

ÎNSEMNĂRI FILOSOFICE

OBSERVAȚII FILOSOFICE DESPRE ARHITECTURA RELIGIOASĂ ȘI ARTA SACRĂ

PAUL IULIUS NEGOIȚĂ

Facultatea de Filosofie, Universitatea din București

Philosophical Approaches of Religious Architecture and Sacred Art. This article tackles the aesthetic implications of religious architecture, somehow outshined by dominant metaphysical undertakings of the sacred space. The first part of this study deals with the interpretation of the principles of religious architecture explained by Vitruvius and their impact on the German and Scottish Enlightenment. The second part sheds light on the Kantian approach of the religious space through the aesthetic category of the sublime in its two paradigms – mathematical and dynamical – closely observing to what extent they support Kant's intention to project religion within the limits of reason. From here, the research tracks the inheritance of these traditions reflected by Hegel's *Lectures of Aesthetics*, for whom the architecture is embedded in the so-called symbolic art, one of the three major components of the system of arts. In the end, we will see how modern philosophy leaves a last trace of interest on religious architecture and the phenomenon of living in some Heideggerian writings, but without any aesthetic intention. We will check what the possibility of a theological program of religious architecture still means at the end of modernity, relying on some notes of Le Corbusier, and how we can recover a traditional model of religious architecture, which can explain the aesthetic experience beyond the metaphysical one, in the Eastern Orthodox Romanian mental space.

Keywords: sublime, religious architecture, sacred art, ekphrasis, aesthetics, church.

În acest studiu ne propunem să analizăm referirile, modeste de altfel, în literatura filosofică, la arta sacră, mai exact, la arhitectura religioasă și la implicațiile picturale și sculpturale ale lăcașurilor de rugăciune din lumea creștină. Scopul nu este acela de a vedea ce implicații metafizice fac ca filosofia să reacționeze la această temă, ci de a observa cum putem păstra o zonă de interes estetic față de arhitectura religioasă, fără a face metafizică. În prima parte a cercetării, vom evalua rolul însemnărilor lui Vitruvius asupra calităților și principiilor arhitecturii spațiului religios și consecințele asupra a două tradiții pe care le-am considerat mai receptive față de sfera noastră de interes, iluminismul german și cel scoțian. Apoi, vom delimita reflecțiile kantiene asupra ansamblurilor religioase ca posibilitate de a gândi sublimul matematic și diferențele față de sublimul dinamic și vom vedea cum ne ajută arhitectura religioasă să recuperăm ceva din dezideratul kantian al gândirii religiei în limitele rațiunii.

Deși literatura kantiană nu e generoasă față de acest subiect, cea hegeliană va fi mult mai amplă și speculativă în această direcție, așa că vom evalua rolul arhitecturii, al sculpturii și al picturii în evocarea relației dintre Spirit și istorie și vom vedea de ce sistemul artelor, asupra cărora Hegel va pronunța teza morții artei, depinde de reprezentarea sau mai bine zis exprimarea Divinului în și prin formele artei simbolice, clasice și romantice. În final, vom vedea cum filosofia modernă lasă o ultimă urmă de interes asupra arhitecturii religioase și fenomenului locuirii în paginile unor însemnări heideggeriene, fără însă ca elementul estetic să conteze. Vom verifica ce mai înseamnă la finalul modernității posibilitatea unui program teologic al arhitecturii religioase, sprijinindu-ne de câteva însemnări ale lui Le Corbusier, și cum mai putem recupera un model tradițional al arhitecturii religioase, care să facă explicabilă experiența estetică dincolo de cea metafizică, în spațiul mentalului ortodox răsăritean românesc. Conchiderile și deschiderile cercetării vor fi semnalate prin implementarea unui model interpretativ de inspirație retorică și filosofică a ansamblului religios, inspirat de reprezentarea de tip *ekphrasis*, aplicabil bisericilor de lemn în vederea recuperării mentalului cultural și al convingerilor estetice din spatele lui.

1. PRINCIPIILE ȘI CALITĂȚILE ESTETICE ALE ARHITECTURII ÎN MODERNITATE. EFECTELE LUI VITRUVIUS ASUPRA CONSIDERAȚIILOR ESTETICE DIN ILUMINISMUL GERMAN ȘI SCOȚIAN

Din perspectiva kantianismului, trebuie spus că fenomenul arhitecturii și picturii religioase nu a reprezentat o preocupare vădită, în ciuda exemplelor estetice aplicate din *Critica Facultății de Judecare*, publicată în 1790. Parțial și pentru că interesele kantiane sunt mai degrabă în zona exprimării ideilor estetice ca structuri raționale și dezvoltări ale jocului liber al imaginației, parțial și pentru că protestantismul kantian ar fi mai degrabă orientat către forme estetice simple, care nu permit o explorare filosofică largă. De altfel, filosofia modernă e generoasă cu arhitectura și pictura religioasă, dar și cu fenomenul vieții religioase ca ansamblu după disputa dintre catolicism și protestantism, și abia după depășirea barierelor interconfesionale, ceea ce a fost posibil abia în filosofia lui Hegel, când divinul și nu meditația cu privire la Dumnezeu așa cum apare oferită de un monoteism religios în particular, apare. Paul Guyer¹ constată că arhitectura a fost un domeniu al dezvoltărilor expresiviste, așa cum indică lucrările lui Etienne-Louis Boullée și Claude Nicolas Ledoux, și că efectul kantianismului în arhitectură a fost mai degrabă cel al unei critici intelectualiste.

¹ Paul Guyer, „Kant and the Philosophy of Architecture”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69, no. 1 (2011): 7–19. <http://www.jstor.org/stable/42635832>.

Oricum, gândirea filosofică dedicată arhitecturii începe să fie proeminentă în Renaștere, paradigma vitruviană influențând perfecțiunea arhitecturală. Vitruvius² fixa fundamentele principiilor arhitecturii ca fiind *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* și *distributio*, care mai apare și ca fiind *oeconomia*, în vreme ce clădirile trebuiau construite, în viziunea sa, în acord cu standardele estetice reductibile la durabilitate/*firmitas*, conveniență/*utilitas* și frumusețe/*venustas*. Dintre acestea, durabilitatea era o condiție anterioară frumuseții și utilității. Așadar, orice evaluare estetică era condiționată de satisfacerea unor exigențe materiale. Nu putem spune decât că arhitectura era strategică, adaptând interesele edificiilor ecleziale la condiții ambientale prielnice, însă, dacă ne raportăm exclusiv la standardul evaluării estetice, atunci utilitatea și frumusețea sunt singurele pe care le păstrăm de pe urma lui Vitruvius. Acestea domină arhitectura de până în secolul XVIII, deci până la kantianism. Paul Guyer consideră că în acest timp sunt semnificative câteva reflecții cu privire la arhitectura religioasă și la meditația cu privire la relația dintre om și Dumnezeu: von Wolff în Germania, Henry Home și Lordul Kames în Anglia – așadar, versantul iluminismului german și cel al iluminismului scoțian – reconsideră rolul divinității, metafizic și estetic, în sistemele de cunoaștere.

Wolff³ expune în *Metafizica germană*, mai exact în „Însemnările raționale cu privire la Dumnezeu, lume și sufletul omenesc”, ideea că perfecțiunea metafizică e reprezentabilă în arhitectură și, mai cu seamă, în arhitectura religioasă. Exemplele cultivate de Vitruvius sunt însoțite acum de noi principii ale arhitecturii, pe care o consideră o știință a construcțiilor, ale cărei rezultate depind exclusiv de intențiile arhitectului. Armonia e forma finală a întâlnirii dintre intențiile artistului – de a produce o clădire formal frumoasă și confortabilă prin utilitate – și evoluția planurilor sale. Wolff propune acceptarea ideii că „spațiul unei clădiri este circumscris artei în măsura în care funcțiile sale preced siguranței” și a tezei potrivit căreia „frumusețea este perfecțiune sau aparență necesară a acesteia (...) în virtutea producerii unei plăceri interioare”⁴. Doar că unele proporții sunt mai plăcute ochiului decât altele și trebuie inserate într-o construcție fie și numai pentru atât. Kames, care nu doar că e un nume subestimat în iluminismul scoțian, dar ridică și noi probleme acestei tradiții, venind dintr-o familie filosofică, am putea spune, ca văr al lui David Hume, scrie *Elementele criticismului*⁵, susținând că mintea noastră se expune la experiențe care duc la rezultate precum ideile pe care le ai într-un tren aflat în mișcare – îți reprezintă obiectele pe care le contempli, iar ele îți provoacă plăcere în limitele conferite de mișcare. Frumusețea și calitățile estetice secundare

² Marcus Vitruvius Pollio, *The Ten Books of Architecture*, transl. By Morris Morgan, Harvard, Harvard University Press, 1914, pp. 13–14.

³ Christian Freiherr von Wolff, „The Principles of Architecture”, în *Anfangsgrunde aller mathematischen Wissenschaftern*, Frankfurt, Leipzig and Halle, Renger, 1750–1757, reeditată de E. Hofmann, Hildesheim: Georg Olms, 1999.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Henry Home, Lord Kames, *Elements of Criticism*, Edinburgh, Bell and Creech, and London, Cadell and Robinson, 1785, reeditată la Indianapolis, Liberty Fund, 2005, vol. II, p. 685.

sunt ceva de tipul ideilor formulate astfel, iar reacțiile noastre față de asemenea conținuturi se divid în trei clase: aprecieri pentru utilitatea lor, aprecieri pentru frumusețea lor sau ambele. Ceea ce atrage atenția e remarca lui, constată că fiind problematică și de către Guyer, potrivit căreia „clădirile sunt proiectate cu intenția de a fi atât frumoase cât și ornamentale” – ar exclude Kames ornamentul din sfera formelor estetice frumoase? Pare că frumusețea e mai degrabă ceva esențial, nu accidental, ornamental. Utilitatea și libertatea sunt cele două criterii preferate de Kames, cu mențiunea că „înălțimea unei camere care depășește nouă sau zece metri nu are nimic de a face cu utilitatea”⁶, ci cu aprecierea unor proporții care produc plăcere estetică, prin grandoare. De altfel aflăm de la Kames că „dintre toate emoțiile care pot fi trezite de arhitectură, grandoarea e cea care are cea mai mare influență asupra minții noastre” și care merită studiul artistic, grandoare care e distinctă de frumusețea propriu-zisă⁷. E interesant în acest context faptul că, în estetica de tip kantian, grandoarea este valoarea centrală a sublimului dinamic – *magnitudo*, ca intensitate, putere reprezentată de imaginație – în vreme ce o clădire impresionantă prin regularitățile formelor sale estetice unice și impresionante ca mărime intră sub sfera sublimului matematic – *quantitas*.

Nu vom dezvolta însă aceste diferențe pentru că scopul acestui capitol e de a fixa repere cu privire la evaluarea arhitecturii și picturii religioase în filosofia modernă, și mai puțin acela de a verifica tensiunile dintre diferite tradiții. Ajungem însă la unul dintre subiectele care ne interesează, anume, reflecția cu privire la ce înseamnă, estetic, biserica creștină pentru filosofia artei în acest timp. Kames e mult mai generos în aprecieri și subliniază următorul aspect relevant:

„Orice clădire trebuie să aibă o expresie corespunzătoare destinației sale: un palat ar trebui să fie somptuos și mare, o locuință privată ar trebui să fie îngrijită și modestă, o sală de concerte voioasă și splendidă, și un monument sumbru și melancolic. Dar o biserică creștină... ar trebui să fie decentă și simplă, fără prea mult ornament, pentru că o congregație, în timpul adorării, trebuie să rămână umilă și deconectată de la această lume.”⁸

Avem câteva implicații ale acestei evaluări. Prima, că ornamentul, decorul excesiv, baroc, care știm că a făcut tradiție în lumea arabă de pildă, e indezirabil în condițiile arhitecturii religioase: elementul estetic poate fi o sursă de distragere. A doua, că standardele estetice sunt dictate de funcționalitatea obiectului. A treia, că funcționalitatea obiectelor e sugerată de calitățile estetice. A patra și ultima, că expresia estetică e condiționată de utilitate. Filosofic, finalitatea obiectului prescrie calitățile estetice și acesta pare să fie, în modernitate, singurul principiu care contează în arhitectură, chiar și în cea religioasă.

⁶ *Ibidem*, pp. 700, 701.

⁷ *Ibidem*, p. 709.

⁸ *Ibidem*, pp. 706–707.

2. ARHITECTURA RELIGIOASĂ, DEPARTE DE A FI UN SUBIECT PENTRU KANT?

Nu putem afirma că în estetica de tip kantian reflecțiile cu privire la arhitectura religioasă abundă. Hegel va fi mai mult de ajutor, în acest sens, decât Kant. Și obiectivele lor sunt foarte diferite, Kant propune o critică a facultăților de gândire și implicit a imaginației, iar filosofia pe care o dezvoltă e una transcendentă, Hegel e preocupat de fenomenul istoriei ca manifestare a Divinului și filosofia sa e imanentă. Totuși, în kantianism, câteva elemente ne ajută să pregătim terenul analizei arhitecturii religioase, așa cum o va face Hegel. Kant insistă asupra judecăților de gust și facultății de gust în experiența noastră estetică. Asigurând autonomie domeniului artelor frumoase, care trebuie distinse de cele ornamentale, decorative (mai degrabă mijloace pentru scopul de a avea o experiență estetică), acestea au ca finalitate reprezentarea frumosului și includ retorica, poezia, sculptura și arhitectura – de interes pentru noi în acest context – muzica și dansul, sub pretextul că toate recurg la idei estetice. Artele pictoriale – *Bildende Kunst* –, care sunt formative, se divid în arte plastice – *Plastik* – și arte ale picturii – *Malerkunst*, iar prima categorie include sculptura și arhitectura, *Bildhauerkunst* și *Baukunst*. Ele sunt importante pentru că ne confruntă cu sensuri diferite ale experienței estetice. Sculptura e apreciată pentru capacitatea de a reda expresii corporale ca posibilități de a fi în realitate, în natură, arhitectura expune obiectivități estetice ilustrând lucrurile ca fiind posibile doar prin artă. Statuia unui zeu e expresia unei idei estetice, templul închinat unui zeu e deja o reprezentare care invită la o anumită întrebuintare, deci o idee estetică restricționată la uzul obiectului. Arhitectura te invită să folosești un obiect, sculptura să îl privești; prima sfidează adevărul sensibil, a doua presupune imitarea naturii. Interesantă este remarca lui Guyer, că dacă privim la tradiția filosofică prekantiană și kantiană, vom sesiza imediat diferența: Kant așteaptă de la artă o reprezentare a ideilor semnificative în plan moral, dar „nu oferă un argument solid pentru care arta trebuie să exprime idei raționale, a fortiori idei morale în mod particular, așa că tot ceea ce face teoria lui este să deschidă calea concepțiilor post-vitruviene în arhitectură ca idei exprimate fără a include o restricționare cu privire la ce ar trebui să reprezinte aceste idei”⁹.

Kant speră la moralizarea artei, în vreme ce tradiția de după el consideră arta un domeniu legitim în care pot fi exprimate funcționalități – a se vedea convingerile lui Schelling – idei ale forțelor fizice ale naturii – după cum credea Schopenhauer – sau idei metafizice – așa cum va face Hegel. Cât despre ce ar însemna arhitectura ideală pentru Kant, exemplele sunt foarte puține. Câteva trimiteri la piramidele egiptene și la catedrala San Pietro din Roma ne arată că arhitectura e importantă pentru Kant ca expresie a mărimii care impresionează și copleșește, deschizând teoria sublimului matematic, dar nimic mai mult. Ceea ce face Kant însă într-o formă decisivă este să instituie morala religioasă ca o

⁹ P. Guyer, *op. cit.*, p. 17.

componentă crucială a rațiunii practice. Moralitatea creștină este o ilustrare a religiei în limitele rațiunii, care ne câștigă o altă raportare asupra fenomenului religios, anume, o deschidere către diversitatea religioasă și către conformitatea, din datorie, cu un sentiment religios al ființei.

Creștinismul nu a fost privit de Kant doctrinar și atunci, tot ceea ce cândva, religiile sunt, în ansamblul lor, pentru Kant, *doctrina moralis indirecta*. Nu a fost interesat de o doctrină religioasă, ci de un regat al scopurilor care poate fi asimilat în una dintre reprezentările sale împărăției lui Dumnezeu. Religia e unul dintre domeniile prin care putem răspunde la întrebarea cum reușim să armonizăm natura și morala, producând cel mai mare bine posibil la nivelul vieții noastre? Merită aici sublinierea unei diferențe. În *Critica rațiunii practice* (1788), lumea creștină contează pentru doctrina ei morală, în *Religia în limitele rațiunii* (1793), morala religioasă e recunoscută ca doctrină morală, dar „nu și ca doctrină religioasă”. Morala religiei e acceptată, religia moralei nu încă. Aici, Kant nu încearcă să explice de ce credința are un rol istoric și de ce unele registre ale credinței au dezvoltat tradiții ecleziiale mai puternice decât altele. Rovira¹⁰ observă că prima problemă a textelor kantiene ține de denunțarea ființelor umane „ca cetățeni într-un stat divin pe pământ”. Asta presupune o problemă a contractului social, de fapt, care recurge la tradiția dreptului divin și de la care se pot justifica, destul de simplu, teocrații. Însă Rovira susține că ceea ce îl interesează pe Kant e maniera în care „Dumnezeu va fi onorat într-o biserică”¹¹. Și nu ne interesează adorarea religioasă, ci, spune Rovira, „venerarea morală”¹².

Lumea creștină e una printre multe altele în exprimarea sentimentului religios al adorației – Kant privește în mod egal spre societatea evreiască, spre lumea mahomedană, spre universul catolic și orizontul proaspăt ivit, luteran. Dar creștinismul se canonizează pentru el, devine un teritoriu al regulilor religiei morale și atunci una dintre piesele de rezistență ale kantianismului e preocuparea de a explica cum poți crede rațional în Dumnezeu. Adorarea lui Dumnezeu e o temă care se dezbate kantian între două sisteme, unul istoric, unul al gândirii raționale a religiilor; așa sunt legate revelația de rațiune și experiențele religioase de experimentele morale. Biserica este însă descrisă de Kant mai curând protestant – e rezultatul unei asocieri voluntare a indivizilor pentru a-și aminti dominația principiilor binelui asupra răului, în numele unor valori comune, care fac posibilă „comunitatea etică” din spatele „regatului virtuții” (RGV, AA, 06:94). Fundamentele experienței

¹⁰ R. Rovira, „The two parts of Kant’s moral religion”. *Int J Philos Relig* 2023, disponibil online la <https://doi.org/10.1007/s11153-023-09872-3>

¹¹ Imm. Kant, *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft, Religion Within the Boundaries of Mere Reason*, în Immanuel Kant, *Religion and Rational Theology*, translated by George di Giovanni, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, în *Kant’s gesammelte Schriften*, Akademie Ausgabe, Edited by the Royal Prussian, later German, then Berlin-Brandenburg Academy of Sciences, Berlin: Georg Reimer [Walter de Gruyter], 1900. A se vedea pentru citarea punctuală: RGV, AA 06:105.

¹² *Ibidem*, RGV, AA 06:105.

religioase presupun însă o lucrare care „poate fi sperată pentru ființele umane, dar înfăptuită doar de Dumnezeu” și atunci ele nu se pot realiza oriunde, ci într-un spațiu privilegiat, biserica.

Cum arată aceasta sau ce principii arhitecturale trebuie să respecte nu contează foarte mult pentru Kant, aceasta ar fi o problemă a stilurilor arhitecturale. Dar, dacă există un rol al bisericii ca formă – o așteptare din partea arhitecturii ei –, cu siguranță se traduce în capacitatea de a trezi meditația referitoare la grandoarea lui Dumnezeu. Sublimul matematic – exprimabil prin regularitățile și perfecțiunile formei estetice ale așezământului religios – ocazionalizează sublimul dinamic – proiectarea mentală, prin imaginație, a grandorii lui Dumnezeu, care depășește bunătatea și frumusețea umană. Se pare că relația lui Kant cu arhitectura e mai degrabă marginală. Purdy¹³ prezintă arhitectura ca fiind un model de refugiu pentru Kant, prin care prezintă organizarea experienței – de aici și recursul la arhitectonică, o artă a sistemului filosofiei, care dispune reflecțiile noastre referitoare la experiență progresiv, de la simplu la complex, de la sfera sensibilă la cea inteligibilă. Chiar în sfera arhitecturii, importanța lui Kant e analizată, dar nu prioritizată. Un volum apărut în 2018, *Kant pentru arhitecți*¹⁴, subliniază raportarea metaforică a lui Kant la arhitectură, care apare în diferite contexte: ideea de a avea un refugiu provizoriu pentru locuire atunci când îți demolezi casa – o metaforă pentru experiența și cunoașterea acumulată, prezentă în *Critica rațiunii pure*, ideea de a fi un oaspete bine primit în casa celuiilalt, care dezvoltă teoria cosmopolitanismului din *Spre pacea eternă*, ideea de a formula cunoașterea ca un loc sigur pentru noi înșine, nu ca pe un castel ale cărui turnuri ating norii, fără baze solide.

3. O INTERPRETARE HEGELIANĂ ȘI ROMANTICĂ A ARHITECTURII ȘI PICTURII RELIGIOASE

Postkantian, Schelling insistă că filosofia, tocmai pentru că privește către artă ca un organ al ei, are ca sarcină să procure subiectului identitatea sinelui conștient și inconștient sau sinelui real și ideal. Nu discutăm implicațiile acestor echivalențe și distincții, nefiind locul aici, însă punctez faptul că e o tensiune sesizabilă între elementul material și cel mental, pe care filosofia artei îl sesizează și îl investeste în aprecierile estetice. Pe scurt, Schelling insistă că arhitectura trebuie să iasă din paradigma materialității care primează și să se orienteze către idealitate și către conținuturi mai degrabă intelectualizabile. Important e faptul că, în acest context, Schelling delimitează condițiile de principii arhitecturii și consideră că arhitectura ca artă frumoasă trebuie să respecte utilitatea și nevoia care

¹³ Daniel L. Purdy, „How Much Architecture Is in Kant’s Architectonic of Pure Reason?”, *On the Ruins of Babel: Architectural Metaphor in German Thought* (Ithaca, NY, 2011; online edn, Cornell Scholarship Online, 18 Aug. 2016), disponibil la <https://doi.org/10.7591/cornell/9780801476761.003.0005>, accesat ultima dată la 26 Aug. 2023.

¹⁴ Diane Morgan, *Kant for Architects, first edition*, London, New York, Routledge, 2018.

dictează ridicarea unui edificiu ca fiind condițiile, nu principiile. Arta însă e o elevare a impresiei unei imagini, așadar arhitectura ca artă frumoasă ține de expunerea „oportunității formei ca aparență, nu ca esență”¹⁵. Arhitectura rămâne o artă intelectuală pentru că depinde de simboluri, alegorii, traductibile în calcule, „numere”, „relații aritmetice”¹⁶. Schelling ne oferă mai degrabă o primă definiție radicală a arhitecturii ca artă a simbolizării și exprimării relațiilor matematice.

Există un conflict la nivelul ei, între obiectivitatea pe care o reprezintă în lumina acestor relații și subiectivitatea de care abuzează atunci când exprimă relațiile matematice prin criterii estetice ale armoniei și proporției care stârnește plăcere. Chiar și așa, Schelling se distinge de tradițiile anterioare, printr-o remarcă: dată fiind obiectivitatea arhitecturii, lucrarea arhitecturală nu are ca scop să fie o sursă de frumusețe, ci să exprime estetizat funcția clădirii. Clădirile nu trebuie doar să servească scopului lor, ci și să îl exprime. În consecință, o biserică trebuie să exprime scopul ei ca lăcaș de cult, nu doar să servească de facto ceremonialului religios. Implicit, o biserică nu va fi „mai puțin biserică” dacă nu se oficiază ritualuri religioase în cadrul ei – sau, cum vom observa mai îndeaproape, o biserică de lemn veche și părăsită nu își pierde calificarea ca atare, odată ce a fost închisă pentru conservare sau părăsită în urma modificărilor survenite în locuirea unui spațiu rural de-a lungul timpului.

Întorcându-ne la obiectivul de a schița câteva evaluări filosofice ale edificiului religios, nu putem ocoli în tradiția (post)romantică observațiile lui Schopenhauer, pentru care arhitectura e arta care exprimă ideile în cel mai inferior mod de reprezentare a obiectivității voinței. Materialul arhitecturii constă în „conflictul dintre gravitate și rigiditate”¹⁷. Arhitectura ar trebui să surprindă tensiunea dintre forțele fizice care compun edificiul, iar rezultatul final, clădirea, rămâne expresia tensiunii dintre forțele naturii și cele ale rațiunii individului uman, modelând materialele lăsate la dispoziție de natură. Ajungem însă la centrul principal de interes al acestui demers, filosofia hegeliană. Hegel face posibil discursul despre arhitectură în estetică plecând de la câteva delimitări importante. Istoria în ansamblu este devenirea Spiritului ca Rațiune, așadar nu putem avea o istorie irațională și nicio vedere lipsită de rațiune asupra formelor de obiectivare a Spiritului, în care vom include și lumea artei. Hegel preferă în aprecierea dialectică a devenirii gândirii trei teritorii, Filosofia, care operează cu concepte, Arta, care operează cu reprezentări și Religia, care operează cu intuiții. Ele depind unele de celelalte pentru că un concept are nevoie de o obiectivare, de o ieșire în afara sa, pentru a fi înțeles, deci conceptele se reprezintă. Reprezentările implică un element vizibil, material și unul invizibil, mental, care se descifrează prin intuiții. Iar

¹⁵ F.W.S. Schelling, *The Philosophy of Art*, trans. Douglas Scott, University of Minnesota Press 1989, p. 165.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ A. Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. I, traducere de R.G. Pârvu, București, Editura Humanitas, 2012, fragm. 34.

intuițiile, pentru a fi înțelese, au nevoie de întoarcerea la concepte prin care ne putem reprezenta elementele la care rațiunea noastră nu are acces direct, precum divinitatea. Filosofia este un domeniu al comprehensiunii, al înțelegerii istoriei ca devenire a Spiritului conștient de sine însuși.

Nu vom intra aici în considerații care țin de elementele delicate și, trebuie spus, dificile ale filosofiei hegeliene – ce înseamnă proiectul Fenomenologiei Spiritului în acest context, cum e posibilă apariția hegelianismului ca reacție la kantianism și tradițiile filosofice anterioare, ce înseamnă noțiunea de sistem care ar face, în filosofia modernă, obiectul principalei dezbateri și profilări a discursului filosofic confruntat cu evoluția științelor, pesimismul istoriei care își poate atinge sfârșitul, implicațiile discursului eshatologic asupra metafizicii europene. Ne vom rezuma la a privi cu interes asupra Prelegerilor de estetică, fixând câteva repere necesare pentru analiza noastră. Estetica e un domeniu care delimitează foarte bine frumosul natural de frumosul rațional, produs de ființa umană, și se ocupă doar de acesta din urmă, fiind numită și „întinsa împărăție a frumosului” sau filosofie a artei. Constatăm deci că în devenirea istorică a Spiritului, fiecare dintre aceste domenii ale sistemului hegelian – filosofia, arta și religia – trebuie să stea sub semnul unei Idei fundamentale pe care o exprimă, ideea fiind o relație logică între formă și conținut.

În privința artei, ideea de Frumos va sta în centrul acestui domeniu, iar relația dintre formă și conținut va angaja trei raporturi logice posibile, de altfel reprezentabile matematic, ca relația dintre doi termeni, să spunem, „a” și „b”. Astfel, sunt trei scenarii diferite, $a > b$, $a < b$, $a = b$. Ceea ce înseamnă că, în reprezentarea ideii de Frumos, vom avea o situație în care forma exprimă mai mult decât conținutul, una în care forma e egală cu conținutul și una în care forma e inferioară conținutului. Pentru prima, Hegel consideră că reprezentativă este arta simbolică – e important să reținem că trebuie evitată confuzia cu simbolismul, curent modern. De altfel, oricare dintre cele trei tipuri de artă corespondente acestor relații logice între forma și conținutul ideii de frumos nu sunt ideologizabile, reductibile la un curent, ci au un fel de capacitate atemporală de a ilustra aceste raporturi logice. Arta simbolică e cea în care forma e mai pronunțată, iar conținutul e mai timid exprimat, așa cum se întâmplă în arhitectură, o artă care delimitează spații față de o exterioritate dominantă. Când privim o clădire îi conștientizăm stilul și faptul că ea teritorializează ceva diferit de un cadru social mai larg și divers. Nu știm însă ce ascunde interiorul acestei case. Arta simbolică trimite la un conținut pe care forma exagerată și hiperbolică îl ascunde foarte bine. Ea este și prima în ordinea artelor pentru că Spiritul iese în afara sa, pentru a se obiectiva la nivelul istoriei și al reprezentărilor, și se întoarce în sine, pentru a face din istorie o devenire omogenă – care face posibilă teza morții artei și a sfârșitului istoriei.

Până acolo, amintim momentul de echilibru din sistemul artelor, când forma și conținutul se balansează, stau în echilibru, Spiritul „odihnindu-se” în această devenire a sa. Metafora folosită de Hegel este de-a dreptul creștină, amintind de

Geneză și de cea de-a șaptea zi a repausului. Specifică acestui raport logic de egalitate între formă și conținut în reprezentarea frumosului este Arta Clasică, iar paradigmatică ei este sculptura, o artă antropomorfică, în care chipul divinității și al omului locuiesc în aceeași formă estetică. Vom reține acest aspect important la nivelul imaginarului religios în arta catolică.

Mergând însă spre ultima treaptă a sistemului artelor, descoperim Arta Romantică, în care forma începe să fie tot mai puțin exprimată, făcând loc conținutului tot mai puternic. Aici nu regăsim o artă paradigmatică, ci trei. Componenta artei romantice e dialectică, respectând același principiu, evoluția Spiritului de la un registru al formei mai tari decât conținutul, un echilibru al celor două și o retragere a formei în favoarea conținutului. Arta Romantică e compusă din pictură (unde forma încă e importantă, culorile fiind delimitate de contururi), muzică (unde elementul material și formal coabitează perfect, având notele portativului și sunetele aferente lor) și poezie (unde forma poate lipsi dintr-o ordine predeterminată, dar conținutul, sensul, trebuie să fie cel mai puternic).

Deși capitolul dedicat arhitecturii este dens, ne vom rezuma la a prezenta câteva concepte care conturează viziunea hegeliană asupra creștinismului și mai cu seamă asupra bisericilor, care se regăsesc în ceea ce Hegel numește categoria arhitecturii romantice. „Casele lui Dumnezeu” sunt adecvate scopului lor, dar „caracterul lor specific rezidă tocmai în faptul de a depăși orice scop determinat și de a se înălța pentru ele însele, ca unele ce sunt împlinite în sine”¹⁸. Bisericile creștine sunt somptuoase și valorifică ideea eternității în construcția lor. Totuși, morfologic, excepție fac bisericile protestante, care au „caracterul de cutie”, fiind proiectate exclusiv pentru a reuni indivizi și pentru a elimina din așezămintele religioase pretenția decorului. Exteriorul este mult mai impresionant în acest caz particular, „clădirea înălțându-se în văzduh”¹⁹. Hegel apreciază simplitatea artei, care combină „elemente dezagregate”, sentimentul întregului fiind conferit de „părți ale unei lumi a diversităților individuale”, „distribuite simetric” în „cea mai plăcută euritmie”²⁰. De altfel, pentru o artă romantică, arhitectura creștină respectă principiile ei fundamentale: Spiritul se întoarce către sine însuși, propunând „pietatea inimii creștine ca înălțare asupra finitului”; spre deosebire de templele elene, care te împing spre a gândi o ontologie marcată de transcendență, casele lui Dumnezeu, afirmă Hegel, te întorc la tine însuși, propunând o franchețe „senină” și dezlegându-te de lumea profană de afară. Intellectul intervine doar pentru a recompune formal „sublimitatea sărbătorească”, desprinsă din „înălțarea” bisericii. Hegel punctează: „În consecință, dacă clădirile arhitecturii clasice în general se așază largi pe sol, caracterul romantic contrar al bisericilor creștine constă în a se ridica cu putere de pe sol și a se înălța în văzduh”²¹. În felul acesta, așezământul creștin

¹⁸ G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II, București, Editura Academiei Române, p. 78.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, pp. 78–79.

²¹ *Ibidem*, p. 79.

devine metafora uitării lumii „prin închidere”, care se traduce, arhitectural, în tinzi deschise, galerii de coloane – care delimitează lumea profană de cea sacră, dar și printr-un joc de lumină care deschide pretenția interiorității și a intimității credinței. De aceea, până când și lumina soarelui, venită din afară, „trebuie estompată sau străbate numai tulbure prin vitraliile ferestrelor, necesare pentru a obține o izolare completă de exterior”²². Ridicarea inimii omului către Dumnezeu e sugerată arhitectural din principiile înălțării prin arcuri sau linii drepte, ușor diferite de ceea ce se întâmplă în arhitectura clasică, acolo unde forma e derivată din stâlpi cu grinzi robuste, dispuse dreptunghiular; pentru Hegel, povara unghiului drept este metafora susținerii omului de către Dumnezeu. Ascuțirea se produce gradual, de la o coloană la alta, începând să deschidă unghiuri obtuze. Arhitectura romantică renunță însă la dreptunghiularitate, pereții înălțându-se „pentru sine” „într-o săgeată” „fără a face perceptibilă deosebirea fermă, explicită, dintre povară și susținere”²³. Biserica creștină va avea astfel o caracteristică arhitecturală: triunghiuri ascuțite, cu baza mai îngustă ori mai lată, din care se desprind arcuri ogivale, prelucrând reminiscențele stilului gotic. Interioritatea casei lui Dumnezeu, este ceea ce desprinde din învelișul arhitectural. Rolul bisericii este să închidă „pe toate laturile locul destinat comunității și reculegerii interioare”²⁴: dacă templele elene deschideau spre zeul din afară, bisericile închid spre trăirea dinăuntru. Arhitectura sprijină formarea unui principiu al conduitei religioase, pietatea. Din acesta rezultă concilierea omului lui Dumnezeu, dar și sugestia închiderii unui lung drum pe care Spiritul a trebuit, istoric, să îl parcurgă. Spațiul interiorului „nu e abstract, egal, gol” și nici nu tolerează regularitățile unui patruleter care nu ar putea sugera simbolic nimic din ceea ce presupune o biserică creștină. Arcurile înclinate sugerează liniștea pe care o găsesc în Dumnezeu după mișcări ale obositei elevări, sugerate de grinzi transversale și pilaștri abia vizibili ochiului liber. Dar ceea ce surprinde în acest timp de arhitectură este delimitarea spațială dintre cor, transept și naosul principal și spațiul galeriilor laterale sau naosului lateral. Aici, Hegel oferă un exemplu, catedrala din Anvers, precizând că naosurile laterale sunt relicve ale fostelor temple creștine. Naosul principal, închis pe fiecare latură, are mai puține variabile, cu pereți întreruși de vitralii și ferestre mari, care devin „un fel de pilaștri zvelți, care se desfac pretutindenea în arcuri ogivale și formează boltituri”²⁵. Există și excepții, precum biserica Sf. Sebaldus din Nuernberg, unde naosurile laterale au aceeași dimensiune ca cel principal. Arhitectura gotică creștină face carieră pentru Hegel în timpul ridicării domului din Köln, unde „presentimentul tulbure al raționalului se oprește ușor la aceste elemente exterioare”²⁶. Dar, afirmă Hegel, tentația de a specula prea mult simboluri mistice din diferențele arhitecturale nu

²² *Ibidem*, p. 80.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, p. 81.

²⁵ *Ibidem*, p. 85.

²⁶ *Ibidem*, p. 85.

e cea mai înțeleaptă cale de a te bucura de o artă care vrea să te apropie, nu să te depărteze, de trăirea creștină. Mai puțină mistică și mai multă raționalitate sunt principii posibile și în casa lui Dumnezeu, unde altarul principal se înalță în spațiul corului „și îl consacără pe acesta de loc destinat clerului”²⁷. Ornamentele spațiului coral sunt mai abundente și fac posibilă trăirea sublimului, în vreme ce „boltiturile au înălțime egală cu aceea a bolții naosului”²⁸. Corul rămâne jumătatea de răsărit a bisericii, aripile transeptului jumătatea apuseană a casei lui Dumnezeu. Lateralele surprind vasul de piatră pentru botez, pentru a sugera „sfințirea intrării omului în comunitate”, iar capelele mici de jur împrejur adăpostesc meditația religioasă. Și acestea respectă principiul viziunii romantice, fiecare înălțându-se „pentru sine”. Faptul că toate acțiunile bisericesti converg către una singură, uniunea cu Dumnezeu, respectă viziunea romantică, dar de data aceasta conceptual: una și aceeași clădire, în unitatea ei, încapsulează diversitatea lumii creștine:

„Când nu e oră de liturghie, au loc cele mai diferite acțiuni în același timp, fără se tulbure una pe cealaltă. Aici se predică, dincolo este dus un bolnav, în timpul acesta o procesiune trece încet mai departe; aici se botează, acolo este purtat un mort prin biserică, și iarăși, într-un alt loc, un preot citește o slujbă sau binecuvintează o pereche care se căsătorește și pretutindena stă poporul, numeros, ca nomazii, în genunchi, înaintea altarelor și icoanelor sfinte. (...) Dar această diversitate și singularizare, cu neîncetatele lor schimbări, dispar față de lărgimea și mărimea edificiului: nimic nu e în stare să îl umple pe acesta, totul trece repede, indivizii cu agitația lor se pierd și se pulverizează ca niște puncte în acest interior grandios (...)”²⁹.

Frumusețea arhitecturii religioase constă, așadar, în capacitatea de a închide lumea creștină în fața lumii profane și de a oferi un spațiu care, deși e mărginit, nu epuizează niciodată infinitatea universului creștin pe care o redă și pe care o delimitează.

Hegel de altfel recomandă înțelegerea sistemului artelor sub o metaforă religioasă, aceea a unei biserici în care se desfășoară un ceremonial religios: Spiritul are nevoie, intrând în lume, de o locuință și așa apare arhitectura; pentru a recunoaște propria locuință are nevoie de un element distinctiv, reprezentat de sculptură (să ne amintim că în lumea vechilor greci și latini templele erau recognoscibile după statuia de la intrare a zeului pentru care erau ridicate); locuința trebuie estetizată, prin pictură, Spiritul, asemenea unui zeu, este elogiât și slăvit prin cântare, ceea ce face necesară muzică, iar în final, un sacerdot invocă Spiritul să rămână în lume și îl slăvește, poezia fiind asemenea unui preot care face legătura între om și divinitate.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibidem*, p. 86.

Hegelianismul este foarte ofertant pentru mizele acestei cercetări, pentru că propune cele mai directe și ample deschideri către sfera imaginarului religios. Trebuie spus că Arta are în comun cu Religia și Filosofia capacitatea de a reprezenta Realul și de a exprima Divinul – Spiritul Absolut, desăvârșindu-se prin reprezentările de care se bucură în istorie, în diferite momente necesare ale devenirii sale, se manifestă în și prin aceste trei domenii care compun sistemul gândirii hegeliene. Prin urmare, viziunea metafizică de la baza sistemului artelor, dar și al religiei, este imanența. Arta are o vocație înaltă și egală celorlalte domenii, dar și ea își epuizează misiunea, ca oricare dintre acestea. Când Spiritul și-a căpătat toate determinațiile posibile la nivelul reprezentării în cele trei tipuri de relații logice posibile între forma și conținutul ideii de Frumos, el se împlinește în devenirea lui, ceea ce produce teza morții artei. Formula a fost tradusă defectuos. *Aufhebung* nu e o moarte, ci o împlinire. Consecința ei este că lumea artei, așa cum o vedea și Danto, se poate întoarce la oricare dintre tipurile de artă care au făcut posibilă ideea de Frumos ca produs al Rațiunii în devenirea ei – și poate combina toate aceste discursuri estetice. Artele conlucrează, coabitează și produc expresii ale Frumosului – într-un templu de pildă, arhitectura, pictura și sculptura sunt la fel de importante și compun produsul final al lăcașului. Hegel e foarte preocupat de evoluția artei în timp și de câteva premise care descriu arta și ca fiind influențată de capitalul antropologic al civilizațiilor: privește atent către arta Babilonului, vechilor Indii, Egiptului – civilizația preferată a lui Hegel, după nivelul de analiză pe care i-l oferă în *Prelegerile* sale, și evaluează templul grec ca o reprezentare a Divinului, posibilă prin relația strânsă dintre arhitectură și sculptură. Cele două compun un sens spiritual al ansamblului, care influențează mai târziu, în arhitectura creștină, remarcabilă prin domuri și arcade gotice, concepția Spiritului ca element superior, traductibilă în principiile arhitecturii clasice.

4. HEIDEGGER ȘI TEMPLUL CA OPERĂ DE ARTĂ

Asupra considerațiilor heideggeriene referitoare la arhitectură nu vom stăruii foarte mult, din motive simple. Originea operei de artă nu este un tratat de estetică, nici de filosofia artei, ci o lucrare de ontologie care se slujește de exemple din lumea artei pentru a înțelege principii de diferențiere ontologică a lucrurilor, ustensilelor și operelor de artă. Ideea de a identifica ceva estetic în raportarea heideggeriană la arhitectură e o capcană, dar e foarte important faptul că filosoful german are o deschidere către semnificația spațiului religios ca relație între cer și pământ și surprindere a ceea ce înseamnă faptul de a fi în lume sau condițiile autenticității. Ceea ce ne va interesa, pe scurt, este templul grecesc ca denunțare a locuirii, pentru că locuirea are, în sens heideggerian, și o implicație sau o prelungire religioasă. Mai importante ar fi prelegeri heideggeriene, decât scrieri de facto, în conturarea interesului său pentru arhitectură – mai cu seamă, pentru cea cu

implicații religioase. Două conferințe, *Bauen Wohnen Denken* și *Mensch und Raum*, fixează rolul gândirii de a construi o relație a omului cu lumea prin spațiu. Această din urmă conferință, susținută în 1951, a fost moderată de Otto Bartning, decanul școlii de arhitectură de la Weimar, iar audiența a fost compusă preponderent din arhitecți: Bonatz, cel care a proiectat gara de la Stuttgart, Riemerschmid, care era membrul mișcării Jugendstil, Scharoun, care a ridicat Filarmonica din Berlin. Printre cei interesați de eveniment, discipolul lui Heidegger, Gadamer și Ortega Y Gasset³⁰.

Ce înseamnă locuirea și ce clădiri aparțin locuirii au fost provocările lui. Arhitectura nu e suficientă pentru a răspunde la această provocare, pentru că, spune Heidegger, a descoperi idei arhitecturale pe care să le transformi în norme pentru locuire nu e suficient³¹. Poduri, hangare, stadioane sunt construcții, dar nu îngăduie locuire; poți sta undeva fără ca asta să creeze un sentiment de intimitate, pentru că nu orice rezident se simte acasă. Esența locuirii e ceva ce a rămas cu rest arhitecturii, o exigență și o nevoie nechestionată. A construi și a locui țin de implicația materială și cea culturală a existenței noastre. Intimitatea e un indicator al locuirii, dacă dăm atenție exemplurilor lui Heidegger, așa cum obiectele ne pot ajuta să construim un context locuibil (exemplul preferat e mutarea unei mese de cină în diferite spații ale casei până când își atinge scopul de a crea o atmosferă favorabilă). A locui înseamnă a fi pe pământ sub cer, amintește Heidegger³², și, deloc întâmplător, tetrada pământ, cer, divinități și muritori pare că se regăsește în spațiul locuirii religioase. Dar un spațiu locuibil își câștigă autoritatea nu din relațiile matematice care îl fac ideal pentru niște nevoi, ci de pe urma felului în care valorifică și capacitează experiența umană. Concretizarea spațiului e o temă heideggeriană importantă: un pod nu doar că exprimă conflictele, tensiunile dintre construcție și locuire, dar dă și concretețe spațiilor care capătă sens pentru că podul le leagă, le face accesibile, deci locuibile.

Ce se întâmplă însă cu un spațiu religios? Dumnezeu îl locuiește fără a-l locui, am putea spune. A locui înseamnă „a rămâne, a sălășlui”³³, dar același Heidegger ne spune că:

- „1. Construirea e propriu-zis locuire.
2. Locuirea e chipul în care muritorii sunt pe pământ.
3. Construirea ca locuire se prezintă deja în dubla ipostază de construire care îngrijește creșterea și de construire care edifică construcții”³⁴.

³⁰ Adam Sharr, *Heidegger for Architects*, London, New York, Routledge, 2007, p. 36.

³¹ A se vedea M Heidegger, „Building Dwelling Thinking”, în *Poetry, Language, Thought*, translated by A. Hofstadter, Harper & Row, London, p. 145 și M. Heidegger, *Originea operei de artă*, București, Editura Humanitas, 1995, pp. 175–199.

³² M. Heidegger *op. cit.*, p. 179.

³³ A se vedea ediția în limba română, p. 177.

Deci locuirea e un fenomen profund uman și nu are nimic de a face cu descoperirea lui Dumnezeu ființei umane. Dumnezeu se descoperă mai curând în ocrotirea esenței locuirii: a locui pe pământ înseamnă „a rămâne dinaintea divinilor”, „a aparține comunității oamenilor”³⁵. Pământul e un principiu de rodire și slujire – când îl pronunțăm, suntem conștienți de originea lui divină, dar nu ne gândim că el leagă cerul și muritorii, înaintea divinității. Cerul face locuirea delimitabilă și face rutinele ei posibile, dar pentru Heidegger, nici el nu face posibilă unitatea dintre pământ, cer, divini și muritori. La fel, nici divinii, singuri, nici muritorii, singuri, nu ne fac conștienți de ceea ce puse laolaltă fac elementele tetraidei: să ne arate locuirea ocrotită și să ne facă evidentă sălășluirea în preajma lucrurilor. Arhitectura derivă din nevoia de a produce prilejurile locuirii, unde a produce înseamnă, via vechii greci, a face să apară.

Dar atunci când construiești o biserică, ce faci să apară?

Heidegger e destul de reticent în a dezvolta această linie de argumentare și mai curând găsim referirile lui la biserici când ele sunt expuse de Holderlin, pe care îl comentează ca exponent al romantismului. „În dulcele azur înflorește turla bisericii cu sclipiri de metal” e doar un pretext pentru a spune că „în chip poetic locuiește omul”³⁶. Pe cât de poetică e existența ființei umane, pe atât de nedivină a devenit istoria, din care zeii s-au retras. Heidegger deplânge sărăcia timpurilor lui, care e spirituală, nu materială, o lipsă a zeilor dintr-o lume întemeiată de ei, în care orice se poate întâmpla.

A doua referire la biserică survine citându-l pe Rilke, dintr-o scrisoare din noiembrie 1925:

„Nu mai departe decât pentru bunicii noștri, o casă, o fântână, turla bineștiută a bisericii, ba chiar propria lor haină, mantaua lor, însemna pentru ei infinit mai mult, era infinit mai familiar; aproape fiecare lucru era un vas în care găseau omenescul și în care agonisau răbdător omenescul. Acum se îngheșuie, aduse din America, lucruri vide și nepăsătoare, părelnice, imitații de viață... O casă, concepută pe model american, un măr american sau o viță de vie de acolo nu are absolut nimic în comun cu casa, cu fructul, cu ciorchinele în care se investiseră speranța și îngândurarea străbunilor noștri... (*Scrisori din Muzot*, pp. 335 ș. urm.)”³⁷

Pare că biserica și universul ei sunt forme de autenticitate, legături sau rădăcini cu un fel de a fi în lume, pe care occidentalizarea progresivă ni le-a retras ca evidențe naturale ale felului nostru de a fi. Tehnologia ne alienează, anticipează Heidegger, dar fără a observa că pierderea unui stil de viață tradițional e cel mai mic preț plătit pentru catastrofele secolului XX. Într-o lume în care zeii se retrag,

³⁴ *Ibidem*, p. 179.

³⁵ *Ibidem*, p. 180.

³⁶ *Ibidem*, p. 199.

³⁷ *Ibidem*, p. 269.

nu în care oamenii îi părăsesc, tot ce ne rămâne este să regândim esența locuirii plecând de la fundamentele ei ocazionate de adăpostirea ființei umane în edificiile religioase: templul din Egina e singurul exemplu care, alături de tablourile impresioniste ale lui Van Gogh și poezia romantică a lui Hölderlin, în forme ale imnului, mai face posibilă refacerea lumii în care opera de artă s-a născut deconspirând esența ei.

Dar templul grec nu reproduce lumea olimpică, nici nu prinde în arhitectura lui reprezentarea unui zeu. Templul face zeul prezent, în sensul în care îl ipostiază ființei, dar asta numai pentru că există o legătură între cer și pământ pe care templul le leagă și le exprimă. Templul face ca natura să iasă în afară și să adăpostească lumea pe care o deschide. Așa cum templul expune o lume, și biserica o va face, dar rolul ridicării lor e să așeze ființa umană în locul, respectiv contextul ideal, în care îi poate surveni adevărul despre esența faptului de a fi. Numai că templul grec nu deschide aceeași lume cu o biserică creștină: conceptul de lume aici divulgă o viziune asupra realității, care e gestionabilă prin credințe, valori, principii diferite. Fiecare lăcaș religios deschide o lume specifică sieși. Nimic mai mult. În consecință, cu Heidegger putem cel mult să recuperăm nevoia de a locui lumea plecând de la relația dintre cer și pământ, esențialitatea locuirii, respectiv a adevărului prilejuit de lumile deschise de edificiile religioase. Ce este însă arhitectura religioasă sau ce ar trebui să impună ea, nicidecum.

5. UN PROGRAM TEOLOGIC AL ARHITECTURII MODERNE? EFECTUL CORBUSIER

Toate tradițiile filosofice au semnalat, discutând arhitectura, nevoia unui discurs omogen și a unei unități a formei estetice. Noua Arhitectură ca expresie a secolului XX se detașează foarte mult de principiile de bază ale esteticii religioase.

Arhitectura stilului nou tinde să încorporeze reflecții sociale și să transforme unitatea stilistică a unei clădiri într-o metaforă socială, ceea ce, pentru lăcașurile religioase, a reprezentat o provocare. Stilul Le Corbusier pare, de departe, un program teologic al arhitecturii, care nu sfidează, ci integrează, și speculațiile filosofice anterioare. Pare că stilul său exprimă nevoia de a actualiza o relație personală a lui cu Dumnezeu, neîncheiată, care face obiectul pelerinajului – idee asociată bisericii Notre Dame du Haut, de la Ronchamp, studiului rațional – imprimat în arhitectura colegiului La Tourette, dedicat învățământului monastic, umilinței și smereniei – după canoanele de la Firminy Vert. Invoc aici arhitectura sa pentru că e cea care, într-un fel, face mai prudentă arhitectura în fața conștiinței religioase, dar și provocării de a acomoda revoluțiile tehnologice și spirituale ale lumii noi. Pentru Le Corbusier, natura a oferit un precedent important fenomenului locuirii. Natura funcționează ca adăpost, dar și ca model de perfecțiune care ne premerge ontologic. Când a motivat de ce a construit exemplele invocate mai sus, Le Corbusier a mărturisit că, pe de o parte, natura l-a inspirat, pe de altă parte,

cadrul natural era propice pentru pelerinaj, respectiv pentru meditație: condițiile de peisaj au fost propice pentru „ritual, elevare umană, spațiu religios, tăcere”³⁸.

Ca să ridici o biserică, „natura fizică trebuie să aibă valoare decisivă”³⁹. Acustica interioară depindea de cea exterioară, iar amplasarea era de-a dreptul solară pentru Notre Dame du Haut. Estetic, reprezentarea liniilor curbe și a formelor ovale se păstrează în tonul modernității arhitecturale care deja avea expresii așa-zis progresiste. Totuși, ca să fie noi pe de-a-ntregul, Le Corbusier le-a făcut să constituie un spațiu inexprimabil, corespondent „miracolului credinței”, la care pretindea că se pricepe prea puțin. O biserică după noul canon estetic trebuia să țină seama de „apoteoza emoției plastice”⁴⁰. Spațiile și volumele nu mai trebuie configurate pur și simplu, ci obținute prin lumină, care produce impresii subtile: plutirea formelor, deschiderea acoperișului, prelungirea la infinit a unor iluzii optice, ceea ce te face mai conștient de implicațiile spirituale ale unei perfecțiuni ontologic superioare. Dar pentru cineva educat în canoanele arhitecturii religioase, această construcție e mai degrabă deranjantă: tehnologia e invazivă, sentimentul că acoperișul ar fi deconectat de structură și că plutește e spulberat de adâncirea vârfului pilonului, care face să pară că nu atinge planul orizontal, curburile capelei sunt controlate de raportul de forțe structurale ale peretelui din exterior, în interior, tavanul deranjează pentru că se continuă dincolo de fanta vitrificată. Dar stilul e teologic după pretențiile lui de imanență, nu de transcendență. Unii cred că e aproape de kitsch, așa cum deseori ne pare stilul de tip Gaudi. Totuși, e un loc de pelerinaj și pentru că nimic nu te face să rămâi, doar să ajungi și să pleci, păstrând tot mai evidentă și interioară relația cu Dumnezeu. În privința colegiului monahal de la La Tourette, spațiul favoriza meditația prin liniște, dar arhitectura trebuia să rămână austeră și să facă prea puțin evidentă amprenta timpului asupra ei, pentru că în viața monahală timpul pământesc e irelevant⁴¹. Toată ideea a fost ca stilul arhitectural să fie în contrast cu natura pentru a delimita spațiul de meditație; biserica e plasată în nord, spațiile educaționale pe celelalte trei componente ale planului; spațiile deschise au o utilitate minimală, volumele sunt folosite pentru a sugera tăcerea, dar arhitectura pregătește mai mult un spațiu educațional, decât religios. Din aceste două exemple ne e clară direcția antiteologică, nu teologică, a arhitecturii moderne: Le Corbusier consideră arhitectura o artă a standardelor logice și raționale, deci rămânea prea puțin loc pentru elemente mistice sau revelatorii. Arhitectura artei sacre devine și ea o chestiune de calcul.

³⁸ A se vedea Le Corbusier, letter to Louis Secretan, July 1961, researched in the archives of the Bibliothèque de La Chaux-de-Fonds by Russell and Helen Walden, translated by Helen Walden.

³⁹ John Summerson, introductory essay in Trevor Dannatt's *Modern Architecture in Britain*, London, 1959, p. 11.

⁴⁰ Le Corbusier, *Le Modulor, Boulogne-sur-Seine*, 1948 (trad. în eng *The Modulor*, London, 1954, p. 32).

⁴¹ A se vedea „Monastic Contrasts: Ste. Marie de la Tourette and St. André, Ottignies,” în *Research Bulletin* 1974, J. G. Davies (ed), Institute for the Study of Worship and Religious Architecture, University of Birmingham.

6. ÎN LOC DE CONCLUZII. ÎNAPOI LA STRUCTURILE TRADIȚIONALE: ARHITECTURA SACRĂ, UN *EKPHRASIS*?

În literatura de specialitate, modelul basilicii creștine este asigurat arhitecților lui Constantin cel Mare, fiind derivat din basilica civilă. Tot ceea ce există înainte nu suportă numele de basilica⁴², așa cum este cazul bisericilor de la Dura și Roma. Pe de altă parte, izvoarele atestă 40 de basilici în Roma la începutul secolului IV (cf. Optatus din Milevis⁴³).

Desigur, există o arhitectură comună care face ca basilica, locuința privată, capela funerară, camera de audiență regală, basilica civilă, latină sau romană ori stilurile elenistice și orientale de construcție a spațiilor guvernamentale și religioase să aibă în comun nevoia de a recupera o origine divină a fenomenului locuirii. Specialiștii din istoria artei fac din acest subiect o sursă veritabilă pentru investigații, dar nu acesta este scopul nostru. Sunt interesante reflecțiile pe marginea celui mai bun loc dintr-o basilică pentru adorare și rugăciune, asupra orientării altarului spre Vest, în perioada constantiniană, asupra corelării formelor de arhitectură cu observații desprinse din Faptele Apostolului Pavel, mereu cu fața spre răsărit și mâinile ridicate la cer, rugându-se îndelung, asupra felului în care interzicerea rugăciunii spuse la răsărit – în secta Elchasai – a influențat arhitectura religioasă⁴⁴.

Pe noi nu ne interesează tranziția acestor standarde estetice în funcție de dinamica vieții religioase, ci identificarea unei structuri mentale care să ne permită să explicităm modelul bisericii creștine ca o reprezentare a Divinului în acord cu convingerile creștinismului ortodox românesc și cu viziunile aferente lui, referitoare la utilitate, frumusețe și trăire religioasă.

Biserica e un topos și în funcție de maniera în care se înscrie într-o tradiție religioasă și arhitecturală, impune un „captatio benevolentiae”: acesta pare să fi fost modelul de descriere al Hagiei Sophia din Constantinopol. Ca experiență vizuală, culoarea, spațiul, adâncimile, luminile și umbrele ei instituie foarte multe paradoxuri⁴⁵, în care descrierea, dacă respectă canoanele estetice, sfidează multe dintre implicațiile teologice și invers.

De aceea, ne propunem să oferim aici un element care ar putea coagula toate elementele specifice discursului estetic și teologic, îngăduind să continuăm reflecțiile

⁴² O. Von Simson, *The Origin and Development of Early Christian Church Architecture*, în J. G. Davies (ed.), *op. cit.*, New York, Philosophical Library, 1953. pp. xiii 152; 15 plates; 45 diagrams; *Church History*, 22 (3), p. 243, doi:10.2307/3161865

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ A se vedea J. Quasten, *Book Review: The Origin and Development of Early Christian Church Architecture*. *The Origin and Development of Early Christian Church Architecture*, în J.G. Davies (ed.), New York, Philosophical Library, 1953. *Theological Studies*, 14(2), 313–317. doi:10.1177/004056395301400211

⁴⁵ A se consulta M. Beaujour, „Some Paradoxes of Description,” *Yale French Studies* 61, 1981, pp. 27–59.

noastre din zona imaginarului ortodox, cu provocările lui metafizice și artistice. Recomandăm astfel arhitectura sacră a bisericii ca un *ekphrasis*⁴⁶ bizantin.

Ekphrasis, în retorică, are ca scop mai puțin descrierea unui obiect în baza proprietăților lui, cât mai degrabă în virtutea efectelor produse de percepția obiectului. Imaginația joacă un rol important în a recompuce anumite senzații și reprezentări: toată ideea este ca figura de stil, *ekphrasis*-ul, să fie atât de sugestivă, producând audienței senzația unei reprezentări ca și când ar fi în prezența obiectului sau în mijlocul unei experiențe descrise. E foarte importantă aplicarea acestei figuri de stil în expunerea arhitecturii sacre a bisericilor din imaginarul creștin, pentru că la bază, *ekphrasis* nu ține de descrierea unui obiect sau a unei acțiuni, ci de o întrepătrundere a lor, în cazul de față, a resimțirii relației lui Dumnezeu în funcție de reacția perceptivă față de arta sacră încorporată în spațiul eclezial. Cu alte cuvinte, ne interesează trăirea religioasă ca *ekphrasis*, ocazionată de perceperea arhitecturii sacre ortodoxe. Încercările de implementare a *ekphrasis*-ului în literatura bizantină presupun instrumentalizarea acestui model ca „parcurs de jur împrejur”⁴⁷ a unui spațiu, în ordinea celor mai importante percepții.

Webb consideră că sunt patru pași importanți în aplicarea acestui model. Primul este periegeza, prin care se ordonează detaliile relevante și se adaptează descrierile spațiului la capacitatea limbajului de a surprinde jocul dintre vizibil și invizibil, dintre ceea ce spațiul oferă și ceea ce deschide sau sugerează. Aici, spațiile sunt importante pentru funcțiile lor simbolice, iar logosul trebuie să personifice cât mai bine ceea ce spațiul religios subîntinde. Un exemplu interesant este dat de folosirea *ekphrasis*-ului în descrierile făcute Hagiei Sofia: faptul că integrarea nu e tocmai accesibilă și că există ceva delicat în tranziția de la interior în exterior apare reprezentat ca un moment dramatic al unei călătorii spirituale. Paulus Silentarius descrie Hagia Sofia imaginându-și că mulțimea de oameni care îl citesc și îl ascultă bate la ușa bisericii pentru a fi adăpostită și iertată. Apoi, al doilea pas, e o consecință a periegezei: spațiul estetic trebuie să fie metaforizat pentru a sugera transcendența: arcurile și volutele nu trebuie înțelese ca un element static, ci dinamic. E ca și când arcurile se ridică și se separă ușor de pământ, pentru că ceea ce contează este cum experimentezi spațiul unei biserici. E o deschidere de la static la dinamic pentru că e o deschidere de la umbra pronaosului la lumina altarului, iar aceste două registre evoluează paralel, dar împreună. Ultimul pas e narațiunea care îmbracă relația de transcendență dintre spațiul văzut și cel nevăzut: interiorul bisericii creează un spațiu ritualic pentru trecut, prezent și viitor, iar pictura sprijină arhitectura în a formula modelul narativ al ansamblului sacru. Există, desigur, și o aporie, aceea că *ekphrasis*-ul atrage atenția asupra a ceva, cu condiția ca acela să fie văzut, dar biserica este întotdeauna și despre lumea nevăzută.

⁴⁶ Despre acest model discută pe larg R. Webb, *The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in “Ekphrasis” of Church Buildings*, *Dumbarton Oaks Papers*, 1999, 59–74. doi:10.2307/1291794. A se vedea cu precădere p. 63.

⁴⁷ *Ibidem*.

