

LIMBAJUL VIZUAL AL ICOANEI: O PERSPECTIVĂ SIMBOLICO-DUHOVNICEASCĂ

Dr. Laurențiu-Victor Chilibaru

THE VISUAL LANGUAGE OF THE ICON: A SYMBOLIC AND CONFESSIONAL PERSPECTIVE

Abstract: The most suitable means for valorization of the visage, as a means for escalation of the personality crisis suffered by man in the society of today, is offered by the theology of the icon. Through the icon, the Church offers the contemporary man the possibility to escape from the suffocating, heavy and dehumanizing routine, in their efforts to recover their divine effigy, faded away as a consequence of worldly pleasures and worries. The icon opens up, before man's own eyes, the gateway to heavenly eternity, the earth-like existence is suspended on the icon's universe, thereby making the way to a perspective for confessional reality.

Keywords: icon, symbolic, confessional, personality, language

INTRODUCERE

Cel mai adecvat mod de valorizare a chipului ca mijloc de escaladare a crizei de personalitate pe care o suferă omul în cadrul societății actuale este oferit de teologia icoanei. Prin icoană, Biserica îi dă omului contemporan posibilitatea să evadeze din cotidianul sufocant, apăsător și dezumanizant, în efortul de recuperare a chipului său divin, estompat din pricina plăcerilor și a grijilor lumești. Icoana îi deschide omului, în fața ochilor săi, poarta veșniciei cerești. Lumea pământească se suspendă în universul icoanei, lăsând loc perspectivei realității duhovnicești. În lumea spirituală, nevăzută, la care face trimitere icoana, nu funcționează aceleași legi naturale care guvernează în mod obișnuit lumea materială. Însă scopul ei nu este acela de a prezenta în mod obiectiv realitatea văzută, ci de a-l transpune pe privitor în starea de contemplație. Întrucât icoana constituie o prezență vie a persoanelor sfinte care sunt reprezentate într-însa, cel aflat în fața icoanei este îndemnat să participe în mod responsabil la planul divin de modelare lăuntrică a naturii

umane. Astfel, omul este atras prin icoană la viața de sfințenie pe care o trăiesc persoanele dinaintea sa. În funcție de deschiderea manifestată de cel care se închină la icoane, se realizează un transfer de energie care se revarsă din ființa divină, prin icoană, către sufletul credinciosului, în vederea transfigurării sale. Semnificația imaginilor zugrăvite în icoană este redată prin intermediul unui limbaj vizual cu valoare de simbol. Pe de o parte, acest limbaj are menirea clară de călăuzire a credinciosului spre cunoașterea lui Dumnezeu, a Maicii Domnului și a sfinților. Pe de altă parte, el face posibilă transmiterea unui mesaj duhovnicesc, care, o dată pătruns în sufletul credinciosului, are putere de exemplu asupra sa, îndemnându-l la imitare, la trăirea unei vieți de sfințenie, asemenea persoanelor sfinte reprezentate în icoane.

POSSIBILITATEA ICOANEI

Cuvântul *icoană* provine din limba greacă – de la cuvântul „e...kèn” – și înseamnă imagine, chip, reprezentare, asemănare sau portret¹. Concret, acest termen desemnează „*orice reprezentare a lui Hristos, a Fecioarei, a unui sfânt, a unui înger sau a unui eveniment din istoria sfântă*”². Potrivit învățăturii Bisericii, Întruparea Fiului lui Dumnezeu constituie fundamentul icoanei. Deși icoana este produsul Tradiției Bisericii și vehicul al revelației divine, fiind zugrăvită și cinstită cu evlavie de credincioși încă de la începuturile creștinismului³, doctrina cu privire la cinstirea icoanelor a fost formulată abia în secolul al VIII-lea, în urma disputelor iconoclaste din acea perioadă. Părinții adunați la Sinodul ecumenic de la Niceea, din 787, au stabilit că zugrăvirea icoanelor este în acord cu Sfânta Scriptură și Sfânta Tradiție, având ca fundament dogmatic însăși Întruparea Domnului Iisus Hristos. În consecință, cinstirea icoanelor este perfect legitimă, făcând parte integrantă din învățătura hristologică a Bisericii. Dacă iconoclaștii nu reușeau să realizeze corect distincția dintre noțiunea de *fire* și cea de *ipostas*, admitând că în realizarea icoanei Fiului lui Dumnezeu întrupat se zugrăvește fie doar natura Sa divină, fie numai „*firea umană, despărțită de Dumnezeirea Sa*” – fapt care nega posibilitatea icoanei –, ortodocșii afirmau, în acord cu dogma unirii ipostatice formulate de Sinodul ecumenic de la Calcedon, că, dimpotrivă, „*icoana nu reprezintă natura, ci persoana*”⁴. Teodor Studitul explică acest lucru astfel: „*chiar dacă*

¹ Pr. Prof. dr. Ene BRANIȘTE, Prof. Ecaterina BRANIȘTE, *Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase*, Caransebeș, Editura Diecezană, 2001, p. 201-203; Preot Prof. Dr. Ion BRIA, *Dicționar de Teologie Ortodoxă*, Ediția a II-a revizuită și completată, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române (I.B.M.B.O.R.), 1994, p. 195-197; Anatole BAILLY, *Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette, 1935, p. 588.

² Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă*, Studiu introductiv și traducere din Limba franceză de Teodor Baconsky, București, Editura Anastasia, 1994, Versiunea de față: Ediție electronică, Apologeticum, 2006, p. 9.

³ Sesiunea a VI-a, în Giovanni Domenico MANSI, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, Paris, 1901-1927 (MANSI), vol. XIII, col. 252, apud Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 64.

⁴ Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 57.

*după Dumnezeire este necircumscriș, Hristos este circumscriș după ipostas și nu după naturile din care e compus*⁵.

Posibilitatea icoanei se întemeiază și pe faptul că icoana este indisolubil legată de prototip. Datorită acestei legături, după formularea Sfântului Vasile cel Mare, „*cinstea dată chipului trece asupra prototipului*”⁶. Astfel, cinstirea adusă icoanei nu se adresează materiei, ci Creatorului ei, așa cum susține marele apologet al icoanelor, Sfântul Ioan Damaschin: „*Nu mă închin materiei, ci mă închin Creatorului materiei, Creatorului, Care S-a făcut pentru mine materie și a primit să locuiască în materie și a săvârșit prin materie mântuirea mea*”⁷.

La Sinodul ecumenic de la Niceea, din 787, se stabilește dogma venerării icoanelor. Icoana trebuie să fie obiectul venerării credincioșilor, nu al adorației (*latre...a*), cuvenite doar lui Dumnezeu. Creștinii sunt datori să aducă icoanelor venerarea (*proskŭnhsij*)⁸ pe care o acordă crucii și Evangheliei. Cu alte cuvinte, venerarea imaginii vizuale este egală în valoare cu venerarea imaginii verbale⁹. Prin urmare, Sinodul afirmă că icoana și Scriptura fac parte din tezaurul Bisericii, fiind folosite „*spre încredințarea adevăratei, și nu după închipuire, întrupări a lui Dumnezeu Cuvântul*”¹⁰.

CANOANELE BISERICII CU PRIVIRE LA ICOANĂ

Icoanele nu pot fi zugrăvite oricum, după imaginația pictorului. Ele trebuie să respecte anumite norme și reguli de procedură, numite canoane, care îi asigură protecția și îi „*garantează o continuitate și o unitate doctrinară mai presus de frontiere*”. Tema și simbolismul icoanei, fiind definite în mod canonic, nu sunt rezultatul unei gândiri intelectuale, ci produsul spontan al revelației tainelor

⁵ Sfântul TEODOR STUDITUL, *Antireticul*, III, 34, în Jacques-Paul MIGNE, *Patrologia Cursus Completus. Series Graeca*, editor, Paris, 1857-1866 (P.G.), vol. 99, col. 405B-C, traducere românească în Sfântul TEODOR STUDITUL, *Iisus Hristos – prototip al icoanei Sale. Tratatul contra iconomahilor*, Traducere de Diac. Dr. Ioan I. Ică jr., Alba-Iulia, Editura Deisis, 1994, Versiunea de față: Ediție electronică, Apologeticum, 2006, p. 31-32.

⁶ Sfântul VASILE CEL MARE, *Despre Duhul Sfânt*, cap. XVIII, 45, P.G., vol. 32, col. 149 C; traducere românească în Sfântul VASILE CEL MARE, *Scriseri partea a treia. Despre Duhul Sfânt și Corespondență (Epistole)*, în col. „Părinți și Scriitori Bisericești” (P.S.B.), vol. 12, Traducere, introducere, note și indici de Preot Prof. Dr. Constantin Cornișescu și Preot Prof. Dr. Teodor Bodagae, București, Editura I.B.M.B.O.R., 1988, p. 60.

⁷ Sfântul IOAN DAMASCHIN, *Primul tratat apologetic contra celor care atacă sfințele icoane*, cap. XVI, P.G., vol. 94, col. 1245A-B; traducere românească în Sfântul IOAN DAMASCHIN, *Cultul sfințelor icoane. Cele trei tratate contra iconoclaștilor*, Traducere din limba greacă, introducere și note de Preotul profesor Dumitru Fecioru, București, Editura I.B.M.B.O.R., 1998, p. 49.

⁸ Pr. Prof. dr. Ene BRANIȘTE, Prof. Ecaterina BRANIȘTE, *Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase*, p. 21-22, 256; Preot Prof. Dr. Ion BRIA, *Dicționar de Teologie Ortodoxă*, p. 12-13; Anatole BAILLY, *Dictionnaire Grec-Français*, p. 1173, 1670.

⁹ Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 64.

¹⁰ *Definiția credinței Sinodului VII Ecumenic de la Niceea*, MANSI, XIII, 373-380, în Sfântul TEODOR STUDITUL, *Iisus Hristos – prototip al icoanei Sale*, p. 55.

reprezentate, și, prin urmare, ele nu depind de creativitatea artistului¹¹. Astfel, la Sinodul Quinisext, încheiat în anul 692, au fost elaborate două canoane referitoare la conținutul icoanelor: Canonul 82 și Canonul 100. Canonul 82¹² are o importanță capitală, fiind regula care indică „*sensul de dezvoltare a imaginii*”. Prin acest canon, s-a stabilit ca imaginea lui Hristos, reprezentată de simbolurile Vechiului Testament și devenită prin întrupare realitate, să fie înlocuită „*cu reprezentarea directă a ceea ce ele (simbolurile, n.n.) prefigurau, chemând spre dezvăluirea sensului lor*”. Astfel, Canonul 82 formulează temeiul dogmatic al imaginii reale a lui Hristos, stabilind în premieră legătura dintre icoană și învățătura de credință despre Întrupare, amintită în textul canonului prin sintagma „*petrecerea lui Hristos în trup*”. Același canon precizează criteriul calității liturgice a imaginii, cunoscut sub numele de *canon iconografic* – „*un principiu care ne permite să judecăm dacă o imagine este sau nu icoană. El stabilește conformitatea dintre icoană și Sfânta Scriptură, definind fondul acestei conformități*”¹³. Canonul 100¹⁴ evidențiază importanța majoră a moralității artei creștine¹⁵.

În 787, cel de al VII-lea Sinod ecumenic decretează ca pictorii de icoane să respecte cu exactitate Tradiția: „*De pictor depinde numai aspectul tehnic al lucrării, dar întregul ei plan, dispoziția și compoziția sa aparțin și depind de Sfinții Părinți într-un chip foarte limpede.*”¹⁶

Canonul iconografic, introdus și dezvoltat de-a lungul secolelor de Biserică, s-a menținut nealterat vreme îndelungată, constituind ghidul de bază pentru reprezentările artei iconografice creștine. Însă, atunci când s-a produs o îndepărtare de Sfânta Tradiție, sub influența Renașterii sau a artei apusene, spre sfârșitul secolului al XVI-lea, au apărut manualele numite *podlinniks* – cu sau fără ilustrații –, indispensabile pentru iconari. Aceste documente fixează iconografia specifică sfinților și sărbătorilor, indicând culorile de bază. Cel mai cunoscut manual este cel al călugărului atonit Dionisie de Furna întocmit în secolul al XVII-lea, la cererea călugărilor din Athos¹⁷. În ciuda preciziei și a caracterului detaliat, aceste manuale de pictură bisericească nu au totuși „*o valoare egală cu cea a canonului iconografic sau a Sfintei Tradiții*”¹⁸.

RAPORTUL DINTRE ICOANĂ ȘI PORTRET SAU PICTURĂ RELIGIOASĂ

¹¹ Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, Traducere, prefață și note de Pr. dr. Vasile Răducă, București, Editura Enciclopedică, 1993, p. 46-47.

¹² Textul canonului se găsește la: Arhidiacon prof. dr. Ioan N. FLOCA, *Canoanele Bisericii Ortodoxe. Note și comentarii*, Sibiu, Facultatea de Teologie „Andrei Șaguna”, 1992, p. 151.

¹³ Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 39-41.

¹⁴ Textul Canonului 100 Trulan în: Arhidiacon prof. dr. Ioan N. FLOCA, *Canoanele Bisericii Ortodoxe*, p. 159-160.

¹⁵ Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 41-42.

¹⁶ Sesiunea a VI-a, MANSI XIII, 252 C, apud Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 48.

¹⁷ Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, București, Editura Sophia, 2000.

¹⁸ Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 80.

Dacă portretul reprezintă o ființă umană obișnuită, icoana înfățișează un om unit cu Dumnezeu. Conținutul, prin formele sale specifice de expresie, are menirea să distingă icoana de portret sau de orice altă imagine. Icoana desemnează sfințenia care „nu este nici subînțeleasă, nici supra-adăugată de gândirea noastră, ci vizibilă cu ochii trupești”¹⁹. Chiar dacă nu reprezintă Dumnezeirea, icoana subliniază participarea omului la viața divină. Însă, icoana nu este un portret, întrucât portretul zugrăvește numai aspectul pământesc al omului, pe când icoana surprinde și starea lui lăuntrică, chipul său transfigurat și veșnic.

Pictarea icoanelor potrivit imaginației pictorului sau după un model viu, dacă acest lucru ar fi fost acceptat de Biserică, ar fi implicat riscul producerii unei rupturi totale și conștiente față de prototip²⁰. Deși în Ortodoxie acest fapt nu s-a petrecut, Apusul creștin, din păcate, a întors spatele tradiției bizantine și, o dată cu epoca Renașterii, a deschis calea unei laicizări a artei sacre. Rafael, Leonardo da Vinci și alți mari pictori ai Renașterii, atunci când tratează temele religioase, nu prezintă o frumusețe spirituală, ci una fizică. Modul acesta de abordare pune accentul pe „*detaliul anatomic, perspectiva și culorile fidele realității înconjurătoare*”. Astfel, realitatea transcendentă este înlocuită cu realismul natural. În absența dimensiunii transcendente, arta sacră devină o simplă artă religioasă. „*Dacă până acum icoana era orientată spre spectator, deschisă spre el, de acum înainte ea devine un tablou care își trăiește propria sa viață; scenele se desfășoară fără să se țină cont de cel care contemplă*”²¹.

Spre deosebire de pictorul renescentist, însă, iconograful bizantin ignoră deliberat orice detaliu de prisos îndreptându-și atenția spre câmpul spiritual al veșniciei, acolo „unde spațiul și timpul își pierd rațiunea lor de a fi”. Din acest punct de vedere, se poate constata că arta religioasă a Renașterii sau a barocului se distinge de arta profană numai prin tema religioasă. Ambele categorii au aceleași forme de redare, iar pietismul folosit de artist nu are capacitatea să transforme arta religioasă în artă sacră. „*O artă devine sacră numai atunci când percepția duhovnicească se întrupează în forme, când acestea îi reflectă strălucirea*”. În opoziție, „*o artă cu o temă sacră, care recurge la limbajul formal al artei profane, merită denumirea de artă religioasă și nu de artă sacră*”²².

LIMBAJUL VIZUAL AL ICOANEI – SEMNIFICAȚII SIMBOLICE ȘI DUHOVNICEȘTI

Harul divin are un caracter inefabil, neputând fi cuprins și redat prin mijloace omenești. În mod corespunzător, sfințenia este imposibil de sesizat prin intermediul

¹⁹ Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 77.

²⁰ Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 79.

²¹ Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 52-53.

²² Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 55.

simțurilor. „Lumea nu îi vede pe sfinți, tot așa cum cel orb nu zărește lumina.”²³ De aceea, având în vedere că sfințenia este imperceptibilă pentru rațiunea și simțurile omenești, ea nu poate fi reprezentată, nici prin cuvinte și nici prin imagine. În icoană, ea nu este cuprinsă în mod deplin, ci este numai semnalată prin utilizarea formelor, a cromaticii și a liniilor simbolice. Pe scurt, Biserica a creat un limbaj pictural în conformitate cu realismul istoric, pentru a transmite sentimentul întâlnirii cu lumea sacră²⁴.

Icoanele deschid înaintea ochilor celor credincioși perspectivele pline de slavă ale vieții de dincolo. „Icoana este o fereastră prin care poporul lui Dumnezeu, Biserica, contemplă împărăția lui Dumnezeu”²⁵. Icoanele nu reprezintă un scop în sine. Întrucât dezvăluie simbolic ceea ce nu se poate vedea cu ochiul liber, icoanele sunt mijloacele adecvate „prin care suntem conduși spre ființe”. Ele constituie obiecte cu adevărat sfinte absolut necesare pentru a aduce în atenția creștinilor prezența personală a lui Dumnezeu, a Maicii Domnului și a sfinților²⁶. Sunt în același timp o direcție de urmat și un mijloc. De asemenea, icoanele sunt forme de rugăciune care ne învață, ne îndeamnă să „postim cu ochii”²⁷. Frumusețea întâlnită în icoane nu este o frumusețe materială, ci reprezentarea unei purități spirituale care pune în valoare frumusețea interioară. Rolul icoanei este acela de a-l ajuta pe om să evite sau să depășească derapajele vieții și să îl reazeze pe făgașul credinței și al trăirii cu Dumnezeu. Frumusețea din icoană are capacitatea de a imprima sufletului setea de asimilare a frumosului. Icoana, prin limbajul său specific, declanșează resorturile lăuntrice ale credinciosului care a reușit să descifreze acest limbaj, în vederea îmbunătățirii de sine. Însușindu-și frumusețea spirituală a icoanei, credinciosul are posibilitatea să realizeze din propria sa persoană o adevărată operă de artă care să corespundă criteriilor estetice ale trăirii duhovnicești. De asemenea, icoana este izvor de har care, potrivit concepției Sfântului Grigorie Palama „pictează în noi (...) asemănarea lui Dumnezeu peste chipul dumnezeiesc, (...) astfel încât să ne prefacem întru asemănarea Sa”²⁸. Iconografia bizantină este prin excelență o artă sacră. „Este artă duhovnicească, în esență și în aspirație”²⁹. Totodată, arta bizantină este „cea

²³ FILARET, Mitropolitul Moscovei, *Predici*, t. III, Predica 57 la Buna Vestire, Moscova, 1874 (în lb. rusă), apud Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 82; traducerea românească: Sfântul FILARET, Mitropolitul Moscovei, *Predici și cuvântări alese*, Predica LII la Bunavestire, Traducere din limba rusă de Radu Părpăuță, Iași, Editura Doxologia, 2014, p. 113-120.

²⁴ Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 82.

²⁵ Extras dintr-o conferință susținută de Dna Fortunato-Theokretov, un cunoscut iconograf contemporan, apud Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 49.

²⁶ Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 57.

²⁷ Sfântul DOROTHEI, *Învățătură și povește de folos pentru suflet*, ed. a VII-a, Optina Pustyn, 1895, p. 186, (în lb. rusă), apud Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 85.

²⁸ *Filocalia*, t. V, Moscova, 1889, p. 300-301, „Către monahia Xenia, despre virtuți și patimi”, p. 38 (în lb. rusă), apud Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 86.

²⁹ Constantine CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, Traducere din limba engleză de Anca Popescu, Îngrijitor de ediție și coordonator artistic, Ștefan Ionescu-Berechet, București, Editura Sophia, 2005, p. 14.

mai curată formă de artă religioasă pe care a cunoscut-o creștinismul³⁰. Din punct de vedere al spiritualității, arta iconografică bizantină nu a putut fi egalată de nicio altă școală sau tradiție de pictură creștină³¹. Tradiția iconografică bizantină, fiind inseparabil legată de rugăciune și de viețuirea duhovnicească propusă în *Filocalie*, a urmărit să transmită, prin icoanele pe care le-a creat, pacea și curăția sufletului. Dar nu s-a bazat, în acest scop, pe tehnicile artei renascentiste, ci pe utilizarea unui limbaj vizual specific, pentru care „*tăcerea, isihia și trezvia sunt bunurile cele mai de preț*”³².

În continuare, vom explica semnificațiile simbolice, dar și duhovnicești ale icoanelor bizantine, din perspectiva generală a elementelor de conținut.

SIMBOLISTICA ICOANELOR

Limbajul vizual al icoanelor este un sistem de comunicare a unor trăiri, idei sentimente, aflate în strânsă legătură cu persoanele sfinte și cu evenimentele din istoria mântuirii care sunt reprezentate în icoane. Aceste idei și sentimente sunt transmise cu ajutorul imaginilor, al liniilor și al culorilor. Analiza de față nu constă în descrierea și explicarea concretă a unei singure icoane sau a mai multor icoane în parte, ci are ca obiectiv ilustrarea limbajului vizual specific folosit de pictorii bisericești în executarea icoanelor, pentru a transmite sentimentul sau mesajul duhovnicesc potrivit. Fiecare icoană conține o serie de elemente vizuale de care iconograful trebuie să țină seama atunci când pictează, întrucât fiecare dintre aceste componente are o funcție bine determinată și o valoare esențială în poziția generală a icoanei. De aceea, le vom schița pe rând în cele ce urmează³³.

Scrierea numelui. Prin însemnarea numelui persoanei reprezentate pe icoană, aceasta este împuternicită sau înzestrată cu o prezență și dobândește calitatea de obiect sacru. De exemplu, icoana Mântuitorului poartă în limba greacă abrevierea numelui Iisus Hristos (IC-XC = Ihsuj Cristoj), iar icoana Fecioarei Maria

³⁰ Herbert Read, *The Meaning of Art*, New York, 1951, p. 117.

³¹ Constantine Cavaros, *Ghid de iconografie bizantină*, p. 14.

³² John BAGGLEY, *Porți spre veșnicie. Icoanele și semnificația lor duhovnicească*, cu o anexă de Richard Temple, Traducere din limba engleză de Ioana și Florin Caragiu, București, Editura Sophia, 2004, p. 142-143.

³³ Problematika limbajului simbolic al icoanelor a fost abordată în diferite lucrări de iconografie. În studiul de față, ne-am limitat la prezentarea pe scurt a principalelor aspecte privind simbolismul icoanelor, pe baza expunerilor mai detaliate oferite în operele lor pe această temă de următorii autori: Michel Quenot, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, cap. „Studiul icoanei propriu-zise”, p. 45-86; Leonid Uspensky, *Teologia icoanei...*, cap. „Sensul și conținutul icoanei”, p. 71-90; Constantine Cavaros, *Ghid de iconografie bizantină*, cap. „Introducere: Iconografia bizantină – artă sacră”, p. 14-31; John Bagglely, *Porți spre veșnicie...*, cap. „Limbajul vizual al icoanelor”, p. 141-155. Pentru o analiză mai amănunțită se pot parcurge lucrările și capitolele menționate mai sus, la care se pot adăuga, printre altele, și următoarele: Leonid Uspensky, Vladimir Lossky, *Călăuziri în lumea icoanei*, traducere din limba engleză de Anca Popescu, București, Editura Sophia, 2003, cap. „Semnificația și limbajul icoanelor”, p. 29-80 și Paul Evdochimov, *Arta icoanei – o teologie a frumuseții*, Traducere de Grigore Moga și Petru Moga, București, Editura Meridiane, 1993, cap. „Arta divină”, p. 189-196.

abrevierea denumirii Macii Domnului (MR-QU = Mhthr Qeou). În plus, aureola lui Hristos are înscrisă în interiorul ei o cruce având trei brațe, care poartă însemnată inscripția „oWn”, adică, „Ð ên” („Cel ce Este”) Datorită legăturii dintre Persoana lui Hristos și ființa Sa, „numele lui Hristos actualizează prezența Sa activă”, imperceptibilă sub aspect vizual³⁴.

Absența realismului. Acest aspect evidențiază procesul de spiritualizare. Dacă tablourile sau portretele religioase se adresează simțurilor și provoacă în sufletele privitorilor un sentiment natural omenesc, icoana nu este nici emoționantă, și nici sentimentală³⁵. Scopul ei este transfigurarea emoțiilor, sentimentelor și rațiunii, eliberându-le de exaltările nefolositoare și dăunătoare³⁶.

Prototipurile. În iconografia bizantină se folosesc forme standardizate, „fixe”, ale persoanelor sfinte, numite *prototipuri* sau „prototipuri neîntinate” (*akelidota archetypa*), datorită desăvârșirii pe care au dobândit-o în timpul vieții și mai ales după mutarea la viața veșnică³⁷.

Chipul. În urma Întrupării lui Hristos, înfățișarea omului a căpătat o nouă dimensiune, având un profund caracter duhovnicesc. În opoziție cu arta profană, care pune accentul doar pe frumusețea naturală, icoana întruchipează o prezență spirituală. De aceea, țelul ei este confirmarea vizuală a dogmelor și a învățăturilor de credință³⁸.

Fața. La începuturile artei creștine personajele erau reprezentate din față, dar astăzi adevărata față are tendința să dispară, ba chiar să fie înfățișată sub formă de caricatură³⁹. În icoană, însă, situându-se în prim-planul trupului, fața domină totul.

Frontalitatea. Întotdeauna persoanele sfinte sunt redată frontal în icoane, pentru a se stabili o relație directă între acestea și credincioșii care le privesc și le aduc închinare⁴⁰. Iuda și demonii⁴¹ sau, în general, personajele care nu au atins desăvârșirea apar în icoană din profil. Dacă frontalitatea este o „prezență”⁴², profilul se aseamănă cu un „început de absență”, întrucât întrerupe contactul vizual direct. Sfinții, în schimb, prin frontalitatea, prin atitudinea și prin mișcărilor lor, reflectă o deplină așezare și ordine sufletească: ei nu gesticulează, ci se roagă neîncetat înaintea lui Dumnezeu. Totodată, frontalitatea din icoane îi ajută pe credincioși în rugăciunea lor adresată sfinților pe care trebuie să îi vadă față către față⁴³.

³⁴ Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 60-61.

³⁵ Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 61-62.

³⁶ Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 86.

³⁷ Constantine CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, p. 17-18.

³⁸ Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 64.

³⁹ Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 65.

⁴⁰ Constantine CAVARNOS, *Byzantine Sacred Art*, ed. a II-a, Belmont, Massachusetts, 1985, p. 97.

⁴¹ Constantine CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, p. 17.

⁴² Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 65-66.

⁴³ Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 87.

Membrele trupului. În iconografia bizantină proporțiile sau formele reale ale personajelor și ale obiectelor sunt modificate, în așa fel încât ele să exprime cu mai multă putere trăsăturile și stările duhovnicești. Astfel, în cazul sfinților reprezentați în icoane, părțile trupului lor se supun acestei deformări deliberate care urmărește să reliefeze spiritualizarea lăuntrică a lumii create în raport cu Dumnezeu. **Capul** stabilește dimensiunea și poziția trupului, toată compoziția fiindu-i subordonată. Dar, spre deosebire de arta Renașterii în care trupul are de cinci ori lungimea capului, în arta iconografică bizantină trupul este de zece ori mai lung decât capul⁴⁴. **Fruntea** este bombată și înaltă, întrucât în ea se sălășluiește forța duhului, înțelepciunea, în unire cu iubirea. **Ochii** sunt larg deschiși și disproporționat de mari, în raport cu restul corpului, pentru a scoate în evidență deplina interiorizare, intensa viețuire lăuntrică și încordarea atenției spre viața de dincolo de moarte. **Nasul** este subțire, alungit și plin de noblețe, obișnuit să simtă numai mireasma curată a lui Hristos și suflarea purificatoare a Duhului. **Buzele** sunt foarte mici și foarte fin conturate, lipsite de orice urmă de senzualitate, sugerând starea de liniște și de rugăciune, de pază și de trezvie a minții⁴⁵. **Urechile**, de dimensiuni foarte mici, aproape insesizabile, s-au interiorizat, iar atenția lor nu mai este îndreptată spre a recepta zgomotul acestei lumii, ci spre ascultarea întru totul a poruncilor lui Dumnezeu. Această miniaturizare a organelor de simț evidențiază deplina spiritualizare și înduhovnicire a persoanelor înfățișate în icoane. **Degetele** sunt lungi și subțiri. Uneori, **mâinile** apar supradimensionate, pentru a se insista asupra gestului rugăciunii. **Picioarele** sfinților, mai ales ale sfinților asceți (Ioan Botezătorul, Maria Egipteanca), atunci când sunt reprezentate dezgolite, sunt foarte subțiri, acest fapt fiind evidențiat și în cazul Mântuitorului, în icoana Botezului sau a Răstignirii. Astfel, se folosește principiul dematerializării, care pune în valoare sufletul, nu trupul, prezentat oarecum schematic sub forma unui trup slab, ascetic⁴⁶. O altă trăsătură a trupului este **nemișcarea**. În ciuda acestui fapt, trupul nu este niciodată static, iar înfățișarea sa rigidă accentuează dinamismul vieții interioare reflectate de ochii mari și arzători. **Mobilitatea**, în schimb, arată neîmplinirea vieții spirituale sau chiar starea de imoralitate a omului. Neconformitatea cu natura în ce privește proporțiile și forma membrilor trupului, semnalează faptul că acest trup se află în legătură nu numai cu lumea materială, ci și cu lumea spirituală⁴⁷.

⁴⁴ Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 66.

⁴⁵ Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 67-68; John BAGGLEY, *Porți spre veșnicie...*, p. 151.

⁴⁶ Constantin D. KALOKYRIS, *The Essence of Orthodox Iconography*, Brooklin, Massachusetts, 1971, p. 59-61.

⁴⁷ Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 68-69.

Mărimea unui personaj. Valoarea și semnificația personajelor stabilesc mărimea lor din reprezentare. Având în vedere că în icoană totul se petrece în prim plan, respingerea adâncimii este subliniată prin personaje⁴⁸.

Aureola. În jurul capului lui Hristos, al Maicii Domnului, al Sfântului Ioan Botezătorul, al tuturor celorlalți sfinți și al sfinților îngeri, se pictează în aur sau în ocră o aureolă circulară, care simbolizează sfințenia și slava lor dumnezeiască, punându-le în evidență chipul.⁴⁹ Aureola lui Hristos se deosebește de cea a sfinților prin crucea cu trei brațe înscrisă întotdeauna în interiorul ei.⁵⁰ Aureola subliniază efectul lucrării Duhului Sfânt în viața omului, care apare sub forma unei lumini izvorâte din Lumina lui Hristos și revărsate asupra sfinților care au ajuns la asemănarea dumnezeiască.⁵¹

Veșmintele. În icoane, veșmintele acoperă trupul în totalitate. **Faldurile** nu primesc însă formele corpului uman, fiind reprezentate, fără naturalețe, prin diferite figuri geometrice: triunghiuri, dreptunghiuri, ovale, linii paralele. Această descriere a veșmintelor ține de „*strădania generală a artei iconografice tradiționale de a fi artă duhovnicească*”⁵². **Cutele veșmintelor** dobândesc o adevărată ordine și un ritm care corespund armoniei de ansamblu a reprezentării. Cu alte cuvinte, sfințenia trupului uman se transferă asupra veșmântului⁵³. **Culorile veșmintelor** evidențiază aceeași preocupare de transcendere. De aceea, se alege întotdeauna culori închise, calme, reflectând sobrietate și cumpătare. Fiind culori mistice, nemaiîntâlnite în natură, ele fac referire la lumea spirituală⁵⁴. Culorile veșmintelor persoanelor sfinte sunt fixe. De exemplu, la Hristos, se folosește albastrul pentru *himation* sau veșmântul exterior și roșu pentru *chiton* sau tunică; în cazul Maicii Domnului se utilizează roșul închis pentru *omofor* și albastrul pentru tunică; la Sfântul Ioan Botezătorul se întâlnește verdele.⁵⁵ **Veșmintele** lui Hristos proslăvit, ale Pruncului Iisus, ale Maicii Sale și aripile îngerilor sunt străbătute de raze de aur foarte fine, aplicate paralel, numite *asiste*⁵⁶.

Structura. Sfântul și lumea naturală care îl înconjoară fac parte din structura icoanei, dominată de ordinea și de armonia specifice lumii viitoare⁵⁷, înnoite și transfigurate. Pământul, lumea vegetală și cea animală sunt redată în icoană cu scopul de a revela „*participarea acestei lumi la îndumnezeirea omului*”⁵⁸. Structura icoanei este o construcție tridimensională, în care cea de-a treia dimensiune se

⁴⁸ Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 72.

⁴⁹ Constantine CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, p. 18.

⁵⁰ Constantine CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, p. 20-21.

⁵¹ Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 69.

⁵² Constantine CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, p. 21.

⁵³ Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 87.

⁵⁴ Constantine CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, p. 21.

⁵⁵ Constantine CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, p. 23.

⁵⁶ Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 74-75; Evgheni N. TRUBEȚKOI, *3 eseuri despre icoană*, În românește de Boris BUZILĂ, București, Editura Anastasia, 1999, p. 58-60.

⁵⁷ Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 70-71.

⁵⁸ Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 87.

situează la suprafață, în timp ce întreaga reprezentare este direcționată spre spațiul real din exterior. Astfel, credincioșii din fața icoanei, împreună cu sfinții și cu toate elementele lumii naturale zugrăvite icoană fac parte din aceeași realitate văzută care este invitată să participe la viața divină. Icoana în calitate de expresie și imagine a realității dumnezeiești comunică prin structura și componentele ei revelația pe care creștinismul a adus-o omenirii⁵⁹.

Obiectele. Clădirile, munții, copacii, animalele, pe scurt, toate obiectele și vietățile întâlnite în icoană și folosite drept fond sau decor sunt reprezentate în mod foarte schematic.

Fundalul. Culoarea folosită pentru fundal este fie auriul, în cazul mozaicurilor, fie albastrul, în cazul frescelor, fie una dintre aceste două culori sau uneori verdele, în cazul icoanelor pe lemn⁶⁰.

Arhitectura. Modul în care este redat ansamblul arhitectural din icoană sfidează logica umană, întrucât nimic nu este funcțional, iar proporțiile nu țin deloc seama de mărimea personajelor. Ușile și ferestrele au o dispunere neobișnuită și dimensiuni ireale. Formele arhitecturale, alături de celelalte elemente de fundal, munții și vegetația, depind întotdeauna de personajele care se află în prim-plan⁶¹. Arhitectura, laolaltă cu peisajul, precizează locul de desfășurare a evenimentului evocat în icoană: o biserică, o casă, un oraș. Dar edificiul servește doar ca fundal, permițând evenimentului să se petreacă nu în interiorul edificiului, ci în afara lui. Această caracteristică a artei iconografice bizantine demonstrează că evenimentele depășesc locul și timpul lor istoric, păstrându-și în permanență actualitatea în viața credincioșilor care le rememorează. Modul artistic de înfățișare a arhitecturii reflectă acea „*nebuie întru Hristos*”, care nu are nimic în comun cu „*forța gravitațională*”. Această stranie invenție arhitecturală destinde rațiunea umană și „*subliniază caracterul meta-logic al credinței*”⁶².

Unitatea de loc și de timp. În icoană, evenimentul depășește locul și momentul istoric în care s-a petrecut. Astfel, „*toate timpurile și locurile pot atinge același punct*”⁶³. În unele compoziții, **timpul se suspendă**, în așa fel încât, evenimente care s-au petrecut la intervale de timp succesive sunt prezentate în compoziție ca și cum au avut loc simultan. De pildă, în icoana Nașterii Domnului, Pruncul Iisus este reprezentat concomitent în două scene diferite: în centrul imaginii alături de Maica Sa, în episodul propriu-zis al Nașterii și într-unul din colțurile de jos, în episodul îmbăierii⁶⁴. Condensarea picturală a evenimentelor din Sfintele Evanghelii are la bază nevoia economiei de spațiu a iconarului, permițându-i să înfățișeze

⁵⁹ Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 146-148.

⁶⁰ Constantine CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, p. 24.

⁶¹ Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 64.

⁶² Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 88.

⁶³ Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p.70.

⁶⁴ Constantine CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, p. 26.

într-o singură icoană ceea ce ar fi reclamat două sau mai multe icoane pentru a fi reprezentate.

Perspectiva inversă și cea psihologică. Pictura naturalistă recurge la perspectiva naturală, care implică reprezentarea lucrurilor în conformitate cu natura, adică: „*Obiectele din planul apropiat apar mai mari decât cele din planul îndepărtat; iar obiectele din fundal apar din ce în ce mai mici*”. Artiștii Renașterii, urmași de pictorii naturaliști sau „realiști”, au recurs la perspectiva naturală, în care obiectele erau reprezentate tridimensional, cu scopul de a crea iluzia spațiului pe care pictorii îl percep în lumea reală. De cealaltă parte, iconografia bizantină, în calitatea sa de artă de o înaltă ținută duhovnicească urmărește să expună cu precădere o viziune solemnă a lumii spirituale, impunând ca mijloc de reprezentare perspectiva inversă. Spre deosebire de principiul perspectivei naturale, folosirea perspectivei inverse implică supradimensionarea obiectelor din fundal în raport cu cele frontale. Sugestia de adâncime din icoane este evidențiată în cazul perspectivei inverse prin redarea figurilor din fundal deasupra celor realizate în planul frontal⁶⁵. Dacă în pictura naturalistă punctul de perspectivă sau de fugă este situat în fundal, în icoană acesta se găsește în față, în credinciosul care privește icoana. Astfel, personajele reprezentate par a veni în întâmpinarea lui, creând o deschidere spre exteriorul icoanei și o înglobare a realității terestre în lumea spirituală, transfiguratoare descrisă în icoană⁶⁶. Deși este construită după principiile perspectivei inverse, icoana nu deformează spațiul și nu distorsionează realitatea, dimpotrivă, corectează perspectiva, percepția asupra acestei realități, care nu poate fi o simplă viziune creativă a unui pictor, ci „unicul punct de vedere al Creatorului: ca realizare a planului divin.”⁶⁷ În iconografia bizantină se aplică suplimentar și perspectiva psihologică. Ea constă în lărgirea figurii principale, pentru a-i releva importanța, și în poziționarea ei în centrul compoziției. Astfel, prin modificarea proporțiilor și dimensiunilor naturale ale membrilor trupului – capul, fața, ochii, mâinile –, care apar mai mari decât celelalte părți ale corpului, se pun în valoare virtuțile și stările duhovnicești ale persoanelor reprezentate⁶⁸.

Lumina. „În limbaajul tehnic al iconarilor, fondul însuși al icoanei se numește «lumină»”⁶⁹, iar aceasta constituie totodată și subiectul icoanei.⁷⁰ Lumina divină inundă și învăluie întreaga icoană, făcând ca personajele și obiectele reprezentate să fie efectiv scăldate în lumină, fără a proiecta umbre, deoarece, în Împărăția lui Dumnezeu, lumina izvorâtă din ființa divină este atotprezentă. Ceea ce luminează în icoană nu reprezintă strălucirea chipurilor redată prin culori, ci harul divin, care

⁶⁵ Constantine CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, p. 25.

⁶⁶ Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 72; lumea fiecărui om poate fi scena de desfășurare a evenimentelor spirituale, cf. John BAGGLEY, *Porți spre veșnicie...*, p. 147-148.

⁶⁷ Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 147, 149; punctele de vedere ale oamenilor pot fi schimbate în funcție de râvna fiecăruia de a pătrunde în „adâncimile” icoanei, cf. John BAGGLEY, *Porți spre veșnicie...*, p. 148.

⁶⁸ Constantine CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, p. 26.

⁶⁹ Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 89.

⁷⁰ Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 73.

se află prezent în sfinți, arătând trupurile lor în starea purificată, fără de păcat. Lumina trupului sfințit ca efect al lucrării harului constituie o revelație a viitorului trup duhovnicesc al învierii celei de obște din veacul eshatologic⁷¹.

Culorile. Fiind considerate „*fice ale luminii*”, culorile au rolul de a însufleți forma icoanei. În iconografia bizantină, culoarea nu este un simplu element decorativ, ci reprezintă un limbaj care are capacitatea să întruchipeze vizual și simbolic lumea transcendentă. Chiar dacă urmează Tradiției, alegerea culorii are legătură de cele mai multe ori cu semnificația ei simbolică. Culorile nu sunt nici șterse, nici întunecate, ci mai degrabă sobre, mistice. Ele uimesc prin forța și prin dinamismul lor, angajându-i pe credincioși pe calea spiritualizării⁷². Mistica icoanelor este în mod prevalent solară. Oricât ar fi de frumoase celelalte culori ale cerului, „*aurul soarelui la amiază rămâne culoarea culorilor*”, toate celelalte fiindu-i subordonate. Aurul, culoarea solară, simbolizează „*centrul vieții divine*”, iar lumina soarelui reprezintă sursa din care se nasc toate culorile curcubeului, fiecare dintre acestea având un rol în redarea slavei divine. Însă „*numai Dumnezeu, Cel ce strălucește «mai tare decât soarele»*”, iradiază din ființa Sa această lumină necreată. Iconarii, mânați de o intuiție mistică, au întrevăzut, cu câteva secole mai devreme, enigma spectrului solar, descoperind „*în culorile curcubeului refracții policrome ale uneia și aceleiași raze ale vieții dumnezeiești*”⁷³.

Albul. Non-culoare opusă negrului, albul simbolizează lumina și netemporalitatea. În primele veacuri creștine, botezul purta numele de „*luminare*”, pentru că noul botezat era îmbrăcat în „*veșminte de un alb strălucitor, ca semn al nașterii sale la o viață adevărată*”. Albul este o culoare a luminii, a slavei și a cunoașterii dumnezeiești, a curăției, a sfințeniei, a bucuriei și fericirii, el fiind folosit, de pildă, în reprezentarea veșmintelor lui Hristos din icoana Schimbării la Față, ale îngerilor din icoana Învierii, precum și ale Tatălui din icoana Paternității⁷⁴.

Albastrul. Cea mai profundă, cea mai nematerială și cea mai rece dintre culori, albastrul dematerializează, fiind o culoare eminentă celestă. Deși pasivă sub aspect material, prin absența strălucirii, culoarea albastră, ca simbol al credinței, este „*activă la nivel spiritual*”. Albastrul sugerează de asemenea interiorizarea, discreția și smerenia tăcută. Culoarea albastră și culoarea albă sunt atribuite prin Tradiție Sfintei Fecioare și subliniază detașarea sufletului omenesc de lume și înălțarea lui spre Dumnezeu. Totodată, albastrul închis relevă misterul vieții dumnezeiești.⁷⁵

Roșul și purpuriul. Culoare nelimitată, apropiată de lumină, servind uneori ca fundal, „*roșul exprimă izbucnirea unei vieți exuberante*”. Culoarea roșie se

⁷¹ Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 86.

⁷² Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 74; cf. John BAGGLEY, *Porți spre veșnicie...*, p. 148-150.

⁷³ Evgheni N. TRUBEȚKOI, *3 eseuri despre icoană*, p. 57-58.

⁷⁴ Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 77-79.

⁷⁵ Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 79-80.

caracterizează prin strălucire puternică, atrăgătoare și prin legătura strânsă cu sângele, lichidul vieții, fiind de multe ori considerată drept prima dintre culori. În plan terestru, roșul întruhidează „*tinerețea, frumusețea, bogăția, sănătatea, iubirea, dar și războiul*”. La nivel spiritual, culoarea roșie simbolizează iubirea jertfelnică și altruismul. Astfel, dragostea sufletească supremă identificată cu Duhul Sfânt este redată prin roșul pur. În același timp, potrivit unei conotații negative, culoarea roșie poate să reprezinte egoism, dușmănie, trufie luciferică și foc al iadului. Referitor la purpură, aceasta este prin excelență culoarea celor mai de seamă demnități: bogatul nemilostiv, la curtea căruia trăia săracul Lazăr, se îmbrăca în „*porfiră și vison*” (Luca 16, 10)⁷⁶.

Verdele. Această culoare simbolizează vegetația, primăvara și reînnoirea, având o legătură foarte strânsă cu viața, cu care se și identifică. Verdele reprezintă calmul și absența mișcării, iar ca semn al regenerării spirituale, este atribuit adesea prorocilor și evanghelistului Ioan, propovăduitorii Duhului Sfânt⁷⁷.

Galbenul și aurul. În raport cu roșul pur, care semnifică adevărul, galbenul pal sau tulbure reprezintă orgoliul, adulterul și trădarea. În arta creștină, aurul simbolizează, datorită specificului său inalterabil, credința și viața veșnică, dar mai ales Îl întruhidează pe Hristos însuși, Cel supranumit Lumina, Soarele și Răsăritul. Culoarea aurie a fundalului icoanei generează un spațiu în care trupurile nu se mai supun legilor naturale reclamate de peisaj sau de arhitectură, ci, eliberate fiind cu totul de materie, ele sunt pe deplin spiritualizate.⁷⁸

Cafeniul. Culoare a solului, a argilei și a pământului, maroul, cafeniul sau ocrul simbolizează frunzele uscate, toamna și moartea vegetației. Semn al smereniei și al sărăciei, cafeniul hainei monahale face referire la „*moartea lentă pentru lume, pentru a deveni pământul cel bun al lui Dumnezeu*”. În ciuda lipsei de strălucire, cafeniul se asortează foarte bine cu lumina de fundal a icoanei, reprezentând din acest punct de vedere o „*imagine a unui pământ transfigurat ce oficiază cina pascală*”⁷⁹.

Negrul. Ca și albul, negrul este o non-culoare, dar, spre deosebire de alb, care simbolizează lumina, negrul este negarea și absorbirea luminii. Culoarea neagră amintește de neant, haos, neliniște și moarte. Totuși, „*negrul nopții deține promisiunea răsăritului, așa cum iarna o are pe cea a primăverii*”⁸⁰.

Trăsături estetice. În iconografia bizantină, cele mai importante trăsături estetice sunt: simplitatea, claritatea, măsura sau rezerva, grația, simetria sau echilibrul și adecvarea. *Simplitatea* implică evitarea complexității inutile și a teatralității. De exemplu, un oraș este reprezentat prin una sau două clădiri, muntele, printr-o stâncă, iar copacul, printr-un trunchi și câteva ramuri schematice. *Claritatea* impune o formă clar desenată, prin trasarea unor linii de contur foarte precise și prin folosirea culorilor contrastante.

⁷⁶ Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 81-82.

⁷⁷ Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 82-83.

⁷⁸ Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 83.

⁷⁹ Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 84.

⁸⁰ Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 84.

Se aplică în cazul pictării feței, a mâinilor, a picioarelor și a veșmintelor. *Măsura* sau *rezerva* reclamă păstrarea unui echilibru în ceea ce privește gestica⁸¹, expresivitatea și culoarea, care sunt folosite în zugrăvirea figurilor. Astfel se vor evita gesturile energice, expresiile vagi, culorile țipătoare și culorile șterse. *Grația* se remarcă atât în ținuta, cât și gesturile personajelor înfățișate. *Simetria* sau *echilibrul* este trăsătura întâlnită în toate icoanele, potrivit căreia ceea ce apare într-o parte a compoziției este contrabalansat prin ceea ce se află reprezentat în partea diametral opusă. Principiul *adecvării*, propriu tuturor icoanelor bizantine, impune ca în reprezentare să se recurgă numai la elementele corespunzătoare evenimentului sau persoanei care se înfățișează în imagine, renunțându-se la tot ceea ce este nepotrivit⁸².

Hieratismul. „*Calitatea hieratică – solemnitătea duhovnicească, sfințenia – este exprimată nu numai prin aureole*”, ci, în mod complementar, prin fizionomie, prin ținută, prin gesturi, prin forma veșmintelor, prin linii și prin culoare. Hieratismul din reprezentările persoanelor sfinte este un mod de a pune în valoare virtuțile unei vieți creștine autentice: curăția, îndelungă-răbdarea, iertarea, milostivirea, cunoașterea și iubirea duhovnicească⁸³.

Raportul dintre cuvânt și icoană. Cuvântul se face mai bine înțeles prin icoană, care, la rândul ei, sprijină cuvântul în transmiterea și explicarea adevărului revelat⁸⁴. „*Așa cum cuvântul Scripturii este o imagine, imaginea pictată este un cuvânt*”⁸⁵. În gândirea Sfinților Părinți, „*ceea ce cuvântul comunică prin auz, pictura o arată în chip tăcut, prin reprezentare*”⁸⁶.

În cele ce urmează vom face câteva precizări de ordin duhovnicesc referitoare la teologia icoanelor, care se află în strânsă legătură cu simbolistica limbajului vizual folosit. Aceste simboluri nu reprezintă altceva, decât mijloace prin care credinciosul este îndemnat să se angajeze în lucrarea personală de îmbogățire și îmbunătățire duhovnicească. Cu alte cuvinte, simbolurile din icoane îi oferă credinciosului cadrul potrivit pentru susținerea efortului spiritual de transfigurare și înfrumusețare lăuntrică⁸⁷.

SEMNIFICAȚIA DUHOVNICEASCĂ A ICOANELOR

În societatea contemporană, pe primul plan se situează atotputernica imagine, ținând seama de sensibilitatea sufletului omenesc la imagini, culori sau forme. În

⁸¹ Gesturile pot îndrepta atenția spre taina pe care ele o indică, cf. John BAGGLEY, *Porți spre veșnicie...*, p. 152.

⁸² Constantine CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, p. 27-28.

⁸³ Constantine CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, p. 29.

⁸⁴ Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 86.

⁸⁵ Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 64.

⁸⁶ MANSI, XIII, 269 B-C, apud Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 64.

⁸⁷ O prezentare amplă și aprofundată a semnificațiilor duhovnicești ale icoanei este oferită de Theodor DAMIAN, *Implicațiile spirituale ale teologiei icoanei*, Cu o prefață de Pr. prof. univ. dr. Dumitru Radu, Cluj Napoca, Editura Eikon, 2003. Alte aspecte referitoare la spiritualitatea icoanei pot fi găsite la Paul EVDCHIMOV, *Arta icoanei – o teologie a frumuseții*.

acest sens, icoana are o mare însemnătate, întrucât îl ajută pe om să găsească un sens mai înalt al vieții, în vederea progresului său în plan duhovnicesc, fiind considerată pe bună dreptate „*principiul constitutiv al ființei umane*”⁸⁸.

Aflată în relație spirituală cu Hristos – Arhetipul tuturor reprezentărilor –, icoana îl spiritualizează pe om. În urma deschiderii omului spre icoană, chipul său interior se restaurează, omul devenind astfel „*fața umană a lui Dumnezeu*”. Conformarea chipului omului cu chipul lui Hristos, reprezentat în icoană, dă posibilitatea omului să fie vizibil în Dumnezeu și lui Dumnezeu să se fie vizibil în om⁸⁹. „*Icoana este o taină a tăcerii*”⁹⁰, care se adresează credincioșilor mai mult prin tăcere decât prin cuvânt. Ea este o taină care, înainte de a fi explicată, se cere a fi trăită. „*Prin forma sa, icoana este imaginea vizibilă a invizibilului, prin tăcerea sa, ea este imaginea invizibilă a invizibilului*”⁹¹. Prin tăcere, icoana împiedică lumea să îl formeze pe om după imaginea ei⁹². Icoana a fost comparată în teologie cu o fereastră spre cer sau spre absolut, care permite omului să iasă din realitatea curentă și să pătrundă cu încredere și cu smerenie în realitatea lui Dumnezeu. Însă această trecere implică o deschidere totală din partea omului. Datorită acestei deschideri, oglinda opacă a sufletului uman se transformă în fereastră, lărgind spectrul vederii spirituale, dincolo de propria proiecție a chipului omenesc reflectată în oglindă. La origine, omul a avut fereastra ca parte constitutivă a ființei sale. Însă, prin cădere, el a pierdut vederea lui Dumnezeu, iar fereastra sufletului care stabilea contactul vizual direct cu Dumnezeu a devenit drept urmare oglindă. De atunci, omul, în loc să Îl vadă pe Dumnezeu, își vedea propria sa imagine, pe care a identificat-o cu Dumnezeu. Dacă oglinda restricționează procesul de transfigurare interioară, înlocuind realitatea lucrurilor și chiar a lui Dumnezeu, cu propria realitate a omului, fereastra permite libera trecere dinăuntru în afară și vice-versa. Fereastra este un instrument al corecte percepții și al vederii depline și reciproce. Prin fereastră, omul vede realitatea și este văzut la rândul său de ceilalți oameni și de Dumnezeu. Fereastra oferă deci transparență, descoperind în văzul tuturor atât virtuțile, cât și slăbiciunile proprii fiecărei persoane umane, care astfel pot fi supuse, în tăcere, procesului de vindecare⁹³. Astfel, prin legătura sa cu Dumnezeu, icoana are rolul de a vindeca rănille, slăbiciunile și neputințele omului. De asemenea, icoana îl învață pe om să devină intuitiv, inspirându-l și încurajându-l să îi descopere sensul și să îi perceapă mesajul său simbolic și duhovnicesc. Astfel, între icoană și credincios se va stabili o legătură

⁸⁸ P. C. KERN, *Antropologia Sfântului Grigorie Palama*, YMCA Press, Paris, 1950, în rusă, apud Paul EVDOKIMOV, *Femeia și mântuirea lumii*, Traducerea de Gabriela Moldoveanu, verificarea și îmbunătățirea traducerii de Pr. Lect. Univ. Dr. Vasile Răducă, Prefață de Olivier Clément, București, Asociația filantropică medicală creștină „Christiana”, 1995, p. 62.

⁸⁹ Paul EVDOKIMOV, *Femeia și mântuirea lumii*, p. 63.

⁹⁰ Theodor DAMIAN, *Implicațiile spirituale ale teologiei icoanei*, p. 129.

⁹¹ Theodor DAMIAN, *Implicațiile spirituale ale teologiei icoanei*, p. 131.

⁹² Henri J. NOUWEN, *The Way of the Heart*, San Francisco, Harper & Row, 1981, p. 15.

⁹³ Theodor DAMIAN, *Implicațiile spirituale ale teologiei icoanei*, p. 132-133, 157-158.

de nedespărțit. Atunci, „în starea de duhovnicească liniște”, creștinul va descoperi că a „primit ceva care grăiește în tăcere celui mai intim for al ființei” sale⁹⁴.

Sfinții reprezentați în icoane, în calitate de prieteni devotați ai lui Dumnezeu, constituie adevărate modele de viață duhovnicească pentru credincioși. Din acest motiv, icoanele sfinților îi învață pe creștini cum trebuie să se pregătească pentru a realiza pelerinajul lor către Dumnezeu. Fiind cel mai important pelerinaj spiritual al omului și singurul de altfel care poate asigura mântuirea și dobândirea veșniciei cu Dumnezeu, el trebuie să fie precedat de „pelerinajul de la minte la inimă pentru realizarea unității persoanei”⁹⁵. Deși acest pelerinaj nu se încheie niciodată, totuși parcurgerea lui nesfârșită îl introduce pe creștin în istoria continuă a umanității, de la origini, „până la împlinirea ei finală”, făcându-l părtaș la „economia istoriei mântuirii”⁹⁶.

Viața sfinților din icoane reprezintă „un stimulent exterior”, care, o dată interiorizat, se adaugă propriului imbold al credinciosului, sprijinindu-l „în procesul auto-transcenderii spre Dumnezeu”⁹⁷.

Icoana îl călăuzește pe credincios în mod delicat spre rugăciunea inimii, fiind însăși poarta prin care el poate să pătrundă în lucrarea de transfigurare lăuntrică a rugăciunii⁹⁸. Această lucrare îl ajută să comunice cu Dumnezeu și cu toți sfinții, să se cerceteze pe sine și după ce a intrat în legătură cu propriul eu să îl reșeze pe calea urcușului duhovnicesc.

Omul interior este chipul lui Hristos la care trebuie să ajungă, pe care trebuie să îl facă vizibil și căruia trebuie să i se conformeze fiecare creștin. Sub acest aspect, icoana evidențiază omul interior – chipul lui Hristos –, pe care sfinții zugerăviți l-au identificat și l-au pus în valoare, făcând din această lucrare lăuntrică țelul propriei lor vieți. Icoana îl ajută pe om să urce spre Dumnezeu prin coborârea minții în inimă, acolo unde se află omul interior, sfâșiat din pricina patimilor. Astfel, omul se redescoperă pe sine, pentru a reface unitatea de odinioară dintre chipul său interior și cel exterior. Numai așa omul poate să exprime în afara sa, prin vorbe și fapte, ceea ce gândește și simte înăuntrul sufletului său. Prin această armonizare, omul ajunge la imitarea sfinților reprezentați în icoane, care au dobândit echilibrul perfect al omului interior cu cel exterior de-a lungul întregii lor vieți pământești. Din acest punct de vedere, icoana are menirea duhovnicească de a aduce „la suprafața ființei în aspectul vizibil al vieții, chipul interior”⁹⁹.

Făcând referire la viața spirituală din Împărăția lui Dumnezeu, icoana oferă creștinilor un impuls pentru a se concentra pe viața spirituală din lume. Ea vindecă durerea provocată de leziunile sufletești ale creștinilor, iar apoi, după vindecare, îi integrează deplin în viața de comuniune cu Dumnezeu¹⁰⁰. Icoana are legătură cu experiența spirituală a marilor înduhovniciți ai pustiei¹⁰¹ care „postulează o

⁹⁴ John BAGGLEY, *Porți spre veșnicie...*, p. 144.

⁹⁵ Theodor DAMIAN, *Implicațiile spirituale ale teologiei icoanei*, p. 160.

⁹⁶ Theodor DAMIAN, *Implicațiile spirituale ale teologiei icoanei*, p. 161.

⁹⁷ Theodor DAMIAN, *Implicațiile spirituale ale teologiei icoanei*, p. 163.

⁹⁸ John BAGGLEY, *Porți spre veșnicie...*, p. 155.

⁹⁹ Theodor DAMIAN, *Implicațiile spirituale ale teologiei icoanei*, p. 164.

¹⁰⁰ Theodor DAMIAN, *Implicațiile spirituale ale teologiei icoanei*, p. 166.

¹⁰¹ Potrivit tradiției, primele icoane de sfinți îi înfățișau pe stâlpnici. Imaginile lor erau luate cu sine de credincioși, pentru a avea înaintea lor o amintire constantă a exigențelor impuse de Hristos

radicală metamorfoză a ființei umane: îndumnezeirea sa”. Când Dumnezeu se reflectă în om, persoana umană întreagă participă la prefacerea sa în lumină, la vederea din perspectiva divină. Icoana, ca expresie a misticii isihaste, subliniază faptul că omul în întregul său ființial, format din „*duh și trup înduhovnicit*”, este părtaș „*la experiența celor dumnezeiești*”, care, însă, rămâne inexprimabilă. Contemplarea icoanei este unificatoare, deoarece, prin ea, credincioșii, împreună cu persoanele sfinte contemplate, devin una în Dumnezeu. „*Icoana este o reprezentare simbolico-ipostatică ce îndeamnă la transcenderea simbolului, la comunicarea cu ipostaza, pentru a participa la cele ce nu pot fi descrise*” și pentru a se putea bucura de „*experiența Prezenței despuiate de forme empirice*”¹⁰².

Icoanele sunt „*semne sfinte și tăcute*”, dovezi ale iubirii lui Dumnezeu față de om, expresii ale activității Sale de mântuire a lumii. Receptând și descifrând mesajul icoanelor, omul dobândește o percepție iconică asupra lumii, care îl ajută să vadă în ceilalți oameni chipul lui Dumnezeu. De asemenea, icoana este o sursă de rugăciune fierbinte pentru om, inspirându-l să-și îndrepte atenția spre veșnicia împărăției cerești¹⁰³. Un aspect demn de remarcat se referă la atributele icoanei. Din acest punct de vedere, se poate preciza că icoana „*este realistă și simbolică, personală și comunitară, temporală și eshatologică, imanentă și transcendentă, transformatoare, doxologică și liturgică*”. Toate aceste atribute reprezintă tot atâtea posibilități și soluții de tratament pe care icoana le are la dispoziție pentru a interveni cu scopul de a vindeca societatea contemporană de maladii precum: „*violența, abuzul, spiritul de posesiune, individualismul, fragmentarea, depersonalizarea, nihilismul, pierderea valorilor și a orientării*”. În același timp, icoana îl inspiră pe omul societății contemporane să devină mai sensibil la aspectele duhovnicești ale existenței, să „*redescopere valorile tradiționale*”, pe care să le angreneze în lucrarea de restabilire a legăturii sale cu Dumnezeu și cu întreaga creație și de restaurare definitivă a chipului său interior și cea a lumii sale¹⁰⁴. Arta și spiritualitatea creștină răsăriteană manifestă o grijă deosebită pentru sfințirea vieții oamenilor. Icoana îmbină armonios și cu multă evlavie atât sfințenia sau transcendența lui Dumnezeu, cât și planul spiritual al vieții, realizând tainic „*întrepătrunderea dintre duhovnicesc și material, dintre sacru și secular*”. Această îngemănare se observă cu precădere în locurile domestice de rugăciune, unde icoanele creează un spațiu de manifestare a sfințeniei, în care și la care toți membrii familiei, retrași în camera inimii lor, se roagă¹⁰⁵.

CONCLUZII

Icoana se realizează prin muncă, răbdare, experiență și pricepere. Materia primă și ingredientele utilizate pentru realizarea icoanelor sunt de origine minerală, vegetală și animală. Aceste elemente naturale „*sunt chemate să participe la*” în Evanghelia Sa, vezi Paul EVDUCHIMOV, *Arta icoanei – o teologie a frumuseții*, p. 199, n. 9.

¹⁰² Paul EVDUCHIMOV, *Arta icoanei – o teologie a frumuseții*, p. 200, 202.

¹⁰³ Theodor DAMIAN, *Implicațiile spirituale ale teologiei icoanei*, p. 200.

¹⁰⁴ Theodor DAMIAN, *Implicațiile spirituale ale teologiei icoanei*, p. 201.

¹⁰⁵ John BAGGLEY, *Porți spre veșnicie...*, p. 172-173.

transfigurarea cosmosului”, întrucât iconograful are datoria de a spiritualiza prin frumusețea artei sale realitatea sensibilă¹⁰⁶.

Icoanele au rolul de „*mijlocitoare între persoanele reprezentate și credincioșii care se roagă*”. În actul cădirii din timpul serviciului divin, preotul îi cuprinde laolaltă pe sfinții zugrăviți în icoane și pe toți creștinii prezenți în biserică, arătând în acest fel „*unitatea dintre Biserica luptătoare și Biserica triumfătoare*”¹⁰⁷.

Icoana invită la dialog, dar nu se adresează credinciosului în mod direct, ci îi respectă cu discreție libertatea, așteptând hotărârea lui de a părăsi împărăția trupului, pentru a se deschide în fața iradierilor Duhului Sfânt. Abia atunci icoana devine o prezență activă în viața credinciosului și un mediu de comunicare a energiilor cerești, necreate, care îi inundă sufletul cu o bucurie desăvârșită¹⁰⁸. În icoană nu este reprezentat trupul muritor supus putreziciunii, ci trupul transfigurat, străbătut de lumina harului divin, trupul ceresc, nemuritor al veacului viitor (I Corinteni 15, 34-46). Sfințenia icoanei rezidă în faptul că aceasta „*transmite condiția îndumnezeită a prototipului ei și îi poartă numele*”, precum și în faptul că harul prototipului se sălășluiește în ea. Harul Sfântului Duh trezește sfințenia atât în persoana din icoană, cât și în prototipul ei. Și tot harul creează legătura dintre credincios și sfânt, prin intermediul icoanei sfântului. „*Icoana participă, (...) la sfințenia prototipului său*”, iar prin cinstirea și închinarea adusă icoanei în rugăciune, credincioșii participă la rândul lor la această sfințenie¹⁰⁹.

Chiar dacă sfinții nu sunt în număr foarte mare, totuși sfințenia este o chemare și „*o datorie a tuturor oamenilor*”. Icoanele sunt așezate în toate locurile, pentru a oferi o pildă autentică a acestei sfințenii¹¹⁰. Dacă în timpul vieții lor, sfinții au avut parte din belșug de harul Duhului Sfânt, acest har rămâne permanent în sufletele, în trupurile neputrezite și în icoanele sfinților, după moartea acestora¹¹¹. În același timp, harul divin regăsit în icoane dă lumii posibilitatea să se sfințească prin mijlocirea lui. „*Icoanele sunt ca niște jaloane pe drumul către creația înnoită*”¹¹².

„*Icoana este o mărturie vizibilă atât despre coborârea lui Dumnezeu către om, cât și despre elanul omului către Dumnezeu*”. Pe de o parte, cuvântul și imnurile religioase sfințesc sufletele credincioșilor prin auz, pe de altă parte reprezentările iconografice le sfințesc prin intermediul vederii¹¹³.

¹⁰⁶ Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 58-59.

¹⁰⁷ Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 65.

¹⁰⁸ Michel QUENOT, *Icoana. Fereastră spre Absolut*, p. 62-63.

¹⁰⁹ Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 77.

¹¹⁰ Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 89.

¹¹¹ Sfântul IOAN DAMASCHIN, *Primul tratat în apărarea...*, cap. XIX, P.G., vol. 94, 1249 D; traducerea în românește, *Cultul Sfințelor icoane...*, p. 54.

¹¹² Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 89.

¹¹³ Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 89.