

Muzeul Național de Artă al Moldovei

CONFERINȚA ȘTIINȚIFICĂ ANUALĂ

Culegere de comunicări

edițiile 2013, 2014



Ediția 2014

Dr. hab. Constantin I. Ciobanu, <i>Şef comitament Artă și Arhitectură perioada medievală a Institutului de Istorie a Artei G. Oprescu al Academiei Române</i>	
Câteva observații referitoare la raportul text-imagină în articularea picturii medievale	100
Dr. Ludmila Toma, <i>Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimonial Cultural Arta plastică de șevalet în RSSM în perioada „dezghețului”</i>	113
Polina Kolomeet-Safronova, <i>custode șef, Muzeul Național de Artă al Moldovei Unele aspecte privind evoluția portretului rus în a II-a jumătate a sec. XIX-înc. sec. XX (din fondurile Muzeului Național de Artă al Moldovei)</i>	124
Dr. Alexandru Sonoc, <i>Şef secție Galeriile de Artă, Muzeul Național Brukenthal, Sibiu, România Câteva considerații asupra a două portrete din colecția Muzeului Național Brukenthal din Sibiu</i>	128
Svetlana Chiriac, <i>șef Laborator Restaurare Grafică, Muzeul Național de Artă al Moldovei Restaurarea gravurii populare chineze din sec. XIX din colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei</i>	135
Vlad Cravcenco, <i>muzeograf, Secția Artă Națională, Muzeul Național de Artă al Moldovei Edițiile ilustrate ale operei lui Spiridon Vangheli</i>	140
Dr. Ana Marian, <i>Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimonial Cultural Nelly Sajin: Interferențe dintre genurile sculpturii și ceramicii</i>	148
Dr. Victoria Rocaciuc, <i>Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimonial Cultural Grafica de carte a lui Alexei Colibneac din colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei</i>	152
Valeria Suruceanu, <i>gestionar Colecție Sculptură și Artă Decorativă Națională, Muzeul Național de Artă al Moldovei Tapiserie contemporană în fondurile Muzeului Național de Artă al Moldovei (anii 1950-1960)</i>	159
Veronica Galcenco, <i>director adjunct, Muzeul Național de Artă al Moldovei La muzeu de ziua ta – noi activități interactive cu publicul Tânăr la MNAM. Studiu de caz</i>	164

ISBN 978-9975-80-898-9

CZU 73/76:069(082)

C 65

tiraj: 500 ex.

Tipar : Casa editorial-poligrafică „Bons Offices” S.R.L.
www.bons.md

Coordonator: Veronica Galcenco

Redactor: Gheorghe Ghețu

Machetare: Mihai Stăvilă

Câteva observații referitoare la raportul text – imagine în articularea picturii medievale

Constantin I. CIOBANU

Despre text

Istoriei artelor nu-i aparține pionieratul în cercetarea noțiunii de *text*; aceasta 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 ratională 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 *Elements pour une semiologie picturale* Louis Marin¹ se întrebă chiar dacă celor două lumi – celei lizibile și celei picturale – li se pot aplica aceleași reguli de lectură. Or, dictonul antic *Ut pictura poesis* (rom. *precum este pictura, aşa și poezia*), atribuit lui Horațiu (*Ars poetica*, 361) și infirmat cu brio de Lessing în tratatul *Laocoön*, 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, infățișează 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. Ne uităm la 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 liturgical, debutează cu inscripția²: „Prolog. Culegere a sfintilor 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-Buculei³ a observat deja incompatibilitatea acestui text cu *Menologul* pictat. De ce? Pentru că *în nicio scenă din calendarul de la Dobrovăț și în niciun 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 acestei informații, sau să apară pictați împărații în timpul căror 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 află deja, probabil, în momentul pictării bisericii la mănăstirea lui Ștefan cel Mare⁴.

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 *imaginie*. 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. De certă inspirație rusească, această frescă reproduce, de fapt, icoanele de tip *Neopalimaia Kupina*. Folosind terminologia lui Wilhelm

Worringer⁵ 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). Avem exemple când scrierea a înlocuit cu totul spațiul prevăzut pentru imagine. Astfel, într-o icoană rusă de sfârșit de secol XVI 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 (cu fice).

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 „*Mană*”. În primul rând, scrie artistul, tabloul trebuie pus în ramă pentru a delimita spațiul reprezentării de spațiul *real*. Louis Marin⁶ 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 pictat. 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, mișările, 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 naratiunii 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 scierii 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 creațoare 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 încânte prin reprezentarea sa. Rezultatul este că pictorii care 1-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 *narrative*. 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 Vrânceanu, *Modele Literare în Narațiunea Vizuală - Cum citim o poveste în imagini?*⁷]

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 compozиții *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 compozitie *originală* construită de artist în conformitate cu acea *idee* de selecție despre care scria Poussin. Tipul iconografic este **un canon ideografic** extrem de strict, cristalizat pe parcursul secolelor, 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 înțelegerei imaginilor „pur vizuale”.

Atunci când istoricul de artă se află în fața unei picturi murale ortodoxe medievale prost conservate sau nedecapate, acesta 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 reconstituia 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 Francastel⁸). 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 proplasma⁹ pe porțiunile mai umbrite, cum trebuie aplicate – și în ce ordine – gradația de ocruri brune, roșii și galbene (slav. *vohrenie*), unde trebuie amplasate rumenelile și alburile, cum trebuie tratată munții în formă de multiple terase ascendente (în slav. *lešciadki gor*) sau cum trebuie zugrăvite imaginile de incinte urbane, cum trebuie pictate talazurile mării, pustiul sau pădurea. Între iconari există chiar o diviziune a muncii în ceea ce privea realizarea imaginilor: unii executa doar fețele și mâinile personajelor (în slav. *licinoie pis'mo*), alții executa fundalurile (în slav. *dol'nee pis'mo*), cea de a treia categorie executa vestimentația (în slav. *platec'noie pis'mo*), cea de a patra – executa inscripțiile, mai există și o a cincea categorie de artizani care aplicau (prin suflare) aurul pe nimburile sfintilor 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 principiului baroc de *inventio*). Artistul plastic medieval – oricât de genial ar fi fost, cum este cazul lui Manuel Eugenikos, Mihail Astrapa și Eutihios, Andrei Rubliv 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 Wölfflin¹⁰ 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 concentreză 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 viitoare.* Aceste posibilități de reprezentare moștenite generează „gramatica” 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 căror 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 timpurie 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 deutero-bizantină, 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 și a.). Or, statutul acestor norme 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 lingvistic (Vladimir Propp) urmate de cercetările structuraliștilor francezi (Claude Bremon¹¹ și a.) s-a constatat faptul că *povestirea*, asemenea oricărui mesaj narativ, are o structură independentă de tehnici prin care este transmisă. Ea se lasă transpusă dintr-o tehnică în alta fără a-și pierde niciuna 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 semnificații, 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 desenate¹², 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 crâmpieie din conținutul acestor texte. Recunoașterea scenelor 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 medio-bulgar 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 Theodorescu¹³ remarcă existența „similitudinii verbelor care reprezintă imaginea și care reprezintă cuvântul”. El observă că în franceza medievală, o miniatură *est écrite* („este scrisă”), iar în slava secolului al XV-lea, de început, în Evangheliea 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”.

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 omogen¹⁴ și izotrop¹⁵, spațiul inscripției, spațiul picturii monumentale 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 renascentistă (așa-numita

perspectiva directă) a fost timp de mai mult de trei secole considerat în cultura europeană a fi una formă vizuală obiectivă de redare în două dimensiuni a tridimensionalității. Secoul 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 aşa-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.

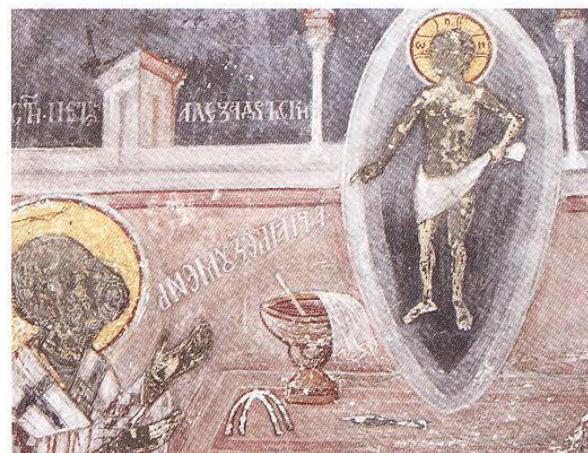
Arta medievală – în special cea bizantină – a promovat cu totul alte concepții ale spațiului pictat. Pentru imaginile panoramice ale unor localități, orașe, mănăstiri a fost adoptată aşa-numita *perspectivă cartografică*, cunoscută încă din Antichitate. În această perspectivă este prezentat orașul Constantinopol din frescele moldovenești de secol XVI ce ilustrează proimionul la Iznul Acatist. Iconografia rusă prezintă acest tip de perspectivă în *Viziunea pălămarului Tarasie* sau în *Arătarea Maicii Domnului lui avva Dorohei*. 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 conveargă înspre linia orizontului, în icoană, dimpotrivă, sunt redate în sens contrar, divergent*¹⁶. Punctul de convergență (virtuală) a tuturor dreptelor perpendiculare planului reprezentării, care în sistemul perspectivei renascentiste 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 îndepărțarea lor de privitor, ci mărirea lor. Un exemplu sugestiv în acest sens ni-l oferă imaginile *Pantocratorului cu carte 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*. Spre deosebire de *perspectiva geometrică* renascentistă, acest tip de perspectivă¹⁷ 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 și 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 dreptei 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. *oquiska 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 viceversa. 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 *Judecății 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 „oglindite” simetric. și acesta nu este unicul caz de *scriere speculară*¹⁸ din pictura românească. Astfel, prof. univ. dr. Tereza Sinigalia a observat că la ctitoria lui Petru Rareș de la Probotă (1530, pictura între 1532 – 1534) inscripția care-l desemnează pe prorocul 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 „oglindite”¹⁹. 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 Iancovescu²⁰. Aici, în planul îndepărtat al imaginii *Virtuțile monahale*, cuvintele atribuite lui Hristos răstignit („pentru voi și pentru păcatele voastre M-am răstignit”²¹) și cuvintele atribuite lui Hristos purtând crucea („cei sircinăți”²² – !?) sunt scrise cu caractere chirilice în limba română dar, ca și în cazurile inscripțiilor slavone de la Stănești-Lunca și de la Probotă, sunt „oglindite” și au direcția lecturii inversată.

Autonomia în raport cu privitorul a acestor texte speculare din pictura monumentală medievală românească este atât de mare, încât se face abstractie 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, aşa 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 scrierea speculară. Aceste icoane au fost descoperite și cercetate în detaliu de către colega noastră dr. Marina Illeana Sabados căreia îi mulțumim pentru prețioasele informații furnizate. Prima 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 biserică Sf. Haralambie din Târgul Neamț (jud. Neamț) și conține în partea superioară a fundalului inscripția slavonă „ΑΓΛὴ ΓΗ̄” (rom.: „Îngerul Domnului”) repetată de două ori la altitudinea nimburilor celor doi îngeri care flanchează imaginea Maicii Domnului. În cazul îngerului din stânga textul „ΑΓΛὴ ΓΗ̄” 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.

O altă moștră de scriere speculară descoperim în icoana *Maicii Domnului de tip Hodighitria cu pruncul Iisus în brațe* de la Muzeul „Arta Lemnului” din municipiul Câmpulung Moldovenesc (icoană cu numărul de inventar 569/1176). Această icoană, cercetată de deja amintita Marina Illeana Sabados, – studiu rămas nepublicat până în prezent –, este datată din anul 7141 (1633/1634) și ține de școală de pictură moldovenească. Ea prezintă o donație a unei persoane cu numele „Toader” și a soției acestuia, numită în inscripție „Sofronie” (probabil se avea în vedere numele feminin „Sofronia” – C. C.). Textul slavon al inscripției²³ ctitoricești se află pe chenarul inferior al feței icoanei și este extrem de deteriorat. El este ortografiat de la stânga spre dreapta cu caractere chirilice obișnuite, de culoare neagră. Semnătura abia vizibilă a zugravului Antonie este amplasată pe același chenar, fiind caligrafiată „în oglindă”. Această semnătură prezintă o moștră tipică de scriere speculară al cărei scop – în cazul când/dacă nu era un capriciu de moment – ținea de imprimarea unei *dimensiuni personale* operei de artă create, cu alte cuvinte ținea de diferențierea și de autentificarea indirectă a zugravului respectiv în raport cu alții zugravi omonimi.



Biserica din Stănești-Lunca (jud. Vâlcea). Viziunea Sf. Petru al Alexandriei

Dialogul între Hristos și Petru al Alexandriei – reprezentat de obicei în spațiul proscomidiilor 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 și a.), dar nici că textul interpretează imaginea (ca în cazul titlurilor ce însoțesc imaginile în ciclurile cristologice, mariologice, în ilustrațiile la Ipnul Acatist, în Menologurile pictate și 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 limbi se împletește într-un tot indisolubil. Mai mult decât atât, spre deosebire de imaginile statice ale ierarhilor sau ale profetilor 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 limbi se întrepătrund în aşa fel încât *privitorul* devine în exact aceeași măsură și *citizen* fără a conștientiza că 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 narării* se subînțeleg iar imaginea se desfășoară în frize continui. Să luăm drept exemplu ciclul *Rugul lui Moise* de pe fațada sudică a Sucevei. 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-Emanuel, prezentat en-fațe, la nivelul pieptului mamei. Urmează scena dezlegării *încălțărilor* (numite *cizme* în inscripția slavonă) și scena înmânării lui Moise a celor *Zece Porunci*. 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, urmează hrănirea mulțimii de 5000 de oameni pentru ca, în final, să-i vedem pe apostoli aducându-i Mântuitorului coșurile pline de fărâmuri rămase.

Sunt cazuri când derulările *secvențiale* ale narării 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 aceasta s-a păstrat la Humor (1535) și la Moldovița (1537). Pentru a ne convinge că la aceste două ctitorii imaginiile *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 acestea sunt deja răsturnate și înecate de furtună.

Spațiul construit în perspectivă geometrică (renascentistă – C. C.) sugerează devenirea spațialo-temporală, și, implicit, încurajează interpretarea în cheie narrativă scrisă Ernst Gombrich în cartea *Art and Illusion*. Să nu uităm că spațiul adânc, ce redă iluzia tridimensionalității, este *receptacul* ideal pentru a sugera cel mai bine ideea de *narrativitate*. 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” *nărăriunea* pe o suprafață plană, bidimensională, după cum totul alte principii și fără a apela la iluzia tridimensionalității. *Nărăriunea secvențială* amintită mai sus și atestată într-o bună parte a picturii ortodoxe (în ciclurile cristologice, mariologice, hagiografice și a.) nu are nevoie de *scena*, de *prim-planul*, de *planul doi* și de *planurile secunde* pe care le oferă perspectiva geometrică directă renascentistă – perspectivă – creată în mare măsură pentru satisfacerea necesităților scenografice ale teatrului din quattrocento și din cinquecento. Desfășurarea narării pe câmpurile icoanei sau în frescele medievale se produce conform legilor *textului scris* și nu ale 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 icoanerame, ce conțin diverse cicluri pictate (hagiografice, imnografice) și care lasă un spațiu gol destinat diferitor tipuri interșanjabile de panouri centrale.

Metafora „oglinzii” nu poate fi aplicată în cazul icoanei, întrucât ultima este un obiect de cult *real*, menit să îmlesnească rugăciunea, și nu o „fereastră” într-o lume virtuală, plăsmuită de fantasia 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 iconografice²⁴. Scena zugrăvită putea să ocupe o suprafață convexă sau concavă, putea decora o concă, o nișă sau o fîridă, putea fi înscrisă în glaful unei ferestre sau continuată de pe un perete pe altul, ignorând muchiile sau profilurile existente. Astfel, în scena *Anapesonului* de la Humor 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 și.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 Cassirer²⁵, dar aplicarea ei în cazul sistemelor de reprezentare a spațiului este originală. Concluzia de bază la care ajunge Panofsky, urmat fiind de Ernst Gombrich²⁶, Hubert Damisch²⁷ și de alții cercetători, este că *interpretarea imaginii se poate realiza numai în baza unui cod cultural* al privitorului iar, în absența acestuia, interpretarea are toate şansele să eşueze 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 Schmitt²⁸ amintește de codurile simbolice cărora li se conformează imaginile medievale. 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 transcederii 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”²⁹.

De la clasificarea tematică a programelor iconografice medievale la clasificarea conform criteriilor de gen

Prima încercare de clasificare tematică a programelor iconografice din pictura murală medievală a Moldovei secolelor XV – XVI a fost făcută de către Wladyslaw Podlacha³⁰, care a divizat varietatea subiectelor în teme cu conținut istoric și teme cu conținut ideal. Din nefericire, acest demers al lui Podlacha nu a avut continuare, iar problema clasificării artei medievale românești conform criteriului tematic s-a înecat, de fapt, în oceanul format de multitudinea de tipuri, canoane și izvoade iconografice existente. Mai mult decât atât, majoritatea cercetătorilor din domeniul consideră suficientă stabilirea ciclului din care fac parte tipurile iconografice individuale sau a locului ocupat de ele – conform tradiției – în cadrul arhitecturii edificiilor de cult. După acest ultim principiu este construită cartea lui I. D. Ștefănescu *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești* (București, 1973), volum în care putem observa că descrierea tipurilor iconografice individuale se face în ordinea amplasării pe boltile și zidurile bisericilor (cupola, altarul, naosul, pronaosul, gropnița, exonartexul, exteriorul). Din punctul nostru de vedere aceste principii de clasificare sunt utile, dar ele nu acoperă nici pe departe necesitatea grupării tipurilor iconografice conform unor criterii de conținut. De exemplu: ciclul Arhanghelului Mihail conține scena *Slobozirii cetății Constantinopolului din robia perșilor*³¹, scenă similară din punct de vedere tematic cu scena *Asediului Constantinopolului* din cadrul ciclului Acatistului. Conform criteriilor enunțate mai sus, aceste scene nu pot fi grupate împreună întrucât sunt amplasate – de obicei – separat, și în, din punct de vedere formal, de cicluri diferite: cel al Arhanghelilor și cel al Imnurilor Mariale, dar este evidentă similitudinea și analogia mesajului acestor două scene cu caracter de luptă. Un alt exemplu ni-l oferă ciclurile hagiografice ale sfintilor. Acolo găsim o mulțime de scene de execuții, de minuni, de martirii, de botezuri și.a.

Dar minuni, patimi, botezuri găsim, de asemenea, și în ciclurile cristologice. Cum – după ce criterii – pot fi, atunci, grupate scenele cu tematică similară din diverse tipuri de cicluri? Morfologia artei a elaborat demult aparatul de noțiuni nesesare unor astfel de delimitări, respectiv, asociere a operelor de artă conform criteriilor tematice. Este vorba de noțiunea de *gen*, aplicată mai frecvent în teoria literaturii, dar folosită și în cazul artelor plastice, mai ales la clasificarea operelor din secolele XVII – XX³² (este vorba de: natura moartă, peisaj, portret, tablou de gen și a.).

Deși termenul *gen* a apărut, relativ, târziu – la mijlocul secolului al XVII-lea, în estetica *clasicismului francez*, – clasificări conform criteriilor de *gen* sunt cunoscute încă din Antichitate (*Poetica* lui Aristotel, *Despre tipurile de stil* a lui Hermogene și a.). Literatura bizantină a lăsat moștenire literaturii slavone medievale o serie de genuri, de specii și de forme literare care au avut un impact permanent asupra întregii sfere a culturii ortodoxe. Este vorba de *romanele în proză*, de *cronografi*, de *hagiografi*, de *învățături*, de *paterice*, de *poemele epice și didactice*, de *epigrame*, de *poezii imnice, ocazionale, encomiastice, satirice, de parodii, de povești și legende, de cărți populare*³³, de *poezii „prodromice”* (scrise într-o limbă savantă, cu procedee retorice); iar mai târziu, după 1204, de *poeme curtene sau cavaleresti*, de derivăție occidentală. Genul *poeziei ritmice bizantine*³⁴, născut în cadrul cultului și rămas integrat liturghiei, s-a dovedit a fi de o absolută originalitate artistică în literatura vremii. Literatura slavonă a cunoscut, de asemenea, o varietate impunătoare de genuri și specii literare. Este de ajuns să amintim de *viețile* sfintilor și martirilor, de *cuvintele* spuse sau scrise pe diferite teme și la diferite ocazii, de *învățături*, de *povestiri*, de *letopisește*, de *cronografe* și de *cronici*, de *mineie*, de *paterice*, de *pilde*, de *apocrife* etc. Despre numărul imens de forme literare vorbesc elocvent primele cuvinte din titlul operelor literare sau de cult scrise în limba slavonă. Astfel, academicianul Dmitri S. Lihaciov a identificat aici peste o sută de termeni nu toți dintre care sunt traducibili în limba română: bucoavnă «азбуковник», alfabet «алфавит», convorbire «беседа», existență «бытие», amintire «воспоминания», capitole «главы», decalog «двоесловие», fapte «действие», dialog «диалог», epistolie «епистоля», hagiografie «житие», hagiografie și viață «житие и жизнь», testament «завет» și testamente «заветы», texte alese «избрание», culegere «изборник», mărturisire «исповедание», mărturie «исповедь», istorie «история», anuar «летовник», anal «летопись», letopisets «летописец», rugăciune «моление», rugăciune și implorare «моление и мольба», demascare «обличение», demascare scrisă «обличительное списание», descriere «описание», răspuns «ответ», comemorare «память», povestire «повесть», spectacol «позорище», demonstrare «показание», mesaj «послание», laudă «похвала», polemică «прение», pildă «притча», cugetare «размышление», cuvântări «речи», discurs «речь», spusă, cazanie «сказание», cuvânt «слово», dispută «спор», creație «творение», tâlcuire «толкование», apocalipsă «хождение», lectură «чтение» și altele. Dar sunt oare toate aceste forme verbale – toți acești termeni – declarați în titluri – *genuri literare* (în sensul pe care noi îl atribuim astăzi noțiunii de *gen*)? Să existe oare în literatura medievală slavonă peste o sută de genuri? Evident, că răspunsul la această întrebare dat de academicianul Dmitri Lihaciov a fost unul negativ. În realitate, genuri sunt cu mult mai puține. Variația lor aparentă se datorează faptului că ele evoluează în timp, se transformă, se suprapun, crează ierarhii de subordonare, generează *subgenuri*, fuzionează, uneori dispar. Ele nu trebuie percepute ca niște categorii statice, imuabile, strict înscrise în limite precis conturate. Din această cauză continuă să fie atât de greu a prezenta o clasificare exhaustivă a genurilor din literatura medievală. La acestea se adaugă și faptul că oamenii acelei epoci nici nu conștientizau că textele lor poetice sau cele scrise în proză alcătuiesc *grupuri generice*. Foarte interesantă – și, într-un anumit sens, metodologic similară investigațiilor lui Dmitri Lihaciov – este cercetarea claselor și genurilor literaturii franceze din secole XII – XIV întreprinsă de Paul Zumthor în cartea *Încercare de poetică medievală* (București, 1983). Tabloul *vocabularului* de epocă ce desemnează formele textelor narrative pare a fi mai mult decât cețos:

„... Dacă lăsăm de o parte *chanson de geste*, atestat din plin și poate singura expresie care nu dă niciodată naștere echivocului, se poate distinge un alt grup lexical trimitând la texte narative ce nu erau cântate; însă distribuția diferitor termeni în acest ansamblu pare aproape aleatorie. Semnificația lor nu poate fi nicicum definită: *estoire, conte, dit, exemple, fable* și diminutivele sale *fablet* și *fabliau*; (...) o scurtă perioadă în jurul anului 1200, *estoire* și *dit*, cuvinte noi, s-ar fi opus lui *conte* și *fable* din punct de vedere al veracității conținutului. După această dată, ei se interferează și se confundă neîncetat. *Lai* intră în aceeași serie, însă el desemnează o formă lirică (...) Cât despre *roman*, în sens propriu, el indică orice compoziție în limba vulgară ce poate fi opusă unui model latin, fie și foarte îndepărtat. Pe de altă parte, unele ansambluri de texte, având caractere comune destul de precise, nu comportă o denumire generică identificabilă; de pildă, cele numite uneori *gab* (glumă). Limbile medievale nu au un cuvânt pentru a exprima un concept corespunzător *teatrului* nostru. Manuscisele care ne-au transmis diferite drame liturgice le desemnează uneori prin cuvintele latinești *ordo*

sau *ludus*. Abia în perioada când tehnicele scenei au cunoscut cea mai mare dezvoltare, în secolele XIV și XV, apar termeni ca *farce*, *sottie*, *moralité*, *miracle* și *mistère*, pe care cu greu le putem defini și a căror repartiție nu este cătușii de puțin sistematică³⁵.

Urmând exemplul lui Dmitri Sergheevici Lihaciov, istoricul de artă Gheorghe Karlovici Wagner³⁶ a propus pentru tipurile iconografice ortodoxe o clasificare pe criterii de gen adaptată din punct de vedere metodologic modelelor deja existente în istoria literaturii slavone și ruse vechi. Această clasificare nu este nici exhaustivă și nici definitivă, după cum menționa însuși autorul ei. Trăsătura ei distinctivă și, probabil, un important atu în raport cu alte clasificări constă în gruparea tuturor genurilor și subgenurilor într-o construcție ierarhică, structurată pe trei niveluri. Toată multitudinea de imagini din arta ortodoxă medievală este divizată în patru mari clase de genuri (simbolico-dogmatice, narrative, reprezentative și decorative), care, la rândul lor se ramifică în genuri și subgenuri mai concrete. Din punctul nostru de vedere, cu mici modificări, această clasificare poate fi adaptată și realităților existente în alte țări ale lumii postbizantine, inclusiv celor din țările române:

I. Genurile simbolico-dogmatice cuprind:

1. genul simbolic cu următoarele subgenuri:
 - a. simbolico-dogmatic pur (exemplu: ilustrarea *Crezului* – într-un tip iconografic rus de secol XVII – numit și *Simbol al credinței*; pe teritoriul României opere de artă ortodoxă care ar ține de acest sub-gen nu au fost descoperite);
 - b. simbolico-atributiv elementar (exemple: simbolurile evangheliștilor, tronul hetimasiei, ierarhiile cerești și. a.);
 - c. simbolico-filosofic (exemple: *Înțelepciunea și-a zidit casă*, *Înțelepciunea lui Solomon*); - d. simbolico-liturgic (exemple: *Euharistia*, *Divina liturghie*);
 2. genul cosmogonic cu variantele cosmogonico-ceremonială și encomiastico-cosmogonica (exemple: *Hexameronul*³⁷, ciclurile *Facerii* etc.);
 3. genul vizionar (care include ilustrarea unei bune parti din viziunile profetice descrise în Biblie, din viziunile sfintilor și din alte tipuri de viziuni, inclusiv din cele incluse în apocrife); acest gen cuprinde subgenul:
 - a. vizionar-escatologic (exemple: *Judecata de apoi*, *Scara virtuților*, *Vämile väzduhului*, *Apocalipsa Maicii Domnului*, *Apocalipsa lui Ioan Teologul*); - 4. genul alegorico-genealogic (exemple: *Genealogia lui Hristos*, *Arborele lui Iesei*, *Arborele familiei Nemanja*, *Arborele Statului Moscovit*); - 5. genul encomiastic (majoritatea compozițiilor cu caracter laudativ și. a.) care uneori se combină cu genului imnografic (vezi: infra); - 6. genului imnografic (exemple: imnurile mariale, jumătatea a două a *Acatistului Bunei-Vestiri* și. a.); - 7. genul latreutic-intercesional (exemple: *Deisis* în diverse variante – *Trimorfon*, *Marea Deisis*, *Deisis Angelic*, *Sofia Înțelepciunea Divină* –, alte imagini de adorare); - 8. genul lirico-simbolic (rar întâlnit în pictura medievală din secolul al XVI-lea, dar prezent în pictura rusă din secolul al XVII-lea).

II. Genurile narrative cuprind:

1. genul epico-fabulos (exemple: imaginile ce ilustrează legendele hagiografice, minunile făcute de sfinti și. a.);
 2. genul istoric (în cadrul căruia intră sub-genurile *istorico-legendar*, *istoric pur* și *bataille-ist*; tot aici trebuie incluse și imaginile cu scene din istoria sacră, *conciliile ecumenice* și. a.);
 3. genul ilustrativ-parimiic (care include *pildele* și *proverbele* biblice, precum și alte tipuri de *parabole* ilustrate); - 4. genul eortionic (în care intră ilustrațiile la: sărbătorile Vechiului și Noului Testament, *Praznicele împărătești*, *Sărbătorile Maicii Domnului*, îngerilor, Sfintei Cruci și. a.); - 5. genul calendaristico-comemorativ (în care intră *Menoloagele* și unele *Pomelnice* pictate, ilustrațiile la textele din *Minei*); acest gen cuprinde și subgenul hagiografico-martirologic (aici intră cicluri sau scene izolate din viața martirilor, imaginile caznelor și supliciilor sfintilor: decapitare, încercare pe rug, lovire cu ciocanul, tortura pe grătar, lapidare, sfârtecare, răstignire, gheare de fier etc.); - 6. genul parenetic-moralizator (învățături ilustrate; exemple de virtuți majore, demne de urmat) strâns legat de genul epico-didactic; - 7. genul conversațional (exemplu: dialogul din viziunea Sfântului Petru al Alexandriei);

8. genul cutumiar cotidian (care include și reprezentarea ceremoniilor sau riturilor din viața de zi de zi);
9. genul burlesc și de divertisment (princiar sau nobiliar).

III. Genurile reprezentative cuprind:

1. genul ctitoricesc-patronal (inclusiv cel votiv);
2. genul reprezentărilor personale (aici intră reprezentările individuale ale sfintilor, apostolilor, ierarhilor, personalităților istorice și a. în care sunt evidențiate trăsăturile lor caracteristice și care dispun de un înalt grad de autonomie în cadrul programului iconografic);
(ambele genuri vor evolu la sfârșitul Evului Mediu în direcția *genului portret*).

IV. Genurile pur decorative cuprind:

1. genul frizelor decorative (care conțin medalioane cu sfinti, succesiuni continui de serafimi, heruvimi și a.);
2. genul zoomorf (care include și subgenul teratologic);
3. genul fitomorf (care include și diverse tipuri de ornamentație florală, dendromorfă etc.);
4. genul abstract ornamental;
5. genul heraldic;
și alte genuri cu caracter decorativ.

Primele trei clase de genuri determină în cadrul ansamblului arhitectural al edificiului Bisericii ortodoxe **semantică** programului iconografic pe când ultima clasă – care cuprinde genurile pur decorative – asigură articularea, punctile de legătură, cu alte cuvinte **sintaxa** acestui program. Gheorghe K. Wagner a mai observat că genurile *narrative* evoluează mai mult în **planul conținutului**, pe când genurile *decorative* evoluează mai mult în **planul expresiei**. Cât privește genurile *simbolico-dogmatice* și cele *reprezentative* ele manifestă o evoluție în ambele planuri.

Semantica gestului și „gramatica” imaginii din pictura medievală românească.

Cercetarea ulterioară a picturii medievale ortodoxe în planul expresiei a relevat existența unei „gramatici” destul de stricte în ceea ce privește **semantica gestului**. S-a observat că multitudinea de atitudini și de acțiuni ale personajelor zugrăvite se reduc – în marea majoritate a cazurilor – la gestul de binecuvântare, la gestul indicator, la gestul de donator, la poziția de intercesor sau solicitant, la plecăciune, la poziția de adorare (a unei icoane și a.), la poziția de ascultare (în sens de manifestare a atenției), la poziția cu brațele încrucișate (în scenele unde este arătată călugărirea, moartea sau rugăciunea euharistică), la poziția de îngenunchere sau de prosternare, la poziția culcată (în special în cazul reprezentării decesului sfântului). În ilustrarea scenelor de martiriu, care formează parte a majoră a menoloagelor pictate românești, de asemenea, s-a cristalizat un repertoriu limitat de scene de cazne sau de execuții care cuprind răstigniri, decapitări, lapidări, sfârtecări, spintecări, tăieri în bucăți, arderi pe rug, arderi în diverse recipiente de tortură (boi de aramă și a.), bateri cu toiege, trageri pe roată, fierberi în cazane, sfâșieri cu cârlige sau de către animalele de pradă și a. Din întreaga narățiune a vieții și martirului sfântului respectiv este selectat, de obicei, un singur și sugestiv episod care are menirea de a crea o imagine eliptică, extrem de lapidară, de sintetică, aproape hieroglifică și ușor de memorat. Luate în totalitatea lor, cele 365 de imagini pictate ale calendarului bisericesc formează un fel de text ideografic în care inscripțiile de deschidere, de mijloc și de încheiere a anului sunt un fel de semne de punctuație, culorile și gesturile sunt litere, portretele sau caznele sfintilor sunt cuvinte, ciclurile lunare sunt frazele, iar Sinaxarul în totalitatea lui este un amplu discurs literar – echivalentul plastic al volumului impunător de texte din Minei. Rolul cadrelor ce separă scenele este extrem de important în acest discurs. Acestea, de fapt, articulează legile „sintactice” după care se structurează mesajele pictate. Si lucrul acesta se referă nu numai la Menoloage, ci și la întregul program iconografic. Astfel, cercetând pictura murală din Moldova secolului al XVI-lea, Sorin Ullea a observat că până la pictura de la Bălinești, temele iconografice se desfășurau în **cadre de sine-stătătoare**, situație modificată de Gavril Ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești, pictor care a introdus în Moldova reprezentarea în **friză a „discursului” iconografic**, modalitate compozitională întâlnită deja în pictura bizantină și sărbească din secolul al XIV-lea.³⁸ Sistemul reprezentării în friză a favorizat amplificarea registrelor (îndeosebi cel al *Patimilor*) și a personajelor, fenomen care a luat amploare proporțional cu creșterea în înălțime a bisericilor³⁹, ceea ce a conferit monumentalitate ansamblurilor din prima jumătate a secolului al XVI-lea. Odată cu pictura de la Râșca (1552)⁴⁰, se

revine la sistemul compartimentării scenelor, ceea ce marchează un proces „invers, de diminuare a registrelor și personajelor, în ciuda dimensiunilor constant mari ale monumentelor arhitecturii”, considerat de Ullea „un proces de disociere a picturii de arhitectură, un proces care va duce la decadența picturii monumentale moldovenești ...”⁴¹.

Note:

¹ Louis Marin, *Éléments pour une sémiologie picturale*. În B. Teyssèdre și alț., *Les Sciences humaines et l'œuvre d'art*. Bruxelles, La Connaissance, 1969; Reeditat în *Études sémiologiques*, op. cit., pp.17 – 45.

² Scrisă în original în limba slavonă bisericească.

³ Ecaterina Cincheza-Buculei, *Menologul de la Dobrovăț* (1529). În SCIA, Seria AP, T. 39, B., 1992, pp. 7 – 32.

⁴ *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 biserică a fost înzestrată înaintea pictării ei.

⁵ Wilhelm Worringer, *Abstracție și intropatie*, București, Univers, 1970.

⁶ Louis Marin, *Op. cit.*, pp.17 – 45.

⁷ Alexandra Vrânceanu, *Modele Literare în Narațiunea Vizuală - Cum citim o poveste în imagini*. Vezi: www.scribd.com/doc/9151283/Alexandra-Vrânceanu-Modele-Literare-in-Naratiunea-Vizuala-Cum-Citim-o-Poveste-in-Imagini- (accesat la 10.04.2013).

⁸ Pierre Francastel, *Realitatea figurativă*. București, ed. Meridiane, 1972, pp. 172 – 174.

⁹ În pictura bizantină și postbizantină, poartă denumirea de *proplasmă* tonul întunecat, aplicat uniform peste preparația panoului sau a peretului, 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 verzu și întunecat - era uneori încălzit și mai luminat. (“Proplasma lui Panselinos”, după Dionisie din Furna, era alcătuță din alb de ceruză, ocru, verde și puțin negru.) În tradiția iconografică rusă *proplasmei* îi corespunde culoarea denumită *sankir'*. Citat după: www.galeriadearta.com/pictura/proplasma-1554.htm (accesat la 20.05.2014).

¹⁰ Heinrich Wolfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*. București, ed. Meridiane, 1968.

¹¹ Claude Bremond, *Logica povestirii*. București, Editura Univers, 1981.

¹² Între banda desenată și ciclul hagiografic există multiple afinități!.

¹³ Răzvan Theodorescu, *Text și imagine în vechea civilizație a românilor*. În „Text și discurs religios”, nr. 3/2011, p. 21-37.

¹⁴ Adică nu prezintă puncte privilegiate = toate punctele din spațiu se bucură de aceleași proprietăți, fără deosebire.

¹⁵ Toate direcțiile din spațiu au aceleași proprietăți, fără deosebire.

¹⁶ Pavel Florenski, *Iconostasul*. București, ed. Anastasia, 2009, p. 96.

¹⁷ Asemenea perspectivei aeriene din arta Extremului Orient.

¹⁸ Scrierea *speculară* (engl.: *mirror writing*; fr.: *écriture spéculaire*; sinonim: scriere „în oglindă”; termenul *specular* vine de la lat. *speculum* = *oglindă*) 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 oglinziile retrovizoare 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 texte medievale slavone ortografiate cu grafie chirilică și – într-o măsură cu mult mai mică – cu grafie glagolitică. Evident că în mare majoritate a acestor exemple era vorba de grafeme individuale („oglindite” 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, matrie 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 corespondență 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 traducerile *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 Є;

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

nu este exclusă dorința cărturarilor medievali de a propria pe cât posibil aspectul grafic al unor inscripții aparent sau aproximativ simetrice de aşa-numitele *ambigrame* (texte absolut simetrice, în care direcția lecturii nu mai are nicio 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 și a.

¹⁹ Vezi: *The Restoration of the Probota Monastery*, ediție UNESCO, 2001, p. 121 și fig. 211 de la p. 123; traducerea românească la p. 373.

²⁰ Vezi: Corina Popa, Ioana Iancovescu, Vlad Bedros, Elisabeta Negru, *Repertoriul picturilor murale brâncoveniști, I. Județul Vâlcea, Vol. 1, Text*, București, 2008, p. p. 145 – 147; lista temelor iconografice la pp. 151 – 153.

²¹ *Ibidem*, p. 152.

²² *Ibidem*, p. 152. Probabil, aici se aveau în vedere cuvintele „*cei însărcinăți*”.

²³ Traducerea românească a inscripției este următoarea: „Acestă icoană a făcut-o Toader ... și soția sa Sofronie la anul 7141; Antonie zug(rav)“.

²⁴ 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 ctitorilor 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 *lerarhie* și a).

²⁵ Ernst Cassirer. *Filosofia formelor simbolice*. Vol. I, *Limbajul*, București, ed. Paralela 45, 2008.

²⁶ Ernst H. Gombrich. *Artă și iluzie*. București, ed. Meridiane, 1973.

²⁷ Hubert Damisch. *L'origine de la perspective*. Paris, ed. Flammarion, 1993

²⁸ Jean-Claude Schmitt. *Imaginile*. În *Dicționarul tematic al Evului Mediu Occidental*. Iași, ed. Polirom, 2002.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ În cartea *Pictura murală din Bucovina* (Lvov, 1912). Vezi traducerea românească în: Wladyslaw Podlacha, Grigore Nandriș. *Pictura murală din Bucovina*. În *Umanismul picturii murale postbizantine*, V. I. București, ed. Meridiane, 1985.

³¹ Vezi: Dionisie din Furna. *Carte de pictură*. București, ed. Meridiane, 1979, p. 209.

³² În tradiția franceză s-a întăritenit înțelegerea genului în calitate de *peinture par thème*.

³³ Albinuș sau Floarea darurilor, Războiul Troadei, Isopia, Fiziologul, Sindipa filosoful, Varlaam și Ioasaf – tradus româneste de boierul erudit Udriște Năsturel, – sau romanul de dragoste *Erotocritul*.

³⁴ Al cărui cel mai important exponent a fost Roman Melodul

³⁵ Paul Zumthor. *Încercare de poetică medievală*. București, ed. Univers, 1983, pp. 209 – 210.

³⁶ Vezi: Г. К. Вагнер. *Проблема жанров в древнерусском искусстве*. Москва, „Искусство“, 1974.

³⁷ În slavonă, Ŝestodnev.

³⁸ Sorin Ullea. *Gavril Ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești. Introducere la studiul picturii moldovenești din epoca lui Ștefan cel Mare*. În: *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*. București: Editura Academiei R.P.R. 1964, p. 433.

³⁹ *Ibidem*, p. 429.

⁴⁰ Sorin Ullea. *Un peintre grec en Moldavie au XVle siècle: Stamatélos Kotronas*. În: RRHA, série Beaux-Arts , VII, 1970, p. 24.

⁴¹ Sorin Ullea. *Gavril Ieromonahul...*, p. 429.