

CUPRINS

Notă la prezenta ediție	7
Cuvânt înainte	11
Capitolul 1. DIALOG CU AVVA	15
ÎMPODOBIREA BISERICII ORTODOXE	15
COMENTARII ASUPRA ESEULUI INTRODUCTIV	39
SPAȚIUL SACRU. NATURA ȘI LUMINA LUI. ARHITECTURA BISERICII	59
Capitolul 2. STUDII ȘI ESEURI	109
„RETROFUTURISMUL”: CONCEPT PENTRU O ARHITECTURĂ VIITOARE	109
STUDIU DE CAZ: TRADIȚIA BIZANTINĂ CA (RE)SURSĂ DE REÎNNUIRE	152
ARHITECTURA CA INSTRUMENT AL REFORMEI STUDIU DE CAZ: ARHITECTURA EVANGHELICĂ DIN ROMÂNIA CONTEMPORANĂ	170
GENIUS LOCI. DJINN AL LOCULUI. LOC (IN)TOXIC(AT) . .	199
TRATATELE: INTRODUCERE ÎN GÂNDIREA FONDATOARE . .	210

Capitolul 3. PUBLICISTICĂ	219
<i>O altă profesiune</i>	219
<i>Arbitectura memoriei revizitată</i>	222
<i>Gro(u)nd Zero</i>	227
<i>Minarete</i>	232
<i>DINCOLO: Acasă</i>	237
<i>Aureole: Los Angeles și Barcelona</i>	244
<i>Gaudi reloaded</i>	246
<i>Grădinile ca topos sacru</i>	249
<i>Karlskirche, Viena</i>	253
<i>Piatra exilului</i>	256
<i>Memorialul Holocaustului și contextul său</i> ..	261
<i>Hristos la Nessebar</i>	267
<i>Pierduți în timp!</i>	
<i>(Sau despre retardarea deliberată)</i>	271
<i>Pro vest</i>	277
<i>Punct. Și de la capăt</i>	279
<i>Un loc</i>	285
<i>Simplitatea: virtute sau defect?</i>	287
 În loc de concluzii	291
<i>Spațiul sacru: cursul scurt</i>	291

CAPITOLUL 1

DIALOG CU AVVA

**+ Î.P.S. ARHIEPISCOPUL CHRYSOSTOMOS
DE ETNA, CALIFORNIA**

ÎMPODOBIREA BISERICII OORTODOXE

*Autenticitate și diversitate în practică. Locul
central ocupat de tradițiile liturgice și euharistice
ale Bisericii*

Vreme de mai mulți ani, m-am bucurat de privilegiul de a lucra și preda alături de profesorul Augustin Ioan, Director al Școlii de Studii Postuniversitare a Universității de Arhitectură și Urbanism Ion Mincu din București, cel mai important institut de studii arhitecturale din România. Dr. Ioan, expert în istoria și teoria arhitecturii, considerat de mulți un important arhitect de biserici (este câștigător al concursului național pentru proiectarea noii Catedrale Patriarhale din București), m-a invitat să țin cursuri într-un program inițiat de el în cadrul instituției sale, dedicat arhitecturii bisericesti, mai întâi în perioada în care am fost profesor Fulbright în România și apoi ca Director Executiv al Comisiei Fulbright. Invitația sa ulterioară de a preda în calitate de conferențiar pentru acest program mi-a oferit

ocazia să continui colaborarea științifică cu profesorul Ioan, care în prezent se concretizează într-un volum al nostru despre diferite aspecte ale arhitecturii bisericești. În procesul de elaborare a lucrării, noi doi am dezbătut în detaliu chestiunea împodobirii Bisericii Ortodoxe din punct de vedere teoretic,¹ iar în articolul de față aș dori să împărtășesc o parte dintre ideile noastre. Deși nu au căpătat încă o formă definitivă în clipa de față, aceste idei sunt cu siguranță pertinente, ținând seama de răspândirea unor considerente greșite și de opinii personale despre arta și arhitectura Bisericii Ortodoxe, ca și de apariția unor „standarde” și „tradiții” amăgitoare, care au condus la ipoteze despre ornamentația ecleziastică, reprezentând din anumite unghiuri o deviere de la considerațiile ce par să fi călăuzit în trecut pe arhitecții Bisericii Ortodoxe, care plasează tradițiile locale (național ortodoxe) – dacă nu chiar și percepția asupra diversității și libertății artistice – în contextul unei tradiții catolice mai cuprinzătoare.

Ajunși în postura de a ne concentra asupra elementelor principale ale acestei tradiții catolice mai largi, voi pune în discuție trei aspecte majore ale arhitecturii bisericești moderne, pe care le-am discutat cu profesorul Ioan de multe ori și – chiar dacă, așa cum spuneam, comentariile mele introductive de aici vor fi parțiale și de

¹ Câteva din lucrările mele timpurii reprezintă o introducere scurtă și netehnică în acest subiect: „Heaven Meets Earth: Eastern Orthodox Church Art and Architecture,” *Faith and Form*, Vol. XX (1986); „Thoughts on Church Architecture: In Response to Mr. Latsko,” *Sacred Art Journal*, Vol. III (1987); și „Eastern Orthodox Church Art and Architecture and the Notion of Sacred Space,” *Clouds*, Nr. 14 (Vara, 2003).

natură generală – am ajuns să le considerăm centrale în abordarea problemei complexe de păstrare a autenticității tradițiilor în ceea ce privește decorarea lăcașului de cult ortodox, în pofida unei diversități de netăgăduit și evidente în practică. Aceste chestiuni sunt iconografia, lumina și spațiul sacru, desăvârșite de podoabele bisericești.

În legătură cu iconografia, există o diversitate semnificativă de tradiții în executarea și poziționarea icoanelor. Chiar și icoanele de pe tâmplă (sau iconostas), probabil cele mai vizibile din biserică, sunt plasate diferit în practica slavă față de cea greacă; și, în cadrul acestor practici, există de asemenea multe variațiuni². Acest fapt

² Potrivit dispoziției comune, icoanele lui Iisus Hristos și ale Născătoarei lui Dumnezeu sunt așezate (față în față cu Masa Sfântă) în stânga și respectiv în dreapta frumoasei uși (adesea denumită inadecvat „ușă împărătească”) a tâmplei. Tâmpla mai cuprinde icoana Sf. Ioan Botezătorul (uneori plasată alături de Iisus Hristos, alteori lângă Sfânta Fecioară), pe Sfântul Patron sau Hramul Bisericii (din nou, poziționată alternativ alături de Iisus Hristos sau de Sfânta Fecioară) și pe Arhanghelii Mihail și Gavril. Odată în plus, acest aranjament este supus unor enorme variații. Uneori, există un șir de icoane (dispus într-unul sau mai multe registre) deasupra icoanelor de jos, înfățișând pe cei Doisprezece Apostoli sau cele Douăsprezece Mari Fapte și, chiar deasupra ușii frumoase, așa-numita Mică Deesis (Iisus Hristos flancat de Sf. Ioan Botezătorul și Sf. Fecioară) sau reprezentări ale Crucificării și Învierii – vezi, de exemplu, frumosul iconostas din Katholikon al faimoasei Mănăstiri a Sf. Varlaam (întemeiate la 1517 la Meteora, în Grecia). Deesis (mai propriu denumită „Iisus Învățătorul” sau „Ușa”) este de asemenea situată, uneori, pe partea de vest a zidului care separă naosul de pronaos, deasupra intrării care, pe vremuri, conținea ușile împărătești și porțile respective (rar întâlnite în bisericile contemporane). Pe aripile care închid Ușa Frumoasă (*bemóthyra*, sau ușile altarului), sunt

demonstrează dificultatea de a stabili ce anume constituie un criteriu autentic al decorațiunii bisericești. În ceea ce privește împodobirea plafonului și pereților bisericii, există de asemenea multe diferențe preponderente între Bisericele Ortodoxe naționale sau locale, precum și în interiorul lor. Astfel, este evident că un standard „autentic” nu este un

de asemenea prezente Icoane: Buna-Vestire, Apostolii sau Profetii. În tradiția slavă, iconostasul este de multe ori de dimensiuni mari, minuțios lucrat și încununat de mai multe registre de icoane deasupra icoanelor principale, reprezentând istoricul izbăvirii de la Profetii și până la Sfinții Creștini. (Vezi, de exemplu, imaginea iconostasului bogat ornamentat din minunata Catedrala a Crucii a sediului Bisericii Ortodoxe Ruse din Străinătate, aflat la New York.) Pentru a avea o imagine asupra complexității și cuprinderii diverselor tradiții care s-au impus, consultați P. Hetherington, trad., *The Painter's Manual of Dionysius of Fourna* (Londra: Sagittarius Press, retipărit 1981), mai ales pp. 84-87; Constantine Cavarnos, *Guide to Byzantine Iconography* (Boston: Holy Transfiguration Monastery, 1993), Vol. I, pp. 55-72 mai ales; Photios Kontoglou, *Ekphrasis tes Orthodoxou Eikonographias*, ed. a 2-a (Atena: „Aster” Publications, 1979), Vol. I, pp. 89-90.

În perioada contemporană, a apărut un curent nefericit de simplificare a iconostasului, parțial întemeiată pe mărturia săracă, dar aproape universal acceptată de evoluție a zidului masiv a Iconostasului dintr-un paravan de joasă înălțime dintre altar și naos. Astfel, imaginea ușii frumoase ca „poartă spre rai” este minimalizată în interesul de a „recrea” o deschidere mai simplă, care nu a „impietat” perspectiva asupra spațiului Altarului – unele Biserici conțin acum chiar și catapetesme „transparente”. Urmare logică și regretabilă, după cum vom vedea mai departe, s-a produs o pierdere a înțelegerii cuvenite a simbolisticii diverselor zone ale bisericii și a semnificației lor liturgice. Este la fel de limpede că spiritul de a „deschide” și de a face mai „accesibile” credincioșilor diverse spații

lucru ușor de stabilit. Se poate face apel la istorie ca la un criteriu de autenticitate, dar în acest caz dovezile arheologice oferă doar varii obiceiuri care, în ciuda faptului că, desigur, au apărut dintr-un embrion comun, s-au dezvoltat totuși diferit, de-a lungul timpului. Mai mult, tradiția, deși consecventă, nu este și statică, prin urmare e îndoielnic să presupunem că vechi înseamnă și autentic. În definitiv, există biserici relativ vechi, care prezintă o cruce pictată în cupola centrală, unde este plasat în mod normal Pantocratorul; dar preluarea acestui exemplu „străvechi” ar însemna, de fapt, să urmărim exemplul iconoclaștilor, care înlocuiau cu bună știință icoanele cu simboluri și elemente decorative. De fapt, nu diferă doar tehnicile în care sunt executate icoanele (de la preparate pe baze de ceară până

ale bisericii derivă în parte de la efectele eforturilor de a „demistifica” ceea ce ține de cult, manifestate de romano-catolicism după Conciliul Vatican II. Răul provocat evlaviei populare a credincioșilor romano-catolici ar trebui să inspire la serioasă reflecție pe ortodocșii care, fără știință, au adoptat adesea acest spirit. În fapt, elementele mistice (în sens strict, „secrete”) ale credinței ortodoxe provin dintr-o tradiție venerabilă, cât se poate de străină de această mentalitate, care, în Occident, a purtat spre un fel de literalism liturgic al cultului. Mai mult, în pofida variațiunilor de stil și a deviațiilor periodice de la prototipul unui perete complet de separație dintre altar și naos, Leonide Ouspensky a prezentat informații convingătoare și indiscutabile referitoare la această separare, sub forma unui paravan din lemn sculptat, încă de la începutul sec. IV („The Problem of the Iconostasis,” *St. Vladimir's Seminary Quarterly*, VIII [4]). Aceste informații sunt susținute de dovezi arheologice ale unor structuri încă și mai vechi din Siria și de bisericile din Capadocia. Vezi și comentariile mele din *Orthodox Tradition*, „Questions and Answers,” V (2), pp. 9-10.

la tempera sau vopsele acrilice, în perioada modernă), ci și stilurile de creație a icoanelor, precum și culorile predilecte.

Tentația, în acest caz, ar fi să ne imaginăm că există o tradiție „corectă” la care să ne raportăm – de exemplu, o presupusă tradiție „pur bizantină” sau „pur rusească” – și să ignorăm pur și simplu problemele complexe ridicate de datele istorice și arheologice de netăgăduit. Sau, o altă posibilitate ar fi ca fiecare iconograf sau „artist” să-și susțină opinia personală drept cea „corectă”. Tocmai din acest motiv se constată proliferarea acelor standarde și tradiții dubioase la care făceam aluzie mai devreme. Prin urmare, este necesar un studiu lipsit de prejudecăți și o atentă deliberare. Afirmția perspicace a profesorului Constantine Kalokyris, referitoare la acest subiect, făcută acum câteva decenii, se dovedește deosebit de actuală: trebuie să fim atenți și să nu cedăm inovației, gustului personal și curentelor artistice netradiționale dar, în același timp, să nu pierdem un *echilibru* între „cunoașterea esenței iconografiei bizantine” – *modelul* nostru original și *ghidul* adevăratei tradiții iconografice – și „formalismul” acelei categorii care „nu prezintă nimic altceva decât copii seci, adesea transferate și plasate la o scară și într-un spațiu nepotrivit.”³ Avertismentul său subliniază cu limpezime importanța evocării tradițiilor liturgice și euharistice ale bisericii în vederea definirii rolului pe care trebuie să-l joace iconografia în biserică, aducând astfel problemele

³ Constantine Kalokyris, *The Essence of Orthodox Iconography*, trad. Peter A. Chamberis (Brookline, MA: Holy Cross School of Theology, 1971), p. 99.

acestea deasupra tărâmului istoric și al opiniei personale sau al privilegiului artistic, exact acolo unde le e locul: în contextul bisericii, ca spațiu în care se desfășoară Sfânta Liturghie și Împărtășania și, prin urmare, ca loc de unde privim către transcendent, ne întâlnim cu sacrul și suntem transformați de către Tainele (Sacramentele) întăritoare ale Bisericii, printre care locul de frunte îl ocupă Împărtășania.

Icoanele, în sensul lor fundamental, ca să folosim limbajul didactic al Sf. Ioan Damaschinul, ne dezvăluie istoria și conținutul Proniei Divine, prin imagini. Și, mai important, ele servesc drept ferestre spre tărâmul transcendent, drept instrumente cognitive prin intermediul cărora, contemplând o imagine, trăim, într-o viziune noetică, arhetipul său, trecând dincolo de o reprezentare vizuală spre o întâlnire spirituală.⁴ În acest proces, forma, conținutul, imagistica spirituală și culoarea icoanei devin aspecte de primă însemnătate. (Pornind de aici, un lucru aparent atât de direct, cum este culoarea, se transformă într-un subiect cât se poate de tehnic și de complex. După cum știau esteteii vremurilor clasice, lucru confirmat și de psihologii contemporani, culorile pot să potolească, să stârnească sau chiar să zăpăcească simțurile și să afecteze percepția în diverse moduri; în consecință, servesc la facilitarea comprehensiunii spirituale, după cum au

⁴ „Noetic” și „nous”, concepte derivate din greacă, sunt utilizate într-un mod special în terminologia teologică ortodoxă, referindu-se la o minte și capacitate spirituale refăcute, și nu la ceva pur și simplu intelectual. Vezi articolul meu „Iconography and the Inner Life: Icons as Spiritual Vision Reified,” *The Patristic and Byzantine Review*, Vol. VII (1988), pp. 184-191.

observat cercetători ai teologiei icoanelor.) Acestea sunt normele – aceleași care dictează și conținutul și forma muzicală a psalmodierii bisericești, aș putea să adaug – la care trebuie să ne întoarcem pentru a defini și a transmite cuvenita tradiție iconografică din biserică. Trebuie să ne apropiem de icoane, de culori, de amplasare, de esența lor, chiar și în diversitate, nu cu interese de anticar, nici cu criterii întemeiate pe gust și preferințe personale, ci cu o atenție constantă față de rolul lor în înălțarea simțirilor noastre, atragerea noastră spre tărâmul spiritual și generarea unei înțelegeri mai limpezi a funcției lor noetice în biserică.

Pe măsură ce suntem înălțați spre Divin, icoanele din biserică ne așază pe calea ce duce la mântuire, ne amintesc de intervenția Divinului în istorie, ne modelează și ne formează ca să putem vedea propriul nostru potențial divin și efectele transformatoare ale euharistiei, prin care – grație împărtășirii cu divinitatea – suntem îndumnezeiți, devenind icoane la rândul nostru, reflectând Esența Transcendentă prin Energie Divină.⁵ Această experiență cognitivă și spirituală (pământească și eterică, mentală și noetică), și nu o simplă împodobire artistică, dacă pot să subliniez din nou tema mea esențială, iată care este scopul iconografiei. Odată cu dezvoltarea unui anume element „artistic” în

⁵ În lucrarea noastră „Notions of Reality and the Resolution of Dualism in the Phenomenological Precepts of Merleau-Ponty and the Orthodox Responses to Iconoclasm”, Episcopul Auxentios, părintele James Thornton și eu am atins aceste teme tangențial, dar într-o manieră care prefigura observațiile noastre de față. Vezi acest eseu în *The American Benedictine Review*, Vol. XL (1990).