



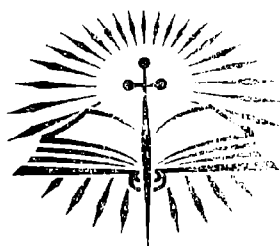
CUPRINS

ARTICOLE ȘI STUDII

| | |
|--|-----|
| † IRINEU POP BISTRITĂEANUL, Episcop Vicar al Arhiepiscopiei Vaduului, Feleacului și Clujului, <i>Teologia și spiritualizarea umanității creștine</i> | 3 |
| ADRIAN MATEI ALEXANDRESCU, <i>Icoana în iconomia mântuirii. Ergetinismul picturii bizantine și arta creștină eclezială</i> (Teză de doctorat) | 10 |
| Pr. asist. VASILE GORDON, <i>Factori ai reușitei prediciei</i> | 86 |
| Ierom. NICOLAS MOLINIER, <i>Scurt istoric al semnelor Sfinței Cruci</i> (trad. Marinela Bojin) | 103 |
| Prof. Evanghelos D. THEODORU, <i>Estetica teologică a icoanelor și importanța lor ecumenică</i> (trad. Lidia Dinu) | 115 |

STUDII TEOLOGICE

REVISTA FACULTĂȚILOR DE TEOLOGIE
DIN PATRIARHIA ROMÂNĂ



SERIA a II-a, ANUL L, Nr. 3—4, IULIE—DECEMBRIE 1998
BUCUREȘTI

COMITETUL DE REDACȚIE :

Președinte : Prea Fericitul Părinte TEOCTIST, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române.

Membri : *din partea Facultății de Teologie din București : Pr. Decan CONSTANTIN CORNIȚESCU și Pr. Prodecan NICOLAE NECULA ; din partea Facultății de Teologie din Sibiu : Pr. Decan MIRCEA PĂCURARIU.*

Redactor : *DUMITRESCU DAN*

COLABORATORI :

Înalt Prea Sfințiii Mitropoliți și Prea Sfințiii Episcopi, Prea Cucernicii Preoți Profesori de la Facultățile de Teologie ortodoxă, candidații la titlul de doctor în teologie, studenții teologi și Prea Cucernicii Preoți.

TEOLOGIA ȘI SPIRITUALIZAREA UMANITĂȚII CREȘTINE

† P. S. IRINEU POP-BISTRIȚEANUL

Teologia — etimologic — înseamnă «Cuvântul despre Dumnezeu», «a vorbi despre Dumnezeu». S-ar părea deci, că teologia este cugetare asupra lui Dumnezeu și a lucrărilor Lui și exprimare într-un limbaj patristic al acestei cugetări. De fapt ea nu e numai atât, ci presupune trăirea în Dumnezeu, în Iisus Hristos. Astfel teologia poate desemna treptele înalte ale rugăciunii și ale cunoașterii lui Dumnezeu. În acest sens termenul este sinonim cu *theoria*, «contemplația». Este sensul întrebuintat de Evagrie Ponticul, când spune: «Dacă ești teolog, roagă-te cu adevărat; și dacă te rogi cu adevărat, ești teolog»¹.

În tradiția ortodoxă, *theologia* reprezintă deci o treaptă a cunoașterii tainice, nemijlocite a lui Dumnezeu și anume treapta cea mai înaltă posibilă credinciosului, în care are loc unirea cu Dumnezeu. *Theologia*, în acest sens, «nu este o cunoaștere discursivă, bazată pe speculația intelectuală, ale cărei concluzii ar putea fi formulate în postulate și deducții, ci mai degrabă este o iluminare a Duhului Sfânt dăruită celor desăvârșiți pe calea sfințeniei»².

Înțeleasă în acest fel, teologia poate îmbrăca o formă imnică, poate înflori într-un cânt inspirat care preamărește minunățiile lui Dumnezeu. Spre exemplificare cităm un text din veacul al XI-lea, care ne prezintă portretul spiritual făcut de Nechita Stitatul învățătorului său, Sfântului Simeon Noul Teolog. El ne spune că în ultimul an al vieții sale «Simeon s-a încredințat cu totul contemplării și viziunilor care-i erau familiare. Trecând dincolo de materie și de greutatea trupului, s-a eliberat de ele; și el, care nu se despărțise niciodată de Dumnezeu, s-a unit cu El și mai deplin prin minte și prin Duh; limba lui a devenit o vâlvătaie și atunci a început să scrie *Imnurile dragostei dumnezeiești*. Împotriva voinței lui, mânat de suflarea Duhului, a făcut cunoscute cele văzute prin revelația dumnezeiască, ceea ce a contemplat în viziunile sale, atunci, când era înălțat mai presus de fire. Sub lucrarea focului dumnezeiesc, devenea din zi în zi el însuși foc, el însuși lumină, îndumnezeit prin har și asemănător Fiului lui Dumnezeu. Și chiar atunci i s-a arătat Persoana lui Dumnezeu Tatăl; a stat de vorbă cu Dumnezeu precum

1. EVAGRIE MONAHUL, *Cuvânt despre rugăciune*, Cap. 60, «Filocalia», vol. I, Sibiu, 1946, p. 81.

2. Sf. MAXIM MĂRTURISITORUL, *Capete despre cunoștința de Dumnezeu*, în «Filocalia», vol. II, Sibiu, 1947, p. 133.

odinioară Moise și, călăuzit de degetul lui Dumnezeu, a însemnat cu cerneală, precum odinioară pe Table, arsura minunată a focului dumnezeiesc. Tot atunci și-a alcătuit cuvântările apologetice și antieretice și prin ele, cu atâta putere, s-a împotrivit adversarilor săi»³.

Din acest text rezultă limpede că teologia este expresia autentică a comuniunii omului cu Dumnezeu, a vieții în Hristos, a experienței dumnezeirii pe care creștinul o face în Biserică și în Sfânta Liturghie. Dacă o desprindem de această experiență duhovnicească, teologia devine un simplu discurs teologic ce se dizolvă în antropologie, iar morala creștină se transformă într-un cod etic convențional formalist sau pietist. Numai experiența duhovnicească, sau viața în Hristos și în Biserică transformă teologia în mărturie existențială vie.

Nu există cunoaștere teologică fără transformarea reală, a celui care cunoaște. Aceasta este o cunoaștere «existențială, angajând întreaga ființă și așezând-o pe calea unirii, obligând-o pe aceasta să-și transforme natura pentru a ajunge la adevărata cunoaștere care este contemplarea Sfintei Treimi. Or, schimbarea sufletului, *metanoia* — înseamnă înnoire, pocăință. Calea apofatică a teologiei orientale este căința persoanei umane în fața Dumnezeului Celui Viu. Schimbarea neîncetată a ființei îndreptându-se spre plenitudinea sa, spre unirea cu Dumnezeu, se face prin harul divin și libertatea umană»⁴.

Reflexiunea teologică se încadrează în învățătura Bisericii, cu cât e hrănită mai mult de această învățătură moștenită și de practicarea ei în rugăciune, în cultul, în spiritualitatea autentică a Bisericii, în dialogul viu al Bisericii cu Hristos, fiind ea însăși un dialog cu Hristos și înviorând și îmbogățind dialogul Bisericii. După Sfânta Scriptură (Fapte 6, 4) și după Sfinții Părinți «întâi e rugăciunea, apoi cuvântul» (de teologhisire)⁵.

Purtătorul adevăratului limbaj teologic este persoana în comuniune, ipostasul care lasă în mod deplin să existe în ea natura umană restaurată, reunificată și iluminată de Hristos. Iată pentru ce, după analizele lui Lossky, dacă experiența mistică este o punere în valoare personală a conținutului credinței comune, teologia este o expresie, spre folosul tuturor, a ceea ce poate fi experimentat de fiecare. În afara adevărului păstrat în comunitatea Bisericii, experiența personală ar fi lipsită de întreaga certitudine și de obiectivitate; ar fi un amestec de adevăr și fals, de realitate și iluzie, de misticism în sensul peiorativ al acestui cuvânt. Pe de altă parte, «învățătura Bisericii n-ar avea nici o legătură cu sufletul dacă n-ar exprima în acest fel o experiență intimă a adevărului dat, într-o măsură diferită, fiecăruia dintre credincioși»⁶.

Nu poate fi teolog adevărat decât acela care trăiește într-un mod cât mai deplin spiritualitatea atât de caracteristică a Bisericii Ortodoxe. O

3. Apud PLACIDE DESEILLE, *Nostalgia Ortodoxiei*, București, 1995, p. 62—63.

4. VLADIMIR LOSSKY, *Essai sur la théologie mystique de l'Eglise d'Orient*, Paris, 1944, p. 237.

5. Sf. IOAN GURĂ DE AUR, *Despre natura lui Dumnezeu cel necuprins*, III, P.G., 48, 725.

6. VLADIMIR LOSSKY, *op. cit.*, p. 67.

teologie care se hrănește din rugăciunea și viața duhovnicească a Bisericii e o teologie care redă și aprofundează gândirea și trăirea ei duhovnicească și lucrarea ei sfântitoare și slujitoare.

Omul în întregime (trup-suflet) este, după chipul lui Dumnezeu, chemat la asemănarea (cu Dumnezeu) ceea ce înseamnă o participare personală. Omul în integralitatea sa trup-suflet este chemat, în spațiul hristic al divino-umanității în care Duhul poate să sufle liber, să devină «loc teologic» — pură celebrare a cărei expresie limită este martirul : «*Dă sângele tău și primește Duhul*», spune o veche expresie ascetică. Ortodoxia, în această perspectivă, înseamnă în mod fundamental orto-praxie. Cum scria Vladimir Lossky, «tradiția orientală n-a făcut niciodată distincție netă între mistică și teologie, între experiența personală a tainelor dumnezeiești și dogma afirmată de Biserică (...). De parte de a se opune, teologia și mistica se susțin și se completează reciproc. Una este imposibilă fără cealaltă»⁷. Vorbirea teologică este sprijinită de un dublu demers al «metanoiei» și al «koinoniei».

În lucrurile afirmate mai sus, Sfântul Grigorie Teologul arată : «E lucru mare a vorbi despre Dumnezeu». Dar și mai mare este a te curăți pe tine însuși pentru Dumnezeu ca să fim luminați de lumina cunoștinței. Pavel vrea ca prin faptul de a iubi pe Dumnezeu să fim cunoscuți de Domnul și să fim învățați prin faptul de a fi cunoscuți de El (...). Vrei să devii cândva teolog și vrednic de Dumnezeu ? Înălță-te prin viețuire. Câștigă prin curățire pe Cel preacurat. Păzește poruncile. Mergi pe calea celor poruncite. Pornind de la trup, ostenește-te pentru suflet. Căci făptuirea este scara contemplației»⁸. De aceea părinții capadocieni vorbesc despre «taina teologiei». Iar Sfântul Grigorie de Nyssa afirmă : «Teologia e un munte înalt și greu de urcat. De abia se poate ajunge la poalele lui. Și aceasta o poate face numai cel puternic»⁹.

Teologia e viață în Dumnezeu și teolog adevărat poate fi numai acela care a avut experiența vieții divine. În acest sens teologia este gândire vie asupra tainelor dumnezeiești celor mai presus de minte și cuvânt, gândire izvorâtă din înrădăcinarea cât mai deplină a teologului în Iisus Hristos, în Revelația divină. De aici se vede că toate conceptele teologiei au valoare în măsura în care ne deschid zările infinite ale vieții divine, ca să fim copleșiți și transfigurați de energiile cele mai presus de fire. După cum Hristos a venit în lume ca s-o mântuiască și înnoiască, deschizând o cale de neîntreruptă dezvoltare spre ținta desăvârșirii finale, teologia creștină se străduiește să exprime viața lui Hristos, în lume, în istorie, în Biserică, viața divino-umană într-un dinamism permanent spre piscul desăvârșirii morale și spirituale.

Teologii trebuie să-și încadreze slujirea lor în opera de mântuire a credincioșilor Bisericii din fiecare timp. De aceea reflexiunea teologică personală trebuie să fie animată nu de dorința de originalitate cu orice

7. *IBIDEM*, p. 6—7.

8. Sf. GRIGORIE DE NAZIANZ, *Despre Preoție*, trad. de Pr. D. FECIORU, București, 1987, p. 179 ; *Oratione*, 20, 12, P.G. 36, 1080 AB.

9. GRIGORIE DE NYSSA, *Despre viața lui Moise*, P.G. 44, 373, 376.

preț, ci de explicarea a ceea ce e moștenire comună și slujește mântuirii credincioșilor Bisericii din acel timp. Ea trebuie să stea în strânsă intimitate cu viața de rugăciune și de slujire a Bisericii pentru a adânci și a înviora această slujire. Altfel Biserica poate deveni formalistă în slujirea ei, iar teologia, rece și individualistă.

Să nu uităm, că Sfinții Părinți ca teologi au exprimat învățătura de credință în conceptele culturii din vremea lor și au dat răspuns creștin la problemele și năzuințele acelei vremi, proiectând uneori o viziune evanghelică a vieții. Tot așa teologia de azi trebuie să exprime Evanghelia în conceptele culturii actuale și să dea un răspuns la năzuințele și realizările epocii noastre și să deschidă perspective noi spre viitor. Veșnicia lui Iisus înseamnă totodată permanenta Lui actualitate, permanenta Lui contemporaneitate. Biserica nu-i o realitate izolată de societate căci chiar dacă nu este din lume, ci de la Dumnezeu, ea este totuși în lume și pentru lume. Biserica întrupează pe Iisus Hristos peste veacuri și totuși în veac, în zbuciumul istoriei.

Sarcina esențială a teologului este așadar de a vesti tainele credinței, de a le restitui înțelesurile, de a le pune în valoare semnificația și de a mărturisi toate bogățiile pe care le ascund. El trebuie să se hrănească duhovnicește și în permanentă din Sfintele Scripturi și ca un om al credinței este dator să dovedească clar că cele spuse acolo sunt mereu actuale, sunt vii și ziditoare pentru Biserică și pentru umanitatea răscumpărată. Tocmai de aceea «teologia este autentică numai în Biserică fiindcă Biserica nu poate greși atât prin faptul că e călăuzită de Sfântul Duh, cât și în calitate de Corp al lui Hristos în întregime, care păzește «depozitul» moștenit prin trăire, reprezentat în sinoade de episcopi»¹⁰.

Formulele de credință primite prin Biserică au un înțeles precis și se cuvin păstrate cu strictețe. Dumnezeuieștii Părinți n-au pregetat să-și primejduiască viața pentru a păstra temeinicia formulilor doctrinare. Pentru aceasta un Atanasie din Alexandria a înfruntat de trei ori exilul, un Ilarie de Poitiers a fost și el exilat, și lui Maxim Mărturisitorul i-a fost smulsă limba și tăiată mâna. Mulți alții au suportat persecuții și chiar moarte pentru dogmele credinței, precum Sfinții ardeleni : Sofronie, Visarion, Oprea, Ioan din Galeș și Moise Măcinic din Sibiel. Pentru ei și pentru bunii creștini de atunci, teologia era viață și mântuire. De aceea când românii din Transilvania au fost siliți să treacă la credința împăratului de la Viena țărani au răspuns într-un glas : «Pentru credința strămoșilor noștri suntem gata să suferim temniță sau izgonire din această împărăție, dar legea nu o vom lepăda»¹¹.

Oameni ca aceștia proclamau dimpreună cu capadocienii că «nu există un alt mijloc de a cunoaște pe Dumnezeu decât a trăi în El». Ei făceau uz de acea vorbire teologică slujitoare a «ortopraxiei» care nu

10. Pr. Prof. dr. DUMITRU STĂNILAOE, *Teologia Dogmatică Ortodoxă*, vol. I, București, 1978, p. 100.

11. vezi Dr. VASILE COMAN, episcopul Oradei, *Slujind lui Dumnezeu, slujim oamenilor*, Oradea, 1980, p. 368.

pretinde să explice taina, să cugete *asupra* ei, ci să o apere, să cugete *în* ea, să determine inteligența la autodepășire în minunea lucidă a adorării. Văzând o astfel de teologhisire, sau mărturie creștină pilduitoare, ne dăm seama de caracterul eclesial al teologiei noastre, care a devenit credință vie trăită în Biserică, sau «lege românească». Potrivit remarcilor unui comentator avizat «teologia românească și-a redobândit funcția ei centrală în viața bisericească și datorită acestui fapt ea a devenit un instrument indispensabil pastorației. Teologia contribuie astfel, în mod esențial, la fixarea pozițiilor Bisericii Ortodoxe Române în problemele de actualitate socială»¹².

Teologia noastră nu mai e o teologie de cabinet, de abstracțiuni, de certuri de cuvinte, ci e o teologie izvorâtă din viață și dăruită vieții, o teologie legată de realități, o teologie a păcii și progresului, a contactului deschis cu forțele vii, constructive ale societății, ale omenirii. Ea este o teologie pozitivă, o teologie a vieții atotbiruitoare. A vieții în Hristos și a teologhisii despre viața în Hristos este tot una cu a fi solidar cu omenirea, a trăi în actualitate și a promova acea dragoste nemărginită de om, care se revarsă în sufletul celui ce iubește cu adevărat pe Iisus Hristos. Acolo unde Hristos este o realitate vie în sufletul teologilor, al credincioșilor, acolo teologii, credincioșii sunt oameni ai vremii lor, colaboratori ai lui Iisus Hristos, la înnoirea și desăvârșirea vieții, la desfășurarea procesului de înnoire care a început odată cu Învierea Domnului.

Fără să fie refractară ideilor noi și înnoitoare, teologia ortodoxă română îmbină organic spiritualul și socialul, credința și viața, religia și lumea. Continuând tradiția credinței strămoșești, teologia ortodoxă română și-a însușit o viziune specifică, caracterizată mai ales prin modul realist de abordare a problemelor și prin echilibrul concepțiilor sale. Mergând pe linia gândirii patristice, teologii ortodocși români se străduiesc să descopere peste tot sensul actual al voinței dumnezeiești pentru ca astfel credincioșii Bisericii să știe care sunt îndatoririle lor față de Dumnezeu, față de ei înșiși și față de societatea contemporană. Din acest punct de vedere se poate vorbi de o remarcabilă capacitate de adaptare teologică, de o fidelitate inventivă a tradiției. «Calmul, echilibrul, absența extremismelor, speranța, răbdarea și multe alte aspecte care definesc, în general, spiritualitatea românească, apar ca rodul capacității teologiei românești de a sintetiza și unifica»¹³.

Societatea omenească trece în prezent printr-o gravă criză morală și spirituală. Pretutindeni se întâlnesc neliniștea, războiul, ura, dezintegrarea vieții familiale, corupția tineretului. Toate acestea sunt un produs al vieții fără de Dumnezeu, toate sunt cauzate de absența «credinței care este lucrătoare prin iubire» (Gal. 5, 6). Această boală spirituală a veacului nu poate fi vindecată prin măsuri politice, economice sau culturale,

12. Pr. Prof. dr. ION BRIA, *Teologia ortodoxă română contemporană*, în «Glasul Bisericii», nr. 1—2/1971, p. 68.

13. MARIA SPIROPOULOS, *L'Eglise Orthodoxe Romaine. Son visage actuel. Spiritualité et théologie*, în rev. «Contacts», Paris, nr. 78—79/1972, p. 219.

ci numai prin cuvântarea de Dumnezeu și trăirea acesteia. Teologia trebuie să fie deschisă spre lume, rămânând fidelă ei înseși; să dea toată atenția lui *saeculum*, în sensul recunoașterii sensului și valorii lumii, ajutorului ce trebuie să-l dea spre o eficientă dezvoltare a ceea ce constituie adevărata umanitate creștină.

Teologia autentică este apostolică, adică o mărturie perpetuă despre Hristos Domnul, după cum și propovăduirea Sfinților Apostoli a fost o mărturie despre Hristos. Dar, în același timp, trebuie să fie și profetică, explicând pe Hristos Cel Înviat din morți ca reprezentând starea noastră din viața veacului viitor. O astfel de teologie «face accesibile bunătățile lui Hristos oamenilor de azi și îi pregătește pentru deplina participare la ele în veacul viitor, constituind prin aceasta un ferment al progresului»¹⁴. Prin lumina teologiei care oferă prezența lui Hristos, ființa credincioșilor se transformă treptat ca înțelegere, ca sensibilitate, cuviință și dragoste în relații, ca penetrare în complexitatea și profunzimea realității divine și a celei umane unite cu ea.

Exprimându-și adevărata ei imagine cu curaj și realism, teologia ortodoxă română se străduiește să fie ancorată în realitățile vremii. Mai presus de orice, ea trebuie să rămână o teologie a Bisericii, consolidându-și marile ei direcții tradiționale și răspunzând cerințelor timpurilor trăite. Și astăzi, ca în trecut, teologia stă cu demnitatea ei divină în slujba umanității creștine spre a o înobilă și transfigura.

Niciodată n-a fost atâta nevoie de cuvântul lui Dumnezeu, de teologie, ca în ceasul de față, după ce am parcurs atâtea decenii pustia comunismului ateu, iar astăzi turma cuvântătoare a Bisericii străbune este bântuită de magi și yoghini, de vrăjitori și astrologi, de precicători și ghicitori prin care diavolul reușește să înghită multe suflete în abisul infernului. Vidul spiritual al lumii secularizate în care trăim astăzi nu poate fi umplut cu surrogate paranormale care subminează echilibrul și sănătatea omului, ci cu învățătura sănătoasă, cu dreptarul adevărului, oferit de teologie.

Teologii români sunt deschiși și sensibili la problemele lumii, «nu atât dintr-o preocupare sociologică de a fi în pas cu vremea și cu spiritul epocii, cât mai ales din conștiința mereu crescândă a relației pe care Dumnezeu o are cu lumea în și prin Biserică»¹⁵. În acest spirit a fost dezvoltată «teologia slujirii» așezată, cum era normal, pe coordonatele teologiei ortodoxe¹⁶. Aceasta are o forță transformatoare pentru că poartă în ea «lumina din Lumină» care produce spiritualizarea credincioșilor.

Teologia promovează progresul spiritual al omenirii creștine spre comuniunea eshatologică universală și desăvârșită. Gustând din miezul

14. Pr. Prof. dr. DUMITRU STĂNILOAIU, *op. cit.*, p. 108.

15. Pr. Prof. dr. ION BRIA, *op. cit.*, p. 69.

16. IDEM, *Coordonate ale teologiei ortodoxe române*, în «Studii Teologice», nr. 5—6/1973, pp. 318—327.

vivificator al teologiei hristocentrice, creștinii își pot reaminti că viitorul aparține lui Hristos, în care Părintele ceresc Și-a spus cuvântul definitiv asupra omului și asupra istoriei sale. Fără Hristos, în ciuda oricărui progres cultural, tehnic sau economic, speranțele omenirii se destramă ca niște pânze de păianjen, fiindcă setea de absolut rămâne nesatisfăcută.

Scopul vieții este să ajungem la maturitatea Omului desăvârșit Iisus Hristos, pentru că am fost creați *«ca să fim sfinți și fără de prihană înaintea Lui, în a Sa iubire»* (Efes. 1, 4—5). În acest fel trecerea de la un mileniu la altul este un Paște glorios care ne ajută să devenim contemporani cu Hristosul Evangheliei, să descoperim vigoarea și înflăcărarea timpurilor apostolice. Acesta este modelul binecuvântat al valorilor morale și duhovnicești, în care umanitatea creștină experimentează spiritualizarea ei, realizată de teologie, ca viață în Hristos. Prin aceasta Biserica poate dovedi în fața întregii lumi că creștinismul nu este o școală filosofică, speculând cu noțiuni abstracte, ci înainte de toate este comuniune cu Dumnezeu Cel viu, Care ne asigură : *«Iată Eu le fac pe toate noi»* (Apoc. 21, 5).

ICOANA ÎN ICONOMIA MÂNTUIRII. ERMINIA PICTURII BIZANTINE ȘI ARTA CREȘTINĂ ECLEZIALĂ

Actualitatea și relevanța Erminiei.

ADRIAN MATEI ALEXANDRESCU

Conceptul de *artă bizantină* acuză în mediile cărturărești o anume uzură, în sensul labilizării conținutului său, datorită, desigur, și neobișnuitei extensiuni în timp și spațiu a fenomenului ca atare, dar și diversității, nu totdeauna convergente, a punctelor de vedere din care este abordat. Sintagma însăși este rezultatul unei convenții care, depășind conotația peiorativă inițială (remanentă în cuvântul «bizantinism» de pildă), conferă fenomenului o etichetă «cultă» utilă, întrucât este general acceptată, amendabilă totuși, pentru a putea fi cu adevărat operantă¹.

Mai mult decât arta Bizanțului (stat sau cetate), cum este îndeobște definită, după un criteriu așa-zicând topografic și care-i eludează caracterul eminentamente eclezial, arta bizantină este *arta oikoumenei creștine* în răstimpul de grație al *ecumenicității Bisericii*. Din această perspectivă, dimensiunea orizontală a oikoumenei și cea verticală a ecumenității se alătură complementar, într-o viziune integratoare ce situează arta bizantină în fireasca ei continuitate, istorică și organică, din arta paleocreștină, respectiv în arta post-bizantină a Ortodoxiei².

O definire mai circumstanțială nu poate ignora apoi faptul că singură spiritualitatea bizantină a problematizat atât de acut fenomenul artei încât să-l instituie obiect al unor decizii sinodale, dogmatice și

* Teză de doctorat alcătuită sub conducerea științifică a Prof. Dr. Emilian Popescu, la catedra de Istoria și Spiritualitatea Bizanțului.

1. Diehl *Manuel AB*, vol. I, p. XI. Lazarev, *Istoria PB*, vol. I, p. 30. Hieronymus Wolf (1516—1580) introduce denumirea de «Bizanț» pentru Imperiul Roman de Răsărit — *Βασιλεία των Ρωμαίων* — în accepția presupușilor înșiși (Popescu, *Bizantinologia*, p. 3; A. Kazhadan, «Byzantium», în *ODB*, vol. I, p. 344). De la entitatea statală apelativul s-a extins în sfera civilizației și culturii — se vorbește curent de arhitectură, pictură, sculptură, muzică etc. bizantine — dar mai puțin în domeniul vieții bisericești, unde s-a putut vorbi de teologie bizantină (ex. J. Meyendorff, *Byzantine Theology*), dar nu în mod propriu și de «Biserică Bizantină», ci de Biserica de Constantinopol sau Patriarhia Ecumenică.

2. Definirea aceasta comportă două precizări: a) Schisma cea mare (datată 1054) s-a declanșat, ca proces istoric, mult mai devreme și s-a încheiat, evident, mai târziu, abia episodul unionist de la Ferrara-Florența (1439) fiindu-i (paradoxal, poate) epilogul, constientizat și asumat ca atare, inclusiv în plan cultural-artistic; b) ecuația reducionistă *Arta bizantină = arta Bizanțului* (reiterată, nu fără o anume obstinație, de V. Lazarev în *Istoria picturii bizantine*) nu poate fi peste tot operantă, viciată fiind de tentația (ne)mărturisită a identificării, după 1453, a unei a treia Rome, slave, desigur, și localizată la Moscova. Pe de altă parte, legitimându-se atât ființial, cât și spiritual de la Roma (cea Veche și cea Nouă deopotrivă), Ortodoxia românească se definește firesc drept «Bizanțul de după Bizanț», în termeni de afinitate și nu de rivalitate, de ereditate și nu de substituție.

canonice («omologate» cu prețul martiriului la un moment dat) și, ca un corolar, numai civilizația bizantină a produs fenomenul atât de tipic al erminiilor de pictură, instrumente de lucru, îndrumare și control în practica artei bisericești — expresie, în ultimă instanță, a *canonicității* acesteia³.

Intuirea acestei specificități este cea care a și indus, nu fără temei de altfel, în opinia unor savanți apuseni din secolul trecut, convingerea că *erminiile* conțin, și pot oferi, deci, codul descifrării (*tâlcuirii*) «misterului» artei bizantine, propulsându-le în consecință în atenția cercurilor academice⁴.

Etimologic, *ερμηνεία* înseamnă, într-adevăr, *tâlmăcire*, *interpretare*⁵, astfel încât *ερμηνεία της ζωγραφίας* să poată reprezenta, la rigoare, o *hermeneia picturae* în ceea ce privește arta bizantină, încadrându-se în *hermeneutica* generală alături de alte discipline teologice, fie biblice, fie liturgice. Având, însă, în vedere multiplele aspecte ale domeniului vizat de iconografia creștină (simbolico-dogmatic, cultic și canonic, pe de o parte, dar și plastic, stilistic și tehnic, pe de alta), conceptul de erminie a picturii are de acoperit o realitate (eclezială și culturală) mai vastă și de o considerabilă arie semantică, astfel încât definirea sa comportă un demers mai nuanțat, destinat să pună în evidență atât caracterul de *manual* de studiu, cât și pe acela de *îndreptar* sau *ghid* al lucrărilor efective de șantier, în fine, de *catalog* de substanțe, rețete și procedee de atelier și, uneori, pe acela de *repertoriu* de schițe și desene⁶.

3. Stoichiță, «Studiu introductiv», în Dionisie, *Carte de pictură*, p. 12.

4. Supra, Dd (Ediții, nr. 1), p. XV s.

5. *ερμηνεύω* = a tâlmăci; *ερμηνευτής* = tâlmăci, interpret; *ερμηνευτικός*; — *ωσ* = tâlmăcitor, interpretativ (Sarafidi, *Dicționar grec-român*, p. 170).

6. Este simptomatică în acest sens dificultatea întâmpinată de un traducător român, arhimandritul Macarie, atunci când se străduiește să-și intituleze cât mai exact traducerea după Erminia lui Dionisie din Furna; el scrie pe pagina de titlu a manuscrisului său din 1805: «Carte numită gramatică, ori ustav sau erminie, zdică închipuire și tâlcuire ori alcătuire a tot meșteșugului zugrăviei... Izvodul lui Macarie de pre ellinogrecie» (Supra Gr, Ediții, nr. 10, pl. I). Învățul arhimandrit depășește aici oficiul de simplu traducător pentru a și-l asuma pe acela de hermeneut; el nu traduce un cuvânt, ci încearcă să elucideze un concept, acela de *erminie zugrăviei*, în toată gama accepțiunilor sale care își au, fiecare, corespondentul într-un domeniu anumit al realității practice. Întâi de toate, Macarie știe că are în față un manual care oferă noțiunile elementare ale artei și atunci îi spune «gramatică», prin analogie cu mai uzuala, în mediul ecleziastic, «gramatică a psaltichiei»; aceasta este de altfel și accepțiunea pe care și-au însușit-o traducătorii apuseni ai Erminiei, propunând, în unanimitate aproape, echivalența «erminie» = «manual» (manuel, manual, Handbuch). Dar arhimandritul Macarie știe de asemenea că Erminia este și un instrument de referință, atât din punct de vedere iconografic, cât și tehnic, în reglementarea raporturilor dintre comanditar și artizan (în cadrul șantierului de pictură) și adaugă denumirea de «ustav», care înseamnă în slavonă «îndreptar» (ghid sau regulament), denumire prezentă de altminteri în însăși titulatura unor erminii. Când notează în sfârșit termenul de «erminie», el adaugă: «adică închipuire și tâlcuire ori alcătuire (a tot meșteșugului zugrăviei)», ceea ce nu constituie o simplă înșuruire de sinonime, nici între ele, nici pentru *erminie* (cu excepția poate a celui de «tâlcuire»), ci mai degrabă reminiscențe din diversele titulaturi de erminii întâlnite de arhimandrit și care pot reprezenta tot atâtea secțiuni din întregul complex al meșteșugului de «închipuire» pentru chipurile de sfinți dar și pentru compoziții de scene (partea iconografică); «alcătuire», cu conotația specifică

În Răsăritul creștin, erminiile au cunoscut o răspândire cvasigenerală și au rămas prezente pe șantierul zugravorilor din ambianța atho-nită și din România aproape continuu până în zilele noastre. Nu același lucru s-a întâmplat și în Apus, unde tradiția bizantină s-a stins treptat, odată cu tranziția de la stilul romanic la cel gotic, până în pragul Renașterii, când arta eclezială occidentală își asumă, cum se știe, consecințele Schismei și pornește pe un drum propriu⁷.

Este de înțeles, în această ordine de idei, revelația pe care a construit-o pentru apuseni (re) descoperirea, la mijlocul secolului trecut, a Erminiei bizantine, sub forma unor manuscrise aflate încă în uz pe șantierul zugravorilor de tradiție ortodoxă și sunt deopotrivă relevante circumstanțele plasării acestui eveniment în preocupările mediilor savante europene⁸.

de concretețe, definește meșteșugul sub aspectul procedurilor de atelier, al substanțelor și rețetelor tehnice; în fine «tâlcuire», ca unul din sinonimele pentru *ermi-nie*, se poate referi atât la secțiunea de *iconografie*, cât și la cea de *tehnică*, dar poate viza și partea mai specială de *stil*, respectiv canoane și proporții, juxtapuneri și/sau suprapuneri de straturi picturale, efecte speciale ale unor rețete etc., de vreme ce un astfel de capitol se intitulează, spre a defini stilul cretan, de pildă, «ermenie la criticos». Nu din simplă pedanterie, deci, și nu fără temeii recurge arhimandritul Macarie la sus-menționata serie de termeni atunci când încearcă să dea seamă, încă din titlu, de caracterul și conținutul cărții pe care o traduce: acela de *manual*, de *îndreptar* sau *ghid* și chiar de *rețetar*, vizând așadar una sau mai multe din secțiunile Erminiei: iconografie, stil, tehnică. Complexitatea Erminiei este verificabilă de altminteri în practica efectivă de șantier din vremea lui Macarie, așa cum reiese din datele pe care le oferă documentele de epocă, contracte de zugrăvit și diverse însemnări (Stoicescu, «Cum se zugrăveau bisericile», p. 413 s; Ghenadie, *Iconografia*, p. 41 s).

7. Harta Occidentului focalizează câteva din centrele de prestigiu ale artei bizantine: inșiși începuturile acesteia sunt legate de Roma, Ravenna fiindu-i, la rândul său, una din capitale, iar Sicilia și Veneția, provincii privilegiate. În secolele VII—IX îndeosebi, se înregistrează în Apus o masivă prezență orientală, siriană, micro-asiatică și chiar constantinopolitană, datorită invaziei arabe și apoi persecuțiilor iconoclaste. Nu întâmplător acestui răstimp îi corespund ansambluri monumentale celebre, precum Santa Maria Antiqua (Roma), ori Castelseprio (Milano) și îi aparțin totodată primele *fragmente de ermenie*, începând cu colecția de portrete (descrierea trăsăturilor fizionomice) ale Apostolilor, păstrată într-un manuscris irlandez din secolul al VIII-lea (Winfield, «Proportion & Structure», p. 51) și continuând apoi cu seria manuscriselor care conservă însă numai descripții tehnice: *Manuscrisul de la Lucca* (sec. VIII), *Mappae Clavicula* (sec. VIII—IX, care preia în parte conținutul precedentului), *Manuscrisul lui Heraclius* (*De coloribus romanorum*), ori *Liber de coloribus*, datorate direct sau indirect prezenței bizantine (Mora, *Conservarea*, p. 118 s, 343 s); dacă în sec. XII, Theophilus Presbyter (*Schedula II*, 13) încă se revendică, și aceasta ca un titlu de glorie, de la tradiția bizantină, în sec. XV, Cennino Cennini (*Libro dell'Arte I*, 1) aprecia ca pe o eliberare de servitute abandonarea, de către Giotto, a stilului bizantin, pentru ca în sec. XVII, Vasari să repudieze radical maniera grecească și pe epigonii italieni ai acesteia (*dell'Arte I*, 1; Vasari, «Introduzione»).

8. Dd (Ediții, nr. 1), p. XXI—XXVI; Grecu, *Cărți de pictură*, pp. 3, 6; cf. Hetherington, *Painter's Manual*, p. I. Pe fondul de simpatie generală stârnit de mișcarea națională de emancipare a grecilor de sub stăpânirea turcească, interesul europenilor pentru *Hellada* s-a răsfrânt inevitabil și asupra «mileniului Bizantin», generând un adevărat fenomen (cultural) bizantinizant, materializat în volume și

O primă semnalare publică a unui astfel de manuscris de pictură bizantină a survenit la începutul veacului trecut, cu ocazia efectuării unor lucrări de pictură la capela greacă din München, în 1828, de către Euthymios Dimitri, un zugrav din Paleopatra Moreei (Peloponez). Acesta s-a servit, în conceperea și executarea picturilor sale, de îndrumările conținute într-un manuscris personal, de atelier, datat 1820, de fapt o compilație de fragmente mai vechi (dintre care unul purta data de 1741), un manual de pictură, așadar, ce a trezit interesul unor învățați germani, care l-au cercetat și prezentat ca atare, împreună cu câteva extrase⁹.

Având în vedere însă că ecoul acestei semnalări s-a limitat doar la cercul restrâns al unor publicații de strictă specialitate și audiență, se consideră îndeobște că adevărata redescoperire a Erminiei bizantine și propulsarea ei în conștiința publică s-a produs abia câțiva ani mai târziu, și anume în Franța, faptul datorându-se arheologului A. Didron și elenistului P. Durand.

În cursul călătoriei de studii întreprinse în 1839 la Muntele Athos, A. Didron are ocazia să asiste la pictarea pridvorului bisericii mănăstirii Esphigmeneu, fiind impresionat de ușurința cu care călugărul Ioasaf zugrăvea, fără preparative deosebite, pe spații considerabile și într-un răstimp foarte scurt, scene destul de complexe. Interesat să afle explicația acestei performanțe cu totul neobișnuite pentru un occidental, i se arată manuscrisul «*Ερμινοεια της ζωγραφιας*» — după care se călăuzea zugravul în alcătuirea și distribuirea temelor iconografice. Prescripțiile iconografice conținute în acest manuscris îi deschid pe dată perspectiva pătrunderii tainei care învăluia, pentru apuseni, fenomenul excepționalei coerențe interne, al «imuabilității» vechii arte a oikoumenei creștine¹⁰. Văzând și alte manuscrise de acest gen la călugării zugravi athoniți Agapie și Macarie, caută să obțină unul dintre ele, fără rezultat însă, din motive lesne de înțeles: prețioasele cărți le erau indispensabile zugravilor pentru exercitarea profesiei din care trăiau. Comandă, totuși, o copie după manuscrisul mai complex al călugărului Macarie, și această copie, trimisă în Franța, este tradusă de P. Durand și publicată în fine de Didron, cu introducere și note, în 1845, sub auspicii foarte favorabile: patronajul material al guvernului francez și cel de prestigiu, al lui Victor Hugo¹¹. Cartea trezește, într-adevăr, un interes deosebit, astfel încât, în 1855, apare și traducerea germană a Erminiei, după o copie a manuscrisului grecesc, de o mai mare acuratețe chiar, și cu un aparat critic augmentat, datorită lui G.

periodice dedicate în exclusivitate Bizanțului (Popescu, *Bizantinologia*, p. 3 s), în acest context înscriindu-se deci și preocuparea savanților pentru arhitectura și iconografia bizantină și implicit pentru Erminie.

9. Referințe, nr. 1, supra.

10. Didron își va intitula, de altminteri, ediția proprie a Erminiei, drept un manual de *iconografie greacă și latină* (Dd, Ediții, nr. 1, supra).

11. Dd (Ediții, nr. 1).

Schaefer¹², iar mai târziu, în 1891 este publicată o traducere (parțială) în limba engleză, după versiunea franceză a lui Didron — Durand¹³.

O altă dovadă a acestui interes, nu mai puțin grăitoare, deși plasată în sfera anecdoticului, este faptul că prima ediție grecească a Erminiei are la bază un manuscris contrafăcut de un faimos plastograf, C. Simonides, care «arhaizează» limbajul unei versiuni a erminiei lui Dionisie din Furna (sec. XVIII), antedatându-l în 1458 (sau chiar în 518), cartea apărând ca atare în 1853 la Atena, fiind apoi retipărită, cu unele amendamente și corectări, în 1885¹⁴.

Între timp, în Rusia, arhimandritul Porfirie Uspensky sintetizează rezultatele mai multor ani de cercetări prin bibliotecile și arhivele din Orient (Ierusalim, Cairo etc.), ori de la Muntele Athos, publicând traduceri unor manuscrise grecești, precum și textul unuia din rarele manuscrise slavone (sârbești) ale Erminiei, punând astfel în evidență multitudinea variantelor acesteia¹⁵. Un alt savant rus, N. P. Kondakov, inițiază, în ultima decadă a secolului trecut, un proiect de editare a Erminiei bizantine, cu text grecesc, traducere franceză și comentariu, în trei volume, proiect din care nu s-a materializat, din păcate, decât o primă fasciculă¹⁶.

Pe baza acestor contribuții prealabile, din secolul trecut, dar și a propriilor cercetări, învățatul grec A. Papadopoulos-Kerameus a putut alcătui, la începutul secolului nostru, o sinteză a principalelor versiuni cunoscute ale Erminiei, publicându-le succesiv, în 1900 și 1909, la Sankt Petersburg, ultima constituind, până astăzi, ediția grecească de referință¹⁷.

În aceeași ordine generală de preocupări se înscriu desigur și inițiativele românești, materializate în traduceri, editări de manuscrise, ori lucrări de specialitate, constituind o adevărată tradiție națională în acest domeniu.

Lăsând de o parte simplele copii de manuscrise sau chiar mai complexe compilatii de erminii, făcute *ad musum operarii* de mai fiece zugrav-dascăl, inițiator de școală adică și nu doar șef de atelier¹⁸, inaugurarea acestei tradiții românești ar putea fi situată, cu suficient temei, încă la începutul secolului trecut, odată cu traducerea, amintită mai sus,

12. *Ediții*, nr. 3.

13. *Ediții*, nr. 6.

14. *Ediții*, nr. 2 și nr. 5. Manuscrisul contrafăcut a fost cumpărat în 1847 de la Simonides de P. Durand, a intrat ulterior în fondul bibliotecii municipale din Charentes, de unde a dispărut în 1944 (Grecu, *Cărți de pictură*, p. 7; cf. Hetherington, *Painter's Manual*, pp. I, V, 116).

15. *Ediții*, nr. 4. (Mora, *Conservation*, trad. rom., p. 120).

16. Hetherington, *Painter's Manual*, p. I.

17. *Ediții*, nr. 8 (Erminia lui Dionisie din Furna) și nr. 9 (P. Erminia bizantină în versiunea lui Dionisie, laolaltă cu alte versiuni, unele anterioare acesteia). Cf. Grecu, *Cărți de pictură*, p. 2, 7—8; Winfield, «Proportion & Structure», p. 66s; Hetherington, *Painter's Manual*, p. IV, 116).

18. După modelul lui Dionisie din Furna, ieromonah și «didascalos», ori Gheorghe (călugăr Gherontie) de la Hurezi, numit și «dascălul Gheorghiiță», ambii zugravi și autori (compilatori) de erminii editate ulterior. Supra, *Ediții*, nr. 10 (Gr), respectiv nr. 7.

făcută «la anul mântuirii 1805 ianuarie în 15», de arhimandritul Macarie de la Căldărușani, după un manuscris al erminei lui Dionisie din Furna¹⁹. Nefiind zugrav, Macarie întreprinde lucrarea de traducere din imbold cărturăresc, «nu cu puțină osteneală și cu stricarea ochilor la scris», dar cu intenția clar exprimată de a contribui la «discușirea» (i.e. desăvârșirea artistică) a «fiilor și fraților zugravi» și totodată la instruirea obștii monahale și a cercurilor bisericești în general, «spre a nu se corci pravoslavnică predania zugrăvirii sfinților prin orice chip cu vre o urâtă și nepriimită corcire papistășască și ereticească»²⁰.

Necesitățile de acest ordin trebuie să fi fost resimțite acut în trecut, de vreme ce au reclamat, și determinat chiar, intervenția unor ierarhi de frunte ai Bisericii, fie pe plan local, pastoral (episcopii de Râmnic, Filaret și Calinic), fie în cadru sinodal (episcopii Ghenadie Enăceanu și Melchisedec Ștefănescu), însuși Elie Miron Cristea, viitorul patriarh, fiind autor, între altele, al unei *Iconografii*²¹. În această ordine de idei, este de subliniat mai ales inițiativa cărturărească remarcabilă, sincronă cu cele pe plan european enumerate mai sus, și care îi aparține episcopului Ghenadie al Râmnicului, cel ce editează manuscrisul lui Gheorghe-Gherontie Zugravul, inițiativă preluată apoi de Sfântul Sinod care reeditează cartea, investind-o de o manieră incontestabilă cu girul autorității bisericești²².

Către finele secolului trecut și începutul secolului nostru, și cărturarii laici își manifestă interesul pentru erminii, mai ales pentru colecțiile de izvoade sau modele, istorici precum M. Kogălniceanu (Lucrări, nr. 3), Al. Tzigara-Samurçaș (Lucrări, nr. 6), N. Iorga (Lucrări, nr. 8), Șt. Berechet (Lucrări, nr. 10), ori mai târziu artiști ca Olga Greceanu (Lucrări, nr. 28), publicând astfel de fragmente sau lucrări pe această temă. Sunt de reținut și demersuri de o factură mai specială, precum cel al profesorului Sever Mureșianu, care publică un manual de *Iconologie* (Lucrări, nr. 4), pentru uzul studenților în arte plastice și arhitectură, ori cel al pictorului Costin Petrescu, care, în calitate de descendent al unei cunoscute familii munteneste de zugravi din tată în fiu, dar și artist renumit, încearcă să reactualizeze, din perspectiva artei culte, academice, vechea tradiție a zugrăviei, publicând, în franceză și română, o carte despre arta frescei (Lucrări, nr. 15).

Adevărata afirmare a școlii românești în studierea și editarea Erminei bizantine se produce după primul război mondial, în anii '20 și '30, prin strădania profesorului Vasile Grecu, bizantinolog și elenist recunoscut, de departe cel mai meritoriu cercetător pe plan național și internațional, în acest domeniu. Dacă lui Papadopoulos-Kerameus i se datorează prima ediție de rigoare științifică a Erminiei în limba originală, grecească, profesorului Vasile Grecu i se recunoaște meritul incontestabil de a fi savantul care a întreprins, pe lângă editarea a

19. Supra, nota 6.

20. Gr. (Ediții, nr. 10), p. 44—45.

21. Lucrări, nr. 7.

22. Ediții, nr. 7.

numeroase manuscrise, cel mai consistent demers științific în stabilirea tradiției manuscrise a Erminiei bizantine, în plasarea originii și evoluției textelor în necesarul context istoric, excelând mai ales în studierea din punct de vedere filologic a acestora²³.

O dovadă peremptorie în acest sens o constituie lista lucrărilor dedicate Erminiei, între care *Cărți de pictură bisericească bizantină* reprezintă contribuția sa fundamentală, nedepășită încă, la bibliografia generală a domeniului²⁴.

Momentul de vârf al activității în domeniul Erminiei picturii bizantine înregistrat între cele două războaie mondiale, nu a mai putut fi continuat ulterior, nici măcar de profesorul V. Grecu, care s-a dedicat editării unor scriitori bizantini și altor inițiative de bizantinistică propriu-zisă. În atari condiții, cercetările pe plan național și internațional au rămas la stadiul dezideratului unei ediții critice exhaustive a Erminiei, deziderat exprimat încă de V. Grecu în anii '35—'36 (Gr, p. 7, Lucrări, nr. 19, 20, 21) și reiterat, pe rând, de S. Bettini (Lucrări, nr. 26), N. Stoicescu (Lucrări, nr. 32), ori, mai recent, P. Hetherington (Ediții, nr. 12).

Nu lipsesc, firește, lucrări dedicate în continuare unor anumite teme din problematica mai vastă a Erminiei de pictură bisericească, cum ar fi cele referitoare la caietele de modele (Lucrări, nr. 33, 35), ori la aspectele tehnice (Lucrări, nr. 37, 40, 41), la desfășurarea programelor iconografice (Lucrări, nr. 36), sau chiar sinteze meritorii, pe domeniile principale, respectiv tehnico-artistic și stilistic (Lucrări, nr. 38, 42), iconografic-ilustrativ (Lucrări, nr. 34).

Rămâne însă în continuare, dezideratul acelei ediții critice exhaustive a Erminiei, «în care să se aibă în vedere *toate* manuscrisele existente și să fie discutate *toate* problemele ridicate de aceste cărți de învățătură a meșteșugului zugrăviei» (Lucrări, nr. 32, p. 410, n. 6; subl. autorului), deziderat mai degrabă nostalgic, decât efectiv, de vreme ce o atare întreprindere, dacă ar fi cu puțință, ar conduce la realizarea de fapt a unei masive «enciclopedii a artei bizantine înseși» (Ediții, nr. 12, p. V), dublată de o la fel de masivă enciclopedie a teologiei bizantine, a literaturii ekfrastice, mistagogice, liturgice etc., în-

23. «While we owe the biggest single debt to Papadopoulos-Kerameus for first editing a version of the text in the original language..., by far the greatest interest in the text has subsequently been taken by the Rumanian scholar, Vasile Grecu. In the 1920's and '30's he did a great deal of work clarifying the textual background of the whole tradition, and publicising many more manuscripts; knowledge of the Rumanian versions of the text is virtually entirely due to him. In general, however, he was more concerned with philological and textual problems than with the content and subject-matter of the work. Since the 1930's there has been no consistent attempt made to expand knowledge either of the subject-matter of the text and its sources or to clarify and consolidate the textual tradition of the *Hermeneia*» (Hetherington, *Painter's Manual*, p. 11; subl. ms.).

24. Gr. (Ediții, nr. 10), Referințe, numerele: 8, 9, 10, 11 și Lucrări, numerele: 9, 11, 12, 13, 14, 16, 19, 20, 21, 22.

treprindere greu de imaginat în dimensiunile sale reale și, desigur, încă și mai greu de înfăptuit²⁵.

O abordare realistă a problemei trebuie să pornească de la o precizare inițială indispensabilă, aceea a adresantului demersului: *cui prodest?* Or, răspunsul la această chestiune de principiu indică de la sine și punctul de vedere din care se face abordarea.

Dacă, de pildă, se au în vedere necesitățile de ordin practic ale pictorilor și zugravilor de biserici este de domeniul evidenței că aceștia au nevoie, conform principiului *non multa sed multum*, de informație utilă, minimum de volum, adică, pe cât posibil, toate datele de ordin tehnic și iconografic (descriptiv și — sau ilustrativ) într-o sinteză accesibilă și la îndemână, de genul manualului (*προχειρον*). Așa au făcut îndeosebi *zugravii-autori* de erminii, de la Dionisie din Furna (Gr, p. 63), la un Manolache Halepliu care, din trei erminii pre-existente, a făcut una singură (supra, Ms. C, p. 613; cf. Gr, p. 27), ori Gheorghe-Gherontie Zugravul, a cărui erminie, editată de Episcopul Ghenadie al Râmnicului, a fost reeditată și validată ulterior de Sf. Sinod (Ms. G, Ediții, nr. 7). În această tradiție se înscrie de altminteri și ediția mai recentă a Erminiei, cea mai completă și mai utilă, rodul competenței și experienței pictorului Al. Săndulescu-Verna, ediție care sintetizează, de o manieră ingenioasă, datele iconografice și artisanale din mai multe manuscrise (Cv, G, Tz) și ediții (nr. 10, nr. 7) ale Erminiei, lăloaltă cu un vast repertoriu iconografic ilustrativ, de izvoade și reproduceri de icoane și picturi murale (Ediții, nr. 14).

Dacă, pe de altă parte, dar tot în spiritul exigenței practice, se urmărește satisfacerea principiului normativ privind compoziția temelor și orânduirea acestora în edificii conform programelor iconografice consacrate de tradiția Bisericii, atunci materialul oferit de erminiile zugravilor poate fi structurat de o manieră sintetică, conform unor principii logice, de necesară rigoare istorică și ermineutică. Este ceea ce a întreprins din perspectivă didactică profesorul S. Mureșianu (Lucrări, nr. 4), ori din perspectivă bisericească un ierarh ca Miron Cristea (Lucrări, nr. 7) și a realizat efectiv regretatul Pr. Prof. E. Brașiște, în dubla sa calitate, de profesor de teologie și totodată membru al Comisiei de pictură bisericească (Lucrări, nr. 36 și 42).

În aceeași ordine de idei, circumscrisă abordării pragmatice a problematicii Erminiei se înscriu apoi necesarele demersuri analitice privitoare la aspectele tehnice, artisanale, respectiv rețete, procedee de atelier-laborator, substanțe, instrumentar etc., relevante pentru meșteșugul în sine, dar și pentru cei chemați să restaureze și să conserve piese și monumente iconografice realizate într-o anume tehnică și la un moment istoric determinat (Lucrări, nr. 41). Acestora li se adresează deja lucrări care îmbină tradiția ermineutică și experiența personală de atelier, ori șantier, precum cele semnate de pictorii Costin Petrescu (Lucrări, nr. 15), A. Verona (Lucrări, nr. 27), sau Fotios Kontoglu (Lucrări, nr. 31), ori lucrări care valorifică datele de ordin tehnic fur-

25. N-au lipsit dubiile și chiar rezervele privind utilitatea erminiilor în sine (Lucrări, nr. 3—4, p. 7 s; cf. Ediții, nr. 14, p. 15).

nizate de erminii în efortul de elucidare a unor probleme de istorie a tehnicii, înscriindu-le apoi în sfera mai largă a istoriei civilizației, cum sunt contribuțiile lui J. R. Partington (Lucrări, nr. 17), ori M. Mihalcu, expert în tehnicile tradiționale (Lucrări, nr. 40).

Un domeniu complementar, cel iconografic-ilustrativ, se situează pe linia aceluiași preocupări tradiționale, de la vechile repertorii de desene și schițe, ori colecțiile de modele sau izvoare, până la nenumăratele albume moderne de artă, răspunzând unei constante și reale necesități, aceea a raportării permanente la maestrul recunoscut, la creatorii de școală, atât de des invocați în prefetele erminiilor. De aici și frecvența circulație a izvoadelor și nu mai puțin frecvențele editări de caiete de modele, de albume de piese sau monumente iconografice (Lucrări, numerele : 3, 6, 8, 10, 28, 33, 34, 35). Dar necesitatea, recunoscută ca atare, a publicării materialului iconografic-ilustrativ, sub formele enumerate mai sus, este nu doar reflexul fidelității față de tradiția maștrilor : la un alt nivel, ea corespunde totodată unor preocupări privind problematica stilurilor, ori din sfera esteticii, ca de pildă la I. D. Ștefănescu (Lucrări, nr. 34), ori V. I. Stoichiță (Lucrări, nr. 38).

O altă abordare a erminiilor, din perspectivă academică, istorico-filologică, este aceea reclamată în general de edițiile critice ale textelor (manuscrite ori fragmente), sau prilejuită de manifestări academice mai deosebite, precum conferințe, simpozioane, congrese internaționale etc., abordare ilustrată eminent de V. Grecu (Gr și Lucrări, numerele : 9, 11, 12, 13, 14, 16, 19, 20, 21, 22), dar și de alți autori, precum M. Chatzidakis, S. Bettini, D. Oikonomedes, A. Sigalas etc. (Lucrări, numerele : 24, 26, 29, 30). Acestui domeniu de strictă specializare îi corespunde în mod inerent și o audiență selectă, evident, dar fatalmente restrânsă la mediile savante de specialitate. Astfel încât utilitatea acestui gen de lucrări, dincolo de orice îndoială, desigur, este condiționată, oarecum, ori de o inițiere prealabilă în domeniu, accesibilă și aceasta unor cercuri restrânse, ori, mai degrabă, de o acțiune așa zicând de popularizare, de punere în valoare, într-un circuit mai larg, a rezultatelor demersului critic strict specializat. Este ceea ce s-a întâmplat cu valoroasele lucrări ale lui V. Grecu, de pildă, citate riguros, aproape fără excepție, de toți cercetătorii din țară și străinătate ai erminiilor, lucrări care și-au aflat în același timp și o largă utilitate în practica iconografică de uz curent, prin aportul adus la întocmirea celei mai recente ediții a Erminiei (Ediții, nr. 14, p. 12), ediție prezentă în mai toate atelierile și șantierile de pictură bisericească din țara noastră. Este evident, însă, că nu toate lucrările de un înalt nivel academic pot beneficia de o astfel de mediere care să le facă accesibile unui public mai larg.

Pe de altă parte, demersul filologico-istoric este limitat și de o altă dificultate, decurgând din starea de fapt a tradiției manuscriselor : nu sunt copii pur și simplu, care, înseriate cronologic să conducă la un prototip comun, ci sunt alcătuirii sau compilări, de uz și inspirație personale, din tradiția de breaslă sau din surse documentare (literale și

plastice), extrem de variate și nu ușor de identificat. De aceea nu s-a putut stabili un original al Erminiei de pictură, ci doar variante sau versiuni, două în principal, care se situează în ascendențe prototipice diferite, făcând zadarnic deci, efortul de identificare al unui original sau prototip unic²⁶.

În această ordine de idei se pune, în sfârșit, problema unei abordări teologice a Erminiei picturii bisericești (bizantine), demers care poate fi întreprins fie din perspectivă *istorică* (Bizantinologie, Patristică etc.) sau *sistematică* (Iconologie), fie din perspectivă *practică* (Program Iconografic, Canoane etc.) sau *biblică*, așa cum, mai mult sau mai puțin sporadic, s-a și întâmplat. Cu mijloacele și metodologia specifice fiecăreia din disciplinele sus-menționate se pot întreprinde cercetări — din puncte de vedere diferite — mai mult asupra segmentului *iconografic* (teme, programe) al Erminiei și mai puțin asupra celui *artizanal* (tehnici, stiluri, izvoade). Or, Erminia este, în ultimă analiză, un manual, complet și unitar, care înmănușează toate aceste segmente, de o manieră verificată (și validată) printr-o tradiție specifică, integrată în însăși Tradiția Bisericii.

De aceea, este necesar ca diferitele demersuri analitice, asupra unui aspect sau altul al Erminiei, dintr-o perspectivă teologică sau alta, să fie integrate convergent, într-o sinteză care, păstrându-i Erminiei caracterul original de manual, să o facă accesibilă, și utilă, nu numai în atelierele și pe șantierele de pictură bisericească, unde ea este — și nu doar de acum — indispensabilă, ci să o restituie, mai ales, învățământului teologic. Aceasta cu atât mai mult cu cât, în condițiile înființării secției de *Teologie-Patrimoniu Cultural*, Erminia picturii bizantine poate și trebuie să-și afle utilitatea didactică pentru studenți, viitorii pictori-restauratori.

CONSTITUIREA ERMINIEI BIZANTINE

1. PREMISE ȘI IZVOARE ÎN ARTA PALEOCREȘTINĂ

a. Iconomia mântuirii, privită dintr-o anumită perspectivă a devenirii spirituale, care include firesc și istoria artei, parcurge un curs ascendent, evoluând de la *idol* la *simbol* și de aici la *icoană*, fiecare din acestea ilustrând un anumit raport al omului cu Dumnezeu, respectiv *înstrăinarea* de după cădere, apoi *pregătirea* și, în fine, *realizarea* mântuirii²⁷.

Pe acest itinerar, deci, Revelația urmează două stadii, cărora le corespund simbolul și respectiv icoana, într-o relație care exprimă totodată și raportul dintre Vechiul și Noul Testament, raport complex, așa cum lasă să se întrevadă de altminteri și circumstanțele întrunirii

26. Gr, p. 8 s.

27. Plasarea problematicii în perspectiva teologică și istorică adecvată, așa cum o trasează Pr. Prof. D. Stăniloae, este mai relevantă decât simpla aliniere de texte biblice pro și contra imaginilor (Stăniloae, «Simbolul-icoana», p. 429).

Sinodului Apostolic de la Ierusalim (Fapte XV). După cum Legea Nouă nu a suprimat pur și simplu Legea Veche, tot așa icoana nu a scos de îndată și cu totul din uz simbolul: el va dăinui și își va păstra o certă perenitate, atât în spiritualitatea, cât și în arta creștină.

Este știut că Apostolii nu au impus creștinilor dintre neamuri obligativitatea respectării Legii Vechi, dar au recomandat stăruitor evitarea idolatriei și, odată cu aceasta, abținerea de fapt de la tot ceea ce ar fi putut reactualiza sau măcar evoca în conștiința lor manifestările de cult păgâne. Or, este de înțeles că primele vizate în acest sens erau «chipurile» (εἰδωλα, *simulacra*) care făcuseră gloria artei greco-romane și puteau face (încă) seducător păgânismul.

De aceea, arta antichității târzii, esențialmente păgână și ultim reazem al idolatriei, nu putea fi acceptată *tale quale* de spiritualitatea creștină, expresie a unei religiozități de austeră moralitate, orientată eshatologic spre viața viitoare, spre Împărăția lui Dumnezeu. Dedicăți cu totul «slujirii cuvântului» (Fapte VI, 4), Apostolii și apoi ucenicii lor direcți, evangheliștii, diaconii și bărbații apostolici în genere, nu-și vor fi pus problema artei decât cel mult pentru a o repudia, poate, pe aceea a vremii lor, singura de care și aveau cunoștință, de altfel²⁸. Or, ceea ce aceasta oferea privirii și sensibilității contemporanilor era departe de a întruni aprecierea chiar și a păgânilor înșiși²⁹.

Primii scriitori creștini și, în special, Apologeții, preocupați în general să combată păgânismul în toate formele lui — și nu în ultimul rând în arta ce-i fusese aservită — au fost puși totuși, la un moment dat, în situația de a lua act de existența unei arte creștine incipiente și de a se pronunța, chiar dacă în general negativ, asupra ei³⁰. Arheologia atestă la rândul său numeroase vestigii ale artei paleocreștine, de la crucea incizată pe peretele unei case din Herculaneum înainte de anul 79, cea dintâi reprezentare sigur datată a unui motiv iconografic pe un monument creștin³¹, până la *domus ecclesiae* de la Dura-Europos, cel mai vechi ansamblu de artă eclezială (arhitectură și iconografie) care ni s-a păstrat, de asemenea sigur datat, dinainte de 232³².

28. Arhidiaconul Ștefan găsește vană pretenția de a adăposti pe Dumnezeu în «*temple făcute de mâini omenesti*» (Fapte VII, 48); la fel, Sf. Ioan Evanghelistul privește încercarea de a i se face portretul ca fiind fără sens, întrucât nu înfățișarea fizică, ci suflul îl reprezintă pe om (*Viața Sf. Ioan*, apocrifă grecească tradusă parțial în Grabar, *Iconoclasmul*, p. 40); așadar dacă în principiu nici arhitectura și nici pictura nu-și află rostul, cu atât mai puțin sculptura, adică «cioplirea sau turnarea de chipuri».

29. Dacă înainte Platon preferase artei iluzioniste a timpului său arta arhaică a începuturilor, acum un Seneca, Tacitus sau Pliniu nu puteau accepta naturalismul grotesc în care eșuase gustul artistic contemporan: reproducerea celor mai sângeroase scene de circ, ca în mozaicurile din Piazza Armerina, Sicilia (Haussig, *Histoire CB*, p. 39), ori execuțiile «in vivo» de prizonieri în spectacolele teatrale, pentru «veridicitate» (Bîcikov, *Estetica*, p. 45, 81, 243).

30. Atenagora, Tețian și chiar Tertulian au respins cultura și arta păgână de plano; mai nuanțat și selectiv Origen și Clement Alexandrinul (Rămureanu, «Cinstirea icoanelor», p. 624—25; Bîcikov, *Estetica*, p. 71 s).

31. Braniște, *Liturgica*, p. 210; reproducere la D. Rops, *Jesus in seiner Zeit* (Viena-München 1936), p. 228.

32. Lassus, *Sanctuaires*, p. 5 s; Vătășianu, *Ist. Artei*, vol. I, p. 25, 27; Rordorf, *Liturgie*, p. 479 s; Braniște, *Liturgica*, p. 287.

Coexistența unor atitudini contradictorii, de refuz și respectiv de acceptare a artei în ambianța creștină, își poate afla explicația în confruntarea, pe un plan mai larg și în contexte variate, a înseși exigenței doctrinare cu imperativul circumstanțelor concrete. Faptele Apostolilor oferă o paradigmă instructivă în acest sens, când îl prezintă pe Sfântul Ap. Pavel, animat de recunoscutul zel (și geniu) misionar, axându-și predica din Areopag pe o argumentare ad-hoc, prilejuită de întâlnirea — în cetatea plină de idoli, de altfel — a unui altar închinat «Dumnezeului necunoscut», pe care venea să îl vestească acum ateniienilor (Fapte XVII, 23). Este un episod simptomatic, care poate lămuri întrucâtva momentul inserției predicii creștine (κρηγμα) în mediul cultural al antichității târzii, prefigurând totodată și tipul de relație ce se va statornici între acestea, relație care privește direct și arta creștină.

Se poate spune, chiar anticipând întrucâtva, că în măsura în care un element al culturii antice nu (mai) avea o semnificație ideologică sau cultică acuzat păgână, când era, deci, neutru din punct de vedere religios, el putea fi impropriat de noua religie și uneori putea fi chiar imbisericit. Exemplul limbii grecești comune (κοινή διαλεκτος) care, deși mediu natural al sincretismului cultural-religios păgân, a putut fi preluată totuși de Evanghelie și Liturghie, este mai mult decât edificator în acest sens; el consună perfect, de altfel, cu opțiunea, aproape sincronă, pentru folosirea în cult a caselor particulare și mai târziu a edificiilor publice civile, necontaminate, așa zicând, religios: nici templele și nici sinagogile nu par să fi servit drept prototip pentru edificiile bisericesti ulterioare, ci *basilica forensis*, care găzduia în mod curent ședințele de tribunal și activitatea comercială — de bursă, s-ar zice azi — din forum³³.

Dar o zestre κοινή (comună) exista și în domeniul artelor plastice, în genul repertoriilor artisanale de uz curent în atelierile elenismului târziu, conținând motive ornamentale și teme iconografice general aplicabile în decorul locuințelor și mai ales în arta funerară a hypogeelor și sarcofagelor, teme cărora sincretismul le estompase, sau anulase chiar, sensul religios originar, lăsându-le o semnificație simbolică general umană și universal accesibilă. Aceste leit-motive simbolice, ornamentale sau figurale, cu rol preponderent decorativ, vor fi putut intra cu atât mai ușor în uzul creștin cu cât întrebuintarea unora dintre ele fusese validată chiar în Vechiul Testament.

Este știut, desigur, că Legea veche interzicea formal și expres idolatria și confecționarea sub orice formă a idolilor și, odată cu aceasta, crearea oricăror *chipuri* — imagini figurale pasibile de închinare (*Decalogul*, Ieș. XX, 2—17). Nu este mai puțin adevărat, totuși, că în ambianța cultică era îngăduit *simbolul*, mai ales cel de factură ornamentală, cu rost decorativ, dar și cel figural, chiar, cu funcție evocativă

33. Vătășianu, *Isl. Artei*, vol. I, p. 38; Rordorf (*Liturgie*, p. 492 s) propune și ipoteza aportului intermediar al sinagogilor de tip basilical; în ceea ce privește relațiile reciproce între comunitățile de creștini și iudei, Popescu, «Basilica și sinagoga», p. 59 s.

sau revelatoare și uneori apotropaică. Cortul mărturiei și obiectele afierosite din el, perdelele brodate, toiagul lui Aaron și năstrapa cu mană, tablele Legii și chivotul cu Heruvimii măririi, în fine șarpele de aramă sunt tot atâtea ilustrări ale funcțiilor simbolice enumerate mai sus și care vor fi preluate ca atare în templul lui Solomon, într-un decor ornamental și figural substanțial îmbogățit (Ieș. XXXVI—XXXVIII; cf. III Regi, VI și II Paral. III—IV). Cărțile înseși ale Vechiului Testament, în special cele profetice, abundă în simboluri, în așa măsură încât (pre)figurarea simbolică apare ca o trăsătură definitorie pentru spiritualitatea vetero-testamentară, dovada unei religiozități dinamice, tinzând spre viitorul mesianic, spre «plinirea vremii».

Creștinismul însuși, care trăise această «plinire a vremii» și se legitima de la ea, era animat, nu mai puțin, de același dinamism, și la fel orientat spre viitor, spre venirea a doua a Domnului — *Παρουσία* — și instaurarea Împărăției lui Dumnezeu (I Tes. IV—V). De aceea, noua spiritualitate rămâne atașată de simbol și, pornind de la faptul istoric al Întrupării Domnului, va reevalua din această perspectivă aproape întreg Vechiul Testament ca prefigurare a celui Nou, elaborând o simbolistică specifică axată pe relația tip-antitip, ce va caracteriza nu numai gândirea ci și arta creștină³⁴.

Această trăsătură constantă se face simțită încă de la primele începuturi în pictura catacumbelor. Astfel, patriarhul Noe, zugrăvit ca orant în arca sa ca într-o colimvitră-sarcofag și fără alte accesorii (în Capella graeca din catacomba Priscillei), *evocă* mai întâi episodul biblic al potopului, *figurează* botezul Domnului și *prefigurează* pe toți creștinii ce se vor mântui în nava Bisericii, prin apa botezului.

Numeroase alte exemple arată că aproape orice episod biblic, rafinat prin reflexia teologică, asimilat liturgic în cult, filtrat prin sensibilitatea artistică și stilizat cu mijloacele artei, poate primi investitura unui astfel de simbolism multiplu.

*

Primele vestigii ale artei creștine — dacă nu chiar începuturile acesteia — sunt localizate în ambianța cimiterială (subterană) a hypogeelor mediteraneene, cele mai cunoscute dintre acestea fiind cele din catacombele Romei. Credința în nemurirea sufletelor și învierea trupurilor i-a determinat pe creștini nu numai să evite incinerarea și să adopte ca regulă generală înhumarea celor răposați, dar și să acorde o atenție particulară atât ritualului cât și decorului funerar, ambele îndatorate, de altfel, să confere substanță și să dea expresie adecvată acestor convingeri³⁵. De aceea, fie că odihneau într-un simplu *loculus*, sau în spațiul mai elaborat al unei nișe arcuite (*arcosolium*), ambele practicate în coridoare sau amenajate în camere speciale (*cubicula*), fie că erau depuși în sarcofage adăpostite la rândul lor în *cripte* sau *capele*, era firesc ca primii creștini să fie însoțiți de acele semne care le îngăduiseră — în

34. Evanghelia după Matei pare structurată pe episoade corespunzătoare profetiilor veterotestamentare.

35. I. D. Ștefănescu, *Iconografia*, p. 13; Vătășianu, *Ist. Artei*, vol. I, p. 15 s.

viață fiind — să se recunoască între ei, pentru ca acum să le ateste, odată cu apartenența comunitară, credința în nemurirea sufletului și, mai ales, nădejdea învierii de obște.

Crucea este semnul hristic prin excelență și cel dintâi dintre simbolurile creștine, cunoscut ca atare nu numai de creștini dar și de necreștini, care-i numeau pe cei dintâi, nu fără o nuanță peiorativă, se pare, *σραυρολατραι*, *religiosi crucis*³⁶. De aceea, pentru a nu fi expus profanării, dar și pentru că i se acorda o venerație deosebită, semnul Crucii este de multe ori tănuțit între liniile ornamentale ale decorului pictural sau sculptural, ori disimulat sub alte forme asemănătoare precum, *ancora*, *tridentul* sau *farul*, vechi simobluri ale speranței în lumea de navigatori al Mediteranei. Pentru primii creștini, de altfel, și un simplu jug, catargul unei corăbii, pasărea cu aripile întinse, dar mai ales omul (*orans*), cu brațele ridicate în rugăciune, evocă în chip natural semnul Crucii, încât întreaga creație este percepută ca fiind structurată cruciform³⁷.

Alte simboluri din seria celor neînsuflețite, ca *sfeșnicul*, *lira*, *coroana*, sau *vița de vie*, *măslinul* ori *crinul*, încărcate de multiple sugestii biblice, vin la rândul lor să ilustreze începuturile iconografiei creștine pe bolțile și pereții hypogeelor, pe sarcofage și stele funerare, pe sfeșnice, potire, inele, medalii etc. Li se adaugă uneori, pentru precizarea sensului, semne grafice precum literele A și Q sau T, dar mai ales *monogramul* lui Hristos — *Χρισμoν* —, pe care-l compun prin suprapunere literele grecești X și P.

Sunt întâlnite și simboluri zoomorfe precum *Leul* («din Iuda»), *cerbul*, *păunul* sau *pasărea phoenix*, *delfinul* și altele, care evocă persoana biblică, istorică a Domnului ori sugerează învierea din morți, ca tot atâtea ilustrări ale ideii de nemurire preluate din mediul cultural antic.

O contribuție iconografică genuin creștină, de o semnificație universal împărtășită, o constituie acrostihul rezultat din inițialele cuvintelor ce alcătuiesc în grecește invocația *Iisus Hristos Fiul lui Dumnezeu Mântuitorul* (*Ιησους Χριστος Θεου Υιος Σωτηρ*) — IXΘΥΣ — care înseamnă totodată *pește* și trimite la unul din cele mai cunoscute simboluri paleocreștine. Împreună cu *Αμνος* (*Miel*), *Ιχθυσ* desemnează pe însuși Mântuitorul, evocând texte și episoade biblice cunoscute și comportând totodată o multiplă simbolistică baptismală și euharistică. În timp însă ce Mielul este înfățișat adesea cu nimb (aureolă) și purtând Crucea, tema Peștelui nu este întregită cu asemenea atribute, ci i se va asocia, în timp, *ancora*, ca figură a Crucii, apoi *coșul cu pâini* (evocând episodul istoric al săturării mulțimilor, dar și frângerea pâinii la Cina cea de Taină și, prin extensie, Euharistia) și, în fine, figura Pesca-

36. Rămureanu, «Cinstirea icoanelor», p. 635 (citează pe Tertulian, *Apologeticum*, 16); cf. Braniște, *Liturgica*, p. 210.

37. Minucius Felix, *Octavius*, XXIX, la Rămureanu, «Cinstirea icoanelor», p. 634—35.

rului — «de suflete» — aluzie la chemarea Apostolilor desigur, dar și la activitatea lor misionară, kerigmatică și baptismală³⁸.

Cu aceasta, evoluția iconografiei creștine abordează de acum seria simbolurilor *antropomorfe*, de o factură figurativă mai complexă și uneori mai elaborată. Într-un stadiu incipient, ele pot fi preluări ale unor teme din repertoriul decorativ elenistic, simple forme pentru conținuturi aparținând sferei spirituale, religiozității în genere și nu unui cult anume, ca de pildă tema *Anotimpurilor*, ilustrând vremelnicia, dar și continua renaștere a firii, *Orfeu* îmblânzind cu lira sălbăcia naturii, dar și a moravurilor, sau *Amor și Psyche* zugrăvind fericirea paradisiacă³⁹.

Curând, o iconografie mai evoluată va propune tema *Orantului* pentru a figura starea sufletelor în Rai, temă de inspirație biblică și de factură creștină, atât în conținut cât și în expresie. Alături de aceasta, o altă contribuție originală a noii iconografii va fi tema *Păstorul cel Bun* care, deși comparabilă cu unele reprezentări criofore antice, constituie indubitabil o temă specifică creștină, biblică, întrucât corespunde unui leit-motiv profetic vetero-testamentar (Is. XL, 11; Iez. XXXIV, 12; Ps. XX, 1—2), figurează soteriologic persoana Mântuitorului — «Păstorul Cel Bun» (In. X, 11; Lc. XV, 4; Evr. XIII, 20) și ilustrează totodată, eshatologic, unul din cele mai vechi texte liturgice din slujba înmormântării referitor la «oaia cea pierdută» (*Ordo commendationis animae*).

În această ordine de idei, dacă în zestrea *κοινη* a imagisticii antice, primii creștini au putut identifica unele motive compatibile, apte a figura, chiar și învăluit, persoana și activitatea Mântuitorului, cu atât mai mult au putut recurge la inepuizabila zestre vetero-testamentară de tipuri și simboluri, preluată ca atare atât în cultul, cât și în literatura Bisericii primare. De aici și frecvența cu care sunt înfățișate în arta paleocreștină persoanele și episoadele al căror caracter tipic-prefigurativ este validat, uneori în mod expres, chiar în Noul Testament: «semnul lui Iona», «Fiul Omului», dar și David, Moise, Avraam, și chiar Adam.

Se pune, desigur, problema dacă și în ce măsură acest incontestabil aport vetero-testamentar a fost și unul iconografic propriu-zis, adică imagistic, ori s-a produs doar în plan ideatic, conținutal. Cunoscută fiind repugnanța cu care spiritualitatea ebraică a considerat în general imaginile, osândindu-le nu odată ca blasfemii, o artă religioasă figurativă pare de neconceput în cadrul Sinagogii. Cu toate acestea, indiciul cultivării discrete a unei iconografii vetero-testamentare în ambianța iudaică elenizată este confirmat arheologic, atât în diasporă cât și în vechea Palestină⁴⁰.

38. Hertling-Kirschbaum, *Catacombs*, p. 196 s, 220 s; Rămureanu, «Cinstirea icoanelor», p. 630 s (cu bibliografia temelor).

39. Vătășianu, *Ist. Artei*, vol. I, p. 17—18.

40. Grabar, *Premier art*, p. 24—2; Rămureanu, «Cinstirea icoanelor», p. 628—39 (cu bibliografia generală).

Mai mult chiar, episodul biblic al profetului Iona, așa cum este zugrăvit în catacomba lui Callist (Roma), cu succesiunea scenelor de la dreapta la stânga, adică în sensul scrierii evreiești, indică și existența unor manuscrise (parțial) ilustrate ale Vechiului Testament⁴¹, apte să furnizeze modele — «izvoade» în limbajul erminiilor — pentru pictura murală.

Evreii rigoriști vor fi repudiat fără îndoială aceste producții ale coreligionarilor lor elenizați, dar creștinii, mai ales cei dintre neamuri, neîmpărtășind defel rigorismul celor dintâi, au putut prelua cu atât mai ușor acest (neașteptat) aport iconografic, cu cât el vizualiza conținuturi spirituale deja asimilate cultic și literar.

O trecere în revistă, fie și sumar-expeditivă, a acestor teme ar fi suficientă pentru a induce constatarea că ele gravitează, fără excepție aproape, în sfera soteriologiei, sau mai exact a iconomiei mântuirii. Atât simbolurile cât și tipurile biblice (vetero-testamentare) din repertoriul paleocreștin ilustrează ideea mântuirii, zugrăvind cu precădere eroi și episoade ale unor salvări miraculoase: Noe, Avraam și Isaac, Moise și israeliții, Daniil între lei și chiar David în lupta cu Goliat. Reprezentările nou-testamentare vor extinde considerabil registrul temelor taumaturgice, de la tămăduiri (Orbul, Hemoroissa), până la învierea din morți (Lazăr), ca tot atâtea mărturii ale lucrării mântuitoare a Domnului, ilustrată, precum s-a văzut, magistral, de tema *Păstorul cel Bun*, și care își va afla treptat o serie de noi formulări.

Pe de altă parte, dacă persoanele biblice zugrăvite ca *oranti* propun modele, *prototipuri* ale mântuirii, un alt aspect, acela al *intercesiunii* — definitoriu pentru soteriologia și iconografia creștină ulterioară — este ilustrat în catacomba Sfinților Petru și Marcellin de pildă, unde ideea de mijlocire a mântuirii se traduce prin inițierea în doctrina creștină a Venerandei de către martira Petronella, așa cum sugerează panerul cu rotuli sau volume din apropierea lor, precum și codicele deschis de deasupra acestuia⁴².

Tema se regăsește într-o scenă mai complexă din catacomba Priscillei, unde sufletul care se mântuiește — *Orantul* — este încadrat de grupul *Învățătorului* cu doi învățăcei, de o parte, iar de cealaltă, de o femeie sezând în jilț cu pruncul în brațe, închipuind — conform simbolisticii de-acum consacrate de literatura apologetică — *Ecclesia*, ținându-și fiii credincioși la sân, nu fără o posibilă trimitere însă și la tema *Fecioarei cu Pruncul*, ea însăși figură a Bisericii și Mijlocitoarea prin excelență.

Desigur, tematica soteriologică culminează, doctrinar și iconografic, cu persoana și lucrarea *Mântuitorului* însuși — *Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ*. În acest sens, scenele evanghelice întâlnite în pictura catacombelor, dar și în sculptura sarcofagelor, constituie un prim ciclu iconografic coerent din punct de vedere tematic. În completarea temelor enumerate mai sus, scena convorbirii lui Iisus cu femeia samarineancă

41. Vătășianu, *Ist. Artei*, vol. I, p. 24.

42. Hertling-Kirschbaum, *Catacombs*, p. 233; Vătășianu, *Ist. Artei*, vol. I, p. 22.

(catacomba lui Callist) prezintă, de pildă, activitatea Domnului ca În-vățător, respectiv ideea mântuirii prin inițiere⁴³.

Pe de altă parte, încă de la finele veacului al II-lea, în catacomba Priscillei este ilustrată și ideea Jertfei mântuitoare, într-o formulare destul de complexă, articulată pe mai multe niveluri: la prima vedere, este perceptibil motivul curent al agapei (creștine), cu șapte comeseni așezați la o masă semicirculară, după modelul antic (1); dar pâinile și peștii de pe masă, și mai ales coșurile cu pâine de alături, situează indubitabil scena în context biblic, ca ilustrare a episodului înmulțirii pâinilor și săturării mulțimilor (2); pe de altă parte, existența mesei, poziția comesenilor, atitudinea personajului central care pare a frânge pâinea și, nu în ultimul rând, paharul de pe masă, trimit la *Cina cea de Taină* (3), apoi la practica apostolică a «frângerii pâinii» (4) și în fine la celebrarea jertfei euharistice, Taină a Bisericii și condiție a mântuirii (5). Această polisemie, caracteristică de altfel unei iconografii prin definiție simbolice, este cu atât mai proprie unui subiect din ordinea sacramentală definită (și operând efectiv) prin simboluri. Și aceasta nu este singura temă iconografică paleocreștină referitoare la Taine; în catacomba lui Callist, o încăpere ilustrând *in extenso* această tematică a fost supranumită «Capela Sacramentelor»⁴⁴.

Relevante pentru începuturile artei ecleziastice sunt și unele considerații de ordin morfologic și stilistic prilejuite de pictura hypogeelor, mai întâi⁴⁵.

Pentru tema Bunului Păstor, de pildă, catacomba Domitillei oferă posibilitatea comparației între o scenă bucolică aparținând fazei păgâne a înhumărilor (sec. I) și scena propriu-zis creștină (sec. IV). Din punct de vedere al mijloacelor de expresie, ambele relevă aceeași virtuozitate a artei elenistice, dar cu rezultate semnificativ diferite. Astfel, dacă în primul caz este evidentă preocuparea pentru redarea iluziei spațiale de adâncime, pentru indicarea mișcării și mai ales a volumelor, prin distribuirea consecventă a umbrelor și luminilor și raportarea acestora la sursa (unică) de lumină, în al doilea caz, această interpretare realistă face loc unei interpretări mai abstracte, care se traduce prin eliminarea axelor diagonale și concentrarea reprezentării la un singur plan, ordonarea simetrică a compoziției și schematizarea figurilor.

Neputând fi atribuită lipsei de măiestrie sau scăderii meșteșugului, această neglijare a valorilor naturalist-iluzioniste corespunde unei opțiuni conștiente care le consideră inapte sau cel puțin improprii pentru redarea Ideii, a Logosului. Or, este evidentă preocuparea de a comunica (spectatorului) o noțiune sau de a descrie o acțiune și nu de a crea iluzia unei acțiuni aieva. Elementele compoziției (figurile) nu mai sunt subordonate relației (funcționale) dintre ele, ci sunt puse în relație cu privitorul, fiind investite cu o funcție revelatoare, proprie dimensiunii simbolice a noii arte. În același timp, odată cu eliminarea iluziei de

43. Vătășianu, *Ist. Artei*, vol. I, p. 26.

44. Hertling-Kirschbaum, *Catacombs*, p. 239 s; cf. Vătășianu, *Ist. Artei*, vol. I, p. 22 s.

45. Vătășianu, *Ist. Artei*, vol. I, p. 27.

profunzime spațială, se evită dematerializarea optică a peretelui, în acord cu o concepție decorativă nouă, în vădită opoziție cu vechea artă pompeiană, de pildă.

Funcția simbolică și principiul decorativ vor caracteriza de altminteri arta monumentală creștină în întreaga ei evoluție. Este, desigur, semnificativ faptul că aceste trăsături își găsesc o ilustrare promptă încă de la începuturile acesteia și nu numai în legătură cu Bunul Păstor, ca în cripta Lucinei din catacomba lui Callist (sec. II), ci și într-o serie întregă de teme biblice: Jertfa lui Avraam, Tinerii evrei în cuptorul de foc, Noe etc., unde scenele sunt degrevate de orice intenție narativă, personajele fiind înfățișate simplu ca oranți, ca suflete mântuite, în rai.

Nu întâmplător, acestei esențializări în ordinea expresiei îi corespunde, în plan conținutal, cristalizarea tematicii mântuirii, ambele concurând la afirmarea a ceea ce s-a numit dimensiunea soteriologică a artei paleocreștine, ca primă ilustrare a economiei mântuirii.

b. Concepțiile privind configurația și simbolismul și, în funcție de acestea, *amenajarea* locașului de cult în Biserica primară pot fi, în măsura în care sunt decelabile în datum-ul arheologic și literar-documentar, deosebit de relevante pentru constituirea iconografiei creștine, sub aspectul programatic al *Erminiei*, adică al *ordonării și distribuirii temelor în spațiul arhitectural* dedicat cultului.

Urmând Cinei celei de Taină, care a avut loc — după tradiție — în *foișorul de sus* (υπερωον) al casei părintești a evanghelistului Ioan Marcu, ritualul nou instituit al *frângerii pâinii* a fost săvârșit de apostoli în case particulare (Fapte 2, 46), aparținând creștinilor convertiți, fie dintre iudei, fie dintre neamuri. Erau preferate anumite încăperi, acelea de primire în general și anume: *foișor* (Fapte 20, 7), *atrium*, *tricladium* și uneori *basilica privată* sau «*casa egipteană*», specifice locuințelor obișnuite din ambianța mediteraneană orientală și greco-romană, apte să găzduiască adunarea euharistică (συναξισ) și în general reuniunea credincioșilor, numită de Sfântul Ap. Pavel «*biserica din casă*» — εκκλησια κατ'οικον (Rom. 16, 5)⁴⁶.

Pe măsura extinderii comunității și a regularizării întrunirilor, folosirea ocazională a unor astfel de încăperi fiind tot mai frecventă, s-a impus necesitatea ca acestea să fie scoase din uzul profan și să fie dedicate numai adunării culturale (συναξισ)⁴⁷, devenind «*casa bisericii*», *domus ecclesiae* (οικος εκκλησιασ), sau «*biserică titulară*» (de la *titulus*, încăpere specifică unor case romane), fie sub titlu privat, fie în posesia comunității, prin donație sau cumpărare.

Dacă inițial reuniunea era precedată de o simplă pregătire, similară celei din «*foișorul așternut gata*» pentru Cina cea de Taină (Mc. 14, 12—15), care nu afecta caracterul de locuință și uzul domestic al încăperii și cu atât mai puțin configurația interioară a acesteia, odată cu

46. Casa romană (mediteraneană) la Vitruvius, *Arhitectura* VI, 5; tr. rom. p. 273; detalii și plan la Vătășianu, *Ist. Artei*, vol. I, p. 40 s; εκκλησιαι κατ'οικουα la Rordorf, *Liturgie*, p. 475; cf. Braniste, *Liturgica*, p. 282.

47. Origen, Περὶ ευχης (De Oratione.), PG, vol. CXVI, c. 180.

destinarea ei permanentă și exclusivă cultului, s-au produs treptat și anumite amenajări, menite să înlesnească atât desfășurarea ritualului și a catehizării, cât și participarea nestânjenită a asistenței la oficierea publică (λειτουργία).

Indicii privind caracterul și mobilul unor astfel de amenajări pot fi extrase din rezultatele cercetărilor întreprinse pe diverse șantiere arheologice din vechile situri mediteraneene și orientale⁴⁸. S-au investigat, de pildă, vestigiile ale unor locașuri preconstantiniene identificate sub fundațiile unor edificii bazilicale ulterioare, fapt ce a permis unele constatări interesante, între care este de amintit tendința asigurării unui spațiu determinat pentru cler și, respectiv, pentru credincioși, de aici și preocuparea pentru amplasarea mesei altarului într-un spațiu specific : *absidă* sau *exedră*.

Rezultatele parțiale astfel obținute și-au aflat confirmarea în urma descoperirii ansamblului pluri-religios de la Dura Europos pe Eufrat (Siria), o localitate situată la marginea imperiului, unde coexistau (în sec. III), alături de unele temple păgâne vechi, o sinagogă și o biserică creștină, toate împodobite cu picturi⁴⁹.

Din punct de vedere arhitectonic, locașul creștin reprezintă o evoluție tipică pentru casa-biserică (*domus ecclesiae*) : o locuință construită la jumătatea secolului al II-lea, având câteva camere grupate în jurul unei curți, a fost transformată în biserică în anul 232 (dată consemnată de un grafit). Amenajarea a constat în comasarea a două încăperi într-una singură, rezultând o sală dreptunghiulară spațioasă (aprox. 11 × 5 m), afectată cultului liturgic curent (euharistic), cu altarul amplasat în latura de răsărit, o altă cameră fiind transformată în baptister, cu respectiva cuvă baptismală (colimvitra)⁵⁰.

Totodată, vechea pictură păgână (ale cărei urme sunt decelabile *in situ*) a fost înlocuită în această împrejurare cu pictură creștină, îndeajuns de elaborată morfologic și stilistic și destul de evoluată din punct de vedere iconografic. Edificatoarele, în această ordine de idei, este mai ales constatarea că în spațiul liturgic astfel constituit a putut fi articulat un program iconografic ad-hoc, adecvat tematic funcționalității specifice fiecărei încăperi, ca o dovadă a evoluției pe care iconografia creștină a înregistrat-o între timp. Aici, ca și în alte situri, este evidentă strădania de a obține o anumită configurare interioară — chiar și în spații preexistente, mai greu de subsumat unei tipologii comune — încât, dată fiind certa intenționalitate a demersului, este interesant de văzut și cărei exigențe anume (în plan ideatic) îi corespunde.

În această ordine de idei, vechile rânduieli bisericesti, legitimate de o tradiție neîntreruptă ce urcă până în vremea Apostolilor, cuprind și unele norme privitoare la dispoziția locașului de cult paleocreștin,

48. Cele mai însemnate sunt prezentate, cu bibliografie, la Braniște, *Liturgica*, p. 286—88.

49. Supra, cap. I, nota 6; cf. Cumont, *Fouilles*; Aubert, «Fouilles»; Bauer, «Chr. Chapel»; Rostovtzeff, *Excavations*; Kraeling, *Excavations*; Rostovtzeff, Lassus, «Maison des chrétiens» etc.

50. Rămureanu, «Cinstirea icoanelor», p. 638; Rordorf, *Liturgie*, p. 479 sq.

în conformitate cu exigențele cultului, desigur, dar și cu un anumit simbolism. Astfel, în *ecclesia*-adunare, comunitatea era grupată pe categorii, bărbați și femei, sau clerici (conform treptelor ierarhice), credincioși (după starea socială), catehumeni (în stadii de inițiere diferite), penitenți (în diverse grade) etc., fiecare dintre acestea avându-și locul determinat în cadrul *synaxei*.

Or, această distribuție, așa zicând spațială a congregației, era firesc să se regăsească și în configurarea spațiului real al *ecclesiei*-locaș. Pe de altă parte, aceasta corespunde și cu imaginea simbolică a bisericii ca navă cârmuită de episcop sau ca staul al oilor (*Constituțiile Apostolice*, II, 57) și totodată cu viziunea detaliată din *Testamentum Domini* (I, 19), care precizează nu numai compartimentarea edificiului, dar și proporțiile, cu indicarea dimensiunilor respective⁵¹.

Este extrem de semnificativ, prin urmare, faptul că sus-menționata amenajare interioară a celui mai vechi locaș de cult, care s-a păstrat la Dura Europos, corespunde cu destulă exactitate reglementărilor din acea vreme privind ambianța adunărilor de cult, așa cum sunt ele conținute în versiunea locală, siriacă a *Didascaliei* (sec. III). Potrivit acesteia, încăperile destinate efectiv cultului euharistic trebuie să fie «orientate», adică situate pe axa est-vest, aceasta în evidentă legătură cu practica rugăciunii «*versus orientem*», recomandată de *Didascalie* pe baza unei vechi tradiții de inspirație eshatologică⁵². Așa se și explică preocuparea cu totul aparte, manifestată încă în ambianța paleocreștină, pentru înfățișarea peretelui dinspre răsărit din încăperile de cult: fie că prezintă o suprafață simplă, fie că este prevăzut cu o nișă, arcosoliu, nișă absidială, exedră sau absidă — în sălile basilicale de mai târziu — din decorul oricât de restrâns al acestora nu lipsește de regulă semnul crucii, ca un *memento* al Parusiei.

*

În ceea ce privește ambianța decorativă generală a unor astfel de încăperi, ea poate fi cu ușurință aproximată pornind tot de la zestrea artistică a catacumbelor⁵³.

Acestea adăpostesc în încăperile mai speciale (*cryptae*, *cubicula*) adevărate capele, cu decorația obișnuită a caselor romane, grație și reflexului adânc înrădăcinat de prelungire în ambianța funerară a atmosferei familiale, domestice, dar mai ales datorită preferinței creștinilor pentru o artă neutră, domestică, dacă se poate, epurată de conotațiile religioase păgâne. Pe de altă parte, ambianța subterană, slab (sau deloc) luminată, impunea, desigur, un decor sobru, esențializat, cu o necesară preponderență a fondurilor albe.

Decoratorii catacumbelor, aceiași pe cât se pare cu cei ce zugrăveau și locuințele obișnuite, urmăreau așadar o articulare arhitectonică a interioarelor, evitând iluzionismul și *vedutele* (ilustrate) perspective

51. Braniște, *Liturgica*, p. 302—303.

52. Rordorf, *Liturgie*, p. 483—84.

53. Vătășianu, *Ist. Artei*, vol. I, p. 16—28; Hertling-Kirschbaum, *Catacombs*, p. 196.

pompeiene și cu atât mai mult tablourile de gen, de inspirație mitologică. Peretele era delimitat orizontal de un soclu (zugrăvit) în partea inferioară și de un brâu de încadrare în partea superioară, reprezentând o cornișă; zona mediană era împărțită în panouri decorative prin che-nare, întregul ansamblu fiind ritmat vertical de pilaștri. Dacă tavanele locuințelor imitau, în stilul picturii de gen, umbrare (pergole sau filigorii) cu grinzi ușoare, suspendate și vrejuri de plante agățătoare, flori, fructe, amorași, măști etc., printre care se străvede albastrul cerului, tavanele hypogeelor prezintă un decor mult simplificat, articulat arhitectonic ca și pereții, liniile geometrice evocând (disimulat) semnul crucii reluat în diverse variante. Un exemplu concludent în acest sens îl oferă tavanul din cripta Lucinei (sec. II), cu alternanța reprezentărilor *Păstorului cel Bun* și *Orantei* în decorul sever, preponderent geometric, axat pe tema crucii.

Chiar și atunci când este introdus decorul vegetal, pentru a ilustra de pildă tema anotimpurilor, ca în hypogeul lui Ianuarius, scenele de cules constituie pretextul desfășurării unei prodigioase ornamentici vegetale în registre orizontale, subordonate aceluiași principiu decorativ. Acesta este potențat, odată mai mult, de albul de var al fondului și paleta coloristică sobră, restrânsă la culorile naturale, în general pământuri, adecvate frescei.

Particularitățile stilistice și de concepție astfel conturate în ambianța hypogeelor se vor regăsi în chip firesc în amenajarea încăperilor destinate cultului euharistic din casele-biserici, *tituli* sau *domus ecclesiae*, articularea geometrică a decorului acestora oferind totodată și suprafețele adecvate (panouri decorative) pentru transpunerea la lumina zilei a scenelor iconografice cristalizate anterior în aceeași ambianță a catacombelor.

Același locaș de la Dura Europos stă mărturie în acest sens, asociind într-un singur ansamblu teme paleocreștine (*Păstorul cel Bun*), cu scene din Vechiul Testament (*Căderea protopărinților Adam și Eva în păcat*, *David și Goliat*) și din Noul Testament (*Iisus și samarineanca*, *Vindecarea ologului de la Vitezda*, *Potolirea furtunii pe mare*, *Mironosițele la Mormânt*). Aceasta din urmă reprezintă formularea strict evanghelică a temei *Învierea Domnului*, cu femeile Mironosițe și ostașii la Mormânt, formulare ce evocă — pentru prima oară, se pare — și Patimile Domnului, subiect abordat anterior cu extremă reticență⁵⁴.

În lumina celor de mai sus, Dura Europos constituie un reper important într-o succesiune presupus numeroasă de alte asemenea ansambluri unitare (arhitectural și iconografic), dintre care doar o parte atestabile arheologic sau documentar. În această ordine de idei, el se află în situația privilegiată de a putea servi drept terminus ad quem într-o evoluție a iconografiei creștine ce-și are obârșia în arta funerară a hypogeelor, dar și ca terminus a quo, pentru evoluția ulterioară a acesteia.

54. Rămureanu, «Cinstirea icoanelor», p. 637—39.

Pentru retrasarea celei dintâi, în liniile esențiale cel puțin, poate fi interogată profitabil și sculptura paleocreștină, cu precădere cea de factură funerară. Dacă statuia de filosof (învățător) a lui Hipolit și statueta *Păstorului cel Bun* (ambele din sec. III, aflate în Muzeul Lateran) evocă teme paleocreștine cunoscute, reproducându-le ca atare, reliefulurile sarcofagelor prezintă o iconografie creștină mai evoluată tematic și destul de elaborată. Evoluția avută aici în vedere se traduce în general prin ceea ce s-ar putea numi, *mutatis mutandis*, trecerea de la lexic la sintaxă, adică juxtapunerea de o manieră coerentă a unor teme iconografice într-un limbaj încă incipient, dar nu lipsit de relevanță⁵⁵.

Anumite circumstanțe, ținând de condițiile specifice pe care le implică uzul sarcofagelor, par să fi înlesnit un oarecare avans al iconografiei sculpturale față de cea picturală.

O posibilă explicație rezidă în faptul că doar persoane de o anumită stare materială și socială puteau procura materiale costisitoare ca marmura ori porfirul, pe care să le încredințeze apoi, cu remunerația de rigoare, unor artizani consacrați, care să confecționeze opere (unicat) la comandă. Comunitățile creștine din primele două secole nu par să fi numărat între membrii lor oameni foarte bogați sau de rang înalt și din această pricină puținii creștini mai de vază sau mai cu stare, cum ar fi cei «din casa Cezarului» (Fil. 4, 22) sau «preaputernicul Teofil» (Lc. 1,1 ; Fp. 1,1), vor fi apelat, de va fi fost cazul, la produsele de serie ale atelierelor de sculpturi funerare, cu grija evidentă de a alege, fie modele mai neutre religios, care să nu lezeze sensibilitatea creștină, fie din acelea cu o decorație mult simplificată, epurată pe cât posibil de reziduuri păgâne. Cert este că în secolul al III-lea, de când datează primele sarcofage specific creștine, decorul lor sculptural confirmă, succesiv, ambele alternative.

În această ordine de idei, unul din cele mai vechi monumente plastice creștine, sarcofagul din La Gayolle (începutul sec. III), derivat tipografic din modelul de pat grecesc, prezintă pe fațadă o succesiune de teme și motive paleocreștine, încadrate lateral de două reprezentări antice, presupuse a fi Soarele (bustul lui Apollo) și un *genius loci* (divinitate șezând)⁵⁶. Printre elemente de peisaj (râu, copaci, stânci) sunt înfățișate în ordine: tema *Pescarului de suflete*, motivul *ancorei*, *Oranta*, *Învățătorul și învățacelul*, *Păstorul cel Bun*, fiecare dintre acestea justificând o interpretare în sens soteriologic a ansamblului, dar mai mult prin efect cumulativ decât printr-o formulare compozițională limpede. Pe lângă aceasta, factura arhaizantă și mai ales tematica mixtă, compozită plasează sarcofagul într-un stadiu tranzitoriu, tributار încă în mare măsură împrumuturilor din repertoriul păgân,

55. Kitzinger, *Byz. Art.*, p. 23 s.; Vătășianu, *Ist. Artei*, vol. I, p. 29 s.

56. Vătășianu, *Ist. Artei*, vol. I, p. 31.

dar și grevat în același timp de sincretismul religios caracteristic perioadei Severilor⁵⁷.

Se impunea ca o necesitate în acest context epurarea iconografiei creștine atât de reminiscențele acuzat păgâne, cât și de posibilele infiltrații (subreptice) de sorginte gnostică. Pe linia acestei (salutare) evoluții se înscriu și câteva sarcofage de tradiție alexandrină, ale căror reliefuri poartă pecetea acestei evidente epurări, înfățișând un decor de extremă simplitate și cu o iconografie încă arhaică.

Sarcofagul de la Palazzo dei Conservatori din Roma, o covată strigilată de tip alexandrin (sec. III), prezintă în panoul central tema *Păstorul cel Bun* (mesaj soteriologic evident), în nișele din flancuri câte un efeb cu făclia întoarsă spre pământ (vechi simbol al inevitabilei extincții), iar în câmpuri, doar ornamentul (strigilat) specific. Același mesaj este ilustrat pe un sarcofag contemporan (aflător la Santa Maria Antiqua) prin teme *Păstorul cel Bun*, *Oranta*, *Pedagogul-Filosof* și exemplificat totodată cu scena finală din episodul lui *Iona*.

Precum se vede, simplitatea face treptat loc unei decorații mai complexe, având în vedere că, în răstimpul secolelor I și II, iconografia creștină își cristalizase propriile reprezentări, putând furniza, deci, o tematică de-acum consacrată, aptă a înlesni extinderea reliefurilor sculptate pe întreaga suprafață disponibilă.

Astfel, un alt sarcofag-covată, similar celui de tip alexandrin descris mai sus, propune o iconografie mai amplă și destul de elaborată, desfășurând o friză în relief cu *Păstorul cel Bun* în centru, între două grupuri compuse simetric: de o parte *Învățătorul* (cu un codice în mână) și cei doi ucenici, iar de cealaltă *Mater Ecclesia* (cu un volumen) și două figuri feminine, reprezentând, una — sufletul mântuit — *Oranta*, iar cealaltă — sufletul în stadiul de inițiere. Două protome de berbec (servind și drept mânere) încadrează friza ca un «memento mori» reminiscent din repertoriul antic funerar, nu fără legătură însă cu tema centrală a *Păstorului cel Bun*. Aceasta constituie, de altfel, cheia de interpretare a întregii compoziții, precizându-i caracterul eminemamente soteriologic: opera mântuitoare a Domnului (*Păstorul*), are ca premisă lucrarea Sa învățătoarească (*Pedagogul*) și se împlinește în Trupul Său tainic (*Biserica*).

Este evidentă tendința (și posibilitatea) articulării temelor într-un sistem (sintactic) coerent și în acest sens se și înscrie evoluția icono-

57. Rămureanu, «Cinstirea icoanelor», p. 643 citează pe istoricul roman Aelius Lampridius care, în *Vita Alexandri Severi*, menționează că împăratul păstra în *Iatarium* imaginile lui Iisus, Apolonius de Tyana, Avraam și Orfeu, cinstindu-i ca binefăcători ai umanității. Prin urmare, deși temele (paleo) creștine, citite de la stânga la dreapta pot acredita următoarea interpretare: prin botezare (de către Pescar) se dobândește nădejdea (ancora) mântuirii sufletului (*Oranta*), iar prin inițierea (de *Învățător*) se asigură deplina mântuire (prin *Bunul Păstor*); totuși, această lectură nu reușește să includă cele două reprezentări antice și nu corespunde ierarhizării efective a scenelor pe fatadă, care dă întâietate *Filosofului* și nu *Bunului Păstor*; încât pare mai plauzibilă o lectură în cheie sincretist gnostică eventual, care să integreze figura apolinică (*Logosul*) și divinitatea șezând (*Entitatea supremă*) reprezentate în flancuri și care să justifice poziția centrală a temei inițierii (*Gnosticul*).

grafiei creștine în a doua jumătate a secolului al III-lea, nu fără legătură tocmai cu suportul perfect adecvat pe care îl oferă fațadele sarcofagelor. Pe o astfel de suprafață se pot derula chiar episoade biblice întregi, ca de pildă cel al profetului *Iona*, frecvent întâlnit de altminteri în arta paleocreștină.

Pe de altă parte, orice sarcofag constituie un obiect de sine stătător, delimitat precis în spațiu, fapt ce pretinde un decor unitar și coerent tematic. Acesta se poate extinde fie pe întreaga fațadă, ca în cazul sarcofagului din Copenhaga, unde ciclul lui *Iona* se desfășoară (continuu) într-o friză încadrată în flancuri doar de reprezentările simetrice ale *Păstorului cel Bun* (care-i direcționează mesajul în sensul soteriologiei creștine), fie pe un singur registru al acesteia, atunci când suprafața este astfel împărțită pentru a face loc unui decor mai amplu. Este cazul cunoscutului sarcofag nr. 119 din Muzeul Lateran (aproximativ 270—280), care înfățișează, în două frize orizontale, *povestirea lui Iona* (în registrul inferior) și diferite scene biblice din Vechiul și Noul Testament (în registrul superior), asociate după un criteriu de concordanță mai greu identificat, căroră li se alătură teme paleocreștine cum ar fi *Pescarul* (cu undița) și *Păstorul* (într-un staul), precum și o serie de elemente pitorești din tradiția elenistică alexandrină.

În această ordine de idei, se poate acredita constatarea — importantă, dar deloc surprinzătoare — că succesiunea scenelor ce reproduc istorisirea biblică pare transpusă ca atare din paginile manuscriselor în reliefurile sarcofagelor, consfințind astfel introducerea procedului narativ — și a stilului subsecvent — în friza sculpturală și de aici în pictura creștină ulterioară, în frescă sau în mozaic.

c. **Arta paleocreștină însumează**, precum s-a putut constata, pe lângă numeroase vestigii arheologice, un număr considerabil de piese iconografice (sculpturi, reliefuri, fresce etc.) și chiar ansambluri monumentale (arhitectură și iconografie), create în și pentru *ambianța eclezială*, fie aceasta liturgică, sacramentală ori funerară. Această circumstanță, pe lângă pecetea de inconfundabilă spiritualitate pe care le-o imprimă, le conferă — virtual sau *in actu* — un statut aparte și totodată, dacă nu chiar condiția, atunci măcar aspirația *canonicității*.

Or, dacă existența ca atare a patrimoniului paleocreștin este un fapt de domeniul evidenței (inseriat, catalogat, editat și mediatizat etc.), alte aspecte privind, de pildă, *circumstanțele producerii fenomenului*, sau ținând de caracterul său *eclezial*, ori de calitatea *culturală* și/sau de semnificația *simbolică* a pieselor și monumentelor, pot fi supuse în continuare interogației.

Reticența primilor creștini față de artă era firesc (și inevitabil) să se răsfrângă asupra meșteșugului ca atare și asupra artizanilor înșiși. Legea veche condamna sever, cu frecvența unui leit-motiv, odată cu *chipurile* și pe cei ce le confecționau (Ps. 113, 16; Ier. 10, 14—15), încât un biblicist ca Origen ori un rigorist ca Tertulian (*De idololatria*, S. T. — 3

3) nu includ (sau exclud de-a dreptul) practicarea artelor, printre profesiunile ce pot fi exercitate de creștini⁵⁸.

Pe de altă parte, este evident faptul că interdicția privește în mod explicit idolatria — cultul și confecționarea idolilor — iar nu artizanatul ca atare și nici meșteșugurile în genere (Tertulian, *De idololatria*, 8, *PL*, 14)⁵⁹.

Circumstanțele alcătuirii Cortului Mărturiei sunt mai mult decât instructive în acest sens: ele sunt paradigmatiche. Biblia consemnează nu întâmplător că, odată cu primirea Legii, Moise a primit în muntele Sinai și modelul viitorului locaș de închinare, precizându-i-se toate detaliile constructive și decorative — în termenii celei mai riguroase *ermirii*, de altfel — nominalizându-i-se până și meșterii (Bețaleel și Oholiab), investiți special în vederea acestei lucrări (Exod, cap. 31). Or, este de subliniat (anticipând întrucâtva) că ideea unui *prototip scripturistic* (vetero-testamentar) a ceea ce mai târziu va fi *Erminia*, faptul *exercitării autorității* (religioase) pe tot parcursul lucrărilor, de la proiect la târnosire, precum și uzanța *consacrării* (harismatice) a artizanilor situează dintru început problematica artei religioase în sfera *canonicității*.

În această ordine de idei, este de înțeles că, menținându-se pe linia unei necesare epurări, promovată în general de apologeți, alți scriitori creștini vor adopta poziții mai nuanțate în efortul lor salutar de evaluare critică și preluare selectivă a moștenirii antice. Dacă Tertulian, *de plano* și *in integrum*, de pe poziții montaniste (susceptibile de erezie), repudia civilizația antică, Origen recomandă evitarea în general a cultivării imaginilor de către creștini și, în acest context, el consideră îndeletnicirea artizanală ca pe o profesie nepotrivită pentru un creștin. Exercițarea acesteia în cadrul unui atelier elenistic de pildă, care producea obiecte de cult pentru diferite religii ar fi putut pune, într-adevăr, un artizan creștin, în fața a ceea ce s-ar numi azi un conflict de conștiință⁶⁰.

În atare condiții, și Clement Alexandrinul, spiritul (pedagogic) cel mai deschis culturii vremii sale, apreciază că un creștin nu poate practica o astfel de îndeletnicire «amăgitoare», compromisă și compromițătoare. În temeiul interdicțiilor vechi-testamentare și sub impresia indusă de spectacolul aberant al idolatriei, el nu poate admite artele aservite acesteia în sistemul culturii creștine (*Stromata*, VI, 164). Este verdictul avizat al unui bun cunoscător al culturii antice în general, dar și al artei elenismului târziu, nu numai sub aspectul conținutului, ci chiar în detaliile privind «tehnologia» creării imaginilor în artele plastice⁶¹. De aceea, atunci când se vor referi *stricto sensu* la

58. Leclercq, «Iconographie», *DACL*, vol. VII, pt. II, p. 15; Bicikov, *Estetica*, p. 220 s. 264.

59. Acestea, în virtutea unei slări originare de neutralitate pot avea o bună sau rea întrebuințare, înzestrarea și calificarea artistică constituind pure virtualități pe care resorturi ținând de condiția umană le orientează într-un sens sau altul (Bicikov, *Estetica*, p. 224).

60. Sf. Ap. Pavel despre idololatrie (I Cor VIII, 7—13).

61. Bicikov, *Estetica*, p. 264.

arta creștină, opiniile sale pot fi creditate cu autoritatea și ponderea cuvenite.

Afirmarea progresivă a unei arte cu un conținut creștin, abundența producțiilor acesteia în spațiul hypogeelor din ambianța mediteraneeană (inclusiv la Karmuz, Alexandria) sunt constatări *de facto*, care suscită unele considerații privitoare atât la mediul artistic care le-a produs, cât și la statutul artizanilor înșiși.

Dacă sculptarea sarcofagelor, de pildă, și, în general, producerea pieselor artistice mobile, prin diverse procedee (turnare, cizelare, pictare etc.) putea fi încredințată, la începuturi, mai ales, și cu minime precizări iconografice, unor ateliere sau artiști nu neapărat creștini, lucrările efective din catacombe, precum diversele amenajări arhitectonice, zugrăveli, picturi, sculpturi etc., nu se puteau întreprinde fără prezența *in situ* a artizanilor respectivi, meșteri sau artiști.

Or, având în vedere necesitatea imperioasă ca aceste refugii (salvatoare, în anumite circumstanțe) să fie protejate, nu numai de eventuale profanări ci și de simpla indiscreție, accesul unor persoane din afara comunității nu se poate susține. E de presupus, mai degrabă, și cu destulă temeinicie, că arta creștină a catacombelor aparține, în cea mai mare parte, unor artizani creștini, pe care comunitatea creștină îi va fi numărat între membrii săi, dintre care unii odihnesc în aceste morminte chiar ⁶².

Și unele argumente interne, cum ar fi transpunerea iconografică a unor subtilități de ordin doctrinal sau cultic, presupunând un anumit grad de inițiere, pe de o parte, iar, pe de alta factura în general artizanală a picturilor, care denotă o condiție artistică mai smerită, pot fi invocate cu suficient temei în susținerea paternității creștine a artei hypogeelor.

Proliferarea imaginilor creștine indică cert considerația cu care acestea erau privite de credincioși; dar dacă și în ce măsură această considerație se va fi exprimat și prin forme de cult specifice, sau care va fi fost atitudinea ierarhiei bisericești față de ele, nu se poate preciza cu aceeași certitudine. E de presupus doar că atunci când decorau mormântul unui simplu credincios și se datorau așadar unei inițiative personale sau familiale, ele erau privite cu o considerație motivată personal ori izvorâtă din spirit de familie. Atunci când împodobeau însă mormântul unui martir, manifestările comemorative periodice (natalitia, γενεθλιον), care prilejuiau actualizarea chipului *cultic* al sfântului, se puteau răsfrânge firesc și asupra chipului *zugrăvit* al acestuia, chiar sub aspectul unei cinstiri de ordin secund ⁶³.

Că unele reprezentări iconografice puteau suscita de-acum atitudini cultice rezultă și din simpla constatare că tocmai cele pasibile de mai multă cinstire erau și cele mai tănuite în decorul pictural, semnul Crucii, de pildă, între liniile ornamentale, iar Mântuitorul și Maica

62. Leclercq, «Images», *DACL*, vol. VII, pt. II, p. 189; Hertking-Kirschbaum, *Catacombs*, p. 181.

63. Rordorf, *Liturgie*, p. 366 s.

Domnului sub figurări simbolice, alegorice sau tipice⁶⁴. Această disimulare poate fi reflexul grijii autorității bisericești de a nu le expune profanării, dar poate fi și indiciul cinstirii de un grad diferit, dacă nu cumva de o altă ordine cultică, adoptată deopotrivă, de credincioși și de cler.

Oricum, este evident că astfel de împrejurări reclamau prezența ierarhiei bisericești, uneori prin reprezentanții săi cei mai autorizați — episcopi — încât, punându-se problema atitudinii Bisericii vis-à-vis de începuturile artei creștine, primul lucru care se poate spune cu certitudine este că, neputând fi ignorate, acestea erau cel puțin tolerate. Prin urmare, dacă circumstanța rostului funerar îngăduia afirmația inițiativei personale a credincioșilor, prezența ierarhiei la manifestările ceremonial-cultice (funerare și/sau comemorative) presupunea și acceptarea *de facto* a ambianței arhitectonice și iconografice în care acestea aveau loc, ca o primă instanță în consacrarea cultică a acesteia.

Pe de altă parte, nu este mai puțin adevărat că în acest spațiu, astfel amenajat și decorat, au putut fi adăpostite adesea, mai cu seamă în răstimpurile de înăsprire a persecuțiilor, întrunirile comunității și chiar adunările euharistice⁶⁵.

Dacă nu există o dovadă certă că săvârșirea cultului în astfel de împrejurări ar fi condiționată de vreo reamenajare prealabilă (și cu atât mai puțin de îndepărtarea picturilor!), sunt unele indicii, în schimb, că ambianța hypogeelor a putut fi transpusă ulterior în bisericile de la suprafață, de n-ar fi să amintim aici decât practica amplasării altarului pe morminte sau moaște de martiri, care-și are obârșia în catacombe, de unde a trecut în martirioane și, de aici, în bazilici⁶⁶.

Aceste constatări sunt de reținut, întrucât vin să corecteze imaginea începuturilor artei ecleziale propuse uneori în termenii unei producții oarecum folclorice, sustrasă atenției și controlului Bisericii⁶⁷. Lipsa atestărilor documentare nu poate fi interpretată ca acceptare nediferențiată, *tale quale*, a oricăror inițiative sau produse mai mult sau mai puțin artistice; prevederi disciplinare au reglementat viața Bisericii dintru început și în ansamblul ei, incluzând nu în ultimul rând manifestările de cult⁶⁸.

Pe de altă parte, având în vedere că simbolurile, fie grafice, fie figurale, se pot articula cu ușurință într-un limbaj coerent și cu adresă precisă în ceea ce privește semnificația, era necesar (nu și suficient) ca inspirația sau contribuția personală să se exprime prin semne sau motive de circulație generală între creștini⁶⁹.

64. Leclercq, «Iconographie», *DACL*, vol. VII, pt. II, p. 12.

65. Rămureanu, «Cinstirea icoanelor», p. 626.

66. Grabar, *Martyrium*, vol. I, p. 38 s.

67. Leclercq, «Images», *DACL*, vol. VII, p. II, p. 194.

68. În ceea ce privește iconografia, de pildă, Sinodul din Laodiceea (aprox. 360) interzice, prin canonul 59, «întrebuințarea liturgică a psalmilor particulari», iar mai târziu, Sinodul de la Braga (Spania, 563) oprește pătrunderea imnelor noi în cultul public (Vintilescu, *Poezia iconografică*, p. 16, 68).

69. Bréhier, *Art. chrétien*, p 52 s.

Or, în măsura în care imaginile simbolice și ulterior cele portretistice izvorau dintr-o astfel de inițiativă personală, era la fel de necesar ca ele să fie supuse unei verificări prealabile spre a fi apoi promovate (sau nu) în spațiul liturgic ⁷⁰.

Dacă la aceste considerații de ordin general se alătură și concluziile cercetărilor arheologice care au identificat aceleași motive și teme iconografice atât în Occident (Roma, Neapole) cât și în Orient (Alexandria, Antiohia, Ierusalim) se poate întrevădea prezența eficientă a unui anumit criteriu, autoritativ, în receptarea imaginilor. Acesta nu s-a exercitat doar geografic-spațial ci și în timp, fiind identificabil un anume sincronism al frecvenței reprezentărilor, corespunzător fazei simbolice, celei portretistice din evoluția iconografiei ⁷¹.

Răspândirea sincronă, la scara oikoumenei, a acelorași teme și motive iconografice, apte să fie articulate logic într-un ansamblu unitar, validează aserțiunile avansate anterior privind intervenția autoritativă a Bisericii și confirmă constatarea că arta paleocreștină s-a constituit dintru început ca un sistem de simboluri, alcătuiind pentru cei inițiați un limbaj inteligibil și complet. Anvergura acestui limbaj, gravitând în general în sfera soteriologiei, îi conferă capacitatea de a comunica anumite conținuturi spirituale, de a suscita atitudini cultice, de a solicita preocuparea ierarhiei și de a incita, nu în ultimul rând, reflexia teologică.

Nu este fără legătură cu contextul dat faptul că literatura creștină abordează în acest răstimp, între altele, și posibilitatea reprezentării lui Dumnezeu Cel nevăzut și spiritual; luând act de existența unei arte creștine, apologetii își pun de acum problema (specifică erminiilor de mai târziu) privind înfățișarea reală, istorică a Mântuitorului ⁷².

Indicii că anumite motive sau teme iconografice erau apte să vehiculeze teze cu un conținut dogmatic la nivelul disputelor doctrinare ale epocii, sunt oferite de polemica generată de Tertulian în legătură chiar cu o astfel de temă. Acesta profesa o teologie ireductibilă de factură rigorist montanistă, în virtutea căreia repudia vehement, de pildă, reprezentarea iconografică a *Păstorului cel Bun* ca simbol, nu numai al milostivirii creștine în general, dar și al îngăduinței Bisericii față de creștinii căzuți (*lapsi*), care nu rezistaseră în momentele de cumpănă ale persecuțiilor, și pe care montaniștii riguroși refuzau să-i reprimească în comunitate. Se poate deduce de aici nu numai anvergura interpre-

70. Pentru picturi se pronunță (restrictiv) de pildă can. 36 al sinodului de la Elvira-Hlberis (Spania, cca. 303): «Placuit picturas in Ecclesia esse non debere ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur», interpretat ca o măsură cu caracter local, disciplinar și nu dogmatic; v. Hefele-Leclercq, *Conciles*, vol. I, p. 240; Leclercq, «Images», *DACL*, vol. VII, p. 215.

71. Rămureanu, «Cinstirea icoanelor», p. 671.

72. Rămureanu, «Cinstirea icoanelor», p. 666; cf. Mureșianu, *Iconologia*, p. 120 s.

tărilor pe care le putea comporta o temă sau alta, dar și impactul pe care-l putea avea de-acum iconografia în viața bisericească.

Este neîndoielnic că o anumită încărcătură doctrinară subzistă în reprezentările iconografice și această tendință se va impune și va caracteriza arta creștină⁷³.

Dar și probleme de o factură particulară, ținând de specificul artistic preocupă acum pe scriitorii creștini; trecerea de la simbolul abstract la simbolul figural, de exemplu, a prilejuit unele luări de poziție interesante sub aspect didactic-ermineutic. Dacă simbolurile în general sunt înregistrate ca atare (dacă nu și acceptate) — cu sau fără precizarea semnificației — la un Tertulian sau Origen, receptarea figurărilor alegorice sau portretistice este condiționată la Clement Alexandrinul (*Pedagogul*, III, 11, 59) de circumscrierea sensului lor⁷⁴.

Exigența exprimată de apologet este deosebit de importantă pentru lămurirea noului statut al iconografiei, indicând drept *criteriu al recepțării și confecționării imaginilor, concordanța dintre semn și sens*. În opera lui Clement Alexandrinul sunt decelabile, de altminteri, chiar unele intenții programatice privind arta în general și în special pictura, în sensul stabilirii unor reguli precise (*θεωρημα*), ceea ce ar însemna că de foarte timpuriu (sec. II—III) se conturează o teorie (estetică) a artei creștine promovând *concepția necesității reglementării practicii artistice*⁷⁵.

Asumându-și această exigență, iconografia creștină își cristalizează în contextul frământărilor din veacul al III-lea principalele tipuri de reprezentare a scenelor din Vechiul și Noul Testament, își conturează un stil propriu, vizibil în hieratizarea figurilor de *oranți, excelează*, în fine, în tehnica frescei.

Expresivitatea simbolică pusă în serviciul spiritualității creștine este deci criteriul operant în geneza artei creștine și în procesul de constituire a zestrei iconografice cu care aceasta va ieși la lumină în veacul al IV-lea, când, ceea ce fusese un idiom rezervat unor inițiați, va trebui să capete anvergura unui limbaj universal⁷⁶.

INTENȚII ȘI INIȚIATIVE DE PROGRAM ICONOGRAFIC

a. **Premise ținând de resortul doctrinal** stau la temelia inițiativelor constructive chiar și atunci când acestea nu sunt apanajul exclusiv al Bisericii (ca în primele trei secole), trecând în bună parte în sarcina imperiului, odată cu campania de ctitorii inaugurată de Constantin cel Mare⁷⁷.

73. Leclercq, «Iconographie», *DACL*, vol. VII, pt. II, p. 19.

74. «Pecetea de pe inelele noastre să fie un porumbel sau un pește sau corabia împinsă de un vânt favorabil sau o liră muzicală... dacă inelul are gravat un pescar, să ne aducă aminte de apostol și de copiii scoși din apă» (Clement Alexandrinul, *Scrieri*, pt. I, p. 339).

75. Bicikov, *Estetica*, p. 227.

76. Bréhier, *Art. chrétien*, p. 52; Leclercq, «Images», *DACL*, vol. VII, pt. II, p. 195.

77. Leclercq, «Images», *DACL*, vol. VII, pt. II, p. 200 s.

Pentru imboldul spiritual care a determinat construcțiile constantiniene nu poate fi decât semnificativă împrejurarea că cele mai importante dintre acestea și anume bazilica Sfântul Petru (Roma), Octogonul sau «Biserica Mare» (Antiohia), bazilica Sfintei Cruci și rotonda Sfântului Mormânt (Ierusalim), bazilica Nașterii (Betleem) și Sfinții Apostoli (Constantinopol) și-au deschis șantierele între anii 326—330, adică îndată după Sinodul I Ecumenic (Niceea, 325)⁷⁸.

Amplasarea lor exprimă de asemenea voința aplicării unui program coerent întrucât, acolo unde nu a fost impusă de pre-existența unor locașuri (paleocreștine) anterioare, ea a fost stabilită conform unui plan ce urmărea constituirea unei «topografii simbolice», axată pe simetria dintre «Noul Ierusalim» — cetatea Regelui regilor, Hristos Πανβασιλευς — și «Noua Romă» — Κωνσταντινου-πολις, cetatea lui Constantin, βασιλευς și ισαποστολος⁷⁹.

Aceeași voință programatică stă la baza gestului însuși de întemeiere a Constantinopolului, proiectat ca o replică a vechii Rome, fidelă în ceea ce privește edificiile civile, dar actualizată religios din perspectivă creștină⁸⁰. Dintre edificiile eclesiastice, cele mai importante, și anume Hagia Sophia, Hagia Eirene-Palea și Hagia Dynamis, întruchipează, în concepția lui Constantin, o triadă (epifanică) consacrată manifestărilor atotputernicei divine, *pantocrateia*, în semn de grațitudine, desigur, dar ele constituie în același timp și expresia teologiei trinitare împărtășită de cel dintâi împărat creștin, inițiatorul primului sinod ecumenic⁸¹.

Aspectul aceleiași intenționalități (conștiente de sine), ce caracterizează în genere actul de guvernare constantinian, iese și mai pregnant în evidență dacă se ia în considerare, pe de o parte, atașamentul recunoscut al împăratului față de simbolul Crucii, iar pe de alta, reflexul acestui atașament în toate acțiunile sale.

Cercetările întreprinse în Palestina, de pildă, pentru aflarea Cinstitei Crucii capătă semnificația unei restituirii istorice, materializată așa zicând prin săpături arheologice, pe Golgota și împrejurimi, și finalizată prin descoperirea ei miraculoasă și expunerea în incinta complexului, între bazilică și rotondă⁸².

Nu întâmplător semnul Crucii se regăsește, intenționat ca atare sau măcar resimțit, în planul (și elevația) locașurilor de cult, începând chiar

78. Grabar, *Martyrium*, vol. I, p. 208, 224, 234.

79. Grabar, *Martyrium*, vol. I, p. 227, 236; idem, *Empercur*, p. 98; Runciman, *Civilisation*, p. 25.

80. Ceremonia triumfului învingătorilor se desfășura după tradiția romană, pe un câmp al lui Marte, dar procesiunea ce-i urma nu mai avea drept țintă templul lui Jupiter, ca la Roma, ci catedrala Hagia Sophia (Haussig, *Histoire CB*, p. 95—96).

81. Balthasar, *La Gloire et la Croix*, vol. 2, p. 174, n. 145 citează în acest sens pe E. von Ivanka. «Der Aufbau der Schrift De Divinis Mominibus des Ps. Dionysios» în *Scholastik*, 15, 1940, p. 386—99, care a cercetat «numirile Providenței (la Dionisie dar și la Grigorie de Nyssa, n.n.) după triada teologiei constantiniene, în realitate ce cele trei biserici întemeiate de Constantin la Constantinopol: Hagia Sophia, Dynamis, Hagia Eirene»; cf. Grabar, *Martyrium*, vol. I, p. 227 s.

82. Grabar, *Martyrium*, vol. I, p. 253.

cu primele edificii constantiniene : planul bazilicii Sfântul Petru (Roma) reproduce, grație transeptului, crucea latină ; martyrionul de plan central, precum cel din Capadocia, menționat de Sfântul Grigorie de Nyssa evocă, în configurația interioară, crucea grecească ; la fel Biserica Sfinților Apostoli (Constantinopol) — martyrion al Apostolilor în concepția împăratului Constantin, dar și necropolă imperială — prototip al edificiilor (bazilicale) cruciforme (în plan și elevație), descrisă ca atare de Sfântul Grigore de Nazianz ; în sfârșit, edificiile (martyrioane) de plan triconc, patruconc sau polilob din Orientul creștin, ca tot atâtea configurări monumentale ale semnului Crucii⁸³.

Voința programatică, evidentă în respectivele demersuri edilitare, se exprimă nu numai în planul simbolisticii monumentelor, ci se exercită efectiv și în configurarea structurală a acestora, reclamată de funcționalitatea cultică specifică a edificiilor bisericești.

Dacă într-un stadiu inițial era încă în vigoare uzanța mai veche, potrivit căreia locașurile corespunzătoare cultului euharistic aparțin tipului bazilical, iar cele cu o destinație specială (baptisterii, martyrioane), dezvoltă în general tipologia de plan central (cu variante poligonale sau polilobe), odată cu ctitoriile constantiniene de la Locurile Sfinte, — care întrunesc deopotrivă funcționalitatea euharistică și pe cea comemorativă — se pun premisele unei evoluții (simetrice) și în plan structural, de asimilare reciprocă a respectivelor tipuri, într-un edificiu unitar, care să satisfacă — structural, funcțional și simbolic — exigențele proprii spațiului eclezial.

Complexul de pe Golgota, de pildă, reunea într-o aceeași incintă, deși încă separat, bazilica Sfintei Cruci și rotonda Sfântului Mormânt, prima afectată cultului liturgic (euharistic) curent, cealaltă fiind rezervată anumitor zile de comemorare legate de sărbătoarea Învierii⁸⁴. Față de aceasta, o altă construcție (constantiniană) contemporană și anume bazilica Nașterii de la Betleem, constituia un pas înainte pe linia aceleiași evoluții întrucât reunea, de data aceasta într-un singur edificiu, corpul bazilical și martyrionul octogonal (rezultând de fapt un ansamblu, mai mult coerent decât unitar, ce va fi refăcut și corectat de Iustinian).

O concepție ordonatoare evidentă subîntinde, așadar, dintre început programele edilitare imperiale (civile și ecleziastice) și acest fapt va fi caracteristica principală a activității în acest domeniu pe toată durata imperiului întemeiat de Constantin.

Ctitoriile de la Roma și Constantinopol, din Palestina și din orașele elenistice Alexandria, Antiohia, Efes etc. întemeiază marea tradiție monumentală bisericească. Datorate inițiativei familiei imperiale, ele exprimă spiritualitatea creștină cu resursele artei princiare romane ; încredințate unor artiști consacrați, acomodați cu anvergura marilor șantiere, ele vor constitui, pe baza zestrei culturale comune (κοινη)⁸⁵ rezolvări monumentale prototipice, generatoare la rândul lor de tradiție⁸⁵.

83. Braniște, *Liturgica*, p. 291, 311 s ; Grabar, *Martyrium*, vol. I, p. 151—54.

84. Etheria, *Peregrinatio*, p. 77 s.

85. Diehl, *Manuel AB*, vol. I, p. 3 ; Grabar, *Martyrium*, vol. I, p. 204.

Asociind, totodată, la valențele arhitecturale și o concepție decorativă adecvată, ele întruchipează elocvent ceea ce a fost numit «clasicismul constantinian» în arta eclesială.

Expresia monumentală a acestei concepții ordonatoare este, așadar, edificiul aulic de tip bazilical, în absida căruia va trona Hristos Pambasileus și/sau Semnul Său triumfal, Crucea eshatologică, așa cum atestă mărturiile arheologice și documentare și cum încă se poate contempla la Santa Pudenziana (Roma)⁸⁶.

Constituirea unor astfel de *tipuri canonice* este consecința evoluției îngemănate a arhitecturii și iconografiei, în condițiile ieșirii acesteia la lumină din zodia subterană a persecuțiilor, cu o zestre proprie de motive și teme consacrate, apte a se articula în sistemul decorativ-monumental. Depășind stadiul imboldului incidental, personal, propriu rosturilor funerare inițiale, și intrând sub imperiul unei noi (și complexe) motivații, iconografia creștină tinde (și parvine în cele din urmă) să dea expresie, așa cum s-a putut constata, istoriei biblice și bisericești, cultului și chiar doctrinei Bisericii.

În ceea ce privește monumentele constantiniene, o atare evoluție se concretizează prin constituirea unei iconografii *emblematică*, situată precis în punctul de convergență arhitectură/iconografie (invocat mai sus), fiind concepută a vizualiza, ca o pecete, identitatea (destinația și semnificația) proprie fiecărui edificiu: *Nașterea Domnului* pentru biserica Nativității din Betleem, *Jertfa lui Avraam* pentru cea de pe Golgota, *Înălțarea Domnului* în respectivul locaș comemorativ de pe Muntele Măslinilor, *Întâmpinarea Domnului* la cel ridicat pe ruinele Templului lui Solomon, *Pogorârea Duhului Sfânt* în respectiva casă (Cenaclul) de pe colina Sionului și, pe cât se pare, în cupola centrală a Sfinților Apostoli (Constantinopol) etc.⁸⁷.

Atestarea documentară care acreditează (pentru Palestina cel puțin) tradiția originii lor constantiniene este certificată material de temele iconografice imprimate pe recipientele metalice (ampole) conținând mir, apă, pământ etc., binecuvântate (εὐλογια) de la Locurile Sfinte, reprezentând emblemele sus-menționate, așa cum figurau în spațiile privilegiate din locașurile respective (abside și eventual frontoane)⁸⁸. Creații iconografice similare sunt de imaginat pe tot cuprinsul imperiului,

86. Capizzi, *Pantokrator*, p. 185, 214.

87. H. Leclercq (*DACL*, vol. VII, pt. II, c. 200, s.v. «Images») citează în acest sens *Epistola patriarhilor răsăriteni*, adresată împăratului Teofil (824—842), care furnizează și detaliul anecdotic potrivit căruia perșii invadatori (614—18) au cruțat de incendiere bazilica Nativității, deoarece și-au recunoscut costumul național în vestimentația magilor reprezentați în mozaicul-emblemă («de hram») al locasului. Există două versiuni ale acestei *Epistole*, una atribuită *greșit* Sfântului Ioan Damaschin și inclusă în scrierile sale (Migne, PG XCV) și alta, datând corect din aprilie 836, publicată de L. Duchesne, în *Roma e l'Oriente V* (nov. 1912 — apr. 1913); despre ambele versiuni A. Vasiliev, «The Life of St. Theodore of Edessa», *Byzantion XVI* (1942—44) 216—25, la Grabar, *Iconoclasmul*, p. 338—39.

88. Anumite detalii compoziționale le originează în spațiul boltit (absidial), de asemenea reprezentările posterioare (Sfânta Ecaterina — Sinai sau Sfinții Apostoli — Constantinopol, într-una din cupole).

corespunzând momentului în care, după frescă, mozaicul își etalează, stilistic și tehnic, vastele resurse în plastica monumentală.

Artiștilor creștini trebuie să li se atribuție, de altfel, inițiativa extinderii mozaicului de la suprafețele pavimentare, ce-i fuseseră rezervate aproape exclusiv înainte, la suprafețele parietale, de o cu totul altă semnificație (și anvergură) spațială. Un prim exemplu cunoscut este cel oferit de Santa Costanza (Roma), edificiu de plan central, cel mai vechi ce păstrează fragmente de decor în mozaic și anume pe suprafața bolților, inovație ce poate fi pusă în legătură cu destinația (sepulcrală) originară, de mausoleu al fiicei lui Constantin cel Mare.

Nu este exclus ca tocmai o astfel de destinație specială și/sau amplasamentul subteran ale unor edificii, respectiv faptul de a adăposti fie *piscina* (cuva) baptismală, fie sarcofagul martiric, să fi constituit premisa, așa zicând tehnică, a promovării mozaicului la decorarea suprafețelor parietale. Cert este că această expansiune corespunde, în timp, cu prima perioadă de afirmare nestânjenită a vieții bisericești, atât în ceea ce privește accesul masiv la botez, cât și generalizarea intensivă a cultului martirilor.

Evoluția iconografiei înregistrează, în acest răstimp, odată cu reculul fazei alegorico-simbolice, dezvoltarea fazei portretistice, respectiv cristalizarea portretului de factură istorică (biblic ori martiric) și sublimarea lui în *icoană*, prin consacrare cultică. Pentru aceasta era necesar însă ca realizările iconografiei să producă nu doar dovada existenței lor pur și simplu, ci și pe aceea a unei funcționalități specifice în cadrul cultului: anume să se instituie ca modalitate de cinstire a persoanelor sfinte (biblice ori martirice), pentru ca apoi să poată constitui la rândul lor obiectul unei cinstiri de ordin secund (τιμηθιζη προσκυνησις).

Exigențe calitativ noi îi incumbă, așadar, iconografiei și sunt mărturii contemporane ce atestă că, virtual măcar, le putea satisface. Sfântul Vasile cel Mare (*Oratio in Barlaam*) apelează, nu neapărat retoric, la zugrăvi, pentru a realiza echivalentul vizual al *portretului aghiografic*, pe care ierarhul îl zugrăvește, în cuvinte, martirului Varlaam⁸⁹. Este un indiciu asupra modului de creare a *portretului iconografic*, care lămurește totodată statutul (și natura) biunivocă a acestuia — formă de cult, dar și obiect al cultului — cu consecințe importante, atât în ordinea concepției, cât și în planul expresivității și care-și află, de altminteri, confirmarea în numeroase alte mențiuni consemnate în timp⁹⁰.

89. «Să incredintăm dar lauda lui unui limbaj mai grăitor, unor trâmbițe mai răsunătoare! Veniți în sprijinul meu, pictori vestiți! Faceți să strălucească în culorile picturii acest luptător biruitor! ...închipuiți cu luare aminte lupta mâinii cu focul; zugrăviți-l cu strălucire pe martir în icoana voastră...» (Leclercq, «Images», *DACL*, vol. VII, pt. II, p. 217).

90. Așa de ex. mențiunea Sfântului Grigore de Nyssa despre icoana Sfântului Polemon, sau cea a Sfântului Paulin de Nola despre icoana Sfântului Martin; de asemenea atestarea despre răspândirea iconitelor protectoare ale Sfântului Simeon Stâlplnicul în atelierele Romei, precum și mărturia Sfântului Ioan Hrisostom din panegiricul închinat Sfântului Meletie al Antiohiei, a cărui pomenire era cinstită

Dar o mărturie expresă (și cu atât mai relevantă) privind locul imaginilor, nu numai în cult, dar și în ambianța ecleziastă în general, este conținută în profesiunea de credință adresată de Sfântul Vasile cel Mare împăratului Iulian Apostatul (361—363 ?)⁹¹.

Acesta din urmă imputa spiritualității creștine, între altele, o așa-zisă incompatibilitate de principiu cu arta și cultura în genere, fapt pentru care le și interzicea creștinilor accesul la patrimoniul cultural-artistic al antichității. Dar nu pregeta în același timp să preia modelul creștin și să-l transpună ca atare nu numai în reorganizarea clerului păgân după structura ierarhiei bisericesti, ci și prin imitarea ambianței ecleziale creștine, în templele păgâne pe care le reînființase⁹².

Or, este edificatoare constatarea că, la jumătatea secolului al IV-lea, arta monumentală creștină prezenta un statut și o funcționalitate demne de imitat, superioare deci celor ale artei epigonilor antichității păgâne și este de înțeles frustrarea resimțită de împărat în fața acestei răsturnări neașteptate de situații.

Mai importante chiar sunt însă enunțurile lapidare ale Sfântului Vasile conform cărora icoanele se întemeiază în întruparea Domnului, reprezintă o predanie de la Apostoli, figurează în toate bisericile și sunt cinstite ca atare, în ordinea instituită de ierarhia prototipurilor: Fiul lui Dumnezeu Întrupat, Maica Domnului, Sfinții Apostoli, Profeții și Martirii. Lipsesc doar cetele Îngerilor din această taxinomie pe care autorul de liturghie, care este Sfântul Vasile cel Mare, pare a o reproduce după configurarea Sf. Disc de la Proscomidie și care se regăsește, aproape identică, în succesiunea registrelor picturii murale sau a icoanelor pe catapeteasmă, în bisericile ortodoxe.

Dar intenții ori inițiative de program iconografic, exprimate de o manieră mai concretă și uneori în mod expres chiar, sunt identificabile în diferite atestări documentare, confirmate arheologic, direct sau prin extrapolare, ori care se regăsesc ca atare în decorul monumentelor păstrate.

Constituirea unui astfel de program face, către anul 400, obiectul corespondenței dintre Olimpiodor, prefectul în exercițiu al Constantinopolului, și fostul prefect Sfântul Nil Sinaitul, retras între timp ca monah la muntele Sinai⁹³. Prefectul, ctitor al unei bazilici în capitală, urma să o decoreze și cere în acest sens sfatul predecesorului său; Sfântul Nil îi răspunde că scenele profane (de vânătoare, între altele),

inclusiv prin icoanele pe care foștii păstoriți doreau să le aibă în casele lor, pentru ca mai târziu venerația de care se bucura Sfântul Ioan însuși, să se exprime în același mod (Leclercq, «Images», *DACL*, vol. VII, pt. II, p. 190, 215).

91. «Eu mărturisesc arătarea Fiului lui Dumnezeu în trup și pe Sfânta Maria, Maica Domnului, care L-a născut după trup. Tot așa mărturisesc pe Sfinții Apostoli, pe Profeți și pe Martiri. Cinstesc icoanele lor cu sărutare, căci așa este predania de la Apostoli; și nu este oprit, ci dimpotrivă, aceste icoane se află în toate bisericile noastre» (Mitrofanovici, *Liturghia*, p. 275, n. 2).

92. Vasiliev, *Histoire*, vol. I, p. 90.

93. Leclercq, «Images», vol. VII, pt. II, p. 201 s.; Diehl, *Manuel AB*, vol. I, p. 6; Grabar, *Martyrium*, vol. II, p. 287; Rordorf, *Liturghie*, p. 52.

la care acesta se gândise, probabil sub influența picturii de gen, curentă la acea dată în ambianța capitalei, nu sunt potrivite pentru un locaș creștin de cult. De aceea, îi recomandă ca în navă să zugrăvească scene din Vechiul și Noul Testament, iar în absidă să înfățișeze, simplu, Crucea⁹⁴.

Correspondența dintre Paulin de Nola și Niceta de Remesiana oferă de asemenea date instructive privind consacrară suprafețelor interioare ale navelor bazilicale, subiectelor biblice, cu precădere⁹⁵.

Referitor la distribuirea efectivă în spațiu a acestora, programele epocii lasă să se întrevadă același criteriu al corespondenței tip — anti-tip în alăturarea scenelor vechi — și nou-testamentare, așa cum certifică decorul de la Santa Costanza, în mozaicurile conservate în absidele laterale, care ilustrează deopotrivă tema iconografică *Dominus legem dat*, înfățișând de o parte pe Dumnezeu Tatăl înmănând Legea Veche lui Moise, iar de cealaltă pe Dumnezeu Fiul încredințând apostolilor Petru și Pavel, Legea cea Nouă⁹⁶.

În ceea ce privește modalitatea concretă de exercitare *in actu* a prerogativelor selectării subiectelor și distribuirii acestora în spațiu, o posibilitate (între altele), putea fi aceea consemnată de o mențiune contemporană din vechea Galie conform căreia decorarea unei bazilici (din actualul oraș Clermont-Ferrand) cu scene biblice a fost concepută *aperto libro*, așa-zicând ctitorii locașului (episcopul locului și soția sa) stabilind împreună cu artiștii, cu biblia în mână, programul decorativ⁹⁷. Dincolo de amănuntul anecdotic, este de reținut procedura ca atare și mai ales posibilitatea ca manuscrisul respectiv să fi fost ilustrat cu miniaturi prețioase ca modele sau izvoade pentru pictura murală cu tematică biblică.

b. Ciclurile iconografice corelative tipurilor arhitectonice — bazilică sau rotundă — realizate pe șantierele imperiale s-au constituit așadar, într-o primă instanță, pornind de la textele manuscrise (eventual miniate) ale Bibliei, respectiv de la portretistica (literară) aghio-grafică.

Din punct de vedere tehnic (și stilistic), în cazul unui rotulus sau volumen, ilustrația urma (la propriu) desfășurarea textului, alăturându-i-se într-o succesiune (quasi-continuă) de scene articulate conven-

94. Tradiția spune că după aflarea Cinstitei Cruci (în 328), a urmat apariția miraculoasă a semnelor Crucii pe cerul Ierusalimului (în 351), circumstanță de rezonanță eshatologică evidentă, ce a înrăurit profund și durabil sensibilitatea creștină și care a inspirat literatura (Sfântul Kiril al Ierusalimului, e.g.), dar și arta creștină în general; replica în aur și argint a acestei viziuni, înălțată (după eveniment) pe Golgota, va fi reprodușă constant în decorul absidelor, iar semnul (Crucii) ca atare se va regăsi cu aceeași frecvență în structura edificiilor creștine, fie de mici dimensiuni, precum paraclisul Hosios David (Thessalonic) sau mausoleul Gallei Placidia (Ravenna), fie la scară colosală, ca mănăstirea Sfântul Simeon Stâlpnicul (Kalaat Şema, Siria), sau martyriionul Sfântului Evanghelist Ioan din Efes (supra, nota 17).

95. Leclercq, «Images», *DACL*, vol. VII, pt. II, p. 201 s.

96. Vătășianu, *Ist. Artci*, vol. I, p. 50, 79; Leclercq, «Images», *DACL*, vol. VII, pt. II, p. 201.

97. Leclercq, «Iconographie», *DACL*, vol. VII, pt. II, p. 19.

țional, ce alcătuiau o friză cu caracter preponderent *narativ*, iar în cazul unui codice (asamblare de pagini), ilustrația intervenea selectiv (și distributiv) sub forma unei compoziții autonome pe o pagină întregă (atunci când nu era marginală), având un caracter eminent *emblematic*⁹⁸. Dacă, de pildă, istoria Fugii în Egipt se cerea dezvoltată într-o friză narativă, tema Păstorului cel Bun era structurată compozițional ca o emblemă; prima se putea desfășura firesc într-o navă bazilicală, a doua, la fel de firesc, își revendica spațiul mai definit (circumscribit) al unei lunete, timpan ori absidă⁹⁹.

Nu este mai puțin adevărat că, în practică, deosebirile erau mai puțin tranșante, o friză putând fi alcătuită dintr-o succesiune mai mult sau mai puțin coerentă de embleme, în timp ce în compoziția unei embleme puteau fi introduse indicii spațio-temporale de intenție narativă. În general, istoria biblică putea fi cu atât mai ușor transpusă în picturi murale, cu cât conversia cuvintelor în imagini nu se făcea direct și dintr-odată, ci era intermediară și de alte instanțe, respectiv preconvertită în alte medii plastice, care să servească eventual drept modele. Unul dintre acestea era, cum s-a văzut, miniatura; altul, complementar, la fel de înzestrat cu resurse (izvoade) tipologice, deși mai puțin accesibil (și portabil), era relief sculptural. Ambele au oferit picturii murale, în frescă și mozaic, o zestre iconografică — material apercipitiv pentru comitenți și artiști deopotrivă — fără de care evoluția artei monumentale ar fi greu de estimat.

Pe de altă parte, se poate afirma cu certitudine că, pe baza acestui repertoriu iconografic (biblic) astfel constituit, unele texte de o factură teologică mai specială, definiții dogmatice chiar, și-au aflat prompt echivalentul iconografic, de pildă în relief sculptat. Așa-numitul «sarcofag dogmatic», databil între 325—330, reușește performanța (iconografică) puțin obișnuită de a ilustra, în prima scenă a registrului superior al fațadei, principiul consubstanțialității persoanelor Sfintei Treimi și totodată lucrarea ipostatică proprie fiecăreia (aici în actul creației), conform Simbolului credinței formulat de Sinodul I Ecumenic (Niceea, 325).

Pornind de la referatul biblic al creării protopărinților, sculptorul înfățișează pe Dumnezeu Atotțiitorul șezând pe tron, binecuvântând pe Adam și Eva, încadrat fiind de Fiul și de Sfântul Duh. Persoanele treimice sunt prezentate în atitudini deosebite, concordante cu lucrarea ipostatică proprie, însă din punct de vedere tipologic sunt modelate cu trăsături identice, ca ilustrare a deoființimii, a identității de substanță proclamată de Sinod. Pentru aceasta, sculptorul a fost nevoit să apeleze la o altă tradiție iconografică privind înfățișarea Fiului (dacă nu cumva să inoveze), în efortul de a ilustra definiția dogmatică¹⁰⁰.

Este cu totul relevant în acest sens faptul că, în timp ce în toate celelalte scene ale acestui sarcofag Iisus este înfățișat conform tipului

98. Vătășianu, *Ist. Artei*, vol. I, p. 88—89; Kitzinger, *Byz. Art.*, p. 50 s.

99. Exemple concludente în acest sens oferă mozaicurile din sec. V de la Santa Maria Maggiore (Roma), respectiv Galla Placidia (Ravenna).

100. Inovație înlesnită de circumstanța funerară (caracterul privat al piesei).

alexandrin (tânăr și fără barbă), în scena creației, unde persoanele treimice apar laolaltă, chipul îi este realizat aidoma Tatălui, cu barbă, conform tipului istoric; este una din primele reprezentări, cu datare certă, a acestui tip iconografic, numit și palestinian sau sirian (care este biblic, de fapt, și va deveni, în ultimă instanță, canonic) și nu este mai puțin semnificativ contextul trinitar în care este înfățișat¹⁰¹.

Este de reținut prin urmare faptul că tipul iconografic *canonic* astfel ipostaziat își are o obârșie doctrinară precisă, al cărei reflex în cult și de aici în artă constituie expresia aceluiasi hristocentrism care caracterizează teologia epocii¹⁰².

Chipul lui Iisus reproducând figura atotstăpânitoare a lui Dumnezeu Tatăl binecuvântându-i pe protopărinți capătă valoare de prototip într-o serie de reprezentări ce vor constitui treptat tema *Pantocratorului*, «cheia de boltă» (la propriu) a iconografiei bizantine. Nu este mai puțin adevărat că transpunerea în registru monumental implică rezolvarea unor exigențe de o natură mai complexă, prilejuind inițiative laborioase de program iconografic, în funcție și de tipologia edificiilor: bazilicale, de plan central, cruciforme etc.

*

Iconografia tipului bazilical poate fi reconstituită, în linii mari, pornind de la o serie de decoruri murale, conservate, de pildă, la Roma, în basilici precum Santa Pudenziana sau Santa Maria Maggiore¹⁰³.

Prima dintre acestea oferă o compoziție absidală grandioasă, realizată în mozaic, în care figura împărătească a Mântuitorului, tronând în mijlocul Apostolilor, pare a relua, la scară monumentală însă, (proto)tipul sculptural propus de meșterul «sarcofagului dogmatic». Hristos și Apostolii sunt proiectați pe un fundal ce reconstituie panorama Ierusalimului, pe cerul căruia se profilează, înconjurată de cele patru ființe (ζωδια) Apocalipsei, cunoscuta viziune a Crucii eshatologice (ori nu mai puțin vestita ei replică în aur și argint, bătută cu pietre prețioase, *crux gemmata* ridicată pe Golgota). Reprezentarea Ierusalimului, și mai ales faptul că Apostolii sunt străjuiți de personificări ale Bisericii, *Ecclesia a Synagoga* (încoronându-l pe Petru) și *Ecclesia ex Gentibus* (încoronându-l pe Pavel), justifică o posibilă trimitere a compoziției la Sinodul Apostolic (din anul 50) și o situează totodată în ascendența artei constantiniene¹⁰⁴. Este de remarcat, în această ordine de idei, caracterul emblematic al scenei, în vădită legătură cu tendința spre sinteză iconografică pe care o manifestă mozaistul reunind, într-o structură compozițională bine temperată, tema paleocreștină a Crucii

101. Vătășianu, *Ist. Artei*, vol. I, p. 70—71; cf. Kitzinger, *Byz. Art*, p. 24.

102. Schonborn, *Icone*, p. 29—30; «Una din urmările disputelor ariene a fost și aceea a prezervării unei arte creștine... Nu-i deloc surprinzător, prin urmare, că în brazda luptei antiariene au apărut primele mari reprezentări ale Pantocratorului: când credința în dumnezeirea Fiului este asigurată, în El, Chip al Tatălui, contemplăm slava dumnezeiască»; cf. Capizzi, *Pantokrator*, p. 184.

103. Vătășianu, *Ist. Artei*, vol. I, p. 79—81; Kitzinger, *Byz. Art.*, p. 63, 66 s, 81 s.

104. Ilustrând frecventă comparație a lui Eusebiu de Cezareea (*Vita Constantinii*, *Hist. Eccles.*): Hristos prezidând Colegiul Apostolilor și, asemenea Lui, Constantin convocând și prezidând Sinodul Episcopilor.

eshatologice (în versiunea materializată pe Golgota), cu tema constantiniană a lui Hristos Pambasileus prezidând Colegiul Apostolic în Ierusalimul ceresc.

Pe de altă parte, figura Mântuitorului șezând pe tron, cu cartea deschisă pe care se poate citi *Dominus Conservator Ecclesiae Pudentiana*, reprezintă una din variantele caracteristice stadiului incipient din evoluția temei *Pantocratorului*, având în vedere postura și detaliile (accesoriile) de ordin iconografic, precum și faptul că apelativul «conservator» este perceput ca un sinonim pentru «pantocrator»¹⁰⁵.

Compoziția absidală a bazilicii Santa Maria Maggiore nu s-a păstrat (nici măcar în descrieri) și este oricum dificil de aproximat; ea pare să fi înfățișat, dacă nu Crucea, după uzul bazilical curent, atunci mai curând o reproducere a temei votive — *emblema* bazilicii Nativității, având în vedere tradiția după care locașul ar fi adăpostit un fragment de relicvă din peștera de la Betleem. Iconografia arcului triumfal care străjuiește (dinspre navă) absida justifică această ipoteză întrucât desfășoară, pe mai multe registre, un ciclu narativ ilustrând evenimentele legate de nașterea și copilăria lui Iisus, mai puțin scena *Nașterii Domnului* însăși, pentru a nu o repeta (e de presupus), de vreme ce va fi fost reprezentată în absidă.

Nu este mai puțin adevărat însă că această succesiune a scenelor după un criteriu așa-zicând logic, și nu cronologic, a fost atribuită împrejurării că decorul mozaical a fost intenționat ca o ilustrare promptă și expresă a definițiilor dogmatice ale Sinodului al III-lea Ecumenic (Efes, 431). Papa Sixt al III-lea (432—440) este cel care a întreprins restaurarea bazilicii și este creditabil, în consecință, cu inițiativa (și paternitatea) programului iconografic; în trei frize suprapuse, este dezvoltată teologia hristologică efesină, în răsfrângerea acesteia asupra cultului Maicii Domnului, a cinstirii ca Născătoare de Dumnezeu (Θεοτοκος). Cu rigoare în concepție și evidentă acuratețe în exprimarea iconografică, mozaicul arcului triumfal înfățișează cu precădere acele scene din ciclul Copilăriei lui Iisus care pun în relief firea dumnezeiască; atât Pruncul cât și Maica Sa sunt prezentați în ținută și cu atribute împărătești, mai hotărât înfățișate decât în oricare altă reprezentare iconografică anterioară.

La rândul lor, vastele cicluri biblice, extinse pe toată lungimea pereților laterali ai navei, confirmă preocuparea manifestă a autorilor (comitent și artiști) pentru articularea coerentă, cu argumente (scene) vechi — și nou-testamentare, a unui program iconografic chemat să ilustreze, cu rigoare didactică, hristologia profesată de sinodali de la Efes, pe care ei o împărtășeau și înțelegeau să o proclame ca atare prin programul iconografic¹⁰⁶.

La Ravenna, mausoleul Gallei Placidia, cel mai complet ansamblu monumental (arhitectură și iconografie) aparținând acestui răstimp

105. Capizzi, *Pantokrator*, p. 185, 214.

106. Lazarev, *Istoria PB*, vol. I, p. 113; Kitzinger, *Byz. Art*, p. 74; Grabar, *Martyrium*, vol. II, p. 168.

(cca 450) și care s-a păstrat ca atare, permite, datorită acestui fapt, identificarea unuia din momentele importante în procesul de constituire a spațiului eclezial și anume acela în care *decorul specific spațiului absidial este transferat în spațiul central al cupolei (calotei)*.

Monument cruciform (plan și elevație), cu brațele crucii (degajate în exterior) acoperite de bolți semicilindrice (inclusiv cel situat în ax, corespunzător absidei)¹⁰⁷, careul central (de la încrucișarea brațelor crucii) fiind surmontat de o cupolă suspendată, mausoleul prezintă unele particularități de ordin arhitectonic, cu consecințe importante în planul iconografiei. Mai întâi, spațiul absidei nu este marcat în mod special, trei din brațele crucii fiind aproximativ egale, doar al patrulea fiind alungit spre intrare; apoi, al doilea element specific este desigur calota care domină interiorul (cu relevanță și în exterior), constituindu-se într-un spațiu prin definiție privilegiat, în care converg (vertical) liniile de forță ale întregului edificiu.

Având în vedere, pe de o parte, configurația spațială descrisă, iar pe de alta exigențele decurgând din destinația specială (de mausoleu) a locașului, rămâne de văzut cum și în ce măsură programul iconografic se articulează la arhitectură, satisfăcând în același timp și condiția destinației (sepulcrale) specifice.

Se știe că arta de inspirație funerară (arta paleocreștină în general) a avut dintru început menirea de a ilustra mesajul soteriologic, respectiv nădejdea învierii, credința în nemurirea sufletului și în viața de apoi în Împărăția lui Dumnezeu, la care se adaugă ideea mântuirii prin intercesiune (mijlocire) sau prin inițiere (învățătură). Or, principalele teme simbolice paleocreștine care vehiculează mesajul soteriologic se regăsesc ca atare în decorul mausoleului Gallei Placidia, alături de teme noi, datorate evoluției ulterioare a iconografiei.

Ideea centrală, aceea a învierii de obște la Venirea a doua a Domnului, este simbolizată de Crucea eshatologică, strălucind pe un cer de stele, încadrată de cele patru ființe (ζωδια), plasată în cupolă, punctul focal și cel mai înalt al edificiului, cheia de boltă (la propriu și la figurat) a întregului spațiu eclezial (arhitectură și iconografie); tema este întregită plastic și simbolic în registrul inferior, prin viziuni paradisiace înfățișându-i pe apostoli ca (posibili) intercesori, precum și suflete mântuite simbolizate de cerbi adăpându-se; aceeași nădejde a mântuirii, dar a celei personale de data aceasta, este ilustrată de tema Păstorul cel Bun (învocat de textul liturgic funerar să caute «oaia cea pierdută» și să o mântuiască), precum și de Sfântul Laurențiu, diaconul martir, înfățișat cu Crucea pătimirii pe umăr, dar și cu Evanghelia în mână, simbol al evanghelizării (inițierii).

În ceea ce privește articularea de principiu a programului, se poate constata cum introducerea ecuației absidă-cupolă în *oikonomia* de ansamblu a edificiului determină, odată cu transferul funcțiilor simbolice specifice, și translația concomitentă a iconografiei consacrate până aici

107. Practic nu există absida propriu-zisă, ci un spațiu asimilabil acesteia. anume timpanul arcului care mărginește bolta semicilindrică.

absidei, în spațiul calotei : Crucea luminoasă eshatologică se detașează acum pe fondul bolții înstelate, spre diferență de mozaicul absidei de la Santa Pudenziana, de pildă, prefigurând Pantocratorul din cupolele centrale de mai târziu și indicând, totodată, deplasarea punctului focal al decorului monumental din absidă în cupolă.

În altă ordine de idei, configurarea programului iconografic într-un edificiu de plan central se poate urmări, de pildă, pe un monument reprezentativ din secolul al V-lea, Rotonda Sfântul Gheorghe din Thessalonic.

Mozaistul a realizat în spațiul domului viziunea Ierusalimului ceresc, cu elemente din iconografia tradițională, comparația în acest sens cu mozaicul absidial de la Santa Pudenziana dovedindu-se instructivă. Astfel, panorama de arhitecturi exterioare din bazilica romană care evoca, pornind de la Ierusalimul istoric, «Noul Ierusalim» devine, în rotonda din Thessalonic, fundal de arhitecturi sacre, proiectate pe circumferința reală a domului care, astfel promovată într-un spațiu ideal, figurează cu rol de incintă a acestuia.

În aceste spații ecleziale (abside, coruri, exedre etc.) fulgurante, dematerializate grație efectului de «aur pe aur» (care valorifică disponibilitatea cu totul specială a mozaicului de a figura mai apropiat «cerimea»), se profilează figuri monumentale de martiri-oranți, în atitudine frontală, inscripțiile din dreptul fiecăruia precizându-le numele și datele de prăznuire după tipicul sinaxarelor ilustrate ¹⁰⁸.

În registrul (superior) situat deasupra celui menționat, care descrie medalionul din centrul cupolei, se păstrează doar urme din ceea ce pare să fi fost un cor de 24 figuri în mișcare, pe cât se poate presupune, cel al bătrânilor din Apocalipsă, în timp ce în medalionul central, susținut de patru Îngeri în zbor, a putut fi recunoscută figura triumfală a lui Hristos, cu Crucea, șezând «pe tronul slavei» ¹⁰⁹. Această reprezentare poate fi considerată cu atât mai apropiată de tipul Pantocratorului cu cât, spre deosebire de Dominus Conservator de la Santa Pudenziana, este situată în centrul parcă predestinat al cupolei, condiție formală pentru definirea tipului iconografic respectiv ¹¹⁰.

Schema compozițională a mozaicului de la Thessalonic se regăsește, în parte măcar, în constituirea decorului iconografic a două monumente ravennate oarecum gemene, baptisteriul ortodocșilor și cel al arienilor. Trebuie notat că adaptarea cerută de funcționalitatea baptismală specifică s-a materializat în planul programului iconografic prin plasarea temei *Botezul Domnului* în medalioanele centrale ale cupolelor ambelor edificii, înconjurate, în registrul imediat inferior, de *Procesiunea Apostolilor*.

Efortul de adaptare la tematică se concretizează și în plan stilistic : spre diferență de viziunea celestă din rotonda Sfântul Gheorghe (Thessalonic), la Ravenna este ilustrat un moment din viața pământ-

108. Grabar, *Martyrium*, vol. II, p. 107, n. 2 ; I. D. Ștefănescu, *Iconografia*, p. 233.

109. Kitzinger, *Byz. Art*, p. 57 ; Grabar, *Martyrium*, vol. II, p. 112.

110. Dionisie, *Carte de pictură*, p. 248 ; Capizzi, *Pantokrator*, p. 323.

tească a Mântuitorului și, în consecință, mozaistul «materializează» corespunzător imaginea prin introducerea ornamentului floral, a fondului albastru profund pentru cer și a câmpului verzui pentru teren. Aceste mijloace plastice urmăresc să confere «substanțialitate» compoziției, după cum arhitecturile «aurii pe fond de aur» din domul de la Thessalonica sugerau ambianța celestă a viziunii ¹¹¹.

Principiul adecvării la *thematismos* este ilustrat în continuare de felul în care ecoul disputelor hristologice răzbate în iconografia monumentală ravenată care se străduiește să le confere expresie vizibilă, de pildă, în decorul bazilicii Sfântul Apolinarie Nou, realizat parțial sub regele ostrogot Teodoric cel Mare († 526) și completat de Iustinian I, după cucerirea Ravennei (540).

Ciclul evanghelic din registrul superior este astfel conceput și realizat încât să-L înfățișeze în friza Minunilor și Parabolelor pe Iisus tânăr și imberb, așa cum L-au consacrat picturile și mai ales reliefurile paleocreștine, după tipologia elenistică alexandrină, pentru ca în friza Patimilor, Mântuitorul să fie înfățișat în plină maturitate, cu o maiestritate impunătoare, conform tipului palestinian, senin în fața suferinței, ca o afirmare a firii Sale dumnezeiești ¹¹².

Ansamblul decorativ nu este totuși mai puțin coerent, înscriindu-se în tradiția ilustrată între altele de bazilica Santa Maria Maggiore din Roma, tradiție ce-și are obârșia în arta monumentală inaugurată de șantierele imperiale bizantine odată cu iconografia biblică și canonică a monumentelor constantiniene.

c. **Symbolismul teologic** și funcționalitatea liturgică se dovedesc a fi în continuare coordonate constante în *configurarea spațiului eclezial*, coordonate a căror convergență condiționează, de altfel, constituirea și evoluția pe mai departe a artei monumentale bisericești.

Ctitor prin excelență în acest domeniu, în virtutea unei vocații incontestabile care i-a și atras supranumele de *φιλοκτιστης*, împăratul Iustinian I (527—565) a probat o capacitate neegalată în a construi și decora edificii creștine ¹¹³. Împăratul «iubitor de construcții» a inițiat, între altele, refaceri mai mult sau mai puțin radicale ale unor cunoscute construcții constantiniene, prilejuind astfel constatări semnificative asupra evoluției artei monumentale în răstimpul dintre secolele IV și VI ¹¹⁴.

Tipologia vechilor bazilici corespundea, în ceea ce privește compartimentarea spațiului interior, principiului distribuirii participanților

111. Kitzinger, *Byz. Art.*, p. 58—61.

112. Leclercq, «Iconographie», *DACL.*, vol. VII, pt. II, p. 26.

113. Popescu, *Inscripții GrL*, p. 123.

114. Diehl, *Manuel AB*, vol. I, p. 153; Leclercq, «Justinien», *DACL*, vol. VIII (1928), p. 507 s; Vasiliev, *Histoire*, vol. I, p. 245 s; Runciman, *Civilisation*, 35 s; Grabar, *Peinture*, p. 14, 68, 98; Haussig, *Histoire CB*, p. 83, 123; Kitzinger, *Byz. Art.*, p. 81 s; Lazarev, *Istoria PB*, vol. I, p. 147 s.

la oficierea cultului euharistic după stadiul lor de inițiere : ierarhie, cler, credincioși, catehumeni, penitenți etc., stadiu care, conform viziunii dionisiene a *ierarhiei bisericești*, se traducea vizibil prin gradul de apropiere de nucleul cultic (altarul).

Pe măsură însă ce afluxul masiv la botez scădea (ca urmare a generalizării botezului pruncilor, în primul rând) instituția catehumenatului tindea să dispară, iar pe de altă parte, atenuarea rigorii «arcanе», reclamată odinioară de asprimea persecuțiilor, restrângea tot mai mult disciplina penitențială la formele individuale. Având în vedere aceste circumstanțe, se poate aprecia, simplificând întrucâtva lucrurile, că masa participanților la cultul public începea să se restructureze în două mari categorii : cler și credincioși. În consecință, desfășurarea pe orizontală a asistenței a făcut treptat loc unei concentrări a acesteia către altarul edificiului, fapt ce a contribuit la reducerea lungimii (navei) și lărgirea corespunzătoare a spațiului central, acest fapt răsfrângându-se inevitabil asupra dispoziției interiorului, în sensul asimilării graduale a planului oblong, bazilical, cu acela central (rotundă, octogon sau careu la edificiile cruciforme).

Nu este de ignorat, pe de altă parte, că această restrângere sau concentrare în jurul nucleului central (spațial dar și liturgic), se va compensa treptat în sensul înălțimii, sublimându-se în cupolă, dimensiunea verticală corespunzând *ierarhiei cerești* din aceeași viziune dionisiană, filtrată însă prin *mistagogia* Sfântului Maxim.

În această ordine de idei, dacă la Golgota complexul constantinian alături, în aceeași *incintă*, bazilica Sfinței Cruci și Rotonda Sfântului Mormânt, următorul reper al evoluției schițate mai sus îl constituie bazilica Nașterii din Betleem intrucât reunea, dintru început, într-unul și același *edificiu*, corpul bazilical (cu respectivele nave) și martirionul octogonal, construit pe locul rezervat în mod obișnuit absidei altarului. Arhitecții lui Iustinian au mers mai departe pe linia acestei integrări, înlocuind octogonul constantinian cu un altar triconc, racordat ingenios la corpul bazilical, încât să alcătuiască un ansamblu unitar. Dezvoltări ulterioare pe această temă tipologică a triconcului vor produce locașul cu cea mai mare răspândire în lumea ortodoxă : biserica de plan treflat, cu brațul longitudinal al crucii alungit spre apus ¹¹⁵.

Sub Iustinian, a fost refăcut și edificiul cruciform al martirionului Sfântului Ioan Evanghelistul, de la Efes, ce fusese construit în secolul al V-lea pe locul altui locaș arhaic, anume respectându-se dispoziția inițială din jurul careului criptei, dar înlocuindu-se acoperișul în șarpantă cu un nou sistem de bolți și calote ¹¹⁶.

O reconstrucție de aceeași manieră, mai radicală însă și la o scară grandioasă, a făcut din biserica (martirionul) Sfinții Apostoli, mausoleul lui Constantin, un locaș vestit și un model imitat în lumea creștină (pe baza unei astfel de replici, San Marco din Veneția, el putând fi reconstituit și apreciat astăzi). Biserica Vlaherne, ctitoria constantinopolitană a

115. Branște, *Liturgica*, p. 311 ; Grabar, *Martyrium*, vol. I, p. 119.

116. Diehl, *Manuel AB*, vol. I, p. 182 ; Grabar, *Martyrium*, vol. I, p. 154 s.

împăraților Marcian și Pulheria (sec. V), a prilejuit, de asemenea, o intervenție semnificativă a meșterilor lui Iustinian, materializată în transformarea planului bazilical original, în spiritul noii orientări, prin completarea coloanei interioare și crearea unui sistem de susținere care să poată fi surmontat de o boltă sau calotă ¹¹⁷.

O dispoziție interesantă o prezenta complexul arhitectonic ctitorit de Iustinian înainte de a accede la tron (527), complex situat lângă palatul său din Constantinopol și care includea, într-un vast perimetru (comun) biserica Sfinții Apostoli Petru și Pavel, de tip bazilical (ce nu mai ființează) și biserica Sfântului Serghie și Vah, care ilustrează cu strălucire, până azi, tipul edificiilor de plan central cu cupolă, aceasta fiind susținută de un tambur octogonal, sprijinit pe 16 coloane și patru stâlpi masivi. Coloanele de marmură de diferite culori și capitелurile de marmură albă de Proconnes crează o decorație interioară de o deosebită eleganță, la care se adăuga odinioară, după mărturia lui Procopiu (De Aedificiis I, 4), vibrația policromă a mozaicurilor ¹¹⁸.

Din punct de vedere tipologic, locașul se înscrie în descendența «Bisericii Mari» — Octogonul lui Constantin — din Antiohia, alături de cealaltă replică iustiniană a sa, mai fidelă încă, San Vitale din Ravenna ¹¹⁹, dar, în timp ce aceasta din urmă este înscrisă într-o incintă poligonală, cea dintâi este adăugită cu un nartex dreptunghiular, înscriindu-se astfel într-un pătrat. Dispoziția internă a spațiului, și în primul rând alternanța semicalotelor cu bolți semicilindrice, trimite, pe de altă parte, la configurația interioară a octogonului capadocian din descrierea Sfântului Grigorie de Nyssa, care îi evoca acestuia semnul Crucii ¹²⁰. Totodată, prezența semicalotelor ca elemente de sprijin la tamburul cupolei, prefigurează un procedeu ce va fi avut în vedere (și aplicat) la principala ctitorie constantinopolitană a lui Iustinian, Sf. Sofia.

Un experiment util în aceeași perspectivă pare să-l fi ocazionat reconstruirea altui locaș din capitală, din cunoscuta triadă constantiniană, anume Sfânta Irina Veche (*Παλαια*), construcție de tip bazilical, dar care va fi adaptat astfel încât să poată susține o cupolă centrală și o altă calotă, eliptică, mai joasă, acoperind prelungirea vestică a navei; în acest fel, sub înfățișarea de bazilică încoronată de cupolă, chiar dacă de o rezolvare mai greoaie, ea constituie încă un reper în evoluția ascendentă spre tipologia Sfintei Sofia și anticipează, totodată, biserica bizantină în cruce greacă de mai târziu ¹²¹.

În mod edificator, compararea planurilor ultimelor două locașuri, Sfinții Serghie și Vah, de plan central, și Sfânta Irina, de plan bazilical, indică tendința spre sinteză urmată de arhitecturii lui Iustinian: față de acoperirea cu o singură cupolă a celui dintâi și cu două cupole alăturate, a celui alt, sistemul de la Sf. Sofia, anume o cupolă centrală sprijinită

117. Janin, *Eglises CP*, p. 166; Grabar, *Martyrium*, vol. I, p. 372.

118. Janin, *Eglises C*, p. 451. Despre originile iconografiei în martirionul Sfinților la Reșafa, Grabar, *Martyrium*, vol. II, p. 26.

119. Vătășianu, *Ist. Artei*, vol. I, p. 56.

120. Grabar, *Martyrium*, vol. I, p. 151.

121. Diehl, *Manuel AB*, vol. I, p. 150.

pe două semicupole (mai joase) situate în axa est-vest, constituie încununarea logică a antecedentelor semnalate și soluția optimă, în același timp, de articulare unitară a spațiului, la dimensiunile considerabile ale bazilicii, dar într-o configurație spațială ce întrunește simultan și funcționalitatea și simbolismul rotondei ¹²².

Iese astfel în evidență «diagrama» evoluției ce a condus la performanța, considerată pe drept cuvânt unică, a construirii «Bisericii Mari» din Constantinopol. Dată fiind diferența radicală, structurală și de principiu, dintre tipul bazilical și tipul de plan central, pe care cupola trebuie să o surmonteze, rămâne de investigat resortul deosebit ce a stat la baza efortului susținut de asimilare reciprocă a celor două tipuri.

Or, dincolo de exigența funcționalității liturgice, care putea fi satisfăcută în ultimă instanță și de alte soluții constructive, reiese că numai atașamentul sensibilității răsăritene față de simbolismul teologic al cupolei — întruchipare vizibilă a cerurilor — în care și-a recunoscut chipul, expresia monumentală ¹²³, a putut transcende dificultățile legate de incongruența originară bazilică/rotondă, spre a se împlini în miracolul arhitectonic pe care-l reprezintă Sf. Sofia ¹²⁴.

Paralel cu această evoluție înnoitoare, datorată în primul rând șantierelor subordonate direct curții imperiale, dacă nu împăratului Iustinian însuși, tradiția edilitară anterioară s-a prelungit desigur, în capitală și în provincii, construindu-se bazilici, rotonde, bazilici cu cupolă, locașuri cruciforme etc., după tipologia consacrată anterior. În provincii îndeosebi, această tradiție s-a dovedit mai tenace, pe teritoriul Scythiei Minor (Dobrogea), de pildă, descoperindu-se peste 30 de edificii, între care predomină bazilica elenistică, acoperită obișnuit în șarpantă, cu sau fără arcade, decorată cu mozaicuri pavimentare și fresce parietale, coloane și capiteluri sculptate ¹²⁵. Sunt de menționat, între altele, edificiul bazilical cu dimensiuni de catedrală din Tomis, «bazilica de marmură» de la Tropaeum Traiani, cea cu transept din același sit arheologic (în care sunt indicii de mozaicuri parietale), precum și altele din Histria, Callatis etc., cercetate arheologic ¹²⁶.

Tipurile de edificii și fragmentele de decor sculptural denotă interferența unor influențe complexe din Asia Mică, Macedonia și chiar Siria, în spiritul de sinteză caracteristic epocii lui Iustinian; rezolvări cu totul deosebite ca transeptul bazilicii de la Tropaeum Traiani, baptisteriul de plan treflat din același loc, cripta boltită pe pandantivi din

122. Diehl, *Manuel AB*, vol. I, p. 157; Grabar, *Martyrium*, vol. I, p. 393.

123. Stăniloae, *Spiritualitate*, p. 37 s; Vătășianu, *Ist. Artei*, vol. I, p. 62.

124. Configurația edificiului realizat de Iustinian, așa cum apare în descrierile *εξφρασις* din izvoarele contemporane, corespunde în general cu înfățișarea de azi. Paul Silențiarul, *Συφρασις τῆς Ἀγίας Ἐμφιας*, CSHB, p. 3—58; Agatias Scolasticul, *Ecc. Hist.* (V, 9), CSHB, p. 295—97; Procopiu de Cezareea, *De Aedificiis* (I, 1), CSHB, III, p. 173—81; Janin, *Eglises CP*, p. 460—61; Grabar, *Martyrium*, vol. I, p. 373 s; Haussig, *Histoire CB*, p. 94 s.

125. ACR, vol. I, p. 35 s; Nicolescu, *Moștenirea biz.*, p. 20 s.

126. Popescu, *Inscripții GrL*, p. 121; Păcurariu, *IBOR*, vol. 1, p. 149 s.

Tomis etc., aparțin acestui răstimp privilegiat și nu întâmplător omagiul de *Ιουστινιανος ο φιλοκτιστης* era adus împăratului «iubitor de construcții» de contemporanii săi de la Dunărea de Jos.

Arta monumentală în componenta ei decorativă (plastică și iconografică) urmează în linii mari aceeași evoluție ca și arhitectura, cu care se și îngemănează de altminteri, în constituirea ambianței spațiului eclezial. Și în acest caz, comparația cu realizările precedente are menirea de a defini momentul de apogeu pe care îl reprezintă sinteza iustiniană în contextul a ceea ce s-a numit «prima vârstă de aur» din istoria artei bizantine; monumentele păstrate care conservă ansambluri (mai mult sau mai puțin complete) sau părți importante din decorul mural original, se prezintă studiului ca tot atâtea dovezi în acest sens.

În afară de centrele cunoscute ale artei bizantine, Roma, Constantinopol și Ravenna, alte câteva *situri* privilegiate, precum cele de la Locurile Sfinte sau din Capadocia, ori Bawit și Bagawat în Egipt, păstrează și oferă cercetării adevărate mostre de artă monumentală care, interogate sistematic, vin să completeze trăsăturile ținând de arta aulică a celor dintâi, cu caracteristicile artei de inspirație și factură monastică a provinciilor ¹²⁷.

Ravenna a fost doar pentru scurt timp capitala imperiului de apus, dar a rămas pentru posteritate una din «capitalele» artei bizantine în general și ale iconografiei monumentale în special ¹²⁸. Zestrea de mozaicuri ravennate, unică în lumea bizantină, decorează deopotrivă edificii bazilicale și de plan central, prilejuind considerații utile în privința a ceea ce s-a numit criteriul adevărării la tematică (*θεματισμος*) în punerea în ecuație a raportului arhitectură/iconografie și a relației acestora cu destinația cultică a edificiului ¹²⁹.

La bazilica Sant'Apolinare il Nuovo, cu mozaicuri din timpul regelui ostrogot Teodoric cel Mare († 526), se completează sub Iustinian decorul în registrul inferior al pereților laterali ai navei, cu celebrele «teorii» (șiruri) de martiri și martire, a căror procesiune solemnă converge către absidă unde, de o parte și de alta, figurează compozițiile simetrice înfățișând pe Hristos și respectiv Maica Domnului, șezând pe tronuri, încadrați de îngeri. Dacă amintitele mozaicuri (anterioare) din registrele superioare prezintă ciclurile evanghelice ale Minunilor și Patimilor, caracterizate mai sus ca tipice pentru decorul bazilical, teoriile de martiri reprezintă contribuția originală a meșterilor din timpul lui Iustinian, ocazionată, se pare, de necesitatea disimulării unor scene de gen, mai vechi, înfățișând aspecte profane de la curtea regelui Teodoric. Oricum, intervenția acestora s-a dovedit inspirată și de un deosebit efect monumental, pasul măsurat al procesiunii martirilor cadentând

127. Grabar, *Martyrium*, vol. II, p. 230; Jerphanion, *Cappadoce* passim; Lazarev, *Istoria PB*, vol. I, p. 186, 189.

128. Grabar, *Peinture*, p. 54, 186 s.

129. Grabar, *Martyrium*, vol. I, p. 200, n. 1; despre *θεματισμος* la *Virtuvius*; apoi p. 91, 369 s., cu unele considerații despre funcționalitate cultică și despre simbolică; și vol. 2, pp. 105 s., 129 s., 164, 230 s., 299, 317 s., 333 s., 342, distribuirea temelor iconografice în legătură cu aceste exigențe.

înaintarea spre altar, sugerându-se astfel o trecere *en enfilade* ce pune în valoare desășurarea ritmică a decorului monumental pe suprafețele vaste ale interiorului bazilical¹³⁰.

O altă bazilică ravennată, Sant'Apolinare in Classe, prezintă o compoziție absidială în mozaic, de un caracter cu totul deosebit, emblematic, cum a fost numit mai sus, întrucât reunește, în spațiul circumscris al calotei, elementele a trei teme iconografice distincte: *Crucea* (eshatologică), *Orantul* și *Transfigurarea Domnului*, toate hărăzite spațiului absidial, primele două de o tradiție ce merge până în arta paleocreștină, cea de a treia de o concepție ulterioară, post-constantiniană, ilustrată de pildă în mozaicul absidial contemporan (sec. VI) de la mănăstirea Sfânta Ecaterina (Sinai), datorat tot lui Iustinian.

Privită în ansamblu, compoziția transpune minunea Schimbării la Față, într-o viziune paradisiacă, în care obișnuitei figuri a Domnului în *mandorlă* («slava mare») i se substituie Crucea monumentală, brodată cu perle și pietre prețioase; din reprezentarea obișnuită sunt păstrați cei doi profeți, Moise și Ilie, înfățișați în bust, de o parte și de alta, în timp ce apostolii Petru, Iacov și Ioan sunt figurați simbolic de cele trei oi de la picioarele Crucii. Mai jos, în mijlocul unui peisaj paradisiac, este prezentat Sfântul Apolinare, în atitudine de *orant*, evocare a rugăciunii, intercesiei, dar și a martiriului, a crucificării de sine pe care o sugerează brațele întinse lateral.

Ideea de a reuni, într-o compoziție coerentă, teme absidiale cu totul distincte, destinate prin tradiție unor edificii de un tip tot atât de diferit, *Crucea* pentru bazilică, *Orantul* pentru martirion și *Transfigurarea* pentru monumentul comemorativ (sinait, în cazul de față, dar și palestinian în genere, care poate fi bazilică sau/și martirion) a impus desigur comitentului și executantului un adevărat tur de forță iconografic, dar le-a prilejuit și o performanță reală, în spiritul de sinteză propriu acestui răstimp de grație pentru arta creștină.

Pe lângă aceste aspecte ce țin de ordinea concepției, sunt de remarcat, în plan stilistic, anumite trăsături ce anticipează evoluția ulterioară a picturii murale bizantine: simetria strictă a compoziției, tratarea bidimensională a spațiului (concomitent cu suprimarea sugestiei iluzioniste de adâncime), precum și tratarea liniară a desenului, definind și din acest punct de vedere momentul de sinteză din timpul lui Iustinian, ca punct de convergență al liniilor de forță ce caracterizează tradiția anterioară, dar și prag de start al viitoarelor dezvoltări.

Premise în această perspectivă oferă, sub diferite aspecte și decorurile absidiale (contemporane) de la Parenzo, de pildă, care propune una din cele mai vechi reprezentări ale Maicii Domnului cu Pruncul în conca absidei¹³¹ și, la un pol simetric, mozaicurile absidei și arcului triumfal de la Sf. Ecaterina (Sinai) care restituie, sub aspect stilistic, mai cu seamă, tradiția iconografică orientală, de inspirație monastică,

130. Kitzinger, *Byz. Art*, p. 71, 93, 103.

131. Vătășianu, *Ist. Artei*, vol. I, p. 45, fig. 34.

definitorie de-acum pentru arta bizantină, cum s-a amintit mai sus, alături de componenta de prestigiu clasic, a tradiției imperiale aulice¹³².

În ceea ce privește sistemul iconografic adaptat edificiilor de plan central, un ansamblu reprezentativ este cel de la San Vitale (Ravenna), care păstrează în întregime decorul mozaical al altarului (βήμα), cuprinzând atât absida propriu-zisă, cât și încăperea (corul) de plan pătrat, boltită în cruce, care o precede. Ansamblul este reprezentativ pentru arta monumentală bizantină în general și nu numai pentru cea a «primei vârste de aur», mai întâi prin desăvârșita îngemănare a iconografiei și arhitecturii, de parcă arhitectul și-ar fi conceput proiectul cu gândul la viitoarele mozaicuri¹³³, apoi prin perfecta adecvare la destinația (liturgică) a edificiului, atât în ceea ce privește funcționalitatea cât și simbolismul.

Tema centrală a programului este așadar de ordin liturgic: ea este întruchipată de «mielul jertfei» din medalionul bolții și dezvoltată în continuare de ansamblul de scene dispuse simetric în lunetele de deasupra arcadelor ce conduc spre absidă: *Filoxenia* și *Jertfa lui Avraam*, de o parte și *Jertfele lui Abel* și respectiv *Melchisedec*, de cealaltă, fiecare dintre acestea constituind tipuri, prefigurări ale Jertfei lui Hristos de pe Golgota, dar și ale Jertfei Euharistice în același timp, întregul ansamblu ilustrând prin urmare funcționalitatea cultică specifică altarului. Corelativ, cei patru evangheliști însoțiți de simbolurile lor, precum și figurile biblice de profeți, întregesc și din perspectiva Iconomiei divine înțelesul de ansamblu al decorului eminentemente liturgic, căruia par a i se subsuma și panourile cu tematică istorică ce prezintă în procesiuni solemne pe ctitori, Iustinian și Teodora, purtând ca ofrande vase liturgice.

În conca absidei, o compoziție monumentală înfățișează pe Iisus tânăr, imberb, amintind mozaicul absidial de la Osios David din Thessalonica. Aici tronează pe un glob în paradisul terestru, încadrat de îngeri, de Sfântul Vitalie și de episcopul Ecclesius (sic). Înfățișarea lui Iisus în chip de tânăr nu este întâmplătoare întrucât este mai adecvată ideii Jertfei euharistice decât figura conformă tipului palestinian (biblic), acesta din urmă fiind mai propriu iconografiei istorice a răstignirii și mai puțin celei simbolice, reclamată de figurarea Euharistiei.

Ilustrând în această viziune liturgică tema Jertfei, ansamblul monumental de la San Vitale indică principala linie de evoluție pe care se vor angaja programele iconografice bizantine în viitor, îndeosebi după criza iconoclastă.

Germenele acestei dezvoltări ulterioare este de căutat în tradiția monastică reprezentată de marile ansambluri copte de la Bagawat (sec. IV—VI și Bawit (sec. V—VII) din Egipt, precum și de cele rupestre din Capadocia¹³⁴.

Una din problemele cele mai interesante pe care acestea le suscită este aceea privitoare la așa-numita *artă aniconică*. S-a constatat că o

132. Kitzinger, *Byz. Art*, p. 99.

133. Kitzinger, *Byz. Art*, p. 83.

134. Grabar, *Martyrium*, vol. II, p. 296.

serie de paraclise copte egiptene, ca de altfel și unele capadociene, prezintă un decor preponderent sau exclusiv ornamental, în care figurează cu precădere semnul Crucii și anume în locurile — cheie ale structurii locașurilor, arce, bolți, cupole, pandantivi, precum și deasupra ușilor și ferestrelor (care comunică în general în exterior).

Or, privită în această lumină, inițiativa are un vădit rost apotropaic, ilustrând un anumit curent spiritual, de factură strict religioasă și mai puțin sau deloc artistică, spre a se putea trage concluzia aniconismului sau vreunui iconoclastism *avant la lettre*. O aceeași funcție profylactică o îndeplinesc, în alte locașuri alăturate din același ansamblu, chiar reprezentări figurative, ca de pildă sfinți militari în pandantivii cupolelor, sau cercuri (hore) de sfinți oranți de jur-împrejurul bazei cupolelor¹³⁵.

Pe de altă parte, această învecinare de locașuri cu decor non-figurativ și locașuri cu reprezentări iconografice propriu-zise, în cadrul acelorași ansambluri monastice este de natură să excludă sau măcar să invalideze aici vreo posibilă identificare a iconoclastismului cu aniconismul.

De altminteri, cu greu ar putea fi sumsumată artei aniconice această artă arhaică, în spirit și expresie, prelungire a fazei alegorico-simbolice paleocreștine mai degrabă decât anticipare a spiritului iconoclast, având mai ales faptul că *siturile* acestea aparțin unui mediu spiritual — monahismul oriental — în care ia naștere icoana bizantină și care pe deasupra a rămas profund atașat acesteia mai ales în timpul ravagiilor iconoclastismului.

În realitate, ansamblurile copte egiptene și cele rupestre capadociene sunt zugrăvite conform unui program, exprimând cu precădere credința în puterea Crucii, cu mijloace decorative, preponderent ornamentale; or, este impropriu a considera drept aniconică zugrăvirea efectuată după un program și cu un repertoriu pictural destul de amplu.

În termeni asemănători (dar nu identici) se pune și problema decorului inițial al Sfintei Sofia care, excluzând figurile de Îngeri (Altar), Heruvimi (pandantivi), Icoane «împărătești» (pe cancelli) sau draperiile cu figuri, excela mai cu seamă în decoruri ornamentale. Pe aceeași linie de inspirație apotropaică, Iustinian pare a fi mers (și în această privință) mult mai departe decât predecesorii săi monahi, punând, conform unei tradiții mai târzii, să fie intercalate fărâme de moaște în zidăria cupolei¹³⁶. Gestul este perfect compatibil cu teologia (de factură theopaschită) profesată de împărat, care s-a implicat atât de mult în șantierul de la Sf. Sofia încât i s-a atribuit nu numai inițiativa, ci și realizarea efectivă a construcției¹³⁷.

Pe de altă parte, problema decorului Sfintei Sofia trebuie pusă și în termenii unui realism total, propriu epocii, nu numai din punct de vedere teologic, dar și în ceea ce privește calitatea intrinsecă a mate-

135. Grabar, *Martyrium*, vol. II, p. 303, 304.

136. 80. Grabar, *Martyrium*, vol. II, p. 113; J. Meyendorff, *Christ*, p. 106—107.

137. Meyendorff, *Christ*, p. 106—107.

rialelor întrebuițate, calitate ce prevalează asupra expresivității artistice: frescei, de pildă, îi este preferat mozaicul, iar acestuia marmura rară, pietrele scumpe și metalele prețioase, deși capacitatea de expresie picturală a frescei și mozaicului este net superioară. Or, în virtutea concepției sus-menționate, unui chip în frescă sau mozaic îi este (aproape de la sine înțeles) preferată Crucea de aur brodată cu nestemate; este vorba în ultimă instanță de un elan de *sublimare* a materiei, înainte de a reuși *transfigurarea* ei în icoană, având în vedere că aceasta din urmă nu ajunsese încă la cinstea ce va avea în evlavia și arta bizantină nu, peste mult timp.

În altă ordine de idei, se constată că, deși un precedent remarcabil pentru iconografia cupolei (Sfintei Sofii) îl putea constitui medallionul rotondei Sfântului Gheorghe de la Thessalonice, în care, după cum s-a menționat mai sus, reprezentarea Mântuitorului pe tron, cu Crucea, prefigura deja tema *Pantocratorului* — adoptată de însuși Iustinian în cupola centrală de la Sfinții Apostoli și existentă de se pare și deasupra porții principale a Palatului (*χαλκοπρατεια*) într-o versiune similară celei a icoanei în encaustică de la Mănăstirea Sfânta Ecaterina (Sinai) — totuși, cu gândul la templul lui Solomon, Iustinian pare a-și fi refuzat orice model mai apropiat pentru ctitoria sa «de suflet». Stabilindu-și corespondentul în vreo personalitate — de pildă Constantin — din istoria imperiului ei, conform, principiului tip-antitip, în istoria biblică însăși, la inaugurarea Sfintei Sofia ar fi exclamat, în mod cu totul concludent, *Νενικηχα σε, Σαλωμων!*¹³⁸.

Este de înțeles, așadar, că pentru atingerea unui astfel de ideal au fost mobilizate toate resursele artistice, materiale și umane ale imperiului, fiind puse în operă la realizarea «Bisericii celei Mari», în virtutea unei concepții monumentale care exaltă materia (cum s-a observat) doar pentru a o dematerializa, de fapt, pentru a o sublima integrând-o altei ordini, altei viziuni ontologice, aceea a sacrului.

Interiorul bisericii făcea perceptibilă această viziune începând cu plăcile de marmură multicolore, pavimentare și parietale, savant compuse și asamblate în rețeaua dantelară a bordurilor de marmură albă, lăsând apoi privirea să se adâncească dincolo de scânteierea de mozaic a bolților, pentru a contempla, în sfârșit, Crucea imensă de aur proiectată pe mozaicul albastru profund, de cer înstelat, al cupolei.

În lumina acestei viziuni monumentale de desăvârșită puritate ascetică, de riguroasă coerență interioară, imaginea decorului inițial al Sfintei Sofii, astfel reconstituită, cu greu ar fi suportat adăugiri. Așa cum se prezenta pe timpul lui Iustinian, întrupa un ideal spiritual și artistic. Abia evoluția ulterioară a iconografiei a putut genera sentimentul, nu al nedesăvârșirii, ci al unei absențe: figura atotstăpâniitoare a *Pantocratorului* care să integreze, din cheia de boltă a cupolei, întregul edificiu într-o viziune cosmică pe măsura teologiei Sfântului Maxim Mărturisitorul.

138. Schafer, «Iustinianus I», p. 176.

El nu întârzie de altminteri să apară, în chiar secolul lui Iustinian, împlinind astfel o evoluție ce ar putea fi definită *arhetipal*, precum urmează : *de la Păstorul cel Bun din nișa-absidală a ecclesiei pateocreștine la Hristos Pambasileus din absida bazilicii constantiniene și de aici la Pantocratorul din cupola bisericii bizantine.*

PRIMELE CODIFICĂRI ALE ERMINIEI

Procesul de constituire a Erminei bizantine a putut fi aproximat până acum în cadrul mai general al evoluției artei monumentale bisericești, cercetându-se zona de interferență dintre planul ideatic (teologic) și cel expresiv (artistic), concretizată în *programele constructive și decorative*, identificabile la rândul lor în inițiativele edilitare (ctitoricești) aparținând fie unor instituții, fie unor personalități cu vocație în acest domeniu.

Aceste inițiative, exprimând voința ori măcar intenția programatică a respectivilor comitenți, au fost investigate unor date de ordin spiritual (biblic-istoric, cultic și doctrinar) relevante în acest sens, urmărindu-se în același timp reflexul nemijlocit al acestora în arta creștină, interogându-se cu precădere zestrea monumentală a acesteia.

Reconstituită, așadar, pe baza unor atestări documentare, dar și a unor piese iconografice păstrate, între care figurează, alături de sarcofage și miniaturi, tablete de fildeș, vase și medalii, multe dintre acestea inspirate de (sau reproducând) mozaicurile exterioare sau interioare ale edificiilor respective, evoluția artei monumentale bisericești vădește o logică și o coerență internă evidente, reflex necesar al unei concepții programatice subsecvente. Ea întrunește pe parcurs caracteristici care întregesc de pildă stilul aulic și istoric — constituind ceea ce s-a numit *clasicismul constantinian* — cu dimensiunea biblică și canonică ce-i conferă amprenta inconfundabilă de artă creștină prin excelență.

Decorarea edificiilor de tradiție constantiniană a impus anumite exigențe, decurgând din necesitatea adaptării iconografiei la arhitectonica locașurilor, pe de o parte, iar pe de alta din funcționalitatea cultică specifică a acestora și, nu în ultimul rând, din vocația specială a picturii creștine, aceea de a *vizualiza învățătura Bisericii.*

Dacă în planul realizării efective, tehnica frescei și mozaicului a soluționat cu strălucire valorificarea și potențarea funcțională și simbolică a spațiului interior, în planul concepției, temele iconografice odată cristalizate, și-au aflat o anume distribuire în locașuri, conturându-se un sistem coerent care nu poate fi separat, precum s-a putut vedea, de aportul literaturii creștine a *veacului de aur*, acest principiu verificându-se ulterior și în sinteza teologico-artistică iustiniană.

Inițiativele programatice care au condus, prin urmare, la constituirea ciclurilor iconografice, în funcție de tipurile de edificii, dar și de destinația cultică a acestora corespund, în mod evident, unei intenționalități conștientizate în mediile teologice în primul rând, cu ecou imediat, apoi, la nivelul ierarhiei bisericești și al autorității civile. Cu

greu s-ar putea concepe, de pildă, crearea tipului de Înger specific bizantin, în afara influenței exercitate în acest sens de opera lui Dionisie Pseudo-Areopagitul, care descrie într-o manieră iconografică «de erminie», cu atributele și accesoriile de rigoare, treptele ierarhiei cerești¹³⁹.

Dar pentru ca literatura teologică să poată furniza elemente concrete de iconografie era necesar ca, pe urmele apologeților, părinții și scriitorii bisericești să aprofundeze în continuare demersul *iconologic* propriu-zis¹⁴⁰.

Între capadocieni, Sfântul Vasile cel Mare îi revine paternitatea unei formulări decisive pentru teologia icoanei: *η της εικονος τιμη εις τον πρωτοτυπον αναβαινει*, formulare preluată ulterior în orice discuție despre icoane¹⁴¹. Ea corespunde, de altminteri, unei idei curențe în epocă, exprimată anterior și de Sfântul Atanasie cel Mare: «luând drept pildă portretul unui împărat, care reproduce exact imaginea și forma lui» — spune el — «acel ce venerază imaginea, venerază în ea pe împărat, deoarece imaginea redă chipul și forma împăratului»¹⁴².

Ambii autori introduc această idee ca argument în contextul disputelor trinitare, pentru a fundamenta, paradigmatic, egalitatea persoanelor Sfintei Treimi, conform principiului omotimiei, adică al egalității de cinstire. În pofida acestui caracter incidental, extraestetic așa zicând, al aserțiunii, ea a devenit, în formularea Sfântului Vasile cel Mare mai ales, bun al tradiției, regăsindu-se ca atare în aproape toate textele referitoare la icoane, în actele Sinodului al VII-lea Ecumenic, apoi în cele «o sută de capitole» (care i-au dat numele de Stoglav) ale Sinodului rus din 1551, în fine, în erminiile de pictură¹⁴³.

În această formulare lapidară, problematica icoanei este plasată în termenii exacti ai relației cultice închinător/obiect de cult, caracteristică ce o deosebește de portretul obișnuit, iar pe de altă parte este definită și relația imagine/prototip, în sensul transcenderii de la obiect la persoană, din planul material în cel spiritual sau, în terminologia consacrată de-acum în literatura patristică, de la vizibil către inteligibil, indicându-se prin aceasta că icoana nu-și are suficiența în sine ci, prin ceea ce are esențial, aparține altei lumi. Precizia și acuratețea terminologică a Sfântului Vasile devansează cu câteva secole demersul patristic

139. Ilustrarea cetelor îngerești așa cum sunt descrise în *Ierarhia cerească* (cap. VI) se regăsește de pildă pe coloanele sculptate ale unui ciboriu din sec. VI, aflător la San Marco din Veneția (Vătășianu, *Ist. Artei*, vol. I, p. 76).

140. «Teoria imaginii elaborată de apologeți a căpătat o dezvoltare ulterioară la gânditorii capadocieni, la Dionisie, la Maxim Mărturisitorul...» (Bîcikov, *Estetica*, p. 364).

141. *De Spiritu Sancto* XVIII, 45 (PG XXXII, c. 149 C).

142. *Sermo de sacris imaginibus* (PG XXVIII, c. 709); cf. Tatarkiewicz, *Estetica*, vol. II, p. 42.

143. Oros-ul Sinodului al VII-lea ecumenic: «*ἡ γὰρ της εικονος τιμη εις το πρωτοτυπον διαβαινει* / Imaginis enim honor ad primitivum transit»; în *Nicée II*, p. 34; trad. fr. M.-F. Auzépy, *ibidem*, p. 35 și Schonborn, *L'icône du Christ*, p. 144; Dionisie, *Carte de pictură*, p. 53 și V. I. Stoichiță, «Studiu introductiv», *ibidem*, p. 16, n. 1.

similar, întrucât pune în ecuație, nu termenul oarecum impersonal de *arhetip*, grevat de o nuanță vag neoplatonizantă, ci pe acela biblic-canonic de (*proto*)*tip*, de o consistență personal(ist)ă mult mai definită.

Unui autor necunoscut dar, paradoxal, nu mai puțin celebru, îi revine meritul de a fi preluat și adâncit această idee pe cât de lapidară, pe atât de fertilă în sugestii. Acesta este autorul *Corpusului Areopagitic*, însumând patru tratate și zece epistole, puse sub numele lui Dionisie, convertitul paulin din Areopagul atenian, scrise însă mult mai târziu, semnalate pentru prima dată (518) în anturajul monofizit al patriarhului Sever al Antiohiei¹⁴⁴.

Importanța decisivă pentru arta creștină a acestui corpus decurge evident din calitatea intrinsecă a demersului teologic conținut, dar este datorată și unor circumstanțe demne de luat în seamă. Nu a scăpat neremarcată, de pildă, apartenența tratatelor areopagitice la spiritualitatea creștină orientală, spațiul geografic și cultural în care acestea au apărut corespunzând peisajului sirian de ascendență capadociană sau antiohiană¹⁴⁵. Nu întâmplător, în aceeași arie a fost plasat de altminteri și unul din termenii alternativei privind geneza artei creștine, alternativă formulată incitant la începutul secolului nostru de J. Strzygowsky: «Orient oder Rom?»¹⁴⁶. Este evident, totodată, și un anumit paralelism în timp, având în vedere că momentul apariției *Corpusului areopagitic* coincide cu răstimpul și locul afirmării depline a cultului și teologiei icoanelor, ca și al cristalizării caracteristicilor tehnice și stilistice adiacente¹⁴⁷. Pe de altă parte, nu este mai puțin adevărat că acest corpus s-a putut impune în Răsărit și Apus cu autoritatea unei adevărate *Summa Theologica*, iradiind influențe notabile în variate domenii¹⁴⁸.

Abordând, așadar, relația prototip/icoană sau, în termenii neoplatonizanți mai familiari autorului, arhetip/ imagine, Dionisie desfășoară itinerariul catafatic al discursului său teologic, stabilind mai întâi premisa participării creaturii la viața Creatorului și de aici oportunitatea (de principiu), dar și posibilitatea (concretă în ultimă instanță), a figurării invizibilului prin vizibil și anume în același mod în care amprenta unei peceti, zice el, «participă la formele pecetii arhetipice». Participarea nu afectează însă transcendența absolută a arhetipului, care rămâne unul și același; dar pentru a face ca inteligibilul să se străvadă cât mai fidel în registrul nostru vizibil, este necesar ca 'suportul ma-

144. C. E. Rolt, «Introd cere» la *Dionysius the Areopagite*, p. 3.

145. Drăgulin, *Ecleziologia Tratatelor areopagitice*, p. 70.

146. Diehl, *Manuel AB*, vol. I, p. 17 s.

147. Velmans, *Sviluppo e prestigio*, p. 42.

148. «Asceților, el le va arăta chipul cum poate sufletul să se unească cu Dumnezeu pe calea purificării și a iluminării; exegeții și liturgistii vor învăța de la el să caute sub învelișul textelor scripturistice și al ritualului bisericesc un sens mai profund; arta medievală în sfârșit, va purta amprenta sa.» (Godet, «Pseudo Denys» *DTC*, vol. IV, pt. I, c. 436, la Drăgulin, «*Ecleziologia*», p. 74).

terial' să întrunească o serie de condiții: de plasticitate, de consistență etc.¹⁴⁹.

Luând analogia în termeni mai degrabă proprii decât figurali, autorul o dezvoltă în continuare, enumerând, cu aplicație oarecum pedantă, seria respectivă de condiții, dovedindu-se, odată mai mult, un profund și avizat cunoscător într-ale meșteșugului artistic, pe linia unei tradiții inaugurată de Clement Alexandrinul și ilustrată, mai aplicat sau doar incidental, de Sfinți Părinți ca Atanasie cel Mare, Vasile cel Mare, Chiril al Alexandriei, Gherman Patriarhul, Simeon Thessalonicenul ș. a.

Această competență reală, tehnică, surprinzătoare poate la un teolog al sublimului ca Dionisie, denotă o intimă familiarizare cu procedeele artelor plastice și poate constitui o explicație pentru înrăurirea pe care, negreșit, opera sa a produs-o în ceea ce privește aspectele stilistice mai concrete ale zugrăvirii icoanelor¹⁵⁰.

Și atunci când dezvoltă faza apofatică a discursului său teologic, Dionisie dovedește aceeași multiplă disponibilitate, atât în pătrunderea pertinentă a fenomenului artistic cât și în ceea ce privește anvergura ideatică, luându-și de data aceasta termenii analogiei din domeniul sculpturii¹⁵¹. Așa cum sculptorii, îndepărtând prisosul de materie scot la lumină statuia ascunsă în blocul de piatră, marmură etc., tot așa teologii, prin negarea celor atribuite prin catafază, pot restitui Arhetipului imaginea absolutei transcendențe. Ideea aceasta, hărăzită și ea unei fertile posterități, introduce corectivul necesar la o eventuală tentație panteistă; ambele itinerarii ale cugetării, cel catafatic și cel apofatic, sunt parcurse alternativ de teolog, prin acumularea unor observații sigure care, sintetizate complementar, să conducă la definirea sau, în termenii autorului, «slăvirea» (ὀμνισαί) frumosului absolut.

Privită din perspectivă catafatică, materia nu poate fi rea în sine, de vreme ce ea «participă la ordine, frumusețe și formă»¹⁵²; dar, — și aici intervine corectivul apofatic — participare nu înseamnă identificare (ταυτοτης) întrucât cei doi termeni ai relației nu aparțin «aceleiași trepte» — strat sau suport ontologic¹⁵³. Dacă Dionisie afirmă, în acord cu întreaga literatură patristică ulterioară, că «cele ce se văd sunt ima-

149. «Aceasta (pecetea arhetipică) se imprimă întreagă și identică în fiecare urmă (amprentă, n.n.) și numai deosebirea obiectelor participante la ea pricinuieste neasemănarea urmelor întregii forme arhetipice, una și aceeași: ...dacă ele (obiectele participante) sunt gingașe, sau plastice, sau netede, sau n-au încă vreo urmă și nu sunt nici rezistente, nici dure, nici curgătoare, nici nestatornice, figura ei (a peceții arhetipice) va fi curată, clară, și permanentă. Dacă va lipsi însă ceva din proprietatea pomenită, atunci materia respectivă va fi pricina neprimirii, neimprimării, neclarității peceții» (DN II, 6; trad. rom. cit. p. 18).

150. Vătășianu, *Ist. Artei*, vol. I, p. 76.

151. «Să slăvim pe Cei supranaturali, în chip supranatural, prin negarea tuturor celor existente; cum fac sculptorii, care îndepărtează tot ceea ce împiedică vederea clară a ceea ce-i ascuns și care scot la iveală frumusețea cea adevărată și ascunsă prin simpla luare!» (MT II; trad. rom. cit. p. 118).

152. DN IV, 28; trad. rom. cit. p. 58.

153. Hartmann, *Estetica*, p. 506 s.

gini clare ale lucrurilor invizibile»¹⁵⁴, totuși, fiind vorba de simboluri, el precizează de asemenea că «Dumnezeu nu este identic cu ele, așa cum nici omul nu este identic cu propria sa imagine»¹⁵⁵. Ține de condescendența divinității faptul că «prin mijlocirea vălurilor sfinte, în scripturi și în tradițiile ierarhice, (ea) îmbracă adevărurile spirituale în termeni luați din lumea existenței înveșmântând în chipuri și forme cele ce sunt fără chip și fără formă»¹⁵⁶.

La rândul lor, profeții și aghiografii în general, «atribuind Bunătății celei mai presus de nume denumiri scoase din tot felul de acte și funcțiuni, au îmbrăcat-o în chipuri și forme omenești și au proslăvit-o ca și cum ar avea ochi, urechi, față, mâini, aripi...»¹⁵⁷. Dar acest demers catafatic corespunde modului specific omenesc de înțelegere și de aceea autorul reintroduce corecția complementară, apofatică: «Dumnezeirea cea a toate creatoare și necomunicabilă depășește cu mult toate aceste simboluri, prin aceea că ea nu poate fi percepută prin simțuri și nici nu are vreun fel de comuniune care s-o facă să se confunde cu cei ce participă la ea»¹⁵⁸.

Contribuția dionisiană la ceea ce s-a numit «teologie estetică»¹⁵⁹ devine astfel evidentă, în lumina celor de mai sus, chiar în forma specifică, «imnică», a acestor adevărate ode de «slăvire» a frumosului absolut, în care revin cu frecvența unor leit-motive termenii de frumos supranatural (*υπερουσιον καλλον*), frumos arhetipal (*αρχετυπον καλλον*) suprafrumos (*υπερκαλλον*), frumos universal (*πανκαλλον*) etc., ce vor intra, ca noțiuni și categorii creștine, în zestrea conceptuală, în vocabularul așa zicând tehnic al iconologiei, dar și al esteticii în general¹⁶⁰.

Pe de altă parte, în ceea ce privește iconografia, în pofida aparențului paradox, semnalat mai sus, «teologul sublimului», cel mai detașat de contingent, chiar de contingentul strict teologic al disputelor hriștologice acaparante în epocă, este și cel care oferă adevărate pagini de *erminie* zugravilor bizantini¹⁶¹.

154. Ep. X, PG III, c. 1117; trad. rom. M. Șramatopol în Tatarkiewicz, *Estetica*, vol. II, p. 54; cf. Stăniloae, *Dionisie*; *Opere*, p. 269: «Cu adevărat cele văzute sunt chipuri ale celor nevăzute».

155. DN IX, 6; trad. rom. cit. p. 94.

156. DN I, 4; trad. rom. cit. p. 5—6.

157. DN I, 8; trad. rom. cit. p. 11.

158. DN II, 5; trad. rom. cit. p. 18.

159. Alternativa «teologie estetică / estetică teologică», departe de a fi un simplu joc de cuvinte este aprofundată cu toată seriozitatea de H. U. von Balthasar în preambulul cărții sale *La Gloire et la Croix. Les aspects esthétiques de la Révélation*, care în versiunea originală se intitulează *Herrlichkeit. Eine Theologische Aesthetik*, indicând opțiunea autorului pentru o «estetică teologică», menită să abordeze din perspectivă și cu instrumente specific teologice domeniul esteticului.

160. Tatarkiewicz, *Estetica*, vol. II, p. 46 s.

161. Iată doar câteva subțitluri, corespunzător substanțializate în text: *Despre Serafimi, Heruvimi și Tronuri și despre prima ierarhie* (cap. VII), *Despre Domnii, Puteri și Stăpâni și despre treapta ierarhică de mijloc* (cap. VIII), *Despre Începătorii, Arhangheli și Îngeri sau despre cea din urmă treaptă a ierarhiilor cerești* (cap. IX), *Pentru ce se spune că proorocul Isaia a fost curățit de Serafimi* (cap. XIII), și, mai ales, *Ce sunt chipurile plâsmuite ale Puterilor Îngerești*; ce

Dar poate că nici una dintre ideile-atitudini ale lui Dionisie nu se regăsește atât de frecvent (și fertil) în teologia ulterioară precum cea în care contemplă ierarhiile cerești și cele bisericesti reunite în una și aceeași «mistagogie perpetuă» a «liturghiei-biserică» — viziune de respirație și anvergură *monumentală* care se va răsfrânge ca atare în configurația spațiului sacral, eclezial, fie nemijlocit, fie mai ales prin intermediul scholiilor și comentariilor liturgice ulterioare ¹⁶².

Postulatul unei «gândiri posterioare, preocupată de sinteză», care să preia și să adâncească teologia areopagiticelor și-a aflat împlinirea în opera Sfântului Maxim Mărturisitorul. Numeroasele sale scholii dedicate explicării pasajelor susceptibile de interpretări, au validat ortodoxia tratatelor și au facilitat asimilarea lor în patrimoniul teologic comun (κοινῆ), datorită incontestabilei autorități a Sfântului Maxim atât în Răsărit cât și în Apus.

Aceasta și în virtutea unei reale afinități în gândirea celor doi teologi, exprimată prin disponibilitatea pentru sinteză și propensiunea mistagogică de netăgăduită anvergură, percepută ca atare de posteritatea teologică ¹⁶³. Dar, în timp ce Dionisie proiectează în cadențe imnice o viziune fulgurantă asupra unui peisaj teologico-filosofic cu rol de suport, de ecran, Sfântul Maxim este arhitectul care hotărăște

*este chipul focului, ce este duhul omenesc, ce sunt ochii, nările, urechile; ce sunt gurile, ce este pipăitul, ce sunt genele, ce sprâncenele; ce este vigoarea, ce sunt dinții, ce umerii, ce sunt coatele și mâinile, ce este inima, ce pieptul, ce spatele; ce sunt picioarele, aripile, ce e înfățișarea goală, ce îmbrăcămintea, ce veșmântul strălucitor, ce e veșmântul preofesc, ce sunt cingătoarele, ce toiegele, ce lăncile, ce securile, ce frânghiile, formele geometrice; ce sunt vânturile, ce norii, ce e arama, ce este electronul, ce sunt corurile, ce aplauzele, ce culorile feluritelor pietre; ce e chipul de leu, chipul de bou, chipul de vultur, ce sunt caii, ce sunt felurile culori ale cailor; ce sunt râurile, ce sunt carele, roțile, ce e zisa bucurie a Ingerilor (cap. XV), constituind surse ori tâlcuiri («erminii») pentru tot atâtea teme iconografice anterioare sau posterioare Areopagiticelor (în trad. rom. Stăniloae, *Dionisie: Opere*, pp. 23—35).*

162. *Corpusul Areopagitic* introduce în teologia bizantină propriu-zisă, într-o descendență sigură până la isihasmul athonit, cel puțin, constată unii teologi contemporani (Lossky, *A l'image*, p. 37; idem, *Théologie mystique*, p. 70; idem, *Vision of God*, p. 124; J. Meyendorff, *Le Christ*, p. 279), în timp ce un alt teolog (Balthasar, *Liturgie cosmique*, p. 14—15) îl situează, cu profunzime și finețe, în termenii încântători specifici dionisieni, în adevărata lumină a ascendenței sale patristice: «Viziune fascinantă asupra lumii care, în ritmul ei sacru și liturgic, avea ceva îmbătător și în același timp de o luciditate sfântă și pe care n-au cunoscut-o într-un asemenea grad de puritate nici Alexandria, nici Capadocia, nici, cu atât mai puțin pustia austeră a Egiptului, nici Antiohia cu gândirea sa legată de realitatea pământească. Ce altceva ar fi mai potrivit pentru a sluji drept fundal unei gândiri posterioare, preocupată de sinteză? Un întreg ansamblu se desfășura acolo, care, izvorând din gândirea vulcanică a unui Origen, asimilase setea de infinit a unui Grigorie de Nyssa, înțelepciunea autumnală și senină a unui Grigorie de Nazianz, echilibrul interior al unui Vasile cel Mare, simțul cosmic al unui Proclu; (viziune) care înclină deja către Bizanțul de mai târziu, cu gustul său pentru stilul grandios al figurației liturgice, fără ca lumea să fi căpătat încă rigiditatea hieratică a icoanei bizantine».

163. «Sentimentul cosmic al Areopagitului: existența privită ca act liturgic, ca adorare, cult solemn, dans sacru: toate acestea constituie stratul cel mai profund al gândirii Mărturisitorului» (Balthasar, *Liturgie cosmique*, p. 16; cf. Riou, *Monde et Eglise*, p. 38—39).

fundațiile, stabilește structura de rezistență și purcede efectiv la edificarea viziunii.

În această ordine de idei, el valorifică intuiția dionisiană a întreprinderii universului inteligibil și a celui sensibil într-o viziune liturgică de anvergură cosmică, argumentându-o în primă instanță prin aceea că spiritul, animat de imboldul cunoașterii resimte necesitatea unei «cugetări desfășurându-se prin simboluri pentru a figura ceea ce este cugetat», ceea ce poate fi considerat drept o aserțiune ce definește prin excelență demersul artistic (iconografic) însuși sub aspect gnoseologic.

Desigur, Sfântul Maxim nu pune la îndoială preeminența demersului rațional discursiv, pentru că — spune el — «inteligenta este interpreta lucrurilor» dar ea nu epuizează gnoseologic realitatea ca unic 'instrument' al cunoașterii, ci «sensibilitatea înnobilită de inteligență reflectă în sfârșit puterile și lucrările răspândite în întreg și descoperă sufletului, pe cât este cu putință, sensul tainic al lucrurilor»¹⁶⁴.

Odată stabilite aceste premise de ordin gnoseologic, Sfântul Maxim continuă argumentarea, abordând în comentariul său, după Dionisie, cuvântul Apostolului: «*Cele nevăzute ale lui Dumnezeu se văd de la facerea lumii, înțelegându-se din făpturi*» (Rom. I,20) și deschide, pornind de aici, o perspectivă ermineutică de o nebanuită anvergură, resimțită de cercetătorii ulteriori ca fiind de-a dreptul «temerară»¹⁶⁵. În timp ce în afirmația precedentă se făcea ca de la sine înțeleasă constatarea conform căreia «inteligenta este interpreta lucrurilor», dar și aceea că «sensibilitatea înnobilită de inteligență descoperă sufletul sensul tainic al lucrurilor», în celălalt fragment citat, Sfântul Maxim introduce această neașteptată răsturnare de perspectivă, cu consecințe importante pentru demersul iconologic în genere. «Dacă prin intermediul celor vizibile sunt contemplate cele invizibile, cu atât mai mult lucrurile vizibile sunt aprofundate prin mijlocirea celor invizibile» ne încredințează teologul mărturisitor și precizează, nu fără temei, că acest lucru este accesibil celor «dedați contemplării».

Din perspectiva spiritului cugetător, «contemplarea simbolică a lucrurilor inteligibile prin cele văzute nu este altceva decât înțelegerea și cugetarea duhovnicească a lucrurilor vizibile prin intermediul celor invizibile». Demersul este biunivoc, iterabil și într-un sens și într-altul,

164. PG XCI, c. 696 C; *Myst.* XIX; trad. rom. cit. p. 398; cf. Balthasar, *Liturgie cosmique*, p. 221.

165. Balthasar, *Liturgie cosmique*, p. 126. «Dacă prin intermediul celor vizibile sunt contemplate cele invizibile, cu atât mai mult lucrurile vizibile sunt aprofundate prin mijlocirea celor invizibile de către cei dedați contemplării. Căci contemplarea simbolică a lucrurilor inteligibile prin cele văzute nu este altceva decât înțelegerea și cugetarea duhovnicească a lucrurilor vizibile prin intermediul celor invizibile. Căci este necesar ca acele ființe care sunt făcute pentru a se revela reciproc, să posede expresii adevărate și clare una alteia, într-o legătură reciprocă deplină» (PG XCI, c. 669 CD; *Myst.* II; trad. rom. cit. p. 174; cf. Balthasar, *Liturgie cosmique*, p. 216: «... car la contemplation symbolique des choses spirituelles à travers les choses visibles est en même temps pénétration par l'esprit et compréhension des choses visibles par les invisibles. Il faut que les unes et les autres, qui sont là pour se manifester réciproquement, possèdent les unes des autres une expression vraie et distincte et une relation mutuelle intangible»).

dar după principiul simetriei, nu al egalității pur și simplu. Dacă în «amprenta peceții» lui Dionisie poate fi contemplat arhetipul, este totuși hazardat să se afirme că, vice-versa, în arhetip contemplăm «pecețea». Aceasta ar echivala cu o deturnare a interesului gnoseologic (și a sensului ontologic) de la arhetip la «amprentă»; ar însemna ca obiectul în sine al contemplației să fie «urmele», «umbrele». Or, «amprenta» nu are o existență de sine, ci una dublu condiționată: pe de o parte, de arhetip, iar pe de alta, de suport, de materia în care, după Dionisie, se imprimă¹⁶⁶. De aceea, justa evaluare a relației simbolice sus-menționate (care este în ultimă instanță aceea dintre semnificat și semnificant) ține, după Sfântul Maxim, de «înțelegerea și cugetarea duhovnicească», pentru că nu este totuna dacă se judecă «în lumina a ceva» ori «după umbra a ceva»; «înțelegerea și cugetarea duhovnicească» vrea să spună atașamentul față de arhetip chiar atunci când «se apleacă» (aplică) asupra celor vizibile; acestea sunt «judecate», sunt raportate la arhetip, sunt evaluate în funcție de fidelitatea față de acestea, întrucât el constituie «ținta», scopul și sensul cugetării ascensionale de la vizibil la inteligibil.

Un alt temei al «reciprocei relevări» se află în cele **cugetate, care sunt, ontologic vorbind, compatibile**: «în mod necesar acele ființe care sunt făcute pentru a se releva reciproc, posedă expresii adevărate și clare una alteia, într-o legătură reciprocă deplină». Această compatibilitate (ontologică) este postulată de capacitatea arhetipului de a se imprima în suport (materia amprente) în virtutea rațiunii (λογος) proprii care purced, zice Dionisie, din inteligibil pentru a se imprima în vizibil, pentru a-l structura ca «rațiuni plasticizante»¹⁶⁷.

«Expresii adevărate și clare» definesc domeniul (de compatibilitate), al figurativității, al structurii (fr. *figure*, germ. *gestalt*), nu pe cel al ființei sau esenței (ουσια). În acest sens «cugetarea duhovnicească» a Sfântului Maxim vede peste tot în vizibil arhetipul, se raportează permanent la inteligibil. Acesta trebuie să fie sensul și criteriul evaluării celor sensibile, care, în această lumină, sunt abilitate («se învrednicească») să exprime inteligibilul, dar să se și imprime de el, în așa fel încât, unei «sensibilități înnobilate de inteligență» să-i corespundă un sensibil instituit, consacrat de inteligibil. Or, în aceste coordonate tinde să se înscrie, la limită, și demersul figurativ (iconografic): «expresii adevărate și clare» prin excelență sunt chipul omenesc și universul creat, sau, în termenii relaționali ai Sfântului Maxim, ανθρωπος-ul μικροκοσμος și κοσμος-ul μακροανθρωπος și, pe acest temei efigiile lor: *Icoana*, respectiv *Biserica*¹⁶⁸.

În această ordine de idei, perspectiva (simetrică) descrisă axiomatic mai sus de Sfântul Maxim își poate afla corespondentul iconografic

166. Alături de acestea în domeniul esteticului intervine, potrivit legii obiectivității, «termenul terț necesar», spiritul, în ipostaza creatoare și/sau receptoare (Hartmann, *Estetica*, p. 96 s).

167. Stăniloae, *Dogmatica*, vol. II, p. 7 s; idem, *Chipul nemuritor*, p. 259 s, 337; idem, *Spiritualitate și comuniune*, p. 62 s, 74 s.

168. Thunberg, *Microcosm and Mediator*, p. 140 s.

în ceea ce s-a numit «perspectiva inversă» proprie icoanei; în lumina simetriei inteligibil /sensibil poate fi evaluat acest principiu compozițional care face ca icoana să nu închidă și să nu se închidă, să nu-și aibă suficiența în sine ci să aparțină, cum s-a arăt altei lumi, adică aceleia pe care încearcă să o figureze, să o exprime și în care este de fapt ancorată, așa cum s-a putut întrevedea din cele enunțate anterior.

Învățătura Sfântului Maxim argumentează deci posibilitatea existenței icoanei și implicit definiția a ceea ce este icoana, cu scala de subtilități specifice caracterului ei: dematerializarea, esențializarea, relația persoanelor reprezentate cu fondul (de lumină), detaliile de fizionomie, precum și cele de ordin cromatic etc., într-un cuvânt ceea ce face ca icoana să aparțină ordinii pe care o exprimă și care se și străvede în întruchipările iconografice care poartă pecetea desăvârșirii, dintre care unele puteau fi contemplate chiar în acest răstimp de certă expansiune a icoanelor în toate sferele vieții bisericești și sociale¹⁶⁹.

Ca un reflex al acestei omniprezențe a icoanei, dar și ca un posibil corolar al sus-menționatei principii de teologie a icoanei, cugetarea Sfântului Maxim se apleacă și asupra aspectelor de o natură mai specială (concretă), trecând din domeniul iconologiei propriu-zise, în cel al iconografiei aplicate.

Încă Dionisie Pseudo-Areopagitul evocase, de pildă, minunea Schimbării la Față a Domnului, «care a înspăimântat odinioară pe Apostoli», eveniment de referință, paradigmatic, constant invocat de altminteri în orice argumentare despre icoane și care și-a aflat și un semnificativ reflex în practica iconografică tradițională, ce impunea ca tocmai prin zugrăvirea acestei teme să se verifice vocația zugravilor de icoane și biserici¹⁷⁰.

Pornind așadar de la faptul reciprocei (până la un punct) revelării a spiritualului și materialului, Sfântul Maxim întemeiază contemplarea naturală (θεωρία ψυσιχη), noțiune fundamentală pentru teologia sa, situându-o constant în relație cu înțelesul duhovnicesc al Scripturilor. Ambele sunt necesare celui ce voiește să parcurgă fără greșală calea cea bună către Dumnezeu, constată mai întâi teologul, spre a purcede apoi la argumentare: «în minunea Schimbării la Față a Domnului de pildă, chipul iradiind strălucirea slavei înseamnă legea harului cea neumbrită de vâl, veșmintele strălucitoare înseamnă natura, amândouă iluminate și făcute transparente de către har»¹⁷¹. Adâncind interpretarea în spirit dionisian, Sfântul Maxim dezvoltă ideea după care «lumina care strălucește din chipul Mântuitorului» poate fi înțeleasă ca «imagine a teologiei apofatice», în timp ce «strălucirea veșmintelor și apariția lui Moise (reprezentând Providența) și a lui Ilie (reprezentând Judecata) sunt imaginea teologiei catafatice»¹⁷².

169. Icoanele vechi (începând cu sec. VI) din colecția M-rii «Sf. Ecaterina» de la Muntele Sinai (Weitzmann, *Sinai Icons*, vol. 1).

170. Evdochimov, *Art de l'icône*, p. 250; trad. rom. cit. p. 251.

171. PG XCI, c. 1128 AB; *Ambigua* XXVI, XXVII; trad. rom. Stăniloae, *Sfântul Maxim: Ambigua*, p. 125—31; cf. Balthasar, *Liturgie cosmique*, p. 223.

172. PG XCI, c. 1196 B; *Ambigua* XLVIII, XLIX; trad. rom. Stăniloae, *Sfântul Maxim: Ambigua*, p. 164—65; cf. Balthasar, *Liturgie cosmique*, p. 60.

Dacă se are în vedere faptul că, pentru lămurirea aceluiași noțiuni, Dionisie apelase la paradigma pecetii și amprenteii, respectiv la gestul sculptorului de îndepărtare a materiei superflue care ascundea statuia în piatră, pe de o parte, iar pe de alta că Sfântul Maxim teologhisește despre Schimbarea la Față a Domnului de parcă ar avea icoana Transfigurării sub privire, se poate realiza întrucâtva sensul și chiar stadiul evoluției iconografiei în răstimpul parcurs de la faza simbolică paleocreștină.

Se pot percepe, totodată, și exigențele pe care icoana era capabilă să le satisfacă, dar și să le incite, în spiritul și maniera acelei perspective simetrice validate de Sfântul Maxim, în virtutea căreia icoana se inspiră în continuare din teologie, dar și inspiră, la rândul ei, teologie de nivelul cel mai înalt.

Pe de altă parte, dar în aceeași ordine de idei, o sinteză a celor două căi (faze) ale demersului teologic, respectiv calea apofatică și cea catafatică va fi reluată și realizată mai deplin în cadrul a ceea ce s-a numit «liturghia cosmică» maximiană; ideea fundamentală a *Mystagogiei* sale este aceea conform căreia «cultul sacramental al Bisericii este simbolul eficace al Liturghiei transcendente, universale, cosmice»¹⁷³.

Revenind la teologia icoanelor și la atitudinea concretă a Sfântului Maxim față de acestea, este de notat că, începând din secolul al VI-lea și în continuare, în Orient se înregistrează înflorirea cultului icoanelor, în sensul intensificării și generalizării acestuia, pornind din mediile monastice, al căror reprezentant de frunte și lider de opinie este, de altfel, Sfântul Maxim însuși.

Generalizarea aceasta cuprinde toate sferile vieții bisericești și sociale în așa fel încât orice act, orice angajament solemn, fie de domeniu personal, fie de domeniul public, să includă aproape obligatoriu invocarea asistenței divine în prezența icoanelor. O mărturie edificatoare de acest gen este furnizată de Anastasie Bibliotecarul care evocă, în contextul disputelor monotelite, o întrunire din 656 a Sfântului Maxim Mărturisitorul cu Theodor, episcop al Cezareei Pontului, menționându-se expres faptul că «Theodor, Maxim și toți cei de față înge-nuncheară și sărutară Evanghelia, Crucea, icoana Mântuitorului și a Maicii Sale», înainte de a purcede la confruntarea teologică asupra uneia sau două voințe în persoana Domnului¹⁷⁴.

Mai târziu, Părinții Sinodului al VII-lea Ecumenic vor confirma cu autoritatea lor aceste practici și totodată cursul ascendent al tradiției icoanelor, integrându-o ca atare în matca Tradiției Bisericii, împotriva iconoclaștilor care încercau să prezinte cultul icoanelor când ca pe o inovație recentă, când ca pe o reminiscență a unor străvechi practici idolatre, aceasta în pofida evidenței ilustrate, între alții, de autoritatea teologică a Sfântului Maxim Mărturisitorul însuși.

173. Balthasar, *Liturgie cosmique*, p. 246.

174. Leclercq, «Images», *DACL*, vol. VII, pt. II, p. 222.

c. **Teologia icoanelor** își are unul din primii exponenți în Sfântul Gherman, patriarhul Constantinopolului, cel care, prin natura împrejurărilor, a fost totodată și una din primele victime ale persecuției iconoclaste declanșate de împăratul Leon al III-lea Isaurianul (717—741), fiind depus din scaun și exilat ¹⁷⁵.

Deși a debutat subreptice, ca un complot inițiat în palat, iconoclasmul nu l-a găsit fără replică pe venerabilul patriarh, acesta fiind în tinerețe, unul din organizatorii și participanții activi la lucrările Sinodului Quini-Sext (691—92), unde s-au elaborat, între altele, și canoane de o importanță decisivă pentru iconografia creștină. În spiritul doctrinei canonice a Sinodului Trulan așadar, Patriarhul Gherman respinge acuzația de idolatrie proferată de inițiatorii iconoclasmului la adresa creștinilor, aducând argumente pertinente pentru legitimitatea iconografiei ¹⁷⁶.

Icoana este întemeiată întâi de toate în Întruparea Fiului și se înscrie prin urmare în «sfatul binevoitor» al Tatălui și al Duhului Sfânt, adică în planul intratrinitar veșnic al Iconomieii mântuirii. Dintru început așadar, odată cu prima luare de poziție ortodoxă în disputa cu iconoclaștii, problematica transcende cultul icoanelor pur și simplu, pentru a iniția de fapt, edificare *in nuce*, a unei teologii a icoanei (iconologia).

Dată fiind inconsistența de principiu a acuzației de idolatrie, Sfântul Gherman se preocupă mai mult de întemeierea «vredniciei» icoanelor într-o perspectivă mai largă, ce depășește cadrul strict al cultului, vizând temeurile credinței înseși dar și proiecția lor în iconografie: când Însuși Fiul... a binevoit să Se facă om după sfatul binevoitor al Tatălui și al Sfântului Duh, noi desenăm chipul înfățișării Sale omenesti după trup și nu Dumnezeirea Sa neapropiată și nevăzută».

Debutul prudent al doctrinei iconofile se vedește în afirmația după care «noi desenăm chipul înfățișării omenesti» (a Fiului), deoarece Sfântul Ioan Damaschin va arăta mai apoi că în icoane înfățișăm de fapt «chipul văzut al Dumnezeirii», pentru ca, în final, Sântul Teodor Studitul să demonstreze că în ele se circumscrie în realitate Ipostasul teandric, divino-uman al Fiului ¹⁷⁷.

Sfântul Gherman procedează deci «iconomic» în formulările sale, din rațiuni de oportunitate, având în vedere pe de o parte circumstanțele date, iar pe de alta stadiul incipient al teologiei icoanei, dar, în fond, afirmațiile sunt fără echivoc. Dacă icoana se întemeiază în planul din

175. Pentru contribuția la teologia icoanelor a fost anatematizat după moartea sa de sinodul iconoclast de la Hieria (753—54), ereticii iconomahi arzându-i scrierile teologice.

176. «Nu pentru îndepărtarea de cultul desăvârșit al lui Dumnezeu îngăduim noi facerea de icoane din ceară și culori... Dar când Însuși Fiul Cel Unul Născut care este din sânul Tatălui a binevoit să se facă om după sfatul binevoitor al Tatălui și al Sfântului Duh, noi desenăm chipul înfățișării Sale omenesti după trup și nu dumnezeirea Sa neapropiată și nevăzută. Căci ne simțim îndemnați să înfățișăm ceea ce constituie credința noastră... Pe temeiul acestei credințe nezdrunțate în El, noi reprezentăm înfățișarea Sfântului Său Trup pe icoane și le venerăm pe acestea și le cinștim cu închinăciunea cuvenită...» (Mansi, XIII, c. 101 AC; cf. Schonborn, *Icone du Christ*, p. 181—82).

177. *Infra*.

veci al Iconomiei divine privind mântuirea noastră, «sfat binevoitor» care a condus la întruparea de bună voie a Fiului și asumarea «înfățișării omenesti», atunci este cu puțință să I se zugrăvească icoane, «după trup», iar nu ale Dumnezeirii Sale înseși, «neapropiată și nevăzută».

În respectivul stadiu al disputei, patriarhul iconofil definește cu modestie rostul icoanelor, precum urmează : «căci ne simțim îndemnați să înfățișăm ceea ce constituie credința noastră», dând glas astfel vechiului imbold care a stat la baza artei paleocreștine și care se regăsește ca atare și în canonul 82 al Sinodului Trulan (691—92), la elaborarea căruia, așa cum s-a menționat, Sfântul Gherman a luat parte. Între timp, însă, iconografia depășise nivelul paleocreștin, așa zicând, al inițiativei personale, iar cultul icoanelor luase o desebită amploare, ale cărei forme exterioare se puteau învecina uneori cu abuzul¹⁷⁸.

Obiectul iconologiei și al iconografiei este prin urmare și obiectul credinței, dar al credinței Bisericii, ansamblul doctrinar ca atare și în primul rând soteriologia, învățătura despre mântuire și Mântuitor. În ultimă instanță, Mântuitorul Hristos Însuși ca *Iconomie întrupată* (ενοσαρκομένη οικονομία) constituie obiectul iconografiei, aceasta din urmă nefiind altceva decât *întrupare a Iconomiei*.

De aici și diferența de cinstire care decurge din statutul ontologic diferit : icoanei i se aduce cultul cuvenit unei existențe de ordin secund, nu de sine, ci «prin reflex». Și patriarhul iconofil conchide : «Pe temeiul acestei credințe nezdruncinate în El, noi reprezentăm înfățișarea Sfântului Său Trup pe icoane și le venerăm pe acestea și le cinstim cu închinăciunea cuvenită». Această sintagmă, «închinăciunea cuvenită» (τιμητική προσκυνησις), ce va reveni ca un adevărat leit-motiv pe parcursul disputelor ulterioare, vrea să precizeze în mod expres că venerarea icoanelor nu înseamnă adorare și nu se confundă cu cinstirea cuvenită obiectului (prototipului) însuși al icoanelor : Dumnezeu¹⁷⁹.

Sunt de reținut, deci, din această cea dintâi contribuție teologică iconofilă din disputa cu privire la icoane, în primul rând întemeierea tradițional-soteriologică a icoanei (și icoanelor) în iconomia mântuirii

178. Icoanele *acheiropoiti* erau purtate de armatele bizantine în războaiele contra perșilor precum odinioară *labarum*-ul constantinian (Grăbar, *Iconoclasmul*, p. 65); dar în mediile populare, tot mai frecvent, icoanele erau luate ca însoțitor în călătoriile ori lăsate să păzească locuința; anumite icoane portabile serveau drept nași la botez, iar din altele erau folosite fărăme care se puneau în potirul euharistic etc. (Leclercq, «Images», *DACL*, vol. VII, pt. II, p. 189 s; cf. Schonborn, *Icone du Christ*, p. 154—55).

179. Deși atât Sfântul Ioan Damaschin cât și Sinodul al VII-lea Ecumenic au preluat și adâncit această necesară distincție privind cultul icoanelor, nu este mai puțin adevărat că nefericita confuzie între *adorare* (datorată numai lui Dumnezeu) și *venerare* (acordată sfinților și prin extensie, obiectelor sacre) a persistat în mediile bisericesti occidentale, ducând de pildă la decizerea, începând cu sinodul teologilor carolingieni, de la Frankfurt (797), de esența hotărârilor sinodului al VII-lea; confuzia termenilor poate fi urmărită până la un Augustin, care menționează (în *De moribus ecclesiae catholicae* I, 34) drept *sepulchrorum et picturarum adoratores*, pe unii creștini care cinsteau — într-un mod mai deosebit probabil — mormintele martirice (*PL* XXXII, c. 1342); cf. Grăbar, *Iconoclasmul*, p. 35.

și anume într-o dublă ipostază : aceea de consecință logică (și onto-logică) a Întrupării, dar și de postulat, dacă nu de argument chiar, al realității întrupării și totodată al unirii ipostatice ¹⁸⁰.

Pe de altă parte, s-a constatat că, folosind în expresia «înfățișarea figurată pe icoane» etimonul *χαρασσειν* = gravare, Sfântul Gherman se încadrează într-o tradiție a terminologiei dogmatice identificabilă în teologia trinitară a Capadocienilor, îndeosebi la Sfântul Grigorie de Nyssa, precum și în hristologia Sinoadelor, de pildă la Sfântul Maxim Mărturisitorul, deoarece în context iconologic *χαρασσειν*, pe lângă sensul etimologic inițial (concret artizanal), actualizează, de fapt, întreaga bogăție de sensuri, încercătura teologică acumulată între timp de *εικων* = chip ¹⁸¹.

În această ordine de idei și, nu în ultimul rând, este de remarcat că, asemeni altor teologi amintiți pe parcursul prezentei lucrări, precum Clement Alexandrinul, Dionisie Pseudo-Areopagitul, Chiril al Alexandriei ș.a., Sfântul Gherman se referă la fenomenul artei iconografice în perfectă cunoștință de cauză, după cum o artă nu numai preferința (și stăpânirea) unei terminologii specifice, dar și anumite «indiscreții» așa zicând, ținând de purul meșteșug, precum «facerea icoanelor din ceară și culori» din care se poate deduce că zugravii timpului practicau încă (sec. VIII) străvechea tehnică a encausticii, în care se folosea ca liant al pigmentilor ceara încălzită.

*

Manifestările iconoclaste îmbracă, odată cu trecerea timpului, pe lângă măsurile administrativ-punitive inițiale, și pretenții de teologie, astfel că replica iconofilă abordează de-acum o problematică de fond, aflându-și un purtător de cuvânt avizat în persoana și opera Sfântului Ioan Damaschinul ¹⁸².

Cel dintâi mare teolog al icoanelor porcede dintru început, cum era și firesc la o sistematizare a problematiei iconologice mai întâi, prin degajarea sensurilor etimologice și stabilirea unui set de definiții parțiale, care să-i permită apoi definirea cuprinzătoare din punct de vedere dogmatic a *icoanei* (chip) și a *icoanelor* (obiecte de cult) ¹⁸³.

Este un început de exersare a teologiei în domeniul estetic, demers deosebit de dificil, lucru vizibil în formularea prudentă, cumulativă a definițiilor. «Icoana este o asemănare, un model, o întipăritură a cuiva, care arată în ea pe cel ce este înfățișat» arată mai întâi Sfântul Ioan, urmând în abordarea acestui aspect concret Sfinților Atanasie cel Mare,

180. Așa cum vor înțelege și afirma în continuare teologii iconofili posteriori, Nichifor Patriarhul și Theodor Studitul (Stăniloae, «Hristologie și iconologie», p. 37, 51—53).

181. Schonborn, *Icône du Christ*, p. 183—84.

182. Între scrierile Sf. Ioan Damaschinul dedicate icoanelor se numără trei apologii, mai multe epistole către împărații iconoclaști, oarecum și un dialog împotriva iconomahilor (PG XCIV); ed. critică B. Kotter, *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, t. III, *Contra imaginum calumniatores orationes tres* în PTS, vol. XVII (Berlin—New York 1975); trad. rom. D. Fecioru.

183. Această sistematizare este redată de o manieră sintetică de D. Fecioru, traducător și cercetător al operei damaschiniene în «Teologia icoanei la Sf. Ioan Damaschin», în *Ort.* XXXIV (1982), nr. 1, p. 29 s, precum urmează : «Icoana este

după care adaugă îndată un corectiv în spiritul lui Dionisie Pseudo-Areopagitul : «nu seamănă în totul cu originalul», pentru ca apoi să-i extindă domeniul de referință în conceptualul pur : «în același timp orice icoană scoate la iveală și arată ceea ce nu se vede».

Pornind de la motivarea necesității icoanei și icoanelor ca decurgând din îngrădirea naturală proprie firii omenești, limitată spațial și temporal, dar înzestrată în același timp cu putința transcenderii acestei condiții, Sfântul Ioan sugerează că revine acestora, între altele, să mijlocească această transcendere. După ce precizează mai îndeaproape termenii definirii în sens larg a noțiunii de icoană (εἰκων), pornind de la accepțiunile verbale, identificabile ca fiind în număr de șase, ale acesteia, ca tot atâtea definiții sau mai exact aspecte definitorii ale uneia și aceleiași realități (fenomenologii), el purcede la ierarhizarea acestor șase feluri de icoană, stabilind o scară ce începe cu «icoana naturală prin excelență» — care este Fiul lui Dumnezeu — și sfârșește cu icoana «în sens restrâns», «când zugrăvim chipurile» (persoanelor) sfinte.

Icoana naturală este definită prin relația de filiație : orice fiu este icoana naturală a tatălui său ; «dar icoana naturală prin excelență este Fiul lui Dumnezeu care poartă în întregime în El însuși pe Tatăl». Prin urmare, dacă în spiritul iconologiei biblice a Vechiului Testament și mai ales potrivit referatului creației, noțiunea de icoană era ilustrată «prin excelență» de om, făcut «după chipul lui Dumnezeu» (καθ'εἰκονα) și cu posibilitatea asemănării, în iconologia noutestamentară, icoana desăvârșită, «icoana prin excelență» — cum spune teologul iconofil — este, în perspectivă intra-trinitară, Însuși Fiul lui Dumnezeu, care are mai mult decât asemănarea (la care și omul este chemat să ajungă), are în mod deplin consubstanțialitatea cu Tatăl. Este o definire la limită (de sus) a icoanei, în care aceasta tinde a se transcende pe sine, pentru

o asemănare, un model, o întipăritură a cuiva, care arată în ea pe cel înfățișat» dar «nu seamănă în totul cu originalul»; totodată «orice icoană scoate la iveală și arată ceea ce nu se vede» (PG t. 94, c. 1337 AB). «Primul fel de icoană este icoana naturală. Spre ex. fiul cuiva este icoana naturală a aceluia care l-a născut. Dar icoana naturală prin excelență este Fiul lui Dumnezeu care poartă în întregime în El Însuși pe Tatăl... Al doilea fel de icoană este ideea, care se găsește în Dumnezeu, despre cele ce vor fi, adică despre sfatul Lui cel mai înainte de toți vecii... Al treilea fel de icoană este cel prin poziție sau imitare, spre ex. omul. Acesta prin fire este om, dar prin poziție (θεσει) și imitare (μιμησει) este icoana Dumnezeirii... Al patrulea fel de icoană este acela prin care înfățișăm, în scris sau prin chipuri, cele nevăzute și necorporale, din cauza neputinței noastre de a înțelege cele necorporale în afară de corpuri și fără o analogie cu lucrurile care ne cad sub simțuri... Al cincilea fel de icoană este cel ce înfățișează și schițează mai dinainte cele viitoare, pe care azi l-am numi tip sau simbol. Al șaselea fel de icoană este cel făcut spre aducerea aminte a faptelor întâmplare, a minunilor, a virtuților... Acest fel de icoană, icoană în sensul restrâns al cuvântului, este de două feluri: primul, când înfățișăm cele petrecute prin scris, pentru ca, prin citire, oamenii să ia cunoștință de ele, de ex.: tablele date lui Moise în Vechiul Testament. Al doilea fel, când zugrăvim chipurile bărbaților virtuoși și sfinți». Cf. Schonborn, *Icone du Christ*, p. 192 s.

a se subsuma (și sublima) într-o realitate de ordin (ontologic) diferit : este apofaza icoanei.

Din punct de vedere estetic, icoana se definește relațional, ca legătură expresivă (sau de exprimare) între doi termeni, aflați pe o scală de apropiere sau de depărtare foarte întinsă, de la disparitate, la cvasi-identitate : extremele acestei scale anulează icoana ca atare : o disparitate totală face fără sens alăturarea termenilor, iar identitatea desființează intervalul, relația expresivă însăși. Dar identitatea de substanță între Tatăl și Fiul nu anulează relația iconică menționată, întrucât distincția ipostatică păstrează diferența personală și salvează odată cu aceasta relația iconică. Fiul este cu adevărat Dumnezeu, fără să se confunde cu Tatăl : «El este ceea ce exprimă, adică Dumnezeu, dar El nu este Cel pe care-L exprimă, adică Tatăl»¹⁸⁴. Or, numai în virtutea acestui *este* (de o Dumnezeire) și *nu este* (aceleși Ipostas) se poate vorbi de relație *iconică*, pe de o parte și poate dobândi Icoana chiar o anume consistență ontologică, pe de altă parte, prin simetrie cu principiul *omotimiei* avansat de Sfântul Atanasie, aplicat de Capadocieni și enunțat ca atare în Simbolul de credință, pentru a defini relația intratrinitară privitoare la Duhul Sfânt. În plan trinitar, prin urmare, **relația iconică și principiul omotimiei** au semnificația cea mai adâncă, fiind, adică, *alte modalități* de a statua aceeași realitate : deoființimea, chiar dacă oarecum *figurat*, totuși cu aceeași tărie afirmativă, aceea de *a institui*.

După icoana naturală — ilustrată prin relația filiației divine intratrinitare — urmează, ca vrednicie ierarhică, «Ideea care se găsește în Dumnezeu despre cele ce vor fi, adică despre sfatul Lui cel mai înainte de toți vecii», cu alte cuvinte planul dumnezeiesc veșnic privind **mântuirea lumii sau**, într-un cuvânt, *oikonomia*. E de reținut mai întâi că Sfântul Ioan nu spune Ideea sau Sfatul, ci Ideea *despre* Sfatul (veșnic), pe care o numește «al doilea fel de icoană» ; dacă *oikonomia* este Sfatul (planul) intratrinitar privind crearea și mântuirea lumii, Ideea despre acest Sfat este asimilată de teologul iconofil cu Icoana acestui Sfat, adică întemeiază expresia Iconomiei în sfera viziunii — ajutat etimologic de geniul limbii grecești —¹⁸⁵ încât să se poată vorbi despre o Icoană a Iconomiei mântuirii : $\eta \tau\eta\varsigma \kappa\alpha\sigma\mu\alpha\varsigma \omicron\iota\kappa\nu\omicron\nu\mu\iota\alpha\varsigma \epsilon\iota\kappa\omega\nu$ sau o Iconomie a mântuirii *historiata*, tot în spiritul limbii grecești de fapt, pentru care $\iota\sigma\tau\omicron\pi\epsilon(\upsilon)\omega$ înseamnă, între altele, și a zugrăvi.

În această ordine de idei, calificarea Ideii oikonomice în sfera expresivității iconice (după ce capacitatea de expresie a acesteia fusese întemeiată relațional în plan intratrinitar) deschide perspective cu totul deosebite Icoanei și iconografiei totodată, ca sistem coerent, programatic de teme-icoane articulate astfel încât să ilustreze, de o manieră *historiată* (la propriu și la figurat), în desfășurare, Iconomia mântuirii.

Dar pentru ca Sfântul Ioan Damaschinul să poată vorbi despre Icoană în termeni de viziune, de perspectivă eikonică asupra oikono-

184. «Il est ce qu'il exprime, a savoir Dieu, mais Il n'est pas celui qu'il exprime, a savoir le Pere» (Balthasar, *La Gloire et la Croix*, vol. I, p. 174).

185. Din radicalul $\iota\delta$ — : $\epsilon\iota\delta\omicron\varsigma$ — idee și $\iota\delta\epsilon\iota\nu$ — a vedea.

miei trebuia ca evoluția acesteia și a iconografiei înseși să poată susține un atare demers. Or, vastele cicluri biblice și chiar martirice se alăturaseră de-acum pe pereții bisericilor, vizualizând iconomia mântuirii în plină desfășurare și conferind substanță și argumente teologiei, respectiv teologilor Icoanei¹⁸⁶.

Un fel deosebit de icoană, cel de al treilea după Sfântul Ioan și pe care teologia biblică și patristică îl definește prin termenul de *chip*, se referă la om. «Acesta prin fire este om, dar prin poziție și imitare este chip (εικων) al dumnezeirii»¹⁸⁷. Aici, *θεσει* și *μιμησει* sunt corective introduse de teolog cu rostul unei precise și necesare delimitări: Dacă Fiul lui Dumnezeu este *εικων του Θεου του αορατου* (Col. 1, 15) sau *θεοσεως εικων*, la propriul *dumnezeirii*, omul este chip al dumnezeirii la propriul *icoanei*, așa zicând, în sens iconic propriu-zis, printr-o altă modalitate de instituire (*thesei*) și într-un alt registru existențial (*mimesei*), adică, în ultimă instanță, prin convenție, respectiv în copie. De aceea, limitele omului sunt solidare totodată cu cele ale icoanei și, în general, ale iconicului ca modalitate de ființare și abia începând de aici sensul icoanei la Sfântul Ioan Damaschinul se restrânge la domeniul său propriu de definiție.

În această ordine de idei, el enumeră în continuare al patrulea rang al accepțiunilor noțiunii de icoană, «acela prin care înfățișăm, în scris sau prin chipuri, cele nevăzute și necorporale»; *αορατος* și *ασωματου* sunt denumiri generice pentru Dumnezeu și respectiv Îngeri, încât este de presupus că teologul se referă aici la reprezentările (literare sau plastice) treimice și îngerești în care este operant într-adevăr principiul analogiei.

Totodată, precizând mobilul recurgerii la reprezentarea figurativă a celor nevăzute ca fiind «din cauza neputinței noastre de a înțelege cele necorporale în afară de corpuri și fără o analogie cu lucruri ce ne cad sub simțuri», Sfântul Ioan valorifică aici enunțurile privind reflectarea inteligibilului prin intermediul sensibilului, formulate de Dionisie Pseudo-Areopogitul și Sfântul Maxim Mărturisitorul¹⁸⁸. Este domeniul dionisian al «iluminării sfinte», descoperite «prin mijlocirea vălurilor sfinte», al «viziunilor cerești» în virtutea cărora dumnezeirii «celei mai presus de nume» i s-au atribuit «chipuri sau forme omenesti... ca și cum ar avea ochi, urechi, față, mâini, aripi» (DN I, 4), sunt de adăugat, desigur, și detaliile «ermineutice» din *Ierarhia cerească* privitoare la înfățișarea Îngerilor¹⁸⁹.

Se pune, însă, întrebarea în ce măsură în această categorie a reprezentărilor treimice (ale dumnezeirii) intră și reprezentările persoanelor Sfintei Treimi luate separat. Or, la acea dată nu se cunosc reprezentări personale *figurative* ale Tatălui sau Duhului Sfânt în afara reprezentărilor treimice (e. g. *Sarcofaful dogmatic* ori mozaicurile de la

186. Supra, n. 10.

187. Aici (ε)θεσει -- (prin) punere, poziție, i.e. (prin) convenție (în plan estetic).

188. Supra, subcapitolul 1.

189. CHXV (PG III, c. 337 AB); trad. rom. cit. p. 35 s; cf. Balthasar, *La Gloire et la Croix*, vol. II, p. 166.

San Vitale), ci numai reprezentări simbolice ; pe de altă parte, la Sinodul al VI-lea Ecumenic (Constantinopol, 680), la inițiativa arhi-episcopului Ioan al Efesului s-a discutat și despre icoane și s-a conchis că nu este posibilă figurarea lui Dumnezeu Tatăl¹⁹⁰. Prin urmare, problema este dacă și care anume reprezentări ale Mântuitorului se pot subsuma categoriei în discuție. Cum Sfântul Ioan Damaschinul are în vedere aici figurarea «celor nevăzute și necorporale», este de la sine înțeles că nu pot intra în discuție reprezentările biblico-istorice, de după întruparea Domnului, ci doar cele ideale sau atemporale (precum figurările reminiscente ale *Logosului divin* sub trăsăturile apolinice ale tipului alexandrin, ori cele mai târzii ale *Înțelepciunii divine* — *Sophia*, sau ale *Îngerului de Mare Sfat*) și, eventual, cele în care sub chipul Fiului este înfățișată de fapt Sfânta Treime (*Înțelepciunea și-a zidit sieși casă*, sau *Crearea omului*, ori chiar *Pantocratorul*).

Al cincilea fel de icoană în accepțiunea generală și al doilea în ceea ce privește icoana propriu zisă include tipurile și simbolurile «ce înfățișează mai dinainte cele viitoare». Sfântul Ioan facadreză precum se vede reprezentarea tipică și simbolică, îndată după cea figurală, a celor nevăzute și netrupești, dar înainte de figurarea persoanelor «virtuoase și sfinte» (ce vor constitui al șaselea fel de icoană).

Criteriul (sau criteriile) acestei ierarhizări nu poate fi decât cel al conținutului în primul rând, decurgând adică din vrednicia persoanei înfățișate : treimice, îngerești, omenеști ; pe de altă parte, din faptul că tipurile și simbolurile, deși se aplică mai ales primele «vrednicii» (celor treimice în special) sunt clasificate, totuși, pe un loc secund, se poate întrevădea și un alt criteriu, de ordin formal, expresiv sau plastic, în ultimă instanță, care dă întâietate reprezentărilor figurale față de cele tipice — simbolice, în acord cu Canonul 82 al Sinodului Trulan din 691—92¹⁹¹.

În sfârșit, al șaptelea fel de icoană (și ultimul are ca rost și scop «aducerea aminte a faptelor întâmplare, a minunilor, a virtuților» și este, ca și cele de mai sus, de două feluri : «primul, când înfățișăm cele petrecute prin scris, pentru ca prin citire oamenii să ia cunoștință de ele, de ex. tablele lui Moise din Vechiul Testament ; al doilea fel când zugrăvim chipurile bărbaților virtuoși și sfinți». Icoana «în sensul restrâns al cuvântului» are deci drept obiect anamneza evenimentelor și persoanelor sfinte, a istoriei mântuirii, fie în scris, prin piese (și opere) literare, fie plastic, prin piese (și monumente) iconografice.

În ceea ce privește posibilitatea concretă, efectivă a transpunerii iconografice, Sfântul Ioan Damaschinul o consideră de la sine înțeleasă, deoarece, spune el, «este firesc să se poată înfățișa corpurile, ca unele care au forme, limite corporale și culoare» (PG XCIV c. 1344 B) ; or, în virtutea întrupării Mântuitorului, se poate zugrăvi «icoana chipului

190. *Infra*.

191. *Infra*.

văzut al lui Dumnezeu»¹⁹². Un aspect al chenozei Fiului lui Dumnezeu este și acela de «a primi să fie văzut», «îmbrăcând chipul trupului», asumându-și determinările «cantității și calității» și prin aceasta circumscrierea (περιγραφή) în limitele icoanei¹⁹³.

Totodată, Sfântul Ioan enumeră conținutul tematic al programului iconografic oferit, nu atât de pictura murală, cât de icoanele (tâmplei?) timpului său, într-o ordine care face să se întrevadă criteriul liturgic operant de-acum în constituirea ciclului iconografic al praznicelor împărătești, începând cu Bunavestire și sfârșind cu Înălțarea Domnului. Pe de altă parte el menționează și ciclurile mai vechi, al Patimilor și respectiv al Minunilor, sintetizând astfel programul iconografic al bisericilor bizantine în perioada de trecere de la ciclurile de factură biblică — ilustrare a cărților canonice, dar și a apocrifelor — la ciclul liturgic, care selectează aceleași teme biblice, dar restructurate compozițional, conform adaosurilor, clarificărilor, precizărilor etc., exegezelor omiletice și cultice, orânduite în același timp și conform calendarului liturgic¹⁹⁴. Astfel, înșiruirea temelor la Sfântul Ioan denotă chiar faptul acestei interferențe, chiar dacă netranșată încă; dacă în mărturisirea Sfântului Vasile cel Mare ordinea temelor era instituită de criteriul ierarhic, aici intervine și criteriul liturgic, completând parcă, iconografia tâmplei cu ciclul *Praznicelor*.

Dar această alăturare peste timp (sec. IV—VIII) poate fi instructivă și dintr-un alt punct de vedere: cei doi Părinți ai Bisericii, teologi de mare profunzime și strălucită expresie, mari predicatori (iar Sfântul Ioan Damaschin și mare iconograf), îndeamnă deopotrivă să se zugrăvească «și cu cuvântul și cu culorile», atât mărturisitorii credinței (martiriul Varlaam, la Sfântul Vasile), cât și tainele acesteia (Transfigurarea Domnului, la Sfântul Ioan). Or, apelul neechivoc la măiestria zugravilor al acestor doi autori patristici, ei înșiși maeștri ai elocinței

192. «Evident, atunci când vezi că Cel fără de trup, fără de formă, fără greutate și calitate? fără de mărime din pricina superiorității firii Lui, *Cel care există în chipul lui Dumnezeu* (Fil. II, 6), a luat chip de rob (Fil. II, 7), prin această apropiere spre cantitate și calitate îmbrăcând chipul trupului, atunci zugrăvește-i icoana și așază, spre contemplare, pe Acela care a primit să fie văzut. Zugrăvește coborârea Lui fără nume, Năsterea Lui din Fecioară, Botezul în Iordan, Schimbarea la Față de pe Tabor, Patimile, mijlocitoarele nepătimiri, Moartea, Minunile-simboalele firii Lui Dumnezeuiești, minuni făcute prin activitatea trupului dar cu ajutorul activității dumnezeiești, Crucea cea Mântuitoare, Înormântarea, Învierea, Înălțarea la cer. Zugrăvește-le pe toate și cu cuvântul și cu culorile. Nu te teme, nu te înfricoșa! Știu câte feluri de închinare există!» (PG XCIV, c. 1240 AB; Fecioru, «Teologia icoanelor», p. 29).

193. Acest aspect va fi aprofundat ulterior de teologii iconofili și în special de Sfântul Theodor Studitul (Stăniloae, «Hristologie și iconologie», p. 24, 29 s).

194. A se vedea în evoluția compoziției icoanei Nașterii Domnului interferențele iconografice (condacul «Fecioara astăzi...» al lui Roman Melodul) și chiar omiletice (Sfântul Grigorie de Nazianz) filtrate prin catavasiile Praznicului: «Hristos se naște, slăviți-L, Hristos din ceruri, întâmpinați-L, Hristos pe pământ...» etc.; cf. în acest sens compoziția primară a icoanei din sec. VI a Nașterii de pe Relicvarul din Sancta Sanctorum — Lateran (studiu și reproducere la Nyssen, *Începuturile PB*, p. 81 s) și compoziția aceleiași teme, descrisă de Erminie și ilustrată în iconografia ulterioară bizantină, post — și neo-bizantină.

sacre, instituie încă odată «meșteșugul zugrăviei» în demnitatea (dar și în exigențele) ce-i conferă calitatea de instrument al revelației, complementar cuvântului aghiografilor, în echivalarea mesajului evanghelic¹⁹⁵.

În lumina acestor exigențe reclamate de noua «vrednicie» a Icoanei se întrevăd de altminteri sensul și totodată măsura ascensiunii acesteia între secolele IV—VIII: de la îndemnul Sfântului Vasile de a zugrăvi icoana martirului Varlaam, la îndemnul Sfântului Ioan de a zugrăvi *Transfigurarea Domnului*, portretul de inspirație istorică tinde să se sublimeze în icoană, spre a înfățișa «chipul văzut al dumnezeirii», împărtășindu-se, atât cât este cu putință, din lumina Taborului și integrându-se, astfel, în ordinea Harului. Această ascensiune a icoanei, în răstimpul dintre primul și ultimul Sinod Ecumenic, instituie Icoana în chiar miezul Tradiției Bisericii, printr-un proces care transformă demersul iconologic propriu-zis în demers ermineutic, de formulare sentențială și codificare chiar a teologiei Icoanei.

b. **Primele codificări ale erminiei bizantine** au fost puse în legătură cu opera de sistematizare a tradiției bisericești inițiată de patriarhul Fotie, în cadrul efortului general de evaluare a patrimoniului cultural spiritual ce a supraviețuit ravagiilor iconoclastului, proces declanșat odată cu accederea dinastiei macedonene la tronul Bizanțului. Nu este mai puțin adevărat însă că respectul față de trecut, legitimarea frecventă de la predania scrisă și nescrisă, au constituit dintotdeauna formele curente, consacrate, de raportare a Bisericii la (propria) Tradiție.

Prin urmare, demersul de sistematizare, de evaluare, în general, a tradiției bisericești a reprezentat o preocupare constantă a Bisericii și acestei atitudini de permanentă trezvie a autorității bisericești i se datorează, între altele, constituirea canonului biblic și, nu în ultimul rând, stabilirea însăși a doctrinei ecleziale, dogmatice, canonice și cultice, în sinoadele ecumenice și locale. Este important, deci, de precizat, pentru domeniul care interesează lucrarea de față, că această evaluare a tradiției bisericești anterioare s-a exprimat și prin reglementări exprese privitoare la iconografie, și aceasta încă înainte de criza iconoclastă¹⁹⁶.

Primele mențiuni în legătură cu intervenția autorității bisericești în acest sens s-au consemnat, desigur, în măsura în care această intervenție a fost provocată de unele abateri, izolate de altfel, de la norma curentă, respectiv de anumite gesturi de iconoclazie avant la lettre.

195. Sfântul Ioan Damaschin (*Imag. I*) este explicit în afirmarea acestei echivalențe atunci când îndeamnă să i se explice unui neștiutor tainele credinței ortodoxe introducându-l simplu în biserică și arătându-i «norul de mărturie!» al icoanelor zugrăvite înăuntrul locașului.

196. În sens restrictiv-disciplinar este citat can. 36 al sinodului local de la Elvira, Spania (datat diferit între 300—306): «Placuit picturas in Ecclesia non esse debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur» (Hefele-Leclercq, *Conciles*, vol. I, pt. I (Paris 1907), p. 240); interpretări la Grabar, *Iconoclasml*, p. 35 și Rămureanu, «Cinstirea icoanelor», p. 671; cu caracter canonic-iconografic și de anvergură ecumenică sunt de amintit can. 82 și 100 ale sinodului Quini-Sext («in Trullo», CP 691—92), infra.

Lăsând de o parte reprobarea Bisericii constantinopolitane vis-a-vis de atitudinea unor eretici calificați, precum acei arieni care au ars câteva icoane (între care una a Maicii Domnului) în capitală, precum și sancționarea ulterioară, în sinod, a refuzului episcopului semiarian (omiusian) Eusebiu al Cezareei de a procura și trimite Constanției, sora împăratului Constantin cel Mare un portret al Mântuitorului Hristos, refuz «argumentat» sui-generis, de pe poziții (semi)eretice, rămân de menționat o serie de alte acte asemănătoare, în care nu sunt implicați neapărat ereticii¹⁹⁷.

Astfel, episcopul Ioan al Ierusalimului a trebuit să protesteze energetic față de gestul nu mai puțin vehement al Sfântului Epifanie al Salaminei (Cipru), care a sfâșiat o pictură pe pânză expusă la intrarea unei biserici dintr-o localitate aflată sub jurisdicția celui dintâi, gest a cărui semnificație (iconoclastă) reală este greu de precizat având în vedere lipsa unei referiri exprese la calitatea de icoană a pânzei în discuție, pe de o parte, iar pe de alta, starea de conflict dintre cei doi episcopi angajați pe poziții adverse ireductibile în disputa privitoare la Sfântul Ioan Gură de Aur și în disputele hristologice în general¹⁹⁸.

În Apus, Papa Grigore cel Mare este și el nevoit să soluționeze un caz de iconoclazie mai evident, săvârșit pe la finele veacului al VI-lea de episcopul Serenus de Marsilia; ca răspuns la inițiativa acestuia de distrugere a picturilor din bisericile locale, papa Grigore îi adresează în anul 599 o epistolă în care condamnă acțiunea ca atare și recomandă promovarea picturii în biserici, invocând argumentul valorii instructiv-educative (definitoriu pentru concepția apusenilor relativ la icoane), de «Biblia pauperum», pentru cei ce nu știu să citească Biblia (scrisă)¹⁹⁹.

Dincolo de considerarea oarecum condescendentă a picturii bisericesti și restrângerea valorii ei teologice la domeniul simplei utilități didactice — atitudine de altminteri constant exprimată în Biserica Romei — este de reținut din argumentația papei (re)cunoașterea motivelor, temelor și ciclurilor iconografice ca transcripții vizuale ale textelor scripturistice, dar nu și promovarea, pe acest temei a iconografiei la rangul de echivalent plastic-figurativ al mesajului evanghelic, cu care o investește deja, cum s-a arătat, spiritualitatea răsăriteană contemporană²⁰⁰.

Epistola papei Grigore din 599, ca și considerațiile statuate în *Libri carolini* din 799, indică persistența unei iconologii încă neevolute, tributară în continuare concepției apologetilor creștini din prima perioadă, corespunzătoare stadiului anacronic de-acum, al fazei alegorico-simbolice din istoria iconografiei creștine. Or, semnificația simbolului pare a fi grevată de o anumită ambiguitate funciară, putând propune idoli, în loc de icoane, așa cum exact diagnosticaseră apologeții și cum încercase să preîntâmpine de altfel Clement Alexandrinul²⁰¹. Simbolul nein-

197. Leclercq, «Images», *DACL*, vol. VII, pt. II, p. 197—221; Schonborn, *Icone du Christ*, p. 55 s.

198. Maraval, «Epiphane», p. 53; Schonborn, *Icone du Christ*, p. 77.

199. Leclercq, «Images», p. 216.

200. Dionisie Pseudo-Areopagitul, Sfântul Maxim Mărturisitorul, Sfântul Ioan Damaschin etc. (supra); Părinții sinodului trullan (infra).

201. Supra, cap. I, 3, n. 17.

vestit cu o semnificație precizată în mod expres și asimilată ca atare de o manieră universală, rămâne la discreția unor multiple interpretări *ad libitum*, sau, în cel mai bun caz, se păstrează într-o neutralitate sterilă.

Când teologii carolingieni au proclamat, în 797, la Frankfurt, *neutralitatea* imaginilor — împotriva hotărârilor Sinodului al VII-lea Ecumenic (787) — ei au impus de fapt *neutralizarea* icoanei în Apus. Dovada acestui anacronism asumat de apuseni cu toate consecințele sale o constituie cultivarea reprezentării simbolice a Mielului și persistența cu bună știință în ignorarea canoanelor sinodului Trulan (692) care interziceau această reminiscență din faza simbolică a iconografiei.

În Răsăritul ortodox însă, Icoana, definită ca echivalent plastic al mesajului evanghelic și totodată ca expresie a vieții liturgice, se integrează ca atare în Tradiția Bisericii, de aici decurgând și caracterul ei normativ, atributul canonicității cu care e investită²⁰².

Paralel cu dezvoltarea literaturii teologice și a iconografiei, odată cu precizarea tradiției dogmatice, cultice și canonice a Bisericii în disputele cu ereticii și mai ales în sinoade, pe măsură ce arta creștină face tot mai mult dovada capacității sale de ilustrare a învățaturii de credință, numărul monumentelor și pieselor iconografice (icoane, miniaturi sculpturi, medalii etc.) crește și, în consecință sporește și zestrea însăși a Tradiției Bisericii, care îmbracă de-acum și această formă de expresie, ce-i devine din ce în ce mai proprie. Dar cu cât este mai prezentă în viața Bisericii, cu atât iconografia suscită și atitudini care o pun în discuție, atitudini care nu mai au un caracter pur incidental, ci ies uneori din norma curentă și solicită prin urmare intervenția autorității bisericești, precum s-a văzut de altfel mai sus.

S-au produs astfel, încă înainte de Sinodul al VII-lea Ecumenic, intervenții și reglementări sinodale, canonice, cu privire la iconografia bisericească; în această ordine de idei, pe lângă contribuțiile de ordin doctrinar și cultic, enumerate pe parcursul lucrării, care au condus la conturarea și fixarea programului iconografic trebuie avută în vedere — nu în ultimul rând — și contribuția de o natură mai specială, rezultată din intervenția normativă a Bisericii, așa cum este exprimată în legislația canonică²⁰³.

O primă mențiune expresă despre icoane la un sinod ecumenic este datorată arhiepiscopului Ioan al Thessalonicului care, la Sinodul al VI-lea Ecumenic (680) are o intervenție în legătură cu iconografia, motivată pe cât se pare de anumite contestări de sorginte iudaizantă, în care se revendică statuarea dreptului de a zugrăvi icoanele sfinților conform practicii curente în epocă, spre cinstirea sfinților cărora pictura le reproduce trăsăturile și nu spre adorarea icoanelor în sine. În ceea ce privește tematica iconografică propriu-zisă, arhiepiscopul Ioan face mențiunea importantă că nu poate fi zugrăvită în icoane prima persoană a Sfintei Treimi — Dumnezeu Tatăl — dar pot fi zugrăvite

202. Uspensky, *Théologie de l'icône*, p. 9.

203. Dură, «Teologia icoanelor», p. 59 s.

icoane ale Mântuitorului Iisus Hristos, în temeiul întrupării Sale, potrivit iconomiei mântuirii²⁰⁴.

În această ordine de idei, câțiva ani mai târziu, Sinodul Trulan (691—92), denumit și Quini-Sext întrucât fusese convocat spre a completa, în registru canonic-disciplinar, sinoadele al V-lea și al VI-lea Ecumenice, stabilește norme deosebit de importante pentru iconografie; se dă curs, de fapt, unei preocupări tot mai prezente în epocă, exprimată doar tangențial la Sinodul al VI-lea, de Ioan al Thessalonicului, preocupare care sfârșește prin a aduce producțiile iconografiei în atenția instanțelor sinodale ale Bisericii.

Pentru ceea ce ajunsese să însemne icoana în viața *eclesiei*, o dovadă peremptorie o constituie de pildă canoanele 82 și 100 ale Sinodului Trulan, întrucât acestea consfințesc trecerea, nu numai *de facto*, dar și *de jure*, de la iconografia de factură simbolică, specifică artei paleocreștine, la iconografia canonică, proprie perioadei patristice, epocii sinoadelor ecumenice²⁰⁵.

Importanța canonului 82, care devansează cu aproape un veac Sinodul al VII-lea Ecumenic, este deci cu atât mai grăitoare cu cât corespunde nu unei presiuni incidentale, ci unei evoluții firești, lăuntrice, a vieții ecleziale. Sunt edificatoare în acest sens câteva constatări prealabile, nu de fond, ci complementare, mai degrabă, pe care le prilejuiește, și anume: icoanele sunt cinstite cu denumirea de «sfinte»; Mântuitorul încă mai era înfățișat sub chipul Mielului, ca în pictura catacambelor și a monumentelor perioadei imediat următoare; motivele și temele iconografice paleocreștine, «semnele și umbrele cele vechi» sunt apreciate ca «simboale și prototipuri ale adevărului transmis Bisericii» și integrate ca atare în Tradiție; dar folosirea lor în continuare este improprie căci «harul și adevărul le cinstim cu precădere, recunoscându-le de plinire a legii».

Aceste cuvinte ale canonului formulat de Părinții Sinodului conțin, de fapt, o definire exactă a rostului icoanei, acela de a exprima noua realitate ontologică decurgând din Întruparea Domnului, și nu întâmplător sintagma «harul și adevărul» este pusă alături cu «plinirea legii», în perspectivă iconomică, așadar. Depășind faza simbolică, iconografia s-a dovedit aptă să înfățișeze această nouă realitate, fiind

204. Leclercq, «Images», *DACL*, vol. VII, pt. II, p. 222; Stăniloae, «Simbolul-icoana», p. 423.

205. Can. 82: În unele picturi de pe icoanele sfinte se zugrăvește Mielul arătat cu degetul de Înaintemergătorul, care se privește ca semnul harului în loc de adevăratul Miel Hristos Dumnezeuul nostru Cel ce mai înainte ni s-a anunțat prin lege. Deci, îmbrățișând semnele și umbrele cele vechi ca pe niște simboale și prototipuri ale adevărului transmis Bisericii, dar harul și adevărul le cinstim cu precădere, recunoscându-le de plinire a legii. Deci, pentru ca ceea ce s-a săvârșit să se reprezinte și prin picturi în fața tuturor, hotărâm ca de acum înainte chipul mielului, Hristos Dumnezeuul nostru, cel ce a ridicat păcatul lumii, să se picteze pe icoane după figura omenească, în locul mielului celui vechi; prin aceasta vom cunoaște mărimea umilirii Dumnezeu-Cuvântului și vom fi conduși spre aducerea aminte de petrecerea lui în trup de patimile Sale și de moartea Sa mântuitoare, și de mântuirea lumii săvârșită prin aceasta» (Dură, «Teologia icoanelor», p. 70, n. 76).

în genere, ci efectiv au în vedere distribuirea icoanelor în biserici, fiind mandatată de sinodali să stăruiască în acest sens, încât «ceea ce s-a săvârșit să se reprezinte și prin picturi în fața tuturor». Ultimele cuvinte sunt o indicație în plus că Părinții nu discută despre icoană în genere, ci efectiv au în vedere distribuirea icoanelor în biserici în ciclurile picturii murale și implicit rostul lor în cultul public.

Motivația deciziei sinodale precizează mai îndeaproape acest rost: «prin aceasta vom cunoaște mărimea umilirii Dumnezeu-Cuvântului și vom fi conduși spre aducerea aminte de petrecerea Lui în trup, de patimile Sale și de moartea Sa mântuitoare și de mântuirea lumii săvârșită prin aceasta». În această formulare concisă este redat esențialul cu privire la icoana ortodoxă: întemeierea în *kenoza Întrupării* și totodată funcția *anamnetică*, prin care icoana este integrată **Liturghiei și Iconomiei**.

În lumina acestor formulări, decizia Sinodului: «hotărâm ca de acum înainte chipul Mielului, Hristos Dumnezeuul nostru, Cel ce a ridicat păcatul lumii, să se picteze pe icoane după figura omenească în locul Mielului celui vechi» transcende cazul concret avut în vedere și, stabilind raportul dintre reprezentarea *simbolică* și cea *iconică* propriu-zisă, impune de fapt un **canon iconografic** și prin urmare orientarea în consecință a întregului *program (iconografic)*²⁰⁶.

Dar precizarea rostului adânc, spiritual și haric, didactic și liturgic al icoanei, cerea în același timp și delimitarea de non-icoană; în acest sens, Părinții sinodului trulan au dispus, în baza Canonului 100, ca «.. în nici un chip să nu se mai zugrăvească picturi care amăgesc vederea și care strică mintea și îndeamnă la aprinderea plăcerilor rușinoase, nici pe tablouri, nici într-alt chip întocmite»²⁰⁷. Dispoziția canonului 100 Trulan ce osândește acele picturi «pe tablouri ori în alt chip întocmite», care «amăgesc vederea și strică mintea» definește de fapt non-icoana, atât din punct de vedere al formei cât și al conținutului; exprimă opțiunea Părinților la alternativa care a polarizat încă din antichitate gândirea asupra artei, opunând concepția canonică celei iluzioniste²⁰⁸. Formularea sinodului care dispune «să nu mai zugrăvească

206. Dură, «Teologia icoanelor», p. 70.

207. Dură, «Teologia icoanelor», p. 71. Este de amintit distincția operată încă de la începutul veacului al IV-lea între arta bisericească și cea profană, în legislația teodosiană, care stabilește mai întâi că «statuile zeilor păgâni trebuie apreciate pe temeiul valorii lor artistice, iar nu pe cel al valorii religioase» (Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, p. 34); în ceea ce privește arta creștină, o lege teodosiană din anul 427 oprește categoric figurarea imaginii Mântuitorului în locuri nepotrivite cu cinstirea ce i se cuvine, adică pe mozaicurile pavimentare (Leclercq, «Images», *DACL*, vol. VII, pt. II, p. 202). Alăturarea acestor două norme, civile desigur, dar inspirate de spiritualitatea împărtășită de legiuitor, sugerează că în primul caz este operant criteriul pur estetic, iar în celălalt, calitatea cultică este cea care prevalează.

208. În timp ce Gorgias aprecia în *Elogiul Elenei* «performanțele» iluzionismului (în arta cuvântului și în cea plastică) în termeni similari, dar în spiritul relativismului sofist: «din farmec și magie s-au desprins două meșteșuguri, amăgiri pentru suflet și ispite pentru credință» (Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. I, p. 165), Platon, în dialogul *Sofistul*, după ce constată că sunt două moduri de creare a

picturi care amăgesc vederea» se aplică artei naturalist-iluzioniste, condamnând procedeul ca atare, sub aspect stilistic și tehnic.

Așadar, dacă prin canonul 82 icoana era definită și autorizată din punct de vedere al *concepției*, adică în ordinea conținutului, prin canonul 100, Părinții Sinodului autorizează icoana ortodoxă și în ordinea *expresiei*, consfințind implicit principiul de realizare corespunzător respectivei concepții. Acestei expresivități îi aparține hieratizarea, de pildă, ca trasătură proprie identificabilă încă în pictura catacombelor și ca măsură sau criteriu (*canon*), impus de tradiția Bisericii²⁰⁰.

Este de reținut totodată că evoluția iconografiei s-a produs nu în ordinea *conținutului*, care este un dat revelațional, ci în ordinea *expresiei*, pornind de la simbol și împlinindu-se, siblimându-se în icoană. Argumente de netăgăduit în acest sens sunt înseși canoanele 82 și 100, în discuție, întrucât statuează că numai în acest sens ascendent al îmbisericii formelor de expresie se poate vorbi de evoluția în arta creștină și în această lumină se vedește oportunitatea abordării canonice a acestora²¹⁰.

Autoritatea Sinodului Trulan s-a putut exercita, prin urmare, asupra unor realități din domeniul specific al iconografiei, exprimate atât plastic-figurativ cât și literar conceptual, pe care le-a consfințit,

imaginilor, anume *reprezentativ* (ειχαστική) și respectiv *iluzionist* (ψανταστική), apreciind arta creatoare a *imaginii* (εἰκῶν) și *repudiază* pe cea care produce *iluziu* (ψαντασμα), întrucât «dă o falsă imagine asupra realității și totodată corupe oamenii» (Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. I, p. 191, 203).

209. Alte trăsături specifice acestei concepții canonice asupra iconografiei, au fost sintetizate de cercetarea estetică precum urmează: «(a) în reprezentarea obiectelor s-a făcut încercarea de a-l elimina pe privitor și efectul lui incidental, astfel încât obiectul își revela numai trăsăturile permanente. Fiecare obiect era reprezentat așadar, în mărimea, coloritul și forma lui reală, sub o lumină uniformă fără umbre și pe un singur plan, fără perspectivă; (b) obiectul astfel reprezentat nu avea nici un contact cu spațiul înconjurător, nu atingea nici măcar pământul și părea suspendat în aer; (c) era însă înfățișat meticolos, fiecare detaliu fiind redat ca și când atenția s-ar fi concentrat exclusiv asupra lui; (d) această concentrare asupra unui singur plan a pricinuit dispariția profunzimii. Corpurile și-au pierdut masa și greutatea și, cu toate că picturile reprezentau corpuri reale, ele nu reproduceau tiparul și caracterul lumii reale. Transformau în schimb, lumea reală într-un înveliș străveziu al lumii spirituale; (e) apoi, formele reale erau înlocuite de forme schematice, iar formele organice de forme geometrice. Artistul făcea eforturi istovitoare de a reda realitatea în chip fidel, în toate amănuntele ei, dar în fapt o transforma și introducea în ea o ordine și un ritm diferit» (Tatarkiewicz *Estetica*, vol. 1, p. 470). Această caracterizare, în general corectă, a artei canonice lasă deoparte un aspect esențial totuși, anume calitatea culturală a iconografiei și a artei creștine în genere. Din această perspectivă nu se poate susține vreo «încercare de a-l elimina pe privitor și efectul lui incidental», întrucât acesta este subiectul receptor, în postura de închinător, căruia i se adresează mesajul (epi)fanic al icoanei; mai mult compoziția însăși a acesteia este structurată în funcție de acest receptor privilegiat al *phaneia*-ci care este închinătorul, dacă avem în vedere faptul că așa-numita «perspectivă inversă» — altă trăsătură caracteristică — situează convergența liniilor de forță nu în adâncimea iluzorie a picturii, ci în fața sa, în punctul de vedere al închinătorului. (Teorii privitoare la perspectivă în iconografie la Sandler, *L'icône*, p. 113—20).

210. Din acest punct de vedere, iconografia ilustrează cum nu se poate mai bine ceea ce se numește aspectul dinamic, iconomic al Tradiției bisericești a cărei parte integrantă este.

codificându-le și integrându-le ca atare în tradiția canonică a Bisericii. Nu întâmplător cele două canoane amintite vor fi reactualizate în contextul disputelor iconoclaste, fiind invocate în Sinodica de întronizare a patriarhului Tarasie și apoi întărite laolaltă cu celelalte canoane ale sinoadelor ecumenice de Canonul I al Sinodului al VII-lea Ecumenic de la Niceea (787)²¹¹. Este validată, în același timp, ascensiunea constantă a icoanei în spiritualitatea răsăriteană, înregistrată în perioada dintre primul Sinod Ecumenic (Niceea, 325) și ultimul (Niceea, 787) și integrarea ei în Tradiția Bisericii, confirmarea acestui statut al iconografiei fiind proclamată în mod explicit în Sinod²¹².

După ce, în prealabil, în ședința a IV-a, Părinții au trecut amănunțit în revistă și au verificat cu acrivie argumentele scripturistice și patristice privind legitimitatea cultului icoanelor, în ședința a V-a, ei au invocat mărturii istorice concrete ale acestei legitimități atestând existența și cinstirea icoanelor din vechime, furnizând, totodată, dovezi că iconoclastii au inițiat cu «bună» știință și cu rea voință evidentă distrugerea «probelor» în acest sens — icoane, miniaturi și alte piese iconografice — din arhive și biblioteci, spre a nu mai aminti pe acelea din biserici, văduvite mai ales de zestrea iconografică murală.

Prin această trecere în revistă, Sinodali au validat îndelungata, de-acum, tradiție a icoanelor și au «produs» ceea ce s-ar putea numi argumentul iconografic propriu zis, cel mai substanțial de altfel, având în vedere consistența materială a probelor: mozaicuri celebre, sculpturi, icoane *ahieropoiite*, manuscrise cu miniaturi etc. Pe de altă parte, în ședința a VI-a au combătut punct cu punct *Orosul* sinodului iconoclast de la Hieria (753/754) denunțându-i clar și fără drept de apel sofismele, precum și «temeiurile» acestora, decurgând din caracterul eretic sau apocrif al surselor folosite, din trunchierea sau falsificarea ad-hoc a citatelor, într-un cuvânt, din «reaua interpretare a Scripturii și Părinților»²¹³.

Ședința a VII-a a fost consacrată formulării definiției dogmatice, nu atât în sensul de sinteză a lucrărilor, dedicate de altminteri unor domenii diferite, inevitabil eterogene, cât mai ales o încununare a eforturilor de definire a icoanei și de restaurare a demnității tradiționale a acesteia în cultul și spiritualitatea Bisericii²¹⁴.

211. Dură, «Teologia icoanelor», p. 72.

212. Hefele-Leclercq, *Conciles*, vol. III, pt. II, p. 769.

213. Hefele-Leclercq, *Conciles*, vol. III, pt. II, p. 771.

214. «Păzim fără înnoiri toate tradițiile bisericești rânduite nouă în scris sau nescris, între care este și zugrăvirea de icoane (ἡ τοῦ εἰκονικῆς ἀναζωγραφοῦστος ἐκτύπωσις), ca una ce se alătură istorisirii evanghelice, întru adevărarea întrupării, reale și nu iluzorii (κατὰ ψαντασίαν), a Dumnezeu Cuvântului și spre a noastră egală folosire; căci se lămuresc una pe alta, fără îndoială, cele ce dau seamă de același lucru. Așa fiind, ca pe o cale împăratească pășind și urmând învățăturii de Dumnezeu grăite a Părinților noștri și predaniei Bisericii universale (καθολικῆς), știind că este de la Duhul Sfânt care sălășluiește întrânsa, hotărâm, cu toată rigoarea (ακριβεία) și stăruința sa, după chipul cinstitei și de viață făcătoarei Cruci, să fie înălțate (αφιερωσθε, ἀνατιθεσθαι, proponendas) și cinstite și sfintele icoane, (făcute) în culori sau în mozaic, ori în alt material, după cuviință, în sfintele lui Dumnezeu

Este de menționat, în acest sens, mai întâi consonanța de principiu (dacă nu reiterarea, pur și simplu), a concluziei din finalul Hotărârii, cu una din aserțiunile esențiale pentru teologia icoanelor, aparținând Sfântului Maxim Mărturisitorul, după care ființele (sau lucrurile) «care sunt făcute pentru a se revela reciproc, posedă în mod necesar (axiomatic, n. n.) expresii adevărate și clare una alteia, într-o legătură reciprocă deplină»²¹⁵.

Dar, dacă la Sfântul Maxim această axiomă postula relația necesară dintre inteligibil și sensibil în general, Părinții Sinodului al VII-lea, ca și cei de la Sinodul Quini-Sext, de altfel, o aplică relației Logos/eikon și anume în situația concretă în care cuvântul (textul) evanghelic, pe de o parte și chipul zugrăvit, pe de alta, se alătură întru adevărarea realității Întrupării. Axioma maximiană capătă astfel în viziunea Părinților o aplicabilitate nemijlocit practică, fapt care o și verifică, dar îi conferă în același timp și un conținut teologic concret: relevarea tainei Întrupării Domnului, în sensul vizualizării Iconomiei mântuirii.

Din faptul de a poseda «expresii adevărate și clare», «într-o legătură reciprocă deplină» a invizibilului, și vizibilului, Sfântul Maxim stabilea vrednicia acestuia din urmă, în timp ce Sfântii Părinți de la Niceea conferă aceeași demnitate cuvântului (λογος) și chipului (εικον), ca expresii complementare ale tainei Întrupării sau, în ultimă instanță ale Iconomiei mântuirii, atât ca ευαγγελικη ιστορια cât și ca εικονικησ αναλωπαφουσεος εκτυποσισ.

Prin urmare logos și eikon se raportează reciproc, dar nu neapărat direct, ci prin intermediul obiectului pe care-l exprimă, prin congruența reciprocă față de o terță realitate, aceea a Întrupării (Iconomiei), din această sursă decurgând «împreună vrednicia» lor și deci egalitatea, după principiul invocat mai sus, acela al omotimiei.

biserici, pe sfintele vase și vestminte, pe zid sau pe lemn, în case ori la drumuri; atât icoana Domnului Dumnezeuului și Mântuitorului Nostru Iisus Hristos, cât și cea a Stăpânei noastre neprihănite, Prea Sfânta Născătoare de Dumnezeu, a cinstiților Ingeri și a tuturor sfinților și cuvioșilor bărbați. Căci pe cât se vor privi mai cu de-adinsul înfățișările din icoane, pe atât se vor pătrunde acei ce le contemplă de aducerea aminte a prototipurilor și de râvna către acestea, cinstind (icoanele) cu sărutare și închinăciunea cuvenită (ασπασμον και τιμητικην προσκυνησιν απονεμιν, osculum et honorarium adorationem tribuendam, aducând sărutare și închinăciune cinstitoare); nu adorare (αληθινην λατρειαν. veram latriam, adevărata închinare) după credința noastră, care se cuvine numai firii dumnezeiești, ci, după chipul cinstitei și de viață lăcătoarei Cruci, asemeni sfințelor Evanghelii și lucrurilor celor sfințite, să li se aducă cinstire cu tămâie și lumânări, după cuviosul obicei al celor din vechime; căci cinstirea adusă icoanei se înalță la prototip și cine dar cinsteste icoana, cinsteste iopstasul zugrăvit într-însa. Astfel se întărește învățătura Sfinților Părinților noștri și predania Bisericii universale care, de la o margine a pământului la cealaltă, a primit Evanghelia» (Mansi, XIII, c. 373 D—380 D: text grec/latin produs cu trad. fr. de M.-F. Auzépy în Nicee II, p. 32—35; cf. trad. fr. Schonborn, *Icone du Christ*, p. 142—44 și trad. rom. cit. p. 156—58; cf. trad. fr. Uspensky, *Théologie de l'icone*, p. 116—18 și trad. rom. cit. p. 90—91; cf. trad. rom. Dură, «Teologia icoanelor», p. 65—66).

215. Supra, cap. III, n. 27.

Din desfășurarea argumentării *iconografice* sub forma trecerii în revistă a tradiției zugrăvirii de icoane, precum și din instituirea iconografiei în Tradiția bisericească în general, rezultă și rostul adânc al icoanei în Iconomia mântuirii, dar și existențele cu totul deosebite pe care trebuie să le satisfacă având în vedere calitatea (demnitatea) de echivalent vizual al mesajului evanghelic, exigențe cărora le dau glas chiar Canoanele Sinodului.

După ce sunt ridicate anatemele aruncate de sinodul iconoclast împotriva zugravilor, Părinții statuează că doar meșteșugul, *ἡ τέχνη μόνον*, reprezintă contribuția lor specifică, întrucât conținutul spiritual vine din învățătura Părinților, *απο τῶν πατέρων*²¹⁶. Această dispoziție a Părinților se situează în miezul problematicii artei creștine în general și al programului iconografic (erminiei) în special, motiv pentru care respectivul canon solicită o interpretare mai nuanțată, având în vedere mai ales habitudinile moderne în abordarea fenomenului artistic.

În ce privește statutul artistului de pildă, privit prin prisma mentalității curente în zilele noastre, care exaltă autonomia esteticului și mai ales libertatea artistului, canonul apare ca extrem de restrictiv; considerat în perspectiva timpului său și mai ales a contextului respectiv, canonul se arată într-o lumină mai generoasă, aceea a dreptei măsurii (socotințe) în aprecierea activității artistice. Față de mitologia «modernă» a artistului demiurg, pe de o parte, și față de prejudecata adânc înrădăcinată în mentalitatea antichității — recurentă și în tezele iconoclaste — care reducea artele și pe artist la condiția îndeletnicirilor servile, aprecierea artei și artistului din perspectiva creștină aduce în ambele sensuri corecțiile necesare²¹⁷.

Structura viitoarelor erminii și mai ales necesitatea lor până în zilele noastre, confirmă, justețea concepției sinodalilor; stabilind complementaritatea mesajului iconografic cu cel evanghelic, Părinții înobilează de fapt meșteșugul zugrăviei prin calitatea conținutului căruia este chemat a-i da expresia *consacrată*.

(continuare în nr. 1—2/1999).

216. Dură, «Teologia icoanelor», p. 69.

217. Desconsiderarea artelor fizice (implicând efortul) ca *sordide* la scriitorii antici și în special la Cicero (Tatakiewicz, *Istoria esteticii*, vol. I, p. 448) dar și la iconoclaștii întruniți la sinodul de la Hieria (Hefele-Leclercq, *Conciles*, vol. III, pt. II, p. 698—700), spre diferență de valorizarea artei și artistului la autorii creștini începând cu apologetii (Bicikov, *Estetica*, p. 224 s) și părinți ai Bisericii ca Sfântul Atanasie (Tatakiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, p. 33, 39). Pe de altă parte, este greu de admis ca monahul zugrav Lazăr — iconodul crunt perecutat sub împăratul Theofil, căruia i se atribuie monumentalul mozaic al Maicii Domnului Platytera din absida Sfintei Sophia — să fi resimțit ca restrictiv canonul în discuție, ci dimpotrivă. Dacă problema s-ar pune ca amputare a inițiativei artistului, atunci considerând lucrurile din celălalt punct de vedere ar însemna să acceptăm frustrarea Părinților că nu știu zugrăvi icoane, ceea ce ar constitui o neavenită confuzie a darurilor specifice.

FACTORI AI REUȘITEI PREDICII

a. Predica de succes ¹

Pr. asist. VASILE GORDON

Este lesne de observat că sfârșitul de secol XX se caracterizează printr-un spirit critic acut și din partea ascultătorilor predicii. Mijloacele de informare în masă au contribuit simțitor la ridicarea nivelului lor informațional, chiar dacă, se știe, multe din informațiile receptate nu sunt ziditoare de suflet. Se poate constata, mai ales la orașe, că anumite biserici sunt preferate, pentru că slujesc în ele preoți care *predică frumos*, cum se spune îndeobște. Cum reușesc unii preoți să vorbească frumos, atractiv și convingător? ². Ce spun ei atât de interesant, încât vin să-i asculte credincioși de la distanțe kilometrice apreciabile? La aceste întrebări ar trebui să încerce a răspunde fiecare slujitor care și-a asumat responsabilitatea misiunii sacerdotale. Nu de puține ori Biserica Ortodoxă este acuzată că nu dă suficientă atenție predicii, cum fac catolicii, protestanții și neoprotestanții. Este adevărat că acuzațiile sunt deseori tendențioase, grăbite să generalizeze, evident pentru a pune în umbră ortodoxia, în favoarea altor culte. Dar trebuie să recunoaștem că pe alocuri criticile sunt îndreptățite. Recurgem la un mic exemplu. În seara zilei de 15 mai a.c., în cadrul unui dialog în direct prezentat de postul PRO-TV, Î.P.S. Bartolomeu Anania, arhiepiscopul Clujului, a fost pus în fața următoarei situații: D-l Dumitru Tinu, directorul cotidianului «Adevărul», l-a întrebat cum explică faptul că în multe din bisericile ortodoxe din Muntenia ori nu se predică deloc, ori se predică la un nivel foarte slab, într-un limbaj de lemn, spunându-se lucruri rupte de realitățile și nevoile prezente etc. Aceeași situație, spunea d-sa, poate fi întâlnită și în București... Pe când în Biserica Sf. Iosif, la catolici, afirma același ziarist, lucrurile se prezintă la un nivel mult superior... Înalt Prea Sfințitul Bartolomeu a atras atenția că nu este corect a se generaliza, susținându-se nivelul omiletic slab la ortodocși, dându-se ca exemplu numai bisericile unde preoții nu-și fac datoria, afirmând totodată că nu este oportun să se pronunțe asupra situației dintr-o eparhie pe care nu o conduce... Dincolo de exagerările ziaristului și de faptul că nu a găsit de cuviință să dea și exemple pozitive, nu putem nega că într-o anumită măsură are dreptate! Da, în multe biserici nu se predică, în altele ceea ce se spune acolo nu se poate numi predică. Alarmant este faptul că această situație se întâlnește și în București (și alte orașe), ceea ce ar trebui să determine o mărire a exigențelor examenului de ocupare a posturilor de preoți în

1. Împrumutăm expresia din scrisul inspirat al pr. prof. dr. Sebastian CHILEA, *Predica de succes*, «M. O.», 1—3/1954, p. 36—38 (o pledoarie splendidă asupra exigențelor predicii reușite, făcută de eruditul dascăl, orator de mare talent).

2. Cicero spune că *a ști ce să spui și a ști în ce ordine este un lucru de mare importanță. Dar a ști și CUM, este de cea mai mare importanță*, apud James BLACK, *The mystery of preaching*, London, 1924, p. 98.

mediul urban. Școlile de teologie, de asemenea, trebuie să pună un accent mai serios pe omiletică, alături de alte discipline care sunt strâns legate de slujirea Amvonului. Trebuie văzute, totodată, *cauzele* nereușitei predicii și modalitățile de înlăturare a lor. Nu este suficient ca preotul să posede un anumit bagaj de cunoștințe, teologice și laice, ci trebuie să fie în stare a le și transmite. Noi vom semnala aici doar câteva din implicațiile multiple care duc la eficiența actului omiletic, dar ne vom referi și la unele din piedicile care se opun eficienței.

Factorii reușitei predicii trebuie bine determinați și respectați ca atare. Pe lângă unii de bază, comuni, indiferent de loc, timp și felul slujbei³, sunt și factori speciali care țin de împrejurări concrete. Întreprindem acest demers în scopul de a oferi câteva elemente de sprijin, mai ales pentru confrății începători, care, adăugate efortului general de pregătire a predicii, pot fi determinante în atingerea scopului slujirii învățătoarești. Aceste elemente pot fi urmărite clar doar atunci când sunt tratate distinct. Nu vom vorbi în studiul nostru despre toți factorii majori ai reușitei predicii, între care *persoana predicatorului* și *ascultătorii predicii*, decât tangențial, scopul nostru fiind să zăbovim cu precădere asupra *limbajului, stilului, gesticii și materialului ilustrativ*, factori în general neglijați. Datorită importanței lor, aceștia sunt, determinanți în împlinirea actului omiletic. Înainte, însă, de a intra în prezentarea lor detaliată, atenționăm că pentru reușita predicii este necesară conștientizarea unor principii de bază :

— predicatorul vorbește *în numele lui Hristos* și cu puterea Lui, lucrătoare prin harul hirotoniei (*Precum M-a trimis pe Mine Tatăl, vă trimite și Eu pe voi*, Ioan XX, 21)⁴ ;

— *obiectul propovăduirii* este *Hristos și Evanghelia Sa*, adevărul veșnic, nu o învățătură trecătoare, lumească : «*Nu ne propovăduim pe noi înșine, ci pe Hristos Iisus Domnul*» (II Cor. IV, 5)⁵. «*Predică-L pe*

3. Karl BÜHLER enumeră cinci factori distincți ai comunicării: vorbitorul (*den Redner*), ascultătorul (*den Hörer*), conținutul (*den Inhalt*), limbajul (*sprachliche Zeichen*) și situația concretă (*die Situation*); apud Peter KOHL, *Die Taufpredigt als Intervention. Eine Untersuchung zum homiletischen Ertrag des Interventionsmodells*, Würzburg, 1996, p. 22.

4. «*Vorbind in nomine Christi*, preotul nu emite doar sunete și nu repetă doar simple cuvinte, vocabule lipsite de vibrație cerească, ci lasă cuvântul lui Dumnezeu să vorbească prin el. Așadar, preotul este chemat să se prefacă el însuși în «cuvânt», spre folosul sufletesc al celor ce-l ascultă», Pr. prof. dr. Ilie MOLDOVAN, *Cuvântul lui Dumnezeu în Sfânta Scriptură și Tradiție*, «M. M.S.», 3/1989, p. 9.

5. «*Învățătura Mântuitorului Iisus Hristos vizează existența în totalitatea ei: Dumnezeu, lume, om, și răspunde în chip absolut și mântuitor la întrebările pe care le pun condiția și vocația noastră umană*», Pr. prof. dr. C. GALERIU, *Mântuitorul Iisus Hristos, Învățătorul nostru suprem*, «O.», nr. 1/1983, p. 60. «*Cel ce propovăduiește cuvântul — spune teologul ENZO BIANCHI — ar trebui să-și amintească mai des și cu mai mare conștiință de numele pe care i-l atribuie Scriptura: el apare de fapt ca slujitor al Cuvântului (Luca I, 2), slujitor al veredii și mărturiei (Fapte XXVI, 26), iconom al tainelor lui Dumnezeu (I Cor. IV, 1) și, mai ales, rob al cuvântului (Fapte VI, 1—4). Aceasta înseamnă că pentru propo-*

Hristos, spune prof. David Breed, *nu-i ușor s-o faci!*»⁶. Utilizarea priorității a Scripturii în predică nu trebuie să excludă celălalt izvor al Revelației, Sfânta Tradiție, din care, de altfel face parte și Scriptura însăși. Bogăția scrierilor patristice, bunăoară, este o sursă de mână întâi pentru slujitorii Amvonului⁷. Cultul divin de asemenea. Așadar, *cunoașterea Scripturii, a doctrinei Bisericii și actelor cultice* sunt condiții *sine qua non* ale reușitei omiletice.

— Modelul predicatorului creștin este Hristos Însuși, Învățătorul suprem⁸ («Voi Mă numiți pe Mine: Învățătorul și Domnul, și bine ziceți, căci sunt», Ioan XIII, 13);

— subiecții predicii sunt credincioșii, persoane concrete, nu ascultători imaginari, abstracți. La alcătuirea predicii, slujitorul se va raporta întâi la Dumnezeu⁹ («Dacă vorbește cineva, cuvintele lui să fie ca ale lui Dumnezeu», I Petru, IV, 11). Dar orientarea lui pe verticală, nu exclude dimensiunea orizontală a propovăduirii, observarea vieții semenilor și a nevoilor lor¹⁰. «Nu există teologie pentru teologie, spune părintele prof. Grigorie Cristescu. Ar fi o aberație și o impietate. Teologia are misiune soteriologică... Pe credincios îl interesează, în primul rând, dacă i-ai înțeles sufletul lui...»¹¹. Așadar, cunoașterea manifestărilor sufletești ale enoriașilor este obligatorie pentru predicator¹². Predica este, de fapt, un act *sinergic*. Pe de o parte un act *divino-uman*, un act de creație comună, al lui Dumnezeu și al slujitorului consacrat, pe de altă parte un act *inter-uman*, ca rezultat al dialogului *tainic*, dar

văduire el nu va putea să citească cuvântul în grabă și cu atât mai puțin să-l cunoască după ureche din vreun sumar omiletic pentru a-l face apoi să vorbească cu găselnițe intelectuale, psihologice și sociologice...», Cuvânt și rugăciune, trad. Maria Cornelia OROS, Edit. «Deisis», Sibiu, 1997, p. 15.

6. D. R. BREED, *Preparing to preach*, New York, 1930, p. 302, cap. «Homiletical Maximus».

7. Vezi Pr. prof. dr. Dumitru BELU, *Stiinții Părinți ca izvor omiletic*, «M. A.», 11—12/1959, p. 891—901.

8. Pr. prof. dr. C. GALERIU, *Mântuitorul Iisus Hristos, Învățătorul nostru suprem*, «O.», 1/1983, p. 34—61.

9. Sf. IOAN GURĂ DE AUR atenționează: «Dumnezeu să-i fie lui singurul îndreptar și singura călăuză pentru alcătuirea desăvârșită a predicilor lui, nu aplauzele, nici laudele...», *Despre preoție*, trad. Pr. D. FECIORU, Edit. Institutului Biblic, București, 1987, p. 119.

10. «Oratorul trebuie să aibă, mai presus de tehnica oratorică, o sensibilitate și înțelegere profunde cu care să cunoască inima ascultătorilor, încât oratorul să fie, mai întâi, un interpret al simțămintelor oamenilor. A stăpâni oamenii prin cuvânt, trebuie mai întâi să pui mâna pe inima lor (mettre la main sur les coeurs, după o expresie franceză), Pr. dr. V. N. POPESCU, *Predica în cultul creștin*, «B.O.R.», 4—6/1944, p. 10—11.

11. *Predică pentru vremea ta!*, «G. B.», 7—8/1950, p. 47—48. În același studiu, P. C. Sa creionează câteva din cauzele eșecului unor predici: «Teme imprecise, neclare, vagi, o dezvoltare confuză, haotică, articulații artificiale sau sclerotice, concluzii lipsite de orice dinamism. Tu, predicator, ești izolat de viața din vremea ta și prea prezent în trecutul îndepărtat...», p. 48. Apoi sfătuiește tranșant: «Mai bine nu predica! Sau povățuiește-ți cu bunătate pe enoriașii tăi să fie oameni de omenie și rânduială. Sau, lasă a se citi la strană, domol, Cazană din bătrâni, cu tâlcul ei limpede și cuminte...», *Ibidem*.

12. Pr. drd. Gh. BURCĂ, *Importanța cunoașterii manifestărilor sufletești ale credincioșilor pentru predicator*, «S. T.», 5—6/1971, p. 353—362.

real, dintre predicator și ascultători¹³. Predicatorul *ascultă* neconținut glasul lui Dumnezeu, revelat în izvoarele cunoscute, dar *ascultă* și întrebările credincioșilor, la care trebuie să răspundă. Astfel, *predica este un dialog permanent*, cu Dumnezeu și cu ascultătorii. Orice dialog, ca să fie plăcut trebuie să se încadreze într-un « *timp optim*». De aceea, considerăm că una din cheile reușitei parezei este *nedepășirea timpului psihologic* indicat pentru orice gen de predică¹⁴. Ioannou M. Fountoulis afirmă în tratatul său de omiletică *să nu se depășească 5 minute*¹⁵. Desigur, la botez și cununie o pareneză de 5 minute va fi foarte bine primită, dar pentru o omilie se poate depăși acest *barem*, cu atâtea minute câte vor fi necesare pentru atingerea scopului, fără a se exagera, desigur.

Predica de succes este, așadar, cuvântarea al cărei conținut se întemeiază pe Revelație, dar și pe realitățile umane, mai ales prezente. F. B. Cradock, creionează astfel exigențele unei predici actuale: *unitate* (inspirație din Revelația cea una); *memorie* (încadrarea predicii într-o anumită tradiție); *compatibilitate* și *identificare* (între rostirea omiletică și învățătura Bisericii, totodată și nevoile credincioșilor); *anticipare* (predicatorul să prevadă efectele rostirii); *intimitate* (apropiere sufletească de credincioși)¹⁶.

*

Până aici am vorbit doar despre câteva din căile de reușită. Socoțim oportun să schițăm și o parte din cele mai frecvente cauze ale eșecului. După opinia lui R. P. Rambaud, care ni se pare întru totul valabilă, sunt trei categorii de cauze ale nereușitei predicii: 1. *raportate la persoana predicatorului*; 2. *cauze psihologice*; 3. *cauze ce țin de predica însăși*.

1: *aspect exterior respingător*; *vulgaritate în vorbe*; *prețiozitate în exprimare*; *ticuri fizice și verbale*; *zel intempestiv*; *naivitate, puerilitate*; *lipsa prezenței de spirit*.

2: *aluzii supărătoare*; *reproșuri, amenințări, blesteme*; *vivacitate deplasată*; *limbaj lingușitor*; *expresii zeflemitoare, ironice*.

13. Lect. dr. I. TOADER numește acest dialog *interacțiune*: «*Considerăm că acțiunea de a predica este de fapt o interacțiune între partenerii comunicării, în cazul nostru între preotul care predică și ascultătorii prezenți în biserică și în felul în care preotul știe să-i implice pe ascultători, să-i considere ca parteneri reali și egali în comunicare*», (subl. n.), *Metode noi în practica omiletică*, Edit. Arhidiecezană, Cluj-Napoca, p. 147.

14. *Timpul psihologic* ține seama de capacitatea credincioșilor de a asculta, de limitele în care ei nu fac un efort suplimentar de răbdare. În caz contrar le sunt provocate stări de nervozitate, fapt care diminuează până la anulare împlinirea scopului predicii. *Și pentru semafoarele stradale, pentru șoferi și pietoni, este prevăzut un astfel de «timp psihologic», pentru a se evita desigur enervarea și producerea accidentelor. Câte «accidente» nu fac unii preoți care nu au înțelegerea să-și limiteze predicile la strictul necesar, atât cât psihologic pot primi ascultătorii?*

15. *Omiletiki*, Tesseloniki, 1985, p. 137.

16. F. B. CRADOCK, *Prêcher*, trad. par J. F. Rebeaud, Genève, 1991, p. 169—170.

3 : gândire superficială ; subiecte prea elevate și limbaj complicat ; exagerări și erori ; subiecte neactuale, demodate ; plagieri ; angajări politice deplasate ; durată exagerată ¹⁷.

b. Noțiuni de limbaj omiletic

Limbajul omiletic, parte a limbajului liturgic. La 3 oct. 1876, la Iași, Mihai Eminescu participa la parastasul Voievodului Grigore Ghica, săvârșit cu prilejul dezvelirii bustului acestuia. Impresionat de frumusețea limbii liturgice, din rugăciunile și cântările slujbei, Eminescu avea să noteze plin de admirație : «aceasta este dulcea limbă a trecutului !» ¹⁸. Eruditul arhimandrit Iuliu Scriban a publicat în 1938 un studiu-testament pentru toți slujitorii români ai Altarelor, *Datoria preotului către limba bisericească* ¹⁹, în care spune la un moment dat : «Preotul este om cu carte. Pe el îl putem face să înțeleagă mai bine darul frumos pe care Biserica îl are în limba cu care ea a lucrat până acum în sânul neamului. De aceea este o întrebare foarte sănătoasă și la locul ei a sta de vorbă azi despre limba Bisericii. Preotul, având a apăra neamul de multe furișări străine în sânul lui, trebuie să-și dea seama de unele ca acestea și să privească drept sarcină a lui și pe cea privitoare la «limba vechilor cazanii»... Făcând așa, preotul va fi un luptător fără sabie și pușcă, dar apărător deplin și adevărat al acestei duiioase moșteniri a trecutului, care este limba noastră de la Traian până azi» ²⁰.

Am evocat aceste două repere bibliografice pentru a preciza din capul locului că *limbajul omiletic* este, de fapt, *limbajul liturgic*, cultivat și păstrat în slujbele Bisericii. Orice îndepărtare de la acesta este dăunătoare slujirii învățătoarești. Credincioșii, familiarizați cu muzicalitatea, armonia și mireasma liturgică a rugăciunilor și cântărilor cultului divin ²¹, doresc să audă predici rostite în același grai. Prof. Marcu M.

17. R. P. RAMBAUD, *Traité moderne de prédication*, Lyon—Paris, 1941, p. 359—383. Despre «durata exagerată» Rambaud spune că este «la plus fréquente cause d'échec»... *Ibidem*, p. 383. Părintele prof. Sebastian CHILEA, spune în legătură cu această utimă cauză, frecventă din păcate și în zilele noastre : «Predica este o permanentă convorbire între predicator și credincioși. Îndată ce predicatorul simte că nimeni nu-l mai întreabă, e bine să încheie. Cicero vorbește de un anumit «miros» al oratorului, cu ajutorul căruia el poate să-și dea seama ce gândesc, ce așteaptă, ce vor sau ce nu place ascultătorilor săi...», *Predica de succes...*, p. 58.

18. Apud D. MURĂRAȘU, *Naționalismul lui Eminescu*, București, 1932, p. 188. Vezi și ed. a II-a, București, 1994, Edit. «Pacifica», sub îngrij. lui Ovidiu TOCACIU, p. 139, nota 40.

19. Sibiu, edit. «Revistei Teologice», 31 p.

20. *Ibidem*, p. 14, 29.

21. Semnalăm, totuși, că în unele cărți de cult, chiar dacă sunt tipărite sub aripa Bisericii, apar cuvinte și expresii nepotrivite cu duhul exprimării liturgice. Din intenția de a «actualiza» limba, fără însă ca cel care a făcut-o să dea dovadă și de pricepere, apare, de exemplu, «îndeplinind», în loc de «împlinind», sau «Israil a trecut (marea Roșie, n.n.) cu picioare repezi», în loc de «Israil a trecut cu picioare vesele», cum atât de poetic (de fapt, *liturgic*), sună textul în edițiile mai vechi etc. Dacă cineva s-ar apleca asupra tuturor acestor «actualizări» ale limbii în cărțile de cult, operate mai ales în ultimii 20—30 de ani, ar descoperi multe asemenea abateri de la limbajul liturgic autentic. Responsabilitatea editorilor este, iată, atât de însemnată.

Deleanu, doctor în filologie (așadar, un exponent al «enoriașilor»), exprimă o părere justă, general valabilă: «Venind la slujbă și pentru a lepăda toată grija cea lumească, enoriașii simt nevoia să li se vorbească aici altfel decât la servicii, pe stradă sau la piață...»²². Am adăuga noi, altfel decât la radio, televizor, sau în ziare²³.

Intrucât limbajul este cea mai bună oglindă a spiritului omenesc²⁴, în general, socotim că este, în același timp, și o carte de vizită a predicatorului. De fapt, a Bisericii, pe care slujitorul, în predică (și nu numai), o reprezintă. În același context, să nu pierdem din vedere că predicatorii au marea responsabilitate de a-L reprezenta pe Hristos, în numele Căruia propovăduiesc. Mântuitorul a înnobilit graiul omenesc cu verbul Său dumnezeiesc. Luând trup omenesc a luat și graiul omenesc. A venit să sfințească trupul, dar și graiul²⁵. «Niciodată n-a vorbit vreun om ca Omul acesta», aveau să exclame ascultătorii fascinați ai graiului Mântuitorului (Ioan VII, 46). Puterea Sa dumnezeiască prin care vindeca, mângâia, încuraja etc., s-a manifestat, de fapt, prin cuvânt. De aceea propovăduitorii trebuie să ia seama că vorbele rostite pot tămădui, iar o vorbire incorectă, nepotrivită, stricată, poate răni sau mări suferința. «Cuvântul zidește, dar poate și dărâma!», avertizează Părintele Stăniloae²⁶. «Cuvintele frumoase sunt ca un fagure de miere, dulceață pentru suflet și tămăduire pentru oase», spune Înțeleptul Solomon în Pildele sale (XVI, 24). În acest sens cuvântul este o energie care curăță, care sfințește, care odihnește (subl. n.)²⁷. Cuvin-

22. Textul liturgic și limbajul poetic, «Foaia diecezană», Edit. de Episcopia Caransebeșului, an. II, nr. 6—7/1996 (serie nouă), p. 2. Autorul demonstrează fericită apropiere și întâmpănare între limbajul liturgic și cel poetic: «Stilul ecleziastic, în varianta sa liturgică, se apropie cel mai mult de stilul beletristic, al literaturii artistice, numit și limbaj poetic sau limba poetică», Ibidem.

23. «O predică nu trebuie să aibă tonul limbajului militar sau al comenziilor civile, tonul și limbajul plângăreț al bocitoarelor antice, tonul și limbajul informațiilor tehnice, nicicând un limbaj de ațătare, nicicând un limbaj de comedie...», pr. prof. dr. Sebastian CHILEA, Leonhard Fendt, Homiletik, Berlin, 1970 (Recenzie), «O.», 2/1972, p. 111.

24. Pr. prof. dr. SEBASTIAN CHILEA, Predicatorul, «M. O.», 3—4/1958, p. 180.

25. Pr. asist. dr. Ilie MOLDOVAN, Biserica Ortodoxă Română și limba națională, ca expresie morală a unității poporului român, «G. B.» 10—12/1977, p. 860.

26. În lucrarea sa, Iisus Hristos sau restaurarea omului, Sibiu, 1943, p. 219.

27. Rafaël NOICA, în vol. Celălalt Noica, edit. de Pr. Eugen Drăgoi (în colab. cu Pr. Nicolae Țugui), București, 1994, p. 69. Odihna are sens aici de liniștire, angajarea senină în lucrarea mânturii. Pateticul egiptean folosește această expresie în acest sens: «Avva Olimbie cel al chiliilor, a lost luptat spre curvie și i-a zis cugetul: du-te, ia femeie! Și sculându-se a călcat lut și a făcut femeie. Și și-a zis lui-și: Iată femeia ta. Trebuie dar să lucrezi mult ca să o hrănești. Și lucra osteninându-se mult. Și după o zi iarăși călcând lut și-a făcut lui-și fiică și zicea gândului său: A născut femeia ta. Ai mai multă trebuință să lucrezi, ca să poți să-ți hrănești pe fiul tău și să-l acoperi. Și așa făcând, s-a topit pe sine... Și a zis cugetului: Dacă nu mai poți suferi osteneala, nici femeie să nu cauți! Și văzând Dumnezeu osteneala lui, a ridicat de la el războiul și s-a odihnit...», Ediția Iași, 1913, p. 168—169.

tele urâte, se înțelege, au efect contrar²⁸! *Cuvintele sunt delicate ca porțelanul*, spune un predicator englez. *Cine le rostește la întâmplare, nu va reuși să facă decât un zgomot neplăcut*²⁹. Să nu uităm că Dumnezeu a creat lumea prin Cuvânt, adică prin Fiul Său, Care este Cuvântul Cel dintru început (Ioan I, 1—2). Așadar *Cuvântul* este numele lui Dumnezeu și, în același timp, Dumnezeu-Însuși. El «se numește Fiu, dar este și Cuvânt al lui Dumnezeu și de aceea cuvântul are rădăcini metafizice, adică nu-i doar o *gălăgie arbitrară*, prin care eu pot să spun ceva și voi puteți să înțelegeți gândirea mea. Cuvântul provine din energiile dumnezeiești... *Cuvântul este o energie creatoare, o energie care devine, însă, periculoasă, mortală, când este rău întrebuințată*... Dar, la modul pozitiv, *cuvântul este o energie de comuniune, de împărtășire*³⁰.

Puterea de influențare prin cuvânt. În același context cu cele afirmate anterior, evidențiem faptul că vorbirea nu trebuie să fie însușire întâmplătoare de sunete. *Vorbirea responsabilă este un act de cultură.* Astfel, cuvintele devin *veșmântul noțiunilor care însuflețesc conținuturile spirituale ale vieții omului. Cuvântul este un univers, nu de sunete, ci de valori. La rândul ei, limba este și ea un univers, un întreg armonic, o lume în care se întrupează gândirea, iar nu o simplă sumă de cuvinte*³¹. De aceea, predicatorul care-și armonizează gândirea și acțiunile cu etica creștină, nu va profesa un limbaj în dezacord cu ea. De fapt, însuși limbajul are și o funcție etică, alături de celelalte valențe (comunicativă, socială, culturală etc.)³². Rostirea unui cuvânt, bun sau rău, declanșează consecințe pe măsura încărcăturii conferite. *Ecoul unui cuvânt în universul moral este nelimitat. Prin viu grai sau prin*

28. «Nu orice cuvânt este rodnic, ziditor. Există cuvinte goale, ca pleava, focuri de artificii, care dispun de o pronunțată sonoritate, fără a avea darul de a lumina și trezi sufletul din întunecimea și lăncezeala lui morală. Astfel, sunt cuvintele ipocrite, bombastice, jignitoare, înjositoare, rostite la mânie ș.a., care, în loc să zidească, otrăvesc sufletele și nimicesc solidaritatea umană», Pr. prof. I. BUNEA, *Cuvinte de învățură la duminici și sărbători*, Sibiu, 1983, p. 152.

29. JAMES BLACK, *op. cit.*, p. 105.

30. Rafael NOICA, *op. cit.*, p. 67. Vezi și Jean KOVALEVSKY, *Taina originilor*, trad. Dora MEZDREA, București, 1996, în care prezintă creația lumii ca operă a Tatălui săvârșit prin «Cuvântul-Logosul-Verbul» Său (p. 25—27). Este util să observăm distincția între «dabar», cuvântul prin care Dumnezeu comunică poporului Israel mesajele Sale și «Logosul» prin care creează lumea. Chiar dacă termenul «logos» este utilizat în filosofia stoică, nu trebuie să existe rețineri în identificarea Cuvântului lui Dumnezeu cu Fiul Însuși. Popoarele semitice, prin conștientizarea sensului cuvântului «dabar» (în înțelesul de mijloc de comunicare din partea lui Dumnezeu), aveau convingerea că *dincolo de cuvântul exprimat exista o forță, gândirea tainică, care cauzează apariția lui ca realitate rostită prin gura celui il pronunță...*; vezi arhim. V. MICLE, *Cuvântul lui Dumnezeu și Sfintele Taine*, «O.», 4/1973, p. 544. Pentru conotațiile filosofice ale «logosu-lui» a se vedea: Peters FRANCIS, *Termeții filosofiei grecești*, trad. Dragodan STOIANOVICI, Edit. «Humanitas», București, 1933, p. 161—163; iar pentru cele teologice: *Dicționarul biblic*, Edit. «Cartea creștină», Oradea, 1995, p. 313, col. II; Pr. dr. Ioan MIRCEA, *Dicționarul Noului Testament*, Edit. Institutului Biblic, București, 1984, p. 104.

31. Pr. asist. dr. Ilie MOLDOVAN, *op. cit.*, p. 861.

32. Pr. prof. dr. D. BELU, *Graiul în funcția lui etică*, «MMS», 7—8/1971, p. 453.

scris, el trece din suflet în suflet, de la tată la fiu, din generație în generație, de la popor la popor, din veac în veac, zidind sau dărâmand, întărind sau slăbind, înfrățind sau învrăjbind, ca mărturie bună sau rea, după cum a fost, bun sau rău, omul care l-a rostit³³. Puterea de influențare a cuvântului nu trebuie subestimată. De aceea, socotim că poetul Al. Vlahuță a fost inspirat când a scris: *Ca-n basme-i a cuvântului putere / El lumii aveau-ți face din păreri / Și chip etern din umbra care piere / Și iarăși azi din ziua cea de ieri*³⁴. Aceasta pentru că orice cuvânt implică relații concrete, personale. Cuvântul pleacă de la cineva spre altcineva. Omul nu vorbește în vânt³⁵. Nu vorbește pentru sine, ca să se asculte, ci să fie ascultat. Cuvântul nu este proprietatea particulară a cuiva, ci un *bun obștesc*. De aceea, ca orice bun obștesc, de cuvânt te poți folosi doar în anumite limite, cu respectarea anumitor reguli, având permanent conștiința funcției lui normale, aceea de vehicul al binelui și adevărului³⁶.

Responsabilitatea față de limbajul omiletic. Nu ne propunem în mod expres o prezentare sistematică a regulilor limbajului omiletic³⁷, reguli ce sunt expuse detaliat în tratatele de specialitate, ci atenționarea asupra responsabilității utilizării lui. Graiul este unul din marile daruri făcute de Dumnezeu omului³⁸. Dacă acest fapt implică o responsabilitate specială în fața lui Dumnezeu, cu atât mai mult rostirea omiletică, întrucât ea implică transmiterea mesajului divin. De aceea, graiul omiletic se cere îmbunătățit continuu, apelându-se neîncetat la izvorul nesecat al cuvântului mântuitor: Sfânta Scriptură³⁹. Pentru

33. *Ibidem*, p. 461.

Termină MATEI C-da 111 — STUDII TEOLOGICE

31. Alexandru Vlahuță, *Cuvântul*, în «Scrieri alese», Editura pentru literatură, București, 1962, vol. I, p. 184.

35. «Man spricht nichts in den Wind, dan nicht aufgehoben wäre im Unisichtbaren», spune Rudolf Bohren, în al său *Predigtlehre*, Chr. Kaiser Verlag, München, 1972, p. 302.

36. Pr. prof. dr. D. BELU, *op. cit.*, *ibidem*.

37. Respectarea regulilor rostirii omiletice are importanță indiscutabilă. Cu toate acestea nu trebuie să facem din ele un arsenal care să sufoce și să timoreze libertatea predicatorului. Cicero atrage atenția, pe bună dreptate, că nu elocvența se naște din reguli, ci regulile din elocvență («*Non eloquentia ex artificio, sed artificium ex eloquentia*»). De oratore, trad. G. Guțu, București, 1973, vol. II, p. 211.

38. *Între marile minuni ale acestei lumi*, spune savantul filolog Sextil Pușcariu, trebuie socotit graiul omenesc... Fără el, toate gândurile pe care le răscolește mintea și toate simțurile pe care le cuprinde sufletul nostru ar rămâne îngropate în raclă plumbuită. Ratiunea omenească ar fi steapă dacă n-ar fi nutrită și încetată necentenit printr-un schimb de vederi, iar în sufletul nostru n-ar putea încolți sentimente generoase dacă omul n-ar cunoaște decât gestul primitiv al cânelui care dă din coadă de bucurie, sau modulația vocii prin care pasărea își cântă iubirea. Numai facultatea de a-și exterioriza gândurile și preocupările prin sunete percepibile — înțelese și ușor de reprodus de toți membrii aceleiași comunități sociale — și de a face să răsunе în sufletele altora coarde care au vibrat în inimile noastre, contribuie la înmulțirea cunoștințelor și la înobilarea sufletelor, stărnind idei și porniri noi și deschizând omului calca fericirii pe acest pământ. Scânteia se naște prin izbirea amnarului de cremene; graiul omenesc e întocmit pentru dialog», *Limba română, vol. II — Rostirea, E. A.*, Ediția a II-a, București, 1950, p. 454.

39. Pr. lect. N. Dură, *Propovăduirea cuvântului și Sfințele Taine, Valoarea lor în lucrarea de mântuire*, teză de doctorat, ms. computerizat, Biblioteca Fac. de Teologie, cota 23007, București, 1996, cap. I. 3 — *Îmbunătățirea cuvintelor*, p. 27—29.

reușita unei predici la sfârșit de secol XX, limbajul Amvonului trebuie să fie, desigur, elevat. În acest sens Rudolf Bohren vorbește, pe bună dreptate, de *limbajul elevat al predicii*⁴⁰, nivelul elevat fiind susținut tocmai prin legătura strânsă a mesajului omiletic cu Scriptura. *Limbaj elevat* nu înseamnă obligatoriu folosirea unui vocabular peste nivelul de înțelegere al ascultătorilor. Chiar dacă slujirea omiletică este situată în rândul artelor, prin frumusețea conținutului și a rostirii, nu trebuie văzută ca o *artă pentru artă*, ci o artă pusă în slujba mântuirii credincioșilor. *Propovăduirea nu este o artă literară, așa cum este vorbirea laică*, spune autorul altui modern tratat de omiletică⁴¹. La amvon, grija pentru o rostire frumoasă, corectă, atrăgătoare etc., nu trebuie împinsă dincolo de limitele normelor omiletice. Ascultătorii nu sunt critici literari, ci, de cele mai multe ori, oameni simpli. Intelectualii prezenți nu se vor supăra niciodată dacă predicatorul va vorbi simplu, fără farafastăcuri prețioase. *Dacă nu vom vorbi în felul simplu al lui Hristos și al Sfinților Apostoli*, spune harnicul ostenitor în câmpul omileticii românești, părintele Marin Ionescu, *nu vom avea ascultători la predicile noastre. Limba predicatorială să fie limba pescarilor!*⁴². Samuil Micu Klein, în predoslovia la cartea de *propovedanii*, se adresează în același sens celor ce o vor utiliza: «*Mai pe urmă, te rog să ierți de te va sminti cumva curgerea graiului, că fiindcă acestea (propovedaniile, n. n.) mai mulți proști decât învățați auzitori vor avea, nu se cădea să fie cu măiestrie ritoricească, nici cu grai de vorbă înaltă și adâncă, ci mai de jos și mai prost, ca și cei proști să înțeleagă și să se folosească, că acesta e scopul și cugetul meu, carele sunt pentru tine și pentru cei morți către Dumnezeu rugător cu credința adevărată*»⁴³. Graiul simplu este, însă, cu totul altceva decât vorbirea *simplistă*, de care propovăduitorii trebuie să se ferească ca de foc. Ca orice limbă creatoare de cultură, limba română are *personalitatea ei*⁴⁴. În slujirea omiletică respectul față de adevăr va fi dublat continuu de *respectul față de cuvânt*. Propriu-zis, *respectul față de limba română*. Oamenii bisericii au fost dintru început *ctitori de limbă și cultură românească*⁴⁵. Dacă la origine Biserica, prin slujitorii ei, preoți și călugări, a pus

40. *Die Hochsprache der Predigt etwas mit dem Text zu tun hat; Sie wird zur Hochsprache dadurch daß sie den Text spricht...*, R. Bohren, op. cit., p. 305.

41. «*Preaching is not literary art; it is speaking*», D. Buttrick, *Homiletic. Moves and structures*, Vanderbilt University, London, 1987, p. 187, cap. *The language of Preaching*. Oratoria clasică păgână urmărea cu obstinație atingerea aceluși *ars dicendi*, pentru a cuceri auditoriul cu orice preț: «*Elocuentia*, spune Quintilian, *est ars dicendi accomodate ad persuadendum quod honestum sit*» (*Institutio oratoria*), apud drd. Petru Rădășanu, *Elocvența în retorică și omiletică*, «S.T.» 7—10/1976, p. 637.

42. *Inimă și suflet; Omiletica vremurilor noastre*, București, 1927, p. 75.

43. Pr. Samuil Clain de Sad, *Propovedanii la îngropăciunea oamenilor morți*, Sibiu, 1842, Ediție tip. cu litere latine, Arad, 1907, p. 4.

44. Salutăm demersul inspirat al conf. univ. Mihai Dinu, de a-și intitula astfel una din cărțile domniei sale: *Personalitatea limbii române* (Edit. «Cartea Românească», București, 1996, 367 p.).

45. Vezi † Antonie Plămădeală, *Clerici ortodocși ctitori de limbă și cultură românească*, București, 1977, 69 p.

bazele formării limbii române literare⁴⁶, este de la sine înțeles că slujitorii de astăzi au marea responsabilitate, alături de ceilalți reprezentanți ai culturii naționale, de a o cultiva și înnobi, atât prin textele liturgice cât și prin rostirea omiletică. Făcând comparație între contribuția literaturii laice și cea religioasă la dezvoltarea limbii române, episcopul Nicolae Colan spunea, la primirea sa în Academia română, în anul 1945 : «*Ar fi nedrept, desigur, să nesocotim însemnătatea literaturii lumesti pentru dezvoltarea limbii noastre. Totuși nu credem că această literatură ar putea fi pusă pe aceeași treaptă cu literatura religioasă, în ceea ce privește contribuția ei la unitatea limbii românești. Cronicile, cronografele sau cărțile populare aveau un număr mare de cititori. Este adevărat. Cărțile sfinte însă aveau și un imens număr de ascultători : întreaga obște a poporului dreptcredincios*⁴⁷. Același lucru este valabil și astăzi. Obștea tot mai numeroasă a creștinilor care frecventează Biserica pot fi martorii cultivării limbii, în dimensiunile ei liturgice, sau, Doamne ferește, martori ai «stricării» ei prin prestații sub nivel. Căci există numeroase pericole ale degradării limbajului. Predicarea regulată, cu aproape același auditoriu în față, poate fi confruntată cu o anumită rutină care conduce la pierderea respectului față de cuvinte și semnificația lor. Dacă preotul nu va lua măsuri împotriva acestei eroziuni graduale, predicarea va aluneca, puțin câte puțin, în rutină și insignifiantă. În același timp, limbajul este supus unui pericol de sedimentare. Cuvinte care altădată erau pline, bogate, sugestive, evocatoare etc., se uzează treptat, pierd din suplețe și pot fi apoi întâlnite în repertoriile artiștilor comici, care le utilizează pentru a-i caricaturiza pe predicatori. Sunt unele cuvinte care pur și simplu se demonetizează, altele își schimbă sensul, altele devin vetuste ; pe alocuri unele par a fi chiar vulgare⁴⁸. «*Greșelile de limbă în predică, spune părintele D. Belu, înseamnă lipsă de respect față de învățătura propovăduită, față de ascultători și față de sine însuși. Greșelile de limbă scad autoritatea predicatorului și eficiența predicii. Nu poate fi acceptat ca învățător cine nu cunoaște nici măcar regulile elementare ale vorbirii corecte*»⁴⁹. Profesorul Fred B. Cradock propune câteva sugestii interesante pentru preîntâmpinarea pericolelor degradării limbajului, din care spicuium :

— *conștientizarea importanței și puterii cuvintelor ;*

46. Vezi Șt. MUNTEANU și V. Țira. *Istoria limbii române literare*, București, 1978, 255 p. Reținem în chip deosebit precizarea lingvistului timișorean V. Țira : «*Cultivarea limbii române în scris trebuie să li început înainte de elaborarea traducerilor cunoscute ale veacului al XVI-lea (coresiene, n.n.), adică aproximativ din vremea când s-au întocmit primele «manuale» bilingve folosite în școli de cei care urmau să devină preoți și dieci (subl. n.)*», op. cit., p. 33—34.

47. † Nicolae COLAN, *Biserica neamului și unitatea limbii românești*, discurs rostit la 28 mai 1945 în sesiunea publică solemnă, București, 1945, p. 21.

48. De exemplu, este contraindicat să se mai folosească expresia «fiul cel curvar», cum întâlnim în vechile texte vorbindu-se de «fiul cel risipitor...». Vezi și F. CRADOCK, op. cit., p. 200—201.

49. *Curs de omiletică*, ms. nr. 485, dactil., Biblioteca Facultății de Teologie, Sibiu, f.a., p. 140—141.

— *strădania de a găsi expresii imaginative și stimulative;*

— *a consacra măcar un sfert de oră în fiecare zi pentru a citi texte din mari autori de eseuri, poeme, romane, chiar piese de teatru și povestiri (acestea nu în locul Scripturii și al Părinților Bisericii, ci în adaos, n. n.);*

— *compunerea scrisorilor pentru prieteni, părinți, rude ș.a. Dintre toate mijloacele de scriere, scrisorile personale sunt cele care se apropie cel mai mult de stilul vorbit;*

— *a se revedea predicile anterioare, pentru a se evita repetarea excesivă a unor expresii;*

— *ascultarea cu atenție a diferiților vorbitori, în împrejurări diferite, nu numai în ocazii culturale elevate, ci și în altele;*

— *«curățirea» predicii, după redactare, de idei vagi și complicate... Este absolut necesar acest fapt, altfel există riscul ca ascultătorii să nu înțeleagă, sau să-i lase reci acele expresii confuze. După cum compunerea, înainte de tipărirea unui text, fac acea operație de curățire ce se numește «cleaning», tot astfel se impune și înlăturarea din textul predicii a tot ce este de prisos⁵⁰. Încheiem acest paragraf cu precizarea că responsabilitatea față de limbajul omiletic, dincolo de importanța evidentă a implicațiilor orizontale, vis-à-vis de semenii, trebuie raportată pe verticală, la Dumnezeu, în fața Căruia vom da socoteală pentru fiecare cuvânt rostit. Mântuitorul a spus-o: «Pentru orice cuvânt deșert pe care-l vor rosti oamenii, vor da socoteală în ziua judecării» (Matei XII, 36).*

3. Stil, gestică, material ilustrativ

a. *Stilul omiletic. Preliminarii.* Stilul este modalitatea prin care conținutul unei cuvântări devine atrăgător și plăcut, văzului și auzului. Ca aplicație generală, el reprezintă totalitatea mijloacelor lingvistice folosite oral sau în scris pentru exprimarea gândirii⁵¹. Întrucât stilul vorbirii se adaptează conținutului (literar, juridic, medical etc), noi facem referire doar la *stilul bisericesc*, căruia se subsumează *stilul omiletic*. Se impune dintru început observația că stilul trebuie considerat un auxiliar al mesajului. În acest sens, *stilul omiletic reprezintă suma procedeeleor lingvistice cu ajutorul cărora predicatorul transmite mesajul omiletic*. Fiecare slujitor al amvonului trebuie, indiscutabil, să posede noțiunile de bază ale stilului scris și vorbit. Acest fapt ține, evident, de cunoașterea limbii, în general. Dar predicatorului i se cere în plus cunoașterea *stilului omiletic*, care să exprime în mod fericit adevărul evanghelic. Există, desigur, diferențe evidente între stilul scriitoricesc laic și cel bisericesc. Acesta din urmă s-a plămădit în viața liturgică a Bisericii, rezultând ceea ce Al. Mateevici a exprimat prin nemuritorul poem

50. F. Craddock, *op. cit.*, p. 201—202.

51. Etimologic, cuvântul «stil» vine din latinescul *stylus* (sau *stilus* = tijă, instrument de scris vezi QUICHERAT, Dictionnaire latin-français, Hachette, 56-e édition, Paris, 1910, p. 1306, col. II), la rândul lui provenit din grecescul *στυλος* = coloană, condei, limbaj; v. BAILLY, grec français, Hachette, 26-e édition, Paris, 1965, p. 1804, col. I, II.

Limba noastră, limba vechilor cazanii. În redactarea predicii, slujitorul amvonului va aborda un stil ce nu se va îndepărta de la duhul limbii vechilor cazanii, chiar dacă obligatoriu, limbajul va fi actualizat. Așa cum am procedat mai sus, când am prezentat elemente cu privire la limbajul omiletic, nici aici nu ne propunem detalierea figurilor și procedeele stilistice. Vrem doar să facem câteva remarci de principiu în scopul evidențierii importanței stilului adecvat în predică.

Stil scris — stil vorbit. În general predicatorii, înainte de a-și redacta propriile predici, se inspiră din predicile scrise ale altora. Trebuie să observăm, însă, că foarte puține utilizează un stil direct, apropiat de cel oral. Cele mai multe sunt compuse în laborator, cu grijă ca fraza scrisă să fie cât mai «completă». Așa se face că întâlnim fraze lungi, greoaie, aproape imposibil de memorat și reprodus oral. Se întâmplă așa pentru că există o diferență notabilă între stilul propriu scrisului și cel al oralității. Primul admite propoziții și fraze lungi. Admite abstracțiile, argumentări mai complicate, subtile, bine confecționate. Stilul vorbit cere, însă, propoziții și fraze mai scurte, directe, pline de vioiciunea convorbirii de la suflet la suflet⁵². De aceea se impune o grijă aparte în această privință. Când redactăm predicile vom fi atenți ca propozițiile și frazele pe care le scriem să fie cât mai concise, apropiate stilului vorbit, spre a le facilita ascultătorilor o cât mai ușoară înțelegere și asimilare. Mijloacele moderne permit acum înregistrarea predicilor. Este util să facem comparație între predica pe care am scris-o în ajun și aceeași predică pe care am rostit-o liber în sărbătoarea respectivă, înregistrată. Vom constata diferențe mai mari sau mai mici, de la caz la caz. Diferențierea conținutului rostirii orale față de cel al textului scris a fost cerută de comunicarea directă cu ascultătorii. Va fi de mare utilitate pentru predicatori, mai ales pentru începători, transcrierea textului rostit liber în fața credincioșilor. Acest text reprezintă un exemplu concret al stilului vorbit. Studiarea lui comparativă cu textul redactat în ajun va sugera corecturi și îmbunătățiri, care-i vor facilita urcarea câtorva trepte semnificative în autoperfecționarea eficienței omiletice.

Stil și doctrină. Stilul, oricât de îngrijit ar fi, nu trebuie să subjuge conținutul. Din instrument auxiliar nu trebuie să devină scop în sine. Sfântul Ioan Gură de Aur, unanim recunoscut ca un geniu al frazei omiletice, neîntrecut de asemenea în finețea stilului, afirmă: «Nu cer de la preot nici podoaba cântată a cuvântărilor oratorilor păgâni și nici nu mă interesează cum îi este fraza și stilul! Să fie preotul sărac în cuvinte! Să-și aranjeze simplu și fără meșteșugire cuvintele în frază. Numai să nu fie neiscusit în știință, să nu fie neiscusit în precizia dogmelor!»⁵³. Afirmății, inspirate, de fapt, din cuvintele Sf. Ap. Pavel: «Și chiar dacă sunt neiscusit în cuvânt, nu însă în cunoștință» (II Cor. XI, 6). Evident, Sf. Ioan Gură de Aur nu vrea să îndemne la neglijarea stilului, ci subliniază doar statutul de complementaritate al

52. Pr. prof. dr. D. Belu, *Curs...*, p. 287.

53. Sf. Ioan Gură de Aur, *Despre preoție*, trad. pr. D. Fecioru, București, 1987, p. 107.

acestui și nu de scop în sine. Că preotul trebuie să-și lucreze predicile în amănunt reiese din cele spuse de același Sf. Ioan Gură de Aur, în aceeași lucrare : «*Preotul nu-i scutit de muncă sârguincioasă nici când are un deosebit talent oratoric... Prin urmare, predicatorii mari trebuie să muncească mai mult decât predicatorii slabi. Căci ascultătorii judecă predica, nu după cuvintele predicii, ci după faima predicatorului. Prin urmare, când un predicator mare întrece pe toți ceilalți predicatori în cuvânt, atunci mai cu seamă trebuie să muncească pentru pregătirea predicilor mai mult decât toți...*»⁵⁴.

Despre «*metalimbaj*». Termenul ca atare este de curând popularizat, dar tehnica pe care o propune este la fel de veche ca practica omiletică. Etimologic, a intrat în dicționarele noastre prin filieră franceză⁵⁵. Metalimbajul propune o exprimare bazată pe *metafore* și *eufemisme*, prin care vorbitorul, voind să exprime lucruri mai puțin plăcute ascultătorilor, folosește expresii mai delicate, prin care aceștia sunt menajați⁵⁶. Allan Pease și Alan Garner, doi experți americani în domeniul tehnicilor de conversație, au publicat relativ recent o interesantă lucrare, în care sunt prezentate implicațiile tehnicii metalimbajului în comunicarea inter-umană⁵⁷. După opinia autorilor, «*metalimbajul este un limbaj care codifică altfel ideile decât limbajul natural. Cu alte cuvinte, este un limbaj ascuns în interiorul limbajului*»⁵⁸. Practica menajării prin metalimbaj este foarte necesară astăzi, cu deosebire în pareneze, unde preotul se adresează cu precădere unei anumite familii (și chiar persoane, individuale), ca de exemplu la înmormântări, cununii, botezuri etc. Sf. Ap. Pavel ne-a lăsat, în acest sens, un exemplu relevant : la Atena, adresându-se locuitorilor dispersați în fel de fel de credințe idolatre, nu-i mustră imprudent prin cuvinte ca «*sunt foarte tulburat că sunteți rătăciți, departe de Dumnezeu Cel adevărat, Căruia abia de i-ați desemnat un locșor de vagă prezență, printre atâtea altare idolatre...*», ci, cu tactul pedagogic, li se adresează eufemistic, folosind tehnica metalimbajului : «*Bărbați atenieni, în toate vă văd că sunteți foarte evlavioși. Căci străbătând cetatea voastră de închinare, am aflat*

54. *Ibidem*, p. 117.

55. *Métalangage* ou *Métalangue* — 1. *Langage spécialisé que l'on utilise pour décrire une langue naturelle*. 2. *Langage de description d'un autre langage formel ou informatif*, vezi *Le Petite Larousse*, dir. edit. Patrice Maubourguet, Paris, 1995, p. 651, col. I.

56. Frate cu acest cuvânt este și termenul «*metacomunicare*», prin care lect. dr. I. Toader înțelege ceea ce credincioșii receptează (dincolo (sau în paralel) de ceea ce transmite predicatorul). Sunt acele elemente reținute bine de credincioși, pe care preotul foarte discret le atinge doar ; *Metode noi în practica omiletică...* p. 163—164.

57. Allan Pease & Alan Garner, *Talk language — How to Use Conversation for Profit and Pleasure*, Simon and Schuster Ltd., London, 1989 ; în l. română, *Limbajul vorbirii. Arta conversației*, trad. Ilean Busuioc, Edit. «Polimark», ediția a II-a, București, 1997, 144 p.

58. *Ibidem*, p. 12 ; vis-à-vis de această definiție, autorii dau următorul exemplu : «*Cu toții am stat la tețgheaua unui magazin universal așteptând să fim serviți, și am fost întâmpinați doar cu un «doriți ceva?» din partea vânzătoarei. În metalimbaj aceasta se traduce : «Este, oare, cu adevărat nevoie să mă deranjați chiar acum?» ...și acestea este și sentimentul pe care, subconștient, îl avem» ; *Ibidem*.*

și un altar pe care era scris «Dumnezeului necunoscut»... (Fapte, XVII, 22—23). La fel poate proceda preotul zilelor noastre. La o cununie, de exemplu, în fața a doi tineri despre care știe că n-au dus o viață exemplară până atunci, preotul nu va face aluzii tăioase, de genul «*tinerii din ziua de azi nu mai viețuiesc potrivit virtuților de care au dat dovadă străbunii noștri...*», ci *nădăjdum că tinerii care și-au unit astăzi, prin binecuvântarea Domnului, inimile, vor viețui în virtuțile prin care s-au făcut vestiți străbunii noștri*» etc.

Eufonie — cacofonie. Un țăran a fost întrebat odată, la ieșirea din Biserică, cum a vorbit în acea zi preotul la predică. Fără să-și caute prea mult cuvintele, țăranul a răspuns: «*Știi cât de frumos cântă mierla primăvara? Așa mi s-a părut părintele astăzi...*».

Eufonia presupune, așadar, o vorbire plăcută auzului⁵⁹. **Cacofonia**, reversul⁶⁰. Vorbim de eufonie sub dublul aspect, al proclamării adevărului revelat și al expunerii lui într-o formă cât mai plăcută. Adevărurile slinte au o superioritate ce nu trebuie micșorată prin cuvinte de valoare mai mică, îndoielnice sau chiar goale de sens. Doamne ferește, *stricate* sau vulgare. Sextil Pușcariu face următoarea comparație: după cum valcarea aurului și a diamantelor se măsoară în carate, la fel și cuvintele. «*Un fel de carate au și cuvintele eufonice. Ele nu pot fi înlocuite cu altele fără ca armonia să dispară. Românul are însă o vorbă foarte adevărată: nu-i frumos ce-i frumos, ci-i frumos ce-mi place mie. Ceea ce e eufonic pentru român nu trebuie să placă urechii unui ceh, care preferă îngrămădiri de consonante, sau unui singur, care așază accentul totdeauna pe prima silabă, ca și cehul.... Valoarea caratelor eufonice e variabilă de la limbă la limbă, și tocmai de aceea ele completează tabloul a ceea ce este caracteristic unei limbi...*»⁶¹.

Predicatorul se aseamănă într-un anume fel cu interpretul muzical. Observăm de multe ori că aceeași piesă, interpretată de instrumentiști diferiți, *sună* altfel, de la interpret la interpret, la unii bine, la alții mai puțin. La reușita unor sunete plăcute, armonioase, venite parcă din altă lume, concură, în general, aceeași factori ca în cazul predicii: stăpânirea textului, dăruire totală, sensibilitate sufletească, respect față de ascultători etc.

Vorbind de stil, trebuie să menționăm și importanța vocii în reușita transmiterii mesajului. *Naturalețea* este calitatea cea mai prețioasă care se cere. Demnitatea amvonului respinge orice abatere de la exigențele pronunțării corecte. Vocea impresionează auzul precum gestul impresionează văzul. O predică nu trebuie *recitată* sau *cântată*, ci *rostită*, cu un timbru plăcut, specific dialogului, comunicării cu ascultătorii.

Concluzii. Dintre calitățile stilului, generale și particulare, cele mai strâns legate de actul omiletic sunt: *corectitudinea* (gramaticală și de conținut), *puritatea*, *claritatea*, *precizia*, *concizia*, *naturalețea*, *armo-*

59. εῶς = bun, bine, în chip feticil; ὠνή = sunet, cântec ș.a; vezi Bailly..., p. 823, 2111.

60. κακός = urât, rău sordid etc., *Ibidem*, p. 1004—1005.

61. *Limba română. Vol. II* -- Rostirea, Edit. Academiei, București, 1994, p. 379.

nia, finețea⁶². Stilul omiletic practică un limbaj adecvat, *bisericesc, liturgic*, ferit de afectare, bombasticisme, prețiozități. În special *naturalețea* contribuie în gradul cel mai înalt la claritatea și puterea de impresionare a stilului⁶³. Căci felul de a vorbi reprezintă oglinda sufletului, după cum a spus filosoful Seneca⁶⁴.

b. *Gestica omiletică*. Gesticulația este un auxiliar prețios al acțiunii omiletice. La fel de importante sunt *expresia feței și a ochilor*⁶⁵. Măinile sunt mai predispuse totuși la gesturi excentrice. De aceea, se cere un control permanent asupra lor. Gesturile mâinilor trebuie să fie în armonie cu felul prediciei, conținutul ei, cu toți ceilalți factori. Mișcarea mâinilor constituie în sine un mijloc eficient de comunicare. Sf. Grigorie de Nyssa spune: «*Măinile i-au fost date omului ca să poată vorbi*»⁶⁶. Părintele D. Belu explică astfel aceste cuvinte: «*Dacă omul ar fi lipsit de mâini, atunci buzele și limba lui ar fi trebuit să fie ca la animale, adică așa să poată prinde cu ele iarba și s-o rupă. Trecând, însă grija procurării hranei pe seama mâinilor, gura a rămas să slujească și să se ocupe cu exprimarea cuvintelor...*»⁶⁷. Dincolo de acest serviciu pe care mâinile îl oferă gurii, gestică reprezintă în sine un anumit limbaj, chiar cu caracter universal. De aceea Quintilian îi acordă o atenție aparte. «*Celelalte părți ale corpului ajută pe vorbitor, spune el, dar mâinile vorbesc ele însele. Cu ele cerem, promitem, chemăm, concediem, amenințăm, implorăm, ne exprimăm groaza, teama; prin ele întrebăm, negăm; prie ele ne manifestăm, bucuria, întristarea, îndoiala, mărturisirea, regretul, măsura, cantitatea, numărul, timpul. Oare nu ele ne înflăcărează, nu ele ne domolesc? Nu cu mâinile manifestăm aprobare, admirare, sfială? Pentru a desemna locul și personajele, nu țin ele locul adverbilor și al pronumelor? De aceea, în diversitatea atât de mare a vorbirii tuturor neamurilor și popoarelor, gesturile mâinilor sunt vorbirea comună a tuturor oamenilor*»⁶⁸. Calitatea cea mai însemnată a gestului este *discreția*. Orice excentrism este obositor și deranjant. Gestul nu ajută cuvântul decât dacă îl subliniază. Dacă el îl slăbește considerabil⁶⁹. Predicatorul care dă din mâini tot timpul, le ridică teatral, sau arată amenințător cu degetul când proferează o mustrare, devine dezagreabil.

62. Pr. prof. N. Petrescu, *Omiletica*, Manual pentru Seminariile Teologice, București, 1977, p. 223—228. După Aristotel, un precursor al stilisticii oratoriei grecești, virtuțile fundamentale ale stilului sunt *claritatea și adecvarea la subiect*. El adaugă: «*Stilul nu trebuie să fie nici mediocru nici pompos*», *Retorica*, cap. 12. apud Sir David Ross, Aristotel, trad. de Ioan Lucian Muntean și Richard Rus, «Humanitas», București, 1998, Cap. *Retorica și poetica*, p. 262.

63. Pr. prof. dr. D. Belu, *Curs...*, p. 282.

64. «*Imago animi sermo est*», *De motibus*, apud V. Diaconu și M. Marinescu-Himu, *Proverbe și cugetări latine*, Edit. «Albatros», București, 1976, p. 67.

65. Adesea pe om îl înțelegi din priviri, chiar dacă tace (*Saepe tacens vocem verbaque vultus habet*), Ovidius, *Ars Amandi*, 1, 574, *Ibidem*.

66. *De hominis officio*, Migne, P.G. 44, 148.

67. *Graiul în funcția lui etică...*, p. 453.

68. Apud Pr. N. Petrescu, *op. cit.*, p. 248—249.

69. Diac. prof. dr. N. Balcă, *Curs de omiletică*, ms. dactil., Biblioteca Facultății de Teologie, cota 19351—19356, f.a., Fasc. III, p. 436.

La fel și cel care nu-și mișcă mâinile deloc, fixându-se într-un imobilism ridicol. De aceea, trebuie să ne folosim de mâini, dar *când* și *cum* trebuie, cu discreție și bun simț.

c. *Materialul ilustrativ* — este un alt auxiliar prețios predicii de orice gen, din cel puțin două puncte de vedere, realizate simultan: 1. *explicativ* (oricât de convingătoare ar fi explicațiile teoretice asupra unui subiect, de multe ori o ilustrare potrivită are efect mai rapid și mai puternic); 2. *odihnitor*, adică permite ascultătorilor o binevenită «respirație», mai ales în cazul unor subiecte mai grele. Părintele Marin C. Ionescu este de părere că utilizarea ilustrațiilor este «cel mai fericit mijloc de a da viață predicilor noastre. Ilustrațiile poartă cu sine o putere uimitoare de a clarifica cele mai grele și cele mai abstracte idei religioase»⁷⁰. Nu întotdeauna este bine (și nevoie) să se apeleze la ilustrații. Atunci când conținutul este limpede și limbajul ales, elementele ilustrative pot lipsi. Ceea ce este limpede nu are nevoie să fie încărcat cu exemple, căci limpezimea este luminoasă prin ea însăși⁷¹. Dar anumite predici, sau momente ale predicii impun utilizarea ilustrațiilor, așa cum procedează, de altfel, majoritatea predicatorilor. De unde preluăm ilustrațiile? Este o întrebare oarecum retorică. Izvoarele predicii sunt și izvoare pentru ilustrații: Biblia, scrierile sfinților părinți, literatura universală și națională etc. Episcopul de Arad Grigorie Comșa a tipărit la începutul secolului nostru (în colaborare), un mare volum de pilde, din care și astăzi ne putem inspira⁷². Mai aproape de zilele noastre părintele Ștefan Slevoacă, a tipărit, ca adaos al unui volum de predici, aproape 100 de pagini cu ilustrații pe diferite teme⁷³. Printre cele mai reușite ilustrări le socotim pe cele redată în predicile publicate de I.P.S. Antonie al Ardealului⁷⁴ și Ierom. Nicolae Steinhardt de la Rohia⁷⁵. Numeroase elemente istorice ilustrative ne oferă, de asemenea, cartea de predici publicată recent de părintele prof. Petre David⁷⁶. Aceste cărți de predici sunt reușite în sensul îmbinării fericite între conținutul propriu-zis, deosebit

70. *Inimă și suflet. Omiletica vremurilor noastre*, București, 1927, p. 106. Tot P. C. Sa recomandă și câteva reguli pentru utilizarea lor: 1. *Să nu fie fabricate în felul istorisirilor morale utilizate în cursul primar. Comunul și sterilul fac din ilustrații un balast ucigător al predicilor noastre*; 2. *Trebuie să fie în așa fel alcătuite încât să îngăduie spiritului ascultătorilor o scurtă respirație de întărire spre zborul cald către Dumnezeu*; 3. *A se ține cont de «spiritul» timpului, deși ilustrațiile cele mai fericite sunt cele clasice, potrivite pentru toate timpurile*, *Ibidem*, p. 107—108.

71. F. B. Cradock, *op. cit.*, p. 199.

72. † Grigorie Comșa, *O mie de pilde pentru viața creștină*, Arad, 1929, 415 p.

73. Pr. dr. Șt. Slevoacă, *Din tezaurul ortodoxiei*, Edit. Episcopiei Buzăului, 1990, p. 283—377.

74. † Antonie Plămădeală, *Tâlcuiri noi la texte vechi*, Sibiu, 1989, 479 p. și *Cuvinte la zile mari*, Sibiu, 1989, 365 p. Mai ales primul volum abundă de pilde și istorioare, extrase mai ales din *Pateric* și din literatură, religioasă și laică, deosebit de instructive.

75. *Dăruind vei dobândi*, Cluj-Napoca, 1994, 309 p.

76. *Caută și vei afla. Predici misionar-patriotice la toate sărbătorile anului, la sfinți mari, la cuvioși, propovăduitori și mărturisitori români*, Curtea de Argeș, 1996, 636 p.

de elevat, dar pe înțelesul tuturor, și ilustrările ca atare. O sursă aparte o constituie *Viețile sfinților* și, mai ales, *Patericul*. «Apoftegmele» din *Pateric*, de o înțelepciune și frumusețe rară, sunt deosebit de bine primite de credincioși, evident cu condiția să fie alese și plătite la locul potrivit. Un alt izvor prețios îl constituie *proverbele*, pe care le putem prelua din cărți și dicționarele destul de abundente în această privință⁷⁷. Mai ales proverbele românești, atât de pline de înțelepciune, sunt la îndemâna oricărui predicator. În sfârșit, *folclorul* reprezintă un izvor de mână întâi pentru ilustrații⁷⁸. «Creația populară, spune părintele prof. Petru Rezuș, a susținut credința și viața Bisericii și a credincioșilor. Pe de o parte Biserica cu doctrina sa relevantă a fost propovăduită, pe de altă parte credincioșii au pus această învățătură și sfaturile creștine evanghelice în practica vieții lor, pe măsura înțelegerii lor și a coordonatelor personalității lor»⁷⁹. La o eventuală întrebare dacă se pot *inventa* istorioare pentru predici, răspunde prof. F. Cradock: «Da, căci parabolele lui Iisus sunt «istorii inventate». Nimeni nu L-a întrebat pe Iisus vreodată la sfârșitul unei parabole: «Acest fapt s-a petrecut cu adevărat?»⁸⁰. Tot el propune următoarele principii orientative pentru utilizarea eficientă a ilustrațiilor: *expunerea ilustrației să nu se facă ex-abrupto, ci să se creeze, mai întâi, cadrul familiar corespunzător; ilustrația să fie cât se poate de inteligibilă; să nu fie nici simplistă, nici stupidă; să constituie un moment real de respiro pentru auditoriu; predicatorul să fie conștient de potențialul emoțional pe care-l poartă ilustrația respectivă. Este mai prudent uneori să se renunțe la ea decât s-o rostească și să nu reușească a o stăpâni*⁸¹.

77. Pentru proverbe, de exemplu, recomandăm *Dicționarul de citate și locuțiuni străine*, ed. revizuită și completată de Eugen și Paul Marian, Edit. «Enciclopedică», București, 1973, 338 p. și *Dicționarul înțelepciunii*, edit. Th. Simenschy, Editura «Uniunii Scriitorilor», Chișinău, 1995 (ediția a III-a), 640 p. Pentru proverbe românești, dintre cele mai voluminoase ediții amintim: *Apa trece, pietrele rămân. Proverbe românești*, Ed. îngrij. de George Muntean, «Editura pentru literatură», București, 1966, 45 p.; *Proverbele românilor (din România, Basarabia, Bucovina, Ungaria, Istria și Macedonia)*, Edit. libr. Socecu & comp., București, 1901, sub îngrij. lui Iuliu A. Zane, 739 p., lucrare premiată de Academia Română.

78. Vezi Pr. drd. Ioan Ioanicescu, *Folclorul religios în predică*, B.O.R. 5—6/1978, p. 574—580. Reținem din acest studiu și etimologia cuv. «folclor»: termenul a fost pus în circulație prima oară de arheologul englez William John Thomas, în 1840, în rev. «Athenaeum»-London; Astfel, cuvântul este compus din «folk» = *popor* și «lore» = *știință*; așadar, *the lore of the people...* (*știința poporului*)..., p. 574. Vezi, de asemenea, pr. drd. Marcel Sabău, *Literatura religioasă populară în slujirea propovăduirii Bisericii*, Teză de doctorat, ms. dactil., Biblioteca Facultății de Teologie din București, cota 23010, București, 1997, 164 p., cu deosebire cap. «Dogma creștină oglindită în literatura populară», p. 66—107.

79. *Învățătura despre religia subiectivă, din punct de vedere interconfesional*, «S. T.» 5—6/1958, p. 375.

80. *Op. cit.*, p. 210.

81. *Ibidem*, p. 207—208. Spre exemplu, ni se pare nepotrivită cu scopul necrologului următoarea ilustrație inclusă într-o pareneză la înmormântare: «*În galeria națională din Berlin se poate vedea tabloul pictorului Spanenberg, intitulat «Der triumphzug des Todes» (Triumful morții). Pe tablou este gravată moartea*

La sfârșitul acestor considerații, concluziile se impun de la sine :

— ascultătorii sfârșitului de secol XX doresc să audă predici rostite în limbaj ales, liturgic, bisericesc, simplu (nu simplist!), într-o formă corectă d.p.d.v. stilistic și gramatical. Conținutul predicilor are, fără îndoială, importanță capitală pentru propovăduire. Dar limbajul în care este transmis este un auxiliar extrem de prețios. Utilizarea unei vorbiri defectuoasă, stricate, cu expresii «de lemn», cu agramatism și dezacorduri, determină eșecul sigur al predicatorului respectiv.

— *stilul gestic și materialul ilustrativ* constituie, de asemenea, auxiliare prețioase pentru predicatorul care le stăpânește și le utilizează corespunzător.

Luând în considerare cele de mai sus, la care se adaugă, desigur, rolul celorlalți factori ai comunicării (*vorbitorul, ascultătorul, conținutul, împrejurările etc.*), predica își va atinge întreitul scop : *luminarea minții, încălzirea inimii și înduplecarea voinței spre fapte virtuozose*⁸².

SCURT ISTORIC AL SEMNULUI SFINTEI CRUCI *

Jeromonahul NICOLAS MOULINIER

Obiectul acestui studiu nu este de a face istoricul crucii ca semn în general, sau al reprezentărilor sale, și nici de a lămuri posibilele semnificații ale acestui simbol ; scopul nostru este mult mai modest, anume de a pune la îndemâna credincioșilor ortodocși ceea ce se cunoaște din istoria însemnării cu sfânta cruce, ca gest de pietate al creștinilor.

Semnul crucii făcut pe frunte este unul dintre riturile cele mai vechi ale Bisericii. Ca majoritatea acestor rituri, are destule părți enigmatice pentru cel care studiază practica și dezvoltarea lui în istoria Bisericii. Cititorul nostru va judeca el însuși dacă, adunând învățături extrase din literatura patristică și liturgică și coroborându-le cu studiile savante, am reușit să ajungem la o viziune mai precisă asupra

care trece prin mijlocul oamenilor, sunând din clopoșel, iar mulțimea oamenilor o urmează. Copiii mici, având cununi în mână, pe care le făcuseră în timpul jocului... Clopoșelul morții însă i-a chemat și ei au fost nevoiți să plece. Tineri și bătrâni, săraci și bogați, oameni distinși și oameni de rând, învățați și neînvățați, se văd pe tablou cum aleargă fără încetare pe urmele morții... O femeie bătrână, obosită, neputincioasă, îi întinde mâna dorind moartea, dar moartea nu o primește și femeia rămâne la marginea drumului... Sub acest tablou impresionant stă inscripția : «Triumful morții»...», la Pr. Nicolae Țîmpu, Cuvânt la încormântare, București, 1988, ms. dactil. Deși este interesantă și pare a voi conștientizarea creștinilor asupra pregătirii pentru moarte, socotim că această ilustrare nu corespunde cu scopul principal al necrologului : întărirea credinței în înviere și viața de veci.

82. Potrivit oratoriei latine clasice, formularea întreitului scop al vorbirii era astfel : *Docere necessitatis, delectare suavitatis, flectere victoriae.*

* Art. apărut în *Le Messenger orthodoxe*, nr. 128, I — 1997.

acestui semn. Chiar din acest exordiu ne exprimăm ignoranța cu privire la multe aspecte legate de acest subiect.

Să adăugăm că diferențele, de uz în modul de a se face semnul crucii au constituit, printre altele, un punct de dezacord între Biserica ortodoxă și cea catolică. N-ar avea nici un rost să le reproducem și să prelungim astfel deșartele și subiectivele considerații ale unei greșite apologetici. Problema este nu de a ști dacă trebuie să facem semnul crucii cu palma deschisă, cu două sau trei degete, de la dreapta la stânga, sau invers, nici să evaluăm *a posteriori* justificările teologice ale acestor practici diferite¹. Mai curând este necesar să vedem dacă cel care se înseamnă cu sfânta cruce se face, prin aceasta, părtaș al lui Iisus Cel răstignit și înviat. Dacă cu adevărat se împărtășește din darul acestei prezențe în chip viu, cu o dragoste și o credință care să-l ducă la acceptarea slujirii pentru a ajunge apoi la dobândirea, cu El, a slavei. De asemenea, prin studiul nostru dorim să punem în lumină lauda și cinstirea crucii, ca binefaceri duhovnicești, iar nu să dăm reguli de închinare². Și aceasta cu atât mai mult cu cât semnul crucii nu este specific creștin³ nici *ca gest*, și nici *ca formă*; ca simbol al fericirii, crucea se regăsește pe peceti, pandantive și stele cu mult înainte de era creștină⁴.

Acest fapt nu trebuie să ne ducă la concluzia că creștinii ar fi împrumutat acest semn de la cultele păgâne. Ei trebuie priviți mai curând ca moștenitori ai tradiției mesianice iudaice, după cum vom vedea. De aceea este necesar, înainte de a studia semnul crucii, *Tau*, să zăbovim puțin asupra semnului *Tav*.

1. Vom vedea, de altfel, mai jos, că «justificări teologice», la fel de ortodoxe, au fost găsite pentru practici contradictorii. Găsim astfel un motiv în plus de a reaminti ceea ce spunea Evagrie Ponticul: «Cunoașterea lui Hristos nu are nevoie de un suflet de dialectician, ci de o inimă văzătoare». Evagrie, *Kephalaia Gnostika*, IV, 90.

2. Dacă «Cele nevăzute ale Lui se văd... înțelegându-se din făpturi» (Rom. 1, 20), cu atât mai mult, prin mijlocirea celor nevăzute, cei care se ridică la o viață duhovnicească, vor cunoaște cele vizibile. Vederea simbolică (συμβολικη θεωρια) a lucrurilor inteligibile, prin mijlocirea celor vizibile, este știință duhovnicească și înțelegere a lucrurilor văzute prin cele nevăzute» (Maxim Mărturisitorul, *Mistagogia*, II, P.G. — 91, 669 D).

3. C. Vogel, *La signation dans l'Église des premiers siècles*, La Maison-Dieu, 75, 1963, p. 43, nota 26.

4. «Mai multe concluzii pot fi trase din această scurtă trecere în revistă. Trebuie mai întâi să fie stabilit că o vastă documentație cu privire la cruce stă la dispoziția istoricului religiilor. Crucea este peste tot: în civilizația pre-vedică, în lumea elamită, în iconografia mesopotamiană, în vastele arii ale migrației ariene și în culturile cărora ea le-a dat naștere, în China, în civilizațiile precolumbiene și la amerindieni, la popoarele lipsite de cultură scrisă din zilele noastre. Un asemenea grad de universalitate arată că avem de-a face cu un fenomen fundamental din viața lui *homo religiosus*». Mircea Eliade, *The encyclopedia of religion*, art. *Cross* (Crucea) (J. Ries), t. IV, 1987, col. 155—156.

Semnul Tav⁵

În primele comunități iudeo-creștine, credincioșii își făceau pe frunte un semn care evoca altceva decât lemnul crucii pe care fusese răstignit Hristos. Cartea proorociei lui Iezechie⁶ vestește că membrii comunității mesianice vor fi însemnați⁷ pe frunte cu semnul Tav⁸. Litera *Tav*, ultima literă a alfabetului ebraic, îl desemnează pe Dumnezeu, rol pe care, în alfabetul grec, îl are *omega*. Pe vremea lui Iisus, litera *Tav* era reprezentată fie prin semnul + fie prin semnul X⁹. Putem deci să credem că semnul în formă de cruce despre care vorbește Iezechie, pecetea (σφραγίς), este chiar Numele lui Dumnezeu.

Astfel că primii creștini, majoritatea de origine iudaică, erau însemnați pe frunte cu litera *Tav*, care indica numele lui Iahve, în ziua botezării lor. Cuvintele Sfântului Evanghelist Luca: «*Cel ce nu-și poartă crucea sa și nu vine după Mine nu poate să fie ucenicul Meu*»¹⁰, pot cuprinde o aluzie liturgică la litera *Tav* în formă de cruce, marcată pe frunte.

Folosirea de către creștini a Numelui lui Yahvé, nu va părea ciudată decât pentru cei care uită că pentru comunitățile creștine primare, după cum mărturisește o omilie din secolul II, «*Numele Tatălui este Fiul*»¹¹. În Apocalipsă, Sfântul Evanghelist Ioan, apostol și teolog, vorbește despre «*o sută patruzeci și patru de mii care aveau numele Lui (al Mielului) și al Tatălui Lui scris pe frunțile lor*»¹². Litera *Tav* cu care erau însemnați primii creștini desemna Cuvântul ca Nume al Tatălui și îi arăta ca afierosiți Lui.

Atunci când comunitățile creștine au devenit majoritar grecești, *Tav* a devenit *Tau* și a fost, în mod firesc, interpretat într-un mod diferit¹³. El a fost înțeles ca simbol al crucii pe care a fost răstignit

5. Cf. J. Daniélou, *Les symboles chrétiens primitifs*, Seuil, 1963, p. 142—152.

6. Iez. 9, 4—6: «*Treci prin mijlocul cetății, prin Ierusalim, și însemnează cu litera crucii (litera tav) pe frunte, pe oameni... să nu vă atingeți de nici un om care are pe frunte semnul «+»*».

7. Iezechie folosește în chip simbolic o realitate a antichității: obiceiul ca sclavii să fie însemnați.

8. Este foarte probabil că în vremea lui Iisus, esenienii, care se declarau a fi o comunitate eshatologică, să fi avut pe frunte litera *Tav*. Cf. J. Daniélou, *Les manuscrits de la Mer Morte et les origines du Christianisme*, Paris, 1957, p. 100—102.

9. Poate fi întâlnită sub această formă în osuarele palestinene din sec. I. Cf. B. Bagati, *Osservatore Romano*, 6 august 1960. Françoise Jeanlin, de la Institutul Saint Serge, ne-a semnalat, cu privire la acest subiect, studiul lui Hadas-Label, *Histoire de la langue hébraïque*, P.O.F., 1968, p. 25—31.

10. Luca 14, 27.

11. *Evangile de la Vérité*, 38, 5, ed. Ch. Puech, G. Quispel et Malinine, Zürich, 1956.

12. Apoc. 14, 1.

13. Sfântul Ciprian: «*Litera greacă Tau, T, este în formă de cruce, despre care profetul a spus că o vom purta pe fruntea noastră*». *Adversus Marcionem*, III, 22. Origen: «*...forma literei Tau prezenta o asemănare cu imaginea crucii, ceea ce conținea o profeție a semnului pe care creștinii și-l fac pe frunte; căci toți credincioșii fac acest semn înaintea oricărei activități, mai ales la începutul rugăciunii sau înaintea citirii din Sfânta Scriptură*». *Selecta in Ezechiel*, c. III. În același sens: Sfântul Ieronim, *In Ezech.*, IX, 4.

Hristos, mai ales că multe pasaje ale Epistolelor Sfântului Pavel menționează «lauda» pe care o constituie crucea pentru creștini și o prezintă ca simbol al mântuirii omului.

La origine, crucea a fost privită nu ca aducere aminte de patima lui Hristos, ci ca un simbol al slavei Dumnezeirii revelate în Cuvântul întrupat. Chiar atunci când va indica crucea pe care a fost răstignit Hristos, ea va fi privită tot ca expresie a puterii dumnezeiești care biruie moartea, cele patru brațe ale sale arătând caracterul cosmic¹⁴ al lucrării Sale mântuitoare.

Semnul crucii

Întâlnim mai întâi semnul crucii în ritualul botezului. De la începutul secolului III, în Africa¹⁵ ca și la Roma, însemnarea cu sfânta cruce constituie în mod tradițional primul rit de inițiere al catehumenilor. Ea era privită ca un semn indelebil¹⁶ și sfânt al apartenenței la Hristos. Este, potrivit expresiei lui Clement al Alexandriei « τοῦ χριστοῦ σημεῖον τῆς πίστεως »¹⁷. Este de la sine înțeles că fiecare creștin era dator să-l păstreze curat. Sfântul Ciprian îi încurajează pe martiri zicându-le: «Fruntea ta să fie întărită, pentru ca pecetea lui Dumnezeu de pe ea să rămână întreagă»¹⁸. Același sfânt afirmă despre cei care nu abjura-seră în timpul prigoanei că «fruntea lor, curățită prin semnul crucii, nu primise coroana diavolului, ci se păstrase pentru cununa Domnului»¹⁹. Firește că semnul crucii însoțea administrarea tuturor celorlalte taine.

Creștinii aveau o conștiință clară a faptului că crucea era semnul ungerii lor²⁰. În epitaful lui Abercius (160—109 ?) se vorbește despre creștinii din Roma ca despre «poporul însemnat cu pecetea strălucitoare»²¹. Această pecete este chiar slăvitul semn al crucii înscris pe

14. Cf. J. Daniélou, *Le symbolisme cosmique de la Croix*, La Maison Dieu, 75, 1963.

15. Astfel, Quodvultdeus, episcop african din sec. IV, scrie: «Nu sunteți încă născuți din nou prin Botez, dar prin semnul crucii ați fost semănați în sânul Bisericii». *Sur le Symbole*, I, 1.

16. «Însemnarea cu semnul crucii avea o valoare de lungă durată; se pare că credincioșii o considerau permanentă, sau cel puțin aceasta s-ar putea deduce din răspunsul dat de soldatul Maximilian proconsulului Africii la 295: «Dion ad Maximilianum dixit: Milita et accipe signaculum, respondit: Non accipio signaculum, jam habeo signum Christi Domini mei... Dion ad officium dixit: Signetur, cumque reluctaret, respondit: Non accipio signum saeculi... non licet mihi plumbum colloportare post signum salutae Domini mei Jesu Christi filii Dei». DACL, H. Leclercq, *Croix*, t. III, 2, col. 3140.

17. *Stromate* 1, VI, 11.

18. *Epist.*, LVIII, n. 9.

19. *De Lapis*, c. II.

20. Se pare chiar, după Fericitul Augustin, că unii creștini din Africa de Nord își împodobeau fruntea cu o cruce, tatuată sau pictată. Cf. H. Rondet, *La croix sur le front*, *Recherches de Sciences Religieuses*, 42 (1954), p. 388—394. Cf. de asemenea Sf. Pahomie care a poruncit călugărilor «să poarte culion... din piele, ca cel al copiilor, întipărint pe el semnul crucii din purpură». Paladie, *Istoria lausiacă* 32, 3.

21. «Cetățean al unui oraș renumit, am pus să se construiască acest monument în timpul vieții mele, pentru un loc (de înmormântare) pentru trupul

fruntea lor. Dar ucenicii lui Hristos știau de asemenea că ea era o armă de apărare²², puternică²³ cu adevărat²⁴ în războiul nevăzut, duhovnicesc, împotriva ispitelor diavolești. De aceea ei își aduceau aminte de mântuirea primită la botez făcându-și cruce pe frunte înainte de orice lucrare. Un text gnostic, *Acta Ioannis* (150—180), menționează explicit însemnarea trupului cu sfânta cruce²⁵. Foarte repede semnul crucii a început să însoțească, ca binecuvântare și mijloc de protecție²⁶, fiecare act din viața de zi cu zi²⁷.

Dar semnul crucii a fost de asemenea înțeles și ca formă de exorcizare, ca armă de atac pentru a pune pe fugă demonii și pentru a se vădi astfel deșertăciunea puterii pe care ei pretind a o avea asupra acestei lumi²⁸. Lucrare dezvăluită în experiența martirilor : demonii și idolii păgâni se prăbușeau în fața crucii.

Și, dacă mai este nevoie, o dovadă în plus în ceea ce privește atașamentul creștinilor față de însemnarea cu sfânta cruce și despre răs-

meu. Mă numesc Abercius; sunt ucenic al unui sfânt păstor care și-a păscut turmele de oi pe munte și în câmpii, care are ochi cu care poate să le vadă pe toate. El m-a învățat adevăratele Scripturi. El este cel care m-a trimis la Roma pentru a contempla o măreție cu adevărat suverană și o regină purtând veșminte și încălțăminte de aur. Acolo am văzut un popor care poartă un semn strălucitor (λαμπραν ὀρθραγείδαν εχοντα)». DACL, *Abercius*, t. I, col. 74.

22. «Dacă ești ispitit, fă-ți semnul crucii pe frunte, cu credință; căci este semnul Patimii, cunoscut și încercat împotriva diavolului, numai să-l faci cu credință, nu pentru a fi văzut de oameni, ci să-l folosești cu ălcusință ca pe un scut». Ipolit al Romei, *Tradition apostolique*, S.C. 11 bis, Cerf, 1968, p. 135.

23. J. Daniélou, *La charrue symbolique de la croix, Recherches de Sciences Religieuses*, t. 42, 1954, p. 201.

24. Păgânii făceau și ei, de-a lungul zilei, tot felul de semne pentru a se feri de ceasul rău.

25. *Acta Ioannis*, ed. R. A. Lipsius — M. Bonnet, *Acta Apostol. apocrypha*, II, 1, 1898.

26. Sever de Gabala: «O comoară neprecetluită este la îndemâna hoților, iar o oaie neînsemnată ușor poate fi înghițită». *Despre Botez*, P.G., XXXI, 432; c. Amfilofie de Iconium: «După cum caia fără păstor cade ușor pradă fiarelor, tot astfel sufletul care nu are σπαγίς este o pradă ușoară pentru diavoli». *Despre păcătoasa care s-a pocăit*, I, P.G. XXIX, 62 b. Și Sf. Ioan Gură de Aur: «Fie că suntem în călătorie, fie că suntem acasă și în orice loc am fi, crucea ne este de mare folos, ca păvăză mântuitoare, scut de nevăzins împotriva diavolului». *Omilie la Filipeni*, III, 13.

27. Tertulian: «La fiecare pas, la fiecare mișcare, la intrare și la ieșire, îmbrăcându-ne sau încălțându-ne, la baie, la masă, când aprindem lampa, la culcare, sezând, în orice lucrare am fi, să ne însemnăm fruntea cu semnul crucii». *De corora mil.*, c. III. Aceleași idei la Sf. Chiril al Ierusalimului, *Cateheze*, XIII, 36. În sfârșit, Sf. Ioan Gură de Aur: «Semnul crucii, pe care altădată lumea îl privea cu dispreț, este acum atât de căutat de toți, încât îl găsim pretutindeni: la cei ce stăpânesc și la supușii lor, la bărbați, ca și la femei, la cei căsătorii și la cei feciorelnici, la robii și la oamenii liberi. Toți și-l fac pe partea cea mai nobilă a chipului omenesc și-l poartă, ca să zic așa, întipărit pe frunțile lor ca pe un stâlp. Îl vedem pe Sfânta Masă, la hirotonirea preoților; strălucește în Trupul Domnului, la Euharistie. Peste tot o vedem slăvită... Astfel toată lumea dorește acest dar minunat, acest har de nespuse». *Quod Christus sit Deus*, P.G., t. XLVIII, col. 826.

28. «Grigorie Taumaturgul, intrând într-un templu păgân, a sfințit aerul îmbibat de miasme făcând semnul crucii». Grigorie de Nissa, *Viața lui Grigorie Taumaturgul*, P.G., XLVI, 916 A.

pândirea acestui obicei o găsim la Teodoret al Cirului. Acest autor spune că în clipele de primejdie Iulian Apostatul era văzut închinându-se în mod instinctiv²⁹. Chiar dacă am putea presupune că Teodoret a adus puțin din condei lucrurile, faptul constituie o dovadă a obișnuinței de a se face semnul crucii.

Semnul crucii până în secolele VII—VIII

S-a remarcat, desigur, că în toate pasajele citate este vorba despre semnul crucii făcut pe frunte. Să remarcăm de asemenea faptul că în *Tradiția apostolică* a Sfântului Ipolit al Romei se fac referințe la uzul însemnării cu sfânta cruce, precedat de o «sufflare» făcută în palmă³⁰, reiterare a insuflării Duhului primită la botez³¹. Acest obicei pare să fi avut și el o anumită extindere, după cum o dovedește o scrisoare a lui Iulian Apostatul către episcopul Pergamului, Pegas, căzut și el din credință. Împăratul îl felicită pentru că «n-a făcut nimic din cele pe care le fac necredincioșii (a se citi : creștinii), adică însemnarea cu semnul blasfemiatorului (a se citi : Hristos), și pentru că nu l-a fluierat (pe Iulian) în semn de dispreț, după cum obișnuiesc aceștia, căci în aceste două acte constată cel mai înalt nivel al religiei lor : să adreseze zeilor fluierături și să-și facă cruce pe frunte»³². Vedem astfel că sub domnia Apostatului creștinii își păstraseră obiceiul din timpul persecuțiilor³³ de a-și manifesta prin fluierat disprețul față de demoni și idoli și de a-și însemna fruntea cu sfânta cruce.

Dacă a-și însemna fruntea cu sfânta cruce era o practică generalizată printre primii creștini, ea nu era exclusivă. Într-adevăr, în secolul al II-lea *Imnele lui Solomon*, ca și Sfântul Iustin, fac aluzie la o însemnare a feței cu sfânta cruce. Este vorba tot de o aducere aminte de taina botezului. Încă din primele secole, adulții care veneau să se boteze erau supuși la numeroase exorcisme, în timpul cărora sfințiii slujitori își însoțeau rugăciunile fie de punerea mâinilor, fie de facerea semnului crucii pe frunte, pe urechi și la nări³⁴. Vom auzi vorbindu-se din nou despre această practică în secolul XIII, în Spania.

Semnul crucii se făcea cu degetul mare sau cu un alt deget. De altfel nici nu vedem cum s-ar fi putut face altfel pe suprafața mică a frunții. De altfel, autorii din vechime care arată în ce mod trebuia făcut semnul crucii pe diferite obiecte indică destul de des că pentru

29. H.E. III, IV. Cf. de asemenea, Grigorie de Nazianz, *Invecl.*, 1, 55.

30. Ipolit al Romei, *Tradiția apostolică*, S.C. 11 bis, p. 131, Cerf, 1963. Cf. afirmațiilor lui C. Vogel, *art. cit.*, p. 41.

31. *Tradiția apostolică*, p. 79. Iar nu prin scupare, Cf. B. Botte, *La Sputation, antique rite baptismal ?*, în *Mélanges offerts a Mlle Ch. Morhmann*, Utrecht, 1963, p. 196—201.

32. Iulian (Apostatul), *Opera*, Ed. Hartlein, p. 604.

33. Cf. *Martirologiului roman*, 12 ianuarie : «Sfântul Saturus, martirizat în Ahaia, trecând prin fața unui idol, a fluierat, făcându-și, în același timp, cruce pe frunte ; idolul s-a prăbușit de îndată, și de aceea i s-a tăiat capul».

34. *Tradiția apostolică*, 20, ed. B. Botte, SC, 11 bis, p. 79—81. O inscripție din secolul III ne oferă, de asemenea, o mărturie cu privire la aceasta. Cf. Carcopino, *De Pythagore aux apôtres*, Paris, 1956, p. 94.

aceasta se folosea un singur deget³⁵. În acest caz, ni s-ar părea mai firesc să se fi folosit, de întreaga mână, dar iată că nu era așa. Putem deduce de aici că dacă procedau așa, o făceau pentru că ei înșiși se închinau astfel. Dacă, pe deasupra, ne reamintim că semnul crucii evoca, la început, *pecetluirea de la botez*, făcută de slujitor cu un deget,³⁶ înțelegem de ce repetarea ei de către credincios se făcea în același fel. În sfârșit, se pare că actul de a pune o pecete, de a trasa sau de a înscrie, se execută într-un mod mai adecvat prin acțiunea unui singur deget, decât a întregii mâini.

Semnul crucii fiind un mijloc puternic de îndepărtare a demonilor, obiceiul de a-l face peste lucruri a fost, de la început, la fel de familiar pentru creștini ca cel de a se închina ei înșiși. Tertulian vorbește despre faptul că o creștină făcea cruce peste așternut înainte de a se culca, ca despre un lucru cu totul firesc,³⁷ după cum alte citate ne arată că creștinii făceau acest semn peste majoritatea obiectelor de care se serveau.

Pietatea populară a făcut din însemnarea cu sfânta cruce un obicei. Și pentru că era obiceiul să se facă multe cruci peste tot trupul, Ipolit al Romei îi asigură pe cititorii săi: «Atunci când îți faci cruce... este sfințit întregul tău trup, din cap până-n picioare»³⁸. În ciuda acestui apel la sobrietate în gesturi, găsim în secolul al IV-lea obiceiul de a se însemna cu sfânta cruce fruntea, gura și inima³⁹, obicei de care-l regăsim în literatura duhovnicească⁴⁰ și care s-a păstrat până astăzi, fiind folosit atât de preoți, cât și de credincioși, în cursul liturghiei catolice, înainte de citirea Evangheliei.

Sfântul Ambrozie al Milanului este teoreticianul unei alte practici: Remarcăm că în explicația pe care el o dă gestului închinării se

35. Epifanie vorbește despre un sfânt bărbat care sfințea apa («făcând, deasupra vasului, cu degetul, semnul crucii») (σταυρου σφραγίδα δια του ιδιου δακτυλου). *Adv. Haeres.* XXX, 12. Sozomen, un sfert de secol mai târziu, istorisește cum episcopul Donat a făcut «cu degetul semnul crucii în aer, scuiându-l pe balaur». *Hist. eccles.* VIII, 28. Ioan Moscu ne arată cum episcopul Iulian a făcut de trei ori, cu degetul, semnul crucii asupra unei băuturi otrăvite pe care apoi a băut-o fără a suferi de pe urma otrăvii» («σφραγίδας τρίτον το ποτήριον του δακτυλω αυτού», *Pășunea duhovnicească*, (Limonariul), c. XCIV. Grigorie cel Mare ne relatează următoarea istorisire: «Slujitorul lui Dumnezeu Martirius făcu cu degetul semnul crucii asupra pâinilor care se coceau în vatră (signum crucis digito contra prunas fecit) și, atunci când le-au scos din cuptor, pe ele era semnul crucii, pe care brutarul uitase să-l facă înainte de a le pune la copt». *Dialoguri* I, II, P.L., t. LXXII, col. 212.

36. Este folositor de asemenea să ne întrebăm dacă acest mod de a proceda nu are vreo legătură cu faptul că Vechiul Testament prevedea pentru preot să facă cu un deget (cu arătătorul) ungerea cu untdelemn pentru curățirea leproșilor, *Lev.* 14, 16 și 27.

37. *Ad uxorem*, II, 5: «cum lectulum tuum signas».

38. Ipolit al Romei, *ibidem*, p. 131.

39. «Când, chemat de somn, tu te culci în neprihănitul tău așternut, să ai grijă să-ți închini fruntea și inima» (Prudentius, *Cathem.* VI). Gaudențiu de Brescia completează sfatul: «Cuvântul lui Dumnezeu și semnul lui Hristos să fie în inima ta, pe buzele tale, pe frunte, fie că ești la masă, fie că mergi la baie, fie că mănânci, fie că te odihnești, la intrare și la ieșire, la vreme de bucurie și la vreme de întristare» (Gaudențiu, *De lect. evang.*, P.L. t. XX, col. 890).

40. De exemplu, Sofronie al Ierusalimului, *Viața sfintei Maria Egipteanca*.

face mai puțin referire la practica baptilmală, cât la imperativul moral al vieții creștine. S-ar putea să fim, aici, martorii unei evoluții care nu este lipsită de consecințe. «Să avem semnul crucii pe fruntea noastră, pe inima noastră și pe brațele noastre; pentru că *trebuie* să-L mărturisim întotdeauna pe Iisus Hristos; pe inimă, că *trebuie* să-L iubim întotdeauna pe El; pe brațele noastre, pentru că *trebuie* întotdeauna să lucrăm pentru El»⁴¹.

Se poate ca această tendință de a înmulți însemnarea cu mici cruci peste tot trupul să fi dus la modificări în felul de a se închina. Astfel, acest obicei, despre care ne relatează Sfântul Ambrozie al Milanului, de a se face patru cruci: pe inimă și pe brațe (prin care cu greu s-ar putea înțelege altceva decât umerii), poate fi prefigurarea unui singur semn, mare, al crucii pe care îl facem astăzi și care le-a înlocuit pe celelalte. Viața sfintei Nino, luminătoarea Armeniei, scrisă în secolul VIII, ne arată că acest mod de a-ți face cruce îi este familiar⁴².

Evoluțiile locale pe care le atestă diferitele mărturii pe care tocmai le-am amintit se vor cristaliza în secolele VII-VIII, cu prilejul crizei monofizite și monotelite, care a făcut obiectul unor pasionale dispute teologice. Într-adevăr, pentru a protesta împotriva ereticilor monoteliti care acordau faptului că se însemnau cu sfânta cruce folosind numai un deget semnificația unei atestări publice a învățaturii lor, greșite, ortodocșii începură a-și face cruce cu două degete, exprimându-și astfel credința lor cu privire la cele două firi și la cele două voințe în Hristos. Sub această formă semnul crucii a trecut la slavi și a fost păstrat astfel până la reforma patriarhului Nikon (1652)⁴³.

Acest fel de a se închina apare ca total rupt de gestul făcut în taina botezului. Semnul sfintei cruci devenise un mod de protest al ortodoxiei (față de erezii). Aceasta ne lasă să credem că **credincioșii au început să facă acest gest într-un fel cât mai vizibil, ceea ce presupune un gest mai amplu decât mica cruce făcută pe frunte. Un unic mare semn al crucii făcut pe întreg trupul, în felul descris de Sfântul Ambrozie, a înlocuit astfel micile cruci făcute pe diferitele părți ale trupului.**

Acest nou fel de înțelegere a semnului crucii, ca gest de atestare a dreptei credințe, ne îngăduie în continuare să înțelegem de ce, odată potolită cearta monotelită, Biserica greacă a introdus obiceiul de a se închina cu trei degete, spre slava Sfintei Treimi. Fără îndoială se ex-

41. Ambrozie, *Viața lui Isaac*.

42. Cu privire la o minune pe care a făcut-o, redându-i sănătatea reginei țării, se scrie: «Sfânta Nino începu să se roage... Apoi ea luă crucifixul și o atinse pe regină pe cap, pe picioare, pe umeri, făcând semnul crucii, și de îndată bolnava a fost vindecată». A se vedea *Studia Biblica*, t. V, p. 22. Cf. M. Tamarati, *L'Eglise géorgienne*, Roma, 1910, p. 187 și următoarele.

43. «Arătând că Biserica rusă trebuie să se alinieze cu privire la acest obicei la uzul Bisericii grecești, privit ca mai vrednic, din pricina vechimii lui, Nikon a impus o serie de reforme, începând prin a interzice facerea semnului crucii cu două degete, pentru a adopta obiceiul de a se face cruce cu trei degete, conform practicii grecești. Această interdicție a produs tulburare în toată țara». B. Marchadier, *Raskol, D.S.*, t. XIII, col. 128.

prima aici, printr-o reîntoarcere la tradiția originară, sentimentul că identitatea creștinului își avea izvorul și tăria în relația cu Sfânta Treime, căci fusese botezat «în numele Tatălui, al Fiului și al Sfântului Duh». Este foarte probabil ca, încă din vechime, unii să fi însoțit închinarea cu formula rostită la botez⁴⁴, chiar dacă nu avem nici o mărturie despre aceasta. Acest fel de a se închina, cu trei degete, va deveni încetul cu încetul general și comun pentru Orient și Occident, după cum vom vedea mai jos, la începutul secolului al XII-lea.

«Semnul mare » al crucii în Occident

Toate acestea ne fac să ne gândim că, dacă închinarea cu un singur mare semn al crucii era un obicei curent în Orient cu începere din secolul al VIII-lea, el era desigur cunoscut și în Occident, cu toate că nu găsim atestări cu privire la aceasta înainte de a doua parte a secolului al XII-lea. Într-adevăr, dacă cronicarul care istorisește moartea lui Carol cel Mare folosește o formulă destul de vagă pentru a descrie acest gest⁴⁵, găsim, dimpotrivă, toate precizările necesare într-o carte englezească, intitulată *Ancren Riwle* (scrisă pe la 1160), în care autorul dă sfaturi călugărilor, mai ales cu privire la rugăciunile dinainte de culcare :

«Ziceți : *Christus vincit + Christus regnat + Christus imperat +*, făcând trei cruci cu degetul mare pe frunte ;

apoi : *Ecce crucem + Domini, fugite partes adversae : Vicit leo de tribu Juda, radix David, Aliluia* (O cruce mare, ca la *Deus in adiutorium meum*, zicând *Ecce crucem Domini*) ;

apoi : patru cruci în cele patru părți⁴⁶, zicând aceste patru fraze : *CruX + fugat omne malum. /CruX + est reparatio rerum. /Per crucis hujus signum + fugiat procul omne malignum. /Et per idem signum + salvetur quodque benignum*. În sfârșit, închinați-vă voi înșivă și patul vostru cu sfânta cruce : *In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti. Amen*».

Fără îndoială că «o cruce mare, ca la *Deus in adiutorium*»⁴⁷ era semnul crucii pe care-l cunoaștem astăzi⁴⁸. Constatăm că în Occident,

44. Această probabilitate se bazează pe faptul că *Tradiția apostolică* prescria pentru preoți și episcopi : «La orice binecuvântare să se rostască : Siavă (Ție, Doamne) Tatălui și Fiului și Sfântului Duh, în Sfânta Ta Biserică, acum și pururea și în vecii vecilor Amin!». Ipolit al Romei, *Tradiția apostolică*, SC 11 bis, Cerf, 1968, p. 55.

45. «Întinzându-și mâna dreaptă, cu restul de putere pe care-l mai avea, își făcu semnul sfintei cruci pe frunte și pe piept și peste tot trupul» (*Extensa manu dextera virtute qua poterat signum sanctae crucis fronti imprimens et super pectus et omne corpus consignavit*). (P.L. t. CVI, col. 410).

46. Se poate crede că cele patru cruci făcute în cele patru laturi înseamnă crucile care se fac în cele patru puncte cardinale, și credem aceasta cu atât mai mult cu cât se vorbește despre invocarea crucii ca apărătoare împotriva răului și ca cea care pune în fugă pe diavolul care «umbă, răcnid ca un leu, căutând pe cine să înghită» (I Petru 5, 8).

47. Acest verset al psalmului servește drept binecuvântare de început la slujba ceasurilor, în liturgia catolică.

48. Un alt pasaj al aceleiași cărți ne confirmă acest lucru printr-o descriere mai detaliată : «Sculați-vă și spuneți *Domine, labia mea aperies*, și faceți semnul

cel puțin până în secolul al XIII-lea, în formele de devoțiune se întâlneau atât semnul mare al crucii, cât și mici semne ale crucii făcute pe anumite părți ale trupului, în semn de apărare de rău, ca și altele făcute în aer pentru a îndepărta duhurile rele.

Curând, crucea mare, făcută de la frunte la piept și la umeri, a dobândit în mod progresiv un loc preponderent, fiind însoțită, când era prilejul, de invocarea Sfintei Treimi, după cum am văzut mai sus.

Felul însemnării cu sfânta cruce în Occident

Aelric, un autor de predici scrise către 1100, le spune ascultătorilor săi că «trebuie să ne închinăm cu trei degete, în cinstea Sfintei Treimi».

Iată cum se exprimă papa Inocențiu al III-lea⁴⁹ cu privire la acest subiect: «Semnul crucii trebuie să se facă cu trei degete, pentru că se face în numele Sfintei Treimi, despre care profetul zice: «Cu trei degete a ținut pământul»⁵⁰ (versiunea franceză a textului din Isaia 40, 13; în rom. «pământul îl cuprinde în pumnul Lui», n.tr.). Acest semn se face de sus în jos, iar apoi de la dreapta la stânga, pentru că Iisus Hristos S-a pogorât din cer pe pământ și a trecut de la evrei la neamuri. Unii, totuși, fac semnul crucii de la stânga la dreapta, arătând astfel că trebuie să trecem de la stricăciune la slavă, tot așa cum Hristos a trecut de la moarte la viață, și de la sălășluirea în întuneric la lumina raiului...»⁵¹.

Câțiva ani mai târziu, un episcop spaniol, Luc de Tuy, scrie: «În ceea ce privește semnul crucii se pune întrebarea dacă, atunci când se închină, credincioșii trebuie să o facă de a stânga la dreapta, sau de la dreapta la stânga. La aceasta răspundem că, potrivit învățăturii și tradiției pe care le păstrăm cu credincioșie, ambele feluri sunt bune, ambele sfinte și ambele în stare să biruiască puterea vrăjmașului; atâta doar, să fie făcute de creștini cu toată cucernicia. Totuși, văzând că mulți se străduiesc, încredințați de dreptatea lor, să înlăture una dintre cele două metode și susțin că nu trebuie să facem semnul crucii de la stânga la dreapta, potrivit celor predate nouă de Părinți vă vom spune câteva cuvinte cu privire la acest subiect, izvorâte din iubire creștină. Într-adevăr, atunci când Domnul nostru Iisus Hristos, în marea Sa milostivire, a venit în lume pentru a răscumpăra neamul omnesc, S-a coborât la noi de la Tatăl; S-a pogorât la stânga, ca să zicem așa, la iad, și apoi, înălțându-Se la cer, S-a așezat de-a dreapta Tatălui. Or, tocmai aceasta este semnificația gestului închinării, pe care îl face orice creștin: unindu-și trei degete, le ridică la înălțimea frunții și zice: *În numele Tatălui*; le coboară apoi până la bărbie, zicând: și

crucii asupra gurii voastre cu degetul mare, iar la *Deus in adiutorium meum*, faceți o cruce mare, cu trei degete, din susul frunții până în partea de jos a pieptului».

49. Lotar de Segni, papă (8 ian. 1198—16 iul. 1216). Studii la Paris, pus în scaun la 37 de ani, remarcabil prin diplomația sa.

50. Is. 40, 23.

51. Inocențiu III, *De sacro altaris mysterio*, I, II, cap. XLV.

al Fiului; le duce apoi la stânga, zicând : și al Sfântului Duh ; și, în sfârșit, la dreapta, spunând : *Amîn*»⁵².

Dincolo de felul propriu al spaniolilor de a se însemna cu semnul crucii după tradiția veche, despre care am vorbit mai sus, să notăm faptul că spiritul celor două texte citate este diferit. Primul pare a considera normală închinarea de la dreapta la stânga (fără ca, din această cauză, să disprețuiască sau să interzică celălalt mod de închinare, despre care autorul nu menționează cum s-a introdus în uz). Papa Inocențiu al III-lea se mulțumește să atribuie o semnificație spirituală diferită celor două feluri de închinare.

Al doilea citat, dimpotrivă, le laudă deopotrivă pe amândouă, dar este evident că practicanții acestor moduri diferite de închinare nu mai coexistă pașnic : cei care țin tradiția veche (deveniți, fără îndoială, minoritari la acel moment) sunt priviți ca având o atitudine ostilă față de ceea ce este, de fapt, o inovație⁵³, dar care, pe de altă parte, trebuie să fi fost destul de veche, de vreme ce Luc de Tuy o privește ca pe o tradiție primită de la părinți. Vădindu-și preferința, el atribuie acestui mod, și numai acestuia, o semnificație spirituală asemănătoare celei pe care o găsim și la papa Inocențiu al III-lea.

Putem să spunem deci că în felul de a se închina, în Occident, în secolele VIII—XIII, a avut loc o evoluție lentă, inovația de a face semnul crucii de la stânga la dreapta intrând, încetul cu încetul, în uzul curent, fără ca ierarhia să se alarmeze. Se poate totuși spune că acest fel de închinare, chiar dacă este adesea menționat fără a fi blamat, nu a fost niciodată în mod clar recomandat.

După cum am spus, cei care țineau practica veche erau foarte puțini în secolul al XIII-lea și numărul a scăzut într-atât, încât unii liturgiști din secolele XIV⁵⁴ — XV⁵⁵, cu toate că afirmau vechimea și autoritatea vechiului fel de a se închina, ei înșiși practicau noul fel de închinare.

52. Lucas Tudensis, *De altera vita, Adversus albigenes*, I, II, cap. XV.

53. Și în acest caz trebuie să ne mărturisim ignoranța cu privire la cauzele acestei inovații. Am căutat zadarnic o bază istorică pentru explicațiile care se dau în anumite școli ortodoxe (barbarii din sec. VIII s-ar fi însemnat cu sfânta cruce de la stânga la dreapta după cum vedeau ei că fac misionarii, care, binecuvântându-i, făceau cruce de la dreapta la stânga).

54. Arhidiaconus (Guy de Bayso), în *Rosarium sur le decretum Gratiani*, glosează asupra primei părți, *Dist. XI, can. 5, Ecclesiasticarum*.

55. «Cu toate controversele dintre autori renumiți cu privire la faptul dacă trebuie să ne atingem umărul stâng înainte de cel drept (după cum afirmă o tâlcuire, pe care o am între cărțile mele, și un cardinal de o mare autoritate); sau, dimpotrivă, umărul drept înaintea celui stâng (ceea ce susțin Arhidiaconul Dominic și un alt cardinal); în ceea ce mă privește, eu mă siluez de partea tâlcuirii și așa procedez eu însumi și mulți alții, ceea ce Arhidiaconul recunoaște și el. Totuși departe de mine de a privi cealaltă practică ca rea; căci nici una nici alta nu sunt nici impuse, nici interzise de vreo lege divină sau omenească și sunt o mulțime de argumente întemeiate și în favoarea uneia și a celeilalte, după cum am spus în prelegerile mele de la Salamanca cu privire la această tâlcuire și după cum am și scris». Navarro (Martin Azpilcueta), *Comento o Repeticion del capitulo «Quando»*, *De Consignatione*, Dist. I, Coimbra, 1550, p. 420.

S-a remarcat desigur că, în toate textele citate, semnul «mare» al crucii se făcea cu trei degete. S-a pus întrebarea la ce dată s-a introdus în uzul occidental felul de a se închina cu întreaga mână. Dom S. Bäumer afirmă⁵⁶ că benedictinii și misionarii lor au introdus acest fel de închinare în secolul VIII. Pe de altă parte, H. Leclercq afirmă: «În Biserica latină s-a produs o schimbare în secolul XIII, adoptându-se felul nou de a se închina, cu mâna deschisă și toate degetele unite...»⁵⁷. Ar fi foarte greu să arătăm care dintre cei doi savanți autori are dreptate. În fond, se poate ca acest fel de a se închina să se fi practicat în timpul menționat de Bäumer, dar nu de o manieră generală, așa cum afirmă el, și că el s-a propagat lent până la a deveni majoritar în cursul secolului XIII, menționat de celălalt autor. Aceasta ar explica de ce nici patriarhul Fotie, nici Mihail Cerularie nu le reproșează latinilor această practică, pe care o vor deplânge abia în a doua parte a secolului XI⁵⁸. În ciuda acestui fapt, papa Inocențiu al III-lea și Luc de Tuy recomandă închinarea cu trei degete și nu pomenesc de practica închinării cu mâna deschisă.

Nu se cunoaște motivul pentru care s-a introdus această nouă practică. Și se pare că benedictinii secolului XIV (admițând că predecesorii lor au fost inițiatorii acestui obicei) nu mai practicau acest fel de închinare, de vreme ce indicau novicilor vechiul mod de închinare, cu trei degete⁵⁹.

Incheiere

Istoria însemnării cu sfânta cruce nu se oprește, bineînțeles, la secolul XIV. Chiar dacă regulile generale privind felul închinării erau de acum fixate în tradițiile diferite ale Orientului și Occidentului, în cadrul fiecăreia dintre ele pietatea credincioșilor sau temperamentul lor național nu s-au ferit de unele accente originale. Nu se pune aici problema judecării acestor practici diferite, ci de a constata că ele există. Astfel, în Occident vedem, de exemplu, în țările de cultură hispanică, forme curioase, care merită notate⁶⁰. «Spaniolul pios își face mai întâi cu degetul mare o mică cruce pe frunte, pe buze și pe piept, zicând: Prin semnul ̄ sfintei cruci, mântuiește-ne ̄ de vrăjmașii noștri, Iisuse ̄ Dumnezeuul nostru. Urmează apoi o cruce mare,

56. *Kirchenlexikon*, t. VII, col. 1138.

57. D.A.C.L., *Croix*, t. III, 2, col. 3143.

58. Tratatul anonim «*Contra Francos*», atribuit, în mod eronat, patriarhului Fotie, tradus în latineste în sec. XII de Hugues Etherien, prezintă 28 de acuzații contra practicilor latine, dintre care două privesc subiectul nostru: «Intrând în biserică ei (latinii) se apleacă cu fața la pământ pentru a se ruga, făcându-și semnul crucii cu un singur deget, iar când se ridică își sfârșesc rugăciunea tot în acest fel». «Se închină cu toate cele cinci degete, nu știu foarte bine cum, și își fac semnul crucii pe față cu degetul mare». M. Jugie, *Theologia dogmatica christianorum orientalem*, t. 1, p. 367—372.

59. A. Boudinhon, în articolul citat, semnălează acest paradox: «O culegere benedictină din secolul XIV, provenită din mănăstirea Canterbury, îi învață pe novici să-și facă cruce astfel: «cu primele trei degete de la mâna dreaptă, direct, din creștetul capului până la picioare și de la umărul stâng până la cel drept». *Consuetudinary of St. Augustine's*, Canterbury, I, p. 402, H. Bradshaw Society.

60. Cf. A. Boudinhon, *art. cit.*, p. 35.

făcută larg, cu mâna coborând mult în josul pieptului, însoțită de cuvintele : În numele Tatălui și al Fiului și al Sfântului Duh. Amin. În sfârșit, potrivit obiceiului... copilul spaniol, ca și numeroși adulți, de altfel, adaugă o mică ceremonie care, pentru privitor, pare a consta în sărutarea degetului mare. În realitate, se sărută crucea formată prin așezarea degetului mare peste arătător...».

Și Bisericele ortodoxe prezintă diferențe și încă atât de însemnate încât, după felul de a se închina, se poate recunoaște naționalitatea credincioșilor. Un semn mare al crucii însoțit de o plecăciune adâncă făcut de ruși diferă de semnul crucii mic făcut de-a lungul pieptului, încheiat cu o lovitură tot pe piept, al grecilor, tot atât de mult cât amândouă diferă de modul de închinare romano-catolic.

S-a înțeles desigur că nu trebuie să judecăm aceste practici diferite, care ne descoperă pietatea specifică a credincioșilor și spiritualitatea popoarelor lor, ci să ne verificăm propriile obiceiuri. Și dacă ele au devenit simplă obișnuință, dacă ele au degenerat în simple semnale de recunoaștere confesională, dacă ele au alunecat spre un ritual magic, născut din teamă, nu ne rămâne decât să ne întoarcem spre taina propriului nostru botez ca să regăsim în el tăria iubirii vii care dă putere semnului crucii. Dar această latură duhovnicească și pastorală depășește cadrul strâmt al încercării noastre.

(Trad. M. BOJIN)

ESTETICA TEOLOGICĂ A ICOANELOR ȘI IMPORTANȚA LOR ECUMENICĂ *

Prof. EVANGHELOS D. THEODORU de la Univ. din Atena

O caracteristică a evlaviei și a spiritualității ortodoxe este întrebuințarea liturgică a icoanelor lui Iisus Hristos, ale Maicii Domnului, ale îngerilor, ale sfinților și ale unor scene și figuri ale principalelor etape din istoria mântuirii și din istoria Bisericii. Aceste icoane sunt expresia caracteristică a esteticii teologice ortodoxe. Prin cuvântul «icoană» nu înțelegem doar noțiunea îngustă filosofică a imaginii, a figurii simțuale, care prin structura ei oglindește și actualizează o altă realitate, ci, în mod special, un produs al picturii creștine, bisericești, care reproduce în mod simbolic sau realist persoane descrise sau evenimente din opera de mântuire a lui Hristos. Prin termenul «estetică» înțelegem examinarea frumuseților naturale și artistice. Această frumusețe se dezvăluie în icoane prin legătura dintre conținut și formă.

Raportarea teologică la pictura bisericească este deseori diferențiată în mod eronat de tratarea estetică. Aceia care s-au ocupat în trecut cu opere de artă bisericească au spus adesea : «Cercetăm arta

* Referat prelucrat și dezvoltat în «Academia Ecumenică» din Graz. Tema referatului se intitula : «Credință în imagini — Biserică conciliară» (Graz, 13—14 noiembrie, 1987). Acest simpozion a fost organizat în Steiermark (Austria), de către Institutul pentru Teologie Ecumenică și Patrologie al Facultății Teologice a Universității Graz, de către fundația «Pro Oriente» și de către cercul de lucru interconfesional ecumenic. Cf. Forumul Ecumenic — Caietele de la Graz pentru o mișcare concretă. Nr. 10, Graz, 1987, pag. 147 și urm. Articol preluat din rev. «Theologia», anul 1993, care apare la Atena.

creștină ca teologi, și nu ca esteticieni» sau «cercetăm arta creștină ca esteticieni, și nu ca teologi». Cine spune acest lucru confruntă pe nedrept teologia cu estetica. Aici nu e vorba de două noțiuni opuse, ci complementare¹. Ramura filosofică a adevăratei estetici autentice nu se interesează doar de forma exterioară, ci și de conținutul operei de artă. Ea examinează în același timp forma și conținutul. Ea scoate în evidență că fiecare operă de artă este o formă care exprimă sensul unui conținut.

După Friedrich Wilhelm Shelling, arta este desăvârșirea științei și a filosofiei. Frumusețea este absolutul, «infiniul prezentat în chip finit»². După Georg Wilhelm Friedrich Hegel³, frumosul este «strălucirea simțială a ideii», a absolutului. Arthur Schopenhauer spunea că fiecare operă frumoasă de artă este «expresia unei idei»⁴. În filosofia fenomenologică se întâlnește ideea că fiecare lucru este frumos în măsura în care este o expresie potrivită a conținutului său⁵. Martin Deutinger consideră că conținutul artei ține în întregime de religios⁶. În toate aceste considerații pe care le-am amintit cu titlu de exemplu, nu e vorba deci de o estetică a formei, ci de o estetică a conținutului. Ea se bazează pe faptul că elementul estetic nu este foarte fixat pe forma reprezentării, cât mai ales pe conținutul lucrului reprezentat. Întotdeauna arta ia naștere de dragul conținutului. Toate curente formale pălesc în fața acestui aspect⁷. Părerile formale despre frumos sunt îndepărtate printr-o părere metafizică. Acestea sunt momente nu doar formale, ci materiale, care întemeiază valoarea estetică a operei de artă.

Adevărata frumusețe este întotdeauna «apariția limpede a unui supra-simțial într-un simțial»⁸, transparența prim-planului în favoarea fondului, dezvăluirea și neascunderea Ființei. Opera de artă are o parte exterioară clară și o parte interioară neclară. Dubla ei dimensiune are ca urmare faptul că valoarea estetică se întemeiază pe un raport. Împotriva formalismului estetic kantian, pentru care nu conținutul, ci forma era decisivă, estetica conținutului se bazează pe faptul că valoarea estetică nu depinde de forma reprezentării, ci mai ales și în chip esențial de conținutul lucrului reprezentat⁹.

Adevărata estetică nu se micșorează niciodată până la un stil artistic exterior, formal, ci cercetează cum acest stil se potrivește la conținutul

1. Evangelhos Theodoru, 'Υπέροχα μνημόματα τῆς Ἐβδόμης Οἰκουμένης Συνόδου, Atena, 1907, pag. 9.

2. F. W. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, Opere, III, pag. 620.

3. G. W. Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik*, Opere X, II, pag. 144.

4. A. Schopenhauer, *Die Welt ab Wille und Vorstellung*, tip. de E. Grisebach, I, pag. 282.

MATEI cules C-da 111 — STUDII TEOLOGICE

5. Conf. E. Utitz, *Ästhetik und Philosophie der Kunst*, în: *Die Philosophie in ihren Einzelgebieten*, tip. de M. Dessoir, Berlin, pag. 619—627.

6. M. Deutinger, *Das Verhältnis der Kunst zum Christentum*, 1843, J. Hensen, *Lehrbuch der Philosophie*, vol. 2: *Wertlehre*, München 1948, pag. 226—227.

7. Conf. H. Lützel, *Wege zur Kunst—Grundlagen der Kunst*, Freiburg, Basel—Viena, pag. 127 și urm., 248 și urm.

8. N. Hartmann, *Ästhetik*, Berlin 1966, în special cap. 4 și 5.

9. J. Hessen, *ibidem*.

său; caută neîncetat îndărătul stilului cercetat un conținut exprimat. De aici se ajunge la concluzia că, pe tărâmul artei creștine, nu este posibil ca o estetică filosofică să existe fără teologie, adică fără o schițare a conținutului teologic. Estetica teologică accentuează că esteticul, ca și religiosul, este *a priori* un arhetip al existenței umane. Însuși Karl Jaspers, deși conținutul filosofiei sale nu este creștin sau curat teist, accentuează că frumosul este un fel de descifrare care ne lasă să bănuim transcendența, un fel de Ființă mai înaltă¹⁰. În mod corespunzător, J. Maritain spune că frumosul duce la ultima taină nepătrunsă¹¹. Astfel, bogăția de sens a artei reprezintă în mod finit infinitul, mijlocește ne-spusul și este *toposul* (locul) prin care Dumnezeu Se face cunoscut omului. Se simte concretă aici o convergență între estetică și teologie¹². Această convergență arată că orice rigorism care suspectează frumusețea este neîndreptățit. Michelangelo spunea că «după cum focul nu se desparte de dogoare, așa nu se poate despărți frumusețea de veșnicie»¹³. Mama dătătoare de viață, Biserica, a fost întotdeauna o prietenă a artei frumoase. Serviciul divin, Liturgia au fost dintotdeauna spațiul în care a putut fi desfășurată înclinația (pre-dispoziția) estetică înăscută și instinctivă a existenței omenești, sub binecuvântarea lui Dumnezeu, Care este «valor valorum» (N. Cusanus)¹⁴ și sursa tuturor valorilor pur umaniste și culturale. De aceea, esteticul poate fi punte spre religie, atunci când modurile de exprimare a evenimentelor religioase funcționează și primesc din religie adâncurile ultime¹⁵.

Prin fragmentele esteticii teologice putem înțelege *sui-generis* sensul icoanelor. Sfera lor estetică este susținută de Logos. Reprezentanțele lor nu sunt altceva decât raze ale Cuvântului lui Dumnezeu, ale Logosului, despre Care se spune: *El este lumina care luminează pe tot omul care vine în lume* (Ioan 1, 9).

Sensul conținutului icoanelor se întemeiază pe fundamente cognoscibile teoretic, ontologice, cosmologice, antropologice și hristologice.

Teoria cunoașterii, care are o pecete răsăriteană sau augustiniană, accentuează că izvoarele principale ale cunoașterii realității dumnezeiești nu sunt experiența simțuală sau senzuală și activitatea judecăților logice și a concluziilor, ci sunt o lucrare internă nemijlocită a lui Dumnezeu în sufletul curățit. În experiența interioară, credinciosul vede icoanele pe care Dumnezeu însuși prin Revelația Sa le pune înaintea ochilor omenești. «*Cele nevăzute ale Lui se văd (καθοραται) de la facerea lumii, înțelegându-se din fapte, adică veșnica Lui putere și*

10. Conf. E. Theodoru, 'Η φιλοσοφία τῆς θρησκείας τοῦ Karl Jaspers, Tesalonic, 1963, pag. 14—15.

11. Conf. mai mult în: J. Maritain, *Art et Scolastique*, Paris, 1920.

12. E. Oberti, *Ästhetik*, în: *Sacramentum Mundi, Theologisches Lexikon für die Praxis*, vol. 1, Freiburg—Basel—Viena, 1968, pag. 354—355. Conf. și amintita carte a lui H.U.v. Balthasar.

13. K. Goldammer, *Die Formenwelt des Religiösen*, Stuttgart, 1960, pag. 310.

14. G. Papamichael, 'Η Τριάς τῶν ὑψίστων ἁγίων τοῦ ἀληθοῦς τοῦ καλοῦ καὶ τοῦ ἀγαθοῦ ἀπὸ χριστιανικῆς σκοπιᾶς Atena, 1946, pag. 11; E. Theodoru, 'Εγγερίβιον φιλοσοφίας, Tesalonic, 1967, pag. 96.

15. Conf. J. Hessen, *Religionsphilosophie*, vol. 2, München—Basel, 1955, 63—66.

dumnezeire» (Rom. 1, 20). Sfântul Atanasie, Vasile cel Mare, Grigorie de Nazianz, Grigorie de Nyssa, Augustin și alți Părinți ai Bisericii vorbesc despre εἰκόνες (icoane) ca oglindire și reflex al energiilor divine necreate prin care se vede Dumnezeu («δι ὧν ὁ θεὸς ὁράται») ¹⁶.

Cel mai important purtător al învățăturii Sinodului al VII-lea Ecumenic, Ioan Damaschin, deși accentuează în chip apofatic că Dumnezeu și îngerii sunt netrupești, invizibili, indescriptibili și neinteligibili, menționează și în chip catafatic atât deja amintitele icoane ale creației, cât și icoanele antropologice prin care apar Dumnezeu și îngerii în istoria mântuirii vechi-testamentară și nou-testamentară ¹⁷.

Ontologia și cosmologia creștină, care luptă împotriva dualismului platonice și neoplatonic, a gnosticismului și a maniheismului și așteaptă un «pământ nou» și un «cer nou» (II Petru 3, 13), explică de ce Biserica apără creația pământească și folosește elemente materiale și daruri (pâine, vin, apă, ulei, flori, tămâie, culori ș.a.m.d.) în Liturghie și în pictura icoanelor, ea răspunde afirmativ și promovează poziția pozitivă față de natură, de mediul ecologic, de cultura materială și tehnică și de toate valorile culturale ¹⁸. Chiar Noul Testament, care luptă împotriva idolatriei, utilizează în serviciul său divin elemente materiale, așa cum subliniază Părinții de la Sinodul al VII-lea Ecumenic ¹⁹.

Simbolurile folosite în Revelație și icoanele realității dumnezeiești sunt scoase din domeniul omenesc și condiționează o anume umanizare a dumnezeirii. Antropomorfismul subzistă în esența cunoașterii omeneste a lui Dumnezeu. Întotdeauna este valabilă formularea clasică a lui Iacobi: «Omul Îl antropomorfează în mod necesar pe Dumnezeu, Cel reprezentat de oameni teomorfizat» ²⁰. În ciuda tuturor strădaniilor de a reduce la un minim acest antropomorfism, el rămâne «soarta tuturor gândurilor omeneste și a discursurilor despre Dumnezeu. În aceasta stă însă conștiința creștină a ceea ce nu se poate exprima și a neliniștirii. Se poate vorbi despre umanizarea lui Dumnezeu deoarece se crede că orice distanță dintre om și Dumnezeu se reduce la o ultimă asemănare cu Dumnezeu a sufletului omenesc» ²¹. În mod caracteristic, Ioan Damaschin și Părinții de la Sinodul al VII-lea Ecumenic spun că, atunci când Revelația dumnezeiască utilizează chiar imagini și expresii antropomorfe pentru concrețetea lui Dumnezeu și a îngerilor ²², avem voie să folosim mult mai multe icoane pentru reprezentarea formei omeneste a lui Dumnezeu înomenit. În această concluzie finală a Părinților Sinodului avem tema de întâlnire a ontologiei creștine cu antropologia

16. Conf. mai mult în: E. Theodoru, *κριτική Εἰσαγωγή εἰς τὸ ζήτημα τῶν σχέσεων Ὁρθοδόξου καὶ Γνώσεως* Atena, 1956, pag. 54—65; Același, *Υπέροχα μνημόματα...*, pag. 593—594.

17. Ioan Damaschin, *Λόγος τρίτος ἀπολογητικὸς πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἁγίας εἰκόνας*, P.G. 94, 1341—1344; E. Theodoru, *Υπέροχα μνημόματα...*, pag. 594.

18. Conf. E. Theodoru, *Theologie und Liturgie*, Atena, 1984, pag. 26.

19. Ioan Damaschin, *Λόγος δεύτερος ἀπολογητικός*, P.G., 94, 1300 și 1308; J. D. Mansi, «Sacrorum conciliarum nova et amplissima collectio», Florența, 1957, Paris, 1899, Leipzig, 1900, 12, 692 și 1070; 13, 309.

20. J. Hessen, *op. cit.*, 188.

21. *Ibidem*.

22. Ioan Damaschin, *Λόγος Τρίτος...*, P.G., 94, 1341.

creștină și în special cu hristologia, cu învățătura despre Persoana și despre Opera lui Hristos ca Dumnezeu înomenit. În această antropologie și hristologie este depășită orice formă a dualismului. Ca justificare a icoanelor este valabilă apoi realitatea că Fiul și Cuvântul (Logosul) lui Dumnezeu este icoana, chipul lui Dumnezeu Celui nevăzut (Col. 1, 15) și că omul este și εἰκὼν chipul lui Dumnezeu (Geneză 1, 26)²³. Dogma hristologică a unirii ipostatice a naturii dumnezeiești și umane este temelia cea mai importantă a icoanelor, care Îl reprezintă pe Domnul Iisus Hristos: «Reprezintă în icoane nu dumnezeirea invizibilă, ci reprezintă natura văzută a trupului lui Dumnezeu înomenit»²⁴. Textul unui imn ortodox din Duminica Ortodoxiei se exprimă astfel: «Logosul neexprimat al Tatălui s-a exprimat prin Întruparea Sa în tine, o, Fecioară. Și reabilitând El chipul cel pătat, l-a pătruns pe acesta cu frumusețea dumnezeiască. Mărturisind dar mântuirea, să ne-o reprezentăm în cuvânt și faptă»²⁵.

Întruparea lui Hristos face posibilă reprezentarea imagistică a dumnezeirii invizibile și transcendente. Icoana lui Hristos care este o copie a prototipului lui Hristos, înseamnă în mod natural o smerire, o «chenoză» a dumnezeirii, dar și în întrupare divinitatea însăși s-a smerit. Din moment ce, din punct de vedere antropologic și hristologic, s-a permis umanizarea imagistică a figurii lui Dumnezeu înomenit, avem voie să justificăm cu mult mai mult reprezentarea întâmplărilor pământești, a evenimentelor și a faptelor din istoria mântuirii și în special chipurile sfinte și figurile Maicii Domnului și ale sfinților.

Pentru cinstirea tuturor icoanelor este caracteristică scurta formulare a concluziei (Ἔπος) Sinodului al VII-lea Ecumenic: «după cum cinstirea arătată icoanelor trece la prototip, tot așa cine cinstește imaginea cinstește implicit persoana reprezentată»²⁶. După Theodor Studitul, vedem în icoana prototipul²⁷. Pe acest temei, Ernst Benz a accentuat foarte bine: «Icoana este oarecum o fereastră care este fixată între lumea noastră pământească și cea cerească, o fereastră prin care locuitorii lumii cerești privesc în jos și detașează adevăratele trăsături

23. J. Karavidopoulos, «Εἰκὼν Θεοῦ» καὶ «κατ'εἰκόνα Θεοῦ» παρὰ πᾶσι, Tesalonica, 1964.

24. Ioan Damaschin, *op. cit.*, 1324—1325; Conf. I. Karmiris, *Τὰ δογματικά καὶ συμβολικά μυστήρια τῆς Ὀρθοδόξου καθολικῆς Ἐκκλησίας*, vol. 1, Atena 1960, 169; P. Trempeles, *Δογματικὴ τῆς Ὀρθοδόξου καθολικῆς Ἐκκλησίας*, vol. 2, Atena, 1959, 81.

25. Conf. V. Yanopoulos, *Αἱ Οἰκουμηνικαὶ Σύνοδοι εἰς τὴν Ὀρθόδοξον λατρείαν*, Atena, 1984, 85. W. Nyssen, *Zur Theologie des Bildes*, în: E.v. Ivanka, J. Tyckiak și P. Wiertz, *Handbuch der Ostkirchenkunde*, Düsseldorf, 1971, 473; L. Uspenski, *Essai sur la théologie de l'icône dans l'Église Orthodoxe*, Paris, 1960, 180. Același, *Symbolik des Orthodoxen Kirchengebäudes und der Ikone* (tradusă din rusă de N. Ozolins), în E. Hammerschmidt, P. Haptmann, P. Krüger, L. Uspenski și H. J. Schulz, *Symbolik des Orthodoxen und Orientalischen Christentums*, Stuttgart, 1962, 72.

26. Mansi 13, 377. Conf. Vasile cel Mare, *περὶ τοῦ ἁγίου πνεύματος*, P.G., 32, 149 și Ὁμιλία ις' εἰς Βαρλαάμ, P.G., 31, 493; N. Tomadakis, *Εἰκονογραφικά (Εἰκονοφικαὶ — Εἰκονομάχοι — Ὀρολογία Ἡ Ἀνατολικῆ Ὀρθόδοξος Ἐκκλησία περὶ ἱερῶν εἰκόνων καὶ τῆς προσκυνήσεως αὐτῶν*, în: «Byzantium—Tribute to Andreas N. Stratos», vol. 2, Atena, 1986, pag. 692.

27. Theodor Studitul, *Ἀντιρρητικὸς τρίτος κατὰ Εἰκονομάχων*, Migne, P.G., 99, 429.

ale prototipului ceresc bidimensional. Fundalul de aur al icoanei este chiar apariția aurei cerești care înconjoară sfinții. Privirea prin fereastră icoanei este în plan bidimensional chipul sfinților ce apar, chip care este luminat de jur împrejur de aura de aur a lumii cerești»²⁸. După formularea neoplatonică folosită de Ioan Damaschin și plină de conținut creștin, cinstitorul de icoane urcă de la privirea trupească (σωματικὴ θεωρία) la privirea duhovnicească (πνευματικὴ θεωρία)²⁹. Rămâne cert faptul că toate icoanele, din punct de vedere al dimensiunii lor omenești, se află în legătură cu valoarea simbolurilor: ele deslușesc realitatea cerească și plină de har a Transfigurării, fără a ridica obiecții că reprezintă această realitate într-un fel adecvat. De aceea, aceasta din urmă nu este posibilă, deoarece realitatea dumnezeiască este o măreție metaestetică. Din această perspectivă, icoanele sunt moduri imanente și vizibile ale Ființei, ale unei realități transcendente și nevăzute, spirituale, ale Epifaniei, ale Revelației. În icoană se unesc pământescul și cerescul, creatul și dumnezeiescul, materialul și spiritualul, simțul și supra-simțul, natura și harul. Icoana leagă pe credincioși cu Biserica cerească a Transfiguratului și a Atotstăpânitorului; ea nu este doar indicatorul pentru viața de apoi și pentru cea veșnică, ci și legătura de acum, și viața de acum ia parte la viața de apoi»³⁰. Ca și întregul Cult, cinstirea icoanelor dezvăluie că «nu există nici o distanță între pământesc și ceresc, nu e nici un zid între această lume și cealaltă, nu e nici o separație între vii și adormiți, nu, toate sunt una împreună, un cer pe pământ și un pământ sfințit»³¹.

Astfel, icoana legăturii trăirii aceluia *mysterium tremendum* cu trăirea lui *mysterium fascinosum*³² dă expresie mai bună și potrivită reprezentare. Maeștrii mozaicurilor bizantine pun deseori de jur împrejurul chipurilor culori care sunt semne pentru lumina lui Dumnezeu, pentru Transfigurare, pentru viața de apoi. În mozaicul auriu se întâlnesc întotdeauna trupescul și lumea pământescă, în spatele unei întinderi, a unei existențe lipsite de ponderabilitate în sfere inaccesibile ale spațiului. Frumusețea icoanelor se vedește astfel în trăirea duhovnicească, și nu în trupescul optic. Realitatea pământesc-trupească trebuie să apară foarte mult în fundal. Pentru acest scop ajută și îmbrăcăminte persoanele reprezentate. Apariția lui «dincolo» în domeniile de aici scoate în evidență tema principală a icoanelor. Este în primul rând frumusețea duhovnicesc-dumnezeiască, care lasă să se simtă lipsa secundarului pământesc ca scop al esteticii icoanelor. Trupescul, anatomicul, perspectiva pământescă³³ nu există fără Duh, fără

28. Ernst Benz, *Geist und Leben der Ostkirche*, Hamburg, 1957, p. 10—11.

29. Ioan Damaschin, *Λόγος τρίτος...*, P.G., 94, 1336.

30. Mitropolit Serafim, *Die Ostkirche*, Stuttgart, 1950, pag. 98.

31. S. Bulgakov, *Le ciel sur la terre*, în: «Una Sancta» (1927), pag. 57.

32. Conf. R. Otto, *Das Heilige*, 23 până la 25, München, 1936, pag. 14;

E. Theodoru, 'Η φιλοσοφία τῆς θρησκείας τοῦ Rudolf Otto, Atena, 198, pag. 10.

33. K. Onsch, *Ikons*, în: E. Fahlbusch (Ed.) *Taschenlexikon Religion und Theologie*, vol. 2, Göttingen, 1971, pag. 74: «Pictura icoanelor vrea să prezinte faptele trans-reale (nu ireale) ale credinței creștine. Estetică formal, ea răspunde acestei sarcini prin aceea că creează în imagini anumite raporturi de perspectivă (expresia «perspectivă întoarsă» ne induce în eroare), care permit privitorilor să

o armonie condiționată de Transfigurare. «Aceluia care se află încă pe drumul spre credință, icoana, ca primă treaptă a inițierii sacramentale, îi poate mijloci prima inițiere în taină. Aceasta presupune că întâlnirea plină de har cu reprezentarea nu pricinuieste doar o considerație evlavioasă subiectivă, ci și o actualitate obiectivă a reprezentării în imagini»³⁴. Actualitatea reprezentării în icoană este accentuată în special cu insistență de Theodor Studitul: «Icoana îl arată pe Hristos. Cine privește icoana, îl privește în ea pe Hristos»³⁵.

În concluzia ("Ὁρος) Sinodului al VII-lea Ecumenic se accentuează că «cu cât mai des privim icoanele, cu atât mai mult este stimulat privitorul spre amintirea prototipului și spre imitarea lui și pe lângă aceasta, spre a îndrepta spre icoane respectul (cu dragoste) și cinstirea nu propriu-zis latreia (adorare), care este adresată doar lui Dumnezeu»³⁶.

Premisa acestei învățături este credința că are loc o reală legătură mistică între icoană și prototip. Reprezentarea nu se poate separa de prototip, amândouă sunt legate printr-o legătură mistică. Icoana este actualizarea reprezentării. Prin ea, credinciosul se află, așadar, într-o legătură plină de har cu prototipul ceresc. Ca expresie vizibilă a prezenței invizibile a realității cerești a reprezentării, icoana este o taină, cum accentuează Ioan Damaschin. Dacă în icoană este prezent prototipul, în ea este prezentă și puterea dumnezeiască a prototipului. Icoana este astfel purtătoare de har. Unde este simbolul (semnul) lui Hristos, acolo este El Însuși cu puterea Sa³⁷. Icoanele sunt pline de puterea lucrătoare a lui Hristos și de har, iar numele aceluia pe care ele îl reprezintă este chemat într-un fel de epicleză³⁸. Icoana mijlocește harul. Icoanele sunt, pentru Ioan Damaschin, nu doar o carte didactică în imagini, pentru analfabeți (« βίβλοι γραμμάτων »), ci au devenit un material încărcat cu energie divină și cu putere harică³⁹. «Icoana este deci nu doar o imagine, ci și o realitate duhovnicească. Prin aceasta există între sfinți și cei ce se roagă o legătură plină de viață, un așa-zis contact prin rugăciune»⁴⁰. Acest fapt explică de ce Sfântul Ioan Da-

recunoască esențialul enunțului. De aceea persoanele principale, ca Hristos sau Maria, nu au voie să fie acoperite de alte persoane sau obiecte».

34. H. J. Schulz, *Die byzantinische Liturgie- Vom Werden ihrer Symbol-gestalt*, Freiburg, 1964, pag. 96.

35. Theodor Studitul, Ἐκκλησιαστικὸς Λόγος τρίτος κατὰ εἰκονομάχων, P.G., 99, 425 și 429. H. J. Schulz, op. cit.

36. C. J. Hefele, *Conciliengeschichte nach den Quellen bearbeitet*, vol. 1—7, Freiburg, 1855—1874, aici vol. 3, pag. 440. Mansi, 103, 377. Hotărârea Sinodului al VII-lea Ecumenic spune în continuare că aducem icoanele ca «τύπος» al crucii și al sfințelor Evanghelii și ale obiectelor sfinte, tămăie și lumini, spre cinstirea lor (Mansi, op. cit., și Hefele, op. cit.).

37. Ioan Damaschin, Ἐκδοσις ἀκριβῆς τῆς ὀρθοδόξου πίστεως, IV, P.G., 94, 1132.

38. Ioan Damaschin, Λόγος πρῶτος..., P.G., 94, 1254; H.-G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, München, 1959, 301.

39. Ioan Damaschin, ibidem, Conf. F. Heiler, *Urkirche und Ostkirche*, 1937, pag. 293. Același, *Die Ostkirchen*, München—Basel — 1971, pag. 193—194.

40. L. Uspensky, *Symbolik des Orthodoxen Kirchengebäudes und der Ikone* (tradusă din rusă de N. Ozolins), în E. Hammerschmidt, P. Hauptmann, P. Krüger, L. Uspenski și H. J. Schulz, *Symbolik des Orthodoxen und Orientalischen Christentums*, Stuttgart, 1962, pag. 69.

maschin spune : «Sfinții au fost plini de Duhul Sfânt încă din timpul vieții lor. Tot așa, după moartea lor, harul Sfântului Duh locuiește inepuizabil, atât în sufletele lor și în trupurile lor care sunt în morminte, cât și în reprezentările sfinte ale lor» ⁴¹.

Întrucât icoana este o taină, și pictarea icoanelor este un act sacru. Pictorul de icoane trebuie să aibă prin post și rugăciune asocieri de evenimente corespunzătoare și să dizolve culorile cu apă sfințită ⁴².

Psihologia artei urmărește în pictura icoanelor, pe de o parte, privirea duhovnicească și, pe de altă parte, figura. Pictorul trebuie să creeze ce a privit mai înainte — după rugăciune intensivă și post. Modelării artistice îi precedă trăirea personală. Privirea duhovnicească. Deși individualitatea pictorului se oglindește în fiecare icoană, creația sa artistică trebuie să nu fie o abstracție și o expresie subiectivă și arbitrară, ci o expresie sesizabilă, inteligibilă, — așa-zis — descifrabilă, în limitele tradiției ortodoxe.

Pictarea icoanelor nu este autonomă în Biserică și nu pierde niciodată raportul cu teologia liturgică, care are ca premisă învățătura calcedoniană de credință despre Hristos ca Dumnezeu adevărat și om adevărat. Caracterul liturgic al picturii creștine a luat naștere din faptul că ea poate să semnifice prin imagini sensul și conținutul serviciului divin creștin și să contribuie la actualizarea aceluiași scopuri. Icoanele ne ajută să luăm parte în liturghia pământească la liturghia cerească, care este sărbătorită în sfântul oraș, Ierusalimul cel ceresc. Icoanele ne duc la trăirea noțiunilor așa-numitului timp «liturgic» sau «concentrat» («temps cultique», «temps sacr.»). Potrivit acestei noțiuni, timpul încetează să existe în cult, în forma trecutului, a prezentului și a viitorului și se transformă într-o trăire mistică în care veșnicia, trecutul, viitorul și «eshatonul», adică preistoria și etapele principale ale Operei de mântuire a lui Hristos apar în mod tainic ca prezent supratemporal, oricât de mult sunt trăite ca existente în noi. Acest fapt explică de ce în textele Liturghiei ortodoxe apar des expresii care exprimă anumite situații în forma temporală a prezentului și apare cuvântul «azi» (σήμερον) ⁴³.

Un astfel de «azi» răsună atât în imne cât și în icoane, care fac legătura simbolismului cu realismul și a realismului cu simbolismul. Icoanele întrupează adevărata noțiune a «anamnezei» (ἀνάμνησις) liturgice, care nu se explică niciodată și nicăieri unilateral ca proces abstract, la care ideile se întorc de la prezent la trecut, după cum se amintește și în toate celelalte fapte istorice. Liturghia înseamnă memoria prezenței Domnului, Care prin această memorie este actual cu adevărat și vine acum, ca și cum ar fi fost în trecut și va veni la

41. Ioan Damaschin, Λόγος πρῶτος..., P.G., 94, 1249.

42. Mitropolit Serafim, *op. cit.*, pag. 99.

43. Conf. E. Theodoru, *Theologie und Liturgie*, Atena, 1984, 15—16. Același, *Le Christ dans le cycle des fêtes de l'Eglise Orthodoxe*, în *Le Christ dans la liturgiques*, Paris, (24—28 Juin 1980), tip. de A. M. Triacca și A. Pistoia, Roma, 1981, pag. 245 și urm.

sfârșitul vremii. Istoricul este legat, prin prezența sa în actualitate, de făgăduința eshatologică⁴⁴.

Taina mântuirii, care se realizează în cuvinte și acțiuni simbolice și le desăvârșește în Sfintele Taine, se deschide în mod clar în pictura icoanelor; icoanele dobândesc prin aceasta un conținut concret și își au locul lor «în complexitatea actelor serviciului divin»⁴⁵. Ca lăcaș al tainelor vieții lui Hristos, taine ce devin prezente, spațiul Bisericii se prezintă cu iconografia lui. În ornamentarea icoanelor, spațiul Bisericii provine chiar din Liturghie, aducând prezența liturgic-sacramentală a lui Hristos, a Maicii Domnului, a îngerilor și a sfinților reprezentați⁴⁶. Ordinea icoanelor este stabilită de importanța eficace a persoanelor reprezentate sau a evenimentelor sfinte. Această ordine are caracter liturgic și corespunde mai degrabă sensului istoriei sfinte și mesajului pericopelor biblice din cercul sărbătorilor liturgice decât unui biblicism autonom.

Amintitul caracter liturgic al picturii creștine este legat de scopul ei didactic. Caracterul didactic al icoanelor se reflectă în faptul că ele pot contribui la educația și la formarea liturgică. Icoanele educă, pe de o parte, prin teologia reprezentată de ele și, pe de altă parte, pentru Liturghie, adică pentru trăirea conștientă a tuturor dimensiunilor serviciului divin, dimensiuni care devin semnificative în imagini prin iconografie. În plus, ele au un scop catehetic, pedagogic și kerigmatic, cerând de-a dreptul orientarea dogmatică și morală a credincioșilor. Sfintele icoane sunt așa-zicând o Biblie în imagini sau o cateheză în imagini, căci icoanele reprezintă în culori locurile sfinte și prototipurile evlaviei, sunt, deci, și un mijloc de instruire, de edificare și de sporire a sentimentelor evlavioase, a stărilor de spirit și a hotărârilor voliționale. Ceea ce e scris prin cuvânt, aceasta vestește și actualizează imaginea prin culori⁴⁷. Theodor Studitul spunea: «tot ce este exprimat în Evanghelie pe hârtie și cu cerneală, este făcut inteligibil în icoane prin culori felurite sau printr-un material oarecare»⁴⁸. În timpul ședințelor Sinodului al VII-lea Ecumenic s-au citit multe istorisiri sau citate din Părinții Bisericii, care accentuează puterea de formare a sfințelor icoane.

În Vest sunt caracteristice părerile formulate de Toma de Aquino și de Luther. Toma stabilea că scopul icoanelor este întreit:

1. Trebuie să provoace evlavie;
2. Trebuie să amintească de exemplul sfinților;
3. Trebuie să-i instruiască pe necunoscători⁴⁹.

44. Conf. J. Betz, *Eucharistia*, în *Sacramentum Mundi*, vol. 2 (1967), pag. 1214—1233. N. Nissiotis, *Die Theologie der Ostkirche im ökumenischen Dialog-Kirche und Welt in orthodoxer Sicht*, Stuttgart, 1968, pag. 121.

45. L. Uspenski, *Symbolik*, pag. 65.

46. H. J. Schulz, *op. cit.*, pag. 92—93.

47. Hefele, vol. 4, 402.

48. Theodor Studitul, *Ἀντιρρητικός Λόγος πρώτος...*, P.G., 99, 340.

49. C. Lüdtkke, *Bilderverehrung*, în *KL*, vol. 2 (1883), pag. 814.

Luther spunea : «Este bine că există imagini biblice, ca nepricepuții în ale cititului să cunoască Biblia (biblia pauperum — Biblia săracilor) și nimeni să nu poată să spună că Dumnezeu nu poate fi descoperit»⁵⁰.

Trăirea estetică reprezintă, în contextul cinstirii icoanelor, un mod receptiv de manifestare a Duhului. Aceasta înseamnă că duhul nostru primește ceva. Poziția lui e mai puțin activă și mai mult contemplativă. O icoană ne impresionează înlăuntrul ființei noastre, ne captivează, ne împlinește. Simțind noi răsufierea realității cerești, cresc aripile sufletului nostru.

După cele spuse, pictura creștină ca iconografie nu este în nici un caz doar o ghirlandă decorativă, împodobitoare a vieții bisericești, ea este o expresie esențială a spiritualității și a identității creștine. De aceea ea va avea întotdeauna tendințe impresioniste, care evită două extreme. Aceste extreme sunt, pe de o parte, naturalismul estetic și secularismul și, pe de altă parte, expresionismul absolut și curente extreme ale artei individuale și abstracte, care duc spre privatizare, monopolizare și izolare și care nu eșuează doar din cauza Bisericii ca comunitate, ci din cauza operei, ele creând o autonomie atematică și renunțând la heteronomia tematic-imagistică a **picturii icoanelor**.

În pictarea icoanelor se actualizează cu dinamism toate categoriile estetice. E vorba de categoria estetică a sublimului, al cărui specific stă în faptul că conținutul spulberă — așa—zicând — forma. Nici o formă simțială nu se conformează sublimului⁵¹. Față de realitatea dumnezeiască, pictorul de icoane încearcă sentimentul micimii, al slăbiciunii, al lipsei de ajutor, al limitării. Așa cum categoria estetică a sublimului este eliberată de orice naturalism, ea dă dovadă de un dinamism mareț. Acest dinamism nu are nimic de-a face cu o lipsă de mișcare la care ar dori să fie osândită deseori creația artistică, ortodoxă, icoanele referindu-se la copia fidelă, la imitația stilistică lipsită de idei și la conservarea muzeală sau la reproducerea plină de clișee a originalelor vechi și a exemplarelor unice. Chiar dacă această copiere vrea să arate copiiști virtuoși, ea utilizează arta ortodoxă într-o tehnică de copiere care, atunci când va trece moda pentru cultura bizantină cunoscută prima dată, va pricinui o stagnare. Artă ortodoxă bisericească se va extinde cu siguranță cu noile teme și motive artistice — firește sub premisa că va obține un caracter liturgic, mistagogic și elevat — și va răspândi caracteristica și profunzimea spiritualității ortodoxe și va fi eliberată de orice tendință naturalistă și secularizată.

Pictarea icoanelor trebuie să dovedească faptul că Duhul «*sufilă unde vrea*» (Ioan 3, 7) și eliberează de orice conformism⁵². Aceasta limpezește faptul că estetica teologică a icoanelor are o mare importanță ecumenică. Din punct de vedere ecumenic putem să menționăm următoarele patru puncte :

1. În timpul primei «Adunări Ecumenice» din Graz, eminența Sa Iosif Cardinal Ratzinger a accentuat că pentru re-unirea Estului cu

50. E. Fahlbusch, *Taschenlexikon Religion und Theologie*, vol. 1, Göttingen, 1971, pag. 278.

51. J. Hessen, *Lehrbuch der Philosophie*, vol. 2, 236.

52. Fotie, 'Ἐπιστολὴ ἀπολογητικὴ πρὸς τὸν πάπαν Νικόλαον P.G., 102, 608.

Vestul, Duhul moștenirii comune a primului secol are o mare importanță și — așa-zicând — caracter normativ⁵³. Acest lucru este valabil și pentru hotărârile celor șapte Sinoade Ecumenice. Aceste hotărâri au fost produsul, proprietatea și moștenirea Bisericii nedespărțite a vechilor Patriarhate unite (Roma, Constantinopol, Alexandria, Antiohia, Ierusalim). Părinții Sinodului spuneau că «întreaga Biserică ar trebui să se bucure, deoarece ea se va uni din nou»⁵⁴.

Că papa a și dat azeziunea pentru acest lucru, se vede deja din scrisorile sale către Curte și către Patriarhul Tarasie și din trimiterea legăților săi care au jucat un rol important la formularea hotărârilor Sinodului⁵⁵.

În Sinodul de la Constantinopol din anii 879—880, care ar putea fi considerat ca al VIII-lea Sinod Ecumenic, Patriarhul Constantinopolului, Fotie, care se împăcase la acest sinod cu Roma, a susținut că al doilea Sinod de la Niceea ar putea fi numărat în general ca al VII-lea Sinod Ecumenic. Cardinalul Petru, ca unul din legații papei la acest sinod «era perfect de acord și amenința de îndată cu Anathema (excomunicarea Bisericii) pe aceia care nu l-ar fi numit al VII-lea Sinod»⁵⁶. Acest lucru s-a întâmplat când primul dintre toți, legatul papei, episcopul Pavel de Ancona, a semnat hotărârea aceluiași Sinod. El a însoțit semnătura sa cu cuvintele: «Recunosc că al doilea Sinod de la Niceea este al VII-lea Sinod Ecumenic». La aceste cuvinte au subscris și ceilalți doi legați ai papei, în mod asemănător s-au exprimat și reprezentanții Patriarhatelor orientale, și după ei, au semnat și ceilalți episcopi⁵⁷.

În acest schimb de scrisori de la Sinodul al VII-lea Ecumenic, schimb între papă și Curte și Patriarhul de Constantinopol, vedem clar urmele unei tendințe de prezentare a unui primat al superiorității. Totuși, trebuie să subliniem și să scoatem în evidență faptul că Roma și Constantinopol au înlăturat atunci de dragul unității bisericești tradițiile lor specifice și contradicțiile, în chip exemplar și adevărat ecumenic în Duhul iubirii. În Sinod «l-am numit pe Hristos conducătorul sau președintele»⁵⁸. Această conștiință era legată de recunoașterea nu a primatului de jurisdicție, ci a primatului de onoare al papei ca președinte al iubirii. De aceea, la Sinodul al VII-lea Ecumenic, legații Papei au ținut cuvântul și s-au semnat primii unul după celălalt.

Din punct de vedere ecumenic, ar fi mai bine dacă am prefera, în cadrul festivităților ecumenice, expresia «Sinodul al VII-lea Ecumenic» denumirii de «al doilea Sinod de la Niceea».

2. Cinstirea icoanelor nu este doar hotărârea acestui Sinod, ci și tradiția vechii Biserici, care a fost afirmată de toți marii Părinți ai

53. J. Ratzinger, *Prognosen für die Zukunft des Ökumenismus*, în: *Ökumenisches Form. Grazer Hefte für konkrete Ökumene*, 1 (1977) 36: «Deși nu ne este dat să oprim istoria, să o luăm înapoi pe drumul de secole, se poate totuși spune că nu este imposibil, din punct de vedere creștin, ceea ce a fost posibil de-a lungul secolelor».

54. Hefele, vol. 3, 450.

55. *Ibidem*, pag. 427.

56. Hefele, vol. 4, 461.

57. *Ibidem*, pag. 462.

58. Hefele, vol. 3, 451.

Bisericii din Est și din Vest. Biserica a introdus foarte de timpuriu imagini și icoane. Bineînțeles, ceea ce a avut continuitate organică a fost la început prezent în germene. Acest lucru se poate spune și pentru imagini și pictura icoanelor care la început — din cauza idolatriei lumii din jur și a ascunderii tainelor creștine — a folosit icoana simbolică. Deja Tertulian dă dovadă că cinstirea icoanelor era cunoscută și practică în primele secole creștine⁵⁹. Numeroase pasaje din Părinții Bisericii dau mărturie în realitate că icoanele pot fi întâlnite în Biserică în primul veac. Sfântul Vasile spune într-o scrisoare: «Sărut icoanele pline de evlavie, întrucât ele nu sunt interzise de Tradiția apostolică, mai mult, sunt puse în toate bisericile noastre»⁶⁰. Ca Vasile menționează icoane în Biserică și Grigorie de Nyssa, Ioan Hrisostom, Chiril al Ierusalimului, Chiril al Alexandriei, Ioan Damaschin, Augustin, Ieronim, Ambrozie, Paulin de Nola, Grigore cel Mare și alții⁶¹.

3. O ruptură cu tradiția cinstirii icoanelor a însemnat furtuna reformei împotriva icoanelor, care au fost respinse și înlăturate de von Karlstadt⁶², Zwingli⁶³ și Calvin⁶⁴. Sub influența lor au fost distruse numeroase opere de artă în Elveția, în Franța, în Țările de Jos și în Germania⁶⁵.

Pentru Luther, imaginile erau «adiafōra» «și au fost distruse acolo unde a fost considerată apariția lor ca operă meritorie. Mai târziu, admiterea icoanelor la Luther s-a transformat într-o recunoaștere, ba chiar într-o recomandare»⁶⁶. Am menționat deja ce spunea Luther despre caracterul didactic al icoanelor.

Astăzi se înmulțesc vocile care cer o mai puternică pătrundere a artei în serviciul divin evanghelic. În al său discurs celebru cu ocazia zilei de naștere a regelui (1907), discurs despre «Protestantism și Catholicism în Germania», Adolf von Harnack pune problema comparării serviciului divin catolic cu cel evanghelic: «Nu este oare de dorit introducerea elementului estetic, a artei, în proporții mai mari, în serviciul divin? Chiar forma puritană a cultului, care ar trebui să fie de dorit pentru mulți creștini serioși, n-ar putea — întrucât aptitudinile religioase și necesitățile omului sunt atât de felurite — să pună cu prietenie o formă lângă celelalte?»⁶⁷. Deja în secolul al XIX-lea, Wilhelm Löhe, care a format și a dezvoltat ca un deschizător de drumuri,

59. C. Lüdtkke, *Bilderverehrung*, pag. 816—817.

60. Vasile, 'Επιστολή τῆς (360) πρὸς Ἰουλιανὸν τὸν παραβάτην, P.G., 32, 1109.

61. Conf. C. Lüdtkke, *Die Bilderverehrung und biblische Darstellung in den ersten christlichen Jahrhunderten*, Freiburg, 1874, pag. 19 și urm.

62. Ca scrierea sa «Despre părăsirea icoanelor», reformatorul Andreas von Karlstadt a dat impuls iconoclastului. (Tulburări din Wittenberg, 1521—1522 — îndepărtarea icoanelor); O. Vasella, *Andreas von Karlstadt*, în LThK.5 (1960), 1363—1364.

63. I. Iserloh, *Bilderstreit*, în LThK2 (1958) 463.

64. *Ibidem*, pag. 464.

65. H. Schade, *Bild-Bildverehrung-Bilderstreit*, în *Sacramentum Mundi*, vol. 1 (1968), pag. 598—604.

66. E. Iserloh, *op. cit.*, 463.

67. J. Hessen, *Religionsphilosophie*, vol. 2, München—Basel, 1955, pag. 65.

serviciul diaconilor în Neuendettelsau, a folosit elementul estetic și ornamentația odăjdiilor în Biserica Evanghelică⁶⁸. După cel de-al doilea război mondial, mulți protestanți au acceptat decorarea bisericilor cu imagini. În multe biserici evanghelice s-a depășit rigorismul spasmodic și puritanismul împotriva pictării icoanelor. Mulți protestanți înțeleg azi că, la fel ca cuvintele artei poetice sau tonalitățile muzicii pentru ureche, așa materialul solid al arhitecturii sau culorile picturii imagistice sunt bune pentru ochi. Astfel revin treptat în unele biserici evanghelice, cu pași timizi — cel puțin cu scop didactic — pictarea pereților și pictura sticlei cu icoane, chiar dacă nu în aceeași cantitate sau cu același caracter liturgic și mistagogic, din cauza respingerii cinstirii icoanelor. Această întoarcere treptată a unor biserici evanghelice la o veche tradiție comună nu se limitează doar la producerea unor colorate imagini simbolice. Ea privește și reprezentarea didactică a scenelor din viața lui Iisus și a persoanelor sau a faptelor din istoria biblică a mântuirii.

Această direcție neoprotestantă aparține moștenirii comune a primului veac. Cercetarea istoric-dogmatică a teologiei icoanelor, cum se prezintă în actele celui de-al VII-lea Sinod Ecumenic, ar trebui să atenționeze asupra unei duble noțiuni despre imagini și icoane, întrucât ea există în tradiția bisericească; una mai degrabă aristotelică, după care imaginea este semnul exterior pentru o realitate despărțită de el, și se referă la ea doar pedagogic, pentru oameni, ca esență semnificativă, și alta — după formulări și nu după conținut — mai degrabă plonică, după care imaginea participă plină de har la realitatea reprezentării, mai mult sau mai puțin ca reală prezență căreia îi aparține reprezentarea⁶⁹. Direcția neoprotestantă permite restabilirea primei noțiuni despre imagini.

În plus rămâne întotdeauna în mișcarea ecumenică creștină influența pozitivă a Protestantismului, care aduce ortodocșilor și catolicilor atenționarea că imaginile nu sunt un abuz și scop în sine într-o parte ceremonială pur formală a unui serviciu divin magic. Icoanele sunt mai degrabă un simbol în planul esențial al iconomiei divine. Mijloc al tuturor semnelor clare ale evlaviei creștine adevărate și în special al actelor liturgice care se manifestă atât *ex opere operato*, prin mijlocirea harului, cât și *ex opere operantis* (Ecclesiae), adică prin conlucrarea liberă, activă și conștientă în slujire a credincioșilor⁷⁰. Cinstirea icoanelor nu trebuie să fie magică, ci este expresia reciprocității iubirii, care se dăruie de sus în jos și de jos în sus în Liturghie. Icoanele trebuie să ne amintească mereu că serviciul divin este lucrarea sfântă a iubirii dumnezeiești și răspunsul omenesc la iubire, este du-

68. E. Theodoru, 'Ἡρωίδες τῆς χριστιανικῆς ἀγάπης—Αἱ διακόνισσαὶ διὰ τῶν αἰῶνων, Atena, 1949, 128 și urm.; I. Exner, *Die Diakonie der Paramentik*, în: «*Diakonissenbuch*», tip. de Kaiserswerther Verband Diakonissenmutterhäuser, 1935.

69. Conf. K. Rahner, *Schriften zur Theologie*, vol. IV, Neuere Schriften, Einsiedeln—Zürich—Köln, 1964, pag. 29 și urm.

70. Conf. E. Theodoru, *Theologie und Liturgie*, pag. 171; C. Vaggagini, *Theologie der Liturgie*, preluată de A. Betz, Einsiedeln—Zürich—Köln, 1959, pag. 32, 58.

blul aspect al lucrării de coborâre și urcare prin care concretizează faptul că Dumnezeu se coboară la om și omul se urcă la Dumnezeu. Această contribuție pozitivă a Protestantismului la înnoirea conștiinței de sine a ortodocșilor și a catolicilor și la evaluarea corectă a picturii tradiționale a icoanelor are într-adevăr importanță ecumenică.

În același cadru este lăudabil, în viziune ortodoxă, faptul că pictura iconografică exprimă mai bine azi, și în Vest, cu influențe răsăritene ortodoxe, raportul tradițional cu teologia, ea evitând pe de-o parte pericolele abstracției extreme și păstrând autonomia ei, iar, pe de altă parte, fiind eliberată de orice naturalism și secularism.

4. Dialogurile bilaterale și multilaterale ar avea un succes mai mare dacă ar ține seamă nu doar de formularea teologică, ci și de trăirile și modalitățile de exprimare a evlaviei și a spiritualității vii a comunităților. Acestor modalități de exprimare le aparțin și artele creștine, și pictura icoanelor și a imaginilor (ca și imnologia, muzica, arhitectura etc.). Aș vrea să menționez că una din temele dialogului dintre ortodocși și anglicani este teologia icoanei. Mișcarea ecumenică, care se studiază prin comisia «Faith and Order» a Consiliului Mondial al Bisericilor să întocmească unele texte convergente, de ex. documentele de la Lima despre Botez—Euharistie—Slujire, ar putea și ar trebui să ceară în mod asemănător baza, schimbul și apropierea confesiunilor prin mijloace audio-vizuale. Renunțându-se la expunerile de icoane, la care Fundația Pro-Oriente a avut o pondere importantă, ecumenismul ar putea să folosească benzi imagistice cu icoane, fotografiile, diapozitive, tablouri muzicale, video casete, filme de cinema și TV, programe TV prin satelit, spre a avea influență în cazul unei teologii optice (o iconografie ecumenică) prin mijlocirea memoriei imaginilor asupra sufletului și a voinței creștinilor, spre a desființa granițele care separă, spre a-i aduce pe creștini mai aproape unul de altul și spre a le arăta că iconografia lor este inspirată și însuflețită în mare măsură de aceeași entelehie teologică. Sfântul Fotie a accentuat în amintitul Sinod de la Constantinopol că diferențele existente — pentru care, în acea vreme, spiritul vremii, gustul vremii, adaptarea la cerințele locale și la criteriile estetice, caracteristice, și situațiile culturale ale popoarelor și particularitatea diferitelor rituri liturgice erau decisive — ar putea fi asemănătoare cu raportul dintre pluralitate și unitate. Ecumenismul cuvântului teologic trebuie să fie completat prin ecumenismul complementar al imaginilor și al icoanelor.

Aici se deschid bogate orizonturi ecumenice, pentru icoane, spre granițele confesionale. Formarea unor convergențe iconografice ecumenice ar putea să aducă azi teologiei ecumenice lămuriri prețioase. Arta poate reprezenta pentru confesiuni aceleași stări de spirit și printr-o stare de spirit comună poate aduce comunitatea la trăire. Postulatul mișcării ecumenice creștine trebuie să fie mereu: «In necessariis unitas, in dubiis libertas, in omnibus caritas».

(Traducere din limba germană de
LIDIA DINU)