

SCENA JUDECĂȚII DE APOI, TEOLOGIE A IUBIRII ÎN RĂSĂRIT ȘI TEMĂ DE CUGETARE ÎN APUS

MAGDALENA IVAN*

Abstract:

Judecata de Apoi semnifică confruntarea istorică și individuală cu dreptatea lui Dumnezeu la sfârșitul veacurilor, când se crede că vor fi chemați toți oamenii pentru a li se hotărî fericirea sau osânda veșnică. Tema, foarte răspândită în iconografia creștină, se bazează pe credința în a doua venire a lui Iisus, alcătuită din imagini care înfățișează pe Iisus Pantocrator, Maria și Ioan Botezătorul în chip de "tribunal ceresc". Analizând imaginile Judecății de Apoi vom observa cum esteticul este folosit drept unealtă pentru aducerea la suprafață a unui adevăr scripturistic, descoperit profeților și trăit de evangheliști.

Vom analiza în cele ce urmează modul în care această temă este realizată în spațiul Răsăritean dar și Apusean în perioada medievală dar și prin ce se deosebește milostenia divină specifică iconografiei Estice de tonul aspru, mitico-religios al iconografiei Vestice.

Cuvinte cheie:Judecata de Apoi, teologie, iconografie, pictură.

Judecata de Apoi semnifică confruntarea istoriei și cea individuală cu dreptatea lui Dumnezeu la sfârșitul veacurilor, când se crede că vor fi chemați toți oamenii pentru a li se hotărî fericirea sau osânda veșnică. Tema este foarte răspândită în iconografia creștină și se bazează pe credința în a doua venire a lui Iisus, fiind alcătuită din imagini care înfățișează pe Iisus Pantocrator, Maria și Ioan Botezătorul în chip de „tribunal ceresc” ca intercesori, apostolii și îngerii, ca asistenți, tronul "Hetimasiei"; cetele dreptilor, conduse de Pavel, cetele păcătoșilor, conduse de Moise, raiul, iadul, râul de foc, monstrul Leviatha, învierea morților. „Cu toate acestea, Râul de foc nu este menționat drept caracterizare a iadului, folosindu-se și alte simboluri similare, cum ar fi *cuptorul de foc și iezerul de foc*(Apoc. 19, 20)”¹.

Tema comună întregii lumi creștine se bazează pe metafora din Evanghelie, separarea oilor de capre (Matei, XXV, 31-2) și apare atât în catacombele romane cât și în mozaicurile de la San Apollinare Nuovo din Ravenna din secolul al VI-lea. În Catacombele Priscillei din Roma de sfârșit de secol II, spre exemplu, avem una din cele mai vechi reprezentări ale separării oilor de capre, care derivă, după cum putem observa, din reprezentarea eroului Theseu.

Imaginarul Judecății de Apoi s-a dezvoltat apoi independent, pe diferite direcții în Est și Vest, condusă de curente culturale și religioase pe ambele spații ale lumii

*Studentă la specializarea Master *Teorii și practici în artele vizuale*, anul I, Universitatea Națională de Arte „G. Enescu” Iași, Facultatea de Arte Vizuale și Design, e-mail: ivan.magdalena1@gmail.com.

¹ Constantine Cavaros, *Ghid de iconografie bizantină*, Ed. Sofia, București, 2005, p. 61.

creștine. Vom observa cum, treptat, deși pornesc din exact același punct, modul de tratare al scenei despre care vorbim, va fi chiar foarte diferit în funcție de influențele teologice diferite în Vest și Est. Un exemplu în acest sens îl reprezintă Cartea Carolingiană, aflată în contradicție cu Sinodul al VII-lea Ecumenic, care a pecetluit soarta creației artistice în Evul Mediu, separând-o de experiența sobornicească a Bisericii și considerând-o ca fiind autonomă. Teologii lui Carol cel Mare considerau de neconceput și neacceptat ideea de a vedea în icoană o cale de mântuire, echivalentă cu cuvântul Evangheliei, așa cum făcea sinodul.² O astfel de concepție diferită între Vest și Est cunoaște repercusiuni în actul artistic. De aici derivă și dragostea și speranța cu care este așteptată a Doua Venire a Mântuitorului în Est, de focul și teroarea Dumnezeuului necruțător din Vest. Sau pe de altă parte, această idee poate să explice care sunt motivele unei reprezentări umane, tridimensionale, pline de pietate și evlavie în Vest și extrem de solemne și hieratice în Est.

Scena *Judecății de Apoi* din Biserica Mântuitorului din Chora, Turcia, a fost realizată odată cu întregul interior între 1315-1321 cu ajutorul lui Theodore Metochites. Avem de-a face cu o reprezentare de mari dimensiuni, dispusă pe partea de est a paraclisului, pe întreg zidul superior, pandantivi și boltă. Iisus este reprezentat într-o mandorlă, în centrul compoziției, înconjurat de Fecioara Maria și Sfântul Ioan, și în spatele lor Arhanghelul Mihail și Gavril. Ca într-o vedenie, deasupra lui Iisus se află îngerul care descoperă cerurile din soclu, și circular sunt dispuse corurile aleșilor, corul profeților, corul apostolilor, corul martirilor, corul episcopilor. Nu lipsesc nici reprezentanții Raiului și nici cei ai Iadului. Scena este de o sacralitate ieșită din comun, mai ales că tonul care domină întreaga compoziție este auriul, atât de plăcut bizantinilor.



Fig.1. *Judecata de Apoi*, detaliu (1315-1321), Biserica Mântuitorului din Chora, Turcia

² Leonid Uspensky, *Teologia Icoanei în Biserica Ortodoxă*, Ed. Anastasia, București, 1994, p. 144.

În contrast cu această scenă din Turcia și realizată aproximativ în aceeași perioadă, 1293, în Roma, la Biserica *Santa Cecilia* este *Judecata de Apoi* realizată de către Pietro Cavallini. Observăm de la bun început cum naturalismul ia locul misticismului scenei din Turcia. Și aici, Iisus se află într-o mandorlă dar într-o ipostază diferită de cea de mai sus, semnele stigmatelor, hlamida roșie sunt semne ale jertfei și Învierii. Chipul lui Hristos este rezultatul unui realism ce ține mai mult de arta romană. Se renunță la bidimensionalitate și ascetism în favoarea studierii planurilor, a anatomiei, a culorii, fapt ce extrage scena din stadiul „vedeniei apocaliptice” și o aduce în sfera umanului.



Fig.2. Pietro Cavallini, *Judecata de Apoi*, detaliu cu Hristos și îngerii (1293), Biserica *Santa Cecilia*, Roma

În spațiul românesc, analiza scenei Judecării de Apoi a avut ca intenție evidențierea, în primul rând, a elementelor nereligioase, care țin de realitățile istorice și politice ale timpului. Temele cu substrat istorico-politic, care nu le diminuează caracterul religios, apar pentru că se dorește menținerea unei identități a poporului român în fața pericolului ocupației. Amenințați în propria ființă de dominația maghiară, de Biserica Catolică și, mai târziu, de pericolul turc, românii încearcă și prin intermediul artei religioase să-și apere identitatea, aducând în prim-plan teme teologice care stătuseră în umbră și nu avuseseră o importanță atât de mare. Iată cum, în Evul Mediu, arta religioasă ajunge o formă de luptă și de trezire la specificul național. Românii sunt convinși că pot conta pe ajutorul Proniei divine și astfel Biserica, drept instituție, mediază orice relație fie ea politică sau religioasă în viața românilor. Prin urmare, în scena Judecării de Apoi, atât în Moldova, cât și în Țara Românească, apar unele aspecte istorico-sociale ce reflectă starea societății românești din perioada respectivă. Sunt numeroase temele care au rolul de

mobilizare și educare a maselor, un rol oarecum propagandistic, aceste teme fiind elaborate din inițiativa domniei, care prin imagistica religioasă și istorică își propunea să păstreze vie în sufletele credincioșilor, ideea de libertate și neatarnare națională.

Pentru Moldova, cea mai celebră reprezentare a Judecării de Apoi este cea de la Mănăstirea Voroneț. Dar tot pe aceeași linie a inovațiilor se înscrie și pictura exterioară de la Arbore ce urmează în linii generale tipicurile iconografice existente, dar se remarcă prin multiple noutăți de ordin stilistic.



Fig.3. *Judecata de Apoi* (sec XVI), Mănăstirea Voroneț

La Voroneț în cadrul scenei se individualizează mesajul politico-ideologic al Judecării de Apoi, unde în detaliu sunt prezentate particularitățile etnografice ale personajelor pictate. Astfel, imaginea este prin excelență un mesaj antiotoman. „Numele pictorului- Ionașcu Chiril- profunda sa implicare în problematica social-politică a societății moldovenești de la jumătatea veacului al XVI-lea, evidentă mai ales prin picturile de pe fațadele pridvorului, precum și terminațiile românizate ale inscripțiilor slavone, dovedesc autohtonismul acestui remarcabil pictor a cărui valoare europeană este neîndoielnică”³. Spre deosebire de tradiția reprezentării Judecărilor de Apoi în arta bizantină, unde rolul preponderent îl jucau pedepsirea viciilor morale, în Judecata de Apoi de la Voroneț contradicțiile de ordin confesional și confruntările de ordin etno-național apar în prim plan sub forma simbolico-alegorică oferită de limbajul picturii religioase medievale. În acest caz nu mai avem de-a face doar cu dușmanii dreptei credințe, armenii și latinii, ci și cu

³ Ion I. Solcanu, *Artă și societate românească*, Ed. Enciclopedică, București, 2002, p.24.

dușmanii țării, care pe vremea aceea erau turcii și tătarii. Din rândul damnaților fac parte și latinii, fiind considerați și ei, la fel ca armenii, eretici și prin urmare periculoși pentru unitatea națională. Nu trebuie uitat faptul că Petru Rareș ocupa în această perioadă Pocuția, ceea ce a adus în epocă la o deteriorare a relațiilor cu polonezii, care se știe că erau catolici. Astfel, în scena de la Voroneț nu doar Arie și Iuda ard în focul Gheenei, ci inclusiv capul Bisericii Catolice. Judecata de Apoi astfel concepută este românească, în speță moldovenească⁴, deoarece atât stilul moldovenesc cât și cel gotic emană fiecare dintr-o metropolă.

Într-un contrast frapant cu cei din iad, locuitorii raiului, au chipuri pe care se poate citi seninătatea, iar atmosfera ce domină grădina raiului este una de calm sărbătoresc. Se poate vedea aici Pământul personificat printr-o femeie stând lângă un monstru bicefal care ține un sicriu în mână și este înconjurată de animale care scot pe gură corpuri umane. Mai jos, sub această compoziție, apare personificarea mării stând pe doi pești și ținând în mâna stângă o barcă. Peștii scot și ei mădule de corpuri umane. La Gracanica, pe Câmpia Kosovo, în Biserica *Bunei Vestiri* din 1321 apar personificări similare cu cele de la Voroneț, ale mării și ale pământului. „Marea” stă pe un cărucior tras de un monstru. Tot aici, față de pictura de la Voroneț se resimte tendința occidentalizată de subțiere a corpului uman. În reprezentarea Judecății de Apoi de la Gracanica cât și de la Voroneț se află un element care ar putea surprinde un teolog catolic, Petru și Pavel se află la porțile locului de eternă fericire și nu înăuntru.

Spre exemplu la Baptisteriul din Florența, Judecata de Apoi este înfățișată pe trei registre. Primul registru este în întregime ocupat de îngeri, al doilea registru este ocupat de cei douăsprezece apostoli stând pe tron cu cărțile deschise pe genunchi și cel de-al treilea cuprinde răsplata sau pedeapsa. Raiul este deschis mulțimii de către un arhanghel supradimensionat și nu de Sfântul Petru. În dreapta este figurată una dintre cele mai înspăimântătoare scene din iconografia apuseană dar și răsăriteană, Lucifer înghițând trupuri nude, o scenă din Infernul lui Dante. Revenind la Biserica din Gracanica, ea prevestește pictura Renașterii, în vreme ce Voronețul rămâne elenistic și restrânge registrul mișcărilor și al reacțiilor afective în conformitate cu misticismul isihast⁵.

Comparând *Judecata de Apoi* de la Voroneț cu scena din Baptisteriul din Florența, observăm diferența de concepție teologică a mântuirii și a pedepsei în estul și vestul lumii creștine. La Voroneț, grația divină acoperă toți păcătoșii și salvează întreaga lume de la început și până la sfârșit. Prin viziunea lui Efreem Sirul, la Voroneț, este așteptată mai degrabă dragostea lui Dumnezeu pentru ființele create de El decât mânia sa. „Eshatologia Bisericii răsăritene nu cunoaște Dumnezeul răzbunător. Nu se poate trece peste chipul îngerilor nerăbdători să-i salveze pe păcătoși și să nu-i lase la îndemâna diavolilor”⁶.

⁴ Idem. *Autorii ansamblului pictural de la Voroneț*, Extras din Anuarul Institutului de istorie și arheologie - A. D. Xenopol, XXI, Ed. Academiei R.S.R., Iași, 1984, p. 8.

⁵ Wladyslaw Podlacha, Grigore Wadriș, *Umanismul picturii murale post-bizantine*, vol. II, Ed. Meridiane, București, 1985, p. 148.

⁶ *Ibidem*, p. 165.



Fig.4. *Judecata de Apoi* – detaliu (1330), Baptisteriul din Florența

În cele din urmă, am ales să discutăm despre *Judecata de Apoi* realizată de Rogier van der Weyden între 1443-1451. Un poliptic de această dată, unde se poate observa foarte bine, teroarea păcătoșilor promovată de bestiarele Evului Mediu și schimbările de optică pe care le propune arta religioasă în Occident. Avem în față o compoziție desfășurată pe trei registre, primul este reprezentat de Gloria Divină, al doilea registru de reprezentanții raiului cu intercesorii, de-o parte și de alta Fecioara Maria și Sfântul Ioan, ultimul registru fiind ocupat de binecuvântați și damnați. În centru, sub Hristos, se află Arhanghelul Mihail cu o balanță în mână, semn al Justiției. Aripile Arhanghelului sunt reprezentate ca cele ale unui păun, simbol al ochiului și al faptului că biserica este atotvăzătoare, și pentru că se crede că penele păunilor nu pot intra în putrefacție, ele reprezintă viața veșnică. Raiul, reprezentat printr-o construcție gotică, este deschis unui grup de oameni în frunte cu un călugăr dominican, nu ca în operele răsăritene, de către Petru și Pavel, ci de către un înger.



Fig.5. Rogier van der Weiden, *Judecata de Apoi* (1445-50)

La fel ca în reprezentarea lui Pietro Cavallini, Iisus este reprezentat într-un veșmânt roșu alături de simbolurile Învierii. În stânga chipului lui Hristos, Rogier van der Weyden alege să ilustreze o sabie ca pedeapsă pentru damnați, și în dreapta

crinul alb, simbol al Bunei Vestiri, este realizat pentru binecuvântarea cuvioșilor. Păcătoșii, plini de teroare, caută să se adăpostească în pământ la deschiderea cerurilor, iar binecuvântații ies din pământ spre a-și primi răsplata. De remarcat aici este că personajele de sorginte divină au fizionomii nordice iar Fecioara Maria arată precum o țărancă de la 1400. Observăm cum Deisis-ul, deși este reprezentat și aici, nu are un rol atât de pronunțat în salvarea omenirii așa cum îl întâlnim în reprezentările răsăritene. Aura este încă bidimensională iar stângăciile anatomice nu știrbesc frumusețea reprezentării.

„În vremea noastră, această temă se zugrăvește tot mai puțin, deoarece concepția religioasă, duhovnicească, a primelor secole ale erei creștine și a perioadei medievale a fost înlocuită cu una secularizată”⁷. Cu toate acestea, scena Judecării de Apoi, a reprezentat de foarte multe ori apanajul unei credințe religioase mai mult sau mai puțin înflăcărată, diferită în cele două regiuni de care am discutat, și influențată puternic de părerea teologului. Am conturat mai sus mai multe momente când scena Judecării de Apoi a surprins diferite definiții și tipologii- *Judecata de Apoi* de la Chora- tipicul răsăritean de reprezentare a celei de-a doua Veniri, *Judecata de Apoi* realizată de Pietro Cavallini- reprezentare influențată de sculptura și realismul roman, *Judecata de Apoi* de la Voroneț- judecata ce condamnă dușmanii poporului, *Judecata* din Baptisteriul din Florența- teroarea care sperie păcătoșii, *Judecata de Apoi*- Rogier van der Weyden- judecata popoarelor nordice.

Lista ilustrațiilor:

Fig.1. *Judecata de Apoi* – detaliu (1315-1321), Biserica Mântuitorului din Chora, Turcia

Fig.2. Pietro Cavallini, *Judecata de Apoi* – detaliu cu Hristos și îngerii (1293), Biserica Santa Cecilia, Roma

Fig.3. Judecata de Apoi (sec XVI), Mănăstirea Voroneț

Fig.4. *Judecata de Apoi* – detaliu (1330), Baptisteriul din Florența

Fig.5. Rogier van der Weiden, *Judecata de Apoi* (1445-50)

Bibliografie:

Alexianu, Alexandru, *Acest Ev. Mediu românesc*, Ed. Meridiane, București, 1973.

Cavarnos, Constantine, *Ghid de iconografie bizantină*, Ed. Sofia, București, 2005.

Chihaiia, Pavel, *Arta medievală*, Ed. Albatros, București, 1998.

Drăguț, Vasile, *Arta creștină în România*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1985.

Dumitrescu, Sorin, *Chivotele lui Petru Rareș și modelul lor ceresc*, Ed. Anastasia, 2001.

Nicolescu, Corina, *Moștenirea artei bizantine în România*, Ed. Meridiane, București, 1971.

⁷Leonid Uspensky, *op.cit.*, p. 64.

Podlacha, Wladyslaw, Grigore, Nadriș, *Umanismul picturii murale post-bizantine*, vol. II, Ed. Meridiane, București, 1985.

Solcanu, I. Ion, *Autorii ansamblului pictural de la Voroneț*, Extras din Anuarul Institutului de istorie și arheologie- A. D. Xenopol, XXI, Ed. Academiei R.S.R, Iași, 1984.

Solcanu, I. Ion, *Artă și societate românească*, Ed. Enciclopedică, București, 2002.

Uspensky, Leonid, *Teologia Icoanei în Biserica Ortodoxă*, Ed. Anastasia, București, 1994.