

DE LA LOCUL FIZIC LA LOCUL TEOLOGIC. Despre optima conformare a spațiului de cult creștin / FROM THE PHYSICAL PLACE TO THE THEOLOGICAL PLACE. About the Optimum Conformation of the Christian Worship Space

Liana ILIU

Lect. dr. arh. / Assist Prof. PhD Arch.

liu.liana@gmail.com
liana_iliu@yahoo.com

Rezumat

Acest studiu este urmarea unei întrebări personale, recurente pe parcursul anilor din urmă: mai este necesară menținerea partiului tradițional al spațiilor de cult creștin? Adică, mai este necesară includerea semnelor crucii în planul sau spațiul templului creștin? Pentru ce spațiu de tip bazilical, paleocreștin, a devenit, în timp, un spațiu în cruce greacă sau latină? Este acest simbolism rodul cunoașterii, sau formalism? Și este firească consacrară acestuia ca spațiu arhetipal al cultului creștin? Acesta devine, astfel, un spațiu sustenabil, utilizatorii având un maximum de beneficiu? Analizând realizări arhitecturale moderniste sau mai recente, inovatoare, de mare calitate spațială, expresive și recunoscute ca făcând parte din sfera clasică a domeniului, se pune întrebarea: unde este adevărul? Formele tradiționale nu aveau nicio justificare și pot fi abandonate, în favoarea unor experiențe spațiale inedite?

Pot deveni acestea modele pentru spațiul de cult creștin, dat fiind succesul lor? Sau sunt acestea doar spații pentru adunări? Sau săli de concert?

Evoluând, după cum era firesc, simbolurile asociate acestor spații au devenit din ce în ce mai evidente: spațiul *unidirecțional* al bazilicii lasă locul celui *bidimensional*, perfecțiunea spațială și simbolică fiind atinsă prin includerea *direcției ascensionale*: Axis Mundi.

De ce Axis Mundi este exprimată la intersecția navei cu transeptul? Pentru ce nu este aceasta chiar pe

Abstract

This paper follows a recurrent personal question during the latter years: is still necessary to maintain the traditional part of the Christian worship spaces? I mean, is it necessary to include the sign of the cross in the plan or the space of the Christian temple? Why basilica-type space, Palaeo-Christian, became, in time, a space in Greek or Latin cross? It is this symbolism the result of knowledge, or formalism? And is it natural its consecration as the archetypal space of Christian worship? So, it becomes a sustainable space, users having a maximum benefit?

Analyzing modernist or later architectural achievements, innovative, of high spatial quality, expressive and recognized as part of the classical part of the field area, the question arises: where is the truth? Traditional forms had no justification and may be abandoned, for novel spatial experiences?

May they become models for Christian worship space, given their success? Or are they just gathering spaces? Or concert halls?

Evolving, as was natural, the symbols associated with these spaces became increasingly evident: the unidirectional basilical space leaves room for the two-dimensional one, spatial and symbolic perfection being achieved by including the upward direction: Axis Mundi. And why is Axis Mundi expressed at the intersection point of the nave with the transept? Why not exactly on the altar table? What prevails? The altar or the cross shape?

masa altarului? Ce prevalează? Spațiul altarului sau forma crucii?

Spațiul astfel gândit este *locul aducerii aminte (anamneza), spațiul comuniunii*. Concluzia care se impune este aceea că complexul bagaj de cunoștințe păstrat prin ceea ce numim *tradiție primordială* nu reprezintă un balast, ci o cale de a redobândi înțelesuri adânci, pierdute.

Cuvinte cheie: anamneză, Axis Mundi, centru, cerc, cruce, cunoaștere, pătrat, semn, simbol, spațiu sustenabil, spirală, tradiție primordială

Argument

Acest studiu este urmare a unei întrebări personale, recurente pe parcursul anilor din urmă: mai este necesară menținerea partiului tradițional al spațiilor de cult creștin?

Adică, mai este necesară includerea semnelor crucii în planul sau spațiul templului creștin?

Pentru ce spațiul de tip bazilical, paleocreștin, a devenit, în timp, un spațiu în cruce greacă sau latină?

Este acest simbolism rodul *cunoașterii*, sau *formalism*?

Și este firească *consecrarea* acestuia ca spațiu arhetipal specific?

Cumva, este acesta un spațiu sustenabil, utilizatorii având un maximum de beneficiu spiritual și fizic?

Analizând realizări arhitecturale moderniste sau mai recente, inovatoare, de mare calitate spațială, expresive și recunoscute ca făcând parte din sfera clasică a domeniului, se pune întrebarea: unde este adevărul? Formele tradiționale nu aveau nicio justificare și pot fi abandonate, în favoarea unor experiențe spațiale inedite? *Pot deveni acestea modele pentru spațiul de cult creștin, dat fiind succesul lor?*

Concret, facem referire la câteva exemple notorii:

Such a space is a place of remembrance (anamnesis), a communion space. The conclusion that emerges is that the complex knowledge base preserved through what we call primordial tradition is not a burden, but a way to regain deep, lost meanings.

Keywords: *anamnesis, Axis Mundi, centre, circle, cross, knowledge, primordial tradition, sign, spiral, square, sustainable space, symbol*

Argument

This paper follows a recurrent personal question during the latter years: is still necessary to maintain the traditional part of the Christian worship spaces?

I mean, is it necessary to include the sign of the cross in the plan or the space of the Christian temple?

Why basilica-type space, Palaeo-Christian, became, in time, a space in Greek or Latin cross?

It is this symbolism the result of knowledge, or formalism?

And is it natural its consecration as the archetypal space of Christian worship?

So, it becomes a sustainable space, users having a maximum spiritually and physically benefit?

Analyzing modernist or later architectural achievements, innovative, of high spatial quality, expressive and recognized as part of the classical scope of the field area, the question arises: where is the truth?

Traditional forms had no justification and may be abandoned, for novel spatial experiences? May they become models for Christian worship space, given their success?

Concretely, I refer to notorious examples:

Kresge Chapel, MIT, Cambridge, Massachusetts, 1950-1955, Eero Saarinen – Forma sculpturală pură, un cilindru, închide un spațiu de reculegere, dar fără destinație precisă a cultului, ecumenic, s-ar putea spune. Distinctive sunt efectul luminii perimetrare reflectate pe suprafața unei oglinzi de apă, zidul de cărămidă cu rol acustic, sculptura din aluminiu cu funcție de clopotniță¹, ecranul metalic suspendat peste altar.² Un spațiu de expunere, am afirma. *Obiecte de artă modernă înlocuiesc arta sacră.*

North Christian Church, Columbia, Columbus, Indiana, 1959-1963, Eero Saarinen – Impunătoare sunt scara edificiului și expresionismul formei care accentuează verticalitatea. Dar verticala clopotniței, rezultată dintr-un gest structural, nu creează un Axis Mundi. Însuși comentariul autorilor susține această opinie: „O pălărie din oțel, peste un amfiteatru din beton”³. Iar lipsa orientării, prin modificarea poziției altarului, apropie spațiul interior de cel al unei săli de congrese.

Biserica celor trei Cruci, Vuoksenniska, Imatra, Finlanda, 1955-1958, Alvar Aalto – Prin conceptul său, acest spațiu de cult interesează în mod deosebit: numărul „trei” a jucat un rol important în conceperea volumului monument public, a dominantei verticale și a divizării spațiului interior. Nu doar datorită prezenței celor trei cruci în spațiul altarului, ci și pentru că desfășurarea serviciului religios protestant se focalizează pe trei spații: altar, amvon, locul orgii. Efectele spațiale ale conflictului dintre funcțiile religioase și cele practice ale temei oferite și ale cultului luteran, în general, sunt determinante pentru această realizare.⁴ Însă, în acest exemplu, cele trei cruci nu reprezintă trei simboluri diferite. Ele au rezultat prin repetarea unei forme cu același conținut și care se devalorizează, tocmai prin această repetiție.

1 de Theodore Roszak

2 creat de sculptorul Harry Bertoina

3 Text orig.: “A steel hat over a concrete bowl” (afirmație a lui Henry Pfisterer, inginerul proiectului). (Serraino 2006: 89)

4 Lahti 2004: 81

Kresge Chapel, MIT, Cambridge, Massachusetts, 1950-1955, Eero Saarinen – The pure sculptural form, a cylinder, encloses a space of silence, without targeted worship, ecumenical, one might say. Distinctive are the perimeter light effect reflected on a mirror surface of the water, the brick wall with acoustic role, the aluminium sculpture with bell function¹, the metallic screen suspended over the altar.² An exhibition space, I would say. *Modern art objects replace sacred art.*

North Christian Church, Columbia, Columbus, Indiana, 1959-1963, Eero Saarinen – Stately are the building scale and form expressionism which emphasizes the verticality. But the vertical of the bell, resulting from a structural gesture, does not create an Axis Mundi. Even the author’s comment supports this view: “A steel hat over a concrete bowl”³. And the lack of the orientation, by changing the position of the altar, draws the interior space to that of a congress hall.

Church of the Three Crosses, Vuoksenniska, Imatra, Finland, 1955-1958, Alvar Aalto – Through its concept, this place of worship is particularly interesting: the number “three” played an important role in designing the public monument volume, the dominant vertical and in dividing the interior space. Not only due to the presence of the three crosses into the altar, but because Protestant religious service deployment focuses on three spaces: altar, pulpit, organ place. Spatial effects of the conflict between religious and practical functions offered by the design theme and the Lutheran worship, on the whole, are crucial for this achievement.⁴ However, in this example, the three crosses are not three different symbols. They have resulted by repeating a shape with the same content that is devaluing, precisely through the repetition.

1 by Theodore Roszak

2 created by sculptor Harry Bertoina

3 Statement of Henry Pfisterer, project engineer. (Serraino 2006: 89)

4 Lahti 2004: 81

Catedrala Sfintei Fecioare din Maringá, Brazilia, 1958-1972, José Augusto Bellucci⁵ – Forma pură, conică, și volumul alb al acestei bazilici⁶ vor să se impună prin monumentalitate, într-un oraș dominat de verticalele clădirilor administrative. *Funcții adiacente* se suprapun peste cea de cult: observator, perete-gropniță (mausoleu), spațiu de expunere a obiectelor de artă cu caracter religios etc. – mod de interpretare specific culturii sud-americane. Mozaicul cultural al orașului (având comunități de italieni, portughezi, germani, japonezi, arabi) pe care autoritatea romano-catolică voia să-i integreze spiritual, și-a lăsat amprenta asupra acestui spațiu de cult.

Biserica Tempelaukio (Biserica de pe stâncă din Töölö), Helsinki, 1961-1969, Timo&Tuomo Suomalainen – Inspirată construcție, așezată în stânca excavată și neprelucrată, iluminată natural, este apropiată de modelul original al *peșterii*. Conceptul a fost cel de a nu altera spațiul inițial al pieței publice în care este amplasată. Mai are o caracteristică aparte: lipsa clopotelor, acestea fiind înlocuite de o înregistrare. Spațiul interior, cupola și modul de iluminare, acustica desăvârșită, totul a condus la reușită arhitecturală. Aceasta este confirmată și de faptul că a fost *inclusă pe lista monumentelor istorice*, dar și pentru că este o atracție turistică constantă, fiind vizitată de peste o jumătate de milion de persoane anual (iar faptul de a fi deschisă permanent se datorează tocmai acestui interes).

Crystal Cathedral - Christ Cathedral, Garden Grove, California, 1977-1980, Philip Johnson – Am lăsat la urmă acest exemplu deoarece se remarcă, pe lângă

5 <http://digitaljournal.com/article/304241>

6 Nu în sens arhitectural, ci în cel utilizat de biserica romano-catolică: titlu de onoare atribuit anumitor biserici, datorită vechimii, valorii istorice sau importanței.

Cathedral of Our Lady of Maringá, Brazil, 1958-1972, José Augusto Bellucci⁵ – *The pure conical shape and the white volume of the basilica⁶ tend to impose through monumentality, in a city dominated by the administrative buildings verticals. Adjacent functions overlap the religious one: observatory, wall-final resting place (mausoleum), exhibition space for religious artefacts etc. – mode of interpretation inherent to South American culture. The cultural mosaic of the city (with Italian, Portuguese, German, Japanese and Arab communities) which the Roman Catholic authority wanted to integrate has left its mark on this worship space.*

Tempelaukio Church (the Church of the Rock from Töölö), Helsinki, 1961-1969, Timo&Tuomo Suomalainen – *The inspired design, placed in the excavated and rough rock, daylighted, is close to the original model of the cave. The concept was to not alter the initial space of the square where it is located. It has one more special feature: the lack of bells, these being replaced by a recording. The interior, the dome and the lighting mode, the perfect acoustics, everything led to successful architecture. This is confirmed by the inclusion in the list of historical monuments, but also because it is a constant point of interest for tourists, being visited by over half a million people annually (and that it is permanently open is due precisely to this interest).*

Crystal Cathedral - Christ Cathedral, Garden Grove, California, 1977-1980, Philip Johnson – *I ultimately left this example for it also stands, besides the volume of reflective glass, by its capacity: it can accommodate 2736 people, as a real auditorium. Maybe the community history explains these options: primarily, religious*

5 <http://digitaljournal.com/article/304241>

6 *Not in the architectural meaning, but as used by the Roman Catholic Church: title of honor given to certain churches, due to the age, historical value or importance.*

volumul din sticlă reflectorizantă, și prin *capacitatea* acestuia: poate primi 2736 de oameni, ca o adevărată *sală de spectacol*. Poate că istoricul comunității explică aceste opțiuni: inițial, serviciile religioase s-au desfășurat într-un spațiu de spectacol (*Orange Drive-in Theatre*). Nu este mai puțin relevant faptul că actualul proprietar, Biserica Catolică, intenționează să opereze modificări la nivelul spațialității interioare.⁷

Așadar, *simbolismul cercului este suficient pentru a exprima spațiul sacru creștin? Sau o dominantă verticală? Ori simbolica numărului trei? Sau asemănarea cu un model originar?*

Oare sunt acestea doar *spații pentru adunări*, sau *săli de concert*, așa cum este preferențial utilizată Biserica de piatră din Töölö, iar nu spații optime desfășurării cultului creștin?

În rândurile ce urmează vom încerca să dăm un răspuns, pe baza unei analize a simbolurilor ce au generat acest tip de spațiu, iar nu bazându-ne pe analiza stilistică, exclusiv formală: *cheia simbolică va înlocui cheia stilistică* a cărei utilizare nu conduce la atingerea esenței.

Spații de cult creștin relevante

Mircea Eliade afirma: „Mitul cosmogonic este *model exemplar* pentru orice act de creație”.⁸ Orice spațiu tradițional era conceput prin îndeplinirea unui ritual și având la bază un *model originar*. Cu atât mai mult spațiul sacru. În interiorul acestuia lumea profană este depășită, deoarece cuprinde în sine o sinteză de simboluri, printre care cele legate de: centru, verticalitate, axă, lumină.⁹ Templul creștin redă prin mijloace

services were held in a show space (Orange Drive-in Theatre). It is also relevant that the current owner, the Roman Catholic Church, intends to make changes concerning the interior space.⁷

Therefore, is the symbolism of the circle enough to express the Christian sacred space? Or a vertical dominant form? Or maybe the symbolism of the number three? Or else, the resemblance to an original model?

Could be these barely meeting spaces, or concert halls, as is mainly used the Church of the Rock from Töölö, and not optimal spaces for carrying on the Christian worship?

In this paper I will try to give an answer based on an analysis of symbols that generated this type of space, and not based on stylistic analysis that is only formal: the symbolic key will replace the stylistic key whose use does not lead to reaching the essence.

Relevant Christian worship spaces

Mircea Eliade stated: “The cosmogonic myth is paradigmatic model for any creative act”⁸ Any traditional space was conceived by performing a ritual and based on an original model. All the more the sacred space. Inside it the secular world is outdated, for it comprises a synthesis of symbols, including those relating to: centre, verticality, axis, light.⁹ The Christian temple reconstructs the inner structure of the Universe by plastic means, symbolizes the Cosmos and reflects the Heavens.

The archetypal worship space was, past question, the cave. (Fig. 1)

The first Christian church was the Last Supper Room. This is referred to, in theological language, as “the upper room”. It is the reason why churches are built up to this

⁷ <http://www.crystalcathedral.org/about/history.php>

⁸ Eliade 1957/1995: 93

⁹ Eliade 1957/1995; Chevalier/Gheerbrandt 1969/1993, vol.2: 135

⁷ <http://www.crystalcathedral.org/about/history.php>

⁸ Eliade 1957/1995: 93

⁹ Eliade 1957/1995; Chevalier/Gheerbrandt 1969/1993, vol.2: 135

plastice structura internă a Universului, simbolizează Cosmosul și reflectă Cerul.

Spațiul de cult *arhetipal* a fost, neîndoielnic, *peștera*. (Fig. 1)

Prima biserică creștină a fost *foișorul Cinei de Taină* („foișorul de sus”). În limbaj teologic, mai este denumit *camera de sus*. Acesta este motivul pentru care bisericile se clădesc până în ziua de astăzi pe un loc înalt, sau cel puțin pe un soclu având câteva trepte.¹⁰ *Bazilica* a reprezentat o formă primară, specifică cultului paleocreștin.

Evoluând, aceste spații au devenit din ce în ce mai apropiate de modelul exemplar: spațiul *unidirecțional* al bazilicii (în orientarea sa de la apus către răsărit, de la moarte la viață) lasă locul celui *bidimensional* (cu cele patru direcții cardinale exprimate de crucea greacă sau latină), perfecțiunea simbolică și spațială fiind atinsă prin includerea *direcției ascensionale*.

¹⁰ Stăniloae 1981/2000: 84

*day, on a height place, or at least on a base with several steps.*¹⁰

The Basilica was a primary structure, specific to Palaeo-Christian worship.

Developing, these spaces have become increasingly closer to the paradigmatic type: the unidirectional space of the basilica (in orientation from sunset to sunrise, from death to life) leaves place to the two-dimensional (with the four cardinal directions expressed by the Greek or Latin cross), the symbolic and spatial mastery being achieved by including the upward direction.

¹⁰ Stăniloae 1981/2000: 84

Fig. 1. PEȘTERA, spațiu de cult arhetipal, Peștera Sf. Dimitrie Basarabov, Bulgaria, sec. XII-XIII / THE CAVE, archetypal worship space. St. Demetrios Basarabovski Cave, Bulgaria, XIIth-XIIIth centuries



Prototipul. Apogeul spațiului de cult de rit bizantin este materializat în *biserica Sfânta Sofia* din Constantinopolul împăratului Justinian (532-537, Anthemios din Tralles și Isidoros din Miletus), cu etalarea monumentală de cupole, semi-cupole și arce care o fac asemena structurii Universului: cupola înfățișează Cerul, pe când arcele, cele patru părți ale lumii.¹¹ Rezultată din suprapunerea spațială a structurii bazilicale cu cea de tip central¹², în timp, Sfânta Sofia („Biserica cea Mare”, cum era numită) a devenit un *prototip* al spațiului de cult bizantin.

În iconografia Sfintei Sofia din Constantinopol este reprezentată și întâia etapă a dezvoltării artei icoanei. În același timp, prin măreție a fost sugerată categoria estetică a sublimului.

11 după Sf. Maxim Mărturisitorul

12 Curinschi 1991: 112

The prototype. The climax of Byzantine worship space is embodied in *Hagia Sophia Church* from Emperor Justinian's Constantinople (532-537, Anthemios of Tralles and Isidoros of Miletus), with the monumental display of domes, semi-cupolas and arches which make it alike to the structure of the Universe: the dome is the likeness of Heaven, while the arches, of the four sides of the world.¹¹ Outcoming from the spatial overlapping of the basilical structure to the central type¹², over time, *Hagia Sophia* (“The Great Church”, as it was known) has become the prototype of the Byzantine worship space.

In the iconography of *Hagia Sophia* of Constantinople is also represented the first phase of the icons art development.

Also then, by means of magnificence it has been suggested the aesthetic category of the sublime.

11 according to St. Maximus the Confessor

12 Curinschi 1991: 112

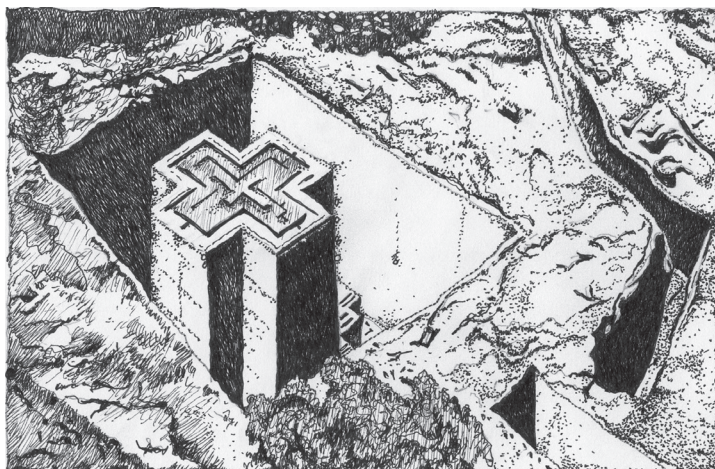


Fig. 2. CRUCEA planară /
THE two-dimensional CROSS
Lalibela, regiunea Amhara, Etiopia, cca. 1200 /
Lalibela, Amhara region, Ethiopia, app. 1200

În acest context, cele 11 monumente rupestre din *Lalibela* (regiunea Amhara, Etiopia)¹³, ce formează un ansamblu unit prin galerii subterane, capătă un rol aparte. Excavate în granit („piatră vie”, cum o numesc localnicii), în jurul anului 1200, fără lut sau lemn, ca rod al unei convertiri regale, acești monoliți formează orașul etiopian sfânt, un original Nou Ierusalim. Discreția așezării pe amplasamente - subteran, integrarea în peisajul aspru, modul simplu și direct de exprimare a simbolului crucii, parcă spre a fi „văzute de Sus”, sărăcia materialelor de construcție (de fapt, un unic material, piatra), lipsa ornamentului excesiv, pledează pentru o trăire autentică. În epoca în care Europa Occidentală înălța fleșele catedralelor gotice, creștinii copti din nordul Africii aveau viziunea acestei arhitecturi rupestre, spre menținerea unui drept echilibru.

Ritualul punerii în operă este relevant: mai întâi, locul a fost luat în stăpânire, prin săparea șanțului înconjurător; și apoi a fost scobit miezul astfel rămas. Iluminare reținută, prin goluri mici, inegale și lăsate neacoperite; spații înguste și înalte; monocromie - totul amintește de tăcerea primordială. Interesantă este și simbolica numerelor: crucea planului bisericii Sf. Gheorghe (*Biete Ghiorgis*) are latura de 12 m. (Fig. 2) Arta tăcută vorbește cu putere.¹⁴

Este de remarcat *principiul compozițional* dominant, în conformarea cu modelul original, al tuturor exemplilor de spații de cult tradiționale expuse: *simetria*, nu în sensul de duplicare, ci ca *simbol al unificării contrariilor* prin sinteză, acesta fiind scopul actului creator.¹⁵

In this respect, the eleven rupestral monuments from Lalibela (Amhara region, Ethiopia)¹³, forming a complex joined by underground galleries, acquires a special meaning. Excavated in granite (“living stone”, as the locals call it), around 1200, without clay or timber, as the outgrowth of a royal conversion, these monoliths form the Ethiopian holy city, an original New Jerusalem. The discreet setting on the sites - underground, the integration into the rough scenery, the simple and direct way of expressing the sign of the cross, as if to be “seen from the Heavens”, the construction materials poverty (in fact, a unique material, the stone), the lack of excessive ornament, advocates genuine feelings. In the time when Western Europe erected the spires of the Gothic cathedrals, the Coptic Christians in northern Africa had the vision of this rupestral architecture, to maintain a right equilibrium.

The ritual of putting into practice is relevant: first of all, the place was taken over by digging the surrounding moat; and then it was hewed out the remaining core. Retained lighting, through small gapes, uneven and left uncovered; narrow and high spaces; monochromy - everything recalls the primordial silence. It is also noteworthy the symbolic of numbers: the cross plan of St. George’s church (Biete Ghiorgis) is 12 meters long. (Fig. 2) The silent art speaks powerfully.¹⁴

It is interesting to note the dominant layout principle, in complying with the original model, of all explained examples of traditional worship spaces: symmetry, not as duplication, but as symbol of the unification of opposites by synthesis, which is the purpose of creative act.¹⁵

13 Parte a patrimoniului UNESCO, începând cu anul 1978 (cf. <http://whc.unesco.org/en/list/18>).

14 după Sf. Grigorie al Nyseiei, P. G. 46, 737 D.

15 Chevalier/Gheerbrandt 1969/1993, vol.3: 229

13 Part of the UNESCO heritage, since 1978 (<http://whc.unesco.org/en/list/18>).

14 according to St. Gregory of Nyssa, P. G. 46, 737 D.

15 Chevalier/Gheerbrandt 1969/1993, vol.3: 229

Semnul crucii

Crucea este o *hieroglifă*¹⁶ încărcată de semnificații. Crucea este *steag*, când este arborată pe fleșă sau pe turla de peste naos.

Crucea se așează pe toate obiectele din casă, pe pereți, în fereastră etc., *nefiind asociată ornamentului*.

Om are forma crucii, dar în proporția de aur, adică în proporția desăvârșită a Crucii.

Cele trei cruci

Esența alcătuirii spațiului de cult bizantin o constituie *cele trei ipostaze sub care întâlnim semnul crucii*: crucea ca Pom al Vieții și Axis Mundi, crucea de pe iconostas, crucea ca Pom al Cunoașterii. Iar toate aceste semnificații sunt *simultane*, neexcluzându-se reciproc.

Crucea spațială, Pomul Vieții și Axis Mundi (Fig. 3)

Și în biserici, crucea are un LOC central, Axis Mundi spațial și ritual. Ea străpunge spațiul și timpul, determinând deschiderea cerului. Cele șase direcții spațiale întregesc simbolul *lumii manifestate* și, împreună cu punctul central, al intersecției axelor, formează numărul *șapte*, număr sacru. Cel ce intră în acest loc este *învăluit într-o cruce tridimensională*¹⁷, spațială, atotcuprinzătoare.

Dimensiunea verticală simbolizează sacralitatea, prezența transcendentului, pe când dimensiunea orizontală sugerează sfera socială.¹⁸

Despre cupola turlei naosului, simbol al cerului, nu întâmplător s-a afirmat că nu este așezată pe pământ, ci coboară pe acesta, agățată de locul de origine.¹⁹

Sign of the Cross

*The cross is a hieroglyph*¹⁶ full of meanings.

The cross is flag, when it is hoisted over the spire or the dome over the nave.

The cross is placed on all objects in the house, on the wall, in the window etc., not related to ornament.

Man has the shape of the cross, but in golden ratio, namely perfect ratio of the Cross.

The three crosses

The essence in composing Byzantine worship space consists of the three hypostasis in which we come across the sign of the cross: cross as Tree of Life and Axis Mundi, the cross of the iconostasis, the cross as Tree of Knowledge. And all these meanings are simultaneous, not excluding each other.

The spatial cross, Tree of Life and Axis Mundi (Fig. 3)

*Also in the churches, the cross has a PLACE, central, spatial and ritual Axis Mundi. It pierces space and time, bringing the opening of heaven. The six spatial directions complete the symbol of the manifested world and, along with the central point, the intersection of axes, constitute number seven, the sacred number. He who enters the place is enveloped within a three-dimensional cross*¹⁷, spatial, all-inclusive.

*The vertical dimension symbolizes sacredness, the presence of the transcendent, while the horizontal dimension implies the social extension.*¹⁸

*On the dome of the nave, symbol of heaven, not coincidentally was stated that it is not placed on the ground, but descends on it, hanging by the place of origin.*¹⁹

16 simbolul egiptean Ankh

17 Hani 1962/2005, cap. „Orientare rituală”

18 cf. Pr. Gheorghe Calciu-Dumitreasa

19 Stăniloae 1981/2000: 67

16 Ankh Egyptian symbol

17 Hani 1962/2005, chapter “Ritualistic Orientation”

18 according to Pr. Gheorghe Calciu-Dumitreasa

19 Stăniloae 1981/2000: 67



Fig. 3. CRUCEA SPAȚIALĂ / THE SPATIAL CROSS
Mănăstirea Vlatádon, Salonic, Grecia, 1351 /
Vlatádon Monastery, Thessaloniki, Greece, 1351

Symbolismul Centrului²⁰ stă la baza structurării spațiale, deoarece fiecare edificiu astfel creat devine el însuși *un centru al lumii*. Ritul *circumambulației* împlinit de cel ce participă, rit atestat în toate culturile și căruia i se atribuie o valoare cosmică, ar putea fi asimilat unui *drum* ce conduce la *spiritualizare treptată*. Se petrece *sacralizarea timpului și a spațiului*, prin mișcarea în spirală. Vibrația creatoare originară s-a manifestat printr-o mișcare în spirală. Aceasta se face în sensul polar, iar nu în cel al mișcării aparente a soarelui. Și se oprește doar prin iluminare, când centrul și circumferința se confundă, prin *aducere-aminte*²¹.

Deoarece lumina se identifică cunoașterii, locul pus în lumină din spațiul de cult creștin ortodox, altfel scufundat în penumbră, este tocmai cel de pe Axis Mundi, spre accentuarea prevalenței crucii spațiale. Legenda spune că poporul rus a ales să preia tradiția bizantină după ce solii reveniți atât de la Roma, cât și de la Bizanț, au mărturisit impresia pe care le-a lăsat-o cupola cea mare ce părea că plutește, a bisericii Sfânta Sofia.

*Suprapunerea dintre crucea spațială și spirală sintetizează structura lumii.*²²

Crucea de pe iconostas

Crucea care încununează iconostasul, fiind așezată peste *registre ordonate gradat*, ca intensitate a semnificației evenimentelor descrise, simbolizează, prin poziționare, *finalitatea* acestora. Această cruce de pe tâmplă ar putea fi denumită *crucea steag*. (Fig. 4)

The symbolism of the Centre²⁰ underlies the spatial structuring, for each edifice so created becomes itself a centre of the world. The rite of circumambulation accomplished by the one who assists, rite confirmed in all cultures and to which is assigned a cosmic value, could be assimilated to a route leading to gradual spiritalization. It generates the sacralization of time and space, by the spiral movement. The original creative vibration manifested itself by spiral movement. This is done in the polar direction, and not in that of the apparent motion of the sun. And it stops only in illumination, whensoever centre and circumference merge, through remembrance²¹.

As light identifies with knowledge, the place highlighted in the Christian Orthodox worship space, otherwise immersed in penumbra, is precisely that on the Axis Mundi, to emphasize the prevalence of the spatial cross. Legend has it that the Russian people chose to take over the Byzantine tradition after the envoys who returned back home both of Rome and of Byzantium, confessed the impression left upon them by the great dome that seemed to be floating, of Hagia Sophia Church.

*The superposition of the spatial cross with the spiral synthesizes the structure of the world.*²²

The cross on the iconostasis

The cross that crowns the iconostasis, being placed over series gradually arranged, as intensity of significance of the events described, symbolizes, by positioning, their purpose. This cross on the iconostasis may be referred to as the cross flag. (Fig. 4)

20 Eliade 1957/1995: 37

21 *anamneză*

22 Chevalier/Gheerbrandt 1969/1993, vol.3: 252; vol.1: 321, 404

20 Eliade 1957/1995: 37

21 *anamnesis*

22 Chevalier/Gheerbrandt 1969/1993, vol.3: 252; vol.1: 321, 404

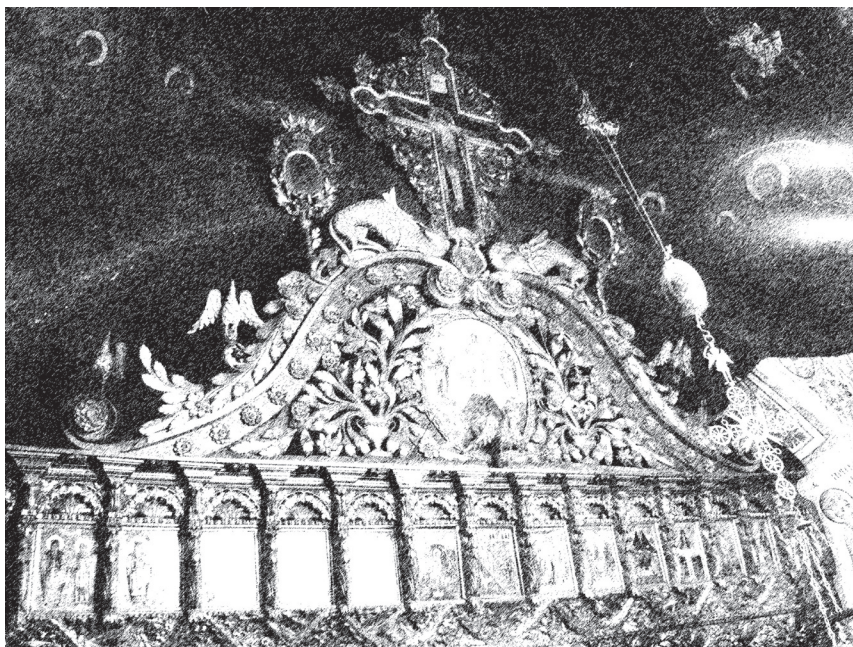


Fig. 4. CRUCEA STEAG / THE FLAG CROSS
 Mănăstirea Preobrazhenski, Bulgaria, sec. XIV, reconstruită în 1825 /
 Preobrazhenski Monastery, Bulgaria, XIVth century, rebuilt in 1825

Crucea de pe altar (crucea dezvelită) sau Pomul Cunoașterii

Conform tradiției orale, Crucea de pe Golgota ar fi fost făcută în realitate, din lemnul Pomului Cunoașterii binelui și²³ răului. A fost ridicată pe creștetul lui Adam, în Vinerea Mare, și sădită în centrul Cosmosului. Crucea dezvelită, realizată din lemn, la scara umană, este așezată pe altarul bisericii de rit bizantin, ca punct fix. Este capul de perspectivă al unui *ax vizual*, în timp ce spațiul cruciform ce determină însuși locul de cult poate fi perceput ca *axă mentală*. Cea gene-

23 Accentuăm, nu întâmplător, conjuncția „și”, deoarece își revelează marea importanță: cunoașterea trebuie să aibă valență exclusiv pozitivă.

The cross on the altar (the cross unveiled) or The Tree of Knowledge

According to oral tradition, the Cross on Golgotha would have actually been made from timber of the Tree of Knowledge of Good and²³ Evil. It was erected on Adam's crown, on Good Friday, and planted in the centre of the Cosmos.

The unveiled cross, in wood, to human scale, is placed on the Byzantine church altar, as fixed point. It is the perspective end of a visual axis, while the cruciform space determining the place of worship itself may be per-

23 I emphasize, not coincidentally, the conjunction “and”, for it reveals its great importance: knowledge should have mere positive value.

rată pe Axis Mundi definește un *spațiu omogen* (un cosmos), în opoziție cu spațiul inform (haosul).

*Așadar, nu este vorba despre o repetare întreită, a aceluiași simbol.*²⁴

Ne-am putea întreba de ce Axis Mundi este exprimată la intersecția navei cu transeptul? Pentru ce nu este aceasta chiar pe masa altarului, spațiu central de condensare a sacrului? De ce prevalează, ca însemnătate, crucea spațială *intuită*, iar nu cea *văzută*, de pe altar? Deoarece crucea spațială are puterea de a *cuprinde în sine* omul întreg, nu doar la nivel mental, ci chiar fizic. Adăugăm că, pentru a parcurge drumul interior mediat de acest spațiu, este necesar ca cel care intră să trăiască o schimbare de stare: să *conștientizeze și să interiorizeze* aceste valori.

Orientarea și parcursul

Cel ce intră în acest spațiu este invitat să-l parcurgă în două direcții: „*înainte*” și „*în sus*”, în sensul de înaintare și înălțare, fizic și mental. Participantul este invitat la un *parcurs ascendent*, în opoziție cu cel *descendent*, simbol al involuției. O *scară* leagă Cerul de Pământ, o scară pe care se află omul ce voiește ascensiunea spirituală.

Orientarea navei se face atât în raport cu punctele cardinale, pe axa est - vest, în năzuința către Lumina Originară, cât și în funcție de calendar. Tradițional, orientarea bisericii sau a orașului nu era dictată doar de norme administrative: implica și raportarea la un sistem de referință incontestabil, la un punct de reper imuabil, în nesiguranța lumii.

„Locurile” din biserică

Pentru ca templul să nu fie o *carte închisă*²⁵ pentru cel ce-i calcă pragul, este necesar ca formele, planul,

²⁴ Hani 1962/2005

²⁵ Evdochimov 1981/1993: 132

ceived as mental axis. The one generated on Axis Mundi defines a homogeneous space (a cosmos), in opposition to the amorphous space (the chaos).

*Therefore, it is not a triple iteration of the same symbol.*²⁴

One might question why Axis Mundi is put at the crossing of the nave by the transept? Why it is not right on the altar table, central space condensing the sacred? Wherefore prevails, in significance, the intuited spatial cross, rather than the visible, from the altar? For the spatial cross has the power to embody the whole being, not just mentally, but even physically.

I would add that, to go through the inner road mediated by this space, it is appropriate for whoever enters, to experience a conversion: to be aware of, also to retain such values.

Orientation and route

Whoever enters this space is invited to travel through it in two directions: “forwards” and “upwards”, in sense of advancement and elevation, physically and mentally. The participant is invited to an upward journey, as opposed to the downward one, symbol of involution. A stair binds Heaven to Earth, a stair whereon is whoever desires spiritual ascension.

The orientation of the nave is made both in relation to cardinal points, oriented east - west, longing for the Initial Light, and in relation to calendar. According to tradition, the orientation of the church or town was not determined only by regulations: also meant to point to an undeniable reference, to an immutable landmark, in the insecurity of the world.

“The places” in the church

It is appropriate that shapes, plan, spatial principle, stones reveal their inmost life, by contrast to the surrounding space, so that the temple might not be a

²⁴ Hani 1962/2005

principiul spațial, pietrele să-și reveleze viața tainică, prin contrast cu spațiul înconjurător.

Împărțirea funcțională a bisericii, exemplificată prin *cortul mărturieii*, datează de pe vremea Vechiului Testament. Structurarea era următoarea: în primul rând, era *orientată*; apoi, *ordonată*: altarul, la răsărit și pronaosul, la apus. Iar iconostasul este reminiscența vechii balustrade care înconjură sanctuarul din Ierusalim.

Templul lui Solomon din Ierusalim, în care s-a păstrat aceeași distribuție spațială, era considerat centrul lumii și sfințea Spațiul și Timpul. Era o *imago mundi*: curtea simboliza marea; sanctuarul, Pământul; iar sfânta sfințelor, Cerul.²⁶ Acesta a devenit *prototip* pentru compunerea spațiului bisericilor paleocreștine, deoarece are la bază un *arhetip*.²⁷

Însă *crucea* determină forma în plan, specifică unui spațiu de cult creștin.

Pătrunderea provoacă o prefacere a așezării interioare, călăuzită de configurația locului. *Pătrunderea* într-o biserică trădează năzuința participantului de a se identifica cu centrul, de a ajunge la starea interioară de convergență a tuturor sensurilor existenței. Interiorizarea simbolismului *ușii* duce la deschiderea personală către transcendență. *Pragul* păstrează continuitatea spațiului, a comunicării și a legăturii între două lumi sau stări de spirit, dar este și un simbol al *trecerii* între spațiul profan și cel sacru, o trecere de la exteriorizare spre interiorizare. Acest ritual de trecere începe întotdeauna dinspre asfințit. (Fig. 5)

*closed book*²⁵ to those who cross its threshold.

The functional distribution of the church plan – exemplified by the tent of meeting – dates back to the Old Testament. The structuring it was as follows: first and foremost, it was oriented; and then, arranged: the altar, eastwards and the narthex, westwards. And the iconostasis is reminiscent of the ancient handrail which surrounded the sanctuary of Jerusalem.

The Temple of Solomon in Jerusalem, in which has been maintained the same spatial distribution, was regarded as the centre of the world and sanctified Space and Time. It was an imago mundi: the courtyard symbolized the sea; the sanctuary, the Earth; and the tabernacle, the Heavens.²⁶ It became prototype for composing the early Christian churches space, since is based on an archetype.²⁷

But the cross determines the design, distinctive for a Christian worship space.

The entering causes a transformation of the inner being, guided by the shape of the place. By entering into a church is revealed the participant's yearning to identify himself with the centre, to reach the inner condition of convergence of all the meanings of existence. Assimilating the symbolism of the door leads to personal orientation towards transcendence. The threshold maintains the space continuity, connection and relationship between two worlds or states of mind, but it is also a symbol of passage between profane and sacred space, a passage from exteriorization to interiorization. This rite of passage always starts from the west. (Fig. 5)

26 după Flavius Josephus, Ant. Jud. III, VII, 7.

27 Utilizez cuvântul *arhetip* conform definiției sale: model inițial, primar. Iar pe cel de *prototip*, în sensul de prim exemplar care servește de model perfect al unei serii de obiecte.

25 Evdochimov 1981/1993: 132

26 according to Flavius Josephus, Ant. Jud. III, VII, 7.

27 I use the word *archetype* according to its definition: original, primary model. And that of *prototype*, to mean the first specimen that serves as perfect model of a series of objects.



Fig. 5. PĂTRUNDEREA. PRAGUL / THE ENTERING. THE THRESHOLD
Mănăstirea Preobrazhenski, Bulgaria, sec. XIV, reconstruită în 1825 /
Preobrazhenski Monastery, Bulgaria, XIVth century, rebuilt in 1825

Urcând, participantul intră în *pridvor*²⁸, spațiu de tranziție spre *pronaos*²⁹, spațiu de pocăință, al slujbelor funebre și, cândva, trapeză.

În *naos*, dinamismul semnificațiilor celor patru brațe ale crucii sacralizează punctele cardinale. Crucea spațială închide în sine simboluri subiacente. Centrul naosului este tocmai centrul spațiului sacru, simbolul Începuturilor, principiul creator, centrul unui cerc în care sunt prezente simultan toate razele ce urmează a porni din el³⁰, înțeles ce cuprinde amploarea simbolului în sfera socială. Conform tradiției bizantine, în navă³¹ se realizează unirea cercului (simbol al Cerului) cu pătratul (simbol al Pământului), prin dinamismul

Ascending, the participant enters the *exonarthex*, transition space towards the *narthex*, space for repentance, of funeral religious services and, formerly, refectory.

In the nave, the significations dynamism of the four arms of the cross sanctifies the cardinal points. The spatial cross comprises subjacent symbols. The centre of the nave is precisely the centre of the sacred space, the symbol of the Origins, the creative principle, the centre of a circle in which are simultaneously present all the rays which are to begin out of it²⁸, meaning which comprises the spread of the symbol in the social sphere. According to Byzantine tradition, in the *nave*²⁹ is achieved the unity of the circle (symbol of Heaven) with the square (symbol of Earth), through the ascending dynamism that gener-

28 exonarthex

29 narthex

30 după Dionisie Areopagitul

31 de la lat. "navis" = corabie

28 according to Dionysios the Areopagite

29 from the Latin "navis" = ship

ascensional ce generează o *trecere*, o transformare de stare sufletească sau de statut.

Cercul, ca simbol al veșniciei, are capacitatea de a apăra, de aici provenind puterea reală a *procesiunilor circulare* sau a *împrejmuirii* așezărilor sau locurilor sacre. Pătratul și, prin extensie, cubul, reprezintă imuabilul, stabilitatea celor realizate. În interiorul acestei forme se petrece dinamismul circular al slujbelor sau „mișcarea în stabilitate”.³²

Iconostasul care susține *mișcarea continuă de înaintare* a practicantului, poate fi înțeles ca o limită între lumea sensibilă și cea inteligibilă.³³ Prin prezența acestuia, accentul este pus pe înțelegerea reprezentării narațiunilor din Biblie, mai mult decât pe *participarea* personală la ritual.

Balustrada care se așeza, inițial, între altar și naos, avea funcția de a proteja, fiind o *limită sugerată*. Apariția tâmplei, deși străpunsă de trei goluri, a determinat o scindare. Introducerea catapetesmei ca *limită accentuată*, ca perete separator, își are originea în Rusia secolului al XV-lea, când s-a pus accentul pe fastul ritualului cultic, în detrimentul trăirii.

Ținta finală a arcușului spiritual început la intrarea în spațiul sacru, este „locul înalt” din spatele *altarului*³⁴, punctul în care pietrele de temelie se așază în chipul crucii. În vederea sfințirii, acest spațiu se eliberează de tot ceea ce este mobil (respectiv, „trecător”), de tot ceea ce nu este fixat.³⁵

Spațiul acesta, al absidei centrale, „peșteră” sau „mormânt”, este *curbat spre răsărit*: în limbajul simbolic al liniilor curbile convexe indică cuvântul, acțiunea; prin contrast, curbile concave înseamnă ascultare și receptivitate.³⁶

ates a passage, a transformation of mood or status.

*The circle, as a symbol of eternity, has the power to defend, hence the true strength of the circular processions or of enclosing the settlements and sacred places. The square and, by extension, the cube, signify the immutable, the stability of those achieved. Inside this structure is celebrated the circular dynamism of the religious services or “the motion in stability”.*³⁰

*The iconostasis that supports the continuous movement forward of the believer can be viewed as a limit between the sensible world and that intelligible.*³¹ *Through its presence, the emphasis is on the understanding of narrative representations from the Bible, rather than on personal participation to the ritual.*

The handrail that was placed, initially, between the altar and the nave, served to protect, being a suggested limit. The emergence of the iconostasis, though pierced by three gaps, resulted in a separation. Inserting the iconostasis as an emphasized limit, a partition wall, originates in Russia of the XVth century when they focused on cultic ritual glitter, to the detriment of feelings.

*The final aim of the spiritual ascent initiated by entering the sacred space is “the upper place” behind the altar*³², *the point where the cornerstones are laid in the sign of the cross. In order to be consecrated, this space is cleared of everything that is movable (namely, “passing”), of everything that is not fixed.*³³

*This space, of the central apse, “cave” or “tomb”, is curved towards the east: in the symbolic language of lines the convex curves denote word, action; by contrast, the concave curves mean obedience and receptivity.*³⁴

32 Evdochimov 1981/1993: 129; Stăniloae 1981/2000: 62

33 Stăniloae 1981/2000: 71

34 “alta-ara” sau “altum” (lat.) = înalt

35 Stăniloae 1981/2000: 85, 89

36 Evdochimov 1981/1993: 216

30 Evdochimov 1981/1993: 129; Stăniloae 1981/2000: 62

31 Stăniloae 1981/2000: 71

32 “alta-ara” or “altum” (Lat.) = upper

33 Stăniloae 1981/2000: 85, 89

34 Evdochimov 1981/1993: 216

Lumina

Puterea spirituală este sugerată și prin modul în care pătrunde lumina în acest spațiu, altfel asemănător unei peșteri.

Spațiul este expus simțurilor doar prin prezența luminii, deoarece ochiul percepe *raza reflectată*.³⁷ Ea naște spațiul. Lumina trezește *la viață*, atât în sens real, cât și imaginar. Mai ales că *originea* acesteia este întotdeauna, *în afară, dincolo de ceea ce poate omul stăpâni*. Ce ar fi lumea³⁸, fără lumină?

În sens simbolic, lumina poate fi interiorizată, prin participare.

Sunetul

Dangătul de *clopot* este „un exorcism care purifică văzduhul”³⁹, asemenea celui de *toacă*. Prin *vibrația* produsă, sunetul armonios al clopotului înlătură limitările condiției umane supuse degradării temporale. Acesta trezește vibrația interioară sau *tăcerea* inimii. Limba clopotului sugerează poziția celor aflate în echilibru instabil, între Cer și Pământ, simbolizând și legătura reciprocă.⁴⁰ (Fig. 6)

37 În acest punct al argumentării, am afirma că anvelopanta din sticlă a *Crystal Cathedral* determină (în toate punctele sale) *refracția* luminii, respectiv o deviere, fapt care, în sens simbolic, sugerează abatere, denaturare, falsificare. Și în acest sens apare cu totul improprie scopului asumat.

38 Interesantă etimologia cuvântului românesc „lume”: de la latinescul *lumen*, adică „lumină”.

39 Evdochimov 1981/1993: 139

40 Chevalier/Gheerbrandt 1969/1993, vol.1: 338

Light

The spiritual strength is also suggested by the manner in which light penetrates this space, otherwise akin to a cave.

The space is exposed to the senses only through the presence of light, for the eye perceives the reflected ray.³⁵ It brings forth space. Light calls into being, in both real and imaginary meaning. Especially since its origin is always, outside, beyond what can man control. What would the world be³⁶, void of light?

Symbolically, light can be interiorized, through participation.

Sound

The ringing of the bell is “an exorcism that purifies the air”³⁷, like that of toacă³⁸. Through the vibration caused, the harmonious sound of the bell clears the limitations of the human condition prone to temporal degradation. This awakes the interior vibration or the silence of the heart.

The clapper suggests the position of those in unstable equilibrium, between Heaven and Earth, symbolizing also mutual connection³⁹. (Fig. 6)

35 At this point of the exposure, I would state that the glass skin of the *Crystal Cathedral* causes (in all of its points) the refraction of light, respectively a deviation which, symbolically, implies transgression, distortion, falsification. Also in this regard appears totally unfit to the assumed purpose.

36 Interesting, the etymology of the Romanian word “world” (=lume): from the Latin word *lumen*, namely “light”.

37 Evdochimov 1981/1993: 139

38 Wooden or metal plate which, being sounded, calls people to church (Romanian-English Dictionary. 100+1 GARMAR Publishing House, Bucharest, 2002).

39 Chevalier/Gheerbrandt 1969/1993, vol.1: 338



Fig. 6. SUNETUL / THE SOUND
Insula Egina, Grecia / Aígina Island, Greece

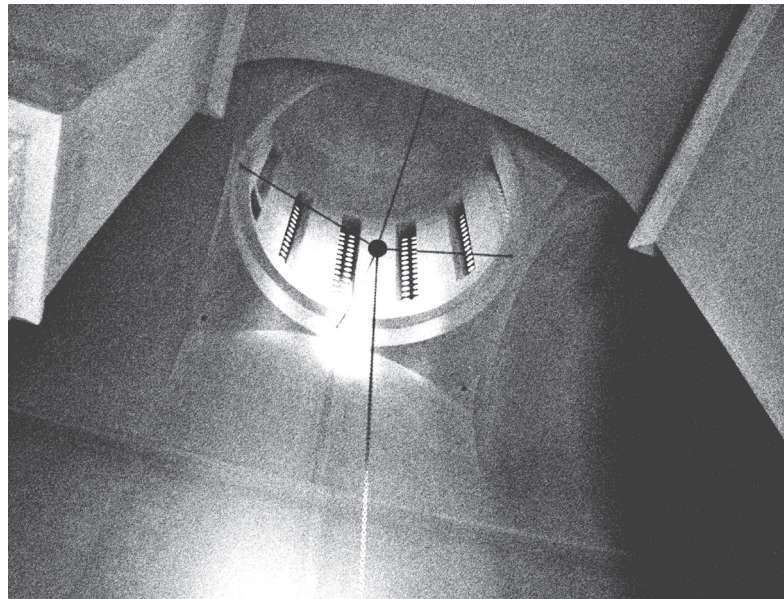


Fig. 7. ICOANĂ SAU „ALB PE ALB”? /
ICON or WHITE ON WHITE?
Mănăstirea Sf. Ioan Teologul, Suroti, Grecia /
St. John the Theologian Monastery, Suroti, Greece)

Icoană sau „alb pe alb”?⁴¹

Icoana⁴², o prezență, transcendentul dezvăluit într-o imagine, are rolul de a transfigura simțurile privitorului, nefiind (așa cum s-a interpretat de la Reformă încoace) rezultatul încălcării celei de-a doua porunci⁴³. Funcția acesteia este cea de mijlocire, de a-l duce pe privitor în preajma prototipurilor, sprijinind gândirea simbolică. Această interpretare este sprijinită și de următorul detaliu: *icoanele nu au umbră*, deoarece sunt o fereastră spre lumea fără umbre.

Icoana este, întotdeauna, integrată semnificațiilor spațiului, neavând niciodată rol de podoabă. Nefiind nici parte a *portretisticii*, și nici a *picturii cu subiect religios* - rod al artei subiective, ci fiind o *imagine sacră*, icoana tinde să surprindă transcendentul, fiind definită ca *teologie vizuală*.

Prin contrast, principiile calvinismului au fost transformate în rigoare geometrică pură. *Albul* (“*candidus*”), fiind absolut, considerat nonculoare ce aparține riturilor de trecere care însoțesc transfigurarea ființei, se situează la limită și înseamnă ori suma culorilor, ori absența culorii.⁴⁴ În acest sens, interiorul unui edificiu de cult cu pereții albi (manieră stabilită odată cu Reforma) conotează un spațiu pasiv, neutru, neorientat. (Fig. 7)

Astăzi, lucrări de artă cu subiect religios înlocuiesc din ce în ce mai adesea, arta sacră.

De la locul fizic la locul teologic

Silueta așezărilor tradiționale avea ca dominantă verticală turlile bisericilor sau fleșele catedralelor. Volumele ce adăposteau puterea militară, politico-administrativă, economică etc., nu puteau fi decât subor-

41 Evdochimov 1981/1993

42 „Biblia neștiutorilor de carte”, cum a mai fost numită.

43 „Să nu-ți faci chip cioplit...”

44 Chevalier/Gheerbrandt 1969/1993, vol.2: 75

Icon or “white on white”?⁴⁰

The icon⁴¹, a presence, the transcendent revealed in a picture, aims to transfigure the viewer's senses, not being (as interpreted since the Reformation) the result of violation of the second commandment⁴². Its function is that of intercession, leading the viewer close to the prototypes, by supporting symbolic thinking. This interpretation is also supported by the following detail: *the icons do not have shadow*, because they are a window towards the shadowless world.

The icon is always integrated in spatial significations, never having adornment role. Being neither part of the portraiture nor of the painting with religious subject - outgrowth of the subjective art, but being a sacred image, the icon aims at grasping the transcendent, being defined as visual theology.

By contrast, the principles of Calvinism have been converted into sheer geometrical rigor. *White* (“*candidus*”), being absolute, regarded as non-colour belonging to the rites of passage that accompany the transfiguration of the person, is at the limit and means or the sum of colours, or lack of colour.⁴³ In this respect, the interior of an edifice of worship with white walls (manner established with the Reformation) connotes a passive, neutral, undirected space. (Fig. 7)

Nowadays, works of art with religious themes increasingly often replace sacred art.

From the physical place to the theological place

The silhouette of traditional settlements had as dominant vertical the domes of the churches or the spires of the cathedrals. The volumes that sheltered the military, political-administrative, economic etc. power, could

40 Evdochimov 1981/1993

41 “The Bible of illiterate”, as has also been named.

42 “You shall not make for yourself a graven image...”

43 Chevalier/Gheerbrandt 1969/1993, vol.2: 75

donate, deoarece, în esență, civilizațiile tradiționale erau parte a unei lumi în care sacrul era o prezență vie, incontestabilă.

Templul creștin, concentrare a patru simboluri fundamentale (centru, cruce, cerc, pătrat) și a puterii vitale transmise de sensul mișcării spiralei spațiale, este un loc al teofaniei, axial - *centru cosmic*, iar nu geografic. De aceea și modelul său spațial este *universal*, neputând fi condiționat, în esența sa, de spiritul locului. Iar *locurile* alese nu sunt întâmplătoare și *timpurile cultice* sunt precizate. Acestea din urmă sunt determinate de ciclul solar, cu intenția de a integra în ritual lumina răsăritului de soare, deoarece există o echivalență simbolică între soare și cunoașterea nemijlocită.

Axele compoziționale sunt determinate de crucea naosului, *axele vizuale* sunt susținute prin prezența semnificativă a luminii, *axele mentale*, prin îmbogățire spirituală, comunitară⁴⁵, la acestea adăugându-se *puterea vibratorie* a cuvântului.

Participarea formelor din acest spațiu la adevărul absolut, se face prin *asemănare*. Doar în această relație de asemănare, spațiile create de om își află *realitatea proprie*. Creatorul spațiului de cult creștin are menirea să transfigureze spațiul profan, profanat, astfel încât reprezentarea și alcătuirea acestuia să devină adecvate *aducerii aminte* sau *anamnezei*.

Spații improprii?

Sunt spațiile de cult prezentate în introducere, improprii pentru funcțiunea pe care și-o arogă? Mai precis, prin modificarea spațialității, prin excluderea *coexistenței* spațiale a celor patru simboluri fundamentale specifice (centru, cruce, cerc, pătrat) și a funcției imprimare de spirala spațială, *persoana* care participă nu este integrată Realității. În acest sens, pot fi admirate ca spații arhitecturale remarcabile, dar nu

only be subordinated since, essentially, the traditional civilizations were part of a world in which the sacred was a living, undoubted presence.

The Christian temple, concentration of four fundamental symbols (centre, cross, circle, square) and of the vital power conveyed by the direction of the spatial spiral movement, is a place of Theophany, axial - cosmic centre, rather than geographical. Therefore its spatial model is also universal, and cannot be conditioned, in its essence, by the spirit of place. Also the places chosen are not random and the cultic times are specified. The latter are determined by the solar cycle, aiming at integrating the light of sunrise in ritual, since there is a symbolic equivalence between the sun and direct knowledge.

The compositional axes are determined by the nave cross; visual axes are supported by the significant presence of the light; mental axes, by spiritual, collective enrichment⁴⁴, adding the vibrating power of the word.

The participation of the earthly forms at the eternal truth is done by likeness. Only in this relationship of likeness, the spaces created by man find out their own reality. The creator of Christian worship space is meant to transfigure the profaned, profane space, so that its representation and structure become proper for remembrance or anamnesis.

Improper Spaces?

Are the cultic spaces presented in the argument, improper for the function which they arrogate? Namely, by altering the spatiality, by excluding the spatial coexistence of the four specific fundamental symbols (centre, cross, circle, square) and of the function imprinted by the spatial spiral, the person who participates is not integrated into Reality. On this line, they can be admired as remarkable architectural spaces, but not as spaces congruent with the assumed function.

45 căldura sufletului

44 the warmth of the soul

ca spații conforme funcției asumate.

În acest context, ce loc ar avea cele două impresionante lucrări semnate Tadao Ando: *Capela pe apă* (Tomamu, Hokkaido, 1985-1988) și *Capela cu lumină* (Ibaraki, Osaka, 1987-1989)? În spațiile acestor două edificii practicantul nu este cuprins total în energiile generate de semnul crucii, însă forma predominantă vizual este crucea, exprimată ca Pom al Cunoașterii. Contrastul între starea elementelor (solid-lichid, transparent-opac), prezența apei și a luminii, simplitatea formelor primare, gândite în contextul natural și reinterpretate, aduce aceste spații pline de tăcere, foarte aproape de modelele originare.

In this context, what place would take the two impressive works signed Tadao Ando: Chapel on the Water (Tomamu, Hokkaido, 1985-1988) and Chapel with the Light (Ibaraki, Osaka, 1987-1989)? Inside the spaces of these structures, the probationer is not entirely comprised in the energies generated by the sign of the cross, yet the visually prevailing form is the cross, expressed as The Tree of Knowledge. The contradistinction between the state of the elements (solid-liquid, transparent-opaque), the presence of water and light, the purity of primary forms, thought of in the natural context and reinterpreted, bring these spaces filled with silence, very close to the originary model.

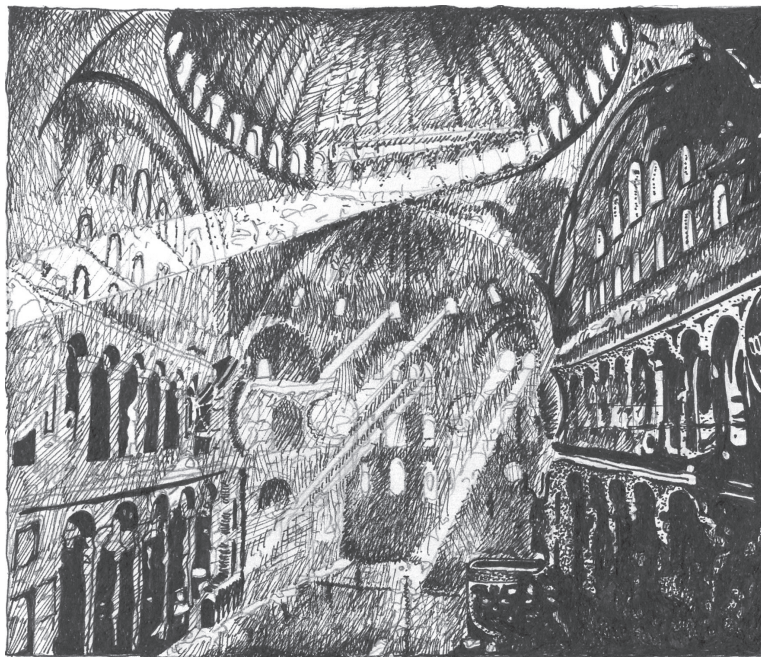


Fig. 8. LUMINA / THE LIGHT

Biserica Sfânta Sofia, Constantinopol, 532-537, Anthemios din Tralles și Isidoros din Miletus /
Hagia Sophia Church, Constantinople, 532-537, Anthemios of Tralles and Isidoros of Miletus

În loc de încheiere

Răspunsul la întrebarea referitoare la menținerea formei tradiționale a spațiilor de cult creștin, este afirmativ. Renunțarea la tipologia de plan stabilită prin tradiție și asumată ulterior, determină o formă sărăcită de semnificația și *puterea* originare. Și care nu mai închide în sine *spațiul* de cult creștin *integrator*, benefic ființei, deoarece acesta *stă sub semnul crucii spațiale*. Această *invariabilitate a formelor* asumate prin tradiție, în care nimic nu este întâmplător, nici la nivelul celui mai simplu gest, este datorată conținutului simbolic al acestora. (Fig. 8)

Această „veșnică reîntoarcere la izvoarele sacralului și ale realului”⁴⁶, proiectează orice existență în veșnicie. Cei din vechime afirmă că „spațiul sacru astâmpără setea după Paradisul pierdut.”⁴⁷ Atitudinea față de tradiție trebuie să fie cea a *receptivității active*, prin reinterpretare. Este justificată căutarea unor noi modalități de expresie plastică, dar *fără abandonarea conținutului simbolic*, singurul care conferă semnificație.

Din cele expuse reiese că complexul bagaj de cunoștințe păstrat prin ceea ce numim *tradiție primordială*⁴⁸ nu reprezintă un balast, ci o cale de a redobândi înțelesuri evocatoare, pierdute, devenind o *busolă metafizică*⁴⁹. Reprezintă o *rememorare*, prin eterna repetare a unor gesturi atribuite strămoșilor, o cale de întoarcere la adevărul original. Tradiția nu reprezintă o piedică în fața puterii creatoare, atâta vreme cât există fidelitate față de spiritul acesteia. Căci, prin tradiție s-a întrezărit, o dată, ceea ce poate, nu se va mai întrezări a doua oară. *Și nu cumva, în esență, atitudinea omului premodern și modern constă tocmai în renunțarea la simbol și la sacru?*

46 Eliade 1957/1995: 86

47 Evdochimov 1981/1993: 125

48 Guénon, 1931/2012

49 Evdochimov 1981/1993: 152

Instead of a conclusion

The answer to the question concerning maintaining the traditional form of Christian worship spaces, is positive. Giving up the layout established by tradition and later assumed, results in an impoverished form, without the primary significance and power. And which no longer encloses in itself the integrating Christian worship space, beneficent for the being, for this is under the sign of the spatial cross. This persistence of the forms traditionally assumed, in which nothing happens by chance, neither in the most ordinary gesture, is due to their symbolic content. (Fig. 8)

This “eternal return to the sources of sacred and real”⁴⁵, casts any existence in eternity. The ancients asserted that “the sacred space appeases the thirst for the lost Paradise.”⁴⁶ The attitude towards tradition must be that of the active receptivity, through reinterpreting. It is legitimate the search for new ways of visual expression, yet without abandoning the symbolic content, the only one that gives meaning.

From the above emerges that the complex knowledge base preserved through what we call primary tradition⁴⁷ is not a burden, but a way to regain evocative, lost meanings, becoming a metaphysical compass⁴⁸. It is a remembrance, through the eternal repetition of gestures attributed to forefathers, a way back to the original truth. Tradition is not a hindrance to the creative power, as long as its spirit is respected. For, through tradition for once was foreseen what, perhaps for a second time will not be foreseen. And maybe, basically, the attitude of pre-modern and modern man does not precisely consist in giving up symbol and sacred?

45 Eliade 1957/1995: 86

46 Evdochimov 1981/1993: 125

47 Guénon, 1931/2012

48 Evdochimov 1981/1993: 152

Bibliografie selectivă / Selected bibliography

- BLAGA, Lucian (1935-1937/1985), *Trilogia culturii*. Minerva, București.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANDT Alain (1969/1993), *Dicționar de simboluri* (3 vol.). Artemis, București.
- CURINSCHI-VORONA, Gheorghe (1991), *Introducere în arhitectura comparată*. Ed. Tehnică, București.
- ELIADE, Mircea (1957/1995), *Sacrul și profanul*. Humanitas, București.
- EVDOKHIMOV, Paul (1981/1993), *Arta icoanei. O teologie a frumuseții*. Meridiane, București.
- GUÉNON, René (1931/2012), *Simbolismul crucii*. Herald, București.
- HANI, Jean (1962/2005), *Le Symbolisme du Temple Chrétien*. Éditions Véga, Paris.
- LAHTI, Louna (2004), *Alvar Aalto. Paradise for the man in the street*. Taschen GmbH, Köln.
- SERRAINO, Pierluigi (2006), *Eero Saarinen. A Structural Expressionist*. Taschen GmbH, Köln.
- STĂNILOAE, Dumitru (1981/2000), *Locașul bisericesc propriu-zis. Cerul pe pământ sau centrul liturgic al creației, în Postfața la Sf. MAXIM Mărturisitorul, Mystagogia*. Ed. Institutului Biblic și de Misiune al BOR, București.

Surse web / Web sources

- <http://digitaljournal.com/article/304241>
- <http://www.crystalcathedral.org/about/history.php>
- <http://whc.unesco.org/en/list/18>

Sursa ilustrațiilor / Photo sources

Arhiva personală a autoarei / *Author's personal archive*