

însă și cea care pedepsește. Biserica e loc de judecată. După slujba de duminică, avea loc o judecată a oamenilor necinstiți. Vinovații erau băgați la perindele. Acest tip de judecată asigura moralitatea comunităților rurale, apăra familia, ca nucleu de bază a existenței sociale. În jurul bisericii aveau loc și sărbători. "Teleaga" sau "lioara" începea de la biserică. Abia după înconjurarea acestora de grupul de fete, ceremonialul se muta în sat. Teleaga era cadrul propice legământului de căsătorie. Biserica, ca lăcaș de cult, ce deservea comunitatea, era însă și obiect de litigiu. Posibilitățile reduse ale comunităților sătești, chiar în cazul construcțiilor de lemn, au determinat construirea unei singure biserici pentru două sate învecinate. Crescând numărul locuitorilor, locașul devenea neîncăpător. Cine avea prioritate asupra lui, cine putea să își construiască alt lăcaș? Împărțirea cheltuielilor era adesea dificilă (Cap.V, "Biserica de lemn - loc de judecată. Obiceiuri și tradiții legate de biserică. Biserica de lemn, obiect de litigiu", p.117-124).

Bisericile de lemn din Țara Crișurilor, vândute, strămutate dintr-un loc în altul, distruse de incendii, fie că le cunoaștem din documentele de arhivă, din cronicile sau din tradiția orală, au constituit, la vremea lor, adevărate izbânzii ale meșterilor și ale satelor (Cap.VI, "Concluzii", p.127-130).

Materiaul arhivistic utilizat de Ioan Godea e în cea mai mare parte inedit. Prelucrarea lui, într-o analiză asupra bisericilor de lemn din Țara Crișurilor, e premiul bun câștigat al acestei lucrări. Sursele bibliografice lasă și ele loc unor concluzii, unor opinii. Departate de a fi ferm, tranșant în exprimarea acestora, concluziile nu sunt mai puțin personale. Nu respinge ideea priorității bisericilor de lemn, în raport cu cele de piatră, chiar dacă "urmele celor dintâi sunt cu totul sporadice" (p.30). Ușa cu care a fost prevăzut naosul, pe latura de sud, nu se datorează influențelor romanice sau gotice (opinia lui V.Vătășianu), ci "unui împrumut firesc din arhitectura laică a zonei" (p.57). Referitor la influențele gotice din arhitectura religioasă românească, vizibilă mai ales în zveltețea turnurilor (opinia lui V. Vătășianu, A. Popa), I. Godea nu se pronunță tranșant. Certă este doar "influența venită în secolele XVII-XVIII, din partea construcțiilor de zid din orașe, a catedralelor". Apariția bulbilor la turnurile bisericilor de lemn este "rezultatul contaminării cu barocul mediu urban" (p.82). Anexa 10, "Datarea bisericilor de lemn existente din Nord - Vestul României. Meșteri constructori și zugravi" (p.169-177), se bazează, de asemenea, pe surse precise: informațiile oferite de documente și/sau de pisaniile din biserici. Informațiile orale și părerile contradictorii sunt menționate ca atare.

În ciuda studiului intens adesea pe spații cronologice prea întinse (ne referim la capitolele I și II), cercetarea de arhivă îmbinată cu cea de teren, oferă lucrării autoritate. Completarea textului cu un bogat material ilustrativ, cu multe biserici surprinse în diferite faze de restaurare sporește calitatea cărții.

I. PURCAR

Alain Besançon, *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandinsky*, București, Humanitas, 1996, 415 p.

La numai doi ani de la apariția volumului în Librairie Arthème Fayard, editura Humanitas oferă, în condiții grafice deosebite, o a treia traducere a lui Alain Besançon, *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandinsky*.

Demersul lucrării de față a fost determinat de un seminar ținut la École des Haute Études despre avangardismul rus. Concluzia la care a ajuns Besançon în urma susținerii acestui seminar a fost că "cei doi mari pictori ruși - Malevici și Kandinsky, refuzând figura - considerată ca incapabilă să reprezinte absolutul - regăseau, fără să știe, argumentul clasic al iconoclasmului" (p.13). El va încerca astfel să construiască istoria reprezentării divinului, mai exact va încerca o reconstituire a doctriinelor și a ideilor care aveau drept obiect această reprezentare. Ancheta sa se limitează la civilizația europeană.

Besançon se hotărăște să nu intre în istoria plastică a reprezentărilor, care ar depinde de istoria artelor: "Nu fac o istorie a artei. Dar pentru ca analiza mea să nu-și piardă complet legătura cu arta, de la care pleacă și la care trebuie să revină, trebuie să ne amintim câteva puncte" (p.120.).

Privită prin intermediul filozofiei, a esteticii și a teologiei, arta - reprezentarea plastică a divinului - oferă totuși suficiente puncte necesare și unei istorii a artei religioase.

Structura cărții lui Besançon este vastă. Autorul surprinde în cele opt capitole ale sale, întinse pe o perioadă cronologică lungă - din Grecia lui Platon și Aristotel, până la Rusia lui Kandinsky și Malevici - două cicluri iconoclaste: ciclul iconoclasmului antic și ciclul iconoclasmului modern, între care se interpune perioada de pace a imaginii, în care disputele iconoclaste/iconodule se duc doar la nivelul teologic.

Studiul iconoclasmului pornește deci la Besançon din Grecia. În timp ce arta greacă se afirmă reprezentându-și zcii, dezvoltându-se și mergând spre perfecțiune, filozofia deschidea un ciclu considerat iconoclast. După

filozofi, artistul nu are capacitatea de a atinge prin opera sa adevărul, ci doar să facă o imitație. Platon este considerat de Besançon părintele iconoclastului. Imaginile continuă însă să fie reprezentate, chipul zeului și chipul împăratului e încă pus la loc de cinste.

Trecând de la greci, de la filozofi, în domeniul teologiei, mai precis a religiei iudaice, Besançon găsește manifestarea curentului iconoclast în a doua lege a Decalogului, dar afirmă că există totuși imagini ale lui Dumnezeu care apar sub forma epifaniilor, sub forma unui curcubeu, a rugului aprins a stâlpului de foc. Aceste epifanii sunt perfect reprezentabile dar "ele sunt semnul unci prezențe și nu Prezența înșăși" (p.79).

Nici în lumea musulmană nu întâlnim reprezentarea divinului deși Coranul e aproape mut în privința figurației. Sura CXII ar putea explica totuși lipsa reprezentării divinului și dezvoltarea unei arte profane, geometrizată.

Trecând la creștinism, Besançon constată că teologia Sf. Părinți analizează posibilitatea sau imposibilitatea reprezentării imaginii divine, că ei fac distincția între "venerare" și "adorare". În fața celor patru sute de tomuri ale patrologiei grecești și latine ale lui Migne, Besançon se hotărăște să examineze patru autori : Irineu și Origene, Grégoire de Nyssa și Augustin, chiar dacă cei patru "aleși" nu au aceeași viziune asupra reprezentării divinului. Perioada iconoclastului bizantin - perioada în care imaginile divine au fost efectiv distruse - e prezentată de A. Besançon într-un capitol intitulat "Disputa imaginilor". Sunt prezentate aici datele dogmei iconoclaste, argumentele iconoclastului și în final triumful iconofiliei. Opinia lui Besançon e că anul 843 reprezintă nu anul în care se sărbătorește victoria iconolatricii, ci mai mult anul în care se sfârșește primul ciclu, iconoclast că rezolvarea teologică a problemei, prin reafirmarea încarnării în scrierile lui Ioan Damaschinul, Teodor Studitul sau patriarhul Nichifor nu era suficientă.

Reprezentarea divinului, privită prin funcția ei pedagogică care, "oriează pasiunile [creștinului] spre virtute și înflăcărează evlavie" (p.163), reprezintă a doua parte a lucrării lui Besançon, intitulată "Pacea romană a imaginii" (p.162-196). Este perioada care corespunde Evului Mediu, perioadă în care spune autorul, "a existat în Europa latină și catolică o lungă perioadă în care aceste imagini au fost produse nonșalant și fără o contestație serioasă" (p.9). Biserica ortodoxă, pentru care reprezentarea divinului a rămas o miză teologică centrală se va regăsi mult în spusele lui Grigore cel Mare - "picturile sunt lecturele celor care nu știu literele" (p.162). Imaginile sunt în această perioadă admise chiar și de un cistercian ca Sf. Bernard, din același considerent, al imaginii care "duce la evlavie" (p.166).

Epoca Renașterii este epoca în care în imaginea sacră apar elemente ale artei profane când, sub raport teologic, imaginea profană vorbește despre sacru. Se recurge acum în Occident la mitologia antică, ce părea atunci a spori "catolicitatea" Bisericii.

Al doilea ciclu iconoclast e identificat de Besançon ca pornind de la atacul lui Calvin care considera că Dumnezeu nu poate fi considerat prin simulacru (care sunt imaginile), ci prin propriu său cuvânt. Calvin nu interzice imaginea cu condiția ca ea să renunțe la pretenția de a reprezenta divinul, deși "arta de a picta și de sculpta sunt daruri de la Dumnezeu" (p.203). Pascal, protestant, considera și el, asemeni lui Calvin că imaginea veritabilă a lui Dumnezeu este cuvântul.

Iconoclastul se dezvoltă în jansenism, cel care va conferi bisericilor acea nuanță de austeritate și sărăcie, de concesiune ce le distinge de bisericile catolice din Europa. Odată cu jansenismul, consideră Besançon pictura religioasă pierde din forță. Spiritul iconofil va subzista însă în pictura profană la Chardin, Boucher, la Fragonard. Când vorbește despre ciclul modern al iconoclastului (Partea a treia, p.199-398), Besançon revine în domeniul filosofiei, la aprecierile filozofilor despre reprezentarea divinului. Kant și Hegel, spune el, sunt din motive diferite iconoclaști - unul din principii (Kant), celălalt din regret (Hegel), dar atât pentru unul cât și pentru celălalt nu există o imagine divină, trecută sau prezentă căruia spectatorul de azi să-i poată afirma trăinicia și valabilitatea (p.238).

Urmează apoi o analiză a secolului al XIX-lea, secol "mai complex decât secolul al XVIII-lea, mai întins geografic și acoperind o suprafață de pictură superioară" (cap. 7. "Lucrarea noii teologii"). Excepția franceză (școala franceză de pictură a secolului al XIX-lea) - impresionistii, postimpresionistii - toate curentele ce constituie "avangarda" se constituie și se dezvoltă în Franța. Manet, Cezanne, Gauguin, Van Gogh sunt marii maștrii. Și totuși, ce se întâmplă cu reprezentarea divinului? Secolul al XIX-lea în Franța, dar și în Europa, secolul în care s-au construit cele mai multe biserici. Jansenismul slăbește mult în Franța, iar Biserica Occidentală nu va cere decât ilustrarea lăcașurilor sale de cult cu teme decente și frumoase. Biserica nu-l întrebă pe artist dacă e credincios. Ea nu îi cere să fie "bun și pios". Dar imaginea divinului se ascunde, după Besançon, în arta, în pictura profană, care dobândește un caracter religios. Din secolul al XIX-lea, arta creștină devine o artă fără granițe, o artă comună. Pierderea granițelor duce însă la îndepărtarea de tradiție. Curente ce se vor religioase - dar deloc tradiționaliste - iau naștere rând pe rând: mișcarea din jurul revistei *L'art Sacre*, ce a încercat o reconciliere între arta modernă și Biserica din Franța, în Anglia "confreria prerafaelită", în Germania nazarinienii și acel pictor de excepție Gaspar David Friedrich, acuzat de un teolog că a "transformat peisajul în altar".

Arta abstractă chiar, consideră Besançon, a pornit de la un "impuls iconoclast, în urma unei coliziuni dintre formele elaborate de pictura franceză și exigențele spirituale ale unor străini în general străini de Franța" (cap. 8. "Revoluția Rusă", p.338-398). Besançon oferă exemplul rus - Rusia, țara icoanelor, va fi capabilă la începutul secolului al XIX-lea să dea doi ruși de excepție: pe Kandinsky și pe Malevici. În Rusia nu existau decât două tradiții, și atât: icoana și imaginea populară, gravurile pe lemn. Sub "umbra" franceză se vor dezvolta însă o serie de curente care vor deveni naționale: mișcarea ambulanților, născută în 1863, mișcare din jurul revistei *Mir Iskustva*, a revistei *Lâna de aur* și *Apollo*. Perioada modernă iconoclastă ia sfârșit cu Kandinsky, ce afirmă că obiectul face rău tablourilor sale și Malevici, care lansa și el o afirmație: "pictorii trebuie să respingă subiectele și obiectele dacă vor să fie niște pictori puri" (p.387).

Cartea *Imaginea interzisă* se vrea a fi un eseu aparținând genului istoric. De istoria artei, afirmă autorul, nu s-a servit decât în mod auxiliar. De asemenea, autorul nu și-a exprimat o judecată de gust asupra operelor de artă analizate. Volumul său nu e însoțit de o bibliografie exhaustivă și nici de o bibliografie selectivă. Besançon le consideră nepracticabile datorită vastității subiectelor, iar o bibliografie selectivă este considerată "excesivă și riscantă" ("Introducere", p.7-15). Există însă la sfârșitul volumului un indice de nume proprii operabil, iar notele de la subsolul fiecărei pagini, cu specificarea edițiilor românești, atunci când ele există - o contribuție de excepție a editurii Humanitas - permit aprofundări ale subiectului ale ediției propuse.

Lucrarea lui Besançon e interesantă. Filozoful, teologul, esteticianul își găsesc în cartea sa domenii de reflecție. Chiar istoricul de artă găsește multe aprecieri, informații și o bibliografie bogată. Nu cercetarea separată a reprezentării divinului de către un teolog, de un filozof sau de un estetician este soluția unei cunoașteri cât mai complete, ci îmbinarea acestora, pentru o istorie a iconoclastismului - și nu numai - este soluția cea mai fericită.

Trebuie subliniat însă că termenul iconoclast nu echivalează la Besançon cu sensul etimologic al cuvântului grecesc "sfărâmare a icoanelor", sens dezvoltat de mișcarea religioasă apărută în Bizanț în secolele VII-IX. La Besançon, iconoclastismul e acea mișcare, acea idee care pretinde că divinul nu poate fi reprezentat, că imaginea divină nu poate fi circumscrisă, dar "prezența divină se află existentă în sufletul artistului" (p.377). Un lucru putem totuși să-i reproșăm lui Besançon: că a privit subiectul cu ochii occidentalului deși dorea să circumscrie demersul său la întreaga zonă europeană. Biserica catolică e Occidentul european, Biserica ortodoxă, e doar Rusia...

I. PURCAR

Gheorghe Buzatu, *România în arhivele Kremlinului*, Editura "Univers enciclopedic", București, 1996

Prăbușirea "Imperiului Roșu" Sovietic în 1991 a adus cu sine și o opțiune mai liberală în ceea ce privește cercetarea trecutului; în acest context istoricul Gheorghe Buzatu aduce un aport valoros la cercetarea arhivelor românești aflate peste graniță prin lucrarea *România în arhivele Kremlinului*.

Noul tom al seriei "România și arhivele străine" însumează rezultatele cercetărilor în arhivele din Moscova întreprinse de Gh. Buzatu în anii 1991-1992 și 1994; documentele scoase la lumină sunt în măsură să completeze imaginea deja existentă asupra atât de discutatei perioade 1944-1947. Documentele, după cum precizează autorul sunt axate pe relațiile române-ruse, întrucât "în fond, evoluția României a fost influențată decisiv de cea a <vecinului de la Răsărit> care, insașiabil în problemele spațiului și intratabil în problemele orientării politice a statelor de la graniță, neadmițându-le "disidența" a fost direct responsabil de stările de război cald și rece menținute oricând pe Prut sau pe Nistru de la revoluția bolșevică din 1917 încoace" (p.32).

Volumul cuprinde 13 capitole de prezentare și interpretare a documentelor și un capitol special ce reproduce 30 de documente. Structurarea pe capitole permite prezentarea diferitelor secții ale arhivelor moscovite, după cum urmează:

- Ț.H.S.D.(Centrul pentru păstrarea documentației contemporane) ce cuprinde fondurile arhivistice ale fostului CC al PCUS pentru perioada 1952-1991;
- GARF (Arhiva de stat a Federației Ruse);
- AVRPI (Arhiva Politicii Externe a Imperiului Rus) include întreaga colecție de microfilme executate de pe documente rusești și documente străine capturate de trupele sovietice, la sfârșitul războiului, din țările ocupate, reprezentând partea a doua a acestei uriașe arhive (și anume 235 de fonduri);
- RȚHDINI (Centrul Rus pentru Păstrarea și Cercetarea Documentelor Istoriei Contemporane), reprezentând arhiva Cominternului, cuprinde 1,5 milioane documente, 9300 fotografii, 8600 metri de filme cu imagini din URSS;
- Arhiva Cominformului (Biroul Informativ al partidelor comuniste)