

THE SYMBOL OF MERKABAH ON A TRANSYLVANIAN ICON ON GLASS. JUDAIC ORIGINS AND POPULAR CHRISTIAN INTERPRETATION

Narcis-Mihai Martiniuc

Research Assistant, "Gheorghe Șincai" Institute for Social Sciences and Humanities of the Romanian Academy, Tîrgu Mureș

*Abstract:*In the Byzantine iconography, St. Elias is always represented in his Merkabah fire chariot - according to the Jewish tradition a "symbol of the mystical ascension" which led to an entire tradition in the mosaic culture, especially based on the multiple interpretations of the Book of Ezekiel. The present study identified a certain typology of Elijah's representation in the popular Transylvanian Christian tradition, well represented by Elijah's glass icon in Cib village, on the Ampoi Valley (end of the XVIIIth century - early XIXth century). This representation refers almost entirely to the active, dynamic - even bellicose - aspect of the saint, in accordance with the peasants' ancestral, agrarian and pastoral beliefs and rituals. In the rural environment of the Romanians in Transylvania, St. Elijah is one of the most popular saints. Celebrated on July 20th, in the middle of the summer, his image is associated with the extreme meteorological phenomena of this time of the year which he controls, that emphasize its qualities as patron of agriculture and fight against demons.

Keywords: Merkabah mysticism, Kabbalah, Symbolism of Ascension, Saint Elias, icon, Transylvania, Traditional Art.

Clarificări metodologice

Studiul de față s-a structurat pornind de la un amănunt particular al „Misticii Merkabei” – un concept complex și care începând cu Evul Mediu european a cunoscut semnificații și dezvoltări multiple, atât în mediul cultural creștin cât și în cel iudaic¹.

¹ Literatura mistică de origine evreiască dedicată viziunii Carului de Foc din *Cartea lui Iezechiel* este extrem de vastă, începând cu literatura apocaliptică iudaică de după exilul babilonian, continuând cu literatura rabinică și comentariile din Talmud sau cu viziunile din mistică creștină timpurie, trecând apoi prin dezvoltările complexe din literatura *Hekhalot* evreiască - încuzând Cabala - și până la teoriile „pseudoștiințifice” contemporane de tipul ufologiei. Pentru un studiu concentrat și eficient asupra documentelor iudaice și evreiești, vezi Adolph Frank, *Doctrina Kabbalei. Filosofia religioasă a evreilor*, traducere Mariana Buruiană și Monica Medeleanu, București, Editura Herald 2013; Papus (Dr. Gerard Encausse), *Kabbala – Știința Secretă – Tradiția secretă a occidentului*, traducere Radu Duma, București, Editura Herald 2016; Moise Cordovero, *Palmierul Deborei*, traducere Lucian Zeev – Herscovici, București, Editura Herlad, 2015 – o lucrare cabalistică importantă, scrisă în secolul al XVI-lea; *Cartea Strălucirii – pagini alese din Zohar*, traducere Gabriel Doru Avram, București, Editura Herald 2012; *Zoharul – Cartea Splendorii*, traducere Ilie Iliescu, București, Editura Herald 2015; Joshua Abelson, *Mistica ebraică. De la origini până în epoca medievală*, traducere Ilie Iliescu, București, Editura Herald 2006 - mai ales capitolul II: „Mistica Merkabah (Carul ceresc)”, pp.35-52; Moshe Idel, *Merkavah mysticism in Rabbinic Literature*, www.myjewishlearning.com [accesat 18.09.2018]; Idem, *Răul primordial în Cabală. Totalitate, perfecțiune, perfectibilitate*, Iași, Editura Polirom, 2015; Michael D. Swartz, *Mystical Prayer in Ancient Judaism: An Analysis of Ma'aseh Merkavah (Texts and Studies in Ancient Judaism)*, Heidelberg, Mohr Siebeck Verlag, 1992; exemplele se pot înmulți considerabil. Pentru o abordare din perspectiva ufologiei, vezi Josef F. Blumrich, *The Spaceships of Ezekiel*, Mass Market Paperback, 1974, <https://www.amazon.com/Spaceships-Ezekiel-Josef-F-Blumrich/dp/0552095567/ref=readerauthdp> [accesat 18.09.2018]. Comparativ, sudiile creștine dedicate Merkabei se raportează la un set de simboluri și la asociații de imagini mai puțin extinse decât în cazul misticii evreiești; a se vedea, din perspectivă creștină, W. R. Timothy Churchill, *Divine Initiative and the Christology of the Damascus Road Encounter*, Eugene: Pickwick 2010; aici experiența mistică a lui Pavel de pe Drumul Damascului este văzută a fi în tradiția *Merkabah* iudaică – parte din simbolistica mistică a ascensiunii (n.n.).

În iconografia de sorginte bizantină întreagă această viziune mistică este de regulă filtrată și adaptată prin ceea ce am putea numi „simbolismul ascensiunii” – cu trimitere aproape exclusivă la reprezentările vizuale ale Sfântului Ilie și la unele texte din Vechiul Testament ce sunt folosite pentru a susține cultul imaginilor sacre².

Metoda folosită a fost una reductivă; în mod necesar studiul s-a axat doar asupra unui fragment dintr-o temă vastă și care cuprinde simbolistică iudaică și creștină, hermeneutică aplicată Cabalei precum și asupra altor texte semnificative din mistica iudaică antică sau din scrierile religioase evreiești de Ev Mediu³, studii de istoria artei, etc. Tocmai de aceea ne-am ferit de orice fel de abordare care ar avea pretenția de a face din acest studiu unul exhaustiv (ce și-ar fi propus să epuizeze oricare din domeniile mai sus amintite) sau unul enciclopedic (globalizator, dar care într-o ultimă instanță se dovedește a fi generalist). Spre exemplu, orice gen de studiu aplicat doar asupra interpretărilor prin care mistica creștină a abordat simbolistica vechitestamentară a Carului de Foc n-ar fi fost posibil în cadrul restrâns al unui articol⁴.

S-a încercat abordarea temelor majore care dau contur și creionează tema noastră. Nu s-a intrat în precizări tehnice de amănunt (foarte interesante de altfel) privind evoluția simbolului de-a lungul istoriei ideilor, a istoriei Bisericii sau a modificărilor de percepție și de reprezentare artistică de-a lungul secolelor.

S-a pornit cu abordarea problematicii noastre din perspectiva artei populare - iar aici ceea ce mi se pare important este că s-a avut în vedere o situație concretă întâlnită „pe teren” - identificarea în mai multe gospodării din localitatea Nima Râciului (județul Mureș) a mai multor copii litografiate după icoana pe sticlă cu motivul lui Ilie în Carul de Foc de la Cib⁵.

Credem că acest gen de abordare este una suficient de obiectivă pentru atingerea scopului propus: acela de a demonstra că icoanele de acest tip conservă o anumită viziune mistică, obiectiv centrată pe efortul personal și multiplu al „ascensiunii”. Icoana Sfântului Ilie în Carul de Foc facilitează raporturi și legături multiple între simbolismul biblic – construit și susținut prin metoda de interpretare teologică - și modul concret în care acest „simbolism” mai este încă trăit în creștinismului popular. Credem că acest „creștinism” este încă viu în comunitățile rurale, chiar dacă trebuie imediat să precizăm că valoarea simbolică a unei icoane este aproape cu totul uitată, fiind de cele mai multe ori „camuflată” într-o percepție naturalistă a sacrului. Asta nu înseamnă că icoana

² De obicei acele versete vechitestamentare - care în viziunea Bisericilor tradiționale ar susține cultul icoanelor - sunt folosite justificativ de către creatorii de imagini creștine prin intermediul interpretărilor date de către scriitorii patristici târzii, cum ar fi Ioan Damaschinul; vezi Sfântul Ioan Damaschinul, *Cele trei tratate contra iconoclaștilor*, traducere Dumitru Fecioru, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, 2016. Pentru istoria puternicei controversă privind cultul imaginilor sacre din mediul bizantin (secolele VIII-IX p.Chr) – ceea ce istoricii numesc „Criza Iconoclastă” – vezi André Grabar, *Iconoclasmul bizantin*, traducere Daniel Barbu, București, Editura Meridiane, 1994.

³ Tradițiile evreiești cu origini în biografia biblică a lui Ilie ocupă – alături de cele care se inspiră din Iezechiel – un loc însemnat în mozaism; simpla lor trecere în revistă ar ocupa mult spațiu. Amintim ceremonia circumciziei – „Brit Milah” – când un scaun este pus deoparte și lăsat neocupat în amintirea Sfântului Ilie (cf. „Elijah, Chair of”, în *Encyclopaedia Judaica*, Jerusalem: Keter Publishing House, 1971, <https://en.wikipedia.org/wiki/Elijah# Origin>, [accesat 27.09.2018]; tradiția după care, pentru soluționarea unei probleme deosebit de dificile ce ține de legea mozaică, rabinii renunță la a lua o hotărâre „până va veni Ilie” – reprezentant al împlinirii eshatologice; obiceiul ca cea de-a cincea cupă cu vin de la masa ceremonială de Paște – „Seyder” în idiș – să fie dedicată lui Ilie, în așteptarea căruia se deschide ușa, iar cupa rămâne neatinsă (cf. „Elijah, Cup of”, în *Encyclopaedia Judaica*, Jerusalem: Keter Publishing House, 1971, *ibidem* [accesat 27.09.2018]; ceremonia de „Havdalah” – care încheie Paștele evreiesc – și când într-un imn se cere ca „Ilie, profetul, Ilie, Tesbitanul, să vină repede, în zilele noastre, cu Mesia, fiul lui David” (cf. Joseph Telushkin, *Jewish Literacy*, New York: William Morrow, 2001, *ibidem* [accesat 27.09.2018]; adăugăm că în folclorul evreiesc Ilie ocupă un loc vast (n.n.).

⁴ Dacă ar fi să ne oprim asupra iconografiei creștine a Sfântului Ilie vom surprinde câteva tipologii de reprezentări – standard: Ilie în Carul de Foc (cu două variante: cea în care își conduce carul și se ridică de la pământ; cea în care, conducându-și carul, îi aruncă lui Elisei veșmântul); Ilie hrănit de corb în pustiu; Ilie reprezentat de sine stătător (o variantă mai rară); chipul lui Ilie pictat în registrul superior al unui iconostas, în secțiunea dedicată profeților vechitestamentari (și unde nu este reprezentat în mod necesar); Ilie, personaj al icoanei Schimbării la Față a lui Hristos (n.n.).

⁵ Prin tehnica folosită credem că vechimea acestor copii litografiate nu este mai veche de începutul secolului XX. Acest aspect ar putea fi stabilit de către un specialist în arta bisericească de factură țărănească (n.n.).

este mai puțin încărcată de religiozitate pentru locuitorul mediului rural, chiar dacă de cele mai multe ori el nu percepe decât imaginea în sine și ceea ce ea transmite imediat, într-un cadru hieratic, static, sau – așa ca în cazul pe care îl analizăm aici – într-unul dinamic, cu accente dramatice ori eroice.

În prezentarea „Merkabei”, a carului simbolic, s-au avut în vedere studiile valoroase ale lui Frederick Tristan, nume de referință în studiul științific al primelor imagini creștine. Ajunși aici, trebuie spus că „Merkaba” este un termen iudaic care desemnează vehiculul mistic din perspectiva mesianismului iudaic, ce apare în diverse cărți ale Bibliei – în special în Cartea lui Iezechiel.

Așadar, s-a oferit o imagine al Merkabei așa cum acest termen era perceput la începuturile creștinismului, în primele comentarii creștine legate de această imagine biblică.

Este important de spus că imaginea Carului de Foc dintr-o icoană - a lui Ilie, în cazul nostru, dar și în imaginile legate de viziunea lui Iezechiel sau în unele imagini apocaliptice - este departe de a putea fi recunoscută sau omologată simplist cu imaginea Merkabei din primele imagini creștine. Precizăm faptul că acest studiu nu oferă „veriga lipsă”, continuitatea istorică dintre primele imagini în care apare Carul de Foc⁶, modul de percepere a imaginii de către creștinii de atunci și carul în care Ilie se ridică la cer din icoanele pe care le avem acum în fața ochilor, în speță icoanele populare pe sticlă.

Iezechiel și Ilie – două imagini biblice ale ascensiunii

În întreaga tradiție biblică există două personaje care nu au văzut moartea și care au fost ridicate cu trupul la cer: Enoh (Geneza 5, 24) și Ilie⁷ (Cartea a IV – a a Regilor, 10 – 14). Pasajul care vorbește despre Enoh este destul de ambiguu din perspectiva imageriei sacre: „Enoh a umblat cu Dumnezeu, apoi nu s-a mai văzut, pentru că l-a luat Dumnezeu” – Geneza 5, 24⁸. Nu avem în acest pasaj nicio descriere a „luării” de către divinitate, nicio imagine a vreunui presupus „vehicul” sacru. O singură acțiune decurge din această paragraf: actul „luării” – și care este inițiativa și acțiunea divinității – alături de o oarecare justificare a acestui act: faptul că Enoh „umbla” cu Dumnezeu; într-o interpretare teologică am putea spune că acest fapt înseamnă că era „în căile” divinității, sau „pe aceeași cale” cu principiul divin.

Pasajele care fac referire la ascensiunea lui Ilie sunt mult mai dinamice și capătă un profund caracter personal: „10. Iar Ilie a zis: << Greu lucru ai cerut: dacă mă vei vedea atunci când voi fi luat prin ridicare de la tine, așa îți va fi; dar dacă nu mă vei vedea, nu-ți va fi așa>>. 11. Și a fost că-n timp ce mergeau și vorbeau, iată, un car de foc și cai de foc i-au despărțit unul de altul: în vârtej de vânt, Ilie era luat prin ridicare, ca și cum ar fi fost la cer.

12. Iar Elisei privea și striga: << părinte, părinte, carul lui Israel, și călărețul lui! >> Și nu l-a mai văzut. Și, apucându-și hainele, le-a sfașiat în două. 13. Apoi a ridicat cojocul lui Ilie, care căzuse de la acesta asupra lui Elisei. Și s-a întors Elisei și a stat pe malul Iordanului; 14. Și a luat cojocul lui Ilie – cel ce căzuse asupra-i – și a lovit apa, dar ea nu s-a despărțit. Și a zis: <<Unde este acum

⁶ Acest studiu nu-și propune să facă o istorie a icoanei lui Ilie în Carul de Foc. Este dificil de stabilit momentul în care au apărut primele reprezentări de acest fel – și asta mai ales datorită faptului că ne este foarte greu să înțelegem ce a fost imaginea sacră în datul său simbolic și artistic înainte de Criza Iconoclastă. Puținele imagini sacre care au supraviețuit de dinainte de Iconoclastism – majoritatea în spațiul creștin oriental, sau în Peninsula Italiană, la Ravenna, de exemplu – ne ajută doar parțial în acest efort de reconstituire. Avem de-a face cu un „puzzle” incomplet în care unele piese sunt, credem, pierdute pentru totdeauna. Dacă la mănăstirea Sfânta Ecaterina de pe Muntele Sinai s-au conservat unele icoane bizantine de dinainte de Iconoclastism, lucrul acesta se datorează tradiției bizantine conservatoare, aplicate în artă; pe de altă parte, în apusul creștin multe din aceste obiecte de artă de dinainte de secolele VIII – IX – și care credem că au existat într-un număr relativ mare - au dispărut sau au fost modificate, lucru datorat și suprapunerilor relativ dese ale mai multor stiluri în arta și arhitectura sacră de tradiție romano – catolică (n.n.).

⁷ De asemenea, acest studiu nu-și propune să facă o istorie succintă a misticii creștine ce s-a dezvoltat pe baza textelor din Vechiul Testament în care sunt narate faptele și viața lui Ilie – ca de exemplu mistica de sorgine carmelitană și care a avut un mare impact în tradiția Bisericii Romano – Catolice (n.n.).

⁸ *Biblia*, traducerea Dumitru Cornilescu, 1924, ediția revizuită în 2016, <https://biblia.resursecrestine.ro/> [accesat 05.10.2018]

Dumnezeul lui Ilie?>> Și a lovit apa, ea s-a despărțit într-o parte și în alta, iar Elisei a trecut”⁹. Avem aici prima imagine a unui „vehicul sacru” - a unei „merkaba” dinamică ce intervine în acțiunile unei persoane și se erijează într-o oarecare măsură în „purtătoarea ei de grijă”, schimbându-i crucial – chiar brutal am putea spune – condiția ei de ființă pământeană și care a avut un destin bine delimitat în planul fizic al devenirii.

Comparativ, dinamica viziunii lui Ezechiel intră în alți parametri: „Și a fost ca în cel de al treizecilea an, în luna a patra, în cea de a cincea zi a lunii, eu mă aflam în mijlocul celor robiți la râul Chebar; și cerurile s-au deschis și am văzut vedenia lui Dumnezeu. În cea de-a cincea zi a lunii a patra, în cel de al cincilea an al înrobirii regelui Ioiachim, fost-a cuvântul Domnului către Iezechiel, fiul lui Buzi, preotul, în țara Caldeilor, la râul Chebar; acolo a fost peste mine mâna Domnului. Și m-am uitat; și, iată, un vânt-vârtej venea dinspre miazănoapte, și un nor mare într-însul, și strălucire împrejurul și foc sclipitor, iar în mijlocul lui ca și cum ar fi fost o arătare de chihlimbar în mijlocul focului, și strălucire într-însa. Și în mijloc, ca o asemănare de patru făpturi vii; și aceasta era înfățișarea lor: asemanare de om le era pe deasupra. Și fiecare avea patru fețe, și fiecare avea câte patru aripi. Picioarele le erau drepte, iar labelle picioarelor le erau înaripate; și scânteii erau, ca arama lucitoare, iar aripile le erau ușoare. Sub aripi, în cele patru laturi ale lor, era o mână de om. Fețele lor și aripile lor, ale celor patru, erau ținându-se una de alta; și fețele celor patru nu se întorceau când ele umblau, ci fiecare umbla avându-și fața înainte. Iar asemănarea fețelor lor: o față de om, o față de leu la dreapta celor patru, o față de vițel la stânga celor patru și o față de vultur la toate cele patru.

Cele patru își aveau aripile întinse deasupra; la fiecare, două aripi erau împreunate una cu alta, iar două le acopereau trupurile pe deasupra. Și fiecare mergea drept înainte; ori încotro mergea vântul, mergeau și ele, și nu se întorceau. În mijlocul făpturilor vii era o înfățișare ca a unor cărbuni de foc aprins, ca o înfățișare de făclii învărtindu-se printre făpturile cele vii; și strălucire de foc, iar din foc ieșea fulger. Și făpturile vii mergeau și se întorceau alergând, ca o vedere de fulger. Și m-am uitat; și, iată, cele patru aveau [fiecare] o roată pe pământ, în apropierea celor patru făpturi vii. Înfățișarea roților era ca o înfățișare de crisoberil; cele patru aveau aceeași înfățișare; iar după lucrarea lor erau ca și cum ar fi fost roată-n roată. Ele înaintau în toate cele patru laturi ale lor, și-n timpul mersului nu se învăteau.”¹⁰ Viziunea continuă cu un dat la fel de complex. Avem aici fundamentul scripturistic a tot ce a însemnat dezvoltarea misticii Merkabei (Merkabah) de-a lungul istoriei.

Odată ce s-a ajuns în acest punct apare drept legitim răspunsul la întrebarea după ce criterii s-a realizat asamblarea celor două moduri de înțelegere a Carului de Foc: „răpirea” lui Ilie la cer și viziunea lui Ezechiel de la râul Chebar¹¹.

Este evident – având în vedere dialectica sacrului – faptul că în ambele cazuri avem de-a face cu imagini simbolice. Atât misticii iudei care au dezvoltat viziunea Merkabei cât și creatorii de imagini sacre¹² – atât cei din zona bizantină, cât și pictorii apuseni care s-au folosit de această reprezentare în arta lor – n-au văzut în ceea ce reprezentau literalmente doar un vehicul nemaipomenit, un car fantastic¹³.

⁹*Ibidem*, Cartea a IV-a a Regilor, 10 – 14.

¹⁰ *Ibidem*, Cartea lui Iezechiel, 1 – 17.

¹¹ Cartea lui Ezechiel este scrisă în timpul Robiei Babilonice a iudeilor; majoritatea specialiștilor în arheologie biblică identifică valea Chebar cu ceea ce se numește „Canalul Chebar - Kebar” - situat în zona vestigiilor arheologice de la Tel Abib, lângă situl Nippur din Irak-ul de astăzi – o zonă ce ține de vastul areal arheologic al Babilonului. După alți cercetători, valea Chebar ar fi de fapt râul Khabur din nord-estul Siriei actuale. Cf. Henry O. Thompson, „Chebar,” în *Anchor Bible Dictionary. Vol 1*, Doubleday, New York, 1992, p. 893.

¹² Este de remarcat faptul că motivul Viziunii lui Ezechiel nu ocupă un loc important în erminia picturii bizantine de Ev Mediu. Aveam de-a face cu puține picturi pe această temă; mai mult, selecția imaginilor pentru iconografie este una limitată; vezi de exemplu fresca „Roților lui Ezechiel” de la biserica Sfântul Ioan Botezătorul din Kratovo, Macedonia, cf. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ezekiel%27sWheelJohnKratovo.jpg> [accesat 08.10.2018]

¹³ Teologia mistică creștină – alături de iconografie – va prelua și va dezvolta atât motivul celor patru evangheliști alături de cele patru animale corespunzătoare cât și pe cel al prezenței heruvimilor; ambele sunt deja subiecte de sine stătătoare și ocupă spații vaste (n.n.).

În al doilea rând, orice simbol este multivalent, are mai multe fațete și semnificații care se întrepătrund. De-a lungul timpului prevalează un anumit aspect în dauna celui alt; simbolul este însă prezent acolo pe de-a întregul, cu întreaga sa forță și semnificație. Așadar și în cazul icoanei pe sticlă analizate avem Merkaba cu toate semnificațiile sale, chiar dacă vehiculul arată ca o caleașcă de secol XIX și nu ca un car asirian de luptă din antichitate, de exemplu.

Credem că există o complementaritate între cele două imagini ale „carului” – ale Merkabei - divine. Întotdeauna sacrul se manifestă spre un om ales cu darul profeției, motiv pentru care spațiul de manifestare a prezenței divine este unul spectaculos pentru om; atât Ilie cât și Ezechiel nu sunt doar spectatori pasivi, ci actori importanți și personaje – cheie prin care Dumnezeu își manifestă nu atât puterea, cât voința de acțiune și – am putea zice – „ieșirea sa din anonim”, din obscuritate și din impersonal¹⁴. De remarcat aici multitudinea de aspecte ale „emanației” divine, strâns legate de prezența – sau mai exact de „prezentarea” etapică a sacrului. Divinul se manifestă multivalent; atât în prezența Carului de Foc ce-l ridică pe Ilie la cer, cât și la „vizionarea” Carului de Foc ce se arată lui Ezechiel avem de-a face cu o multitudine de atribute ce transcend orice aspect cunoscut din planul fizic obișnuit. Se poate chiar afirma că sacrul „îl ia prin surprindere” pe om. În această etapă orice negație sau punere sub semnul întrebării a întâmplării – din perspectiva participantului – este rapid autoanulată. Omul nu poate să facă altceva decât să fie părtaș evenimentului și eventual să încerce o anumită descriere.

Bibliografia cercetată pentru subiectul nostru este sumară – odată caracterul prezentării nepermițând extinderi bibliografice ample; în al doilea rând, accesul la multe din lucrările de specialitate consacrate temei este relativ dificil.

Trebuie spus că lucrarea lui Frederick Tristan, „Primele Imagini Creștine - de la simbol la icoană” este o lucrare de referință în ceea ce privește apariția, geneza și evoluția în timp a imaginilor creștine. Un studiu interdisciplinar asupra subiectului nostru ar presupune lucrări de teologie, istoria religiilor, antropologie culturală și religioasă, arheologie și artă creștină și de psihologia fenomenului religios.

S-a folosit ca suport imagistic o icoană a Sfântului Ilie dintr-o lucrare de specialitate. Icoana aceasta, lucrată la Cib, pe Valea Ampoiului – în secolul al XVIII-lea sau la începutul secolului al XIX-lea (sau o altă icoană, foarte apropiată ca motiv, structură, compoziție) - credem că a fost prototipul după care s-au realizat acele litografii pe hârtie ce se mai întâlneau în primul deceniu al secolului XXI la Nima Râciului - o localitate de pe Câmpia Transilvaniei.

Câmpia Transilvaniei: icoana Sfântului Ilie în arta populară tradițională

a. Scurte precizări etnografice și confesionale

Din perspectiva culturii tradiționale, zona etnografică cunoscută sub numele de „Câmpia Transilvaniei” nu are o personalitate bine individualizată și nici o structură bine încheșată, la fel ca alte zone etnografice ale României. Acest vast spațiu colinar aflat în centrul României este tributary influențelor culturale venite din zonele cu care se învecinează: valea Mureșului superior și zona munților Căliman, zona etnografică Năsăud și Podișul Someșan, Podișul Târnavelor. De asemenea, se resimt elemente de artă populară comune cu cele ale unor arii de cultură populară mai îndepărtate – ca Mărginimea Sibiului (de dată mai recentă) sau Țara Lăpușului¹⁵ (până în perioada interbelică), mai evidente în ceea ce privește studiile comparative

¹⁴ Putem afirma că întreg Vechiul Testament exprimă efortul divinității spre manifestarea personalității ei proprii prin „ieșirea din sine” spre lume – în special spre om, văzut ca o persoană de contact și de comunicare. Vechiul Testament este un loc de întâlnire fertil dintre două personalități complementare: una transcendentală și cealaltă – se afirmă răspicat peste tot în textul sacru – cu vocația transcendentalului (n.n.).

¹⁵ Vezi Georgeta Stoica, Mihai Pop, *Zona Etnografică Lăpuș*, București, Editura Sport – Turism, 1984; Tancred Bănățeanu, *Portul Popular din regiunea Maramureș. Zonele Oaș, Maramureș, Lăpuș*, Baia-Mare, Editura Sfatului Popular al Regiunii Maramureș Casa Creației Populare, Baia-Mare, 1966.

privind structura costumului tradițional¹⁶. Se adaugă la toate acestea influențe și preluări din arta tradițională a maghiarilor și a sașilor.

Sub raport confesional, Câmpia Transilvaniei (care se întinde pe suprafața a trei județe – Mureș, Bistrița-Năsăud și Cluj) a format până în anul 1948 una dintre cele mai compacte zone de confesiune greco-catolică din România¹⁷.

Sub raport spiritual, influența mănăstirii Nicula, situată geografic la contactul dintre Câmpie și zona someșeană a fost foarte puternică, profundă și de substanță.

b. Icoana Sfântului Ilie, patronul agriculturii

Câmpia Transilvaniei în ansamblu este caracterizată prin rolul economic important pe care l-a jucat dintotdeauna – prin calitatea solurilor și cultura grâului. Zona a fost denumită „Canaanul sau grânarul Ardealului”¹⁸.

Una dintre localitățile tipice pentru Câmpia Transilvaniei este satul Nima Râciului, situată în zona de răsărit a Câmpiei. Sat risipit, localitatea mai are încă multe case și gospodării cu structura tradițională caracteristică primelor decenii ale secolului XX.

În ceea ce privește interiorul locuințelor s-a remarcat numărul relativ mare a icoanelor pe sticlă¹⁹. În majoritatea cazurilor avem de-a face cu imitații în tehnica icoanelor pe sticlă ale unor imagini romano-catolice realizate pe hârtie din perioada de sfârșit de secol XIX – început de secol XX, tablouri religioase cu tematica „Preasfânta Inimă a lui Iisus” sau „Preasfânta Inimă a Mariei”. Pe de altă parte, există un număr de icoane mai vechi, mai valoroase din punct de vedere artistic, cu o compoziție și cu un stil de pictură de origine bizantină²⁰. Unele din acestea sunt icoane pe sticlă, altele sunt copii după icoane realizate pe sticlă – mai rar pe lemn.

Aici se poate încadra icoana Sf. Ilie în Carul de Foc, ce se găsește în mai multe în mai multe gospodării²¹. Sătenii au relatat faptul că în trecut aceste icoane – reproduceri litografiate ale unor modele mai vechi – se găseau în număr mare aproape în fiecare casă. „Icoanele” se procurau fie cu ocazia pelerinajului pe care mulți țărani îl făceau la mănăstirea Nicula de 15 August (Sărbătoarea Adormirii Maicii Domnului) fie se cumpărau de la târgul zonal de Sfântul Ilie din 20 Iulie de la Râciu.

¹⁶ Vezi Alexandra Negrilă, *Portul din Lăpuș*, Ethnique (blog de promovare a tradiției populare românești), <https://etnotique.ro/portul-din-lapus/> [accesat 09.10.2018]. Costume din Țara Lăpușului prezentate în imagini sugestive și de bună calitate, a căror vechime urcă până în perioada interbelică. De comparat cu galeria de costume de la Muzeul de Etnografie și Artă Populară din Târgu Mureș, unde există o colecție importantă de costume vechi de pe Câmpia Transilvaniei; de exemplu, în cazul costumului femeiesc se pot observa similitudini între „zadia vânător” din Țara Lăpușului și vechea zadie de pe Câmpia Transilvaniei (mai ales la cea din nordul și centrul zonei); cămașa femeiescă de tip vechi prezintă și ea unele elemente comune celor două zone, ca de exemplu „ciupagul” – vezi *Costum Femeiesc de Frata* (image) – <http://www.djibnet.com/photo/costume+populare+romanesti+din+bran+brasov/campiaciujuluiifata-3621091868.html> [accesat 09.10.2018] (n.n.).

¹⁷ Vezi *Șematismul Arhiepiscopiei Metropolitane Greco – Catolice Române de Alba – Iulia și Făgăraș*, Blaj, Tipografia Seminarului Arhiepiscopicean, 1900; *Schematismus Diocesis Szamosújváriensis Graeci Ritus Catholicorum*, Szamosújvárini, 1900 (Șematismul Diecezei Greco – Catolice de Gherla): Remuz Mircea Birtz, <https://remusmirceabirtz.wordpress.com/category/sematism-e-diecezane-greco-catolice-1900-1903-1936-1947/> [accesat 09.10.2018]. Pentru un studiu comparativ se pot analiza și datele prezente în șematismele din anii 1903, 1936 și 1947 (n.n.).

¹⁸ Aurelia Diaconescu, „Etnografia Câmpiei Transilvaniei la sfârșitul secolului XIX”, în *Marisia XXVI - studii și materiale*, Târgu-Mureș, 2000, p.26.

¹⁹ Este vorba de o cercetare întreprinsă între anii 2005 – 2006 (n.n.).

²⁰ Așa este, de exemplu, icoana pe sticlă a Fecioarei cu Pruncul, din gospodăria lui Toader Ungur (Nima Râciului, nr. 179), remarcată în anul 2005 (n.n.).

²¹ În anul 2005 s-au găsit astfel de copii ale icoanei pe sticlă în gospodăriile lui Toader Ungur (Nima Râciului, nr.179) în gospodăria surorilor Rozalia și Suzana Bucur – unde existau și două imagini pe sticlă cu „Preasfânta Inimă a lui Iisus” și „Preasfânta Inimă a Mariei”.

Se poate realiza rolul foarte important pe care Ilie l-a jucat în societatea țărănească tradițională. Ilie este cel care binecuvântează sau distruge holdele și care asigură bunul mers al vremurilor prielnice roadelor pământului; fiind legat de ploaie, el este un sfânt fertilizator. Legat de cele de mai sus, sătenii din Nima Râciului au afirmat că în trecut, de sărbătoarea Sântului Ilie, preotul și credincioșii ieșeau pe ogoare cu icoana sfântului, unde holdele erau binecuvântate cu apă sfințită. „Simbolurile prin care Sântul se definește ca un autentic zeu solar sunt: trăsura cu roțile de foc și caii înaripați; biciul și săgețile de foc, tunetele, trăznetele și fulgerele cu care luminează Cerul înnoat”²².

Morfologic și tipologic, există o asemănare de amănunt între icoanele cu motivul Sfântului Ilie de la Nima Râciului și icoana pe care o reproducem (v. mai jos) executată la Cib, pe Valea Ampoiului, Munții Apuseni²³.

Icoana este structurată pe două planuri orizontale suprapuse. În planul inferior sunt reprezentate activități agricole specifice: aratul, semănatul (Eliseu în postura semănătorului), căderea ploii (sugerată prin imaginea compactă a norilor) și anumite specii vegetale care ies în evidență în ansamblul compoziției prin mărime și care accentuează ideea de fertilizare. În planul superior se vede imaginea lui Ilie în Carul de Foc, gonind în spațiul azuriu al cerului. Linia de demarcație dintre cele două planuri este dată de vârtejul de nori care pare a sprijini carul lui Ilie și care dovedește ingeniozitatea artistului; el reușește să creeze o imagine de ansamblu armonioasă, făcând în același timp posibilă remarcarea celor două diferențe de compoziție în câmpul icoanei – diferențe care converg spre un simbolism unic, cu impact asupra credinciosului. Punctul focalizator duce privirea spre Carul de Foc – o imagine plină de dinamism și care se propagă de la acest amănunt esențial spre toate celelalte componente ale icoanei; este greu de analizat dacă Ilie este cel care conduce carul sau carul îl conduce pe Ilie. Se observă culoarea roșie a cailor ca „vehicule mișcătoare” ale carului, ceea ce subliniază faptul că avem de-a face cu un car de foc. Suveran, Ilie este mișcat de puterea și de energia epifanică a carului său și astfel armonizează cerul cu pământul. Vârtejul de nori accentuează ideea de dinamicitate, oferă fertilitate pământului și implicit bucurie oamenilor.

Ațiunea lui Ilie este de consens divin, puterile cerești conlucrează la împlinirea misiunii spirituale a sfântului. Ideea aceasta este sugerată în icoană de prezența îngerului din extremitatea superioară a compoziției care traduce prezența apropiată a divinității și a celeilalte dimensiuni, nevăzute pentru profani, cea extransenzorială, supranaturală. Albastrul linistit al azurului oferă același simbolism: comunicarea cu spațiul vast al realității transedentale, imposibil de tradus în cuvinte omenești, pe care sfântul o realizează prin dinamicitatea mișcării sale în Carul de Foc.

Carul simbolic în primele interpretări creștine

În sens strict termenul „Merkaba” desemnează vehiculul mistic cu cele patru făpturi din viziunea lui Iezechiel, de pe malul râului Chebar (Iezechiel 2, 4-28). Cele patru personaje din viziune – Îngerul, Vulturul, Leul și Taurul – formează roțile unui car (Merkaba).

Este semnificativ că în Apocalipsa lui Ioan reapar cele patru făpturi, ca într-un fel de „dramaturgie” eschatologică (Apocalipsa 4, 6-9). „Acest dispozitiv de patru (multiplicat, pentru că sunt patru <<forme>> în fiecare roată atribuită unui personaj) are forma unui *tav*, în centrul căruia se află Cel Slăvit. Dar noi știm foarte bine că trebuie să mai treacă ceva vreme pentru ca imaginea acestui car să trimită la cruce [...] Pentru Metodi din Olimp, această imagine este un <<Tetramorf

²² Ion Ghinoiu, *Calendarul țărânului român. Zile și mituri*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2017, p.250.

²³ Nicolae Dunăre, *Arta populară din Munții Apuseni*, București, Editura Meridiane, 1981, fig.29.

>> care înfățișează comportamentul și conducerea inteligentă a universului de către Heruvimii cei cu patru fețe, care sunt îndrumați de Logos²⁴.

Irineu interpretează Tetramorul ca reprezentând cele patru puncte cardinale, așa cum va fi interpretată și crucea: „așadar, dispozitivul cuaternar al carului, Merkaba, poate apărea ca o amplificare cosmică a semnului *tav*. Ambele sunt purtătoare de *kabod* adică de glorie, de slavă divină”²⁵. Putem afirma că ridicarea lui Ilie la cer în Carul de Foc se încadrează într-un scenariu asemănător (2 Regi 2,1-15). Citirea textului apropie imaginea carului de ideea de *kabod* – slava divină în care a fost înveșmântat Ilie înainte de urcarea sa la cer. Și în cazul carului lui Ilie avem de-a face cu un simbolism apropiat de termenul de Merkaba, chiar dacă acesta apare mai puțin transparent din text. În sens teologic creștin, Ilie a cunoscut slava harului lui Dumnezeu printr-o anumită „înveșmântare în har” ce i-a permis ascensiunea în lumea spirituală prin îndepărtarea sa cu totul de lumea fizică și profană.

Pe de altă parte, cele care asigură dinamicitatea carului în ansamblul său sunt roțile. Avem aici din nou imaginea Tetramorului din viziunea lui Iezechiel, icoană a puterilor cerești cele fără de trupuri. Dispunerea făpturilor spre cele patru puncte cardinale trimite la semnul *tav* și formează imaginea crucii cosmice.

Un alt aspect interesant este cel ce ține de împrumuturile dinspre religiile păgâne pe care le-a făcut creștinismul. În epoca preconstantiniană, epocă ce s-a caracterizat printr-un puternic sincretism cultural și religios, găsim apropieri, transferuri și împrumuturi simbolico-religioase dinspre păgânism spre religia creștină.

În ceea ce privește subiectul care ne interesează, „În necropola amplasată sub bazilica San Pietro din Roma se poate vedea un rest de mozaic datând din epoca preconstantiniană, reprezentând o cvadrigă a soarelui (Helios) și pe Christos în car [...] acest Christos-Soare influențat evident de mitul lui Apollo-Helios poate fi justificat prin analogie cu răpirea profetului Ilie într-un car de foc (cf. ascensiunea lui Ilie pe sarcofagul care servește de soclu jilțului din bazilica Sant'Ambrogio din Milano, unde Ilie este sculptat în chip de Helios)”²⁶.

Într-un mod asemănător se impune acest tip de simbol și în imaginile propagandistice promovate la nivel oficial de către statul roman, în vederea glorificării împăratului și semne ale autorității sale divino – umane; împăratul Constantin cel Mare va fi reprezentat pe monede și pe medalii ca „*Sol Invictus*” în timp ce-și conduce cvadriga spre înalțuri și primește din mâna lui Dumnezeu, de dincolo de nori, laurii victoriei.

4. Concluzii

Întreaga viață și activitate a lui Ilie – așa cum este prezentată ea în cartea Regilor – are drept marcă dinamismul, lipsa de compromis și originalitatea. Sfârșitul activității sale terestre are parte de un final apoteotic ce îngroașă toate aceste note, unul demn de viața sa ce a fost călăuzită de un permanent efort spre propriul său suflet, spre aproapele și spre Dumnezeu.

Nu ne-am propus să ne oprim asupra prezentării vieții proorocului din perspectivă biblică, ci am luat în considerare doar un amănunt. Suntem conștienți însă că pentru un demers științific integrator și complet este nevoie de cunoașterea întregului – întreaga tradiție creștină legată de Sfântul Ilie, rolul lui în conștiința colectivă a Bisericii, inclusiv multiplele interpretări ale aspectelor morale din activitatea sa.

Studiile de tipul celui la care ne-am angajat (și care este limitat din multe puncte de vedere) pot prezenta mai multe pericole. Odată, ispita de a vedea peste tot simboluri, chiar acolo unde acestea au o prezență în cea mai mare parte discretă; acest gen de abordare duce după sine transmutarea mesajului direct ce transpare din materialul studiat spre zone periferice studiului nostru – însă nu mai puțin fascinante.

²⁴ Frederick Tristan, „Primele Imagini Creștine. De la simbol la icoană, secolele II-IV”, București, Editura Meridiane, 2002, pp.25-26.

²⁵ *Ibidem*, p.26.

²⁶ *Ibidem*; vezi și pp. 307-308.

În al doilea rând, sunt periculoase asocierile aleatorii de concepte între care există doar o asemănare de suprafață și diferențe mult mai evidente: de obicei avem în acest areal de-a face cu încadrări ce țin de epoci diferite, distanțe geografice de care trebuie ținut cont, mentalități și aspecte culturale diferite sau aspecte ce țin de particularitățile vieții cotidiene.

S-a avut în vedere precizarea unui anumit filon de continuitate între Merkaba – cu tot ce înseamnă acest termen – și Carul de Foc într-o icoană pe sticlă de secol XIX din Transilvania.

Una din concluziile care se pot trage este că simbolul este în permanență viu și își poate schimba sau accentua unele din multiplele sale semnificații convergente, în funcție de perioadele istorice sau de datul cultural și religios nou căruia trebuie să i se adapteze și să își transmită mesajul, întotdeauna proaspăt.



29. Sfântul Ilie, pictură populară pe sticlă, reprezentând aratul, semănatul și căderea ploii (sec. XVIII–XIX, Cib, Valea Ampoiului).

Icoana Sfântului Ilie ridicându-se la cer în carul său de foc - *Merkaba* - pictură populară pe sticlă, reprezentând aratul, semănatul și căderea ploii. Cib, Valea Ampoiului, secolele XVIII – XIX. Cf. Nicolae Dunăre, *Arta populară din Munții Apuseni*, București, Editura Meridiane, 1981, fig.29.