

Coperta și viziunea grafică
Doina DUMITRESCU

Coordonatorul colecției «Impasuri și semne»
Christos YANNARAS

Apariția acestei ediții a fost sprijinită de



BANCA ROMÂNĂ PENTRU DEZVOLTARE
GROUPE SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

și de

MINISTERUL CULTURII

Editura Anastasia mulțumește D-lui Alexandru Niță
pentru sprijinul acordat apariției acestei ediții.

EDITOR: SORIN DUMITRESCU

Traducerea s-a efectuat după originalele în limba engleză.

ABBOT SUGER ON THE ABBEY CHURCH OF ST.-DENIS
AND ITS ART TREASURES

Edited, Translated and Annotated by ERWIN PANOFSKY
second edition, Princeton University Press, 1979;

ERWIN PANOFSKY, **GOTHIC ARCHITECTURE AND SCHOLASTICISM**

Latrobe, The Archabbey Press, 1951

© **ANASTASIA 1999**

Str. Venerei 13, sector 2, București, Tel./fax. 2116745, 2108549

ISBN 973-9374-30-1

ERWIN PANOFSKY

ARHITECTURĂ GOTICĂ ȘI GÂNDIRE SCOLASTICĂ

Traducere și note
de **Marina VAZACA**

Cu o postfață
de **Sorin DUMITRESCU**



*Corpore, gente brevis,
gemina brevitare coactus,
In brevitare sua noluit esse brevis.*

Abatele Suger
de la Saint-Denis

Rar se întâmplă, poate chiar cu totul excepțional, ca un patron al artelor să simtă nevoia de a alcătui o retrospectivă a intențiilor și realizărilor sale. Oameni de acțiune, de la cezari la doctori de țară, au consemnat acele fapte și experiențe care nu ar fi putut, după părerea lor, să supraviețuiască decât grație cuvântului scris. Oameni de expresie, la rândul lor, de la scriitori la pictori și sculptori (o dată ce abilitatea artizanală a fost ridicată la rang de artă în timpul Renașterii), au făcut apel la autobiografie și la autoanaliză ori de câte ori s-au temut că numai operele lor, simple produse izolate și cristalizate ale unui proces continuu de creație, nu sunt în stare să transmită posterității un mesaj coerent și viu. Lucrurile nu stau așa în cazul unui patron al artelor – fie că e vorba de un șef al Bisericii, de un conducător laic, aristocrat sau plutocrat – care, prin prestigiul și inițiativa sa, înlesnește existența muncii celorlalți. Din punctul său de vedere, opera de artă este cea care trebuie să-l preamărească pe mecena, iar nu mecena să preamărească opera de artă. Un Hadrian sau un Maximilian, un Leon X sau un Julius II, un Jean de Berry sau un Lorenzo de Medici au fost cei care au hotărât ce nume voiau, cei ce și-au ales artiștii, cei ce au participat la elaborarea programelor, au aprobat sau criticat executarea lor și cei ce au plătit sau nu devizul. Dar au lăsat pe seama anturajului sau a secretarilor grija de a le face inventarele și pe seama istoriografilor, poezilor și umaniștilor grija de a alcătui descrieri, panegirice sau lămuriri.

Au fost necesare o înlănțuire cu totul aparte de împrejurări și o combinație unică de calități personale pentru ca să fie posibilă apariția unor documente ca acelea lăsate de Suger, abate la Saint-Denis, și pentru ca ele să fie apărate de vicisitudinile timpului*.

**Sugeru Abbatis Sancti Dionysii liber de rebus in administratione sua gestis* („Cartea lui Suger, abate la Saint-Denis, despre lucrurile care s-au făcut în timpul administrației sale”); *Libellus alter de consecratione ecclesiae Sancti Dionysii* („Cealaltă cârticică despre sfințirea bisericii Saint-Denis”); [*Ordinatio A.D. MCXL vel MCLI confirmata*], cunoscut și sub numele de *Sugerii Constitutiones* („Regulamentul dat în anul 1140 sau 1141”). E. Panofski citează aceste texte după A. Lecoy de la Marche, *Ceuvres complètes de Suger*, Paris, 1867. (Precizăm că toate notele de subsol aparțin traducătorului; *n red*)

În calitate de șef și organizator al unei abații care întrecea numeroase episcopii prin importanța ei politică și prin întinderea pământurilor pe care le deținea, în calitate de regent al Franței în timpul celei de-a doua Cruciade, precum și în calitatea sa de „consilier și prieten devotat” a doi regi ai Franței, într-o vreme când Coroana începea să-și reafirme puterea după o îndelungată perioadă de slăbiciune, Suger (născut în 1081 și abate la Saint-Denis din 1122 și până la moartea sa, în 1151) este o figură proeminentă în istoria Franței; de aceea a și fost numit părintele monarhiei franceze, care avea să ajungă la apogeu în timpul domniei lui Ludovic al XIV-lea. Combinând iscusința unui mare om de afaceri cu un simț înnăscut al echității și cu o rectitudine (*fidelitas*) personală recunoscute chiar de către cei ce nu-l simpatizau prea mult, conciliant și potrivnic violenței, fără a fi nehotărât și nici lipsit de curaj fizic, neobosit în acțiune, deși un maestru recunoscut al științei de a trămi timpul, înzestrat cu geniul detaliului, dar și capabil de a vedea lucrurile în ansamblu, a pus toate aceste înzestrări contradictorii în slujba a două ambiții: întărirea puterii Coroanei Franței și mărirea abației de la Saint-Denis.

Pentru Suger, nici una din aceste două ambiții nu o excludea pe cealaltă. Dimpotrivă, i se părea că ele reprezintă aspecte ale unuia și aceluiași ideal, pe care îl credea conform și cu legea naturală, și cu voința divină. Pentru că era convins de trei adevăruri fundamentale. În primul rând, acela că un rege, și în special regele Franței, e un „vicar al lui Dumnezeu”, care „poartă în sine chipul lui Dumnezeu pentru a-i da viață”; iar acest lucru, departe de a lăsa să se înțeleagă că regele nu poate face nici un rău, presupunea tocmai postulatul că regele nu trebuie să facă nici un rău: „un rege se dezonoarează dacă încalcă legea, pentru că regele și legea – *rex et lex* – sunt receptacule ale aceleiași puteri supreme”. În al doilea rând, orice rege al Franței, și în special stăpânul mult iubit al lui Suger, Ludovic al VI-lea, – care, renunțând la sabia seculară, se încinsese, cu ocazia încoronării sale, în 1108, cu sabia spirituală „întru apărarea Bisericii și a săracilor” – are dreptul și datoria sacră de a supune toate forțele susceptibile a alimenta luptele intestinale și care s-ar opune autorității sale centrale.

În al treilea rând, abatia de la Saint-Denis, care adăpostește moaștele „apostolilor tuturor Galiilor”, „singurii apărători, după Dumnezeu, ai întregului regat”, simbolizează sau, și mai mult, întruchipează această unitate centrală și, în consecință, unitatea națiunii.

Întemeiată de regele Dagobert în cinstea Sfântului Dionisie* și a legendarilor săi tovarăși, Sfinții Rusticus și Elefterie (numiți de obicei de Suger „Sfinții Martiri” sau „Sfinții noștri Patroni”), Saint-Denis fusese de-a lungul a mai multe secole abatie „regală”. Adăpostea mormintele regilor Franței printr-un fel de „drept natural”; număra, printre abatii titulari, pe Carol cel Pleșuv și pe Hugues Capet, întemeietorul dinastiei domnitoare; mulți prinți de sânge fuseseră instruiți tot la Saint-Denis (la școala de la Saint-Denis-de-l'Estrée, tânărul Suger s-a împrietenit cu viitorul Ludovic al VI-lea, iar această prietenie îi va lega toată viața). În 1127, Sfântul Bernard aprecia destul de bine situația atunci când scria: „Acest loc fusese înnobilit și ridicat la rang regal din cele mai vechi timpuri; adăpostea justiția Curții și armatele regelui; fără nici o ezitare și nici o înșelăciune, i se dădea cezarului ce era al cezarului, dar nu cu aceeași credință I se dădea și lui Dumnezeu ceea ce era al lui Dumnezeu”**.

*Sfântul Dionisie (gr. *Dionisos*, fr. *Denis* sau *Denys*), primul episcop al Parisului. Potrivit lui Grégoire de Tours, Dionisie a fost unul din cei șapte misionari trimiși, în vremea împăratului Decius (249-251), de la Roma în Galia; se pare că Dionisie s-a stabilit la Paris, unde a devenit episcop; se spune că a fost decapitat în timpul lui Valerian, în 258. Un text din secolul al IX-lea atestă că a fost decapitat împreună cu doi tovarăși ai săi, Rusticus și Elefterie, pe colina Montmartre. Legenda spune că, după decapitare, Dionisie și-a puit capul în mână până în locul unde se crede că se află mormântul lui, la Saint-Denis. Pe acel loc, Dagobert a ridicat în 624 o biserică. Mai târziu, acest episcop martir a fost identificat cu Dionisie Areopagitul.

**Cl. Bernard de Clairvaux (Sfântul), *Opere*, în Migne, *Patr. lat.*, vol. CLXXXII-CLXXXV, scrisoarea LXXXVIII. (*n a*) Sfântul Bernard (1090-1153) intră la 22 de ani la mănăstirea de la Cîteaux, centru al unei reforme profunde a ordinului benedictin. Este trimis la Clairvaux spre a întemeia o abatie, de unde numele sub care este cunoscut. În el s-a întrupat idealul religios al întregii sale epoci, fiind întemeietorul misticii medievale. Oștil raționalismului școlii lui Abélard, în 1140 a obținut, în cadrul consiliului curții pontificale, condamnarea unor idei care aduceau atingere unității creștine.

Suger se afla în fruntea abatăiei de la Saint-Denis de șase ani când abatele de la Clairvaux i-a adresat scrisoarea, adeseori citată, în care îl felicita pe confratele său mai „mundan” pentru reformarea cu succes a abatăiei. Dar această „reformă”, departe de a diminua importanța politică a abatăiei, i-a conferit o independență, un prestigiu și o prosperitate care i-au îngăduit lui Suger să strângă și să instituționalizeze legăturile sale tradiționale cu Coroana. Fie că a fost sau nu vorba de reformă, el a promovat neîncetat interesele abatăiei de la Saint-Denis și pe cele ale Casei Regale a Franței cu convingerea, naivă, și, în cazul său, nu total nejustificată, că acestea erau identice cu interesele națiunii și cu voința lui Dumnezeu. Consecvența sa poate fi asemuită cu cea a unui magnat modern al petrolului sau oțelului care încurajează o legislație favorabilă companiei și băncii lui ca pe ceva benefic pentru bunăstarea țării și a omenirii în general. Pentru Suger, prietenii Coroanei au fost și au rămas „partizanii lui Dumnezeu și ai abatăiei de la Saint-Denis”, după cum un dușman al abatăiei era și nici nu putea fi decât „un om lipsit de respect atât față de regele francilor, cât și față de Regele Universului”.

Spirit fundamental conciliant, Suger încerca să-și atingă scopurile, ori de câte ori era posibil, prin negocieri sau aranjamente financiare și nu prin forța armelor. Încă de la începutul carierei sale, a lucrat neobosit pentru îmbunătățirea relațiilor dintre Coroana Franței și Sfântul Scaun, relații mai mult decât încordate în timpul domniei lui Filip I, tatăl și predecesorul lui Ludovic al VI-lea. I se încredințaseră misiuni speciale la Roma cu mult înaintea ridicării sale la rang de abate; chiar în timpul unei astfel de misiuni a primit vestea alegerii sale. Datorită acțiunilor sale diplomatice abile, relațiile dintre Coroana Franței și Curie au evoluat către o alianță foarte solidă, care a contribuit nu numai la întărirea poziției regelui în interior, dar și la neutralizarea, în exterior, a dușmanului său celui mai periculos, împăratul Germaniei, Henric al V-lea.

Nici un fel de diplomație nu putea împiedica, însă, o serie de conflicte armate între Ludovic și celălalt mare rival al său, trufașul și

strălucitorul Henric I Beauclerc al Angliei. Fiu al lui Wilhelm Cuceritorul, Henric nu se putea obișnui cu ideea de a renunța la moștenirea sa continentală, ducatul Normandiei, în vreme ce Ludovic, în chip la fel de firesc, se străduia să-l transfere vasalilor săi, conții de Flandra, nu atât de puternici, dar mai siguri. Suger, care îl admira sincer pe Henric pentru geniul său militar și administrativ, a reușit ca prin minune să-i păstreze încrederea și prietenia personală. Din când în când făcea pe intermediarul între el și Ludovic al VI-lea; acesta este aspectul în legătură cu care Guillaume de Saint-Denis*, protejatul și devotatul biograf al lui Suger, mutat la prioratul Saint-Denis-en-Vaux imediat după moartea protectorului său, a găsit una din acele formule fericite datorate uneori mai degrabă afecțiunii unui spirit simplu decât perspicacității critice: „Henric, preaputernicul rege al Angliei, nu și-a făcut oare o glorie din prietenia cu acest om și nu-i plăcea oare compania lui? Nu l-a ales oare ca mediator pe lângă Ludovic, regele Franței, și ca legătură a sa pentru pace?”⁴.

Mediator et pacis vinculum: aceste patru cuvinte cuprind aproape tot ce se poate spune despre titlurile lui Suger ca om de stat, atât în privința politicii externe, cât și în privința politicii interne. Thibaut al IV-lea (cel Mare) de Blois, nepotul lui Henric I al Angliei, era în general de partea unchiului său. Dar și cu el Suger s-a aflat în cele mai bune relații și a reușit în cele din urmă să instaureze o pace durabilă între el și regele Franței, acum Ludovic al VII-lea, care îi urmasc la tron tatălui său în 1137; fiul lui Thibaut, Henric, avea să devină unul dintre cei mai devotați supuși ai tânărului Ludovic. Atunci când Ludovic, nestăpânit din fire, s-a certat cu Algrin, cancelarul său, tot Suger i-a împăcat. Când Geoffroi de Anjou și de Normandia, cel de-al doilea soț al unicei fiice a lui Henric Beauclerc, amenință cu războiul, Suger îi abate gândul. Atunci când Ludovic al VII-lea găsește cele mai bune motive să divorțeze de soția sa, frumoasa Alicenor de Acvi-

**Sugerii Vita* de Guillaume de Saint-Denis va fi des citată de autor după A. Lecoy de la Marche, *Œuvres complètes de Suger*, Paris, 1867.

tania, Suger a împiedicat ruptura cât timp a fost în viață, astfel că ea nu s-a produs decât în 1152, antrenând dezastruoase consecințe politice.

Nu întâmplător cele mai mari victorii – două la număr – din viața publică a lui Suger au fost obținute fără vărsare de sânge. Una a fost reprimarea loviturii de stat puse la cale de fratele lui Ludovic al VII-lea, Robert de Dreux, și pe care Suger, pe atunci regent, în vârstă de șaiszeci și opt de ani, „a strivit-o în numele legii și cu îndrăzneala unui leu”. Cea de-a doua victorie, încă și mai mare, a fost descurajarea unei încercări de năvălire a împăratului Henric al V-lea al Germaniei. Simțindu-se în siguranță după Concordatul de la Worms, acesta pregătise un atac puternic, dar a fost silit să bată în retragere în fața unei „Franțe care își unise forțele”. Pentru prima oară, toți vasalii regelui, chiar cei mai înverșunați și mai recalcitrați dintre ei, au uitat de certuri și nemulțumiri și au urmat „chemarea Franței” (*ajuracio Franciae*): un triumf nu numai al politicii generale a lui Suger, dar și al funcției sale. În timp ce se adunau armatele, pe altarul central al abației erau așezate moaștele Sfântului Dionisie și ale tovarășilor săi, care aveau să fie duse apoi în criptă, „purtate pe umeri de însuși regele”. Călugării au făcut slujbe zi și noapte. Iar Ludovic al VI-lea a primit din mâinile lui Suger stindardul cunoscut sub numele de „Oriflamme”, ce avea să rămână simbolul unității naționale vreme de aproape trei secole; el „a poftit întreaga Franță să-l urmeze” și totodată l-a proclamat pe regele Franței vasal al abației Saint-Denis; pentru că acel „Oriflamme” era, de fapt, stindardul domeniului Vexin, un fief al regelui pe pământurile abației¹.

Singura ocazie în care Suger a recomandat și chiar a insistat să se folosească forța împotriva alor săi a fost atunci când niște „rebeli” au năzuit a încălca ceea ce Ludovic al VI-lea promisese că va pune sub protecția sa: drepturile Bisericii și ale săracilor. Suger putea să se arate plin de venerație față de Henric Beauclerc și de respect dezabuzat față de Thibaut de Blois, amândoi opunându-se regelui aproape de la egal la egal; dar avea o ură și un dispreț de nestăpânit pentru „șerpi” și „fiare sălbatice” ca Thomas de Marle, Bouchart de Montmorency, Milon de Bray, Mathieu de Beaumont sau Hugues du Puiset (majori-

tatea membri ai micii nobilimi, adevărați tirani locali sau regionali, care își atacau vecinii, pustiau orașele, îi oprimbau pe țărani și puneau mâna pe proprietățile ecleziastice, chiar și pe cele de la Saint-Denis). Suger a recomandat și a sprijinit instituirea celor mai radicale măsuri împotriva unor astfel de fapte, favorizându-i pe cei asupriți nu numai din rațiuni justițiare și umanitare (deși era drept din fire), dar și pentru că era destul de inteligent pentru a-și da seama că un negustor falit nu-și mai putea plăti taxele, iar un fermier sau un cultivator de viță-de-vie supus jafului permanent era împins, în cele din urmă, să-și părăsească pământurile și viile. Când Ludovic al VII-lea s-a întors din Țara Sfântă, Suger a fost în măsură să-i înapoieze o țară pacificată și unită, așa cum fusese odinioară, și, în chip și mai miraculos, o vistierie plină. De atunci, scrie Guillaume, „poporul și prințul l-au numit Părinte al Patriei”; și, referindu-se în special la pierderea Acvitaniei în urma divorțului lui Ludovic al VII-lea: „Nu mult după ce ne-a fost luat dintre noi, sceptrul regatului a suferit mare pagubă din cauza lipsei lui”.

Ceea ce Suger a putut înfăptui numai parțial în contextul general al regatului a realizat în schimb deplin în microuniversul abației. Chiar de ar fi să mai temperăm vehemența Sfântului Bernard, care compara abația – încă nereformată – de la Saint-Denis cu „un atelier al lui Vulcan” sau cu o „sinagogă a Satanei”, chiar dacă nu am lua de bune invectivele bietului Abélard, care pomenește de „obscenitățile intolerabile” din abație, numindu-l pe Adam, predecesorul lui Suger, „un om ale cărui obiceiuri erau cu atât mai corupte și a cărui infamie era cu atât mai vestită cu cât le era superior celorlalți prin rangul său de episcop”, tot nu putem să nu observăm că, înainte de venirea lui Suger, condițiile de la Saint-Denis erau departe de a fi satisfăcătoare. Suger însuși se dovedește plin de tact reținut în a-l acuza pe Adam, „părintele său spiritual și adoptiv”. Dar pomenește de crăpăturile adânci din ziduri, de coloanele avariate și de „turnurile care stau să cadă”, de candelile și alte podloabe gata să se prăpădească din lipsă de grijă: fildeşuri prețioase „fărămându-se prin lăzile tezaurului”, vase de altar amanetate sau pierdute pentru totdeauna; de obligații neîn-

deplinite față de prinți binefăcători; de zeciuiele plătite laicilor; de pământuri de hotar fie rămase necultivate, fie părăsite de arendași din cauza asupririi din partea seniorilor și baronilor învecinați; și, mai rău decât orice, de veșnice neînțelegeri cu avocații (*advocati*), deținători ai dreptului ereditar asupra unor venituri de pe urma domeniilor abației, în schimbul protecției împotriva dușmanilor din afară (*advocationes*), dar care erau adeseori neîn stare sau nici nu voiau să îndeplinească această misiune, sau care, cel mai frecvent, cereau tot felul de taxe suplimentare.

Cu mult înainte ca Suger să devină capul abației de la Saint-Denis, a avut parte de o experiență directă a acestor condiții nefericite. După ce a îndeplinit funcția de stareț (*praepositus*) la Berneval-le-Grand din Normandia, unde a avut ocazia să se familiarizeze cu inovațiile administrative ale lui Henric Beauclerc și să fie copleșit de ele, a fost transferat în aceeași calitate, la vârsta de 28 de ani, la Toury-en-Beauce, una din cele mai de seamă posesiuni ale abației, nu departe de Chartres. Dar a găsit-o pustie: ocolită de pelerini și de negustori, aproape total abandonată de arendași din pricina persecuțiilor venite din partea lui Hugues du Puiset, „oaia neagră” a lui Suger: „Cei care rămăseseră abia mai puteau trăi sub apăsarea unei asuprii așa infame”. După ce s-a asigurat de suportul moral al episcopilor de Chartres și Orléans și de ajutorul material al preoților locali și al enoriașilor, a cerut protecție chiar de la rege și s-a luptat cu mare vitejie, obținând victorii mai mari sau mai mici, până când castelul lui Le Puiset a fost cucerit, după ultima serie de trei asedii în decurs de doi ani, și distrus, sau cel puțin scos din funcțiune, în 1112. Trufașul Hugues a reușit să-și mai mențină încă vreo zece sau cincisprezece ani posesiunile, iar apoi a dispărut, plecând probabil în Țara Sfântă. Suger a început totuși să se ocupe de domeniul de la Toury, scoțându-l din „sărăcie” și redându-i „prosperitatea”, iar îndată ce a fost ales abate, a reușit să-i restabilească definitiv situația. A construit case trainice, cu posibilități de apărare, a îngădit tot locul, a ridicat o fortăreață solidă și un turn nou deasupra intrării; l-a arestat pe administratorul lui Hugues, când acesta „i-a ieșit în cale cu un corp de armată, încer-

când să se răzbune pentru nenorocirile trecute"; apoi a rezolvat problema acelei *advocatio* într-un fel foarte personal. S-a dovedit că *advocatio* îi revenise prin moștenire unei fete – nepoata unui oarecare Adam de Pithiviers –, fapt care ar fi putut pricinui multe neajunsuri dacă ea nu s-ar fi măritat cu cine trebuia. Așa că Suger s-a ocupat de aranjarea unei căsătorii, dând-o pe „fată împreună cu *advocatio* ce îi revenea” unui tânăr cumsecade din anturajul lui; le-a pus la dispoziție și o sută de livre, ce aveau să fie împărțite între tinerii căsătoriți și părinții lor, aparent nu prea bogați, pentru ca toți să fie mulțumiți: tânăra domnișoară avea o zestre și un soț; tânărul domn avea o nevastă și un venit modest, dar sigur; părinții beneficiau de o parte din cele o sută de livre dăruite de Suger; „frământările din regiune au fost potolite”, „locuitorii n-au mai fost oropsiți de obișnuitele necazuri”, iar venitul anual pe care abația îl obținea de la Toury s-a ridicat de la douăzeci la optzeci de livre.

E de ajuns povestea acestui domeniu pentru a caracteriza metoda administrativă a lui Suger. Atunci când era necesară forța, o folosea din plin, fără a se teme pentru propria viață; el povestește de multe alte cazuri când a trebuit să recurgă la arme, „în primii ani ai funcției sale”. Dar, dacă i-ar fi fost cu putință, ar fi rezolvat toate problemele cam în același fel în care a rezolvat-o pe cea cu nepoata lui Adam Pithiviers și credem că părerea de rău exprimată în relatările sale nu e numai pură ipocrizie profesională, deși nici aceasta nu e de neglijat.

În afară de faptul că a izbutit să obțină numeroase privilegii din partea regelui (cel mai important fiind extinderea jurisdicției locale a abației și concesionarea beneficiului din organizarea marelui târg anual cunoscut sub numele de *Foire du Lendit*), că a reușit să atragă donații de tot felul și chiar beneficii personale, Suger se pricepea ca nimeni altul să descopere titluri funciare și drepturi feudale de mult uitate. „Pe când eram tânăr și supus – spune el –, căutam prin dulapuri și răsfoiam documentele posesiunilor noastre și consultam cartele imunităților pentru a preveni necinstea multor calomniatori”. Nu a ezitat să se folosească de aceste drepturi chiar în numele Sfinților Martiri și,

se pare că, în general, a făcut aceasta „fără rea-credință” (*non aliquo malo ingenio*), cu o singură excepție – izgonirea călugărilor din mănăstirea de la Argenteuil. Izgonirea a fost cerută nu numai pe temeiuri legale, ci și morale (ceea ce aruncă o umbră de îndoială asupra valabilității celor dintâi) și s-a crezut chiar că Suger a fost influențat de faptul că Héloïse*, iubita lui Abélard, era stareță la Argenteuil. Sigur este însă că pretențiile formulate de Saint-Denis au fost susținute de un sinod din care făcea parte un apărător integru al drepturilor lui Abélard, Geoffroi de Lèves, episcop de Chartres; iar după cum îl cunoaștem pe Suger, ar fi existat puține șanse ca el să se fi gândit măcar la vechiul scandal legat de acest caz.

În toate celelalte cazuri, Suger pare să fi acționat cu o absolută bună-credință. Noi proprietăți au fost cumpărate și arendate la prețuri cinstite. Obligații apăsătoare, dar legitime au fost abolite prin plățirea deținătorilor de titluri, chiar dacă aceștia erau evrei. Unor *advocati* indezirabili li s-a acordat șansa de a renunța la privilegiul în schimbul unor compensații stabilite fie prin înțelegere amiabilă, fie prin în urma unei proceduri canonice. De îndată ce securitatea de fapt și de drept a fost asigurată, Suger a purces la elaborarea unui program de reconstrucție și de rehabilitare, care, ca și la Toury, s-a dovedit profitabil și pentru bunăstarea arendașilor, și pentru finanțele abației. Clădirile și anexele dărăpănate au fost înlocuite cu altele noi. S-au luat măsuri de prevenire a despăduririlor nesăbuite. Terenurile aflate odinioară în paugină au fost încredințate unor noi arendași, pentru a fi cultivate cu viță-de-vie și grâu. Obligațiile arendașilor au fost revăzute cu minuțiozitate, pentru a se face deosebire între „uzufructul” legal și „abuzurile” arbitrare, cu grija cuvenită față de nevoile și forțele individuale. Toate acestea s-au făcut sub directa supraveghere a lui Suger,

*Heloise, nepoată a canonicului Fulbert, născută la Paris (1101-1164). I-a fost elevă filozofului Pierre Abélard, cu care s-a căsătorit în secret. Obligată să se despartă de el, s-a călugărit. Abelaud și-a descris dragostea nelericită în autobiografia sa *Historia calamitatum*.

care, în ciuda obligațiilor sale de „principe al Bisericii și al domeniului”, umbla ca vântul de-a lungul și de-a latul pământurilor abației, făcea planuri pentru noi așezări, indica locurile potrivite pentru cultivarea cerealelor și viței-de-vie, era atent la cele mai mici amănunte și nu lăsa să-i scape nici o ocazie favorabilă. De exemplu, din domeniul mănăstirii Essones, în urma jafurilor comise de conții de Corbeil, nu mai rămăsese nimic în afară de o capelă numită Notre-Dame-des-Champs, unde „oile și caprele veneau să pască iarba crescută chiar pe altar”. Într-o bună zi, Suger a aflat că în capelă se ardeau lumânări și că mulți bolnavi fuseseră vindecați în chip miraculos. Cunoscându-și imediat interesul, l-a trimis acolo pe adjunctul său, Hervé, „om de o mare sfințenie și de o desăvârșită simplitate, deși nu prea învățat”, împreună cu doisprezece călugări; a pus să se restaureze capela, a întemeiat o mănăstire; tot din ordinul lui s-a plantat viță-de-vie, s-au adus pluguri, teascuri, sfinte vase pentru altar, veșminte de cult și chiar o mică bibliotecă; după numai câțiva ani, se pusese pe picioare echivalentul medieval al unui sanatoriu prosper și autonom.

Sporind și îmbunătățind astfel domeniile limitrofe abației, Suger a creat bazele unei reorganizări a mănăstirii înseși.

După cum ne amintim, Saint-Denis a fost „reformată”, iar această reformă a suscitat celebra scrisoare de felicitare adresată de Sfântul Bernard*. Ea reprezintă mai mult decât expresia unei pioase satisfacții. Marcând sfârșitul unei campanii de zvonuri – și încă foarte zgomotoase – declanșate, pare-se, de Sfântul Bernard însuși, ea pecetluiește un armistițiu și aduce propuneri de pace. Descriind în culorile cele mai sumbre situația de la Saint-Denis, precum și indignarea „fetelor sfinte”, Sfântul Bernard face să reiasă cu claritate faptul că numai Suger fusese obiectul indignării sale. „Criticile fetelor sfinte erau îndreptate numai împotriva greșelilor voastre și nu împotriva celor

*Vezi nota ** de la p. 9 și *supra*.

ale călugărilor voștri. Greșelile voastre, iar nu ale lor le-au suscit. Nu împotriva abației, ci numai și numai împotriva voastră s-au iscat murmurele fraților voștri: numai pe voi vă acuzau. Îndreptați-vă purtarea și nimic nu va mai da ocazie calomniei. Schimbați-vă, în fine, și tot zgomotul va înceta imediat, toate spiritele se vor calma. Un singur motiv de indignare au avut: dacă ați fi continuat tot așa, pompa și fastul vostru ar fi putut părea insolente... În cele din urmă, ați dat satisfacție criticilor voștri și chiar ați îndeplinit ceea ce astăzi vă aduce îndreptățita noastră laudă. Pentru că nu poate exista nimic în faptele omenești care să pară a merita lăudat, dacă nu e într-adevăr demn de lauda și admirația celei mai înalte – cu atât mai mult când e vorba de o operă dumnezeiască și nu omenească –, adică de o schimbare (*immutatio*) simultană și bruscă a atâtor persoane. Mare e în cer bucuria pentru convertirea unui singur păcătos! Dar cât de mare va fi atunci când e vorba de convertirea unei întregi congregații?"

Totul pare, astfel, aranjat în privința lui Suger, care – calambur greu de iertat chiar și în gura unui sfânt – învățase să „sugă” (*sugere*) la pieptul Dumnezeieștii Înțelepciuni și nu la buzele lingușitorilor. Iar după atâtea amenități, Sfântul Bernard arată foarte limpede că perpetuarea bunelor sale intenții depinde de purtarea lui Suger pe viitor și, în cele din urmă, atinge punctul dorit: dorește înlăturarea lui Etienne de Garlande, senșal al lui Ludovic al VI-lea, care, bucurându-se de o poziție înaltă în cadrul Bisericii și de o influență încă și mai mare la Curte, constituie obstacolul cel mai puternic în calea relațiilor dintre abatele de Clairvaux și Coroană.

Nu putem ști dacă Suger – care era cu nouă ani mai mare decât Sfântul Bernard – a răspuns aceluiașor document; dar evenimentele ne arată că l-a înțeles. Chiar spre sfârșitul anului 1127, Etienne de Garlande a căzut în dizgrație. Cu toate că și-a recâștigat apoi o parte din favoruri, nu a mai revenit niciodată la putere. Iar pe 10 mai 1128, „abatele de Clairvaux s-a aflat pentru prima dată în legătură directă și oficială cu regele Franței”: Suger și Sfântul Bernard ajunseseră la o înțelegere. De o parte consilierul Coroanei și cea mai mare putere politică

a Franței, de cealaltă parte mentorul Sfântului Scaun și cea mai mare putere spirituală a Europei: dându-și seama ce mult rău și-ar fi putut face unul altuia ca dușmani, cei doi s-au hotărât să devină prieteni.

De acum înainte, Sfântul Bernard nu a mai avut decât vorbe de laudă pentru Suger – deși a mai păstrat o oarecare tendință de a-l face răspunzător pentru conduita reprobabilă a unora, iar o dată i-a cerut, nu fără maliție, lui, „abatelui celui bogat”, să acorde sprijin unui „abate sărac”. Formulele cu care se adresau unul altuia erau „*vestra Sublimitas*”, „*vestra Magnitudo*” sau chiar „*Sanctitas vestra*”. Puțin înainte de a muri, Suger și-a exprimat dorința de a vedea „chipul îngeresc” al lui Bernard și a primit o scrisoare de îmbărbătare și o prețioasă batistă. Mai presus de orice, au avut mare grijă de a nu se amesteca unul în interesele celuilalt. Suger a păstrat cea mai desăvârșită neutralitate atunci când Sfântul Bernard își persecuta ereticii sau numea episcopi după bunul său plac, după cum nu a făcut nimic pentru a se împotrivi celei de-a doua Cruciade pe care, cu perspicacitatea-i cunoscută, desigur că o dezaproba. Sfântul Bernard, pe de altă parte, s-a abținut de la orice altă condamnare împotriva abației de la Saint-Denis și nu s-a dezis niciodată de interpretarea optimistă a convertirii și a reformei lui Suger, indiferent de adevărata lor importanță.

Fără îndoială că Suger (fig. 1) era la fel de credincios ca oricare dintre oamenii Bisericii din epocă, iar emoția de care făcea dovadă era totdeauna pe măsura împrejurării, „scăldând dalele de piatră în lacrimi” în fața mormântului Sfinților Martiri – lucru obișnuit într-o vreme când regii cădeau în genunchi plângând în fața moaștelor sau lăcrimau la înmormântările oficiale – sau arătându-se „bucuros cu credință și credincios cu bucurie” cu ocazia sărbătorilor de Crăciun și de Paști. Dar cu siguranță că nu a suferit o convertire comparabilă cu cea a clericului german Mascelinus, pe care Sfântul Bernard l-a convins să părăsească slujba arhiepiscopului de Mainz, aducându-l în mănăstirea de la Clairvaux, sau cu Guy, fratele Sfântului, pe care l-a smuls de lângă soția și cei doi copii ai săi. Desigur, Suger a pus capăt multor nereguli din abate. Dar la fel de sigur e că nu a transformat-o

într-un loc unde „nici un laic nu era primit în Casa Domnului”, „unde curiosii nu erau primiți să vadă obiectele sfinte”, unde „liniștea și izolarea de zbuciumul lumesc predispuneau spiritul numai la meditație și lucruri cerești”.

Reforma de la Saint-Denis nu a constat în primul rând într-o schimbare bruscă a spiritului frăției, ci într-o reeducare abilă și pricepută care le-a fost impusă călugărilor. Acolo unde Sfântul Bernard vorbește despre „convertirea unei întregi congregații”, Suger e mândru că a reușit să „reabiliteze vocația sfântului ordin în mod pașnic, fără agitație sau dezordine printre frați, deși nu fuseseră obișnuiți cu așa ceva”. În al doilea rând, punând capăt risipei și dezordinii, această reformă era departe de a realiza sau de a-și propune măcar idealul auster de viață monastică a Sfântului Bernard. Așa cum am arătat mai înainte, Saint-Denis continua să-i dea cezarului ce era al cezarului și aceasta proporțional cu măsura în care posesiunile sale erau din ce în ce mai sigure, finanțele – mai solide, controlul abatelui asupra comunității – mai ferm, iar viața călugărilor, deși pesemne mai îndeaproape supravegheată decât înainte, era făcută cât mai agreabilă cu putință.

Sfântul Bernard concepea monahismul ca supunere oarbă și ca respingere totală a confortului personal, a hranei și a somnului; despre el însuși se spune că veghease și postise *ultra possibilitatem humanam*. În ceea ce-l privește pe Suger, acesta era adeptul disciplinei și al moderației, dar hotărât împotriva supunerii oarbe și ascetismului. Spre uimirea plină de admirație a biografului său, el nu s-a îngărașat după ce a ajuns la putere, dar nici nu a propovăduit vreodată mortificarea. „Refuzând să iasă în evidență într-un fel sau altul”, spunea că îi place „mâncarea nici prea rafinată, nici prea grosolană”; chilia lui nu măsoara decât zece picioare pe cincisprezece, dar culcușul nu-i era „nici prea moale, nici prea tare”, fiind – amănunt încântător – „acoperit cu frumoase țesături în timpul zilei”. Iar ceea ce nu-și pretindea sieși, cu atât mai puțin le pretindea călugărilor săi. El susținea că relația dintre prelați și subordonații lor era prefigurată de cea dintre preoții Legii Vechi și arca alianței: așa cum fusese de datoria

acelor preoți să-și apere arca de vânt și ploaie cu piei de animale, la fel – credea el – era de datoria unui abate să se îngrijească de bunăstarea fizică a călugărilor săi, „pentru ca nu cumva să se prăpădească pe drum”. Prin urmare, stranele corului, de aramă și marmură, – grea încercare pe timpul iernii – au fost înlocuite cu unele mai confortabile, din lemn. Regimul călugărilor a fost continuu îmbunătățit (cu recomandarea specială ca săracii să-și primească partea lor dreaptă); cu un entuziasm nedisimulat, Suger a făcut să reînvie, în amintirea lui Carol cel Pleșuv, un obicei uitat o vreme, acela de a oferi în fiecare lună, „în cinstea unui împărat atât de mare, a unui prieten așa de apropiat și de binevoitor al binecuvântatului Dionisie”, un ospăț pe cinste. Față de Sfântul Bernard, despre care se spune că practica un adevărat cult al tăcerii, Suger se comporta ca un „*causeur infatigable*”, după cum l-a numit un învățat francez. „Foarte uman și jovial” (*humanus satis et jucundus*), îi plăcea să-i adune pe călugări în jurul lui pentru a le istorisi – uneori până la miezul nopții – întâmplări pe care „le trăise sau despre care auzise” (și văzuse și auzise o mulțime!), înfățișându-le faptele tuturor regilor sau prinților francezi sau recitându-le din memorie pasaje întregi din Horațiu.

Astfel că abația de la Saint-Denis reformată de Suger era total diferită de cea din închipuirea Sfântului Bernard; și, într-o privință esențială, nu era vorba numai de o diferență, ci de un contrast ireconciliabil între una și cealaltă. Nimic nu putea fi mai străin spiritului lui Suger decât ideea de a-i exclude pe laici din Casa Domnului: dorea să primească o mulțime cât mai mare cu putință și să dispună de mijloace de a evita tulburările. De aceea îi trebuia o biserică mai încăpătoare. Nimic nu părea mai firesc în ochii lui decât să le îngăduie curioșilor să vadă obiectele sfinte: dorea să expună moaștele în chip cât mai „nobil” și cât mai „la vedere”, cu condiția să se evite dezordinea și înghesuiala; de aceea, le-a transferat din criptă și navă în minunatul cor superior, care avea să devină modelul neîntrecut de absidă a unei catedrale gotice. Nimic – considera el – nu putea fi un păcat mai mare decât acela de a lipsi slujba lui Dumnezeu și a sfinților Săi

de lucrurile pe care natura era menită să le ofere, iar omul să le desăvârșească: vase de aur cu pietre scumpe și perle, candelabre de aur și panouri de altar, sculpturi și vitralii, mozaicuri și emailuri, veșminte strălucitoare și tapiserii.

Tocmai acestea erau lucrurile condamnate în *Exordium Magnum Ordinis Cisterciensis*, cele împotriva cărora Sfântul Bernard tunase și fulgerase în *Apologia ad Willelmum, Abbatem Sancti Theodorici*. Nici un chip pictat sau sculptat nu era îngăduit, cu excepția crucifixelor de lemn; pietrele prețioase, perlele, aurul și mătasea erau interzise; veșmintele preoțești trebuia să fie de in sau barhet, candelabrele și cădelnițele – de fier; numai potirele puteau fi din argint sau din argint aurit. Suger, totuși, era de-a dreptul îndrăgostit de bogăție și frumusețe, sub toate formele câte erau cu putință; nu am greși dacă am spune că răspunsul lui la ceremonialul ecleziastic era în mare măsură unul estetic. Pentru el, sfințirea apei e un dans minunat, cu nenumărați ierarhi ai Bisericii, „cuvioși în straiete lor albe”, împodobii strălucitor cu mitre pontificale și fireturi scumpe, decorate cu ornamente circulare, „înconjurând iar și iar nava”, „ca un cor mai mult ceresc decât pământesc”, iar celebrarea simultană a primelor douăzeci de liturghii în noua absidă e ca o „simfonie mai curând îngerească decât omenească”. Astfel, dacă Suger își punca întreaga credință în lupta sa pentru preeminența spirituală a abației de la Saint-Denis, pasiunea și-o punca în slujba înfrumusețării ei materiale: Sfinților Martiri, a căror „sfântă cenușă” nu putea fi purtată decât de rege și care trecuseră înaintea tuturor celorlalte moaște, oricât deenerate, li se cuvenea să aibă cea mai frumoasă biserică din Franța.

La scurtă vreme după ce a devenit abate, Suger a început să strângă fonduri pentru reconstruirea și redecorarea bazilicii, iar când a murit, a lăsat-o „înnoită din temelii” și plină de comori întrecute poate doar de cele ale Sfintei Sofia, dacă nu cumva erau totuși mai grozave și decât acelea. Atunci când organiza procesiuni, strămutări de sfinte moaște, ceremonii de ctitorire sau sfințire, Suger premergea deja artei scenografice a producătorului modern de cinema sau a organizatorului

de târguri internaționale, iar când cumpăra perle și pietre prețioase, vase rare, vitralii, emailuri și țesături, anticipa aviditatea dezinteresată a unui director de muzeu modern; el i-a angajat chiar și pe primii strămoși cunoscuți ai restauratorilor și conservatorilor din zilele noastre.

Pe scurt, făcând concesii zelului Sfântului Bernard în chestiuni de morală și politică ecleziastică majoră, Suger a dobândit libertate și liniște pentru alte domenii. Netulburat de abatele de Clairvaux, a făcut în așa fel, încât biserica lui a devenit cea mai strălucitoare din întreaga lume apuseană și a ridicat pompa și ceremonialul la rangul de „artă frumoasă”. Dacă Saint-Denis nu mai era „o sinagogă a Satanei”, era, mai mult ca oricând, „un atelier al lui Vulcan”.

După 1127, Suger nu l-a mai avut pe Sfântul Bernard pe urmele lui; l-a păstrat, cu toate acestea, în minte și acesta e unul din motivele pentru care a și devenit o mare excepție de la regulă – un patron al artelor și un *littérateur*.

Fără îndoială că memoriile* lui Suger sunt în parte explicit apologetice și că apologia se opune spiritului cultivat la Clairvaux și la Cîteaux. Din când în când, Suger își întrerupe descrierile entuziaste pe care le face lucrurilor din aur strălucitor sau nestematelor, pentru a contracara atacurile unui adversar imaginar, care, de fapt, nu e deloc imaginar, ci identic cu persoana care scrisese: „Dar noi care, în numele lui Hristos, ne-am uitat ca la bălegar la tot ce strălucește de frumoșe, la tot ce încântă urechea, desfată cu parfumul, flatează gustul, e plăcut atingerii, a cui credință, vă întreb, am putea dori s-o încurajăm cu asemenea lucruri?”.

Pe când Sfântul Bernard, prin cuvintele „păgânului persan”, exclamă cu indignare: „Ce să caute aurul în sanctuar?”, Suger cere ca toate veșmintele bogate și vasele de altar dobândite în timpul administrației sale să fie puse la vedere în biserică, de ziua nașterii sale

* Autorul se referă la primele două scrieri ale lui Suger; vezi nota * de la p. 7.

(„pentru că noi avem convingerea că e folositor și că se cuvine să nu ascundem, ci dimpotrivă, să arătăm binefacerile dumnezeiești”). Regretă amar că Marea sa Cruce, unul din cele mai somptuoase obiecte lucrute vreodată de mâna omului, nu mai are toate nestematele și perlele și e foarte dezamăgit că s-a văzut silit să acopere noul mormânt al Sfinților Martiri doar cu aramă aurită în loc de aur masiv („pentru că nouă, oameni nevrednici, ar trebui să ni se pară demn de toată strădania noastră să acoperim cu materialele cele mai de preț preasfânta cenușă a celor ale căror suflete cuvioase – strălucitoare ca soarele – Îl slujesc pe Dumnezeu Atotputernicul”).

La capătul descrierii altarului principal (fig. 5) – căruia îi mai adăugase trei panouri în afara celui frontal („astfel încât tot altarul să pară de aur pe toate părțile”) –, Suger trece la ofensivă: „Dacă, după cuvântul lui Dumnezeu și porunca profetului, pentru a strânge sângele caprelor, vițelilor sau al juncanei celei roșii puteau fi folosite vase de aur pentru libații, flacoane și mici piulițe de aur, cu atât mai mult vasele de aur, pietrele prețioase și tot ce e mai rar printre toate lucrurile create trebuie puse, cu veșnic respect și deplină credință, în slujba primirii Sângelui lui Hristos!... Și de-ar fi să mai fim creați o dată, iar esența noastră ar fi aceeași cu a sfinților heruvimi și serafimi, tot neîndestulător și nedemn ar sluji pentru o asemenea neprețuită și inefabilă Jertfă... Detractorii obiectează că un spirit sfânt, un suflet curat și o pornire credincioasă ar trebui să fie de ajuns pentru această funcție sacră; și noi, de asemenea, afirmăm explicit și în mod expres că în aceasta constă esențialul. Dar susținem că trebuie să aducem un omagiu prin ornamentele exterioare ale sfintelor vase... Pentru că suntem datori să-L slujim pe Mântuitorul nostru în toate cele și în mod universal – pe El, Care nu a refuzat să ne îndestuleze cu de toate în mod universal și fără nici o excepție”.

Este remarcabil, în astfel de afirmații, modul în care Suger folosește pasaje din Scriptură ca dovezi împotriva cistercienilor. În *Epistola către Evrei*, Sfântul Pavel asemănase Sângele lui Hristos cu cel al animalelor destinate jertfei, menționate în Vechiul Testament, dar nu-

mai pentru a demonstra superioritatea sanctificării spirituale față de cea magică: Suger conchide, bazându-se pe această comparație, că potirele creștine ar trebui să fie și mai strălucitoare decât vasele pentru libații și flacoanele evreilor. Pseudo-Andrei se revoltă împotriva crucii de pe Golgota, „împodobită cu mădularele lui Hristos asemenea unor perle”; din această poetică apostrofare, Suger „deduce” că, de fapt, crucifixul liturgic ar trebui să strălucească de o bogăție de perle adevărate. Iar atunci când încheie descrierea noii sale abside cu un citat din *Ifezeni* (2, 21), conținând formula: „în care orice zidire bine alcătuită crește ca să ajungă un locaș sfânt în Domnul”, el alături cuvântului „zidire” o paranteză în care spune „spirituală sau materială”, interpretând metafora Sfântului Pavel în sensul unei depline justificări a unei arhitecturi oricât de mărețe.

Accasta nu înseamnă că Suger a „falsificat” în mod deliberat Biblia și apocrifele. Asemeni tuturor scriitorilor medievali, a citat din memorie și i-a fost greu să facă o distincție clară între text și interpretarea sa personală, astfel că înseși citatele sale – și aici se află răsplata verificării lor – ne dezvăluie filozofia sa.

A vorbi despre o filozofie a lui Suger poate părea surprinzător. Ca unul din cei care, „în virtutea funcției lor în ierarhia ecleziastică, sunt oameni de acțiune”, pentru a cita vorbele lui Suger, și a căror relație cu viața „contemplativă” e una de simplă, binevoitoare protecție, el nu avea pretenții de gânditor. Pasionat de clasici și de cronicari, om de stat, soldat și jurisconsult, cunoscător al acelor domenii pe care Leone Battista Alberti avea să le includă în *La Cura della Famiglia*, și aparent destul de interesat de știință, Suger era mai degrabă un proto-umanist decât un scolastic timpuriu. Nu dovedește nici o clipă cel mai mic interes pentru marile controverse teologice și epistemologice ale vremii, cum ar fi disputa dintre realiști și nominaliști, controversa aprinsă în jurul naturii Sfintei Treimi sau marea problemă a momentului, cea a raporturilor dintre credință și rațiune, iar foarte semnificativ este faptul că relațiile sale cu protagonistul acestei

drame intelectuale, Pierre Abélard, au rămas întotdeauna strict oficiale și cu totul și cu totul impersonale.

Abélard era un geniu, dar un geniu din acea categorie a paranoicilor care resping afecțiunea prin aroganță, care își atrag adevărata persecuție pentru că bănuiesc neîncetat tot felul de comploturi închipuite și care, simțindu-se oprimați de orice fel de îndatorire morală, tind să transforme gratitudinea în resentiment. După întâmplările crude care i-au distrus viața, a găsit acăpost la Saint-Denis în timpul administrației superficiale și ineficiente a abatelui Adam. Foarte curând, Abélard s-a lansat în niște critici care, justificate sau nu, arareori stârnesc simpatia unei comunități bine întemeiate față de un nou venit; în cele din urmă, a făcut cunoscută o descoperire a sa care, din punctul de vedere al celor de la Saint-Denis, echivala cu o crimă de lezmaiestate: descoperise el un fragment din Beda, potrivit căruia sfântul patron al abației nu era unul și același cu Dionisie Areopagitul, menționat în *Faptele Apostolilor* (17, 16-34) și considerat drept primul episcop al Atenci, ci Dionisie din Corint, un sfânt mai recent și mai puțin renumit. Abélard a fost acuzat de trădare față de Coroană, a fost aruncat în închisoare, a reușit să scape și a căutat un refugiu pe pământurile lui Thibaut de Blois. Așa stăteau lucrurile când Suger a devenit succesorul lui Adam, dar curând avea să le pună la punct: după o scurtă ezitare – premeditată –, Suger a consimțit să „uite” totul și i-a îngăduit lui Abélard să trăiască în pace oriunde va voi, cu o singură condiție: aceea de a nu intra niciodată într-o altă mănăstire – condiție impusă, după părerea lui Abélard, „pentru că abația nu dorea să piardă gloria pe care mi-o datora”, dar mai degrabă pentru că lui Suger, deși bucuros să se descotorosească de Abélard, îi dispăcea ideea de a vedea un fost călugăr de la Saint-

*Pseudo-[Dionisie] Areopagitul, autor neidentificat (sec. V-VI) a patru tratate teologice și a unsprezece scrisori; opera sa e pusă pe seama aceluia Dionisie pomenit în *Fapte* (17, 34). Aceste scrieri apocrifă încearcă o apropiere între neoplatonism și creștinism și vor influența scolastica clasică.

Denis supus autorității unui alt abate, după părerea lui necesarmente inferior. Nu a obiectat atunci când Abélard, după doi sau trei ani, a ajuns el însuși abate, deși unul foarte ghinionist; nu a participat în nici un fel la atacul pregătit cu grijă și cruzime de Sfântul Bernard împotriva lui Abélard, și care a dus, în 1140, la condamnarea acestuia de către sinodul de la Sens; și nimeni nu poate ști dacă Suger a deschis măcar una din căuțile în care abatele de Clairvaux descoperise un păgânism autentic, agrementat cu creziile combinate ale lui Arius, Nestorius și Pelagius.

În orice caz, Suger citise scrierile atribuite chiar celui a cărui personalitate semilegendară pricinuisese conflictul dintre Abélard și comunitatea de la Saint-Denis. Acel Dionisie Areopagitul, despre care nu se știe nimic în afară de faptul că „s-a atașat de Sfântul Pavel și a crezut”, fusese identificat nu numai cu Sfântul Dionisie în cauză, apostolul galilor, dar și cu un teolog sirian foarte important care a trăit prin anii 500 – pentru noi un anonim –, ale cărui opere, astfel intrate în patrimoniul abației, nu erau mai puținenerate decât stindardul „Oriflamme” și moaștele Sfinților Martiri. Un manuscris al textelor grecești, pe care Ludovic cel Pios îl obținuse de la împăratul bizantin Mihail al II-lea, fusese imediat depus la Saint-Denis¹. După o primă încercare nu prea izbucită, aceste texte au fost strălucit traduse și comentate de Ioan Scotus Eriugena, cinstitul oaspete al lui Carol cel Pleșuv; chiar în aceste traduceri și comentarii a descoperit Suger – printr-o ironie a sorții, dacă ne gândim la destinul lui Abélard – nu numai armele cele mai puternice împotriva Sfântului Bernard, dar și o justificare filozofică pentru întreaga sa atitudine față de artă și viață.

Contopind elemente din doctrina lui Plotin și mai ales din cea a lui Proclus cu învățăturile creștinismului, Dionisie Pseudo-Areopagitul a combinat și teza neoplatoniciană a unului și strălucirii vieții lumii cu dogmele creștine ale alcătuirii treimice a lui Dumnezeu, ale păcatului originar și mântuirii. „Teologia sa negativă”, care definea Unul Supraesențial ca întunerice veșnic și veșnică tăcere și care supra-punea cognoscibilitatea ultimă ignoranței ultime, nu trebuie să ne in-

tereseze aici mai mult decât îl interesaseră pe Suger. Potrivit Pseudo-Areopagitului, universul este creat, însuflețit și unificat de ceea ce Plotin numise „Unul”, de ceea ce Biblia numește „Dumnezeu”, iar el însuși – „Lumina supraesențială” sau chiar „Soarele nevăzut”, Dumnezeu Tatăl fiind desemnat ca „Tată al luminilor” (*Pater luminum*), iar Hristos (printr-o aluzie la *Ioan* 3, 19 și 8, 12) ca „prima strălucire” (gr. *phôtodosía*, lat. *claritas*) care „a revelat lumii pe Tatăl” (*Patrem clarificavit mundo*). Este formidabilă distanța dintre cea mai înaltă, pur inteligibilă sferă de existență și cea mai de jos, aproape exclusiv materială (spunem aproape pentru că materie propriu-zisă, fără formă, nici măcar nu se poate pretinde că există); dar între cele două, distanța nu e de netrecut. Există o ierarhie a lor, dar nu o dihotomie. Pentru că până și cel mai neînsemnat dintre lucrurile create prezintă într-un fel atribute ale esenței lui Dumnezeu – de pildă, în ceea ce-i privește pe oameni, calitățile de adevăr, bunătate și frumusețe. De aceea, procesul prin care Lumina dumnezeiască se revărsă făcându-se aproape una cu materia și dizolvându-se în ceea ce aparent e doar o învălmășeală de grosolane corpuri materiale poate întotdeauna să se preschimbe într-o înălțare din amorf și multiplicitate spre desăvârșire și unicitate; de aceea omul, *anima immortalis corpore utens*, nu trebuie să se rușineze că e dependent de percepția sa senzorială și de imaginația sa controlată de simțuri. În loc să întoarcă spatele lumii fizice, poate spera să o transeandă transfigurând-o.

Spiritul nostru, spune Pseudo-Areopagitul chiar la începutul celei mai importante lucrări ale sale, *De Caelesti Hierarchia* (și, mai târziu, Ioan Scotus Eriugena în preambulul comentariului său), se poate înălța la ceea ce nu este material numai prin ceea ce este, prin intermediul unei „călăuziri manuale” (*materiali manuductione*). Chiar și profeților, divinitatea și virtuțile cerești nu li se arată decât într-o formă vizibilă. Dar acest fapt este posibil doar pentru că toate lucrurile vizibile sunt „lumini materiale” care le reflectă pe cele „inteligibile”, iar până la urmă, pe acea *vera lux* a lui Dumnezeu Însuși: „Fiecare făptură, văzută sau nevăzută, e o lumină adusă la viață de Tatăl

Luminilor... Piatra aceasta sau bucată aceasta de lemn este, pentru mine, o lumină... Pentru că îmi dau seama că e bună și frumoasă; că există potrivit propriei sale reguli a proporțiilor; că se deosebește ca gen și specie de alte genuri și specii; că e definită de numărul său, în virtutea căruia este „un” lucru; că nu își poate transgresa ordinea; că își caută locul, potrivit gravitației sale specifice. Când văd asemenea lucruri și altele de același fel într-o piatră, ele mă luminează (*me illuminant*). Pentru că încep să mă întreb de unde are piatra asemenea însușiri...; și, curând, călăuzit de rațiune, sunt purtat prin toate lucrurile până la acea cauză a tuturor lucrurilor, care le conferă loc și ordine, număr, specie și gen, bunătate, frumusețe și esență, precum și toate celelalte însușiri și calități”.

Astfel, întregul univers material se transformă într-o „lumină” uriașă, alcătuită din nenumărate lumini mai mici, ca tot atâtea candelă („...*universalis huius mundi fabrica maximum lumen fit, ex multis partibus veluti ex lucernis compactum*”); fiecare lucru perceptibil, fie făcut de mâna omului, fie natural devine un simbol a ceea ce nu este perceptibil, o treaptă în ascensiunea către cer; spiritul omenesc, atunci când se lasă în voia „armoniei și strălucirii” (*bene compactio et claritas*) – care reprezintă criteriul frumuseții pământești –, se descoperă „călăuzit în sus”, spre cauza transcendentă a acestei „armonii și străluciri”, care este Dumnezeu.

Această ascensiune de la lumea materială la cea imaterială este ceea ce Pseudo-Areopagitul și Ioan Scotus Eriugena numesc – contrar accepțiunii teologice obișnuite a termenului – „calea anagogică” (*anagogicus mos*, care s-ar traduce literal: „metoda care călăuzește spre înalt”); tocmai aceasta era metoda pe care Suger o susținea ca teolog, o laudă ca poet și o practica în calitatea sa de patron al artelor și organizator al spectacolelor liturgice. Un vitraliu care înfățișează subiecte de factură mai mult alegorică decât tipologică (de pildă, profetii ducând grâu la o moară unde macină Sfântul Pavel sau arca alianței cu o cruce deasupra) „ne desprinde de lucrurile materiale pentru a ne purta spre cele imateriale” (fig. 10-11). Cele douăspreze-

ce coloane susținând bolțile înalte ale noii abside „reprezintă numărul celor doisprezece apostoli”, în vreme ce coloanele din deambulatoriu, tot douăsprezece la număr, „îi reprezintă pe profeții [minorii]”. Tot astfel, slujba de sfințire a noului nartex a fost pregătită cu mare atenție pentru a simboliza ideea Treimii: a fost „o procesiune glorioasă a trei bărbați” (un arhiepiscop și doi episcopi) care îndeplineau trei mișcări distincte, părăsind incinta printr-o ușă, trecând prin fața celor trei portaluri principale și, în al „treilea” rând, reintrând în biserică printr-o altă ușă.

Aceste trei exemple pot fi interpretate ca simboluri medievale obișnuite, fără conotații specifice „clonisiene”. Dar fragmentul, pe bună dreptate rămas celebru, în care Suger povestește ce a simțit când a văzut nestematele strălucind pe altarul principal, cu podoabele lui – Crucea Sfântului Eloi (fig. 6) și *l'Écrin de Charlemagne* (fig. 7 și 8) –, e plin de reminiscențe directe: „Când, pe lângă desfătarea pe care o încerc în fața frumuseții Casei Domnului, farmecul pietrelor multicolore m-a făcut să uit de grijile exterioare, iar o plină de folos meditație m-a determinat să reflectez – printr-un transfer a ceea ce este material în ceea ce este imaterial – la diversitatea virtuților sacre, mi se pare că mă văd locuind ca într-un fel de zonă stranie a universului, care nu se află pe de-a-ntregul nici în noroiul terestru, nici în puritatea Cerului și că, prin voia lui Dumnezeu, pot fi transportat din această lume inferioară în cea superioară, pe cale anagogică”. Aici, Suger oferă o imagine foarte vie a acelei stări aproape extatice care poate fi indusă de privirea unor obiecte strălucitoare precum globurile de cristal sau pietrele prețioase. Dar el descrie această stare nu ca pe o experiență psihologică, ci ca pe una religioasă, iar descrierea o face folosind în special cuvintele lui Ioan Scotus Eriugena. Sintagma *anagogicus mos*, explicată ca o tranziție de la lumea „inferioară” spre cea „superioară”, este un citat la fel de literal ca și fraza *de materialibus ad immaterialia transferendo*; iar „diversitatea virtuților sacre”, care se dezvăluie în diferite însușiri ale nestematelor, amintește și de

„virtuțile cerești” ce li se arată profetilor „sub o formă vizibilă”, și de „iluminarea” spirituală care poate fi obținută din orice obiect.

Totuși, acest minunat fragment de proză nu e nimic pe lângă abuzul de metafizică neoplatoniciană a luminii din unele poezii ale lui Suger. Îi plăcea și ținea foarte mult să marcheze toate realizările datorate administrației sale – de la părți ale clădirii la vitralii, altare și vase – prin ceea ce el numea *versiculi*: hexametri sau cuplete elegiace nu întotdeauna în metru clasic, dar pline de *concelli* (prețiozități) originale și uneori spirituale, aproape sublime. Când aspirațiile sale erau dintre cele mai înalte, făcea apel nu numai la limbajul încă neoplatonician folosit în *titluri* mozaicurilor din vremea creștinismului primitiv, dar și la frazeologia lui Ioan Scotus Eriugena:

*Pars nova posterior dum jungitur anteriori
Aula micat medio clarificata suo
Claret enim claris quod clare concopulatur,
Et quod profundit lux nova, claret opus Nobile...*

(„Când noua parte posterioară e reunită cu partea anterioară,
Biserica strălucește cu partea ei mediană iluminată,
Pentru că luminos este ceea ce în chip luminos e însoțit cu lumina
Și luminos e nobilul edificiu pe care noua strălucire îl inundă“.)

Dacă o interpretăm literal, această inscripție – care comemorează sfințirea noii abside și descrie efectul său asupra bisericii în ansamblu după ce reconstrucția părții sale mediane va fi fost încheiată – pare a parafraza o experiență pur „estetică”: corul cel nou, „transparent”, construit în locul absidei carolingiene opace, va fi asociat cu o navă la fel de „luminoasă”, iar întregul edificiu va fi scăldat într-o lumină și mai strălucitoare decât înainte (fig. 4). Dar cuvintele sunt intenționat alese în așa fel, încât să fie interpretate în două sensuri diferite. Formula *lux nova* poate fi perfect înțeleasă ca o referire la îmbunătățirea condițiilor de iluminat ca urmare a „noii” arhitecturi, dar, în ace-

lași timp, amintește de lumina din Noul Testament în opoziție cu întunericul sau cu orbirea din Legea iudaică. Insistența asupra combinațiilor între cuvintele *clarere*, *claris*, *clarificare*, cu efectul de a călăuzi hipnotic spiritul în căutarea unei semnificații ascunse dincolo de implicațiile lor pur perceptive, se dovedește a avea un înțeles metafizic atunci când ne amintim că Ioan Scotus Eriugena, într-o memorabilă discuție asupra principiilor pe care își propunea să le urmeze în traducerea sa, alesese în mod explicit cuvântul *claritas* ca fiind cel mai potrivit pentru a reda numeroasele expresii grecești prin care Pseudo-Arcopagitul exprimă puterea de a iradia sau strălucirea emanând de la „Tatăl Luminilor”.

Într-un alt poem, Suger explică decorația ușilor portalului vestic central (fig. 2 și 3), care, strălucind cu reliefurile sale de bronz aurit, înfățișa „Patimile” și „Învierea sau Înălțarea” lui Hristos. De fapt, aceste versuri constituie o expunere succintă a întregii teorii a iluminării „anagogice”:

*Portarum quisquis attolere quaeris honorem,
Aurum nec sumptus, operis mirare laborem.
Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret
Clarificet mentes, ut eant per lumina vera
Ad verum lumen, ubi Christus janua vera.
Quale sit intus in his determinat aurea porta:
Mens hebes ad verum per materialia surgit,
Et demersa prius hac visa luce resurgit.*

(„Tu, oricare ai fi, care vrei să-ți ridici ochii către frumusețea
[porților,

Admiră lucrul meșteșugit, nu aurul și risipa.

Lucrul cel nobil strălucește, iar lucrarea care strălucește astfel

Va lumina spiritele, ca ele să meargă prin lumile adevărate,

Către lumina cea adevărată, căreia Hristos îi este adevărată poartă

În ce fel este ea inerentă acestei lumi, o spune poarta de aur:

Duhul obtuz se înalță la adevăr prin cele materiale.
 Și, văzând această lumină, învie din fosta lui cădere".)

Acest poem afirmă explicit ceea ce celălalt numai sugera: „strălucirea” materială a operei de artă va face să „strălucască” spiritul privitorilor într-o iluminare spirituală. Neînstare de a ajunge la adevăr fără ajutorul lucrurilor materiale, sufletul va fi călăuzit de „adevăratale”, deși abia perceptibilele „lumini” (*lumina vera*) ale strălucitoarelor reliefuri, către „Lumina Adevărată” (*verum lumen*) care este Hristos; și astfel, va fi „înălțat” sau mai degrabă „înviat” (*surgit, resurgit*) din sclavia pământească, tot așa cum poate fi văzut Hristos înălțându-Se în scena „*Resurrectio vel Ascensio*”, reprezentată pe uși. Suger nu s-ar fi încumetat să caracterizeze reliefulurile drept *lumina* dacă nu ar fi cunoscut foarte bine acele fragmente care demonstrează că fiecare lucru creat „este o lumină pentru mine”; „*Mens habes ad verum per materialia surgit*” nu e altceva decât prescurtarea versificată a textului lui Ioan Scotus Eriugena: „...*impossibile est nostro animo ad immaterialem ascendere caelestium hierarchiarum et imitationem et contemplationem nisi ea, quae secundum ipsum est, materiali manuductione utatur*”. („... cu neputință îi este sufletului nostru să se înalțe spre imitația și contemplația ierarhiilor cerești dacă nu se lasă purtat de o călăuză materială pe măsura sa.”) Iar versuri ca „...*ut eant per lumina vera/ Ad verum lumen*” derivă din fraze precum: „*Materialia lumina, sive quae naturaliter in caelestibus spatiis ordinata sunt, sive quae in terris humano artificio efficiuntur, imagines sunt intelligibilium luminum, super omnia ipsius verae lucis*”. („Luminile materiale, atât cele pe care firea le-a așezat în ceruri, cât și cele plămădite pe pământ de priceperea omului, sunt imaginile luminilor inteligibile și, mai presus de orice, ale ÎNSEȘI LUMINII celei Adevărate”).

Ne putem închipui cu cât binecuvântat entuziasm trebuie să-și fi însușit Suger aceste doctrine neoplatoniciene. Aderând la ceea ce el considera ca fiind „*ipse dixit*” ale Sfântului Dionisie, Suger nu numai că aducea un omagiu sfântului patron al abăției, dar își afla în ele și

confirmarea cea mai de necontestat pentru convingerile și înclinațiile sale profunde. Sfântul Dionisie însuși părea că încuviințează convingerea lui Suger (care își găsea expresia practică în rolul de *mediator et pacis vinculum*), potrivit căreia „admirabila putere a unei rațiuni unice și supreme șterge diferența dintre lucrurile omenești și cele dumnezeiești”, iar „lucrurile care par a se contrazice reciproc din cauza originii lor inferioare sau a diferenței de natură se împacă, de fapt, în concordanța unică și desfătătoare a unei superioare și bine temperate armonii”. Sfântul Dionisie însuși părea a-l susține pe Suger în înclinația sa pentru imagini și în pasiunea lui pentru toate formele de frumusețe strălucitoare – pentru aur și email, cristal și mozaic, perle și pietre prețioase de tot felul, pentru sardonix (fig. 12), în care „roșul schimbător al sardiului contrastează așa puternic cu negrul onixului, încât fiecare din aceste însușiri pare a se strădui să încalce teritoriul celeilalte” – și pentru vitraliile lucrate de „mâinile rafinate a numeroși meșteri din ținuturi diferite”.

Panegiriștii contemporani ai Sfântului Bernard ne asigură – iar biografii săi moderni par a fi de acord – că acesta era pur și simplu insensibil față de lumea vizibilă și de frumusețea ei. Se spune că a petrecut un an întreg ca novice la Cîteaux, fără să observe dacă tavanul sălii de dormit era plat sau boltit, dacă lumina venea în capelă printr-o fereastră sau prin trei; și, se spune, de asemenea, că a călătorit o zi întreagă, de dimineață până seara, pe malurile lacului Geneva, fără să arunce nici măcar o privire asupra peisajului. Și totuși, *Apologia ad Willelmum* nu e scrisă de un orb sau de un om lipsit de simțire: „Și acolo, în curtea interioară a mănăstirii, sub ochii fraților absorbiți în lectură, ce rost poate avea galeria de monștri ridicoli, amestecul de frumusețe diformă și diformitate frumoasă – toate acele maimuțe murdare, acei lei fioroși, centaurii respingători, făpturile pe jumătate oameni, tigrii târcați sau războinicii luptând, vânătorii suflând din corn? Aici poți vedea mai multe trupuri sub un singur cap; dincolo – mai multe capete pe un singur trup. Aici vezi un patruped cu coadă de șarpe; dincolo – un pește cu cap de patruped. Aici un animal ți se

arată din față, cal și din spate, lup; dincolo – o fiară încoronată pare, din spate, cal. În fine, din toate părțile și se arată o atât de uimitoare varietate de forme, încât e mai plăcut să citești în piatră decât din manuscrise și să-ți petreci ziua întreagă admirând aceste lucruri unul câte unul, decât să meditezi la Legea lui Dumnezeu”.

Un istoric modern de artă l-ar mulțumi în genunchi lui Dumnezeu pentru priceperea de a putea face o descriere așa de minuțioasă, așa de vie și cu atâtă putere evocatoare, a unui ansamblu decorativ de stil „clunisian”; numai sintagma *deformis formositas ac formosa deformitas* spune mai mult despre spiritul sculpturii romanice decât multe pagini de analiză stilistică. Dar, pe lângă celelalte aspecte pe care ni le dezvăluie acest pasaj, remarcabila sa concluzie dovedește mai ales că Sfântul Bernard dezaproba arta nu pentru că ar fi fost insensibil la farmecul ei, ci tocmai pentru că îl resimțea prea intens pentru a nu-l considera primejdios. A condamnat arta, ca și Platon (numai că Platon o făcuse „cu regret”), pentru că ea ar fi aparținut laturii reale a lumii, pe care o vedea ca pe o revoltă nesfârșită a vremelnicei împotriva veșniciei, a rațiunii umane împotriva credinței, a simțurilor împotriva spiritului. Suger a avut norocul de a descoperi chiar în cuvintele „de trei ori binecuvântatului Sfânt Dionisie” o filozofie creștină care îi îngăduia să întâmpine frumusețea materială ca pe o purtătoare a beatitudinii spirituale, în loc să-i impună să fugă de ea ca dinaintea unei ispite; de asemenea, ea îi permitea să conceapă atât universul moral, cât și pe cel fizic nu doar în alb și negru, ci într-o armonie de culori.

Pe lângă puritanismul cistercian pe care Suger îl contracara în scrierile sale, el trebuia să facă față, după cât se pare, și opoziției venite chiar din rândul călugărilor săi. Mai întâi erau pretențioșii, care nu erau de acord cu gustul lui Suger, sau, dacă prin gust se înțelege un simț al frumuseții temperat de discreție, cu lipsa lui de gust. Și ca scriitor, și ca patron al artelor el era adeptul somptuoșității mai mult decât al rafinamentului discret. După cum urechii sale îi era

pe plac un fel de prețiozitate (*euphuism*) medievală, alambicată, dar nu întotdeauna gramaticală, un stil înțesat de jocuri de cuvinte, citate, metafore și aluzii, răsunător de atâta emfază (primul capitol, aproape intraductibil, din *De Consecratione*, seamănă cu un preludiv de orgă care umple spațiul cu sonorități somptuoase înainte să se configureze o temă distinctă), tot așa și ochiul lui dorește ceea ce prietenii lui mai rafinați consideră, fără îndoială, ostentativ și flamboiant. Ecolul unor timide și zadarnice proteste se face auzit, de pildă, atunci când Suger spune despre un mozaic nepotrivit combinat cu sculptura unui portal protogotic că a fost pus acolo „la ordinul său și contrar obiceiului modern”. Iar atunci când îi îndeamnă pe admiratorii reliefulilor de pe ușa lui „să nu se minuneze la vederea aurului și la gândul cheltuielilor, ci în fața meșteșugului”, pare a face o aluzie binevoitoare la cei care îi aminteau mereu că, potrivit lui Ovidiu, perfecțiunea „forme” ar trebui prețuită mai mult decât valoarea materialului. Suger are în vedere aceleași critici – iar în acest caz, într-un spirit de evidentă ironie prietenească – atunci când recunoaște că noul panou de aur din spatele altarului principal e într-adevăr cam prea somptuos (mai ales, spune el, pentru că lucrarea a fost executată de străini), grăbindu-se să adauge, totuși, că reliefulile lui – precum și cele care decorează panoul din fața Altarului Moaștelor – sunt minunate atât din punct de vedere al meșteșugului, cât și al prețului, așa încât „anumite persoane” să le poată caracteriza cu citatul lor preferat: „*Materiam superabat opus*”.

În al doilea rând, se făcea auzită nemulțumirea mai serioasă a celor care se opuneau inițiativelor lui Suger în numele tradițiilor sacre. Se considera, până nu demult, că biserica carolingiană de la Saint-Denis fusese construită de primul întemeietor al abației, regele Dagobert, și, potrivit legendei, fusese sfințită de Însuși Hristos; studiile moderne au confirmat faptul că vechea structură rămăsese neatinsă până când Suger a ajuns în fruntea abației. Dar, pe vremea când Suger își scrie raportul „Despre ceea ce se înfăptuise sub administrația sa”, suprimase deja vechea absidă și vechea fațadă vestică (in-

clusiv portalul care adăpostea mormântul lui Pepin cel Scurt), construisese un nartex și o abidă nou-nouțe și tocmai începuse lucrările prin care avea să fie eliminată ultima parte a vechii bazilici, nava. Era aproape ca și cum un președinte al Statelor Unite l-ar fi pus pe Frank Lloyd Wright să reconstruiască Casa Albă.

Pentru a justifica această întreprindere de distrugere creatoare – ce avea să definească orientarea arhitecturii moderne pentru mai bine de un secol –, Suger invocă neobosit patru argumente. Mai întâi, tot ce se înfăptuise era rodul unei mature chibzuințe, alături de toți călugării „a căror inimă ardea pentru Iisus în timp ce el le vorbea”, iar mulți dintre ei chiar îi ceruseră în mod expres acest lucru. În al doilea rând, lucrarea avusese cu siguranță încuviințarea Domnului și a Sfinților Martiri, care, în chip miraculos, făcuseră să apară materialele de construcție necesare într-un loc unde nimeni n-ar fi crezut că există așa ceva, care apăraseră bolțile încă neterminate de o furtună năprasnică și sprijiniseră lucrarea în multe alte feluri, pentru ca absida să poată fi construită în timpul incredibil de scurt – și de semnificativ din punct de vedere simbolic – de trei ani și trei luni. În al treilea rând, au fost salvate cu grijă cât s-a putut de multe din vechile pietre, „ca și când ar fi fost relicve”. În al patrulea rând, reconstruirea bisericii era o necesitate de necontestat din pricina stării sale de degradare și întrucât, fapt și mai important, din cauza relativei ei micimi și a numărului insuficient de ieșiri, s-ar fi ajuns, în zilele de sărbătoare, la îmbulzeală și la dezordine periculoase. Străin de orice „dorință de glorie deșartă” și total indiferent la „răsplata laudelor omenești și a vreunei vremelnice recompense”, Suger nici nu ar fi putut vreodată „cuteza să înceapă o asemenea lucrare, sau măcar să se gândească la ea, dacă o împrejurare atât de măreață, atât de necesară, atât de utilă și de onorabilă nu ar fi cerut-o”.

Toate acestea sunt perfect adevărate până la un anumit punct. Fără îndoială că Suger și-a discutat planurile cu acei călugări pe care îi considera interesați și cooperanți, și, cu siguranță că avea grijă ca deciziile sale să aibă aprobarea formală a adunării generale. Dar

chiar din relatarea sa putem deduce că unanimitatea nu era întotdeauna absolută (ca, de pildă, atunci când povestește că, după terminarea nartexului și a absidei, „unii” îl convinseseră să termine turnurile înainte de a reconstrui nava, dar că „inspirația divină” îi poruncise să procedeze altfel); cât privește aprobarea oficială din partea adunării generale, ea pare să fi fost obținută mai degrabă *ex post-facto* decât înainte (ca atunci când construirea și sfințirea noului nartex, precum și punerea temeliiilor noii abside au fost consemnate solemn într-o *Ordinatio* edictată după eveniment).

Fără îndoială că lucrările au fost executate cu o viteză și cu o ușurință neobișnuite. Dar în ce măsură mai era nevoie – pe lângă ingeniozitatea lui Suger și priceperea meșterilor săi – și de intervenția Sfinților Martiri pentru a descoperi piatra și lemnul în locuri neașteptate sau pentru ca „acele arcade izolate, recent construite să se mențină, șovăitoare, între cer și pământ” rămâne încă de discutat.

Sigur că Suger a construit bazilica bucată cu bucată, astfel că a păstrat o parte din „pietrele sacre”, cel puțin provizoriu, într-un fel. Panegiristii săi îl laudă că a refăcut biserica din temelii. Și, fapt este că, în cele din urmă, nimic nu mai rămăsese din vechea construcție în afară de substructurile absidei.

Desigur că vechiul edificiu trebuie să fi fost măcinat de vreme și nici nu mai făcea față, fără risc, mulțimilor atrase de târg și de relicve. Dar nu se poate să nu observăm că Suger face o descriere cam prea emfatică a acestor tribulații, cu atât mai mult cu cât poveștile terifiante cu femei credincioase care nu puteau ajunge la altar decât „călcând peste capetele bărbaților ca pe niște lespezi” sau care trebuia transportate, „aproape moarte”, în grădina interioară sunt plasate alternativ, pentru a dovedi necesitatea unui nou nartex sau a unei noi abside. Un lucru e incontestabil: principiul activității artistice a lui Suger – și al scrierilor sale pe această temă – trebuie căutat în chiar persoana lui.

Este de netăgăduit – în ciuda, sau mai bine zis tocmai datorită protestelor sale constante, menite a susține contrariul – că Suger era

animat de o pasionată voință de auto-perpetuare sau, pentru a vorbi într-un limbaj mai puțin academic, avea o vanitate enormă. Astfel, a revendicat onoarea unei aniversări grandioase, plasându-se în rând cu Dagobert, Carol cel Pleșuv și Ludovic al VI-lea, singurele persoane cinstite astfel până atunci, și a avut grijă să-i mustre cu blândețe pe viitorii iconomi să nu se supere pentru cheltuielile suplimentare cu mâncarea și băutura, ci să-și amintească mai bine că el, Suger, fusese cel care sporise veniturile ținutului. Era sincer când îi mulțumea lui Dumnezeu că a lăsat pe seama „epocii și strădaniei lui” reconstruirea bisericii (sau, cum spune în altă parte, pe seama „unui om atât de mic, urmașul atâtor oameni mari prin noblețea lor, regi și abați). Cel puțin treisprezece *versiculi* – din cei cu care acoperise și cel mai mic spațiu rămas liber pe ziduri sau pe obiectele liturgice – îi menționează numele, iar numeroasele „portrete de donator, de binefăcător” în care e reprezentat sunt așezate strategic pe axa principală a catedralei: două la intrarea principală (unul pe timpan, altul pe uși), un al treilea la baza Crucii Mari care domină arcul inițial al noului cor supraînălțat și care poate fi văzut aproape din orice colț al bisericii, și unul sau două – pe ferestrele capelei centrale a deambulatoriului. Când citim inscripția cu litere uriașe de aur pe care Suger a pus-o deasupra portalurilor de vest – „să fie de neșters”^{*} –, când îl vedem mereu preocupat de receptarea lui de către posteritate și îngrijorat de „Uitare, rival gelos al Adevărului”, când îl vedem desemnându-se ca *dux* sub a cărui oblăduire biserica a fost mărită și înnobilită, putem spune că ne aflăm în fața dovezilor pe care Jacob Burckhardt le aduce pentru ceea ce el numește „forma modernă a gloriei”, și nu în fața cuvintelor unui abate din secolul al XII-lea.

^{*}E vorba de inscripția care indica data încheierii lucrării – *Annus millesimus centenus et quadragenus/ Annus erat Verbi, quando sacrata fuit* – inscripție pe care Suger o dorea de neșters – *Si tamen non obscuretur* (cf. A. Lecoy de la Marche *op. cit.*, p. 224).

Și totuși, există o diferență fundamentală între setea de glorie a omului renascentist și vanitatea lui Suger, colosală, dar într-un anume fel profund umilă. Marele om al Renașterii își afirma personalitatea în mod, să-i zicem, centripet: absorbea lumea înconjurătoare până ce întregul său mediu se confunda cu sinele său. Suger și-a afirmat personalitatea în mod centrifug: el și-a proiectat sinele în lumea înconjurătoare până ce a fost în întregime absorbit de ea.

Pentru a înțelege acest fenomen psihologic trebuie să ne amintim două lucruri în legătură cu Suger, care îl plasează din nou pe o poziție diametral opusă față de Sfântul Bernard, convertit de viță nobilă. În primul rând, Suger nu a intrat la mănăstire ca novice – care se dedică vieții monahale de bunăvoie sau măcar în urma unei deliberări mai mult sau mai puțin mature –, ci în calitate de „dar” închinat abației de la Saint-Denis, pe când era băiat de nouă sau zece ani. În al doilea rând, Suger, care studia alături de tineri nobili și prinți de sânge, se născuse cine știe unde, din părinți foarte săraci și simpli.

În asemenea împrejurări, personalitatea multor băieți ar fi evoluat mai degrabă spre timiditate sau amărăciune. Dar extraordinara vitalitate a viitorului abate l-a dus spre ceea ce am putea numi supracompensație. În loc să rămână strâns legat de familia lui sau, dimpotrivă, să rupă brutal orice relații cu ea, Suger a ținut-o la o distanță prietenoasă, îngăduindu-i chiar, mai apoi, să ia parte, chiar dacă modest, la viața abației¹. În loc să-și ascundă sau să-și renege originea umilă, Suger aproape că-și făcea o glorie din ea, e drept că doar pentru a scoate și mai mult în evidență adoptarea sa la Saint-Denis. „Pentru că, cine sunt eu și ce e casa părinților mei?”, exclamă el împreună cu tânărul David. Iar în opera sa literară, ca și în documentele oficiale întâlnești la tot pasul fraze ca: „Eu, cu puțină știință și de obârșie umilă” sau „Eu, care am reușit în administrarea acestei biserici, în pofida așteptărilor legate de merit, caracter și familie” sau, folosindu-se de vorbele mamei lui Samuel, Hannah, „Eu, cerșetorul pe care mâna puternică a Domnului l-a tras din noroi”. Dar mâna puternică a Domnului acționase prin intermediul abației de la Saint-Denis.

Luându-l de lângă părinții lui, El îi dăduse lui Suger o altă „mamă” – o expresie ce revine cu insistență în scrierile sale –, care îl făcuse ceea ce era. Abația de la Saint-Denis „îl iubise și îl crescuse”, „îl ocrotise din copilărie până la bătrânețe”; „pe lângă afecțiunea maternă, îl hrănise în copilărie, îl susținuse în adolescență, pe când făcea primii pași șovăitori, îl întărise cu putere la maturitate și îl așezase solemn alături de principii Bisericii și ai regatului”.

Astfel că Suger, considerându-se fiu adoptiv al abației de la Saint-Denis, i-a închinat întreaga energie, toată puterea de pătrundere și toată ambiția cu care fusese dăruit de natură. În măsura în care făcea ca aspirațiile sale personale să se confunde cu cele ale „Sfintei sale Mame, Biserica”, am putea spune că și-a răsplătit cul prin renunțarea la propria identitate, ca și cum și-ar fi mărit propria persoană până la identificarea ei cu abația. Răspândindu-și inscripțiile și portretele prin toată biserica, pe lângă faptul că a luat-o în stăpânire, s-a despuiat totodată pe sine de existența sa particulară. Atunci când Pierre le Vénérable, abate la Cluny, a văzut chilia strămtă a lui Suger, se pare că ar fi spus cu un suspin: „Omul acesta ne rușinează pe toți; el nu construiește pentru sine, ca noi ceilalți, ci numai pentru Dumnezeu”. Da Suger nu făcea diferența între un spațiu și celălalt. Nu avea nevoie de prea mult spațiu privat sau de lux, pentru că spațiul și luxul bazilicii nu erau cu nimic mai puțin ale sale decât confortul modest al chiliei; biserica abației îi aparținea pentru că el aparținea bisericii abației.

În același fel, procesul autoafirmării prin ștergerea sinelui nu se desfășura numai în cadrul abației de la Saint-Denis. Pentru Suger, Saint-Denis însemna Franța; de aceea a evoluat spre un naționalism violent și aproape mistic, aparent la fel de anacronic ca și vanitatea lui. El, pe care scriitorii contemporani îl laudă pentru talentul literar, pentru ușurința de a aborda orice subiect, el, care scria cu îndrăzneală și strălucire și „aproape la fel de repede precum vorbea”, nu a simțit niciodată nevoia de a folosi aceste înzestrări pentru a vorbi despre altceva decât despre abația în fruntea căreia se afla și despre cei doi regi ai Franței pe care îi slujise sau – dacă ar fi să ne luăm după

panegiriștii săi – îi condusese. Iar în *Viața lui Ludovic al VI-lea* întâlnim sentimente care prefigurează acea formă specifică de patriotism cel mai bine caracterizată de cuvântul de origine franceză *șovinism*. După părerea lui Suger, englezii sunt „hărăziți printr-o lege morală și naturală să fie supuși francezilor, și nu invers”; iar ceea ce gândea despre nemți, pe care îi plăcea să-i descrie „scrâșnind din dinți cu furie teutonă”, aflăm din următorul fragment: „Să le trecem cu îndrăzneală hotarele pentru ca, în retragerea lor, să nu rămână nepedepsiți pentru ceea ce cu trufie au cutezat împotriva Franței, stăpâna lumii. Să simtă răsplata pentru nerușinarea lor nu pe pământul nostru, ci pe al lor, adeseori cucerit și supus francilor prin dreptul regal al francilor”^{*}.

În cazul lui Suger, această nevoie de mărire prin metempsihoză, dacă ni se îngăduie expresia, mai este animată și de o împrejurare aparent fără nici o legătură, pe care el însuși nu o menționează (poate că încetase de a mai fi conștient de ea), dar care li s-a părut importantă tuturor admiratorilor săi: Suger era neobișnuit de mic de statură. „Fusese înzestrat cu un trup mic și firav” spune Guillaume, care se minunează că o atât de „măruntă alcătuire” (*imbecille corpusculum*) putea suporta forța unei „minți așa de riguroase și de agere”. Iar un panegirist anonim scrie:

„Sunt uimit în fața unui asemenea spirit într-un asemenea trup
și că înzestrări așa de mari și bune își află loc într-un înveliș așa
de strâmt.

Dar cu un asemenea om, natura a vrut să facă dovada
Că virtutea se poate ascunde sub orice fel de piele”.

O statură neobișnuit de mică e un lucru care poate părea nesemnificativ în ochii istoriei; și totuși, este un factor care a contribuit în

^{*} „*Transeamus (...) audacter ad eos, ne redeuntes impune ferant quod in terrarum dominam Franciam superbe praesumpserunt. Sentiant contumaciae suae meritum, non in nostra sed in terra sua, quae jure regio Francorum Francis saepe perdomita subjacet.*” (A. Lecoy de la Marche, *op. cit.*, pp. 116-117).

mare parte la definirea caracterului multor personalități istorice de mare faimă. Mai mult decât oricare altul, acest dezavantaj poate deveni un avantaj dacă acela care îi este victimă e în stare să-și compenseze inferioritatea fizică prin ceea ce am putea numi, cu un cuvânt mai grăitor, „tupeu”, și dacă poate trece bariera psihologică ce îl desparte de oamenii de talie medie în mijlocul cărora se află, cu ajutorul unor aptitudini și al unei disponibilități peste medie de a-și identifica propriile interese cu ale lor. Tocmai această combinație de „tupeu” și de dorință de înfrățire (uneori însoțită de o inofensivă și naivă vanitate) îi așază pe mulți dintre „marii oameni mici” – ca Napoleon, Mozart, Lucas van Leyden, Erasmus sau generalul Montgomery – într-o clasă aparte și îi înzestreză cu un farmec și o fascinație speciale. După toate aparențele, Suger avea ceva din acest farmec special, iar statura lui mărunțică, ca și originea sa umilă erau un stimul pentru marile sale ambiții și înfăptuiri. Un canonic de la mănăstirea Saint-Victor, cu numele ciudat de Simon Chèvre d’Or (Simon Capra Aurea), a surprins foarte pătrunzător caracterul prietenului său Suger atunci când, în discursul pronunțat la moartea acestuia, a inclus un cuplet pe care l-am reprodus ca motto al volumului de față:

„Mic de stat și de neam, constrâns de două micimi înfrățite,
A refuzat, în micimea lui, să fie un om mărunțic”.*

Uneori e chiar amuzant și puțin patetic de văzut cât de departe putea merge Suger în interesul lui dezinteresat atunci când era vorba de prestigiul și splendoarea abației de la Saint-Denis. Cum a pus la cale o mică înscenare iscusită pentru a dovedi tuturor autenticitatea unor moaște dăruite de Carol cel Pleșuv. Cum, prin puterea „exemplului personal”, i-a determinat pe oaspeții de seamă ai abației – regi, prinți sau episcopi – să-și dăruiască nestematele pentru împodobirea

* „*Corpore, gente brevis, gemina brevitate coactus, in brevitate suae, noluit esse brevis*” (A. Lecoy de la Marche, *op. cit.*, p. 422).

unui nou altar frontal (se spune că și-a scos el însuși inelul în prezența lor, obligându-i astfel să facă și ei la fel). Cum membrii unor ordine călugărești neavizate, care nu știau să folosească perlele și nestematele decât pentru a obține în schimbul lor bani pentru pomeni, i-au vândut lui Suger astfel de obiecte, și cum el, mulțumind lui Dumnezeu pentru „fericita minune”, le-a dat patru sute de livre pe întreaga cantitate, „deși valorau mult mai mult”. Cum obișnuia să-i încolțească pe călătorii veniți din Răsărit până ce ei îl asigurau că bogățiile de la Saint-Denis le întreceau pe cele de la Constantinopol; cum își exprima dezamăgirea dacă un oaspete mai încăpățânat sau mai puțin politicoș refuza să-i dea această satisfacție; și cum, în cele din urmă, se consola cu un citat din Sfântul Pavel – „Fiecare să fie bogat în felul său” –, pe care el îl interpretează sau pretinde a-l interpreta cu înțelesul: „Să-l lași pe fiecare să creadă că e bogat”.

Suger, acest „cerșetor ridicat din noroi”, nu a scăpat de marea slăbiciune a parvenitului – snobismul. Se desfată cu numele și titlurile regilor, prinților, papilor și înalților ierarhi ai Bisericii care vizitaseră abația și care îi arătaseră stima și afecțiunea lor. Se uita cu un oarecare dispreț la simplii conți sau nobili, ca să nu mai vorbim de „le-giunile de cavaleri și soldați” care se adunaseră de pretutindeni la Marea Sfințire din 11 iunie 1144; și nu fără mândrie îi amintește de două ori pe cei nouăsprezece episcopi și arhiepiscopi pe care i-a adus laolaltă cu prilejul acelei zile de neuitat: numai unul a lipsit pentru ca fiecare din cele douăzeci de noi altare să fie sfințit de câte un înalt ierarh; dar așa, episcopul de Meaux a trebuit să slujească la două altare. Din nou, este greu să tragem o linie apăsată între ceea ce poate fi numit satisfacția personală și cea instituțională. Când vorbește despre sine, Suger nu face nici o deosebire între „eu” și „noi”; uneori folosește „noi” așa cum ar face-o un suveran, dar de cele mai multe ori o face în spiritul unui autentic sentiment al „pluralității”: „noi, comunitatea de la Saint-Denis”. Deși era foarte mândru ori de câte ori primea mici cadouri personale din partea capetelor încoronate, întotdeauna le închina apoi Sfinților Martiri, iar funcția lui de abate

nu-l împiedica să supravegheze personal aprovizionarea cu mâncare pentru marile ocazii sau să scotocească prin cufer și dulapuri în căutarea unor de mult uitate *objets d'art* care ar fi putut fi refolosite.

În ciuda aerelor sale, Suger nu a pierdut niciodată contactul cu „oamenii de rând”, pe care învățase să-i cunoască așa de bine în anii petrecuți la Berneval și Toury, și al căror fel de a gândi și de a vorbi îl schițează uneori cu mult talent. Parcă-i auzim pe păzitorii de boi de la cariera de lângă Pontoise cum se vaită că „n-au nimic de făcut” și pe muncitorii care „stau pe acolo și pierd vremea” într-o zi când, după o ploaie torențială, o parte din cei veniți să ajute la muncă pleaseră. Aproape că vedem rânjetul tâmp și totuși ironic al tăietorilor de lemne din pădurea de la Rambouillet când marele lor abate le pune o întrebare pe care ei o consideră stupidă: era nevoie de niște bârne de o lungime excepțională pentru acoperișul noii aripi de vest și nu se găseau pe nicăieri prin apropiere; „dar într-o noapte, după ce mă întorceam de la slujbă, am început să mă gândesc în pat că mă voi duce eu însumi prin toate pădurile de prin preajmă... Lăsând în seama altora orice altă treabă și plecând cu noaptea-n cap, am dat fuga împreună cu dulgherii, neuitând să iau și măsurătoarea pentru bârne, în pădurea ce se cheamă Iveline. Când am ajuns pe pământurile noastre de pe valea râului Chevreuse (...), i-am chemat pe toți pădurarii noștri, care cunoșteau la fel de bine și celelalte păduri din jur, și i-am cercetat sub jurământ, încercând să aflăm unde am fi putut găsi lemn de o asemenea lungime, indiferent cu prețul cărui efort. Lucru la care ei au zâmbit și de care ar fi vrut chiar să râdă dacă ar fi îndrăznit; erau uimiți că nu știam că într-adevăr așa ceva nu se găsea în toată zona. Dar noi, cu îndrăzneala credinței, am început să căutăm prin păduri; și, în primul ceas de căutare, am găsit un lemn de lungimea necesară. Ce să mai spun? Pe la nouă ceasuri, sau poate și mai devreme, printre tufișuri, prin desişul pădurii și prin mărăcinișuri, am găsit douăsprezece asemenea lemne, exact câte aveam nevoie...”

E ceva cuceritor, înduioșător chiar în imaginea acestui omuleț mai aproape de șaiszeci de ani decât de cincizeci, care, preocupat de bâr-

nele sale, nu poate să-și afle somnul după slujbă; care se gândește deodată că ar trebui să se ocupe el însuși de această problemă; care pleacă în grabă, cu noaptea-n cap, în fruntea dulgherilor, și, cu măsurătorile necesare în buzunar, aleargă prin pădure „cu îndrăzneala credinței” și obține în cele din urmă exact ceea ce dorea. Totuși, lăsând la o parte „orice interes de ordin uman”, această întâmplare mărunță ne oferă, poate, răspunsul final la întrebarea noastră de la început: de ce, spre deosebire de mulți alți patroni ai artelor, Suger s-a simțit obligat să consemneze în scris ceea ce înfăptuise?

După cum am văzut, unul din motivele sale era o anumită dorință de autojustificare, accentuată probabil de faptul că, spre deosebire de preoții, principii și cardinalii secolelor de mai târziu, el se simțea responsabil față de consiliul canonicilor și față de ordinul său. Un al doilea motiv era, fără îndoială, ceea ce noi am numit vanitatea sa personală și instituțională. Dar nici unul din aceste două impulsuri, oricât de puternice ar fi fost, nu s-ar fi putut exprima dacă Suger nu ar fi avut convingerea fermă, și îndreptățită, că rolul său fusese complet diferit de cel al unui „patron al artelor”, care, pentru a cita definiția din *Dicționarul Oxford*, „favorizează, protejează sau binevoiește să slujească o persoană, o cauză sau o artă”.

Un om care își ia dulgherii în pădure să caute bârne și care alege personal copacii potriviți, un om care se îngrijește ca noua sa absidă să fie aliniată cum se cuvine față de vechea navă – cu ajutorul „instrumentelor geometrice și aritmetice” – se înrudește mult mai mult cu arhitectul amator sau profesionist din Evul Mediu timpuriu – sau chiar din vremea colonizării Americii – decât cu marea mecena din perioada goticului târziu sau din cea a Renașterii, care obișnuiau să angajeze un arhitect-șef, îi supervizau planurile, apoi lăsau toate detaliile tehnice în seama lui. Dedicându-se „trup și suflet” înfăptuirilor sale artistice, s-ar putea spune că Suger le înregistrează nu atât în calitatea cuiva care „favorizează, protejează sau binevoiește să slujească...”, ci mai ales în aceea de conducător sau supraveghetor direct. Alții vor hotărî care este partea lui de responsabilitate sau co-respon-

sabilitate în proiectarea structurilor. Dar s-ar părea că foarte puține lucruri s-au făcut fără măcar participarea sa activă. Înseși cuvintele sale atestă faptul că el i-a ales și i-a adus pe diferiții meșteri, că a comandat un mozaic pentru un loc unde, după părerea tuturor, nu era potrivit, că a proiectat iconografia ferestrelor, crucifixelor și panourilor de altar; dar, în același timp, o idee ca aceea de a transforma un vas roman de porfir într-un vultur* (fig. 9) sugerează mai degrabă o fantezie de-a abatelui decât o inovație a unui meșter orfevru.

A fost oare Suger conștient de faptul că, adunând „artiști din toate părțile regatului”, a inaugurat marea sinteză a tuturor stilurilor regionale franceze, care, în Île-de-France, zonă relativ sterilă până atunci, avea să dea ceea ce numim astăzi stilul gotic? A bănuț el oare că rozasa de pe fațada sa de vest – motiv apărut pentru prima dată în acest loc, după câte știm – era una din cele mai mari inovații din istoria arhitecturii, ce avea să pună la încercare inventivitatea multor măeștri, de la Bernard de Soissons și până la Hugues Libergier? Știa sau intuia oare că entuziasmul său debordant pentru metafizica luminii, așa cum apare ea la Dionisie Pseudo-Areopagitul și la Ioan Scotus Eriugena, îl plasase în avangarda unei mișcări intelectuale ce avea să se materializeze în teoriile proto-științifice ale lui Roger Grosseteste și Roger Bacon, pe de o parte, și în platonismul creștin reprezentat de Guillaume d'Auvergne, Henri de Gand, Ulrich de Strasbourg până la Marsilio Ficino și Pico della Mirandola, pe de altă parte? Aceste întrebări vom fi nevoiți să le lăsăm fără răspuns. Sigur este însă că Suger era deplin conștient de diferența dintre structurile sale „moderne” (*opus novum* sau chiar *modernum*) și vechea bazilică carolingiană (*opus antiquum*). Atâta vreme cât mai existau părți ale vechii construcții, el știa că ar trebui să armonizeze (*adaptare et coaequare*) lucrarea „modernă” cu cea „veche”. Și era deplin conștient de calitățile estetice distinctive ale noului stil. I-a simțit și ne face și

*) Vas de porfir în formă de vultur, cunoscut sub numele de „Vulturul lui Suger”, acum la muzeul Livru.

pe noi să-i simțim măreția atunci când spune despre noua sa absidă că „e înnobilită de frumusețea lungimii și a lărgimii”; a simțit și verticalitatea-i avântată atunci când descrie nava centrală a absidei sale ca fiind „brusc ridicată (*repente*) spre înălțimi” de coloanele ce o susțin; a simțit, de asemenea, și transparența-i luminoasă când își descrie biserica „scăldată în minunata lumină neîntreruptă a prealuminatelor ferestre”.

S-a spus despre Suger că e mai greu de închipuit ca figură individuală decât marii cardinali ai secolului al XVII-lea, al căror înaintaș este. Și totuși, pare că iese din paginile istoriei ca o figură surprinzător de vie și surprinzător de tipic franceză: un patriot înflăcărat și un bun administrator, puțin retoric și foarte înamorat de măreție, dar în același timp foarte pragmatic în problemele practice și cumpătat în obiceiurile personale; muncitor și tovarăș de nădejde, înzestrat cu o fire bună și cu *bon sens*, vanitos, spiritual și de o vioiciune nestăpânită.

Într-un secol neobișnuit de productiv în materie de sfinți și eroi, Suger a excelat prin latura sa umană și a avut parte de moartea unui om de ispravă, după o viață petrecută cu folos. Pe la sfârșitul lui 1150 s-a îmbolnăvit de friguri, iar înainte de Crăciun nu mai era nici o speranță să se vindece. Cu efuziunea și dramatismul specifice epocii, a cerut să fie dus în mănăstire, unde, plângând, i-a implorat pe călugări să-l ierte pentru toate ocaziile în care ar fi putut să-i nemulțumească. Dar s-a rugat lui Dumnezeu să-l cruțe până la sfârșitul sărbătorilor, „pentru ca bucuria fraților să nu se transforme în mâhnire din cauza lui”. Și această dorință i-a fost îndeplinită. Suger a murit pe 13 ianuarie 1151, la o săptămână după Bobotează, ultima din sărbătorile Crăciunului. „Nu s-a cutremurat în fața morții – ne spune Guillaume – pentru că își încheiase viața înainte de a fi murit; se împăcase cu gândul morții fiindcă se bucurase de viață. A plecat de bunăvoie pentru că știa că lucruri și mai bune îl așteaptă dincolo și nu considera că un om cumsecade trebuie să plece ca și cum ar fi alungat, dat la o parte în pofida voinței sale.”

NOTE

1. Cf. Glaser, Hubert, *Sugers Vorstellung von der geordneten Welt*, „Historisches Jahrbuch”, LXXX, 1961, pp. 93 și urm.

2. Cf. Glaser, Hubert, *Wilhelm von Saint-Denis. Ein Humanist aus der Umgebung des Abtes Suger und die Krise seiner Abtei von 1151 bis 1153*, „Historisches Jahrbuch”; LXXXV, 1965, pp. 257 și urm.

3. Însemnul feudal al abației de la Saint-Denis, adoptat și de regii Franței începând din secolul al XII-lea. A fost purtat prima dată de Ludovic al VI-lea în 1124, ca urmare a anexării ținutului Vexin la Coroana Franței (conții de Vexin erau apărătorii militari ai abației).

4. Acest manuscris al operei lui Dionisie Pseudo-Areopagitul se află acum la Paris, la Bibliothèque Nationale, MS Grec. 437, vezi Percy Ernst Schramm și Florentine Mütterich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl der Grossen bis Friedrich II, 768-1250*, München, 1962, p. 120. Pentru legenda Sfântului Dionisie, vezi S. J. Henri Moretus Plantin, „Les passions du Saint Denys”, in *Mélanges offerts au R. P. Ferdinand Cavallera*, Toulouse, 1948, pp. 215 și urm., iar pentru identificarea sfântului cu Areopagitul, vezi Raymond J.O.P. Loenertz, *La légende parisienne de S. Denys l'Aréopagite, sa genèse et son premier témoin*, „Analecta Bollandiana”, LXIX, 1951, pp. 217 și urm.

5. Numele tatălui lui Suger, Helinandus, al unui frate și al unei cumnate de-ale lui – Radulphus și, respectiv, Emmelina – figurează în necrologul abației. Un alt frate, Pierre, l-a însoțit pe Suger în Germania în 1125. Unul din nepoții lui, Gérard, plătea abației o dare anuală de 15 șilingi, 5 drept chirie iar 10 pentru motive necunoscute. Un alt nepot, Jean, a murit în timpul unei misiuni pe lângă Papa Eugeniu II, care i-a scris lui Suger o deosebit de cordială scrisoare de condoleanțe. Nici unul din exemplele menționate nu pare să fi fost rodul unor favoritisme.

Arhitectură gotică și gândire scolastică

Historic va dori întotdeauna să-și împartă materialul în „perioade”, pe care *Dicționarul Oxford* le definește frumos drept „segmente izolate de istorie”. Pentru a fi izolat, fiecare dintre aceste segmente trebuie să aibă o anumită unitate, iar dacă istoricul dorește să verifice existența acestei unități, în loc să se mulțumească s-o postuleze, va fi nevoit să caute și să descopere analogiile intrinseci între fenomene aparent la fel de disparate cum sunt artele, literatura, filozofia, evenimentele sociale sau politice, mișcările religioase etc. Un asemenea efort, lăudabil și chiar indispensabil în sine, a dus la urmărirea unor *paralele*, proces ale cărui riscuri sunt foarte evidente. Neputând stăpâni decât un domeniu destul de limitat, atunci când se aventurează *ultra crepidam*, oricine va fi constrâns să recurgă la o informație incompletă și adeseori de mâna a doua. Puțini sunt cei care pot rezista tentației de a ignora sau de a estompa liniile rebele paralelismului, iar paralelismul cel mai autentic nu poate fi pe deplin satisfăcător dacă nu reușim să ne închipuim cum a fost stabilit. Nu va fi de mirare, așadar, dacă o nouă tentativă, fără pretenții, de a stabili o conexiune între arhitectura gotică și scolastică va fi primită cu suspiciune atât de către istoricii de artă, cât și de către istoricii filozofiei¹.

Totuși, dacă lăsăm deocamdată la o parte toate analogiile intrinseci, constatăm că există între scolastică și arhitectura gotică o concordanță pur factuală și foarte clară în spațiu și timp, concordanță care nu poate fi rodul întâmplării și care este atât de greu contestabilă, încât istoricii filozofiei medievale au fost nevoiți, în afara oricărui alt considerent, să-și aranjeze datele în perioade perfect identice cu cele pe care le descopereau, în domeniul lor, istoricii de artă.

I

Renașterii carolingiene a artelor îi corespunde, în filozofie, reînnoirea reprezentată de Ioan Scotus Eriugena (cca 810-877) – la fel de

strălucitoare, de neașteptată și de plină de resurse care nu aveau să fie descoperite decât mult mai târziu. După aproximativ o sută de ani de căutări ce au marcat ambele domenii, în artă s-au manifestat varietatea și confruntările stilistice din cadrul romanicului, care merge de la simplitatea plană a școlii de la Hirsau* și severitatea structurală, specifică Normandiei și Angliei, la bogăția protoclasticismului din sudul Franței și din Italia; iar în teologie și filozofie se remarcă o multitudine asemănătoare de curente divergente, de la fideismul intransigent, reprezentat de Petrus Damiani, Manegoldus din Lautenbach și, în cele din urmă, de Sfântul Bernard, și raționalismul barbar reprezentat de Berengarius din Tours, Roscellinus, până la protomanismul unui Hildebert din Lavardin, Marbode din Rennes și școala de la Chartres.

Lanfrancus († 1089) și Anselm du Bec († 1109) au făcut eforturi eroice de a aplană conflictul dintre rațiune și credință înainte chiar ca principiile unei astfel de împăcări să fi fost cercetate și formulate. Cercetarea și formularea lor a fost inițiată de Gilbert de la Porrée († 1154) și de Abélard († 1142). Astfel că scolastica timpurie s-a născut în același moment și în aceleași împrejurări în care a apărut și arhitectura gotică timpurie la abația Saint-Denis a abatelui Suger. Pentru că atât noul stil de gândire, cât și noul stil de a construi (*opus Francigenum*) – deși datorate „multor artiști de diferite nații”, așa cum spune Suger despre meșterii săi și deși au evoluat curând în adevărate mișcări internaționale – au iradiat dintr-un teritoriu cuprins într-un cerc în jurul Parisului, cu o rază de mai puțin de o sută de mile. Și au continuat să-și aibă centrul în această zonă pentru încă aproximativ un secol și jumătate.

*Întemeiată în 838, mănăstirea benedictină de la Hirsau – *Monasterium Hirsau-giense* – a fost una dintre cele mai vestite din Europa.

Se presupune că aici se află începuturile scolasticii clasice*, în zorii secolului al XII-lea, exact în perioada în care și sistemul gotic clasic își desăvârșea primele izbânzi, la Chartres și Soissons; și tot aici cele două domenii au ajuns în faza lor clasică sau de apogeu în timpul domniei lui Ludovic cel Sfânt (1226-1270). Aceasta este epoca în care s-au afirmat mari filozofi scolastici ca Alexander din Hales, Albert cel Mare, Guillaume d'Auvergne, Sfântul Bonaventura și Sfântul Toma d'Aquino, dar și arhitecți ai goticului clasic precum Jean le Loup, Jean d'Orbais**, Robert de Luzarches***, Jean de Chelles****, Hugues Libergier***** și Pierre de Montereau*****; iar trăsăturile distinctive ale scolasticii clasice – în opoziție cu scolastica timpurie – sunt frapant de asemănătoare cu cele ce caracterizează goticul clasic – în opoziție cu goticul timpuriu.

S-a observat, pe bună dreptate, că însuflețirea delicată specifică figurilor gotice clasice de pe fațada de vest a catedralei din Chartres,

*În arhitectură, ca și în filozofie, E. Panofsky distinge trei perioade, pe care le numește *early*, *high* și *late*, și pe care le-am tradus prin *timpuriu*, *clasic* și *târziu*.

***Jean d'Orbais*, constructor francez din secolul al XIII-lea, identificat într-o inscripție (acum dispărută) din labirintul catedralei din Reims ca fiind primul arhitect al acestui edificiu, autorul planului său de ansamblu și al corului, început în 1211.

****Robert de Luzarches*, arhitect francez (Luzarches, ? – † Amiens, cca 1223). După incendiul din 1218, i-a revenit sarcina de a reconstrui catedrala din Amiens; îi este atribuită prima campanie de lucrări la nava centrală și fațadă.

*****Jean de Chelles*, constructor francez din secolul al XIII-lea, identificat într-o inscripție sculptată la baza fațadei sudice a transeptului catedralei Notre-Dame din Paris; aceasta atestă faptul că el a ridicat fațada nordică a catedralei și a început-o pe cea sudică (în jur de 1250-1260).

******Hugues Libergier*, arhitect francez († 1263). Din 1231 și până la moartea a construit nava și fațada bisericii Saint-Nicaise din Reims (acum distrusă). Piatra lui de mormânt se păstrează în catedrala din Reims (vezi fig. 1).

******Pierre de Montereau* (sau *de Montreuil*), arhitect francez († Paris, 1267). Numele său e menționat la Saint-Denis, dar nu se știe exact care a fost contribuția sa la ridicarea bisericii abației. În 1265 este menționat ca șef de lucrări la Notre-Dame din Paris, atribuindu-i-se construcția fațadei meridionale a transeptului.

ce le deosebește de figurile din epoca romanică, reflectă o redeschidere a interesului pentru psihologie, aflat în stare latentă timp de mai multe secole⁴; dar acest tip de psihologie era încă tributar dihotomiei biblice – și augustiniene – între „suflarea de viață” și „țărâna din pământ” (cf. *Fac.* 2, 7). Statuile aparținând goticului clasic de la Reims și Amiens, Strasbourg și Naumbourg – deși cu mult mai fidele naturii, chiar dacă încă nu în aceeași măsură ca un portret –, precum și ornamentația florală și animalieră a goticului clasic – naturală, deși nu încă naturalistă – afirmă victoria aristotelismului. Sufletul omenesc, deși recunoscut ca nemuritor, este considerat acum ca fiind principiul organizator și unificator al trupului însuși mai mult decât o substanță independentă. Se consideră acum că o plantă există ca plantă și nu ca o copie a ideii de plantă. Existența lui Dumnezeu putea fi demonstrată mai degrabă prin creația Lui decât *a priori*⁵.

Și în privința organizării formale, *Summa* din scolastica clasică diferă de enciclopediile și *Libri Sententiarum* din secolele al XI-lea și al XII-lea – mai puțin cuprinzătoare, mai puțin bine organizate, mult mai puțin uniforme – în același fel în care stilul gotic clasic se deosebește de stilurile precedente. De fapt, chiar cuvântul *summa* – folosit pentru prima oară cu titlul de „carte” de către juriști – nu și-a schimbat înțelesul de „mic compendiu” (*singulorum brevis comprehensio* sau *compendiosa collectio*, așa cum l-a definit Robert de Melun în 1150) în cel de „prezentare exhaustivă și sistematică”, din „sumar” în *summa*, așa cum îl cunoaștem acum, decât abia în ultimul lustru al secolului al XII-lea⁶. Cel mai timpuriu și bine dezvoltat specimen din soiul acesta nou, *Summa Theologiae* de Alexander din Hales, care, potrivit lui Roger Bacon, „cântărea atât cât poate duce un cal”, a fost început în 1231, chiar în anul în care Pierre de Montreuil a început construcția noii nave a bisericii abației de la Saint-Denis.

Cei cincizeci sau șaiszeci de ani de după moartea lui Ludovic cel Sfânt († 1270) – sau după cea a Sfântului Bonaventura ori a Sfântului Toma († 1274) – marchează ceea ce istoricii filozofiei au numit sfârșitul scolasticii clasice și ceea ce, pe de altă parte, istoricii de artă au

numit sfârșitul goticului clasic – faze în cadrul cărora diferitele evoluții, oricât de importante, nu contribuie încă la o schimbare fundamentală de atitudine, ci se manifestă mai degrabă printr-o descompunere progresivă a sistemului existent. Atât în viața intelectuală, cât și în cea artistică – în muzică inclusiv, care a fost dominată, începând de pe la 1170, de școala de la Notre-Dame din Paris – putem observa o tendință crescândă de *descentralizare*. Impulsurile creatoare au tins să se mute de la ceea ce fusese considerat centru spre ceea ce fusese considerat periferie: spre sudul Franței, Italia, țările germanice și Anglia, care, în secolul al XII-lea, se dovedise înclinată spre o completă izolare⁵.

Se poate observa o scădere a încrederii în suprema putere de sinteză a rațiunii, care triumfase o dată cu Toma d'Aquino, iar aceasta s-a concretizat într-o reдеșteptare – desigur, la un cu totul alt nivel – a curentelor reprimite în timpul perioadei clasice. *Summa* a fost din nou înlocuită cu tipuri de prezentare mai puțin sistematice și mai puțin ambițioase. Prescolastica augustiniană (afirmând, între altele, independența voinței față de intelect) a revenit în forță, opunându-se ideilor Sfântului Toma, iar doctrinele tomiste antiaugustiniene au fost condamnate public la trei ani după moartea sa. În același fel, tipul „clasic” de catedrală a fost abandonat în favoarea unor soluții mai puțin bine sistematizate și, într-un fel, mai arhaice; iar în artele plastice putem observa reдеșteptarea unei tendințe pregotice spre abstract și linear.

Doctrinile scolasticii clasice fie s-au osificat în tradiții de școală, fie au fost supuse vulgarizării în tratate populare ca *Somme-le-Roy* (1279) sau *Tesoretto* de Brunetto Latini, fie au fost supuse unor interpretări rafinate, împinse până la limita capacității de înțelegere. Nu degeaba cel mai mare reprezentant al acestei perioade, Duns Scotus, care a murit în 1308, era supranumit *Doctor Subtilis*. În mod asemănător, goticul clasic fie a devenit doctrinar (pentru a folosi expresia lui Dehio), fie a fost redus și simplificat (în special în cadrul ordinelor cerșetore), fie a fost rafinat și complicat, așa cum se poate ob-

serva la arcaturile în formă de coarde de harfă de la Strasbourg, în broderia de piatră de la Freiburg sau în rețelele fluide de la Hawton ori Lincoln. Dar o schimbare fundamentală nu s-a anunțat decât la sfârșitul acestei perioade și nu a devenit efectiv și universal operantă înainte de mijlocul secolului al XIV-lea; în istoria filozofiei, data convențională pentru desprinderea de scolastica clasică este 1340 – moment în care învățăturile lui William din Ockham deveniseră atât de populare, încât s-a impus condamnarea lor.

În acest timp, energiile scolasticii clasice – lăsând la o parte școlile tomiste și scotiste osificate, care au continuat să existe, tot așa cum pictura academistă a supraviețuit și supraviețuiește încă după Manet – fie s-au canalizat în poezie, iar apoi în umanism, prin intermediul lui Guido Cavalcanti, Dante și Petrarca, fie în misticismul antiraționalist, prin intermediul lui Meister Eckhart și al urmașilor săi. Iar atâta vreme cât filozofia a continuat să se confunde cu scolastica, în sensul strict al cuvântului, ea a avut tendința de a deveni agnostică. Cu excepția averroistilor – care, pe măsura trecerii timpului, au devenit o sectă izolată –, acest lucru s-a petrecut în cadrul acelei puternice mișcări pe care, cu drept cuvânt, ultimii scolastici au numit-o „modernă” și care a început cu Peter Aureolus (cca 1280-1323) și a ajuns la deplina maturitate cu William din Ockham (cca 1295-1349 sau 1350): nominalismul critic (numit așa în opoziție cu nominalismul dogmatic prescolastic legat de numele lui Roscellinus, dar în mod evident mort de aproape două sute de ani). Spre deosebire chiar și de adepții aristotelismului, nominaliștii neagă orice fel de existență reală universalilor; pentru a o conferi numai particularilor, astfel încât coșmarul scolasticii clasice – problema unui *principium individuationis* potrivit căruia Pisica Universală se materializează într-un număr infinit de pisici particulare – s-a risipit complet. După cum spune Peter Aureolus, „orice lucru este individual numai și numai prin sine și nu prin altceva” (*omnis res est se ipsa singularis et per nihil aliud*).

Pe de altă parte, a reapărut veșnica dilemă a empirismului: de vreme ce calitatea de realitate aparține exclusiv lucrurilor ce pot fi

aprofundate prin *notitia intuitiva*, adică acelor lucruri percepute direct de simțuri și acelor dispoziții sau procese psihologice (bucurie, tristețe, dorință) cunoscute direct prin experiență interioară, tot ce este real – adică universul obiectelor fizice și universul proceselor psihologice – nu poate fi niciodată rațional, în vreme ce tot ce este rațional – în speță conceptele extrase din aceste două universuri prin *notitia abstractiva* – nu poate fi niciodată real; astfel că toate problemele metafizice și teologice – inclusiv existența lui Dumnezeu, nemurirea sufletului și, în cel puțin un caz (Nicolaus din Autrecourt) chiar și cauzalitatea – nu pot fi discutate decât în termeni de probabilitate⁶.

Numitorul comun al acestor noi curente este, desigur, subiectivismul – subiectivismul estetic, în cazul poetului și umanistului, subiectivismul religios, în cazul misticului, subiectivismul epistemologic, în cazul nominalistului. De fapt, aceste două extreme, misticismul și raționalismul, nu sunt, într-un anume sens, decât două aspecte opuse ale aceleiași atitudini. Atât misticismul, cât și raționalismul taie legătura dintre rațiune și credință. Dar misticismul – despărțit mult mai categoric de scolastică în cadrul generației lui Tauler, Suso și Jan van Ruysbroeck* decât pe timpul lui Meister Eckhart – procedează astfel pentru a salva integritatea sentimentului religios, în vreme ce nominalismul încearcă să apere integritatea gândirii raționale și a observației empirice (William din Ockham acuză în mod explicit de „îndrăzneală” orice încercare de a supune controlului teologic „logica, fizica și gramatica”).

Atât misticismul, cât și nominalismul trimit individul la resursele experienței sensibile și psihologice: *intuitus* este unul dintre termenii favoriți și conceptul central la Meister Eckhart, ca și la William din Ockham. Dar, în timp ce misticul face apel la simțuri pentru a-i furniza imagini vizuale și stimuli emoționali, nominalistul se bazează

*Jan Van Ruysbroeck, constructor flamand (Bruxelles, cca 1400-1485). Capodopera sa este turnul Primăriei din Bruxelles (1449-1455). În 1459 a fost numit inspector al clădirilor din Brabant.

pe ele ca purtătoare ale realității; iar *intuitus*-ul misticului este focalizat asupra unei unități situate dincolo de însăși distincția dintre om și Dumnezeu sau dintre Persoanele Treimii, în vreme ce *intuitus*-ul nominalistului se concentrează asupra diversității obiectelor particulare și a proceselor psihologice. Atât misticismul, cât și nominalismul sfârșesc prin a aboli granița dintre finit și infinit. Dar misticul tinde să caracterizeze *ego*-ul drept infinit, deoarece crede în contopirea sufletului omenesc cu Dumnezeu, în vreme ce nominalistul tinde să caracterizeze lumea fizică drept infinită, deoarece nu vede nici o contradicție logică în ideea unui univers fizic infinit și nu mai acceptă nici obiectiile teologice împotriva acestei concepții. Nu trebuie să fie, deci, de mirare că școala nominalistă a secolului al XIV-lea a anticipat sistemul heliocentric al lui Copernic, analiza geometrică a lui Descartes și mecanica lui Galilei și Newton.

În mod asemănător, goticul târziu a explodat într-o varietate de stiluri ce reflectă toate aceste diferențe regionale și ideologice. Dar și această diversitate e unită de un subiectivism care, în sfera vizualului, corespunde cu ceea ce se poate observa în viața intelectuală. Expresia cea mai caracteristică a acestui tip de subiectivism constă în apariția interpretării perspectivei, care, începând cu Giotto și Duccio, de pe la 1330-1340 a fost acceptată peste tot. În redefinirea suprafeței materiale a picturii și desenului ca o proiecție plană imaterială, perspectiva – oricât de stângace la început – dă seamă nu numai de *ce* se vede, ci și de *cum* anume se vede în anumite împrejurări. Ea înregistrează, pentru a folosi termenul lui William din Ockham, *intuitus*-ul direct de la subiect la obiect, netezind astfel calea spre „naturalismul” modern și conferind expresiei vizuale calitatea de infinit; pentru că punctul de fugă al perspectivei poate fi definit numai ca „proiecție a punctului în care se intersectează paralelele”.

E normal, prin urmare, să considerăm perspectiva drept o tehnică specifică numai artelor bidimensionale. Totuși, acest nou mod de a vedea – sau mai degrabă de a proiecta în funcție de însuși procesul vederii – urma să înnoiască și celelalte arte. Sculptorii și arhitecții în-

cep și ei să conceapă formele pe care le creează nu atât ca unități izolate, cât, mai degrabă, ca un „spațiu pictural” cu sens, deși acest „spațiu pictural” se constituie în ochii privitorului fără a-i fi prezentat într-o proiecție prestabilită. Artele tridimensionale se constituie și ele în suport al unei experiențe picturale. Acest lucru este valabil pentru toată sculptura goticului târziu – chiar dacă principiul picturalității nu ajunge atât de departe ca în portalul în formă de scenă de la Champmol, proiectat de Claus Sluter*, sau ca în ceea ce se numește *Schnitzaltar* (specific secolului al XV-lea) sau ca în acele figuri în *trompe l'oeil* care se uită în sus, spre o săgeată, ori în jos, de la înălțimea unui balcon –, pentru arhitectura „perpendiculară” din Anglia și pentru toate noile tipuri de biserici-hală** și de semibiserici-hală din țările germanice.

Toate acestea nu sunt valabile doar pentru acele inovații despre care se poate spune că reflectă spiritul empiric și „particularist” al nominalismului: peisajul și interiorul, cu accente concomitente asupra unor trăsături de gen, și portretul complet autonom și individualizat, reprezentându-l pe cel ce pozează, după expresia lui Peter Aureolus, ca fiind „ceva individual numai și numai prin propriile calități și prin nimic altceva”, în timp ce imagini mai timpurii cu pretenție de portret se mulțumeau să suprapună o *baecceitas**** scotistă pe o imagine încă stereotipă. Și mai sunt valabile și pentru acele noi *Andachtsbilder* asociate în mod obișnuit cu misticismul: Pietă, Sfântul Ioan la pieptul Domnului, Omul Durerii, Hristos la teascul de struguri etc. În felul lor, asemenea „imagini ale aderării prin empa-

**Claus Sluter*, sculptor de origine olandeză (1340-1350 – † 1405-1406). Lui i se datorează mai multe lucrări de la mănăstirea din Champmol, lângă Dijon, întemeiată în 1383 de către Philippe le Hardi (Filip Cutezătorul), duce de Burgundia, pentru a sluji de necropolă lui și descendenților săi.

***Biserica-hală* este un tip de biserică cu mai multe nave, toate de aceeași înălțime, al cărei interior e luminat doar de ferestrele colateralelor.

***Termen fundamental al doctrinei lui Duns Scotus, desemnând actul ultim care determină forma speciei la singularitatea individului.

tie", cum ar putea fi parafrizat termenul, nu sunt cu nimic mai puțin „naturaliste” – uneori chiar înfiorător de „naturaliste” – decât portretele, peisajele și interioarele deja menționate; iar în vreme ce portretele, peisajele și interioarele creează impresia infinitului făcându-l conștient pe privitor de nesfârșita diversitate și de lipsa de hotar a creației lui Dumnezeu, așa-numitele *Andachtsbilder* creează impresia infinitului îngăduindu-i privitorului să-și cufunde ființa în nesfârșirea Creatorului Însuși. O dată în plus, nominalismul și misticismul se dovedesc a fi *les extrêmes qui se touchent*. Se poate vedea cu ușurință că aceste tendințe aparent ireconciliabile se pot întrepătrunde în diverse feluri în secolul al XIV-lea, pentru a fuziona, în cele din urmă, într-un moment glorios, în pictura marilor flamanzi, așa cum au fuzionat și în filozofia marelui lor admirator, Nicolaus Cusanus, care a murit în același an (1464) cu Roger van der Weyden.

II

În timpul fazei „acute” a acestei dezvoltări uimitor de sincrone, adică în perioada situată aproximativ între 1130-1140 și 1270, se poate observa, după părerea mea, o legătură între stilul gotic și scolastică, legătură ce depășește un simplu paralelism, fiind în același timp mai generală decât influențele individuale – importante, desigur – exercitate inevitabil de gânditorii erudiți asupra pictorilor, sculptorilor sau arhitecților. Spre deosebire de simplul paralelism, conexiunea la care mă refer constă într-o relație autentică de la cauză la efect; dar, spre deosebire de o influență individuală, această relație cauză-efect se manifestă mai degrabă prin difuziune decât prin impact direct. Se manifestă prin răspândirea a ceea ce s-ar putea numi, în lipsa unui termen mai bun, o obișnuință mentală – reducând acest clișeu uzat la sensul scolastic strict de „principiu care guvernează actul”, *principium importans ordinem ad actum*?

Astfel de obișnuințe mentale acționează în toate formele de civilizație. Din toate scrierile moderne asupra istoriei răzbate ideea de

evoluție (o problemă a cărei devenire merită studiată mai mult decât s-a făcut până în prezent și care pare a intra acum într-o fază critică); iar noi, cu toții, în lipsa unor cunoștințe solide de biochimie sau psihianaliză, vorbim cu mare ușurință despre carențe de vitamine, alergii, fixații materne și complexe de inferioritate.

Este uneori dificil, dacă nu chiar imposibil, să deosebim un sistem formativ de obișnuințe dintre multe altele și să ne imaginăm canalele lui de transmisie. Cu toate acestea, perioada cuprinsă cam între 1130-1140 și 1270 și teritoriul de „o sută de mile în jurul Parisului” constituie o excepție. În acest spațiu restrâns scolastica a ajuns să dețină monopolul educației. Din ce în ce mai mult, educația intelectuală s-a mutat din așezămintele monastice în instituții mai mult urbane decât rurale, mai mult cosmopolite decât regionale și, într-un fel, numai pe jumătate ecleziastice: în școlile de pe lângă catedrale, în universități și în *studia* aparținând noilor ordine ale cerșetorilor – aproape toate produse ale secolului al XIII-lea –, ai căror membri au jucat un rol din ce în ce mai important chiar în cadrul universităților. Iar în vreme ce mișcarea scolastică, pregătită de învățătura benedictină și inițiată de Lanfranc și Anselm du Bec, era dusă mai departe și ajungea la apogeu datorită dominicanilor și franciscanilor, stilul gotic, pregătit în mănăstirile benedictine și inițiat de Suger de la Saint-Denis, atingea maxima înflorire în marile biserici orășenești. Este semnificativ faptul că, în epoca romanică, cele mai mari nume din istoria arhitecturii aparțin mănăstirilor benedictine, în timpul goticului clasic – catedralelor, iar în timpul goticului târziu – bisericilor parohiale.

E puțin probabil ca meșterii ce au înălțat structurile gotice să-i fi citit pe Gilbert de la Porrée sau pe Toma d'Aquino în original. Dar primeau influența punctului de vedere scolastic în nenumărate alte feluri, nemaipunând la socoteală faptul că însăși natura muncii lor îi făcea să fie strâns legați de cei ce elaborau programele liturgice și iconografice. Merseseră la școală, ascultaseră predici, putuseră lua parte la acele *disputationes de quodlibet* care, întrucât puneau în discuție absolut toate problemele de actualitate, se transformaseră în

evenimente sociale foarte asemănătoare cu spectacolele de operă, concertele sau conferințele din zilele noastre". Se creau astfel numeroase ocazii de a stabili relații directe cu învățării vremii. Înșuși faptul că nici științele naturale, nici cele umaniste, ba nici chiar matematica nu își elaboraseră metode și terminologii specifice și încifrate păstra întreaga cunoaștere umană la îndemâna unui intelect obișnuit și nespecializat. Și, lucru poate mai important decât oricare altul, întreg sistemul social se îndrepta rapid spre un profesionalism de tip urban care, nefiind încă încorsetat în structura rigidă a gildelor sau a *Bauhütten* (asociații ale zidarilor), constituia un teren unde preotul și laicul, poetul și avocatul, filozoful și artizanul se puteau întâlni aproape pe picior de egalitate. Atunci își fac apariția o serie întreagă de meserii specifice urbane: librarul-editor (*stationarius*, de unde englezescul *stationer*), care, mai mult sau mai puțin strict supravegheat de o universitate, producea cărți manuscrise în ceea ce am numi astăzi „tiraj de masă”, cu ajutorul angajaților: copiști, vânzători de cărți (atestați documentar de pe la 1170), împrumutători de cărți, legători și pictori (*enlumineurs*), aceștia din urmă, de pildă, ocupând, spre sfârșitul secolului al XIII-lea, o întreagă stradă a Parisului. Tot în orașe au apărut și alte meserii specializate, precum cea de pictor, sculptor, bijutier; la oraș s-a instalat și învățatul care, deși în mod obișnuit om al Bisericii, își dedica cea mai mare parte din timp scrisului și predării (de unde și cuvântul „scolastic” sau „scolastică”); ultimul, dar nu cel din urmă sosit la oraș este arhitectul profesionist.

Acest arhitect profesionist – „profesionist” în opoziție cu arhitectul-om al Bisericii, echivalent cu ceea ce numim în vremurile noastre arhitect amator – începe să se afirme și supraveghează personal lucrările. S-a transformat astfel într-un om de lume, foarte călătorit, adeseori și foarte citit, bucurându-se de un prestigiu social nemaivăzut până atunci și nedepășit de atunci încolo. Ales în mod liber *propter sagacitatem ingentii*, primește un salariu invidiat de clerul inferior și apare pe șantier „cu mânuși și ținând în mână o riglă (*virga*)”, pentru a da ordine tăioase, devenite proverb în literatura fran-

ceză atunci când se pune problema descrierii cuiva care face lucrurile așa cum trebuie și cu o siguranță superioară: „*Par cy me le taille*”⁹. Portretul lui stă în „labirinturile” marilor catedrale, alături de cel al episcopului ctitor. Arhitectului Hugues Libergier, care proiectase biserica Saint-Nicaise din Reims – astăzi dispărută –, i s-a făcut în 1263, anul morții sale, cinstea nemaifântănită până atunci de a fi imortalizat într-o efigie în care nu numai că apare îmbrăcat într-un soi de ținută universitară, dar și ținând macheta bisericii „sale” – privilegiu acordat numai donatorilor cu sânge regal (fig. 1). Iar Pierre de Montereau – fără îndoială, cel mai logic arhitect din câți au existat vreodată – este numit, în inscripția de pe lespedeza sa funerară, *Doctor Lathomorum*: către 1267, după cum vedem, arhitectul însuși începuse să fie considerat un fel de scolastic.

III

Atunci când dorim să aflăm în ce fel a fost influențată devenirea arhitecturii gotice timpurii și clasice de scolastica timpurie și clasică, ar trebui să facem abstracție de conținutul noțional al doctrinei și să ne concentrăm atenția asupra unui *modus operandi* specific (ca să împrumutăm un termen chiar din limbajul scolasticii). Diferitele doctrine privind chestiuni ca relația dintre trup și suflet sau universalitățile în opoziție cu particularitățile s-au reflectat firesc în artele reprezentării mai mult decât în arhitectură. E adevărat că arhitectul se afla în strânsă legătură cu sculptorii în piatră, pictorii de vitralii, sculptorii în lemn, ale căror lucrări le studia oriunde s-ar fi dus (dovadă *Albumul* lui Villard de Honnecourt*), pe care îi angaja, căroră le supraveghea

* *Villard de Honnecourt*, arhitect și desenator francez de la începutul secolului al XIII-lea. Cunoscut datorită *Albumului* său de crochiuri – planuri de construcții, mașini și scene de luptă, scene religioase, obiecte de orfevrie, figuri construite pe trasee geometrice – conținând 33 de file, acum aflat la Biblioteca Națională din Paris. A călătorit prin Europa, ajungând până în Ungaria, după ce a colaborat la construirea catedralei din Cambrai și a bisericii Saint-Quentin din Reims.

lucrările și cărora trebuia să le transmită un program iconografic pe care, după cum ne amintim, nu-l putea elabora decât în urma unei colaborări strânse cu un scolastic. Dar procedând astfel, el asimila și transmitea mai departe, mai mult decât punea în aplicare, substanța gândirii contemporane. În realitate, ceea ce arhitectul – care „concepă forma edificiului fără însă a prelucra el însuși materia”¹⁰ – putea pune și chiar punea în aplicare, în mod direct, în calitatea sa de arhitect, era mai degrabă acel fel special de a proceda care trebuie să fi fost primul lucru ce l-a impresionat pe laic ori de câte ori intra în contact cu un scolastic.

Acest fel de a proceda decurge – ca, de altfel, orice *modus operandi* – dintr-un *modus essendi*¹¹, din însăși *la raison d'être* a scolasticității timpurii și clasice, care constă în determinarea unității adevărului. Oamenii secolelor al XII-lea și al XIII-lea își propuseseră o sarcină pe care înaintașii lor nu o avuseseră clar în vedere și pe care urmașii, mistici și nominaliști, aveau din păcate să o abandoneze – instaurarea unei păci trainice între credință și rațiune. „Doctrina sacră – spune Toma d'Aquino – angajează rațiunea umană nu în slujba dovedirii credinței, ci a limpezirii (*manifestare*) a tot ceea ce propune această doctrină”¹². Aceasta înseamnă că rațiunea umană nu trebuie să-și propună să ofere dovezi nemijlocite pentru probleme de credință cum ar fi structura tripersonală a Treimii, Întruparea, temporalitatea creației etc., dar poate, în schimb, – și chiar o face – să elucideze sau să clarifice aceste probleme.

În primul rând, rațiunea umană poate furniza dovezi nemijlocite și complete pentru tot ceea ce poate fi dedus din orice fel de principiu, cu excepția revelației, adică pentru toate doctrinele etice, fizice și metafizice, inclusiv *praeambula fidei*, cum ar fi existența (iar nu esența) lui Dumnezeu, care poate fi dovedită cu un demers argumentativ de la efect la cauză¹³. În al doilea rând, poate lămurii conținutul revelației înseși: pe calca demonstrației, deși negativă, poate respinge toate obiecțiile raționale împotriva Articolelor de Credință – obiecții care sunt în mod necesar fie false, fie neconcludente¹⁴. Afirmativ, deși nu pe calea demonstrației, rațiunea umană poate furniza

și acele *similitudines* prin care misterele se manifestă pe calea analogiei, ca și cum relația dintre cele trei Persoane ale Treimii ar semăna cu cea dintre ființă, cunoaștere și dragoste din mintea noastră¹⁵ sau creația divină cu opera artistului¹⁶.

Cel dintâi principiu regulator – cum l-aș numi eu – al scolasticii timpurii și clasice constă în *manifestatio*, înțeles ca elucidare sau clarificare¹⁷. Dar pentru a-l pune în practică la cel mai înalt nivel – elucidarea credinței prin rațiune –, principiul trebuia aplicat rațiunii înseși: dacă credința trebuia să se „manifeste” prin intermediul unui sistem de gândire complet și autonom în cadrul limitelor sale, deși delimitându-se de domeniul revelației, totodată a devenit necesară și „manifestarea” completitudinii, autosuficienței și limitelor sistemului de gândire. Acest lucru se putea înfăptui numai prin intermediul unei scheme de prezentare literară în măsură să elucideze, pentru imaginația cititorului, însăși desfășurarea raționamentului, tot așa cum raționamentul trebuia să elucideze însăși natura credinței și a intelectului. De unde și schematismul sau formalismul atât de ironizate ale scrierilor scolastice, care au ajuns la apogeu în clasică *Summa*¹⁸, cu cele trei comandamente ale sale: 1. totalitatea (*enumerarea suficientă*); 2. dispunerea conform unui sistem de părți omoloage și părți ale părților (*articularea suficientă*); 3. claritatea și forța deductivă a argumentării (*interrelația suficientă*) – toate acestea încununate cu echivalentul literar de *similitudines*, aparținând lui Toma d'Aquino: terminologie sugestivă, *parallelismus membrorum* și rimă. Un cunoscut exemplu al ultimelor două procedee – artistice și mnemotehnice – se găsește în argumentarea succintă pe care o propune Sfântul Bonaventura în apărarea imaginilor religioase, declarate admisibile „*propter simplicium ruditatem, propter affectuum tarditatem, propter memoriae labilitatem*”¹⁹.

Considerăm normal ca lucrările științifice însemnate – în special sistemele filozofice și tezele de doctorat – să fie organizate conform unui plan de diviziuni și subdiviziuni ce s-ar putea regăsi, concentrat, într-o tablă de materii sau într-un sumar în cadrul căruia toate

părțile, desemnate prin cifre sau litere aparținând aceleiași clase, se află pe același nivel din punct de vedere logic, astfel încât relația de subordonare care se stabilește, de pildă între subsecția (a), secția (1), capitolul (I) și cartea (A) să fie aceeași cu cea care se stabilește între, să zicem, subsecția (b), secția (5), capitolul (IV) și cartea (C). Totuși, acest tip de articulare sistematică era aproape necunoscut înainte de perioada scolastică⁴⁰. Scrierile clasice (poate doar cu excepția celor alcătuite din unități numărabile, cum ar fi culegerile de mici poeme ori tratatele de matematică) erau împărțite numai în „cărți”. Atunci când vrem să oferim ceea ce, ca moștenitori inconștienți ai scolasticii, numim o referință exactă, trebuie fie să facem trimiteri la paginile unei ediții recunoscute pentru autoritatea ei (ca în cazul lui Platon sau Aristotel), fie la o schemă introdusă de un umanist al Renașterii, ca atunci când cităm un pasaj din Vitruvius indicând „VII, I, 3”.

Abia la începutul Evului Mediu, se pare, cărțile au început să fie împărțite în capitole numerotate, a căror succesiune, totuși, nu presupunea sau nu reflecta un sistem de subordonare logică; abia în secolul al XIII-lea marile tratate sunt organizate conform unui plan general, *secundum ordinae disciplinae*⁴¹, astfel încât cititorul să fie condus pas cu pas de la o propoziție la alta și să poată urmări permanent desfășurarea acestui demers. Întregul este împărțit în *partes*, care, la rândul lor, așa cum se întâmplă în partea a doua din *Summa Theologiae* a lui Toma d'Aquino, pot fi subîmpărțite în *partes* și mai mici; iar părțile, la rândul lor, în *membra, quaestiones* sau *distinctiones*, iar acestea din urmă în *articuli*⁴². În cadrul *articuli*-lor, discuția evoluează potrivit unei scheme dialectice care presupune alte subdiviziuni, astfel că aproape fiecare concept este împărțit în două sau mai multe înțelesuri (*intendi potest dupliciter, tripliciter* etc.), în funcție de relația sa cu celelalte concepte. Pe de altă parte, un număr de *membra, quaestiones* sau *distinctiones* sunt adeseori reunite pentru a forma un grup. Prima dintre cele trei *partes* din care e alcătuită *Summa Theologiae* a lui Toma d'Aquino, veritabilă orgie de logică și simbolism trinitar, constituie un excelent exemplu⁴³.

Aceasta nu înseamnă, desigur, că modul de gândire al scolasticilor era mai ordonat și mai logic decât al lui Platon și Aristotel. Dar înseamnă că ei, spre deosebire de Platon și Aristotel, se simțeau obligați să-și explicitizeze ordinea și logica gândirii, că principiul de *manifestatio*, care determina orientarea și scopul gândirii lor, guverna deopotrivă și expunerea acestei gândiri, supunând-o la ceea ce am putea numi postulatul *clarificării de dragul clarificării*.

IV

În scolastică acest principiu nu s-a manifestat numai în explicitarea completă a ceea ce, chiar necesar, ar fi putut rămâne implicit, ci și, uneori, la introducerea unor elemente care nu erau deloc necesare sau la nescotirea ordinii firești de prezentare, în favoarea unei simetrii artificiale. Chiar în Prologul la *Summa Theologiae*, Toma d'Aquino se plânge, făcând aluzie la predecesorii săi, de „înmulțirea întrebărilor, articolelor și argumentelor de prisos” și de tendința de a prezenta subiectul „nu atât potrivit ordinii materiei înseși, cât mai degrabă conform cerințelor unei expuneri literare”. Totuși, pasiunea „clarificării” s-a impus – cât se poate de natural, dat fiind monopolul educativ al scolasticii – tuturor spiritelor angajate în proiectele culturale, transformându-se într-o „habitudine mentală”.

Fie că citim un tratat de medicină, un manual de mitologie clasică – *Fulgentius Metaforalis* de Ridewall, de exemplu, – o foaie de propagandă politică, elogiul unui suveran sau o biografie a lui Ovidiu, vom găsi aceeași obsesie a împărțirii și subîmpărțirii sistematice, a demonstrației metodice, a terminologiei, a ceea ce se numește *parallelismus membrorum* și a rimei²⁴. *Divina Commedia* a lui Dante este o operă scolastică nu numai prin conținut, ci și prin alcătuirea sa deliberat tripartită²⁵. În *Vita Nuova*, poetul însuși analizează conținutul fiecărui sonet și al fiecărei *canzone*, împărțindu-le în „părți” și „părți ale părților”, în cea mai autentică tradiție scolastică, în vreme ce Petrarca, o jumătate de secol mai târziu, avea să conceapă structura poe-

melor sale pe criterii mai degrabă eufonice decât logice. „M-am gândit – spune el în legătură cu un sonet – să schimb ordinea celor patru strofe astfel încât primul catren și prima terțină să vină pe locul al doilea și invers, dar am renunțat pentru că sonoritatea mai plină s-ar fi aflat astfel la mijloc, iar cea mai goală s-ar fi situat la început și la sfârșit”⁶⁶.

Ceea ce este valabil pentru proză și poezie este la fel de valabil și pentru domeniul artelor. Psihologia modernă a formelor (*Gestalt*), spre deosebire de doctrina secolului al XIX-lea, dar în acord cu cea a secolului al XIII-lea, „refuză să situeze capacitatea de sinteză exclusiv printre cele mai înalte calități ale spiritului omenesc” și accentuează „puterea formativă a proceselor senzoriale”. Percepția însăși este acum creditată – să citez – cu un fel de „inteligentă” care ordonează datele senzoriale după modelul formelor bune (*Gestalten*), într-un „efort al organismului de a ordona stimulii conform propriei sale organizări”⁶⁷; aflăm aici modul modern de a exprima exact ceea ce Toma d’Aquino înțelegea prin: „simțurile se complac în lucruri bine proporționate ca în ceva care le seamănă; pentru că simțul este și el o formă a rațiunii, ca orice putere cognitivă” (*sensus delectantur in rebus debite proportionatis sicut in sibi similibus; nam et sensus ratio quaedam est, et omnis virtus cognoscitiva*)⁶⁸.

Nu este, așadar, de mirare că o mentalitate care consideră necesar să „clarifice” credința făcând apel la rațiune și să „clarifice” rațiunea făcând apel la imaginație se simțea obligată, de asemenea, să „clarifice” imaginația făcând apel la simțuri. Indirect, această preocupare a influențat chiar literatura filozofică și teologică prin aceea că articularea intelectuală a subiectului presupune articularea acustică a vorbirii în fraze recurente, ca și articularea vizuală a paginii scrise în rubrici, numere și paragrafe. Direct, ea a influențat toate artele. Tot așa cum muzica a tins să se articuleze conform unei diviziuni exacte și sistematice a timpului – școlii de la Paris i se datorează introducerea notației „proporționale”, încă folosită și încă evocată, în engleză cel puțin, prin termenii originari de *breve*, *semi-breve*, *minim* etc. –, la fel și artele vizuale s-au articulat conform unei diviziuni exacte și sistematice a spa-

tiului, cu prețul unei „clarificări de dragul clarificării” contextelor narrative, în artele figurative, și a contextelor funcționale, în arhitectură.

În domeniul artelor figurative acest lucru poate fi demonstrat prin analizarea a aproape oricărei figuri particulare, dar el devine și mai evident în modul de articulare a ansamblurilor. Dacă înlăturăm accidente de tipul celor de la catedralele din Magdeburg și Bamberg, compoziția unui portal gotic clasic tinde să se supună unei scheme riguroase, aproape standardizate, care, impunând o ordine articulării formale, clarifică în același timp conținutul narativ. E de ajuns să comparăm frumoasa *Judecată de Apoi* de pe portalul catedralei din Autun – nu îndeajuns de „clarificată” totuși (fig. 2) – cu aceeași scenă reprezentată la Notre-Dame din Paris (fig. 3) și la catedrala din Amiens, unde, în ciuda unei și mai mari bogății de motive, prevalează o desăvârșită claritate. Timpanul este foarte net delimitat în trei registre (schemă necunoscută stilului romanic, cu excepția, foarte bine motivată, a catedralei Saint-Urbain din Bourges și a celei din Pompey), Hristos în Slavă (*Deisis*) fiind clar delimitat de cei damnați și de cei aleși, iar aceștia, la rândul lor, de cei înviați. Apostolii, incluși destul de stângaci în timpanul de la Autun, sunt plasați în ambraturi, deasupra celor douăsprezece virtuți (număr la care s-a ajuns pornindu-se de la cele șapte virtuți tradiționale, printr-o ireproșabilă analiză scolastică a Dreptății) și a viciilor corespunzătoare; astfel că, de pildă, curajul îi corespunde Sfântului Petru, „stânca” și dragostea îi corespund Sfântului Pavel, autorul primei *Epistole către Corinteni*; Fecioarele Înțelepte și Fecioarele Necugetate, arhetipuri ale aleșilor și, respectiv, damnaților, au fost dispuse pe ușorii ușii, în chip de glosă marginală.

În pictură putem observa procesul clarificării *in vitro*, dacă putem spune așa. Putem compara, printr-un noroc extraordinar, o serie de miniaturi de pe la 1250 cu modelele lor directe, produse în a doua jumătate a secolului al XI-lea, după 1079, și cu siguranță înainte de 1096 (fig. 4-7)⁹. Cele mai cunoscute (fig. 6 și 7) îl reprezintă pe regele Filip I conferind privilegii și făcând donații, cum ar fi încredințarea bisericii Saint-Samson mănăstirii Saint-Martin-des-Champs. Dar, în

timp ce prototipul romanic timpuriu – un desen cu penița, fără cadru – reprezintă o inflație de personaje, de clădiri și de inscripții, copia aparținând goticului clasic este organizată cu mare grijă. Ea reunește toate elementele într-un cadru, adăugând în partea de jos, dovadă a unei noi preocupări față de realitate și față de demnitatea comunității, o scenă reprezentând sfințirea unei biserici. Elementele sunt diferențiate cu acuratețe, iar spațiul din interiorul cadrului este împărțit în patru registre clar delimitate, rezervate regelui, ierarhiilor ecleziastice, episcopatului și respectiv nobilimii seculare. Cele două edificii – Saint-Martin și Saint-Samson – nu numai că sunt puse pe același plan, dar sunt reprezentate în elevație laterală, în loc să fie prezentate în proiecție mixtă. Faptul că demnitarii nu mai sunt, ca în compoziția romanică, prezentați fără escortă și exclusiv frontal, ci sunt însoțiți de câteva personaje mai puțin importante și au dobândit posibilitatea de a se mișca și de a comunica nu face decât să le sporească semnificația individuală. Iar singurul ierarh care, din motive bine întemeiate, se află printre conți și prinți, arhidiaconul Drogo din Paris, se evidențiază foarte bine din rândul celorlalți prin mitra și epitrahilul său.

Totuși, principiul clarificării a triumfat cel mai glorios în arhitectură. Dacă în scolastica clasică a dominat indiscutabil principiul numit *manifestatio*, în arhitectură goticului clasic a fost dominat – după cum remarcase deja Suger – de ceea ce s-ar putea numi „principiul transparenței”. Prescolastica a despărțit categoric credința de rațiune printr-o barieră de netrecut, așa cum o structură romanică (fig. 8) lasă impresia unui spațiu determinat și de nepătruns, fie că ne aflăm în interiorul sau în exteriorul edificiului. Misticismul avea să topească rațiunea în credință, în timp ce nominalismul avea să le despărtească definitiv; se poate spune că ambele atitudini își găsesc expresie în tipul de biserică-hală a goticului târziu: exteriorul, care seamănă cu un hambar, ascunde un interior adeseori teribil de pictural și întotdeauna aparent nesfârșit (fig. 9), creând astfel un spațiu determinat și impenetrabil din exterior, dar nedeterminat și penetrabil din interior.

Filozofia scolasticii clasice, dimpotrivă, desparte tranșant sanctuarul credinței de sfera cunoașterii raționale, dar insistă ca tot ceea ce se află în interiorul sanctuarului să fie foarte clar discernabil. Tot astfel, arhitectura gotică clasică desparte volumul interior de spațiul exterior, dar pretinde ca primul să se proiecteze, într-un fel, în structura care îl învâluie (fig. 15-16); astfel, de exemplu, tăietura transversală a navei se poate identifica pe fațadă (fig. 26).

Asemeni *Summei* din scolastica clasică, catedrala goticului clasic aspiră în primul rând la „totalitate” și de aceea tinde să aproximeze, atât prin sinteză, cât și prin eliminare, o soluție perfectă și ultimă; iată de ce suntem îndreptățiți să vorbim de un *plan* al goticului clasic sau de un *sistem* al goticului clasic cu mult mai multă siguranță decât am putea-o face pentru orice altă perioadă. Prin intermediul imageriei sale, catedrala gotică (clasică) a căutat să înfățișeze întreaga cunoaștere creștină, teologică, naturală și istorică, punând fiecare lucru la locul său și îndepărtând tot ceea ce nu-și găsisese încă un loc. Prin structura ei, a încercat să sintetizeze toate motivele importante care i-au parvenit pe căi diferite, realizând un echilibru încă neegalat între *planul bazilical** și *planul central* – prin suprimarea tuturor elementelor care ar fi putut periclita echilibrul, ca de exemplu cripta, galeriile și turnurile, cu excepția celor două de pe fațadă.

Cea de-a doua cerință pe care trebuia s-o respecte o scriere scolastică – „dispunerea după un sistem de părți omoloage și de părți ale părților” – este exprimată grafic în diviziunea și subdiviziunea uniformă a întregii structuri. În locul varietății tipurilor de bolți de pe laturile de est și vest din cadrul romanicului – uneori în aceeași clădire coexistă bolți intersectate, bolți în ogivă, bolți în leagăn, domuri și semidomuri –, vom întâlni numai bolta ogivală, recent apărută,

**Bazilica* este o biserică în care înălțimea navei centrale este mai mare decât cea a colateralelor și a ferestrelor înalte, spre deosebire de bisericile cu navă unică sau de bisericile-hală (vezi *supra*, nota ** de la p. 61) și de bisericile cu plan central unde, în cazul ideal, toate părțile sunt dispuse simetric în jurul unui centru.

astfel încât nici bolțile absidei, ale capelelor și ale deambulatoriului nu mai diferă ca tip de cele ale navei și transeptului (fig. 10 și 11). Începând cu Amiens, suprafețele rotunjite au fost complet eliminate, cu excepția, desigur, a porțiunilor de boltă delimitate de nervuri. În locul contrastului care există în mod normal între tipul de navă tripartit și transeptul necompartimentat (sau între navele cvintipartite și transeptele tripartite), vom întâlni în ambele cazuri tipul tripartit; în locul disparității – din punct de vedere al mărimii, din punct de vedere al tipului de acoperire sau din ambele puncte de vedere – dintre traveele navei principale și traveele colateralelor, întâlnim acum traveea unică: traveea cu boltă în ogivă a navei centrale îi corespunde de o parte și de alta câte o travee cu boltă în ogivă a colateralelor. Astfel, ansamblul este alcătuit din unități mai mici – aproape că le-am putea spune *articuli* – care sunt omoloage, de vreme ce sunt toate triunghiulare în proiecție orizontală și fiecare din aceste triunghiuri are laturi comune cu vecinii săi.

Această omologie ne face să vedem ce anume corespunde ierarhiei „nivelurilor logice” într-un tratat scolastic bine întocmit. Dacă împărțim întreaga structură, așa cum se obișnuia în epocă, în trei părți principale – navă, transept și absidă, „care, la rândul său, mai cuprinde avancorul și corul propriu-zis – și dacă în cadrul acestor părți deosebim pe de o parte nava centrală și colateralele, iar pe de altă parte absida, deambulatoriul și hemiciclul capelelor, vom observa un ansamblu de relații omoloage stabilite după cum urmează: în primul rând, între fiecare travee centrală, ansamblul navei centrale și nava în întregime sau, respectiv, transeptul ori avancorul; în al doilea rând, între fiecare travee laterală, fiecare colaterală în ansamblu și întreaga navă sau, respectiv, transeptul ori avancorul; în al treilea rând, între fiecare sector al absidei, absida în ansamblu și corul în ansamblu; în al patrulea rând, între fiecare parte a deambulatoriului, deambulatoriul în ansamblu și corul în ansamblu și, în al cincilea rând, între fiecare capelă, ansamblul hemiciclului capelelor și întregul cor.

Nu e cu puțință aici să descriem – și nici nu este necesar – modul în care acest principiu al divizibilității progresive (sau, invers, al „multiplicabilității“) a afectat din ce în ce mai mult întregul edificiu până la cele mai mărunte detalii. La apogeul acestei evoluții s-a ajuns până la împărțirea și subîmpărțirea suporturilor în stâlpi principali, colonete majore, colonete minore, subîmpărțite la rândul lor; traforurile ferestrelor, ale triforiilor și arcadelor oarbe în menouri și profile primare, secundare și terțiare, nervurile și arcele într-o serie de modenaturi (fig. 19). Ar trebui menționat, totuși, că acest principiu al omologiei, care guvernează întregul proces, presupune și dă seamă de relativa uniformitate care deosebește limbajul goticului clasic de cel al romanicului. Toate părțile aflate la același „nivel logic“ – și lucrul acesta se poate observa în special în cazul acelor trăsături decorative și figurative care, în arhitectură, corespund *similitudinilor* lui Toma d'Aquino – sunt considerate, în cele din urmă, ca făcând parte din una și aceeași clasă, astfel că extraordinara diversitate de forme a tavelor, a tipurilor de decorație a soclurilor și arhivoltelor și, mai ales, a coloanelor și capitulurilor, lasă locul unor tipuri uniforme care nu îngăduiau alte variații în afara celor întâlnite în natură între indivizi ai aceleiași specii. Chiar și în materie de modă, secolul al XIII-lea se distinge printr-o moderație și uniformitate (chiar în privința deosebirilor dintre costumul masculin și cel feminin) pe care nici epoca anterioară, nici următoarea nu le-au cunoscut.

Fragmentarea teoretic nelimitată a edificiului este îngădită de ceea ce corespunde celei de-a treia cerințe la care se supune o scriere scolastică: „*distincție și necesitate deductivă*“. Potrivit canoanelor goticului clasic, elementele individuale, deși constituie un întreg indivizibil, trebuie să-și afirme identitatea rămânând clar delimitate unele de altele – colonetele față de zid sau de nucleul stâlpului, nervurile unele față de altele, toate elementele verticale față de arcele lor – și păstrând o corelare fără echivoc între ele. Trebuie să poată fi identificat cui aparține fiecare element – de unde rezultă ceea ce se numește „postulatul inferenței reciproce“, aplicabil nu dimensiunilor,

ca în arhitectura clasică, ci structurii. În vreme ce goticul târziu îngăduie și chiar încurajează tranzițiile fluide și întrepătrunderile, sfidând totuși cu plăcere regula corelării, de pildă printr-o supra-articulare a tavanului și o sub-articulare a structurilor-suport (fig. 9), goticul clasic vrea să ne determine să putem deduce nu numai forma interioară din cea exterioară sau forma colateralelor din forma navei centrale, dar și, de pildă, organizarea sistemului de boltire în ansamblu din secțiunea transversală a unuia din stâlpi.

Acest din urmă exemplu este foarte instructiv. Pentru a asigura uniformitatea tuturor suptorilor, chiar și a celor din absidă (poate și dintr-o înclinație latentă spre clasicism), constructorii celor mai importante edificii după Senlis, Noyon și Sens abandonaseră tipul de stâlp compus, preferând să înalțe arcadele navei pe stâlpi monocilindrici (fig. 18)⁴⁴. Astfel, suprastructura devenea, într-un anume fel, imposibil de „exprimat” pe baza structurii suptorilor. Pentru a rezolva acest inconvenient, păstrându-se în același timp forma – de acum admisă –, a fost inventat așa-numitul *pilier cantonné*, adică stâlpul în formă de coloană cu patru colonete angajate (fig. 16-18). Totuși, dacă acest model, adoptat la Chartres, Reims și Amiens⁴⁵, permitea „exprimarea” arcelor transversale ale navei și ale colateralelor, precum și a arcelor longitudinale ale arcadele navei, el nu permitea însă „exprimarea” diagonalelor (fig. 39). Soluția finală a fost găsită o dată cu reînnoirea la tipul de stâlp compus (Saint-Denis), care a fost reorganizat astfel încât să „exprime” toate caracteristicile unei suprastructuri aparținând goticului clasic (fig. 19): profilul interior al arcadele navei a fost preluat de un stâlp gros, profilul exterior de un alt stâlp, mai zvelt, arcele transversale și diagonale ale navei – de trei colonete mari (coloana centrală fiind mai viguroasă decât celelalte), cărora le corespund trei colonete analoage, echivalente arcelor diagonale și transversale ale colateralelor; iar ceea ce rămâne din zidul navei – singurul element care s-a încăpățânat să rămână „perete” – se „manifestă” în nucleul rectangular, încă „mural”, al stâlpului însuși (fig. 40)⁴⁶.

Aici avem de a face cu un tip de „raționalism”. Nu e chiar raționalismul în sensul conceput de Choisy și Viollet-le-Duc³³, deoarece stâlpii compuși de la Saint-Denis nu prezintă avantaje funcționale și cu atât mai puțin economice față de stâlpii numiți *piliers cantonnés* de la Reims sau Amiens; dar nu e vorba nici de vreun „iluzionism”, așa cum ar fi vrut să ne facă să credem Pol Abraham³⁴. Din punctul de vedere al arheologilor moderni, această dispută celebră dintre Pol Abraham și funcționaliști poate fi rezolvată prin compromisul rezonabil propus de Marcel Aubert și Henri Focillon și sugerat deja, de fapt, de Ernst Gall³⁵.

Desigur că Pol Abraham greșește atunci când neagă valoarea practică a unor elemente ca arcele și arcele butante. Scheletul de arce construite independent (*arcus singulariter voluti*)³⁶, mult mai greu și mai robust decât s-ar crede după profilul său grațios (fig. 24), a avut avantaje tehnice considerabile, permițând construirea fără schelă a grinzilor boltite – ceea ce a asigurat o economie substanțială de muncă și de material pentru boltire – și reducerea grosimii; pentru că, în zilele noastre, numai prin calcule extrem de complicate – al căror rezultat era atât de bine cunoscut constructorilor gotici³⁷ (deși pe cale empirică), încât îl acceptau ca impunându-se de la sine – se poate stabili că un arc de două ori mai gros decât altul este, *ceteris paribus*, exact de două ori mai puternic, ceea ce înseamnă că arcele consolidează bolta. Faptul că bolțile gotice au putut supraviețui arcelor distruse în timpul primului război mondial nu înseamnă că, lipsite de acestea din urmă timp de șapte săptămâni în loc de șapte secole, ar fi rezistat, pentru că o zidărie veche se susține prin simpla ei coeziune, așa încât suprafețe mari de perete pot sta „în picioare” chiar după dispariția elementelor lor de sprijin³⁸ (fig. 25).

Contraforții și arcele butante contrabalansează, într-adevăr, forțele de deformare care amenință stabilitatea oricărei bolți³⁹. Cu excepția câtorva meșteri milanezi încăpățânați și ignoranți, care susțineau cu seninătate că „bolțile ogivale nu exercită nici o presiune asupra contraforților”, toți constructorii gotici erau deplin conștienți de acest lu-

cru, după cum o atestă numeroase texte ce se remarcă prin folosirea unor cuvinte ca franțuzeștile *contresort* și *bouterec* (de unde englezescul *buttress*), *arc-boutant* (în germană, *Strebe*; de unde, lucru destul de surprinzător, spaniolul *estribo*), denotând toate o funcție de presiune și de contra-presiune¹⁰. Registrul superior de arce butante – adăugate ulterior la Chartres, dar prevăzute de la început la Reims și în majoritatea edificiilor care au urmat – probabil că a avut drept funcție să sporească rezistența acoperișurilor, mai grele și mai înclinate, la vânturile puternice¹¹. Chiar și traforurile au o anumită funcție practică, înlesnind aplicarea și protejarea sticlei.

Pe de altă parte, nu e mai puțin adevărat că primele arce ogivale autentice apar asociate cu bolți greoaie în cruce și că, în această situație, nu au putut fi construite „independent”, astfel că nici nu s-a economisit materialul necesar boltirilor, nici nu au putut îndeplini o funcție statică (fig. 23)¹²; la fel de adevărat este că arcele butante de la Chartres, care, în ciuda importanței lor funcționale, se adresau în asemenea măsură simțului estetic, încât maestrul frumoasei Madone din transeptul nordic al catedralei de la Reims le-a repetat *en miniature* în ediculul Madonei (fig. 20-21). Admirabilul arhitect al bisericii Saint-Ouen din Rouen, a cărui concepție se apropie foarte mult de standardele moderne ale eficacității statice¹³, a reușit să se descurce fără registrul superior de arce butante. Cu nici un chip, nici o rațiune practică nu poate explica în ce fel s-a putut transforma sistemul de arce butante într-un adevărat filigran de colonete, pinacluri și rețele (fig. 29). Cea mai mare fereastră cu vitralii – cea de pe fațada de vest a catedralei din Chartres – a supraviețuit șapte secole fără nici un fel de traforuri și, ca atare, e de la sine înțeles că rețelele de nervuri aplicate pe suprafețe pline nu au nici o funcție tehnică.

Totuși, discuția nu este la obiect. Fiind vorba de arhitectura secolelor al XII-lea și al XIII-lea, alternativa „totul este funcție, totul este iluzie” este la fel de puțin pertinentă cum ar fi, în privința filozofiei secolelor al XII-lea și al XIII-lea, alternativa „totul este căutarea adevărului, totul este gimnastică intelectuală și oratorie”. Arcele ogivale, care nu erau încă *singulariter voluti*, au început prin a „spune” ceva

înainte de a fi în stare să „facă” ceva. Arcele butante de la Caen și Durham, încă disimulate de acoperișurile colateralelor, au început prin a îndeplini o funcție înainte de a li se fi îngăduit „să o spună”. În cele din urmă, arcul butant „a învățat să vorbească”, arcul ogival „a învățat să funcționeze” și amândouă au învățat să proclame ceea ce făceau – printr-un limbaj mai amănunțit, mai explicit și mai ornat decât ar fi fost necesar pentru simpla eficiență; acest lucru e valabil și pentru structura stâlpilor, și pentru traforuri, care nu au încetat niciodată să „funcționeze” și să „vorbească” în același timp.

Nu ne aflăm nici în fața unui „raționalism” în sens pur funcțional, nici în fața unei „iluzii” în sensul esteticii moderne de artă pentru artă. Ne aflăm în fața unui fenomen pe care l-am putea numi o „logică vizuală” reprezentând ilustrarea lui *nam et sensus ratio quaedam est* al lui Toma d'Aquino. Fie că e vorba de prezentarea literară sau de modul de prezentare arhitecturală, un om format în spiritul scolasticii n-ar fi putut adopta alt punct de vedere în afara celui de *manifestatio*. I se părea de la sine înțeles că scopul principal al numeroaselor elemente care compun o catedrală era acela de a asigura stabilitatea, după cum la fel de firesc i se părea că scopul principal al numeroaselor elemente care alcătuiau *Summa* era de a-i asigura validitatea. Dar nu ar fi fost mulțumit dacă articularea (*membrafiication*) edificiului nu i-ar fi permis să refacă procesul compoziției arhitecturale în același mod în care articularea *Summei* îi îngăduia să refacă experiența cogitației. Pentru el, întreaga panoplie de colonete, arce, contraforți, traforuri, pînacuri și croșete este o autoanaliză și o auto-explicare a arhitecturii, tot așa cum familiarul sistem de părți, distincții, întrebări și articole reprezintă pentru el o autoanaliză și o auto-explicare a rațiunii. În vreme ce gândirea umanistă cerea un maximum de „armonie” – stil impecabil în scriitură, o proporție impecabilă (a cărei absență din structurile gotice e denunțată nemilos de Vasari¹⁴) în arhitectură –, gândirea scolastică reclama un maximum de explicitare. Aceasta admitea și pretindea o clarificare gratuită a funcției prin formă, tot așa cum insista asupra unei clarificări gratuite a gândirii prin limbaj.

V

Pentru a ajunge în faza sa clasică, stilul gotic nu a avut nevoie de mai mult de o sută de ani: de la proiectul lui Suger pentru Saint-Denis, până la cel al lui Pierre de Montereau; ne-am fi așteptat ca această nemaivăzut de rapidă și de concentrată dezvoltare să se producă și cu o fermitate și o coerență nemaîntâlnite. Totuși, lucrurile nu s-au petrecut așa. Dezvoltarea a fost coerentă, dar nu continuă. Dimpotrivă, dacă o urmărim de la început până la „soluțiile finale”, rămânem cu impresia că s-a desfășurat în salturi, pe principiul „doi pași înainte și unul înapoi”, ca și cum constructorii și-ar fi pus singuri tot felul de piedici. Și acest lucru se poate observa chiar la monumentele de prim rang, nu numai acolo unde cadrul geografic a fost potrivit sau unde lipsa banilor a fost cauza stagnerii.

„Soluția finală” pentru planul general consta, după cum ne amintim, într-o bazilică având nava tripartită, transeptul de asemenea tripartit – disproporționat față de navă, dar care se contopea oarecum cu avancorul cvintipartit –, absida altarului concentrică, prevăzută cu un deambulatoriu și capele radiare, și numai două turnuri pe fațadă (fig. 11 și 16). La prima vedere, normal ar fi fost să asistăm la o dezvoltare lineară începând cu bisericile Saint-Germer și Saint-Lucien din Beauvais, care anticipează aproape toate aceste trăsături încă de la începutul secolului al XII-lea. Descoperim însă o luptă dramatică între două soluții contrastante care par a se îndepărta, fiecare, de rezultatul ultim. Abația de la Saint-Denis, proiectată de Suger, și catedrala din Sens (fig. 12) ofereau un model strict longitudinal cu numai două turnuri în față, transeptul fiind fie foarte scund, fie lipsind cu desăvârșire – plan adoptat la Notre-Dame din Paris și la biserica din Mantes, și chiar la catedrala din Bourges, care aparține goticului clasic¹⁵. Ca și cum ar fi protestat împotriva acestui tip de plan, măștrii catedralei din Laon – influențați, probabil, de amplasarea singulară a edificiului lor în vârful dealului – au revenit la ideea germanică de

grup „polinomial” (fig. 13 și 15), cu un transept tripartit ieșind în afară și mai multe turnuri (după modelul catedralei din Tournai), așa că generațiile următoare au mai construit două catedrale până să scape de turnurile suplimentare care surmontau transeptul și bolta transeptului. Catedrala din Chartres a fost proiectată cu nu mai puțin de nouă turnuri, cea din Reims, ca și cea din Laon, cu șapte (fig. 15), la planul cu numai două turnuri frontale nerevenindu-se decât o dată cu înălțarea catedralei din Amiens (fig. 18).

În mod asemănător, „soluția finală” de alcătuire a navei (fig. 19-22) presupunea, în plan, o succesiune de bolți uniforme și cvadripartite, și de coloane uniforme și articulate, iar în elevație – succesiunea triadică de arcade largi, triforii și ferestre înalte. Din nou am putea fi tentați să credem că această soluție a fost rezultatul unei evoluții lineare, directe, de la modelele normande datând de la începutul secolului al XII-lea, ca Saint-Etienne din Beauvais sau din Lessay (fig. 14). În realitate, majoritatea structurilor anterioare catedralelor din Soissons și Chartres afișează ostentativ bolți sexpartite sprijinindu-se pe stâlpi monocilindrici (fig. 15) sau chiar revin la vechiul „sistem al alternanței”. În elevațiile lor se văd galerii care, în cazul celor mai importante clădiri ulterioare catedralei din Noyon, se combină cu un triforiu (sau, ca la Notre-Dame din Paris, cu echivalentul său) într-o așezare pe patru nivele (fig. 15)¹⁶.

Retrospectiv, e ușor de văzut că ceea ce pare o deviere arbitrară de la drumul drept este de fapt o condiție indispensabilă în vederea soluției „finale”. Dacă la catedrala din Laon nu s-ar fi adoptat grupul cu mai multe turnuri, nu s-ar fi ajuns la nici un fel de echilibru între tendințele longitudinale și tendințele centralizatoare și, cu atât mai puțin, la unificarea unei abside a altarului deplin dezvoltată cu un transept tripartit bine dezvoltat și el. Dacă nu s-ar fi adoptat bolțile sexpartite și o elevație pe patru nivele, nu ar fi fost posibilă reconcilierea idealului de progresie uniformă de la vest spre est cu idealurile de transparentă și verticalitate. În ambele cazuri, la soluțiile „finale” s-a ajuns prin *acceptarea și reconcilierea fundamentală a posibilită-*

ților *contradictorii*⁷⁷. Aici ne aflăm în fața celui de-al doilea principiu care guvernează scolastica. Și dacă primul – *manifestatio* – ne-a ajutat să înțelegem caracteristicile goticului clasic, acest al doilea principiu – *concordantia* – ne poate ajuta să înțelegem cum s-a ajuns la goticul clasic.

Toate cunoștințele omului medieval despre revelația divină și despre multe din celelalte lucruri pe care le considera adevărate îi erau transmise de către autorități (*auctoritates*): în primul rând, de cărțile canonice ale Bibliei, care îi furnizau argumente „intrinseci și irefutabile” (*proprie et ex necessitate*); în al doilea rând, de învățăturile Părinților Bisericii, care îi ofereau argumente „intrinseci”, dar doar „probabile”, și de filozofi, care îi livrau argumente „extrinseci” (*extranea*) și, implicit, doar probabile⁷⁸. Dar nu putem să nu observăm că aceste autorități, chiar diverse pasaje din Scriptură, se aflau adeseori în contradicție. Nu exista altă cale decât să fie acceptate ca atare și să fie mereu interpretate și reinterpretate, până se ajungea la reconcilierea lor – adică la exact ceea ce au făcut dintotdeauna teologii. Dar ca principiu, problema a fost pusă abia de Abélard, în celebra sa lucrare *Sic et Non*, în care arătată că *auctoritates*, printre care și Scriptura, se contraziceau în privința a 158 de puncte importante – de la disputa inițială privind rațiunea ca fundament al credinței, până la chestiuni mai particulare, cum ar fi, de pildă, sinuciderea (155) sau concubinajul (124). Specialiștii în drept canonic recurgeau de mult la asemenea treceri în revistă sau confruntări ale autorităților contradictorii; dar dreptul, dar al lui Dumnezeu, era în cele din urmă o creație a omului. Abélard era pe deplin conștient de îndrăzneala pe care o presupunea expunerea „diferențelor sau chiar a contradicțiilor” (*ab invicem diversa, verum etiam invicem adversa*) întâlnite în chiar cadrul sursei revelației, lucru dovedit de faptul că a scris că aceasta „l-ar stimula cu atât mai mult pe cititor să caute adevărul, cu cât autoritatea Scripturii este mai slăvită”⁷⁹.

După ce a expus, în minunata sa introducere, principiile de bază ale criticii de text (incluzând posibilitatea unor erori comise de către copiiști chiar și într-o Evanghelie – cum ar fi atribuirea lui Ieremia, în

Matei, 27, 9, a unei profeții aparținând lui Zaharia), Abélard s-a abținut, în mod malițios, să ofere sugestii. Dar era inevitabil ca astfel de soluții să nu fie elaborate, iar tehnicile de conciliere au căpătat din ce în ce mai multă importanță și au devenit aspectul poate cel mai de seamă al metodei scolastice. Cercetând în profunzime diversele surse ale acestei metode, Roger Bacon a reclus-o la trei componente: „împărțirea în mai multe părți, după modelul dialecticienilor; stabilirea consonanțelor ritmice, după metoda gramaticienilor; armonizările forțate (*concordiae violentes*), după metoda juriștilor”⁴⁹.

Această tehnică a reconcilierii lucrurilor aparent ireconciliabile, dusă, prin asimilarea logicii aristotelice, la perfecțiunea unei arte, a impus forma educației academice, ritualul desfășurării dezbaterilor publice – acele *disputationes de quodlibet* deja menționate – și, mai presus de orice, demersul argumentativ în scrierile scolastice înseși. Orice subiect (de exemplu, conținutul fiecărui *articulus* din *Summa Theologiae*) trebuia să fie formulat sub forma unei *quaestio*, în jurul căreia discuția începea prin enumerarea unui set de autorități (*videatur quod...*), în opoziție cu altul (*sed contra...*), continua cu rezolvarea (*respondeo dicendum...*) și, în sfârșit, cu o critică a fiecărui argument în parte (*ad primum, ad secundum* etc.), respinse numai din perspectiva interpretării și nu a valabilității respectivelor surse.

Nu e nevoie să spunem că acest principiu trebuia, în cele din urmă, să modeleze o habitudine mentală la fel de determinantă și de cuprinzătoare ca și principiul clarificării necondiționate. Oricât de combativi ar fi fost în relațiile dintre ei, scolasticii secolelor al XII-lea și al XIII-lea erau cu toții de acord în privința acceptării autorităților și se mândreau cu pricepera lor de a le înțelege și exploata, ținând la aceasta mai mult decât la originalitatea propriei gândiri. Se simte suflul unui veac nou atunci când William din Ockham – al cărui nominalism avea să distrugă legătura dintre rațiune și credință, și care declara: „Nu-mi pasă ce spune Aristotel despre asta”⁵¹ – neagă influența înaintașului său celui mai important, Peter Aureolus⁵².

O atitudine asemănătoare cu cea a scolasticii clasice trebuie să fi avut și constructorii catedralelor ce se încadrează în stilul gotic clasic. Pentru acești arhitecți, marile structuri din trecut aveau o *auctoritas* întru totul asemănătoare cu aceea a Părinților Bisericii asupra filozofilor scolastici. Între două motive aparent contradictorii, amândouă instituite ca autorități, nu se putea pur și simplu alege unul în defavoarea celuilalt. Trebuia cercetate până la capăt și, în cele din urmă, reconciliate, așa cum s-a întâmplat cu o formulă a Sfântului Augustin și cu una a Sfântului Ambrozie. Acest lucru explică, într-o oarecare măsură, evoluția aparent dezordonată dar, de fapt, de o înverșunată coerență, a arhitecturii gotice timpurii și clasice, care se supune și ea schemei: *videtur quod – sed contra – respondeo dicendum*.

Aș vrea să ilustrez acest lucru prin trei „aspecte” specifice goticului, sau, mai bine zis, *quaestiones*: rozasa de pe fațada de vest, organizarea peretelui de sub ferestrele înalte și structura stâlpilor navei.

După câte știm, fațadele de vest erau prevăzute cu ferestre obișnuite și nu cu rozase, până când, așa cum se pare, abatele Suger – impresionat pesemne de minunatul exemplu pe care-l văzuse pe transeptul nordic al bisericii Saint-Etienne din Beauvais – a optat pentru acest model, plasându-l pe fațada de vest de la Saint-Denis, suprapunând un minunat *Non peste Sic*, reprezentat de fereastra mare de dedesubt (fig. 22). Evoluția ulterioară a acestei inovații s-a confruntat cu mari dificultăți⁵¹. Dacă rozasa avea un diametru relativ mic sau chiar foarte mic (ca la Senlis), în părțile laterale și dedesubt rămânea o porțiune de perete dizgrațioasă și potrivnică spiritului gotic. Dacă diametrul rozasei era aproape la fel de mare ca lățimea navei, atunci când rozasa era privită din interior ea nu se potrivea cu bolțile navei, iar în exterior era nevoie ca distanța dintre contraforții fațadei să fie cât mai mare, ceea ce antrena o supărătoare micșorare a spațiului destinat portalurilor laterale. În afară de aceste lucruri, ideea însăși de unitate circulară izolată intra în conflict cu idealurile gustului gotic în general și cu idealul unei fațade gotice – reprezentare adecvată a interiorului – în special.

Nu e, așadar, de mirare că Normandia și, cu câteva rare excepții, Anglia au respins categoric ideea, mulțumindu-se să mărească fereastra tradițională până ce aceasta a „umplut” întreg spațiul disponibil; cum era de așteptat, Italia a salutat însă cu entuziasm apariția rozasei, tocmai datorită caracterului ei profund antigotic⁴⁴. Dar arhitecții Domeniului regal și cei din Champagne s-au simțit obligați să accepte motivul „omologat” de autoritatea abației Saint-Denis și aproape că e amuzant să le observăm stânjeneala.

Arhitectul de la Notre-Dame (fig. 23) a avut norocul unei nave cvintipartite. Ignorând cu curaj acest lucru, a procedat nu tocmai onest construind o fațadă tripartită ale cărei secțiuni laterale aveau o lățime atât de mare în comparație cu secțiunea centrală, încât problemele au putut fi rezolvate cu ușurință. Maestrul bisericii din Mantes a trebuit totuși să proiecteze distanța dintre contraforți considerabil mai mică decât lățimea navei – de fapt, atât cât era tehnic posibil; și, chiar și în această situație, spațiul pentru portalurile laterale era de parte de a fi îndeajuns de mare. Maestrul catedralei din Laon, care voia și o rozasă impunătoare, și portaluri laterale ample, a recurs la un șiretlic: a tăiat contraforții astfel încât în partea lor inferioară, care încadrează portalul principal, să fie mai apropiați decât în partea lor superioară, care încadrează rozasa; a disimulat apoi această ruptură prin imensa „frunză de viță” a portalului (fig. 24). Maeștrii catedralei din Amiens, în fine, proiectând o navă neobișnuit de îngustă, au avut nevoie de două galerii (una cu regi, cealaltă fără) pentru a umple spațiul dintre rozasă și portaluri (fig. 25).

Abia către 1240-1250, școala de la Reims, care a culminat cu Saint-Nicaise, a descoperit „soluția finală”: înscrierea rozasei chiar în arcul frânt al unei ferestre imense, devenind astfel parcă elastică (fig. 26-27). Putea fi coborâtă în așa fel, încât să nu fie în dezacord cu bolțile, iar spațiul de dedesubt putea fi umplut cu menouri și cu vitralii. Întregul ansamblu reflecta secțiunea transversală a navei, cu toate că fereastra rămânea fereastră, iar rozasa – rozasă. Pentru că, la Saint-Nicaise, combinația dintre verieră și rozasă nu este, așa cum s-ar pu-

tea crede, o simplă variantă lărgită a unei veriere bipartite cu rețea în vârf, situație întâlnită pentru prima oară la catedrala din Reims (fig. 28). La o astfel de fereastră, elementul circular care surmontează deschiderile nu este, ca în cazul rozasiei, o formă centrifugă, ci una centripetă: nu e o roată cu spițe divergente în raport cu un centru, ci una ale cărei spițe converg dinspre margine. Hugues Libergier nu ar fi putut niciodată să ajungă la soluția sa prin simpla mărire a unui motiv preexistent: trebuia să reconcilieze în mod autentic un *videtur quod* cu un *sed contra*⁶⁵.

În ceea ce privește problema organizării peretelui de dedesubtul ferestrelor înalte (în afara situației în care acest zid e desființat datorită prezenței unor adevărate tribune cu lumină proprie), stilul romanic oferise, în mare, două soluții opuse: una punând accentul pe suprafața bidimensională și pe continuitatea orizontală, cealaltă – pe adâncime și pe articulare verticală: peretele poate fi animat fie printr-o suită continuă de mici arcade orbe, aflate la distanță egală unele față de altele – ca la Sainte-Trinité din Caen (fig. 30), Saint-Martin din Boscherville, Le Mans sau bisericile de tipul Cluny-Autun –, fie printr-o suită de mari arce (cel mai adesea câte două pentru fiecare travec) care, împărțite prin colonete pentru a alcătui ferestre orbe, se deschid deasupra colateralelor, ca, de exemplu, la Mont-Saint-Michel, nartexul de la Cluny, Sens (fig. 31) etc.

Triforiul propriu-zis, introdus la Noyon pe la 1170 (fig. 32), constituie o primă sinteză între aceste două tipuri: combină continuitatea orizontală cu adâncimea pierdută în penumbră. Dar se terminase cu articularea verticală în interiorul traveei, lucru care trebuie că a fost resimțit cu atât mai puternic, cu cât ferestrele înalte începuseră să fie împărțite în două. Astfel, în corul bisericii Saint-Rémi din Reims și în cel de la Notre-Dame-en-Vaux din Châlons-sur-Marne (fig. 33), colonețele (două la Saint-Rémi, una la Châlons) se înalță de la marginea inferioară a triforiului până la ferestrele înalte, unde slujesc drept cadru ferestrelor, decupând triforiul însuși în trei sau în două. O asemenea soluție a fost respinsă la Laon (fig. 15), la fel ca și la Chartres,

spre sfârșitul secolului (fig. 34), precum și la Soissons. În cazul acestor prime biserici aparținând goticului clasic, în care tribunele sunt definitiv abandonate și unde cele două deschideri se contopesc într-o singură fereastră bipartită cu traforuri de dale ajurate, triforiul este încă, sau, mai bine zis, din nou alcătuit din intervale perfect egale, despărțite de colonete perfect egale; legea continuității orizontale e cu atât mai suverană, cu cât brâiele se suprapun peste coloanele angajate.

O reacție împotriva acestui orizontalism nenuanțat s-a manifestat la Reims, unde axa verticală a triforiului a fost accentuată prin îngroșarea colonetelor centrale, astfel încât să corespundă menourilor de deasupra lor (fig. 35). Inovația este însă atât de discretă, încât s-ar putea ca vizitatorul modern să n-o observe. Ea nu a scăpat însă atenției confracților maestrului catedralei din Reims: în schița de elevație interioară pe care a făcut-o Villard de Honnecourt, el a accentuat proporțiile colonetei centrale – în realitate doar cu puțin mai mare decât celelalte – astfel încât oricine ar remarca-o (fig. 36)⁶⁶. Ceea ce nu fusese decât o aluzie în cazul catedralei din Reims devine la Amiens o afirmație explicită și emfatică (fig. 37); așa cum se întâmplase la Châlons-sur-Marne și, într-o fază anterioară, la Sens, deschiderile triforiului au fost despărțite în două unități distincte, coloneta centrală transformându-se în stâlp cu coloane angajate al căror fus principal se continuă în menoul central al ferestrei.

Totuși, împărțind fiecare travee în două „ferestre oarbe” și transformând succesiunea uniformă a colonetelor într-o alternanță de elemente diferite – colonete și stâlpi fasciculați –, maștrii catedralei din Amiens negau însăși ideea de triforiu. Pentru a contracara parcă această accentuare a articulației verticale, ei au accelerat ritmul triforiului, care devine independent de cel al ferestrelor înalte. Fiecare dintre cele două „ferestre oarbe”, care constituie o travee la nivelul triforiului, este împărțită în trei secțiuni, în vreme ce fiecare din cele două deschideri ale unei ferestre înalte e secționată în două. Dimensiunea orizontală este și mai accentuată prin transformarea brâului inferior într-o bandă de ornamente florale.

Pierre de Montereau a fost cel care a rostit în final *respondeo dicendum*: ca și la Soissons și Chartres, triforiul de la Saint-Denis (fig. 38) este o secvență continuă de patru deschideri egale, despărțite de elemente ale aceleiași specii. Totuși – și aici intră în joc Amiens –, aceste elemente sunt acum stâlpi fasciculați și nu colonete, stâlpul principal fiind puțin mai gros decât ceilalți; toți se prelungesc până la fereastra cvadripartită, stâlpul central unindu-se cu menoul central cu ajutorul a trei colonete, ceilalți unindu-se cu menourile secundare prin intermediul câte unei colonete. Triforiul lui Pierre de Montereau nu numai că este singurul vitrat, dar este și primul care a reprezentat o reconciliere perfectă între *Sic* de la Chartres și Soissons (sau, dacă vreți, de la Sainte-Trinité din Caen sau de la Autun) și *Non* de la Amiens (sau, dacă vreți, de la Châlons-sur-Marne sau de la Sens). Acum, în sfârșit, marile coloane angajate puteau fi prelungite peste brâiele orizontale fără a amenința să rupă continuitatea orizontală a triforiului; cu aceasta ajungem în fața ultimului dintre cele trei „aspecte” – structura stâlpilor navei.

După câte știu, primii *piliers cantonnés* apar la catedrala din Chartres (începută în 1194), unde nu sunt totuși încă alcătuiți din elemente omogene (un nucleu cilindric și colonete cilindrice), ci prezintă, alternativ, o combinație de nucleu cilindric și colonete octogonale și una de colonete cilindrice cu un nucleu octogonal. Acest din urmă motiv pare a indica faptul că maestrul de la Chartres era la curent cu o mișcare apărută, se pare, în regiunea limitrofă dintre Franța și Țările de Jos, ale cărei influențe se făcuseră simțite cu precădere asupra corului catedralei din Canterbury. Aici, Guillaume de Sens, *magister operis* între 1174 și 1178, aproape că s-a lăsat în voia plăcerii ludice de a inventa toate variațiile posibile pe o temă la modă, primită cu entuziasm în Anglia, dar aproape niciodată folosită în Franța – cea a stâlpilor cu un nucleu de zidărie de culoare deschisă, contrastând pitoresc cu coloane complet detașate și monolitice de marmură neagră⁹⁷; a rezultat un fel de eșantion de tipuri de stâlpi decorați, iar unul dintre ei este compus, ca și suportii care alternează la Chartres, dintr-un nucleu octogonal și colonete cilindrice (fig. 43).

Maestrul catedralei din Chartres a adoptat această idee, dar a dezvoltat-o într-un spirit total diferit. El a transformat coloanele detașate, monolitice, în colonete angajate din zidărie obișnuită, înlocuind, la fiecare pereche de stâlpi, nucleul octogonal cu unul cilindric; și, mai ales, a tratat acel *pilier cantonné* nu ca o variantă seducătoare, ci ca elementul fundamental al întregului sistem. Tot ce îi mai rămânea de făcut maestrului de la Reims era să elimine încântătoarea, dar nu tocmai logica diferență de formă dintre colonete și nucleu.

În forma sa desăvârșită, acest *pilier cantonné* reprezintă în sine o rezolvare de tipul *Sic et Non* prin aceea că asociază unui nucleu cilindric colonete care, la origine, fuseseră aplicate numai unor elemente angulare (deschideri de fereastră sau stâlpi). Dar, la fel cum tipul primitiv de triforiu avea tendința de a suprima articularea verticală în favoarea continuității orizontale, tot așa și tipul vechi de *pilier cantonné* avea tendința de a rămâne „colonar” mai degrabă decât „mural”. Asemeni unei coloane, se închcia cu un capitel, în vreme ce, într-un stâlp compus, colonetele dinspre navă se prelungesc până la nașterea bolților. Acest fapt a creat dificultăți care au determinat o evoluție în zigzag, asemănătoare celei ce a putut fi observată în modul de abordare a triforiului.

În primul rând, de vreme ce capitelurile gotice sunt proporționate mai mult în funcție de diametru decât de înălțimea coloanelor respective⁵⁴, a rezultat o combinație între un capitel mare – cel al nucleului – și patru capiteluri de două ori mai mici (ale colonetelor). În al doilea rând, fapt și mai important, cele trei sau chiar cinci colonete angajate, care se înalță până la bolți, pornesc de deasupra capitelurilor, ca pe vremea când stâlpii erau monocilindrici, astfel că devine indispensabilă stabilirea unei conexiuni vizibile între colonetele angajate în zidul din centru și cea ce aş nemi pe scurt „coloneta navei”, adică cea a coloanei dinspre navă și nu dinspre colaterală sau stâlpul vecin. Maestrul de la Chartres a încercat să realizeze aceasta prin omiterea capitelului colonetei dinspre navă, care se prelungeste astfel până la baza coloanei angajate centrale (fig. 43). Îndreptându-se într-o cu totul altă direcție, maeștrii de la Reims au revenit la forma

anterioară⁵⁹, lăsând la locul lui capitelul colonetei dinspre navă, dar concentrându-se în schimb asupra altei probleme, aceea a diferenței de înălțime între capiteli. Și au rezolvat-o adăugând fiecărei colonete câte două capiteli suprapuse, astfel ca înălțimea lor totală să egaleze înălțimea capitelului stâlpului (fig. 44)⁶⁰.

La Amiens, dimpotrivă, s-a revenit la soluția de la Chartres, făcându-se și un pas în plus în aceeași direcție, deoarece, în afară de capitelul colonetei dinspre navă, a fost eliminată și baza coloanei angajate centrale, coloneta dinspre navă continuându-se astfel în coloana angajată centrală și nu numai până la baza ei, ca la Chartres (fig. 45). Stâlpii mai vechi de la Beauvais sunt, în general, asemănători cu cei de la Amiens, dar reprezintă o revenire la o tradiție anterioară: coloana angajată centrală și-a recăpătat baza. Iar această nouă rupere a coerenței verticale este accentuată suplimentar de un frunziș decorativ (fig. 46).

Totuși, atunci când a fost construit corul de la Beauvais, nodul gordian fusese deja tăiat de Pierre de Montereau, care a revenit curajos la tipul de stâlp compus – rezolvând toate dificultățile prin eliminarea capitelului mare al coloanei – și la ideea unei unice „colonete înspre navă” (fig. 47). Cele trei coloane înalte impuse de bolțile principale se puteau înălța fără întrerupere de la sol până la baza bolții, tăind capitelurile arcadelor navei (fig. 19). Totuși, Pierre de Montereau se situează mai degrabă de partea lui *Non* și nu încearcă să-l împace cu *Sic*. Subordonând în mod inteligent problema minoră a coloanei, celei majore a întregului sistem, el a preferat mai degrabă sacrificarea principiului „colonar” decât să renunțe la „reprezentarea” adecvată a peretelui navei prin nucleul stâlpului (fig. 40). În această situație, cel cărui îi revenea sarcina de a formula *respondeo dicendum* era maestrul catedralei din Köln, format în Franța; el a combinat tipul de *pilier cantonné* de la Amiens (cilindric și cu patru colonete) cu coloanele înalte și continue și cu colonetele subsidiare ale tipului de stâlp elaborat de Pierre de Montereau⁶¹. Dar a sacrificat astfel corespondența logică dintre pereții navei și suporti. Văzut într-o diagra-

mă, planul peretelui navei întretaie din nou în mod arbitrar planul nucleului stâlpului, în loc să coincidă cu el (fig. 41).

Cititorul va avea, poate, despre toate acestea aceeași părere ca și Dr. Watson despre teoriile filogenetice ale lui Sherlock Holmes: „Nu sunt oare cumva cam prea fanteziste?”. Și va putea obiecta, eventual, că evoluția schițată aici nu-i decât o actualizare a schemei hegeliene („teză, antiteză, sinteză”), care s-ar potrivi și altor procese evolutive, ca, de pildă, dezvoltarea picturii florentine în *Quattrocento* sau chiar evoluția individuală a unor artiști. Totuși, ceea ce deosebește parcursul arhitecturii gotice franceze – de la forma sa timpurie la cea clasică – de alte fenomene asemănătoare este, mai întâi, extraordinara lui coerență și, apoi, faptul că principiul *videtur quod, sed contra, respondeo dicendum* pare a fi fost aplicat în deplină cunoștință de cauză.

Există o mică dovadă – bine cunoscută, cu siguranță, dar neexaminată încă în această lumină – care arată că cel puțin unii dintre arhitecții francezi din secolul al XIII-lea gândeau și acționau efectiv în termeni pur scolastici. În *Albumul* lui Villard de Honnecourt poate fi studiat planul unei abside de altar „ideale”, pe care el și un alt arhitect, Pierre de Corbie, l-au conceput, așa cum arată o însemnare ulterioară, *inter se disputando* (fig. 48)⁶⁴. Iată, așadar, doi arhitecți din vremea goticului clasic discutând o *quaestio* și un al treilea meșter din domeniu referindu-se la această discuție cu termenul specific scolastic de *disputare*, iar nu cu *colloqui*, *deliberare* sau cu vreunul din atâția alți termeni mai obișnuiți. Și care este rezultatul acestei *disputatio*? O absidă care combină, într-un fel, toate tipurile posibile de *Sic* cu toate tipurile posibile de *Non*. Ea prezintă un dublu deambulatoriu combinat cu un hemiciclu continuu de capele complete, toate de adâncime aproape egală. Planul acestor capele este, alternativ, semicircular și – după modelul cistercian – pătrat; în timp ce capelele pătrate au bolți separate, așa cum se obișnuia, capelele semicirculare se sprijină pe aceeași cheie de boltă cu și sectorul adiacent al deambulatoriului exterior, ca la Soissons (și derivatele sale)⁶⁵. Aici, dialectica scolastică a împins gândirea arhitecturală până la un punct în care aceasta încetează a mai fi arhitecturală.

NOTE

1. Istoria acestei paralele în literatura modernă ar presupune un studiu separat. E de ajuns deocamdată să trimitem la frumoasele pagini scrise de Charles R. Morey în *Mediaeval Art*, New York, 1942, pp. 235-267.

2. Cf. W. Koehler, *Byzantine Art in the West*, „Dumbarton Oaks Papers”, I, 1941, pp. 85 și urm.

3. Cf. M. Dvorak, *Idealismus und Naturalismus in der Gotischen Skulptur und Malerei*, München, 1918 (publicat inițial în „Historische Zeitschrift”, seria a 3-a, XXIII), *passim*; E. Panofsky, *Deutsche Plastik des Elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, München, 1924, pp. 65 și urm. Se poate vedea cu ușurință că autorităților ecleziastice le-a fost greu să admită acest nou punct de vedere aristotelic. În 1215, la Universitatea din Paris încă era în vigoare rezoluția Sinodului de la Paris, din 1210, care condamnase *Metafizica* și *Naturalia* lui Aristotel (și chiar prescurtări ale acestora), drept erezii la fel de vădite ca acelea ale unor David de Dinant sau Amaury de Bène, ce susțineau unitatea lui Dumnezeu și a creației Sale. În 1231, Papa Grigore IX a admis tacit *Metafizica*, dar a reiterat interdicția în ceea ce privește *Naturalia* câtă vreme acestea nu au fost „cenzurate și nu le-au fost eliminate greșelile”. Chiar a creat o comisie în acest scop; trecuse totuși vremea unor interdicții reale.

4. Cuvântul *compendium* (însemnând inițial „tezaur”, „depozit”) ajunsese să însemne „o scurtătură” (*compendia montis*) și, cu un sens mai figurat, o „metodă scurtă și practică” (*compendium docendi*). În rezoluțiile din 1210 și 1215, menționate la nota 3, cuvântul *summa* este încă folosit în acest sens: „Non, legantur libri Aristotelis de metaphysica et naturali historia, nec *summa* de iisdem”. Potrivit opiniei generale, prima manifestare a unei *Summa Theologiae* în accepțiunea obișnuită acum este cea datorată lui Robert de Courçon, din 1202, nepublicată încă integral. Se prea poate, totuși, ca două *Summae*, una aparținând lui Prévostin și alta lui Stephen Langton (care preda și el la Paris), să-i fie anterioare cu vreo zece sau cincisprezece ani; cf. E. Lesne, *Histoire de la propriété ecclésiastique en France*, V (*Les Ecoles de la fin du XIIIe siècle à la fin du XIIe*), Lille, 1940, pp. 249-251 și 676.

5. Cf. Robert Grosseteste, Roger Bacon și, de asemenea, William Shyreswood.

6. Pentru Ockham, cf. cartea lui R. Guelluy, *Philosophie et Théologie chez Guillaume d'Occam*, Louvain, 1947; Pentru Nicolas d'Autrecourt, vezi J.R. Weinberg, *Nicolaus of Autrecourt, a Study in 14th Century Thought*, Princeton, 1948.

7. Toma d'Aquino, *Summa Theologiae* (citată în continuare ca *S. Th.*), I-II, qu. 49, art. 3, C.

8. M. de Wulf, *History of Mediaeval Philosophy*, a 3-a ed. engleză (traducere de C. E. Messenger), Londra, II, 1938, p. 9.

9. „Aici trebuie să-mi tai.” Pentru folosirea proverbială a acestei fraze, vezi Nicolas de Briart, retipărit în V. Mortet și P. Deschamps, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture*. Paris, II, 1929, p. 290), cf. G.P., în „Romania”, XVIII, 1889, p. 288.

10. *S. Th.*, I, qu. 1, art. 6, C.

11. *Ibidem*, qu. 89, art. 1, C.

12. *Ibidem*, qu. 1, art. 8, ad 2. [„Utitur tamen sacra doctrina etiam ratione humana non quidem ad probandam fidem sed *ad manifestandum* aliqua quae traduntur in hac doctrina.”]

13. *Ibidem*, qu. 2, art. 2, C.

14. *Ibidem*, qu. 1, art. 8, C.: „Cum enim fides infallibili veritati innitatur, impossibile autem sit de vero demonstrari contrarium, manifestum est probationes quae contra fidem inducuntur, non esse demonstrationes, sed solubilia argumenta”. Cf., de asemenea, fragmentul citat în F. Ueberweg, *Grundriss der Geschichte der Philosophie*, ed. a II-a, Berlin, II, 1928, p. 429.

15. *S. Th.*, qu. 32, art. 1, ad 2; qu. 27, art. 1 și 3. După cum se știe, Sfântul Augustin comparase deja relația dintre cele trei Persoane – printr-o *similitudo* – cu cea dintre memorie, inteligență și iubire (*De Trinitate*, XV, 41-42, retipărit în *Patrologia Latina*, vol. 42, col. 1088 ff.)

16. *Ibidem*, qu. 27, art. 1, ad 3 și *passim*, de pildă qu. 15, art. 3, ad 4.

17. Această definiție generalizatoare nu poate fi aplicată, desigur, unui gânditor cu Sfântul Bonaventura, după cum nici o definiție globală a goticului clasic nu se aplică în totalitate unui monument de felul catedralei din Bourges. În ambele cazuri ne aflăm în fața unor excepții monumentale în care tradiții și tendințe anterioare, prin excelență antiscolastice și, respectiv, antigotice, evoluează într-un cadru scolastic clasic și, respectiv, în cadrul stilului gotic clasic. Așa cum misticismul augustinian (cum a fost cultivat în secolul al XII-lea) supraviețuiește la Sfântul Bonaventura, la fel se întâmplă și cu conceptul creștin timpuriu de bazilică fără transept sau în care transeptul aproape că lipsește (cum se vede la catedrala din Sens, la nava bisericii abației de la Saint-Denis, a lui Suger, la Mantes și Notre-Dame din Paris), care supraviețuiește la catedrala din Bourges (cf. S. Mck. Crosby, *New Excavations in the Abbey Church of Saint-Denis*, „Gazette des Beaux-Arts”, seria a 6-a, XXVI, 1944, pp. 115 și urm., și, în volumul de față, pp. 79 și urm.). Atât filozofia Sfântului Bonaventura, cât și catedrala din Bourges (care ar putea fi numită biserică augustiniană) au rămas unice în privința unora dintre cele mai semnificative aspecte ale lor: nici chiar franciscanii, oricât de critici ar fi fost la adresa tomismului, nu puteau perpetua stăruința Sfântului Bonaventura în atitudinea sa antiaristotelică; în același fel, nici acei arhitecți care nu au subscris idealurilor de la

Reims și Amiens nu au putut să accepte soluția maestrului de la Bourges, care optase pentru boltile sexpartite.

18. Cf., de exemplu, A. Dempf, *Die Hauptform mittelalterlicher Weltanschauung – eine geisteswissenschaftliche Studie über die Summa*, München și Berlin, 1925.

19. Bonaventura, *In Lib. III Sent.*, dist. 9, art. 1, qu. 2. În legătură cu critica adusă de Bacon unui asemenea scheme retorice, cf., în volumul de față, p. 83.

20. Cf. din nou, în volumul nostru, pp. 83 și urm.

21. *S. Th.* Prolog.

22. Alexander din Hales, după toate probabilitățile primul care a introdus acest mod elaborat de articulare, împarte *partes în membra și articuli*; Toma, în *S. Th.*, împarte *partes în quaestiones și articuli*. Comentariile asupra sentinței împart în general *partes în distinctiones* (v. *infra*, nota 23), acestea fiind la rândul lor subîmpărțite în *quaestiones și articuli*.

23. Această primă parte, care tratează despre Dumnezeu și ordinea creației, este organizată după cum urmează:

I. Esență (qu. 2-26):

a) Dacă există Dumnezeu (qu. 2):

1. Dacă propoziția existenței Lui este evidentă (art. 1),

2. Dacă este demonstrabilă (art. 2),

3. Dacă El există (art. 3);

b) În ce fel există sau nu există (qu. 3-13):

1. Cum nu este El (qu. 3-11),

2. Cum ne este El cunoscut nouă (qu. 12),

3. Cum este El numit (qu. 13);

c) Operațiile Sale (qu. 14-26):

1. Știința Lui (qu. 14-18),

2. Voința Lui (qu. 19-24),

3. Puterea Lui (qu. 25-26).

II. Deosebirea persoanelor (qu. 27-43):

a) Origine sau purcedere (qu. 27),

b) Relațiile de origine (qu. 28),

c) Persoanele ca atare (qu. 29-43)

III. Purcederea creaturilor (qu. 44 – până la sfârșit):

a) Crearea firii (qu. 44-46),

b) Deosebirea creaturilor (qu. 47-102),

c) Guvernarea creaturilor (qu. 103 – sfârșit).

24. O capodoperă specifică eulogiei scolastice este *Collatio* în onoarea lui Carol IV, semnată de Papa Clement VI (R. Salomon, M.G.H., *Leges*, IV, 8, pp. 143 și urm.), în care Carol este comparat cu Solomon, potrivit următoarelor puncte: *Comparatur*, *Collocatur*, *Approbat*, *Sublimatur*, fiecare fiind subîmpărțit astfel:

I. *Comparatur*. Solomon...

a) in aliquibus *profecit*:

1. in latriae magnitudine;
2. in prudentiae certitudine;
3. in iustitiae rectitudine;
4. in clementiae dulcedine.

b) in aliquibus *excessit*.

1. in sapientiae limitudine;
2. in abundantiae plenitudine;
3. in facundiae amplitudine;
4. in quietae vitae pulchritudine.

c) in aliquibus *defecit*:

1. in luxuriae turpitudine;
2. in perseverantiae longitudine;
3. in idolatriae multitudine;
4. in rei bellicae fortitudine etc., etc.

Tratatul mitografic al lui Ridewall a fost editat de H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis* (*Studien der Bibliothek Warburg*, IV, Leipzig și Berlin, 1926); pentru sistematizarea scolastică a *Metamorfozelor* lui Ovidiu (*naturalis, spiritualis, magica, moralis, et de re animata in rem inanimatam, de re inanimata in rem inanimatam, de re inanimata in rem animatam, de re animata in rem animatam*), cf. F. Ghisalberti, *Mediaeval Biographies of Ovid*. Journal of the Wartburg and Courtauld Institutes, IX, 1946, p. 10 și urm., în special p. 42.

25. Primele manuscrise, ediții și comentarii dovedesc existența unei perfecte conștiințe a faptului că prima *Cantica* începe în realitate cu *Canto* 2 (astfel ca ea să cuprindă 33 de cânturi, ca și celelalte). În manuscrisul Trivulziana din 1337 (ed. L. Rocca, Milano, 1921), ca și în incunabule, cum e cel din ediția venețiană a lui Wendelin de Speyer, găsim următoarele precizări: „Comincia il canto primo de la prima parte nelaquale fae *proemio a tutta l'opera*” și „Canto secondo de la prima parte nelaquale fae *proemio ala prima canticha solamente*, cio è ala prima parte di questo libro solamente”. Cf. comentariului lui Jacopo della Lana (republicat în ediția L. Scarabelli din 1866 a *Divine Commedia*, pp. 107 și 118): „In questi due

primieri Capitoli... fa proemio e mostra sua disposizione... Qui (*scil.* in Canto 2), segue suo proema pregando la scienza che lo aiuti a trattare tale poetria, sicome è usanza delli poeti in li principii delli suoi trattati, e li oratori in li principii delle sue arenghe".

26. T. E. Mommsen (Introd.) *Petrarch, Sonnets and Songs*, New York, 1946, p. XXVII.

27. R. Arnheim, *Gestalt and Art*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 1943, pp. 71 și urm.; *idem*, *Perceptual Abstraction and Art*, „Psychological Review”, LIV, 1947, pp. 66 și urm., în special p. 79.

28. *S. Th.*, I, qu. 5, art. 4, ad. I.

29. Paris, Bibl. Nat. Nouv. Acq. 1359 și Londra, Brit. Mus. Add. 11662 (cf. M. Prou, *Dessins du XIe siècle et peintures du XIIIe siècle*, „Revue de l'Art Chrétien”, XXIII, 1890, pp. 122 și urm.; de asemenea, M. Schild-Bunim, *Space in Mediaeval Painting*, New York, 1940, p. 115).

30. Excepții: Fécamp (după 1168), care nu are decât stâlpi compuși; traveea esică de la Saint-Leu din Esserent (aprox. 1190), care are un sistem alternant; Saint-Yves din Braine (după 1200), care are stâlpi compuși în absidă; Longpont, care are stâlpi monocilindrici.

31. Experimentele privind cea de-a șaptea și cea de-a noua pereche de stâlpi ai navei din catedrala din Laon nu au avut un efect notabil asupra evoluției ulterioare, iar stâlpii de la Soissons – cilindri cu o singură colonetă înspre navă – nu sunt, după opinia mea, decât o reducere a tipului de *pilier cantonné* complet de la Chartres, cu patru colonete pe cele patru laturi. Imitat doar superficial la Notre-Dame din Paris (cea de-a doua pereche de stâlpi înspre vest), acest tip este important în special pentru influența sa asupra structurilor din provincie, ridicate după mijlocul secolului al XIII-lea (cf. nota 61), și asupra suptorilor absidei (și numai ai absidei), în cazul catedralelor din Reims și Beauvais. Pentru evoluția tipului de *pilier cantonné*, vezi pp. 76 și urm.

32. Unii istorici ai arhitecturii sunt înclinați să identifice faza de maximă înflorire a stilului gotic în catedralele din Reims și Amiens (navă) și să considere eliminarea radicală a peretelui în cazul navei de la Saint-Denis, Sainte-Chapelle, Saint-Nicaise din Reims sau Saint-Urbain din Troyes ca fiind începutul dezintegrării sau decadenței goticului (*gotbique rayonnant*, în opoziție cu *gotbique classique*). Aceasta este, desigur, o chestiune de definiție (cf. P. Frankl, *A French Gothic Cathedral*, „Art in America”, XXXV, 1947, pp. 294 și urm.). Dar se pare că, evaluat cu propriile sale standarde de perfecțiune, stilul gotic se desăvârșește numai atunci când zidul este redus până la limita posibilităților tehnice și aceasta simultan cu atingerea unui maximum de „inferabilitate”. Am chiar bănuiala că punctul de vedere exprimat mai sus are un temei pur verbal, expresia „gotic clasic” sugerând automat

normele plastice ale grecilor și romanilor, și nu „clasicitatea” proprie goticului. De fapt, chiar meșterii de la Amiens s-au grăbit să adopte triforiul vitrat de la Saint-Denis de îndată ce au aflat de existența lui (transept și absidă).

33. Interpretarea lui Viollet-le-Duc e împinsă la extrem în L. Lemaire, *La logique du style gothique*, „Revue néoscolastique”, XVII, 1910, pp. 234 și urm.

34. P. Abraham, *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*, Paris, 1935 (cf. discuția preluată de „Bulletin de l'Office international des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art”, II, 1935).

35. E. Gall, *Niederrheinische und normännische Architektur im Zeitalter der Frühgotik*, Berlin, 1915; *Idem*, *Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland*, I, Leipzig, 1925. Cf., de asemenea, P. Frankl, *Meinungen über Wesen und Herkunft der Gotik*, în Walter Timmling ed., „Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft”, Kleineliteraturführer, T. VI, Leipzig, 1923, p. 21. Bibliografie suplimentară privind controversa cu Pol Abraham este citată în G. Kubler, *A Late Gothic Computation of Rib Vault Thrusts*, „Gazette des Beaux-Arts”, seria a 6-a, XXVI, 1944, pp. 135 și urm; de asemenea: Pol Abraham, *Archéologie et résistance des matériaux*, „La Construction Moderne”, I, 1934-1935, pp. 788 și urm.

36. *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis and Its Treasures* (E. Panofsky, ed.), edițiile I și a II-a, Princeton, 1946, respectiv 1979, p. 108, 8; în privința corectării termenului *veluti* în *voluti*, vezi E. Panofsky, *Postlogium Sugerianum*, „Art Bulletin”, XXIX, 1947, p. 119.

37. Cf. G. Kubler, *loc. cit.*

38. Cf. E. Brunet, *La restauration de la cathédrale de Soissons*, „Bulletin Monumental”, LXXXVII, 1928, pp. 65 și urm.

39. Cf. H. Masson, *Le rationalisme dans l'architecture du Moyen Age*, „Bulletin Monumental”, XCIV, 1935, pp. 29 și urm.

40. Vezi, de exemplu, interpretarea convingătoare a lui Kubler, *loc. cit.*, sau obiecțiile violente și îndreptățite ale expertului francez Mignot cu privire la teoriile exagerate ale confrăților milanezi, potrivit cărora „archi spiguti non dant impulsam contrafortibus” (cf. J. S. Ackerman, *Ars Sine Scientia Nihil Est, Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan*, „Art Bulletin”, XXXI, 1949, pp. 84 și urm.). Așa cum se poate vedea și din textele de la Milano (retipărite în Ackerman, *loc. cit.*, pp. 108 și urm.), termenii *contrefort* și *arc-boutant* erau cunoscuți chiar și în latină și italiană (*archi butanti*) spre sfârșitul secolului al XIV-lea, iar ambii erau folosiți în sens figurat încă din secolele al XV-lea și al XVI-lea (*Dictionnaire historique de la langue française publié par l'Académie Française*, III, Paris, 1888, pp. 575 și urm.; E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, I, Paris, 1863, p. 185; La Curne de la Palaye, *Dictionnaire historique de l'ancienne langue française*, IV, Paris și Niort, 1877, p. 227). Termenul *bouterec* (F. Godefroy, *Lexique de l'ancien français*, Paris,

1901, p. 62) trebuie să fi fost folosit înainte de 1388, când în engleză apare *butress*, iar *estribo* se folosește în mod curent în tratatul interpretat de Kubler, *loc. cit.*

41. De vreme ce pentru stabilitatea bolților registrul superior de arce butante este de prisos, prezența sa a fost explicată ca fiind expresia nici mai mult, nici mai puțin decât a „timidității” (J. Gaudet, *Eléments de théorie d'architecture*, Paris, n. d., III, p. 188), K. J. Conant (*Observations on the Vaulting Problems of the Period 1088-1211*), „*Gazette des Beaux-Arts*”, scria a 6-a, XXVI, 1944, pp. 127 și urm.) a explicat-o ca pe o măsură de apărare împotriva forței vântului.

42. Vezi E. Gall, *op. cit.*, mai ales *Die Gotische Baukunst*, pp. 31 și urm.

43. Vezi J. Gaudet, *op. cit.*, pp. 200 și urm., fig. 1076.

44. G. Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, partea a II-a: „Perchè nelle colonne non osservarono (meșterii gotici) quella misura e proporzione che richiedeva l'arte, ma a la mescolata con una loro regola senza regola faccendole grosse grosse, o sottili sottili, come tornava lor meglio”. Atunci când observă că scara părților unui edificiu gotic nu e determinată de considerente antropomorfe și că proporțiile lor se pot schimba în cadrul unuia și aceluiași edificiu, Vasari – a cărui perspicacitate e dublată de ostilitate – atrage atenția asupra unui principiu fundamental prin care arhitectura gotică se deosebește și de arhitectura clasică, și de cea a Renașterii și barocului. Cf. C. Neumann, *Die Wahl des Platzes für Michelangelos 'David' in Florenz im Jahr 1504; zur Geschichte des Maßstabproblems*, „*Repertorium für Kunstwissenschaft*”, XXXVIII, 1916, pp. 1 și urm. Și, de asemenea, E. Panofsky, *Das erste Blatt aus dem Libro' Giorgio Vasaris; eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance*, „*Städeljahrbuch*”, VI, 1929, pp. 4 și urm., mai ales pp. 42 și urm.

45. Vezi S. Mck. Crosby, *loc. cit.*; pentru Bourges, cf. *supra*, nota 17.

46. Până nu demult, s-a crezut că prima construcție gotică pe patru nivele a fost catedrala din Tournai (cca 1100). S-au descoperit, totuși, alte două edificii, cu foarte puțin mai timpurii, dar mult mai primitive – demonstrând o dată în plus legătura strânsă dintre Flandra și Anglia –, unul la Tewkesburg (datând din 1087) și celălalt la Pershore (construit între 1090 și 1100); cf. J. Bony, *Tewkesburg et Pershore, deux élévations à quatre étages de la fin du XIe siècle*, „*Bulletin Monumental*”, 1937, p. 281 și urm., p. 503.

47. Adăugarea colateralelor secundare la catedrala din Köln (în alte privințe urmând îndeaproape planul catedralei din Amiens) ilustrează sacrificarea considerentului major (în acest caz, echilibrul între tendința centrală și cea longitudinală) în favoarea celui minor (în acest caz, conformitatea navei și a corului), potrivit aceleiași logici ce poate fi observată în tratarea suporturilor (cf. pp. 74, 86, 90 și urm.).

48. S. *Tb.*, qu. I, art. 8, ad. 2.

49. *Patrologia Latina*, vol. 178, col. 1339 și urm.

50. Roger Bacon, *Opus minus*, citat în H. Felder, *Geschichte der wissenschaftlichen Studien im Franziskanerorden*, Freiburg, 1904, p. 515: „Quae fiunt in textu principaliter legendo et praedicando, sunt tria principaliter; scilicet, divisiones per membra varia, sicut artistae faciunt, concordantiae violentes, sicut legis-tae utuntur, et consonantiae rhythmicae, sicut grammatici“. Pentru anticiparea metodei *Sic et Non* de către canoniști (Yves de Chartres, Bernold de Constance), vezi M. Grabmann, *Die Geschichte der scholastischen Methode*, Freiburg, 1909, I, pp. 234 și urm.; I și II, *passim*.

51. William din Ockham, *Quodlibeta*, I, qu. 10, citat în Ueberweg, *op. cit.*, p. 581: „*Quidquid de hoc senserit Aristoteles, non curo, quia ubique dubitative videtur loqui*“.

52. William din Ockham, *In I sent*, dist. 27, qu. 3, citat *ibidem*, pp. 574 și urm.: „*Pauca vidi de dictis illius doctoris. Si enim omnes vices, quibus, respexi dicta sua, simul congregarentur, non complerent spatium unius dei naturalis... quam materiam tractavi, et fere omnes alias in primo libro, antequam vidi opinionem hic recitalam*“.

53. Vezi H. Kunze, *Das Fassadenproblem der französischen Früh- und Hochgotik*, Strasbourg, 1912.

54. Germania, în general ostilă rozaselor plasate pe fațada de vest (cu excepția catedralei din Strasbourg și a celor din sfera sa de influență, spre deosebire de catedrala din Köln etc.), a acceptat combinația dintre rozasă și verieră pentru pereții longitudinali ai bisericilor-hală atunci când sunt tratate ca fațade, ca la Minden, Oppenheim și Sfânta Ecaterina din Brandenburg.

55. Soluția lui Libergier a fost vizibil inspirată de transepturile de la Reims (înainte de 1241), unde marile rozase sunt deja înscrise în arce frânte; dar aici întregul nu constituie încă o „fereastră"! Timpanele situate deasupra și dedesubtul rozasei nu au încă vitralii și nu există conexiuni verticale între rozasă și ferestrele dedesubt.

56. Villard de Honnecourt, *Kritische Gesamtausgabe*, H. R. Hahnloser, ed., Viena, 1935, pp. 165 și urm., p. 62.

57. Cf. J. Bony, *French Influences on the Origins of English Architecture*, „*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*“, XII, 1949, pp. 1 și urm., în special pp. 8 și urm.

58. Vezi, de exemplu, A. Kingsley Porter, *Mediaeval Architecture*, New Haven, 1912, II, p. 272. Ocazional, ca la Saint-Martin din Boscherville sau Saint-Etienne din Caen (tribune), acest principiu a fost deja aplicat în structurile romanice; dar, după câte se pare, nu a devenit „standard“ decât după Sens, unde cele trei grosimi diferite „se manifestă“ în capiteluri de trei mărimi diferite. Totuși, a existat întot-

deuna tendința de a neglija micile diferențe de grosime, pentru a păstra uniformitatea capitulelor alăturate.

59. La Soissons, la Saint-Léu din Esserent etc., se observă o revenire și mai radicală la tipul original din Canterbury: o „colonetă de navă” cu un capitel individual de două ori mai scund decât cel al coloanei.

60. Acest lucru e valabil și pentru capitulele colonetelor majore și minore ale portalurilor de vest, care, astfel, contrastează puternic cu elementele corespunzătoare de la Amiens.

61. O adaptare similară a unei coloane continue la conceptul de *pilier cantonné* se poate observa și la stâlpii mai târzii de la Beauvais (după 1284), la cei de la Séz (cca 1260) și la stâlpii târzii de la Huy (după 1311). Totuși, în cazul ultimelor două exemple, colonetele opuse arcadelor și colateralelor lipsesc, ca și cum ideea unei coloane continue s-ar fi suprapus nu peste un *pilier cantonné* normal (cu patru colonete), ci peste tipul de coloană de la Soissons (care nu are decât o colonetă); cf. nota 31.

62. Villard de Honnecourt, *op. cit.*, pp. 69 și urm., pl. 29; inscripția „Istud presbiterium inuenerunt Ulardus de Hunecourt et Petrus de Corbeia inter se disputando” a fost adăugată de un discipol al lui Villard, cunoscut sub numele de „Meșter II”.

63. Asemănarea dintre această absidă și cea de la Chartres nu e decât aparentă: într-adevăr, alternanța de capele boltite separat și de capele sprijinite pe aceeași cheie de boltă ca și sectorul adiacent al deambulatoriului exterior, ca la Soissons, se explică prin necesitatea de a reutiliza fundațiile corului din secolul al XI-lea, cu ale sale trei capele adânci și aflate la distanță mare una de alta. Dar la Chartres, capelele de tipul Soissons nu sunt decât niște ușoare protuberanțe ale deambulatoriului exterior, astfel că cele șapte chei de boltă ar fi putut fi plasate toate în același perimetru. În planul ideal al lui Villard de Honnecourt și Pierre de Corbie, acestea sunt unități complete, iar cheile de boltă sunt plasate nu în centru, ci la periferia sectorului adiacent al deambulatoriului exterior.

O « interfață » la gotic

Inițial, ceea ce m-a împins să îmi înființez „Anastasia” a fost dorința de a tipări principalele texte de spiritualitate care m-au format ca „ființă bisericească”. Îmi dădusem de mai multă vreme seama că îmbisericierea „laicității” mele rătăcite în cultură avusese nevoie de ele ca de firimiturile de pâine din poveste: să mă ajute, urmându-le dâra, să ajung acasă, adică să-mi intru din nou în fire. Să regăsesc acel *acasă* pe care, din nebăgare de seamă, din nepurtare de grijă sau, pur și simplu, din pricina prea marii „deșteptăciuni” a sistemului formativ, îl părăsisem, dându-l uitării. Privită retrospectiv, succesiunea acestor texte/firimituri mi se pare astăzi mai curând providențială decât logică, sau, poate, ascultând de un cu totul altfel de logică, o logică adânc preventivoare, duioasă chiar și, într-un fel, nelumească, perfect pliată însă pe sinuozitățile vieții mele interioare. Iată de ce publicarea minunatei cărți a Domnului Panofsky are pentru mine o semnificație aparte, oarecum sentimentală: ea încheie la „Anastasia” editarea cărților mele de căpătâi.

Imboldul de a grăbi publicarea faimoaselor conferințe ținute de Erwin Panofsky, între 1931 și 1935, la Universitatea din New York și Princeton, mi l-a dat însă Christos Yannaras. În 1995, când ne-am cunoscut și imediat după ce ne-a făcut onoarea și bucuria de a accepta să coordoneze colecția „Impasuri și semne”, primul titlu despre care mi-a vorbit și pe care, în felul său inconfundabil, m-a „somat” să-l tipăresc, a fost *Arhitectură gotică și gândire scolastică*. Precipitarea marelui profesor grec de a o vedea tradusă în românește îmi confirma, la două decenii distanță, uriașul interes pe care mi-l trezise și mie lectura cărții. Strașnic e însă faptul că, la atâta timp de la apariție, lucrarea profesorului Panofsky nu numai că nu și-a pierdut actualitatea, ci, dimpotrivă, participă formativ, din ce în ce mai vizibil și mai concret, la instituționalizarea unui tip matur de cercetare a morfologiilor

stilistice, iar mai nou fertilizează și domeniile proxime ale iconografiei și iconologiei.

În esență, *Arhitectură gotică și gândire scolastică* poate fi, fără exagerare, socotită o *metodă*. În ciuda coincidențelor uimitoare și a luxoaselor analogii pe care își sprijină demonstrația, cartea nu reprezintă, totuși, decât descrierea detaliată a unei metode, dar a unei *metode în act*. Cititorului i se pune la dispoziție o metodologie extrem de rentabilă intelectual, capabilă să organizeze ingenios și eficace studiul oricărui stil din istoria culturii. Singura condiție impusă de autor se rezumă la acceptarea instrumentarului conceptual pe care îl propune, ale cărui adecvare și flexibilitate le garantează prin calitatea concluziilor. Iată, prezentate succint, principalele teze ale „metodei Panofsky”, așa cum a înțeles autorul să le aplice edificiului gotic și gândirii sublimilor doctori apuseni.



Întreaga „metodă Panofsky” pivotează în jurul a ceea ce autorul numește *puterea formativă a obișnuințelor*, a habitusurilor de orice tip dar, cu precădere, a celor mentale. Potrivit lui Panofsky, orice epocă manifestă un *habitus mental* specific, aflat la originea morfologiilor stilistice și a energiilor culturale care o individualizează în istoria civilizațiilor. Habitusul mental se definește „tehnic” ca *principiu care reglează actul*. Pentru cercetător, avantajul identificării habitusului mental propriu unei perioade de cultură spirituală înseamnă câștigarea unei poziții privilegiate în raport cu subiectul cercetat, înseamnă o situație optimă care-i dă putința de a evalua și cerceta acțiunile, fenomenele și faptele *exclusiv modal*, adică – susține autorul – dincolo de ideologii și doctrine.

„Metoda Panofsky” – o metodă ale cărei apolitism și fobie ideologică sunt constitutive – recomandă pentru identificarea habitusului mental specific unei epoci „punerea completă între paranteze a noțiunilor (dogmelor) doctrinare și, în schimb, concentrarea întregii investigații *pe modul* efectiv în care este săvârșită lucrarea, *pe modus*

operandi. Autorul nu întârzie însă să adauge că, desigur, modul de a opera derivă și el dintr-un *modus essendi*, adică dintr-un mod de a fi sau, mai precis, din *rațiunea de a fi* a subiectului, a celui care întreprinde lucrarea.

Ca urmare, trecând în revistă caracteristicile comportamentului mental al scolasticilor, analizându-le felul particular *de a proceda*, deosebit de al celorlalte segmente sociale și deplin șocant pentru laici, Panofsky descoperă mai întâi „o mentalitate care dorea să facă mai clară dorința, apelând la rațiune, rațiunea mai clară, apelând la imaginație, și aceasta din urmă mai clară, apelând la simțuri“. Această obsesie *a elucidării* textului revelat, specifică demersului scolastic, este și cea care definește primul principiu ce reglează reflecția doctorilor apuseni, și anume *principiul clarificării*.

În al doilea rând, studiul atent și alternativ al strategiei paradoxale a scolasticilor de a *demonstra Revelația*, corelat modulul de a elabora întotdeauna *soluția finală* prin concilierea a două soluții constructive contradictorii – procedeu specific, de altfel, lucrării arhitectului gotic – îl determină pe Panofsky să formuleze și cel de-al doilea principiu concordant, *principiul concilierii contrariilor*.

Cercetat pe toate fețele, potrivit celor două principii directe enunțate mai sus, proporțiile, forma, structura și aspectul catedralei gotice nu vor face decât să confirme transpunerea în piatră a unui model de a gândi și a modalității acestuia de a se întrupa. De aici înainte, declară Panofsky, goticul poate fi contemplat destins, ca un stil care laudă forța structurantă a unei gândiri și principiile ei regulatorii. Panofsky sugerează că frumusețea tainică și inconfundabilă a stilului gotic s-ar datora tocmai capacității valorilor sale modale de a absorbi fără rest orice tensiuni confesionale și de a transcende vast conceptualitatea elementelor de doctrină. Confruntată cu acest purism modal exacerbant, cugetarea asupra formelor de cultură spirituală se vede constrânsă, la rândul ei, să emită o concluzie la fel de castrată doctrinar: catedrala gotică nu și-ar propune, deci, să exprime adevărurile care fac obiectul credinței și reflecției teologice a scolasticilor, așa cum biserica bizantină întrupează arhitectonic dogmele teo-

logiei ortodoxe, ci să „ilustreze” în piatră doar *modul* cum s-a reflectat, felul în care s-a gândit la acele adevăruri extramundane, revelate!

Încă din succinta prezentare a principalelor articulații conceptuale care fundamentează strategiile „metodei Panofsky”, ne-am propus să punem în criză, este drept, destul de voalat, punctele slabe ale acestui admirabil instrument de lucru. Ca atare, ne-am permis să amendăm fie hiperpurismul tehnic al metodei, fie estetismul excesiv al explorărilor metodologice, fie caracterul vădit ultracalofil al concluziilor formulate asupra goticului, în general.

Însă o critică fecundă ar trebui să pornească, în mod necesar, tocmai de la descrierea rostului și funcțiunii vizuale care, potrivit lui Panofsky, caracterizează esențial stilul gotic. Adică de la *definiția* lui stilistică și a modului în care a fost obținută.

Analiza atentă a rezultatelor investigației și a declarațiilor autorului demonstrează că, potrivit „metodei Panofsky”, proprie stilului gotic nu ar fi propovăduirea unei doctrine, ci a unui stil de a gândi. Cu alte cuvinte nu înfățișarea puterii mântuitoare, a dimensiunii soteriologice a adevărilor teologice revelate l-ar fi preocupat *illo tempore* pe constructorul gotic, ci frumusețea expunerii lor, estetica etalării lor discursive. Incontestabil, avem de a face cu o definire esențialmente estetizantă a uneia dintre pornirile religioase cele mai grandioase și mai pline de aplomb creștin, definire, credem, incompletă, rezultată însă din voința expresă a autorului ca nu cumva investigația estetică să fie obnubilată de criterii restrictiv confesionale! – și astfel să depășească, chipurile, relaxatele cadre stilistice proprii domeniului cultural. Merită să atragem atenția că esteticianul se abține să ne informeze în ce măsură, rezumându-ne să gândim doar în stil gotic, n-am ajunge curând să și credem în stil gotic și astfel să ne pască implacabilul pericol ca împărtășindu-ne din cuprinsul doctrinei, să devenim impuri estetic!



Carența principală a acestui reductibil superconceptualism estetic, care, formal, reușește să ne prezinte magistral de coerent logica edi-

ficiului gotic, constă în completa eludare a misterioasei *harisme* pe care o degajă arhitectura gotică, inaugurată de catedrala lui Suger.

Harisma poate fi și ca definită „tehnic”, ca energie mistică productivă, afirmată sau potențială, actualizată sau încă neactualizată de morfologiile, stereotipiile, habitusurile sau de orizontul de *presimțiri/așteptări/dispoziții* existente în cuprinsul unui stil sau epoci culturale. *Harisma* poate fi ușor identificată în *disponibilitatea sinergică* a unei epoci, stil sau formă culturală, mai precis, în *modalitățile* (religioase, doctrinare, comunitare etc.) prin care acea epocă, stil sau formă înțeleg *să faciliteze* sau, dimpotrivă, *să respingă con-lucrarea* cu puterea vizionar-proniatoare a harului Duhului Sfânt. Cu alte cuvinte, *disponibilitatea sinergică* a unui stil poate fi recunoscută/identificată în modul în care acel stil și-a manifestat *receptivitatea* față de lucrarea harului, față de posibila *sinergie* cu energiile lui increate.

Manifestându-se energetic prin valori atributive, îndumnezeitoare, puterea nezidită a harului se transmite harismei prin *tot atâtea valori modale*, a căror „purcedere” formativă naște întreg repertoriul de obișnuințe, obișnuințe care, așa cum observă Panofsky, participă nemijlocit la crearea, constituirea și consolidarea habitusului mental propriu unui stil sau unei epoci culturale. După cum se poate observa, traseul „facerii” unui stil are, de fapt, ca principale etape: *harul* → *harisma* → *habitusul* → *modus operandi* → *stilul*.

Este de la sine înțeles că energia modală a harismei precede autoritar obișnuințele și „puterea lor formativă”, descoperită și descrisă de investigația lui Panofsky. De aceea forma mentală a habitusului unei epoci, cea care îl preocupă pe estetician, nu reprezintă forma primă, originară, ci doar una din multele ipostaze formale în care poate coagula, la nivelul istoriei, energia modală (fluxul modal) a harului.

Departate de a intenționa invalidarea sau diminuarea importanței „metodei Panofsky”, marginaliile noastre au urmărit doar să sublinieze că instrumentul de lucru propus de esteticianul german poate fi util până la capăt numai atunci când „clarificările” sale metodologice reușesc, fără să-l epuizeze semantic, să restituie stilului cercetat indicibila harismă care-l învăluie. De altfel, niciodată n-am fi fost atât de

captivați, fie de cercetarea habitusului mental specific artei gotice, fie de descrierea amănunțită a modului în care obișnuințele pot structura vizual imaginea de piatră a catedralei gotice, dacă n-am fi fost mai întâi atrași irezistibil de forța harismatică pe care le emană misterios elansatele și sublimele ordonanțe ale edificiului sfânt.



Interesele de astăzi ale culturii românești ne determină să acordăm cărții lui Panofsky o triplă valoare formativă: două sunt afirmate *explicit* și privesc, pe de o parte, re-formarea gustului pentru metodă, multidisciplinaritate și pragmatism în abordarea unui stil sau a unei epoci culturale, iar pe de altă parte, re-definirea posturii cititorului autentic, în timp ce valoarea *implicită* a celei de a treia provoacă o reevaluare religioasă surprinzătoare, în cheie gotică, a tradiționalelor noastre raporturi cu Franța.

Prima dintre valorile formative explicite decurge din însuși faptul că lucrarea esteticianului german incită, într-adevăr, la metodă. Încă de la primele pagini, cititorul este prins în textura argumentelor și a asocierilor luxuriante și tratat ca un veritabil partener de investigație; permanent i se dă senzația că ar putea împărți cu autorul atât inventivitatea, cât și geniul concluziilor.

De la un capăt la altul al cărții ești solicitat să contempli modul cum operează „pe viu” *coerența în act* și, în plus, să deprinzi treptat și tipul de strategie necesar punerii în lucrare a puterii principiilor și criteriilor de analiză pentru „a stoarce” de semnificații toată substanța fluidă și uneori evanescentă a unui *morfem* sau *stilem* cultural. Mai exact, ești pus în situația să asisti la o adevărată paradă de procedee specifice exercițiului sistematic. Propunându-și să dezvolteze cititorului secretul stilului gotic și geniul inaugural al lui Suger prin similitudinea acestora cu structurile discursive și perfect concordante ale enunțurilor scolastice, Panofsky nu face altceva decât să-și pună la încercare metoda, să-i controleze și să valideze suplețea, viabilitatea

și eficacitatea demonstrativă. De față cu noi este redactată aproape miraculos „cartea tehnică” a goticului. Cititorului și chiar și specialistului i se sugerează că, grație acestei „cărți tehnice”, oricând, de acum înainte, goticul va putea fi demontat în multiplele determinări care-l compun stilistic, fără a risca însă cătuși de puțin pierderea „schemei” și a definiției lui culturale.

Este suficient să comparăm această tehnică hermeneutică, extrasă direct din practica gândului orientat înspre esențe – așa cum ne convinge că este investigația estetică de tip Panofsky – cu punctele de vedere suspendate metodologic și ridicate arbitrar la rang de concepte, procedeu abuziv, merit să diminueze sau să dilate una sau alta din secvențele informației, după cum o cere teza ce se dorește a fi confirmată – așa cum încă se întâmplă în destule lucrări istoriografice, estetice etc. semnate de autori români, ca să înțelegem excepționala utilitate pe care o reprezintă un instrument de lucru științific, ferit de ingerințele preconcepțiilor, „ideilor” și afectelor. De cele mai multe ori, respectivii cercetători nu-și confruntă sistematic și nepărtinitor etapele cercetării cu exigențele unei metodologii constituite, care să le infirme sau să le probeze soluțiile. Oricât de cărturăresc ar fi limbajul și oricât de sofisticată structura lor expozitivă, multe din lucrările dedicate, bunăoară, unui fenomen cultural impunător, cum poate fi socotit programul iconografic Rareș/Roșca, din nordul Moldovei, ca să nu mă refer decât la un caz luat, mai mult sau mai puțin, la întâmplare, nu pot fi utilizate decât ca ipoteze culturale mărginite la interese locale, al căror conținut este exprimat, de obicei, printr-o pleoră de detalii ne semnificative și de informații pedante, care niciodată n-ajung să compună o concluzie de anvergură. O concluzie care să intereseze și pe alții... Și tocmai fiindcă profesioniștii autohtoni se încâpățânează de atâta timp – chipurile, în numele unei bizare *gai savoir* – să refuze serviciile metodei și ale grilelor de analiză axiologică i-a fost dat unui diletant de geniu ca Gheorghe Balș, și nu altcuiva, să reușească să-și sistematizeze prodigios și extrem de fertil intuițiile și empiriile. Martore sunt concluziile sale, datorate unei ine-

galabile implicări sufletești în fenomenul studiat, rămase până astăzi perfect valide.

Observațiile pe care îndrăznesc să le fac cu acest prilej, desigur, tot ca diletant (dar mai puțin geniul lui Balș), nu reprezintă, așa cum s-ar putea crede la prima vedere, un reproș direct adus obiectivității specialiștilor, ci – parafrazându-l pe Roland Barthes – o „punere în criză” a modului în care a înțeles fiecare să-și „instituționalizeze științific subiectivitatea”. Fiindcă, la urma urmei, care obiectivitate ar îndrăzni să se măsoare cu obiectivitatea divină! Și totuși, potrivit Apostolului, singura obiectivitate pământeană în stare să o simbolizeze pe cea dumnezeiască, bineînțeles, doar „ca prin oglindă”, „ca o ghicitură”, este obiectivitatea celor care poartă în ei „gândul lui Hristos”. Ostil până la Dumnezeu oricărei hibridări ideologice sau confesionale, cum s-a vrut uneori până la exces, s-ar putea ca tocmai puristului Erwin Panofsky să-i fi fost dăruit să aparțină „straniei” categorii descrise de Pavel!



Cea de a doua valoare formativă a cărții poate fi și ea dedusă cât se poate de explicit parcurgând cu atenție textul din capul ediției de față, cel care reproduce conferința ținută la Universitatea din New York, dedicată Abatelui Suger de la Saint-Denis. Bazat în cea mai mare parte pe studiul amănunțit al binecunoscutelor memorii ale abatelui – *Liber de Rebus in Administratione Sua Gestes și Libellus alter de Consecratione Ecclesiae Sancti Domini* – textul conferinței depășește autoritar specia eseului biografic, impunându-se, prin amploarea metafizică a conotațiilor, ca una din cele mai singulare reflecții asupra condiției și posturii *ctitorului*. Într-o țară ca România, pe al cărei pământ destui nepricopsiți se înghesuie, nepedepsiți de nimeni, să ridice – după cum îi taie evlavia! – biserici urâte cu nemiluita, care mai de care mai searbede, mai diforme și, la urma urmelor, mai ne-teologice, aceasta în numele incontestabilei tradiții pe care o avem

în arta de a ctitori, nimic nu ne poate fi mai de ajutor ca regăsirea adevăratei imagini și a adevăratelor competențe care, laolaltă, compun definiția spirituală a ctitorului. În acest sens, descrierea vicții și a activității lui Suger, așa cum a întreprins-o Panofsky, ne restituie într-adevăr icoana autentică a ctitorului de anvergură și suflul sintezei care-i animă faptele și felul de a fi. Suger văzut de Panofsky poate fi fără teamă preluat ca un reductabil *portret-robot* cu ajutorul căruia poate fi oricând deosebit ctitorul autentic de falsul ctitor. În viziunea panofskiană, ctitorul adevărat este un personaj eminentemente haric, absolut distinct și profund divergent de evlavia lumeață și mărginită a așa-zișilor ctitori, în realitate doar o specie „bisericească” de antreprenori în sutană. Cel care parcurge cu atenție textul va mai înțelege că niciodată nu trebuie confundat *ctitorul* cu *realizatorul*. Realizatorul și ctitorul reprezintă două posturi punctuale: realizatorul *ridică* zidirea, ctitorul o *închină*. Ceea ce îi separă ontologic este, ca de obicei, distanța ireductibilă dintre talent și vocație. De aceea adevăratul ctitor poate fi recunoscut după faptul că niciodată nu-și amestecă statutul cu funcțiunile „executivului” catedralei – constructor, sculptor, zidar, arhitect, tâmplar etc. Este dator să cunoască toate meseriile *în dub*, dar să se abțină să le practice efectiv. Din punct de vedere funcțional, ctitorul trebuie să rămână tot timpul inițiatorul și *catalizatorul* actului de a ctitori. El este cel în a cărui competență intră menținerea temperaturii entuziasmului și a ritmului efortului pe întreg parcursul ctitoririi și tot el este și cel căruia îi revine sarcina să păzească expresia edificiului sacru și lucrarea meseriașilor de orice alunecare sau ieșire posibilă din Tradiție. Cu alte cuvinte, ctitorul este cel care ține la o cotă teologică alpină cele trei dimensiuni care fundamentează spiritual ctitoria: *sacralitatea, legendarul și priceperea* (profesionalismul). Faptele probează că din punct de vedere sacral o zidire nelegendară este la fel de nefolositoare și de fără sens ca un edificiu legendar lipsit de sacralitate. Lui, ctitorului, îi revine nu numai sarcina de a livra poporului credincios și posterității frumusețea și sfințenia ctitoriei sale, ci are datoria de a elabora și legenda care va însoți de-a lungul veacurilor moștenirea sa eclezială. În trecut,

merită notat și faptul că un ctitor autentic mai poate fi lesne identificat și după ușurința cu care adună în juru-i valorile (umane, financiare etc.) în stare să asigure desfășurarea optimă a lucrării sfinte. Cu același har dăruit de Pronie pentru a-i feri zidirea sfântă de vuietul gregar al lumii, cu sfințenia aceluiași har îi determină și pe puternicii aceleiași lumi peștrite să-și pună averea în slujba Bisericii. Pentru ca toate acestea să devină realitate, trebuie ca banii, oricât ar fi ei de mulți, să treacă prin mâna lui ca printr-o țevă!

Postura teologică a ctitorului este și ea chivernisită după model divin. Astfel, în contextul dinamicii specifice actului de a ctitori, ctitorul, întotdeauna cu ochii la Domnul, „stă și se mișcă” ca și Domnul. El este, sincronic, și *punctul fix*, reazemul spiritual al ctitoriei care focalizează atât tensiunile potrivnice, cât și pe cele favorabile, și *centrul dinamic* al forțelor care participă la ridicarea lăcașului. De aceea, chiar și atunci când doar aparent pune mâna sau își bagă nasul în desfășurarea lucrării, o face de fapt nu pentru a prelua – gospodărește! – competențele vreunui meseriaș (așa cum face falsul ctitor), ci pentru a-și afirma și consolida mai vizibil și mai concret vocația duhovnicească de factor unitiv al tuturor componentelor fixe și mișcătoare de care depinde întruparea proiectului arhitectonic.

Tot ce poate părea obscur sau neclar în observațiile de mai sus va deveni limpede cititorului în clipa când va rememora episodul căutării în pădurea de la Rambouillet a bânelor necesare acoperirii aripii vestice a catedralei. Abatele este informat de pădurari că în pădurile din preajma abației n-au crescut niciodată copaci cu trunchiuri atât de înalte. Suger îi contrazice și îi convoacă dis-de-dimineată să pornească împreună în căutarea copacilor. În zori, după o noapte de nesomn, tăcut și adunat în sine, abatele o ia înainte, urmat de șoaptele grupului de tăietori de lemne și ale tâmplarilor, care îl comentează ironic. La un moment dat, se oprește și le arată un pâlcc de copaci „atipici”, având exact lungimea necesară confecționării bânelor. Uluiți și oarecum înspăimântați de întâmplare, lemnarii purced grăbiți la tăicrea copacilor.

Dincolo de substratul voit legendar de care poate fi suspectată relatarea abatelui de la Saint-Denis, „morală” întâmplării nu urmărea să le dea peste nas „specialiștilor”, ci să reînnoiască în cugetul lor convingerea că, avându-l ca ctitor, muncesc sub miraculoasa incidență a harului Duhului Sfânt. Găsirea copacilor cu înălțime atât de neobișnuită locului a fost cu puțință grație lui, ctitorului – acesta este silogismul subînțeles al întâmplării.

În fine, nu trebuie uitat că ceea ce deosebește esențial expresia religioasă de oricare altă formă de exprimare artistică este faptul că întotdeauna *vedenia precede viziunea*. În arta sacrală nu există viziune în înțelesul pe care i-l acordăm astăzi, de „vedere închipuită”; „viziunea” iconarilor, a arhitecților sau a ctitorilor are o natură esențialmente *reproductivă*. *Vedenia* o are sfântul, artistul sacral doar o „vizualizează”. De aceea sfântul, și nu iconarul, este iconograful lucrării. Rareori, ca în cazul lui Rubliov, iconograful și iconarul coincid. În majoritatea cazurilor însă, între *vedenia* sfântului și *vizualizarea ei reproductivă* există un interval care, de obicei, influențează negativ calitatea „viziunii” zugravului/arhitectului. Artă de a ctitori este tocmai artă de a media raporturile dintre *vedenia* clăruită sfântului și reproducerea ei circumstanțială, mai precis, de a ameliora cât mai mult cu puțință distanța ireductibilă care le separă. Așezat între *vedenie* și *viziune*, ctitorul este singurul administrator îngăduit de Biserică pentru a *media* o versiune iconografică nouă. Este interesant că și pentru Panofsky diversitatea posturilor lui Suger i se pare că n-ar putea fi globalizată decât de tipologia *mediatorului*. Argumentele sale invocă nu numai originalitatea cu care a *administrat* estetic și teologic medierea transcripției în piatră a diafaniilor areopagitice, ci și caracterul performer al celorlalte „medieri” săvârșite de iscusitele și atât de diversele sale *alter ego*-uri: Suger – diplomatul, Suger – ascetul, Suger – politicianul, Suger – estetul etc.

Dacă prin dimensiunea proiectului, prin tenacitatea efortului și prin triumful reputat asupra tuturor adversităților circumstanțiale, Suger văzut de Panofsky poate inspira unui occidental de astăzi tră-

săturile hiperbolice ale demiurgului (cultural !), prin pricepere, umor, credință, curaj, pragmatism, cerbicie, îngăduință, flexibilitate sau evlavie, el amintește irepresibil cititorului român tipologia sacerdotului oriental. De altfel, pentru noi, lectura textului panofskian este sesizantă. Suger-ul lui Panofsky ne apare ca un cleric de tranziție, ca un personaj eclezial „întârziat”, rătăcit proniator în toiul unei prefaceri bisericești fără precedent, o figură solitară și controversată, arborând în continuare, și spre stupefacția contemporanilor săi, comportamentul destins și autoritar al Bisericii de dinainte de schismă. Coliziunile lui cu Sf. Bernard de Clairvaux și radicalismul reproșurilor acestuia par să se fi petrecut și ele pe fondul aceleiași „retardări” confesionale. Ele reprezintă, probabil, primele înfruntări – e drept, cu relief încă șters și extrem de difuze – între stereotipul catolic pe cale de a se naște și duhul agonice, abia pâlپând, al recent jertfitei Biserici Nedespărțite. Stilul gotic ne apare și el ca o ultimă exprimare grandioasă, în context apusean, a deplinătății expresiei religioase proprii aceleiași Biserici.

Este de remarcat faptul că la Suger discernământul, bunul-simț și evlavia cultă, calități/virtuți moștenite de țărânia originii sale direct de la vasta Tradiție apusă a Bisericii „una, sfântă, sobornicească și apostolică”, primează cert asupra mortificării nesocotite a rictusului dolorist și asupra eticismului ce caracterizează „teologia stigmatelor” ! Cumpătarea luxoasă a felului său paradoxal de a se nevoi seamănă mai degrabă cu evlavia stenică a unui popă de țară ortodox, decât cu hieratismul arid și decompensat mistic al monahului cistercian. Citit în lumina pravilei Bisericii Nedespărțite, așa cum, involuntar, ne încurajează conotațiile panofskiene, însăși formula stilistică a goticului lui Suger poate fi oricând socotită o proiecție arhitectonică a *dreptei-socoteli* – „măsură a tuturor virtuților ascetice”, cum o califică Părinții.



În fine, inventiva reconsiderare a goticului prin prisma enunțurilor stilistice concordante, propuse de Panofsky, naște, odată încheiată

lectura cărții, o mulțime de întrebări conexe: Poate fi asimilată universului filocalic splendida intelectualitate modală a esteticii și ordinii gotice? În ce măsură poate fi încadrată catedrala gotică categoriei zidurilor de tip filocalic? Dacă stilul moldovenesc reprezintă un „proiect bizantin lucrat cu mâini gotice”, nu cumva răspunzătoare de această unică con-lucrare a fost tocmai subtila conivență dintre estetica gotică și „estetica” filocalică? Este corect sau nu să considerăm că sinteza celor două stiluri, gotic și bizantin, a fost posibilă numai datorită *originii lor asemenea*, de expresii religioase aparținând tipologic și structural Bisericii de dinainte de schismă și, în plus, că tocmai reușita respectivei sinteze constituie, ea însăși, dovada cea mai elocventă a faptului că singura Biserică care-și poate revendica goticul, ca expresie a integrității ei ecumenice, nu poate fi decât aceeași Biserică Nedespărțită?

Plethora acestor ultime remarci și întrebări intersectează deja sfera valorilor formative implicite și a bogăției de subînțelesuri pe care le lansează cartea lui Panofsky. Ca atare, ce m-ar putea împiedica să răspund unora din întrebările de mai sus, bineînțeles, fără a fi suspectat cu rea-credință de panortodoxism sau de delir protocronic, că a contempla în termeni filocalici catedrala gotică ca pe o zidire cu neîndoielnic iz patristic nu înseamnă altceva decât curajul de a duce până la capăt corespondențele și concordanțele formulate de esteticianul german? Justețea acestei ipoteze poate fi probată numai aducând în discuție, pe de o parte, felul în care a apelat la gotic stirpea voievodală a Bogdanilor, iar pe de altă parte, reanalizând modul în care a luat naștere stilul moldovenesc. De obicei, medievaliștii justifică selecția stilistică a Bogdanilor fie în perspectivă utilitaristă – oferta de mână de lucru ieftină a breslelor de constructori de catedrale retrase pe teritoriul Transilvaniei după „căderea” goticului în dizgrație –, fie în perspectiva mentalității și cutumelor domnitorilor pământeni ai Moldovei, datorate originii și educației lor transilvane. „Teza utilitaristă” poate fi pe loc infirmată de faptul că, atunci când s-a dorit stereotipul bizantin, domnitorii moldoveni au apelat fără să clipească la prestația extrem de scumpă a unor meșteri bizantini aduși de departe; la

fel, determinările subiectiviste ale „tezei genealogice” nu pot nici ele răspunde până la capăt de anvergura sintezei care a înfipt goticul în miezul bisericii bizantine. Asimilarea noilor morfeme ale stilului moldovenesc cu urmele, mai mult sau mai puțin voite sau întâmplătoare, lăsate de breslașii gotici transilvani în contextul bizantin al lăcașului propune următorul scenariu absurd: având de executat niște biserici, boltiile, turlele și acoperitorile acestora, meșterii transilvani tocmiți de Ștefan cel Mare le-ar fi „goticizat” involuntar, ca și cum ar fi vorbit moldovenește cu accent gotic – ceea ce reprezintă un mod cel puțin pueril de a concepe apariția sintezei moldovenești. Dacă ar fi așa, limbajul stilului moldovenesc n-ar fi altceva decât un idiom stilistic impur, un fel de vorbire bizantină stâlcită, avariată lingvistic, iar ceea ce numim stil moldovenesc n-ar reprezenta decât o formulare bizantină deviată gotic în urma unei colaborări fortuite cu o categorie de meseriași străini. În consecință, este superfluu de motivat recursul la gotic a voievozilor moldoveni prin dorința de a economisi sau de a extinde stereotipul unei ambiante familiare. Dimpotrivă, modul riscat în care s-a apelat la gotic atestă o clară și nedisimulată *voiață de a fi gotic*, mai exact, *de a fi și gotic*. La câțiva ani de la catastrofa frângere a axului creștinătății, pentru Ștefan cel Mare *a fi gotic*, *a voi să fie și gotic*, nu însemna, ca astăzi, o reorientare *înspre* Europa, sub forma unei „intrări în Europa”, a unei hotărâri de a se supune grilelor de analiză și presiunii structurilor axiologice apusene, ci exact inversul, adică o încercare enormă, rapidă și extrem de temerară de a reorienta *înspre* Răsărit, către un nou centru de putere și rezistență, deruta europeană consecutivă căderii Constantinopolului.

Preluarea goticului – cea mai redutabilă manifestare a creștinismului apusean – și introducerea lui în plan local, în arhitectura eclezială, civilă și, indubitabil, și în mentalitatea și comportamentul social, prin articularea lui cu cea mai reprezentativă și mai desăvârșită formă de expresie a Răsăritului creștin – stilul bizantin, a inaugurat, de fapt, un *reper ecumenic* nou, capabil să impună respect și Islamului, și primelor secte ale catolicismului. Taina stilului inaugurat de Suger, vechi deja de câteva secole, iar mai nou poreclit în mod incult

și iresponsabil de noul curent al civilizației europene drept „barbar” (gotic) – în 1457, anul urcării pe tron a lui Ștefan cel Mare, ne aflăm în plin *renaissance*, la mai bine de trei secole și jumătate de moartea lui Suger, la aproximativ o sută de ani de la totala extincție a goticului și la patru ani de la căderea Constantinopolului! – a fost brusc reactualizată în cadrul unei insolite părtășii stilistice cu morfologiile expresiei bizantine. Icoana acestui nou reper al totalității creștine a devenit *stilul moldovenesc*.

Trebuie subliniat că și Ștefan cel Mare, și Petru Rareș s-au imaginat guvernând simbolic unitatea creștinătății ca *bazilei gotici*, cu responsabilități duhovnicești și militare mai întinse chiar decât ale bazilelor bizantini, ca ultimi apărători și protectori ai unei Europe amenințate și zdruncinate axiologic. Anvergura reală, prea puțin semnalată de istorici, a demersului acestor gotici bazilei ai Moldovei, cum pot fi la propriu numiți, și a modelului lor ecumenic, concurează fără complexe naționalismul enorm și proporțiile „delirante” ale patriotismului energicului abate al Saint-Denis-ului, ambele calificate dur de Panofsky drept șovine. Cu ce se deosebesc, la urma urmei, neclintitele afirmații ale lui Suger, că Saint-Denis-ul, în haină gotică, semnifică Franța, că englezii „în virtutea unei legi morale și naturale sunt hărăziți să fie supuși francezilor și nu invers” sau imboldul dat contemporanilor săi „de a călca plini de curaj frontierele germanilor, pentru ca, aflându-se în retragere, aceștia să nu ia cu ei nepedepsiți ceea ce plini de orgoliu au cutezat împotriva Franței, stăpâna pământului”, de talia uriașă a conștiinței și convingerilor goticilor bazilei ai Moldovei, că lor, și nu altora, le revine misiunea de a se substitui bazileilor Constantinopolului și de a prelua de pe umerii zdrobiți ai fostei metropole universale dispeceratul strategiilor unității creștine?

Ceea ce le este comun și lui Suger, și lui Ștefan cel Mare, și lui Rareș este forța neobișnuită a unui patos inaugural, fără de care n-ar putea fi explicată niciodată grandoarea mondială a proiectelor lor. Privită în față și fără a-i estompa reliefurile, măreția lor, oricât de sublimă, apare astăzi multora dintre noi stridentă și ireală. Ceva ascuns în rănile su-

fletului nostru „modernizat” ne ordonă să le ameliorăm statura mistică și morală până când aceasta atinge o talie convenabilă duhului nostru spoliat de speranță și slavă. Din păcate, geniul sfințeniei lor „polemice” și deosebit de active și lucrătoare nu poate fi perceput de sleitele noastre democrații liberale decât ca neverosimil.

Părtășia goticului cu forma bizantină a însemnat însă în plan simbolic refacerea integrității fărâmate. Abia inclus providențial părtășiei cu stilul bizantin, a putut goticul să redevină un stil viu, luptător și esențialmente misionar, așa cum îl „proiectase” Suger – ca un stil tular al Franței și ca o emblemă spirituală în stare să reprezinte exponențial Apusul în cadrul oricărei sinteze sau conclav mondial. Ștefan cel Mare și Rareș, precedați poate de habitusurile semicatonice ale lui Alexandru cel Bun, au fost primii și ultimii domnitori pământeni care au știut să recunoască goticul, în momentul când „mondenitatea” acestuia apusese demult, ca rudă filocalică bună, proximă duhovnițește și ca pisc al creștinismului occidental.



Orice comentariu asupra stilului moldovenesc ar trebui să deuteze prin reanalizarea „stilizării” care a făcut posibilă sinteza stereotipului gotic cu cel bizantin. Evlavia excesiv patriotică a multor medievaliști a exaltat mai mult participarea locală, ortodoxă și implicit de sorginte bizantină și mai puțin contribuția gotică la constituirea stilului moldovenesc, estompând astfel tocmai ceea ce sare în ochi: „goticitatea” bizantină a noului stil. Noile morfeme ale stilului moldovenesc au fost descrise în mod preferențial și unilateral ca rezultat al unei „bizantinizări” a motivelor gotice și aproape niciodată și ca „goticizări” structurante ale stilului bizantin. Tot timpul, morfologia bizantină a fost considerată mai tare și mai rezistentă stilistic decât morfologia gotică, ca și cum cea din urmă ar fi suferit o depreciere semantică.

Două mi se par a fi motivele acestei evaluări inexacte. Pe de o parte, faptul se explică prin obiceiul cercetătorilor de a percepe stilul

moldovenesc ca un *derivat* al stilului bizantin, ca o ramură stilistică prinsă în continuare zdravăn de trunchiul masiv al acestuia, căreia i s-a legat un altoi cules din universul catolic! Un fel de versiune gotico-moldovenească, desigur, genială și cât se poate de inventivă, dar a stilului bizantin! Or, evenimentul cultural mondial (consacrat planetar abia astăzi, după patru secole) pe care-l constituie existența stilului moldovenesc se datorează tocmai definiției lui spirituale absolut unice, de sine stătătoare, „autocefaliei” lui stilistice, perfect distinctă de conturile stilistice ale oricărui alt stil din istoria culturii. Un stil înrudit deopotrivă și cu cel bizantin, și cu cel gotic, prin suportul filocalic comun, iar cu stilul bizantin, în mod special, prin originea orientală comună. Atât și nimic mai mult.

Trebuie observat, de asemenea, că în cadrul noii sinteze, nici goticul nu mai e gotic deplin, nici latura bizantină nu mai este bizantină sută la sută. „Stilizarea” celor două entități stilistice a fost posibilă printr-o jertfă comună: fiecare a jertfit ceva din definiția sa spirituală integrală, fără însă a provoca metisajul noului stil. Dacă „bizantinizarea” repertoriului de morfeme gotice s-a făcut pe fundal bizantin, ca o *virare* stilistică prin contrast, întru totul asemănătoare raportului dintre două culori complementare, „goticizarea” zidirii bizantine are caracter structural și privește intervenția unor procedee și strategii mentale direct în substanța expozitivă a stilului bizantin.

Pe de altă parte, o altă motivație a miopiei cercetătorilor, semnalată mai înainte, ni se pare direct legată de restricționarea participării gotice doar la valorile sale ornamentale, de podoabă „așezată” pe piepșii bizantini ai lăcașului, dar, mai precis, de *adaos* la formula bizantină, fără suport în osatura ei structurantă.

În mod frecvent, studiile dedicate contribuției gotice la sinteza moldovenească izolează invariabil aceleași piese constitutive ale *goticului extrovert*: tratarea boltirii, verticalitatea monumentală, fragmentarea acoperișurilor, adoptarea contraforților și a pilaștrilor interiori, ancadramentele ușilor și ferestrelor, soclurile, pietrele tombale, chivoturile și, în plus, câteva date sumare (halustradă, sală gotică) rămase

din arhitectura civilă. Până în prezent, însă, nu cunosc vreo lucrare care să fi luat în serios *aerul gotic* al bisericilor lui Ștefan cel Mare sau ale lui Petru Rareș, duh al zidurilor răspunzător și de farmecul lor inconfundabil.

Mă tem că Balș nu considera că „a lucra un proiect bizantin cu mâini gotice” s-ar rezuma doar la o „împănare” ici-colo a structurilor bizantine cu citate gotice (procedurale și morfologice), întocmai bombanelor de pe colivă, ci, așa cum și afirmă definiția lui memorabilă, o *manevrare* extrem de concretă a goticului în vederea unei *prefaceri* stilistice în duh a bisericii bizantine. Confirmarea acestei ipoteze de lucru o oferă domeniul absolut ignorat până în prezent al elementelor *gotice introverte*, ascunse în profunzimea stilului moldovenesc.

Analiza noastră distinge trei nivele de interiorizare ale goticului: „goticul moldovenesc” profund, „goticul moldovenesc” mijlociu, în clarobscur, și „goticul moldovenesc” disimulat.

Cea mai profundă expresie gotică pe care o ascunde interiorizarea ei moldovenească decurge stilistic direct din misterioasa lor corespondență biografică. În pofida timpului care le desparte, biografiile celor două stiluri seamănă calitativ ca două picături de apă și mărturisesc o neașteptată și stranie comunitate de destin. Juxtapusă goticului, biografia stilului moldovenesc pare aproape să calchiese destinul acestuia, ca și cum, înainte de a fi fost elaborat, i-ar fi fost predestinat să și-l ia ca model. Ceea ce distinge autoritar cele două stiluri sunt doar factori de ordin cantitativ: amploarea „internaționalismului” și a extensiei teritoriale a goticului și talia ciclopică a catedralelor. În schimb, abundența și relieful corespondențelor calitative atestă cât se poate de explicit și convingător destinele lor coincidente, după cum urmează:

– În pofida imensei notorietăți europene a goticului, ambele, și goticul, și stilul moldovenesc, au durat fiecare aproximativ 150 de ani; goticul propriu-zis, de la 1137, când debutează lucrările de la Saint-Denis și până la 1349, anul morții lui William din Ockham, când se stinge complet actualitatea doctrinară a goticului, iar stilul

moldovenesc de la 1466, când Ștefan începe lucrările la Putna, și până în jurul anului 1600, când, sub Movilești, ia sfârșit pictarea exterioară a Suceviței.

– Destinele începătoare ale ambelor stiluri sunt legate de câte o mănăstire/necropolă regală și de persoana suspusă a stareților acestora. Starețul Suger, în cazul abației/necropolă de la Saint-Denis, și starețul Grigorie, vărul lui Rareș și viitorul mitropolit Roșca, în cazul Probotei, biserica mănăstire/necropolă regală a domnitorului Petru Rareș. În cazul Putnei, mănăstire/necropolă regală, prin care debutează sinteza stilului moldovenesc, Ștefan cel Mare va împărți cu mitropolitul Teoctist I și sarcinile de ctitor, și pe cele de stareț!

– Ambele stiluri, și cel gotic, și cel moldovenesc, au ca fundament ontologic ambiția ctitorilor lor de a produce un program arhitectonic și iconografic absolut fix și neschimbător, a cărui *soluție finală* să fie distribuită uniform, pretutindeni, ca *model unic și neinterpretabil*. În ambele cazuri, istoria și traseul elaborării soluției finale se confundă cu biografia lor istorică și culturală. Chiar dacă motivațiile sunt altele, din punct de vedere stilistic, repetarea obstinată a aceluiași program iconografic și arhitectonic, la toate bisericile moldovenești și la toate catedralele gotice construite, de fiecare dată cu mici modificări morfologice sau procedurale, arată o căutare febrilă a unei soluții finale. Bisericile și, respectiv, catedralele ne par astăzi adevărate „bancuri de încercare” pentru desăvârșirea fiecăruia dintre cele două stiluri. Tulburător este faptul că ambele stiluri se sting exact în momentul în care fiecare găsește soluția finală.

Este cazul să atragem atenția că atunci când vorbim despre stilul moldovenesc nu ne referim, așa cum destulă lume este încredințată, numai la arhitectura respectivelor biserici și, cu precădere, la ctitoriile primului său genitor. Tot în stil moldovenesc este redactat și excepționalul program iconografic Rareș/Roșca și, mai mult, prin el, stilul moldovenesc își afirmă și apogeul, și deplinătatea, și desăvârșirea. Voronețul Mitropolitului Roșca va reprezenta, de altfel, și soluția stilistică finală. Față de Voroneț, Probota sau Putna, Sucevița Movilești-

lor va însemna, păstrând cu grijă proporțiile, ceea ce înseamnă pentru Saint-Denis-ul lui Suger fleșa târzie a goticului flamboyant.

– Și stilul moldovenesc, și cel gotic emană fiecare dintr-o metropolă – Suceava/Paris – în jurul căreia vor pivota continuu. Aceste metropole își vor păstra până la stingerea lor completă statutul de principale centre de putere și de iradiere teologică.

– Atunci când dispar, ambele stiluri dispar definitiv, ca niște „atlantide”, și la fel de definitiv și de inexplicabil își pierd și actualitatea în conștiința civilizației care le-a odrăslit. Acasă la ele, nimeni nu va mai simți nevoia să le resuscite matricea. E ca și cum, pentru respectivele etnii și civilizații, ambele stiluri – și cel gotic, și cel moldovenesc – ar fi reprezentat generații stilistice spontanee sau, în perspectiva orizontului lor stilistic, excepții de la regulă. Cu atât mai miraculoasă apare resuscitarea moldovenească a goticului după aproape patru secole și la o mie de kilometri distanță!

Aceste câteva coincidențe bat atât de tare la ochi, încât ar putea fi presupusă existența unei tendințe deliberate a respectivilor domnitori pământeni de a folosi ca model comportamental tipul de implicare și de demers ale lui Suger. O supoziție enormă, care își găsește totuși destule puncte de sprijin în zona de penumbră a celui de-al doilea nivel de interiorizare. Această zonă de clarobscur privește coincidența ușor de constatat între procedeele gotice și moldovenești de interiorizare a unui *mod de a gândi*. În mod manifest și simplu de perceput mai ales în iconografia exterioară a bisericilor lui Rareș, stilul moldovenesc se vrea și el *imaginea unui mod de a gândi*, icoana globală a unei gândiri în act. Dar a exprima prin procedeele de a zidi, prin structura ordonanțelor arhitectonice sau prin dispunerea ornamentelor, *aspectul unui mod de a gândi* este, potrivit lui Panofsky, tocmai caracteristica *princeps* a goticului. Această trăsătură stilistică fundamentală justifică suficient afinitățile profunde dintre cele două stiluri, iar interiorizarea acestei caracteristici gotice tutelare în sinteza moldovenească reprezintă, probabil, cel mai important aport al stilului gotic la nașterea stilului moldovenesc.



Ca și în cazul expresiei gotice, studierea modului moldovenesc de a gândi inserția stilemelor gotice în corpusul bizantin al zidirii sau al iconografiei, de a exalta sau de a ameliora vizual relieful unuia sau altuia din subansamblurile stilistice ale edificiului, mergând până la modul în care sunt alese și ordonate prioritățile enunțurilor sau cum este gândită echivalarea semantică a ctitoriei moldovenești cu edificiul euharistic din cereasca vedenie a Sfântului Nifon, toate acestea demonstrează fără echivoc o manieră pronunțat gotică de a manevra „mentalul” actului de a ctitori. Zidirile și iconografiile inițiate de ctitorii moldoveni se vor oglinda gândirii acestora. Am încercat deja într-un studiu publicat – „Asediul sau căderea Constantinopolului?” – să ofer o mostră concludentă de „zugrăvire” a unuia din aspectele modului lor de a gândi. Notam atunci că prin modul în care este făcută inserția temei/icoanei „Asediului” în structura generală a ansamblului parietal, întregul context iconografic s-a transformat într-o pledoarie pentru un anumit mod, specific voievodului-ctitor, de a gândi teologia istoriei. Același mental gotic al stilului moldovenesc este cel care construiește tenta polemică a iconografiei exterioare a bisericilor ridicate de Rareș, așa cum dezactivarea lui stilistică va atrage cu sine extincția imediată a stilului moldovenesc. În acest sens, iconografia Suceviței, oricât de frumos ar fi redactată, este o iconografie decupată gotic, al cărei mental avariat încetează să mai oglindească viçoarea discursivă a ctitoriilor lui Rareș. De aceea, din punct de vedere gotic, iconografia Suceviței este o iconografie amnezică, care a pierdut memoria motivației originare.

Observarea felului și circumstanțelor stilistice în care a luat naștere sinteza moldovenească ne îndreptătesc să afirmăm că *mintea* stilului moldovenesc este gotică, în timp ce *inima* lui e bizantină. Urmărind unei analogii filocalice care nu poate fi evitată, putem concepe naș-

terea stilului moldovenesc ca rezultat al *coborârii mentalului gotic în adâncul de taină al unei inimi bizantine*.

În fine, dacă primele două nivele de interiorizare pot fi numai deduse, goticul interiorizat din cuprinsul celui de-al treilea palier poate fi identificat sensibil în pliurile texturilor stilistice de suprafață care-l camuflează. Pentru a clarifica acest enunț, voi lua un exemplu deosebit de sugestiv și „neomologat” încă. Este vorba despre interiorizarea portalului gotic în contextul bizantin al iconografiei exterioare. Portalul gotic, format din ogiva amplă și înaltă a intrării în catedrală, și timpanul sculptat, plasat în partea de sus, cuprinde rezumatul în piatră, extrem de concentrat, al icoanei Judecării de Apoi. Înainte de a intra în catedrală, credincioșilor li se oferă un fel de cateheză preliminară, de factură morală: ei au ocazia să contemple rapid, înainte de a participa la mesă, uriașa panoramă eshatologică a sfârșitului lumii. În iconografia bizantină tradițională, aceeași Judecată de Apoi, mai vastă și mai completă, este situată tot pe peretele vestic, dar pe fața interioară a acestuia, în interiorul zidirii, cum se poate constata la biserica din Torcello, unde se află cea mai veche versiune parietală a icoanei Judecării. De această dată, Înfricoșatei Judecării i se adaugă „catehizarea mistică” consecutivă Sfintei Liturghii: în momentul când credincioșii se întorc pentru a părăsi pronaosul, dau cu ochii de ea și au ocazia să-și smerească încă o dată cugetele. La rândul lui, stilul moldovenesc preia motivul gotic al portalului și al „catehizării morale”, preliminarii, îi transcrie în frescă icoana de piatră și-l așază în dreptul intrării, afară, în pridvor. Soluția finală, așa cum notam mai înainte, va fi cea de la Voroneț, unde se va renunța și la tipul de catehizare gotică preliminară, Judecata fiind extinsă pe tot peretele apusean, iar intrarea fiind mutată și ea pe flancul sudic al bisericii. În concluzie, mutarea Judecării de Apoi din interiorul bisericii afară și situarea ei pe fața exterioară a zidului vestic și în proximitatea intrării în biserică reprezintă o premieră stilistică moldovenească de sorginte gotică.

Multe motive gotice sunt preluate absolut literal, fără a se mai fi făcut nici măcar efortul de a le interioriza sau disimula în textura sti-

listică a iconografiei. Sunt pur și simplu luate din gotic și introduse în contextul expozitiv bizantin. Unul din exemple l-ar putea constitui preluarea „cutiuțelor/copârșee” încărcate cu „suflete/prunci”, din celebrul evangheliar protogotic (sec. XI) de la mănăstirea Reichenau și decalcarea lor direct pe suprafața icoanei Judecării de Apoi, în zona muntoasă, simbolizând pământul, din stânga râului de foc.

O „moldovenizare” aparte, prin *adoptie*, au suferit-o câteva teme gotice cu aplomb stilistic distinct și diferit în cadrul marelui repertoriu iconografic al catedralei. Este vorba de „Parabola fiului risipitor”, „Arborele lui Iesei”, „Ispitele Sfântului Antonie” – temă a cărei răspândire iconografică se va întehi în jurul anului 1400, odată cu avântul pe care-l capătă vrăjitoria – și „Sfânta Rudenic” (descendența genealogică – contestabilă! – a Sfintei Ana, respinsă de Conciliul Trento), care va fi reconvertită teologic și reformulată stilistic sub forma unor scene din viața Sfintei Ana.

Secvențele celebrei „parabole a parabolilor”, o temă favorită a catedralei, exprimată mai întâi prin vitraliul de la Bruges (sec. XIII), iar apoi prin basoreliefurile de la Auxerre (sec. XIV), au fost, ca și celelalte teme gotice pomenite mai sus, recalibrate stilistic în tehnica frescei, sub forma benzii desenate. Toate cele patru subiecte, rearticulate teologic în cheie stilistică moldovenească, au fost incluse în rândul *temelor impuse* care alcătuiesc programul iconografic Raș/Roșca (Probota, Humor, Moldovița, Voroneț). În cazul „moldovenizării” stilistice a „Arborelui lui Iesei”, ctitorii au recurs tot la filiera gotică, consecvenți opțiunii lor majore, alegând soluția finală a Saint-Denis-ului. În acord cu Emile Mâle, istoriograful Louis Rëau notează că „dacă Suger n-a fost cel care a inventat-o ca temă iconografică, el a fost cel care a fixat-o și i-a dat o formă definitivă”, ceea ce confirmă faptul că versiunea lui Suger și nu alta a fost cea care a „internaționalizat” stilistic iconografia „Arborelui lui Iesei”.

Multitudinea acestor ipostaze interiorizate ale goticului, pătrunse în memoria colectivă prin intermediul stilemelor moldovenești, a născut, cu vremea, uriașul fond de simpatie prin care orice român

Întâmpină spiritul francez. S-a încercat o deslușire a originii acestei „slăbiciuni”, aproape iraționale, fie prin excelența conlucrare masonică care a reușit să unească regatele țării, fie prin vraja atee a Parisului și a insurecțiilor sale moderniste, care au exercitat o adevărată hipnoză asupra intelectualității neo-iluministe românești. Până acum 60 de ani, Cartierul Latin încă reprezenta pentru elita bovarică a României o „Mecca” a frondelor sociale, a ideologiilor bariolate și a avangardelor estetice. În realitate, aceste motivații nu ocupă decât palierele superficiale ale proverbialei noastre „slăbiciuni” față de Franța. Francofonismul nostru „înnăscut” are ca suport, grație generației de aur a domnitorilor pământeni ai Moldovei, o străveche și extrem de creștină francofilie de coloratură gotică. România poate fi rânduită printre țările francofone doar ca republică, ca țară creștină ea este francofilă. Consacrarea fondului gotic existent în subconștientul nostru colectiv ar putea inaugura o importantă reșezare pe baze religioase a raporturilor noastre cu Franța. Acest orizont creștin comun ambelor țări nu poate fi recuperat decât re-contemplând „goticitatea” implicită a stilului moldovenesc.

Sorin DUMITRESCU

Cronologie

PERIOADA	ARTĂ	FILOSOFIE
<i>prima jumătate a sec. XII</i>	<i>Goticul timpuriu</i>	<i>Scolastica timpurie</i>
1079-1142		Trăiește Abélard
1081-1151		Trăiește Suger
1090-1153		Trăiește Sfântul Bernard
Între 1093-1104	Se folosește pentru prima dată bolta în ogivă la Durham	
Către 1100	Apariția bolții în ogivă la transeptul bisericii abației din Lessay	
1102-1121		Activitatea didactică a lui Abélard
1103		Moare Manegoldus din Lautenbach
1109		Moare Anselm du Bec (n. 1033)
1115		Sfântul Bernard întemeiază abația de la Clairvaux
1122	Suger devine abate la Saint-Denis. Începe construirea catedralei din Freiburg im Breisgau (Bade-Württemberg, Germania occidentală)	

PERIOADA	ARTĂ	FILOSOFIE
1123		Moare Marbode de Rennes (n. către 1035)
1125		Moare Roscellinus (n. 1050)
Între 1125-1140	Bolți ogivale la Abbaye-aux-hommes (Saint-Etienne) și la Abbaye-aux-Dames (La Trinité) din Caen	
Către 1130-1165	Reconstrucția bisericii Saint-Etienne din Sens (Guillaume de Sens?)	
1137-1144	Corul de la Saint-Denis, începutul nartexului cu tribune și bolți ogivale; fațada de vest	Școala de la Chartres: Abélard, Bernard de Chartres, Thierry de Chartres, Yves de Chartres (1040-1117), Guillaume de Conches (1080-1145), Gilbert de la Porée
1140	Saint-Denis: portalul vestic	
1142		Moare Abélard (n. 1079)

PERIOADA	ARTĂ	FILOSOFIE
1144	Sfințirea bisericii abateiei de la Saint-Denis, terminarea corului	
Către 1145	Catedrala din Chartres: portalul vestic central	
<i>A doua jumătate a sec. al XII-lea</i>		
1150-1175	Corul Catedralei din Noyon	
1151	Moare Suger	
1153	Începe construcția catedralei din Senlis	Moare Sfântul Bernard (n. 1090)
1154		Moare Gilbert de la Porée (n. 1076)
Către 1155	Începe construcția catedralei Notre-Dame din Laon	
Către 1157-1183	Notre-Dame-en-Vaux din Châlons-sur-Marne	
1162	Bolți ogivale la biserica Saint-Rémi din Reims	
1163	Începe construcția corului la Notre-Dame din Paris	

PERIOADA	ARTĂ	FILOSOFIE
1164		Moare Pierre Lombard (<i>Libri quattuor Sententiarum</i>)
1167		Moare Robert de Meulin
1170	Se termină construcția transeptului catedralei din Noyon	
1170-1188	Se termină construcția navei catedralei din Senlis	
1170-1190	Corul bisericii Saint-Rémi din Reims	
1175-1190	Catedrala din Canterbury (Guillaume de Sens): traveele navei centrale și prelungirea corului	
1176	Începe construcția catedralei din Strasbourg	
1180	Moare Guillaume de Sens	
1180-1200	Catedrala din Soissons, Notre-Dame din Paris (a doua campanie de lucrări)	
1191	Sfințirea catedralei din Senlis	

PERIOADA	ARTĂ	FILOSOFIE
1194-1220	Chartres (prima campanie de lucrări)	
1195-1250	Catedrala din Bourges	
1197		Moare Pierre le Chantre
<i>Prima jumătate a sec. XIII</i>		
Către 1200		
1200-1220	Noua navă a catedralei din Rouen	
1200-1235	Vitraliile catedralei din Chartres	
	<i>Goticul clasic</i>	<i>Scolastica clasică</i>
După 1205	Notre-Dame din Paris (a treia campanie de lucrări)	
1208	Începe construcția catedralei Saint-Pierre-et-Saint-Paul din Troyes	
1209	Începe construcția catedralei din Magdeburg	
1210-1211	Începe construcția catedralei Notre-Dame din Reims (Jean d'Orbais)	

PERIOADA	ARTĂ	FILOSOFIE
1218		Moare Robert de Courçon
Către 1220	Rozasa de pe fațada de vest a catedralei Notre-Dame din Paris	
Către 1220-1230	Portalul central al catedralei Notre-Dame din Paris	
1220-1236	Începe construcția catedralei din Amiens (Robert de Luzarches)	
1223	Moare Robert de Luzarches	
1224-către 1235		Robert Grosseteste, cancelar al Universității din Oxford
1225	Se termină construcția catedralei Notre-Dame din Laon	
1227	Catedrala din Cambrai (Pierre de Corbie și Villard de Honnecourt)	
1231		Alexander din Hales începe să scrie <i>Summa Theologiae</i>
1231-1281	Se construiește nava centrală a bisericii abației din Saint-Denis (Pierre de Montereau)	

PERIOADA	ARTĂ	FILOSOFIE
1235-1283	Se construiește biserica Sfânta Elisabeta din Marburg (Hesse, Germania occidentală)	
Către 1236	Se termină lucrările la fațada catedralei din Amiens	
1239-1244	Sala de mese de la Saint-Germain-des-Prés (Pierre de Montereau)	
1241-1290	Reims, fațada principală	
1244-1249	Capela Fecioarei de la Saint-Germain-des-Prés (Pierre de Montereau)	
1244-1247	Villard de Honnecourt în Ungaria (Košice, Sfânta Elisabeta de Marburg)	
1245		Moare Alexander din Hales (n. între 1170-1180)
1245-1248	Sfânta Capelă.	Activitatea didactică a lui Albert cel Mare.
1248-1255		Sfântul Bonaventura predă la Paris.
1248-1322	Köln (Gérard d'Amiens)	

PERIOADA	ARTĂ	FILOSOFIE
1249		Moare Guillaume d'Auvergne (n. 1180)
<i>A doua jumătate a sec. XIII</i>		
Către 1250	Catedrala din Reims – <i>Îngerul care surâde</i>	
Începând din 1250	Prelungirea transeptului la catedrala Notre-Dame din Paris (Jean de Chelles)	
1252-1257		Roger Bacon este profesor la Oxford
1252-1259		Toma d'Aquino predă la Universitatea din Paris
1253		Moare Robert Grosseteste (n. 1175)
1258	Se construiește latura sudică a transeptului catedralei Notre-Dame din Paris (Jean de Chelles)	
1258	Amiens, restaurarea corului, triforiul ajurat	
Către 1260	Începe construcția bisericii Saint-Urbain din Troyes	

PERIOADA	ARTĂ	FILOSOFIE
1263	Moare Hugues Libergier	
1266		Toma d'Aquino începe să scrie <i>Summa Theologiae</i>
1267	Moare Pierre de Montereau	
1269-1272		Toma d'Aquino predă din nou teologia la Universitatea din Paris
1270	Moare Jean de Chelles	
1272-1339	Se construiește fațada catedralei din Strasbourg	
1274		Mor Sfântul Bonaventura (n. 1221) și Toma d'Aquino (n. 1226)
1279	<i>Faza finală a goticului clasic</i>	<i>Faza finală a scolasticității clasice</i>
1280		„Somme-le-Roy”
1281	Încheierea lucrărilor la Saint-Denis	Moare Albert cel Mare (n. 1206/1207)
1282-1390	Catedrala din Albi	

PERIOADA	ARTĂ	FILOSOFIE
1283	Sfințirea bisericii Sfânta Elisabeta din Marburg	
1284-1324	Beauvais, refacere	
Către 1290-1320	Notre-Dame din Paris: capela corului, arcele butante ale absidei	
1292	Biserica Iacobinilor din Toulouse	Moare Roger Bacon (n. oca. 1210-1214)
<i>Prima jumătate a sec. XIV</i>		
1300	Încep lucrările la bolțile catedralei din Exeter	Duns Scotus începe să predea la Universitatea din Oxford
1300-1340	Catedrala din Wells	Moare Guido Cavalcanti (n. către 1255)
1300-1351	Notre-Dame din Paris: se lucrează la sculpturile ce decorează exteriorul corului; încheierea lucrărilor la cor (Pierre de Chelles)	
1302-1320	Catedrala din Rouen: capela Sfintei Fecioare	

PERIOADA	ARTĂ	FILOSOFIE
1304	Catedrala din Köln: <i>Hristos al ciurmet</i>	Duns Scotus predă la Universitatea din Paris
1305-1307		Moare Duns Scotus (n. cca. 1266-1270)
1308	Corul catedralei din Exeter	
1308-1327	Catedrala din Reims: terminarea navei centrale (Robert de Coucy)	
1311	Moare Duccio (n. cca. 1255)	
1318 (sau 1319)	Statuia lui Hristos de la Ober-Ingelheim	Moare Dante (n. 1265)
Către 1320		Moare Petrus Aureolus (n. către 1280)
1321		Moare Meister Eckhart (n. 1260)
1322		Moare Durand de Saint-Pourçain (n. 1270)
1327		
1329-1337	Catedrala din Gloucester: corul și latura sudică în stil gotic perpendicular	

PERIOADA	ARTĂ	FILOSOFIE
1337	<p><i>Gotic târziu</i></p> <p>Moare Giotto (n. cca. 1226)</p>	<p><i>Scolastica târzie</i></p> <p>Universitatea din Paris condamnă doctrina lui William din Ockham</p>
1340	<p><i>Pieta Roettgen</i> (Bonn)</p>	
Către 1346	<p>Începe construcția fațadei de vest a catedralei din Reims</p>	
1346-1375	<p>Catedrala din Exeter: fațada de vest</p>	
1346-1404	<p>Catedrala din Winchester, în stil gotic perpendicular</p>	
1349		<p>Moare William din Ockham (n. către 1300); Moare Nicolas d'Autrecourt</p>
Începând din 1350	<p>Se construiește nava catedralei din Köln</p>	
Către 1350	<p>Strakonice: Sf. Fecioară a Milei</p>	
1361		<p>Moare Jean Tauler (n. 1300)</p>
1366		<p>Moare Henri Suso (n. 1295)</p>

PERIOADA	ARTĂ	FILOSOFIE
1377	Începe construcția mănăstirii din Champmol	
1381		Moare Jan Van Ruysbroeck (n. 1293)
1385	Claus Sluter la Dijon	
1388	Sfințirea mănăstirii din Champmol	

Bibliografia operelor lui Erwin Panofsky

1914

Die theoretische Kunstlehre Albrecht Dürers (Dürers Aesthetik), Berlin, 61 pp., Inaug.-Diss. — Freiburg i. B. (cf., de asemenea, 1915 A).

1915

- A *Dürers Kunsttheorie vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*, Berlin, IX+209 pp., 20 figs., 2 pls. (cf., de asemenea, 1914).
- B "Das perspektivische Verfahren Leone Battista Albertis", *Kunstchronik*, XXVI, pp. 504-516.
- C "Das Problem des Stils in der bildenden Kunst", *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, X, pp. 460-467.
- D "Raffael und die Fresken in der Dombibliothek zu Siena", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXVII, pp. 267-291.
- E "Über das zeichnen mit farbiger Feder: Bemerkungen zu einigen Blättern des Virgilius Solis und zu den Randzeichnungen im Gebetbuch Maximilians I", *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, VIII, pp. 166-169.

1919

"Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstanschauungen Berninis", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, XL, pp. 241-278.

1920

- A "Der Begriff des Kunstwollens", *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XIV, pp. 321-339.
- B *Dürers Darstellungen des Apollo und ihrer Verhältnis zu Barbari*", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, XLI, pp. 359-377.
- C "Der Statuenschmuck der Piazza della Signoria in seiner Beziehung zum Palazzo Vecchio", *Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, IV, Archiv, pp. 7-13; 79-82.
- D "Der Westbau des Doms zu Minden", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLII, pp. 51-77.

1921

- A *Die Sixtinische Decke*, Leipzig, 10 pp., 17 pls. (Bibliothek der Kunstgeschichte, 8).
- B "Bemerkungen zu Dagobert Frey's *Michelangelostudien*", *Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, V, *Archiv*, pp. 35-45.
- C "Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung", *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, XIV, pp. 188-219 (cf., de asemenea, 1957 A).

1922

- A *Dürers Stellung zur Antike*, Wien, 50 pp., 34 figs. (Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen, 5). *Idem – Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, I (XV), pp. 41-92 (cf., de asemenea, 1957 A).
- B *Handzeichnungen Michelangelos*, Leipzig, 1922, 12 pp., 20 pls. (Bibliothek der Kunstgeschichte, 34).
- C "Die Michelangelo Literatur seit 1914", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, I (XV), *Buchbesprechungen*, pp. 1-64.
- D "Die Treppe der Libreria di S. Lorenzo: Bemerkungen zu einer unveröffentlichten Skizze Michelangelos", *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, XV, pp. 262-274.
- E "Zu Hermann Voss: *Bernini als Architekt an der Scala Regia und den Kolonnaden von Sankt Peter (eine Ergänzung)*", *Kunstchronik*, XXXIII, pp. 599-602.

1923

- A *Dürers "Melancholia I", eine quellen-und typengeschichtliche Untersuchung* (colab. Fritz Saxl), Leipzig-Berlin, XV+160 pp., 45 pls. (Studien der Bibliothek Warburg, 2) (cf., de asemenea, 1964 C).
- B "Das Braunschweiger Domkruzifix und das *Volto Santo* zu Lucca", *Festschrift für Adolf Goldschmidt zum 60. Geburtstag*, Leipzig, pp. 37-44.
- C Review of Alois Fuchs, "Die Reste des Atriums des Karolingischen Domes zu Paderborn", *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, pp. 297-298.

1924

- A *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, München, I, 180 pp., 12 pls.; II, 125 pls.

- B "Idea": ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig-Berlin, 145 pp., 7 figs. (Studien der Bibliothek Warburg, 5) (cf., de asemenea, 1952 A).
- C "Das *Discordia* Relief im Victoria und Albert-Museum: ein Interpretationsversuch", *Belvedere*, V, pp. 189-193.
- D "Heinrich Wölfflin. Zu seinem 60. Geburtstage am 21. Juni 1924", *Hamburger Fremdenblatt*.
- E Review of Hermann Beenken, "Romanische Skulptur in Deutschland", *Jarbuch für Kunstwissenschaft*, 1924/25, pp. 244-246.
- F Review of Adolf Goldschmidt, "Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg", *Jarbuch für Kunstwissenschaft*, 1924/25, pp. 246-252.
- G Review of Erwin Rosenthal, "Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung", *Jarbuch für Kunstwissenschaft*, 1924/25, pp. 254-259.

1925

"Ueber des Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie: ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit *kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe*", *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XVIII, pp. 129-161.

1926

- A "Albrecht Dürers rhythmische Kunst", *Jarbuch für Kunstwissenschaft*, pp. 136-192.
- B "A Late Antique Religious Symbol in Works by Holbein and Tizian" (colab. Fritz Saxl), *Burlington Magazine*, XLIX, pp. 177-181 (cf., de asemenea, 1930 A; 1957 A).
- C Review of Hans Jantzen, "Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLVII, pp. 54-62.

1927

- A "Bemerkungen zu der Neuherausgabe der Haarlemer Michelangelo-Zeichnungen durch Fr. Knapp", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLVIII, pp. 25-58
- B "Ein Bildentwurf des Jacopino del Conte", *Belvedere*, XI.
- C "*Imago Pietatis*: ein Beitrag zur Typengeschichte des *Schmerzensmannes* und der *Maria Mediatrix*", *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*, Leipzig, pp. 261-308.

- D "Die Perspektive als Symbolische Form", *Vorträge der Bibliothek Warburg - 1924/1925*, Leipzig-Berlin, pp. 258-330.
- E. Die *Pietà* von Ubeda: ein kleiner Beitrag zur Lösung der Sebastiano-Frage", *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstag*, Zürich, pp. 150-161.
- F. "Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims", *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, pp. 55-82.
- G Review of G. J. Kern, "Die verschollene Kreuztragung des Hubert oder Jan van Eyck", *Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur*, I/II, 1927/28, pp. 74-83.

1928

- A "Die Antike in der Nordischen Gotik" (extras), *Verein Deutscher Philologen und Schulmänner, Verhandlungen der 56. Versammlung, Göttingen, 1927*, Leipzig, pp. 137-139.
- B "Kopie oder Fälschung? Ein Beitrag zur Kritik einiger Zeichnungen aus der Werkstatt Michelangelos", *Zeitschrift für Bildende Kunst*, LXI, pp. 221-244 (*cf.*, de asemenea, 1929 A).
- C "Two Lost Drawings by (and after) Sebastiano del Piombo", *Old Masters Drawings*, II, pp. 31-34.

1929

- A "Noch einmal: Kopie oder Fälschung?", *Zeitschrift für Bildende Kunst*, LXII, pp. 179-183 (*cf.*, de asemenea, 1928 B).
- B "Über die Refiefs an den Seitenschiffportalen der Sebalduskirche in Nürnberg (Zu Josef Müllers Aufsatz)", *Belvedere*, VIII, pp. 13-18.

1930

- A *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig-Berlin, 216 pp., 44 figs., 78 pls. (Studien der Bibliothek Warburg, 18) (*cf.*, de asemenea, 1926 B; 1957 A).
- B "A. Warburg", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, LI, pp. 1-4. *Idem - Hamburger Fremdenblatt*, Oktober 28, 1929.
- C "Das erste Blatt aus dem *Libro* Giorgio Vasaris: eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance, mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis", *Städel-Jahrbuch*, VI, pp. 25-72 (*cf.*, de asemenea, 1957 A).
- D "Original und Faksimile", *Der Kreis*, VII, p. 160.

Abatele Suger de la Saint-Denis
LISTA ILUSTRĂȚILOR



1. *Abatele Suger prosternându-se (detaliu de pe ferestra reprezentând Viata Fecioarei Maria, capela Sfintei Fecioare).*



2. Fațada de rest a bisericii abatale de la Saint-Denis
(după o gravură anterioară anului 1837).

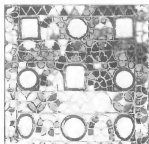


3. Biserica abatală de la Saint-Denis,
portalul central.

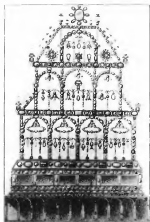
4. Biserica abatială de la Saint-Denis,
interiorul deambulatoriului



5. Saint-Denis, altarul principal
(reproducere după
Maestrul Sfântului Giles, *Liturgia
Sfântului Giles*. Pictură, Londra,
National Gallery).



6. Detaliu din Crucea
Sfântului Fioi (conservată
la Cabinetul de Medalii al
Bibliotecii Naționale din
Paris).

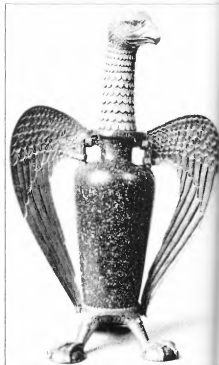


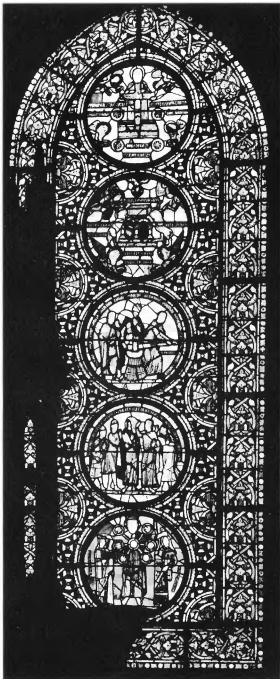
7. *Ecrin de Charlemagne*, astăzi distrus (după un desen păstrat la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Naționale din Paris).

8. Medalionul care încumina *Ecrin de Charlemagne* (original conservat la Cabinetul de Medalii al Bibliotecii Naționale din Paris).



9. Vas de porfir în formă de vultur, aparținând lui Suger (Paris, Muzeul Luvrului).





1. Saint-Denis, vitraliu -anagoric- din capela Sfântului Pelegrin.



11. Sânt-Denis, Capela Fecioarei Maria. Detaliu din Viata Sfhutei Fecioare
(Cöpariara lui Iisus)



12. Potir din sardonix (Galeria Națională de Artă, Washington D.C.
Colectia Widener)

Arhitectură gotică și gândire scolastică

LISTA ILUSTRĂȚILOR

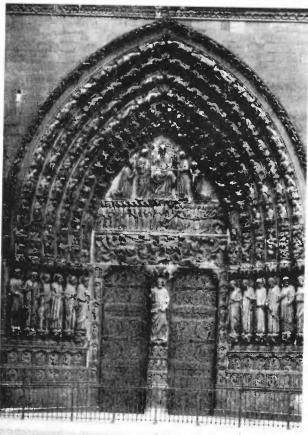


1. Piatra de mormânt a arhitectului Hugues Libergier
(† 1263), catedrala din Reims.

2. Catedrala din Autun, portalul de vest (cca 1130).



3. Catedrala Notre-Dame din Paris, portalul central de pe fatada de vest (cca 1215-1220).





4. Henric I, regele Franței, acordând privilegiul mănăstirii Saint-Martin-des-Champs. Miniatură executată între 1079 și 1096 (Londra, British Museum, ms. Add.).



5. Henric I, regele Franței, acordând privilegiul mănăstirii Saint-Martin-des-Champs. Miniatură executată pe la 1250 (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Nouv. Acq. lat. 1359, fol. 1).



7. Filip I, regele Franței, acordând privilegiul mănăstirii Saint-Martin-des-Champs. Miniatură executată pe la 1250 (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Nouv. Acq. lat. 1359, fol. 6)

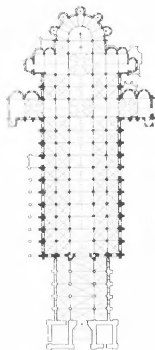


8. Filip I, regele Franței, acordând privilegiul mănăstirii Saint-Martin-des-Champs. Miniatură executată între 1079 și 1096 (Londra, British Museum, ms. Add. 1162, fol. 5 r.).

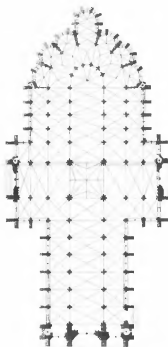
Biserica din Comques.



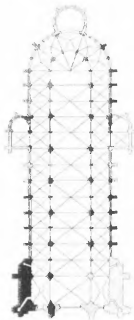
*Biserica-bază din
Saale (Germania).*



10. Biserica abatiei Cluny, plan.

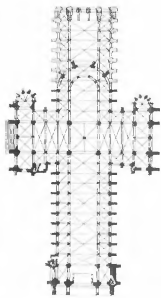


11. Catedrala din Amiens, plan.



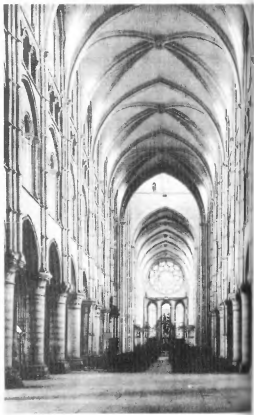
12. Catedrala din Sens, plan.

13. Catedrala din Laon, plan.

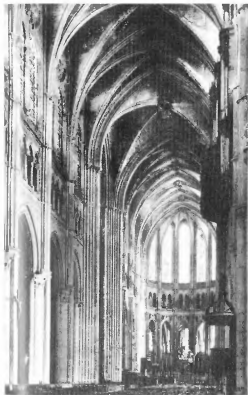




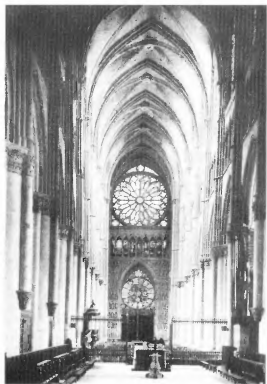
14. Biserica abatiei din Lessay, plan.



15. Corul catedralei din Laon



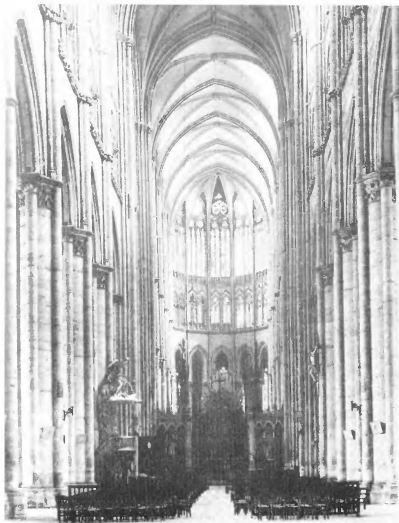
16. Nava catedralei din Chartres.



17. Nava catedralei din Reims.

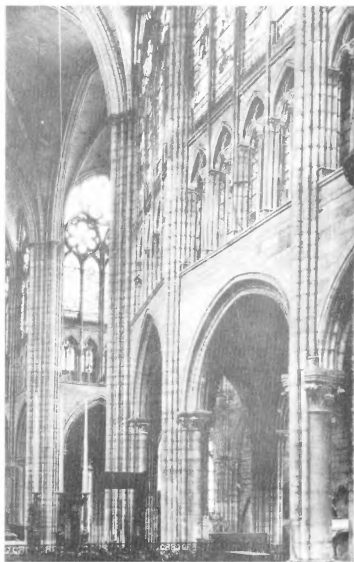


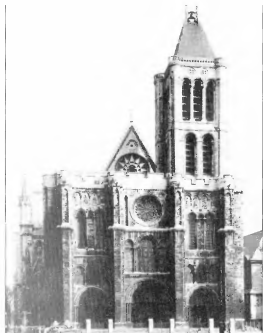
18. *Nava catedralei din Amiens.*



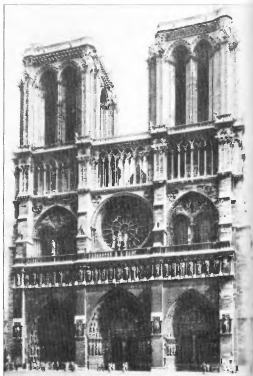


21. Catedrala din Reims
Medona de pe portalul din
deasupra transeptului nordic.

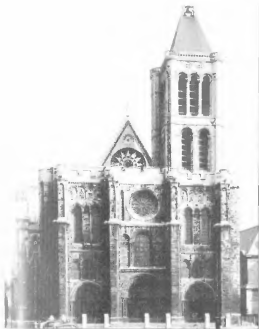




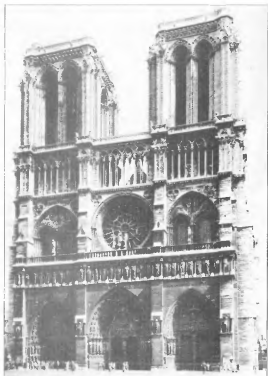
22. Biserica abatiei de la Saint-Denis.



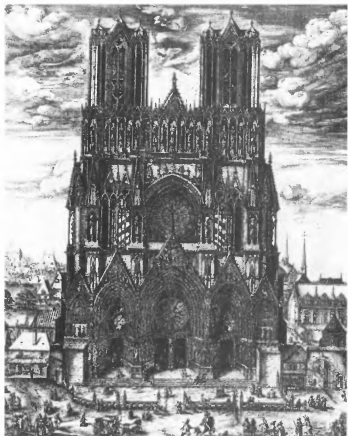
23. Notre-Dame din Paris.



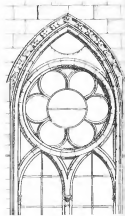
22. Biserica abatiei de la Saint-Denis.



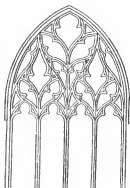
23. Notre-Dame din Paris.



26. Biserica Saint-Nicaise din Reims (distrușă).

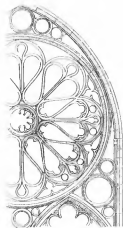


28. Fereastră a navei catedralei din Reims.

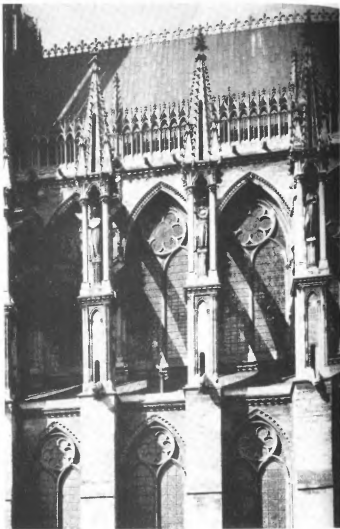


Fereastră în stil gotic flamboyant și manuscris, spre 1432.

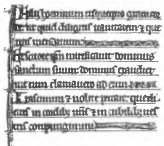
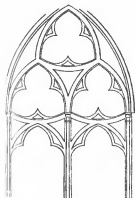
Et gracie humblement a celui dieu
 qui apres si longz labeur par son
 aide me a amené ala fin de l'oeuvre
 Et vous mes belles et plaiſantes
 dames demourtez en pais avec
 grace souvenit. Et de moy vous
 souvenant si il auent q'aucun
 de vous peccere souvenit et plaiſant
 enfant ou souffrant en prieres
 cest nouvelles ~



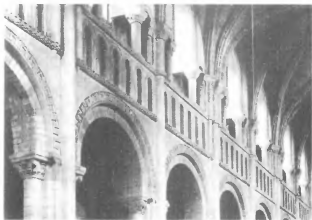
7. Rozasa de pe fațada de vest a
bisericii Saint-Nicase din Reims.



29. Catedrala din Reims, arc butant
al navei.



Fereastră în stil gotic radiant.



30. Triforiul bisericii Sainte-Trinité din Caen

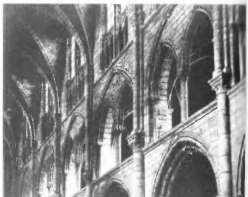
35. Triforiul catedralei din Reims.



31. Gateriile triforiului catedralei din Sens.



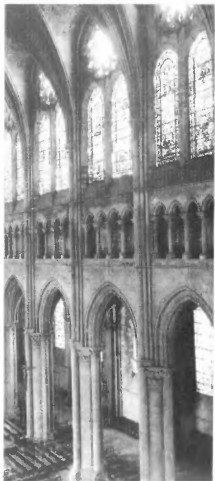
33. Triforiul bisericii Notre-Dame-en-Vaux din
Châlons-sur-Marne



32. Tribunele și triforiul navei catedralei din Noyon.

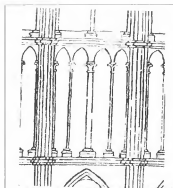


33. Triforiul catedralei din Chartres.

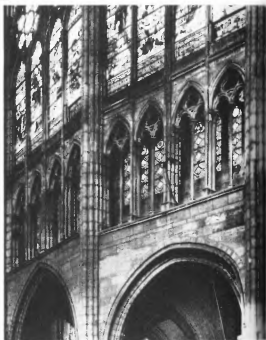




36. Villard de Honnecourt, elevație interioară a catedralei din Reims (desen de pe la 1235).

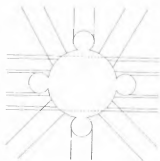
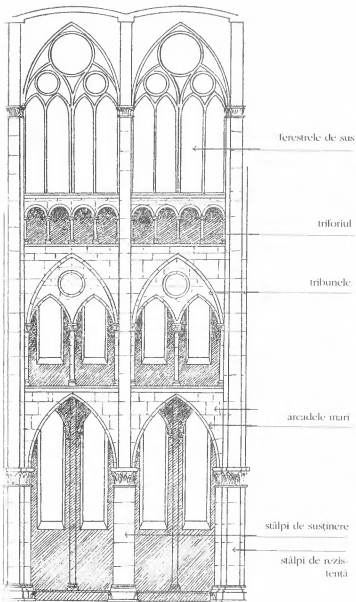


37. Triforiul catedralei din Amiens.

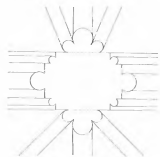


38. Triforiul bisericii abăției de la Saint-Denis.

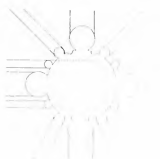
39. Catedrala din Amiens

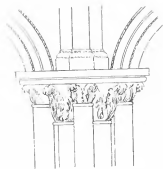


40. Catedrala Saint-Denis



41. Catedrala din Köln





2. Catedrala din Canterbury, capitel.



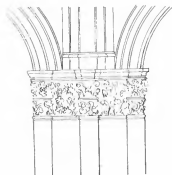
45. Catedrala din Amiens, capitel.



45. Catedrala din Chartres, capitel.



46. Catedrala din Beauvais, capitel.



46. Catedrala din Reims, capitel.



47. Saint-Denis, capitel.

- E "Zur künstlerischen Abkunft des Strassburger *Ecclesiamesters*", *Oberrheinische Kunst*, IV, pp. 124-129.

1931

- A "Gustav Pauli", *Hamburger Fremdenblatt*, February 1, p. 2.
- B "Die Modie der Zeit als stilbildende Faktoren", *Kongress für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 4, Hamburg, 1930, Bericht, Stuttgart, pp. 53-54.
- C "Zwei Dürerprobleme (der sogenannte *Traum des Doktors* und die sogenannten *Vier Apostel*)", *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, VIII, pp. 1-48. Extras — *International Congress on the History of Art, 12th, Bruxelles, 1930. Actes, Bruxelles, 1937*, pp. 150-151.
- D "Sokrates in Hamburg", *Der Querschnitt*, XI, pp. 593-599 (sub pseudonimul F. Synkop) (*cf.*, de asemenea, 1962 A).
- E Stellungnahme zu: E. Cassirer, *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum* (vortrag). In: *Vierter Kongress für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Hamburg, 1930. Bericht. Herausgegeben von H. Noack. Beilageheft zur "Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft"*, XXV, pp. 53-54.
- F Stellungnahme zu: H. Fränkel, *Die Zeitauffassung in der archaischen griechischen Literatur* (vortrag). In: *Vierter Kongress für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Hamburg, 1930. Bericht. Herausgegeben von H. Noack. Beilageheft zur "Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft"*, XXV, p. 117.

1932

- A "Der greise Philosoph am Scheidewege (ein Beispiel für die *Ambivalenz* ikonographischer Kennzeichen)", *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, IX, pp. 285-290.
- B "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst", *Logos*, XXI, pp. 103-119 (*cf.*, de asemenea, 1939 A).
- C Review of Ernst Steinmann, "Michelangelobibliographie: 1510-1926", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, I, pp. 160-161.

1933

- A "Classical Mythology in Medieval Art" (colab. Fritz Saxl), *Metropolitan Museum Studies*, IV, pp. 228-280 (*cf.*, de asemenea, 1939 A)

B "Der gefesselte Eros (zur Genealogie von Rembrandts Danae)", *Oud Holland*, L, pp. 193-217.

1934

A "Jan van Eyck's *Arnolfini Portrait*", *Burlington Magazine*, LXIV, pp. 117-127.

B Review of René Jullian, "Les survivances antiques dans la sculpture lombarde au XIIe siècle", *London University, Warburg Institute: A Bibliography of the Survival of the Classics*, I, pp. 173-174 (no. 713).

C Review of Joseph Koch, "Zur Aesthetik des Thomas von Aquino", *London University, Warburg Institute. A Bibliography of the Survival of the Classics*, I, pp. 189-190 (no. 773).

D Review of Valerio Mariani, "Gli affreschi di Michelangelo nella Cappella Paolina", *London University, Warburg Institute: A Bibliography of the Survival of the Classics*, I, pp. 210-211 (no. 858).

1935

"The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece", *Art Bulletin*, XVII, pp. 433-473 (*cf.*, de asemenea, 1938 C).

1936

A "*Et in Arcadia ego*: on the Conception of Transience in Poussin and Watteau", *Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer*, Oxford, pp. 223-254 (*cf.*, de asemenea, 1938 B; 1957 A).

B "On Movies", *Princeton University Department of Art and Archaeology. Bulletin*, pp. 5-15 (*cf.*, de asemenea, 1937 C; 1947 E).

1937

A "Discovery of *Honey* by Piero di Cosimo", *Worcester Art Museum Annual*, II, pp. 32-43 (*cf.*, de asemenea, 1939 A).

B "The First Two Projects of Michelangelo's Tomb of Julius II", *Art Bulletin*, XIX, pp. 561-579.

C "Style and Medium in the Moving Pictures", *Transition*, XXVI, pp. 121-133. *Ibidem* in: D. L. Durling, *A Preface to Our Day*, New York, 1940, pp. 570-582 (*cf.*, de asemenea, 1936 B; 1947 E).

1938

- A "The Early History of Man in a Cycle of Paintings by Piero di Cosimo", *Warburg Journal*, I, pp. 12-30 (*cf.*, de asemenea, 1939 A).
- B "Et in Arcadia ego et et le tombeau parlant", *Gazette des Beaux-Arts*, ser. 6, XIX, pp. 305-306 (*cf.*, de asemenea, 1936 A; 1957 A).
- C "Once More and Friedsam Annunciation and the Problem of Ghent Altarpiece", *Art Bulletin*, XX, pp. 419-442 (*cf.*, de asemenea, 1935).
- D Review of Marialuisa Gengaro, "La teoria dell'arte di Giovan Paolo Lomazzo", *London University, Warburg Institute: A Bibliography of the Survival of the Classics*, II, p. 237 (no. 883).
- E Review of Walter Thoma, "Dürers Proportionstheorie", *London University, Warburg Institute: A Bibliography of the Survival of the Classics*, II, p. 247 (no. 916).
- F Review of Herta Wendel, "Arkadien im Umkreis bukolischer Dichtung in der Antike und in der französischen Literatur", *London University, Warburg Institute: A Bibliography of the Survival of the Classics*, II, pp. 250-251 (no. 927).

1939

- A *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, XXXIII+262 pp., 93 pls. (Mary Flexner Lectures on the Humanities, 1937) (*cf.*, de asemenea, 1932 A; 1932 B; 1933A; 1937A; 1938A; 1940C).
- B Note on the Importance of Iconographical Exactitude", *Art Bulletin*, XXI, p. 402.
- C "Reintegration of a Book of Hours executed in the Workshop of the Maître des Grandes Heures de Roban", *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, Cambridge, pp. 479-499.

1940

- A *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory: The Pierpont Morgan Library, Codex M. A. 1139*, London, 138 pp., 90 pls. (Studies of the Warburg Institute, 13).
- B "The History of Art as a Humanistic Discipline", in: T. M. Greene, *The Meaning of The Humanities*, Princeton, pp. 89-118.
 – "L'Histoire de l'art et les disciplines humanistes", *L'Information d'Histoire de l'Art*, III, 1958, pp. 17-24, 49-55; "On Intentions", in: Morris Weitz, *Problems in Aesthetics*, New York, 1959, pp. 288-295 (*cf.*, de asemenea, 1957 A)

- C Letter to the Editor of the *Art Bulletin* on the reviews of *Studies in Iconology* by A. H. Gilbert and H. W. Janson, *Art Bulletin*, XXII, p. 273 (cf., de asemenea, 1939 A).

1941

"Giotto and Maimonides in Avignon", *Journal of the Walters Art Gallery*, IV, pp. 26-44 (cf., de asemenea, 1942 C).

1942

- A "Conrad Celtes and Kunz von der Rosen: Two Problems in Portrait Identification", *Art Bulletin*, XXIV, pp. 39-54 (cf., de asemenea, 1942 B).
B Letters to the Editor of the *Art Bulletin* on "Conrad Celtes and Kunz von der Rosen", *Art Bulletin*, XXIV, pp. 199-201, 382-383 (cf., de asemenea, 1942 A).
C "Giotto and Maimonides in Avignon: a Postscript", *Journal of the Walters Art Gallery*, V, pp. 124-127 (v. 1941).

1943

Albrecht Dürer, Princeton, I, X+311 pp., 8 figs.; II, XXXVI+206 pp., 148 pls. (cf., de asemenea, 1945 A, 1948 A, 1955 A).

1944

- A "Note on a Controversial Passage in Suger's *De consecratione ecclesiae Sancti Dionysii*", *Gazette des Beaux-Arts*, ser. 6, XXVI, pp. 95-114 (cf., de asemenea, 1946 A, 1947 D, 1957 A).
B "Renaissance and Renascences", *Kenyon Review*, VI, pp. 201-236.
C "Three Italian Cassoni", *Art Quarterly*, VII, pp. 141, 143, 145.

1945

- A *Albrecht Dürer*, 2nd ed., Princeton, I, XI+311 pp., 8 figs.; II, XXXVI+208 pp., 148 pls. (cf., de asemenea, 1943, 1948 A, 1955 A).
B "An Explanation of Stormaloco's Formula", *Art Bulletin*, XXVII, pp. 61-64.

1946

- A *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis and Its Art Treasures*, edited, translated and annotated by Erwin Panofsky, Princeton, XIV+250 pp., 12

- pls. *Idem* – "The Book of Suger, Abbot of Saint-Denis, on What Was Done under His Administration" [extrase], in: E. B. Holt, *Literary-Sources of Art History*, Princeton, 1947, pp. 20-44 (*cf.*, de asemenea, 1944 A, 1947 D, 1957 A).
- B "Humanitas Tarkingtoniana", *Princeton University Library, An Exhibition of Booth Tarkington's Works*, Princeton, pp. 1-4.
- C Letter to the Editor of the *Art Bulletin* on R. Langton Douglas' *Piero di Cosimo*, *Art Bulletin*, XXVIII, pp. 286-289 (*cf.*, de asemenea, 1947 C).

1947

- A "A Consecration Tablet of the Fifteenth Century", *Princeton University Library Chronicle*, VIII, pp. 63-66.
- B "Dürer's Last Picture?", *Burlington Magazine*, LXXXIX, pp. 55-63.
- C Letter to the Editor of the *Art Bulletin* on R. Langton Douglas' *Piero di Cosimo*, *Art Bulletin*, XXIX, p. 284 (*cf.*, de asemenea, 1946 C).
- D "Postlogium Sugerianum", *Art Bulletin*, XXIX, pp. 119-121 (*cf.*, de asemenea, 1944 A, 1946 A, 1957 A).
- E "Style and Medium in the Motion Pictures", *Critique (New York)*, 1, 3, pp. 5-28. *Ibidem* in: T. C. Pollock, *Explorations*, Englewood Cliffs, N. J., 1956, pp. 209-217; Morris Weitz, *Problems in Aesthetics*, New York, 1959, pp. 526-543; Daniel Talbot, *Film: an Anthology*, New York, 1959, pp. 15-32 (*cf.*, de asemenea, 1936 B, 1937 C).

1948

- A *Albrecht Dürer*, 3d ed., Princeton, I, XII+311, 8 figs.; II, XXXVI+214 pp., 148 pls. (*cf.*, de asemenea, 1943, 1945 A, 1955 A).
- B Letter to the Editor of the *Art Bulletin* on the Sieneze *Rape of Europa* in the Musée Jacquemart-André, *Art Bulletin*, XXX, pp. 242-244.

1949

- A "The de Buz Book of Hours: a New Manuscript from the Workshop of the *Grandes Heures de Roban*", *Harvard Library Bulletin*, III, pp. 163-182.
- B "Emendation to Francesco da Fiano's Invective", *Warburg Journal*, XII, 1949, pp. 191-192.
- C "Who is Jan van Eyck's *Tymotheos*?", *Warburg Journal*, XII, pp. 80-90.
- D Review of Guido Schoenberger, „The Drawings of Mathis Gothart Nithart. Called Gruenewald“, *Art Bulletin*, XXXI, pp. 63-65.

1950

- A „Durer's St. Eustace”, *Princeton University: Record of the Art Museum*, IX, I, pp. 1-10.
B „Poussin's Apollo and Daphne in the Louvre”, *Société Poussin: Bulletin*, III, pp. 27-40.

1951

- A *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe, Pa., XVIII+156 pp., 60 figs. (Wimmer Lecture, 1948). *Ibidem* – New York, 1957, XVI+156 pp., 60 figs. (Meridian Book). Ed. sp.: *Arquitectura gótica y escolástica*, trad. Enrique Revol, Buenos Aires, 1959, 132 pp., 60 figs. Ed. fr.: *Architecture gothique et pensée scolastique*, précédé de *L'abbé Suger de Saint-Denis*, trad. et postface de Pierre Bourdieu, Les Editions de Minuit, Paris, 1967.
B „Meaning in Visual Arts”, *Magazine of Art*, XLIV, pp. 45-50.
C „*Nebulae in pariete*: Notes on Erasmus' Eulogy on Dürer”, *Warburg Journal*, XIV, pp. 34-41.
D „Two Roger Problems: the Donor of the Hague Lamentation and the Date of the Altarpiece of the Seven Sacraments”, *Art Bulletin*, XXXIII, pp. 33-40.

1952

- A *Idea. contributo alla storia dell'estetica*, nuova prefazione dell'autore, presentazione e traduzione di Edmondo Cione, Firenze, XXII+204 pp., 7 pls. (Biblioteca di Cultura, 40) (*cf.*, de asemenea, 1924 B).
B „A Parisian Goldsmith's Model of the Early Fifteenth Century”, *Essays in Honor of Georg Swarzenski*, Chicago, pp. 70-84.

1953

- A *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge, Mass., I, XIII+573 pp., 28 pls.; II, XXIV+334 pls.
B „Artist, Scientist, Genius: Notes on the Renaissance-Dämmerung”, *New York, Metropolitan Museum of Art: The Renaissance, a Symposium, 1952*, New York, pp. 77-93. Extras: *International Congress on the History of Art, 17th, Amsterdam, 1952, Actes*, La Haye, 1955, pp. 29-30.
C „Guelders and Utrecht: a Footnote on a Recent Acquisition of the Nationalmuseum at Stockholm”, *Konsthistorisk Tidskrift*, XXII, pp. 90-102.

- D „The History of Art“, in: W. R. Crawford, *Cultural Migration*, Philadelphia, pp. 82-111.
– „Three Decades of the Art History in the United States: Impressions of a Transplanted European“, *College Art Journal*, XIV, 1954, pp. 7-27 (cf., de asemenea, 1957 A).
- E „In Defense of the Ivory Tower“, *Association of Princeton Graduate Alumni, Report of the Third Conference*, Princeton, pp. 77-84.
– „In Defense of the Ivory Tower“, *Centennial Review of Arts and Science*, I, 1957, pp. 111-122.
– „In Defense of the Ivory Tower“, *Harvard Alumni Bulletin*, LIX, 17, 1957.
– „In Defense of the Ivory Tower“, *American Institute of Architects, Journal*, XXXII, 1959, pp. 19-22.
– [Abstract], *Princeton Alumni Weekly*, LIII, 14, 1953, p. 15.

1954

- A *Galileo as a Critic of the Arts*, The Hague, 41 pp., 15 pls. (cf., de asemenea, 1956B, 1956D).
- B „A Letter to Saint Jerome: a Note on the Relationship between Patrus Christus and Jan van Eyck“, *Studies in Art Literature for Belle da Costa Greene*, Princeton, pp. 102-108.

1955

- A *The Life and Art of Albrecht Dürer*; 4th ed., Princeton, XXXII, 317 pp., 8 figs., 148 pls.
– „Symbolism and Dürer's „Melencolia I“, in: Morris Weitz, *Problems in Aesthetics*, New York, pp. 360-379 (cf., de asemenea, 1943, 1945A, 1948A).
- B „Charles Rufus Morey (1877-1955)“, *American Philosophical Society Year Book*, pp. 482-491.
- C „Facies illa Rogeri maximi pictoris“, *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend*, Princeton, pp. 392-400.

1956

- A *Pandora's Box: the Changing Aspects of a Mythical Symbol* (with Doris Panofsky), New York, XIV, 158 pp., 60 figs. (Bollingen Series, 52)
- B „Galileo as a Critic of the Arts: Aesthetic Attitude and Scientific Thought“, *Isis*, XLVII, pp. 3-15 (cf., de asemenea, 1954A, 1956D)

- C „Jean Hey's „Ecce Homo: Speculations about Its Author, Its Donor and its Iconography”, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bulletin, V, pp. 95-132.
- D „More on Galileo and the Arts”, *Isis*, XLVII, pp. 182-185 (cf., de asemenea, 1954A, 1956B).

1957

- A *Meaning in the Visual Arts. Papers in and ob Art History*, Garden City, N. Y., 362 pp., 13 figs., 64 pls. (cf., de asemenea, 1921 C, 1922A, 1926B, 1930A, 1930C, 1936A, 1938B, 1940B, 1944A, 1946A, 1947D, 1953D).
- B „Frank Aydelotte”, *Swarthmore College Bulletin*, LIV, 5, pp. 4, 33.
- C „Glückwunsch an einen grossen Kunsthistoriker”, *Max J. Friedländer, ter Ere van zijn Negentigste Verjaardag*, La Haye, pp. 11-18.

1958

- A „The Iconography of the Galerie François I^{er} at Fontainebleau” (with Dora Panofsky), *Gazette des Beaux-Arts*, ser. 6, LII, pp. 113-190.
- B „Wilhelm Vöge, 16. Februar 1868-30. Dezember 1952”, *Bildbauer des Mittelalters*, Berlin, pp. IX-XXXII.

1959

- A „Introducing Benignus Campus, with an Excursus on Three Allegorical Drawings Probably Copied after Antoine Caron”, *Gazette des Beaux-Arts*, ser. 6, LIII, pp. 257-270.
- B Review of Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600*, I, *Art Bulletin*, XLI, pp. 107-108

1960

- A *A Mythological Painting by Poussin in the Nationalmuseum, Stockholm*, Stockholm, 63 pp., 32 figs. (Nationalmusei Skriftserie, 5).
- B *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm, XIX, 242 pp., 157 figs. (Figura, 10, and The Gottesman Lectures, Uppsala University, 7).
- C *Idea: ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (2^e édition revue), Berlin, IV, 145 pp., 7 figs. (cf., de asemenea, 1924 B, 1952A).

- D „La Chambre de San Paolo, à Parme, peinte à fresque par le Corrège (traducere de Guy de Tervarent), Académie royale de Belgique, *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, XLII, pp. 163-180.

1961

- A „Canopus Deus; The Iconography of a Non-Existent God”, *Gazette des Beaux-Arts*, ser. 6, LVII, pp. 193-216.
 B. „A Mythological Painting by Poussin” (Letter to the Editor), *Burlington Magazine*, CLIII, pp. 318-321.
 C *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, London, X, 109 pp., 33 pls. (Studies of the Warburg Institute, 26).
 D „Homage to Fracastoro in a Germano-Flemish Composition of about 1590?”, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XI, pp. 1-33.
 E La prospettiva come „forma simbolica” e altri scritti, Milan, pp. 32-2205, 24 figs.

1962

- A *Sokrates in Hamburg* (anonymement in *Der Querschnitt*, XI, 1931, pp. 593-599), Gesellschaft der Bücherfreunde zu Hamburg.
 B „La Construction de l'Argo en tant qu'allégorie platonicienne; l'iconographie d'un dessin Mantegnesque vers 1500”, *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, n° 20, pp. 29-33.
 C *Il Significato nelle arti visive*, Turin, 338 pp., 100 figs.
 D Preface to A. Weixlgärtner, *Grünewald*, Vienna, pp. 2-6.
 E „Artist, Scientist, Genius: Notes on the „Renaissance Dämmerung”, *The Renaissance, Six Essays*, pp. 121-181, New York
 F „Virgo et Victrix; A Note on Dürer's Nemesis”, *Prints*, I, pp. 13-38.

1963

- A „Goldschmidts Humor”, *Adolph Goldschmidt zum Gedächtnis*, Hamburg, pp. 25-32.
 B „An Unpublished Portrait Drawing by Albrecht Dürer”, *Master Drawings*, I, pp. 35-40.
 C „Homage to Jean Porcher”, *Gazette des Beaux-Arts*, Series 6, vol. LXII, p. 11 vj
 D „The Ideological Antecedents of the Rolls-Royce Radiator”, *Proceedings of the American Philosophical Society*, CVII, pp. 273-288.

1964

- A [Comment on MS. M. 919] in J. Plummer, *The Book of Hours of Catherine of Cleves*, New York, p. 10 sq.
- B *Tomb Sculpture; Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York, pp. 96-110, 471 figs.; traducere germană (*Grabplastik...*), Cologne, 1964.
- C *Saturn and Melancholy; Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art* (with R. Klibansky and F. Saxl), London and New York, pp. XVIII-429, 146 figs. and Frontispiece.
- D „*Mors vitae testimonium; The Positive Aspect of Death in Renaissance and Baroque Iconography*”, *Studien zur Toskanischen Kunst* (Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich), Munich, pp. 221-236.
- E „*Classical Reminiscences in Titian's Portraits; Another Note on His Allocution of the Marchese del Vasto*”, *Festschrift Herbert von Einem*, Berlin, pp. 188-202.

1965

- A „*The Mouse that Michelangelo Failed to carve*”, *Essays in Memory of Karl Lehmann*, New York, pp. 242-251, 13 figs.
- B „*Sol Aequinoctialis Fuit Creatus; Notes on a Composition by Lelio Orsi Its Possible Connection with the Gregorian Calendar Reform*”, *Mélanges Alexandre Koyré*, Paris, pp. 360-380.

1966

„*Good Government*” or Fortune, The Iconography of a Newly-Discovered composition by Rubens, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris.

Cuprins

ABATELE SUGER DE LA SAINT-DENIS	5
Note	49
ARHITECTURĂ GOTICĂ ȘI GÂNDIRE SCOLASTICĂ	51
Note	92
<i>O «interfață» la gotic</i> de Sorin DUMITRESCU	101
Cronologie	125
Bibliografia operelor lui Erwin Panofsky	141