

1. Introducere. Topologia ca o caracteristică fundamentală a unui loc. Cum arhitectura trebuie să își impună o topologie proprie și în același timp să preia din topologia locului.

Cel puțin în acest text, prin topologie vom înțelege ansamblul calităților pe care le are un spațiu dat în relațiile care există între părțile sale. Această sumară definiție nu este mult îndepărtată de cea matematică și nici de etimologia termenului.

Topologia dată spațiului de prezența sacralului, așa cum a fost prezentată de Mircea Eliade în "Sacrul și profanul"¹, este necesară în mare măsură pentru definirea spațiului liturgic, dar nu este suficientă. În altă ordine de idei, topologia pe care arhitectura, ca mediu construit, o impune spațiului pe care îl ocupă, este esențială ca punct de plecare pentru definirea spațiului liturgic. Existența acestei topologii (în definiția dată de mine mai sus) este cel puțin recunoscută din Antichitatea greacă până la teoria de arhitectură (Christian Norberg-Schulz) și filozofia modernă (Heidegger).

În această accepțiune, topologia spațiului bisericii fiind ceea ce îl definește, va fi subiectul tratat în continuare. Pentru a iniția acest demers, voi lua în considerare, ca element central, două probleme pe care le consider convergente: tema infinitului la moderni și tema necuprinsului la ortodocși. Voi face acest demers încercând să aflu posibilitățile de convergență între expresia în arhitectură a necuprinsului (țelul oricărui arhitect ortodox) și mijloacele — forme, materiale și tehnologii — pe care modernitatea ni le pune la dispoziție. Mai exact, va fi vorba despre cum se definește spațiul bisericii² printr-o anumită înțelegere a cuprinderii.

Evoluția topologiei spațiului bisericii de-a lungul timpului ne va dezvălui și o diferență fundamentală de ordonare spațială între două lumi — lumea veche (ortodoxă) și lumea modernă, după cum vor fi denumite în continuare. Tipologiile celor două lumi sunt diferite ca natură. Înainte de a prezenta aceste lumi, diferențele dintre ele și posibilitățile viitoare de orientare către un spațiu conceput pentru om, trebuie să acordăm mai multă atenție lumii vechi și denumirilor care o desemnează în zilele noastre, ceea ce este esențial pentru buna înțelegere și justa definiție a termenilor folosiți în prezenta lucrare.

Noi cunoaștem această "lume veche" doar prin ceea ce ne-a impus (sau, altfel spus, ne-a permis) modernitatea să aflăm despre ea.³ "Impus" poate părea un termen prea dur, dar nu îl pot evita pentru că modernitatea a făcut tot ce i-a stat în putință (Aiud, Pitești, Poarta Albă...) pentru a ne face să uităm faptul fundamental: că ea nu a apărut la noi în mod natural, ci dinspre Occident, undeva la jumătatea secolului XIX, pentru a înlocui treptat, dar ferm și întru totul, ceea ce era aici. Noi nu am trecut prin catolicism, prin reformă, nici prin contrareformă, pentru a putea întoarce spatele cu ușurință lui Dumnezeu și a ne raporta doar la actualitate,

la a fi acum — *modo* — a face din aceasta un mod de viață — a fi moderni. Noi trăiam umăr la umăr cu Dumnezeu, țărani noștri îl întâlneau în troiță, la fiecare răscruce⁴. Pentru noi modernitatea este doar un import. Brutalitatea cu care s-a impus o dovedește.

2. Topologia spațiului liturgic

2.1. Izomorfismul

Preluând idei din definițiile analizei matematice, să încercăm a schița câteva caracteristici ale spațiului liturgic și topologia lui⁵.

Spațiul liturgic trebuie "imaginat" altfel decât cel tridimensional, pe care-l percepem în mod direct în sistemul cartezian în care ne-am (de)format în sistemul modern de învățământ. Acest spațiu "tridimensional" în care trăim este cuprins, practic, în spațiul liturgic. El prezintă, de fapt, doar o parte din dimensiunile pe care acesta din urmă le are și partea cea mai puțin importantă. În schimb, ceea ce este esențial în definirea spațiului liturgic este dimensiunea lui umană, nu doar cea individuală, ci, mai ales, cea comunitară. Părintele Stăniloae spunea: *"Spațiul e făcut să se umple de plinătatea comuniunii, pentru a fi contextul, mediul comuniunii, locul de întâlnire și de relație interpersonală, mediul revelării reciproce, împlinindu-și rostul deplin într-o transfigurare și copleșire a lui de către comuniunea interpersonală. Spațiul există prin relația între noi, e 'al nostru', nu al meu. Spațiul pentru mine singur nu ar avea nici un rost; ar fi chinuitor."*⁶

Considerând în plus față de spațiul cartezian tridimensional, R³, cel puțin această dimensiune suplimentară, caracteristicile sale se schimbă fundamental. În R³, topologia se definește simplu, matematic, pentru că este desprinsă, este abstrasă de la ceea ce-i dă viață, de comunitatea dintre oameni. Spațiul este abstract, el există doar în gândire, în idee, dar nu are legătură cu realitatea comunitară. Deplasarea spre liturgic se face, cum am spus, prin includerea acestui element comunitar.

Spațiul fiind definit — cel tridimensional în care trăim, la care se adaugă cel puțin dimensiunea comunitară — rămâne să vedem cum alcătuim setul de submulțimi care să-i alcătuiască topologia, ca în acest fel spațiul topologic liturgic să poată fi o bază de lucru.

În acest scop, este bine să facem întâi o foarte scurtă incursiune în istorie și în patristică, pentru a vedea cum este definit omul ca spațiu și în ce relație se află el cu lumea și cu Dumnezeu.

Începuturile exprimării topologiei spațiului liturgic se găsesc în secolul VI, la Sfântul Maxim Mărturisitorul. Definirea omului ca microcosmos și mediator, așa cum a făcut-o el, este cea mai puternică definiție a omului, a rostului acestuia pe pământ și — ceea ce este fundamental important pentru prezentul studiu — a modului în care acesta își configurează spațiul care îl înconjoară. Această definiție a omului poate fi desprinsă din două din cărțile sale: *Ambigua*⁷ și *Răspunsuri către Talasie*⁸. Vederea sa asupra spațiului este cristalin exprimată în *Mystagogia*⁹, cea mai redusă ca dimensiuni dar și cea mai profundă din punct de vedere al conținutului. Din cele trei cărți amintite — susținuți și de restul operei sfântului dar și de cei ce i-au urmat, mai ales teologii secolului XX, dintre care trei sunt esențiali: Pr. Dumitru Stăniloae, Lars Thunberg și Hans Urs von Balthasar — construim modul în care dumnezeiescul Maxim ne propune să vedem omul, lumea și pe Dumnezeu. Relația între cele trei entități — omul, lumea și Dumnezeu — este una de izomorfism, în care cei trei termeni se reflectă

iconic, așa cum este exprimat în Mystagogia, în puține, dar foarte concludive, cuvinte .

Topologia se construiește astfel mult mai adânc. Ea nu se definește doar spațial, ci este condiționată, rafinată chiar de existența acestei iconicități — care devine o relație de izomorfism — între Dumnezeu, lume și om. Folosind aceste relații de izomorfism, în care ipoteza fundamentală de lucru este că omul și lumea sunt imagini ale lui Dumnezeu, putem construi topologia lumii, care devine astfel, întregă, spațiul liturgic prin excelență. Și aici putem defini mai clar spațiul liturgic ca fiind acel spațiu în care topologia este dată de relația sa cu Dumnezeu avându-l pe om ca mediator. Topologia lui se va referi de acum la oamenii care-l ocupă, setul de submulțimi se va referi la aceștia, la modul în care ei "se grupează" pentru a fi în numele lui Hristos. În momentul în care această grupare apare, micro-spațiul care o găzduiește capătă calitatea de spațiu liturgic după cum Însuși Mântuitorul a spus (Matei 18, 20). Construit astfel, "umanizat" astfel, spațiul liturgic este spațiu topologic.

Având această definiție a spațiului problemele arhitecturii bisericești devin mult mai clare în continuare. Având ca temelie această definiție și concluziile ce vor urma, spațiul locuit de om va fi astfel evaluat ca spațiu liturgic. Iar ca spațiu liturgic nu vom delimita strict și brutal spațiul din interiorul sau din proximitatea clădirii bisericii, ci orice spațiu în care această topologie se manifestă. Pentru implicația inversă, putem spune că o biserică devine spațiu liturgic doar în condițiile în care ea revelează această relație în care biserica este un spațiu care pune în valoare, un spațiu în care se manifestă topologia liturgică. Această relație face dintr-un edificiu eclezial o icoană (spațială) a lui Dumnezeu. Prin această relație și doar prin ea un edificiu eclezial devine o icoană a Împărăției lui Dumnezeu pe pământ.

Pe de altă parte, pentru a putea mijloci aceasta, omul trebuie să devină el însuși icoană a lui Dumnezeu. După cum demonstrează Sf. Maxim, biserica este icoană și chip al lui Dumnezeu, al omului și al întregului cosmos. Chiar dacă relația iconică nu este una de echivalență (în lipsa proprietății de simetrie, ci doar a celor de reflexivitate și tranzitivitate), există posibilitatea de a considera un anumit izomorfism — care în acest context ne este suficient — între Dumnezeu, om și cosmos, tocmai datorită faptului că au o singură icoană, un singur chip. Cum acest chip comun este lăcașul bisericii, consider că și pentru arhitect există aici un cuvânt de spus.

Pentru ca o biserică să devină icoană a lui Dumnezeu pe pământ, nu poate împlini acest obiectiv decât prin întoarcerea sa spre chipul după care a fost făcut. Topologia sufletului său trebuie "reconfigurată" după topologia Celui al cărui chip îl poartă dar îl ascunde cu obstinație. Relația dintre topologia sufletului omului și topologia divină s-a realizat având ca reper (spațial, cum altfel) topologia Ierusalimului într-o altă lucrare¹⁰, motiv pentru care nu o voi mai relua.

Esențial pentru prezentul studiu este faptul că topologia spațiului liturgic nu poate fi înțeleasă altfel decât prin adăugarea la dimensiunile spațiului tridimensional, omogen, izotrop și continuu, a dimensiunii umane. Această "adăugare" trebuie realizată înțelegând că spațiul rezultat va fi cel care va rescrie deopotrivă lumea care ne înconjoară și sufletul omului, ca imagini ale lui Dumnezeu.

2.3. Biserica întregă într-un singur spațiu

Trăirea Sfintei Liturghii alături de Sfinții din frescă

Știm că săvârșirea sfintei Liturghii are loc atât în spațiul tridimensional în care ne ducem viața ca biserică

luptătoare, cât și în spațiul tainic, nevăzut, al bisericii biruitoare. Chiar dacă există denumiri diferite pentru biserica luptătoare și pentru cea biruitoare, ele sunt totuși una singură care slujește lui Dumnezeu într-un singur trup.

În timpul serviciului liturgic ortodox, bizantin, legătura dintre spațiu, timp și desfășurarea ritualului este foarte puternică. Această legătură este punctul din care pleacă definirea topologiei spațiului liturgic ortodox. Fiecare din sfintele slujbe ale ortodoxiei este o icoană temporală a istoriei Mântuirii neamului omenesc. Fiecare din ele conține elemente din Vechiul Testament, care profețesc despre venirea Mântuitorului, elemente din Evangheliile care ne vorbesc despre viața Mântuitorului pe pământ, la fel cum în fiecare slujbă Patimile și Răstignirea sunt prezente — în unele doar în cântări și citiri, în altele însoțind Însăși Jertfa cea fără de sânge. De asemenea, Sfânta Liturghie este și icoană a Eshatonului, a sfârșitului lumii și a Judecării de Apoi. Prin funcția aceasta integratoare în dimensiunea temporală, spațialitatea bisericii este și ea, în consecință, transfigurată. Pentru că spațiul care adăpostește Sfânta Liturghie fiind prin excelență spațiul liturgic — și pentru că, așa cum am afirmat, Sfânta Liturghie este icoana Eshatonului — interiorul bisericii trebuie să fie, la rândul lui, icoana spațiului în care acesta va avea loc. Trebuie să fie un spațiu în care, în primul rând, are loc întâlnirea noastră cu dreptii, cu cei care au adormit în așteptarea acestui moment, cu sfinții. Trăim această întâlnire atât prin pomenirile lor în cadrul rugăciunilor și cântărilor din care Liturghia este alcătuită, cât și vizual, ceea ce pe noi ne interesează în special în acest discurs. Această întâlnire, (cel puțin) vizuală — preînchipuire a întâlnirii care va avea loc la Sfârșit — are loc doar datorită picturii din fresca de pe pereții bisericii. Această prezență a fost îndelung contestată. Ea nu există decât în biserica ortodoxă și aici după mai bine de un secol — evul întunecat bizantin — de înverșunată contestare. După sinodul ecumenic cu numărul 7, ținut la Niceea, prezența icoanelor în biserici a fost "legitimată" și, odată cu prezența icoanelor, și prezența sfinților din ele.

După perioada iconoclastă, există programe iconografice bine puse la punct. Le amintesc în treacăt aici pe cele din Sfântul Munte Athos, puse la punct de școala Macedoneană, reprezentate în principal de cei doi mari stâlpi ai ei — Teofan Grecul și Emanuel Panselinos¹¹. Prezența sfinților în biserici este bine "pusă la punct". Întreaga frescă este organizată după erminii mai mult sau mai puțin clare. Nu intru aici în detaliile de poziționare a frescei, spațiul nu mi-o permite. Ea a făcut obiectul multor lucrări care o aveau chiar ca temă principală. Ceea ce e important în contextul nostru — topologia spațiului bisericii — este că și fresca este determinantă pentru definirea acestei topologii, contribuind împreună cu configurația spațială a bisericii, la caracterul său de spațiu liturgic.

Prin împreună lucrarea, în Sfânta Liturghie, a desfășurării acesteia — ca succesiune de acțiuni ale clerului și ale credincioșilor, prin cântările și rugăciunile acestora — cu cele două elemente de arhitectură sus-pomenite — configurația spațială și fresca în "organizarea" ei canonică — biserica devine icoană a spațiului Eshatonului. Prin aceasta spațiul liturgic își capătă adevărata valoare, prin ea topologia sa este împlinită. În acest fel, unirea celor două biserici, întâlnirea dintre noi — Biserica luptătoare și sfinți, Biserica biruitoare — are loc în chiar spațiul bisericii.

În timpul slujbei Utreniei, există momentul Doxologiei¹². În vechime, dar și acum în Sfântul Munte Athos, acest moment coincidea temporal cu apariția pe cer a primei raze de soare. Relația spațiului bisericii cu exteriorul nu este de neglijat. La Doxologie, intrarea razei de soare avea loc, evident, pe fereastra din axul absidei altarului. În bisericile mănăstirilor de pe flancul estic al Athosului, dar nu numai în ele, ci în toate bisericile

orientate canonic, această rază de soare, cu culoarea ei specifică, care rezonază cu aureolele sfinților, momentul Doxologiei devine unul cu adevărat ieșit din comun. Această lumină, icoană a lui Hristos, Lumina Lumii, ne face să vedem sfinții din frescă coborând, venind între noi, într-o comuniune greu de descris în cuvinte.

Așadar, probabil principala calitate a spațiului bisericii este de a reuni în interiorul lui lumea întreagă. În el are loc reunirea Bisericii, a Bisericii luptătoare cu cea biruitoare. De fapt, în acest spațiu se realizează, ca într-un nucleu, întreaga topologie a lumii. Importanța spațiului Bisericii este tocmai aceea că el constituie recapitularea spațialității întregii lumii.

3. Topologia spațiului modern

Topologia spațiului modern este construită pe raportul dintre spațiu și timp în modernitate, plecând de la descrierea făcută de Minkovski (și Einstein) la începutul sec. XX.

Lupta pentru obiectivitate a modernilor (luptă la care între timp au și renunțat, la/prin începutul postmodernității) este totuși bazată pe dihotomia particular/general. Ei nu pot executa ruptura de această dihotomie care i-ar duce la unificarea contrariilor. Această luptă este evitată de către (mai bine zis inexistentă pentru) artistul sau teologul ortodox, pentru că el are ceea ce se cheamă cuprindere a necuprinsului, ceea ce lipsește istoricului sau artistului modern. În sfântul ortodox regăsirea chipului lui Dumnezeu face superfluă dihotomia sus-pomenită. Aceasta pentru că el, sfântul, realizează cuprinderea întregii lumi și nu doar cuprinderea lui de către lume. Iar aceasta îi este imposibilă gânditorului modern. În timp ce sfântul creștin realizează relația ternară iconică între Dumnezeu, lume și om, în care fiecare termen este icoana celorlalte două, așa cum descrie în *Mystagogia* sa Sf. Maxim Mărturisitorul, gânditorul modern este și rămâne în captivitatea de nedepășit a lumii pe care modernitatea o construiește pentru a fi suprapusă peste lumea creată de Dumnezeu.

De asemenea, auzind sintagma "noua tradiție" și consultând etimologia — "dare", "transmitere" — nu se înțelege cum poate fi construită o nouă tradiție. Ea nu este dată de nimeni, nu este transmisă de nimeni, a apărut din mintea unor oameni și cred că va dura foarte mult până când ea va putea căpăta această denumire doar prin faptul că a fost transmisă o perioadă relativ îndelungată. Nemaipunând la socoteală că deja putem vorbi de post-modernitate, de o perioadă în care "noua tradiție" a fost pusă și uitată undeva în raft.

Problema topologiei spațiului modern, așa cum este ea realizată în știința secolului XX, este cea a desprinderii de realitate. Ceea ce caracterizează fizica și matematica aceluși secol este ostentația cu care oamenii de știință ai celor două discipline au construit un model al lumii reale. Și au mers cu acest model până în cele mai mici amănunte, desprinzându-se astfel de realitatea imediată. Această modelare care a survenit în fizică și în matematică este ceea ce caracterizează topologia spațiului modern. Iar pentru arhitectură este importantă și difuzarea ei în artă — și fac referire aici în primul rând la futuristii italieni, dar și la celelalte curente de avangardă contemporane lor. Această modelare este de fapt înțelegerea sinergicii între timp și spațiu, a încercărilor de tot felul de a exprima în artele plastice noul concept al spațiu-timpului. Această sinergie între spațiu și timp fiind de fapt rezultatul unei modelări, ea a "sufocat" spațiul real și timpul real. Le-a umplut, de fapt, cu dorința oamenilor de control absolut prin rațiune. În această stare de lucruri, modernii au considerat întotdeauna ca

important modelul. Pentru ei, luarea în posesie a spațiului era de fapt condiționată de capacitatea lui de a “se lăsa” modelat. Poate din acest motiv ei s-au desprășit de Dumnezeu... pentru că El nu S-a lăsat niciodată modelat.

În timp ce pentru topologia spațiului liturgic, esențială este integrarea lumii în totalitatea ei — cel puțin a celei văzute cu cea nevăzută, pentru topologia spațiului modern elementul determinant este modelarea pe care oamenii o aplică spațiului pe care îl au la dispoziție, chiar dacă ei încă nici nu știu de unde...

3. 1. Cum progresul tehnologic poate ajuta, dar nu este esențial pentru construcția bisericii și a arhitecturii acesteia

Pentru definirea spațiului bisericii, există în plus resursa raportării la sistemele constructive ale diferitelor epoci. Pentru noi aici este interesantă influența pe care modernitatea a căpătat-o de la ingineria structurilor. De asemenea, pentru arhitectura bisericii ortodoxe cosmologia spațiului construit și relația iconică ternară sus-pomenită sunt elementele importante¹³.

Este necesar ca materialele și tehnologiile noi de construire să fie clar înțelese ca stând în slujba arhitecturii. Nu este necesar ca arhitectura să se “adapteze” la acestea, cum încă persistă o tendință în acest sens de aproape 200 de ani. Ca exemplu de raportare a tehnicii la material, mă refer aici, chiar dacă aparent fără legătură cu arhitectura religioasă, la tehnologia betonului armat de la sfârșitul sec. XIX și începutul sec. XX. Expresivitatea betonului armat atinge o extremă la podurile din Elveția construite de inginerul Robert Maillart¹⁴. O altă extremă a soluțiilor expresive a începuturilor acestui nou material, prin definiție modern, o putem afla în clădirea din Bourg-le-Reine, construită de François Henebique în ultimul deceniu al sec. XIX. Această clădire, “un veritabil dans pe sârmă”, ne prezintă console peste console, terase, acoperișuri grădina — este o trecere în revistă, împinsă spre suprealism a posibilităților pe care betonul armat le oferă arhitectului.

În arhitectura bisericii folosirea sau evitarea acestui etalon al modernității care este betonul armat — ca material și ca tehnologie — a fost o vreme o problemă de opțiune. În ziua de azi, evitarea lui este practic imposibilă. Construirea de clădiri din zidărie portantă la dimensiunile pe care o biserică le presupune nu poate fi realizată altfel decât în cadrul normativ existent, iar acesta prevede ca unică soluție pentru bisericile din zid structura care conține, într-o formă sau alta, betonul armat.

În concluzie, după cum o omilie a unui părinte contemporan rămâne profund duhovnicească în conținut chiar dacă ia calea internetului, la fel o biserică poate fi construită în beton armat fără ca firea ei de icoană a împărăției să fie în vreun fel alterată.

4. Problema infinitului în dogmatica ortodoxă

Cea mai simplă definire a infinitului, după moderni, este cea a infinității mulțimii numerelor naturale. A fost construită relativ târziu, la sfârșitul sec. XIX, de A. Peano. Presupune existența unei mulțimi, în care există un element numit inițial. Pe această mulțime este definită funcția succesor, care îi “dă” fiecărui element al mulțimii un element atașat, un element următor. Elementul inițial — cum îi spune și numele — nu poate fi succesorul nimănui. Dintr-o asemenea definiție, este clar că una din caracteristicile absolut esențiale ale mulțimii în cauză va

fi cea de a fi infinită. Nu vreau să intru aici în detalii matematice, spun doar că unii matematicieni denumesc această funcție "+1" și că ea este ușor de pus în corespondență cu mulțimea numerelor naturale.

Pe de altă parte, în dogmatica ortodoxă, spațiul nu poate fi definit abstract. Spațiul liturgic este făcut pentru a primi comuniunea dintre oameni și nu pentru altceva. Această comuniune este cea care ne conferă coexistența noastră ca oameni, între noi, dar și coexistența noastră cu Hristos. La urma urmei, noi îi suntem mădulare, iar comunitatea în Biserică este practic comuniunea noastră cu și în Hristos. Spațiul care ne cuprinde câtă vreme noi, în calitatea noastră de creații ale Lui, îl înțelegem cum se cuvine și ne manifestăm ca mădulare ale Lui, își pierde dimensiunea finită. Și o pierde tocmai prin câștigarea dimensiunii comunitare. Pentru că acolo unde ne vom afla doi sau trei în numele Lui, cu siguranță se va afla și El în mijlocul nostru (Matei 18, 20). Spațiul Liturgic poate căpăta o definiție aici, tocmai ca acel spațiu în care oamenii se adună în numele lui Dumnezeu, pentru ca prin aceasta să fie adus și El în centrul acestui spațiu. În acest fel, spațiul liturgic devine infinit doar datorită faptului că îl cuprinde pe Dumnezeu.

Diferența dintre cele două spații infinite este greu de înțeles în cuvinte. Sunt tomuri întregi scrise, în Apus în favoarea primei definiții, în Răsărit pentru cea de-a doua. Dar ea este absolut facil exprimată în arhitectură.

Catedralele occidentale ne oferă un spectacol fascinant al funcției succesor — o regăsim în exterior, în contraforți, pe fațade, în interior în coloanele care separă multele nave, în băncile făcute pentru fiecare din membrii comunității, în arcadele și în bolțile frânte. Pentru arhitectul occidental care i-a urmat abatelui Suger, fiecare gest în arta construirii trebuie să fie succesul unui gest al gândirii. Bisericile ortodoxe (cu puținele excepții ale basilicilor primelor secole), în schimb sunt structurate altfel. În ele, cu toate neregularitățile pe care le presupune construcția, nelipsite din majoritatea lăcașelor de cult ortodoxe, spațiul este central. Tot spațiul este centrat sub cupolă, pentru ca cei aflați acolo, în numele lui Hristos, să-l aibă pe El în mijlocul lor. Și-l au, în icoana Pantocratorului. În bisericile occidentale, singura posibilitate de a lua, de a fi parte în spațiul lor, este cea de a fi încolonat. Ce-i drept, noi constituim Biserica luptătoare... În multe din bisericile noastre, posibilitatea de a sta față către față este dată deplin credincioșilor. De exemplu, în Sfântul Munte, datorită configurației spațiului interior (construit pe planul numit de Sf. Teodor Studitul *tetrapylon*) a te așeza "încolonat" este aproape imposibil. Este drept, o orientare orizontală, cel puțin vizuală, către altar, este incontestabilă, atât în bisericile din Răsărit, cât și în cele apusene. Dar ea este impusă cu orice preț în cele din urmă, în timp ce credinciosul ortodox este, prin configurația spațială a bisericii, atras spre a deveni mădularul unui Trup orientat către icoana lui Dumnezeu — altarul, după cum este prezentat de Sf. Maxim Mărturisitorul, în *Mystagogia* sa. Diferența de înțelegere a infinitului în cele două părți ale Europei este fundamentală și este clar reprezentată de această organizare spațială. Din acest motiv, prefer să folosesc termenul de "infinit" mai ales în contextul gândirii occidentale, pe când pentru contextul ortodox găsesc că este mai potrivit cel de "necuprins"...

5. Problema infinitului din baroc până în modernitate

Perspectiva ne dă o anumită măsură a percepției topologiei lumii în care trăim. Ea este în fond expresia artistică a geometriei dominante. A apărut în Renaștere, odată cu redescoperirea geometriei euclidiene. A fost îmbrățișată de toți artiștii perioadei, încurajată de filosofia epocii (coborând de la Toma de Aquino, etc.) care chiar impunea "omul ca măsură a tuturor lucrurilor", după despărțirea acestuia de Dumnezeu. Fiind

caracteristică pentru lumea modelată impusă de această filozofie, s-a menținut în baroc, pentru simplul fapt că modelele construite în acea perioadă de Newton, Pascal, Leibniz, Descartes descindeau din ea, având, de asemenea, omul ca centru. A trecut secolul XIX nevăzută pentru simplul motiv că întreaga omenire era mult prea preocupată cu industrializarea pentru a-i da atenție. A fost nevoită însă să dispară la începutul sec. XX, datorită impunerii (în final) a geometriilor neeuclidiene.

De asemenea, a avut loc și o schimbare a poziției față de infinit. Infinitul nu mai este perceput ca nesfârșitul grădinilor de la Versailles, are loc redescoperirea spațiului ca ceva multi-fațetat, cu un potențial infinit¹⁵.

Căutarea infinitului, așa cum a fost ea făcută în baroc, este o sursă de informații foarte utile pentru investigația ce urmează. În occident, secolul XVII a avut această problemă în prim-plan, importantă pe multe din coordonatele culturale. Blaise Pascal, la începuturi, ca și Newton sau Leibniz, Gauss spre sfârșitul secolului au încercat să dea descrieri cât mai precise ale infinitului. Ei au făcut ultimul mare pas al culturii occidentale, în trecerea ei de la individualismul Renașterii la universalismul Barocului. Descoperirile lor în domeniul matematicii în special au deschis calea spre o nouă înțelegere, profund diferită de cele anterioare, a lumii, spre o universalitate care este specifică acestei epoci și care a durat până la dezintegrarea pe care a reușit-o standardizarea venită odată cu creșterea industrializării. Transpunând aceste descoperiri în clădiri, arhitectii barocului, mai ales ai celui târziu, au reușit să dea o expresie spațială a infinității, a infinitului, așa cum a fost el înțeles de marii matematicieni, în calculul integral — indiferent cine l-a descoperit — Newton sau Leibniz. După cum am mai spus, a existat, cel puțin la nivel de corespondență, o relație între arhitectii și matematicienii vremii. Dar această legătură nu a fost făcută doar la nivelul “colaborării”, ci problema s-a pus și la nivelul unei unități de expresie, prin mijloacele specifice fiecărui domeniu. După cum spune și Giedion, *“Thus the integral calculus, taking definite shape at the end of the seventeenth century found its architectural equivalent in the complicated treatments that appeared at the same time”*¹⁶. Efortul a fost îndreptat spre exprimarea infinitului, dar nu a reușit decât punerea în formă arhitecturală — atât spațială cât și volumică — a numinosului, așa cum mai târziu Rudolf Otto o definise în cartea sa de referință, “Sacrul”. Ceea ce au făcut matematicienii occidentali pentru definirea infinitului, ca și ceea ce au făcut arhitectii din aceeași parte de lume, este de fapt rezultatul unei modelări. Ei au descoperit un infinit care de fapt a rezultat din dezvoltarea științelor de până atunci. Teoriile lor — mai ales cele ale lui Isaac Newton, dar și ale lui G.W. Leibniz — pleacă de la un universalism urmărit, nu trăit. Același S. Giedion ne aduce la cunoaștere o dihotomie esențială pentru definirea gânditorului baroc. El nu poate gândi altfel decât bazându-se pe “speculații pur matematice de un înalt grad de complexitate” sau în termenii unei “creații într-un tot vizionare sau imaginativ-mistice”. Chiar și atunci când aceste două moduri de gândire caracterizează una și aceeași persoană — cum Giedion spune despre Blaise Pascal — el nu se amestecă decât aparent. Din acest motiv, din această disjunție profundă izvorăște teama pe care infinitul o insuflă genialului Pascal. Realizează astfel, totuși, insignifianța omului fără Dumnezeu, dar nu poate face nimic pentru a o depăși. Ceea ce îl oprește este întreg sistemul lui teoretic. Prin el, căutarea infinitului se lovește cu toată puterea de limitele omului, de finitudinea lui. Iar ceea ce le-a scăpat matematicienilor barocului (și a celor ce le-a urmat, gândindu-mă și la acel Alef 0 al lui Cantor) a fost tocmai raportarea la infinit. Ei au făcut-o de pe pozițiile limitate ale omului. Au încercat să construiască infinitul din interiorul spațiului modelat prin știința omenească. Ființe create au încercat, cu mijloacele minții oamenilor, să cuprindă infinitul, care este — nici nu poate fi altfel — necreat. Finalul acestei căutări nu a fost — pentru că nu

a putut fi — infinitul, ci doar numinosul.

Abordarea relației cu infinitul în Răsăritul creștin este, în schimb, de altă natură. În primul rând trebuie să amintesc ceea ce spunea Sf. Simeon Noul Teolog, anume că pentru a înțelege cele ale lui Dumnezeu omul trebuie în primul rând să uite cele ale științelor¹⁷. El nu spune aceasta dintr-un misticism semidoct, cum ne învață și acum, cel puțin la noi, filosofia de stânga, prin același discurs (și chiar prin aceiași oameni sau prin urmașii lor). Sfântul a ajuns la această “concluzie” pe căi poate excesiv sau chiar exclusiv matematice. El nu se poate antrena în înțelegerea necuprinsului umflând balonul lui Pascal, așa cum savantul elvețian a făcut-o, pentru ca ulterior să eșueze în teamă și nesiguranță. A ales o altă cale, mult mai naturală. A ales, pentru a câștiga infinitul, să omoare finitudinea din el, să se golească de cele finite ale omului pentru ca locul lui să fie ocupat de însuși infinitul dumnezeiesc.

Distingem în acest fel două moduri disjuncte de înțelegere a infinității. Primul, cel occidental, cum am văzut, o construiește pas cu pas, incremental, după axioma lui Peano. Cel de-al doilea, răsăritean ortodox, “reduce” finitul la minimul posibil, pentru ca din această condiție să se poată uni cu infinitatea, cu necuprinsul.

6. Și în final, puntea: Capacitatea limbajului arhitecturii contemporane de a exprima spațiul liturgic

6.1. Problema influențelor occidentale. Cele două probleme îngemănate — a spațiului bisericii și a spațiului exterior pe care aceasta îl ordonează

Relația dintre etnic și religios în arhitectura bisericilor este descrisă (nu perfect, dar foarte bine totuși) de A. Ioan în “Arhitectura ortodoxă și tema identitară”.¹⁸

Studiul lui se referă — poate nu la întreaga anvergură a problemei — la arhitectura bisericilor de pe teritoriul României, din teritoriile revenite la Țară, după Războiul de Independență de la 1878, ca și cele de pe teritoriile cu care aceasta a format România Mare în urma Marii Uniri de la 1918.

Ceea ce este de investigat și aprofundat în continuare la aceste biserici este relația lor cu stilurile arhitecturale ale epocii. Ele nu sunt importante pentru noi doar datorită construirii în teritoriile noastre, după redobândirea acestora în urma unor varii evenimente istorice. Importanța lor pentru studiul spațiului liturgic este suprapunerea construirii lor cu perioada prin excelență modernă a Țării, începută în timpul domniei Regelui Carol I de Hohenzollern și definitivată (inclusiv prin Constituția de la 1923) de regele Ferdinand al aceleiași dinastii. În acest fel, relația pe care o are arhitectura acestor biserici cu stilurile epocii — neoromânească în special — nu este doar pur temporală sau de preluare de elemente.

De asemenea, relația cu materialele de construcție ale epocii, chiar dacă ar fi trebuit să fie doar conjuncturală, nu a fost. Petre Antonescu vorbește despre posibilitățile de expresie ale betonului armat în arhitectura bisericii ortodoxe doar din inerția educației occidentale a generației sale. După cum știm, una din caracteristicile esențiale ale modernității este de a cuprinde și a acapara orice domeniu, orice loc, orice timp. Ce-i drept, nici un scriitor bisericesc nu s-a pronunțat pentru, după cum nimeni nu s-a împotrivit niciunui sistem constructiv. Evident, nu putem trage prea mari concluzii despre relația arhitectură - materiale în perioada bizantină, având în vedere paleta foarte restrânsă de materiale și tehnici existente în acea vreme.

De asemenea, forma clădirii, spațialitatea interioară, volumul, și spațialitatea exterioară pe care o determină

și o ordonează, nu sunt dependente sub nicio formă de contextul artistic, științific sau de orice alt fel al vremii în care aceasta este edificată. Ca exemplu, nu sunt convins că Paul Smărandescu a realizat deschiderile mari din tamburul bisericii Sf. Ilie de la Sinaia doar datorită capacității mari portante oferite de betonul armat. Încin să cred că aceasta a considerat el important în discursul său iconic, în construirea icoanei Împărăției și nimic mai mult. Nu putem, de sub acel tambur, să nu ne amintim de imaginea cupolei de la Hosios Loukas (sec. XI) sau chiar de plutirea cupolei de la Sf. Sofia, ambele datorate, de asemenea, unui raport plin/gol în favoarea golului. Și nu putem spune nici despre Sf. Luca, nici despre Anthemie — care a realizat o capodoperă a arhitecturii, ale cărei forme și dimensiuni nu au putut fi realizate până acum în beton armat — că au recurs la această expresivitate datorită vreunei tehnici anume, nicidecum a celei a betonului armat. Așa cum e scris în întreaga tradiție mistagogică, încă de la Didascalia Sfinților Apostoli¹⁹, trecând pe la Sf. Maxim Mărturisitorul, Sf. Gherman din Constantinople, Sf. Teodor de Andida până la Sf. Simeon al Tesalonicului, rostul arhitectului ortodox a fost de a aduce pe pământ icoana Împărăției Cerurilor. Pentru aceasta prima lui mare grijă a fost — cel puțin în vechime, dar se întâmplă, ce-i drept, sporadic, și în zilele noastre — să cunoască pe cât e posibil ceea ce are de pus în icoană, adică Împărăția. Face aceasta tot așa cum iconarul, când face — pentru că acesta e verbul de folosit aici — icoana sfântului, citește din sinaxare, acatiste, chiar (cel puțin încearcă să) intră în legătură cu el prin rugăciune. El nu pleacă în construirea bisericii de la informarea despre ceea ce e nou pe piața materialelor și a tehnologiilor de construcție. Nu spun aceasta pentru că aș fi împotriva acestora, departe de mine. Dar ele trebuie cunoscute, dar pentru a fi folosite cu maxim discernământ.

Nu trebuie să ne lăsăm aici atrași în cursa occidentală. Nu putem spune că a cunoaște tehnicile și materialele moderne de construire este esențial pentru a construi biserici, tot așa cum nu putem spune că pentru a picta icoane este esențial să cunoaștem perspectiva sau poate tehnica hologramei... Ne scapă aici o minimă ordine a priorităților. Cunoașterea tehnicilor de construire este importantă doar pentru a alege din ele pe cea care este cu adevărat eficientă pentru a exprima ceea ce avem de exprimat. Consider că alegerea tehnicilor trebuie să aibă loc după ce forma este stabilită; forma, fiind icoană, nu poate fi aleasă plecând de la materialul în care se exprimă, nici măcar dacă aceasta se întâmplă într-o buclă de back-tracking.

A vorbi în acest context despre diferențele dintre bisericile din zid ale bizantinilor și bisericile din lemn din Ardealul secolului XVIII e cel puțin aberant. În două vorbe, se poate spune că bisericile din lemn din Ardeal sunt rezultatul unei politici de dură opresiune din partea coroanei de la Viena, care a impus prin decret imperial folosirea de materiale perisabile la construirea bisericilor ortodoxe, mai ales după ce le-a oferit românilor "alternativa" greco-catolică. În plus de asta, nici nu (prea) era canonică construirea de lăcașe de cult din materiale perisabile...

6.2. Biserica Sf. Ilie Tesviteanul din Sinaia

La biserica Sf. Ilie Tesviteanul de la Sinaia, Paul Smărandescu a reușit să se elibereze de cele două idei fixe ale începutului de secol XX, care, la urma urmei, nu ne dau pace nici acum, după o sută de ani: folosirea exclusivă și fără capacitate critică a limbajului arhitectural al formelor închise în teritoriul care este România Mare rezultată după Marea Unire și importul, de asemenea fără discernământ, de forme și tehnologii puse la dispoziție de modernitatea occidentală. Disjunția care persistă între aceste două abordări ale arhitecturii

ecleziale de la noi le mărește nocivitatea. Smărăndescu face tocmai saltul prin care depășește împietrirea pomenită. El construiește biserica donând proiectul și un an din activitatea lui pentru coordonarea șantierului. În acest fel, ceea ce face el la Sinaia este, cel puțin în sens etimologic, un act liturgic. El pune lucrarea lui în slujba comunității ca trup al lui Hristos. Reușește astfel să fie un iconar al Împărăției, nu un arhitect care folosește paleta de forme pentru a realiza o clădire care are funcțiunea de biserică. Dar realizarea cea mai importantă a arhitectului Smărăndescu este cea de a fi pus conținutul înaintea expresiei. În proiectul bisericii Sf. Ilie din Sinaia, o lucrare liturgică (în sensul precizat mai sus, acela de a fi pus în slujba comunității), nu o lucrare oarecare, nu au fost determinante nici atenția acordată paletelor de forme, nici importanța pe care o avea în epocă expresivitatea materialelor și tehnologiei puse la dispoziție de modernitate. După cum o demonstrează abordarea economică, chiar materială a proiectului, pentru Smărăndescu a fost importantă cu adevărat construirea unui spațiu liturgic al cărui caracter esențial este acela de a fi biserică. Prin modul în care a pus problema acestui proiect, Smărăndescu a înțeles că un proiect de arhitectură bisericească este un act liturgic. Un act liturgic trebuie în primul rând să aibă caracter de jertfă, ceea ce Smărăndescu a realizat prin donarea proiectului și a timpului alocat supravegherii șantierului.

Schimbând în acest fel prioritățile, demersul se schimbă întru totul. Proiectarea și construirea bisericii nu mai sunt căutări de expresie modernă a unei funcțiuni în plus, ci devin ceea ce sunt în mod natural — punerea în formă a spațiului liturgic. Pentru Smărăndescu nu a fost importantă exprimarea sa ca arhitect modern, ca autor modern. El s-a retras, asemenea iconarului, pentru slava Celui exprimat iconic în clădirea bisericii. El a căutat



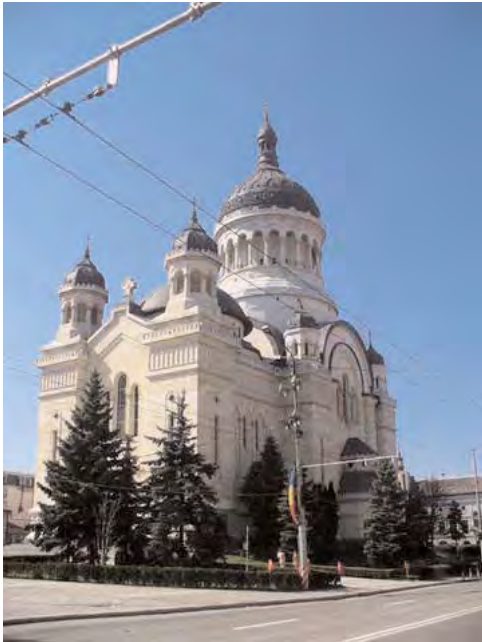
Biserica Sf. Ilie Tesviteanu din Sinaia

între formele, materialele și tehnologiile moderne pe cele care îl puteau ajuta pentru a da slavă lui Dumnezeu. Pentru el nu a fost niciodată important un alt conținut al expresiei, nici modernitatea, nici naționalismul, nimic altceva decât icoana Împărăției. Consider că acest motiv, derivat din apropierea arhitectului de ritul bizantin, ortodox, face ca biserica Sf. Ilie Tesviteanul din Sinaia să fie foarte aproape de a fi o astfel de icoană, atât de greu de încadrat alături de alte edificii din aceeași epocă și același program.

6.3. Catedralele din Cluj-Napoca și din Timișoara, biserica greco-catolică din Brașov și Cuțitul de argint din București printre alte edificii ortodoxe ale epocii

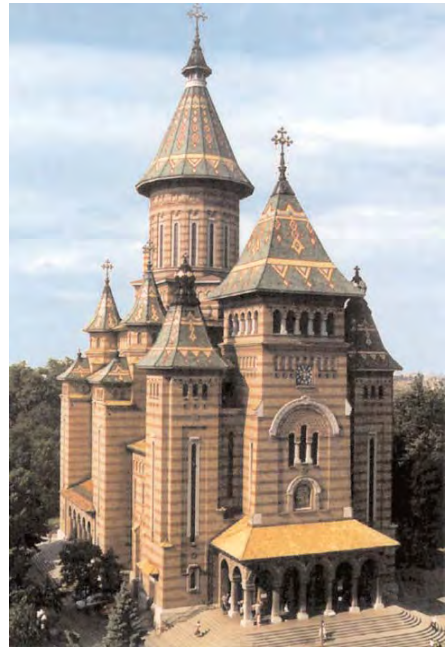
I.Traianescu ridică în 1935 **catedrala din Timișoara**. Ca vocabular, sursele sunt de pe întreg cuprinsul României. Turlele și acoperișul, moldovenesci, se ridică semețe peste un corp triconc, poate ieșit din scară, tratat în exterior în manieră muntenească, cu asize din piatră și cărămidă. Spațialitatea este tratată în cheie modernă, combinând elementele planului în cruce greacă înscrisă cu cele ale triconcului. Lipsa de originalitate în alegerea vocabularului este evidentă.

Catedrala din Cluj, creația arhitectului Cristinel, este realizată prin forme de import. Tamburul turlei este adus parcă de pe Pantheon sau de pe St. Paul's din Londra. Limbajul masei și a detaliilor exterioare este neoromânesc cu accente Secession.



Catedrala din Cluj

Catedrala din Timișoara



La **Biserica greco-catolică din Brașov**, M. Smighelschi folosește un limbaj bizantinizant care nu deranjează deloc în folosirea edificiului pentru ritul ortodox, cum se întâmplă acum. Paleta de forme adoptată pentru o biserică totuși catolică este ortodoxă. Aceleași forme ar fi fost folosite și dacă tema ar fi fost primită pentru o biserică ortodoxă.



Biserica Cuțitul de Argint, București

La **Biserica Cuțitul de Argint**, chiar dacă a fost construită cu ceva timp înainte (aproximativ 25 de ani, la 1910), Ghyka-Budești transferă forme ale limbajului bucovinean, nesemnificativ alterate, la București.

Există câteva trăsături pe care le au în comun aceste biserici, ca și majoritatea celor construite în epocă. Acestea sunt consecințe ale desprinderii de Biserică a celor care le-au construit. După cum remarca și dl. Ioan în articolul anterior menționat, la începutul sec. XX și mai ales după 1918, arhitectura bisericii a fost folosită, într-un fel sau altul, și pentru alte scopuri decât transpunerea în material a spațiului liturgic. S-au făcut căutări formale, s-a urmărit exprimarea unui specific național, s-a vrut ca exprimarea noii puteri în Transilvania să se facă și prin arhitectura bisericii. Dar cel mai

important de spus aici este că s-a urmărit cristalizarea unui limbaj formal bazat pe vocabularul trecutului și gramatica prezentului. Prin aceste scopuri, arhitecții au pierdut drumul spre ceea ce trebuie să fie clădirea (ca substantiv, dar mai ales ca verb) bisericii. Nu au realizat că pe Hristos trebuie să-L slujim, nu să-L atragem în împlinirea de diverse scopuri lumești și vremelnice. Și în toate acestea, Paul Smărăndescu este excepția care întărește regula. Biserica de la Sinaia a urmărit doar slujirea lui Dumnezeu. Arhitectura ei exprimă aceasta. Limbajul formal este deplin acordat cu gramatica aleasă, dar este și specific locului, iar din forma exterioară și din spațiul interior nu transpare nici cramponarea de elemente mai mult sau mai puțin ortodoxe, nici etalarea naționalului românesc, ci doar icoana Împărăției...

Așadar problema esențială a arhitecturii bisericii la noi după 1878 nu este nicidecum identitatea națională, ci îndepărtarea de canoanele construcției de biserici. Foarte puțini arhitecți și-au pus problema în acest mod. Pentru toți, de la Ion Mincu la Petre Antonescu și mai departe până la Augustin Ioan nu există decât problema formei, ignorând elementul esențial al arhitecturii ecleziale, anume faptul că ea este un act liturgic.

Note

¹Mircea Eliade - Sacrul și Profanul, București, Humanitas, 1992

²Spațiul bisericii este, la o privire mai atentă, o noțiune ambiguă. Chiar mă folosesc aici de această ambiguitate, pentru a vorbi, folosind această sintagmă, până decelarea va fi necesară, atât despre spațiul interior al bisericii, cât și despre spațiul exterior căruia aceasta îi dă un sens, sau cel puțin ar trebui să-i dea.

³Ceea ce spun aici se referă mai mult sau mai puțin strict la modernitate așa cum o aflăm noi în spațiul în care se vorbește limba română. Dacă cele construite aici de mine sunt adevărate, confirmate (și sunt, pentru că multe din ipotezele și

argumentele pe care le folosesc sunt prezente și la Christian Norberg-Schulz, de exemplu) și pe alte meridiane, vine doar spre confirmare, dar nu există nicio tendință spre "globalizare". Singura mea dorință este de a face (încă) un pas, indiferent cât de mic, spre descoperirea topologiei spațiului nostru, ortodox și românesc, topologie care este disjunctă celei moderne.

⁴Pentru susținerea și pentru detalierea acestei idei fac trimitere la lucrarea esențială a lui Ernest Bernea, "Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român". De asemenea, excelenta carte a aceluiași autor, "Îndemn la simplitate". Tot pe aceeași idee, extraordinara descriere a copilăriei teologice a lui Virgil Gheorghiu, "Cum am vrut să mă fac sfânt" și "Tatăl meu, preotul", în care putem afla și detalii despre cum un trăitor profund al ortodoxiei, fără vreo relație cu arhitectura, vede spațiul liturgic, atât pe cel din interiorul bisericii, cât și cel pe care aceasta îl ordonează în jurul ei, mai ales spațiul satului.

⁵ Pentru detalii privind topologia și spațiile topologice, la un nivel introductiv, vezi la (2) P. Flondor, O. Stănățilă, *Leții de analiză matematică*, All, București, 1993

⁶Pr. Prof. Dr. Dumitru Stăniloae, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol I, Ed. IBMBOR, București, 2003, pg. 211

⁷Sfântul Maxim Mărturisitorul, *Ambigua*, Traducere din limba greacă veche, introducere și note de Pr. Prof. Dr. Dumitru Stăniloae, Ed. IBMBOR, București, 2006

⁸Apărute în *Filocalia sau Culegere din scrierile Sfinților Părinți*, traducere, introducere și note de Pr. Prof. Dr. Dumitru Stăniloae, vol III, Ed. Harisma, București, 1994

⁹Sfântul Maxim Mărturisitorul, *Mystagogia*, *Cosmosul și sufletul*, chipuri ale bisericii, Introducere, traducere, note și două studii de Pr. Prof. Dr. Dumitru Stăniloae, Ed. IBMBOR, București, 2000

¹⁰Nicolae Tulban, "O (nouă) topologie a Ierusalimului", lucrare prezentată la Sesiunea de comunicări 2008

¹¹Pentru explicarea, ermeneutica frescei din biserică dar și din trapeză, vezi la (7) Arhim. Vassilios Gondikakis, *Intrarea în Împărăție sau modul liturgic*, Deisis, Sibiu, 2007; de asemenea, edițiile cu reproducerile integrale după frescele bisericilor (8) Manolis Chatzidakis, *The Cretan Painter Theophanis, The Final Phase in His Art in the Wall Paintings of the Holy Monastery of Stavronikita, the Holy Monastery of Stavronikita, Mount Athos*, 1986; (9) Nik. Zias, Sot. Kadas, *The Holy Monastery of Saint Gregorios, The Wall Paintings in the Katholicon, The Holy Monastery of Saint Gregorios, Mount Athos*, 1998, ca și (10) Stelios Papadopoulos, Editor, *Icons of the Holy Monastery of Pantocrator, Holy Monastery of Pantocrator, Mount Athos*, 1998. Pentru explicarea relațiilor care există în interiorul programului iconografic ca și a celor dintre acesta și arhitectura bisericii, cartea de căpătâi (încă) (11) Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, Boston Book and Art Shop, Boston, MA, 1964.

¹²Pentru detalii privind desfășurarea ritualului în sfintele slujbe, vezi la Pr. Prof. Dr. Ene Braniște, *Liturgica specială*, Ed. Lumea Crediinței, București, 2005.

¹³Și modernitatea în arhitectură se poate revendica. Și e păcat că acest lucru este uitat, că nu mai este pomenit, de la o anumită cosmologie. Se spune că Borromini, când a construit cupola bisericii San Carlo alle Quattro Fontane (?), a cerut sprijin matematic de la Leibniz, pentru calculul eforturilor din cupola eliptică. Poate că această întâmplare este una din primele în care un arhitect cere ajutorul unui om al științei — un fel de "embrion" al relației care peste secole se va construi între arhitecți și ingineri. Leibniz a folosit aparatul calculului integral — ultima sa descoperire, cel mai recent aparat matematic — pentru a face față problemei. Dar calculul integral își are originea nu neapărat în cercetările matematice ale acestuia, cât în problemele pe care el și le punea legat de întregul univers. Calculul integral este prin definiție baroc. El a fost descoperit plecând de la filozofie, a ajuns la el particularizând elemente de cosmologie. Acest exemplu de relație directă între arhitectură și știință nu este singular.

¹⁴Evident, discuția despre formele pe care le poate lua materialul, despre poduri, poate continua până la Calatrava. Dar nu este locul aici. Pentru textul de față Maillart este un maxim, poate pentru că tot ceea ce a făcut el a avut ca scop, aș putea spune exclusiv, rezolvarea traversării văii în condiții de minim de costuri. Ceea ce s-a continuat apoi în arhitectura podurilor, orientarea clară către estetic și către fascinant nu mai are legătură cu problema arhitecturii ecleziale. De

asemenea, în scurtul excurs despre betonul armat mă rezum la faza de pionierat, neintrând în perioada ce i-a succedat lui Auguste Perret. Ceea ce s-a făcut după Perret consider deja o fază în care utilizarea betonului armat era deja cristalizată.

¹⁵Siegfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, Cambridge, Massachusetts, Harvard, pg. 435

¹⁶Siegfried Giedion, op.cit, pg. 122.

¹⁷”Tot cel ce se socotește învățat în știința matematicii nu se va învrednici vreodată să privească și să cunoască tainele lui Dumnezeu, până ce nu va voi mai întâi să se smerească și să se facă nebun (1Cor 1, 20), lepădând, odată cu părerea de sine, și cunoștința pe care a adunat-o.” În ”Una sută de capete de Dumnezeu cuvântătoare și făptuitoare (teologice și practice)”, cap 84, apărută în (14) Filocalia sau Culegere din scrierile Sfinților Părinți, traducere, introducere și note de Pr. Prof. Dr. Dumitru Stăniloae, vol VI, Ed. IBMBOR, București, 1977

¹⁸Apărut în Augustin Ioan, *Întoarcerea în spațiul sacru*, București, Paideia, 2004, pg. 13-42.

¹⁹Sursele se află în (16) Ioan I. Ică jr, *Canonul ortodoxiei I, Canonul apostolic al primelor secole*, Sibiu, Deisis/Stavropoleos, 2008 și (17) Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453 Sources and Documents*, Toronto, University of Toronto Press.

Bibliografie

- (1) ELIADE, Mircea. *Sacrul și Profanul*, București, Humanitas, 1992
- (2) FLONDOR, P., STĂNĂȚILĂ, O. *Leții de analiză matematică*, București, All, 1993
- (3) STĂNILOAE, Dumitru. *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol I, București, IBMBOR, 2003
- (4) *** *Filocalia sau Culegere din scrierile Sfinților Părinți*, traducere, introducere și note de Pr. Prof. Dr. Dumitru Stăniloae, București, Harisma, 1994
- (5) Sf. Maxim Mărturisitorul. *Ambigua*, Traducere din limba greacă veche, introducere și note de Pr. Prof. Dr. Dumitru Stăniloae, București, IBMBOR, 2006
- (6) Sf. Maxim Mărturisitorul. *Mystagogia, Cosmosul și sufletul, chipuri ale bisericii*, Introducere, traducere, note și două studii de Pr. Prof. Dr. Dumitru Stăniloae, București, IBMBOR, 2000
- (7) GONDIKAKIS, Vasilios, Arhim. *Intrarea în Împărăție sau modul liturgic*, Sibiu, Deisis, 2007
- (8) CHATZIDAKIS, Manolis. *The Cretan Painter Theophanis: The Final Phase in His Art in the Wall Paintings of the Holy Monastery of Stavronikita*, Mount Athos, the Holy Monastery of Stavronikita, 1986
- (9) ZIAS, N., KADAS S. *The Holy Monastery of Saint Gregorios, The Wall Paintings in the Katholicon*, Mount Athos, The Holy Monastery of Saint Gregorios, 1998
- (10) PAPADOPOULOS, Stelios. *Icons of the Holy Monastery of Pantocrator*, Holy Monastery of Pantocrator, Mount Athos, 1998
- (11) DEMUS, Otto. *Byzantine Mosaic Decoration*, Boston, MA, Boston Book and Art Shop, 1964
- (12) BRANIȘTE, Ene. *Liturgica specială*, București, Lumea Credinței, 2005
- (13) GIEDION, Siegfried. *Space, Time and Architecture*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986
- (14) *Filocalia sau Culegere din scrierile Sfinților Părinți*, Traducere, introducere și note de Pr. Prof. Dr. Dumitru Stăniloae, vol. III, București, Harisma, 1994
- (15) IOAN, Augustin. *Întoarcerea în spațiul sacru*, București, Paideia,
- (16) ICĂ jr, Ioan I., *Canonul ortodoxiei I, Canonul apostolic al primelor secole*, Sibiu, Deisis/Stavropoleos, 2008
- (17) MANGO, Cyril. *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453 Sources and Documents*, Toronto, University of Toronto Press.