

Reprezentarea ca re-prezență: accepțiunile iconicului în orizonturile culturii europene

The Image as Presence: the meanings of Icon in the European Culture

(Abstract)

One of the sources of complexity of the European culture is the way of understanding of *the image* in this area. But in order to recover the cultural significance of image for the European identity it is required to surpass some interpretation ways inspired by early modernity. So, is required a reevaluation of byzantine understanding of iconic mode of representation. What we discover is the complexity of this aspect in byzantine theology and culture. More significant, it is proved that, even if it was a byzantine discourse about the meanings of icon, it never existed a dogma about. The reason was the apofatism of icon as a point of antinomial meeting between visibility and invisibility. Icon cannot be understood but as a representation of somebody, of a *person*. Or, it is known, the discourse about person is one of the key aspects in Orthodox Tradition. The specificity of East and West in Europe it is essentially connected with the kind of answer given to the question regarding the possibility of representation – if it is possible as the represented person in icon to be *somehow present* there. This paper suggest that, in order to interpret many of cultural aspects of European identity, especially in East, it is useful to see that iconicity was understood as a *kind of other way of presence*, different from the concrete presence of represented person, Jesus or a saint, or as I name it, a *re-presence*. And, from a philosophical point of view, the discourse about presence is more important as never, at least in phenomenology (the presence as donation), so we can find in the byzantine tradition some very interesting aspects neglected now, when we have a weak description of icon as presence.

Cultura europeană a dobândit complexitatea care a impus-o ca model cultural major al modernității, între altele, și datorită unei înțelegeri rafinate a rosturilor imaginii, a reprezentării. Cu atât mai mult cu cât validitatea simbolică și rolul cultural al reprezentării iconice a fost un subiect de dispută în câteva dintre răstimpurile importante ale istoriei europene. Dacă secolul IV după Hristos

pune, în contextul polemicii ariene, pentru prima oară nevoia conturului doctrinar al justificării iconicului, istoria precizărilor și reformulărilor doctrinare va traversa istoria Bizanțului și mai apoi, în timpul Reformei, subiectul va fi din nou în actualitate. Nici modernitatea nu transcende dilemele iconicului, o hermeneutică culturală a evoluțiilor modernității trebuind cu necesitate să descopere

avatarurile iconoclasmului sau iconoduliei în actele și reacțiile din arealul cultural de dată recentă.

Însă instrumentele hermeneutice care au fost implicate în caracterizarea dominantelor și tendințelor culturale ale modernității au fost marcate de un anume gen de insuficiență atunci când presupuzițiile interpretative aveau ca sursă perspectiva raționalist-iluministă. S-a scris mult pe tema această odată cu a doua jumătate a veacului XX, atunci când autori precum Hans Georg Gadamer au avertizat asupra insuficiențelor și limitărilor interpretative severe datorate privilegierii unui anume înțeles al rațiunii ca și a rolului pe care aceasta îl căpătase în definițiile antropologice de la începuturile modernității.¹ Michel Henry, în același interval, scrie o carte intitulată *Barbaria*, care s-a vrut ca o atenționare la gravitatea reducționismului originat în înțelesul galilean al științei care reduce calitățile sensibile ale realității și mai ales a specificului vieții la un model explicativ de tip matematic.² Această lărgire a orizontului hermeneutic a permis o mult mai acurată înțelegere a complexității evoluțiilor din geneza modelului cultural european. Edificarea acestui model a fost înțeleasă ca un traseu al edificării de sine a omului european în care datele culturale au fost prilejul conturării unei identități.

Această nevoie de rafinare și reorientare interpretativă atunci când este vorba de omul european și aventura sa cu sine prilejuită de actul cultural este însă departe de a fi împlinită, și asta datorită faptului că s-a luat prea puțin în discuție o diferență ce nu poate fi suspendată, cea care marchează ceea ce a fost numit Apusul Europei versus

Răsăritul Europei. Și mă refer la această insuficiență nu atât ca o lipsă a textelor care să pună în discuție cele două fețe culturale ale Europei, cât la nevoia de stabilire a unor căi de înțelegere adecvată a intențiilor și presupuzițiilor care au făcut ca anumite diferențe culturale nu doar să persiste, dar să și stabilească „chipul” cultural a celor două soluții de identitate culturală europeană (deși tocmai nevoia de precizie oblică la o mai de nuanță descriere a ceea ce numim „regiune culturală” în Europa). Probabil că relativa disoluție a valorilor, sau mai bine spus, a ierarhiilor valorice, care reprezintă poate semnul cel mai distinctiv a ceea ce numim post-modernitate, a pus într-o lumină neașteptată aspectele de stabilitate care continuă să hotărască identitatea de sine a celor ce s-au născut și crescut într-o regiune culturală a Europei. Poate că surpriza evoluțiilor sociale și politice de dată foarte recentă a fost nu anticipatul și presupusul curs către globalismul cultural ci paradoxalitatea actelor de revendicare a identității regionale. Și asta în primul rând în temeii cultural-religios. Dincolo de interpretările care se pot aduce acestor tendințe ceea ce trebuie recunoscut mai ales este că edificarea de sine este un act capital pe care omul nu îl poate face decât într-un mediu cultural, într-un *anumit mediu cultural*, și asta îl marchează în mod decisiv. Chiar dacă își va schimba spațiul cultural, cineva care ajunge la o minimă inculturare în spațiul de origine va avea semnele acestei origini în situații și prilejuri neașteptate. Trebuie să fie limpede că toate acele antropologii culturale care pleacă de la premise psihologice și sociale nu vor putea da niciodată răspuns până la capăt asupra dimensiunilor și naturii actului de inculturare. Aici trebuie să găsim sensul protestului fenomenologului francez pomenit mai înainte,

¹ H.G. Gadamer, *Adevăr și metodă*, Ed. Teora, București, p. 154.

² Michel Henry, *La Barbarie*, Grasset, Paris, 1987.

Michel Henry, care avertiza asupra imposibilității descrierii de ordin pozitiv a specificului *vieții*. O viață care nu poate să nu fie descrisă ca diferită de înțelesul biologic al viului și pe care numai omul o împărtășește în cele ale creaturii. Modul cultural de a fi al omului nu poate fi în nici un caz justificat până la capăt prin rațiuni de ordin social sau psihologic. A se lega decisiv cultura de civilizație înseamnă să se reducă totul la o suită de comportamente *eficiente* care privesc însă exterioritatea actelor umane, uitând că există un *rost interior* al oricărei atitudini ce poate fi numită culturală, o dimensiune ce nu poate fi cuantificată printr-un algoritm, oricât de complex ar fi acesta.

Există câteva instanțe culturale care susțin aceste afirmații, instanțe care justifică originea și persistența diferențelor culturale pe continentul european. O semnificativă astfel de instanță, care dă seama de multe particularități ale înfățișării culturale de astăzi a Europei, ca și de istoria și deciziile culturale a modelului inițiat de spiritul grec, este felul în care a fost justificată și înțeleasă reprezentarea iconică. Creștinismul aduce pentru lumea antică târzie paradoxala temă a Întrupării, ce contraria atât tradiția iudaică cât și neoplatonismul, nu doar cea mai rafinată filosofie a elenismului, dar și cea care, până la urmă, a dominat epoca. Felul în care Evreii îl înțelegeau pe Dumnezeu, ca și calea pe care neoplatonicienii de la Plotin încolo înțelegeau Unul nu concepea o astfel de putință. Creștinismul nu doar că a propovăduit că ceea ce părea peste putință s-a împlinit, dar a legitimat ceva și mai „paradoxal”: posibilitatea reprezentării cu mijloacele artei a Celui mai presus de Ființă. Aceasta pentru că Întruparea a dezvăluit dimensiunea personală a Realității Supreme (necunoscută grecilor), însă o dimensiune Tri-perso-

nală (necunoscută și neacceptată de evrei, neacceptabilă pentru neoplatonicienii, ca și pentru toată tradiția greacă de până la ei, care susținea unitatea Ființei), astfel că întruparea a fost descrisă ca existența a două naturi într-o singură Persoană, în consecință dobândit o importanță cu totul specială tema Chipului. Dacă Hristos Cel întrupat a fost socotit ca fiind Chip al Tatălui, această întrupare, care presupune atribuirea, dobândirea materialității sensibile, adică a *vizibilității*, înseamnă că, devine cu putință reprezentarea Divinității, în măsura în care trupul lui Hristos nu este doar un semn exterior și de circumstanță al iconomiei divine în lume, ci este asumat deplin și etern de Fiul. Această permisiune pare însă a intra în directă contradicție cu porunca Decalogului care interzice închinarea la chip cioplit, idolatria. În această contrapunere a două atitudini despre imagine și reprezentare stă o tensiune care va articula decisiv evoluțiile modelului cultural european. Și aici este perspectiva iudaismului. Însă și perspectiva greacă năștește o ambiguitate cu consecințe importante, legată de semnificațiile termenului *eikon*, în limba greacă, care nu însemna doar imagine sau tablou, dar și *simulacru*. Platon dăduse glas rezervelor radicale în privința valențelor iconicității, considerată ca o inutilă duplicare a unei realități care nu era la rândul ei decât o copie.

Însă abia ultima jumătate de veac a pus la îndemână instrumentele hermeneutice suficiente pentru înțelegerea aprofundată a acestei teme a iconicalului în descifrarea contururilor culturale ale Europei. Tot la fel de mult, înțelesurile iconicității au început să fie rediscutate potrivit autenticelor lor semnificații odată cu mișcarea de recuperare a spiritului patristic, susținută de autori precum Dumitru Stăniloae, Iustin Popovici, Gheorghe

Florovsky. Discuțiile legate de icoană au fost plasate mai degrabă, până în primele decenii ale secolului XX, în sfera istoriei artei și a istoriei creștinismului. Nu a mai putut fi recunoscută importanța radicală a subiectului pentru întreg modelul cultural cu care ne identificăm. Tema icoanei a fost discutată, odată cu orizonturile modernității, din perspectiva și sub categoriile esteticului, atunci când nu împlinea rolul de capitol al istoriei precizării dogmei creștine. Dacă cel din urmă aspect nu doar că interesa tot mai puțin, dar era privit în Occident cu o tot mai evidentă rezervă, cel care era legat de canoanele esteticului nu putea să însemne decât acordarea unui loc cu totul secund, minor, discuției privitoare la icoane. Ba chiar, atunci când istoricul modern al artei, îmbibat de credința că Renașterea a adus cu sine recuperarea realilor categorii ale esteticului abandonate odată cu crepusculul Antichității, analiza istoria icoanei era lovit de viziunea imobilismului. Se constata că într-un interval de peste un mileniu nu se schimbaseră nimic radical în tehnicile iconarului. Așa cum afirmă Paul Florensky, istoria picturii bizantine apare acestor filtre estetice ca istorie a unei decadente, a unei osificări și reduceri la primitivism. Se afirma că, dacă se poate vorbi de o istorie a artei în acest interval bizantin, această istorie era echivalentă cu o tot mai evidentă îndepărtare de viață, tehnica artistului devenind tot mai meșteșugărească, și servil-tradiționalistă. Temeiul acestui fel de opinie era credința fermă în valoarea necondiționată și perfecțiunea absolută a civilizației burgheze din a doua jumătate a veacului XIX.³ Perspectiva hermeneutică a epocii se reducea la a fi recunoscut pozitiv tot ce se aseamăna cu arta acestei perioade sau convergea

către ea, iar restul primea neîndoios eticheta de decadentă, ignorantă, primitivism.

Odată conștientizate limitele pretenției de raționalitate susținută de modernitatea de veac XIX, au început să fie recunoscute și alte accepțiuni ale adevărului, așa cum o argumentează Gadamer atunci când propune un adevăr al frumosului, altul decât cel științific. O serie de autori ai emigrației ruse din Franța au fost cei care au adus în atenția Occidentului raționalitatea și valorile spiritualității răsăritene de sorginte bizantină, de remarcat ca efect fiind *Teologia mistică a Bisericii de Răsărit* al lui Vladimir Lossky, apărută în anii patruzeci ai secolului trecut. Au ieșit la iveală dimensiunile simbolice ale reprezentării iconice, și calea pe care s-a precizat înțelegerea acestora în intervalul bizantin. Este punctul de la care s-au putut rediscuta aspectele culturale de primă importanță ale evoluției modelului cultural european în dualitatea Apus-Răsărit la dimensiunea lor reală.

Astfel, a început să se înțeleagă rosturile deciziei de a se renunța la perspectivă și de a se privilegia mijloacele artistice ale picturii în defavoarea altora, precum sculptura. S-a renunțat la tipica interpretare potrivit căreia a fost un regres trecerea de la realizarea de simulacre (scopurile artei în clasicismul grec), un soi de iluzionism ce dominase primul orizont al modelului cultural european, așa cum îl descrie Florensky, la simboluri ale realului, la încercarea de a viza realul și nimic altceva.⁴ Pe de altă parte, impresia de imobilism creată de filtrele interpretative moderne nu are nici o legătură cu realitatea istorică. În veacul al IV-lea după Hristos, odată cu întemeierea primului imperiu creștin, arta icoanei a început să înflorească. Justificările

³ Pavel Florensky, *Iconostasul*, Ed. Anastasia, București, 1994, p. 86.

⁴ *Ibidem*, p.87.

pe care primul contur dogmatic bizantin îl ofereau icoanei se sprijineau pe distincția între *hypostasis* și *ousia*, care este atribuită lui Vasile cel Mare și lui Grigorie de Nyssa. O operare spectaculoasă a unor termeni ai limbii grecești ce funcționau până atunci ca sinonimi, dar care acum încep să descrie felul înțelegerea lui Dumnezeu cel revelat în creștinism: o Natură în trei Persoane. Se înțelegea într-un fel cu totul nou relația Realității Ultime, sau mai corect în sens creștin, a Persoanei Supreme cu realitatea sensibilă, în mod excepțional cu omul, cel care începe să fie înțeles ca fiind în mod esențial *chip al Chipului*. Acum începe să se pună accentul pe noțiunea de *prezență*, desemnându-se astfel modalitatea și specificul relației între Dumnezeu și om – Dumnezeu se face prezent în multe și uneori neașteptate feluri omului, modalități ce țin de inefabil datorate faptului că Dumnezeu este *Persoană*. Pe această cale, chiar și simplul tablou, reproducerea feței umane, începe să semnifice mai mult, căci acolo se găsește semnul tainei persoanei omenești, căci omul, chip al Chipului, înseamnă ca persoană „cineva care este dincolo de propria-i natură, conținând-o totuși”.⁵ Așa cum afirma Nicolai Ozolin, „Portretul este relația între prezență și absență; mai mult chiar, el ne aduce față în față cu cel care nu este de față, îl reprezintă sub semnul relației. Describibilul din portret funcționează, de fapt ca indiciu al indescribibilului...”⁶

Însă, în mod special de remarcat este că înțelegerea semnificațiilor iconului, în istoria discuțiilor și disputelor care au traversat o bună parte a istoriei Bizanțului, nu a fost concretizată într-o dogmă a cinstirii icoanelor unanim

acceptată. Asta cu toate că disputa iconoclastă a veacurilor VIII-IX a dus la formularea unui canon cu privire la cinstirea icoanelor. (Acest fapt poate fi corelat cu o situație similară și care dă măsura dificultăților de exprimare a unui propriu inefabil a realității cele mai înalte: și anume că nu există o doctrină elaborată despre persoană în literatura patristică, deși există o antropologie creștină, așa cum precizează Lossky în *Vederea lui Dumnezeu*.⁷) Este aici tocmai dovada conștiinței întru care erau chiar și apărătoarei icoanei: nu numai inefabilitatea de principiu a reprezentării iconice a unei persoane, dar și antinomia vizibil – invizibil sub care se găsește un astfel de act (folosesc expresia „reprezentare iconică” deși are întrucâtva un caracter redundant, pentru a insista asupra intenției principale sub care stă acest fel de a „reprezenta”, și pe de altă parte pentru a-mi susține teza pe care o voi expune mai jos).⁸ Este de o excepțională importanță această constatare, căci se demolează astfel o întreagă perspectivă eronată a evoluției artei bizantine, a Răsăritului creștin în general. Pentru că ceea ce face iconarul secolului IV sau cel din vremea secolului XV deși sub aspectul inovațiilor tehnice nu diferă esențial, este însă diferit într-un plan mult mai subtil, cel al experienței pe care, cel ce la limită doar putem să îl numim artist potrivit canoanelor modernității, o face în săvârșirea actului artistic. Conștiința realității care nu stă ca prezență doar dincolo de, dar pe o cale anume chiar *în* tușele pe care le trage, a realității Persoanei dumnezeiești. Să notăm că, potrivit înțelegerii pe care bizantinii o dădeau actului artistic, în

⁵ Nicolai Ozolin, *Chipul lui Dumnezeu, chipul omului. Studii de iconologie și arhitectură bisericească*, Ed. Anastasia, București, 1998, p. 16.

⁶ *Ibidem*, p.17.

⁷ Vladimir Lossky, *După chipul și asemănarea lui Dumnezeu*, Ed. Humanitas, București, 1998, p. 105.

⁸ Serghei Bulgakov, *Icoana și cinstirea sfințelor icoane*, Ed. Anastasia, București, 2000, p. 70.

procesul de împlinire a acestuia, artistul nu juca rolul hotărâtor, nefiind singurul actor al împlinirii acestui fel de act. Faptul că artistul ca individ juca un rol mai degrabă secundar în împlinirea unei lucrări, precum o pictură sau o biserică, ținea de interpretarea care stătea în spatele ideii de artă, interpretare ce își găsea temeiul într-un text al *Metafizicii* lui Aristotel. Se considera că în împlinirea unei lucrări acționează mai multe cauze. Acestea, în număr de cinci, însumează *cauza formală*, cea mai importantă, ce vizează prototipul reprezentat (Hristos, un sfânt, în cazul clădirii unei biserici universul lui Dumnezeu), *cauza poetică*, patronul care comanda lucrarea și care era considerat a fi executantul final, *cauza organică* reprezentată de artist sau meșter, *cauza materială* ce însemna materialul folosit, și *cauza finală* prin care se indica funcționalitatea ce se intenționa a fi împlinită prin acea lucrare, ori pur și simplu terminarea lucrării.⁹

Din această perspectivă artistul juca un rol mai degrabă modest, ceea ce conta era simbolismul care stătea în spatele lucrării sale și mai cu seamă scopul care trebuia împlinit prin ceea ce făcea el. Străduința era în principal de a găsi o cât mai bună manieră de a face accesibil prototipul înfățișat prin mijloacele reprezentării materiale. Artistul era un executant, un lucrător, o verigă într-un lanț ce cuprindea piese cu mult mai importante. Este aici justificarea anonimatului în arta Răsăritului creștin. Era de neînchipuit ca artistul să își atribuie meritele reușitei într-o operă sau alta. Atitudinea autorului față de propria operă ținea de paradoxul unei inversări de raport. Mai degrabă artistul era opera Celui reprezentat în icoană. Această perspectivă este legitimată încă o dată de practica sfințirii

icoanelor, o practică ce este instituită în urma Sinodului VII ce a avut ca subiect cinstirea icoanelor.

Tema ce domină arta icoanei este cea a simbolismului realului. Iată cum este înțeles acest simbolism într-un text ce aparține Sf. Teodor Studitul: „Căci prototipul introduce întotdeauna împreună cu sine icoana a cărui prototip este, (...) căci nu ar putea exista prototip dacă n-ar exista icoană (...) lucruri care subzistă ca unele ce sunt simultane. Prin urmare, întrucât nu intervine între ele un timp oarecare, nici închinarea nu va fi alta, ci una și aceeași pentru amândouă. (...) Prototipul și icoana își au existența cumva unul de la altul și prin suprimarea unui este suprimat împreună și celălalt (...). Prin urmare nu poate exista Hristos fără ca icoana lui să fie în potență și să existe pururi în prototip, mai înainte de a fi executată tehnic.”¹⁰ Fragmentul dovedește o înțelegere masiv diferită atât față de cea a antichității grecești cât și a modernității în privința relației model – reprezentare încât devine improprie chiar și o asemenea formulare. Icoana dobândește un grad de realitate o necesitate a existenței sale dincolo de referința simbolică la realitatea pe care o înfățișează. Evident, aici este vizat un înțeles mult mai larg al icoanei, dar care include, într-o măsură, și icoana pictată. Dacă icoana nu poate exista fără prototip, este la fel de adevărat pentru Studit că *prototipul nu poate exista fără icoană*. Surprinzătoare afirmație. Dacă este analizată mai cu atenție această teză, consecințele sunt extrem de importante pentru o multitudine de aspecte care privesc nu numai teologia dar și filosofia, modul de concepere al realității, mai cu seamă. În contextul disputei iconoclaste, apărătorii icoanelor făceau adesea referință la

⁹ G. Mathew, *Byzantine Aesthetics*, London, 1963, pp. 119-121.

¹⁰ Sf. Teodor Studitul, *Iisus Hristos, prototip al icoanei sale*, Ed. Deisis, Alba Iulia, 1994, pp.160-161.

importanța anamnetică, memorizatoare a icoanei. Însă trebuie depășită aici ideea unei simple rememorări, a unei aduceri aminte încărcată eventual de nostalgie, ci un posibil alt înțeles al memoriei ca formă de aducere în prezență, ca formă de prezență. După afirmația lui Florensky, „icoana rememorează un anumit prototip (sau „protoimagine”), adică trezește în conștiința privitorului o viziune (vedenie) spirituală”.¹¹ De la memorie la vedere este, în acest caz, trecerea de la temporalitate la supratemporalitate, în măsura în care ceea ce constituie subiectul viziunii nu este o persoană sau realitate ce aparține trecutului ci Cineva care poate să fie și este nemijlocit prezent. Căci, după Florensky, pentru cine percepe această viziune limpede, în mod conștient, ea devine o nouă, o a doua arătare, pe care icoana a făcut-o să devină ea însăși limpede și conștientă. Este în mod limpede invocată aici o altă modalitate a prezenței, necunoscută sau nerecunoscută de discursul filosofic al modernității. Icoana dereifică, dematerializează, micșorează, dar nu derealizează.¹² Potrivit lui Paul Evdochimov, icoana tratează spațiul și timpul cu o deplină libertate, dispune după bunul plac de elementele acestei lumi, astfel că lasă cu mult în urmă toate îndrăznelile picturii moderne.¹³ Așa cum precizează Nicolai Ozolin, „portretul este modalitatea specifică de manifestare a Ființei Supreme (...). Portretul este relația între prezență și absență; mai mult chiar, el ne aduce față în față cu cel care nu este de față, îl reprezintă sub semnul relației. Descriptibilul din portret funcționează, de fapt ca indiciu al indescriptibili-

lului...”¹⁴ Formulări paradoxale care pun în cauză, de fapt, modalitățile prezenței. De acest fapt s-a ținut seama atunci când au fost alese mijloacele artistice de realizare ale icoanei. Culorile icoanei, ca elemente ale unui cod simbolic, traduc culorile corpului uman, însă nu carnația naturală a trupului, semn că se caută un alt gen de frumusețe. Categoriile estetice ale icoanei, deși vizează la modul simbolului o realitate, în nici un caz nu implică categoriile frumosului natural, sensibil. De aceea nu se caută ca icoana să fie pur și simplu frumoasă, să încânte ochiul. Ci trebuie să trezească la contemplarea un alt înțeles al frumosului, un frumos ce trebuie să trimită la asemănarea divină.¹⁵ Dumitru Stăniloae precizează că, întrucât la baza icoanei stă credința unui plan mai presus de natură, esențială este voința *de a trece peste natură*, de a intra în legătură cu transcendența divină.¹⁶ Ca o sinteză a meditației patristice despre, Maxim Mărturisitorul ne oferă poate cea mai complexă formulare care justifică iconicitatea, o formulare care depășește cu mult o simplă justificare: „Căci El trebuie Să se creeze în chip neschimbat pentru noi, primind, pentru nemăsurata Sa iubire de oameni, să Se facă chipul și simbolul său și să se arate din fire în mod simbolic pe Sine; și prin Sine, Cel arătat, să călăuzească spre Sine, Cel cu totul ascuns în nearătare, toată creația.”¹⁷

Aceste aspecte trimit la o reconsiderare mai ales a premiselor afirmate sau nemărturisite, și uneori chiar rămase neformulate – asta nu din neducerea până la capăt a înțelegerii ci din conștiința paradoxalității și inefabilului

¹⁴ Nicolai Ozolin, *op.cit.*, p. 17.

¹⁵ Leonid Uspensky, *Teologia Icoanei*, Ed. Anastasia, București, p. 126.

¹⁶ Dumitru Stăniloae, *O teologie a icoanei*, Ed. Anastasia, București, 2005, p. 222.

¹⁷ Maxim Mărturisitorul, PG 91, 1165 D – 1168 A.

¹¹ Pavel Florensky, *op.cit.*, p. 163.

¹² Paul Evdochimov, *Arta icoanei. O teologie a frumuseții*, Ed. Meridiane, București, 1992, p. 191.

¹³ *Ibidem*.

actului de înțelegere – premise care au conturat discursul răsăritean asupra icoanei. Este nevoie de o privire nu numai de o veritabilă acuratețe hermeneutică asupra acestor premise, dar și de o *privire radicală*, care nu poate fi decât una fenomenologică. În peisajul recent al exercițiului filosofic s-a petrecut ceva remarcabil. Anume, orientarea filosofică care a pus nu doar problema naturii fenomenului ci și a ceea ce înseamnă fenomenalizarea sa, fenomenologia inaugurată de Husserl, a recuperat înțelesul fenomenologic al creștinismului în cercetările unor gânditori francezi precum Michel Henry, Jean-Luc Marion sau Jean-Yves Lacoste. Așa cum indică Michel Henry, nu se poate însă vorbi de o turnură teologică a fenomenologiei, căci cercetarea fenomenologică în firescul și după regulile sale a ajuns la afirmații similare cu cele evanghelice. S-a deschis o altă cale de înțelegere și recuperare a propriului spiritualității creștine, reușindu-se evitarea eșuării în pietism și moralism, atât de prezentă în interpretările ultimelor două veacuri. Se dovedește că limbajul fenomenologic este cel mai apropiat mod de gândire și interpretare filosofică modernă față de spiritul evanghelic. Însă aceste cercetări sunt doar un început în ceea ce ar trebui să fie o lectură interpretativă mai adecvată tradiției creștine, tradiție care este atât de legată de semnificațiile Întrupării ca mod de prezență, fenomenalizare a Realității Ultime. Tema icoanei nu putea fi ignorată, mai ales de un autor interesat de ceea ce s-a numit *dat, donat* (Marion). Marion afirmă că rostul, miza icoanei „nu privește percepția vizibilului sau esteticul, ci parcursul încrucișat a două priviri, pentru ca văzătorul să se lase văzut și să se elibereze de statutul de *voyeur*, el trebuie să urce prin icoana vizibilă spre originea privirii celeilalte,

mărturisind și admitând astfel că este văzut de ea”.¹⁸ Fenomenologul francez, într-o interesantă anchetă a statutului imaginii în modernitate, vede că aceasta din clipa în care a pierdut accesul la un original, devine ea însăși numaidecât și obligatoriu un original, însă în modul unui pseudo- sau contra-original. Pe de altă parte, icoana nu poate veni decât din kenoză imaginii. Icoana se smulge logicii mimetice a imaginii întrucât realizarea ei înseamnă referința la un prototip invizibil.¹⁹ Această cercetare asupra fenomenului centrată pe statutul icoanei ca mod special de fenomenalizare confirmă convergența discursului fenomenologic actual cu atitudinea textelor patristice în înțelegerea iconicității. Această cale recentă de a înțelege și descrie statutul realității are evidentul merit de a putea suspenda radical imixtiunile ideologicului și de a evita falsele dileme ale modernității, de felul celei raționalism-empirism.

În acest context își găsește realmente sensul o distincție, o nuanță lingvistică ce pare cumva artificioasă dar care surprinde un aspect de fundament al icoanei: *reprezentarea ca re-prezență*. Cred că o asemenea schimbare de accent atrage atenția asupra unei semnificații diferite a ceea ce înseamnă reprezentare în icoană. Icoana trebuie înțeleasă mai ales ca o cale de parvenire la prezență care nu înseamnă deplina prezență, ca atare *acum și aici* a prototipului reprezentat. Se instituie astfel o diferență în modalitățile prezenței, a în-fățișării. Căci prezența, apariția, în iconomia iconului, trebuie considerată ca un act exclusiv al persoanei. Numai persoana, cu ceea ce îi este caracteristic, este capabilă de această modulară a prezeintificării. Icoana este

¹⁸ Jean-Luc Marion, *Crucea vizibilului. Tablou, televiziune, icoană – o privire fenomenologică*, Ed. Deisis, Sibiu, 2000, p. 96.

¹⁹ *Ibidem*, p. 123.

menită să fie prilejul unei întâlniri față către față. însă aceasta se împlinește potrivit unor grade, unor măsuri. Nu este ceva care să se petreacă de la sine, dar nici să țină de trăirile subiectiv-psiho-logice ale celui ce privește icoana, pretinde ek-stasisul, ieșirea-din-sine care să întâlnească o altă ieșire-din-sine. Fenomenologia a stabilit că discuția despre natura temporalității este echivalentă cu punerea problemei lumii în regim fenomenologic, și atunci această temă a modalităților prezenței aduce o nouă perspectivă în discuția asupra naturii timpului, provocatoare și productivă în același timp.

În orice caz analiza făcută aici aduce argumente ce nu pot fi ignorate atunci când sunt puse în discuție valențele modelul cultural european. De două milenii încoace, o jumătate a Europei stă sub o percepție diferită a *prezenței*, a înțelesurilor și modalității acesteia. Prezența nu atât a vizibilului, cât mai ales a ceea ce este mai presus de vizibil, dar nu mai puțin prezent. O nemijlocire a prezenței supravizibile ce cheamă la relație, la ek-stasis.