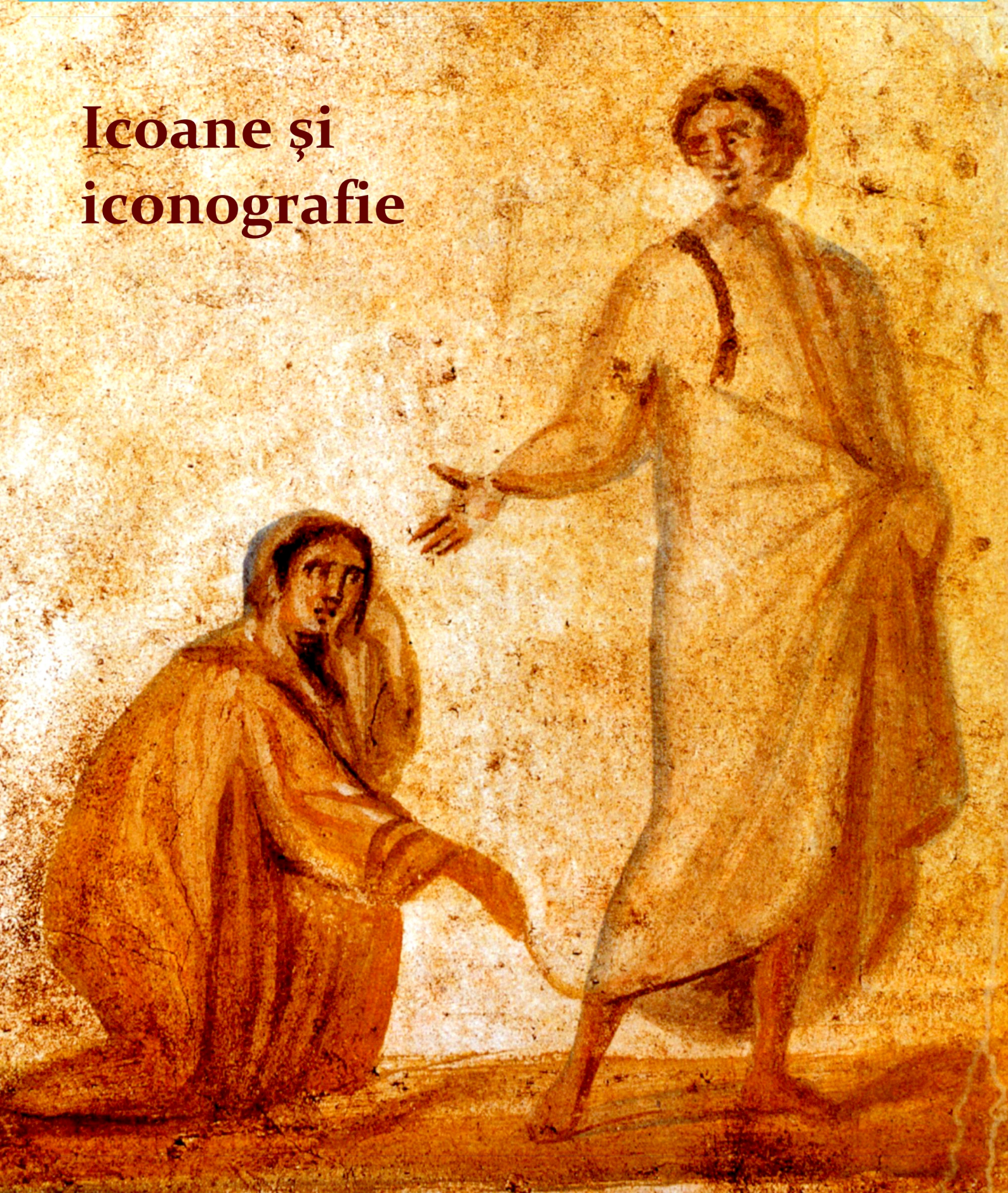


ΑΝΑΛΕΚΤΑ • 7

ΠΕΜΠΤΟΥΣΙΑ

Octombrie 2013

**Icoane și
iconografie**



Cuprins

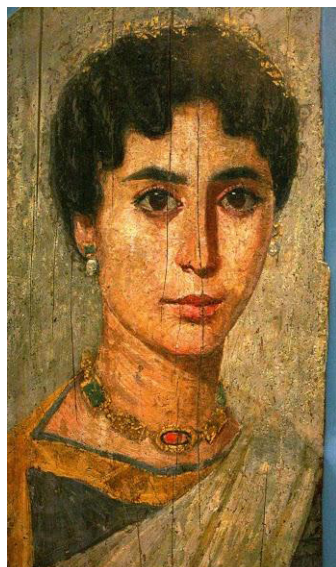
01. Scurtă introducere în istoria icoanei <i>Kleanthi Doukas</i>	3
02. Sfințirea icoanelor: o practică în contradicție cu Tradiția Bisericii <i>Pr. Stephane Bigham</i>	7
03. Melancolia epocii Paleologilor <i>Fotis Kontoglos</i>	16
04. Despre pietismul teologiei moderne a iconografiei rusești <i>Prof. Georgios Kordis</i>	18
05. Cum a ajuns un protestant printr-o icoană la Ortodoxie <i>Robert Arakaki</i>	22
06. Mozaicuri ale Mănăstirii Vatopedi	25
07. Nașterea Mântuitorului în iconografie <i>Fotis Kontoglos</i>	28
08. Trei iconostase aghiorite	31
09. Sfântul Lazăr în iconografia ortodoxă <i>Stamathis Skliris</i>	34

Scurtă introducere în istoria icoanei

Kleanthi Doukas

În perioada bizantină, termenul *icoană* denumea reprezentarea grafică religioasă, în orice tehnică ar fi fost realizată: mozaicuri, picturi murale, icoane portabile, miniaturi, emailuri etc. Astăzi, însă, folosim acest termen pentru reprezentarea unui sfânt sau a unui subiect religios, pe o suprafață în principal din lemn. În timpul celor douăzeci de secole de viață creștină, pentru facerea icoanelor s-au folosit materiale variate, în funcție de posibilitățile economice ale donatorului sau de specializarea și preferința iconarului. Astfel, în afară de lemn, s-au pictat icoane pe pânză, iar mai târziu, pe strat de preparație, strat care se întindea pe o suprafață de lemn sau de metal, pe piele, foarte rar pe fildeș sau pe marmură. Termenul cel mai răspândit este acela de *icoană portabilă*, iar pictorii care le pictează se numesc iconari.

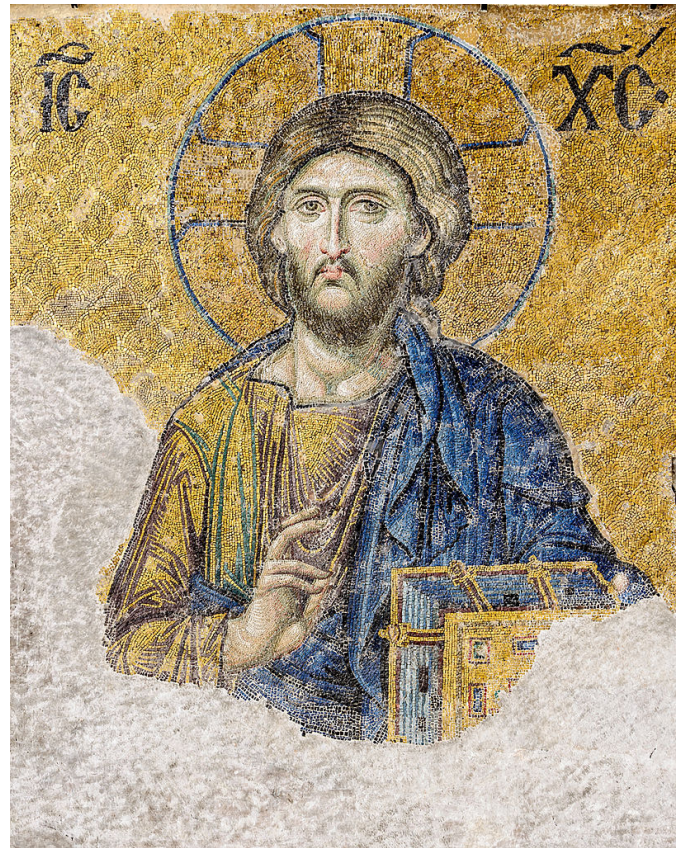
Este de la sine înțeles că icoanele se foloseau, și până în ziua de azi se folosesc, ca obiecte de cult, din acest motiv fiind așezate în altare, pe iconostase, pe pereți, pe stâlpi și pe coloane, astfel încât credincioșii să se poată ruga în fața lor și să le poată săruta. De asemenea, multe icoane sunt atârinate în spații publice, iar cele cu valoare istorică, făcătoare de



Portret de la Fayum

minuni și prețioase, după închinare, din ziua prăznuirii sfântului care este pictat, sunt purtate în litanie.

În aceeași perioadă, în Răsărit, și mai ales în Egipt, era foarte răspândit obiceiul păstrării amintirii feței celor morți. Portretul celui mort se picta pe o suprafață de lemn, cu tușe aspre și cu treceri cromatice intense, figuri-



Iisus Hristos Pantocrator, fragment de mozaic al scenei Deisis din Sfânta Sofia, Constantinopol

le reflectând o anumită expresie instantanee care căuta să captureze eternitatea. Astfel de portrete erau așezate în dreptul feței, pe sarcofage. Portretele mortuare care s-au păstrat până în zilele noastre, din zona Fayoum, Egiptul de Mijloc (secolele II-IV d. Hr.), împodobesc muzee celebre ale lumii. În portretele mortuare din Fayoum se poate vedea o sursă a icoanelor creștine.

Creștinii au adoptat obiceiurile comunității în mijlocul căreia viețuiau. Ca și contemporanii lor idolatri, primii creștini dădeau o importanță deosebită cultului morților, iar acest fapt ne permite să presupunem că ar fi început destul de devreme să cinstească icoanele martirilor. Astfel, chiar din secolul al IV-lea și din prima



Portret pe sarcofag egiptean, Antichitatea Târzie

tate pe suprafețe de lemn, au început să fie cinstitute și folosite în cult foarte devreme, așa cum aflăm din texte, în principal de la Eusebiu de Cezareea (267-340 d.Hr.) și de la Sfântul Epifanie al Ciprului (367-440 d.Hr.).

Este cunoscută porunca pe care a dat-o împăratul Constantin, anume ca, pe coloana de porfir din forum, să fie suspendate chipurile primilor trei episcopi ai Constantinopolului. În acest fel, acest obicei s-a răspândit în tot spațiul Răsăritului, fiind menționate icoanele marilor Părinți ai Bisericii, Vasile cel Mare, Grigorie Teologul, Ioan Gură de Aur și Grigorie de Nyssa.

Dincolo de locul deosebit pe care l-au ocupat icoanele în cult, lor le-au fost atribuite și proprietăți binefăcătoare. Teodoret (393-457/8 d.Hr.) ne informează că în prima jumătate a secolului al V-lea d.Hr. comercianții sirieni, locuitori ai Romei, își protejau magazinele și casele cu icoane ale sfântului lor „național”, Sfântul Simeon Stâlpnicul. De asemenea, în perioada bizantină este cunoscut obiceiul credincioșilor care, atunci când călătoreau dintr-o regiune în alta, purtau pe sub tunica de călătorie, la pieptul lor, o iconiță a lui Hristos, a Preasfintei Fecioare sau a unui sfânt.

Prima referire la iconografie face trimitere

la icoanele nefăcute de mână omenească. În a doua jumătate a secolului al VI-lea d.Hr. a fost creată legenda icoanelor nefăcute de mână omenească, despre care se credea că nu au fost pictate de mână omenească, ci într-un mod miraculos. În această situație se includ și câteva icoane renumite ale Maicii Domnului, pe care, după tradiție, au fost pictate de Sfântul Evangelist Luca. Această credință s-a întărit, deoarece credincioșii au simțit nevoia să fie siguri că în forma reprezentată fuseseră redade caracteristicile fizionomice reale ale Maicii Domnului.

A doua referire evidențiază credința neclințită în faptul că icoanele joacă un rol protector de apărare, de salvare și de integritate al orașelor. Conform narațiunilor de la sfârșitul secolului al VI-lea d.Hr., salvarea Edessei de la asediul perșilor, în 544 d.Hr.,



Icoana Maicii Domnului de la Mănăstirea Megalou Spilaiou, Kalavrita, atribuită Sfântului Evangelist Luca

se datorează icoanei lui Hristos de pe Sfânta Mahramă, care, în împrejurarea respectivă, a fost regăsită printr-o minune și, conform tradiției, ea fusese trimisă de Însuși Mântuitorul regelui Abgar al Edessei. Mai târziu, ea a fost așezată permanent deasupra uneia din porțile cetății.

În aceeași concepție despre rolul de apărare al icoanelor, se include și salvarea Constantinopolului de la asediul avarilor, în 626 d.Hr., din timpul campaniei împăratului Heraclius împotriva perșilor. Purtarea icoanei Maicii Domnului din Vlaherne pe ziduri a acționat determinant pentru îndepărtarea barbarilor.

Asemenea intervenții salvatoare ale icoanelor făcătoare de minuni ale Preasfintei Fecioare Maria și ale lui Hristos au constituit cauza pentru care au fost consacrate faimoasele litanii ale icoanelor în Constantinopol, iar de acolo au fost extinse în tot spațiul creștin. Astfel a fost consacrat, așadar, obiceiul de a fi așezată o icoana prețioasă deasupra unei porți centrale a cetății, așa cum s-a petrecut cu marea și mult încercata icoană în mozaic a lui Hristos, deasupra porții de aramă, care a jucat un rol crucial în perioada luptei împotriva icoanelor și a cărei copie unică o reprezintă icoana în mozaic a lui Hristos de la mănăstirea Chora (Kahrie Djami), în secolul al XII-lea.

Dintre icoanele primelor cinci secole ale Bizanțului nu s-a salvat aproape nimic. Materialele perisabile folosite pentru realizarea lor, în combinație și cu vijelia iconoclastă, nu au îngăduit să fie salvate decât un mic număr ca indiciu. Cele mai vechi icoane, care au ajuns nevătămate până în zilele noastre, provin din istorica Mănăstire a Sinaiului. Cele mai multe se păstrează acolo, patru din-



tre ele le-a dus episcopul rus Porfirie Uspenski la Kiev, în secolul al XIX-lea, și foarte puține s-au păstrat la Roma. Este vorba de celebrele icoane în encaustică sau în ceară, o tehnică care s-a aplicat la portretele din Fayoum. Această tehnică era cunoscută din Antichitate și a fost păstrată până în secolul al VII-lea d.Hr., când a fost înlocuită de tempera. Dificila tehnică a encausticii se bazează pe încălzirea cerii și amestecul ei cu pigmenți vegetali, amestec care se întinde apoi, încălzit, pe lemn sau, mai rar, pe marmură, cu ajutorul unei pensule sau al unui fier înroșit. Amestecul pătrunde adânc în porii materialului și îndată ce culorile se răcesc devin de neșters. Icoanele în encaustică se realizau în principal în atelierul de pictură imperial din Constantinopol, un mic număr în atelierul

alexandrin și alte câteva, în cel siro-palestinian.

În perioada bizantină, marile centre producătoare de icoane portabile existau în principal în Constantinopol, dar în etape diferite, în alte mari centre monastice și artistice, precum Alexandria, Damasc, Ierusalim, Tesalonic, Sfântul Munte etc. După iconoclastism, s-a înmulțit numărul icoanelor, odată cu creșterea la un rang mai înalt și extinderea a cinstirii sfinților. Începând cu perioada lui Ioan Tzimiskes (969-976 d.Hr.), împărații obișnuiau, ca atunci când se întorceau cu armata lor, după o campanie victorioasă, să așeze în fruntea cortegiului, în timpul intrării lor triumfale în Constantinopol, icoana Maicii Domnului.

Din secolul X până în secolul XIV d.Hr. se observă o uimitoare producție de icoane, cu centrul în atelierul din Constantinopol. În Sinai, unde există cea mai mare galerie de icoane din lume, se pot admira multe modele ale acestei epoci. În aceleași ateliere ale capitalei s-au lucrat și anumite icoane capodopere în mozaic. Printre ele se deosebește icoana Maicii Domnului "Pammakaristos", din biserica patriarhală a Sfântului Gheorghe, în secolul



Maica Domnului Axion Esti din Biserica Protaton, Karyes, Sfântul Munte (fără ferecătură)

XI d.Hr., icoane în mozaic din Sfântul Munte, precum icoana Sfântului Dimitrie și a Sfântului Gheorghe din mănăstirea Xenofont (secolul XIII d.Hr.), icoana sfântului Ioan Teologul din Marea Lavră (secolul XIII d.Hr.), icoana Maicii Domnului Călăuzitoarea din mănăstirea Hilandar (secolul XII – XIII d.Hr.), icoana Maicii Domnului Apărătoarea din Muzeul Bizantin din Atena etc.

Icoane cu valoare istorică și făcătoare de minuni, în special ale Maicii Domnului, s-au adunat în Sfântul Munte, zeci de capodopere-unicat, fiecare dintre ele având o întreagă istorie. Icoana prețioasă a Maicii Domnului Áxion Estí de la Biserica Protáton din Sfântul Munte, Maica Domnului Kukuzélisa de la Marea Lavră, Maica Domnului Portaítissa de la Mănăstirea Iviron, Maica Domnului Tricheroúsa de la Hilandar, Maica Domnului a Imnului Acatist de la Dionisiou, Maica Domnului Geróndissa (Egumena) din Mănăstirea Pantokrator, Maica Domnului Grabnic Ascultătoarea de la Dochiariou etc.

În perioada postbizantină, realizarea icoanelor a continuat în același ritm, iar în secolul al XVI-lea d.Hr., numărul lor l-a depășit pe toate cele anterioare. În afară de Muntele Athos, mari centre de creație au fost Creta și Veneția. În special pictorii cretani ai secolului XV-XVII d. Hr., care s-au evidențiat în Școala Cretană, au fost iconografi prin excelență. Până atunci, icoana se picta ca să fie așezată pe arhitravă sau pe iconostas, în altar, pe pereții bisericilor sau ai paracliselor. De atunci, ele se așează metodic, pe catapeteasmă, în trei rânduri: icoanele Apostolilor, icoanele celor doisprezece praznice împărătești și deisis [icoana Maicii Domnului și a Aposolului Ioan, străjuind Crucea pe care e răstignit Mântuitorul].

Mai mult decât atât, se dădeau comenzi în masă, în special în atelierile de iconografie din Handáka, pentru că icoanele împodobeau iconostasele și camerele caselor din întreg spațiul mediteranean, dar și pentru că icoanele îi interesau în mod direct și pe colecționari. În secolul al XVI-lea, icoana iese din cadrul specific liturgic și devine obiect de comerț, după cum

ne descoperă cercetările de arhivă. Faimoșii pictori cretani, Theofan, Georgios Klóntzas, Mihail Damaskinós, Lambardos, Emanuil Tzane Buniális etc. introduc un nou obicei, care vine în contradicție cu vechea tradiție bizantină, începând să-și semnează lucrările și să le dateze.

Îndelungata evoluție a icoanei se încheie cu asociațiile pictorilor din Epir, din secolul al XVII-lea și până în secolul al XIX-lea. La sfârșitul secolului al XIX-lea, icoanele rusești și neo-renascentiste, apusene, invadează spațiul ortodox și denaturează sau desființează tradiția bizantină. Stilul secularizat și îndepărtarea tuturor acelor elemente care organizează structura icoanei (bidimensionalul, spațiul, timpul, tehnica aplicării luminilor, trăsăturile interiorizate ale sfinților, frontalitatea) au condus la decădere și au însemnat aproape sfârșitul istoriei icoanei bizantine.

Odată cu începutul celei de-a treia decade a secolului XX d.Hr., strădania lui Fótis Kóntoglou a dus la o renaștere conștientă a picturii bizantine.



Cuviosul Alypius Stâlpnicul, icoană de Emanuil Tzane Bounialis

Sfințirea icoanelor: o practică în contradicție cu Tradiția Bisericii

Pr. Stephane Bigham

Creștinii ortodocși au obiceiul de a-și sfinți icoanele de către un preot sau un episcop. Uneori, episcopii le ung cu Sfântul Mir. Chiar au fost alcătuite diferite slujbe pentru sfințirea diferitelor tipuri de icoane: ale lui Hristos, ale Maicii Domnului, praznicale etc. Cei mai mulți oameni nici nu-și pot imagina să pună în casă o icoană nesfințită: ar fi un fel de sacrilegiu; dar odată ce icoana este sfințită – indiferent de subiectul ei, de gust, de canonicitate – cei mai mulți consideră că ceea ce era mai înainte o simplă imagine, devine o icoană datorită sfințirii, sau, cel puțin, devine „o icoană mai bună”. Dintr-o imagine „profană”, ea devine „sfântă”, pentru că a fost sfințită. Puțini credincioși ortodocși au vreo reticență față de această practică ce li se pare legitimă, tradițională și în totală conformitate cu Tradiția Bisericii. Sper să pot arăta că, în ciuda largii răspândiri a acestui obicei al sfințirii icoanelor, această practică nu este în acord cu Tradiția Bisericii, ci, de fapt, este în opoziție cu aceasta și

bazată pe o teologie a icoanei care este străină de Ortodoxie.

Istoric

De la Cincizecime (anul 33), până la Sinodul al VII-lea Ecumenic (787), în toată această perioadă, nimeni nu a scris nimic despre chestiunea sfințirii icoanelor, și nu există vreo urmă a existenței vreunei rugăciuni de binecuvântare a lor.

În perioada iconoclastă, 730-843, al doilea Sinod de la Niceea (787) a fost ocazia în care iconoclaștii i-au atacat pe iconoduli cu următorul argument citit în cadrul Sinodului și căruia Părinții i-au dat și răspuns.

Iconoclaștii: ... căci nu există nici o rugăciune de consacrare pentru ea [pentru icoană] astfel încât să o transpună din starea de a fi obișnuită în aceea de a fi sfântă. Ci ea rămâne comună și nevrednică,



Preot binecuvântând icoane

așa cum a făcut-o pictorul.

Ortodocșii: ... multe din lucrurile sfinte pe care le avem la dispoziția noastră nu au nevoie de rugăciune de sfințire, pentru că însuși numele lor spune că ele sunt atotsfinte și pline de har. Prin urmare, le cinstim și le îmbrățișăm ca lucruri vrednice de aceasta. Astfel, chiar și fără vreo rugăciune de sfințire, cinstim forma Crucii celei de viață dătătoare. Numai forma ei, în sine, ne este suficientă pentru a o recunoaște ca sfântă. Prin venerarea pe care i-o oferim, prin însemnarea frunții noastre cu semnul ei, prin însemnarea cu degetul a semnului în aer, ca o pecete, noi ne arătăm nădejdea că îi alungă pe demoni. În același fel, atunci când însemnăm numele pe o icoană, îi transferăm cinstirea [ce i se cuvine] prototipului; îmbrățișând-o și oferindu-i cinstire, ne împărtășim de sfințenie. De asemenea, sărutăm și îmbrățișăm și alte sfinte obiecte pe care le avem, nădăjduim să primim binecuvântare prin ele. Prin urmare, fie ei [iconoclaștii] ar trebui să spună limpede că și Crucea și celelalte obiecte sunt comune și nevrednice – pentru că au fost făcute de un tâmplar, un pictor sau țesător și pentru că nu există vreo rugăciune de consacrare a lor –, fie vor accepta și venerabilele icoane ca fiind sacre, sfinte și vrednice de cinstire.

Pentru că, așa cum cineva pictează un om, nu îl pictează fără suflet, ci ca pe unul cu suflet, iar chipul este numit al aceluia datorită asemănării, la fel este și atunci când facem o icoană a Domnului. Mărturisim că trupul Domnului este îndumnezeit, și știm că icoanele nu sunt altceva decât icoane, reprezentând o imitare a prototipului. Dintru acest [motiv] își și trage icoana numele de la prototip, acesta [numele] fiind singurul lucru pe care îl are în comun cu prototipul. Și de aceea și este vrednică de cinstire și sfântă.

Viața Sfântului Ștefan cel Tânăr, Capitolul 55: Amintire din exil. Conversație cu Constantin al V-lea:

Sfântul [Ștefan] îi răspunde [lui Constantin al V-lea]: O, Împărate, nu materiei care este în icoane li s-a poruncit creștinilor să aducă cinstire, ci aceștia se închină înaintea numelui persoanei care este văzută în icoană...

Iar apoi Sfântul răspunde: Și cine, fiind în toate mințile, aduce închinare la ceea ce este creat atun-

ci când se închină înaintea obiectelor care se găsesc în biserici, fie ele de lemn, piatră, aur ori argint, și care au fost schimbate în obiecte sfinte prin numele scris pe ele?

Nichifor al Constantinopolului, Discursuri împotriva iconoclaștilor: În adevăr, la fel cum bisericile primesc numele sfinților lor protectori, la fel și imaginile acelor sfinți au numele acelora înscrise pe ele, pentru că ceea ce este scris pe ele [numele, adică] le face să fie sfinte.

În acest tratat, Patriarhul atacă afirmațiile și argumentele Împăratului Constantin al V-lea, cel care a convocat Sinodul de la Hieria, în 754, pentru a aproba doctrina iconoclastă. Împăratul susținea că o imagine a cuiva, pentru a putea fi numită cu adevărat imagine [eikón], trebuie să fie de aceeași substanță cu prototipul. Așa că, singura imagine a lui Hristos care este consubstanțială cu El este Sfânta Euharistie, Sfintele Daruri, iar toate celelalte „imagini” ale lui Hristos și ale Sfinților sunt numite în mod greșit imagini, pentru că substanța lor – lemn, piatră, vopsele etc. – este diferită de cea a persoanelor reprezentate. Mai mult, pentru ca pâinea și vinul să devină imaginea consubstanțială a lui Hristos, în Liturghie este nevoie de o rugăciune de consacrare pentru a le preschimba. „Imaginile” lui Hristos și ale Sfinților sunt numite în mod fals imagini, din două motive: [mai întâi, substanțele lor sunt diferite] și apoi, nu există nici o rugăciune de sfințire pentru a le transforma în substanța lui Hristos ori a sfinților.

În răspunsul către Împărat, Patriarhul Nichifor a atacat această poziție spunând că împăratul a fost prins într-o dublă eroare. Mai întâi, argumentului cum că imaginea și prototipul trebuie să fie consubstanțiale, Nichifor îi răspunde că legătura dintre imagine – tipul (τύπος) – și persoana reprezentată – prototipul – nu este una de consubstanțialitate, ci de asemănare și de părtășie a numelui persoanei. Imaginea lui Hristos, continuă el, fiind făcută din lemn și vopsele, este numită „Hristos” pentru că i se aseamănă Lui datorită faptului că Îi reproduce caracteristicile fizice ale umanității Sale și pentru că Îi poartă numele. Mai mult, Împăratul Constantin se afla în eroare pentru că nu făcea

distincție între cele două tipuri de sfințiri: sfințirea produsă prin rugăciunile Bisericii – la sfințirea apei de Bobotează, de exemplu – și sfințirea care vine din imitarea lui Hristos, prin participarea la lucrările, la cuvintele și la moartea Lui – mucenicii, de exemplu, dar și alții. În cel dintâi caz, rugăciunea de binecuvântare este necesară, iar în al doilea caz, nu. [...]

Din secolul al IX-lea până la mijlocul secolului al XVII-lea

În toată această vreme, în molitfelnice și în scrierile autorilor ortodocși domnește tăcerea în ceea ce privește chestiunea sfințirii icoanelor.

1649, Mitropolitul Petru Movilă al Kievului

Acesta este anul publicării Molitfelnicului (Euchologion) mitropolitan, în care, pentru prima oară într-o sursă ortodoxă, apar scurte rugăciuni de binecuvântare a icoanelor.

1669-1706, Patriarhul Dosithei al Ierusalimului.

L.H. Grondijs citează un pasaj din scrierile lui Dosithei.

Abia în secolul al XVII-lea apare o discuție cu privire la acest subiect [al sfințirii icoanelor], iar Dosithei al Ierusalimului îl discută într-un text lung, acuzator la adresa schismaticilor, adică a romano-catolicilor. În capitolul al patrulea al scrierii lui, *Istoria Patriarhilor Ierusalimului*, Dosithei atribuie adversarilor săi (catolici), argumentul că Papa citește astfel de rugăciuni asupra lor (icoanelor). Iată ce spune, mai exact, Dosithei: *Răspundem acestui al treilea argument spunând că binecuvântarea icoanelor nu este nici necesară, nici indispensabilă*. Prezentăm texte din cea de-a șasea ședință a aceluși sinod [al VII-lea Sinod Ecumenic, de la Niceea], unde se vorbește despre un sinod ținut sub Copronim [Constantin al V-lea, iar Sinodul era cel de la Hieria, din 754], unde icoanele au fost criticate în modul următor: «Icoanele nu au o [rugăciune de] binecuvântare spre sfințire și transformare din co-

mune în sfinte; ele rămân comune și profane, așa cum le-a creat pictorul». Ba mai mult, sinodul a răspuns, prin glasul diaconului Epifanie, nu spunând că există o binecuvântare pentru icoane, ci că imaginea Crucii nu se binecuvântează și se face fără vreo binecuvântare.

1730, cea dintâi rugăciune de binecuvântare a icoanelor într-un Molitfelnic grecesc

Atunci când un episcop binecuvântează icoana, o unge în cele patru colțuri cu Sfântul Mir, iar apoi rostește următoarea rugăciune:

Episcopul: Domnului să ne rugăm.

Răspuns: Doamne miluiește!

Episcopul: Următorul text constituie o notă inclusă în Molitfelnic de către editori:

În ceea ce privește rugăciunea pe care episcopul o rostește asupra icoanei celei proaspăt pictate, vă rugăm să luați aminte asupra faptului că Sacramentaria Latina conține o binecuvântare asemănătoare, dar fără ungere cu Mir, și la fel se găsește și în *Ordo Praedicatorum*, precum și în *Pontificale Romanum*. Deși în trecut, din prea multă nebăgare de grijă, o binecuvântare precum aceasta nu a fost primită întru folosire, acum, această carte fundamentală pe care o avem în mână, o păstrează și o menține.

Veacul al XIX-lea: opoziția Sfântului Athanasie al Parosului și a Sfântului Nicodim Aghioritul din Sfântul Munte Athos

Asupra acestui subiect există un studiu al lui Philip Meyer:

Alături de mari chestiuni aflate în contradicție, au avut loc și confruntări asupra unor chestiuni de mai mică importanță. Printre ele, menționăm una: imaginile au nevoie de o binecuvântare pentru a deveni sfinte și a funcționa ca icoane? Athanasie al Parosului a negat necesitatea vreunei binecuvântări și a afirmat că imaginile funcționează ca imagini datorită asemănării cu persoana reprezentată. Nicodim Aghioritul a fost de acord și a făcut referire la Dosithei al Ierusalimului, care zicea că binecuvântarea icoanelor este o afacere „papistașă” și o inovație.

Atitudinea Sfântului Athanasie al Parosului, explicitată de Dionysios Tsentikopoulos:

Necesitatea de afirma întotdeauna adevărul în timp și spațiu, precum și a realității participării creației la harul dumnezeiesc și necreat al lui Dumnezeu privește chiar și cel mai mic detaliu al activității liturgice, de viață dătătoare, a Bisericii. Din acest motiv, Sfântul Athanasie al Parosului a considerat potrivit să corecteze orice ar falsifica teologia și dogma vieții liturgice. De aceea a și luat în răspăr rugăciunea de binecuvântare a sfințelor icoane din Molitfelnic. Sfântul Athanasie a cugetat asupra semnificațiilor teologice și dogmatice ale unei astfel de rugăciuni și a văzut că însăși existența acestei rugăciuni denaturează învățătura Bisericii.

Icoanele își răspândesc sfințenia în Biserică datorită faptului că harul Duhului Sfânt nu se limitează la persoanele reprezentate [la prototipurile], ci se extinde la înseși icoanele [tipurile] lor. Icoanele Bisericii reprezintă creația transfigurată întru lumina necreată. Sfântul Athanasie insistă cu tărie asupra faptului că distincția teologică dintre esența și energiile lui Dumnezeu, dintre esența inaccesibilă și energiile la care creația poate participa. Iar aceasta, pentru că noi credem în reala participare la harul necreat și luminător al lui Dumnezeu. De asemenea, credem că acest har sfințește oamenii reprezentați, precum și icoanele lor. Prin urmare, noi recunoaștem că „o rugăciune exterioară și o binecuvântare străină nu sunt necesare pentru ca icoanele să fie sfinte, sacre și vrednice de închinare, din moment ce ele sunt sfințite prin prin însăși forma și înțelesul lor”. Icoanele sunt sfinte fără vreo rugăciune de binecuvântare pentru că reprezintă creația reînnoită și sfințită. Cel de-al VII-lea Sinod Ecumenic a expus foarte lămurit această teologie, atunci când

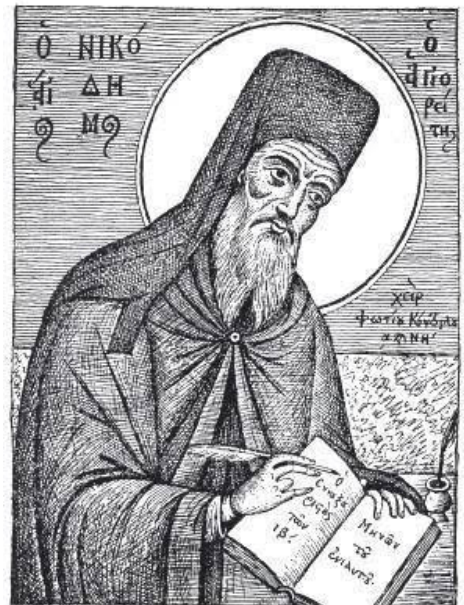


a avut de-a face cu provocarea iconoclastă (Athanasie de Paros, Ekthesis, p. 122). Sfântul Athanasie al Parosului a văzut reminiscențele iconoclaste [ascunse] în rugăciunea de binecuvântare a icoanelor, așa că a folosit declarația Sinodului Ecumenic ca pe un argument împotriva rugăciunii.

Atitudinea Sfântului Nicodim Aghioritul:

Nu este necesar să ungem sfințele icoane cu mir, nici să le sfințim de către episcop, prin rugăciuni speciale [din următoarele trei motive]:

1. Pentru că nu adorăm [sic] sfințele icoane pentru faptul că sunt miruite sau pentru că au fost rostite rugăciuni asupra lor, ci indiferent, atunci când ne lăsăm privirea asupra unei sfinte icoane, nu facem pauză



ca să examinăm posibilitatea dacă a fost miruită sau dacă o rugăciune a fost rostită asupra ei, ci dintr-o dată purcedem la a-i aduce adorare [sic], datorită numelui Sfântului și datorită asemănării pe care o poartă originalului. Din acest motiv, Hotărârea a 6-a a acestui Sinod, Sinodul iconomahilor din timpul domniei lui Copronim, a respins sfințele icoane considerând că imaginile nu au vreo rugăciune rânduită spre sfințirea lor, astfel încât ca din ceea ce este comun să poată fi transformate în ceea ce este sfânt, ci, din contră, ea [imaginea] rămâne comună și nevrednică de cinstire, așa cum a făcut-o pictorul. La aceste acuzații, Cel de-al Șaptelea Sinod Ecumenic a răspuns prin diaconul Epifanie, dar nu considerând că ar fi nevoie ca vreo rugăciune specială să fie rostită asupra icoanelor, ci zicând că, la fel precum alte multe lucruri sfinte, ele sunt incapabile să primească vreo

rugăciune specială și, din contră, chiar din numele lor sunt pline de har și sfințenie, la fel precum este și forma de viață dătătoare Crucii, care este vrednică de închinare și adorare [sic] de către noi, în ciuda faptului că este făcută fără ca vreo rugăciune să fie rostită asupra ei; și credem că numai prin forma ei noi dobândim sfințire, precum și prin adorarea [sic] pe care i-o acordăm, dar și prin însemnarea frunții noastre cu semnul ei: iar pecetea care este făcută în aer cu degetul (a se nota faptul că în vechime semnul Crucii nu se făcea cu trei degete, așa cum este astăzi, ci cu un singur deget, după cum notează Sfântul [Ioan] Hrisostom într-unul dintre cuvintele sale; a se vedea pentru aceasta nota de la Cuvântul XCI al lui Vasile) întru nădejdea izgonirii demonilor. Tot așa, în același fel în care avem sfinte vase, pe care le sărutăm și le cuprindem cu dragoste, nădăjduind să dobândim sfințenie de la ele, în ciuda faptului că ele nu au nici o rugăciune specială rostită asupra lor, la fel și de aceeași manieră, sărutând și cuprinzând cu dragoste și dând adorare [sic] de cinste unei sfinte icoane care nu are rugăciuni speciale rostite asupra ei, luăm parte la sfințenie și suntem ridicați și purtați la cinstea originalului prin numele icoanei. Dar dacă iconomahii nu pot spune că sfintele vase sunt de necinste și comune pentru că nu au rostite asupra lor rugăciuni speciale, cu scopul de a le sfinți, ci sunt așa cum le-au terminat țesătorul, pictorul și argintarul, și tot sunt văzute ca sfinte și de preț, în același fel ei sunt dator să vadă și cinstitele icoane ca fiind sfinte și de preț și sacre, chiar dacă nu au avut nici o rugăciune specială rostită asupra lor ca să le sfințească.

2) Sfintele icoane nu au nevoie de nici o rugăciune special ori de vreo aplicare de mir pentru că, după Dosithei (p. 658 din *Dodekávivlo*), numai papistașii (sau romano-catolicii) continuă să perpetueze nedreptatea consacrării imaginilor prin anumite rugăciuni și acte de devoțiune. Pentru că ei susțin că Papa [de]săvârșește imagini cu ceară curată, ulei sfințit și apă sfințită și prin citirea de rugăciuni minunate asupra lor, iar datorită acestor caracteristici speciale, aceste imagini săvârșesc minuni (la fel cum, în mod mincinos, ei susțin că Leo al III-lea a trimis o astfel de imagine Regelui Charles al Franței, iar acela i s-a închinat; și că

Papa Urban a trimis altă imagine lui Ioan Paleologul, iar aceasta a fost cinstită printr-o litanie în Biserică). Nu vezi că rugăciunea care se citește asupra sfintelor icoane este o chestiune papistașă, iar nu una ortodoxă? Că este una modernă, iar nu una străveche? Din acest motiv, nici o astfel de rugăciune nu se găsește nicăieri în vechile manuscrise ale Molitfelnicilor. De fapt, am descoperit că această rugăciune nu se găsește nici în Molitfelnicile tipărite acum o sută de ani!

3) Este evident faptul că sfintele icoane nu au nevoie de nici o rugăciune specială sau de aplicarea mirului, pentru că imaginile zugrăvite pe zidurile bisericilor, în altare și în naos, precum și, în general, pe străzi și pe porți, dar și pe sfintele vase, nu sunt niciodată unse cu mir și niciodată nu s-a rostit vreo rugăciune specială asupra lor, și cu toate acestea, în ciuda acestora, ele primesc adorare [sic] din partea tuturor, datorită asemănării pe care o poartă originalelor. De aceea, eruditul Episcop al Campaniei, Domnul Theofil cel Sfânt, nu a tănuțit acest adevăr, ci a menționat în cartea pe care de curând a scris-o, că sfintele icoane nu au nevoie de nici o ungere cu mir și nici de vreo rugăciune specială din partea episcopului.

Textele Slavone

Să examinăm mai întâi rugăciunile introduse de Mitropolitul Petru Movilă în Molitfelnicul din 1646. Acolo se găsesc 5 scurte slujbe de sfințire a următoarelor tipuri de icoane:

Sfânta Treime: cei trei îngeri (*Ospitalitatea lui Avraam*), Teofania (*Botezul Domnului*), Schimbarea la Față și Pogorârea Duhului Sfânt; Hristos și praznicele domnești; Maica Domnului; Sfinții; Mai multe tipuri de icoane aduse împreună.

Mai întâi, observăm că sunt cinci categorii. De ce a înmulțit numărul slujbelor, mai ales că ultima slujbă este o combinație a celorlalte categorii? Desigur, Mitropolitul considera că e un lucru bun să aibă cinci slujbe de sfințire. Chiar dacă avea înclinație spre cele latinești, romano-catolicismul era marele adversar al ortodoxiei din acea vreme, și mă întreb dacă nu cumva [mitropolitul] a vrut să-i impresioneze pe

catolici, dar și pe ortodocși, prin numărul slujbelor. De fapt, simțindu-se inferior catolicilor latini, probabil că el a vrut să arate superioritatea ortodoxiei: *Vedeți, o voi, catolicilor, care vă credeți atât de superiori: noi, ortodocșii, avem cinci rugăciuni de sfințire a icoanelor! Aceasta desigur, este doar supoziția mea.*

Structura fiecărei slujbe este la fel. Diferențele dintre ele se găsesc doar în referirile din Scriptură și din istoria Bisericii, referiri care se schimbă în funcție de categoriile de icoane: de exemplu, în cazul icoanei Botezului lui Hristos se cântă troparul Teofaniei, în cazul unei icoane a lui Hristos se citește istoria regelui Abgar etc. Iată structura slujbelor:

Bindecuvântarea de început: *Bindecuvântat este Dumnezeu...*, rugăciunile începătoare și un psalm, în funcție de categoria icoanei. O mare rugăciune de bindecuvântare (aproape o anaforă); Aducerea aminte a evenimentului din Scriptură sau din istoria Bisericii pe care se bazează icoana; Cea dintâi epicleză, în care I se cere Domnului să bindecuvânteze icoana; Un ecfonis; O a doua epicleză e bindecuvântare; Stropirea cu apă sfințită; Troparul sau imnul icoanei ori praznicului; Apolisul.

Să cercetăm acum îndeaproape elementele principale ale bindecuvântării: avem o invocare reală, o epicleză a Domnului spre a lucra și bindecuvânta imaginile. Merită observat faptul că epicleza este caracteristică tradiției ortodoxe, care vede orice bindecuvântare drept o invocare adusă harului lui Dumnezeu, Duhului Sfânt, de a se pogorâ nu numai asupra vreunui obiect oarecare, ci, mai întâi, asupra noastră, a tuturor credincioșilor care ne aflăm în rugăciune înaintea acelei imagini. Cel mai bun exemplu de epicleză este cea din Liturgia euharistică.

Așadar, în cea dintâi epicleză auzim cereri de acest fel:

Caută și acum cu milostivire la această icoană (sau: la icoanele acestea), care s-a închipuit și s-a zugrăvit în cinstea și pomenirea sfântului Tău (sau: a sfinților Tăi) (N), și, cu bindecuvântarea Ta cea cerească, bindecuvântează-o și sfințește-o.

A doua epicleză:

Caută și acum la rugăciunea noastră și trimite bindecuvântarea Ta cea dumnezeiască și sfințește această icoană (sau: icoanele acestea), prin stropirea cu această apă sfințită... Pentru rugăciunile și mijlocirea Maicii Domnului, prin harul Tău dintru stropirea cu apă sfințită, bindecuvântează și sfințește această icoană...

La stropirea cu apă sfințită:

Se sfințește icoana aceasta (sau: icoanele acestea) cu harul Preasfântului Duh, prin stropirea cu această apă sfințită, în numele Tatălui și al Fiului și al Sfântului Duh.

Varianta grecească a rugăciunii

Cel dintâi lucru pe care-l sesizăm este acela că slujba grecească este mult mai scurtă, doar o scurtă rugăciune. Iată-i și structura:

Instrucțiune către episcop (arhiereu) de a unge icoana în cele patru colțuri; O foarte scurtă referire și o pomenire a lui Moise și a heruvimului; Epicleză pentru ca harul Duhului Sfânt, precum și un înger, să se pogoare asupra icoanei, „astfel încât orice rugăciune îți este adusă Ție prin această icoană, să fie bine primită...”; Ecfonis.

Este foarte important să subliniem nota adăugată, presupun, de editorul grec, ortodox, al *Molitfelnicului*, menționată mai sus. Acesta admite că practica bindecuvântării icoanelor este o inovație, dar atribuie absența rugăciunilor de sfințire „prea marii nepurtări de grijă” din trecut. Editorul pare bucuros de faptul că a „rectificat” această problemă prin adăugarea rugăciunii. În mod clar, el se inspiră din trei texte catolice și – citesc eu printre rânduri – se simte ușurat de faptul că, la momentul respectiv, grec-ortodocșilor le plăceau de romano-catolici. Dar nu numai că [editorul] s-a inspirat dintr-un model catolic, dar el consideră Tradiția ortodoxă, aceea a non-bindecuvântării icoanelor, drept o „nepurtare de grijă”. Dacă rugăciunea grecească este scurtă față de cea din textele slavone, ea, împreună cu nota, sunt mult mai clare în privința motivului pentru care rugăciunea a ajuns să fie introdusă în *Molitfelnicul* grecesc. Bănuiesc, fără să am vreo confirmare directă, că Mitropolitul Petru Movilă

a avut aceeași motivare: *Big Brother*-ul roman binecuvântează picturile, iar sârmana Ortodoxie, nu. Iată un motiv limpede pentru care ortodoxii trebuie să-și lepede Tradiția și să adopte o practică nouă, precum și teologia care o justifică, deși ambele provin dintr-o sursă diferită de aceea a Sinoadelor și a Părinților Bisericii.

O comparație între textele slavone și grecești: similarități și diferențe

Textele slavone

1. Texte foarte lungi și dezvoltate, mai multe categorii de icoane
2. Publicate în slavonă în 1649, la Kiev
3. Citite de preot sau de episcop
4. Epicleză, invocare a Duhului Sfânt asupra oamenilor și asupra icoanei
5. Nici o cerere de a fi trimis un înger
6. Stropire cu apă sfințită
7. Nici o explicație pentru inovația sfințirii icoanelor
8. Teologia sfințirii: transferarea unui obiect profan în domeniul sacralului
9. O teologie explicită a „sacralizării”. Motivul sfințirii: a) cel ce se roagă înaintea icoanei să obțină milă, har, izbăvire de rău și ispite, iertarea păcatelor; b) pentru ca icoana să dobândească putere de vindecare, de a îndepărta diavolul și tot răul, de a fi o sursă de vindecare, izbăvire și apărare
10. Slujbă complexă, bine structurată
11. Slujbele de sfințire a icoanelor se găsesc între celelalte rugăciuni și slujbe de binecuvântare: pentru animale, tabere de copii, ziua mamei, veșminte preoțești, clopote

Rugăciunea grecească

1. Text scurt, simplu, o singură rugăciune pentru toate icoanele
2. Publicate în greacă în 1730, la Veneția
3. Citită de episcop
4. Epicleză, invocare a Duhului Sfânt numai asupra icoanei
5. Cerere de a fi trimis un înger asupra icoanei
6. Ungere cu mir
7. Nota editorului explică motivarea pentru

această nouă practică a binecuvântării icoanelor

8. Teologia sfințirii: transferarea unui obiect profan în domeniul sacralului

9. O teologie neexplicită a „sacralizării”. Motivul sfințirii: pentru ca rugăciunile credinciosului săvârșite înaintea icoanei să fie auzite

10. O simplă rugăciune

11. Rugăciunea de sfințire a icoanelor se găsește între cea de binecuvântare a Sfântului Disc și rugăciunea de binecuvântare generică

Care este teologia exprimată prin rugăciunile de sfințire a icoanei? Mai întâi, formulele de binecuvântare, precum și stropirea cu apă sfințită ori ungera cu sfântul mir sunt aceleași cu cele folosite spre a binecuvânta alte obiecte folosite în biserică: clopote, veșminte, fructe etc. Icoanele sunt, astfel, plasate în categoria obiectelor făcute de artiști și artizani și aduse spre slujirea și spre slava lui Dumnezeu. Și pentru ca ele să intre în funcțiune, li se citește o rugăciune de sfințire.

Iar întrebare esențială este următoarea: aparțin icoanele categoriei de obiecte utilizate în biserică, sau constituie o categorie aparte, datorită faptului că sunt purtătoarele asemănării și numelui lui Hristos ori ale sfinților, două caracteristici pe care celelalte obiecte nu le au? Se pare că înseși rugăciunile, precum și stropirea cu apă sfințită ori ungera, presupun că o imagine a lui Hristos ori a sfinților este precum orice alt obiect din biserică, și datorită binecuvântării, stropirii ori ungerii, aceste picturi devin icoane vrednice de a fi utilizate în biserică, sau, cel puțin, devin icoane „mai bune”. Prin rugăciunile și acțiunile preotului, o pictură nesfințită, poate profană, trece în categoria „sfinte icoane”. Adică, exact ceea ce spuneau iconoclaștii, de o manieră negativă: „sfintele icoane sunt numite pe nedrept sfinte, pentru că nu există nici o rugăciune de binecuvântare pentru a le transfera din categoria profanului, în categoria sacralului”.

O notă

De curând mi-a căzut în mână o mică publicație

despre sfințirea icoanelor. Maica Tecla este mai mult traducătoarea, decât autoarea broșurii, ea doar prefațând textele Mitropolitului Petru Movilă printr-un scurt paragraf vrednic de atenție. Eu văd textul ei ca împărțit în două: cel dintâi, destul de bun, dar al doilea, mai puțin. În lumina lucrurilor pe care deja le-am spus, cred că cititorul va vedea el însuși de ce am spus asta.

Cuvânt înainte

Această încercare de traducere a rugăciunilor de sfințire a icoanelor din Molitfelnicul rusesc [de fapt, textele Mitropolitului Petru Movilă] dorește mai întâi să facă mai larg cunoscută semnificația teologică cu privire la compoziția și venerarea icoanelor noastre. În primul rând, aceste rugăciuni așează cu tărie venerarea icoanelor înăuntrul rugăciunii Bisericii, pentru a forma parte integrantă a ortodoxiei: o confesiune de credință. Plinătatea închinării aduse icoanelor, atât la facerea lor, cât și prin rugăciunile ulterioare, nu poate fi izolată de restul credinței, din moment ce, după cum arată rugăciunile de la sfințire, [venerarea lor] își are obârșia în aceeași sursă teologică ca și cultul liturgic. Ar putea fi doar un șuvoi printre alte șuvoaie, dar apa este comună tuturor și izvorăște din unicul izvor al Bisericii celei Una.

Până acum, totul în regulă. Dar apoi (cu sublinierile noastre):

Astfel, pentru o adevărată apreciere a icoanei, nu trebuie să căutăm la compoziție, nici la atitudinea celor care i se închină, nici chiar la devoțiunea personală, ci la rugăciunile inițiale de sfințire, care o fac [pe icoană] să fie ceea ce este. Aceste rugăciuni constituie prologul, de fapt, cheia teologiei, a instituției sfințirii liturgice și a doctrinei textului.

Cu alte cuvinte, după Maica Tecla, pentru a înțelege icoanele așa cum trebuie, nu ar trebui să ne preocupăm prea mult cu „compoziția”, adică cu ceea ce este pictat, dacă aceasta este canonică sau nu, eretică sau nu. Nici nu ar trebui să acordăm prea multă atenție „atitudinii celor care se închină”, adică dacă ei – fie mireni, fie

cler – înțeleg ce anume este o icoană, dacă au atitudine superstițioasă sau, mai rău, una idolatră, față de icoană. În sfârșit, nu ar trebui să ne îngrijorăm prea mult de „devoțiunea personală” a oamenilor, de practicile lor, adică de modul în care ei utilizează icoanele. Ceea ce este cu adevărat esențial pentru a aprecia icoanele Bisericii este să înțelegi rugăciunile de sfințire, pentru că ele fac ca icoana să fie ceea ce este. Putem deduce de aici că, înainte de rugăciunile de sfințire, icoana ar fi fost orice, numai icoană nu, iar în urma rugăciunilor, „non-icoana” a devenit icoană. Dar nu este asta exact ceea ce spuneau iconoclaștii: o imagine ordinară nu e sfântă sau nu e numită, mai degrabă, icoană, pentru că nu există rugăciuni de binecuvântare pentru a o transforma într-o sfântă icoană? La un astfel de atac, Părinții Sinodului de la Niceea II nicidecum nu s-au simțit obligați să creeze astfel de rugăciuni, din moment ce modul lor de înțelegere a ceea ce anume face ca o imagine să fie o sfântă icoană nu avea nimic de-a face cu astfel de rugăciuni. Nu e, atunci, ciudat ca, din moment ce rugăciunile de sfințire nu au existat vreme de 1500 de ani de istorie a Bisericii, fiind compuse abia în 1649, să concluzionăm, dacă Maica Tecla are dreptate, că ortodocșii și însăși Biserica nu au știut să aprecieze cu adevărat ce anume este o icoană în toată această vreme, nu doar pentru că nu existau rugăciuni de sfințire, ci și pentru că, de bunăvoie, au refuzat să creeze astfel de rugăciuni? Desigur că au fost „fără purtare de grijă”, așa după cum scria editorul Molitfelnicului grecesc.

Sper că am arătat până acum că Părinții și Biserica nu au fost neglijenți în aprecierea lor a ceea ce sunt icoanele cu adevărat. De fapt, Mitropolitul Movilă și editorul Molitfelnicului grecesc, la fel ca și cei care le împărtășesc cugetul, nu au habar cu adevărat ce este aceea o icoană. Pace ție, Maică Tecla.

Concluzie

Așadar, dacă analiza mea este corectă, trebuie să recunoaștem, pur și simplu, un fenomen bizar: o practică și o teologie justificativă a aces-

teia – ambele larg acceptate printre creștinii ortodocși și „oficializate” prin slujbele din Molitfelnice – sunt în contradicție cu Tradiția Ortodoxă a Bisericii Ortodoxe, așa cum a fost ea exprimată la Sinodul al VII-lea Ecumenic și prin practica universală a Bisericii până în anul 1649. Și chiar dacă unii au protestat împotriva acestei situații, protestele lor nu au fost îndeajuns astfel încât să realinieze practica și cugetul credincioșilor și clerului ortodox cu privire la sfințirea icoanelor. Este această situație surprinzătoare? Tragică, da, dar surprinzătoare, nu.

Spun „nu”, pentru că iau în calcul faptul că introducerea sfințirii icoanelor coincide cu decadența picturii icoanelor. Începând cu secolul al XVII-lea, imaginile au început să se depărteze de tradiția canonică, în ortodoxie. Așadar, de ce să ne mirăm de faptul că teologia unora și practica multora a făcut la fel? Din punctul de vedere al istoricului de artă, această situație este un fenomen ce merită recunoscut și studiat, și nimic mai mult. Dar pentru creștinul ortodox, iconografia Bisericii nu ar trebui studiată în afara Tradiției care i-a dat viață, așa cum fac istoricii de artă. Noi, ortodocșii, ar trebui să abordăm acest subiect dinlăuntrul Tradiției, ca expresie a credinței noastre, a credinței Bisericii noastre, ba chiar mai bine, ca expresie a credinței Bisericii, punct. Istoricii de artă, până și cei sovietici, au făcut studii remarcabile asupra icoanelor, și le

suntem enorm îndatorați pentru munca lor. Cu cât învățăm mai mult, cu atât mai bine, oricare ar fi sursa, iar pentru istoria artei, la fel ca și pentru studiile religioase, ca opuse teologiei, cercetătorii își studiază subiectul ca pe ceva detașat de ei înșiși; îl examinează „științific”, „obiectiv”, „la rece”. Istoria artei nu poate studia niciodată icoanele ca pe un fenomen teologic, ca pe o manifestare, o revelație a lui Hristos în Biserică, adică, exact din punctul nostru de vedere. Prin urmare, nu poate fi decât catastrofal ca tradiția iconografică a Bisericii Ortodoxe să se depărteze de izvoarele ei; nu poate fi decât o alterare a tradiției și a însăși revelației. Dar, după cum am văzut până acum, doar glasuri strigând în pustie.

Dacă este adevărat că trăim într-o plină renaștere a icoanelor tradiționale și canonice, în ciuda opoziției chiar a unora dintre ortodocși, nu ne putem limita doar la aspectele vizibile ale Tradiției, adică numai la icoane, ci trebuie să examinăm toate elementele care înconjoară tradiția iconografică. Din acest motiv vreau să atrag atenția asupra acestui fenomen care, din punctul meu de vedere, nu este în acord cu Tradiția curată a Bisericii; caut să-l chem pe credincios și pe cleric la o mai mare vigilență. Dacă toți ortodocșii sunt de acord că oricând trebuie să apărăm Sfânta Tradiție de influențele corupătoare, atunci trebuie să fim siguri că ceea ce apărăm face parte, cu adevărat, din Tradiție. [...]



Melancolia epocii Paleologilor

Fotis Kontoglos

Pe vremea când lucram în Mystrá, s-a întâmplat de multe ori să mă aflu singur în biserica Maicii Domnului Perivleptos.

În ceasurile după-amiezii, lăcașul începea să fie învăluit în întuneric și să se simtă un duh al locului pustiu. Auzeam pași care veneau de sus, de pe schelă. „Nu poate fi nici o nălucă preumbându-se pe aici”, mă gândeam atunci și îmi întorceam întotdeauna capul spre peretele unde erau zugrăviți sfinții ce fuseseră soldați și căpetenii în războaie. Stăteau unul lângă altul, închipuind un cerc, cei mai mulți cu ochii scoși, cu pieptul sfredelit, zugrăveli fărâmițate sub loviturile de sabie. Multora le rămăsese un singur ochi întreg, dar ochiul acela vedea cât alți zece pământești.

Mare ești, Doamne! Ani întregi petrecusem în acea biserică și cu toate acestea mă cutremuram, simțeam străbătându-mă un fior rece. Pereții aceia năpădiți de verdeța-zidurilor erau vii, erau inimi care băteau, zvâcnire de nervi, săbii, tolbe cu săgeți (σαργίτες ?), scuturi ce zăngăneau peste piepturi. „Iată, s-a făcut un vuiet și o mișcare și oasele au început să se apropie, fiecare os la încheietura sa. Și am privit eu și, iată, erau pe ele vine și crescuse carne și pielea le acoperea pe deasupra. (...) și a intrat în ei duhul și au înviat și mulțime multă foarte de oameni s-au ridicat pe picioarele lor” (Iez. 37, 7-10).

Sunt cei de pe urmă soldați ai Paleologului, care au venit și au luat în stăpânire acea fortăreață a celor deznădăjduiți, vestitul munte Taiget, în apropierea vechii Sparte. O fortăreață în bătaia vânturilor, agățată de stânci, pustiiță, iar ei cu ochii oboșiți și scânteind de febră, de priveghe și de zbcium. Bărbați din părțile răsăritului, înrolați din Silivria, bazinul Mării Negre, Anhíalo, Kavárna, iar alții băștinași din Drónghos, regiunea Skortá, Sálavro, Vítulo, Máni, Grembení, Aitó ș.a., vechi ținuturi grecești. Nu sunt soldați greoi, cu trupuri puternice. Brațele și



picioarele le au mai cu seamă uscățive, trupurile mlădioase, pășesc ușor ca niște fantasme, ostași ai unui împărat care nu este din lumea aceasta. „O, dumnezeiască taină, de Dumnezeu grăitorilor ostași întrarmați ai oștilor Domnului”. Ca și Constantin, întâistătorul lor, ei cunosc cărui vrăjmaș se împotrivesc.

Chipurile tuturor celor care îi însoțesc exprimă tânguire, dar acesta este îndeosebi întristat, de pe buze parcă îi picură fiere. Stă asemenea unei păsări fără de aripi. Într-o mână ține ușor arcul, iar cealaltă și-o sprijină pe sabie. De gât are prins coiful, îndărătul capului său frumos, pe un umăr aruncată tolba cu săgeți, iar pe celălalt scutul.

Stăteam cu orele și vorbeam cu el într-o limbă care nu se slujește nici de gură pentru a rosti cuvintele, nici de urechi pentru a le auzi. Îl ascultam vorbindu-mi din cealaltă lume, asemenea vântului care adie pe deasupra verdeții sălbatice ce năpădește o cetate pustiiță, dar nu înțelegeam deslușit ce îmi spunea.

Soldatul acesta nu este vreun bărbat puternic, cu trup vânjos și brațe de fier, care să inspire groază. Are trupul ușor și zvelt, picioare subțiri și lungi de căprioară. Iar mâinile, cu degetele acelea fine, asemenea unor condeie sau lumânări de ceară curată... te uimești cum de poartă arme. Are capul aplecat peste umăr, asemenea lui Hristos. Capul acesta... de ce penel va fi fost zugrăvit! Pictor, la rându-mi, și totuși mă aflu uimit în fața unei astfel de măiestrii.

Mâna aceasta, care a ținut penelul, de unde-o fi venit? Mână care să adâncească în zugrăveală ochi plini de atâta amărăciune, bărbia, gura, părul! Ce taină se ascunde în această oglindă care răsfrânge în lumina sa bucuriile unei alte lumi! Și ce fericire pentru noi, de-a fi ajuns până în zilele noastre un asemenea dar neprețuit! O față ușor măslinie, arsă de soarele Răsăritului, în locurile unde a luptat pentru credința în Hristos. Din ochii săi întredeschiși țâșnește o lumină dulce, domoală și tristă.

În toată lumea nu s-a găsit și nici nu se va găsi o artă pe potriva celei răsăritene, care să transmită prin zugrăvelile sale așa o pătimire și tristețe lină, plină de dulceață. Cel ce-și are inima arzând cu foc lăuntric mă va înțelege. Nici o altă artă n-a fost mânăuită cu atâta simplitate și nici o altă artă nu a surprins asemenea lucruri. De aproape, ochii sunt două trăsături de penel, una neagră și una albă, iar nasul, două linii subțiri! Nu e, prin urmare, o mare taină? Ce vor să spună cei care vorbesc de proporții anatomice, de studiul ochilor potrivit științei și

celelalte? Aici nu e nimic nici naturalist, nici artistic, nici nimic. Aici este acea taină de necercetat, pe care nici înțeleptul Solomon nu o poate cuprinde, în cuvinte, scolii și filosofii. „Tot darul desăvârșit de Sus este pogorând de la Tine, Părintele luminilor”. Flacăra de neînțeles și sufletu de necuprins cu mintea!

Arta creștinătății răsăritene este adevărată hrană pentru suflet și bucurie a privirii. Pe cât de departe este cerul de pământ, pe atât idealul Răsăritului de cel al Apusului. Prin pătimire, Răsăritul a obținut acel rezultat de o nespusă frumusețe pe care sufletul îl caută asemenea cerbului însetat. Apusul a trecut între popoare drept un alt Prometeu, care a dus lumina celor din întuneric. Un pelerin al Răsăritului, predicator al artei picturale sobre, sătul de viața de petrecere din Veneția, a mers și s-a aciuat într-un cuib de vultur, la Toledo. Asemenea bizantinilor care s-au agățat de stâncile de la Mystrá pentru a scăpa de urmăritori, tot astfel Theotokópoulos [«El Greco»] a mers și s-a stabilit la Toledo.



Despre pietismul teologiei moderne a iconografiei rusești

Prof. Georgios Kordis

În avangarda ermineuticii icoanei, gândirea teologică rusă, în frunte cu Pavel Florenski și principal reprezentant Leonid Uspensky, a adus pe scenă opinia că înfățișarea exterioară a iconizatului nu este suficientă pentru a iconiza chipul prezentat. Ceea ce pentru teologii ruși a constituit premisa esențială a icoanei autentice, este expresia stării existențiale a chipului lui Hristos și al sfinților. Întrucât adică, un chip este și Dumnezeu (precum cel al lui Hristos), harul participă la lumea sfintelor energii necreate (sfinți). La fel, icoana trebuie să găsească modalități pentru a prezenta această realitate. Punctul de plecare al artei [iconografice] se găsește deci în exprimarea unei realități care este dincolo de persoană. Această strădanie de a descrie și vizualiza conținutului duhovnicesc al chipului ar cataloga arta icoanei între artele expresioniste, adică artele care urmăresc exprimarea unui [alt] conținut prin figura pictată.

Această erminie teologică și înțelegere a icoanei conduc inevitabil la întrepătrunderea nemijlocită a limbajului plastic cu Adevărul, adaugând limbajului plastic dimensiuni dogmatice. Din moment ce tehnotropia (stilistica) ar fie cea care exprimă, care face vizibil conținutul transcendent, tot ea ar constitui esența icoanei. În lipsa acestui limbaj plastic icoana nu ar mai fi icoană, din moment ce nu exprimă conținutul și nu face vizibilă sfințenia sau dumnezeirea celui iconizat. Astfel, opinia că icoanele naturaliste – dintre care multe sunt făcătoare de minuni – ar fi eretice sau greșit-slăvitoare[2], nu este valabilă.

În acest cadru ermineutic, aparatul plastic capătă greutate dogmatică în măsura în care exprimă, simbolizează și, prin urmare, descrie și delimitează adevărurile Bisericii. Din acest motiv, el nu ar putea fi schimbat. Mai mult încă, pictarea icoanelor este paralizată de teologhisire, de expresia clară a adevărurilor de credință, care sunt rod al luminării Sfântului



Duh. Iar pictorul de icoane preia rolul teologului, al iluminatului și sfântului membru al Bisericii care exprimă adevărul, însă nu prin cuvinte, ci cu forme și culori.

Pentru început, trebuie să observăm că toată această ermineutică, complet necunosătoare a gândirii patristice și, în general, ortodoxe, creează multe probleme și conduce la impasuri serioase. În cadrul prezentei introduceri nu vom încerca, desigur, o combatere sistematică a acestei teorii a gânditorilor ruși despre icoană[3]. Dorim pur și simplu să semnalăm problemele și impasurile ei într-o încercare de a arăta că cel mai sigur mod de a explica icoana este raportarea la izvoarele bizantine patristice care vorbesc despre expresia plastică a Ortodoxiei.

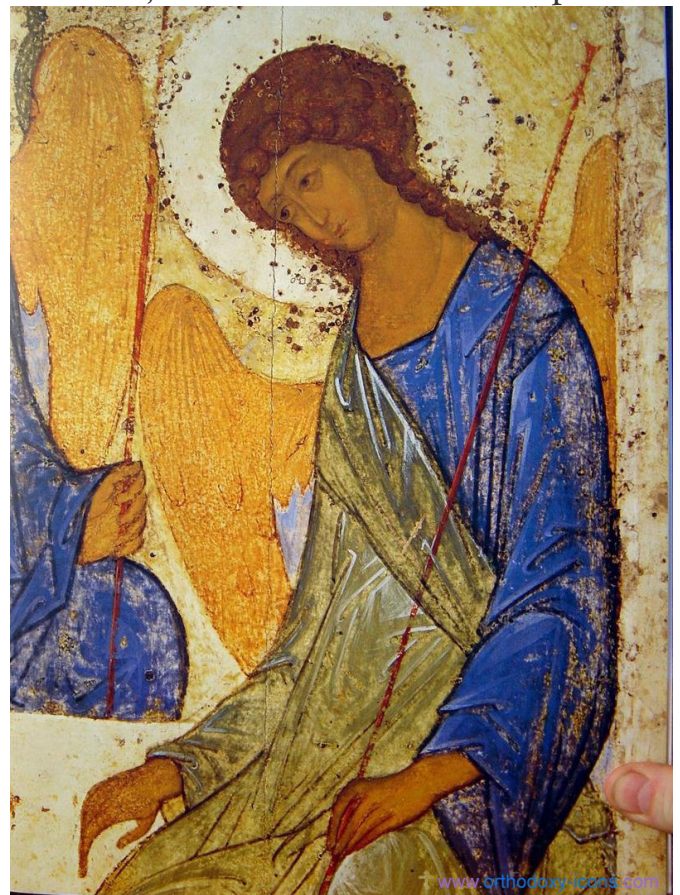
Prima problemă prezentată de această înțelegere dogmatică a icoanei și a tehnotropiei ei este neputința de a înțelege varietate foarte mare a formelor și modurilor pe care le-au ales pictorii bizantini și postbizantini pentru a zugrăvi icoanele ortodoxe. O simplă considerare a istoriei iconografiei arată că, în fiecare perioadă istorică, pictorii au modificat tehnotropia (stilistica) icoanelor. Astfel, în ceea ce privește tehnotropia, iconografia ortodoxă are istorie, nu este un fapt dat, așa cum este, de exemplu, Simbolul de Credință, care din momentul

în care s-a scris nu s-a schimbat deloc. Ar putea bineînțeles să se susțină că schimbările, de la școală la școală și de la tendință la tendință, nu sunt importante și că, în orice caz, totdeauna se păstrează anumite elemente stabile. Și chiar este adevărat că tehnotropia icoanelor are unele elemente stabile care nu se schimbă, dar este la fel de adevărat că există elemente care se modifică substanțial. Iar astfel de elemente sunt culoarea câmpului (auriu, albastru, negru), percepția cromatică generală a diferitelor școli (școala paleologă de la Tesalonic, școala cretană), relația figurii umane cu spațiul, mișcarea, elementele complementare în compozițiile mai vaste. Mai surprinzător este faptul că, în multe cazuri, diferă chiar modalitatea picturală de redare a figurilor, a veșmintelor, a spațiului. Și există nenumărate exemple în tradiția noastră bizantină. Astfel, observăm cum măsurile figurii umane și modul de a desena trăsăturile chipului diferă mult de la școală la școală. În tradiția iconografică rusească, care este, în mod clar, mai săracă decât cea bizantină, probabil există o mai mică varietate și, din acest motiv, problema nu se pune cu aceeași intensitate.

Dar problema totuși există. Dacă tehnotropia este o caracteristică importantă al Adevărului și un element component al icoanei autentice, atunci oricare modificare ar fi de neînțeles. Dificultăți ermineutice sunt prezente și la folosirea aceleiași tehnotropii atât pentru reprezentarea sfinților, dar și a oamenilor păcătoși (fapt foarte des întâlnit în icoanele noastre, unde Iuda, osândiții și păcătoșii obișnuiți sunt reprezentați exact la fel ca și Hristos și sfinții). Dacă tehnotropia este folosită intenționat și exclusiv pentru exprimarea sfințeniei și pentru realizarea icoanei, atunci reprezentarea lui Iuda cu aceeași tehnotropie este un mare păcat și o nereușită. Încărcarea dogmatică a idiomului plastic conduce inevitabil la neputința de a înțelege istoria iconografiei. În acest punct trebuie să menționăm că suntem obligați să înțelegem istoria, mișcarea, evoluția artei icoanei. Trebuie să înțelegem trecutul pentru a evalua corect prezentul.

Apar de asemenea multe probleme și la nivel teologic. De aceste probleme nu ne vom ocu-

pa acum, pentru că este necesară formularea pozițiilor patristice cu privire la icoana. Credem că prezentarea pozițiilor Patriarhului Fotie și a altor părinți purtători de duh din perioada iconomahiei va rezolva aceste probleme. Aici este suficient să accentuăm următorul paradox: iconologia rusească, deși vine să apere icoanele și se luptă pentru ca acestea să-și găsească locul în lumea înfățișărilor plastice, nu ia foarte mult în considerare faptul că Biserica are deja formulată teologia pentru icoană. Și această teologie nu este alta decât cea teologie ortodoxă a icoanei care s-a formulat de către părinți în timpul iconomahiei, având validarea Sinodului al VII-lea Ecumenic. Bineînțeles, Sinodul al VII-lea Ecumenic nu vorbește direct și pe larg despre artă și despre lucrarea ei. Iar acest lucru, după cum vom vedea, nu este întâmplător. [Sinodul] delimitează cu precizie caracteristicile iconizatului, scopul icoanei și, desigur, ce anume nu se reprezintă în icoană. Într-un mod indirect, deși nu delimitează, el stabilește cadrul în interiorul căruia se mișcă arta icoanei. Având în vedere aceste date, tendința generală a teologilor ruși de a încerca o nouă delimitare a icoanei și a artei icoanei este de neexplicat.



Întrucât încercăm să abordăm o dimensiune istorică, aceea a icoanei bizantine, trebuie cu siguranță să ne intereseze mărturiile generale ale epocii despre modul în care bizantinii percepeau icoana și arta. În literatura generală a perioadei iconomahiei și în lucrările Sfinților Părinți (Ioan Damaschinul, Teodor Studitul, Patriarhul Nichifor, Patriarhul Fotie) există multe mărturii și definiții cu privire la icoană, la artă și la scopurile ei. Cum, deci, de se ocolește complet percepția bizantinilor asupra propriei lor arte și se caută un alt mod de a o explica, bazat pe forme artistice străine?

Am semnalat deja că, în gândirea iconologiei rusești, înfățișarea exterioară a unui chip nu este suficientă pentru a reprezenta acel chip. Cerința pentru descrierea sfințeniei sau a dumnezeirii impune ca icoana să se definească ca un eveniment care reușește descrierea acestui conținut transcendent printr-un limbaj plastic specific. Oricât am căuta însă definiții analoge în literatura patristică, nu le vom întâlni. Sinodul al VII-lea Ecumenic, în Practicile sale, menționează cu claritate faptul că Biserica, în icoanele lui Hristos nu pictează decât înfățișarea exterioară, felul în care cea de a doua persoană a lui Dumnezeu s-a arătat pe pământ: “Sfânta a lui Dumnezeu Biserica, după cum a primit de la sfinții apostoli și părinți, această formă văzută a omului o pictează”. Observăm aici că, pentru părinții de la Niceea, elementul care se pictează în icoane nu este altul decât înfățișarea exterioară pe care au văzut-o oamenii. Sinodul nu stabilește altă premisă pentru crearea icoanei.

Sfântul Nichifor, Patriarhul Constantinopolului, cel care a fost alungat de iconomahia datorită devotamentului său față de credința ortodoxă despre icoană, fixează astfel lucrarea picturii: “astfel, scrierea [pictura] mărturisește partea trupească a celui scris, forma și figura acestuia...”. Lucrarea artei picturii se constituie în prezentarea și întipărirea înfățișării exterioare, trupești, a iconizatului. Această formulare realistă a patriarhului mărturisitor este completată de cele stabilite în mod minunat cu privire la icoana lui Hristos, care “ομοίωμα αυτού εστι, και τω σώματι αυτού προσεικε, και τον

τύπον του σώματος αυτού ημιν κατεπαγγέλλεται”. Icoana Dumnezeu-omului deci, nu este altceva decât o asemănare care înfățișează partea trupească, înfățișarea exterioară a chipului Său.

Mai realist încă și mai deslușit este celălalt mare teolog al secolului al IX-lea, Sfântul Teodor Studitul. Pentru devotatul părinte al Bisericii, care de asemenea a fost alungat pentru credința sa ortodoxă despre icoană, iconizarea lui Hristos se face după felul Său trupesc, după înfățișarea Sa exterioară. “Ει Αδαμ ο πρώτος άνθρωπος τω ειδει περιγράφεται, αρα και ο Χριστός ο δεύτερος Αδάμ, θεός ων και άνθρωπος, εξ εισου τω σωματικώ ειδει εικονισθησεται”. În acest fel, înfățișarea exterioară a trupului reprezintă icoana lui Hristos. Și este eretic cel care nu acceptă ca icoană înfățișarea exterioară trupească a Dumnezeu-omului:

“cel care imaginea trupească a Cuvântului nu o numește icoană a lui Hristos, sau Hristos însuși ... eretic este”.

Înfățișarea exterioară trupească a lui Hristos reprezintă, împotriva a ceea ce susțin gânditorii ruși, icoana lui Hristos. Pentru Sfântul Teodor Studitul, nu expresia sfințeniei sau a dumnezeirii este cea care face icoana. Înfățișarea exterioară în sine prezintă icoana. Într-o definiție de o limpezime unică, Sfântul Teodor Studitul consideră că icoana făcută a lui Hristos este înfățișarea exterioară a trupului Său, elementele Sale ipostatice distinctive exterioare:

“Η δε του ενσωματου ειδους, ητοι μορφης φερουσα τα ιδιωματα και οσα αλλα των εξω γνωριμα μονη τεχνητη εικων Χριστου και εστιν και λεγεται”.

Din scurta enumerare a fragmentelor din textele patristice ale perioadei iconoclaste rezultă, fără nici o constrângere, că iconologii ruși au neglijat iconologia patristică exprimată și au întreprins o reconsiderare proprie lor a întregii tematici a icoanei. Și firesc, independent de corectitudinea pozițiilor Părinților, întreaga lor reconsiderare nu poate constitui o metodologie propice studierii unui asemenea eveniment precum cel al iconografiei bizantine.

Problemele prezentate de iconologia rusească

precum și de alte teorii, care urmăresc să înțeleagă icoana având ca bază principii generale ale istoriei artei, se datorează, după părerea noastră, marginalizării și neglijării izvoarelor bizantine care se referă la subiectele cu privire la artă. Astfel, studiul marginal și fragmentar al scrierilor patristice ale secolelor VIII și IX, în care este conținută iconologia ortodoxă și teoria bizantinilor despre artă, conduce la abordări ermineutice greșite și la exagerări. Bineînțeles, orice abordare ermineutică a unei valori istorice poate fi „periculoasă”. Trebuie însă să încercăm să micșorăm pericolul, ținând seama de datele epocii în care o operă de artă este creată și, bineînțeles, de premisele teoretice ale societății care creează și se exprimă prin intermediul acestei lucrări.

Pentru a găsi un teren stabil pe care să putem sprijini o erminie a iconografiei ortodoxe, ne-am întors în perioada post-iconoclastă, atunci când arta picturii Ortodoxe a început să se facă din nou, aproape în totalitate, ex nihilo. Furtuna iconomahă a distrus per ansamblu arta religioasă și a lipsit Biserica vreme de

mai bine de un secol de frumusețea icoanelor sale. Această experiență sfâșietoare a trecut, iar Biserica, prin luminarea Sfântului Duh, a expus Adevărul și a arătat reaua-slăvire (caco-doxia) iconomahilor. Artă a reînceput să aștearnă culorile strălucitoare și diafane, pline de lumină, pe pereții bisericilor, pe panouri și pe paginile manuscriselor. Faptul că arta a luat-o de la început, a obligat-o să se miște cu pași atenți și întemeiați pe considerentele Părinților ortodocși ai Bisericii care au vorbit despre icoană. Artă nu mai era o preocupare personală a pictorului, era o preocupare a Bisericii. Pentru exact acest motiv, icoana post-iconoclastă este un eveniment care prezintă multe principii statornice, care pot și trebuie să fie studiate. Am putea spune că arta acestei perioade poate funcționa ca ghid pentru evaluarea rolului tehnotropiei (stilisticii), a locului pictorului și a altor probleme. Iar această, pentru că în timpul acestei perioade sensibile, bunul plac și improvizația nu erau posibile, și toate se făceau cu atenție și bazate pe premise teologice.



Cum a ajuns un protestant printr-o icoană la Ortodoxie

Robert Arakaki

Când, în 1990, am părăsit Hawaii pentru a studia la Seminarul Teologic Gordon-Conwell, am făcut-o cu scopul de-a ajunge profesor la liberalul seminar al „Bisericii Unite a lui Hristos”. Aceasta era una dintre cele mai liberale denominații protestante, iar eu voiam să contribui la aducerea lui înapoi la „rădăcinile biblice”. Ultimul lucru din lume pe care-l așteptam era să devin ortodox!

Chemat de o icoană

După primul semestru, am fost invitat la un studiu biblic ținut la biserica ortodoxă grecească a Sfinților Constantin și Elena. În timpul studiului, privirile îmi tot fugeau spre masa unde se găseau de vânzare niște icoane. Ochii mi se întorceau către o icoană anume, a lui Hristos ținând Scriptura. În zilele ce au urmat nu mi-am putut scoate din minte acea icoană, așa că m-am întors și am cumpărat-o.

Când am luat-o, nici prin gând nu-mi trecea să mă fac ortodox. Am cumpărat-o ca pe-un mic gest de răzvrătire împotriva puternicei atitudini reformate de la Gordon-Conwell. Am simțit însă în icoană și o putere duhovnicească, care m-a făcut mai conștient de prezența lui Hristos în viața mea.

În al treilea an de Seminar am scris o lucrare numită „Icoana și spiritualitatea evanghelică”. În ea, analizam cum frumusețea vizuală a icoanelor ar putea îmbogăți spiritualitatea evanghelicilor, care e adesea destul de raționalistă și austeră. Pe măsură ce făceam studiul, am știut că era important să înțeleg icoana de pe poziții ortodoxe, iar nu să impun asupra subiectului prejudecățile protestante. Deși după ce-am terminat lucrarea am rămas în comunitatea evanghelică, începusem să percep înțelegerea sacramentală ortodoxă a realității.

După ce-am absolvit Seminarul, am mers la Berkeley și am început studiile de doctorat

în religie comparată. Pe când eram acolo, am frecventat biserica ortodoxă bulgară a Sfinților Chirii și Methodie, o parohie mică, alcătuită în mare parte din convertiți americani. Acolo am văzut Ortodoxia trăită! M-a atins profund vederea părinților ce-și purtau copilașii în brațe pentru a primi Sfânta împărtășanie și-și ridicau copiii ca să poată săruta icoanele.

Temeiul scripturistic al icoanelor

După câțiva ani la Berkeley, m-am întors în Hawaii. Deși eram foarte interesat de Ortodoxie, aveam și câteva rezerve majore. Una dintre ele era întrebarea: există un temei scripturistic pentru icoane? Nu cumva obiceiul ortodox al cinstirii icoanelor încalcă cele Zece Porunci, care opresc închinarea la chipurile cioplite? Cealaltă problemă era împotrivirea lui Jean Calvin față de icoane. Mă socoteam a fi un calvinist și aveam o mare prețuire pentru Calvin, ca teolog și cărturar biblic. Am abordat aceste două probleme în maniera tipică a unui student proaspăt absolvent: m-am apucat să fac niște studii de cercetare.

În cercetările mele, am aflat că există, într-adevăr, un temei scripturistic pentru icoane. În Cartea Ieșirii, vedem cum Dumnezeu îi dă lui Moise cele Zece Porunci, printre care se cuprinde interdicția împotriva chipurilor cioplite [Ieșirea 20:4]. Însă, în aceeași carte, vedem cum Dumnezeu îl învață pe Moise să construiască Cortul Sfânt, zicându-i, printre altele, să așeze heruvimi de aur pe Chivotul Mărturiei [Ieșirea 25:17-22]. Mai mult, vedem cum Dumnezeu îl învață pe Moise să întocmească chipuri de heruvimi pentru curțile din afară ale Cortului Sfânt și pentru perdeaua dinăuntru, ce ducea la Sfânta Sfintelor [Ieșirea 26:1,31-33].

Am găsit precedente scripturistice asemănătoare, în favoarea icoanelor, la Templul lui Solomon. În Sfânta Sfintelor se găseau chipuri de

heruvimi, cioplite pe cele două uși ce duceau către Sfânta Sfintelor, cât și pe zidurile exterioare din jurul Templului [II Paralipomena 3:14; I Regi 6:29, 30, 31-35. Ce găsim aici se află într-un contrast izbitor cu austeritatea deplină din multe biserici protestante de astăzi. În timp ce multe biserici protestante au doar patru ziduri goale, lăcașul de închinare din Vechiul Legământ era plin de bogate podoabe vizuale.

La sfârșitul Cărții lui Iezechiel se află o descriere lungă și elaborată a noului Templu. Asemeni Cortului lui Moise și Templului lui Solomon, noul Templu are heruvimi ciopliți pe zidurile sale [Iezechiel 41:15-26]. Și anume, gravurile heruvimilor au fie fețe omenești, fie fețe de lei. Descrierea chipurilor omenești de pe zidurile Templului poartă o asemănare izbitoră cu icoanele din Bisericile ortodoxe de astăzi.

Săpături arheologice recente au descoperit o sinagogă din primul secol, ce avea pe pereți imagini pictate cu scene biblice. Aceasta înseamnă că atunci când Iisus și ucenicii Săi mergeau Sâmbăta la sinagogă, nu vedeau niște ziduri goale, ci evocări vizuale ale adevărilor scripturistice.

Am fost copleșit și de faptul că conceptul chipului (imaginii) lui Dumnezeu este crucial din punct de vedere teologic. Este important pentru relatarea Facerii și de însemnătate hotărâtoare în înțelegerea firii omenești [Facerea 1:27]. Conceptul acesta este de însemnătate hotărâtoare și în înțelegerea mântuirii. Dumnezeu ne mântuiește prin refacerea chipului Său din noi [Romani 8:29; I Corinteni 15:49]. Și vorbim doar de câteva mențiuni ale chipului lui Dumnezeu în Scriptură. Toate acestea m-au dus la concluzia că există, cu adevărat, un temei biblic pentru icoane!

Cum rămâne cu Calvin?

Dar cum rămâne cu Jean Calvin? Aveam cea mai mare cinstire pentru Calvin, foarte prețuit printre protestanți pentru comentariile sale biblice și ca unul dintre teologii întemeietori ai Reformei protestante. Nu puteam trece cu ușurință peste iconoclasmul lui Calvin. Aveam

nevoie de motive bune, scripturistice și teologice, ca să resping opoziția lui Calvin față de icoane.

Cercetarea mea a dat naștere mai multor surprize. Una a fost descoperirea uimitoare că nicăieri în Instituțiile sale, Calvin nu pomeneste versetele ce vorbesc despre folosirea imaginilor în Cortul și Templul Vechiului Legământ. E o omisiune foarte semnificativă.

Un alt însemnat punct slab este felul în care înțelegea Calvin istoria Bisericii. El presupunea că în primii cinci sute de ani de creștinism, bisericile erau lipsite de imagini, și abia o dată cu „decăderea purității dogmatice” au început imaginile să pătrundă în biserici. Calvin l-a ignorat însă pe Eusebiu și Istoria sa Bisericească, scrisă în secolul al patrulea, care amintește de portretele în culori ale lui Hristos și ale Apostolilor (7:18). Și aceasta, în ciuda faptului că protestantul Calvin știa lucrarea, citându-l pe Eusebiu în Instituțiile sale!

Un alt punct slab este faptul că Calvin nu contrazice nicăieri clasică apărare teologică a icoanelor adusă de Sfântul Ioan Damaschin: restricția scripturistică împotriva chipurilor se baza pe faptul că Dumnezeu Tatăl nu poate fi înfățișat în chip văzut. Însă, deoarece Dumnezeu Fiul a luat la întruparea Sa fire omenească, El poate fi zugrăvit în icoane.

Am fost surprins să aflu că argumentele lui Calvin nu erau nici pe departe atât de puternice pe cât m-aș fi așteptat. Calvin n-a luat în seamă toate dovezile biblice, a înțeles greșit istoria Bisericii și a dat greș în a răspunde la apărarea teologică clasică. Cu alte cuvinte, iconoclasmul lui Calvin suferea pe plan scripturistic, teologic și istoric.

În călătoria mea către Ortodoxie, mai erau și alte probleme pe care trebuia să le lămuresc, dar cea a icoanelor era vârful aisbergului. M-am concentrat asupra icoanelor deoarece socoteam că este punctul cel mai vulnerabil al Ortodoxiei. Spre surpriza mea, era mult mai puternic decât mi-aș fi închipuit vreodată, îndoielile mele în privința icoanelor au fost asemenea Titanicului lovindu-se de ghețar. Ce părea să fie o bucațică de gheață era de fapt, în adâncuri, un munte uriaș, capabil să scu-

funde nava cea mare. Cu timpul, teologia mea protestantă s-a năruit și m-am încredințat că Biserica Ortodoxă avea dreptate când susține că deține deplinătatea Credinței.

Am fost primit în Biserică în Duminica Ortodoxiei din 1999. În prima duminică din Pos-

tul Mare, Biserica prăznuiește restaurarea cinstitii icoanelor și înfrângerea iconoclaștilor, la al Șaptelea Sinod Ecumenic din 787. În ziua aceasta credincioșii proclamă: „Aceasta este credința care a întemeiat lumea!”



Mozaicuri ale Mănăstirii Vatopedi

În biserica principală (katholikonul) mănăstirii se păstrează unicele mozaicuri murale din Muntele Athos. Reprezentările lor (ceea ce prezentat pe ele) alcătuiesc în total patru teme. Acest număr limitat trebuie desigur să fie atribuit naturii materialului care era folosit pentru fabricarea mozaicurilor și tehnicii lui costisitoare de obținere. Este vorba de următoarele reprezentări:

1. În naos, pe piloni, sub cupolă e prezentată scena Bunevestiri, scenă care datează de la începutul secolului al XI-lea – începutul secolului al XII-lea. Scena a fost pusă la vedere, pentru a sublinia închinarea bisericii praznicului Bunevestiri.



Bunăvestirea Născătoarei de Dumnezeu, în biserica principală (katholikon).

2. În pronaosul exterior (Litie), deasupra intrării care duce către pronaosul interior (Miezooptică), domină imaginea Deisis, realizată aproximativ în aceeași perioadă. Tehnica ireproșabilă a acestor două scene de mai sus și numărul mare de bucăți de mozaic din aur care au fost folosite la realizarea lor, ne fac să concluzionăm că este vorba de lucrările unui artist din Constantinopol.



Hristos din icoana Deisis. Detaliu.



Maica Domnului din icoana Deisis. Detaliu



Icoana Deisis

3. O a doua reprezentare a Bunevestiri, care datează de la sfârșitul secolului al XIII-lea – începutul secolului al XIV-lea, se află lângă mozaicul icoanei Deisis. Este o lucrare de înaltă calitate și este atribuită unui atelier înrudit sau chiar a însuși atelierului Sfinților Apostoli din Tesalonic.



Bunăvestirea Născătoarei de Dumnezeu, (icoană) în pronaos.

4. În secolele XIII-XIV sau, conform unei alte păreri, la sfârșitul secolului XI – începutul secolului XII, este datat și un portret (bust) mozaic al Sfântului Nicolae: este așezat deasupra intrării care duce la paraclisul de sud-vest a katholikonului, care este închinată aceluiași sfânt.



Sfântul Nicolae

Conform “Proskynitarion-ului” lui Ioan Comnenul, în naos au existat și alte mozaicuri, printre care și unele reprezentări ale unor împărați și ctitori ai mănăstirii, care nu se mai păstrează astăzi. Nu este exclus ca bucățile de mozaic care se păstrează în muzeul mănăstirii să provină de la aceste compoziții (icoane mozaic).

Nașterea Mântuitorului în iconografie

Fotis Kontoglos

Biserica noastră ortodoxă a păstrat și a continuat neschimbată tradiția artei iconografice, așa cum a păstrat și tradiția imnografiei, a muzicii și a arhitecturii. Și spunând neschimbată, înțeleg că nu i-a îngăduit să decadă de la caracterul său duhovnicesc, așa încât să dea naștere unor opere carnale și laice, după cum s-a întâmplat în biserica apuseană. Așa-numita Renaștere în Italia a fost de fapt renașterea idolatriei, adică a cultului omului trupesc care nu cunoaște ce este frumusețea duhovnicească. Artiștii care au lucrat de-a lungul Renașterii erau în cea mai mare parte oameni lipsiți de simțire religioasă, fără credință, care abordau temele religioase doar ca un prilej pentru a-și dovedi măiestria în cele ce țin de naturalețe și artă carnală. Italienii înșiși recunosc aceasta cu privire la marii lor artiști, din moment ce au drept icoane făcătoare de minuni doar pe cele vechi bizantine care s-au găsit în țara lor și ar râde dacă le-ar spune cineva că Rafael, Tițian, Andrea del Sarto, Veronese, Tintoretto și alți maeștri ai Renașterii au pictat icoane făcătoare de minuni (adică icoane pe care să le cinstească creștinii).

Așadar, ca să spunem lucrurilor pe nume, în Renaștere nu au făcut iconografie, adică pictură religioasă cu încărcătură duhovnicească, de aceea și operele pe care le-au creat maeștrii de atunci sunt teatrale, ostentative, lipsite de suflu mistic, de duh, fără să aibă nici o legătură cu simpla și smerita religie a lui Hristos. În timp ce iconografia ortodoxă a păstrat vechea curăție duhovnicească până în anii cei mai din urmă. Dar și la noi a început să decadă această artă de la înălțimea simplității duhovnicești, vrând să creeze și în bisericile noastre opere goale pe dinăuntru și teatrale, fiindcă necredința, îngâmfarea și încăpățânarea de a ne asemena celorlalți într-o cele rele, ne-a orbit cu totul. Celor care nu au credință în inima lor le plac aceste opere carnale și lipsite de duh, fiindcă trupul admiră trupul și nu vrea să vadă lucruri duhovnicești, nici



nu le poate simți. Lucru contrar se întâmplă cu oamenii care au simțit dulceața credinței; aceștia nu găsesc nimic de esență în operele care au fost create și încă sunt create pentru a arăta măiestria deșartă a unuia sau a altuia pictor, pe care le explică o „profesoareasă” plină de slavă deșartă numită „estetica”.

Nașterea lui Hristos este înfățișată în icoanele bizantine cu sfințenia duhovnicească cu care aceasta este istorisită în Evanghelie. Cu alte cuvinte, este reprezentată ca taină, în timp ce pictura laică de care am vorbit o redă drept un scenariu și nimic altceva. Priviți o astfel de pictură, cum ar fi cea a lui Correggio sau a lui Murillo, și veți simți, veți înțelege ce spun. În icoanele noastre, Nașterea este reprezentată într-un mod simplu și adânc, fără ornamente ar-



Nașterea Domnului – mozaic de la Mănăstirea Cuviosului Luca (secolul X)

tificiale și sentimentalisme deșarte. Toate sunt simple și smerite, dar în aceste forme simple există acel suflu religios, care este de necuprins pentru cei necredincioși, fiind „ca o adiere de vânt lin”.

Tiparul iconografic al Nașterii la zugravii bizantini este următorul: În mijloc este o peșteră îngrădită de stânci ce par a fi transparente, ca de cristal. Înăuntrul deschizăturii sale întunecoase este o iesle, iar în ea se află un Prunc înfășat, Hristos; pe deasupra sa Îl ating ușor cu răsuflarea un bou și un asin sau un cal.

Maica Domnului este întinsă lângă Pruncul său pe o rogojină, așa cum se obișnuiește în Răsărit. În partea de sus, la dreapta este ceata Îngerilor în rugăciune (deisis), în timp ce în stânga un alt înger, cu aripile întinse, vorbește cu păstorii, spunându-le vestea cea îmbucurătoare. În partea de jos, în dreapta, este reprezentat bătrânul Iosif șezând pe o piatră și meditând, cu capu-și sprijinit pe mână, după Evanghelia care zice „a voit s-o lase în ascuns”, întrucât nu dorea să o vădească pe Fecioara Maria care născuse fără ca acel copil să fie al lui.



În fața sa stă un cioban bătrân sprijinit în toiag, îmbrăcat cu piei de oaie, care îi vorbește ca și cum ar vrea să îl mângâie sufletește. În stânga stă așezată o bătrână care ține în brațele sale Pruncul nou născut gol, încercând cu mâna apă caldă dintr-o scaldătoare, în timp ce o fiică de țăran, cu maramă pe cap, toarnă apă pentru a scâlta pruncul. În jurul lor și deasupra pe stânci pasc oi, stau întinși și doi – trei câini ciobănești. Un cioban mulge oile. În spatele peșterii se văd



Nașterea Domnului – mozaic de la Mănăstirea Dafni (secolul XI)

între munți cei trei magi călare pe cai, unul pe un cal alb, altul pe un murg, iar altul pe un roib. Maica Domnului este zugrăvită și în genunchi, dar aceasta cred că aduce a influență francă. Scena cu femeile care scaldă Pruncul este luată din Evangheliile apocrife. Este curios cum zugravii bizantini, care erau întru totul ortodocși, pun în icoanele lor scene despre care nu este scris în Evanghelie, luându-le din cărți ce nu sunt canonice.

La Mystras, în moscheea Karie Djami și în alte locuri sunt zugrăvite episoade din viața Maicii Domnului luate din așa-numita Evanghelie a lui Iacov, care nu este canonică. Dar acestea sunt zugrăvite în reprezentări ale Intrării în Biserică a Maicii Domnului, a Bunevestiri, a vieții lui Ioachim și a Anei etc. În ceea ce privește Nașterea Mântuitorului se află scris în Evangheliile apocrife că de îndată ce pe Fecioara Maria au cuprins-o durerile, Iosif s-a dus să găsească o moașă și a aflat pe o bătrână pe nume Salomeea, aceasta fiind cea care a scaldat Pruncul. În unele fresce vechi este scris chiar și numele acesteia, Salomeea. În cele mai frumoase reprezentări iconografice, Maica Domnului este înfățișată întinsă, cu capul sprijinit pe mână, iar expresia ei este dulce și melancolică, fapt ce aduce multă zdrobire de inimă. În unele icoane am văzut zugrăviți ochi deasupra peșterii, ca și cum aceasta ar fi vie, după cum sunt înfățișați, totodată, sub formă de vultur, norii care îi aduc pe Apostoli la Adormirea Maicii Domnului sau Iordanul în icoana Botezului Domnului sub formă de bătrân, marea ca o crăiasă a apelor, iar izvoarele râului ca un om de piatră care varsă apa din gura sa ș.a. Erminia zugravilor, după Dionisie de Furna, scrie despre tiparul iconografic al Nașterii: „Peșteră și într-însa, la partea cea dreaptă, Născătoarea de Dumnezeu punând în iesle pe Hristos înfășat

ca un Prunc; și Iosif îngenuncheat de-a stânga, avându-și mâinile încrucișate la piept. Și dinapoia ieslei un bou și un asin, uitându-se la Hristos. Și dinapoia Preasfintei Fecioare și a lui Iosif, păstorii ținând toiege și uitându-se cu mirare la Hristos; și dinafară de peșteră oi și păstori, unul zicând cu fluerul, și alții uitându-se în sus cu frică; și deasupra lor un înger îi binecuvintează. Și dinspre cealaltă parte, magi cu îmbrăcăminte împărătească, călări pe cai și arătându-și steaua unul altuia. Și deasupra peșterii, mulțime de îngeri...”

Cele mai frumoase icoane ale Nașterii pe care ni le-au lăsat evlavioșii noștri iconari din vechime sunt în primul rând mozaicurile din Mănăstirea Dafniou și de la Cuviosul Luca, opere de excepție pentru cel care are simțul artei bizantine și nu dorește scenarii și demonstrații [artistice] goale. Altă frumoasă icoană a Nașterii se află în Mănăstirea Peribleptos, Mystras, poate cea mai frumoasă, precum și alta în Mănăstirea Pantanassa. Renumită este și scena Nașterii din moscheea Kahrie, Constantinopol (vechea Mănăstire Chora), din Mănăstirea Întâmpinarea Domnului, Meteora, din Mănăstirile Dionisiu și Dochiaru din Sfântul Munte, precum și cea din Mănăstirea Sfântul Pavel, Mănăstirea Schimbarea la Față, Meteora sau de la Mănăstirea Varlaam, opera lui Fragkos Katelanos. Există și alte frumoase reprezentări ale Nașterii în vechi paraclise, toate urmând același tipar pe care l-am expus. Mulțime de scene ale Nașterii împodobesc vechile manuscrise, precum cele două care se găsesc la Mănăstirea Iviru. Mâna mea păcătoasă s-a învrednicit să zugrăvească câteva scene ale Nașterii pe lemn și două fresce, una în paraclisul de familie al lui Gh. Pasmazoglou, Kifisia, iar cealaltă, de mari dimensiuni, în biserica Izvorul Tămăduirii din Liopesi.



Trei iconostase aghiorite

Dispoziția generală a iconostasului rămâne aproape întotdeauna aceeași, cu unele adaosuri sau lipsuri – după caz. Disponerea aceasta urmează următoarea schemă:

Pe podea se găsește baza iconostasului. De la bază încep coloanele. Între acestea, în zona de jos, în locul coloanelor de întărire ale iconostaselor din marmură, sunt plasate poalele care sunt câteodată sculptate în lemn, altă dată pictate. Urmează o porțiune îngustă sculptată în lemn și deasupra regiunea în formă dreptunghiulară. Apoi icoanele împărătești – ce se încununează în partea de sus. La această înălțime, în centru, se deschide *poarta frumoasă* (care în România a ajuns să poarte numele de „uși împărătești”, deși ușile împărătești se numesc până astăzi în Grecia cele de la trecerea dintre pronaos și naos, nota trad.), ce culminează cu Sfântul Potir. În stânga se găsește ușa proscomidiarului, iar în dreapta aceea a diaconiconului. Urmează un șir de îm-

podobiri în formă de arc, mai sus, porțiunea cu porumbei sculptați ieșiți în afară, de care atârnă candelarele. Brâiele superioare nu sunt întrerupte de uși: primul brâu este reprezentată rădăcina lui Iesei, în al doilea mlădițele, iar mai apoi șirul de icoane al celor douăsprezece Praznice – care, de multe ori, sunt, de fapt, mai mult de douăsprezece. Urmează apostolii – icoane cu busturile apostolilor. Iconostasul se termină cu un frontispiciu cu încununare joasă, ramura, în vârful căreia se înalță Crucea cu Hristos Răstignit pictat pe ea, încadrat de două ripide pe care sunt pictate, de asemenea, reprezentările Sfântului Apostol Ioan și cea a Maicii Domnului.

Un interes deosebit prezintă iconostasele mănăstirii Vatoped, care aparțin epocii baroc neo-elenic (aproximativ de la mijlocul secolului al XVIII-lea până la mijlocul secolului al XIX-lea). Din acea epocă se păstrează la locurile lor trei iconostase:



Cel al katholikon-ului (anul 1788) în imagine: biserica mare (katholikon), iconostas (1788) – partea de sus a Ușii Frumoase (Ușilor Împărătești, n. trad.) și porțiune din arhitravă (epistil)



Paraclisul Sfântului Andrei. Iconostas (ultimul deceniu al secolului al XVIII-lea). Detaliu



*Paraclisul Sfântului Andrei. Iconostas (ultimul deceniu al secolului al XVIII-lea).
Vedere generală*



Paraclisul Sfântului Andrei. Iconostas (ultimul deceniu al secolului al XVIII-lea). Pragul de sus al Ușii Frumoase și și porțiune din arhitravă (epistil)



Paraclisului Sfântului Brâu al Maicii Domnului – al doilea deceniu al secolului al XIX-lea – Detaliu cu culesul viei

Există unele modificări în structură, tehnică și stil. Basorelieful se face în special în profunzime și se înmulțesc brăurile care, din cauza tehnicii perforării lor, seamănă cu dantelele. Tematica se îmbogățește și se combină într-un mod variat, în timp ce se întreprinde redarea lor fiziocratică. Toată suprafața fondului este aurită. Coloanele dobândesc al doilea și al treilea cap și epistilul își schimbă forma în porțiunea de deasupra coloanelor, care are o mare greutate. Iconostasul se transformă într-o stavilă de netrecut între naos și Sfântul Altar, se înalță până la partea cea mai de sus a zidurilor și se înclină în față.



Paraclisul Sfântului Brâu

Sfântul Lazăr în iconografia ortodoxă

Stamathis Skliris

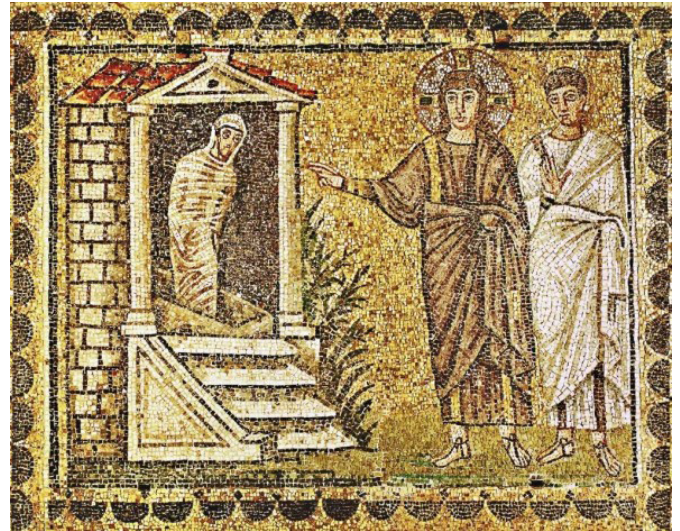
«Învierea cea de obște mai înainte de Patima Ta incredințând-o, pe Lazăr din morți l-ai sculat, Hristoase Dumnezeule. Pentru aceasta și noi, ca pruncii, semnele biruinței purtând, Ție, biruitorului morții, strigăm: Osana Celui dintru înălțime, bine ești cuvântat Cel ce vii întru numele Domnului» (troparul din Sâmbăta lui Lazăr).

Cu aceste cuvinte de laudă Biserica noastră îl cinstește pe sfântul Lazăr, dezvăluind totodată sensul adânc atât al minunii învierii sale din morți, cât și al sărbătorii Floriilor, care este asociată cu Sâmbăta lui Lazăr. Cu alte cuvinte, ni se arată că această minune nu este numai un eveniment din viața lui Lazăr, ci și preînchipuirea Învierii celei de obște. Același adevăr, pe care Biserica îl exprimă în lucrările teologice și în iconografia sa bizantină, este exprimat și prin intermediul unei alte limbi – limba iconografiei. În ce mod această limbă reușește să-l cinstească și să-l laude pe sfântul Lazăr vom constata în referatul următor.

Trebuie specificat încă de la început că iconografia ortodoxă i-a dedicat sfântului Lazăr două ipostaze (icoane) distincte: în prima este reprezentată învierea sa din morți de către Domnul, iar a doua îl prezintă pe Lazăr ca ierarh. În continuare, vom descrie aceste două ipostaze, ca mai apoi să ne concentrăm atenția asupra locului și importanței sfântului Lazăr în iconografia ortodoxă și în teologia Învierii.

A. Icoana Învierii lui Lazăr

Învierea lui Lazăr, prietenul Domnului, constituie un eveniment unic atât din punct de vedere teologic, cât și istoric, fiind descris pe larg în Evangheliile (Ioan 11, 1 – 44). Referindu-ne la icoana învierii sale, putem spune că nu este vorba despre o reprezentare simbolică, ci despre zugrăvirea unui eveniment istoric real, care a avut loc într-un anumit loc – în Betania, unde locuia Lazăr dimpreună cu surorile sale –



“Învierea lui Lazăr” Mozaic (secolul al VI-lea) Basilica Sfântul Apolinarie, Ravenna, Italia

și într-un anumit timp – cu câteva zile înainte de Patimile Domnului. Așadar, icoana Învierii lui Lazăr cuprinde câteva elemente istorice concrete:

- 1) Minunea s-a petrecut aproape de Betania, oraș care se vede în planul secund.
- 2) Se poate vedea mormântul și câțiva oameni care prăvălesc piatra de pe el.
- 3) Lazăr apare la intrarea mormântului, înfășurat în giulgiuri și stând în picioare.
- 4) Unul din cei prezenți își acoperă nasul cu mâneca hainei, ca să nu simtă mirosul urât, pe care, în mod normal, l-ar fi împrăștiat trupul unui mort de patru zile.
- 5) Cel care ține piatra mormântului pare că depune un efort uriaș pentru a ridica acea greutate.
- 6) Se poate vedea ceata ucenicilor, dimpreună cu câțiva prieteni și vecini, care urmăresc uimiți

cele petrecute.

7) Marta și Maria I se închină Domnului, sărutându-I picioarele în semn de recunoștință.

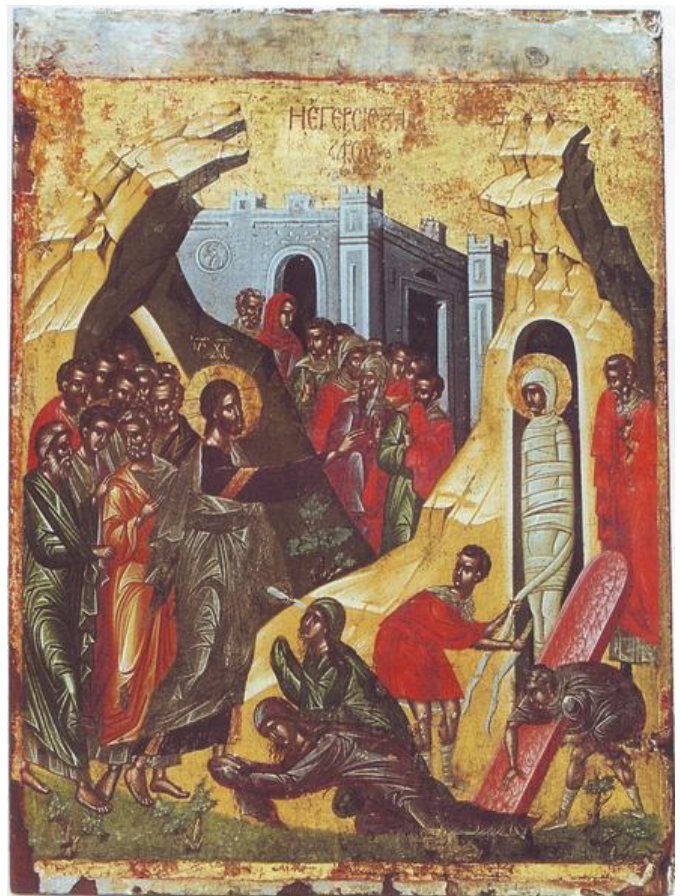
8) Îl vedem pe Iisus, Care îl strigă pe Lazăr să iasă din mormânt, binecuvântându-l cu mâna dreaptă. Este Persoana care domină peisajul icoanei, imprimându-i o alură care depășește cadrul istoric și o ridică la un alt nivel, la care ne vom referi puțin mai jos. Dincolo de surprinderea succintă a acestor elemente istorice, se depune un efort considerabil pentru a se arăta că Iisus este izvor de putere și viață. Pictura, ca artă a văzului, și nu a auzului, ca artă a spațiului, și nu a timpului, nu poate genera mișcare și acțiune, nici nu ne poate face să auzim strigarea lui Hristos «Lazăre, ieși afară». Poate, în schimb, să ni-L înfățișeze pe Iisus ca Domn al vieții și morții, având o «atitudine atotțiitoare» și aruncând spre prietenul său mort, Lazăr, o privire fulgerătoare, cu mâna întinsă în semn de binecuvântare. Iar harul care iese din trupul Său îl readuce la viață pe Lazăr.

Să reținem aceste elemente istorice, care sunt deosebit de importante în descrierea icoanei, întrucât subliniază poziția – cheie pe care o are Iisus în întregul peisaj. Apoi să încercăm să privim icoana învierii lui Lazăr din perspectiva liturgică a iconografiei. Imediat vom constata că Biserica oferă o valoare aparte acestui subiect iconografic. Mai exact, nu-l consideră a fi doar una din multele minuni săvârșite de Domnul, sau un simplu episod din viața unui sfânt, ci îl include în «*dodekaórton*» (în greacă, *δωδεκαόρτον* = 12 sărbători), adică în ciclul celor doisprezece evenimente fundamentale ale Iconomiei Întrupării lui Hristos. Aceste doisprezece sărbători sunt zugrăvite fie pe arcadele din tavanul bisericilor (de rit bizantin), fie în icoanele din catapetesma (iconostas). Este clar că, prin aceasta, Biserica vrea să ne conducă de la planul inferior al picturii, în care sunt zugrăviți sfinți, precum și scene din viețile și minunile lor, spre înălțimile Iconomiei Întrupării lui Hristos (arcadele bisericilor în cruce greacă înscrisă), surprinsă cu

măiestrie în «*dodekaórton*», și, prin scenele «*dodekaórton-ului*» spre ceva mai mareț – icoana lui Hristos Pantokrator (atotțiitorul), Soarele Dreptății, Care răsare din adâncul cupolei.

Icoanele catapetesmei ne introduc în atmosfera euharistică a Sfântului Altar, care ne face să pregustăm din bucuria veșnică întruchipată în Persoana lui Hristos, Cel ce va să vină a doua oară, deschizând ușile Împărăției Tatălui, a Fiului și a Sfântului Duh.

Așadar, în paralel cu dimensiunea istorică, trebuie să căutăm și un alt sens, o altă interpretare a «*dodekaórton-ului*» – în general și a Învierii lui Lazăr – în special. Poziția liturgică a picturilor – între cer și pământ, precum și a icoanelor – între naos și Sfântul Altar, trimit cu gândul la spațiul dintre Istorie și Eshatologie. Într-adevăr, dacă suntem atenți la icoana învierii lui Lazăr, văzând-o din perspectiva întregii iconografii ortodoxe, vom remarca că în spatele dimensiunii istorice se ascunde o altă dimensiune. Fiecare detaliu istoric surprins în această icoană este zugrăvit în cunoscutul stil bizantin,



care dă naștere unui alt plan, suprapus peste cel istoric. Este vorba despre dimensiunea eshatologică, care are următoarele trăsături:

1) Lazăr, cel mort de patru zile, nu are o atitudine statică, ci se pleacă în fața Domnului, în semn de ascultare, ca și cum învierea sa ar constitui rezultatul ascultării firii stricăcioase față de Hristos, Care apare nu numai sub aspectul istoric al Omului Iisus, ci și din perspectiva eshatologică a Domnului Hristos, Căruia I se supun toate. Astfel se explică atitudinea atotțiitoare cu care este zugrăvit chipul smerit al lui Iisus din icoană. Cu alte cuvinte, iconografia ortodoxă are această însușire optică, de a imprima un caracter eshatologic unui simplu fapt istoric. Deși înfățișează evenimente istorice, țintește spre «sfârșitul» lor eshatologic, spre împlinirea lor.

2) Acest lucru nu se întâlnește numai la anumite detalii ale compoziției, ca și când pictorul a fost inspirat de un singur detaliu pentru a dezvolta brusc o întregă teologie. Nici nu reprezintă o trăsătură întâlnită numai la icoana unui anumit pictor, să spunem, inspirat, lipsind cu desăvârșire din icoana pictorilor neinspirati. Ci constituie un suflu, un efort eshatologic de a depăși moartea, stricăciunea și toate legile firii, element fundamental care răzbate prin tot țesutul iconografiei, fiind prezent în fiecare icoană zugrăvită în conformitate cu tipicul ortodox, indiferent de inspirația sau evlavia personală a pictorului.

Extrem de sugestiv în acest sens este următorul detaliu: omul care ridică piatra de pe mormânt pare să depună un efort considerabil, din cauza greutateii acesteia. Însă, dacă suntem atenți la modul în care este pictată piatra, vom constata că ea pare subțire și ușoară, tocmai datorită faptului că întregul tablou nu este luminat de vreo sursă de lumină dinspre interior (raze de soare), ci de o lumină care nu știm de unde provine și care nu respectă legea răspândirii rectilinii. Motiv pentru care piatra, în afară de faptul că nu lasă nici o urmă de umbră pe pământ, nici ea în sine nu prezintă urme de umbre pe vreuna din cele două laturi. Cu alte cuvinte, nu are groșime și adâncime și, de aceea, nu ne convinge

că ar fi prea grea. Avem astfel, pe de o parte, un plan, o schiță, un mod de reprezentare care oferă senzația de greutate, iar, pe de altă parte, o lumină deosebită, care luminează planul în așa fel încât anulează senzația de greutate. Iată paradoxul iconografiei bisericești. Ne pune în fața ochilor o lume reală, dar transfigurată și eliberată de stricăciune. Ne prezintă imaginile din perspectivă istorico-realistă, dar, în același timp, le înalță la un alt nivel – supra-istoric, supra-realist, eshatologic.

3) Același lucru este valabil și în cazul munților și cetății, care, întrucât nu lasă vreo urmă de umbră, ci sunt luminate în întregime, nu dau senzația de greutate sau stricăciune.

4) În cele mai multe icoane, în care este zugrăvită învierea lui Lazăr, munții au structura prismatică specifică picturii bizantine, apărând sub forma unor spirale ușoare, cu vârful îndreptat în sus, în loc să dea acea senzație de greutate.

5) Lumina icoanei este de așa manieră încât nu oferă nici senzația de răsărit, nici de apus. Astfel, nu permite privitorului să-și dea seama în ce moment al zilei poate fi încadrat evenimentul zugrăvit în icoană.

Aceste elemente eshatologice, în paralel cu cele istorice amintite mai sus, au menirea de a îmbina timpul cu spațiul într-o singură compoziție omogenă și de a uni cele două dimensiuni – Istoria și Eshatologia – în Persoana lui Iisus, Cel care l-a înviat pe Lazăr (sub aspect istoric) și care este Fiul lui Dumnezeu, atotțiitorul (Pantokrator) și atotputernicul, Cel ce va să vină (sub aspect eshatologic). În concluzie, putem spune că icoana ortodoxă a învierii lui Lazăr nu se referă strict numai la învierea unei singure persoane umane, ci preînchipuie Învierea întregului neam omenesc și transfigurarea întregii creații. Așadar iată care este sensul sărbătorii care, așa cum am menționat în debutul acestui referat, pe cât de frumos este descrisă în scrierile și imnologia bisericească, pe atât de iscusit și de artistic este zugrăvită în icoana ortodoxă.

B. Icoana lui Lazăr ca episcop

Biserica însă nu s-a mulțumit numai cu repre-

zentarea învierii lui Lazăr, ci a avut grijă să-l înfățișeze iconografic și ca ierarh al Bisericii. Elementele istorice care stau la baza icoanei sunt împrumutate din tradiție. Conform acesteia, sfântul Lazăr, după ce a fost înviat, a mai trăit încă treizeci de ani, timp în care a poposit în Cipru, unde a fost hirotonit episcop, dedicându-se în totalitate propovăduirii lui Hristos. După ce a adormit, a fost îngropat în Kítio (Larnaca de azi – *n. tr.*), de unde Sfintele sale Moaște au fost mutate (890) în frumoasa biserică ridicată în cinstea sa de către Leon VI Înțeleptul. Așadar, în baza acestei tradiții, sfântul Lazăr este pictat îmbrăcat în veșminte arhieresti, ținând Evanghelia în mâna stângă.

Din start, privirea credinciosului se oprește asupra chipului său, care provoacă o impresie puternică. Fața îi este tristă, zbârcită, fără musteață și barbă. Nici păr nu prea are. Icoanele care îl înfățișează pe Lazăr ca episcop sunt extrem de rare. Cea mai importantă dintre acestea se află în binecunoscuta biserică Árakas din Lagouderá și este o frescă (pictură pe perete) care datează din anul 1192. Trăsăturile feței sunt cu totul speciale, amintindu-ne de fresca învierii lui Lazăr din biserica Sfântul Pantelimon, de lângă Skopje. De altfel, în această biserică, cunoscută și sub numele de Nérezi, putem găsi și alte fresce minunate, datând din anul 1164, adică cu treizeci de ani mai devreme decât fresca din Cipru.

Și în fresca din biserica Nérezi, expresia feței sfântului Lazăr prezintă trăsături nemaîntâlnite în alte reprezentări. Capul nu-i este acoperit, ca în cazul icoanelor din Sinai, iar fruntea este rotundă (detaliu care nu se mai întâlnește nicăieri, decât numai în Árakas). Zbârcitura adâncă din obraz are aceeași formă ca în icoana din Árakas. Nici aici nu are musteață și barbă, așa cum au toți sfinții din icoanele meta-bizantine și, într-o măsură mai mică, din icoanele vechi bizantine. De asemenea, capul este puțin întors spre dreapta, la fel ca în cazul frescei din Cipru, ca și cum pictorul din Árakas a copiat fresca de la Nérezi.

O asemenea ipoteză nu este exclusă, întrucât există mărturii care atestă existența multor asemănări între monumentele bizantine din

Cipru și cele din Sinai (G. Soteríou) sau din Balcani. În acest sens, amintim de studiul lui Vojislav Djuric despre asemănările dintre icoana Sfântului Petru din Cipru și fresca bisericii Sfântul Andrei de pe malul râului Tresaț, lângă Skopje («Atelierul Mitropolitului Ioan», revista Zograf, nr. III, 1969). Însă și noi am constatat o serie de asemănări între icoana Epitafului din Nérezi și Kurbinovo (1191) – pe de o parte și cea a Mănăstirii Sfântului Ioan Hrisostom din Koutsovéntis (Cipru) – de cealaltă parte (mai ales în ceea ce privește mâinile și poziția corpului Sfintei Fecioare). Așadar putem trage concluzia că pictorul din Árakas, inspirat din fresca învierii lui Lazăr din Nérezi, pe care a prelucrat-o, imprimându-i propriul său stilul, a pictat fresca sfântului Lazăr ca episcop, îmbrăcat în felon și omofor și ținând Evanghelia în mâna stângă. În această reprezentare, predomină silueta impunătoare a sfântului, precum și chipul său unic în ceea ce privește expresivitatea spirituală și ascetică. Deosebirea fundamentală dintre cele două fresce constă în următoarele



Sfântul Lazăr – Larnaca, Cipru

detalii: în timp ce la Nérezi întâlnim o plasticitate neasemuită, un joc inedit de lumini și o privire mai degrabă fixă, în Lagouderá observăm mai multă linearitate, schematizare și o privire foarte expresivă. Gestul pictorului din Lagouderá de a se inspira din chipul lui Lazăr cel înviat de la Nérezi și de a-l transpune în icoana sa are o mare însemnătate teologică, la care merită să ne referim acum, în finalul dezbaterii noastre.

C. Sfântul Lazăr și Teologia Ortodoxă a Învierii

Putem spune că pictorul din Lagouderá a procedat în cazul icoanei lui Lazăr la fel cum procedează toți pictorii atunci când zugrăvesc chipul lui Hristos de după Învierea Sa din morți, pe care îl prezintă cu rana din coastă și cu semnele cuielor din mâini și picioare. Este vorba despre semnele după care L-au recunoscut ucenicii Săi, deși li se arăta transfigurat «în altă formă» și pe care, pipăindu-le, Toma a mărturisit: «Domnul meu și Dumnezeu meu». Există deci această distincție între reprezentarea lui Iisus de dinainte și de după Înviere, deși este vorba despre același trup, care nu a încetat să aibă semnele iubirii dumnezeiești. Jertfa – din iubire de oameni – de pe Cruce, care se vede și care este confirmată de semnele cuielor, I-a oferit o singură și unică identitate, după care a fost recunoscut de către ucenici. Păstrarea semnelor sfințelor Patimi după Înviere arată faptul că, după înviere, deși va dispărea orice urmă de stricăciune, totuși vor rămâne urmele morții, care oferă sfinților identitate bisericească, întrucât reprezintă dovada legăturii lor veșnice cu Hristos și cu Biserica. În cazul lui Hristos au rămas semnele cuielor și rana din coastă; în cazul lui Lazăr au rămas semnele morții, din care l-a înviat Domnul în multa Sa iubire de oameni. Aceste semne, care poartă pecetea identității bisericești, ne ajută pe noi, mădularele Bisericii, să recunoaștem imediat icoana lui Lazăr.

Așadar pictorul, care a luat chipul lui Lazăr din icoana învierii sale și l-a transpus în por-

tretul său ca ierarh, a adoptat aceeași tactică folosită de pictura bisericească în cazul reprezentării chipului lui Iisus de după Învierea Sa din morți. Prin urmare, icoana învierii lui Lazăr, la care ne închinăm noi, credincioșii, reprezintă o mărturie de netăgăduit a dogmei Învierii trupurilor, pe care o mărturisim de fiecare dată când rostim Crezul («aștept învierea morților»). Prin extensie, icoana sfântului Lazăr ne dezvăluie valoarea inestimabilă a trupului nostru, fiindcă trăim și ne mișcăm «în trup» pe acest pământ și tot «în trup» vom trăi în veșnicia Împărăției lui Dumnezeu. Așadar iconografia ortodoxă oferă un răspuns ferm rătăcirilor referitoare la metempsihoză, reîncarnare, etc. Nu în ultimul rând, icoana sfântului Lazăr subliniază și valoarea unică a istoriei, precum și a fiecărei clipe din viața omului.

Aici trebuie subliniat rolul important al ascezei ortodoxe, fiindcă numai prin asceză vom reuși să transfigurăm istoria, din istorie a căderii, a negării lui Dumnezeu, într-o istorie a pocăinței, a acceptării lui Dumnezeu. Prin asceza trupului (adică prin faptele concrete săvârșite de trup, fără de care omul nu poate face nici o mișcare), ne vom exprima dorința de a-L accepta pe Dumnezeu și voia Sa, care nu este alta decât mântuirea și veșnicia omului și a întregii creații.

Tot acest ethos al nădejzii și credinței noastre în Înviere este însumat în icoana învierii lui Lazăr, prietenul lui Hristos, cel înviat a patra zi, căruia ne rugăm cu toții să mijlocească pe lângă Domnul Vieții, ca să ne mântuiască din stricăciunea păcatelor și patimilor noastre, din ignoranța colectivă care ne duce inevitabil spre prăpastia unui dezastru ecologic, să ne întărească în iubire, să ne scape de orice boală trupească și sufletească și de stricăciunea morții, cel mai mare dușman al omului. Îl rugăm, de asemenea, să mijlocească la Hristos ca să-și amintească de noi în ziua cea înfricoșată a judecării Sale și să ne cheme lângă El, Lumina Învierii, ca pe niște prieteni ai Săi, așa cum l-a chemat pe prietenul Său, Lazăr.