

RALUCA BETEA¹, ROMÂNIA

Cuvinte cheie: Judecata de Apoi, Iad, damnați, păcate, iconografie, pictură post-bizantină

Păcătoși și pedepse eterne. Iconografia Iadului în bisericile de lemn din comitatul Maramureș

Rezumat

Cercetarea de față analizează scenele Iadului incluse în compozițiile Judecății de Apoi din regiunea vechiului comitat al Maramureșului. Aceste imagini - icoane pe lemn și picturi parietale - au fost produse pentru bisericile de lemn din satele maramureșene, aparținând comunităților de rit grec românesc și rutene. Intervalul temporal al cercetării de față este format din perioada cuprinsă între secolul al XVII-lea și prima parte a veacului al XIX-lea.

Datorită faptului că doctrina pedepselor veșnice are la bază ideea păcatului, imaginile Iadului constituie o sursă extrem de valoroasă prin care se pot urmări valorile etice și morale transmise de biserică prin intermediul discursului vizual. De aceea reprezentările maramureșene ale Iadului oferă informații importante cu privire la frecvența și ierarhia păcatelor, dar și la percepțiile asupra diferitelor păcate, manifestate în perioada celor peste două secole pe care le avem în vedere. Acest articol va recurge la o analiză desfășurată pe mai multe planuri, acordând atenție și unor aspecte ale vieții sociale, urmărind astfel să studieze în ce măsură scenele Iadului reflectă anumite realități locale, specifice lumii rurale.

Una dintre trăsăturile esențiale ale iconografiei maramureșene este ampla dezvoltare pe care spațiul Iadului o cunoaște în cadrul economiei compozițiilor. Analiza cantitativă a păcatelor redată în cadrul acestor compoziții evidențiază o diversitate impresionantă, fiind incluse nu mai puțin de 49 de reprezentări diferite de damnați. Cele mai frecvente figuri de damnați redată în cadrul compozițiilor din Maramureș, sunt păcătoșii care se fac vinovați de curvie și cei care dorm duminică. Ampla desfășurare a Iadului, diversitatea impresionantă a damnaților și uneori pedepsele violente aplicate acestora demonstrează accentuarea funcției moralizatoare și de disciplinare, cu care imaginile Judecății de Apoi din Maramureș au fost investite.

¹ Cluj Napoca, România;

Key words: Last Judgment, Hell, Damned, Sins, Iconography, Post-Byzantine Painting

Sinners and Eternal Punishments. The Iconography of Hell in the Wooden Churches of Maramureș County

Summary

The present article intends to analyze the visual representations of the Hell, which are part of the Last Judgment compositions to be found in the historical county of Maramureș. These images - wooden icons and wall paintings - were produced for the wooden churches situated in villages belonging to the Eastern Rite Romanian and Ruthenian communities. The temporal focus of this study is the seventeenth-nineteenth centuries.

Seeing as the doctrine of Eternal Punishment is based on the idea of sin, the images of Hell make for a valuable source, able to provide ethical and moral values communicated by the Church through visual speech. The representations of Hell to be found in Maramureș can therefore offer important information about the perception on various sins, manifested throughout these centuries. But this article will carry out a multifaceted analysis, focusing also on various secular aspects and social relationships, aiming to study the depiction of numerous members of the village communities and the inclusion of some local aspects.

One of the most important features of iconography of the Last Judgment in Maramureș is the large amount of space taken up by the depictions of Hell. The quantitative analysis of the sins depicted in the scenes of Hell of the Maramureș compositions, highlights an impressive diversity, including no fewer than 49 figures of various damned. The most frequent depictions of sinners are of those who are guilty of sexual sins and those who sleep on Sundays. The large depictions of the Hell, the impressive diversity of the sinners and sometimes the violent punishment inflicted on the damned, demonstrate the emphasis of the moralizing and disciplinary functions which characterize the images of the Last Judgment in Maramureș.

Păcătoși și pedepse eterne. Iconografia Iadului în bisericile de lemn din comitatul Maramureș

Spațiul caznelor veșnice a reușit să terorizeze generații întregi de credincioși, fiind unul dintre cele mai vechi coșmaruri ale omenirii, care se datorează fricii pe care ne-o provoacă lumea de după moarte². Imaginarul Iadului integrează aspecte legate nu numai de temerile violente specifice umanității ci și de valorile morale contemporane care au primat. Există în cadrul oricărei societăți diferite grade și seturi de standarde variabile ale noțiunilor de bine și rău. De altfel și conceptul de păcat a evoluat și prezintă de-a lungul istoriei creștinismului semnificații diferite³. Iconografia Iadului, datorită rolului pe care discursul vizual îl poate avea în studiul sensibilităților religioase, reprezintă așadar o sursă importantă prin care se poate urmări evoluția păcatelor și spaimelor de-a lungul timpului. Studiul de față își propune să urmeze tocmai această direcție de cercetare, aplicată asupra scenelor Iadului din cadrul programelor iconografice pictate în bisericile de lemn din vechiul comitat al Maramureșului. Reprezentările maramureșene dedicate spațiului supliciilor veșnice oferă informații valoroase cu privire la percepțiile asupra unor păcate diferite manifestate pe o perioadă de peste două secole și permit trasarea unor concluzii referitoare la gradația acestora. Totodată, această cercetare va studia în ce măsură scenele Iadului reflectă anumite realități locale, specifice lumii rurale și dacă acestea înglobează conflicte de natură socială, având în vedere faptul că Iadul a reprezentat de multe ori un spațiu sortit „celorlalți”, destinat pedepsirii dușmanilor colectivi sau individuali⁴. În ciuda acestui potențial de cercetare, literatura de specialitate nu a manifestat interes pentru studiul imaginarii vizuale al reprezentărilor Iadului din zona maramureșeană. O parte dintre aceste imagini au fost analizate de cele mai multe ori succint în cadrul unor studii dedicate artei religioase din Maramureș, iar unele reprezentări nu au fost deloc publicate sau descrise.

Cercetarea de față analizează scenele Iadului, care fac parte din amplele compoziții ale Judecății de Apoi – icoane pe lemn și picturi parietale – din regiunea vechiului comitat Maramureș (ung. Máramaros)⁵. Studiul va cuprinde așadar nu numai Maramureșul românesc, dar și zona de la nord de Tisa, care astăzi aparține Ucrainei. Aceste imagini au fost produse pentru bisericile de lemn din satele maramureșene, aparținând comunităților de rit grec românesc și rutene. Intervalul temporal al cercetării de față este format din perioada cuprinsă între secolul al XVII-lea și prima parte a veacului al XIX-lea.

Tema Judecata de Apoi a fost frecvent redată în cadrul bisericilor de lemn din comitatul

² Georges Minois, *Istoria Infernurilor*, București, Ed. Humanitas, 1998, p. 7.

³ Jack David Eller, *Introducing Anthropology of Religion. Culture to the Ultimate*, New York-London, Routledge, 2007, p. 136.

⁴ Georges Minois, *Istoria Infernurilor*, pp. 146, 121-122.

⁵ Vechea unitate administrativă a Maramureșului este diferită ca întindere geografică față de actualul județ cu același nume. Maramureșul Istoric reprezintă o vastă depresiune, de formă alungită, care se înscrie printre cele mai mari depresiuni ale Munților Carpați, având o suprafață de aproximativ 10 000 km². Ea este cuprinsă între munții vulcanici ai grupeii nordice, Țibleș, Oaș și Gutâi, între masivul Rodnei și Munții Maramureșului. Această depresiune este străbătută de râul Tisa, care fiind orientat de la sud-est la nord-vest îl desparte în două jumătăți inegale. Vezi Radu Popa, Țara Maramureșului în veacul al XIV-lea, Ed. Enciclopedică, București, 1997, p. 34, Marin I. Dermer, Maramureșul Românesc, București, Ed. "Carte Românească", f.a., p. 15.

Maramureș⁶, atrăgând atenția dezvoltarea amplă și detaliată a compozițiilor și popularitatea de care acestea s-au bucurat de-a lungul intervalului de timp menționat. În ceea ce privește localizarea imaginilor Judecății de Apoi din Maramureș se observă anumite diferențe, în funcție de caracterul mobil sau nu al reprezentărilor. Exceptând cazul compoziției de la Giulești, unde Judecata de Apoi era amplasată pe peretele estic al pridvorului, picturile parietale maramureșene, întocmai ca în bisericile de lemn din restul Partiumului și din Transilvania, sunt întotdeauna poziționate în spațiul pronaosului. Din păcate, în cazul lucrărilor realizate pe suport mobil, amplasarea originală este mai greu de determinat. Amplasarea celor mai multe dintre aceste compoziții în spațiul dedicat femeilor a determinat desigur ca acestea să fie vizualizate mai frecvent și pe o perioadă mai lungă de timp de către enoriașe, însă aceste picturi erau destinate să fie văzute de către toți credincioșii, mesajul lor adresându-se întregii comunități parohiale. Din punct de vedere compozițional se constată o ordonare stabilită a motivelor iconografice, după care într-un mod asemănător se compun toate imaginile Judecății de Apoi⁷. Compoziția are un caracter simetric, fapt sesizabil și în cazul imaginilor maramureșene: tema este construită pe o axă mediană, în partea superioară a compoziției aflându-se figura lui Iisus Hristos, iar Paradisul și Infernul, la dreapta, respectiv la stânga Judecătorului, sunt poziționate vis-a-vis, în mod antitetic. În cadrul icoanelor pe lemn și a picturilor parietale din această zonă⁸ scenele Iadului cunosc o dezvoltare amplă, pictorii acordându-le un loc important în cadrul economiei compoziției. Spațiul Iadului se caracterizează printr-o iconografie complexă, care reunește în Maramureș atât elemente care aparțin tradiției cât și motive iconografice inedite. Iconografia Iadului din lucrările maramureșene înglobează frecvent elemente specifice compoziției „clasice” bizantine⁹, precum imaginea râului de foc care pornește de la picioarele lui Hristos, reprezentarea îngerilor care îi aruncă sau îi conduc pe damnați în Iad și redarea lacului Gehennei care conține figura lui Satana ținându-l în brațe pe Iuda sau pe Antihrist.

⁶ În cele 55 de biserici de lemn care se mai păstrează în prezent (Alexandru Baboș, *Tracing a Sacred Building Tradition, Wooden Churches, Carpenters and Founders in Maramureș until the Turn of the 18th Century*, Norrköping, Lunds universitet, 2004, pp. 140-143) am reușit să identific în urma cercetării pe teren și a studiului bibliografic, un număr de 31 de reprezentări a temei Judecata de Apoi, în cazul a trei biserici existând câte două compoziții. 22 de reprezentări se află în bisericile situate la sud de Tisa: Breb (două imagini), Budești Josani (două imagini), Mănăstirea Giulești (în prezent situată în hotarul satului Mănăstirea), Botiza, Borșa, Călinești Căieni, Săliștea de Sus (Biserica Nistoreștilor, două imagini), Ieud Deal, Budești Susani, Rozavlea, Dragomirești (în prezent biserica se află în Muzeul Satului din București), Bârsana, Cuhea (în prezent satul poartă numele de Bogdan-Vodă), Desești, Șieu, Poienile Izei, Cornești, Șurdești, Sat Șugatag, Oncești (în prezent biserica se află în Muzeul în aer liber din Sighetu Marmăției). În partea de la nord de Tisa am identificat opt reprezentări: bisericile din Așșa de Mijloc Susani, Nehrovets, Izky, Oleksandrivka, Tiushka (icoana se păstrează în prezent în colecția Muzeului Orașului: Comori spirituale ale Ucrainei, Kiev), Roztoka, icoana din Muzeul de Etnografie (Néprajzi Múzeum) din Budapesta, icoana din colecția Muzeului de Istoria Religiei din Lviv. Dintre aceste reprezentări șapte sunt icoane de mari dimensiuni, pictate pe lemn (Budești Josani, Roztoka, Tiushka, Nehrovets, Izky, icoana din colecția Muzeului din Lviv și lucrarea din Muzeul din Budapesta), iar trei litografii colorate (Breb, Săliștea de Sus și Budești-Susani). Restul imaginilor, în număr de 21, sunt picturi parietale.

⁷ Iris Grötecke, *Das Bild des Jüngsten Gerichts. Die ikonographischen Konventionen in Italien und ihre politische Aktualisierung in Florenz*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1997, p. 2.

⁸ Articolul de față nu include analiza scenelor Iadului redată pe cele trei litografii colorate, pe care le-am identificat pe cuprinsul comitatului Maramureș. În comparație cu icoanele pe lemn și picturile parietale, aceste litografii nu prezintă texte atașate păcătoșilor, stabilirea identității acestora nefiind așadar posibilă.

⁹ În spațiul Bisericii Răsăritene asistăm la crearea unui tip canonic al Judecății de Apoi, din perioada secolelor IX-XII provenind primele imagini ale acestei formule „clasice”. Vezi Valentino Pace ed. *Alfa e omega: il giudizio universale tra Oriente e Occidente*, Milano, 2006, pp. 53, 59, Martin Zlatohlávek, Christian Rättsch, Claudia Müller-Ebeling, *Das Jüngste Gericht. Fresken, Bilder und Gemälde*, Düsseldorf - Zürich, Verlag Benzinger, 2001, pp. 94, 101, 106, Beat Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends: Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Graz - Wien, 1966, pp. 82-87, Engelbert Kirschbaum ed., *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Rome-Freiburg-Basel-Wien, Herder Verlag, 1972, Band 4, p. 515, Miltiadēs K. Garidēs, *Etudes sur le jugement dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle: iconographie, esthétique, Thessalonikē, Hetaireia Makedonikōn Spudōn*, 1985, fig. 5, 6.

În contrast însă cu această frecvență, imaginea Iadului sub forma compartimentelor care conțin torturi colective, este o prezență destul de rară¹⁰. De asemenea, se constată faptul că reprezentările din Maramureș includ și unele motive iconografice care provin din perioada artei post-bizantine, precum gura Iadului redată sub forma fălcilor monstrului Leviathan¹¹. Însă unele dintre cele mai timpurii compoziții ale Iadului, pictate pe icoanele de secol XVII¹², înglobează un element nou, specific iconografiei din zona Carpaților Ucrainieni¹³. Este vorba de spațiul „Noului Iad”¹⁴, denumit în acest mod de către istoricul John-Paul Himka în cadrul studiilor sale dedicate iconografiei Judecății de Apoi din regiunea Carpaților Ucrainieni, pentru a-l diferenția față de mai vechile modalități de redare specifice artei bizantine¹⁵. Autorul a sesizat faptul că în acest areal geografic pictorii au inclus chiar începând cu primele icoane o reprezentare aparte, care se compune dintr-un spațiu de formă pătrată, delimitat printr-un chenar, unde sunt incluși mai mulți păcătoși pedepsiți în mod individual sub diverse forme, de cele mai multe ori atârnați de diferite părți ale corpului sau torturați de diavoli. Acest spațiu este alăturat reprezentărilor clasice ale iconografiei bizantine, râul de foc, lacul Gheenei, torturile colective și imaginea lui Satana¹⁶. Istoricul recunoaște faptul că tendința de diferențiere a păcătoșilor și de individualizare a pedepselor este prezentă în unele compoziții bizantine din spațiul grecesc și sud slav ic începând cu secolul al XII-lea, însă își manifestă opinia cu privire la caracterul inedit al scenei „Noului Iad” redată în cadrul compozițiilor carpatice¹⁷. John-Paul Himka a identificat analogii semnificative cu arta gotică, care după părerea sa a servit ca model pentru pictorii din

¹⁰ Nehrovets, Desești, Săliștea de Sus (biserica Nistoreștilor).

¹¹ Icoana de la Budești Josani și picturile parietale de la Cuhea, Poienile Izei, Desești, Ieud Deal, Săliștea de Sus (biserica Nistoreștilor). Acest element iconografic este unul tipic compozițiilor Judecății de Apoi de factură occidentală, fiind cel mai comun mod de redare a Infernului în perioada Evului Mediu. Motivul iconografic al gurii Iadului nu este caracteristic compoziției „clasice” bizantine, ci începe să fie inclus în cadrul artei Bisericii Răsăritului de abia în perioada post-bizantină, când este prezentă o tendință accentuată de multiplicare a motivelor iconografice. De exemplu, această scenă este redată de către pictorul cretan Teofan în cadrul compozițiilor de la biserica Sf. Nicolae Anapavsas de la Meteora (1527) și refectoriul mării Lavre de la Athos (1527-1535). Este bine știut faptul că acest pictor s-a inspirat din gravurile italiene contemporane, precum cea a lui Raimondi, iar prin urmare, Miltiadēs K. Garidēs consideră că această reprezentare putea la fel de bine să facă parte din acele inovații iconografice inspirate din arta apuseană introduse de Teofan. Însă pe lângă posibilă influență occidentală, așa cum au sesizat Miltiadēs K. Garidēs și Juliette Renaud, formula de reprezentare a unui cap de dragon nu era complet nouă în cadrul artei bizantine, fiind deja la acea dată redată în cadrul unor miniaturi de Psalmi. Vezi Gary D. Schmidt, *The Iconography of the Mouth of Hell. Eighth-Century Britain to the Fifteenth Century*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, London, Associated University Presses, 1995, pp. 13, 32, 38, 83-84, Miltiadēs K. Garidēs, *Etudes sur le jugement dernier post-byzantin*, p. 69, fig. 31.

¹² Cele șase icoane care provin din extremitatea nordică a comitatului Maramureș și lucrarea de la Budești-Josani încorporează mult mai frecvent și în proporție mai mare elemente caracteristice compozițiilor carpatice sau motive tipice atât pentru spațiul rutean cât și cel rusesc. Aceste caracteristici de ordin iconografic, la care se adaugă suportul material și dimensiunea lucrărilor respective confirmă că acestea sunt de fapt icoane carpatice.

¹³ Acest areal geografic cuprinde o mare parte a regiunii Galiția și partea vestică a Transcarpatiei, teritoriu locuit inițial de două grupuri subetnice ale slavilor estici, Lemkos și Boikos. În prezent aceste teritorii aparțin Ucrainei, Poloniei și Slovaciei. John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography in the Carpathians*, Toronto-Buffalo-London, 2009, pp. 8-14.

¹⁴ Icoanele de la Budești Josani, Roztoka și Muzeul de Istorie a Religiei, Lviv. În unele dintre aceste cazuri nu întâlnim o formă exact pătrată a acestui spațiu. Un ecou al acestei scene se regăsește și la biserica din Desești și la icoana de secol XVIII de la Nehrovets. În primul caz, spațiul în care sunt amplasați o parte dintre păcătoși capătă o formă dreptunghiulară, care aduce însă mai mult cu frizele din spațiul Balcanic și cel rusesc.

¹⁵ John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography*, pp. 66-68, Idem, „The Icon of the Last Judgment in the Village of Roztoka, Transcarpathia”, în *Zachodnioukraińska Sztuka Cerkiewna*, pt. 2: *Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut-Kotań 17-18 kwietnia 2004 roku*, Łańcut, 2004, pp. 368-369, Idem, „The Last Judgment Icon of Mshanets”, în *Journal of Ukrainian Studies*, volumes 33-34, 2008-2009, pp. 224-225.

¹⁶ John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography*, pp. 66-68.

¹⁷ Ibidem, p. 68. Amplasarea păcătoșilor într-un cadru delimitat de formă pătrată este într-adevăr un element inovator, deși nu trebuie totuși să uităm că acest gen de reprezentare prezintă anumite asemănări cu imaginea frizelor în care sunt poziționați diverși damnați din spațiul Balcanic și cel rusesc.

spațiul Carpaților Nordici¹⁸.

Compozițiile bizantine ale Judecății de Apoi înfățișează forme colective de pedepsire, prezentate mai mult într-un mod obiectiv-simbolic¹⁹ ceea ce oglindește concepția Bisericii Răsăritene cu privire la Judecata de Apoi, conform căreia aceasta nu reprezintă atât de mult momentul recompensei și administrarea justiției, ci exprimarea credinței în mântuire²⁰. Reprezentațiile maramureșene ale Iadului se înscriu însă în tendința iconografiei post-bizantine, generalizată deja în secolul al XVII-lea, de a dezvolta scenele Iadului, prin individualizarea păcătoșilor și diferențierea pedepselor care li se aplică acestora²¹. Această complexă imagine a caznelor veșnice, investită cu un puternic scop didactic și moralizator, devine o constantă în cadrul compozițiilor post-bizantine ale Judecății de Apoi din această perioadă și continuă să fie redată până târziu, în secolul al XIX-lea²². Ampla dezvoltare a scenelor Iadului se constată și în cazul compozițiilor din Maramureș. Dacă tendința de a elimina simetria și distribuția egală a spațiului acordat celor două destine este prezentă deja în cadrul icoanelor maramureșene de secol XVII, aceasta va atinge însă apogeul în cazul picturilor parietale realizate în veacul al XVIII-lea și începutul secolului următor. Majoritatea ansamblurilor parietale redau imaginea Raiului sub o formă mult mai redusă în comparație cu ampla extindere a Iadului. Cele mai semnificative exemple în acest sens sunt reprezentațiile de la Poienile Izei (1794), Cuhea (1754), Dragomirești (sfârșitul secolului XVIII), Desești (1780) și Săliștea de Sus - biserica Nistoreștilor (circa 1775). În bisericile menționate, Iadul este cel puțin de două ori mai extins decât Raiul. La biserica din Desești reprezentațiile se întind pe un perete întreg, dar și pe porțiuni semnificative din cei învecinați, iar în cazul ansamblurilor de la Dragomirești și Poienile Izei, scenele Iadului sunt pictate pe părți importante de pe pereții de vest și nord. Un aspect deosebit de interesant se remarcă la Poienile Izei unde se poate observa desfășurarea foarte restrânsă a Raiului și poziționarea sa. Acesta este amplasat în partea superioară a peretelui vestic: de la nivelul privitorului, imaginea celor trei patriarhi cu sufletele aleșilor în brațe

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Heinz Skrobucha, „Zur Ikonographie der „Jüngsten Gerichts“ in der russischen Ikonenmalerei“, în *Kirche in Osten*, Bd. 5, Stuttgart, 1962, p. 72

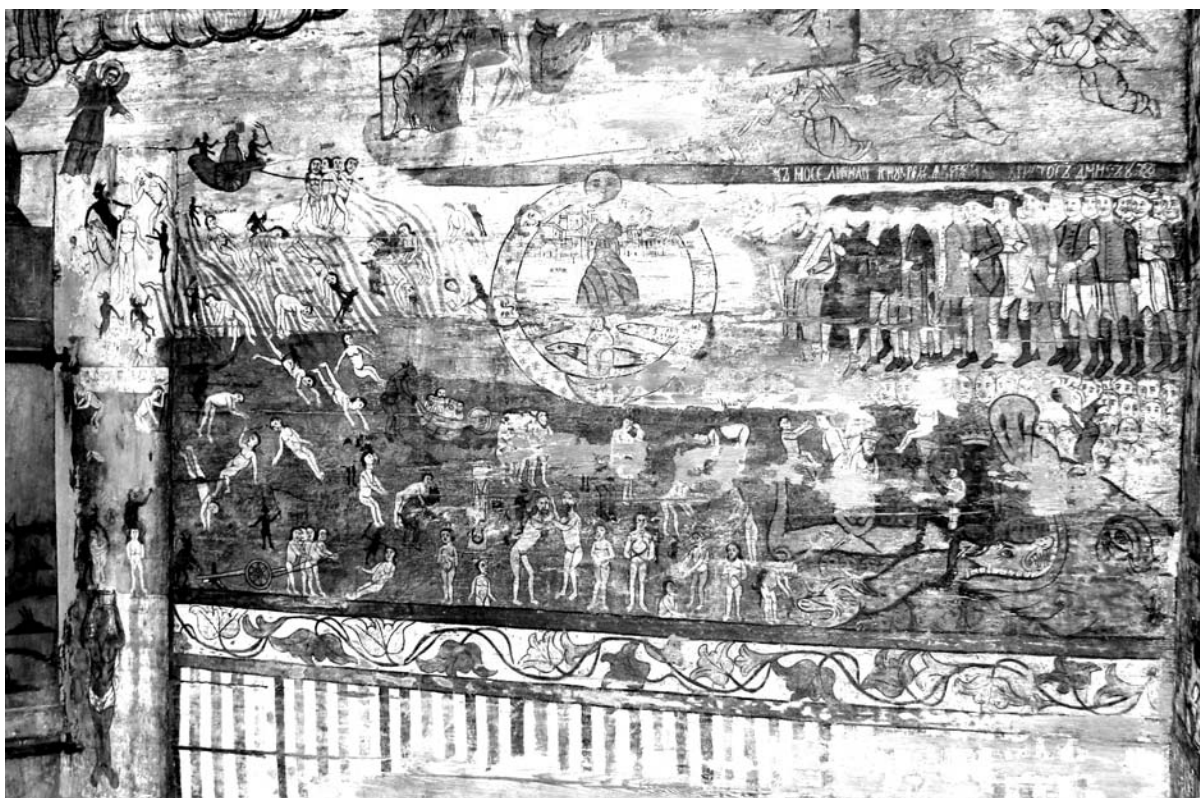
²⁰ Hilarion Alfeyev, „Eschatology“, în *The Cambridge Companion to Orthodox Christian Theology*, ed. Mary B. Cunningham, Elizabeth Theokritoff, Cambridge University Press, 2008, p. 113, Beat Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst der ersten Jahrtausends*, p. 103.

²¹ Torturile individuale sunt aplicate unor păcătoși care fie sunt redați în râul de foc, fie sunt amplasați în spațiul unor frize, unde sunt spânzurați de diferite părți ale corpului. În cazul icoanelor carpatice, așa cum a observat Lilya Berezhnaya, ele prezintă particularitatea în comparație cu spațiul rusesc învecinat, de a prezenta fenomenul diversificării păcatelor încă din secolul al XV-lea. În cadrul iconografiei ruse diversificarea torturilor se va petrece puțin mai târziu, din a doua jumătate a secolului al XVI-a (Vezi Lilya Berezhnaya, „Sub Specie Mortis: Ruthenian and Russian Last Judgement Icons Compared“, în *European Review of History—Revue européenne d'Histoire*, Vol. 11, No. 1, 2004, p. 25). Pe filiera modelelor grecești tendința de individualizare a păcatelor se continuă în secolele următoare în cadrul picturilor post-bizantine murale, de pe teritoriul Patriarhiei de Peć (Tutin, Stava) sau în alte spații ale Peninsulei Balcanice precum în Bulgaria la Arbanasi. Fenomenul însă se va face simțit și în spațiul Țării Românești o dată cu sfârșitul veacului al XVII-lea, prin ampla compoziție a Bisericii Mari de la Hurez, pictată în anul 1694. Așa cum a constatat Corina Popa, în acest caz, la fel ca și la Cozia, pictorii au redat nu numai păcate colective, dar și individuale, recurgându-se la prezentarea unei mari diversități de păcătoși, persoane laice, dar și ecleziastice. Vezi Corina Popa, „L'iconographie de la peinture de l'exonarthex des églises brancovanes (I)“, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'art, Série Beaux-Arts*, tome XLX, 2008, pp. 84, 87, Idem, „Pictura bisericii Mănăstirii Hurezi - realitate artistică și culturală a veacului al XVII-lea“, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, București, tom 33, 1986, p. 22, Drăginja Simic-Lazar, „Le Jugement dernier de l'église des Saints-Pierre-et-Paul de Tutin en Yougoslavie“, în *Cahier balkaniques*, nr. 6, 1984, (Contribution à l'étude du Jugement dernier dans l'art byzantin et post-byzantin), p. 252-253, fig 1, Miltiadēs K. Garidēs, *Etudes sur le jugement dernier post-byzantin*, pp. 99, 101 și fig 38, Desanka Milošević, *Das Jüngste Gericht*, Recklinghausen, Verlag Aurel Bongers, 1963, pp. 62-63.

²² Exemple în acest sens sunt gravurile și icoanele rusești din veacul al XIX-lea, dar și picturile parietale din Bulgaria și spațiul românesc. Vezi Miltiadēs K. Garidēs, *Etudes sur le jugement dernier post-byzantin*, fig. 39-42.

este foarte puțin vizibilă.

Locul muncilor veșnice constituie într-adevăr o reprezentare complexă: pictorii au optat pentru imagini cât mai relevante, care să transmită un mesaj direct și pătrunzător, impresionând în primul rând prin redarea diversificată a imaginilor fantastice ale monștrilor, diavolilor, a morții, precum și prin varietatea pedepselor și chinurilor la care damnații sunt supuși. Rolul lor era acela de a-i atenționa pe enoriași că spațiul caznelor veșnice este un loc înfricoșător, destinat celor care s-au îndepărtat de la calea Domnului. Se dorea astfel să li se insuflă credincioșilor sentimente de neliniște sufletească și groază, să li se provoace trezirea conștiinței. Așadar, aceste reprezentări vizuale ale Iadului au jucat un rol important în discursul moralizator și didactic al Bisericii, menit să disciplineze și să se folosească de frica de Iad a credincioșilor pentru a-i feri de păcat²³.



Pictură parietală, 1754, Biserica din Cuhea; foto: Raluca Betea

Analiza comparativă a lucrărilor maramureșene mai timpurii, de secol XVII, cu cele ulterioare, realizate în perioada secolului al XVIII-lea și începutul veacului următor pune în evidență însă o dezvoltare aparte. Pedepsele redade devin în timp mult mai violente, transformându-se de fapt în adevărate chinuri fizice violente. Istoricul John-Paul Himka a sesizat această dezvoltare tipică pentru unele dintre imaginile maramureșene, dar a identificat același proces evolutiv începând cu secolul al XVIII-lea și în zona nordică a Bucovinei²⁴. Dacă icoanele și o parte dintre picturile parietale de secol XVIII din Maramureș prezintă caracteristica compozițiilor bizantine și post-bizantine de a

²³ Georges Minois, *Istoria Infernurilor*, p. 98.

²⁴ John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography*, pp. 108-109, 184, fig. 4.67, 4.68, 4.69, 4.70, 4.71, 4.72. Idem, „Social Elements in Ukrainian Icons”, în *Letters from Heaven. Popular Religion in Russia and Ukraine*, ed. John-Paul Himka, Andriy Zarynyuk, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2006, p. 238 și nota 14.

nu include reprezentări macabre și pedepse corporale înspăimântătoare – care sunt de fapt o trăsătură specifică pentru o parte a imaginilor Iadului din cadrul artei occidentale – unele dintre imaginile maramureșene atrag atenția prin interesul pe care îl acordă mijloacelor de tortură. Modalitățile moderate de sancționare a damnaților – precum pedepsirea prin atârănare de diferite părți ale corpului, prin intermediul unor diverse obiecte (piatra de moară, oca, foarfeca) sau lovirea de către diavoli – sunt cele care predomină, dar picturile parietale de la Poienile Izei, Săliștea de Sus (Biserica Nistoreștilor), Desești și Dragomirești se încadrează în tendința semnalată anterior, care constă în accentuarea pedepselor și chiar o anumită plăcere pentru redarea detaliată a chinurilor fizice. De exemplu „curva” e întoarsă cu capul în jos și tăiată cu fierăstrăul între picioare, fierarul este pedepsit prin inserarea foalelor în anus, cizmarului i se bate de către diavol un cui în partea posterioară a corpului, cojocarul este îndoit printr-o verigă metalică, țesătorul este chinuit prin încărcarea corpului său cu o multitudine de discuri, iar croitorului i se aplică o pedeapsă specifică, care constă în torturarea cu o mașină de călcat. Deoarece doctrina torturilor veșnice are la bază ideea păcatului, imaginile Iadului constituie o sursă importantă prin care putem să urmărim valorile etice și morale transmise prin intermediul discursului vizual. Analiza cantitativă a păcatelor, redate în cadrul compozițiilor Iadului din Maramureș, evidențiază o diversitate impresionantă, fiind incluse nu mai puțin de 49 de reprezentări diferite de damnați²⁵. Cea mai mare parte a păcătoșilor incluși în iconografia artei creștine se întâlnesc și în cadrul reprezentărilor maramureșene. Foarte multe dintre aceste păcate oglindesc încălcarea Decalogului: uciderea²⁶, hoția²⁷, desfrâul, cel care se face vinovat de sperjur²⁸ și nerespectarea zilei de duminică.²⁹ În cadrul primului păcat menționat, un loc aparte li se acordă femeilor care se fac vinovate de infanticid³⁰. Analiza cantitativă și calitativă pe care am realizat-o asupra iconografiei Iadului din comitatul Maramureș a evidențiat faptul că interesul pentru teme sexuale este foarte pregnant, acest tip de păcat fiind cel mai frecvent criticat. Se remarcă însă nu numai frecvența redării sale, dar și o amplă diversificare. Dacă unii damnați sunt desemnați în termeni generici, prin intermediul inscripțiilor,

²⁵ În cadrul tezei de doctorat am realizat o analiză detaliată asupra unora dintre cele mai frecvente păcate incluse în scenele Iadului din Comitatul Maramureș: Raluca Betea, „Înfricoșata judecată a lui Dumnezeu”. Iconografia Judecății de Apoi în Comitatul Maramureș (secolele XVII-XIX), Cluj-Napoca, 2012 (teză de doctorat în cotutelă: Universitatea Babeș-Bolyai Cluj-Napoca, Università Cattolica del Sacro Cuore Milano), pp. 281-321.

²⁶ Ieud Deal, Oncești și Desești (două reprezentări). În cazul ultimei biserici pictorul a inclus două reprezentări ale ucigașului, fiind sesizabilă o diversificare: „vârsătorii de sânge” sunt așezați într-o roabă împinsă de diavoli, iar cel care și-a ucis părinții este lovit de diavol cu o secure. La Oncești imaginea nu se mai păstrează, dar Victor Brătulescu a consemnat în anii 40 prezența celor care s-au omorât „pentru hotaru” (Vezi Victor Brătulescu, „Biserici din Maramureș”, în Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, XXXIV, 1941, p. 60).

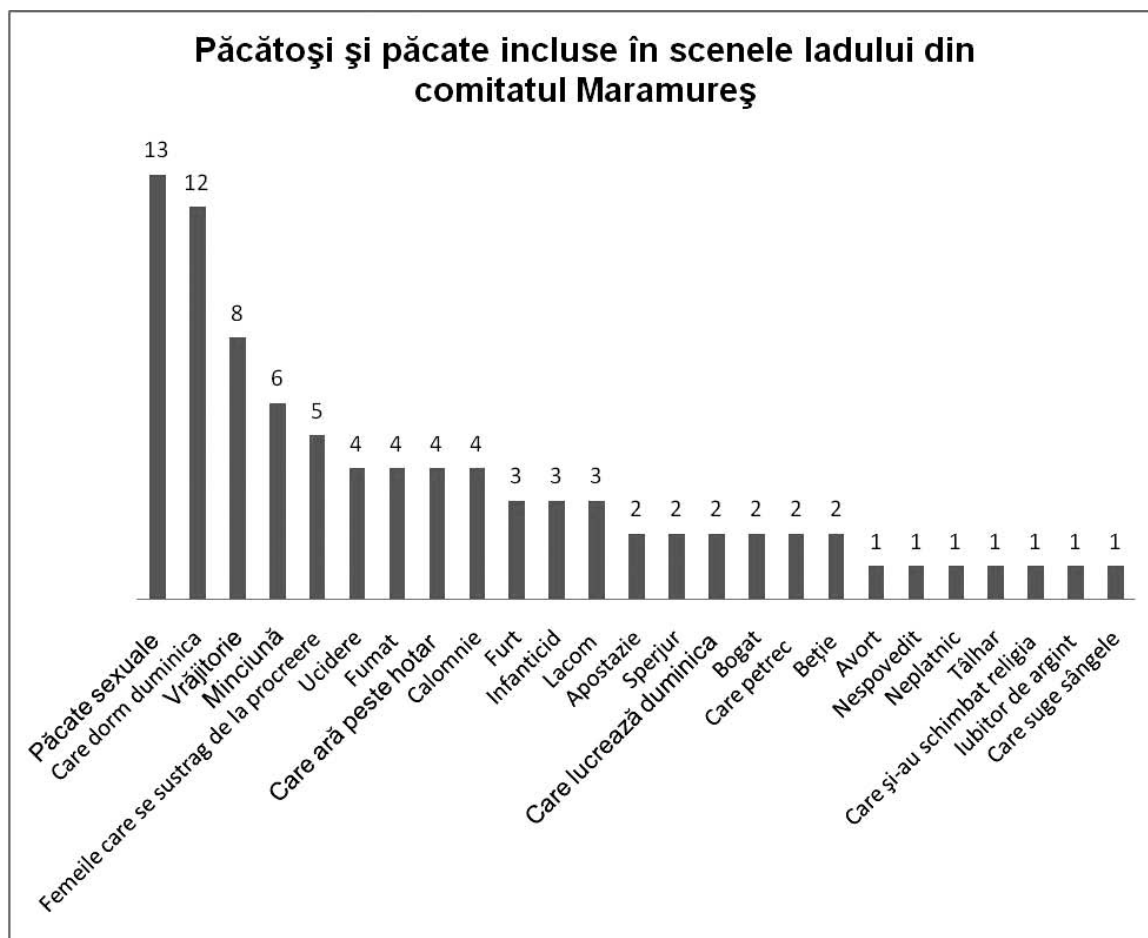
²⁷ Cel care fură arând pământul altuia este redat la Poienile Izei, Dragomirești, Săliștea de Sus (Biserica Nistoreștilor) și Roztoka. De exemplu la Poienile Izei, peste cel „care sparge hatu” trec doi diavoli cu plugul. Pe lângă acest păcat care menționează obiectul furtului, în cazul altor trei imagini, hoții sunt reprezentați în chinurile Iadului, fără însă a se specifica ce exact au furat: Desești, Săliștea de Sus (Biserica Nistoreștilor), Dragomirești.

²⁸ Cornești și Roztoka. La Cornești, inscripția care identifică pe cel damnat, a fost citită de către Anca Pop-Bratu, „care jură strâmb”, iar la Roztoka John-Paul Himka a semnalat de asemenea, reprezentarea celui care se face vinovat de sperjur. John-Paul Himka, „The Icon of the Last Judgment”, p. 369, Anca Pop-Bratu, *Pictura murală maramureșeană*, București, Ed. Meridiane, 1982, p. 63.

²⁹ Este vorba de doisprezece reprezentări: icoanele din posesia Muzeului de Istoria Religiei, Lviv și a Muzeului de Etnografie din Budapesta, Roztoka, Thiiska, picturile parietale de la Cuhea, Desești, Borșa de Jos, Ieud Deal, Poienile Izei, Săliștea de Sus (Biserica Nistoreștilor) și Săliștea de Sus (Biserica Bălenilor) și Călinești Căieni. Respectivii păcătoși sunt acuzați că au ales să doarmă și astfel să nu participe la Sfânta Liturghie.

³⁰ Icoana de la Budești Josani, Ieud Deal, Poienile Izei. La Ieud Deal apar cele „care au omorât cuconi”, iar la Poienile Izei femeia „care omoară pruncii” este silită să înghită un copil.

de a fi vinovați de curvie - „călugărițe curve”³¹, „călugări curvari”³², „fată curvă”³³, „curvă”³⁴, „curvar”³⁵ - există însă și cazuri când păcatul sexual este particularizat³⁶.



De viciul lăcomiei se fac vinovați nu numai cei desemnați în mod explicit ca fiind lacomi³⁷, dar și cei care adună bunuri materiale: bogații³⁸ și iubitorii de arginți³⁹. Întâlnim de asemenea și alte

³¹ Desești.

³² Desești, Săliștea de Sus - Biserica Nistoreștilor.

³³ Desești.

³⁴ Poienile Izei, Dragomirești, Săliștea de Sus - Biserica Nistoreștilor. În ultimul caz Atanasie Popa a identificat femeia desfrânată, pe care diavolii o chinuiesc cu un cui, pe care îl bat în partea posterioară a corpului. Atanasie Popa, „Biserici de lemn din Ardeal”, în Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice, Secția Pentru Transilvania, 1932-1938, Vol. IV, Cluj, pp. 147-149.

³⁵ Ieud-Deal. Vezi Victor Brătulescu, „Biserici din Maramureș”, p. 112.

³⁶ Pe lângă figura comună a celor care au săvârșit adulter (Roztoka (femeia adulter, bărbatul adulter), Nehrovets („cuplul adulter”), trebuie menționate și alte două scene identificate de către John-Paul Himka. Nașul și nașa - redați pe icoana de la Roztoka - sunt acuzați probabil că au avut relații sexuale cu persoanele pe care le-au botezat sau cu părinții acestora, iar femeia vinovată că a făcut sex oral este inclusă în lucrarea de la Nehrovets. Pentru mai multe informații vezi John-Paul Himka, „The Icon of the Last Judgment”, pp. 369-370, Idem, Last Judgment Iconography, pp. 123, fig. 3.30, 3.29.

³⁷ Roztoka (două reprezentări), Poienile Izei și Cuhea. Vezi John-Paul Himka, „The Icon of the Last Judgment”, p. 369. La Poienile Izei doi diavoli îl întind unul de mâini și altul de picioare, pe păcătosul care este identificat prin inscripția „scumpu lacomu”.

³⁸ În cadrul icoanei de la Roztoka sunt redată două reprezentări ale unor oameni bogați. Ibidem.

³⁹ Roztoka. Ibidem.

păcate precum apostazia⁴⁰, calomnia⁴¹, minciuna⁴², tâlharia⁴³, beția⁴⁴, femeile care se sustrag de la procreere⁴⁵ sau avortează.⁴⁶ Dacă viciul beției este un păcat destul de frecvent criticat în cadrul imaginilor Iadului din spațiul artei bizantine târzii și post-bizantine⁴⁷, se poate observa din analiza iconografică realizată, că fumatul apare mult mai rar și se circumscrie spațiului locuit de ruteni și români⁴⁸. În cadrul reprezentărilor maramureșene acest păcat se întâlnește de patru ori⁴⁹.



Pictor Radu Munteanu, circa anul 1775, pictură parietală, Săliște de Sus - Biserica Nistoreștilor;
foto: Raluca Betea

⁴⁰ Acest tip de păcat este foarte rar întâlnit, conservându-se până în prezent două reprezentări: icoanele de la Roztoka și Budești Josani. Prima imagine a fost identificată de către John-Paul Himka (Vezi John-Paul Himka, „The icon of the Last Judgment”, p. 369).

⁴¹ Roztoka, Cuhea. În biserica din Cuhea este redată o femeie care este desemnată conform inscripției ca fiind „clevetitoare”. Vezi Victor Brătulescu, „Biserici din Maramureș”, p. 107.

⁴² Călinești Căieni, Desești, Ieud Deal, Poienile Izei, Dragomirești, Nehroveths. În cazurile unde imaginile se păstrează complet, se poate observa că în general minciinosului i se aplică o pedeapsă care are legătură cu păcatul săvârșit. În bisericile de la Poienile Izei și Călinești Căieni minciinosul e spânzurat de limbă, iar la Desești acestuia i se scoate limba cu un instrument de către un diavol.

⁴³ Ieud Deal. Victor Brătulescu, „Biserici din Maramureș”, p. 112.

⁴⁴ Roztoka, Ieud Deal. John-Paul Himka, „The Icon of the Last Judgment”, p. 369.

⁴⁵ Poienile Izei, Cornești, Rozavlea, Nehroveths și Roztoka.

⁴⁶ Dragomirești.

⁴⁷ Vezi John-Paul Himka, Last Judgment Iconography, p. 66, Miltiadēs K. Garidēs, Etudes sur le jugement dernier post-byzantin, pp. 96, 113-114 și fig. XXXV 69, 70. Acest păcat este consemnat și de către erminia de la Muntele Athos. *Dionisie din Furna, Carte de pictură*, București, Ed. Meridiane, 1979, p. 176.

⁴⁸ John-Paul Himka, „The Icon of the Last Judgment”, p. 370, Florian Dudaș, *Dreapta judecată a lui Dumnezeu*, Oradea, Ed. Lumina, 1999, p. 35, Răzvan Theodorescu, *Civilizația românilor între medieval și modern. Orizontul imaginii (1550-1800)*, Vol. II, Ed. Meridiane, București, 1987, p. 202, Ioan Butean-Bereanu, „Biserica din Zalnoc”, în *Plugarul*, II, nr. 17 (1924), p. 4.

⁴⁹ Roztoka (două reprezentări), Călinești Căieni, Ieud Deal. John-Paul Himka, The Last Judgment Iconography, p. 125, Idem „The Icon of the Last Judgment”, pp. 369-370, fig. 7. Existența acestui păcătos în cadrul ansamblului parietal de la Ieud Deal este menționată de Victor Brătulescu (Vezi Victor Brătulescu, „Biserici din Maramureș”, p. 112). Damnații acuzați că fumează sunt redați cu anumite atribute specifice viciului pe care îl posedă: la Roztoka fumătorul este prezentat cu o pipă mare în gură din care iese fum, iar la Călinești-Căieni păcătosul este atârnat de picioare în timp ce diavolul îi toarnă printr-o pânză conținutul unui pahar, în timp ce din cavitatea bucală a persoanei torturate iese fum.

În cazul picturilor din bisericile din satele românești, pentru a-i desemna pe fumători, pictorii au folosit cuvântul local „dohănașul”. Interesant e faptul că acest păcat nu este tipic numai pentru bărbați, icoana de la Roztoka (secolul XVII) incluzând atât bărbatul cât și femeia care fumează⁵⁰. Prin intermediul acestui discurs vizual de factură escatologică sunt criticate și practicile magice, printre damnați întâlnindu-se două tipuri de păcătoși acuzați de vrăjitorie: aceia care fură laptele vacilor și cei care se fac vinoați de a practica farmece⁵¹. Alte reprezentări, care au însă o răspândire mult mai rară, sunt „nespoveditul”⁵², femeile care ascultă la geamurile altora⁵³ și persoana care nu achită ceea ce datorează altora, desemnat prin inscripție ca „neplatnic”⁵⁴. Pe lângă cei care au comis aceste păcate sunt condamnați să fie torturați în focul veșnic persoanele care nu se supun altor reguli ale Bisericii, încercând să se sustragă de la recomandările și normele impuse. La Dragomirești, Atanasie Popa a identificat următoarele damnațe, reprezentări inedite, pe care nu le-am mai întâlnit în alte areale geografice: pe o femeie „o sfredelește diavolul prin burtă pentru că a mâncat de dulce în zi de post”, iar femeile care cos marțea și vinerea sunt legate și amenințate cu coasa⁵⁵. Compozițiile Judecății de Apoi, atât din spațiul apusean cât și cel răsăritean, includ de timpuriu printre păcătoșii care își primesc pedeapsa eternă reprezentanții anumitor ocupații. Acest tip de damnați se regăsesc și în cadrul programelor iconografice din Maramureș. Mai mult, s-a constatat faptul că, scenele Iadului din acest comitat, întocmai ca și în spațiul învecinat al Carpaților Nordici prezintă ca trăsătură distinctivă prezența frecventă și o diversitate însemnată de îndeletniciri. În bisericile din Maramureș cele mai frecvente îndeletniciri redată sunt cea de crâșmar/crâșmăriță⁵⁶ și morar⁵⁷, în timp ce meșteșugarii ocupă de asemenea un loc foarte important: croitor (denumit prin termenii locali „săbou”, „sabău”)⁵⁸, țesător („tocaciu”)⁵⁹, cojocar („suciu”)⁶⁰, cizmar⁶¹, fierar („covaciu”)⁶² și tăbăcar.⁶³ Me-rită menționat în acest sens cazul bisericii din Poienile Izei, unde sunt incluse nu mai puțin de șapte ocupații. Se observă de asemenea că pictorii, care au activat în zona Maramureș, au urmat tradiția vizuală deja încetățenită a acestor tipuri de damnați. S-a recurs astfel, la redarea unor obiecte care simbolizează meseriile practicate și prin intermediul cărora, acești păcătoși își primesc de fapt pedeapsa: morarul e întotdeauna pictat cu piatra de moară la gât, iar uneori și o oca, în timp ce

⁵⁰ John-Paul Himka, „The Icon of the Last Judgment”, pp. 369-370.

⁵¹ Opt reprezentări: Roztoka, icoana de la Budești-Josani, Dragomirești, Poienile Izei (două reprezentări), Desești, Cuhea (două reprezentări). Prima imagine a fost identificată de către John-Paul Himka, în timp ce reprezentările de la Dragomirești și Cuhea au fost consemnate de către Atanasie Popa, respectiv Victor Brătulescu (John-Paul Himka, „The Icon of the Last Judgment”, p. 380, fig. 9, Atanasie Popa, „Biserici de lemn din Ardeal”, pp. 147-149, Victor Brătulescu, „Biserici din Maramureș”, p. 107).

⁵² Cuhea. Victor Brătulescu este cel care consemnează reprezentarea acestui păcătos. Victor Brătulescu, „Biserici din Maramureș”, p. 107.

⁵³ Dragomirești. Aceste păcătoase sunt, conform descrierii realizate de Atanasie Popa în anii '30, împunse cu cuie în urechi. Vezi Atanasie Popa, „Biserici de lemn din Ardeal”, pp. 147-149.

⁵⁴ Cuhea. Victor Brătulescu, „Biserici din Maramureș”, p. 107.

⁵⁵ Ibidem, pp. 147-149.

⁵⁶ Am identificat un număr de zece imagini: icoanele de la Budești Josani, Muzeul de Istorie a Religiei, Lviv (două reprezentări), Roztoka, Nehrovets, picturile parietale de la Cuhea, Ieud Deal, Poienile Izei, Dragomirești, Săliștea de Sus (Biserica Bălenilor).

⁵⁷ Un număr de unsprezece reprezentări: Roztoka, icoana din posesia Muzeului de Etnografie din Budapesta, Nehrovets, Cuhea, Călinești Căieni, Poienile Izei, Dragomirești, Rozavlea, Săliștea de Sus – Biserica Bălenilor, Săliștea de Sus – Biserica Nistoreștilor, Desești.

⁵⁸ Roztoka, Poienile Izei, Desești, Săliștea de Sus – Biserica Nistoreștilor.

⁵⁹ Ieud Deal, Poienile Izei, Dragomirești, Desești.

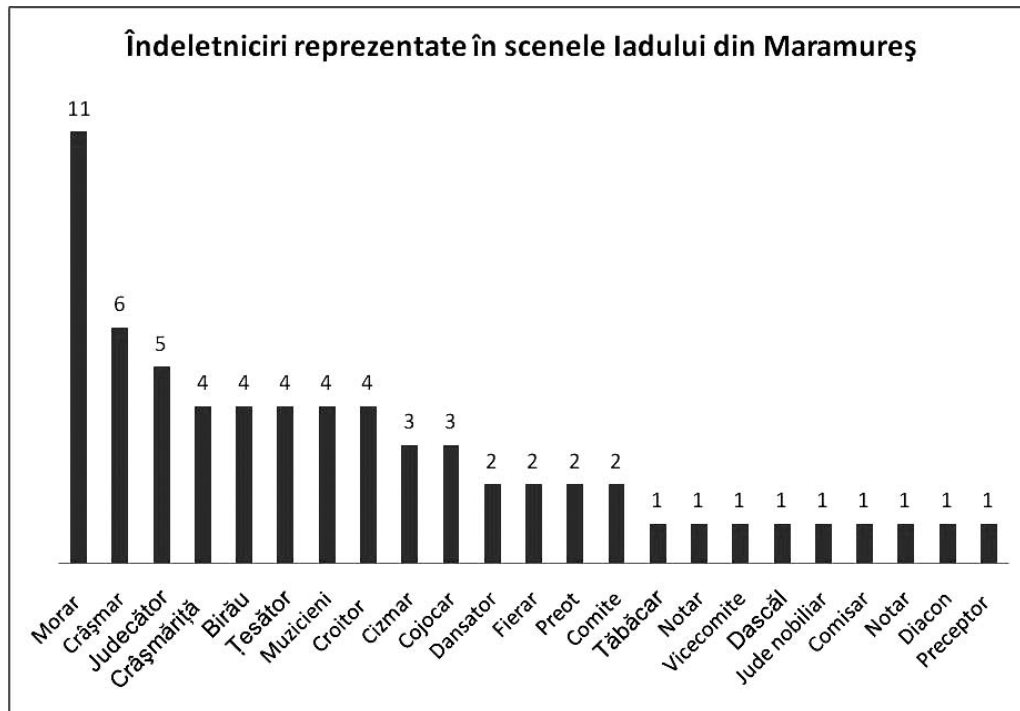
⁶⁰ Poienile Izei, Dragomirești, Desești.

⁶¹ Ieud Deal, Poienile Izei, Dragomirești.

⁶² Poienile Izei, Nehrovets.

⁶³ Roztoka.

crâșmarul este obligat să poarte un butoi atârnat de gât sau să-l ducă în spate. Aceste obiecte care au valoarea unor semne distinctive nu sunt lipsite de importanță, deoarece ele joacă un rol deosebit în procesul de identificare în care este implicat privitorul.



Din păcate, cele mai multe inscripții care însoțesc figurile meșteșugarilor, sunt formate doar din termenul care îi desemnează identitatea. Două excepții ni s-au păstrat: „Cijmar[ul] care lucră rău”⁶⁴ și Cizmariu cel stricătoriu”⁶⁵. Așadar în aceste cazuri conținutul inscripțiilor certifică faptul că artizanii nu și-au realizat meseria corect și în acest mod ei se fac vinovați că și-au înșelat clienții. Această cauză a includerii diverșilor meșteșugari și practicanți ai altor meserii (morar, cămătar, comerciant) printre damnați este de altfel cea mai frecvent menționată în cazul iconografiei artei răsăritene, munca lor fiind asociată cu înșelăciunea și furtul⁶⁶. Printre păcătoșii care constituie prezențe obișnuite ale ambianței rurale se numără și soția moșierului din cadrul icoanei de la Roztoka, care este redată deasupra scenei Iadului, fiind dusă în spate de către un diavol⁶⁷. Figura cârciumăresei în ipostaza de damnat constituie un alt element iconografic care atestă influența pe care iconografia maramureșeană a Judecății de Apoi a receptat-o din teritoriile Carpaților Ucrainieni. Reprezentarea acestei păcătoase apare de timpuriu în iconografia ruteană a temei, fiind prezentă încă din secolul al XV-lea⁶⁸. Crâșmărița este inclusă în scena „Iadului Nou”, fiind ușor

⁶⁴ Victor Brătulescu, „Biserici din Maramureș”, p. 112.

⁶⁵ Vezi Mihai Dăncuș, „Scriitori și savanți maghiari despre etniile din Maramureș (I)”, în Acta Musei Maramorosiensis, nr. II, 2004, Sighetu Marmației, p. 24.

⁶⁶ Vezi John-Paul Himka, „Social Elements in Ukrainian Icons of the Last Judgment”, p. 238 și nota 14, Miltiadēs K. Garidēs, Etudes sur le jugement dernier post-byzantin, p. 88, Louisa Karapidakis, „Louisa Karapidakis, „Le jugement Dernier de l'église Saint-Jean de Seli (Crête, XV e siècle)”, în Cahier balkaniques, nr. 6, 1984, (Contribution à l'étude du Jugement dernier dans l'art byzantin et post-byzantin), pp. 73-74, Desanka Milošević, Das Jüngste Gericht, pp. 62-63, Carlo Teardo, Tommaso Teardo, Sania Gukova, Il Giudizio Universale. Icona della Russia Centrale del XVIII secolo, Milano, quaderno 2, 2004, p. 36, fig XI, Valentino Pace ed., Alfa e omega: il giudizio universale tra Oriente e Occidente, p. 181.

⁶⁷ Roztoka. Vezi John-Paul Himka, „The Icon of the Last Judgment”, p. 371.

⁶⁸ Icoanele de la Mshanets și Polana. John-Paul Himka, Last Judgment Iconography, pp. 70-71.

identificată datorită butoiului, care este pictat alăturat. De asemenea, figura sa se diferențiază față de ceilalți păcătoși, fiind singurul damnat care inițial era redat îmbrăcat. Concluzia la care ajunge John-Paul Himka în urma analizei sale asupra originii acestui motiv iconografic, este că modelul de inspirație l-a constituit arta gotică, figura crâșmăriței nefiind caracteristică pentru compoziția Judecării de Apoi de tradiție bizantină⁶⁹. O parte dintre inscripțiile atașate scenei din cadrul icoanelor carpatice certifică faptul că această păcătoasă este pedepsită pentru că își înșală clienții⁷⁰. O dată cu a doua jumătate a secolului XVI, reprezentarea va începe să fie tot mai elaborată, pictorii alăturându-i alte personaje îmbrăcate, precum clienți, muzicanți și dansatori, creând o adevărată scenă a unei cârciumi⁷¹. În ceea ce privește iconografia maramureșeană, figura cârciumăresei se regăsește și în cadrul icoanelor carpatice din Maramureș, fie în ipostaza de a fi dusă în spate de către un diavol, fie pictată în timp ce toarnă vin⁷². În acest interval de timp al secolului al XVII-lea întâlnim uneori și imaginea cârciumei, caz în care crâșmărița este acompaniată de diferiți clienți, dintre care se remarcă dansatori⁷³ și cântăreți, în special cimpoieri⁷⁴. Reprezentarea acestui personaj și a cârciumei continuă să fie redată și în veacul al XVIII-lea însă se constată o dezvoltare diferită. Acest păcat nu va mai fi apanajul femeilor, începând să fie pictați și cârciumari⁷⁵, de data aceasta toți fiind redați nuzi. Spațiul cârciumei este prezent și în unele picturi parietale din satele maramureșene românești. De exemplu la Borșa de Jos (1775) sunt pictați trei oameni care stau la masă, în timp ce beau și mănâncă, iar în spate le dă târcoale un diavol. Inscripția de deasupra consemnează următoarele cuvinte: „cei ce beau și se veselesc și de moarte nu gândesc, dară moartea peste ei stă”⁷⁶. Aceste elemente „sociale” au atras atenția și au suscitât un interes deosebit, fiind în foarte multe cazuri considerate ca fiind barometre sensibile la contradicțiile socio-economice din zonele rurale. S-a afirmat de cele mai multe ori că acest gen de reprezentări se înscriu într-un discurs social, critic la adresa straturilor sociale mai înstărite⁷⁷. John-Paul Himka a dedicat o analiză detaliată acestor motive iconografice incluse în Judecata de Apoi din spațiul Carpaților Ucrainieni și a evidențiat faptul că au existat și alte surse pentru aceste elemente, în afară de contextul social particular al teritoriului rutean, din perioada de început a epocii moderne. Argumentul său în acest sens este că unele dintre

⁶⁹ Ibidem, pp. 69-71.

⁷⁰ Ibidem, pp. 125-126.

⁷¹ Ibidem. Singura reprezentare a cârciumei inclusă în scenele Iadului pe care am identificat-o în afara Carpaților Ucrainieni și a Comitatului Maramureș se află în biserica centrului monahal de la Prislop, unde deși imaginea se păstrează într-o stare avansată de degradare, pot fi identificați stând la o masă mai mulți bărbați îmbrăcați, care par să joace cărți.

⁷² Icoanele de la Budești-Josani, Muzeul de Istorie a Religiei din Lviv, Roztoka.

⁷³ Icoana de la Muzeul de Istorie a Religiei din Lviv, Roztoka. Dansatorii sunt redați în cadrul scenei cârciumei, alături de muzicieni.

⁷⁴ Icoanele de la Budești Josani, Nehrovets, Roztoka, Muzeul de Istorie a Religiei, Lviv. Exceptând icoana de la Nehrovets, cimpoierii sunt incluși ca personaje care fac parte din scena cârciumei.

⁷⁵ Icoana de la Nehrovets este singura care mai redă în această perioadă figura cârciumăresei, însă de data aceasta ea este dusă în spate de către un diavol. În cazul reprezentărilor din Maramureșul Românesc – Cuhea, Ieud Deal, Poienile Izei, Dragomirești, Săliștea de Sus (Biserica Bălenilor) – apare numai cârciumarul, iar ca atribut identificator acesta poartă butoiul, de cele mai multe ori atârnat de gât. Există și o reprezentare mai timpurie a cârciumarului, în cazul icoanei aflată în Muzeul de Istorie a Religiei, Lviv, acesta fiind redat tot în spatele unui drac (John-Paul Himka, Last Judgment Iconography, p. 132).

⁷⁶ Victor Brătulescu, „Biserici din Maramureș”, p. 131 și în cazul bisericii de la Cuhea (în prezent Bogdan-Vodă) se observă o scenă compusă dintr-o masă pe care sunt așezate diferite pahare, iar în jurul său sunt poziționați mai mulți păcătoși și diavoli. Cercetătorul Victor Brătulescu a consemnat următoarea inscripție: „cei care știu petrece” (Ibidem, p. 107).

⁷⁷ De exemplu, potrivit lui Desanka Milošević prin modul de tratare a acestor scene, ele aveau nu numai funcție pedagogică, dar și de critică socială (Desanka Milošević, Das Jüngste Gericht, pp. 62-63). De asemenea, în cadrul istoriografiei ucrainiene, reprezentările incluse în cadrul compozițiilor din spațiul Carpaților Ucrainieni au fost interpretate de majoritatea istoricilor de artă într-o citire socială, fiind explicate ca un răspuns direct la opresiunea socială. John-Paul Himka, „Social Elements in Ukrainian Icons”, pp. 238-240.

aceste motive erau prezente și în afara spațiului rutean și că de aceea puteau să nu reflecte în mod special condiții specific rutene. Unele elemente „sociale” pot fi explicate ușor ca și interpretări logice ale textelor referitoare la Judecata de Apoi. De exemplu, în cadrul textului Apocalipsul Maicii Domnului, mulți dintre reprezentanții acestor ocupații sunt acuzați că fură și înșală⁷⁸. De asemenea, textul Evangheliei lui Matei și unele predici care circulau în spațiul rutean în perioada modernă timpurie accentuează faptul că cei care au prea mult și nu practică caritatea și milostenia sunt jefuitori și cămătari, locul lor fiind așadar în Iad. John-Paul Himka afirmă în încheierea studiului său că analiza sa nu a dovedit netemeinicia interpretării sociale a respectivelor elemente iconografice, sarcină care e probabil de fapt imposibilă,⁷⁹ însă a dorit să atragă atenția că aceste reprezentări nu trebuie interpretate numai din perspectiva unei critici sociale. De fapt, același autor sesizează faptul că, în ciuda unei tradiții iconografice deja îndelungate, diversitatea reprezentanților unor ocupații și meșteșuguri pentru care pictorii din spațiul Carpaților Nordici, dar și din zona Maramureșului, au optat, depășește cu mult descrierile întâlnite în texte. Prezența în număr atât de mare indică faptul că aspectele sociale erau importante pentru pictori și probabil și pentru cei care i-au angajat.⁸⁰

Consider că un alt argument împotriva interpretării acestor elemente sociale preponderent din perspectiva unei critici sociale, este tocmai faptul că scenele Iadului conțin și imagini ale unor alți locuitori ai satelor. Un păcătos care face referire la realitățile rurale, și care a devenit începând cu perioada bizantină târzie o reprezentare obișnuită, fiind inclus de altfel și în compozițiile maramureșene⁸¹, este cel ce ară peste hotar și se face vinovat astfel de furt, prin folosirea unui pământ care nu se află în proprietatea sa. În aceeași categorie de damnați intră și figura singulară a dascălului⁸². Acest personaj apare doar la Cuhea, unde observăm că el este ținut de un drac, care îl bate cu o vergea pe partea posterioară a corpului. Printre locuitorii Iadului există reprezentanți ai întregului spectru social al lumii rurale: de la meșteșugari, morari, crâșmari, preoți⁸³, țărani și funcționari locali, fiecare dintre aceștia făcându-se vinovat în diferite moduri, de încălcarea preceptelor creștine. Pictarea membrilor unei varietăți largi de clase sociale demonstrează o constantă a discursului teologic: egalitatea în fața judecării de apoi, la „județul cel nefățarnic”, cum îl desemna o expresie a timpului⁸⁴, toți vor trebui să dea seamă de faptele pe care le-au făcut. Acest lait-

⁷⁸ Vezi John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography*, pp. 120-121, 132.

⁷⁹ Idem, „Social Elements in Ukrainian Icons”, pp. 245-247.

⁸⁰ Ibidem, pp. 245-247, Idem, *Last Judgment Iconography*, p. 122.

⁸¹ Inscriptiile încă lizibile de la Poienile Izei și Săliștea de Sus certifică acest fapt: „Care sparge hatu”. În toate cele patru imagini, care se mai păstrează în bisericile maramureșene – Poienile Izei, Dragomirești, Săliștea de Sus (Biserica Nistoreștilor) și Roztoka – păcătosul este redat în aceeași poziție, culcat, peste corpul său trecând un plug manevrat de către diavoli.

⁸² Inscriptia acestui damnat a fost transcrisă de Victor Brătulescu. Vezi Victor Brătulescu, „Biserici din Maramureș”, p. 107.

⁸³ Icoana de la Budești Josani și două reprezentări la Oncești. În anii ‘40 Victor Brătulescu consemna în cadrul compoziției Iadului de la biserica din Oncești – care în prezent nu se mai păstrează – existența următoarelor reprezentări: „popa”, „diaconu”, însă fără a se specifica acuzele care li se aduc acestor damnați (Vezi Victor Brătulescu, „Biserici din Maramureș”, p. 60). În afara acestor imagini care făceau probabil referire la preotul paroh, am identificat două reprezentări a unor episcopi. În cazul picturii de la Poienile Izei acest arhieru – redat purtând mitra și omoforul – este amplasat în gura monstrului Leviathan, fiind condus de către un diavol. Inscriptia parțial vizibilă din apropierea personajului pare să redea cuvântul „Iuda?”. Asocierea demnitarului ecleziastic cu figura lui Iuda, simbol al avariției, semnifică faptul că acesta se făcea vinovat de a fi lacom, strângând bunuri materiale. De altfel, acest tip de acuză adusă sacerdoților se întâlnește și în cadrul altor compoziții. De exemplu în secolul al XIII-lea în biserica rurală cretană Sf. Gheorghe, din apropiere de satul Kalyvia To Kouvara, „archimandritul rău intenționat” este pictat cu o pungă (Vezi Miltiadēs K. Garidēs, *Etudes sur le jugement dernier post-byzantin*, p. 89). La Desești, în râul de foc a fost pictată imaginea unui diavol care însoțește un episcop, redat și în acest caz cu un omofor. Partea superioară a personajului și textul alăturat sunt tăiate de deschiderea operată în perete.

⁸⁴ Ana Dumitran, „Constante ale discursului în omiletica funeabră a românilor transilvăneni din veacul al XVII-lea”, în *Reprezentări ale morții în Transilvania secolelor XVI-XX*, ed. Mihaela Grancea, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2005, p. 87.

motiv este surprins nu numai în reprezentările vizuale ci și în cadrul omileticii funerare⁸⁵. În învățătură la îngroparea oamenilor creștini, datând din anul 1680, se afirmă că în spațiul Iadului: „...vor sta toți dimpreună cei bogați cu cei săraci, cei de bună rudă și cinstiți de toată lumea cu păcătoșii, împărații cu voinicii...Unde iaste acolo măriia împăraților? Unde iaste trufiia domnilor? Unde sânt cei bogați carii nu fac milostenie? Unde iaste fățarnicia boiarilor?”⁸⁶. Analiza cantitativă asupra păcătoșilor incluși în scenele Iadului din bisericile maramureșene, a evidențiat faptul că pe lângă figurile de morari și meșteșugari, care au o lungă tradiție în cadrul iconografiei picturii bizantine târzii și post-bizantine, pictorii au redat și reprezentanți ai aparatului administrativ. Chiar dacă aceste personaje nu cunosc o frecvență atât de mare, însemnătatea lor este deosebită pentru că prezintă anumite aspecte importante ale sistemului social local și probabil oglindesc manifestarea unor conflicte. Dacă jurații / judecătorii⁸⁷ și „biraiile”⁸⁸ se întâlnesc și în alte zone⁸⁹, figurile comitelui⁹⁰, vicecomitelui⁹¹, judeului nobiliar⁹², receptorului⁹³ și notarului⁹⁴ sunt reprezentări particulare iconografiei din Maramureș, până în prezent neidentificând astfel de imagini în afara spațiului maramureșean. Inscripțiile aferente unora dintre reprezentările funcționarilor locali de pe lucrările din Maramureș - „din cauza verdictelor nedrepte”⁹⁵, „giudecătorii nedrepti”⁹⁶ - arată clar motivul care a determinat damnarea lor: aceștia nu și-au îndeplinit atribuțiile și au împărțit judecata în mod incorect. Interesant este faptul că această acuză este întâlnită și într-o versiune românească a scrierii Apocalipsul Maicii Domnului din anul 1836⁹⁷. Aceeași vină li se reproșează biraielor și în cadrul unor colinde din Țara Maramureșului: „...Stă Sânpetru pă on plai/Lângă poarta cea de rai/Și cu-o cheie tăt deschide/Tatăle, lui Petru vine:/ -Ine-m rai și pântru mine?/ -Tată loc țaș face-n rai,/ Da tu loc aicea n-ai/ Că cât pe pământ, ai stat/ Tăt birău ai fost în sat/Cu bogaț în crășmă beai,/ Strâmbe leju, în sat făceai”⁹⁸. Faptul că imaginea comitelui și a vicecomitelui este asociată în bisericile de la Cuhea și

⁸⁵ Ibidem, p. 87.

⁸⁶ Ibidem, p. 98.

⁸⁷ Desești (două reprezentări diferite), Cuhea, Dragomirești, Săliștea de Sus (Biserica Nistoreștilor).

⁸⁸ Roztoka, Nehrovets, Cuhea, Ieud Deal. Este vorba de redarea judeului, conducătorul administrativ al satului, denumit sub diferiți termeni derivați din maghiarul „biró”.

⁸⁹ Cea mai timpurie reprezentare datează din perioada bizantină târzie, când în picturile murale din Creta, realizate în secolele XIV-XV, este inclus judecătorul nedrept (Miltiadēs K. Garidēs, *Etudes sur le jugement dernier post-byzantin*, pp. 88-89). În veacurile următoare acești păcătoși vor începe să fie redați și în alte zone ale Peninsulei Balcanice, în spațiul rusesc și cel al Carpaților Ucrainieni, iar în ceea ce privește teritoriul actual al României, ei se întâlnesc nu numai în Maramureșul Românesc, dar și în alte teritorii, precum Transilvania și Țara Românească. Dacă figura judecătorului/juratului este caracteristică mai multor areale geografice ale artei bizantine târzii și post-bizantine, imaginea judeului satului, denumit „birău”, este circumscrisă teritoriilor unde această funcție administrativă a funcționat. Acest funcționar local, desemnat prin formele românești sau rutene ale cuvântului maghiar „biró”, se întâlnește așadar fie în comitatele transilvănene locuite de români sau în cele ale Ungariei Habsburgice, care aveau o populație importantă de rit grec. Acest gen de reprezentări se întâlnesc frecvent în zona Codrului și Sălajului, dar și Țara Oltului sau în Bihor.

⁹⁰ Desești și Cuhea.

⁹¹ Dragomirești

⁹² Petrova.

⁹³ Dragomirești

⁹⁴ Cuhea.

⁹⁵ Cuhea. Vezi Eduard Wertheimer, „Erzherzog Rainer's Reise durch Ungarn (1810). Nach dessen ungedrucktem Tagebuch“, în *Ungarische Revue*, Budapeșta, I-II Heft, Jänner-Feber., 1894, p. 26.

⁹⁶ Desești.

⁹⁷ Maria îl întreabă pe Arhanghelul Mihail cu privire la identitatea unor păcătoși, iar acesta îi răspunde că „aceștia sânt împărați și domni și judecători boeri carii, care nu fac legea dreaptă și nu judecă săracii drept, ci fac judecăți în fățarnicii și iau mită de acopere pre cei vinovați. Iară celor drepti le iau bucatele fără dreptate, de aceia să muncesc așa”. Dorel Man, *Manuscrise omiletice - acte de spiritualitate românească (secolul XVIII-mijlocul secolului XIX)*, Cluj-Napoca, 2004, p. 138.

⁹⁸ Pamfil Bilțiu, Maria Bilțiu, *Folclor din Țara Maramureșului*, Vol. I, Baia Mare, Ed. Ethnologica, 2005, p. 94.

Desești cu cea a juraților constituie un indiciu important care lasă să se întrevadă că și cei mai înalți demnitari erau probabil acuzați, tot datorită faptului că nu și-au îndeplinit în mod corect atribuțiile judecătorești.

Analiza iconografică realizată a evidențiat faptul că reprezentările vizuale ale Iadului din bisericile maramureșene de lemn se caracterizează printr-o iconografie complexă, care reunește atât motive iconografice care aparțin tradiției, cât și elemente inedite. Scenele Iadului veșnic includ principalele motive ale compoziției „clasice” bizantine, dar și unele elemente din perioada artei bizantine târzii și post-bizantine, în special cele specifice iconografiei rutene. O concluzie importantă relevată de acest studiu este aceea că iconografia Judecății de Apoi din Maramureș se caracterizează printr-o amplă dezvoltare a scenelor Iadului. Diversitatea impresionantă a damnaților, aplicarea pedepselor în mod individual, în funcție de greșala realizată, și uneori modul violent de aplicare al acestora demonstrează accentuarea funcției moralizatoare și de disciplinare, cu care imaginile Judecății de Apoi din Maramureș au fost investite. Toate aceste aspecte confirmă, așa cum afirma istoricul Jacques Le Goff că „Iadul rămâne locul de unde se trag cele mai multe învățăminte”⁹⁹.



Pictură parietală, 1794, Biserica de lemn din Poienile Izei; foto: Raluca Betea

⁹⁹ Jacques Le Goff, *La naissance du purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981, p. 403 apud Georges Minois, *Istoria Infernurilor*, p. 150.