

**ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI
INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL
CENTRUL STUDIUL ARTELOR**



ART A

SERIA ARTE VIZUALE

ARTE PLASTICE

ARHITECTURĂ

**Serie nouă.
Vol. XXIII, nr. 1**

CHIȘINĂU ♦ 2014

COLEGIUL DE REDACȚIE:

Mariana ȘLAPAC, dr. hab., membru corespondent al AȘM – redactor-șef

Constantin SPÎNU, dr., conferențiar universitar – secretar responsabil

Constantin Ion CIOBANU, dr. hab. (București)

Miroslav Piotr KRUK, dr. hab., profesor universitar (Cracovia)

Constantin PRUT, dr., profesor universitar (București)

Tudor STAVILĂ, dr. hab., profesor cercetător

Gheorghe BOBÂNĂ, dr. hab., profesor universitar

Tamara NESTEROV, dr., conferențiar cercetător

Ioan OPRÎȘ, dr., profesor (București)

Liliana CONDRĂTICOVA, dr., conferențiar cercetător

Tatiana BUIMISTRU, dr.

RECENZENȚI:

Ana SIMAC, dr., conferențiar

Alexandru VATAVU, dr., conferențiar

Procesare computerizată, redactare și tehnoredactare: *Liliana Condraticova*, dr.

Traducerea și redactarea rezumatelor în limba engleză: *Alla Ceastina, Lilia Dragnev*

Toate articolele din acest volum au fost recenzate și recomandate pentru publicare de Consiliul științific al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei

© Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, 2014

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII

Arta / Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor; col. red.: Mariana Șlapac (red. șef), ... – Chișinău: Editura Garomont, 2014. – ISSN 2345 – 1181: Arte Vizuale. Serie nouă. Vol. XXIII, nr. 1, 2014. 196 p. Bibliografie și note la sfârșitul articolului. 200 ex.

DATE DESPRE AUTORI:

Alla Ceastina – cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural (IPC)

Constantin Ion Ciobanu – dr. hab. în studiul artelor, Institutul de Istoria Artelor „George Oprescu”, București, România

Liliana Condraticova – dr. în studiul artelor, cercetător științific coordonator, IPC

Vladimir Cravenco – doctorand, IPC; cercetător științific Muzeul Național de Artă al Moldovei

Lilia Dragnev – cercetător științific, IPC

Ana Marian – dr. în studiul artelor, cercetător științific superior, IPC

Maia Morel – dr. în studiul artelor, Universitatea Montréal, Canada

Emmanuel Moutafov – Institutul Studiul Artei al Academiei de Științe a Bulgariei

Elena Musteață – șefa Catedrei „Design vestimentar”, Facultatea Industrie Ușoară, Universitatea Tehnică a Moldovei

Tamara Nesterov – dr. în studiul artelor, cercetător științific coordonator, IPC

Ioana-Iulia Olaru – dr. în studiul artelor, Facultatea de Arte Vizuale și Design, Universitatea „George Enescu”, Iași, România

Natalia Procop – cercetător științific, IPC

Tatiana Rașchitor – doctorand, IPC; lector AMTAP

Victoria Rocaciuc – dr. în studiul artelor, cercetător științific superior, IPC

Constantin Spînu – dr. în studiul artelor, cercetător științific coordonator, IPC

Tudor Stavilă – dr. hab. în studiul artelor, cercetător științific principal, IPC

Mariana Șlapac – dr. hab. în studiul artelor, membru corespondent al AȘM, cercetător științific principal, IPC

Ludmila Toma – dr. în studiul artelor, cercetător științific coordonator, IPC

Aurelia Trifan – cercetător științific, IPC

Dumitru D. Zaharia – doctor, profesor universitar, critic de artă, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași, România

SUMAR

♦ ARTA MEDIEVALĂ

Constantin Ion CIOBANU. Problema <i>textului</i> și a <i>imaginii</i> în pictura medievală românească	5
Ioana-Iulia OLARU. The evolution of ancient painting inside the Roman Empire	25
Tamara NESTEROV. Universalitatea procedeeleor de trasare a planurilor în arhitectura istorică: „descompunerea pătratului” și „cuadratura cercului”	36
Mariana ȘLAPAC. Glower de Glaydeny, constructor de cetăți	50
Emmanuel Moutafov. Bulgaria and Bessarabia as transit zones for the art from the „Second Rome”, the „Third Rome” and Central Europe	60
Aurelia TRIFAN. Evoluția arhitecturii construcțiilor vitivinicole în spațiul carpto-danubiano-pontic în perioada antică și medievală	64

♦ ARTA MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ

Alla CEASTINA. Bogdan Eitner – arhitect gubernial și inginer cadastral al Basarabiei (1798–1872)	73
Liliana CONDRATICOVA. Valoarea mărcilor, poansoanelor și siglelor în evaluarea obiectelor din metale nobile	81
Tudor STAVILĂ. Antoine Irisse – fovist-ul basarabean din Paris	95
Constantin SPÎNU. Sticla artistică din Republica Moldova	103
Ludmila TOMA. Creația Inesei Țăpin (1946–2013)	120
Lilia DRAGNEV. Grupul artistic „Fantom”: reprezentarea subiectivă a obiectului real	125
Victoria ROCACIUC. Grafica de carte în creația plasticianului Gheorghe Vrabie	137
Vladimir CRAVCENCO. Edițiile ilustrate ale operei literare a lui Grigore Vieru	149
Elena MUSTEAȚĂ. Semantica gravurii în acvaforte din perioada postbelică a RSSM	159
Tatiana RAȘCHITOR. Grafica de șevalet din RSS Moldovenească în contextul artelor plastice (1945–1990)	165
Ana MARIAN. Compoziții tematice sculpturale din colecția Muzeului Național de Arte al Moldovei (anii 1990–2000)	175
Maia MOREL. Quand les statues descendent de leur socle (la rue Sherbrooke à Montréal)	185

♦ IN MEMORIAN

Natalia PROCOP. Alla Uvarova (1969–2012)	189
---	-----

♦ RECENZII

Dumitru H. ZAHARIA. Înțelegem arta de azi? [„ABeCedar. Cum să înțelegem arta de azi” (Éditions Peisaj, Côte Saint-Luc, Québec, Canada, 101 p.)	192
--	-----

Constantin Ion CIOBANU

Problema textului și a imaginii în pictura medievală ortodoxă

Rezumat

Problema textului și a imaginii în pictura medievală ortodoxă

Inscripțiile din timpuri imemorabile însoțesc imaginile. Antagonismul între cuvinte și imagini are loc numai la o etapă târzie, în momentul constituirii esteticii epocii moderne. Doar arta plastică, conștientă de sine ca fenomen eminamente estetic, începe să se separe de literatură. Merită să atragem atenția asupra acestei lipse de polarizare între artă și literatură în sud-estul Europei secolului al XVI-lea, or, critica de artă contemporană deseori omite în exegezele ei componenta teologică a artei religioase și o tratează ca pe o categorie estetică obișnuită, cu care această artă nu are nimic de a face! În perioada de înflorire a picturii medievale scrierea era înțeleasă în calitate de icoană verbală și intra în „spațiul” sacru al icoanei ca parte integrantă și esențială a acestuia, ca o icoană a icoanei. Cuvântul avea un rol independent, dar el era inseparabil de imagine. Ulterior, într-o epocă cu mult mai tardivă, cuvântul din icoană începe să aibă un rol subordonat, un rol de auxiliar, de comentator. El devine o descifrare verbală a unui text non-verbal. Începând cu perioada barocului cuvântul este adesea folosit ca motiv decorativ, ca ornament. În consecință, el devine dependent de icoană (sau de pictura murală). Raportat la imagine, cuvântul efectuează un anumit număr de funcții auxiliare. În cele mai multe cazuri el are un rol explicativ. Necesitatea inscripțiilor în arta icoanei ține de imposibilitatea de a exprima în pictură tot ceea ce este accesibil vorbirii, pentru că imaginea nu are unicitatea intrinsecă a cuvântului. Acesta este motivul pentru care cele mai multe icoane și picturi murale sunt întotdeauna însoțite de inscripții. Care este relația și legătura dintre text și imagine, în ce mod textul dobândește proprietățile sale iconice – acestea sunt întrebările pe care am dori să le examinăm în cercetarea noastră.

Cuvinte-cheie: artă ortodoxă, arta românească medievală, critica textuală, epigrafie, frescă, icoană, imagine, inscripție, paleografie, perspectivă directă, perspectivă inversă, pictură medievală, scriere speculară, semantică, semiotică, semn, text.

Summary

The problem of text and image in medieval orthodox painting

The inscriptions since time immemorial accompany the images. The antagonism between words and images occurs only at a late stage, at the time of the formation of the modern aesthetics. Only plastic art, aware of oneself as an aesthetic phenomenon par excellence, begins to separate from literature. We must pay attention to this absence of polarization between art and literature in southeastern Europe in the 16th century, as often critical art omits the analysis of the theological component of religious art and treats it as an ordinary aesthetic category, with which this art has nothing to do! At the peak of medieval painting, writing was understood as a verbal icon and it entered in the sacred space of the icon as an integral and essential part, as an icon of the icon. The word had an independent role, but it was inseparable from image. At a later time, the word in icon starts to have a subordinate role, a auxiliary, a commentator role. It became a verbal non-verbal text decoding. Starting with the baroque, the word is often used as a decoration, ornament. Therefore, the word becomes dependent on the icon. It performs a number of auxiliary functions in respect to image. Most often, inscription on the icon has an explanatory role. What explains the necessity of the inscriptions on the icon is the impossibility to express in painting everything that is available to the word in general, because the image only has not the intrinsic uniqueness of the word. That is why icons and most of the mural paintings are always accompanied by inscriptions. What is the relationship between the text and the image, how the text acquires its iconic properties, these are questions that we would like to examine in our research.

Key words: Orthodox art, Romanian medieval art, textual criticism, epigraphy, fresco, icon, image, writing, paleography, direct perspective, reverse perspective, medieval painting, mirror writing, semantics, semiotics, sign, text.

Резюме

Проблема текста и изображения в средневековой православной живописи

Надписи с незапамятных времен сопровождают изображения. Антагонизм между словами и образами происходит только на поздней стадии, в момент формирования эстетики Нового времени. Только осознавшее себя в качестве эстетически самодостаточного явления, изобразительное искусство начинает отделяться от литературы. Мы должны обратить внимание на это отсутствие противостояния между изобразительным искусством и литературой в средневековой Юго-Восточной Европе, так как часто художественная критика опускает анализ богословской составляющей религиозного искусства и рассматривает его в качестве обычной эстетической категории, с которой это искусство не имеет ничего общего! На пике средневековой живописи, письмо понималось и воспринималось как текстовая икона, оно вступало в священное пространство иконного образа в качестве неотъемлемой и существенной части, в виде словесной иконы. Слово имело самостоятельную роль, но эта роль была неотделима от изображения. В более позднее время, слово в иконе начинает иметь подчиненную, вспомогательную роль, роль комментария. Оно становится вербальным расшифровщиком невербального изобразительного текста. Начиная с барокко, слово часто используется в качестве украшения, орнамента. Таким образом, слово становится зависимым от образа. Оно выполняет ряд вспомогательных функций по отношению к изображению. Чаще всего, надпись имеет объяснительную роль. Необходимость надписей на иконах и на средневековых фресках обусловлена невозможностью выразить средствами живописи все то, что доступно словесному выражению, потому что изображение не имеет и не может иметь внутреннего единства и однозначности слова. Именно поэтому иконы и большинство росписей всегда сопровождаются надписями. Какова взаимосвязь между текстом и изображением, как текст приобретает свои знаковые, иконные свойства, это суть те вопросы, которые мы хотели бы рассмотреть в нашем исследовании.

Ключевые слова: православное искусство, искусство средневековой Румынии, эпиграфика, фреска, икона, изображение, надпись, палеография, прямая перспектива, обратная перспектива, средневековая живопись, зеркальное письмо, семантика, семиотика, знак, текст, текстология.

Eu ticluiesc un soi de *lexicon al culorilor* – adăugă Nikon – mai departe e treaba privitorului să alcătuiască *propoziții și cărți*, cu alte cuvinte, *imagini*. Tot așa ai putea să faci și tu cu *scrisul*. Ce-ar fi dacă s-ar ticlui un *lexicon al cuvintelor* din care e făcută o carte, pentru ca mai apoi cititorul să și-o *încropească singur*?

Milorad Pavić, *Dicționarul khazar*

Definirea textului din perspectivă semiotică

Termenul *text* a căpătat în ultima jumătate de secol o răspândire atât de mare în literatura științifică din cele mai diverse domenii încât s-a produs o adevărată inflație a semnificației acestei noțiuni: vorba lui Jacques Derrida „il n'y a plus de hors-texte”¹. Raportat la *image*, acest termen continuă să genereze multiple interogări răspunsurile la care nu sunt nici pe departe evidente. Poate fi oare considerată *imaginea* text sau *textul* – imagine? Cum se conjugă *textul* cu *imaginea* în cadrul operelor de artă vizuală și cum trebuie abordată relația dintre cele două noțiuni – plecând de la *text* spre *image* sau de la *image* spre *text*? Este oare *textul* un simplu auxiliar, un comentariu, o explicitare, un supliment al *imaginii* sau, poate că există o dimensiune a *textului* care este ireductibilă la cea a *imaginii*? Și, în ultimă instanță, – o întrebare direct legată de

tema cercetării noastre – cum anume se articulează și care sunt structurile și tipologiile *textului* și ale *imaginii* în pictura românească medievală? Există aici – între aceste entități – corespondențe, izomorfisme și – dacă da – care sunt ele?

Pentru a răspunde la aceste întrebări trebuie mai întâi să definim semnificațiile noțiunilor de *text* și de *image*. Acest lucru este imperativ întrucât deseori, atât în vorbirea curentă cât și în unele publicații, termenul *text* se folosește acolo unde ar fi mai potrivit să se folosească termenul *inscripție*, iar termenul *image* are un spectru semantic imens, cu frontiere slab conturate. Accentuăm aici faptul că *inscripția* nu este sinonimul *textului*: ea este doar o formă de obiectivare a *textului/textelor* (de lungime limitată!) pe un suport material.

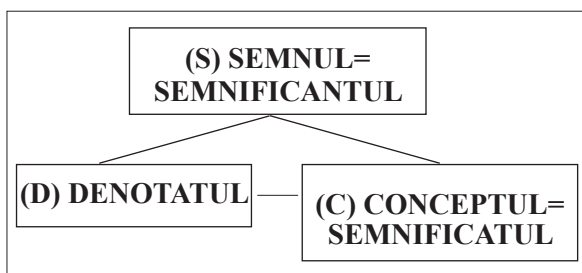
Astfel, DEX-ul limbii române definește *inscripția* ca pe un *text scurt* gravat pe piatră sau pe metal, incrustat pe lemn, pictat sau zgâriat pe perete etc. Știința care se ocupă de studiul inscripțiilor antice și medievale este *epigrafia*, pe când știința care are în vizor cercetarea textelor – este *textologia*. Alexandru Elian în introducerea la volumul „Inscripțiile medievale ale României” (București, 1965) face o delimitare netă între *inscripțiile* propriu-zise, *textele literare* și însemnările cu caracter non-literar: el consideră motivată folosirea termenului *inscripție* doar în cadrul câmpului de preocupări al *epigrafiei*, excluzând în mod exprés din acest câmp *papirologia*, *paleografia*, *numismatica* și *sigilografia*. A. Elian procedează în acest fel fiind conștient de faptul că aplicarea unor criterii *pur materiale* în delimitarea obiectului de studiu al epigrafiei medievale este, de fapt, o restricție excesivă, ce nu a fost agreată nici de către N. Iorga și nici de către S. Fl. Marian. Într-adevăr, între o inscripție de pe o icoană, un grafit de pe zidul unei clădiri și o însemnare contemporană cu ele de pe filele unui codice manuscris sau ale unei tipărituri, deosebirea nu stă, foarte adesea, nici în conținutul, nici în aspectul paleografic al textului, ci numai în materialul și instrumentele alese pentru redarea lui. Dar această restricție de ordin taxonomic este, totuși, necesară – din punctul de vedere al lui A. Elian – ținând seama de extinderea imensă a câmpului de preocupări al epigrafiei: „tot ceea ce este scris prin *procedee* ca săpat, desenat, pictat, incizat, brodat sau cusut, pe materiale de o nesfârșită varietate, mergând de la: marmură, piatră, cărămidă, tencuială, lemn și orice material de construcție, până la sticlă, os, sidef, metal, piele, mușama sau țesături de orice fel”. În această accepție inscripțiile – uneori destul de ample – din pictura murală și din icoana românească țin de domeniul epigrafiei și nu de cel al paleografiei. Conform acestei clasificări inscripții vor fi și simplele înșirări arbitrare de litere, cu condiția ca procedeele de executare și materialul pe care sunt executate să țină de domeniul epigrafiei.

Spre deosebire de *inscripție*, *textul* transcende materialitatea suportului prin care el este transmis. Din punct de vedere etimologic termenul *text* provine din latinescul *textum* – cuvânt ce cumula noțiunile de țesătură și de îmbinare (în sens de *reunire*, împreunare, înlanțuire). *Rețea*, *țesătură*, *urzeală*, *textură* – iată termenii care desemnează, metaforic, dar și etimologic, *textul*². Dimensiunea *semantică* devine o componentă intrinsecă și absolut necesară a *textului*. Este extrem de important să subliniem faptul că orice *text* este rezultatul unei

activități, unei atitudini, unei raportări *conștiente*. În studiul „Poetica compoziției” semioticianul rus Boris A. Uspenski definește termenul *text* ca *orice succesiune de semne semantic organizată*³. „Enciclopediile lingvistice” oferă o explicație similară: *textul* este o *succesiune de semne* unite printr-o legătură de ordin semantic, principalele însușiri ale căreia sunt *coeziunea* (caracterul legat între diferite părți) și *coerența* (capacitatea de a acționa ca o unitate, ca un întreg, integralitatea).

Dar ce este *semnul* – această „cărămidă” care construiește *textul* și care stă la bază investigațiilor semiotice? Conform lui Ferdinand de Saussure *un semn este o formă care distinge între ceva care denumeste* (fr.: *signifiant*, rom.: *semnificant*) și *ceva care este denumit* (fr.: *signifié*, rom.: *semnificat*). Raportul dintre *semnificant* și *semnificat* este arbitrar⁴; aceasta face distincția dintre noțiunea generală de *semn* și noțiunea particulară de *semn-simbol* (exemplul lui de Saussure: *balanța* care este simbolul *justiției* este legată de aceasta conceptual, pe când cuvântul *pisică* și animalul indicat de acest cuvânt sunt legate pur arbitrar). O legătură conceptuală sau de imagine între semn și obiectul indicat de el poate, desigur, să existe, dar ea *nu este necesară*. În acest sens orice *simbol* este *semn*, dar nu orice *semn* poate fi considerat *simbol*. Pentru Ferdinand de Saussure, care era lingvist, *semnul* privilegiat a fost cel al comunicării verbale, *cuvântul*. Semnificarea a fost legată în principiu de sistemul limbii (*langue*), de ceea ce face posibilă comunicarea, și nu de procesul vorbirii (*parole*), adică de exprimarea subiectului. Încă de aici, grație interesului exclusiv pentru *comunicare*, nu pentru *exprimare*, semnificația a început să fie legată exclusiv de *relația dintre semne*. Semnele, conform lingvistului elvețian, sunt entități *biplane* constituite de raportul dintre *semnificant* și *semnificat*; ele (semnele) trimit mai mult la alte semne decât la ceva referențial, exterior și palpabil, aparținând lumii extralingvistice. Charles Sanders Peirce este cel care a pus în circulație teoria despre *trihotomia semnului*. Spre deosebire de F. de Saussure (care descria *semnul* lingvistic drept entitate *biplană*), după Ch. S. Peirce *semnul* implică un studiu pe *trei niveluri* deosebite (aș-numita *trihotomie* a semnului): *sintaxa* (relația *semn – semn*), altfel spus, ce *implică* *semnul*; *semantica* (relația *semn – obiect*), altfel spus, ce *desemnează* (denotează) *semnul*; *pragmatica* (relația *semn – efect obținut*), altfel spus, ce *exprimă* *semnul*.

În cercetările de semiotică care nu vor să se rezume doar la limbaj și care nu fac abstracție de relația *semn – obiect* (cu alte cuvinte, care nu ignoră *denotatul* semnului din lumea obiectivă), *semnul* este deseori interpretat în forma așa-numitului *triunghi al lui G. Frege* – o structură tripartită alcătuită din **Triada: (S) = Semnul** concret, material, identificat cu semnificantul; **(C) = Conceptul**, adică informația pe care o poartă *semnul*, suma cunoștințelor noastre despre obiectul indicat de semn; **(D) = Denotatul**, adică obiectul sau mulțimea de obiecte la care se referă *semnul*. **Conceptul** poate fi interpretat în calitate de *semnificat* al **semnului**, ultimul fiind identificat cu *semnificantul*. Cât privește **denotatul**, statutul său în triunghiul lui Frege este ambiguu. Pe de o parte, în raport cu **semnul**, el joacă rolul de *semnificat*, dar, pe de altă parte, în raport cu **conceptul** el poate se joace și rolul de *semnificant*. Ultima afirmație este posibilă, întrucât **denotatul** – fiind obiect – poate fi considerat drept **semn natural**, iar *semnele naturale*, asemeni altor tipuri de *semne*, au (în triunghiul lui Frege!) rol de *semnificanți*.



Fonemul și *grafemul* sunt unitățile minimale ale textului vorbit sau – respectiv – scris. Ele sunt *semne elementare* și trebuie să fie doar **recunoscute** (identificate) pe când *exprimarea* (*cuvântul*, îmbinarea de cuvinte, *propoziția*, *fraza*, *enunțul*, *asertiunea*, *imaginea* literară sau plastic-vizuală) mai trebuie să fie și înțeleasă.

Cuvântul este următoarea treaptă în constituirea textului. În vorbirea orală cuvintele sunt ansambluri de sunete, în scriere – ansambluri de *caractere* (*litere* în scrierea alfabetică, *silabograme* în scrierea silabică, *ideograme* în scrierile ideografice ș.a.). Aceste ansambluri sunt grupate între ele după anumite norme și reguli. Spre deosebire de *semnele elementare* (foneme sau grafeme izolate = unități minimale ale textului), cuvintele sunt *semne* care exprimă *noțiuni* și poartă un conținut ideatic, acceptat *convențional* de către societate.

În funcție de relația dintre *semn* și *obiectul* la care se referă acesta, Charles S. Peirce a propus in-

troducerea a trei categorii distincte: *semnele iconice*, *semnele indiciale* și *semnele simbolice*.

Semnele iconice se caracterizează printr-o asemănare de ordin morfologic cu obiectele semnificate. Ele sunt considerate *semne mimetice* întrucât încearcă să redea forma exterioară, optică, vizuală a obiectului pe care îl reprezintă. Ele pot fi considerate copii, fotografii, schițe, desene ale acestora.

Semnele indiciale evocă doar obiectele semnificate. Ele nu au nimic de a face nici prin forma vizuală și nici prin conținut cu obiectele la care se referă. Singura lor legătură cu obiectul este de **contiguitate fizică** (în special spațială). Astfel, bastonul sau pălăria evocă pe cel care le-a purtat, fumul evocă focul, bubuitul – o explozie, fulgerele – avera etc.

Semnele simbolice sunt semne pur formale sau convenționale. Ele sunt, de fapt, simboluri abstracte de tipul celor folosite în științele exacte.

Pentru a fi înțeleasă legătura lor cu obiectul se cere o convenție de ordin cultural care se bazează pe o asociere de idei sau de valori. Prin aceasta ele se deosebesc de *semnele iconice* și de cele *indiciale*, care nu necesită astfel de convenții. De exemplu, *balanța* a devenit simbolul justiției datorită faptului că este legată de o valoare culturală extrem de puternică – principiul de echitate.

Semne simbolice sunt și literele alfabetului nostru. Ele și-au pierdut demult relația cu obiectul pe care îl indicau inițial. De exemplu, forma literei „A” – provenită, prin filiera alfabetului grec, de la ideograma semitică ce era menită să desemneze „taurul” („Aleph”) – nu mai are nimic în comun cu imaginea acestui animal. Forma literei a rămas doar ca un semn convențional menit să indice vocala „A”.

Interesant este faptul că imaginile relicvelor și icoanelor purtate de procesiunea de preoți și de mireni din fresca „Asediului Constantinopolului” de la mănăstirea Moldovița (Fig. 1) includ reprezentarea pictată a tuturor celor trei categorii de semne. Astfel, Mandylionul și Icoana sunt *semne iconice*, Maforionul (ce a fost purtat cândva de Maria și care urma a fi scufundat în Bosfor pentru a genera furtuna) este un *semn indicial*, iar *Evangelia* (textul căreia trebuia citit pe parcursul ceremoniei) – un *semn simbolic*. Curios lucru, dar la o distanță de circa 350 de ani de la data apariției primelor teorii semiotice din epoca modernă, pe fațadele unor ctitorii rareșiene ca Humorul sau Moldovița, putem urmări „ca la carte” o trecere în revistă a principalelor categorii de semne. Lucrul

acesta, evident, se datorează nu intenției artiștilor sau programatorilor medievali, ci statutului semiotic al obiectelor de cult reale⁵ – și nu zugrăvite⁶ –, ce erau purtate în procesiunile religioase ortodoxe.

Cercetările de *semiotică vizuală* dezvoltate după 1960 au ajustat și au precizat tipologia semnelor iconice. Astfel, „Tratatul semnului vizual” („*Traité du signe visuel*”, 1992) elaborat de grupul *μ* face o distincție clară între *semnele* propriu-zis *iconice* (semnificatul cărora sunt obiectele lumii înconjurătoare) și *semnele plastice* (generatoare de semnificații în cele trei tipuri de manifestări optice care sunt *culoarea*, *textura* și *forma*).

Spre deosebire de *inscripții*, care există doar în formă scrisă, textele pot exista și în formă orală. Marshal McLuhan a acordat chiar titlul „În Antichitate și în Evul Mediu, lectura însemna neapărat lectura cu glas tare” unui capitol din celebra sa carte „Galaxia Gutenberg”⁷. Absența separării între cuvinte în scrierea slavonă, cursivitatea și multiplele ligaturi ale scrierii gotice, absența unui sistem de punctuație bine definit în manuscrisele medievale este, de fapt, o oglindire fidelă a paradigmei preponderent *orale* de lectură a textului. Mai mult decât atât, cuvântul *Textura* sau *Textualis* – numele uneia din formele vechiului alfabet gotic –, însemna *tapiserie*. Manuscrisele vechi – în special cele medievale – manifestă cu mult mai pronunțat trăsături *texturale* și *tactile* decât cărțile contemporane. Acest lucru se datorează în mare măsură menirii lor de a fi citite *cu voce tare*, de la catedră. În scrierile continui sau legate din aceste manuscrise etimologia cuvântului *text* – legată de termenii ca țesătură, *tapiserie* – este cu mult mai evidentă decât în scrierea contemporană, tipărită, care este în mai mare parte *vizuală* și cu mult mai puțin *texturală*.

Mai trebuie remarcat faptul că pentru ambele tipuri de *text* – atât oral cât și scris – esențială este problema *identității textului*. Identitatea textelor păstrate doar în *tradiție orală*, cercetarea diferitor variante ale acestor texte, constituie un domeniu important al folcloristicii și, implicit, al istoriei literaturii. Cât privește *textele scrise*, problema stabilirii *identității* lor, a formei lor *canonice* este cercetată de o ramură specială a filologiei, numită *textologie*.

Academicianul Dmitri S. Lihaciov considera că noțiunea de *text* este insuficient de diferențiată în știința literară contemporană: „Noi putem vorbi

de *textul unei opere* (literare) la modul general dar și de *textul unei singure copii* (scrise de mână) a acestei opere. (...) Putem oare considera drept *un* singur text sau drept *două* texte una și aceeași copie manuscrisă în textul căreia au fost introduse corectări de ordin semantic și stilistic executate de altă mână, diferită de cea a primului copist? Indiscutabil, aici vom avea două texte – apropiate, în mare parte similare – dar, totuși, diferite și datorate celor două persoane care au copiat și, respectiv, au corectat sau modificat textul inițial în perioade de timp diferite. Dar dacă corectările au fost operate de aceeași mână? Aici pot exista două soluții. Dacă corectările au fost operate cu mult mai târziu, după ce a fost deja scris textul inițial – în totalitatea lui –, atunci putem vorbi de două texte separate, fiecare dintre care corespunde unei etape temporale distincte de înțelegere (interpretare) a textului de către autor (sau copist). În cazul când este evident faptul corectării imediate a textului de către autor (copist) nu putem, însă, vorbi de două tipuri sau etape distincte de înțelegere (interpretare). Divizarea textului corectat în două texte separate ar fi aici o eroare. De aceea, în acest caz este logic să considerăm drept *text al manuscrisului* varianta finală transcrisă, cu ultimele corectări operate de autor (sau de către copist). Faptul că autorul (copistul) a stat în dubii și a operat imediat modificări ale textului inițial trebuie luat în considerare și, posibil, chiar explicat. Întrucât *modificările* prezintă tot *elemente de text*, în acest caz putem vorbi de un *text lipsit de stabilitate*. Atunci când corectările nu țin de conținutul, stilul și limbajul textului, ci doar de ortografia cuvintelor și de grafica caracterelor, aceste corectări nu pot genera texte noi și, din acest motiv, nu putem vorbi aici de texte distincte”⁹.

Particularitățile scrisului copistului, grafica literelor sau ale caracterelor tipografice, alte particularități ce țin de caligrafie, de calitatea hârtiei sau pergamentului folosite, de asemenea, nu au tangență cu noțiunea de *text*. A stabili aceste delimitări este un lucru absolut necesar, întrucât noțiunea de *editare a textului* se deosebește de noțiunea de *editare a manuscrisului*. Noțiunea de *editare a textului* nu semnifică reproducerea erorilor involuntare, prezente în sursele literare folosite, sau reproducerea particularităților caligrafice sau grafice ale manuscriselor. Pe de altă parte, edițiile de tip *facsimil* reproduc aspectul vizual al manuscrisul (luat în totalitatea sa), dar nu textul acestui manuscris (privit ca o entitate distinctă). Cercetând o sursă literară manuscrisă, textologul trebuie în primul rând să stabilească ce se referă în cadrul acestei surse la *text* și ce ține doar de particularitățile individuale ale manuscrisului.

Istoriei artelor nu-i aparține pionieratul în cercetarea noțiunii de *text*; ea mai degrabă a preluat și a ajustat o serie de concepte și de definiții elaborate în cadrul altor discipline. De fapt problemele legate de text au apărut la intersecția domeniilor de cercetare ale ciberneticii, lingvisticii, semioticii, hermeneuticii, poeticii și studiilor de istorie literară. Aici au apărut marile conflicte interdisciplinare care au readus în discuție noțiunea de *text* și au supus-o atât unor analize metaforic vorbind „microscopice” cât și unor extrapolări și generalizări „galactice”. Dacă pentru mulți filologi tradiționaliști *textul este o expresie lingvistică a gândului creatorului său și textul exprimă opera literară doar în forme lingvistice iar tot ceea ce se referă la formele grafice nu are tangență cu noțiunea propriu-zisă de text*, atunci pentru teoreticienii de formație modernă *abordarea semiotică repune în discuție raporturile complexe existente între text și imagine*. Astfel, conform opiniei acestor teoreticieni, „noțiunea de *text* desemnează o succesiune rațională de semne de natură arbitrară: **text poate fi orice formă de comunicare, inclusiv dansul, ritul, opera muzicală, de arhitectură sau de artă vizuală** etc.” În studiul său „*Éléments pour une sémiologie picturale*” Louis Marin se întreabă chiar dacă celor două lumi – celei lizibile și celei picturale – li se pot aplica aceleași reguli de lectură¹⁰. Or, dictonul antic *Ut pictura poesis* (rom.: *precum este pictura, așa și poezia*), atribuit lui Horațiu („*Ars poetica*”, 361) și infirmat cu brio de Lessing în tratatul „*Laocoon*”, a fost reexaminat în contextul semioticii contemporane. S-a observat că însuși Lessing avea o viziune cu mult mai flexibilă: demonstrând că artele plastice creează *corpuri*, iar poezia *acțiuni*, el a dat dovadă de suficientă subtilitate pentru a vedea și zona de întrepătrundere, pentru că, în ultimă instanță, pictura și sculptura întruchipează *în mod nemijlocit* corpuri, iar *în mod indirect* – acțiuni, tot așa după cum poezia, dând naștere *în mod nemijlocit* la acțiuni, înfățișează ochilor noștri *în mod indirect* și corpuri.

Conform lui Marin, există o strânsă legătură între *lectura textului* și *lectura imaginii*. Astfel, din nou, apare ideea că *a citi* o imagine este sinonim cu *a proiecta* asupra ei un întreg *univers literar*. Pictura rămâne, la nivelul receptării cel puțin, tributară concepției despre lectură preluată din literatură. Privim tablouri sau picturi murale, dar le interpretăm „citindu”-le și legându-le de literatură.

Un exemplu sugestiv în acest sens ni-l oferă *Menologul* pictat de la Dobrovăț. Acolo luna septembrie, deci începutul anului liturgic, debutează cu următoarea inscripție (în limba slavonă bisericească): „*Prolog. Culegere a sfinților pe tot anul, de unde se trage fiecare și unde s-a născut și în ce ani sau pentru ce pătimire, sau pentru postire cum a primit fiecare cununa (de mucenic – n. n.). Luna septembrie 1*”. Ecaterina Cincheza-Buculei a observat deja incompatibilitatea acestui text cu *Menologul* pictat¹¹. De ce? Pentru că în nici o scenă din calendarul de la Dobrovăț și în nici un *Menolog* monumental sau de icoană nu poate să apară pictat locul de unde „se trage” fiecare martir, unde s-a născut, și nici în ce an a fost martirizat. Pentru ca acest lucru să fi fost posibil ar fi trebuit să fie menționate în inscripțiile fiecărei zile aceste informații, sau să apară pictați împărații în timpul cărora s-au produs persecuțiile respective, deci să se încerce o încadrare istorică a evenimentelor, lucru imposibil de realizat în multitudinea de imagini care alcătuiesc calendarul și așa dificil de repartizat pe o suprafață limitată. (...) Particularitatea acestei inscripții de la Dobrovăț își găsește explicația numai în *sursa literară* care a generat-o, *textul ei fiind specific Mineilor pentru luna septembrie, iar un astfel de tip de Minei se afla deja, probabil, în momentul pictării bisericii la mănăstirea lui Ștefan cel Mare*¹².

Textele (titlurile și alte forme de inscripții) sunt o parte componentă absolut necesară a icoanei sau a picturii murale ortodoxe medievale. Conform teologiei icoanei inscripția exprimă *prototipul* în aceeași măsură (dacă nu chiar mai mult!) ca și *imaginea*. Fără inscripția identificatoare nu poate exista icoana, după cum ea nu poate exista nici fără imaginea sfântului sau a sărbătorii indicate de inscripție. Cinstirea (venerarea) icoanei se referă în aceeași măsură atât la *chipul reprezentat* cât și la *numele inscripționat*.

Ponderea textului, respectiv, a imaginii în cadrul tipului iconografic variază: în unele cazuri ea gravitează spre domeniul figurativului, în altele – spre domeniul scrierii. Un exemplu de imagine cu pronunțat caracter textual (cuvintele slavone ocupă o bună parte din fundal!) putem găsi în fresca „*Rugul lui Moise*” din pictura interioară a altarului Suceviței (Fig. 2). De certă inspirație rusească, această frescă reproduce, de fapt, icoanele de tip *Neopalimaia Kupina*. Folosind terminologia lui Wilhelm Worringer, am putea spune că și în pictura religioasă românească de secol XVI putem întâlni – la scară limitată – dihotomia dintre

abstracție (tipurile iconografice unde prevalează aspectul textual) și *intropatie* (sinonim *empatie*: tipurile iconografice în care prevalează imaginea, aspectul figurativ)¹³. Avem exemple când scrierea a înlocuit cu totul spațiul prevăzut pentru imagine. Astfel, într-o icoană rusă de sfârșit de secol XVI (Fig. 3) scenele de pe câmpuri care înconjoară tipul iconografic destul de rar întâlnit al *Maicii Domnului – ușă cerească* au fost înlocuite pe parcursul întregului perimetru de o scriere chirilică ornamentală ce amintește într-o anumită măsură de scrierile ornamentale arabe (cufice).

Problema ireductibilității/reductibilității imaginii la text

Să revenim la al doilea termen al raportului *text / imagine*. După H. Belting, anterior *epocii artei și inventării tabloului* ar fi existat timpul *imaginilor și al cultului*, altfel spus, al concepțiilor și practicilor nu neapărat *estetice*, ci, în primul rând, *rituale și de cult* privitoare la *imagini*. Chiar și atunci când participă la un text, *imaginea* nu este niciodată un *text* de „citit” în sensul tradițional al verbului *a citi*. Expresia „*lectură a imaginilor*” aplicată până la refuz în vorbirea curentă și în scrierile de specialitate este, de fapt, o metaforă. Doar ceea ce ne permite să înțelegem sensul unui text scris sau oral este *parcursul diacronic* pe când sensul unei imagini este dat în *sincronia unui spațiu* ce trebuie surprins în structura sa, în dispunerea figurilor pe o „suprafața de inscripționare”, în relațiile concomitent formale și simbolice dintre ele. Mai mult decât atât, *textul* – scris sau vorbit – fiind alcătuit, respectiv, din *grafeme* (litere) sau *foneme* (sunete) – îmbinate în *cuvinte* – reprezintă o mulțime **discretă**¹⁴ de elemente constitutive pe când *imaginea* pictată – o mulțime **continuă**. Acest fenomen complică situația *imaginii* în contextul cercetărilor semiotice întrucât, conform opiniei lui Boris Uspenski, rămâne neclar care elemente ale imaginii ar trebui să fie percepute în mod direct ca *semne independente* și care au doar un rol *auxiliar, sintactic* și, astfel, iau parte doar la formarea de *semne mai complexe*. În același mod, nu este întotdeauna clar care elemente sunt *semne obișnuite* și care elemente sunt *semne-simboluri*.

Ireductibilitatea *imaginii* artistice la *textul* scris sau vorbit are drept consecință faptul că *arta plastică* (și, într-un anumit sens, toate artele vizuale) și *limba* (scrisă sau vorbită) sunt ireductibile una la alta. Ceea ce le face ireductibile nu sunt atât

elementele lor constitutive, cât *montajul* acestora, cu alte cuvinte *structurile* create de aceste elemente. Pierre Francastel oferă în cartea sa „Realitatea figurativă” o descriere succintă a motivelor acestei ireductibilități:

„(...) Mai întâi, **dubla articulare**¹⁵ care caracterizează limbile nu se aplică la artă. *Lanțul vorbit* poate să fie fragmentat, în toate cazurile, în *cuvinte* și în *foneme*, și, în ultimă analiză sistemul limbilor, în funcție de care a fost inventat scrisul, se bazează pe faptul că la urma urmelor elementele, sunetele întrebuințate și articulate între ele sunt în foarte mic număr, ca de altfel și semnele purtătoare ale limbii scrise. Or, nu este cu puțință să se descompună o operă figurativă în elementele sale. Fiecare compoziție este susceptibilă de mai multe interpretări: elementele unui sistem sunt nenumărate și pot fi reînnoite. Fără nici o îndoială se poate spune, la limită, că pictura utilizează un mic număr de culori și este evident că raportul între elementele scoase din descompunerea spectrului și furnizate de către pigmentii naturali și sunetele și semnele limbajului este strâns. Dar trebuie să remarcăm că odată cu descoperirea culorilor sintetice și cu asimilarea culorilor cu vibrații în număr aproape infinit, chiar acest element de analogie a dispărut. Pe lângă acestea, reducerea *culorilor* la un număr redus de elemente nu poate fi efectuată în cazul *formelor*. Ceea ce caracterizează tocmai un obiect figurativ este că el pune în combinație **elemente ireductibile la un vocabular**. Și, mai mult decât atât, că el face să intre în combinație elemente de selecție care, contrar cu ceea ce se întâmplă în cazul limbilor, nu sunt toate de aceeași natură, nici de același nivel. *Lanțul sonor* posedă acest caracter fundamental de a fi omogen, atât pentru că constituie un lucru continuu, cât și pentru că utilizează elemente de același tip. Spațiul plastic, din contra, integrează elemente care nu sunt nici de același nivel de abstracțiune, nici de același nivel de invenție. Orice operă figurativă asociază semne dintre care unele sunt transpoziția cvasirealistă a unei percepții actuale, iar altele sunt semne schematice deja elaborate. Există toate gradele de realitate fotografică și de abstracțiune, mergând de la crochiul de informație la semnul arbitrar și ele **se amestecă** în aceeași lucrare. În toate cazurile, opera juxtapune elemente elaborate în mod inegal. Când, în arabă, semnul tinde spre scris sau când, în unele încercări ale artei abstracte contemporane, el tinde spre autonomie și unitate absolută, ne putem întreba dacă n-a fost depășită o limită, dacă arta arabă nu este un scris, dacă abstractul îndeplinește încă funcția sa activă de elaborare plastică a universului. (...) Limbajul

figurativ nu asociază numai semne de un nivel inegal de *abstracție*, ci și semne de un nivel de *invenție* diferit. Specificul limbajului este de a utiliza, ca să spunem așa, un număr minim de elemente, asociindu-le în sisteme combinatorii. Specificul artei este, din contra, de a reînnoi mereu legături între real și imaginar, la nivelul semnelor. Cu alte cuvinte, limba nu interpune nici un grad de abstracțiune, nici alt element structurat, între *lanțul vorbit* și *sens*; arta însă introduce, prin definiție, în fiecare operă, puncte de relație cu realul. Altfel spus, artistul își făurește, în parte, *unealta sa* ori de câte ori realizează o lucrare. El inventează în fiecare împrejurare, atât *termenii*, cât și *relația* elementelor. (...)

[Apud: Pierre Francastel. *Realitatea figurativă*. București, 1972, p. 172-174].

Studiile de semiotică a artelor vizuale – în compartimentele dedicate „lecturii” imaginilor – amintesc deseori de scrisoarea către Paul Fréart de Chantelou a celebrului pictor francez din secolul al XVII-lea Nicolas Poussin. În această scrisoare Poussin încearcă să explice cum trebuie „citit” tabloul său „Mana”. În primul rând, scrie artistul, tabloul trebuie pus în ramă pentru a delimita *spațiul reprezentării* de *spațiul real*. Louis Marin a extras din această cerință primul principiu al lecturii tabloului epocii moderne, și anume *unitatea plastică a reprezentării*: existența unei percepții *instantanee globale* a spațiului pictat¹⁶. Cel de al doilea principiu, extras de asemenea din scrisoarea lui Poussin este principiul *narativității*: pictorul îi atrage atenția lui Chantelou asupra *poveștii* reprezentate de imagine, asupra mișcării figurilor, iar în final adaugă: „*lisez l'histoire et le tableau, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet*”.

Conform lui Louis Marin, pentru Poussin tabloul este textul unei istorii scrise cu *semne formale* (distribuirea figurilor în spațiul plastic) și *expresive* (expresiile, gesturile, privirile, mișcările, atitudinile figurilor care exprimă sentimentele lor). Aceste semne formale și expresive se constituie într-un *text lizibil*, adică ascultă de anume reguli sintactice. Dar *sintaxa, organizarea spațiului figurativ, a tabloului de istorie nu este aceea a narațiunii verbale, ci are propriile sale reguli vizuale*: locul cuvintelor și cel al discursului narativ literar este luat în imagine de *mișcarea și expresia grupurilor de figuri*, iar literele scrierii picturale sunt semnele corporale lăsate de *mișcările spiritului*. Lectura unei picturi

indiferent din ce perioadă nu este rezultatul unui dar înăscut și misterios, ci al învățării, de multe ori cu dificultate a unor *coduri* ierarhizate, legate unele de celelalte, care permit, atât cât este posibil, refacerea construcției creatoare a pictorului în aspectele sale conștiente și inconștiente. *Coduri* în care se traduc printr-o manieră complexă ideologiile și reprezentările unei epoci, clase, grup social, culturi, dar care sunt integrate unul altuia și structurate în unitatea tabloului.

Natura *mimesis*-ului la Poussin este diametral opusă *mimesis*-ului lui Caravaggio. Poussin face pictură de istorie și afirmă că, înainte de a picta, trebuie să aibă *ideea* care îl face capabil să selecteze *frumosul* din realitate. În schimb Caravaggio, spune Poussin, nu face decât să copieze strălucit, este adevărat, realitatea, dar fără să aleagă ceea ce este frumos de ceea ce este urât și fără să caute să încante prin reprezentarea sa. Rezultatul este că picturii care l-au urmat pe acest drum pe Caravaggio au renunțat la a mai studia fundamentele desenului sau profunzimea artei. Așa încât, continuă Poussin, elevii lui Caravaggio *nu mai sunt capabili de a lega personajele pe pânză și mai ales nu mai pot spune o poveste pentru că nu înțeleg noblețea picturii narative*. Opoziția făcută de Marin între pictura lui Poussin și cea a lui Caravaggio are legătură cu dublul referent al imaginii, cel *real* și cel *literar*. Pentru Poussin, importantă este transpunerea în imagine a unei *istorii* și, din acest motiv, întregul său interes se îndreaptă spre găsirea unor tehnici care să permită o *organizare vizuală asemănătoare unei scene de teatru*. Pentru Caravaggio în schimb, importantă este *copierea realității*, și atunci *povestea* se pierde.

[Apud: Alexandra Vrâncănu. *Modele Literare în Narațiunea Vizuală – Cum citim o poveste în imagini*¹⁷].

Aici trebuie să remarcăm faptul că atât exemplul „lecturii” tabloului istoric sau mitologic descris de Nicolas Poussin, cât și exemplul „lecturii” (și copierii!) directe a realității dedus din opera lui Caravaggio sunt absolut inadecvate în cazul „citirii” picturii medievale sau a celei post-medievale, dar de tradiție bizantină ortodoxă. Spre deosebire de tablourile pe teme istorice sau mitologice în care pictorii epocii moderne trebuiau – în varianta ideală – să prezinte spectatorului *compoziții originale, tipul iconografic* medieval nu necesita așa ceva. El nu este nici o copie fidelă a realității „profane”, ca în cazul lui Caravaggio, dar nici – o *compoziție originală* construită de artist în con-

formitate cu acea *idee* de selecție despre care scria Poussin. Tipul iconografic este **un canon ideografic** extrem de strict, cristalizat pe parcursul secolilor, moștenit prin tradiție artistică și sanctificat de autoritatea bisericii. Nici pictura murală ortodoxă și nici icoana nu sunt „compoziții” în sensul tradițional al verbului „a compune”. Or, zugravul medieval nu *compune*, ci *transpune* imaginea pe perete sau pe suportul (blatul) icoanei. Imaginea transpusă nu are nevoie de ramă pentru a separa spațiul *reprezentării* de spațiul *real*. Această imagine nu este o reprezentare care ar putea interfera cu realitatea „profană” și care, în scopul obținerii *unității plastice* a operei de artă, trebuie separată de ultima. Această imagine este, de fapt, un fel de **ideogramă complexă**, care necesită cu totul alt tip de lectură decât *tabloul*. Este extrem de interesant faptul că legile acestei lecturi sunt mai apropiate de legile lecturii *textului literar*, decât de legitățile contemplării și înțelegerii imaginilor „pur vizuale”.

Atunci când istoricul de artă se află în fața unei picturi murale ortodoxe medievale prost conservate sau nedecapate, el încearcă să stabilească tipul iconografic după anumite detalii observabile, după unele obiecte detectabile vizual, după contextul amplasării imaginii. Datorită cunoașterii *canonului*, uneori este suficient un singur mic *amănunt* pentru a reconstitui compoziția întregului. O astfel de reconstituire ar fi, practic, imposibilă în cazul *tabloului* epocii moderne. În schimb, cercetarea vechilor *texte scrise* oferă situații similare. Uneori este suficientă o literă sau două, pentru a stabili numele sfântului sau pentru a identifica sursa fragmentului de text descoperit. Și aici – în activitatea de descifrare a vechilor texte – canonul și contextul amplasării joacă un rol covârșitor în „completarea” puzzle-ului ce se află în fața descriptorului.

Modalitatea de constituire a imaginii medievale are o „gramatică” atât de strictă și de detaliată, încât nimic – sau mai nimic – nu este lăsat la voia întâmplării. Datorită acestei stricteți și previzibilități este în mare măsură **depășită ireductibilitatea** picturii (în calitate de artă plastică) la limbajul scris sau vorbit (vezi citatul din „Realitatea figurativă” a lui Pierre Francastel¹⁸). Nu numai structura compozițională, amplasarea obiectelor, peisajul sau arhitecturile de fundal, dinamica gesturilor figurilor, dar chiar și modelarea formei, carnația chipurilor, accentele de lumină și de umbră sunt strict reglementate. Astfel, în „Erminii” putem citi

cum trebuie lăsată proplasma¹⁹ pe porțiunile mai umbrite, cum trebuie aplicate – și în ce ordine – gradația de ocru brune, roșii și galbene (slav.: *vohrenie*), unde trebuie amplasate rumenelile și alburile, cum trebuie tratați munții în formă de multiple terase ascendente (în slav.: *lešciadki gor*) sau cum trebuie zugrăvite imaginile de incinte urbane, cum trebuie pictate talazurile mării, pustiu sau pădurea. Între iconari exista chiar o diviziune a muncii în ceea ce privea realizarea imaginilor: unii executau doar fețele și mâinile personajelor (în slav.: *licinoie pis'mo*), alții executau fundalurile (în slav.: *dol'nee pis'mo*), cea de a treia categorie executa vestimentația (în slav.: *platec'noie pis'mo*), cea de a patra – scria inscripțiile, mai exista și o a cincea categorie de artizani care aplicau (prin suflare) aurul pe nimburile sfinților și pe stelele din decorul cerurilor pictate. Această segmentare (atât de specializată!) a activității de zugrăvire ar fi fost imposibilă dacă prioritatea în artă religioasă ortodoxă ar fi fost acordată individualității pictorului, originalității compoziționale a operei sau ideii de *inventivitate* artistică (de tipul binecunoscutului principiu baroc de *inventio*). Artistul plastic medieval – oricât de genial nu ar fi fost, cum este cazul lui Manuel Eugenikos, Mihail Astrapa și Eutihios, Andrei Rubliov sau Manuel Panselinos – poate fi comparat mai degrabă cu un pianist virtuoz decât cu un compozitor novator. În acest context unele considerații ale lui Heinrich Wölfflin referitoare la rolul capodoperelor (create de genii!) în geneza și formarea stilurilor clasic și baroc sunt pe deplin aplicabile și artei de tradiție bizantină: *pe de o parte, capodoperele sunt niște indicatoare revelatoare pentru direcția de dezvoltare a artei, întrucât concentrează în mare măsură rezultatele superioare ale experienței artistice a epocii. În același timp însă, ar fi greșit dacă modul de a vedea al unei epoci ar fi dedus pornindu-se în exclusivitate de la capodopere, făcându-se abstracție de coexistența diferitelor* **posibilități de reprezentare**: unele moștenite, altele prefigurându-le pe cele viitoare²⁰. Aceste *posibilități de reprezentare* moștenite generează „gramatică” picturală a perioadei istorice date. Alegerea lor stă la baza *articulării* stilului epocii. Cele cinci perechi de categorii – *linear și pictural, reprezentare plană și reprezentare în profunzime* (sau *bidimensional și tridimensional*), *formă închisă și formă deschisă, multiplicitate și unitate, claritate și neclaritate* – cu ajutorul cărora Wölfflin a încercat să marcheze diferența între arta *Renașterii* și cea a *Barocului* sunt, de fapt, categorii anistorice. Ele sunt categorii care

exemplifică *conținutul topologic* intuitiv al gândirii umane. În ce constă însă acest *conținut topologic* și cum articulează el stilul epocii respective? Una din preocupările de bază ale *topologiei* – în calitate de ramură a matematicii, mai precis o extensie a geometriei, care studiază deformările spațiului prin *transformări continue* – o prezintă cercetarea mulțimilor de natură arbitrară, dar cu o structură pe care au fost definite noțiunile de *vecinătate*, de *convergență* și de *limită*. Or, exact aceleași noțiuni de *continuitate* sau de *ruptură*, de *vecinătate*, de *limită*, de *convergență* se află și la baza categoriilor lui Heinrich Wölfflin. Simplele exemple de definire a perechilor antitetice *linearitate/picturalitate* sau *formă închisă/formă deschisă* ne demonstrează faptul că noi nu le putem defini fără a recurge la noțiunile topologice menționate (*continuitate*, *ruptură*, *limită*, *vecinătate* etc.). Articularea imaginii în pictura medievală (atât ortodoxă-răsăriteană cât și occidentală) se bazează tot pe principiile *linearității*, *reprezentării plane*, *formei închise*, *multiplicității* și *clarității*. Principiile date corespund exact categoriilor omonime pe care le-a folosit și Wölfflin pentru a defini specificul stilistic al Renașterii. Aceasta însă nu înseamnă că putem pune un semn de egalitate între calitățile formal-stilistice ale operelor de artă din Evul Mediu și cele din Renaștere. Apariția acestui aparent paradox ține de faptul că perechile de categorii ale lui Wölfflin sunt *relative* și nu *absolute*. Ele sunt valabile în cazul comparației dintre Renaștere și Baroc, dar pot să nu fie valabile în alte cazuri. Astfel, același stil al Renașterii raportat la stilul Romanic sau Gotic timpuriu va părea cu mult mai *pictural*, mai *tridimensional*, cu forme mai *deschise* și mai *unitar*. Cu alte cuvinte, caracteristicile ce opuneau Barocul Renașterii pot deveni caracteristici ale Renașterii în raport cu alte stiluri. În ceea ce privește însă arta medievală și, în mod special, cea bizantină post-iconoclastă și cea deuterobizantină, aici situația pare a fi de altă natură. Principiile menționate mai sus – în cazul artei bizantine – nu rezultă dintr-o analiză comparativă cu limbajul formal-stilistic al operelor de artă aparținând altor epoci. Ele nu mai sunt *relative*, ci *absolute*. Ele decurg direct din gândirea teologică și din estetica bizantină post-niceeană (se are în vedere Sinodul VII din Niceea). Datorită caracterului lor *absolut* articularea imaginii după aceste principii capătă caracterul *articulării unui text scris* în conformitate cu normele „gramaticale” imuabile ale limbii sacre respective (ebraica, greaca, latina, slavona bisericească ș.a.). Or, statutul acestor nor-

me este, de asemenea, absolut. Spre deosebire de idiomurile vernaculare, de limbile vii, de vorbirea curentă, normele gramaticale ale limbilor moarte nu mai evoluează, nu se mai schimbă. Stabilitatea acestor norme – la modul ideal și în pofida unor fenomene de vulgarizare și de degenerare inevitabile – trebuia să fie văzută și era văzută de către contemporani ca ceva absolut veșnic și imuabil.

La aceste precizări legate de *lectura textului* și de *lectura imaginii* trebuie să adăugăm și unele interpretări (de factură structuralistă!) ale noțiunii de *povestire*. În mod tradițional *povestirea* era privită doar ca un caz particular sau ca un gen specific al *textului literar*. Ulterior, datorită cercetărilor școlii formaliste ruse din domeniul lingvisticii (Vladimir Propp) urmate de cercetările structuraliștilor francezi (Claude Bremon²¹ ș.a.), s-a constatat faptul că *povestirea*, asemeni oricărui mesaj narativ, are o structură independentă de tehnicile prin care este transmisă. Ea se lasă transpusă dintr-o tehnică în alta fără a-și pierde nici una din proprietățile sale esențiale: subiectul unui basm poate deveni tema unui balet, acela al unui roman poate fi transpus pentru scenă sau ecranizat, un film poate fi povestit celor care l-au văzut. Citești cuvinte, vezi imagini, descifrezi gesturi, dar, prin intermediul lor, urmărești aceeași povestire. Ceea ce este povestit (*le raconté*) își are propriii săi semnificați, elementele prin care se povestește (*les racontants*): acestea nu sunt nici cuvinte, nici imagini sau gesturi, ci *evenimente*, *situații* și *purtări* semnificate de acele cuvinte, imagini sau gesturi. În consecință, alături de semiologia specifică fabulei, epopeii, romanului, teatrului, mimei, baletului, filmului, benzilor desenate, este loc și pentru o semiologie autonomă a povestirii. Ciclurile hagiografice care joacă un rol atât de important în icoana și în pictura murală creștină – inclusiv în cea din secolul al XVI-lea – sunt și ele astfel de povestiri; având la origine texte scrise și canonizate de biserică, ele ne prezintă în inscripțiile din cadrul imaginilor doar crâmpie din conținutul acelor texte. Recunoașterea scenei se face nu atât prin citirea acestor inscripții cât, cu precădere, datorită *evenimentelor*, *situațiilor* și *purtărilor* zugrăvite.

O incursiune în istoria evoluției limbilor indo-europene ne demonstrează identitatea primordială a verbelor *a scrie* și *a picta*. Spre deosebire de limba română în care această identitate s-a pierdut, limbile slave – inclusiv slavona de izvod mediodolgar în care este scrisă majoritatea covârșitoare

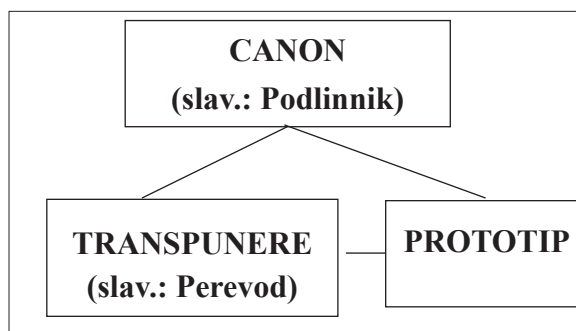
a textelor din Moldova și din Țara Românească a secolului al XVI-lea – au păstrat-o. În această ordine de idei academicianul Răzvan Theodorescu remarca existența „similitudinii verbelor care reprezintă imaginea și care reprezintă cuvântul”.²³ El observă că în franceza medievală, o miniatură *est écrite* („este scrisă”), iar în slava secolului al XV-lea, de început, în *Evanghelia* lui Nicodim, este folosit același verb „a scrie” (*napisati*). „Această întâlnire, în vocabular, a reprezentării în cuvânt și a reprezentării în imagine este un lucru (...) extrem de important pentru toată viziunea medievală. Există un paralelism cultural fundamental – pe care trebuie să-l descoperim mereu – între *a scrie* și *a vedea*: ceea ce o societate vede și ceea ce o societate scrie – de multe ori – sunt lucruri similare”.

Imaginea=icoană în creștinism

Există o imensă distanță între omul contemporan, omul medieval și omul antichității în ceea ce privește înțelegerea noțiunii de *imagine*. În Roma Antică termenul latin *imago* desemna măștile mortuare. Platon – filosof, care repudia arta bazată pe principiul *mimesis*-ului și persifla iluzionismul în sculptură – numea **imagini umbrele**, *reflexele văzute în apă sau pe suprafața corpurilor opace, polizate, strălucitoare precum și toate reprezentările de acest gen*. Dicționarele moderne definesc *imaginea* ca pe o reprezentare vizuală, inclusiv mentală, a ceva (obiect, ființă vie și/sau concept). Ea poate fi naturală (umbră, reflecție) sau artificială (pictură, fotografie), vizuală sau de altă natură, tangibilă sau conceptuală, mobilă sau statică. Ea poate întreține o relație directă de asemănare cu modelul său sau, dimpotrivă, să fie legată de el printr-o raportare mai mult simbolică. Pentru bizantinii medievali noțiunea de *imagine* era indisolubil legată de noțiunea de *icoană*. Nici nu putea fi altfel întrucât în limba greacă cuvântul *icoană* (εἰκών) înseamnă *imagine*. Semnificația pe care teologia ortodoxă a imprimat-o noțiunii de *imagine* (= *icoană*) s-a dovedit a fi extrem de nuanțată. Astfel, Sfântul Ioan Damaschinul în „Tratatul al treilea contra celor care atacă sfintele icoane” distinge șase feluri de imagini (=icoane): cea naturală (Fiul este icoana naturală a Tatălui), cea definită ca gândire care există în Dumnezeu (despre lucrurile ce vor fi făcute de El), cea făcută de Dumnezeu (prin imitare după chipul și asemănarea Sa, adică Omul), cea întrebuințată de Scriptură (care atribuie forme, figuri și chipuri celor nevăzute și necorporale²⁴), cea care înfățișează și

schițează mai dinainte cele viitoare [spre exemplu: *rugul* (Ieș., 3, 2), *ploaia de pe lână* (Jud., 6, 40), *toiagul* (Num., 17, 23) și *vasul cu mană* (Ieș., 16, 33) preînchipuie pe Fecioara și Născătoarea de Dumnezeu], cea care este destinată aducerii-aminte²⁵. În termeni moderni am spune că Ioan Damaschinul vorbește de *imagini* naturale, conceptuale, antropomorfe, simbolice, semantico-vizionare și didactico/mnemonice.

Abordarea semiotică a icoanei nu este venită din exterior sau impusă de către cercetători. Ea este inerentă *artei icoanei* într-o măsură cu mult mai mare decât picturii de șevalet obișnuite. Fundamentele *semiotice* ale icoanei (numite *limbaj al icoanei*) au fost clar conștientizate și chiar proclamate de către părinții bisericii. Caracteristice în acest sens sunt comparațiile *icoanei* cu *limbajul*, a *imaginii* din icoană cu *textul* scris sau pronunțat oral, a *picturilor bisericești* cu „Biblia pentru neștiutorii de carte”. Icoanele au o importanță cardinală în descifrarea limbajului artei medievale, o importanță care poate fi comparată doar cu rostul pe care îl au în lingvistică *bilingvele* (textele cu conținut identic prezentate în două limbi diferite). Nu în zadar în limba slavonă *canonul* iconografic primar, care indica spre *prototip* și pe care îl urmau artiștii, se numea *podlinnik* (rom.: *original*), iar mulțimea de compoziții (picturi murale, icoane, miniaturi) cu același subiect (și care urmau *canonul* respectiv!) se numeau *perevodî* (rom.: *traduceri* sau *transpuneri*). În practica artistică aceste *podlinnikuri* existau atât în formă textuală explicativă (așa-numitele *tolkovîe podlinniki*) cât și în formă de modele desenate (așa-numitele *lițevîe podlinniki*).



Articularea spațio-temporală a imaginii în arta ortodoxă

Articularea imaginii artistice sau a textului scris are loc într-un spațiu. Or, spre deosebire de spațiul fizic newtonian care este omogen²⁶ și izotrop²⁷, spațiul inscripției, spațiul picturii mo-

numentale sau spațiul icoanei au o *topologie* cu mult mai complexă și mai puțin uniformă. Tradiția milenară europeană a scrisului de la stânga spre dreapta a privilegiat această direcție și ne-a făcut să uităm de alte posibile tipuri de lectură (de la dreapta spre stânga, pe verticală sau urmând principiul *bustrofedonului*). Spațiul iluzoriu creat de perspectiva geometrică renașcentistă (așa-numita perspectivă directă) a fost timp de mai mult de trei secole considerat în cultura europeană a fi unica formă vizuală obiectivă de redare în două dimensiuni a tridimensionalității. Secolul al XX-lea a infirmat acest punct de vedere: s-a dovedit că cea mai exactă modalitate de reprezentare a spațiului pe suprafața plană (care ia în considerare și binocularitatea privitorului!) o constituie așa numita *perspectivă perceptivă*. În acest tip de perspectivă, *piramida vizuală a lui Alberti* – formată de liniile ce pornesc din ochiul spectatorului și ajung la obiectele reprezentate – nu afectează zonele spațiale din imediata apropiere. Obiectele rectangulare din aceste zone sunt reprezentate cu un anumit grad de curbură, folosindu-se un aparat matematic cu mult mai sofisticat și tributar geometriilor neeuclidiene (Fig. 4).

Arta medievală – în special cea bizantină – a promovat cu totul alte concepții ale spațiului pictat. Pentru imaginile panoramice ale unor localități, orașe, mănăstiri a fost adoptată așa-numita *perspectivă cartografică*, cunoscută încă din Antichitate. În această perspectivă este prezentat orașul Constantinopol din frescele moldovenești de secol XVI ce ilustrează *proimionul* la Imnul Acatist (Fig. 1). Iconografia rusă prezintă acest tip de perspectivă în „Viziunea pălămarului Tarasie” sau în „Arătarea Maicii Domnului lui avva Doro-fei” (Fig. 5a). Pentru imaginile în care caracterul panoramic nu era excesiv de pronunțat, bizantinii au elaborat o concepție absolut originală de reprezentare a spațiului. În această concepție subiectul și obiectul actului vizual sunt inversate. Nu privirea subiectului se îndreaptă spre imagine, ci imaginea însăși „pogoară” asupra spectatorului. *Liniile paralele, care ar fi trebuit, ținând seama de regulile perspectivei, să convergă înspre linia orizontului, în icoană, dimpotrivă, sunt redată în sens contrar, divergent*²⁸. Punctul de convergență (virtuală) a tuturor dreptelor perpendiculare planului reprezentării, care în sistemul perspectivei renașcentiste se află în „interiorul” tabloului, în cazul sistemului medieval de reprezentare se află în spațiul privitorului, în afara planului imaginii.

O consecință directă a acestui fapt o constituie nu micșorarea obiectelor odată cu îndepărtarea lor de privitor, ci mărirea lor. Un exemplu sugestiv în acest sens ni-l oferă imaginile *Pantocratorului cu cartea închisă* din calotele cupolelor bisericilor ortodoxe. În foarte multe cazuri putem observa dimensiunile net inferioare ale copertei „mai apropiate” de noi a Evangheliei față de dimensiunile superioare ale copertei „mai îndepărtate”; uneori apar simultan trei sau chiar patru (!) muchii ale cărții. Pentru acest tip de reprezentare medievală a obiectelor în spațiu Pavel Florenski a folosit eufemistic denumirea de *perspectivă inversă* (Fig. 5b și 5c). Spre deosebire de *perspectivă geometrică* renașcentistă, acest tip de perspectivă²⁹ nu prezintă însă un sistem matematic strict și omniprezent pentru tot spațiul imaginii. El este, de fapt, un sistem policentrist, iar prezența lui este fragmentară, localizată cu precădere acolo unde sunt pictate sau desenate arhitecturile de fundal, diverse obiecte cu o geometrie clară (cărți=paralelipipede ș.a.). Rupturile, hiaturile și lacunele în reprezentarea *continuumului* spațio-temporal sunt evidente. De fapt, Evul Mediu nici nu are nevoie de acest *continuum* care ar implica, în ultimă instanță, izotropia. Or, adevăratul spațiu al textului și al imaginii ortodoxe este profund anizotrop. Stânga și dreapta, susul și josul, centrul și periferia nu mai sunt aici simple coordonate neutre, ca în spațiul euclidian. Ele au dimensiunea lor simbolică, dogmatică, axiologică. Semioticianul Boris Uspenski a observat că încărcătura semantică a *stângii* și a *drepte* este extrem de mare în icoană sau în vechea pictură murală. Tot ceea ce ține de partea dreaptă (slav.: *odesnaia storona*) este Dumnezeiesc, de bun augur, pe când tot ceea ce ține de partea stângă (slav.: *oșuiska storona*) este de rău augur și se raportează la forțele malefice. În textele *podlinnikurilor explicative* ruse indicarea direcțiilor se face nu din poziția cititorului sau a spectatorului real, ci de pe poziția unui observator virtual, aflat în interiorul imaginii reprezentate. Din acest motiv acolo unde este indicată partea stângă noi vedem, de fapt, partea dreaptă și vice-versa. Astfel, *podlinnikul* ne recomandă să-l reprezentăm pe apostolul Petru din scena *Pogorârea Sf. Duh* în dreapta axei de simetrie a compoziției, pe când în imagini el apare întotdeauna în stânga ei. În picturile murale, în icoanele și în miniaturile cu scena *Judecării de apoi* dreptii – cei din dreapta Mântuitorului – sunt amplasați în jumătatea stângă a compozițiilor, pe când păcătoșii – în dreapta.

După cum vedem și aici orientarea se face pornind nu de la punctul de vedere al privitorului extern, ci pornind de la „punctul de vedere” al chipurilor din interiorul imaginii pictate. Uneori, această „inversare” simetrică a punctelor de vedere afectează direcția de lectură – ba chiar și forma caligrafică – a caracterelor zugrăvite. Un exemplu de acest fel ni-l furnizează frescele din secolul al XVI-lea de la Stănești-Lunca (județul Vâlcea). Acolo, în imaginea „Viziunii sfântului Petru al Alexandriei”, răspunsul dat de Hristos ierarhului („*Arie cel fără de minte!*”) este scris în limba slavonă de la dreapta spre stânga și este ortografiat cu litere „oglundite” simetric (Fig. 6). Și acesta nu este unicul caz de *scriere speculară*³⁰ din pictura românească. Astfel, prof. univ. dr. Tereza Sinigalia a observat că la ctitoria lui Petru Rareș de la Probota (1530, pictura între 1532 și 1534) inscripția care-l desemnează pe proorocul Aaron (pictat în unul din câmpurile triunghiulare ale bolții estice a pronaosului) este scrisă de la dreapta spre stânga (ca în limba ebraică) și cu caractere „oglundite”³¹ (Fig. 7). Probabil, acest lucru s-a făcut pentru a sublinia originea și statutul de preot iudaic al profetului veterotestamentar. Un alt exemplu ne furnizează picturile murale din bolta estică a trapezei mănăstirii Hurezi (1705–1706), – picturi – cercetate în detaliu și descrise de către dr. Ioana Iancovescu³². Aici, în planul îndepărtat al imaginii „Virtuțile monahale”, cuvintele atribuite lui Hristos răstignit („*pentru voi și pentru păcatele voastre M-am răstignit*”³³) și cuvintele atribuite lui Hristos purtând crucea („*cei sircinați*”³⁴ – !?,) sunt scrise cu caractere chirilice în limba română dar, ca și în cazurile inscripțiilor slavone de la Stănești-Lunca și de la Probota, sunt „oglundite” și au direcția lecturii inversată (Fig. 8a și 8b).

Autonomia în raport cu privitorul a acestor texte speculare din pictura monumentală medievală românească este atât de mare, încât se face abstracție de comoditatea lecturii. Statutul lor ontologic depășește cu mult noțiunea de *mesaj*. De fapt, textele date nici nu sunt scrise pentru cititor ci sunt o parte componentă a imaginii Mântuitorului sau a profetului Aaron. Din acest motiv noi le vedem pictate din punctul lor – și nu al nostru – de vedere, așa cum le-ar fi văzut ei, dacă le-ar fi avut scrise în față.

În arta icoanei exemplele de *scriere speculară* sunt tot atât de rare ca și în pictura monumentală. Din datele de care dispunem (la etapa actuală) există doar două exemple de icoane ortodoxe românești în inscripțiile cărora a fost aplicată scri-

erea speculară. Aceste icoane au fost descoperite și cercetate în detaliu de către colega noastră dr. Marina Ileana Sabados căreia îi mulțumim pentru prețioasele informații furnizate. Una din aceste icoane ține de secolul al XVI-lea și o prezintă pe Maica Domnului de tip Hodighitria cu pruncul Iisus în brațe. Icoana se află la biserica Sf. Haralambie din Târgul Neamț (jud. Neamț) și conține în partea superioară a fundalului inscripția slavonă „АГЛЪ ГНЪ” (rom.: „Îngerul Domnului”) repetată de două ori la altitudinea nimburilor celor doi îngeri care flanchează imaginea Maicii Domnului. În cazul îngerului din stânga textul „АГЛЪ ГНЪ” este scris în mod obișnuit, de la stânga spre dreapta, și în conformitate cu normele de abreviere din acea perioadă ale limbii slavone. Cât privește textul din vecinătatea nimbului îngerului din dreapta icoanei – el reprezintă copia fidelă, dar simetrică(!), a textului precedent (în raport cu axa verticală ce trece prin centrul icoanei). Această copie este, de fapt, o inscripție speculară care urmează principiul simetriei absolute, în sensul pur matematic al acestei noțiuni.

Dialogul între Hristos și Petru al Alexandriei – reprezentat de obicei în spațiul proscomidilor bisericilor ortodoxe – se deosebește radical de alte tipuri iconografice ce conțin texte. Aici nu putem spune că imaginea interpretează textul (ca în cazul miniaturii, a ilustrației de carte ș.a.), dar nici că textul interpretează imaginea (ca în cazul titlurilor ce însoțesc imaginile în ciclurile cristologice, mariologice, în ilustrațiile la Imnul Acatist, în Menologurile pictate ș.a.). Din punct de vedere semiotic structura tipului iconografic al „Viziunii sfântului Petru al Alexandriei” amintește de structura *benzilor desenate* contemporane. Or, *banda desenată* nu este o simplă ilustrație în care limbajul vizual și cel verbal rămân fiecare în granițele lui, strict delimitate. Aici ambele limbaje se împletesc într-un tot indisolubil. Mai mult decât atât, spre deosebire de imaginile statice ale ierarhilor sau ale profeților cu filactere în mâini, aici avem o viziune dinamică, un dialog între personaje. Ca și în cazul benzilor desenate, în „Viziunea sfântului Petru al Alexandriei” litera face parte din desen, ea nu este un adaos venit din exterior. În felul acesta, privitorul nu este silit să întrerupă lectura pentru a completa textul cu imaginea, nici să caute în text subiectul imaginii. Cele două limbaje se întrepătrund în așa fel încât *privitorul* devine în exact aceeași măsură și *cititor* fără a conștientiza măcar acest lucru.

Timpul – cea de a patra dimensiune a continuumului spațio-temporal – este sugerat atât în ciclurile hagiografice medievale cât și în benzile desenate contemporane printr-o succesiune de imagini – „cadre”. Nu întotdeauna aceste imagini-cadre sunt despărțite, uneori *secvențele narațiunii* se subînțeleg iar imaginea se desfășoară în frize continue. Să luăm drept exemplu ciclul „Rugului lui Moise” de pe fațada sudică a Suceviței. În stânga îl vedem pe Moise cu turma socrului său Ietro apropiindu-se de Muntele Horeb. Observăm mirarea profetului în fața îngerului Domnului și a rugului care nu se mistuie. În interiorul rugului apare chipul Maicii Domnului cu Iisus pe piept. Urmează scena dezlegării încălțărilor (numite *cizme* în inscripția slavonă) și scena înmânării lui Moise a celor „Zece Porunci” (Fig. 9). În ultima scenă profetul este reprezentat de două ori: prima dată, în vârful muntelui, primind *tablele legii* din mâna Domnului și, a doua oară, la poalele muntelui, ținând tablele și mulțumind. Această succesiune de scene amintește o derulare filmică, operată cu încetinitorul. O altă derulare similară descoperim la Arbore, în friza din naos – despărțită în trei scene separate – ce conține ciclul „Minunii înmulțirii pâinilor și a peștilor”. Vedem la stânga pe Hristos primind cele cinci pâini și cei doi pești (Fig. 10a), urmează hrănirea mulțimii de 5000 de oameni (Fig. 10b) pentru ca, în final, să-i vedem pe apostoli aducându-i Mântuitorului coșurile pline de fărâmituri rămase (Fig. 10c).

Sunt cazuri când derulările *secvențiale* ale narațiunii depășesc limitele unui monument. Din toată pictura românească a secolului al XVI-lea exemplul cel mai sugestiv în acest sens ni-l oferă scena „Asediul Constantinopolului”. Cel mai bine ea s-a păstrat la Humor (1535) și la Moldovița (1537). Pentru a ne convinge că la aceste două ctitorii imaginile „Asediului” prezintă o *succesiune* de evenimente (dintr-o unică *povestire*) este de ajuns să atragem atenția la câteva detalii. Astfel, cavalerul creștin Toma în pictura de la Humor (1535) doar îl lovește pe călărețul turc, pe când în pictura de la Moldovița (1537) acest călăreț cade deja de pe cal. În fresca de la Humor de zidurile Constantinopolului, pe mare, se apropie trei corăbii ale asediatorilor, pe când în fresca de la Moldovița două din ele au fost deja răsturnate și înecate de furtună.

Spațiul construit în perspectivă geometrică (renascentistă – n. n.) sugerează devenirea spațio-temporală, și implicit, încurajează interpretarea

în cheie narativă scria Ernst Gombrich în cartea *Art and Illusion*. Să nu uităm că spațiul adânc, ce redă iluzia tridimensionalității, este *receptaculul* ideal pentru a sugera cel mai bine ideea de *narativitate*. Spre deosebire de imaginea plană, el mai dispune de încă o coordonată (profundimea) pentru a „construi” și a „înnoda” *textul* povestit. Dar pictura medievală (cu unele excepții de dată târzie) aproape niciodată nu apelează la acest spațiu. Ea „construiește” *narațiunea* pe o suprafață plană, bidimensională, după cu totul alte principii și fără a apela la iluzia tridimensionalității. *Narațiunea secvențială* amintită mai sus și atestată într-o bună parte a picturii ortodoxe (în ciclurile cristologice, mariologice, hagiografice ș.a.) nu are nevoie de *scenă*, de *prim-planul*, de *planul doi* și de *planurile secunde* pe care le oferă perspectiva geometrică directă renașcentistă, – perspectivă – creată în mare măsură pentru satisfacerea necesităților scenografice ale teatrului din quattrocento și din cinquecento. Desfășurarea narațiunii pe câmpurile icoanei sau în frescele medievale se produce conform legilor *textului scris* și nu a celui *vizual*. Ciclurile hagiografice pictate pe pereții bisericilor transgresează *sincronia* artelor plastice și se situează mai degrabă în perspectiva *diacronică* a textului literar sau a procesiunii religioase. Regula celor trei unități – de loc, de timp și de acțiune – ale teatrului antic atenian din perioada clasică sau ale dramaturgiei clasicismului european de secol XVII este demonstrativ ignorată de arta Evului Mediu.

Spre deosebire de suprafața absolut plată, netedă și delimitată de ramă a tabloului epocii moderne, suprafețele picturii medievale nu sunt nici pe departe atât de omogene și de neutre. Panoul central este, de obicei, mai adâncit decât zonele periferice ale icoanei, el are o rază de curbură observabilă cu ochiul liber, iar imaginile hagiografice pictate pe câmpurile laterale nu separă imaginea de lumea reală – cum o face rama – ci o dezvoltă și o întregesc. În tradiția iconografică rusă există chiar icoane-rame, ce conțin diverse cicluri pictate (hagiografice, imnografice) și care lasă un spațiu gol destinat diferitor tipuri interșanjabile de panouri centrale (Fig. 11).

Metafora „oglinzii” nu poate fi aplicată în cazul icoanei, întrucât ultima este un obiect de cult *real*, menit să înlesnească rugăciunea, și nu o „fereastră” într-o lume virtuală, plăsmuită de fantezia pictorului. În arta monumentală medievală situația pare să fi fost similară. Suprafețele concave sau convexe ale zidurilor, firidele și nișele oarbe, contraforturile,

ferestrele, diverse profiluri arhitecturale, nu numai că nu erau un obstacol pentru pictură, ci invers, favorizau cristalizarea și stabilitatea programelor iconografice³⁵. Scenă zugrăvită putea să ocupe o suprafață convexă sau concavă, putea decora o concă, o nișă sau o firidă, putea fi înscrisă în glaful unei ferestre sau continuată de pe un perete pe altul, ignorând muchiile sau profilurile existente. Astfel, în scena „Anapersonului” de la Humor (Fig. 12) imaginile îngerului cu uneltele patimilor, ale copilului Hristos și ale Maicii Domnului sunt situate pe peretele de est al gropniței, pe când imaginea lui Iosif este situată pe peretele de sud, mărginind glaful ferestrei. Sunt cazuri când una și aceeași compoziție este continuată și pe trei pereți învecinați.

Revenind la problema constituirii diferitor sisteme de perspectivă (directă, inversă, cartografică, „în coadă de pește”, aeriană, perceptivă ș.a.) merită să amintim de ideea lui Erwin Panofsky, conform căreia orice *perspectivă* prezintă o *formă simbolică*. Ideea de *formă simbolică* pare a fi preluată din „Filosofia formelor simbolice” a lui Ernst Cassirer³⁶, dar aplicarea ei în cazul sistemelor de reprezentare a spațiului este originală. Concluzia de bază la care ajunge Panofsky, urmat fiind de Ernst Gombrich³⁷, Hubert Damisch³⁸ și de alți

cercetători, este că *interpretarea imaginii se poate realiza numai în baza unui cod cultural al privitorului* iar, în absența acestuia, interpretarea are toate șansele să eșueze sau să fie greșită. În cazul perspectivei directe renascentiste, acest *cod cultural* al privitorului este, după cum o demonstrează Panofsky, un *cod simbolic*. În aceeași ordine de idei, Jean-Claude Schmitt amintește de *codurile simbolice* cărora li se conformează imaginile medievale³⁹. Aceste imagini „tratează raportul dintre figură și fond într-un mod cu totul diferit față de imaginile cu care ne-am familiarizat de la Renaștere încoace: ele ignoră construirea spațiului după regulile perspectivei și privilegiază, dimpotrivă, o „stratificare” a figurilor care se suprapun pe o „suprafață de inscripționare”. (...). Fondul (deseori – în icoane și miniaturi – de aur) îndeplinește o funcție simbolică, este *indiciul* unei transcenderi a imaginii dincolo de prezența ei sensibilă; datorită lui, orice imagine se apropie de *epifanie*. Din același motiv, dispunerea figurilor (...), ierarhia lor, dimensiunile corespunzătoare, gradul lor de imobilitate sau, dimpotrivă, gesticulația lor, toate acestea nu urmăresc niciodată realismul reprezentării, ci se conformează unor *coduri simbolice*, nu fără o mare libertate de interpretare”³⁹.

Referințe bibliografice și note

¹ Trad. rom.: „nu mai există nimic în afara textului”.

² Vezi: Petrescu Ioana Em. Filosofia poststructuralistă a lui Derrida și soluțiile criticii contemporane. În: Revista de Istorie și Teorie Literară (an XXXII, nr. 4, oct.-dec. 1984, p. 30-35; an XXXIII, nr. 1, ian.-mart. 1985, p. 69-72; an XXXIII, nr. 2, apr.-iun. 1985, p. 59-69).

³ Vezi: capitolul *Structura textului artistic și tipologia formei compoziționale* din cartea *Semiotica artei*: Успенский Б. А. Семиотика искусства. Москва: Языки русской культуры, 1995, c. 13.

⁴ Ferdinand de Saussure argumentase că semnele nu sunt doar arbitrare (raportul între *semnificant* și *semnificat* nu e natural, ci convențional), ci și *relaționale*. Semnele trimit mai mult la alte semne decât la ceva referențial, exterior și palpabil, aparținând lumii extralingvistice. Semnificația se naște în interiorul sistemului (*langue*), la intersecția între axa paradigmatică (a selecției) și cea sintagmatică (a combinației) și în jocul diferențial al semnificantilor.

⁵ Din această perspectivă ontologică examinăm și noi categoriile de semne reprezentate de aceste obiecte (icoane și relicve). Trebuie, însă, să precizăm că din perspectiva fenomenologică, care pune accentul nu pe obiect, ci pe receptarea lui de către subiectul actului

cognitiv, atât imaginea integrală a *Asediului*, cât și detaliile frescei, inclusiv sfintele icoane și relicve, sunt – toate – semne iconice.

⁶ Atragem atenția asupra faptului că în calitate de obiecte *zugrăvite* nu numai Mandilionul și Icoana, ci și Maforionul și Evanghelia sunt – toate – semne iconice.

⁷ Vezi: Marshal McLuhan. *Galaxia Gutenberg*. București, 1975, p. 144.

⁸ **Textualis** sau **textura** reprezintă cele mai caracteristice particularități ale caligrafiei gotice. Trăsăturile **textualis**-ului sunt următoarele: în general, literele înalte și subțiri, redată prin linii mai groase, sunt independente una de alta, foarte regulate și bine proporționate; capetele cozilor de litere sunt frante (au o formă ogivală) având aspectul unor ornamente aflate în vârful unui fronton; literele sunt mai lungi decât late (c este confundat adeseori cu t, iar b cu v); o caracteristică aparte o reprezintă și scrierea literei r – este redată doar jumătate din litera sub forma unui „2”, prin ligatură cu literele o, b, p, d. Litera „a” este un element esențial al acestei scrieri, ea fiind redată sub forma unui „8”. Apud: Aurora-Mihaela Ciociu, *SCRIEREA GOTICĂ*, în <http://www.bcuculuj.ro/bibliorev/arhiva/nr20/carte4.html> (vizitat 19.03.2013).

⁹ Лихачев Д. С. *Текстология (на материале рус-*

ской литературы X–XVII вв.). Санкт-Петербург, 2001.

¹⁰ Marin Louis. *Éléments pour une sémiologie picturale*. In: B. Teyssèdre ș.a., *Les Sciences humaines et l'œuvre d'art*. Bruxelles. La Connaissance. 1969; Reeditat în: *Études sémiologiques*. Op. cit., p. 17-45.

¹¹ Buculei Ecaterinei Cincheza. Menologul de la Dobrovăț (1529). În: SCIA, Seria AP, T. 39, București, 1992, p. 7-32.

¹² *Manuscrisul slav 543* din Biblioteca Academiei Române, București, provine de la Dobrovăț, este datat din prima jumătate a secolului al XVI-lea și poate fi considerat ca făcând parte din seria *Mineelor* cu care biserica a fost înzestrată înaintea pictării ei.

¹³ Worringer Wilhelm. *Abstracție și intropatie*. București: Univers, 1970.

¹⁴ Termenul **discret** este folosit aici în sens matematic. El semnifică alcătuirea din elemente **distincte**; care variază în salturi. *Mulțime discretă* = mulțime care conține numai *puncte izolate*.

¹⁵ Dubla articulare este proprietatea cea mai misterioasă a limbajului: este de reținut ineputabilă sa bogăție combinatorică în raport cu celelalte sisteme semiotice. Limbile naturale sunt articulate, adică structurate de două ori: **prima articulare** este cea care decupează enunțul lingvistic în unități minimale *dotate cu semnificație*: „Pământul este rotund” se poate analiza în: „pământul”, „este”, „rotund”; forma vocală a unităților din prima articulare este analizabilă în unități *lipsite de semnificație* numite foneme („este” conține patru foneme) din cea de **a doua articulare a limbajului**. Cu câteva zeci de unități ale celei de-a doua articulare și cu câteva mii din prima se pot construi o infinitate de mesaje. Cf.: <http://despresemiotica.blogspot.ro/2009/08/trasaturi-caracteristice-ale-limbajului.html> (vizitat 06.06.2013)

¹⁶ Marin Louis. *Éléments pour une sémiologie picturale*. In: B. Teyssèdre ș.a. *Les Sciences humaines et l'œuvre d'art*. Bruxelles. La Connaissance. 1969; Reeditat în: *Études sémiologiques*. Op. cit., p. 17-45.

¹⁷ Vrănceanu Alexandra. *Modele Literare în Naratiunea Vizuală – Cum citim o poveste în imagini*. În: <http://www.scribd.com/doc/9151283/Alexandra-Vranceanu-Modele-Literare-in-Naratiunea-Vizuala-Cum-Citim-o-Poveste-in-Imagini> (vizitat 12.04.2013)

¹⁸ Francastel Pierre. *Realitatea figurativă*. București, 1972, p. 172-174.

¹⁹ În pictura bizantină și postbizantină, poartă de numirea de *proplasma* tonul întunecat, aplicat uniform peste preparația panoului sau a peretelui, care slujea ca fond general pentru figuri, veșminte etc., urmând să i se alăture sau să i se suprapună culorile de lumină și accentele de umbră – realizând astfel *modeleul*. În cazul zonelor descoperite ale figurilor umane (capete, membre, busturi), *proplasma* rămânea de obicei neacoperită acolo unde erau plasate umbrele, constituind chiar culoarea umbrelor; tonul ei rece – în general verzui și întunecat – era uneori încălzit și mai luminat. („Proplasma lui Panselinos”, după Dionisie din Furna, era alcătuită din alb de ceruză, ocru, verde și puțin negru.) În tradiția iconografică rusă *proplasma* îi corespunde

culoarea denumită *sankir*. Citat după: <http://www.galeriadearta.com/pictura/proplasma-1554.htm> (vizitat 16.05.2013)

²⁰ Wolfflin Heinrich. *Principii fundamentale ale istoriei artei*. București, 1968.

²¹ Bremond Claude. *Logica povestirii*. București: Univers, 1981.

²² Între banda desenată și ciclul hagiografic există multiple afinități!

²³ Theodorescu Răzvan. Text și imagine în vechea civilizație a românilor. În: „Text și discurs religios”, nr. 3/2011, p. 21-37.

²⁴ Acestea sunt reprezentate corporal pentru ca să ne facem o slabă idee despre Dumnezeu și îngeri, deoarece noi nu putem să contemplăm pe cele necorporale fără de formele care sunt corespunzătoare naturii noastre, după cum zice Dionisie Pseudo-Areopagitul.

²⁵ A faptelor trecute sau a minunii sau a virtuții, spre slava, cinstea și cunoașterea celor care au învins și s-au distins în virtute sau spre aducerea-aminte a viciului, spre dispreț și rușinea bărbaților răi și spre folosul celor care vor privi mai târziu, în așa fel ca să evităm cele rele și să râvnim virtuțile. Această icoană este **de două feluri**: prima, *prin cuvântul scris în cărți, căci litera înfățișează cuvântul*; spre exemplu: Dumnezeu a săpat Legea pe plăci (Ieș., 31, 18) și a poruncit să se scrie viețile oamenilor iubitori de Dumnezeu (Ieș., 17, 14); a doua, prin contemplarea cu ajutorul simțurilor; spre exemplu: Dumnezeu a poruncit să se așeze în chivot, spre veșnica aducere-aminte (Ieș., 25, 16, 21), vasul cu mana și toiagul și a poruncit să fie gravate numele seminiilor pe pietrele umărului (Ieș., 28, 11 – 12). Nu numai atât, dar a poruncit să se ia 12 pietre din Iordan spre preînchipuirea preoților – ce taină mare, cât de mare celor cu adevărat credincioși! – care au purtat chivotul și spre preînchipuirea secării apei (Iosua, 3, 13; 4. 9 – 10). Tot astfel și acum **zugrăvim cu dor icoanele bărbaților virtuți din trecut**, spre zelul, **amintirea** și râvna noastră (rolul **didactic** și **comemorat**iv al icoanei!).

²⁶ Adică nu prezintă puncte privilegiate = toate punctele din spațiu se bucură de aceleași proprietăți, fără deosebire.

²⁷ Toate direcțiile din spațiu au aceleași proprietăți, fără deosebire.

²⁸ Florenski Pavel. *Iconostasul*. București, 2009, p. 96.

²⁹ Asemenea *perspectivei aeriene* din arta Extremului Orient.

³⁰ Scrierea *speculară* (engl.: *mirror writing*; fr.: *écriture spéculaire*; sinonim: scriere „în oglindă”; termenul *specular* vine de la lat. *speculum* = *oglină*) nu a constituit până în prezent obiectul de studiu al istoricilor de artă români. Cunoscută în viața cotidiană datorită inscripțiilor „inversate” de pe capotele ambulanțelor (pentru a fi citite cu mai multă ușurință în oglinzile retrovizore ale participanților la trafic) iar în mass-media – grație manuscriselor lui Leonardo da Vinci (și a prețului exorbitant de 30,8 milioane de dolari plătit de către întemeietorul Microsoft-ului Bill Gates pentru achiziția celebrului *Codex Leicester*!), această scriere

continuă să rămână în apanajul unor discipline istorice auxiliare de tipul paleografiei, epigrafiei (inclusiv istoriei comparate a scrisului) și sfragisticii, a psihologiei infantile sau a unor științe medicale de tipul neurofiziologiei și pediatriei.

Acum 10 ani la Universitatea de Stat „Mihail V. Lomonosov” din or. Moscova a fost susținută o teză de doctorat în care au fost cercetate circa 300 de exemple de scrieri speculare din textele medievale slavone ortografiate cu grafie chirilică și – într-o măsură cu mult mai mică – cu grafie glagolică. Evident că în marea majoritate a acestor exemple era vorba de grafeme individuale („oglundite” din varii motive!) și nu de inscripții speculare mai lungi. Concluziile la care a ajuns autoarea tezei – cercetătoarea Anna Mihailovna Jiteniova – au fost următoarele:

inscripțiile „inversate” de pe ștampile, sigilii, matrițe și alte tipuri de șabloane nu pot fi considerate drept inscripții *speculare* întrucât finalitatea lor constă în obținerea unui text imprimat cu caractere obișnuite și cu direcția de lectură neinversată;

raportată procentual la numărul de exemple atestate, cantitatea de caractere oglindite este cu mult mai mare în corespondența privată medievală, precum și în mostrele executate de către copii și adolescenți (care erau inițiați în arta scrisului chirilic) decât în documentația administrativă, în cărțile bisericești, în operele literare originale slavone, în traduceri *ad-litteram* sau în adaptările libere din alte limbi;

în grafia chirilică medievală cele mai frecvente exemple de oglindire la nivel de grafem separat ni-l oferă literele „Naș” (N) și „Esti” (e), ortografiate, respectiv, în forma simetrică de И și Э;

un rol important în apariția inscripțiilor speculare îl joacă așa-numitele *texte magice* sau *ermetice*;

nu este exclusă dorința cărturarilor medievali de a apropia pe cât posibil aspectul grafic al unor inscripții aparent sau aproximativ simetrice de așa-numitele *ambigrame* (texte absolut simetrice, în care direcția lectu-

rii nu mai are nici o importanță), extrem de apreciate în Evul Mediu și în Epoca Renașterii;

apariția caracterelor oglindite și a inscripțiilor speculare poate fi catalogată după anumite principii: principiul comodității caligrafiei, principiul diferențierii, principiul analogiei, principiul economisirii spațiului de inscripționare, principiul marcării limitelor spațiului ocupat de text, principiul estetic bazat pe idealul de simetrie, principiul camuflării mesajului, principiul autentificării textului ș.a.

³¹ Vezi: *The Restoration of the Probota Monastery*. Ediție UNESCO, 2001, p. 121 și fig. 211 de la p. 123, traducerea românească la p. 373.

³² Vezi: Popa Corina, Iancovescu Ioana, Bedros Vlad, Negrău Elisabeta. *Repertoriul picturilor murale brâncovenești, I. Județul Vâlcea*. Vol. 1, Text. București, 2008, p. 145-147; lista temelor iconografice la p. 151-153.

³³ Ibidem, p. 152.

³⁴ Ibidem, p. 152. Probabil, aici se aveau în vedere cuvintele „cei însărcinați”.

³⁵ Astfel, zugravii din Moldova secolului al XVI-lea au reușit să articuleze plastic și să dezvolte la scară monumentală o amplă compoziție liturgică pe toate cele trei abside – estică, nordică și sudică – ale ctitoriilor cu fațade pictate. Această compoziție este cunoscută sub mai multe denumiri, dintre care noi am dat prioritate denumirii slavone de *Cin* (cuvânt cu un spectru semantic destul de vast legat de noțiunile de *Ordine* și de *Ierarhie* ș.a.).

³⁶ Cassirer Ernst. *Filosofia formelor simbolice*. Vol. I, *Limbajul*. București: Paralela 45, 2008.

³⁷ Gombrich Ernst H. *Artă și iluzie*. București: Meridiane, 1973.

³⁸ Damisch Hubert. *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 1993.

³⁹ Vezi articolul: *Imaginile* din *Dicționarul tematic al Evului Mediu Occidental*. Iași, 2002, p. 320-321.



Fig. 1. „Asediul Constantinopolului”. Pictură murală exterioră a bisericii Bunavestire a Maicii Domnului a mănăstirii Moldovița. 1537



Fig. 2. „Rugul lui Moise în varianta iconografică rusă de Neopalmia Kupina”. Biserica Învierea Domnului a mănăstirii Sucevița. Interiorul spațiului altarului. Sf. sec. al XVI-lea



Fig. 3. „Maica Domnului – ușă cerească”. Icoană rusă. Școala din Pskov. Sf. sec. al XVI-lea. Galeria Tretiakov. Moscova

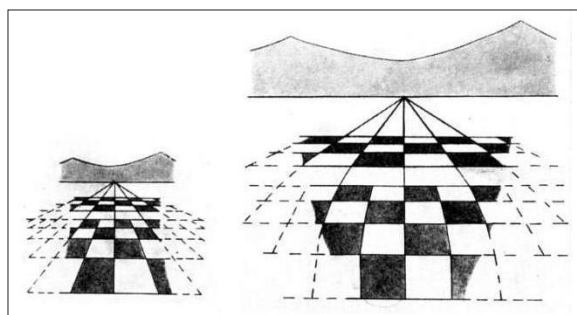


Fig. 4. Exemplu de perspectivă directă (lineară) renescentistă și exemplu de perspectivă perceptivă

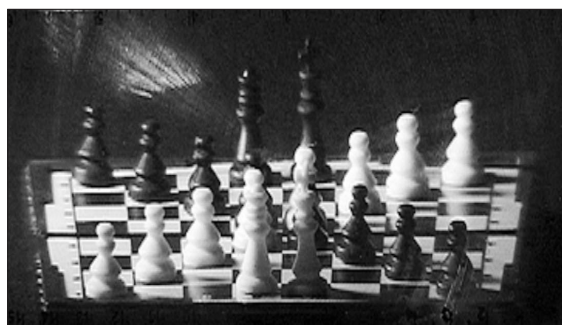


Fig. 5b. Tablă de șah în perspectivă inversă (fotografie)



Fig. 5a. „Arătarea Maicii Domnului lui avva Dorofei”. Icoană rusă. Pskov. Sfârșitul secolului al XVII-lea sau începutul secolului al XVIII-lea



Fig. 6. „Viziunea Sfântului Petru al Alexandriei”. Exemplu de scriere speculară din biserica satului Stănești-Lunca (județul Vâlcea). Secolul al XVI-lea



Fig. 7. „Proorocul Aaron”. Biserica Sf. Nicolae a mănăstirii Probota. Cca. 1532–1534

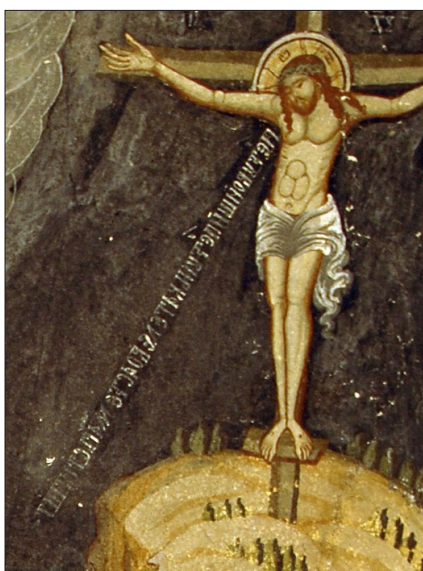


Fig. 8b. „Virtuțile monahale”. Trapeza mănăstirii Hurezi. 1705–1706. Fragment de frescă cu scriere speculară



Fig. 5c. „Amnos în patenă”. Biserica Adormirea Maicii Domnului a mănăstirii Humor. 1535. Suportul patenei este redat în perspectivă inversă



Fig. 8a. „Virtuțile monahale”. Trapeza mănăstirii Hurezi. 1705–1706



Fig. 9. „Rugul lui Moise”. Pictură murală exterioră de pe fațada sudică a bisericii Învierea Domnului a Mănăstirii Sucevița. Sfârșitul secolului al XVI-lea



Fig. 10a. „Minunea înmulțirii pâinilor și a peștilor”. Prima scenă. Peretele de vest al naosului bisericii Tăierea capului Sf. Ioan Înaintemergătorul din s. Arbore. Posibil 1541 (?)



Fig. 10b. „Minunea înmulțirii pâinilor și a peștilor”. A doua scenă. Peretele de vest al naosului bisericii Tăierea capului Sf. Ioan Înaintemergătorul din satul Arbore. Posibil 1541 (?)



Fig. 10c. „Minunea înmulțirii pâinilor și a peștilor”. A treia scenă. Peretele de vest al naosului bisericii Tăierea capului Sf. Ioan Înaintemergătorul din satul Arbore. Posibil 1541 (?)



Fig. 11. Ramă de icoană cu scene din Viața Sfintei Parascheva. Rusia. Secolul al XVIII-lea



Fig. 12. „Anapeson”. Biserica Adormirea Maicii Domnului a mănăstirii Humor. 1535