O arcă noetică și euharistică a Logosului pentru postmodernitate: Biserica „Sfinților Ioan Botezătorul, Teologul și Hrisostomul” și a „Sfinților Martiri Brâncoveni”

Jan NICOLAE

Abstract: *The church “Saint John (the Baptist, the Theologian and Chrysostom) and Saint Brancovan Martyrs” from Alba Iulia has a special story, unfolded for a whole decade, 2005-2015, being debated from architectural and iconological point of view in the cultural and ecclesiastic Romanian area, after 1989. Its architecture, drafted by the most important contemporaneous Romanian architect, Dorin Ștefan, was theorized by Augustin Ioan as privileged example of „retrofuturism” concept and falling into archetypal and minimalist trend. The form proposed by the architect wishes to be a resonance box of liturgical mystery, an ecumenical shrine, an arch of converting (arca noetica), a diachronic metaphor of basilican morphologies etc. Realized symbolic synthesis has multiple sources: Brancusian plastic morphologies, Arbore church, an Athonite cell-church, chapel of Corbusier from Ronchamp, a series of minimalist installations. Preparation for embellishment with fresco generated two iconographic projects (Sorin Dumitrescu and Ioan Popa), one diagrammatic and another typological, being chosen the last one, based on a theology of signs connected with baptismal and Eucharistic typology (Baptism and Eucharist, Church Easter). Iconographic programme made by painter Ioan Popa in collaboration with parish priest Jan Nicolae includes an unwound rotulus with images and texts, between mega-scenes depicted between the two minor apses: Anastasis and Pentecost, connected in a rhombus placed*

over a square with the scene of germination of primordial waters, in the first case, and with that of Throne of Ethimasia, in the second, thus being created, theologically, a connection between protology/ historicity and eschatology, and morphologically, the image of a baptismal font and universal panel. The two images include the hermeneutical extremities of the ensemble, the two polarities, water and fire, reuniting in the monumental image of Our Lady of the Sign and Orant from the apse of the altar, baptistery-chalice of the Church. Out of the four iconographic registers, two are dedicated to typological lecture of liturgical Bible (prefigurations, sacrifices, symbols), the median one to life of our Saviour, the lower one to hagiographic cycle, communion of saints, in anthropologic and cultural arrangement under the sign of diversity of vocations and charisms. The church from Alba Iulia represents a theological and esthetic manifest, its exquisite architectural and iconological programme being under the sign of finding Eucharistic and spiritual ethos specific to primary Christianity, local connexions with Eucharistic and philokalic renewal.

Keywords: *arca noetica, rotulus of kingdom, postmodernity, arhitectural concept, iconographic programme, Dorin Ștefan, Ioan Popa, Virgil Scripcariu.*

Introducere: retrofuturismul sau schimbarea la față a arhitecturii ecleziale în postmodernitate

Atunci când au dorit să ilustreze dinamica Bisericii în istorie pentru afișul simpozionului teologic internațional „Ethosul misionar al Bisericii în postmodernitate”, o parte din colegii mei s-au gândit la fresca din bolnița mănăstirii Hurezi, Corabia Bisericii, imagine admirabil analizată de vlădica Bartolomeu Anania în „Cerurile Oltului”, și pe care am numit-o icoană a Logosului euharistic. Mitropolitul cărturar constata că cei care se împotrivesc Bisericii nu ținesc în primul rând spre persoana istorică a Mântuitorului ci spre Hristos euharistic. În cele din urmă s-a decis reprezentarea acestui ethos printr-o imagine nouă, alegându-se chipul unei biserici din Alba Iulia, o arcă-chivot noetică și euharistic(ă), pregătită pentru sfințire în 17 mai a.c, în duminica dinaintea sărbătorii Înălțării Domnului.

Fiecare biserică, „entitate straniu-familiară, împlântată în miezul comunității” (Augustin Ioan), are o „poveste” a facerii sale și un „contract iconografic”, un *pattern* generativ, o viziune-cadru, matcă a

întruchipării sale de la concept la corpul zidit și împodobit. Una din cugetările cele mai cuprinzătoare dedicate modului în care se mai pot face biserici astăzi stă sub semnul conceptului paradoxal de retro-futurism, care ilustrează minunat modul tainic de întrupare culturală a Logos-ului în biserica de la Alba Iulia în chipul unei noutăți vechi: „Paradoxul – îmbucurător – arhitecturii creștine este acela că, expresie a unei religii teleologice, ea trebuie să fie în același timp arhaică și viitoare. Recapitularea inspirată a tradiției bimilenare este unul dintre scopurile ei; dar, în același timp, așteptarea celei de-a doua veniri face din biserică un loc orientat nu doar în sensul propriu, cardinal, al termenului, ci și în sensul său temporal. Termenul de retrofuturism descrie atunci acel mod de a face arhi-tectură în care investigarea tradiției descoperă în aceasta lucruri suficient de îndepărtate în timp și de surprinzătoare încât insolitarea să se producă nu în sensul „inventării”, ci al re-descoperirii. Această arhitectură trebuie să fie în același timp o perpetuă recapitulare și o neostenită investigare. Plasarea în contexte contemporane și rescrierea acestor elemente localizate în propria tradiție face din reiterare o bună școală de compoziție, iar din arhitectura rezultată – una „veche, nouă”.

În același timp, experimentul își are locul său în exact același teritoriu, al arhitecturii creștine. Aceasta pentru că investiga-rea celei mai bune adecvări a *logos*-ului în materia înzidită nu trebuie să înceteze a ne preocupa, în așteptarea judecății celei înfricoșate. Insolitarea este un mijloc de a atrage atenția asupra lucrării *logos*-ului în lume. Dacă ne uităm cu atenție – și pe repede-înainte – la modul în care s-a schimbat la față arhitectura creștină în cele optsprezece secole de prezență triumfală, vom avea dinaintea ochilor paradigma experimentului însuși. Este aici o perpetuă activitate de adecvare la spații existente și a spațiilor existente la tiparele în evoluție ale necesităților liturgice; o modelare neîncetată de tipuri strămutate dintr-o geografie și o cultură într-altele, o neîncetată cercetare a celor mai bune modalități de expresie spațială, ornamentală și de colaborare cu celelalte arte în vederea mai bune reprezentări a misterului euharistic și a simbolisticii creștine. De la bazilică la crucea greacă înscrisă, cu tipurile lor

intermediare, este un drum lung de „încercare și eroare”, de piste abandonate și de polenizări încrucișate.

Un arhitect realmente preocupat de soarta contemporană a arhitecturii creștine trebuie să vadă – deodată! – ambele fețe ale monezii: lucrul cu tradiția vie (lucrul cu arhetipurile, reiterarea acestora în circumstanțe, tehnici și materiale contemporane), dar în același timp cu experimentul. Biserica este vistiernic unei tradiții de două ori milenare, în care trebuie să se îmbrace, mereu și mereu, croindu-și toalete mai potrivite pentru ea, ca mireasă și, deopotrivă, ca Penelopă. Dar, în același timp, biserica este orientată către viitor, așteptând cu nerăbdare un timp pe care îl știe „numai Tatăl”. Este și motivul împodobirii bisericii orientate, în așteptare. Această „viitorime a privirii în trecut” ar putea fi definită astfel: *„noutatea autentică e un senti-ment proaspăt al originarului, e reaşezarea liberă în spaţiul tradiţiei”*. Retro-futurismul este unul dintre modurile acceptabile de „schimbare la față” a arhitecturii religioase, nu în sensul de producere în perpetuitate de imagini insolite, „noi”, pe care le-a introdus ca normă modernismul, ci în sensul investigării propriei tradiții (i.e. a locului și geografiei sale, a grupului co-munitar, a limbii, a culturii și, mai cu seamă, a religiei), în vederea reiterării acesteia. Insolitarea – pe care recontextualizarea permanentă a elementelor tradiției în circumstanțe geo-culturale, de materiale și de semnificație noi o induce – este, de fapt, chiar modul de schimbare la față al arhitecturii dintot-deauna. Aceasta este sursa readecvării la contemporaneitate ...”¹.

1. Conceptul arhitectonic: înzidirea arhetipurilor ca metaforă a convertirii (arca noetica)

Povestea² facerii bisericii din Alba Iulia se întinde pe un întreg deceniu, 2005-2015, inaugurarea locașului fiind prevăzută în primăvara anului 2015, în preajma sărbătorii Sfântului Ioan Evanghelistul, mai

¹ Augustin Ioan, „Retrofuturism”: cum se (mai) pot construi biserici astăzi?”, disponibil pe site-ul

<http://www.arhiforum.ro/agora/%E2%80%9Cretrofuturism%E2%80%9D-cum-se-mai-pot-construi-biserici-astazi> (accesat la 12.08.2014).

² Nicolae 2013a, pp. 114-123.

precis în ziua de 17 mai. În anul 2005 a demarat misiunea zidirii unei biserici pentru un cartier rezidențial în formare, între Alba Iulia și satul Micești, în direcția Apusenilor, spre orașul Zlatna. Piatra de temelie a fost sfințită în ziua de 31 mai 2007 de către IPS Andrei Andreicuț, arhiepiscopul de Alba Iulia, în prezența starețului athonit Efrem Vatopedinul. Ctitorirea ei beneficiază de un parteneriat între parohia Cartier Nou (II) și Fundația Transavia, regăsind tradiția interbelică a firmelor de succes implicate în proiecte de edificare a unor locașuri ca mulțumire adusă lui Dumnezeu. Pentru a putea înțelege elementele esențiale ale programului iconografic al acestui locaș este nevoie să prezentăm mai întâi reperele conceptului arhitectural, care a fructificat o serie de excelente studii contemporane³, în contextul dezbaterilor în jurul construirii noii catedrale patriarhale, inclusiv concursurile de proiecte desfășurate după 1990 în acest sens. Sfătuirea mea în calitate de preot al parohiei implicate în acest proiect cu o serie de prieteni implicați în domeniul artelor plastice a condus la o serie de contacte cu mai mulți arhitecți români valoroși din generații diverse: Șerban Sturduza, Radu Mihăilescu, Dorin Adam Ștefan.

În cele din urmă, ideea chivotului post-modern⁴ a profesorului Dorin Ștefan, unul dintre cei mai apreciați arhitecți români contemporani, propusă pentru catedrala patriarhală și publicată într-un album editat de Augustin Ioan, ne-a cucerit prin prospețimea și distincția sa conceptuală. Beneficiarii potențiali, membrii comunității, au reacționat surprinzător de bine la elementele de noutate ale locașului propus de arhitect: planul inedit, cu o trecere din bazilical în cruciform printr-o unduire progresivă a absidelor, care sugerează evoluția diacronică a edificiilor liturgice; eliminarea ferestrelor obișnuite și înlocuirea lor cu o bandă de sticlă de jur-împrejur sub cornișă, pentru a crea un spațiu semi-întunecat; pridvorul într-un amplu arc de cerc la bază, tot cu o formă unduită; forma de elipsoid asimetric, descendent, a acoperișului și de aripă de pasăre măiastră, care iese mult în afară, formând un spațiu de ocrotire deasupra pridvorului stilizat la maximum;

³ Zeck 2000; Ioan 2013.

⁴ Ioan f. a., pp. 62-63.

și, nu în cele din urmă, ideea centrală de spațiu iconic privilegiat, prin împodobirea zidurilor cu pictură exterioară, ca la ctitoriile rareșiene.

Locașul propus are forma unui chivot-arcă, iar elementele sale de noutate au trecut în timp proba confruntării și a recepției publice. Această metaforă arhi-tecturală a intrat, din fericire, foarte rapid în conștiința publică, iar eseurile dedi-cate ei în revistele *Arhitectura*⁵ și *Igloo*⁶ au avut efecte benefice. Proiectul a avut ocazia să fie prezentat de către Dorin Ștefan de mai multe ori în conferințe publice la București (Institutul Mincu), Londra (ICR⁷) și la Alba Iulia (Facultatea de Teologie). În anul 2009 mai multe imagini cu această biserică în stadiul inițial de după montarea structurii metalice au apărut într-o expoziție, ulterior fiind preluate în monografia profesională a arhitectului⁸. Unicul arhitectonic a intrat devreme în vizorul hermeneutic al specialiștilor care i-au decriptat tâlcurile: „Prin forma sa nuanțată, biserica amintește evoluția în timp a edificiilor de cult, de la simplitatea geometrică a planurilor bazilicale la complexitatea rezultată ulterior prin curbarea liniilor și adăugarea progresivă a navelor și a nișelor. Urmărind privirea credincioșilor, care se apleacă pentru a se ridica mai târziu, planul dreptunghiular de la baza construcției devine treflat înspre cornișă. În mod simbolic, construcția este structurată pe un modul de 12, căci are 12 m lățime, 12 m înălțime și 24 lungime. Potrivit arhitectului, edificiul ar trebui să fie, înainte de toate, o cutie de rezonanță în interiorul căreia are loc misterul. Ca și în cazul mănăstirilor de pe vremea lui Ștefan cel Mare, taina se continuă în exterior prin intermediul picturilor de pe ziduri. Iluminarea bisericii se face intenționat prin fante prevăzute sub acoperiș, în zona cornișei, pentru a nu afecta continuitatea pereților. Prelungirea frontală a acoperirii redă, prin unduirea sa lină, aripa unui înger. Intenția a fost de

⁵ Rotaru 2007, p. 52-55.

⁶ Interviu cu Dorin Ștefan realizat de Viorica Buică, „Dorin Ștefan Birou de Arhitectură”, în *Igloo*, nr. 72-73, dec. 2007 – ian 2008, pp. 40-60.

⁷ Dorin Ștefan, *6 PROJECTS A CONTEXTUAL APROACH*, METROPOLITAN UNIVERSITY IN PARTNERSHIP WITH THE ROMANIAN CULTURAL INSTITUTE IN LONDON (ICR), 1 NOVEMBER 2007, DEPARTMENT OF ARCHITECTURE AND SPATIAL DESIGN LONDON.

⁸ Ștefan 2009, pp. 306-311.

a crea un spațiu de adunare în care oamenii să se simtă protejați, în siguranță. (...). *Ceea ce frapează în cazul acestui proiect este contrastul dintre simplitatea volumetriei și bogăția ei la nivel simbolic*⁹.

Edificiul eclesial amalgamează în structura sa volumetria subtilă a unei nave-chivot cu simbolistica antropologică a convertirii. Receptacolul cruciform al locașului devine un vas al luminii, un spațiu al proslăvirii și al transparenței unei frumuseți organizate iconografic, un palat al dumnezeiescului ospăț. Aripa îngerului ocrotitor al bisericii cheamă cu delicatețe în intrândul arhetipal al pridvorului, care comportă și el o bogată simbolistică maternă (pântec, peșteră), paradisiacă / protologică (matrice protectoare) și eshatologică (stâncă vălurită, munte umbrît): „Pare pogorâtă din zidurile viitoare din Împărăția Cerurilor”, remarcă cu finețe un observator. Raportul dintre corpul puternic al locașului și acoperișul plutind pare să redea odihna sau umbrirea Duhului Sfânt peste Trupul lui Hristos.

Forma locașului, asemănător unei chilii-paraclis athonite¹⁰, sugerează un spațiu matriceal al renașterii în Duh, o pasăre măiastră, o stâncă vălurindu-se spre eshaton, simbol al gestației creației celei noi, al unui spațiu spiritualizat de misterul liturgic celebrat în interiorul său. Lectura acestei forme și înțelegerea conceptului cer o depășire a comodităților vizuale. Biserica stă pe un gând divin care-i străbate pe toți cei implicați în facerea ei. Morfologic, aduce cu o chilie-paraclis și, în acest sens retro-prospectiv, reprezintă o ilustrare minunată a conceptului paradoxal, oximoronic, de retro-futurism¹¹, preluat de Augustin Ioan din avangarda interbelică și folosit pentru acest edificiu eclesial: „O interesantă ilustrare a paradoxalului concept de „retrofuturism” se construiește într-o suburbie a municipiului Alba Iulia. Proiectul a fost realizat de cunoscutul arhitect Dorin Ștefan iar

⁹ Rotaru 2007, p. 54.

¹⁰ Vezi Costion Nicolescu, *Et in Athos ego. Muntele sfințit*, ediția a II-a, București, Edit. Sophia, București, 2013; ediția I, Alba Iulia, Edit. Reîntregirea, Alba Iulia, 2010.

¹¹ Augustin Ioan, „Retrofuturism”: cum se (mai) pot construi biserici astăzi?”, comentariu preluat pe forumul www.crestinortodox.ro/forum/showthread.php?t=, accesat în 29.08.2011.

„întroparea” lui a fost posibilă cu contribuția (aproape) exclusivă a unui important om de afaceri din zonă. *Ideea care a stat la baza acestei insolite ctitorii este aceea că „străvechea noutate” a propovăduirii Bisericii este incompatibilă cu stereotipul de orice tip, inclusiv cel arhitectonic, iar depășirea impasului tautologiei stilistice poate fi un semn al metanoiei în planul vieții duhovnicești a ecleziei drept-măritoare*”¹².

Metanoia se traduce estetic în minimalism decorativ și maximalism simbolic. *Arca noetica* de la Alba Iulia este o cutie de rezonanță¹³ a misterului liturgic pascal dinlăuntru. De aici vin conjecturile biblice cu cubul arhetipal al cetății-templu eshatologic și cele plastice cu cutiile-perspectivă, cu *box architecture*-a instalațiilor minimaliste ale lui Vlad Nancă (n. 1979) și, nu în ultimul rând, cu morfologiile plastice brâncușiene. Mai simplu spus, avem de-a face cu o kenoză arhitecturală, un experiment plin de prospețime în orizontul Tradiției, un Voroneț ori mai degrabă Arbore updatat. Între sursele primare trebuie amintite, în primul rând, celebra capelă Ronchamp¹⁴ (1950-1955) a lui Corbusier (1887-1965) și „chivoatele”¹⁵ iconologului român Sorin Dumitrescu (n. 1946), locașul fiind din capul locului rezultatul confluenței unor mari spirite și al unei curajoase sinteze simbolice. Dacă despre capela lui Corbusier s-a spus că este plină de contradicții arhitecturale, acest lucru este valabil și pentru biserica proiectată de Dorin Ștefan: este în același timp pătrată și ro(tun)dă, elansată și îndesată, joasă și înaltă. Ea are un plan simplu, vast și deschis în exterior, dar, odată intrat înlăuntru, ea devine un mic loc de reculegere de o măreție liturgică împărătească. Albul strălucitor al zidurilor exterioare sugerează haina de mireasă a Bisericii, ilustrând totodată un principiu comun lui Corbusier și spiritelor înrudite, pentru care emoția arhitecturală este jocul savant, corect și măreț al volumelor asamblate sub lumină. Lucrarea luminii este mai sensibilă în interior, unde, prin pătrunderea sa subtilă în edificiu, contrazice greutatea și

¹² *Ibidem*.

¹³ Nicolae 2014a.

¹⁴ Pauly 1997; Stoller 1999.

¹⁵ Dumitrescu 2003.

masivitatea zidurilor, semnalând curgerea iconică a dumnezeieștii Dezvăluiri.

Într-un scurt eseu dedicat poeziei arhitecturale, Radu Negulescu afirma că, în spațiul românesc, biserica de la Alba Iulia proiectată de Dorin Ștefan reprezintă diferența¹⁶, confirmând gândul original de recuperare a unei creativități eliberate de sterilitatea mimetismului care răzbate într-un gând minunat al Părintelui Sofronie Saharov de la Essex (1896-1993), ucenicul și moștenitorul spiritual al Cuviosului Siluan Athonitul (1866-1938) exprimând un adevăr comun atât poeziei duhovnicești cât și celei arhitecturale: „O, cât aș dori ca voi toți să deveniți poeți! Fără o însuflare creatoare este greu să-ți petreci o singură zi așa cum s-ar cuveni creștinului”¹⁷. În chip minunat, arhichivot de la Alba Iulia seamănă întrucâtva cu cea a mănăstirii Sf. Ioan Botezătorul de la Essex, ctitoria aceluiași Părinte Sofronie, iconar și artist plastic, care a trecut cu toată pasiunea sa de la arta picturii la arta îndumnezeirii.

Odată cu publicarea unor texte însoțite de fotografii ale șantierului bisericii o parte din acestea au fost preluate pe web-site-ul american Pinterest, la capitolul vizual *Religious Architecture*.

Modul în care acest locaș a fost realizat, prin conjugarea mai multor slujiri (ctitor, preot, arhitect, constructor, pictor, sculptor, pietrar, textilist ș.a.) prin pronia divină, arhitect, pictor, sculptor, reprezintă în sine o slujire rațională, potrivită Logosului, pentru convertirea lumii prin frumusețea Jertfei Logosului înomenit. Locașul întruhidează și își asumă morfologic și iconologic misiunea convertirii prin strălucirea frumuseții Logosului: „De la Hristos încoace nu mai rămâne nici o altă preoție sacerdoțiu decât cea care poate oferi o «slujbă cuvântătoare un cult rațional» (Romani 12, 1: *latreia logikē*), adică o ofrandă și o cinstire conforme logos-ului care ne constituie după chipul și asemănarea Logosului Însuși, «venit să-și înfigă cortul printre noi» (Ioan 1, 14). Această jertfă pune în joc ceea ce are omul mai intim

¹⁶ Radu Negulescu, *Text*, în Ștefan 2009, pp. 304-305.

¹⁷ Părintele Sofronie, *Cuvântări duhovnicești*, trad. rom. Ierom. Rafail Noica, Alba Iulia, Edit. Reîntregirea, 2004, p. 292.

apropiat de Dumnezeu, puterea sa de decizie. Preoția / sacerdoțiul lui Hristos nu stă decât într-un singur act: realizarea voinței Tatălui. Pe scurt convertirea sau întoarcerea. (...). Dar convertirea se caracterizează prin universalitatea insistenței sale: e o convertire a totului – în mine, în noi și în lume – la Tatăl, în Fiul, prin Duhul. Preoția / sacerdoțiul botezaților își manifestă caracterul împărătesc în această singură sarcină, care se confundă cu cea a lui Hristos și se confirmă în ea: recapitularea în El a tuturor lucrurilor (Efeseni 1, 10; 1Corinteni 15, 28). E vorba de a face cosmică liturghia convertindu-ne până acolo încât să convertim și lumea. Cum Biserica nu constituie decât decât avansul acestei convertiri de-a lungul epocilor și culturilor, nimic în Biserica pe care o constituie acestea nu depășește demnitatea supremă și împărătească a preoției sacerdoțiului botezaților, care nu datorează nimic nămănu, ci totul lui Hristos”¹⁸.

Arca noetica de la Alba Iulia propune o convertire radicală în veacul nihilismului printr-o poetică și o apologetică (1 Petru 3, 15) a frumuseții, prin dezvăluirea raționalității profunde a iubirii trinitare, mai puternică, mai tainică și paradoxală, decât rațiunea speculativă ori cea calculatorie, specifice metafizicii și științelor¹⁹. Dincolo de ispita diabolizării facile a veacului ori a izolării, Logosul cuvântă prin aceste ziduri-membrană, în acord cu gândul ctitoricesc, rezonanța muzicii tainei, după o rânduială a frumuseții.

2. Legătura între conceptul arhitectural și cel iconografic: o trecere de la arhe-tip la arhe-chip sau articularea teologică a arhetipologiei ioaneice

Arhitectura nu ar fi completă fără conceptul teologic și fără cel iconologic. Liniile de forță ale conceptului arhitectural au cerut o adecvare iconografică: pictorul bisericesc Ioan Popa a realizat un proiect iconografic, în colaborare cu preotul paroh, cu un caracter catehetic și euharistic pronunțat, coerent și liturgic în abordare, apreciat de o serie de teologi remarcabili și oameni de artă care au vizitat

¹⁸ Jean-Luc Marion, *Înalta demnitate a sărmanilor botezați*, în Marion 2015, pp. 95-97.

¹⁹ *Ibidem*, p. 35.

șantierul bisericii. S-a ținut cont de condiționările date de dimensiunea pereților laterali, care se pretează la împărțire în patru registre iconografice, dar și de forma de pâlnie a absidiolilor, care se potrivesc „genetic” la cele două scene centrale „fluide” ale Botezului și Cincizecimii, menite să înfățișeze Biserica drept cristelniță a universului, cenaclu-potir euharistic deschis focului divin. Proiectele au constituit doar reperele inițiale, amorsări ale abordării; conceptul final susținându-se pe o temelie teologică amplă, imaginea emblematică fiind în cele din urmă cea de Anastasis baptismal, adică imaginea Pogorării la iad, *la mise en abîme*, kenoza maximală, misterul pascal abordat în toată cuprinderea sa: Botezul și Euharistia ca Paște al Bisericii, trecerea-salt a umanității și a făpturii întregi în cer, dincolo de hotarele firii (spațiu, timp, materialitate, pătimire).

Treimea ioaneică binecuvântată. Modul în care aceste registre sunt împărțite pune accentul pe lectura tipologică și liturgică a Scripturilor în cheie pascală, recognoscibilă în paremiile iconice ale marilor praznice ale Teofaniei și Paștilor, în primul rând în lecturile vetero-testamentare din Sâmbăta Mare, situându-se echilibrat între narativ și diagramatic, între tipologie, teologia semnelor iconice și muzicale. Conceptul teologic în care se încadrează locașul nostru din punct de vedere arhitectural și iconologic este acela de *arca noetica* (pascală); acest concept ține cont de întreita dimensiune pascală a Bisericii: baptismală, euharistică și profetică (martirică, ioaneică sau logosică), întruchipată în Sfinții Ioan Botezătorul (pecetea profeției ori îndemnului metanoic), Ioan Teologul (pecetea Evangheliei *Logos*-ului) și Ioan Hrisostomul (pecetea predicii ca actualizare profetică a Cuvântului), ocrotitorii acestui locaș, alături de Sfinții Mucenici Brâncoveni (†1714), hramul de temelie, îndreptățit prin patronajul spiritual și material al voievodului Constantin Brâncoveanu asupra Mitropoliei Ortodoxe a Transilvaniei de la Alba Iulia și prin jubileul tricentenar al martiriului în chiar anul terminării lucrărilor, 2014. Imaginea Sântioanilor reprezintă un blazon al Logosului ori, tradus în

termenii culturali ai postmodernității, o pecete a raționalității comunicaționale²⁰, un sigiliu al nobleții catehetice.

În plus, proiectul iconografic ales pune în joc o polaritate esențială între cele două abside, cea între apă și foc, rezolvată în absida altarului în figura monumentală a Orantei (foc în apă, cristelnița-potir, ilustrată prin deschiderea brațelor, semn al rugăciunii roditoare). Aceasta reprezintă axa hermeneutică a întregului edificiu. Apoi, fiecare latură are propria sa noimă iconică: cea din dreapta, raportul tematic și iconologic al apelor primordiale, al celor baptismale și eshatologice; iar cea din stânga, raportul focului Duhului cu teofaniile vechi-testamentare și cu „oamenii de foc”, purtători ai acestor descoperiri dumnezeiești (Moise, Ilie, Elisei, Iezechiel, Isaia). Jocul hermenutic al polarităților foc-apă se regăsește pe toată desfășurarea iconică a celor doi pereți laterali ca expresie în oglindă a celor două faceri, a lumii și a Bisericii, și a corelatelor antropologice, Întruparea și Îndumnezeirea.

A existat un proiect inițial focalizat pe un tip de iconografie diagramatică²¹, dar acesta a fost înlocuit în proiectul final printr-o iconografie tipologică și simbolică, inserată pe ideea esențială a unei cutii de rezonanță a misterului liturgic, a unui spațiu metaforă vie a pulsației liturgice și diacronice (Hristos, Inima și Capul Bisericii, ca în teologia Sf. Nicolae Cabasila). Pictorul Ioan Popa (n. 1976) a răspuns în detaliu problemelor și întrebărilor puse de arhitect Ana Elisabeta Botez, legate de soluțiile plastice alese în duhul unei înnoiri cuviincioase și raportul lor cu conceptul teologic de *arca noetica*, dezvoltat de preotul paroh: „Formulele prezente se datorează în primul rând configurației arhitecturale, constrângerilor desfășurării celor patru pereți simpli cu „pâlniile ” pe care le cuprind și a tavanului atipic, care se împlinește cu o cupolă fără deschideri prin care lumina să pătrundă. S-a apelat în chip firesc la predecesorii din cadrul Tradiției și la exemple similare. Un monument de referință a fost și rămâne Sant’Angelo in Formis, lângă Caserta (Napoli), monument cu un plan arhitectural de tip bazilical și o pictură de factură bizantină cu elemente

²⁰ *Ibidem*, p. 37.

²¹ Vezi „O altfel de biserică la Alba Iulia”, interviu realizat de Viorica Buică cu Sorin Dumitrescu, în *Igloo* 118 (2011), pp. 14-15.

romanice (sec. XI). Era un reper forte, din care au început să ia naștere primele schițe și studii dedicate bisericii de la Alba Iulia. S-au formulat mai multe variante, în care permutările la nivelul scenelor erau la ordinea zilei. Elementul de noutate inițial era o lectură de tip teologic, nu cronologic, narativ. Consta în lecturi și aprofundări ale troparelor și paremiilor, în special la marile praznice, materializate în dispuneri pe patru registre orizontale generate de proporțiile firești raportate la înălțimea și volumul edificiului. Acest tip de dispunere pot să afirm că este preluat, însă sub o formă mult mai coerentă, în care cronologicul episoadelor importante din viața Mântuitorului se derulează pe un ax median, de forță, susținut și completat deasupra și dedesupt de două registre cu prefigurări vechi-testamentare. La nivelul exprimării plastice, tușa vibrată și spontană a pensulei, îndrăzneala la nivel compozițional și lucrul lăsat neterminat, proaspăt, sunt câteva elemente de ținută. Am evitată formulările abstractizate, neobișnuite și provocatoare, tipul de speculație teologică, scenele-cheie și întreg eșafodajul conceptual să nu fie perceput ca un discurs de simeză, personal și elitist, inaccesibil credincioșilor în sensul revelării tainelor Împărăției și comunicării catehetice a mesajului biblic.

În acest sens am căutat și o alternativă la redactarea plastică a tavanului. Un plan orizontal de asemenea dimensiuni este din start destinat decorativului. Orice abordare figurativă devine forțată și grotescă. Mai rămânea soluția unei formule simbolice, cu suficient mesaj teologic și de mare forță vizuală. Geometria cercului care include două pătrate suprapuse, generând un octo-gon, însuflețit de mișcarea și cântarea celor opt heruvimi și serafimi, dau imaginea reprezentării Imnului Heruvic, întărit prin textele-cheie care au și rol decorativ, ornamental. Soluția auririi întregii suprafețe rămâne provocarea compozițională și riscul cel mai mare din întregul spațiu desfășurat. Și abia la finalul lucrării se poate evalua raportul plin-gol și reflexul auriu răsfrânt pe suprafața pereților.

Cei patru pereți laterali ai edificiului cuprind scene ce se constituie într-un întreg în jurul celor patru teme pivot: la est, în altar, Maica Domnului a Semnului, în picioare cu mâinile întinse de tip orantă, sub forma unui potir ce conține în pântec pe pruncul Iisus

Emanuel, încadrat într-un clipeu de văpaie nemistuită, preînchipuind Sfânta Împărtășanie; flancul nordic desfășoară profeții vechi-testamentare ce se împlinesc în scena monumen-tală ce umple absida stângă – Facerea Bisericii, Pogorârea Duhului Sfânt; absida peretelui sudic primește scena Pogorârii la Iad, o cristelniță baptismală în care, în revărsarea apelor primordiale, Mântuitorul یرerge în tenebrele iadului. Pe lângă funcțiunea catehetică, textul este inserat și ca o componentă decorativă, austerității edificiului dăunându-i o ornamentică clasică, vegetală”²².

Așadar, proiectul iconografic final vine cu o serie de contrapuncte liturgice și de rezolvări plastice precum aurirea tavanului care izbutește, prin foița de aur, salvarea ambianței luminoase a spațiului interior, opțiunea având rațiuni teologice (aurul ca simbol al luminii increate etc.), dar și practice, de oferire a unui cadru amplu imaginii inelului iconologic format din copolă (Pantocrator), tambur (Liturgia cerească) și tavan (Heruvikon și Trisaghion). Ambianța luminoasă este astfel îmbogățită, iar extinderea cerimii aurite a tavanului în exterior, sub streășina acoperișului, conferă o anume prețiozitate locașului, arvinind proslăvirea liturgică a credincioșilor încă din pridvor. Absida altarului dă monumentalitate și măreție de catedrală locașului, fiind un element forte al programului iconografic care susține conceptul de *arca noetica*, cu componenta ei profetică, baptismală și euharistică, Maica Domnului fiind deopotrivă prora eshatologică a Bisericii, cristelniță, potir, catarg și arcă a mântuirii.

Anvergura teologică și plastică la care a fost plasat dintru-nceput acest proiect, prin colaborarea temporară cu Sorin Dumitreescu, datorează, în cele din urmă, enorm pictorului Ioan Popa, un artist tânăr care are deja în palmares câteva lucrări de referință (biserica Sfinții Mucenici Brâncoveni a Spitalului „Grigore Alexandrescu”, biserica mănăstirii Afteia), o experiență in-ternațională (Cipru, Italia, Muntele Athos) și o capacitate de asumare viguroasă a Tradiției care evită

²² O prezentare succintă a programului iconografic se va putea vedea în curând, într-un text inedit, la Ana Elisabeta Botez, „The Noetic Ark of Alba Iulia: When Innovation Is the Standard Bearer of Tradition”, în Augustin Ioan, volum în pregătire dedicat arhitecturii eclesiale românești după 1989, București, 2015.

dogmatizarea artei în pofida icoanei (L. Uspensky). El a dovedit la Alba Iulia o deschidere minunată și fertilă către o înnoire iconografică. Conceptul de „chivot mediativ”²³, dezvoltat inteligent la vremea potrivită de iconologul Sorin Dumitrescu, a lăsat locul celui original de *arca noetica*. În cele din urmă, proiectul iconografic final este unul aflat evident în matca Tradiției și atent la moștenirea iconografică ecumenică a primului mileniu creștin, autorul lui dovedind voința și capacitatea de a-l duce la bun sfârșit spre slava lui Dumnezeu și bucuria oamenilor.

Volumul mare de text se leagă de funcțiunea catehetică a iconografiei, dar și de cea decorativă, specifică ortodoxiei latine, sugerată prin genul de literă și de scriere alese. Între cele două abside laterale, ca între doi poli tematici ori mosoarele unui papirus ori manuscris liturgic și exegetic, se desfășoară *rotulus*-ul sau *volumen*-ul Împărăției, mesageria iconică și logosică a Împărăției luminii celei neînserate, Arhe-Chipul și Arhi-Textul. Lipsa unor împărțiri clasice a scenelor prin registre sau delimitări grafice stricte sugerează o unitate iconică și o participare a semnelor la aceeași realitate tainică. În același timp este sugerată o recapitulare în Hristos a semnelor și simbolurilor, între α și ω , încă din imaginile executate în exterior. Pecetea iconică centrală o reprezintă mega-icoana *mandylion*-ului de deasupra intrării, care sugerează o concentrare sau focalizare teologică, taborică și eshatologică pe Fața Domnului și pe imaginea unei procesiuni de intrare a credincioșilor împreună cu îngerii în cer, idee exprimată explicit prin textul redat deasupra din rugăciunea intrării mici („Stăpâne Doamne, Dumnezeul nostru, Cel ce ai așezat în ceruri cetele îngerilor și ale arhanghelilor spre slujba slavei Tale, fă ca împreună cu intrarea noastră să fie și intrarea sfinților îngeri, care slujesc împreună cu noi și împreună slăvesc bunătatea Ta. Binecuvântată este intrarea sfinților Tăi, totdeauna, acum și pururea și în vecii vecilor”) și chinonicul Sfintei Mahrame, inserat în pisanie („Întru lumina slavei Feței Tale, Doamne, merge-vom în veac. Aliluia”). Fața iradiantă a Domnului contrastează cu albul pereților exteriori, sugerând că locașul este un veșmânt sau

²³ Vezi Dumitrescu 2012, p. 35-40; *Biserica în Cartierul Nou*, pe site-ul www.arhiforum.ro/node/2527.

înveliș al tainei. Fața Domnului este chipul Bisericii, iar reprezentarea ei pe fațada concavă de la intrare este legată și de o metaforă corporală înrudită cu prospețimea ideii arhitecturale post-moderne de *face-houses* și cu cea de personalizare a edificiului²⁴. Fațada nu reprezintă o extrovertire ideologică, ci o arvunire a experienței doxologice și euharistice din interior, la care încearcă să convertească starea celui care intră în locaș, recuperând programatic dimensiunea eshatologică a cultului și, în primul rând, a miezului său de foc, dumnezeisca Liturghie²⁵.

Deși arhitectul concepute exteriorul ca pe un *continuum* neîntrerupt destinat unei desfășurări iconografice ca la celebrele biserici moldave, forma specială a edificiului a cerut până la urmă o regândire, în sensul simplității arhetipale și al reducerii la un esențial iconografic al semnelor puternice incluse în miezul unor texte liturgice alese din slujba târnosirii, desfășurat sub forma unei benzi *grafitti*, pe trei șiruri, în partea superioară, sub fereastră: Fața Domnului (fațada), Mielul biruitor (altarul) și heruvimii chivotului (lateral).

Programul iconografic sintetizează la nivel plastic căutările iconarului, iar la nivel tematic pe cele ale teologului. Botezul și

²⁴ Ioan 1996, pp. 89-90: „Antropomorfismul și, în sens mai larg, metafora și simbolica asociate corpului devin degrabă proprietăți ale arhitecturii postmoderne: apar celebrele *face-houses* ale lui Charles Jenks, Stanley Tigerman (Animal Crackers House), Takefumi Aida (Nirvana House), Robert Venturi (Brant House) sau Yamashita (care personalizează un edificiu conturând profilul clientului său în planul unuiia dintre balcoane. (...) Postmodernismul, care exfoliază fațada, își permite să o (mal)trateze ulterior fără consecințe semnificative pentru spațiul interior. Antropomorfismul postmodern, extrovertit, este superficial, atât la propriu, cât și la figurat”.

²⁵ Karl Christian Felmy, *Verdrängung der eschatologischen Dimension der byzantinischen göttlichen Liturgie und ihre Folgen*, în Idem, *Diskos. Glaube, Erfahrung und Kirche in der neuen orthodoxen Theologie. Gesammelte Aufsätze*, hrsg. Von H. Ohme und J. Schneider, Erlangen, 2003, trad. rom. Picu Ocoleanu, *Înlăturarea dimensiunii eshatologice a Dumnezeiștii Liturghii bizantine și urmările ei*, în Idem (ed.), *Teologie și spiritualitate în gândirea Sfântului Maxim Mărturisitorul*, Craiova, Edit. Mitropoliei Olteniei, 2009, pp. 78-89; Jan Nicolae, «...spre liturghia slavei Tale». *Criza mistagogiei în Biserică de la catehezele mistagogice la comentariul liturgic - Mystagogia Sfântului Maxim Mărturisitorul și lecțiile ei catehetice-*, în *Libertate și responsabilitate. Inițiative și limite în dialogul religios*, Alba Iulia, Edit. Reîntregirea, 2009, pp. 488-513.

Euharistia, Paștele Bisericii, reprezintă o regăsire a vechii tradiții catehetice exemplificate prin Sf. Chiril al Ierusalimului, reprezentat în altar, deasupra proscomidiarului, iar imaginea baptsimală a Pogorării la iad o recuperare a teologiei baptismale primare, iudeo-creștine, în care iadul prelungește genunea apelor primordiale luând alura unei cristelnițe²⁶, reafirmându-se că, prin Moise, Israelul cel vechi a avut parte tipologic de Botezul și de Euharistia viitoare (1Corinteni 10). De altfel, cheia întregului program iconografic o reprezintă fructificarea dimensiunii ontologice a tipologiei biblice, rezumată de Părintele Ioanică jr astfel în „Canonul Ortodoxiei”: „tipologia biblică este nu doar un sistem hermeneutic, ci unul ontologic. Și, într-adevăr, pentru gândirea biblică tipologia este ontologică, iar ontologia este tipologică. Aceasta înseamnă că evenimentele Vechiului Legământ participau în mod figurat, dar foarte real, la evenimentele Noului Legământ, și ambele legăminte și cultul lor prefigurează real o Realitate cerească deplină, în același timp viitoare și eternă. Sfântul Maxim va exprima gradele acestei participări tipologice astfel: Vechiul Legământ este umbră (*skia*), iar Noul Legământ este icoana (*eikon*) unei realități (*aletheia*) eshatologice și eterne: Împărăția lui Dumnezeu. Tipologia nu este însă doar istorică, biblică, ci și liturgică. Liturgia și cultul mediază și ele între două serii de fapte: pe de o parte, un eveniment mister irepetabil sau etern cu valoare de realitate originală (*aletheia-mysterion mysterium-typos*); iar, pe de altă parte, un rit simbol repetabil în timp cu valoare de copie imitație figurativă (*eikon mimesis-symbolon sacramentum-antitypon*)”²⁷. Un text minunat din Păstorul lui Herma (sec. II) face conexiunea între Anastasis (katabasis) și Botez, așa cum sunt îngemănate ele iconografic la Alba Iulia: „...că omul este mort înainte de a purta pecetea Fiului lui Dumnezeu; dar când primește pecetea, leapădă moartea și primește viața. Pecetea este, așadar, apa;

²⁶ Vezi referințele baptismale la Jean Daniélou, *Biserica primară (De la origini până în secolul al treilea)*, trad. rom. George Scrima, București, Edit. Herald, 2008, p. 99 și la Ilarion Alfeyev, *Hristos, Biruitorul iadului. Pogorârea la iad în perspectiva ortodoxă*, trad. rom. Cristian Vâjea, București, Edit. Sophia, 2008, pp. 18-20.

²⁷ Ioan Ică jr, «...tipologia biblică devine alegorie misterică», în *Canonul Ortodoxiei*, vol I, Sibiu, Deisis/ Stavropoleos, 2008, pp. 305-306.

morții se coboară în apă și se ridică vii...aceștia sunt Apostolii și învățătorii, cei care au predicat numele Fiului lui Dumnezeu; aceștia, adormind, în puterea și credința Fiului lui Dumnezeu, au predicat și celor mai înainte adormiți și le-au dat lor pecetea prediciei. S-au pogorât, așadar, cu ei în apă și iarăși s-au ridicat; dar aceștia s-au pogorât vii și vii s-au ridicat; ceilalți însă, cei mai înainte adormiți, morți s-au pogorât și vii s-au ridicat. Prin aceștia, dar, au dobândit viață și au cunoscut numele Fiului lui Dumnezeu; de aceea s-au și ridicat împreună cu ei... ”²⁸.

De altfel, imaginea rolului soteriologic excepțional, universal, al Pogorârii și al propovăduirii la iad a lui Hristos către „întregul Adam”, pregătite de Sf. Ioan Botezătorul, potrivit tradiției iconografice, este înfățișată ca o plinire în Liturgia Sf. Vasile cel Mare, celebrată inclusiv în Sâmbăta mare: „Și pogorându-Se prin Cruce în iad, ca să plinească toate ale Sale, a nimicit durerile morții. Și înviind a treia zi și cale făcând oricărui trup la învierea cea din morți, că nu era cu puțință a fi ținut în stricăciune Începătorul vieții, făcutu-S-a pârgă celor adormiți, Întâi-Născut din morți, ca să fie El Însuși Începătorul tuturor întru toate”²⁹. Cu alte cuvinte, imaginea baptismală a Pogorârii la iad de la Alba Iulia reprezintă un manifest teologic, o punere duhovnicească în abis a teologiei și a prediciei, în sensul în care Hristos înviat este o Predică vie: „Pentru lumea secularizată în care trăim «iadul» este un cuvânt «de groază» care face parte mai degrabă din terminologia hollywoodiană, decât a vieții reale. Pentru omul creștin însă, iadul este o realitate de la care, de multe ori, pornește chiar viața noastră duhovnicească. Și dacă pentru lumea secularizată «iadul» este un capăt de drum, pentru lumea creștină iadul poate fi chiar începutul unui drum a cărui continuare este, paradoxal, bucuria.”³⁰.

Conexiunile plastice și tematice se continuă la nivelul întregului edificiu între iconografie, candelabru, iconostas, ușa de intrare și ușa altarului. Mistagogul inițierii în taina programului iconografic este

²⁸ *Păstorul lui Herma*, Pilde 9, 16, apud. Ilarion Alfeyev, *op. cit.*, pp. 19-20.

²⁹ *Dumnezeiasca Liturghie a Sfântului Vasile cel Mare*, în *Litughier*, București, Edit. I.B.M.B.O.R., 2000, pp. 228-229.

³⁰ Maica Siluana, *Cu Hristos te întâlnești, mai întâi, în iad. Convorbiri despre disperare, căutare, durere și mântuire*, București, Edit. Lumea credinței, 2013.

Duhul Sfânt Însuși, reprezentat în cele două clipee superioare din mega-icoanele din absidiile laterale, ca Cel care urzește creația cea dintâi și care pecetluiește creația cea nouă, dar înfățișat plastic și ca „pasăre în văzduh” izvorătoare de lumină, în formula candelabrului-tabernacol al luminii, prezent în mijlocul bisericii, Paraclet sfințitor și Trezorier euharistic al Bisericii, după modelul unor bazilici romanice, întruchipând un simbol paleocreștin: “Porumbelul nostru locuiește într-o casă simplă, întotdeauna pe loc ridicat, descoperit și în plină lumină”³¹.

În acest semn se dezvoltă taina locașului proiectat de Dorin Ștefan, un spirit brâncușian, creator de arhitectură pură pentru care este valabilă deplin afirmația mentorului său că „arhitectura este sculptură locuită”³². Plutirea acoperișului peste cubul (dublu al) corpului fizic al edificiului sugerează odihna Duhului peste Trupul lui Hristos, dar și odihna păsării-suflet peste omul universal, iar în interior sălășluirea, strălucirea (din adâncuri și din înalțuri) și străfulgerarea epicletică a Duhului în viața liturgică. Cu alte cuvinte, avem parte de o prezență a unui „distilat de Brâncuși”³³ în arhitectura eclesială de la Alba Iulia, o raportare creativă între sculptura brâncușiană a arhetipurilor și arhitectura arhetipal-ionică dorinștefaniană, care oferă un răspuns tendințelor localiste și autohtoniste mimetice, la care ne ajută și considerațiile lui Augustin Ioan:

„Arhitectura ortodoxă a devenit, așadar, în o mie de ani, fundamental alta, schimbându-și fața. Ce a rămas imuabil? Doar arhetipurile sacre, fie că ele sunt modele îngerești, cum presimțiseră Platon și profeții care văzuseră templul de aur al Ierusalimului ceresc, fie că sunt ele, arhetipurile, categorii apriorice ale conștiinței umane, cum ne spun mult mai încoace Jung și Cristopher Alexander. Ele,

³¹ Tertulian, *Adversus Valentinianos*, III, 1, apud Jean Daniélou, *op.cit.*, p. 204.

³² „Dorin Ștefan în memoria lui Brâncuși”, interviu realizat de Viorica Buică, în *Igloo*, 144-145, decembrie 2013 – ianuarie 2014, p. 51.

³³ *Ibidem*, p. 52: „– Ce credeți că (mai) poate învăța arhitectul contemporan din sculptura lui Brâncuși? (...) D. Șt: Sculptura lui Brâncuși «conține spațiu». Este în același timp și o mare capcană să încerci să bagi funcțiuni într-o formă brâncușiană. Brâncuși trebuie distilat în arhitectură. (...)”.

împreună cu o știință a epifaniei lor în materie, conformează arhitectura. Ele fac să se pogoare sacrul întru zidire, ele sunt icoanele arhitecturii, cele care mijlocesc între Dumnezeu și *ecclesia*: nava bisericii, bolțile în cruce, *axis mundi* începând lumea și întâlnind cerurile sub cupolă, în centrul de sus unde veghează Iisus Pantocrator. (...) A doua întrebare retorică: este tradiția doar un îndreptar de forme datate istoric sau, mai degrabă, o sumă de principii virtuale, care pot fi actualizate mereu și mereu, *altfel la chip și totuși la fel în duh?*³⁴.

Există un mic contrast, un ușor contrapunct între arhitectură și pictură care, după unii specialiști, face bine locașului. Trecerea de la morfologia acestui unicat arhitectural la podoaba sa este una de la arhetipuri la arhe-tipologie iconică. Genului de arhitectură arhetipală și fluidă creat de Dorin Ștefan i se potrivea conceptul diagramatic inițial (2011), dar este pus în valoare la fel de bine de programul iconografic final, bazat pe teologia semnelor și pecetilor (Maica Semnului, Semnul lui Iona, semnele și numele hristologice între alfa și omega), pe tipologia pascală, baptismală și euharistică.

Prin renunțarea la împodobirea pereților exteriori cu frescă s-a dorit tocmai evidențierea sculpturalității fluide a corpului arhitectural, care intră în dialog creator atât cu arhitectura sacrală a lui Corbusier, cât și cu arhitectura fantastică postmodernă a spațiilor fluide³⁵. Se poate constata, de la primele imagini ale scheletului metalic al structurii bisericii până la cele din urmă, imaginea unei păsări, o adevărată epifanie a unei ființe fantastice, ivirea în peisaj și arătarea unei dihanii nemaivăzute. Nu este altceva decât chipul Păsării măiestre primordiale, al Duhului mereu surprinzător, prezent și activ în facerea și devenirea bisericii.

În acest sens, dacă ar fi să căutăm în universul brâncușian un reper pentru spațiul liturgic imaginat de Dorin Ștefan, acesta ar fi legat de morfologiile plastice care propun dinamica luminii, a zborului și a

³⁴ Ioan 1996, p. 138.

³⁵ *Ibidem*, p. 87: „Corpul – uman, animal sau al cutărei ființe fantastice – nu structurează arhitectura în același fel în care, bunăoară, spațiile fluide (*flowing spaces*) ale lui Saarinen de la TWA Terminal de la JFK Airport din New York mimează silueta unei păsări zburânde, ori în care spina arcuită a patinoarului Universității Yale, a aceluiași autor, este adeseori asemuită unei ființe spielbergiene din Jurassic Park”.

gândului în văzduhul unei libertăți maxime, precum în diferitele versiuni ale „Păsării în văzduh (spațiu)” și ale „Domnișoarei Pogany”. Unul dintre cei care au exprimat cu profundă înțelegere arta brâncușiană în orizontul unei priviri în materie cu ochii Duhului și al transfigurării feerice a formelor a fost scriitorul Eugen Ionesco (1909-1994), a cărui mărturie ne ajută să facem legătura între sculptura vizionară a lui Brâncuși și arhitectura locuită de geniu plastic a lui Dorin Ștefan: „În sine însuși și singur și-a găsit el propriile modele, arhetipurile sculpturale. A fost vorba la el de o concentrare, de o purificare lăuntrică. El a privit și în afară: nu tablouri, nu statui, ci arbori, copii, păsări în zbor, cerul sau apa. El a știut să surprindă ideea mișcării îndepărtînd orice realism particular în favoarea unui real universal. (...) Operele lui sînt figuri esențiale, imaginile concrete ale unor idei, expresia unui real universal antiabstract. Nimic nu e mai concret decît pasărea sa în zbor, formă dinamică palpabilă a dinamismului. (...) Brâncuși s-a eliberat de orice par-ticularism, după cum s-a eliberat și de orice psihologism, pentru a ajunge la esențele concrete. (...) Opera lui Brâncuși exprimă numai idei și forme sculpturale. Știm că poezia lui Mallarmé sau a lui Valery era o reflecție asupra poeziei. În mare parte, sculptura lui Brâncuși este și o reflecție despre sculptură; în același timp, o metodă pur sculpturală de a gândi lumea, tradusă în forme și linii de forță vii. (...) Începînd din 1907 (în *Rugăciunea* sa), ceea ce rămîne din afectivitate dispare datorită stilizării, oarecum bi-zantine, care transpune, integrează sentimentalitatea. La prima vedere, *Oul* seamănă destul de mult cu „nou-născutul” în scutecele sale. Din 1910, *Pasărea Măiastră* a depășit, de mult, în miraculos, pasărea realistă, nemiracu-loasă; ne mai putem da seama, poate, urmînd etapele simplificării sale, că *Oul* are ca punct de plecare pe noul-născut; putem urmări și stilizările dife-ritelor *Domnișoare Pogany*, pentru a ajunge la etapa ultimă, care este o îndrăzneală, feerică transfigurare, însă curînd, în măsura în care stilul este, oricum, anecdotă, Brâncuși va depăși stilizarea pentru a ajunge la un limbaj de dincolo de limbaj, de dincolo de stilul însuși. (...) Contemplînd, în puritatea ei, *Pasărea în spațiu*, sîntem uimiți de acuitatea viziunii sculpturale; ne mirăm de simplitatea ei și ne mirăm de

asemenea de faptul că n-am putut vedea ceea ce este evidența însăși. Foarte surprinzătoare, de necrezut, aceste sinteze: folclor fără pitoresc, realitate antirealistă; figuri de dincolo de figurativ; știință și mister; dinamism în împietrire; ideea devenită con-cretă, făcută materie, esență vizibilă; intuiție originară, dincolo de cultură, de academie, de muzeu”³⁶.

Așadar, Brâncuși a căutat în arta sa rațiunile plastice ale fapturilor, semin-țele de gând luminos răsădite din Mintea divină în adâncul lumii date spre păstorire omului;³⁷. Spațiul pur pe care Dorin Ștefan îl consacră misterului euharistic este unul care tinde spre o concretizare a dinamismului, a esenței zborului, spre această „feerică tranfigurare”, calea către o transparență totală a luminii eshatologice, un loc destinat unei mistagogii a luminii nesfârșite, așa cum el propune pentru celebrarea liturgică în biserica de la Alba Iulia și pentru celebrarea estetică, contemplativă, a aceleiași taine, în cubul de sticlă de la Craiova, dedicat lui Brâncuși, mentorul său.

3. Desfășurarea programului iconografic

Mai întâi trebuie spus că spațiul generos, cu o suprafață de 1200 m², dese-nat de arhitect în vederea unei experiențe a transparenței spirituale, se pretează la o amplă și creativă desfășurare iconologică, ca la vechile bazine, în care Revelația biblică primea o bogată lectură catehetică și iconică. Nu trebuie ascuns faptul că promotorii acestui program iconografic consideră acest locaș un manifest pentru regăsirea acestui tip de lectură iconologică a Scripturilor liturgice, într-o mlădiere plastică pe măsura unui autentic templu duhovnicesc, unde nu au loc crispările, rigiditatea, mimetismul.

Altarul Spațiu sacru prin excelență, altarul, primește cicluri iconografice funda-mentale mai greu supuse schimbărilor tocmai pentru faptul că ele poartă amprenta ritualului liturgic ce se desfășoară aici și corespund simbolisticii acestei părți a locașului de cult, temele

³⁶ Eugen Ionesco, *Note și contranote*, Paris, Gallimard, 1962, *apud* Tabart 1995, pp. 105-109.

³⁷ Vezi Daniel 2007.

predilecte fiind în strânsă legătură cu Taina Sfintei Euharistii. Datorită specificității arhitecturii, spațiul nu beneficiază de o absidă clasică sau compartimentări speciale, motiv pentru care altarul generează trei suprafețe verticale plane: una frontală, cu o desprindere evazată sub forma unei pâlnii de la bază către buza superioară, și două laturi aparținând pereților laterali. Peretele frontal, așadar, o înfățișează pe *Maica Domnului a Întrupării*, în picioare, în postura de orantă, ținându-l în dreptul pântecelui pe Iisus prunc cu-prins într-un clipeu, întreaga reprezentare având o statură monumentală, de circa șapte metri. Maica Semnului este flancată de două grupuri de câte trei arhangheli în picioare, în gest de închinare, înveșmântați în tunici bogat ornamentate, într-o desfășurare muzicală, cu aripi în genul corzilor de harpă, purtând ripidele numelui sfânt și praporii sfințeniei.

Registrul inferior cuprinde, în partea centrală, imaginea lui Hristos Mare Arhiereu, oferind prescura și potirul pentru *Împărtășirea apostolilor*, iar, în continuarea acestora, procesiunea *Sfinților Ierarhi*, cortegiu ce se desfășoară spre extremități și pe cei doi pereți laterali. Sfinții ierarhi țin în mâini filactere cu rugăciuni liturgice și sunt orientați spre centrul euharistic. Astfel, pe flancul nordic, șirul începe cu Sf. Ioan Gură de Aur, Sf. Grigorie Teologul, Sf. Nicolae (chiar deasupra nișei proscomidiarului, semn al slujirii preotului paroh omonim), Sf. Chiril al Ierusalimului și Sf. Arhidiacon Ștefan purtând macheta bisericii (un subtil omagiu adus diaconiei și purtării de grijă a arhitectului Dorin Ștefan). Pe latura sudică, Sf. Vasile cel Mare, Sf. Ghelasie de la Râmets (sec. XIV), Sf. Simion Ștefan (sec. XVII), Sf. Varlaam al Moldovei (sec. XVII), Sf. Antim Ivireanul al Ungrovlahiei (sec. XVII-XVIII). Sfinții ierarhi români au fost aleși din rațiuni istorice și culturale: Sf. Ghelasie personalizează rolul deosebit al mă-năstirii Râmets din Munții Apuseni în istoria Bisericii transilvănene; Sf. Simion Ștefan, „sfântul cărturar al Transilvaniei”, este chipul păstorului inteligent în vremurile prozelitismului calvin, patronul traducerii și ediției princeps în limba română a Noului Testament (Bălgrad, 1648), întruchipând ideia înnobilării prin cultură; Sf. Varlaam, mitropolitul Moldovei, rămâne emblematic prin *Cazania* sa atât de iubită în Ardeal, iar Sf. Antim Ivireanul, mitropolitul lui Brâncoveanu, autorul celebrelor *Didahii* și

întemeietorul omileticii românești, întruchipează, prin toată activitatea sa, cea mai enigmatică și mai rodnică personalitate a culturii române. Textele alese pentru filacterele ierarhilor sunt adevărate giuvaere literare, alese din operele pomenite mai sus, având legătură cu abordările teologice ale preotului paroh dedicate acestora³⁸.

Suprafața dedicată scenelor de pe cei doi pereți laterali include patru registre suprapuse, astfel încât pe nord, în altar, avem scene vechi-testamentare de prefigurare a jertfei Fiului, mai precis *Jertfa lui Noe și a lui Avraam*, apoi o amplă *Cina de Taină*, iar mai jos o abordare în imagini concentrate a momentelor simbolico-liturgice din slujba sfintei proscomidii: *Nașterea Domnului*, *Răstignirea* și *Iisus în mormânt*, cu accent pe peștera *Nașterii*, pe sângele și apa ce ies din coasta Mântuitorului. Spațiul destinat proscomidiarului reprezintă un omagiu adus Transilvaniei euharistice: pe frontonul baldachinului apare înscrisul iohaneic „Eu sunt Vița cea adevărată” (Ioan 15, 1), apoi scena centrală „Hristos Vița”³⁹, cu un rol minunat în istoria sacramentală a românilor, însoțită de textul pascal „Veniți să bem din rodul cel nou al viței, al dumnezeieștii veselii ...”; pe pereții laterali, Iosua și Caleb poartă strugurele Canaanului, iar pe exteriorul acestora veghează două figuri remarcabile ale telogiei euharistice românești care ne-au trecut pragul secolului XXI: Părintele arhimandrit Ioan Iovan⁴⁰ (1921-2008), corespondentul Sf. Ioan din Kronstadt în spațiul românesc și minunat mărturisitor al lui Hristos în temnițele comuniste, reprezentat în veșminte pascale, purtând un potir auriu, și Părintele profesor Ilie Moldovan⁴¹ (1928-2012), profet al vieții, al „iubirii euharistice” și al regenerării morale a neamului prin cuminecare, reprezentat cu o cruce-cunună a grâului, expresie plastică a etnicității euharistice și a misiunii catehetice („Jeșit-a Semănătorul să semene sămânța sa”). Sub cele două figuri sunt redată textele ultimelor două strofe din celebrul poem „Cîntecul potirului” al lui Nichifor Crainic: „Și iată potirul la gură te-aduce,/ Iisuse Cristoase, Tu jertfă pe cruce;/ Adapă-mă, sevă de sfânt

³⁸ Nicolae 2012a; Nicolae 2013b, pp. 13-32.

³⁹ Nicolae 2014.

⁴⁰ Nicolae 2014, pp. 327-358.

⁴¹ Moldovan 2011; Moldovan, Nicolae 2007.

Dumnezeu./ Ca bobul în spice și mustu-n ciorchine / Ești totul în toate
și toate prin tine, / Tu, vinul de-a pururi al neamului meu. / Podgorii
bogate ți lanuri mănoase, / Pământul acesta, Iisuse Cristoase, / E raiul în
care ne-a vrut Dumnezeu. / Privește-te-n vie și vezi-te-n grâne / Și
sângeră-n struguri și frânge-te-n pâine, / Tu, viața de-a pururi a
neamului meu”.

Registrul iconografic inferior al naosului, destinat martirilor,
mărturisitorilor și cuvioșilor, pandant al discursului euharistic de la
proscomidiar, îi include și pe sfinții reînnoirii liturgice, filocalice și
euharistice ortodoxe Nicolae Cabasila, Nicodim Aghioritul și Ioan din
Kronstadt. Biserica cuprinde și o podoabă în piatră în această zonă,
înrudită cu cea a altarului, de care s-a ocupat Vasile Țiplea de la Cluj-
Napoca.

Întregul ansamblu al altarului format din iconostas, proscomidiar
și ușa de ieșire a altarului stă sub pecetea teologiei euharistice și a arhe-
hristologiei ioaneice. Iconostasul acestei biserici a fost realizat cu
simplitate și rafinament de artistul plastic Virgil Scripcariu (n. 1974) și
se încadrează în aceeași orientare euharistică, partea de sus fiind în
forma buzei unui potir, privit din profil, care-și revărsă preaplinul în
naos, iar întreaga sa elaborare va încerca să îmbine mai multe tipologii
reconciliate euharistic în imaginea lui Hristos ca noua Catapeteasmă a
Templului eshatologic⁴² (cf. Evrei 9) : potir, ecran mistagogic, viță
(arbore) a lui Iesei, norul de martori, înălțimea sa fiind exact până la
pedestalul de sub picioarele Orantei din absida altarului, dispus pe
circa 4 metri. El întruchipează teologia catapetesmei euharistice din
Epistola către Evrei, manualul de tipologie biblică prin excelență:
„Drept aceea, fraților, având îndrăzneală, să intrăm în Sfânta Sfințelor,
prin sângele lui Iisus, Pe calea cea nouă și vie pe care pentru noi a
înnoit-o, prin catapetesmă, adică prin trupul Său” (Evrei 10, 19-20).

Morfologia iconostasului lui Virgil Scripcariu se integrează
desăvârșit în cea propusă de Dorin Ștefan, în același spirit minimalist,
fiind roada unui dialog fertil și admirabil între cei doi artiști. Icoanele

⁴² Jan Nicolae, *Dumnezeiasca Euharistie, catapeteasma zilei a opta*, conferință în
cadru Festivalului „Din dragoste pentru frumos”, Paris, 29 mai-1 iunie 2014.

catapetesmei au fost executate de pictorul Ioan Popa împreună cu soția sa, Camelia Popa, și sunt cuprinse pe două etaje iconografice: în cel dintâi icoanele împărătești Hristos Învățător cu o viță de vie și Maica Domnului cu Pruncul Iisus purtând un ciorchine de strugure (*Weintrauben Madona*), alături de icoanele de hram: Sfinții Mucenici Brâncoveni și Sfinții Ioani – Botezătorul, Evanghelistul și Hrisostomul; etajul al doilea cuprinde praznicarul de tâmplă, iar deasupra icoana Hristos în slavă, trecând dincolo de catapeteasma zilei a opta. La bază, dedesubtul celor patru icoane ale primului registru iconografic al iconostasului, vor fi stilizate patru simboluri aviforme: pelicanul (Hristos), cloșca (Biserica, după modelul de la biserica ierusalimiteană *Dominus flevit*), phoenix-ul (Brâncovenii) și vulturul (Ioanii). Reprezentările simbolice legate de pasăre și zbor reprezintă un omagiu adus finanțatorului, a cărui primă fermă de păsări Transavia a fost în perimetrul alocat acum bisericii. În același timp, ea sugerează trecerea de la simbol la icoană, așa cum unduirea pereților conține sugestia trecerii de la bazilică la spațiu cruciform.

După mai bine de 10 ani de rugăciune și cinstire a Sfinților Brâncoveni, aceștia au răspuns în chip minunat, devenind gazdele icoanelor catapetesmei în Galeria Cuhnia din cadrul Palatul Brâncovenesc de la Mogoșoaia, reunite într-o expoziție pascală „Catapeteasma euharistică - prag pascal al Împărăției”⁴³, vernisată în după-amiaza zilei de Bunavestire, de către preotul paroh împreună cu amfitrioanele brâncovenești Doina Mândru și Mădălina Mirea, stârnind interesul televiziunii publice (TVR1, Viața spirituală) care a prezentat un amplu reportaj. În joia Săptămânii luminate, icoanele au fost aduse de la Mogoșoaia la Alba Iulia, icoana Sfinților Brâncoveni fiind întâmpinată cu mare cinste, cântându-se imnul pascal. Ar mai trebui adăugat aici faptul că există un registru iconografic superior al acestei

⁴³ Programul Muzeului Palatelor Brâncovenești, *Expoziție pascală*, 25 martie-15 aprilie 2015: „Realizarea icoanelor expuse la Palatele Brâncovenești a avut loc sub îndrumarea teologică a părintelui Jan Nicolae și a reunit o serie de artiști care au concurat pentru realizarea unui spațiu eclezial impresionant. Pictura, într-o viziune plasată sub semnul inovației cuviincioase, aparține lui Ioan Popa, ca și icoanele din maiestuosul iconostas din lemn de stejar, sculptat nobil și auster de Virgil Scripcariu” (Doina Mândru, Mădălina Mirea).

catapetesme pe partea din lăuntru al altarului, dezvoltat într-o amplă desfășurare teologică: pandantul icoanei „Hristos în slavă” este imaginea Hristos-ul Preascumpului Sânge, după un model brâncovenesc de la Hurezi, în jurul căreia sunt aliniate 12 figuri de Sfinți Părinți ai Bisericii din tradiția greacă, latină și siriacă. Dacă partea din față sugerează slava Trupului euharistic al catapetesmei, cea din spate străvede slava Sângelui, este o perdea de sânge, care-și lasă pecețile pe veșmântarul din spatele fiecărei icoane împărătești și de hram (Cămașa lui Hristos; Veșmântul slavei; Haina veseliei; Mir revărsat). Din punct de vedere practic, iconostasul ține loc și de veșmântar, ducând la regăsirea dimensiunii iconice și eshatologice a înveșmântării sacerdotale.

Urzeala hermeneutică a diferitelor tipologii este asigurată printr-o textură prețioasă formată din miezuri și peceti liturgice gravate pe trupul catapetesmei: Via Domnului; Ciorchinele milostivirii; Vița lui Iesei; Frângerea pâinii; Pâinea vieții; Paharul binecuvântării; Vinul tainic; Catapeteasma zilei a opta; Norul slavei; Nor de martori. De asemenea, înscrisurile din ciclul Deisis „Nu mai au vin” (Maica Domnului) și „Iată, Mielul lui Dumnezeu, Cel ce ridică păcatul lumii” (Sf. Ioan Botezătorul), ca și prezentarea Crucii altarului ca și carte a vieții lui Iisus Hristos, Mielul junghiat de la întemeierea lumii (Apoc. 13, 8), sunt embleme ale misticii nuptiale euharistice.

O parte din Părinții Bisericii sunt chemați de-a dreptul să liturghisească, prin cuvintele pe care le poartă: Sf. diacon Efrem Sirul: „Vremea este ca Domnul să lucreze”; Sf. Marcu Eugenicu: „Trimite Duhul Tău Cel Sfânt peste Jertfa aceasta”; Sf. Grigore Dialogul: „Să luăm aminte Sfintele Sfinților”, iar alții sunt invitați să teologhisească euharistic: Sf. Nicolae Cabasila: „Mistagogia aceasta este ca o icoană a trupului unic al Domnului” (Explicarea dumnezeieștii Liturghii); Sf. Atanasie cel Mare: „Acest Trup și Sânge se dă vouă ca hrană duhovnicească”; Sf. ; Sf. Gigore de Nyssa: „Sfântul Sfinților în Sfânta Sfințelor”; Chiril al Alexandriei: „Catapeteasma Trupului lui Hristos ascunde măreția Logosului”; Sf. Meliton de Sardes: „Ciorchinele este Biserica ori trupul tainic al Domnului”; Sf. Augustin: „Primul ciorchine zdrobit în teasc este Hristos”; Sf. Fotie al Constantinoplei: „Iisus

Hristos, Mirele Bisericii lui Dumnezeu”; Sf. Isaac Sirul: „Duminica este taina cunoașterii adevărului”; Sf. Grigorie Palama: „Pâinea aceasta este ca o catapeteasmă”. Dacă arhitectul a gândit forma locașului ca o vibrație, pulsație și rezonanță a misterului liturgic în afară, preotul și iconograful vin să adauge, prin imaginea centrală de pe spatele catapetesmei, că această pulsație este dată de Hristos, Inima Bisericii, care bate într-un ritm euharistic, sistolic și diastolic.

Pe latura sudică a altarului, reprezentările au ca scene premergătoare *Ospitalitatea lui Avraam*, apoi *Jertfele lui Abel și Melchisedec*, registrul secund desfășurând deja seria marilor praznice ce se continuă în naos și pronaos, marcându-se începutul acestora prin *Buna Vestire și Nașterea Mântuitorului*, ca apoi partea de jos a altarului să includă ultimele scene: *Cina din Emaus*, *Moise lovind piatra din care curge apa*, simbol baptismal și euharistic. *Bunavestire* cuprinde o subtilă abordare tematică legată de metafora țeserii trupului lui Emanuel din porfira împărătească a sângelui Preacuratei Fecioare Maria, strănepoată a regelui David. Încuviințarea Fecioarei („Fie!”) reia titlul unei celebre predici a mitropolitului Bartolomeu Anania. De asemenea, scena *Nașterii Domnului* cuprinde o formulă concentrată în cadrul căreia sunt redată simbolic, în partea de jos, cele trei cupe cu darurile magilor și cele trei „flori sfinte” din grădina raiului, grâul, vinul și mirul, din colindele românești.

Cupola și turla: simbolizând cerul cupola redă viziunea cerească a *Pantocratorului*, iar mai jos *Liturghia îngerească*, cu Iisus Mare Arhiereu slujind la altarul aflat sub un baldachin. Îngerii descriu întreaga dinamică liturgică pe care o regăsim în momentul Vohodului Mare, din cadrul Sfintei Liturghii. Tavanul este destinat reprezentării Ierarhiilor îngerești, compunerea spațiului fiind organizată într-un octogon, simbol al zilei a opta, în colțurile lui fiind figurați serafimi și heruvimi, liturghisind în momentul special al Heruvicului. Întreaga compoziție este completată de texte-cheie din Slujba Sfintei Liturghii sau alte texte liturgice, mesaje ce se vor regăsi în întregul ansamblu parietal, pe lângă funcția slujitoare având și o funcție decorativă. De tavan este legată și simbolica candelabrului pascal al bisericii, cu formă octogonală, conformat integral simbolicii luminii eshatologice a zilei a

opta, decorat cu opt heruvimi din alamă pe inelul octogonal, purtând opt candelor de sticlă, iar pe partea interioară a inelului având gravat textul imnului Heruvimic: „Cari pre heruvimi tainic închipuim și de viață făcătoarei Treimi întreit sfântă cântare aducem”.

Naosul. Programul iconografic al naosului pivotează în jurul celor două mega-scene dispuse în absidele evazate, având o formă particulară: *Pogorârea la Iad* (la sud) și *Pogorârea Duhului Sfânt* (la nord). Cele trei paliere de scene ce compun orizontal întreg corpul bisericii surprind prefigurări vechi-testamentare sau paremii la marile praznice, mai cu seamă cele din absidele laterale. Partea superioară a acestora cuprinde două reprezentări nonfigurative, scena Duhului ce se purta pe deasupra apelor, la sud, și un clipeu cu *Tronul Etimasiei*, parte constitutivă a scenei *Cincizecimii*.

Flancul sudic: scena *Facerii lui Adam*, *Duhul germinând apele primor-diale*, *Păcatul originar*, *Izgonirea din Eden*. Scena centrală a *Pogorârii la Iad* este flancată de alte două mari praznice, *Nașterea și Botezul Domnului*, desfășurate pe o suprafață mai largă, iar dedesupt *Noe în arcă* și *Iona ieșind din pânțele chitului*, scene cu dublă semnificație: neofitul care iese din apa botezului, iar pe de altă parte defunctul care iese din mormânt.

Flancul nordic: din primul registru, sus, ce recuperează pe întreg parcursul lui reprezentări ale proorociilor destinate în general turlei, s-a pictat *Înălțarea la cer a Sf. Ilie* și *Viziunea lui Iezechiel*. Registrul median alătură praznicul *Înălțării Domnului* scenei *Înjumătățirii Praznicului*. Registrul inferior include încă două scene ale aceluiași ciclu: *Duminica samarinencei* și *Izvorul Tămăduirii*.

Pronaosul. Latura sudică: din viața lui Moise, ca prefigurare a praznicului *Schimbării la față*, Vechiul Testament ne înfățișează scena *Coborârii de pe Sinai* și a *Vălului de pe fața lui Moise*. Episoadele se succed cu *Minunea îndulcirii apei la Mera* și *Trecerea chivotului Legii prin Iordan*. Scenele vetero-testamentare din imediata vecinătate a întregului perete de apus, destinat vieții Maicii Domnului, sunt astfel organizate încât să reactualizeze momentele-cheie din viața Fecioarei legate de Întrupare. În acest sens, ultimul registru din vecinătatea sfinților în picioare include scenele: *Daniel în groapa cu lei*, *Cei trei*

tineri în cuptorul de foc al Babilonului, Trecerea Mării Roșii, Ghedeon și roua pe lână, în același timp prefigurări ale momentului pascal și baptismal, teme centrale ale Teofaniei și Paștilor (Sâmbetei Mari).

Peretele de nord derulează, în aceeași ordine de idei, în registrul superior, scene dedicate prefigurărilor biblice și profeților, precum: *Rugul aprins, Șarpele de aramă în pustiu, Lupta lui Iacov cu Îngerul, Viziunea lui Isaia*. Celelalte două registre sunt destinate reprezentării *Ciclului Patimilor* (cel median): *Tânărul gol* din grădina Ghetismani, *Batjocorirea lui Hristos și Răstignirea*., se continuă cu ilustrarea scenei *Duminica Tomii*, imagine care face sinapsa cu semnificațiile scenei *Nunta din Cana*, pictată dedesubt, iar în zona inferioară, cu scena *Tăierii capului Sf. Ioan Botezătorul* și praznicul *Înălțării Sfintei Cruci*, în strânsă legătură cu scenele desfășurate pe axul vertical, compunere care, la o lectură mai atentă, se regăsește la nivelul întregii formulări iconografice.

Compunerea peretelui vestic s-a concentrat asupra patru scene majore: sus *Nașterea și Intrarea în Templu a Maicii Domnului*, având în centru ilustrarea versetului din psalmul 44 („Stătut-a împărăteasa de-a dreapta Ta, îmbrăcată în haină aurită și prea înfrumusețată”), scenă unică în iconografia românească, adaptată după celebrul model în mozaic al lui Jacopo Torriti (1295-1296) de la basilica Santa Maria Maggiore, autohtonizată discret, prin forma și decorația tronului (rozeta solară și semnul lunii). Deasupra intrării principale, scena *Adormirii Maicii Domnului* are o desfășurare amplă, dispusă pe înălțimea a două registre obișnuite, beneficiind de o abordare teologică pe măsură, care accentuează atât dimensiunea de Paște al Bisericii, cât și legătura acestui praznic cu *Corpus-ul Areopagitic*⁴⁴, adică cu tradiția siro-palestiniană (Sfinții Dionisie și Ierotei sunt înfățișați ca „apostoli ai Maicii Domnului”, alături de iconografii Ioan Damaschinul și Cosma de Maiuma). Deasupra ușii de intrare și dedesubtul mega-scenei *Adormirii Preceștii* este reprezentată conjuncția liturgică între zilele de 15 și 16 august, prin *mandylionul martiric brâncovenesc* (redarea iconografică a îngemănării fețelor martirilor cu Fața lui Hristos, Martirul martirilor).

⁴⁴ Nicolae 2012b, pp. 215-264.

Șirul sfinților mucenici și mucenițe, cuvioși și sfinți români va ține seama de caracterul arhitecturii de tip bazilică/ navă, precum și de specificul zonal, al sfinților transilvăneni, cu trimiteri la tipul de abordare iconografic, euharistic și catehetic, într-o alăturare și relație permanentă de-a lungul celor doi versanți, drept și stâng. Dincolo de Tradiție și afinitățile personale, am avut în vedere, în același timp, în alegerea sfinților, dimensiunea antropologică exprimată într-o teologie a tuturor vârstelor și stărilor (ierarhi, preoți, mireni) care participă la pleroma Bisericii, într-o diversitate de vocații și harisme. Și în acest orizont antropologic și cultural, biserica se prezintă ca o arcă universală, ca un chivot ecumenic.

Pe flancul sudic, pornind dinspre catapeteasmă, șirul ni-l înfățișează pe *Dreptul Ioachim*, părintele trupesc al Maicii Domnului, acesta având-o pe peretele din față, în oglindire, reprezentată pe *Sf. Ana cu prunca Maria în brațe*. Urmează cadrul alocat sfinților mucenici, mărturisitori, ostași: *Sf. Mare Mucenic Gheorghe* și *Sf. Eustatie Plachida*, în dreptul absidei sudice, pentru ca în cea opusă, nordică, să-i regăsim pe *Sf. Mare Mucenic Dimitrie* și *Sf. Mare Mucenic Mina*. *Sf. Mucenic Doctor anarghir Pantelimon*, tânărul mirean thaumaturg, face punte cu prezența iconică a *Sf. Ioan de Kronstadt*, cu potirul în mână, urmat îndeaproape de ucenicul Cuviosului Siluan, *Sf. Sofronie Saharov*, trăitor în Muntele Athos și ctitor al mănăstirii Sf. Ioan Botezătorul de la Essex (Anglia), în curs de canonizare în toamna anului 2014. Pe flancul nordic, dintre sfinții români, *Sf. Mucenic Ioan Valahul* (sec. XVII), tânărul care a biruit lupta cu ispita păcatului trupesc urmat de *Sf. Nicolae Oprea* (sec. XVIII), mucenicul și mărturisitorul țăran și *Sf. Mărturisitor Atanasie Todoran*, sunt exponenții prin excelență ai luptei pentru credința ortodoxă în Transilvania. Preoțimea de mir și familia preoțească mărturisesc prin presbiterul *Montanus*, sfânt mărturisitor daco-roman în ținuturile de la Dunăre, la anul 304, în vremea lui Dioclețian, alături de preoteasa *Maxima*, înfățișată în dreapta lui, aceștia fiind prima pereche sacerdotală, de preot și preoteasă, cunoscuți cu numele din cadrul romanității orientale. Totodată, profeția pe care acest martir o face despre ridicarea unui popor credincios reprezintă un reper al nobleții romanității încreștinate. Mesajul profetic și martiric

face pandant cu sinteza euharistică de la proscomidiar în sensul unei dinamici euharistice și a unei revărsări a bogăției duhovnicești a neamurilor în pleroma ecumenică a Bisericii.

La sud, după grupul sfinților militari și preoți, ceata cuvioșilor îi cuprinde în sinaxă pe *Sf. Sofronie Ardeleanul* (sec. XVIII), *Sf. Antonie cel Mare* (+356), *Sf. Sava cel Sfințit* din pustia Palestinei (+450), *Sf. Ioan Scărarul* (+649), *Sf. Maxim Mărturisorul* (+662), *Sf. Simeon Noul Teolog* (+1022), *Sf. Nicodim Aghioritul* (+1809). O iconografie inedită o avem deja pe peretele vestic, din spate, prin înfățișarea *Sf. Mucenic Hristofor*, cu cap de miel, reprezentare ce merita o recuperare din tradiția bisericilor de sat, mai ales că de curând i-a fost dedicată o remarcabilă cercetare⁴⁵. Latura sudică a peretelui de vest se încheie cu grupul *Sfinților Mucenici Macabei cu mama lor Solomon*, care închid șirul ultimei perioade a Vechiului Testament și deschid procesiunea mucenicilor Bisericii. Lângă ușa de intrare, *Sf. Cuvios Zosima* cel care ne descoperă viața *Sf. Maria Egipteanca*, reprezentată imediat lângă accesul principal în biserică, primind Sfânta Împărtășanie, îndemn spre cuminecare fiecărui credincios participant activ la viața liturgică întru dobândirea Chipului celui adevărat al lui Hristos. Un mare mărturisor și Părinte apostolic al Bisericii este *Sf. Mucenic și Ierarh Ignatie Teoforul* (+107), chipul euharistic al episcopului prin excelență, martirizat la Roma, în arenă, sfâșiat de lei înfometati, dezvoltând anticipat o adevărată teologie euharistică a martiriului⁴⁶, care se cuvenea integrată în ampla desfășurare euharistică din această biserică: „Eu sunt grâul lui Dumnezeu și doresc să fiu măcinat de dinții fiarelor ca să fiu găsit pâine curată a lui Hristos”⁴⁷. În fapt, întreg acest registru hagiografic din preajma ușii doxologice de intrare redă vizual conceptul de matrice euharistică a Bisericii.

Revenind pe zona nordică, șirul sfințelor femei se deschide cu *Sf. Maxima* – presbitera, *Sf. Mare Muceniță Ecaterina*, chip al înțelepciunii și frumuseții, *Sf. Cuvioasă Teodora de la Sihla*, *Sf. Cuvioasă*

⁴⁵ Marin-Barutcieff 2014.

⁴⁶ †Irineu Slătineanu, *Martiriul ca jertfă euharistică*, în Picu Ocoleanu, Radu Preda (ed.), *Viață liturgică și etos comunitar. Preliminarii la o teologie socială ortodoxă*, Craiova, Edit. Mitropolia Olteniei, 2007, pp. 15-31.

⁴⁷ Sf. Ignatie, *Epistola către Romani*, IV, apud Irineu Slătineanu, *op.cit.*, p. 19.

Parascheva de la Iași și Sf. Muceniță Filofteia de la Curtea de Argeș, continuând la vest cu Sfintele Mucenițe Sofia și cele trei fiice, Elpis, Pistis și Agapis. Alegoric, este întruchipat gândul întemeierii și consistenței euharistice a virtuților.

Deși inițial biserica a fost concepută să fie împodobită cu frescă sau mozaic și în exterior, până la urmă forma sa sculpturală deosebită, greu de citit sub o cuvertură de frescă, a făcut ca totul să fie regândit, ajungându-se la formula finală a unei mega-icoane a Arhe-Chipului (*Mandylion*) la intrare, pe fațada curbată de deasupra ușii, sub forma unei vele de corabie sau a unui prapor (à la Horia Bernea), surmontată de un *grafitti* cu rugăciunea de intrare „Binecuvantată este intrarea sfinților Tăi totdeauna, acum și pururea și în vecii vecilor. Aliluia”. Acest crol cuprinde de jur-împrejur întreg locașul, integrând, după modelul *Mandilyon* -ului de la intrare, câte o figură decorativă, un heruvim în dreptul fiecărei abside laterale și Mielul biruitor, în dreptul absidei altarului. Textele alese să decoreze friza din exterior sunt fragmente semnificative din slujba sfințirii bisericii, menite să ilustreze sensul acesteia de casă a slavei Domnului Treimic și de străfulgerare a frumuseții *Logos*-ului. Locașul este o cutie de rezonanță a misterului liturgic, o cutie perspectivă eshatologică dar și o „cutie neagră” de texte esențiale în sensul cuprinderii propriei memorii liturgice.

Ambientul liturgic sonor va fi îmbogățit în exterior de *carillon*-ul (*Glockenspiel*) montat în clopotnița specială, proiectată de arhitectul Dorin Ștefan după modelul unei zvonite medievale, cu clopotele la vedere. Numărul de aur al bisericii, 12, se păstrează inclusiv în muzica celor 12 clopote mici,acompaniate de cel mare, central, fabricate la turnătoria celebrei abații benedictine Maria Laach (*Ars liturgica*), personalizate după numele sfinților ocrotitori: clopotul central – Sf. Ioan Teologul, vulturul *Logos*-ului, cele șase clopote dinspre intrarea în curtea bisericii – Sfinții Mucenici Brâncoveni, iar celelalte șase – Sf. Ioan Botezatorul, Sf. Ioan Hrisostomul, Sf. Nicolae, Sf. Simion Ștefan, Sf. Varlaam, Sf. Antim Ivireanul. Pe clopotul mare, alături de inscripția votivă și blazon, se va afla imaginea teascului mistic al muceniciei, ca imagine emblematică pentru această biserică. Muzica clopotelor se leagă de funcția locașului de rezonator al misterului liturgic ilustrată

într-o serie de semne iconografice și într-o tainică osmoză muzicală între interior și exterior: altarul din scena Împărtășirii Apostolilor, tronurile și pedestalele mariane muzicale, baldachinul Adormirii Precistii, unduirea și ritmul muzical al apelor și al teofaniilor, aripile îngerilor în formă de liră de lumină, partitura muzicală octogonală a Heruvikon-ului și Trisaghionului, Aliluia de deasupra intrării, muzica pecetilor cărții pe care stă Mielul biruitor, și, nu în ultimul rând, rezonanța muzicală sugerată de banda *grafitti* exterioară din slujba sfîntirii, care unește Liturghia euharistică cu Liturghia cosmică. Această funcție muzicală a rezonanței cosmice a fost dimensiunea centrală sub care a fost prezentată această biserică în *Courier international*, portalul revistei *Le Monde*, în martie 2014.

Fructificând cercetările dedicate morfologiilor plastice ale Crucii în patrimoniul românesc⁴⁸, decorul podoabă de la ușa de intrare se va conexa cu tematica eshatologică a Feței Domnului: pe cele două canaturi unite de o formă de cruce cu înscrisul paleocreștin ΖΩΝ-ΦΩΣ (viață-lumină, viață-slavă) vor fi reprezentați în bronz doi îngeri purtând pe frunte soarele și luna, iar decorul va cuprinde înscrisuri biblice și liturgice: „Cer nou; Pământ nou; Aliluia, Aliluia, Aliluia”; nucleul central al doxologiei mari: „Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu și pe pământ pace, între oameni bunăvoire. Lăudămu-Te, bine Te cuvântăm, închinămu-ne Ție, slăvimu-Te, mulțumim Ție pentru slava Ta cea mare. Doamne, Împărate ceresc, Dumnezeule, Părinte atotțiitorule, Doamne, Fiule, Unule-Născut, Iisuse Hristoase și Duhule Sfinte. Doamne Dumnezeule, Mielușelul lui Dumnezeu, Fiul Tatălui, Cel ce ridici păcatul lumii, miluiește ne pe noi, Cel ce ridici păcatele lumii. Primește rugăciunea noastră, Cel ce șezi de-a dreapta Tatălui, și ne miluiește pe noi. Că Tu ești Unul Sfânt, Tu ești Unul Domn Iisus Hristos, întru slava lui Dumnezeu Tatăl. Amin”.

Decorul ușii de intrare cuprinde pe partea din interior doi îngeri cu buciumele Apocalipsei pe cele două canaturi, pecetluite cu înscrisurile „Alfa și omega” și „Împăratul împăraților și Domnul domnilor. Amin. Aliluia” din cartea Apocalipsei, accentuând intrarea comunității Bisericii ca nou Israel în spațiul împărătesc al

⁴⁸ Nicolae, Dumitran, Rustoiu 2010.

dumnezeiscopului ospăț. Ușa laterală din coasta altarului, lovită și ea de îngerul artei liturgice, va avea aceeași stilistică, fiind legată de tema călcării lui Hristos în teasc (Isaia 63, 3) și a lui Hristos ca Ciorchine mistic. Pe partea interioară, teascul Pătimirii, după un model miniatural, maestrul din Engelberg, dintr-un manuscris cuprinzând comentariul Sf. Augustin la Psalmi, din anul 1175 (Engelberg Stiftsbibliothek, cod. 12, 155ff). Înscrierile dau o prețiozitate teologică specială. Pe exterior: Ceruri deschise; Aliluia; Pământul făgăduinței; Împărăția. La interior: „Teascul Domnului; Aliulia, Aliluia, Aliluia; Vin tainic; Maranatha; Amin, Amin, Amin” De împodobirea ușilor și de candelabrul bisericii s-a ocupat artistul plastic Virgil Scripcariu, în colaborare cu pictorul Ioan Popa, cu arhitectul Dorin Ștefan și cu preotul paroh.

De asemenea, mobilierul (strane, tronuri, bănci), specific unei basilici, a fost conceput de arhitectul George Macovescu, după consultări cu toți cei implicați în estetica ambientală a acestui spațiu liturgic, și executat de firma Schosswender Mobel din Căpâlna, a celebrului handbalist Simon Schobel.

Concluzii

Așadar, *arca noetica* de la Alba Iulia, cea mai nouă biserică din cetatea de lumină și mucenicie a românilor, oferă o desfășurare a unui amplu și dens program iconografic (*rotulus*-ul Împărăției), într-o inedită coregrafie arhitecturală și iconografică, înfățișând faptul esențial al locuirii liturgice a „întregului Adam” cu Dumnezeuul său, din raiul cel vechi până în Templu, de la iad până în eshaton. Deși i-a asumat spiritual pe Sfinții Brâncoveni ca hram de temelie, nu adoptă mimetic stilul brâncovenesc, ci dezvoltă o viziune plastică de profundă sinteză simbolică în zona universală a arhetipurilor, într-un orizont teologic vast, de factură ioaneică, care îngemănează cultura Logosului și a Duhului, adică înobilarea prin credință și cultură, locuirea liturgică a lui Dumnezeu cu oamenii sub aripile Paracletului, în revărsarea luminii zilei celei neînserate.

Abrevieri bibliografice:

1. Daniel 2007 - Daniel, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, *Brâncuși. Sculptor creștin ortodox*, Editura Trinitas, Iași, 2007.
2. Dumitrescu 2003 - Sorin Dumitrescu, *Chivotele lui Petru Rareș și modelul lor ceresc*, Editura Anastasia, București, 2003
3. Dumitrescu 2012 - Sorin Dumitrescu, „Chivotul mediatic de la Alba Iulia. Analiză de caz – studiu iconologic – prezentare iconografică”, în *Igloo*, 124 (2012).
4. Ioan f. a. - Augustin Ioan (coord.), *Concursuri pentru catedrala patriarhală ortodoxă: 1999-2002*, Editura Noi Media Print, București, f. a.
5. Ioan 1996 - Augustin Ioan, *Visul lui Ezechiel. Corp, geometrie și spațiu sacru*, Editura Anastasia, București, 1996.
6. Ioan 2013 - Augustin Ioan, *Arhiepiscopul Chrysostomos. Arhitectura în Biblie și la Sfinții Părinți*, Pro Universitaria, București, 2013.
7. Marin-Barutcieff 2014 - Silvia Marin-Barutcieff, *Hristofor: chipurile unui sfânt fără chip*, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2014.
8. Marion 2015 - Jean-Luc Marion, *Despre raționalitatea Revelației și iraționalitatea credincioșilor*, trad. rom. Maria Cornelia Ică jr., Edit. Deisis, Sibiu, 2015.
9. Moldovan 2011 - Ilie Moldovan, *În Hristos și în Biserică: iubirea euharistică generatoare de viață și destin românesc*, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2011.
10. Moldovan, Nicolae 2007 - Ilie Moldovan, Ioan Nicolae, *Calendarul viu. Dialoguri euharistice între generații*, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2007.
11. Nicolae 2012a - Jan Nicolae (coord.), *Mitropolitul Simion Ștefan. Sfântul cârturar al Transilvaniei*, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2012.
12. Nicolae 2012b - Jan Nicolae, „Pathei mathos: învățarea prin pătimire a celor dumnezeiești sau Sfinții Dionisie și Ierotei în contextul hagiografic, omiletic, iconografic și icono-logic al sărbătorii Adormirii Maicii Domnului”, în Picu Ocoleanu (coord.), *Teologie și filosofie în opera Sfântului Dionisie Areopagitul*,

-
- partea a II-a, Studia Theologica 3, Craiova, Editura Mitropoliei Olteniei, 2012.
13. Nicolae 2013a - Jan Nicolae, „Arca noetica de la Alba Iulia”, în *Arhitectura*, nr. 6, 2013.
 14. Nicolae 2013b - Jan Nicolae, „Omiletica brâncovenească și medicina. De la «mreaja bogosloviei» la «meșterșugul doftoresc». Elemente de *theologia medicinalis* în opera Sfântului Antim Ivireanul”, în *Tabor*, an VII, nr. 10, octombrie 2013, Cluj-Napoca, 2013.
 15. Nicolae 2014a - Jan Nicolae, „Architecture. Une forme qui cloche”, în *Courrier international*, 13 mars 2014 (www.arhitectura-1906.ro).
 16. Nicolae 2014b - Jan Nicolae, *Iconografia Euharistiei: Hristos, viața cea adevărată și vinul adevă-rului*, Editura Altip, Alba Iulia, 2014.
 17. Nicolae 2014c - Jan Nicolae, „*Potirul este viața mea*. Părintele Ioan Cuminecătorul. Euharistie și martiriu în viața unui preot român în închisorile comuniste”, în Mihai Himcinschi, Jan Nicolae (coord.), *Eucharist and Martyrdom from ancient catacombs to the communist prisons*, ISSTA 2014, vol. I, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2014.
 18. Nicolae, Dumitran, Rustoiu 2010 - Jan Nicolae, Ana Dumitran, Ioana Rustoiu, *Slavă-Viață. Crucea în patrimoniul spiritual al județului Alba*, Editura Altip, Alba Iulia, 2010.
 19. Pauly 1997 - Daniele Pauly, *Le Corbusier: La Chapelle de Ronchamp*, Birkhauser, Basel, 1997.
 20. Rotaru 2007 - Irina Rotaru, „Biserica din Cartierul Nou – Alba Iulia”, în *Arhitectura*, nr. 59, noiembrie 2007
 21. Stoller 1999 - Ezra Stoller, *The Chapel at Ronchamp*, Princeton Architectural Press, New York, 1999.
 22. Ștefan 2009 - Dorin Ștefan, *Carte de bucate de arhitectură*, grafica: Corina Gabriela Duma, red: Viorica Buică, Igloo, București, 2009.
 23. Tabart 1995 - Marielle Tabart, *Brâncuși. Inventatorul sculpturii moderne*, trad. rom. Emilia Munteanu, Editura Univers, București, 1995.

24. Wilson, Lancaster Wilson 1985 - Adrian Wilson, Joyce Lancaster Wilson, *Medieval Mirror. Speculum Humanae Salvationis 1324-1500*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – Oxford, 1985.
25. Zeck 2000 - Ariadna Zeck, *Occidentalizarea și/sau laicizarea arhitecturii religioase din Țara Românească. 1780-1885*, teză de doctorat, București, 2000.