

MASA RAIULUI, „RAILING OF PARADISE” / REȚEAUA DE ROMBURI – INTERFERENȚE ȘI SUPRAPUNERI DE MOTIVE ICONOGRAFICE ȘI SEMNIFICAȚII

Luminița KÖVARI

Résumé: Dans l’analyse des images et des artefacts sacrés chrétiens, tout élément décoratif peut être susceptible de constituer un symbole avec un message consistant, décelable par rapport au textes bibliques et à l’ensemble de l’espace sacré auquel il appartient. A partir d’une recherche sur les schémas et les ornements de la reliure byzantine, l’article présente les significations d’un motif géométrique connu sous la titulature de “railing of Paradise”, un quadrillage devenu la marque des zones de plus haute sacralité dans les espaces ecclésiaux et funéraires et dans les représentations des visions bibliques du Paradis et de la divinité. Symbole de la limite, des espaces interdits, privilégiés, réservés, rappelant le jardin primordial d’Eden et les jardins païens impériaux, il est inclu aussi dans la composition du thème iconographique du Banquet Céleste (ou le Repas des Justes) qui connaît dans l’art populaire roumain une version (les icônes sur verre de Transylvanie) surprenante par la simplicité et la capacité d’exprimer des sens multiples et complexes: la communion éternelle avec Dieu dans sa cité céleste, la Nouvelle Jérusalem, peuplée de saints, d’anges et d’âmes sauvées.

Mots-clés: „Railing of Paradise”, Banquet Céleste, ornement byzantin, icônes roumaines sur verre.

În paradigma structurilor decorative ale legăturii bizantine monastice, rețeaua de romburi constituie schema ornamentală iconică, având o mare frecvență, răspândire și continuitate în timp și spațiu. Într-un amplu studiu asupra unui consistent corpus de legături din colecțiile Bibliotecii Academiei Române (peste 250 de legături, majoritatea de manuscrise slave, cărora li s-au adăugat câteva manuscrise și tipărituri vechi românești)¹, am demonstrat că organizarea ornamentației după liniatura rețelei de romburi este utilizată pentru mai mult de jumătate din acest ansamblu de codice (v. exemple în **fig. 1 – 6**). De altfel, și în inventarul celor 20 de scheme ornamentale ale legăturilor manuscriselor grecești vaticane, Federici și Choulis² identifică 8 construcții liniare având la bază rețeaua de romburi, reprezentând schemele 4, 5, 6, 10, 12, 18, 19, 20.

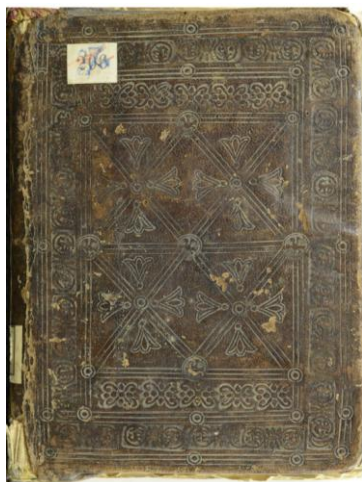


Fig. 1a, B.A.R., Ms. sl. 26, coperta anterioară.

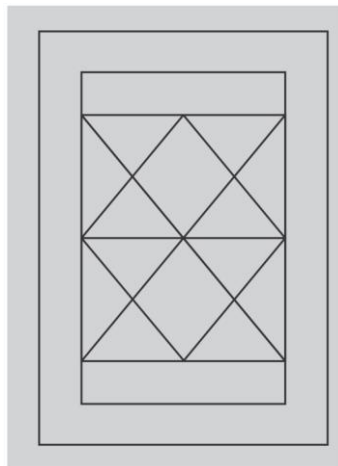


Fig. 1b, B.A.R., Ms. sl. 26, coperta anterioară, schema 5.

¹ Luminița Kövari, *Ornamente bizantine în legătura românească veche (secolele XV – XVII)*, teză de doctorat, conducător Mihai Moraru, Universitatea București, 2024 (nepublicată).

² Carlo Federici, Konstantinos Choulis, *Legature bizantine vaticane*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1988, p. 66 – 67, fig. 37–38.



Fig. 2a, B.A.R., Ms. sl. 57,
coperta anterioară.

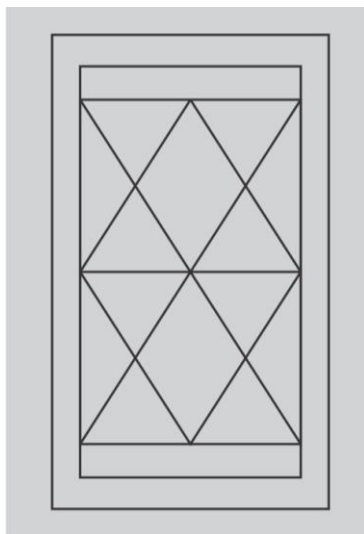


Fig. 2b, B.A.R., Ms. sl. 57,
coperta anterioară, schema 5.



Fig. 3a, B.A.R., Ms. sl. 96,
coperta anterioară.

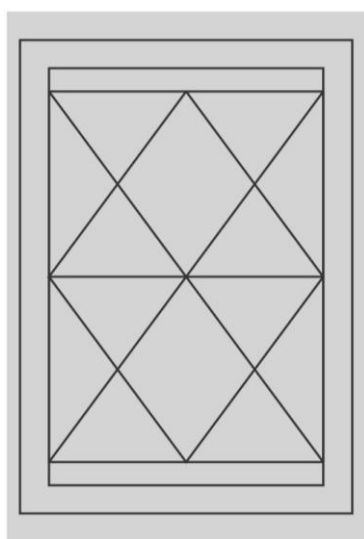


Fig. 3b, B.A.R., Ms. sl. 96,
coperta anterioară, schema 5.



Fig. 4a, B.A.R., Ms. sl. 107,
coperta posterioară.

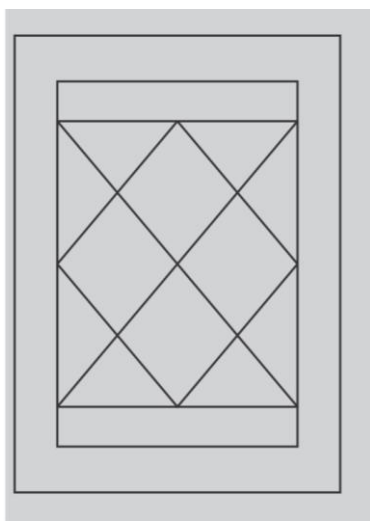


Fig. 4b, B.A.R., Ms. sl. 107,
coperta posterioară, schema 4.



Fig. 5a, B.A.R., Ms. sl. 131,
coperta anterioară.

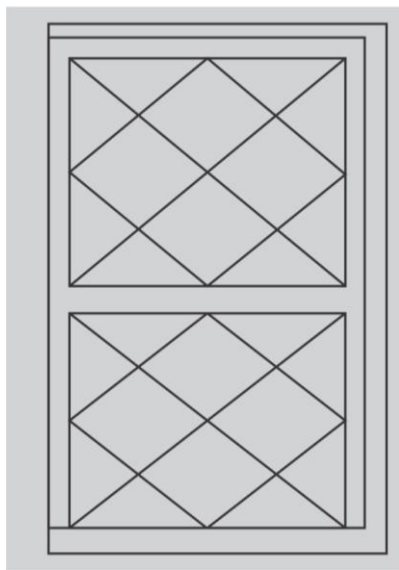


Fig. 5b – B.A.R., Ms. sl. 131
coperta anterioară, schema 5.



Fig. 6a, B.A.R., Ms. sl. 548,
coperta posterioară.

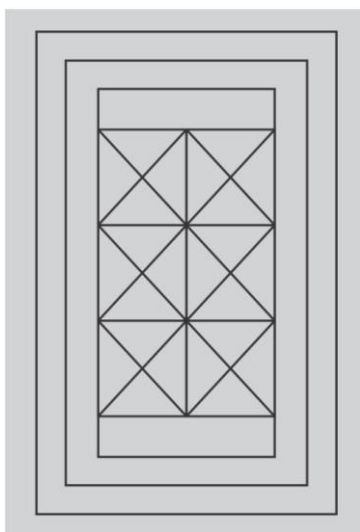


Fig. 6b, B.A.R., Ms. sl. 548,
coperta posterioară, schema 12.

Problematika ornamentației legăturii bizantine se referă însă nu numai la stabilirea unor seturi de motive decorative, organizate după tipare consecvent și atent respectate, actualizate mai mult sau mai puțin novator în diverse ateliere și epoci, dar și la posibilele semnificații simbolice, descifrabile numai prin raportare la structurarea și funcționarea întregului spațiu sacru, cu atât mai mult cu cât unele elemente „ornamentale” sunt recurente în expresii artistice diverse, în programele iconografice ecleziale, în arhitectură, orfevrărie, țesături și veșminte sacerdotale.

În accepția omului creștin, lumea în totalitatea ei este o creație și o manifestare a voinței divine, în care credinciosul este nevoit să descopere permanent înțelesuri și mesaje ale dumnezeirii, semne care să-i intermedieze vederea celor nevăzute și accesul la transcendentul sacru. Dumitru Stăniloae subliniază importanța simbolurilor care permit decodificările necesare ale componentelor acestui univers și îi facilitează celui credincios „urcușul” spiritual și apropierea de Dumnezeu:

„... simbolul religios creștin ... e corelativ cu o considerare a întregii lumi ca simbol al transcendenței divine. [...] în creștinism lumea întreagă se

consideră, ca creațiune, simbol al transcendenței divine și de aceea și obiectul religios se consideră simbol al acestei transcendențe”³.

Necesitatea raportării permanente a fiecărei componente la întreg, în cercetarea ansamblurilor sacre, a fost exprimată de-a lungul timpului de majoritatea specialiștilor, între care Otto Demus⁴ (ornamentele trebuie analizate în combinații, mai degrabă decât individual), Leslie Brubaker⁵ (studierea în context, ca parte a unui construct) sau Alice Walker⁶ (contextualizarea absolut necesară în cercetarea artefactelor sacre).

Această interpretare a relaționării continue între elementele universului sacru, coexistență și interacțiune care creează funcții, sensuri, o realitate dinamică, performativă, demonstrând și afirmând prezența și acțiunea transformatoare a energiilor sacre asupra credinciosului, a fost exprimată în conceptul de *hierotopie* formulat de Alexei Lidov în cuprinsul mai multor studii:

„Hierotopy is the creation of sacred spaces regarded as a special form of creativity, and a field of historical research which reveals and analyses particular examples of that creativity”⁷.

(Hierotopia este crearea de spații sacre, considerată ca fiind o formă specială de creativitate și un domeniu al cercetării istorice care dezvăluie și analizează exemple particulare ale acestei creativități.)

³ Dumitru Stăniloae, „Simbolul ca anticipare și temei al posibilității icoanei”, în *O teologie a icoanei. Studii*, postfață de Adrian Matei Alexandrescu, volum îngrijit de Ștefan Ionescu-Berechet, București, Editura Fundației Anastasia, 2005, p. 89.

⁴ Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art Decoration*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1953.

⁵ Leslie Brubaker, „Byzantine art in the ninth century: theory, practice and culture”, în *Byzantine and Modern Greek Studies*, Cambridge University Press, 1989, vol. 13.

⁶ Alicia Walker, „«The Art that Does Not Think»: Byzantine Decorative Arts – History and Limits of a Concept”, în *Studies in Iconography*, 2012, 34, p. 169–193.

⁷ v. „Hierotopy. The Creation of Sacred Spaces as a Form of Creativity and Subject of Cultural History, în *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, edited by A. Lidov, published by Progress-tradition, Moscow, 2006, p. 32 – 58; „The Creator of Sacred Space as a Phenomenon of Byzantine Culture”, în: Bacci, Michele (ed.): *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, Pisa, 2007, (Seminari e convegni ; 12), p. 136 (135–176); „The Whirling Church. Iconic as Performative in Byzantine Spatial Icons”, în *Spatial icons. Performativity in Byzantium and Medieval Russia*. Edited by Alexei Lidov, Moscow, Indrik, 2011, p. 27–51, http://hierotopy.ru/contents/SpatialIcons_01_Lidov_WhirlingChurch_2011_Rus.pdf.

Organizat adesea în jurul relicvelor și al icoanelor făcătoare de minuni, așezământul sacru, eclezial

„included permanently visible architectural forms and various pictures as well as changing liturgical clothes and vessels, lighting effects and fragrance, ritual gestures and prayers, which every time created a unique spatial complex”.

(a inclus forme arhitecturale permanente vizibile și diverse imagini, precum și schimbarea veșmintelor și a vaselor liturgice, efecte de iluminare și miresme, gesturi rituale și rugăciuni, care de fiecare dată au creat un complex spațial unic.)

Propunând acest sistem de analiză și descifrare a spațiilor dedicate dumnezeirii, Lidov operează și cu conceptul de paradigmă-imagine, ansamblu de entități care nu este

„connected with an illustration to any specific text, although it does belong to a continuum of literary and symbolic meanings and associations”

(nu este conectat la o ilustrație a vreunui text specific, deși aparține unui continuum de semnificații și asocieri literare și simbolice),

în care

„our distinct categories of artistic, ritual, visual and spatial are woven into the inseparable whole”⁸.

(categoriile noastre distincte artistice, rituale, vizuale și spațiale sunt țesute într-un întreg inseparabil.)

Analiza rețelei de romburi prin utilizarea acestor două concepte, prin comparație și corelație cu o amplă serie de artefacte ale lumii sacre, a condus cercetarea noastră către stabilirea valorii de simbol sacru al acestei structuri grafice și către identificarea a două paradigme cu semnificații distincte, dar foarte apropiate: 1) rețeaua de romburi, marcă a spațiilor sacre, inaccesibile, interzise, a planurilor transcendentului, a vieții de dincolo de moarte, a monumentelor funerare; 2) rețeaua de romburi – veșmânt al cărții sacre ca trup divin.

⁸ „The Temple Veil as a Spatial Icon Revealing an Image-Paradigm of Medieval Iconography and Hierotopy”, în *Ikon*, 7, 2014, p. 97–108.

Rețeaua de romburi – limită și perimetru al spațiului sacru și al Grădinii Raiului

Alcătuirea abstractă, geometrică a grilei de romburi, caracterizată prin rigoare, ordine, simetrie, echilibru și armonizare a componentelor, și integrarea ei constantă și repetată în puncte esențiale ale construcțiilor și artefactelor sacre demonstrează convingător statutul de imagine non-decorativă, cu sensuri și semnificații simbolice, marcă a divinului nereprezentabil și indefinibil, a Creației divine care instituie ordinea în locul haosului, după planul perfect al Creatorului.

Analizând valoarea reprezentărilor abstracte în arta sacră, Bente Kiilerich consideră că tocmai caracterul abstract, non-figurativ, dificil de raportat la lumea vizibilă, efemeră, conferă acestor imagini capacitatea de a reprezenta ceea ce nu se poate cunoaște sau aproxima prin simțuri:

„The abstractions in the sacred spaces of churches, mausoleums and other late antique buildings may be said to be representational in a certain sense, but they do not represent things from the visible world. They visualise an extraordinary or extraterrestrial reality”⁹.

(Elementele abstracte din spațiile sacre ale bisericilor, mausoleelor și ale altor clădiri din antichitatea târzie pot fi considerate ca având rol de reprezentare într-un anumit sens, dar ele nu reprezintă lucruri din lumea vizibilă. Ele vizualizează o realitate extraordinară sau nepământească.)

În studiul său asupra modalităților de reprezentare și vizualizare a sacrului, Anne Karahan consideră că una dintre abordări poate fi teologia negativă, „molded into symbolism and abstractions, to signify divine presence without categorizing the divine” (modelată în forme simbolice și abstracte, pentru a semnifica prezența divină fără a categorisi divinul)¹⁰. Formele abstracte, culorile, jocul luminilor, care conturează o atmosferă fără

⁹ Bente Kiilerich, „Abstraction in Late Antic Art” (cap. 4), în Cecilia Olovsson (ed.), *Envisioning Worlds in Late Antiquity*, Berlin, De Gruyter, 2018, p. 86, <https://doi.org/10.1515/9783110546842-005>, accesat 21.05.2024.

¹⁰ Anne Karahan, „Image and meta-image: Byzantine Aesthetics and Orthodox Faith”, în *Envisioning Worlds in Late Antique Art: New Perspectives on Abstraction and Symbolism in Late-Roman and Early-Byzantine Visual Culture (c. 300 – 600)*, edited by Cecilia Olovsson, Berlin / Boston, De Gruyter, 2019, p. 47 (45–66).

corespondent în realitatea vizibilă și accesibilă omului și tocmai din acest motiv, mai adecvate pentru sugestia transcendentului divin, pot fi definite, în viziunea propusă de cercetătoare, ca *meta-imagini*,

„a kind of metaphorical aforism or minimalistic, symbolic articulation that makes God accessible to human contemplation. It is not like God, non identical but analogous with. [...] the meta-image concerns the unintelligibility of divine nature”¹¹.

(un fel de aforism metaforic sau de articulare minimalistă, simbolică, prin care Dumnezeu devine accesibil contemplării umane. Nu este asemenea lui Dumnezeu, nu este identic, ci analog cu acesta ... meta-imaginea se referă la îninteligibilitatea naturii divine.)

În acest sistem de decodare, formele geometrice, liniare, sunt cele care ritmează compozițiile, oferindu-le simetrie, rigoare, echilibru, organizare, sugerând perfecțiunea, frumusețea și armonia creației divine, ideea de concept, ierarhie, ordine, în care nimic nu este întâmplător.

Aparținând acestei clase imagistice, cu geometrie strictă, repetitivă, rețeaua de romburi este inclusă adesea în zonele și componentele cu rol de compartimentare și de stabilire a limitelor în cadrul spațiului sacru, exterior sau interior, funcție întâlnită și în spațiile puterii laice, fie ele construcții ale exercitării autorității, reședințe, monumente sau zone ale spectacolului (arene, teatre). Ea devine astfel o marcă a spațiului intangibil, privilegiat, interzis sau dificil accesibil, simbol al unui statut superior și linie de demarcație între lumi și realități diferite, realizând ierarhizări și gradații ale sacralității ori ale puterii lumești.

Definirea exactă a zonelor sacre, limitarea sau chiar restricționarea accesului sunt specifice tuturor religiilor lumii, barierele constructive fiind adesea însoțite de inscripții menționând măsuri punitive extreme, mergând până la pedeapsa morții. În Egipt, zidurile care împrejmuiesc templul, începând cu perioada Noului Regat, sunt considerate limite între laic (teritoriu al dezordinii și efemerului) și divin (spațiu al ordinii, perfecțiunii și eternității); în Grecia antică, spațiul sacru, *temenos*, include sanctuarul și altarul acestuia, întreaga arie fiind protejată prin ziduri *peribolos*¹², care trasează clar separația de

¹¹ *Ibidem*, p. 57–58.

¹² v. R. A. Tomlinson, Clemente Marconi, articolul *Temple: Ancient near Eastern and Mediterranean Temples*, în Lindsay Jones (ed.), *Encyclopedia of Religion*, second

teritoriul cetății; zona templului ebraic este demarcată, de asemenea, printr-un zid denumit *soreg*, care restricționează intrarea necredincioșilor.

Modelul liniar romboidal, obținut prin alăturarea semnelui X / crucii oblice (simbolizând inițial eliminările din text prin tăiere), este consacrat în lumea romană de panourile tip *cancellum* (existente în variantele *plutei*, fără decupaje în material, și *transenna*, cu traforări în formă de rețea rombică, cunoscând și versiunea cu alveole rotunjite, asemănătoare unor solzi). În primele secolele creștine, panourile *transenna*, poziționate sau nu între colonete, realizează delimitarea altarului de restul bazei, prefigurând viitorul iconostas. Acest tip timpuriu poate fi observat în siturile de secol V – VI din Olympia (**fig. 7**) și Sithonia (Nikiti), în câteva biserici din Roma, la Santa Maria in Trastevere (**fig. 8**), Sf. Alexandru (**fig. 9**) sau la Sf. Sabina (**fig. 10**), în două artefacte rare, din gips și selenit, destinate probabil spațiului ferestrelor (predilect pentru *transenna*).

Aceeași rețea de romburi este reprodusă în frescă pe zidul despărțitor al altarului bisericii capadociene Yılanlı, de secol XI, distanța în timp și spațiu demonstrând consacrarea funcției și semnificației acestui *pattern* și însemnătatea simbolismului său.



Fig. 7, Bazilică, panouri *transenna*, Olympia, Grecia, sec. V – VI, <https://depositphotos.com/187496790/stock-photo-interior-church-ruins-workshop-pheidias.html>, accesat 9.07.2019.

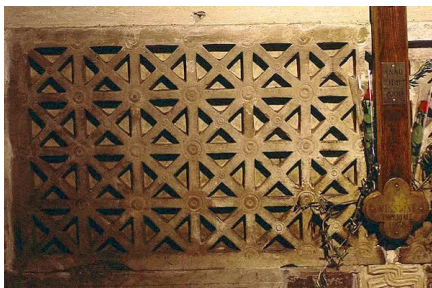


Fig. 8, Biserica Santa Maria in Trastevere, nartex, cancellum, Roma, sec. IV, <http://blog.classicist.org>, accesat 2.03. 2017.



Fig. 9, Bazilica Sf. Alexandru, paravan *transenna*, Via Nomentana, Roma, sec. IV, în Vincenzo Ficocchi Nicolai, *I cimiteri paleocristiani del Lazio*, vol. II – Sabina, 2009, p. 340, fig. 321.



Fig. 10, Bazilica St. Sabina, Roma, sec. V?, VIII?, <https://www.int-arch-photogramm-remote-sens-spatial-inf-sci.net/XLII-5-W1/593/2017/isprs-archives-XLII-5-W1-593-2017.pdf>, accesat 24.09.2019.

Larga sa răspândire se datorează și folosirii frecvente în construcțiile laice, reședințe private sau construcții publice (instituții ale puterii și vieții sociale), unde marcau locurile rezervate conducătorilor și aristocrației, inaccesibile și interzise claselor inferioare, după cum atestă câteva scene în basorelief ale obeliscului de secol IV al lui Theodosius I, de la Constantinopol.

Paradigma acestui ornament-simbol, cu importante sensuri, este completată de numeroasele sale apariții în spațiile și monumentele funerare, localizare care îi adaugă noi valențe și interpretări. Imaginea rețelei rombice apare din cele mai vechi timpuri în perimetrele funerare sau ritualice, asimilate misterelor sacralui, printre primele atestări fiind acelea incluse spațiilor și obiectelor tombale egiptene (exemple fiind mormintele din epoca dinastiei a XIX-a, din secolul al XIII-lea î.Ch.), dar aparițiile acestui motiv sunt înregistrate până târziu la începutul erei creștine, chiar în reprezentările zeilor autohtoni Anubis și Osiris sau în măștile mortuare.

În ansamblurile funerare creștine ale primelor secole, desenul romboidal, cu versiuni uneori greu recognoscibile, a fost utilizat frecvent ca simbol al sacralității și figurare a spațiului vieții de după moarte. Catacombele romane oferă numeroase exemple din secolul al IV-lea, prin introducerea structurilor tip *cancellum* fie ca element constructiv (catacomba Sf. Callist de pe Via Latina, **fig. 11**), fie ca basorelief (catacomba Sf. Agnes, **fig. 12**) sau ca pictură murală pe arcada *arcosolium*-ului sau a bolții mormintelor (catacomba Comodillei).

O altă serie importantă de necropole se păstrează la Thessalonice, unde frescele a opt morminte¹³ includ motivul grădinii paradisiace cu împrejmuire din rețea de romburi, cu păuni și fântână, simboluri ale vieții veșnice și reînvierii (**fig. 13**). Un vestigiu rar, conservat în Biserica Sf. Dimitrie din același oraș grecesc, este grilajul cu o simplă rețea rombică, străjuind intrarea în cripta sfântului (**fig. 14**), dispozitiv de închidere, interdicție și protecție, de fapt, simbol cu puternică semnificație, evocând zona altarului, echivalent al Sfântului Mormânt, loc al jertfei și morții, dar mai ales al Învierii, ceea ce îi acordă statutul celui mai important punct de venerație și sacralitate din perimetrul eclezial, permis numai sacerdoților, după cum decodifică Gherman I al Constantinopolului, referindu-se la panourile *transenna*:

„Grilajele sunt cele care arată locul rugăciunii [...], iar pe de altă parte, din interior, pe cea care este Sfânta Sfintelor (Sfântul Altar) și numai preoților fiindu-le accesibilă. Grilajele sunt cu adevărat și drept gratii de aramă la Sfântul Mormânt, pentru ca nimeni să nu intre în el (în Sfântul Altar), neatent și la întâmplare”¹⁴.



Fig. 11, Catacomba Sf. Callist, Via Latina, Roma, sec. IV, <https://utazom.com/cikk/latnivalok-romaban-az-okereszteny-katakombak>, accesat 10.07.2019.

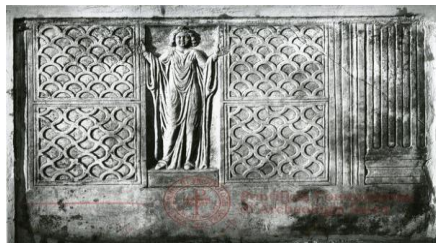


Fig. 12, Catacomba St. Agnes, basorelief, transenna, Roma, http://media.regesta.com/dm_0/PCAS/PCA SS T02/low/foto/Agn/Agn_S/Agn_S_001.jpg, accesat 13.07.2019.

¹³ Euterpe Marki, *Η νεκρόπολη της Θεσσαλονίκης στους υστερορωμαϊκούς και παλαιοχριστιανικούς χρόνους: από τα μέσα του 3ου ως τον 7ο αιώνα μ.χ.*, Athena, 2000; <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/13516?locale=en>, <http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/13516>, accesat 18.04.2019.

¹⁴ Sfântul Gherman I, Arhiepiscopul al Constantinopolului, *Tâlcuirea Sfintei Liturghii*, traducere și note de prof. pr. Nic. Petrescu; prefată de prof. dr. Nicolae D. Necula, Craiova, Editura Mitropolia Olteniei, 2005, p. 37.



Fig. 13, Mormântul 86, frescă cu *cancellum*, fântână și păuni, Thessalonic, Ivana Popović, „Motif of Railing ...”, p. 74, fig. 16.



Fig. 14, Biserica Sf. Dumitru, *transenna* criptei, Thessalonic, sec. IV?, VII?, <https://previews.123rf.com/images/vlas2002/vlas20020910/vlas2002091000008/5633857-crypt-of-saint-demetrius-thessaloniki-greece.jpg>, accesat 13.07.2019.

Introducerea motivului grădinii în iconografia funerară, devenite în lumea creștină Grădina Raiului, semnaleză complicatul proces prin care noua credință creștină a preluat din cultura păgână concepții și tradiții străvechi legate de cultul morților, venerarea mormintelor și a locurilor sacre, cărora le-a acordat semnificațiile noii teologii. Un punct de pornire în conturarea topografiei funerare creștine și configurării spațiului în care sufletul accede după moarte este imaginea păgână a parcurilor și grădinilor private ale vilelor imperiale și aristocrate, locuri ale plăcerii și desfătării, imortalizate în frescele acestor reședințe, precum vila pompeiană, din secolul I, a Liviei Drusilla, soția lui Octavian Augustus. Amplasată în *triclinium*, de jur împrejurul incintei dedicate mesei și socializării, fresca reprezintă o natură luxuriantă, fantastică, reunind specii de arbori și plante inexistente în această varietate și abundență în lumea reală, fapt ce sugerează caracteristica de spațiu paradisiac, ideal, sacru. Deosebit de interesante, prin diversitatea motivelor ornamentale, sunt și zidurile de împrejmuire, unde pot fi observate mai multe tipuri de rețele romboidale, de

la cele respectând clar forma acestei figuri până la cele alcătuite din semicercuri suprapuse (**fig. 15a, b**)¹⁵.

Aceeași iconografie se păstrează și în câteva locuințe aristocrate din secolul I d. Ch. ale Pompeiului, în Casa cu brătară, în Casa Venerei sau în fragmentul conservat la Muzeul Național de Arheologie din Napoli cu nr. 8760.



Fig. 15a, Vila Liviei, Prima Porta, Roma, 30 – 20 î. Ch., frescă, Museo Nazionale Romano;
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-frescoes-pompeii-lavish-villas-reveal-fabulous-lives-ancient-romans>, accesat 17.06.2025.



Fig. 15b, Vila Liviei, Prima Porta, Roma, 30 – 20 î. Ch., frescă, Museo Nazionale Romano;
<https://www.milestonerome.com/wp-content/uploads/2018/04/VillaofLivias-MilestoneRome4.jpg>, accesat 17.06.2025.

Acest *hortus conclusus*, grădină iluzorie prin abundență și frumusețe, devine, în creștinism, o metaforă vizuală a Raiului ceresc, spațiu restricționat, rezervat perfecțiunii divine și sufletelor celor drepecți, iar împrejmuirea ei prin rețeaua de romburi constituie hotarul între cele două lumi, marca sa distinctivă. Alăturarea celor două entități, grădina și împrejmuirea ei, determină transferul metonimic de semnificații, astfel încât numai simpla reprezentare a rețelei de romburi poate deveni, într-un context anume, simbolul Raiului ceresc sau al sacralui, în general.

Valabilitatea acestor sensuri este demonstrată de reprezentarea rețelei de romburi în compoziții dintre cele mai diverse, de la desenul aproape

nerecognoscibil, cu linii neregulate, dispuse aleatoriu, nestructurat, din mormântul creștin de secol IV de la Čalma (Sremska Mitrovica, vechiul Sirmium), până la marile teme iconografice, în figurarea Sf. Mahrame (Mandilion) și a celorlalte văluri și pânze sacre creștine (giulgiul, epitaful sau dvera, poala de icoană), a scaunului Judecății de Apoi (Tronul Hetimasiei) și a tuturor tronurilor divine, a veșmintelor personajelor sacre, ale bazileilor și mai apoi ale principilor-ctitori.

Sensuri complexe generează utilizarea motivului ca ornament arhitectonic mural, la exteriorul bisericii, compus din cărămizi încastrate în zidărie, de multe ori în zone principale ale construcției, reprezentate de registrele superioare, porțiunile corespunzătoare altarului, arcade și intrări; exemple pot constitui monumentele ecleziale bizantine din epoca târzie, paleologă, a secolelor XIII-XIV: Biserica Sf. Arhanghel Mihail, peretele vestic, Štip, Macedonia (**fig. 16**), Biserica Sf. Apostoli (absida altarului), Thessalonica (**fig. 17**), Biserica Maicii Domnului, fațada vestică, Zaum, Ohrid (**fig. 18**).



Fig. 16 – Bis. Sf. Arhanghel Mihail, decor exterior, peretele vestic, Štip, Macedonia, sec. XIV, <https://ich.unesco.org/en/photo-pop-up-00973?photoID=06380>, accesat 8.07.2019.



Fig. 17, Biserica Sf. Apostoli, decor mural exterior, zidul estic (absida altarului), Thessalonic, sec. XIV, <https://media.gettyimages.com/photos/decorative-elements-on-an-external-wall-byzantine-church-of-the-holy-picture-id588944939>, accesat 18.02.2017.

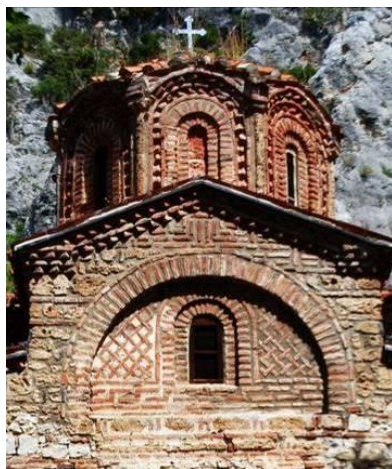


Fig. 18, Biserica Maicii Domnului, decor mural exterior, fațada vestică, Zaum, Ohrid, sec. XIII, <https://visitohrid.mk/monastery-st-zahumska/>, accesat 8.07.2019.

Rețeaua de romburi – veșmânt al trupului divin/cărții sacre

Introducerea motivului romburilor în rețea și în ornamentația manuscriselor evidențiază o dată în plus semnificația consacrată a acestuia în ansamblul toposurilor și artefactelor sacre creștine, unde devine expresia sacralității înseși. Utilizat în desenul de inspirație arhitectonică al frontispiciilor (**fig. 19**) și tabelor de concordanță (**fig. 20**) ale evangheliarelor, grilajul de romburi funcționează și aici ca simbol al pragului, al limitei, marcând etapele unui parcurs al revelației și apropierii de dumnezeire prin cunoașterea adevărilor dezvăluite în cuvânt, după cum în spațiul eclezial, amplasarea rețelei rombice în diverse perimetre arhitectonice, în iconografia murală sau pe obiecte de cult indică zonele de maximă sacralitate și ghidează traseul credinciosului în căutarea întâlnirii cu Dumnezeu și în evoluția sa spirituală.



Fig. 19, *Lectionar*, secolul XII, f. 5r, EBE 163, <https://digitalcollections.nlg.gr/nlg-repo/dl/el/browse/3671>, accesat 12.07.2019.



Fig. 20, *Tetraevangeliiar*, secolul XIV, f. 1r, EBE 153, <https://digitalcollections.nlg.gr>, accesat 12.07.2019.

În această organizare a universului divin, cartea conținând textele biblice și liturgice este ea însăși nu numai un artefact sacru, ci și o altă formă a întrupării cristice și a energiilor dumnezeiești, fapt indicat de însăși funcționarea ei în cadrul ceremonialului liturgic, la care participă ca actant, fiind o manifestare a prezenței și acțiunii Mântuitorului. Acest statut este clar definit în interpretările mistagogice ale lui Nicolae Cabasila care, evocând momentul liturgic al ridicării Evangheliei de către preot în fața altarului, afirmă explicit și repetat că „Sfânta Evanghelie întruchipează pe Hristos, după cum și scripturile Proorocilor se numesc Prooroci ...”¹⁶, ceea ce exprimă echivalența carte sacră – trup cristic. Vorbind despre cinstirea icoanelor, Sf. Ioan Damaschin aduce ca argumente pentru aceasta gesturile făcute de credincioși și preoți în relație cu icoanele și cartea, identice cu comportamentul față de o

¹⁶ Nicolae Cabasila, *Tâlcuirea Dumnezeieștii Liturghii*, traducere din limba greacă de pr. Prof. Ene Braniște, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1997, cap. XX, p. 29 (v. aceeași formulare și în cap. XIX și XXII).

persoană: „... mă închin materiei prin care s-a făcut mântuirea mea”, „plină de lucrarea dumnezeiască și har”¹⁷ și de aceea „... ne închinăm Evangheliei, o îmbrățișăm și o salutăm cu ochii, cu buzele, cu inima. La fel și cu întreg Vechiul și Noul Testament, ca și cu scrierile Sfinților și aleșilor Părinți”¹⁸. În viziunea lui Gherman I al Constantinopolului, „Evanghelia înseamnă venirea Fiului lui Dumnezeu” care „ni s-a arătat în mod vizibil”, „Înțelepciune, Cuvânt și Putere, descoperit fiind în Evanghelii”. Pentru același teolog, o altă formă a întrupării divinității este și biserica, spațiu al conservării și transmiterii adevărilor creștine prin liturgie și cărțile sacre: „Biserica este [...] trup al lui Hristos, nume al lui”, „... lăcaș divin întru care s-a săvârșit jertfa mistică cea dătătoare de viață și unde sunt cele dinăuntru ale Sfînteniei (altarului) și sfînta peșteră. Aci este Mormântul și Masa cea hrănitore de suflet și de viață făcătoare; în ea sunt și mărgăritarele, adică dogmele dumnezeiești ale învățăturii Domnului adresate către ucenicii săi”¹⁹.

Echivalarea Scripturii cu un trup sacru este afirmată și explicată de Maxim Mărturisitorul într-o mai amplă suită de corespondențe și analogii, în care biserica, omul, cosmosul sunt construite după aceleași principii și tipare ale Creatorului:

„Precum după un înțeles mai înalt a numit biserica om duhovnicesc, iar pe om, biserică tainică, la fel zicea că și Sfînta Scriptură, privită toată deodată, este ca un om, care are Testamentul Vechi drept trup, iar pe cel Nou drept suflet, duh și minte; sau istoria literală a întregii Sfînte Scripturi, acelei Vechi și Noi, trup, iar sensul celor scrise și scopul spre care tinde acel sens, suflet.”²⁰

Viziunea cuvântului-trup se conectează cu vechile concepții ale lumii ca logos, ca text și carte, formulate atât în filosofia greacă, cât și în Geneza vetero-testamentară, preluate apoi în ideologia creștină, unde ideea centrală este

¹⁷ Sfântul Ioan Damaschin, *Cultul sfințelor icoane. Cele trei tratate contra iconoclaștilor*, traducere din limba greacă, introducere și note de preotul profesor Dumitru Fecioru, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1998, p. 107.

¹⁸ *Ibidem*, p. 132.

¹⁹ Sfântul Gherman I, Arhiepiscopul al Constantinopolului, *op. cit.*, p. 27–28.

²⁰ Sf. Maxim Mărturisitorul, *Mystagogia. Cosmosul și sufletul, chipuri ale Bisericii*, introducere, traducere, note și două studii de preotul profesor dr. Dumitru Stăniloae, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2000, p. 25.

chiar identificarea și definirea cristică drept Dumnezeu-Cuvântul, formă a întrupării prin care dumnezeirea nevăzută se manifestă în lume.

Pe baza acestor echivalări și omologii, rețeaua de romburi este introdusă în ornamentația vestimentației familiei imperiale și a clerului, în reprezentarea personajelor sacre de prim rang din iconografia cristică și marianică, a bogatei panoplii de sfinți și îngeri, dar și în ornamentarea codicelui Scripturii ca obiect sacru, icoană și relicvă, după cum sugerează Teodor Studitul în formularea „de-Dumnezeu-gravatele evanghelii”²¹. Reluarea acestui decor simbolic contribuie la unitatea vizuală a spațiilor sacre și la consacrarea anumitor semnificații atribuite constant unui anumit motiv, aceasta fiind o expresie a credinței reflectării ordinii cerești în planul terestru, după cum explică și Maria Parani:

„The Byzantine belief that the hierarchical structure of the earthly empire mirrored that of the heavenly kingdom could have justified, if not prompted, borrowings from imperial imagery for the visualization of the Kingdom of God”²².

(Credința bizantină conform căreia structura ierarhică a împărăției pământești o oglindea pe cea a împărăției cerești ar fi putut justifica, dacă nu chiar determina, împrumuturi din imagistica imperială pentru vizualizarea Împărăției lui Dumnezeu.)

În aceste ocurențe, motivul romburilor actualizează sensurile de autoritate supremă, ierarhie, distanțare, statut intangibil, dar și similitudinile de calități și funcții (esența divină a conducătorilor) și în acest fel, validarea și autentificarea puterii pământești de către puterea cerească.

Exemplificatoare pentru păstrarea aceluiași coduri și seturi vestimentare pentru treptele cele mai înalte ale celor două ierarhii pot fi portretele împăratului Isaac Comnenul însoțit de soția sa, Ecaterina, reprezentați în fresca Bisericii Agios Neophytos, din Engleistra, Cipru (**fig. 21**), și portretul Arhanghelului Mihail, frescă din secolul al XIII-lea, pe peretele sudic al

²¹ Teodor Studitul, *În apărarea sfintelor icoane. Dosarul unei rezistențe teologice*, studiu introductiv și traducere de Diac. Ioan I. Ică jr., Sibiu, Deisis, 2017, p. 214–215.

²² Maria Parani, „Byzantine Material Culture and Religious Iconography”, în Michael Grünbart, Ewald Kislinger, Anna Muthesius, Dionysios Ch. Stathakopoulos (ed.), *Material Culture and Well-Being in Byzantium (400–1453). Proceedings of the International Conference, Cambridge, 8–10 September 2001*, 2007, p. 191–192.

Capelei Sf. Ștefan, de la Mănăstirea Sopoćani (**fig. 22**). Se remarcă aceleași piese vestimentare în alcătuirea ținutei specifice costumului imperial, cu *loros* (eșarfă), *maniakis* (guler), aplicațiile circulare pe mâneci și broderia de perle.



Fig. 21, Isaac Comnenul și soția sa, în vestimentația imperială cu rețea de romburi din perle, Biserica Agios Neophytos, Engleistra, Cipru, frescă, sec. XIII, <http://www.clendenning.com/iconography.html>, accesat 1.07.2019.



Fig. 22, Arhanghelul Mihail, Capela Sf. Ștefan, peretele sudic, Măn. Sopoćani, frescă, sec. XIII, https://www.blagofund.org/Archives/Sopocani/Pictures/Chapel_of_St_Protomartyr_Stephen/South_wall_with_Guardian_of_Holy_Trinity/Archangel_Michael_as_guardian_of_Holy_Trinity, accesat 5.06.2019.

Asimilarea cărții cu persoana și trupul cristic atribuie și legăturii ei rolul unui veșmânt care trebuie să poarte însemnele dumnezeirii, ale celui mai înalt statut, ale transcendentului invizibil, imposibil de numit și de reprezentat, în afara unor structuri abstracte, esențializate, care prin simetrie și organizare riguroasă, fără vreo asemănare cu realitatea vizibilă, cognoscibilă prin simțuri, poate doar aproxima perfecțiunea divinului intangibil.

Aparițiile consecvente și sensurile simbolice ale rețelei de romburi, plasate în cvasitotalitatea componentelor și segmentelor spațiilor sacre, au condus cercetarea noastră către descifrarea acestei structuri decorative și a legăturii codicelui în integralitatea sa ca fiind corespondentul unui *cancellum*, care semnalează și protejează o entitate sacră, dinamică și activă, echivalent al întrupării cristice. Exteriorul cărții poate fi considerat, totodată, o Poartă și o

împrejmuire a Grădinii Raiului la care creștinul are acces prin parcurgerea Cărții, cale spirituală către cunoașterea înțelepciunii divine cuprinse în Scriptură.

Calitatea de veșmânt pentru un trup de mare preț este vădită în legăturile-tezaur, realizate în aur, argint și pietre prețioase, obiecte excepționale care prin bogăția și strălucirea materialelor, metafore ale luminii și frumuseții divine, exprimă în cel mai înalt grad atributul sacralității cărții ca depozitar și vehicul al Cuvântului dumnezeirii întrupate.

Fără a dispune de aceste mijloace, legătura monastică recurge la compozițiile decorative imprimate pe cuvertura de piele a tăbliilor de lemn, la structuri grafice și motive cu statut de simboluri ale manifestării și caracteristicilor sacralului, mutând atenția de la valoarea intrinsecă a materiei către imaginea semnificativă și performativă a decorului, devenit astfel parte a mesajului cărții.

Tiparele acestor alcătuiți ornamentale ale copertelor sunt inspirate de modelele pavimentelor în mozaic tip covor, care includ câmpul de romburi, cu alte ornamente plasate în interstițiile rețelei, într-un cadru rectangular alcătuit din chenare adesea multiple. Cercetarea tipologiei acestor vestigii și a funcționalității lor reliefează amplasarea mozaicurilor atât în spațiul domestic, cât și în cel ritualic și eclezial, în zone care presupun delimitare, definire, restricție, transfer, dar și necesitatea protecției, asigurate prin introducerea unor simboluri apotropaice sau a unor texte explicite. Plasarea lor în diviziunile cele mai importante ale bazilicii, în perimetrul intrării, altarului sau pe axa centrală a navei, este tot un marcaj al treptelor sacralității. Diverse actualizări ale acestui tip de mozaic în construcțiile sacre se păstrează în siturile unor biserici și mănăstiri din aria iudaică a Imperiului roman, datând din secolele I – VII, la Meggido, într-un spațiu din secolul III, destinat rugăciunii și euharistiei, având în centru masa ritualică încadrată de mozaicuri cu rețea de romburi (**fig. 23**) și păstrând una din cele mai vechi mențiuni ale numelui cristic; la „Biserica Arsă” din situl Hippos – Sussita, în Galileea; la Biserica „Martirului glorios” din vecinătatea Ierusalimului, cu un mozaic de secol VI – VII, la mănăstirea din apropiere de Horbat Hur, în deșertul Negev, cu mozaicuri datate în a doua jumătate a secolului VI. Ca motiv pavimental, grilajul rombic poate fi observat și în alte zone ale imperiului, în ariile destinate ritualurilor sacre, cum este baptisteriul aparținând bazilicii din secolele IV – V din Heraclea Lyncestis, în Macedonia (**fig. 24**).



Fig. 23, Spațiu de rugăciune, Meggido, Israel, sec. III d. Ch.,
<https://biblearchaeology.org/research/topics/amazing-discoveries-in-biblical-archaeology/5181-the-megiddo-prison-mosaic-inscriptions>, accesat 26.09.2025.

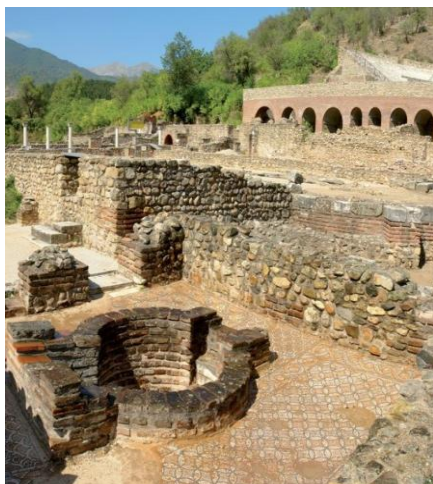


Fig. 24, Baptisteriu, Heraclea Lyncestis, Bitolia, Macedonia, sec. IV – V,
<https://bitola.info/heraclea-lyncestis-bitola/4/>, accesat 10.07.2019.

Masa Raiului și motivul rețelei de romburi

Masa Raiului este o temă iconografică târzie, apărută recent (raportat la vechimea marilor teme creștine) în spațiul românesc, atestată mai întâi în xilogravurile imprimate la Hășdate, la începutul (primul sfert) secolului al XIX-lea, centru care funcționa încă de la 1776, împreună cu tiparnițele din alte așezări din zona Gherlei: Ocna Gherlei, Săplac, Silivaș, Bunești. Artiștii gravori ai începutului sunt, conform atestărilor, Mihăilă Munteanu, Petre Potcoavă, Urie și Gheorghe Pop²³. Creațiile lor sunt considerate „un fenomen de artă populară”²⁴, aceste gravuri țărănești fiind cele care au inspirat și icoanele pe

²³ V. Florian Dudaș, „Gravurul Gheorghe Pop din Hășdate și gravurile sale de la Muncelul Mare”, în *Gravurile românești vechi din biserica satului Muncelul Mare* (Hunedoara), Oradea, Editura Lumina, 2005, <http://www.muzeuldexilogravura.ro/xilogravuraveche.html>, accesat 17.08.2025.

²⁴ Alina Geanina Ionescu, *Icoane pe lemn și sticlă din principalele colecții sibieni*, Sibiu, Editura Astra Museum, Sibiu, 2009, p. 25.

sticlă transilvănene din atelierele de la Nicula, Gherla, Laz, Lancrăm, din Țara Bârsei sau Țara Făgărașului.

Originea moldovenească a lui Gheorghe Pop este considerentul pe care unii cercetători își susțin ipoteza surselor și influențelor moldovenești în conturarea grafică a temelor iconografice actualizate de meșterii gravori de la Hășdate:

„... foarte probabil, originea xilogravurii din Hășdate pare să se fi aflat în tipografiile moldovenești, poate la tiparnița Mănăstirii Neamț, legăturile dintre nordul Transilvaniei, Maramureș și Moldova de Nord fiind de prezențe transilvănene în Moldova și invers”²⁵.

Data fiind perisabilitatea xilogravurilor imprimate pe hârtie și utilizarea lor în casele țărănești prin fixarea direct pe perete, reprezentarea temei s-a conservat și s-a transmis îndeosebi prin icoanele pe sticlă, care propun diverse variante de realizare, păstrând însă elementele esențiale ale compoziției: rețeaua de romburi, cu cinci alveole și patru personaje plasate în două registre, în interstițiile grilajului: în partea superioară, Iisus Cristos Pantocrator sau Stăpân al Lumii și Fecioara Maria Îndrumătoare (Odighitria), în partea inferioară, cel mai frecvent, Sf. Nicolae și Sf. Paraschiva, care poate fi înlocuită de un alt sfânt din galeria celor cunoscuți și prețuiți în cultura populară (de exemplu, Sf. Haralambie, v. **fig. 25**). Benzile care formează structura liniară rombică și centrul compoziției (rombul central) sunt ornate cu motive geometrice sau vegetale, cu intersecțiile marcate uneori cu motive florale sau alte motive vegetale, dar în rombul central, mai rar, pot fi reprezentați îngeri sau serafimi (v. exemple în **fig. 25 – 30**). Nu poate fi ignorată sugestia formei crucii create, în unele variante, prin simplificarea și reducerea liniilor pe care se articulează întreaga alcătuire a icoanei.

²⁵ Iulian Siviu Crăciun, „Icoana pe sticlă în România”, în *Acta Moldaviae Meridionalis*, XXXII, 2011, p. 253 (p. 224–254).



Fig. 25, Simion Poienaru, *Masa Raiului*, Laz, sec. XIX (mijloc), Muzeul Etnografic al Transilvaniei, inv. 8816, <https://clasate.cimec.ro/Detaliu.asp?tit=icoana-pe-sticla--Poienaru-Simion--Masa-Raiului&k=73da0314502e46dea2b45001984fc00b>.



Fig. 26 – *Masa Raiului*, Șcheii Brașovului, sec. XIX (sfârșit), după o gravură de Hășdate, Muzeul Național al Unirii, Alba Iulia, Inv. 1614/S/740-E. 16767, <https://clasate.cimec.ro/Detaliu.asp?tit=icoana--Masa-Raiului&k=7958f0a636dc4fcb88a336c765a4a8b4>.



Fig. 27, *Masa Raiului*, Țara Bârsei, sec. XIX, Muzeul Național de Artă al României, inv. 74670, <https://clasate.cimec.ro/Detaliu.asp?tit=icoana-pe-sticla--Masa-Raiului&k=e42d66624a8d4ac280edd1dc72b616f8>.



Fig. 28, *Masa Raiului*, Făgăraș, Țara Oltului, sec. XIX (sfârșit), Muzeul Național Bran, Inv. E 1459, <https://clasate.cimec.ro/Detaliu.asp?tit=icoana-pe-sticla--Masa-Raiului&k=871d0ac31f5d47e4a46f7c8a399f3e7b>.

Cunoscută și sub denumirea *Ospățul ceresc*, tema *Masa Raiului* (sau *Masa de Rai*, după cum apare inscripționat chiar în cadrul unor icoane, v. **fig. 29**²⁶) are ca fundamente mențiunile din textul biblic referitoare atât la raiul pământesc, primordial (vetero-testamentar), cât și la prefigurările raiului ceresc al celei de a doua veniri cristice, al erei post-eschatologice (formulate în Vechiul și Noul Testament). Nu poate fi ignorată însă nici influența tradițiilor și concepțiilor străvechi păgâne legate de cultul zeilor și al morților, reflectate în diversele tipuri de banchete și ritualuri, bazate pe ideea invocării bunăvoinței divine sau a continuării vieții sufletului după moarte într-un loc paradisiac, cu o natură luxuriantă (o câmpie sau o grădină).

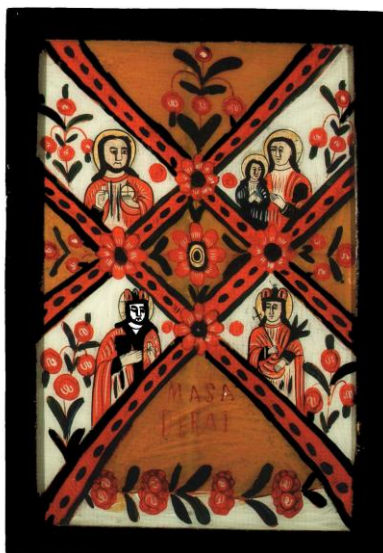


Fig. 29, *Masa de Rai*, Nicula, 1900, Muzeul Țării Crișurilor, inv. 7707, în *Sacre trasparenze. Antiche icone romene su vetro dalla Transilvania ...*, p. 39 (v. nota 25).



Fig. 30, *Masa Raiului*, Lancrăm, Muzeul Mănăstirii Brâncoveanu, sfârșitul sec. al XIX-lea, pictură pe glajă, Sâmbăta de Sus, jud. Brașov, în *Anișoara Munteanu, Icoana pe sticlă-expresie a sufletului românesc*, Iași, Artes, 2014, p. 64.

²⁶ *Sacre trasparenze. Antiche icone romene su vetro dalla Transilvania dalle collezioni del Museo "Țării Crișurilor" di Oradea e del Museo del Vescovado Ortodosso di Oradea, Bihor e Sălaj*, 25 novembre 2006 – 28 gennaio 2007, Museo Diocesano Tridentino, a cura di Domenica Primerano Aurel Chiriac, p. 39.

Textele novo-testamentare impun, în numeroase contexte, imaginea mesei, a hranei și a gustării ca formă de interacțiune între oameni și Cristos, alcătuind astfel o paradigmă a simbolurilor care semnifică hrana spirituală, învățăturile și înțelepciunea sacră transmisă ucenicilor, codurile și normele noii credințe care conduc către mântuire și viață veșnică în împărăția cerească. În Epistola II către Corinteni se vorbește explicit despre plasarea în spațiul celest a sufletului după plecarea din trup și încheierea vieții pământești și despre mutarea în „zidirea de la Dumnezeu, casă nefăcută de mână, veșnică, în ceruri” (5, 1), „... dorind să ne îmbrăcăm cu locuința noastră cea din cer” (5, 2). În a doua Epistolă a Sf. Petru se amintește momentul eshatologic al celei de a doua veniri, „arderea lumii”, care va instaura „ceruri noi și pământ nou, în care locuiește dreptatea” (3, 13, dar și Apocalipsa 21,1), conform promisiunilor lui Cristos. În descifrările viziunii din Cartea *Apocalipsei*, Cristian Bădiliță arată că noul Paradis nu este „raiul din care au fost alungați Adam și Eva”, preistoric, în care se manifesta „dimensiunea naturală a omului”²⁷, ci un paradis postistoric care se identifică cu cetatea cerească a Noului Ierusalim, spațiu spiritual, alcătuind integral o cetate – biserică a lui Dumnezeu („Noul Ierusalim reprezintă Biserica, trup mistic, divino-uman, care s-a substituit Templului...”²⁸).

Textul *Apocalipsei* conturează o imagine în detaliu a Raiului și a Noului Ierusalim, care „se pogoară din cer” (3, 12; 21, 2), unde se află tronul Judecării lui Dumnezeu, non-antropomorf, reprezentat numai coloristic, în nuanțele de foc ale unor pietre semi-prețioase (jasp și sardonix/sardiu) și aureolat de un curcubeu cu aspect de smarald (4, 1 – 3). Tabloul este completat de patru heruvimi purtând însemnele evangheliștilor și de douăzeci și patru de bătrâni cu haine albe și cununi de aur, așezați în jurul tronului ceresc, veșmintele albe și cununile fiind rezervate numai celor care au urmat cuvântul Domnului și au biruit (Apoc. 3, 4 – 8). Imaginea cetății dumnezeiești cu ziduri numai din pietre prețioase este reluată și în cap. 21 și completată în capitolul final cu două elemente ce sugerează spațiul unei grădini nepămâtenene, ideale: râul/apa vieții izvorând din tronul lui Dumnezeu și pomul vieții care rodește în fiecare lună, având și puteri vindecătoare prin frunzele sale (22, 1 – 2). Spre deosebire de pomul celui dintâi Rai, ale cărui roade aduc păcatul, izgonirea și

²⁷ *Noul Testament. Apocalipsa lui Ioan*, ediție bilingvă, traducere inedită și comentariu de Cristian Bădiliță, București, Adevărul Holding, 2012, p. 364.

²⁸ *Ibidem*, p. 367–368.

interdicția revenirii în spațiul său privilegiat, pomul vieții din Raiul eshatologic oferă credincioșilor vindecarea prin cunoașterea dumnezeirii și accesul la viața veșnică. Textul introduce și tema mesei cu Cristos, la care nu sunt acceptați decât cei drept credincioși: „Celui ce va birui îi voi da să mănânce din pomul vieții, care este în Raiul lui Dumnezeu” (2, 7); „de va auzi cineva glasul Meu și va deschide ușa, voi intra la el și voi cina cu el și el cu Mine” (3, 20).

Masa împreună cu Iisus sau oferirea miraculoasă a hranei (înmulțirea pâinilor și peștilor lângă Betsaida, a vinului la nunta din Canaa, masa în casa lui Levi, cu vameșii și fariseii, Cina cea de Taină) este, de altfel, un moment care revine constant în desfășurarea vieții lui pămâtenă, fiind de fiecare dată o manifestare a sacralității lui, o demonstrație a principiilor noii credințe propovăduite și a forței ei de a schimba realitatea știută, de a depăși suferința și moartea (pedepse pentru păcatul originar), de a câștiga mântuirea și viața eternă. Aceste reuniri în jurul mesei nu pot fi interpretate decât în cheie simbolică, drept forme ale eucharistiei, ale gustării „darului celui ceresc” (Evrei 6, 4 – 5) și anticipări ale Mesei din împărăția Tatălui, la care nu sunt primiți decât cei purificați prin Botez, care s-au „hrănit” din trupul cristic, prin credință și liturghie: „... Eu vă rânduiesc vouă împărăție, precum Mi-a rânduit Mie Tatăl Meu, Ca să mâncați și să beți la masa Mea, în împărăția Mea ...” (Luca 22, 29 – 30).

Rolul mesei ritualice în relația omului cu sacrul este atestat și în lumea păgână îndeosebi sub forma ofrandei și a banchetului (implicând uneori și jertfa), unde erau invitați zeii, cei morți și eroii, desfășurarea lor impunând ceremonialuri și activități bine stabilite, în care masa propriu-zisă era însoțită de recitări, cântece și libații, o anumită costumație (în cazul simpozionului grec) sau prezența zeului în efigie (*clipeus*), în timpul banchetelor romane tip *lectisternium*.²⁹ Masa este în cadrul ceremoniilor funebre o modalitate de comuniune cu membrii familiei, dar și cu planul divin, prilejuind totodată elogiarea defunctului, fixarea în memorie, potențată de acțiuni care creează sentimentul prezenței și intervenției nemijlocite a zeului sau a celor dispăruți (o întreagă suită de ritualuri se desfășura în perioada *parentaliilor*, cuprinzând *feralia*, *munera*, *silicernium*, care constau în aducerea de ofrande la morminte, reunirea familiei defunctului pentru o masă la mormântul acestuia sau purificări).

²⁹ V. articolul „*Banchet*”, în Anna Ferrari, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, Iași, Editura Polirom, 2003, p. 132–133.

În secolele paleocreștine, agapa este o altă formă de masă ritualică, fără rol sacramental³⁰, organizată de către o comunitate sau grup, ca expresie a iubirii creștine și comuniunii de credință, împărțirea mâncării între participanți fiind însoțită de rugăciuni și considerată o formă de euharistie, fără legătură cu ceremoniile funerare, în aprecierea unor cercetători.

Definirea agapei ca manifestare a legăturii și solidarității creștine și a iubirii față de Cristos este confirmată de Tertulian, în *Apologetica* sa, în care, respingând acuzațiile aduse creștinilor, explica natura și scopurile acțiunilor lor:

„Ne adunăm laolaltă să ne reamintim de scrierile sfinte, [...] prin ele ne înălțăm speranța, prin ele ne întărim încrederea și, întipăririndu-ne în minte învățăturile, ne întărim totodată credința. 4. Totodată prin ele ne vin îndemnuri, mustrări și corectări în numele lui Dumnezeu. Și judecățile noastre au mare autoritate, fiindcă suntem încredințați de prezența lui Dumnezeu printre noi”³¹.

Precizarea din urmă evidențiază funcția spirituală a agapei, care urmărește transmiterea învățăturii creștine, aplicarea principiilor ei fundamentale în viața cotidiană, dorința apropierii de dumnezeire prin faptă și rugăciune, prin respectarea modelului cristic pentru care iubirea aproapelui este o coordonată esențială. Întâlnirile stăteau sub semnul moderației, modestiei și milosteniei față de cei săraci, caracteristici care le deosebeau clar de manifestările păgâne, care degenerau în excese³².

Aceste mese sunt reprezentate, totuși, deseori în frescele catacombelor (catacombele Priscillei, Sf. Domitilla, Sf. Marcellinus și Petru, v. **fig. 31**), ale mormintelor hipogeu din perioada primelor secole, în programe iconografice care conțin și reprezentări ale Raiului ceresc sub forma rețelei de romburi, ceea ce plasează întreaga scenă în timpul și spațiul vieții de după moarte. Mormântul hipogeu de la Constanța (**fig. 32**) păstrează o frescă amplă, deosebită prin

³⁰ Ieromonah Petru Pruteanu, *Liturghia Ortodoxă. Istorie și actualitate*, Editura Sophia, București, 2013, pp. 25–27.

³¹ Tertulian, „Apologeticul”, cap. XXXIX, în *Apologeti de limbă latină*, traducere de Nicolae Chițescu, Eliodor Constantinescu, Paul Papadopol și profesor David Popescu; introducere, note și indici de prof. Nicolae Chițescu, colecția „Părinți și scriitori bisericești”, vol. 3, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1981, p. 86.

³² Anna Ferrari, *op. cit.*, p. 132.

calitatea compoziției și a realizării artistice, cu o poziționare a tabloului mesei în arcosolium, în vecinătatea bolții acoperite de grilajul paradisiac, trasat din linii ondulate intersectate.



Fig. 31, Agapă, frescă, Catacomba Sf. Marcellinus și Petru, Roma, Via Labicana Antica, sec. III – V,
<https://poetics.holyicon.org/the-eucharistic-table/>, accesat 3.12.2025.



Fig. 32, Mormânt hipogeu, fresca boltei, rețea simbolizând „Grădina Raiului”, Constanța, sec. IV,
http://2.bp.blogspot.com/_iDRlyfXvxlQ/SZskzXKvINI/AAAAAAAAACNU/UgSzZc6UCJ4/w1200-h630-p-knonu/IMG_3450.JPG, accesat 21.01.2019.

Imaginea Raiului cerească cunoaște importante reconfigurări și în mitologia populară românească, în care cerul este un spațiu stratificat, cu o organizare complexă și precisă, creație a doi „demiurghi cosmocrați” (Fârtații). În prezentarea acestei viziuni populare asupra lumii, Romulus Vulcănescu arată că, în cele șapte straturi suprapuse ale spațiului celest, Raiul ocupă al șaselea cer, fiind

„... o grădină mirifică pe care o îngrijeau sfinții. Prin ea străbătea din cerul al cincilea spre cerul al șaptelea, coroana bradului cosmic. În grădina cerului bradul făcea fructe și cu mirosul lui și al florilor și ierburilor parfuma întregul

cer. În grădina cerului, pe sub bradul încărcat de fructe, se plimbau Fărtații și își schimbau cugetările cosmogonice”³³.

În această natură debordând de frumusețe și viață, se desfășoară și o scenă a mesei unde participă cei doi, care „se ospătau la mese modeste, care se întindeau și se strângeau singure, și când oboseau se odihneau pe jos la umbra arborelui cosmic”³⁴.

Deși diferită de viziunea biblică, alcătuirea cosmosului în concepția populară include și câteva elemente comune: sacralitatea cerului ca sediu al creatorilor, materiile prețioase din care este făcut cerul („pietre scumpe de cleștar”³⁵), unitatea inițială între divin și uman, cer și pământ, distrusă de greșeala omenirii care a „întinat” bolta cerească și de cearta Fărtaților, pedeapsa prin impunerea de limite, accesul interzis, distanțare și lipsa contactului cu divinitatea, posibilitatea reapropierii de dumnezeire prin credință, cinste și bunătate, ceea ce duce la redeschiderea cerurilor. În acel moment „... se zărea arborele cosmic în splendoarea lui primogenică, sub care forfoteau divinitățile metamorfozate în sfinți, sau diferite alte scene mitice în care sfinții trebăluiau sau cinau în cer cu Dumnezeu”³⁶.

Influența textelor creștine se transpune într-o nouă iconografie în care Raiul este casa lui Dumnezeu, amplasată „în ultimul cer deschis, scăldat într-o baie de lumină”, unde acesta stă la masă înconjurat de îngeri și sfinți sau pe jețul de aur al Judecății. Tema mesei la care ia parte dumnezeirea demiurgică este o constantă, fie că este vorba de paradisul mitic al Fărtaților, înainte de îndepărtarea cerului de pământ, fie că este vorba de spațiului raiului creștin, eshatologic.

În simplitatea structurii ei, icoana Mesei Raiului reușește, așadar, să concentreze multiple viziuni și sensuri teologice, liturgice, mitice, contopite în două imagini-simbol majore: *Raiul*, spațiu și stare a desăvârșirii spirituale prin uniunea cu Dumnezeu și dobândirea vieții veșnice, și *Masa*, împărtășirea din ființa divină, euharistia celestă celebrată de Cristos însuși. Compoziția icoanei strict organizată de grila rombică sugerează un infim decupaj în imensa

³³ Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, București, Editura Academiei R.S.R., 1987, p. 351.

³⁴ *Ibidem*, p. 365.

³⁵ *Ibidem*, p. 349.

³⁶ *Ibidem*, p. 356.

împrejmuire a Raiului celest, segment care oferă însă, esențializat, concis, imaginea definitivă a întregului. Împărăția cerească a dumnezeirii este reprezentată prin personajele ei centrale, Iisus Cristos și Fecioara Maria, însoțite de comunitatea de sfinți și îngeri.

Structura ornamentală aproape identică a legăturii bizantine, constituită pe baza aceleiași rețele de romburi, conectează cele două imagini și obiecte sacre, Cartea și icoana Mesei Raiului, repere ale aceluiași parcurs. Trup și cuvânt sacru, cartea sfântă este totodată un început al urcușului spre dumnezeire, o cale și o poartă a Raiului, conducând prin înțelepciunea învățăturilor sacre către ținta supremă a împărtășirii veșnice cu dumnezeirea la Masa Raiului ceresc.

Luminița KÖVARI
Biblioteca Academiei Române