

Teologia icoanei in lumina tradiției dogmatice ortodoxe

Introducere

Într-o decizie a Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române din 1902 se afirma că pictura bizantină este singura în măsură să reprezinte după cum se cuvine persoanele sfinte și că niciun alt mod de a picta nu va fi acceptat în Biserică, pentru a nu „zdruncina dreapta credință în popor”:

Dorind a ține pironită vederea și simțul fiilor săi asupra Dumnezeirii și Sfinților, ea [Biserica] a deschis artelor frumoase porțile sale și a transmis posterității icoana vie a tuturor persoanelor sfinte. [...] Considerând pictura bizantină și împreună cu dânsa și pe celelalte arte frumoase, ca fiind singurele întru a reprezenta cu splendoare magnificența și cuvioșia persoanelor cele mari și Sfinte ale religiunii creștine și a întreține în popor adevăratul sentiment religios [...] Văzând marea afluență de tot felul de icoane străine care au i-

nundat țara din toate părțile [...] Și temându-ne ca nu cumva prin introducere de noi arte în Biserică și prin casele creștinilor să se zdruncine dreapta credință în popor [...], Sfântul Sinod decide: [...] 2. Să pună îndatorire preoților și epitropilor tuturor bisericilor ca înainte de a se contracta zugrăvirea unei biserici să se prezinte la aprobarea prealabilă a Chiriarhiei tablourile ce au a se introduce în biserică, cu modelurile lor de zugrăveală. [...]. Abaterea de la dispozițiunea a doua de mai sus va atrage pentru preoți caterisirea și pentru epitropi destituirea și darea lor în judecată, spre a despăgubi parohia de suma cheltuită cu pictura, arhitectura și ornamentațiunea contrarie dispozițiilor Bisericii noastre Române autocefale drept măritoare de răsărit. [...] Biserica a cărei pictură, arhitectură și ornamentațiune s-a făcut contra acestor dispozițiuni, este și rămâne închisă.¹

Remarcăm mai întâi că în Biserica noastră exista deja în primii ani ai secolului trecut – chiar la nivelul Sfântului Sinod – conștiința că importanța icoanei nu se reduce la valoarea sa artistică, ci că ea își capătă sensul deplin în rugăciune, având și o semnificație teologică majoră, aceasta cu mult înainte de redescoperirea sensului dogmatic al icoanei de către Leonid Uspensky, prin lucrarea sa fondatoare *Teologia icoanei*. Deși laconică, spre deosebire de un tratat de iconologie, decizia sinodală afirmă limpede încă de la început rostul icoanei în rugăciune, când spune că artele frumoase au fost acceptate în Biserică

¹ *Monitorul oficial* nr. 186 din 19 noiembrie 1902.

pentru a ne aținti privirea spre Domnul și spre sfinții Săi, adică pentru a susține rugăciunea.

Iar sensul dogmatic al icoanei este afirmat indirect prin preocuparea ca nu cumva imaginile neortodoxe să aducă odată cu ele o altă învățătură, zdruncinând dreapta credință în popor. În cele ce urmează vom încerca să înțelegem cum poate o reprezentare neortodoxă să denatureze dogmele Bisericii.

Să remarcăm și asprimea deciziei referitoare la arta bisericească: se prevăd sancțiuni ce merg până la închiderea lăcașului de cult și caterisirea preotului. Aceasta se justifică tocmai prin faptul că acceptarea unei alte iconografii decât cea ortodoxă duce la alterarea învățaturii dogmatice a Bisericii noastre, după cum vom vedea în continuare.

Interdicția vechi testamentară

Până la venirea Mântuitorului în lume, interdicția din Vechiul Testament de a-l reprezenta pe Dumnezeu era fermă: omul nu avea cum să-l reprezinte pe Dumnezeu fără să greșească, pentru că nu Îl văzuse. Astfel, orice imagine făcută după închipuirea omului nu ar fi fost imaginea adevăratului Dumnezeu, ci doar o falsă reprezentare.

Potrivit celebrului text din *Deuteronom*, marea greșală era de fapt închinarea la acele închipuiri, în locul închinării înaintea Dumnezeului cel adevărat:

Iar Domnul v-a grăit de pe munte din mijlocul focului; și glasul cuvintelor Lui l-ați auzit, *iar fața Lui n-ați văzut-o* (s.n.), ci numai glasul I l-ați auzit (*Deuteronom 4, 12*).

Țineți dar bine minte că în ziua aceea, când Domnul v-a grăit din mijlocul focului, de pe muntele Horeb, *n-ați văzut nici un chip* (s.n.).

Să nu greșiți dar și să nu vă faceți chipuri cioplite, sau închipuiri ale vreunui idol, care să înfățișeze bărbat sau femeie, sau închipuirea vreunui dobitoc de pe pământ, sau închipuirea vreunei păsări ce zboară sub cer, sau închipuirea vreunei jivine, ce se târăște pe pământ, sau închipuirea vreunui pește din apă, de sub pământ; sau, privind la cer și văzând soarele, luna, stelele și toată oștirea cerului, *să nu te lași amăgit ca să te închini lor* (s.n.), nici să le slujești (v. 15-19).

Totuși, trebuie să ne amintim că în rai omului îi era cu putință să vadă fața lui Dumnezeu: Adam și femeia lui s-au ascuns de la fața Domnului după ce au păcătuit (cf. *Facerea 3, 8*). Dar a vedea fața lui Dumnezeu a rămas în sufletul omului cea mai înaltă aspirație, potrivit cuvintelor psalmistului: „eu, în nevinovăția mea, voi vedea Fața Ta: cum mă voi trezi, mă voi sătura de chipul Tău” (*Psalmul 17, 15*). Sau „fața Ta, Doamne, voi căuta. Să nu-ți întorci fața Ta de la mine” (*Psalmul 26, 13-14*). Și iarăși: „arată-ne fața Ta și ne vom mântui” (*Psalmul 79*).

Prin întruparea Cuvântului, această năzuință s-a împlinit. De atunci, omul a văzut chipul lui Dum-

nezeu, prin urmare poate să-L înfățișeze. Dar poate să înfățișeze numai chipul lui Dumnezeu descoperit în persoana lui Iisus Hristos, nu și pe Dumnezeu Tatăl, Care rămâne în continuare cu neputință de reprezentat, deoarece nu S-a întrupat și nimeni nu L-a văzut vreodată.

Un nou limbaj iconografic, specific creștin

Arta paleocreștină a fost distrusă, în mare parte, în vremea persecuțiilor pornite de către împărații iconoclaști, sau a dispărut pur și simplu în timp, iar mărfuriile arheologice și primele scrieri creștine care au ajuns până la noi sunt sărace în informații referitoare la rolul imaginii în Biserica primară. Printre puținii autori din primele veacuri care menționează existența imaginilor în viața creștinilor încă de la începuturile Bisericii, se numără și istoricul Eusebiu al Cezareii (~275-†339), care afirmă: „chipurile apostolilor Petru și Pavel și chiar chipul lui Hristos s-au păstrat pictate în culori, căci era de așteptat ca, potrivit obiceiului lor, cei vechi să-i cinstească în felul acesta pe salvatori”². Iar părinții întruniți la Sinodul VII Ecumenic întăresc această afirmație atunci când

spun că, „Tradiția pictării icoanelor exista încă din vremea propovăduirii apostolice”³.

Cele mai vechi imagini creștine pe care le cunoaștem în prezent datează din secolele II-III și au fost descoperite în câteva locuri răsfirate din cuprinsul Imperiului Roman: la Dura-Europos (Siria), în Asia Mică, sau la Roma. Printre temele care revin cel mai frecvent în aceste reprezentări se numără învierea lui Lazăr și istoria lui Iona, prima exprimând credința creștinilor în învierea cea de obște și în viața veșnică, iar cea de-a doua fiind o imagine tipologică pentru învierea Mântuitorului, potrivit Sfântului Evanghelist Matei: „precum a fost Iona în pântecul chitului trei zile și trei nopți, așa va fi și Fiul Omului în inima pământului trei zile și trei nopți” (*Matei* 12, 40).

În mod surprinzător la prima vedere, martiriul sfinților nu este aproape niciodată reprezentat în primele veacuri, deși Biserica primară a cunoscut perioade de mari persecuții îndreptate împotriva creștinilor. Încă în secolul al VI-lea la Ravenna, mucenicii nu sunt reprezentați îndurând moartea sau chinurile

² Eusebiu de Cezareea, *Istoria bisericească*, I, XIII, trad. rom. T. Bodogae, în col. PSB 13, Edit. Institutului Biblic, București, 1987, p. 288.

³ Mansi XIII, 252 b.

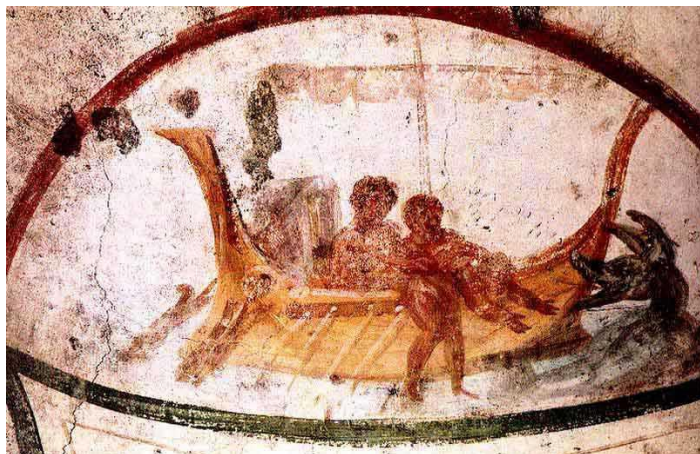


Fig. 1. Proorocul Iona înghițit de monstrul marin, frescă din catacombele Sfinților Petru și Marcelin, Roma, sec. al III-lea



Fig. 2. Învierea lui Lazăr, frescă, Cimitirul de pe Via Anapo, Roma, partea a doua a secolului al III-lea.

la care au fost supuși, ci primind cununile biruinței în Împărăția cerurilor; nici măcar Patimile Domnului nu sunt reprezentate încă.

Aceasta pentru că dintru început, arta creștină a căutat să descopere sensul ultim al venirii Mântuitorului în lume, adică să-l înfățișeze pe omul eliberat de sub tirania diavolului, să reprezinte starea de sfințenie, care a devenit de acum accesibilă omului. Icoana este imaginea creației transfigurate prin puterea Sfântului Duh, nu a lumii în care domnește suferința și moartea. Prin urmare, Biserica s-a văzut nevoită să elaboreze dintru început un limbaj artistic specific creștin, capabil să exprime perspectiva deschisă omului prin Întruparea lui Dumnezeu. Însă acest proces a durat mai multe secole, pentru că el a însemnat adaptarea unor elemente aparținând artei elenistice, romane sau orientale, transfigurarea lor, pentru a reda cum se cuvine frumusețea sfințeniei, a Împărăției lui Dumnezeu.

Când martiriul este totuși reprezentat explicit, accentul se pune tot pe viața cea fericită din Împărăția cerurilor. Într-un text din secolul al IV-lea, remarcat deja de părinții participanți la Sinodul VII Ecumenic, episcopul Asterie al Amasiei descria astfel o pictură care înfățișa mucenicia Sfintei Efimia: „Pictorul a zugrăvit-o frumoasă la chip; dar după părerea mea prin frumusețea chipului ei arăta că este înfrumusețată cu virtuți”. Într-o scenă alăturată, câțiva că-

lăi îi smulgeau dinții muceniței: „Atât de puternic a pictat picăturile de sânge, încât ai spune că curg cu adevărat din buze”. În sfârșit, într-o altă scenă, „fecioara stă în mijloc cu mâinile spre cer, fără să poarte urmă de suferință pe chipul ei; dimpotrivă, e veselă că pleacă spre viața cea netrupească și fericită.”⁴

Idealul exprimat și aici este „viața cea netrupească și fericită”. Episcopul Asterie al Amasiei știa că nu frumusețea acestui trup trecător trebuie înfățișată în icoană, ci frumusețea sfințeniei: „Pictorul a zugrăvit-o frumoasă la chip; dar după părerea mea prin frumusețea chipului ei arăta că este înfrumusețată cu virtuți”, spune el.

După condamnarea ereziei lui Arie la Sinodul I Ecumenic de la Niceea, adevărul de temelie al credinței creștine despre dumnezeirea lui Iisus Hristos a început să fie propovăduit și prin culorile icoanei. André Grabar remarca: „în nici un alt interval de timp din istoria artei creștine nu au fost ilustrate atâtea pasaje din Evangheliile, în care Iisus este arătat în slava Sa”⁵. Într-adevăr, celebrele mozaicuri de la Hosios Davis (Salonic, secolul al V-lea) sau din biserica Sfinții Cosma și Damian (Roma, secolul al VI-lea),

⁴ Asterie al Amasiei, *Omilii și predici*, trad. rom. D. Fecioru, Editura Institutului Biblic, București, 2008, p. 153-158.

⁵ André Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Strasbourg, 1936, p. 193.



Fig. 3. Viziunea lui Iezechiel, mozaic, Biserica Hosios David, Salonic, secolul al V-lea.



Fig. 4. Schimbarea la Față, mozaic, Mănăstirea Sfânta Ecaterina, Muntele Sinai, secolul al VI-lea

ori de la mănăstirea Sfânta Ecaterina de pe Muntele Sinai (secolul al VI-lea), stau mărturie în acest sens.

Dar, cu toate că slava lui Dumnezeu nu este o realitate abstractă, ci una accesibilă omului – „Și noi am văzut slava Lui, slavă ca a Unuia-Născut din Tatăl” (*Ioan* I, 14), scria Evanghelistul Ioan, unul dintre ucenicii care au fost martori ai descoperirii dumnezeiești de pe muntele Tabor – realitatea dumnezeirii nu poate fi înfățișată în mod direct, așa cum este de negrăit în cuvinte. Icoana reprezintă doar „atât cât este cu putință, slava dumnezeirii”⁶. Pentru a o reprezenta, artiștii creștini au preluat din arta precreeștină simbolul mandorlei.

În ciuda faptului că prin canonul 82 al Sinodului Trulan (692) s-a hotărât renunțarea la simbolurile iconografia vetero-testamentare frecvent întâlnite în arta paleo-creștină, precum mielul, și înlocuirea lor cu realitatea descoperită oamenilor prin Întruparea Cuvântului, Leonid Uspensky era de părere că același canon impunea artei creștine să înfățișeze reflexul slavei dumnezeiești cu ajutorul unui anumit simbolism:

„Așadar, pe de-o parte, Sinodul Quinisext pretinde o imagine directă și renunță la semnele care nu înfățișează umanitatea concretă a lui Iisus Hristos, [...] pe de altă parte, Canonul 82 exprimă pentru prima oară învățătura Bisericii despre icoane și menționează posibilitatea de a transmite cu mijloace artistice – și cu

⁶ Jean Damascene, *Le visage...*, p. 74.

ajutorul unui anumit simbolism – reflexul slavei divine. El subliniază întreaga importanță și semnificație a realității istorice, proclamând realismul imaginii, reprezentată însă într-un anumit mod, cu ajutorul unui limbaj simbolic care aparține realității spirituale – **sin-gurul capabil** să transmită învățătura ortodoxă”⁷

Istoria Bisericii a consemnat și existența unei imagini a Mântuitorului nefăcute de mână (*achiropiita*), numită Sfânta Mahramă sau *mandylion*. Ea a fost descoperită la Edessa în secolul al VI-lea. Potrivit mărturiilor rămase de la cei care au avut prilejul să o vadă, aceasta nu era o pictură obișnuită, ci o pânză de in pe care s-a întipărit, în vremea Patimilor Sale, chipul lui Hristos, „fără colorit și fără intervenția vreunui artist”⁸, având aspectul unui desen făcut cu sudoare și sânge. Nu cunoaștem cu certitudine modul în care s-a format această imagine. Deja în 945, autorul *Istoriei imaginii de la Edessa* scria că „n-ar fi de mirare ca faptele să fi fost adesea deformate de-a lungul timpului. Chestiunea esențială însă, anume că fața Mântuitorului s-a imprimat pe mahramă printr-o minune, nu este contestată de nimeni. Dar există dezacorduri referitoare la împrejurările și mai ales la momentul imprimării”⁹.

⁷ Cf. Leonid Uspensky, *Teologia iocanei*, trad. rom. T. Baconsky, Edit. Anastasia, București, 1994, p. 60-61.

⁸ „Istoria imaginii din Edessa”, în V. Manea, *Icoana lui Hristos cea nefăcută de mână*, Edit. Patmos, Cluj-Napoca, 2011, p. 112.

⁹ *Ibidem*, p. 119.

Însă *achiropiita* nu era încă o icoană, ci doar imaginea „chipului de rob” al Mântuitorului, în momentul Patimilor Sale. Dar Hristos a fost văzut de către ucenici și strălucind de slava dumnezeiască pe muntele Tabor și înviat în trup. Or, pentru a avea o imagine deplină a Fiul lui Dumnezeu Care S-a făcut om, trebuiau cuprinse toate aceste aspecte la un loc. Căci în icoana lui Hristos ni se dezvăluie – pornind de la trăsăturile Sale trupești întipărite pe Sfânta Mahramă – chipul preamărit al lui Dumnezeu. Cu toate că icoana îl înfățișează pe Hristos biruitor, nu sunt trecute cu vederea nici Sfințele Sale Patimi; ele sunt afirmate întotdeauna prin crucea din nimb, vocabulă iconografică nelipsită din orice reprezentarea Mântuitorului.

Nimbul crucifer sau mandorla sunt doar două dintre mijloace de expresie găsite de artiștii creștini pentru a elabora un limbaj nou, care să aibă capacitatea de a reda prin culori învățătura Bisericii.

Teologia icoanei in lumina tradiției dogmatice ortodoxe

În centrul învățaturii dogmatice ortodoxe stă afirmația că Dumnezeu Cuvântul s-a făcut om, deschizând prin aceasta omului calea înspre îndumnezeire. Iar icoana afirmă prin culori acest adevăr de credință fundamental.

Cu prilejul crizei iconoclaste (secolele VIII și IX), Biserica a fost însă obligată să exprime explicit teo-

logia icoanei. Problema dezbătută atunci a fost dacă este posibilă reprezentarea credinței prin mijloacele artei, dacă este posibilă cu adevărat o imagine a lui Hristos, în care să fie reprezentat în același timp trupul omenesc al Mântuitorului și strălucirea dumnezeiască a slavei Sale.

Miza disputei iconoclaste era mare, pentru că apărătorii icoanelor au înțeles foarte bine că acela care refuză icoana, neagă întruparea Cuvântului. Întruparea face posibilă icoana, prin urmare, cine spune că nu este cu putință să-l reprezentăm pe Fiul lui Dumnezeu, nu tăgăduiește doar icoană, ci și Întruparea Sa.

Unul dintre argumentele iconoclaștilor se întemeia pe credința maniheică potrivit căreia materia este rea, prin urmare nu se cuvine să fie redat cu ajutorul materiei (culori, lemn, mozaic) chipul lui Dumnezeu. Împăratul Leon al III-lea, care a pornit în 726 prima criză iconoclastă, spunea:

„Domnul nu suportă să fie zugrăvit un portret al lui Hristos care este mut și fără suflare, făcut din materia pământului pe care Sfânta Scriptură o disprețuiește”¹⁰.

Dar acest dualism este străin Bisericii creștine, căci nimic din ceea ce a creat Dumnezeu nu este rău.

Primul autor care a realizat o sinteză a teologiei icoanei a fost Sfântul Ioan Damaschin (675-749). În *Cele trei cuvinte împotriva celor care resping icoanenele*, răspunde și acestei acuzații aduse icoanei făcute

¹⁰ PG 99, 437 C.

din materie „mută și fără suflare”, din materia vrednică de dispreț:

„Nu desconsidera materia, n-o socoti rea, căci ea nu este lipsită de cinste! Căci, nimic din ceea ce a creat Dumnezeu nu este de rușine. Aceea este opinia maniheenilor. Nu este de rușine decât ceea ce nu își are cauza în Dumnezeu, fiind născocit de noi prin alunecarea voită de la ceea ce este în acord cu natura, spre ceea ce este împotriva naturii, lăsând voința noastră să răătăcească, adică păcatul”¹¹.

sau:

„Eu cinstesc materia nu ca și cum ar fi Dumnezeu, ci pentru că este umplută de energie divină și de har”¹².

Însă cel care a provocat adevărata dispută teologică referitoare la icoane a fost fiul lui Leon al III-lea, adică împăratul Constantin al V-lea. El a convocat în 754 sinodul iconoclast de la Hieria, alcătuind personal lucrări teologice împotriva icoanei.

Constantin al V-lea pretindea că icoana, „pentru a fi într-adevăr chip (cópia), trebuie să fie de o ființă cu prototipul”¹³. Prin aceasta, dezbaterea a devenit una hristologică, având în centru persoana lui Hristos și cele două firi ale Sale.

Sfântul Teodor Studitul (759-826), ultimul mare teolog din perioada iconoclastă, a rezumat învățătura

¹¹ Jean Damascene, *Le visage de l'invisible*, trad. fr. A.-L. Darras-Worms, Migne, Paris, 1994, p. 48.

¹² *Ibidem*, p. 60.

¹³ Citat de Christoph Schonborn, *Icoana lui Hristos*, trad. rom. V. Răducă, Edit. Anastasia, București, 1996, p. 124.

ortodoxă despre icoană, subliniind că:

La orice lucru reprezentat iconic, se reprezintă nu natura, ci ipostasul lui¹⁴.

Cu alte cuvinte, icoana este chipul unei persoane, prin urmare, în trăsăturile personale ale feței lui Iisus S-a făcut văzută persoana dumnezeiască a Cuvântului. Altfel spus, chipul lui Iisus din Nazareth este chipul Celei de-a doua persoane a Sfintei Treimi.

Dacă Întruparea Cuvântului face posibilă icoana lui Hristos, este temeiul ei dogmatic, și invers, icoana este o afirmație, o mărturie, o formă de propovăduire a credinței noastre în Întruparea Cuvântului lui Dumnezeu. Și cum venirea Fiului lui Dumnezeu în lume a deschis calea sfințirii omului prin lucrarea Duhului Sfânt, icoanele sfinților afirmă tocmai această posibilitate a îndumnezeirii omului. Dar nu numai omul este transformat prin venirea Mângâietorului, ci întreaga creație. Iar icoana înfățișează această transfigurare a lumii.

Tot astfel, și icoanele marilor praznice ne transmit, fiecare, o învățătură. Acestea nu sunt simple imagini narrative care se limitează la ilustrarea momentului istoric, ci ne descoperă și sensul dogmatic al sărbătorii reprezentate. Să analizăm de exemplu icoana Învierii.

¹⁴ Sfântul Teodor Studitul, *Iisus Hristos, prototip al icoanei Sale*, trad. rom. I.I. Ică jr., Edit. Deisis, Alba Iulia, 1994, p. 141.

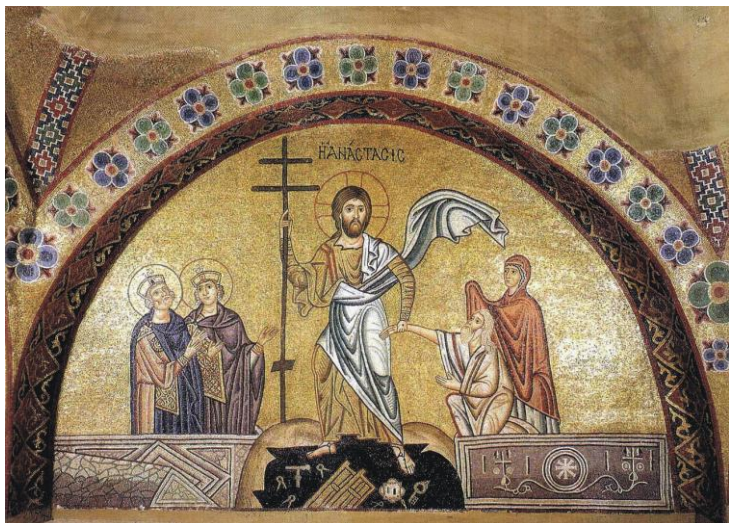


Fig. 5. Învierea, mozaic, Mănăstirea Hosios Lukas, Grecia, secolul al XI-lea



Fig. 6. Cincizecimea, frescă de Andrei Rubliov, Catedrala Adormirea Maicii Domnului, Vladimir, Rusia secolul al XIV-lea

Spre deosebire de iconografia apuseană, care îl reprezintă pe Mântuitorul ridicându-se biruitor deasupra mormântului, în Ortodoxie icoana Învierii este pogorârea la iad. Hristos se pogoară la iad pentru a-l elibera pe Adam, adică pe omul copleșit de păcat, pe fiecare dintre noi. Hristos ne întinde mâna, pentru a ne scoate din infernul în care singuri ne-am afundat. Acesta este chiar scopul cu care a venit în lume Fiul lui Dumnezeu: învierea fiecăruia dintre noi.

Așadar, icoana reprezintă persoana sau evenimentul dincolo de limitările timpului și ale spațiului. Desigur, faptul istoric rămâne, dar este cuprins, înglobat în această perspectivă a veșniciei. Astfel, icoana apare și ca memorial al lumii ce va să vină. Icoana este o imagine eshatologică.

Să cercetăm și exemplul icoanei Cincizecimii¹⁵. Cu toate că Sfântul Pavel nu se convertise încă, deci nu a fost prezent în momentul pogorârii Sfântului Duh peste apostolii întruniți în „încăperea de sus” (cf. *Fapte* cap. 1 și 2) el este întotdeauna reprezentat alături de Sfântul Petru. Aceasta pentru că, pornind de la schema iconografică paleo-creștină a lui *Hristos didascalos* – ea însăși născută din reprezentarea antică a învățătorului aflat în mijlocul ucenicilor – artiș-

¹⁵ A se vedea Nikolai Ozolin, *Iconografia ortodoxă a Cincizecimii*, trad. rom. V. Manea, Edit. Patmos, Cluj-Napoca, 2002.

tii creștini au creat icoana Cincizecimii: după Înălțarea la cer a Mântuitorului, locul Său central între apostoli, locul Învățătorului, rămâne gol. În schimb, potrivit promisiunii pe care le-a făcut-o Hristos:

Mângâietorul, Duhul Sfânt, pe care-L va trimite Tatăl, în numele Meu, vă va învăța toate [...] (*Ioan* 14, 26), apare Duhul Sfânt reprezentat sub forma limbilor de foc. Când spațiul o permite, este reprezentată și *hemitasia*, imagine a Sfintei Treimi, din care pornesc limbile de foc, pentru că așa cum afirmă textul din *Evangelhia după Ioan*, Pogorârea Duhului Sfânt este o lucrare treimică: Duhul Sfânt este trimis de Tatăl, în numele lui Iisus Hristos. Asemenea reprezentări s-au păstrat mai cu seamă în mozaicurile din cupolele unor biserici precum Hosios Lukas din Focida (către anul 1000) sau San Marco, Veneția (secolul al XII-lea).

La baza icoanei Cincizecimii sunt reprezentate mai multe personaje reprezentând „neamurile”, căroră li se adresează propovăduirea apostolică inspirată de Duhul Sfânt. Treptat, aceste personaje se reduc la unul singur, „regele Cosmos”, care simbolizează întreaga lume, căci învățătura Bisericii s-a propovăduit la toate neamurile.

În această perspectivă, prezența apostolului Pavel, apostolul neamurilor, este obligatorie, chiar dacă Saul s-a convertit abia după momentul Cincizecimii (cf. *Fapte* cap. 9).

Teologia prezenței

Dar icoana nu înseamnă doar mărturisirea dogmei Bisericii. Icoana lui Hristos face vizibilă prezența Mântuitorului în mijlocul comunității creștine. Iar experiența creștină vorbește despre o prezență tainică a persoanei reprezentate, despre icoane făcătoare de minuni. „În conștiința teologică și în evlavia ortodoxă, orice icoană este în mod ontologic *făcătoare de minuni*, încărcată cu energia dătătoare de viață a Duhului lui Hristos”.¹⁶

Astfel, Sfântul Siluan mărturisește că, aflându-se în rugăciune, la un moment dat, a văzut „în locul icoanei, pe Domnul cel viu”¹⁷.

Iar Olivier Clément, cunoscutul teolog ortodox de la Paris, venind dintr-un mediu descreștinat, agnostic, anticlerical, s-a convertit și s-a botezat în urma unei experiențe trăite în fața icoanei *Deisis* pe care o cumpărase de la un anticar: „Atunci Cineva m-a privit. El, din icoană. [...] Mi-a spus că aveam nevoie să fiu iertat, vindecat, creat din nou. Și că în El, eram iertat, vindecat, creat din nou. *Iată, Eu stau la ușă și îi bat*. Iar eu am deschis”¹⁸.

¹⁶ Boris Bobrinskoy, *Împărtășirea Sfântului Duh*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al B.O.R., București, 1999, p. 337.

¹⁷ Archimandrit Sophrony, *Starets Silouane, Moine du Mont-Athos*, Editions Présence, 1973, p. 414.

¹⁸ Olivier Clément, *L'autre soleil, autobiographie spirituelle*, Stock, Paris, 1975, p. 137-138.

Istoria Bisericii a consemnat existența a nenumărate icoane care s-au dovedit făcătoare de minuni. În încercarea de a explica în ce constă puterea icoanelor, Sfântul Ioan Damaschinul spunea că sfințenia imaginii materiale este rezultatul *înscrierii numelui* persoanei reprezentate:

„Iar acest har dumnezeiesc este dat materiei prin înscierea numelui celui reprezentat”¹⁹.

Iar Sfântului Teodor Studitul, credea că putem vorbi despre prezența în icoană a persoanei reprezentate doar în sensul *asemănării* chipului cu prototipul:

Prototipul nu este în icoană după ființă, altfel icoana ar fi numită și ea prototip și, în mod invers, prototipul ar fi numit icoană. Aceasta ar fi însă absurd, pentru că fiecare natură (cea a modelului și cea a icoanei) are definiția sa proprie; prototipul este deci în icoană din cauza asemănării persoanei.²⁰

Părinții prezenți la Sinodul VII Ecumenic (787) considerau și ei definatorii pentru icoană *asemănarea* dintre chip și model, precum și *înscierea numelui* persoanei reprezentate. În răspunsul lor dat iconoclaștilor, spuneau: „cunoaștem icoana ca nefiind nimic altceva decât imaginea care manifestă asemănarea prin imitarea prototipului”, adăugând apoi: „când înscriem un nume pe icoană, facem să urce cinstirea către prototipul său”²¹.

¹⁹ Jean Damascene, *Le visage...*, p. 105.

²⁰ PG 99, 420 D.

²¹ Mansi XIII, 344 B.

Așadar, Sinodul VII Ecumenic îndreptățește cinstirea icoanei, care constituie de fapt sensul ei ultim. Icoana își are locul în rugăciune. În biserică sau în casa credincioșilor, ea se constituie în loc tainic de întâlnire între om și Dumnezeu. Această funcție liturgică a icoanei impune un anumit mod de a o picta, în acord cu credința că Liturghia este cerul pe pământ, că rugăciunea este experiența vieții veșnice²². Icoana ne dezvăluie, pe cât este cu putință, Împărăția cerurilor. În icoană întrezărim orizontul veșniciei.

Decadența icoanei

Supărat că împărăteasa Irina a organizat Sinodul VII Ecumenic fără să-l consulte și pe el, ba chiar fără să-l invite la lucrările Sinodului întrunit la Niceea, Charlemagne a cerut teologilor franci să redacteze Cărțile Caroline (*Libri Carolini*), prin care să fie respinse hotărârile „grecilor” referitoare la cinstirea icoanelor. Din acel moment, pictura religioasă în Apusul creștin a luat treptat altă cale. Până atunci, a existat în întreaga Biserică un mod unitar de a picta, chiar dacă specificul local își punea și el amprenta, era și el vizibil în orice icoană. Învățătura Bisericii era aceeași atât în Apus cât și în Răsărit, iar arta creștină exprima a-

²² *Liturghi – cerul pe pământ și Rugăciunea, experiența vieții veșnice* sunt două titluri de cărți celebre, semnate de către Sfântul Ioan de Kronstadt, respectiv de părintele Sofronie de la Essex.

ceastă învățătură. Însă după respingerea hotărârilor Sinodului VII Ecumenic și mai ales după ce scolastica apuseană a început să explice revelația creștină cu ajutorul rațiunii umane, iconografia nu a făcut decât să urmeze acest curs, să exprime noua învățătură, care va duce în cele din urmă la renașterea italiană.

Abandonând năzuința spre sfințenie și înlocuind-o cu dorința de a ajunge la Dumnezeu prin filozofia lui Aristotel, Apusul a renunțat, implicit, la modul specific creștin de a picta. Arta religioasă apuseană s-a întors la modelele artei păgâne. Ea se va limita de acum la redarea lumii văzute, căzută sub puterea păcatului și a morții, în care transfigurarea omului și a întregii creații nu mai este reprezentată, pentru că sfințenia a încetat să mai constituie scopul vieții creștine.

Din nefericire, aceste influențe apusene nu au întârziat prea mult să se manifeste și în pictura bisericească a Răsăritului creștin, deci implicit la noi. Pictura lui Grigorescu de la Agapia este unul dintre numeroasele exemple ce stau mărturie în acest sens. Totuși, Leonid Uspensky considera că dintre toate țările ortodoxe, România a reușit să stăvilească cel mai bine influența latină în Biserică²³.

Vom încerca în continuare să explicăm de ce ta-

²³ Leonid Uspensky, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă Rusă*, trad. rom. E. Derevici, Edit. Patmos, Cluj-Napoca, 2005, p. 230.

bloul religios apusean nu poate fi acceptat în biserică și vom exemplifica diferența dintre icoană și tabloul religios prin două imagini de la schitul românesc Prodromu din Sfântul Munte.

În anul 1904 a avut loc în Muntele Athos un cutremur care a pricinuit distrugerii importante; a fost atunci afectată puternic biserica mare a schitului românesc Prodromu și o bună parte din frescă s-a deteriorat iremediabil. Refacerea zonelor distruse din pictura interioară s-a reușit abia în urmă cu câțiva ani.

Dacă inițial pictura din această biserică a fost realizată imitându-se stilul reprezentărilor religioase apusene, reparația recentă a bisericii s-a făcut, în ceea ce privește pictura, cu respectarea canonului iconografic bizantin. Așa se face că în același spațiu liturgic găsim astăzi două stiluri de pictură bisericească întru totul incompatibile. Alăturarea lor scoate puternic în evidență, după cum se poate vedea și în imaginile reproduse aici (fig. 7), diferențe majore, deosebiri de fond.

Mai întâi remarcăm o anumită dezordine în reprezentarea Sfântului Petru Atonitul, în contrast cu armonia din icoana Cuviosului Marcu Ascetul, imagine a liniștii lăuntrice care este definitorie pentru starea de sfințenie.

Apoi mai constatăm că în vreme ce prima imagine reprezintă trupul omului în starea lui căzută, adi-



Fig. 7. Cuviosul Petru Atonitul și Sfântul Marcu Ascetul, fresca, Schitul Prodromu, Sfântul Munte

că trupul stricăcios, aici chiar cu nuanțe cadaverice, în pictura bizantină este înfățișat trupul transfigurat al omului, trupul de slavă, lumea ce va să fie, adică realitatea Împărăției lui Dumnezeu.

Astfel, prin pictură putem aduce chiar grave ofense sfântului reprezentat, prezentându-l lipsit de pacea lăuntrică și de harul dumnezeiesc. Dar și mai grav este că o asemenea pictură contrazice Revelația dumnezeiască referitoare la posibilitatea îndumnezeirii omului.

O comunitate care acceptă pictura în stil renescentist în locul celei bizantine, riscă să piardă chiar sensul fundamental al vieții creștine, adică năzuința spre sfințenie.

Dincolo de considerentele estetice – pentru că tabloul religios poate fi și frumos, plăcut ochiului – semnificația picturii bisericești are o miză majoră: fie înfățișează trupul muritor al omului, cu frumusețea, cu senzualitatea lui, dar și cu întreaga-i neputință, fie înfățișează trupul veșnic, trupul de slavă. Altfel spus, icoana ne încredințează prin culori, ceea ce Scriptura ne spune în cuvinte: „Acest trup stricăcios se va îmbrăca în nestricăciune și acest trup muritor se va îmbrăca în nemurire” (I *Corinteni* 15, 54). Iar pericolul pe care îl reprezintă pictura religioasă apuseană constă deci în faptul că propune creștinilor un alt ideal în locul sfințeniei: viața senzuală din această lu-

me, cu frumusețea ei trecătoare, nesocotind frumusețea cerească și nădejdea îndumnezeirii.

Un alt exemplu de influență apuseană în iconografia răsăriteană este, așa cum am menționat deja, pictura de la Agapia, realizată de tânărul, pe atunci, Nicolae Grigorescu. Să privim reprezentarea din cupola bisericii (fig. 8). Este înfățișată aici mai degrabă o realitate meteorologică decât una spirituală, după cum ar spune părintele Nicolai Ozolin, cunoscutul profesor de Iconologie de la Institutul „Saint-Serge” din Paris.

Sesizăm apoi încercarea de a-L reprezenta pe Dumnezeu Tatăl ca bătrân cu barba albă, ceea ce s-ar putea traduce prin afirmația că Dumnezeu Tatăl S-a întrupat și a fost văzut astfel de către oameni. De aceea Marele Sinod de la Moscova (1666) a interzis categoric o astfel de reprezentare:

Hotărâm ca de acum înainte chipul Domnului să nu mai fie pictat în reprezentările cele absurde și nepotrivite [adică ale Tatălui] pentru că nimeni nu L-a văzut niciodată în trup. Numai Hristos care a fost văzut în trup este zugrăvit așa, adică în trup [...]²⁴.

Să analizăm acum și reprezentarea Ospetiei lui Avraam, acceptată cu timpul în Biserica Ortodoxă ca icoană a Sfintei Treimi. În fresca reprodusă figura 9, deși stilul este cel canonic, bizantin, mesajul reprezentării este inacceptabil. Toate cele trei personaje au

²⁴ Leonid Uspensky, *Teologia iocanei în Biserica Ortodoxă Rusă*, p. 163.



Fig. 8. Cupola bisericii de la Mănăstirea Agapia



Fig. 9. **Reprezentare contemporană a Sfintei Treimi**

nimb crucifer, ceea ce înseamnă că toate au fost răstignite. O asemenea afirmație scrisă sau rostită ar stârni obiecții puternice, dar exprimată cu ajutorul artei bisericești, ea pare să nu fie sesizată.

Iată cum se pot introduce în biserică idei străine învățaturii de credință ortodoxă chiar și atunci când se respectă stilul canonic bizantin. În lipsa cunoștințelor teologice necesare, tradiția dogmatică ortodoxă poate fi denaturată cu totul prin pictura bisericească.

Vedem acum că nu este de ajuns să știi picta în stil bizantin, chiar dacă este singurul mod de a picta în măsură să exprime învățătura Bisericii Ortodoxe. Trebuie mai întâi ca iconarul însuși să cunoască această învățătură, pe care apoi să o propovăduiască prin culori.

Trebuie ca toți iconografi să fie, de asemenea, teologi, pentru că arta sacră a fost întotdeauna inseparabilă de teologie²⁵.

S-a spus mereu că pictorul de biserici este chemat la o viață duhovnicească autentică și aceasta este, fără îndoială, adevărat, numai că viața duhovnicească și cunoașterea Scripturilor reprezintă calea pe care creștinul în general, nu doar pictorul de biserici, se apropie de Hristos. Pentru slujirea iconarului și a pictorului de biserici, s-a rânduit însă o ierurgie aparte, prin care sunt investiți. Decisiv în această rânduială liturgică este momentul invocării

²⁵ Cf. Jean Meyendorff, *Initiation a la Theologie Byzantine*, Paris, 1975, p. 72.

Sfântului Duh, Care să-l călăuzească pe iconar în lucrarea sa. Dar această investire este și un prilej pentru ca Bi-serica să cerceteze dacă pictorul este în măsură să propovăduiască prin lucrarea sa dogma Bisericii.

Pictorul de biserici a fost comparat pe bună dreptate cu preotul care rostește cuvânt de învățătură în biserică. Într-adevăr, am văzut în exemplele de mai sus în ce măsură pictorul poate introduce în propovăduirea bisericii idei cu totul străine dogmei Bisericii. Dar mai grav chiar decât un cuvânt de învățătură neinspirat, o iconografie nepotrivită rămâne peste veacuri și poate deforma sufletește generații întregi de credincioși.

Înțelegem de aici nevoia studierii iconologiei, atât de către pictorii de biserici cât și de către preoți, pentru ca și ei la rândul lor să fie în măsură să deosebească iconografia ortodoxă de rătăcirile de orice fel.

Concluzii

Așa cum am văzut până aici, icoana afirmă credința Bisericii, exprimă în culori dogma ortodoxă, printr-un limbaj specific, elaborat de-a lungul veacurilor în Biserica Ortodoxă. Mai concret, icoană exprimă încredințarea că Dumnezeu S-a făcut om, pentru a deschide astfel omului calea spre îndumnezeire.

De asemenea, vom reține că icoana nu se reduce la reprezentarea evenimentul istoric, nu este o imagine narativă. Ea exprimă evenimentul istoric în perspectiva veșniciei, a Împărăției cerurilor, care „nu este din lumea aceasta” (*Ioan* 18, 36).

Când însă limbajul iconografic ortodox a fost abandonat și icoana nu a mai exprimat sfințenia persoanelor reprezentate, experiența ascetică a Bisericii, viața de rugăciune, Sinodului de la București s-a văzut nevoit să ia decizia pe care am prezentat-o la început.

Cam în aceeași perioadă, Elie Miron Cristea, cel care avea să devină primul patriarh al României, publica un curs de *Iconologie* în care deplângea, între altele, „grozava decadentă” a picturii bisericești de la noi:

„Vina este deci în mare parte și de partea multor pictori români. Nu-i destul să știi picta, ca să te crezi competent a zugrăvi o biserică orientală. La așa ceva se cer studii teoretice speciale, teologice, arheologice, liturgice etc., [...]. Până atunci, întreaga pictură a bisericilor va fi o lucrare fără valoare, făcută pe dibuite în întuneric de niște ignoranți, care râvnesc prețul concursual”²⁶.

Din păcate, la mai bine de o sută de ani de când Miron Cristea sesiza lipsa de cunoștințe teologice a iconarilor de la noi, situația nu s-a schimbat în mod semnificativ, chiar dacă stilul bizantin a câștigat vi-

²⁶ Elie Miron Cristea, *Iconografia*, București, 1905, p. 21.

zibil teren în pictura bisericească în fața influențelor apusene. Abia când stilul bizantin nu va mai fi întrebuițat mimetic ci în mod creator, va fi și pictura bisericească de la noi una vie, va reuși să redea realitatea Împărăției lui Dumnezeu și posibilitatea îndumnezeirii omului.