

**IMAGINI ALE SFINTEI TREIMI  
ÎN ARTA RELIGIOASĂ EUROPEANĂ  
(Exercițiu de contemplație)**

Dominte G. Merișor – S.Onica  
Facultatea de Teologie Ortodoxă, Iași

Cine voiește să deprindă meștesugul zugrăvirii să-l învețe mai întâi cu ochii și să-l încerce o vreme de unul singur, desenînd chiar fără cunoașterea canoanelor, pînă ce va ajunge priceput. Apoi facă închinare către Domnul nostru Iisus Hristos și o rugăciune dinaintea icoanei Maicii Domnului Hodighitria. Iar preotul să binecuvînteze și închinîndu-se să rostească tare: Domnului să ne rugăm (Dionisie din Furna, *Carte de pictură*).

O încercare de a parcurge doar o infimă parte din reprezentările vizuale ale artei creștine presupune, în primul rînd, o decizie asupra modului de abordare. Într-un timp în care viteza și sinteza se impun drept jaloane, receptarea prin contemplație și empatia cu semnificația imaginii religioase solicită extinderea unui răgaz măcar pînă la durata celui necesar reprezentării sacralității. În asemenea autoimpunere ideală am simți nu numai cu ochii fizici, ci și cu cei ai sufletului acele armonii incluse în realizările artistice creștine, acea geometrie subsidiară formelor și părților compoziționale din mozaicuri, fresce, icoane, miniaturi, tablouri religioase ori obiecte de cult.

În sens ideatic și aplicativ plastic, o triadă inclusă există permanent în cadrul oricărei armonii compoziționale, în indisolubila legătură dintre parte, grup și întreg. Interdependența lor o întîlnim, de fapt, în cadrul fiecărei forme în parte, nu numai în cadrul relațiilor dintre elementele de limbaj plastic și dintre zonele compoziției. La fel, structurarea grafică, cromatică și a procedeele tehnice de realizare artistică implică existența triadei.

Modalitățile de organizare a unor semne ori simboluri plastice (forme componente) într-o configurație plastică (compoziție, suprasemn) sunt

multiple datorită interacționărilor diferite dintre factorii ce generează și compun configurațiile. Totuși, forma totală a unei imagini se structurează prin cei trei timpi sau prin cele trei etape clasice – generalizarea formelor constitutive, reprezentarea lor analitică și sinteza acestora sau imaginea ultimă, globală, cu esențializările de rigoare. Deci, forma totală, adică compoziția imaginii sau configurația plastică se poate compara cu un ansamblu unitar ideatic și aplicativ, care totalizează la fiecare nivel, concomitent și triadic: subsisteme de relații produse în cadrul părților sale componente (fiecare parte fiind formată la rândul ei din diverse părți), un sistem dublu, biunivoc și cuprinzător de relații, structurat ca urmare a relațiilor dintre părți și a relațiilor dintre ele și întregul imaginii.

Astfel, configurarea formei totale a imaginii se realizează treptat și pe etape, în procesul actului de creație artistică.

Etapele configurării deliberate a imaginii sunt și ele trei: 1. schema compozițională sau scheletul imaginii, stabilit prin linii de forțe directe ce pun în evidență anumite direcții, sensuri, tensionări, care să conducă la închegarea caracterului sau ideii de bază a întregului context; 2. structura compozițională care rezultă din relațiile elementelor imaginii și exprimă însușirile geometrice ale formelor componente (include schema și coordonarea elementelor cu centrul-centrele de interes); 3. forma totală a compoziției, reprezentată de întreaga configurație a ei ce apare din țesătura relațiilor care sudează detaliile formelor plastice componente (parte) cu celelalte relații ale structurii ei (grup), ca și cu ansamblul imaginii (întreg).

Constatăm astfel că alături de primatul gândului-cuvânt hotărâtor în structurarea și transmiterea unei doctrine religioase, imaginea ce-i exprimă substanța nu e doar o prelungire sau un adaos; simultan, ea este transpunere a credinței și restituire a acesteia către privitor printr-un alt limbaj decât cel vorbit sau scris, prin limbajul vizual. Acesta, ca orice limbaj, își are coordonatele sale specifice de formare, amplificare și perfecționare a modalităților prin care se transmit mesajele incluse imaginilor. O caracteristică evidentă a acestora trebuie să fie elocința lor, dat fiind faptul că procentul cel mai ridicat de receptare a informațiilor este datorat vederii. În asemenea situație arta religioasă este, poate, cea care comportă dificultăți maxime în realizare, deoarece deciziile artistului

sunt condiționate de o serie de factori de care trebuie să țină cont. Pentru a-și contopi creativitatea cu cerințele acestora, efortul său presupune o disciplină riguroasă a muncii, similară cu cea a unui sportiv de performanță.

Dacă ne gândim la cel care privește, receptarea artei religioase se înscrie de la sine într-un registru aparte; imaginilor ei creștinul le tașează o sublimare, independent și indiferent de valoarea lor artistică. De aceea, concordanța dintre formă și mesaj, aspect și conținut, este tocmai marea problemă de rezolvat pentru arta ce-și propune reprezentarea sacralității. Opera apare când această concordanță dintre mijloc și scop e evidentă prin normalitatea ei. De fapt, marea artă e ca o răsuflare spontană ce nu lasă să transpară toată truda îndelungată care a precedat-o.

Gestul plastic apare astfel neobosit, direct, sigur deci spontan, generând certitudinea că nimic nu se mai poate adăuga întregului și nimic nu trebuie îndepărtat. Fiecare detaliu poate transmite separat o tot atât de mare intensitate emoțională ca și ansamblul.

În asemenea situații, am putea spune că față de arta reprezentărilor creștine ale sacralității trăim aceeași stare ca cea imprimată în sinele fiecăruia de consubstanțialitatea Sfintei Treimi.

În spațiul european creștin, tema Sfintei Treimi își are diversificată reprezentarea imagistică în funcție de înțeleșurile desprinse din baza teologică. Propunând doar o introducere în problematică, cu intenția aprofundării ei ulterioare, nu vom dezvolta aici comparații sau/și ierarhizări artistice valorice ori analize iconografice care să pună în evidență vederile doctrinare, ci vom sugera privitorului să simtă în primul rând ceea ce unește reprezentările Sfintei Treimi, adică acel principiu arhitectonic (deja prezentat) al armoniei imaginii fie ea, din spațiul ortodox sau din cel catolic.

Pornind de la nivelul unei directe observări întreprindem, de fapt, o călătorie a privirii care încearcă să ne transmită că e necesar a învăța permanent să vedem: o vedere simultană spre exterior și interior prin intermediul prototipului iconografic. Pentru început, este de constatat cum în timp, în spațiul european, atât în Est cât și în Vest, imaginile suportă unele modificări vizuale mai subtile sau mai evidente, în funcție

atât de cultura religioasă și generală, cât și de posibilitățile concrete, artistice și tehnice de vizualizare a temei Sfintei Treimi.

„Ori dacă drumul pelerinului e sortit să fie fără odihnă, cine oare îl pune pe drumuri fără nevoie?... Prin chip pictat, Dumnezeu se îndură și dăruiește sănătate după credința celor ce-și îndreaptă pașii spre locurile sfinte” (Leonardo da Vinci-Tratat despre pictură).

Prin imagini ale Sfintei Treimi, succinta „cale cu modele artistice” (a căror valoare plastică e deja recunoscută) are rolul și de a sublinia faptul că ideea, oricât de generoasă ar fi ea, dacă nu este susținută plastic adecvat, riscă să-și diminueze puterea de transmitere a mesajului propus; o extindere (care nu se integrează în cadrul prezentării de aici, datorită amplitudinii fenomenului), este situația contaminării cu impurități gen kitsch, surogate care solicită minima pregătire și receptivitate cultural-artistică și care au tot mai mult succes de piață. Deducem astfel că independent de codul ideatic ce se integrează unei imagini, ea trebuie să reziste, în primul rând, vizual; elementele plastice ce o structurează trebuie să fie în acord, imaginea creându-și adecvarea părților față de întreg și a întregului în raport cu părțile ce i se includ. Din experiența vizuală pe care fiecare o dobândește în timp constatăm, nu o dată, că o imagine gândită și realizată armonios rezistă estetic, chiar și atunci când s-a pierdut sau nu s-a descifrat încă cheia codului ce a generat-o sau îi este inclus.

Pentru arta religioasă, cheia e constituită din principii iconografice directe, fundamentate dogmatic, precum sunt indicațiile erminiilor în ortodoxie. O dată cunoscută această „cheie”, atât pentru receptor, cât și pentru artist este înlesnită perceperea imaginii în integralitatea ei, aspectele ideatice și cele artistice susținându-se reciproc.

„Iconarii zugrăvesc Dumnezeirea cea nevăzută nu după ființa ei, ci o pictează și o înfățișează după vedeniile proorocilor”<sup>1</sup>.

Exeget al Sf. Treimi, părintele ieromonah Gabriel Bunge remarcă trei direcții de înțelegere și practică iconografică; acestea pot însă interfera divers, în funcție de nivelul de pregătire al ucenicului sau al maestrului,

---

<sup>1</sup> G. BUNGE, *Icoana Sf. Treimi a Cuviosului Andrei Rubliov*, Deisis, Sibiu 1996.

creator de bunuri cu specific religios, dar și beneficiari ai acestor valori. Teologic, Sf. Treime are deja în primul mileniu de creștinism trei abordări care se exprimă iconografic divers și, în același timp, unitar. Atunci când însă se încearcă punerea în legătură a acestor „diferite interpretări” (angelologică, hristologică și triadologică), cu mărturiile iconografice păstrate și „contemporane lor”, apar unele dificultăți. Rămân, astfel, deschise întrebările privind „natura relației dintre teologie și iconografie”. Este oare teologia premergătoare iconografiei „sau amîndouă se dezvoltă independent, iconografia hrănindu-se din surse proprii”<sup>2</sup>?

Concepută ca o încercare de menținere și revigorare a principiilor ortodoxe pentru pictura postbizantină, Erminia lui Dionisie din Furna întâlnește în secolul al XVIII-lea „mărturia tendinței antibizantine în cultura neogreacă”, prin scrierile lui Panaiotis Doxara (1662-1729).

Acesta, după studiile de la Veneția, unde îl aflăm în 1669, se reîntoarce în Grecia. În 1709, devenit promotor al unei picturi de inspirație occidentală el traduce în greaca populară „Tratatul” lui Leonardo da Vinci (1720), și scrie în 1729 propria sa lucrare „Despre Pictură” „în care modelele indicate sunt Tizian, Tintoretto, Veronese...”

Erminia lui Dionisie este, prin însăși structurarea ei, dedicată iconografiei și aspectelor tehnice ce „se pot învăța, se pot transpune în cuvinte, se pot împărtăși”, iar problema stilului se rezolvă „conform mentalității medievale” prin „îndemnul copierii directe a operelor lui Panselinos”. Deși „lipsește cu desăvârșire orice aluzie la natură și la studiul ei”, pasajul care povățuiește de a învăța mai întâi cu „ochii” și de a desena „chiar fără cunoașterea canoanelor”, constituie un apel la spontaneitate și libertate imaginativă<sup>3</sup>.

Odată cu restaurarea unor monumente de la Meteora s-a descoperit că pictorii de tradiție bizantină lucrau rapid, direct, spontan. Asemenea manieră a rămas mult timp necunoscută, deși ea era folosită într-o

---

<sup>2</sup> G. BUNGE, *Icoana Sf. Treimi a Cuviosului Andrei Rubliov*.

<sup>3</sup> După V.I. STOICHITA - DIONISIE DIN FURNA, *Carte de Pictură*.

întreagă zonă culturală. Respectivul amănunt apare deosebit de semnificativ, deoarece „ne arată rolul adevărat pe care îl avea iconografia în pictura epocii; aceasta se impunea ca o disciplinare a imaginației artistului și determina un exercițiu aproape ascetic de supunere față de tradiție”<sup>4</sup>.

În arta occidentală, în partea de vest a Europei, tradiția este mai mult un punct de raportare, stimulat artistic, canoanele disimulându-se tacit în adaptarea formelor la contemporaneitatea timpului. Perspectiva inversă a artei bizantine este înlocuită de perspectiva liniară sau conică, pentru care Renașterea oferă cele mai multe și deosebite aplicații, mai ales picturale. Astfel, persoanele sfinte pot deveni mai familiare, mai apropiate, împrumutând accesorii și atitudini adecvate epocii și ambianței sociale pentru care sunt reprezentate.

Pentru ortodoxie, constatările părintelui ier. Gabriel Bunge ajută la explicarea „relației complexe ce apare între conținut și forma iconografică corespunzătoare”. Aflăm că, „la o privire mai atentă, iconografia cap. 18 al Genezei apare ca uimitor de conservatoare”. Uneori, „forme dezvoltate odinioară” sunt transmise neschimbate, deși „în mod evident, ele nu mai stau în acord cu conținutul lor corespunzător”; altele „sunt modificate și combinate în decursul vremurilor”. Concluzia arată că „o interpretare poate fi din punct de vedere formal fără echivoc *angelologică* (toți trei vizitatorii lui Avraam sunt caracterizați ca *îngeri*), sau/și *hristologică* (unul din cei trei este caracterizat prin anumite atribute ca *typos* al lui Hristos) însă, din punctul de vedere al conținutului, prin inscripție, respectiv titlu, intenția să fie fără echivoc *treimică*”. Parcă suntem deja în sfera artei, cu ambiguitățile ei recunoscute și conotațiile diverse, atunci când ierom. Gabriel conchide că „adeseori nu este ușor de stabilit ce a vrut de fapt, adică în primul rând, să reprezinte artistul, fără a mai spune nimic de faptul că forma

---

<sup>4</sup> V.I. STOICHITA - DIONISIE DIN FURNA, *Carte de Pictură*.

iconografică aleasă își duce o viață proprie și, de aceea, ea vestește uneori un cu totul alt mesaj”<sup>5</sup>.

Ca exercițiu imaginativ, putem să ne închipuim la modul concentrat o succesiune a unor imagini cu specific religios din estul și vestul Europei creștine.

Observația asupra relativității decodificării este cu atât mai mult de apreciat deoarece ea este făcută de un părinte monah obișnuit cu rigorile reprezentărilor canonice. Am deduce că, dacă în cazul Sf. Treimi vizualizarea veterotestamentară cu Îngerii și Cina de la Mamvri lasă loc interpretărilor și deciptărilor diverse asupra simbolurilor, atunci alternativa neotestamentară, cu Dumnezeu Tatăl, Fiul, (Iisus Hristos) și Sf. Duh (în chip de porumbel alb) - adoptată în ortodoxie destul de târziu, în sec al XVI-lea - ar părea mult mai clară și deci mai ușor de decodificat. Aprofundînd, ulterior, o analiză a fiecărei imagini conform rigorilor prospectărilor și deducțiilor, ni se poate releva și structural ceea ce mecanismul nostru sensibil ( interior), percepuse deja ca stare de fapt - evidența armoniei. Astfel, am putea explica și degajarea unei puternice încărcături emoționale transmise de unele realizări plastice ale unor neprofesioniști (precum sînt lucrările meșterilor populari), ca și de imaginile tinzînd spre perfecțiune ale autorilor profesioniști. Aceștia din urmă, anonimi sau cunoscuți, precum Panselinos, Teofan Grecul, Rubliov, Rafael, Leonardo da Vinci, El Greco și alții contopesc trăirea sau revelarea cu studiul intens și îndelungat pentru a afla acele modalități plastice care să-i reprezinte și să redea totodată cît mai elocvent natura stării ce au trăit-o în sinele lor și care se cere a fi exteriorizată, transmisă, împărtășită.

Căci „pictura este pentru văz, același lucru ca și predica pentru auz și aceasta nu pentru că icoana redă indirect conținutul unui discurs, ci fiindcă în obiectul lor nemijlocit, de care nu pot fi separate și în a cărui

---

<sup>5</sup> V.I. STOICHITA - DIONISIE DIN FURNA, *Carte de Pictură*.

expresie constă întreaga lor esență, atît discursul, cît și icoana sînt una și aceeași realitate spirituală”<sup>6</sup>. Nu trebuie să uităm însă că toate aceste și alte valori ale artei și culturii universale le putem avea în continuare doar protejîndu-le și păstrîndu-le, munca susținută a specialiștilor restauratori fiind cea care le asigură perenitatea și cunoașterea perpetuă.

---

<sup>6</sup> P. FLORENSKI, *Iconostasul*, Anastasia, București 1994.