

Arta icoanei în limitele canonice și doctrinare ale Ortodoxiei

Pr. Prof. Dr. Gheorghe ISTODOR*

Rezumat:

Iconografia ortodoxă implică existența unei ordini canonice și a unor limite fără de care icoana își pierde sensul și semnificația pentru viața liturgică a credincioșilor Bisericii. Limitele canonice trebuie să se bazeze pe marcațiile doctrinare ale Bisericii care consacră icoana ca o mărturie a misterului Întrupării, dar și ca o fereastră permanent deschisă spre veșnicie. Iconografia canonică și doctrinară a Bisericii este cu adevărat o artă, o artă liturgică care nu poate fi separată sau izolată de contextul ei eclezial, adică de Sfânta Scriptură și de contextul ei bogat în doctrină și spiritualitate. Manuscrisul bizantin al teologiei icoanei a focut posibilă eliminarea riscului așa-numitului „existențialism artistic” unde imaginația face loc halucinației și delirului, spre a transforma arta sacră a icoanei într-o ”artă brută”, ca o caracteristică primitivă a bolilor mintale care trăiesc religiozitatea lor în forma unui „coșmar mistic”, într-un primitivism absolut.

Cuvinte cheie:

Icoană; arta icoanei; iconografie ortodoxă; artă sacră; canon; doctrină; Ortodoxie; existențialism artistic; artă brută; artă primitivă; coșmar mistic

I. Introducere

În tradiția ortodoxă, icoana face parte integrantă din celebrarea liturgică. Este o artă liturgică, ce nu poate fi izolată de contextul ei eclezial: Sfânta Scriptură și amplul său comentariu iconografic, bogat în doctrină și în spiritualitate.

* Pr. Dr. Gheorghe Istodor, profesor la Facultatea de Teologie Ortodoxă din cadrul Universității „Ovidius” din Constanța, România.

Arta icoanei în limitele canonice și doctrinare ale Ortodoxiei

Imaginile (icoanele, *eikon*, în greacă, înseamnă *image*) au apărut foarte devreme în lumea creștină: se cunoaște arta catacombelor, arta funerară plină de bucuria Învierii. Dar aceasta a împrumutat tehnicile artei romane sau elenistice din acea vreme și s-a limitat să le încreștineze printr-un joc de semne și de simboluri. Abia din secolele IV-V icoana include simbolul în chip, când teologia treimică include ființa în comuniune.

Totuși, un curent ostil imaginilor persista în creștinism, hrănit de interdicțiile din Vechiul Testament și de teama (uneori justificată) de idolatrie, de spritualismul dematerializant sau de insistența asupra caracterului pan-uman, deci imposibil de reprezentat, al lui Hristos.

Criza a izbucnit în 726 și a continuat până în 843. Împărați energici, rău intenționați, încep lupta împotriva monahismului. Acesta, într-adevăr, le limita puterea și părea să compromită viața socială. Profetie despre împărăția lui Dumnezeu, mărturie despre un Domn răstignit, idealul monastic se înscrie în icoană. O vastă politică de secularizare, sprijinită în același timp de armată și de teologi spiritualiști, devine atunci iconoclastm.

Criza a permis întemeierea și purificarea cinstirii icoanelor. Împotriva unei concepții pur speculative despre transcendent, Biserica subliniază că Dumnezeu Cel Viu transcende propria Sa transcendență pentru a se descoperi într-un chip de om. Icoana prin excelență, cea a lui Hristos, se justifică prin Întrupare, cu atât mai mult cu cât Fiul nu este doar Cuvântul, ci și Imaginea (consubstanțială) a Tatălui, „izvorul dumnezeirii”. „Odinioară, scrie Sfântul Ioan Damascin, Dumnezeu cel necorporal și fără de formă nu se zugrăvea deloc. Acum însă, prin faptul că Dumnezeu s-a arătat în trup, a locuit printre oameni, fac icoana chipului văzut al lui Dumnezeu”¹. Căci, la fel cum Cuvântul a devenit trup, trupul a devenit Cuvânt. Sfântul Ioan Damaschin respinge obiecția unei netrebnicii a materiei subliniind că harul, în Hristos, a pătruns materia și a eliberat sacramentalitatea potențială a acesteia: „Nu mă închin materiei, ci mă închin Creatorului materiei, Care S-a făcut pentru mine materie [...] Cinstesc și respect materia prin care s-a săvârșit mântuirea mea, ca una ce este plină de lucrare dumnezeiască și de har”².

Astfel, „pentru că *Cel care există în chipul lui Dumnezeu, a luat chip de rob*, [...] zugrăvește-L în icoane și așează spre contemplare pe Acela care a primit să fie văzut”³.

Este afirmația reluată neîncetat, de la Sfântul Dionisie Areopagitul până la Sfântul Teodor Studitul: în Hristos, nevăzutul se face văzut, căci Taina este, de

¹ Sfântul Ioan Damaschin, *Cele trei tratate contra iconoclaștilor*, trad. rom. D. Fecioru, Editura Institutului Biblic, București, 1998, p. 49.

² *Ibidem*, p. 49-50.

³ *Ibidem*, p. 44.

Pr. Prof. Dr. Gheorghe Istodor

asemenea, Dragoste. Antinomie pe care o va sistematiza în secolul XIV Sfântul Grigorie Palama, pentru care Dumnezeu, într-un totul inaccesibil – esență sau supra-esență – se face într-un totul participabil în „lucrările” Sale.

De unde importanța pe care o capătă în teologia icoanei Schimbarea la Față și *achiropiita*⁴.

„Iisus a luat cu Sine pe Petru și pe Iacov și pe Ioan, fratele lui, și i-a dus într-un munte înalt (tradiția a precizat: Muntele Tabor). Și S-a schimbat la față, înaintea lor, și a strălucit fața Lui ca soarele, iar veșmintele Lui s-au făcut albe ca lumina” (*Matei* 17,1-2). O altă variantă spune: „ca zăpada”, iar Luca precizează: „îmbrăcămintea Lui albă strălucea” (9,29).

Când un credincios, călugăr sau laic, puțin contează, primește slujirea de iconograf, preotul rostește asupra lui esențialul slujbei de la Schimbarea la Față. Teologii icoanei nu au încetat să comenteze textele evanghelice consacrate acestui episod: „Ce este mai tulburător, spune de exemplu Anastasie Sinaitul, decât să-L vezi pe Dumnezeu având chipul unui om, cu fața strălucind mai tare ca soarele?”⁵

În Hristos, pe de altă parte, timpul se recapitulează, iar icoana implică amintire și anticipare, un fel de viziune care ghidează mâna artistului. „Hristos însuși a lăsat Bisericii chipul Său”, scria la începutul crizei iconoclaste Sfântul Gheorghe al Ciprului. Amintirea acestei imagini - Sfânta Față - este sugerată de două legende semnificative: în Occident, cea despre vălul Veronicăi (de la *vera*: „adevărat” - în latină, și *eikon*, „imagine” - în greacă), care ar fi șters chipul lui Iisus pe drumul Crucii; în Răsărit, cea a *Mandyliionului*, un voal pe care Iisus și-ar fi imprimat voit chipul, pe care îl cerea regele Edessei, Abgar, fiind bolnav. Cert este că, *ceva* a fost descoperit în Edessa în secolul VI și a fost adus într-o procesiune triumfală la Constantinopol în 944, *ceva* care a precizat în detalii reprezentarea lui Hristos. Un *sudarion*, poate, despre care nu știm ce legătură avea cu acela -...contestat astăzi - de la Torino⁶. Oricum, imaginea lui Hristos este *acheiropoiete*, „nefăcută de mână”, la fel cum Maria a născut rămânând Fecioară, pentru că mâna artistului, dacă se pregătește prin post și rugăciune, este purtată de Sfântul Duh⁷.

Interdicția din *Ieșirea* și din *Deuteronom* de a realiza imagini nu a fost ridicată doar pentru Hristos, ci și pentru Mama Sa și pentru „prieteni” Săi, mădulare ale Trupului Său sacramental. Omul creat după „chipul” lui Dumnezeu este predestinat „să fie asemenea chipului Fiului Său” (*Romani* 8, 29), transfigurat „în

⁴ Referitor la semnificația icoanei Schimbării la Față, a se vedea Vasile Manea, *Întâlnirea cu Dumnezeu exprimată în icoana Schimbării la Față*, Editura Patmos, Cluj Napoca, 2006.

⁵ Omilie la Schimbarea la Față, PG 84:1376.

⁶ Pentru relația dintre Mandyliion și Giulgiul din Torino, a se vedea Vasile Manea, *Icoana lui Hristos cea nefăcută de mână*, Editura Patmos, Cluj Napoca, 2010.

⁷ Cf. Giorgio di Pisidia, *Poemi*, în „*Studia Patristica et Byzantina*”, 1960, p. 91.

Arta icoanei în limitele canonice și doctrinare ale Ortodoxiei

același chip din slavă în slavă, ca de la Duhul Domnului” (II *Corinteni* 3, 18). El trebuie să se înnoiască fără încetare „după chipul Celui care l-a zidit” (*Coloseni* 3, 10). Întemeiată pe întruparea Fiului veșnic, icoana se multiplică prin sfințirea oamenilor în Duhul Sfânt; icoanele Maicii Domnului și ale sfinților anticipează transfigurarea finală: când Hristos, Care este viața noastră, Se va arăta, atunci și noi, împreună cu El, ne vom arăta întru slavă (cf. *Coloseni* 3,4).

II. Repere ale artei icoanei din perspectivă creștin-ortodoxă

În secolul al IV-lea, odată cu inaugurarea erei constantiniene, începe o nouă perioadă pentru Biserică. Ea iese din reclusiunea forțată în care s-a aflat până atunci și își deschide larg porțile către lumea antică. Afluxul de noi convertiți cere locuri de cult mai mari și un gen nou de predică, mai direct și mai explicit. Simbolurile primelor veacuri, destinate unui număr mic de inițiați, care le înțelegeau, le erau mai puțin clare acestor noi convertiți. Din acest motiv, în secolele al IV-lea și al V-lea în bisericile mari își fac apariția, sub forma picturii monumentale, cicluri istorice reprezentând evenimente din Vechiul și din Noul Testament. Sfântul Constantin a zidit biserici în Palestina chiar pe locurile evenimentelor evanghelice. Tot în această epocă sunt fixate cele mai multe dintre sărbătorile principale ale Bisericii și pozițiile lor iconografice, care există și astăzi în Biserica Ortodoxă. În orice caz, în secolul al VI-lea seria lor este completă, căci le găsim pe faimoasele ampole⁸ de la Monza (nu departe de Milano) și de la Bobbio. Aceste recipiente de argint împodobite cu scene din Evanghelie au fost dăruite pe la anul 600 Theodelindei, regină a lombarzilor († 625), și constituie pentru noi un document foarte prețios. Unii erudiți susțin că scenele evanghelice gravate aici reproduc mozaicurile din bisericile palestinene construite de către Constantin și Elena. Alți savanți sunt mai prudenți: „Este mai rezonabil să spunem, scrie A. Grabar, că modelele lor mai îndepărtate ne rămân pentru moment necunoscute”⁹.

Datând din perioada secolelor al IV-lea și al VI-lea, aceste flacoane au o importanță considerabilă, căci ele ne oferă reprezentările mai multor sărbători, confirmând prin aceasta vechimea iconografiei noastre dedicată acestor sărbători. Într-adevăr, unele dintre ele ne arată o iconografie deja complet elaborată, fiind aceeași cu cea folosită astăzi în icoanele ortodoxe¹⁰.

Schimbarea care a intervenit în veacul al IV-lea în viața Bisericii nu a fost doar de ordin exterior: această epocă de triumf a fost și a unor mari ispite și a unor

⁸ Este vorba despre niște mici recipiente de argint, în formă de ploscă.

⁹ A. Grabar, *Les Ampoules de Terre Saincte*, Paris, 1958, p. 49.

¹⁰ Unul dintre aceste flacoane are pe el chiar șapte reprezentări: aceea a Bunei-Vestiri, a vizitei Mariei la Elisabeta, a Nașterii lui Hristos, a Botezului, a Răstignirii, a mironosițelor la mormânt și a înălțării la Cer.

mari încercări. Lumea care intra în Biserică își aducea cu ea toată neliniștea, toate îndoielile și neînțelegerile, pe care Biserica trebuia să le împrăștie și să le potolească. Acest contact nou dintre Biserică și lume se caracterizează totodată printr-o izbucnire a ereziilor și printr-un mare avânt al vieții creștine lăuntrice. Dacă până atunci stâlpii Bisericii erau mai cu seamă martirii, în prezent sunt Părinții teologi și sfinții asceți. Este epoca marilor sfinți precum Vasile cel Mare, Grigorie Teologul, Ioan Gură de Aur, Grigorie de Nyssa, Antonie cel Mare, Macarie Egipteanul, Marcu Ascetul, Isaia Pustnicul și mulți alții. Imperiul devine creștin, lumea se sacralizează puțin câte puțin, dar tocmai din această lume pe cale de sacralizare, din acest imperiu creștin fug cei care merg în pustiu. Pustiul îi atrage nu pentru că ar fi ușor de trăit acolo, nu pentru a scăpa de greutatea lumii, ci dimpotrivă, pentru a părăsi bunăstarea lumii, onorurile unei societăți care pretindea că nu mai contrazice creștinismul. Spre sfârșitul secolului al IV-lea, întregul Egipt era presărat cu mănăstiri în care călugării se numără cu miile. Pelerini vin aici de pretutindeni, atât din Asia cât și din Occident. Experiența Părinților asceți se propagă și scrierile lor se răspândesc în întreaga lume creștină. Începând cu această epocă, teologia teoretică și teologia trăită, adică învățătura Bisericii și experiența vie a pustnicilor devin izvorul care hrănește arta sacră, care o călăuzește și o inspiră. Această artă se află în fața nevoii, pe de o parte de a transmite adevărurile care sunt formulate dogmatic, pe de altă parte, de a împărtăși experiența trăită a acestor adevăruri, experiența duhovnicească a sfinților, creștinismul viu în care dogma și viața sunt una. Toate acestea se cer transmise, nu unor grupuri restrânse, ca până acum, ci maselor poporului credincios. De aceea Părinții acestei vremi atribuie o mare importanță rolului pedagogic al artei. În veacul al IV-lea, epoca de aur a teologiei, un mare număr de autori creștini de primă mână se referă în argumentația lor la imagini¹¹ ca la o realitate foarte importantă și al cărei rol este considerabil. Astfel, Sfântul Vasile cel Mare atribuie picturii o putere de convingere mai mare decât propriilor lui cuvinte. După ce a rostit o întreagă predică în amintirea sfântului martir Varlaam, el încheie zicând că nu vrea să vorbească despre acest mare martir prin cuvinte, ci că cedează locul unui limbaj mai elevat, „trâmbițelor mai puternice ale învățătorilor”: „înălțați acum, o, pictori vestiți ai marilor isprăvi ale luptătorilor, și împodobiți cu culorile artei voastre pe cel încununat, descris atât de întunecat de mine! Să plec învins de icoana pe care o veți face faptelor sale vitejești! Să mă bucur astăzi, deși sunt învins, de o victorie ca aceasta a iscusinței voastre! [...] Să-l văd zugrăvit în icoana voastră mai strălucitor pe luptător! Să plângă și acum demonii, loviți de

¹¹ Sfântul Vasile cel Mare, Sfântul Grigorie Teologul (mai ales Omilia a doua despre Fiul), Sfântul Ioan Gură de Aur (Omilia a III-a la Epistola către Coloseni), Sfântul Grigorie de Nyssa (Omilia despre Dumnezeu Fiul și a Sfântului Duh, sau cea despre sfântul martir Teodor), Sfântul Chiril al Alexandriei (Omilie către împăratul Teodosie) și alții.

Arta icoanei în limitele canonice și doctrinare ale Ortodoxiei

faptele vitejești zugrăvite de voi ale mucenicului! Să li se arate iarăși lor mâna arsă și victorioasă! Să fie zugrăvit pe icoană și Hristos, întâi-stătătorul luptelor”¹².

Trebuie să precizăm că suntem pe deplin conștienți că schema privind „Reprezentările Maicii Domnului în tradiția ortodoxă și în Biserica Romei” poate fi reduționistă. Cu toate acestea, ea permite o mai bună înțelegere a evoluției de netăgăduit și capitală în domeniul artei sacre.

E uimitor să arătăm, așa cum face Paul Evdokimov, faptul că sinodul de la Trento (1545 — 1563) și Sinodul de la Moscova (1551), au loc în aceeași epocă, și ajung la concluzii divergente în ceea ce privește natura artei sacre. În timp ce Biserica Răsăritului preferă suprafața iconografică cu două dimensiuni, mai deschisă misterului, Apusul creștin, mai liberal, lasă ușa deschisă unei soluții facile din cauza realismului, anume statuia în trei dimensiuni, mai individuală și mai autonomă¹³.

III. Aspecte canonice și doctrinare ale icoanei ortodoxe

Rațiunea de a fi a icoanelor este aceea de a sluji atât lui Dumnezeu cât și omului. Icoana este o fereastră prin care poporul lui Dumnezeu, Biserica, contem-

¹² Sfântul Vasile cel Mare, *Omilia 17,3*, (PSB 17), trad. rom. D. Fecioru, Editura Institutului Biblic și de Misiune al BOR, București, 1986, p. 523.

¹³ Orice artă este un sistem de expresie, o limbă specială ale cărei elemente se raportează la sens, ca și cuvintele unei fraze la gândire. La limită, și acesta e cazul icoanei, conținutul, mesajul tainic exprimă cele de dincolo. Lumina sa limpezește soarta lumii, evocă unirea escatologică a pământescului cu cerescul. Prin imperfecțiunea sa empirică, icoana sugerează desăvârșirea în filigran, amintește omului că el este chipul lui Dumnezeu, înger în trup și ființă cerească prin vocația sa originară. Criza actuală a artei sacre nu este estetică, ci religioasă. Dacă există încă, în zilele noastre, un fundamentalism teologic care face din *Biblie* un *Coran* și, la cealaltă extremitate, un scientism exegetic care o demitizează până la limită, înseamnă că există o criză de creștere a lumii contemporane, sensibilitatea fiind încă în căutarea echilibrului ei. În cele două cazuri, iconoclasmul generalizat, refuzul icoanei, vine din pierderea treptată a simbolismului liturgic și din abandonarea viziunii patristice. Realismul ființei și al transfigurării sale face loc „frumosului” estetic în care mesajul de taină se șterge înaintea elementului pur narativ. Arta pierde legătura organică dintre conținut și formă și, ca și cunoașterea, se desparte de contemplarea mistică și se înfundă în noaptea rupturilor. În lipsa artei sacre de odinioară, nu mai găsești decât opere de artă cu subiect religios. Arta profană urmează legile optice care-și aruncă lațul asupra lucrurilor, le coordonează pentru a constitui o viziune omogenă a celor de dincoace. Principiile sale sunt funcție a lumii decăzute, a stării ei de exterioritate, de separare, de distanță și izolare. Pentru a se exprima, ea fundamentează unitatea de acțiune, deci lațul timpului; unitatea de perspectivă, deci plasa spațiului; o grilă formată *a priori* se interpune între ochi și lucruri. Este „un punct de vedere”, plin de iluzie optică, folositor pentru viața curentă, dar care nu este viziunea totală, cea a „ochiului Porumbiței”. „Profunzimea” artificială a tabloului, realizată prin jocul optic al liniilor care converg depărtându-se, este vicleșugul cel mai ciudat.

Iconografia nu ignoră nimic din „tehnică”, nici pe cele mai modeme; nu fac însă din ele condiția artei lor. Aceasta este cu totul inaccesibilă realității materiale, așa cum se prezintă ea opticii obișnuite; ea impune spectatorului propriile sale principii, îi arată adevărata viziune. E o întreașă știință spirituală, o imensă cultură care te face să simți, aproape să „pipăi” „focul lucrurilor”. (Evdokimov, p. 189-197)

Pr. Prof. Dr. Gheorghe Istodor

plă împărăția lui Dumnezeu; și, pentru acest motiv, fiecare linie, fiecare culoare, fiecare trăsătură a feței capătă un sens. Canonul iconografic, formulat de-a lungul secolelor nu este o închisoare care ar priva artistul de elanul său creator, ci păstrarea autenticității a ceea ce este reprezentat. În aceasta constă Tradiția. Atunci când sunt pictați Sfântul Petru, Sfântul Pavel, Sfântul Ioan Hrisostom, Sfântul Serafim și toți ceilalți sfinți, vrem să fim siguri că au fost pictați în tradiția Bisericii, așa cum îi cunoaște și cum îi păstrează Biserica în memoria ei vie. De aceea, nu avem nici un motiv să schimbăm fața vreunui sfânt sau vreuna din caracteristicile lui, tipul veșmintelor sau culoarea. De asemenea, nu există nici cel mai mic motiv să schimbăm stilul reprezentării, atâta timp cât nu am găsit un mijloc mai bun de a exprima prin pictură un trup devenit vehicul al Duhului Sfânt. Bizantinii au reușit să pună la punct formula potrivită pe care o cunoaștem și până acum, toate celelalte încercări de înfățișare a ideii de trup transfigurat au eșuat... Atâta timp cât cultul ortodox este în mod fundamental bizantin, va fi de neconceput ca arta lui vizuală să fie de expresie diferită (Extras dintr-o conferință)¹⁴.

Prin gura Sinoadelor și misiunea episcopilor, Biserica veghează asupra autenticității „artei divine”. Ea „nu a fost izvodită de pictori, ci este, dimpotrivă, o regulă confirmată și o tradiție a Bisericii”¹⁵. Sinodul *in Trullo* sau *Quinisext*, din 692 formulează regulile¹⁶, oferind astfel un criteriu sigur pentru judecarea valorii iconografice a unei imagini. Sinodul celor o Sută de Capete din 1551, cere episcopilor să vegheze „fiecăre în dioceza sa cu o neobosită grijă și atenție ca iconografiile să se înfrâneze de la închipuiri și să urmeze tradiția ... Cel pe care Dumnezeu l-a lipsit de dar să fie oprit de la zugrăvirea icoanelor... Icoana lui Dumnezeu nu trebuie să fie încredințată celor care o slutesc și o necinstesc”¹⁷. Meșteșugul și talentul, deși necesare, sunt de parte de a fi de ajuns. Era cerută o a treia condiție: *sfințenia* vieții, un suflet de artist purificat prin asceză și rugăciune și dublat de o facultate contemplativă¹⁸.

Al șaptelea Sinod a formulat Canonul care hotărăște cinstirea icoanei. Precizările dogmatice sunt presărate în toată învățătura Sfinților Părinți și se degajă din icoana însăși, din evidența ei luminoasă, din uimitoarea sa viață în care poate fi urmărit, pas cu pas, dinamismul Tradiției. Acesta e locul unde Hristos, cu ajutorul diferitelor elemente ale vieții Bisericii (liturghie, sacrameinte, patristică, icoană), își comentează propriile cuvinte.

¹⁴ Michael Quenot, *Icona fereastră spre absolut*, Editura Enciclopedică, București, 1993, p. 47-51.

¹⁵ Mansi XIII: 252 C.

¹⁶ Canoanele 73, 82, 100. Sinodul interzice după Întrupare „figurile și umbrele”, Mielul, Peștele etc., care trebuie să facă loc chipului omenesc al lui Hristos.

¹⁷ Duchesne, *Le Stoglav*, Paris, 1920.

¹⁸ Paul Evdokimov, *Arta icoanei. O teologie a frumuseții*, Editura Meridiane, București, 1993, p. 185-189

Arta icoanei în limitele canonice și doctrinare ale Ortodoxiei

Martirum signum est maxime caritatis. Însăși icoana este martir și poartă urmele unui botez cu sânge și foc. În timpul înverșunatei persecuții exercitate de iconoclaști, sângele martirilor s-a amestecat cu rămășițele de icoane, stropi ai luminii. Patriarhul Gherman declară, destituit, scoțându-și paliumul: „iară autoritatea unui sinod tu nu poți, o împărate, să schimbi nimic legat de credință”. Papa Grigore al II-lea îi spune, la rândul lui, lui Leon Isaurianul: „Dogmele Bisericii nu sunt problemele tale... lasă-ți nebuniile”. În cazul icoanei, nu e deloc vorba de simple ilustrații. Uniți atunci în aceeași Tradiție, Occidentul și Orientul s-au ridicat împreună împotriva ereziei, deoarece, abordându-se problema icoanei, era atinsă dogma, era amenințată întreaga economie a mântuirii. Cinstirea Evangheliei, a Crucii și a Icoanei constituie un tot împreună cu misterul liturgic al prezenței proclamate de Biserică din adâncul potirului: „Doctrina noastră este în acord cu euharistia; aceasta o confirmă”, spune Sfântul Irineu.

Dacă orice artă demnă de acest nume nu caută niciodată să dubleze realul, ci tinde spre revelarea sensului acestuia, spre descifrarea mesajului său secret, spre cuprinderea *logosului* său, spre sugerarea celei mai înalte vocații dintre libertățile care îl însuflețesc, iconografia, prin culorile sale, ține, în mod limpede, de pneumatologie. De aceea, Sfântul Ioan Damaschinul atribuie icoanei prezența Sfântului Duh.

„Întru El era viață” spune începutul Evangheliei după Ioan (I, 4). Duhul - Viața - dintru veșnicie era înlăuntrul Cuvântului. O dată cu Epifania, el coboară din cer sub chipul unui Porumbel și se oprește, se așează deasupra lui Iisus. În arătările sale, el este o mișcare „spre Iisus”, spre Miel, pentru a-I face manifestă divinitatea. El „merge înapoi”, întru Hristos, pentru a vesti „cele dinainte”: suflul său poartă cuvântul lui Hristos, îl face auzit, îl întărește, îi dă suflare de viață și dimensiune escatologică: „Adăpați din Duhul, îl bem pe Hristos”¹⁹, spune în mod admirabil Sfântul Atanasie. Duhul ne face să pătrundem în Hristos; întru Hristos întâlnim în mod deplin duhul și suntem inspirați de acesta pentru a cuprinde sensul ultim al Revelației.

Teologia Sfinților Părinți arată importanța deosebită a *epiclezei* care depășește planul liturgic al euharistiei, se universalizează și face posibilă vederea în Duh a puterii divine a revelației și a manifestării nevăzutului. El este cel care rostește în noi, cu noi „*Abba, Părinte*”, pentru a ne lăsa să ne rugăm: *Abba Părinte*, trimite Duhul Tău cel Sfânt pentru a putea spune: „Doamne Iisuse”, și pentru a-I putea contempla și chipul și, prin umanitatea Lui îndumnezeită, „sfeșnic de sticlă”, să vedem *Ipostaza Dumnezeului-Om*²⁰.

¹⁹ Epist. ad Serapion, PG 26: 576A.

²⁰ Paul Evdokimov, *op. cit.*, p. 185-189.

Pr. Prof. Dr. Gheorghe Istodor

Icoana ține și de teologia biblică a Numelui. Numele lui Dumnezeu este icoana Lui rugătoare; nu poate fi „rostit fără socoteală” căci Dumnezeu este prezent în Numele Său. „Rugăciunea lui Iisus” își are rădăcinile în această noțiune biblică. În ritul sfințirii, faptul de a „numi” icoana: „Acest chip este icoana lui Hristos” și „această icoană este sfințită prin puterea Duhului Sfânt” înseamnă că „asemănarea” afirmată sacramental conferă icoanei harisma prezenței inerente Numelui. Icoanele aceluiași Prototip, și mai ales ale lui Hristos, sunt fără de număr – le identifică însă unicul Nume, fiecare fiind unul din aspectele lui. Euharistia înfăptuiește schimbarea materiei acestei lumi în realitate cerească și transcendentă²¹.

Reprezentarea lui Hristos este o sarcină de temut. La fel este și în ceea ce privește reprezentarea omului, creat după chipul lui Dumnezeu. Se cuvine să nu-i falsificăm câtuși de puțin trăsăturile, riscând în felul acesta să cădem în caricatură. Și călcarea în picioare a chipului omului înseamnă o jignire adusă lui Dumnezeu. De aici și exigența Bisericii Răsăritului ca pictorii de icoane să se conformeze unui ansamblu de canoane, călăuze și paveze care garantează o continuitate și o unitate doctrinară mai presus de frontiere. Definită în mod canonic, tema icoanei nu e de competența artistului. La fel și simbolismul ei. Diferită de arta profană, unde simbolismul se exprimă prin alegorie, tema icoanei nu va putea fi rodul unei gândiri intelectuale, deoarece ea revelează în mod spontan taina pe care a reprezentat-o. Mai mult, icoana trăiește din această realitate și nu se înțelege decât din interior, ridicând un colț al voalului Realității duhovnicești dincolo de orice formulare verbală. Simbolismul secundar, care se referă la detaliile majore ale icoanei, se înțelege cu ușurință. Așa este cu mișcarea mâinilor care indică rugăciunea, mai ales în icoana *Deisis*, sau în cele ale martirilor ce țin o cruce în mână, puterea mărturiei lor.

Ținuta vestimentară a persoanelor este invariabilă, ca și gesturile și multe alte detalii.

Dacă secolul al XVII-lea, mai ales, oferă exemple de icoane pur cerebrale și, deci, strict simbolice („ochiul care vede toate”, „ochiul care nu doarme”), trebuie să vedem în aceasta o îndepărtare de la Tradiție. Prin gratuitatea lor, ele subliniază cu atât mai bine bazele adevăratei icoane prin al cărei țesut curge sângele Bisericii. În 787, cel de al VII-lea sinod ecumenic decretează în acest sens următoarele: De pictor depinde numai aspectul tehnic al lucrării, dar întregul ei plan, dispoziția și compoziția sa aparțin și depind de Sfinții Părinți într-un chip foarte limpede (Nicaea II, 6, a, 252 C).

Iar în 1551, sinodul de la Moscova declară:

Arhiepiscopii și episcopii din toate orașele și mănăstirile din eparhiile lor, trebuie să poarte de grijă pictorilor de biserici și să le controleze lucrările.

²¹ *Ibidem*, p. 177-184.

Arta icoanei în limitele canonice și doctrinare ale Ortodoxiei

Astfel, primele modele, ca și operele celor mai mari pictori de icoane au fost instituite ca exemple. La sinodul de la Moscova mai sus menționat, icoana Sfintei Treimi pictată de Rubliov este propusă ca „model desăvârșit”. Aceasta explică faptul că iconografia dispun în mod progresiv de manualele care dau indicații precise cu privire la maniera de a picta și de a reproduce trăsăturile sfinților. Manualul cel mai cunoscut rămâne cel al călugărului atonit Dionisie de Furna întocmit în secolul al XVII-lea la cererea călugărilor din Athos.

IV. Concluzii. Icoana și arta modernă

Încă de la începuturile sale, teologia occidentală a manifestat o anumită indiferență dogmatică față de importanța spirituală a artei sacre, față de această iconografie care, în ciuda numărului mare de mucenici, este atât de venerată în Răsărit. Cu toate acestea, în mod providențial, arta occidentală a rămas în urma gândirii teologice și, până în secolul al XII-lea, a rămas fidelă tradiției comune atât Răsăritului, cât și Apusului. Această unică tradiție trăiește în mod plener în magnifica artă romanică, în miracolul catedralei din Chartres, în pictura italiană care cultivă încă acea *manieră bizantină*.

Hristos este „capul trupului, adică al Bisericii, Cel ce este începutul, întâiul născut din morți” (*Coloseni I, 18*). Însă chiar primii apărători ai icoanei des-părteau într-un mod simplist cele două naturi și puneau vizibilul în umanitatea lui Hristos, iar nevăzutul în Dumnezeirea sa. Imaginea nu se împarte însă după naturi, căci ea își are obârșia în Ipostază ca unitate. O Ipostază în două naturi înseamnă două modalități de a fi ale unei Imagini: vizibilă și invizibilă. Divinul este nevăzut, dar se reflectă în vizibilul uman. Icoana lui Hristos este posibilă, adevărată și reală, căci chipul Său, potrivit cu felul omenesc, este identic cu cel nevăzut, potrivit chipului divin – amândouă constituind cele două aspecte ale unicei Ipostaze-Imagini. După Sfântul Ioan Damaschinul, energiile celor două naturi, a creatului și a necreatului, se întrepătrund. În uniunea ipostatică, umanitatea îndumnezeită a lui Hristos participă la slava divină și ne face să-L vedem pe Dumnezeu. Când arta uită limba sacră a simbolurilor și a prezențelor și tratează în mod plastic „subiecte religioase”, suflul transcendentului nu o mai pătrunde²².

Egalizarea universală macină Unicul, Ideea, Sacrul și le înlocuiește cu magia unei mișcări învolburate a sinelui descentrat. Nu mai e eternitatea cea fărâmițată de păcat în timp, ci e vorba de timpul fragmentat în neant. Pe vremuri, marii maeștri, atingând oricare zonă a ființei, dădeau sentimentul că țin în mâinile lor întreaga

²² *Ibidem*, p. 67-85.

Pr. Prof. Dr. Gheorghe Istodor

lume, zvâcnind de vitalitate. Astăzi, pe panouri imense, lumea e redusă la sărăcia câtorva fragmente²³.

Acest lucru amintește de ceea ce spunea Andre Gide: „Arta naște constrângeri și moare din cauza libertăților”²⁴. Violența sexuală chinuie pictori ca Goetz și Ossorio sau sculptori ca Pevsner, Arp, Stahly, Etienne Martin. Pe lingă „colajele” și „dicteul automat”, ilogismul lui Max Ernst sau Dali unește exactitatea fotografică a obiectelor și schimbarea funcției lor, de exemplu „ceasul lichid”. La Pollok și la întreaga școală americană a *Action Painting*-ului, automatismul vitezei are ca scop excluderea conștiinței. Culorile sunt aruncate pe pânză fără ca pictorul să o atingă măcar, pentru a evita orice pe o estradă, la sunetele muzicii concrete, Georges Mathieu desenează în stare de transă. O uriașă pânză zece metri pătrați - este acoperită pe parcursul unei ore. Tuburile sunt deschise, culorile ies fășnind și se aruncă, singure, putem spune, după cum ambianța magică a transei o cere. La sfârșit, artistul e într-o deplină stare de apatie. Spontaneitatea impulsivă a viscerelor merge alături de haosul preconștient. Printr-o profanare, pare-se voită, marile panouri ale lui Bernard Buffet sunt cât se poate de simptomatice. Unicul lor subiect arată păsări monstruoase, cu priviri de o imobilitate cadaverică și care calcă în picioare trupul gol al femeii. Toate vălurile, chiar și cele anatomice, sunt smulse, iar pozițiile foarte bine studiate duc la profanarea ultimă și nerușinată a misterului ființei umane. În fața acestor pânze, cu specificul lor miros de putrefacție, îți vine în minte un pasaj din *Scara Sfântului Ioan Sinaitul*: Un sfânt, „după ce a văzut frumusețea feminină, a plâns de bucurie și l-a cântat pe Creator... Un astfel de om a înviat deja înainte de învierea de obște”.

Orice cunoaștere constă în a înălța lucrurile sensibile la structura lor inteligibilă și în a le percepe unitatea. Prezența conținutului ideal într-o formă sensibilă, armonia lor, condiționează aspectul estetic al ființei pe care orice artist o citește și o comentează. Însă, datorită libertății spiritului său, omul poate încălca normele, le poate chiar perverti. Aceasta tocmai pentru că libertatea sa este cea mai mare în sfera estetică prin care Frumusețea atinge inima umană fără o necesară legătură cu Binele și Adevărul. Căutând infinitul, eros-ul uman se poate opri la *Sophia* creată, identificând-o cu Dumnezeu, divinizând natura. Mai mult, în această identificare luciferică, se poate lua el însuși ca izvor al izbucnirii cosmice, se poate considera Infinit, lipsindu-se deci de Dumnezeu.

Iconoclaștii credeau în simboluri, dar din cauza concepțiilor lor „portretiste” despre artă (imitație, copie) refuzau icoanei caracterul simbolic și, drept urmare, nu credeau într-o tainică prezență a Modelului în imagine. Nu ajungeau să simtă

²³ *Ibidem.*

²⁴ Justin O'Brien, *Portrait of André Gide: A Critical Biography*, Octagon Books, 1977, p. 337.

Arta icoanei în limitele canonice și doctrinare ale Ortodoxiei

că pe lângă reprezentarea vizibilă a unei realități sensibile, (copie-portret), există o cu totul altă artă în care imaginea arată „partea văzută a celor nevăzute”, revelându-se astfel ca autentic simbol. Ei ar fi acceptat cu mai multă plăcere arta abstractă în figurația ei geometrică, de exemplu crucea fără Cel răstignit. Însă, asemănarea specifică icoanei se opune la tot. ceea ce este portret și nu se raportează decât la ipostază (persoana) și la corpul său ceresc.

Știința a modificat în mod profund peisajul nostru cosmic. E evident faptul că a devenit imposibilă folosirea imaginilor spațiale într-o manieră naivă: raiul sus, iadul jos și îngerii care cântă la instrumentele noastre muzicale, în arta abstractă, însă, ca un plus de materie, formele și-au pierdut conținutul transcendent. Din teama de materie, dematerializarea artistică derealizează lumea. Arta tinde spre absolut, dar pleacă dintr-un gol; elanul său nu ia nimic cu sine din această lume, nici o părticică din carnea sa. E o artă ermetică de ritmuri pure, în care subiectul este subiectivitatea ezoterică și cerebrală a artistului, jocurile inconștientului său. El creează o lume a sa în care nimeni altul nu intră, din lipsa unei căi de acces, sau care se reduce la un efemer foc de artificii.

Pe de altă parte, în cercetările artei sacre, figurile eliptice, graficizate, sau formele simpliste împinse la extrem, nu pot decât să înrăutățească situația pentru că nici una din aceste imagini nu este adevărată. Arta îngroașă, încarcă chipuri goale și e mai bine așa decât să le răvășească, dar artistul nu se simte în largul său, deoarece nu „vede” nimic și arta sa e falsă. El copiază sau inventează și produce un supra-real, inaccesibil sau dezesperant de naiv. Dacă arta profană exprimă tulburarea și neliniștea, soluția așa-numitei arte religioase este nepotrivită; ea înșeală și nu dă nici un răspuns.

Alcătuirea petelor de culoare oferă o anumită calitate a luminii pentru a traduce infinitul, mai ales în vitralii, așa cum arabescul, cu elementele sale florale, *entrelac-urile* sau palmele, introducea puțină fantezie în sobra arhitectură romanică. Când nu are pretenția de a o înlocui pe cea sacră, arta abstractă posedă sensul arhitectural și decorativ care exista întotdeauna la ornamentişti de altădată.

Este o artă minoră, cu o anumită încărcătură pedagogică, pentru catehumenii care sunt încă în antecamera Misterului. Ea ne poate ajuta pe toți să înțelegem că suntem în prezența Frumuseții, nu pentru că n-ar mai fi nimic de adăugat, ci nimic nu poate fi înlăturat, deoarece ea e fără margini, dar nu suportă nici un dezacord.

Iconosofia modernă e chemată mai mult ca oricând să regăsească puterea creatoare a vechilor iconografii și să depășească nemișcarea artei „copiștilor”. Dacă lumea a pierdut orice stil, ca expresie a universalului uman și al comuniunii spirituale a sufletelor, chipul lui Dumnezeu îl impune astăzi pe al Său ca să ne interpreteze timpul în lumina Sa. Liturghia ne învață astăzi, mai mult decât până acum că arta se descompune nu pentru că este un vlăstar al vremii sale, ci pentru

Pr. Prof. Dr. Gheorghe Istodor

că este refractară funcțiilor sale sacerdotale: a face arta teofanică, în mijlocul nădejdelor înșelate și îngropate, a consacra icoana, îngerul Prezenței, „în veșmânt frumos colorat”, ca frumusețe sofianică a Bisericii. Chipul său e uman: pe de o parte e Sfânta Față a Dumnezeuului-Om și, pe de alta, Femeia înveșmântată în soare, „Bucuria bucuriilor”, „cea care se războiește cu orice mâhnire” și nesecat izvor de mângâiere.