

ARHITECTURA INTERBELICĂ. DE LA TRADIȚIE LA AVANGARDĂ

Drd. arh. Horia DINULESCU, UAUIM

Îndrumător științific: prof. dr. arh. Daniela RĂDULESCU-ANDRONIC

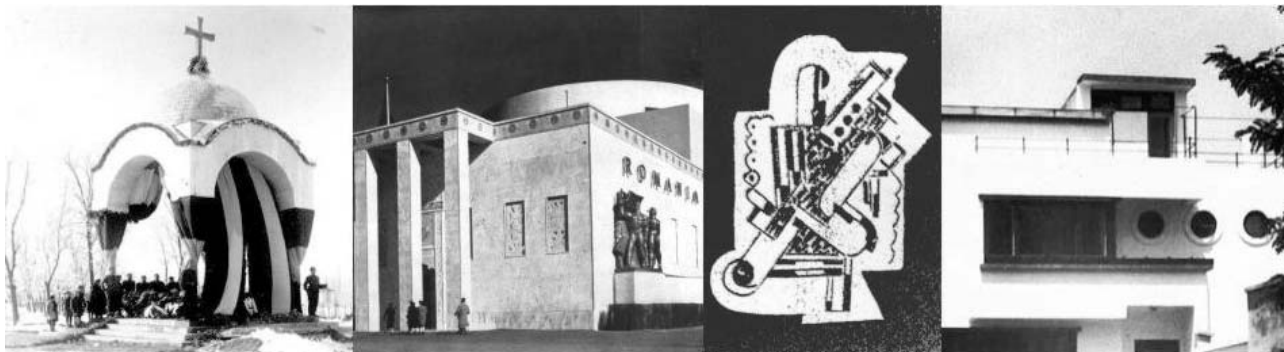
I. Context

Perioada dintre cele două războaie mondiale este dominată de continua baleiere între tradiționalism și modernitate, aflându-se constant în umbra sumei de probleme pe care această relație o presupune. Dacă după proclamarea Independenței de Stat se pune problema afirmării unui statut național, de data aceasta se pune problema conturării unui chip; or modul în care acest chip ar trebui conturat trebuia decis între continuarea unei linii așa zis tradiționaliste și racordarea la nivel european, nivel dominat de mișcările de avangardă. În cele din urmă, cele două abordări nu sunt deloc atât de separate una de cealaltă cum ar părea la o primă vedere. Se discută în epocă despre tradiție și/sau tradiționalism, fie ca justificare și posibilă rampă de lansare a unui chip național, recognoscibil, aparte, fie ca pericol al unei încremeniri în proiect. Ceea ce se omite este chiar definirea, cuprinderea, a ceea ce presupune această tradiție în substanța sa. Unicul lucru, evident de altfel, rezultă din chiar alăturarea celor doi termeni: tradiție versus avangardă — tradiția se oprește undeva în zona prezentului, cuprinde cu certitudine trecutul dar ratează șansa unei deveniri ulterioare în viitor. Avangarda, pe de altă parte, este o întruchipare a viitorului lipsită, însă, de orice experiență a prezentului și cu atât mai puțin a trecutului de care se detașează eliberator.

Tradiția reapare ca centru de interes, indiferent de forma discursului. Însă este vorba de o nouă privire asupra tradiției. Dacă neoromânescul se înscria pe linia unei abordări formale, oarecum romantice, a ceea ce ar putea presupune tradiția și manifestările sale, înscriindu-e în linia semănătorismului cu al său sat idilic, mereu contragreutate a orașului viciat, perioada interbelică aduce un suflu nou prin transpunerea sferei tradiției într-un veritabil obiect de studiu.

Paradoxal, însă, acest tip de abordare aplicată a sferei tradiției nu va fi însușită de continuatorii neoromânescului dintre cele două Războaie. Pleiada de arhitecți care duc mai departe linia „pământeană”, dintre care îi amintesc pe George Simotta, Toma T. Socolescu, Constantin Lotzu, Arghir Culina, I. D. Traianescu, va rămâne cantonată în zona unei abordări formale, abordare devenită greoaie și redundantă, distanțându-se și mai mult de prima perioadă a stilului. Sigur, nu încapă loc pentru o generalizare; perioada cunoaște și certe reușite precum Palatul Patriarhiei (arh. G. Simotta) ori blocul de locuințe de pe Șos. Kisselef (arh. P. Antonescu), însă acestea fac parte din categoria excepțiilor. În general, neoromânescul interbelic este deja un stil închis.

* * *



La nivelul impresiei generale, neoromânescul capătă statutul unei arhitecturi de tradiție: nu importă sursele ori devenirea curentului. Imaginea sa începe să se suprapună cu cea a unei arhitecturi pur autohtone. Acest statut este dobândit și prin poziționarea în opoziție cu ceea ce însemna avangarda în arhitectura perioadei: importuri străine care vin să atenteze la liniștea și pitorescul arhitecturii „pământene”. Declarațiile sunt tranșante iar apelul la trăiri patriotice, „curat” românești, continuă. Dacă Mihail Kogălniceanu ținea faimosul său discurs cu ocazia deschiderii cursului de Istorie Națională în cadrul Academiei (1843), aceasta era o poziție pe deplin justificată de frământările vremii; abordarea rămâne actuală și își continuă cariera. Pentru Kogălniceanu marile episoade ale istoriei universale erau lăsate în umbră de momentele de glorie pământească după cum, pentru Cristofi Cerchez, personalitate de primă mărime a neoromânescului, Sarmizegetusa devenea un al treilea punct al triunghiului închis de Atena și Roma¹. Miza nu mai este, de data aceasta, un interes național major ci, indirect, se face trimitere la influența unei culturi occidentale, cultură văzută a fi „mult prea tânără și destul de tulburată” pentru a reprezenta o contrapondere la „tradiția” noastră. În același timp se atinge coarda sensibilă a patriotismului pământean (patriotism care avea să cunoască din plin momentele sale de fanatism și rătăcire în acele decenii interbelice) înscriind resursele tradiționale românești și posibilele lor deveniri într-o traiectorie universală.

Dacă interbelicul cunoaște curente artistice cu evidente tendințe și reușite în a transcende spațiul și granițele politico-geografice, generând un sistem cultural interconectat fără precedent prin rapiditatea și acuratețea transmiterii acestor principii artistice universale, iată că, surprinzător într-o oarecare măsură, chiar așa-ziii „tradiționaliști” caută racordarea la un asemenea tip de afirmare. Poziția aceasta rezultată dintr-o „ridicare” împotriva acelor străini „tulburați” este clară și deloc singulară; reacția este declanșată de apariția deloc „cuminte” în spațiul (neo)românesc a unei arte străine — avangarda ajunsese în România iar parte din marile construcții moderniste erau deja ridicate și făcuseră carieră — Vila Fuchs a lui Marcel Iancu, manifest al modernismului românesc, dăinuia încă din 1926 iar Blocul ARO proiectat de Horia Creangă apărea ceva mai târziu, în 1931.

Articolul lui Cerchez nu este singular în sensul afirmării unei tradiții românești autentice, justificatoare, autosuficiente și, din anumite puncte de vedere, închise. Lucrările de influență modernistă ce vor mobila

Expoziția Târg a Industriei Românești în anul 1934 vor fi privite cu indulgență de către I.D. Traianescu² oferind un bun prilej de a rememora în tonalitate gravă parcursul lui Mincu și al urmașilor săi pe calea unei arhitecturi naționale. Îndemnul spre o arhitectură românească persistă în substrat, în centrul argumentației situându-se atât grija ca „streinii care ne vizitează, tineretul studios sau chiar marele public” să aibă în față „un colț românesc” cu atât mai mult cu cât mormântul Ostașului Necunoscut „pe oasele căruia se reazimă România întregită” se afla în apropiere. Subiectivismul este total și de înțeles într-o oarecare măsură cu atât mai mult cu cât, în lipsa unor argumente de factură teoretică, apelul la simboluri ale identității și istoriei naționale rămâne o ultimă resursă.

II. Discursul românizant

Perioada interbelică ajunge să cunoască din plin înfruntarea dintre curente adverse; afirmația este valabilă și în contextul încercărilor de poziționare a României în noua ordine internațională, mai ales cea europeană, spațiu unde naționalismul începe să cunoască accente dramatice. Una din fațetele acestei încercări de înscriere în coordonate este discursul românizant. Înțeleg să acopăr sub acest sens suma pozițiilor declarat românești, în același timp închise oricărei posibile influențe externe, prezente, trecute ori viitoare. Arhitectura nu face notă separată, poate și pentru că aceste pulsații autohtoniste vibrează în toate domeniile vieții românești, de la abordările sociologice la cele filosofice și artistice.

În 1921, Dimitrie Gusti pune bazele Institutului Social Român, viitoarea Școală de Sociologie din București. Studiul devine specializat - se vor înființa echipe monografice care vor analiza metodic tot ceea ce implică lumea „satului tradițional” românesc. Momentul marchează o schimbare de optică și o nouă etapă. Se trece de la observația întâmplătoare, idilizată a perioadei de până la Primul Război Mondial, către o analiză sistematică ce va aborda problematica „satului tradițional” sub toate aspectele sale, de la cele de factură pur sociologică până la cele economice, ale artei populare și, nu în ultimul rând, până la sfera arhitecturii sătești. Pentru întâia oară, arhitectura țărănească devine parte a unui sistem complex, concret, fără a putea evita întru totul episoadele profetice.

Ernest Bernea, direct implicat în activitatea acestor echipe etnografice, considera necesar a introduce în studiile sale monografice, alături de obiceiuri, analize sociale, mitologice și religioase, capitole speciale care să observe și să relaționeze în tot acest sistem subiectul locuinței de tip rural. Desigur, nu se pune problema unui studiu arhitectural, casa ajungând în discuție într-un context care vizează mai degrabă spațiul. Este vorba despre spațiul tratat amplu, de la dimensiunea sa mitologică la cea simbolică, componenta concretă, reală, tangențială, fiind mereu poziționată în plan secund față de celelalte ipostaze amintite. Spațiul real este doar partea văzută a spațiului cosmic, după cum casa este doar reducerea la scară și întruparea unor sensuri supranaturale. Această abordare în care spațiul, centrul, limita, sunt definite în contextul unei lumi dominate de mituri și credințe creștine ori precreștine iar casa, biserica, poarta, aparent restrânse la domeniul arhitecturii, capătă extensii interpretative inedite, se regăsește și în lucrările lui Mircea Vulcănescu.

Arhitectura țărănească trece din zona observației romantice și, în aceeași măsură, formale la etapa în care se pune problema analizei științifice. Rezultatul acestei analize proiectează în plin centru, din punctul de vedere

al prezentului demers, locuința țărănească. Sigur, aceasta nu mai întâlnește situația anterioară în care este redusă doar la o analiză de obiect extras din tabloul general și descoperit fragmentar, de multe ori redus la stadiul unui simplu suport de forme și decorații. Casa țărănească devine o arhivă, depozitar al unui cumul de sinteze ce țin atât de devenirea unor tehnici de construcție concrete dar și de o devenire spirituală complexă, nu a casei în sine ci a întregului univers sătesc.

Impresia cultivată, dată fiind poate și realitatea politică a vremurilor (discutăm de deceniile trei-patru ale secolului al XX-lea), este aceea că universul satului românesc a devenit depozitarul unei originalități românești nealterate, rămase, prin cine știe ce miracol, într-o stare pură, ferită de orice influență ori atingere externă. Nicăieri în lucrările etnologilor amintiți nu apare vreo trimitere la sumele de interferențe cu alte culturi ori importuri de formă ori sens. Întotdeauna privirea analitică este în spate, către perioada precreștină, dar niciodată în lateral, în zonele învecinate. De altfel, poziția aceasta tranșantă, egocentristă din anumite puncte de vedere, este general valabilă pentru o bună parte a scrierilor și studiilor vremii. Aparent, este o nouă perioadă de renaștere a unei culturi care încearcă să se redefinească pornind strict dinspre sine și proiectând acest sine înspre o logică ce se dorește atotjustificatoare și care ar fi capabilă să incapaciteze orice pretenții externe. În România, ca de altfel în marea parte a Europei, este perioada înfloririi naționalismului, uneori cu accente virulente, naționalism care are în centru propria istorie, propriile valori esențiale, mai mult sau mai puțin cosmetizate.

Ceea ce aduce nou acest tip de abordare extinsă este o dezvoltare a percepției asupra arhitecturii țărănești; dacă neoromânescul se rezuma la aspectul formal, studiile întreprinse și publicate de această generație de etnografi și sociologi au adăugat aspectul spiritual și simbolic. Din păcate acest aspect va rămâne doar în scrierile mai sus amintite nedevenind în aceeași măsură un teren fertil al arhitecturii dominate de noutatea funcționalistă deși alăturarea celor două nu s-ar traduce într-un antagonism obligatoriu.

Ceea ce apare interesant este această dublă orientare referitoare la tradiție în sfera culturii românești interbelice. În zona artelor plastice se observă o înclinație spre curentele de avangardă occidentală. Chiar atunci când alfabetul formal țărănesc/arhaic este preluat și interpretat într-o oarecare măsură, această interpretare este una detașată, vizând mai degrabă un câștig imagistic decât preluarea unei semnificații sau stabilirea unei referințe. Pe de altă parte, în zona studiului etnografic, lucrurile devin grave iar aspectul formal este doar una dintre fațetele luate în calcul atunci când se studiază „civilizația română sătească”, pentru a cita una din lucrările lui Ernest Bernea. Cele două abordări lucrează în sens aparent opus, una acționând centripet, mai mereu spre interiorul propriei culturi, cealaltă având un firesc resort autohton dar aproape pierdut sub aripa avangardei. Poate această apetență pentru avangardă să fie o urmare sau dimpotrivă, o predispoziție, în contextul în care artiștii români fac parte din creatorii avangardei europene.

Un alt tip de abordare în sensul unei arhitecturi pur-românești o aduce în scenă G. M. Cantacuzino, arhitect, teoretician și profesor cu discurs temperat construit sub deschiderea unei vaste culturi de factură clasică. Poziția sa este aceea de a accepta deopotrivă existența unei tradiții românești în arhitectură dar și posibilitatea devenirii acesteia în nou fără a rămâne blocată în formă. Diferența dintre acest tip de abordare teoretică și încercările neoromânești de recuperare a aceleiași tradiții este legată de obiectul de studiu. Dacă referințele neoromânescului acoperă întreaga zonă începând cu casa țărănească și varianta sa preluat-urbană, trecând prin plastica formală a conacului boieresc, arhitecturii mănăstirești și a palatului brâncovenesc, poziția lui G. M.

Cantacuzino vizează exclusiv casa țărănească. Abordarea este în ton cu tendințele generale ale vremii. În sensul acestui tip de retorică, arhitectul devine una dintre puținele voci aplecate asupra relației dintre noul funcționalism și amintiții „tradiționaliști”, voce care nu se rezumă restrictiv la susținerea uneia sau alteia dintre tabere ci încearcă aflarea unei soluții cuprinzătoare, chiar dacă doar ipotetice. Dacă susținătorii neoromânescului interbelic se complac într-o ermetizare a tendințelor în arhitectură preferând, oricât de falimentară s-ar fi dovedit deja, o încercare de căutare a noului în mereu aceleași referințe, referințe nejustificate pe deplin dar proclamate ca fiind autentice, dacă avangardiștii întru arhitectură optează pentru o aliniere necondiționată la tendințele vremii chiar printr-o radicală tabula rasa, G. M. Cantacuzino, prin studiile și articolele publicate, va face notă distinctă, ferindu-se întotdeauna de sentințe impulsive și părtinitoare; se observă în scrierile sale suprapunerea dintre stilul arhitectural românesc ori stilul național și arhitectura tradițională. O trecere în revistă a articolelor și/sau studiilor referitoare la cele două concepte oferă aceeași imagine atunci când vine vorba despre arhitectura unui stil național ori despre arhitectura tradițională. Cele două noțiuni nu sunt totuși sinonime, iar așezarea lor pe aceeași treaptă rezultă probabil dintr-o inerție a încă activului neoromânesc.

Așadar, arhitectura tradițională, fie cea identificată de tradiționaliști în arcadele și profilaturile bisericesti ori brâncovenești, fie cea proclamată în volumul casei țărănești, implică un grad maxim de libertate a gestului arhitectural. Influențe există cu certitudine, importuri de substanță — cu siguranță — însă nu tributare unei sfere conexe precum cea a politicului. Stilul național, pe de altă parte, este structurat ca fiind proclamativ; acoperă întreg teritoriul cu o aceeași măsură ignorând nuanțele și nivelând acutele. Dacă arhitectura națională preia programele de arhitectură de la locuință până la instituții cu caracter public, stilul național este concentrat pe clădiri cu caracter oficial și/sau de reprezentare — a se vedea seria pavilioanelor României la expozițiile internaționale începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea și culminând cu sugestivele pavilioane din perioada interbelică. Arhitectura națională este una creată; că aceasta face ori nu trimitere la tradiție - faptul devine oricum secundar din moment ce, în sensul aceleiași logici, tradiția în acest context poate fi și inventată! Or în scrierile sale, G. M. Cantacuzino ajunge să suprapună termenii deși la momentul în care încearcă o definire a tradiției, demersul devine mai degrabă poetic: „tradiția este o adâncă neliniște”³.

Revenind la raportul tradiției cu modernitatea interbelică se impune o nouă observație: modernismul are drept contraargument nu tradiția ci tradiționalismul. Diferența nu este doar una de substanță cât una de manifestare. Tradiția este o realitate observabilă care poate sau nu fi exersată, pe când tradiționalismul este impus și implicit agresiv. Tradiționalismul nu admite decât unicitatea, originalitatea absolută în chiar absurditatea demersului, pe când tradiția devine o sumă a autohtonului și a importului fără deosebire, într-o manifestare aproape imperceptibilă⁴. Tradiționalismul cultivă excepția, reușita unicatului, pe când tradiția aparține normalului aparent banal, accesibilului și imitativului. În același timp, din punctul de vedere al orientării, tradiționalismul este orientat spre exterior, deși ostil, pe când tradiția este permeabilă exteriorului și niciodată indiferentă schimbărilor acestuia.

Astfel, poate că în textul lui G. M. Cantacuzino nu este vorba doar despre o aproximare a celor doi termeni, tradiționalism — tradiție, ci despre o aluzie la campania modernistă a anilor '30, direcționată, tranșantă și neiertătoare cu orice sugestie a vocabularului tradițional în arhitectura urbană. Oricare ar fi fost motivul,

criticul identifică suma caracteristicilor care articulează ceea ce s-ar numi „arhitectura tradițională” respectiv „arhitectura modernistă”⁵.

O trăsătură majoră a arhitecturii tradiționale românești ar fi caracterul aproape exclusiv estetic. Urmărirea, chiar instinctivă, a unui același vocabular formal compus din arcade, bolți, firide, ornamente bogate etc. generează un tip de arhitectură formală. Pe de altă parte, însă, apariția unui curent ce proclamă suveranitatea funcțiunii — mă refer aici la modernism — nu poate decât să completeze lipsurile amintitului stil formal. Această logică îl face pe arhitect să fie încrezător într-o sinteză: pe de o parte alfabetul formal autohton, pe de altă parte abordare logică, funcțională, rațională la nivelul planimetriei. Faptul că era într-adevăr încrezător în acest tip de „împăcare” a celor două tendințe aparent antagonice este dovedit și de aceea că ideea se va repeta și în alte articole ori conferințe, în același sens al aducerii laolaltă al celor două componente ale aceleiași întreg⁶. Din punctul de vedere al așa-zisului caracter orientat spre decorație al arhitecturii tradiționale, se impun câteva observații. În primul rând, nimic din structura construcțiilor pe care suntem obișnuiți a le trece în contul arhitecturii de tradiție, în special case, nu poate fi considerat doar „formal”. Desigur, nu putem vorbi de funcționalul uzinelor, spitalelor ori planului liber cu ferestre în bandă orizontală, însă funcționalul nu este ancorat temporal. Vorbim de funcționalul traiului din zona rurală. Că acest funcțional a fost fracturat la preluarea modelului formal de casă pentru a articula o oarecare tendință de arhitectură cultă — a se vedea cazul neoromănescului — este un adevăr de netăgăduit. Acest fapt nu a afectat funcționalul casei tradiționale, care a continuat să activeze nestingherit în mediul său, ci a generat doar un nou model formal, într-un cu totul alt registru, model care nici măcar nu a avut în vreun moment tentativa de a înțelege și funcționalul laolaltă cu forma. Nu numai planimetria casei de tip tradițional este compusă după reguli clare rezultate din întrebuințarea directă, așadar funcționale, dar și materialele ori formele părților constructive sunt utilizate în aceeași logică. De fapt, casa țărănească nu este o creație formală ivită brusc și inexplicabil sub presiuni de tipul exigențelor arhitecturii culte; casa țărănească este un rezultat dar niciodată un rezultat final. Că acest rezultat funcțional are o puternică amprentă estetică este o realitate, însă niciodată una general valabilă. În fond, cu ce măsură putem împărți concentrația de tradițional între locuințele care își permiteau timpul, starea ori banii pentru cutare ornamente și locuințele modeste unde doar funcțiunea era de primă importanță? Iar evidența unei înclinații către ornament, din nou o realitate de netăgăduit, nu este nicidecum specifică doar zonei noastre. Avem pe de o parte un tip de cultură unde funcționalul se „ascundea” în spatele unei imagini clădite cu grijă, la a cărei configurare contribuise cu prisosință (construcția de tip tradițional) și un curent arhitectural în care decorațiunea era programatic suprimată pentru a scoate în față funcționalul. Dacă în primul caz se poate aduce în discuție relația ritual-simbol-spațiu/funcțiune, o treime care stă la baza oricărei incinte de tip tradițional, în cazul funcționalismului, despre primele două elemente nici nu poate fi vorba.

Pe de altă parte, spațiul de tip tradițional are, în afară de funcționalitate, în parte din cazuri, și o puternică semnificație simbolică. Dacă această semnificație este anterioară funcționalismului ori vine ca o justificare mai facil de transmis mai departe, folosind nu principii și norme, ci ritual și semnificație, nu are importanță. Cert este că acest aspect există și, ca o contrapondere, este analizat, poate pentru prima oară, într-un registru „științific” tocmai în perioada în care G. M. Cantacuzino scria seria de articole amintite mai sus, de către Ernest Bernea sau Mircea Vulcănescu. Planul spiritual al casei, riturile de fundare, limita, centrul, axa, reprezintă tot

atâtea elemente structurale ale unui spațiu tradițional care nu se limitează astfel nici la funcțional (decât în cazul unor construcții cu caracter industrial, iar în acest caz tradiția ține mai mult de o inerție formală în sensul închiderii unui spațiu pentru o anumite funcțiune), nici la formal și nici la simbolic — le întrupează pe toate trei! „Pentru țăranul român casa este și o problemă de ordin spiritual și social, este o expresie a orizontului său de viață, o expresie a nevoilor sale interioare, de orientare spirituală”⁷.

Așadar, din punctul de vedere al aparentei lipse de funcționalism a construcției tradiționale și „completarea” formalului său cu funcționalul noului curent din epocă, raportul trebuie nuanțat. Pe de altă parte, o anumite înclinație orientată strict către componenta estetică a obiectului de arhitectură tradițională, tendință care a făcut carieră în cazul neoromânesc, se resimte în momentul în care casa țărănească este trecută sub aripa „artei țărănești”⁸, formulă care, luată în sensul său facil, poate îndemna spre o „declasare” a arhitecturii respective către o abordare strict formală. De altfel, este evident faptul că în perioada interbelică acel arhitect înclinat a da creațiilor sale o referință tradițională s-a rezumat mai întotdeauna la a amalgama un volum trimitând spre zona casei țărănești, cu un plan cât mai apropiat de tendințele vremii fără a ajunge însă, din fericire poate, niciodată spre maximul tendințelor vremii — planul liber! Rezultatul ar fi fost o „bâlbâială perfectă”...

Direcțiile sugerate de către G. M. Cantacuzino în textele trecute în revistă mai sus au ajuns să se materializeze în abordări practice, mai mult sau mai puțin consecvente:

- referința tradițională se rezumă la modelul casei țărănești atemporale, eliminând orice altă posibilă referință; trimiterea nu mai este una formal-directă ci una difuză, frizând simpla sugestie;
- rezolvările planimetrice de factură funcționalistă sunt „cosmetizate” cu rezolvări și siluete volumetrice influențate de modelul tradițional, model care se referă fie la arhitectura de tradiție, fie la modele ornamentale din sfera artelor populare.

La acestea se mai adaugă încă una - referința la originea latină — pe care o voi detalia în continuare.

Ceea ce rezultă din abordările teoretice ale lui G. M. Cantacuzino în privința tradiției și a posibilelor conexiuni ale acesteia în contextul vremurilor, reprezintă de fapt direcțiile principale și reperele avute în vedere de arhitectura interbelică inspirată de tradiție, exceptând neoromânescul târziu, interbelic.

III. Filiera latină/dacică

În articolul Despre stilul românesc⁹, abordarea referitoare la tradiție și specific în arhitectura românească tranșează problema printr-o eliminare directă a perioadelor discutabile sub aspectul calității și originii referințelor. G. M. Cantacuzino caută plasarea problemei în legătură directă cu o referință ferită de posibile suspiciuni. Astfel, dacă se impune nevoia unei referințe autentic legate de acest spațiu și care să justifice inclusiv structura națională, atunci de ce să nu se apeleze direct la referința dacă ori cea latină? În acest fel se „scurtcircuitează” întreaga suită de afirmări și negări care au creditat într-un anumit moment modele arhitecturale pentru a le anula și/sau a le epuiza formal în momentul imediat următor. Balcanizarea arhitecturii așa-zis tradiționale (observație corectă deși „balcanizarea” nu s-a oprit niciodată doar la zona artelor, nefiind

deloc străină celorlalte aspecte ale vieții sociale, politice etc. și, mai important, nu ar putea fi tranșant catalogată drept bună sau rea, inhibitoare ori stimulantă și, mai ales, justificată ori fals importată) care a ridicat „Biserița din Răzoare” la rang de „cea mai reprezentativă expresie arhitecturală a trecutului românesc” este privită cu ochi critic și pusă sub semnul întrebării din punctul de vedere al importanței sale valorice.

Diferențele în abordarea problemei unui stil național cu relații tradiționale sunt, în cazul articolului menționat mai sus, notabile față de textele cu care ne obișnuise abordarea neoromânească; în cazul acesteia din urmă aveam de-a face mai mereu ori cu demersuri blocate în formalismul brâncovenesc ori cu prezentări frizând patetismul semănătorist. Direcția unei abordări în sensul referinței direcționate către cel mai îndepărtat prim moment arhitectural cunoscut (mai puțin episodul dacic despre care se știe mult prea puțin dar mai cu seamă perioada romană cu o arie mult mai mare de extindere și, implicit, cu o arie mult mai mare de posibile trimiteri critice) este un fel de ultim bastion al căutării unui specific tradițional.

În același „Despre stilul românesc”, conex racordului la o referință precreștină, apare un detaliu interesant: la momentul anului 1943, an când este publicat articolul amintit, fuseseră trecute în revistă cam toate tipurile de abordări formale posibile. Cu toate acestea, referințele nu treceau mai departe de perioada brâncovenească, cel mult cu nuanțe ale arhitecturii moldovenești de secol XV, respectiv muntenești, pe filieră sârbească, de secol XIV. Referințele care făcuseră carieră în neoromânesc, anume arhitectura bisericească și cea brâncovenească, sunt eliminate din pornire. Faptul că arhitectura bisericească nu mai este considerată a avea legătură cu tradiția nu este un fapt izolat în arhitectură. Se nuanțează o posibilă detașare de modelul asociat arhitecturii de cult, model care, într-un fel, obliga prin chiar simbolistica sa creștină, religioasă, dar care nu putea deține vreun monopol formal în sensul referinței de arhitectură. Se întâmplă o glisare a atenției dinspre zona „umblată” de neoromânesc a arhitecturii de cult, a sintezei brâncovenești, a influenței bizantine, spre spațiul roman; nu este vizată doar o racordare din punct de vedere formal ci apare și extensia racordării la tipul de program de arhitectură: „Planurile edificiilor romane, terme, basilici etc. sunt mai aproape de imperativele sociale de azi decât adăposturile mistice patriarhale”¹⁰.

În spațiul etnologiei lucrurile se pun în mișcare într-un sens similar (să fie vorba despre o influențare reciprocă?); este perioada în care tradiția este privită dincolo de începuturile perioadei creștine din acest spațiu geografic și mai întotdeauna se caută sensuri și obârșii în ritualurile ori credințele precreștine. Chiar atunci când este vorba despre simbolistica creștină din zona satului românesc, resorturile sunt amestecate mai mereu cu vechi simboluri dacice, romane sau de altundeva. Astfel, arta bisericească este recunoscută mai degrabă ca un „vehicul” al tradiției, având meritul incontestabil de a prelua elemente tradiționale și a le duce astfel mai departe; se face însă distincția între sfera artei țărănești și sfera artei bisericești¹¹. Concluzia comună vizează o extindere a alegerii punctului de pornire al cercetării iar perioada creștină devine doar un interval absorbant și bun conductor dar nu și în egală măsură generator.

Apare o diferență între modul de a pune problema în sensul teoriei de arhitectură respectiv al etnologiei: dacă în cazul arhitecturii, mai ales în cazul arhitecturii de reprezentare, această opțiune a referinței precreștine se poate explica pe de-o parte printr-un reflex național iar pe de altă parte prin mai vastul context politic, referința fiind exclusiv latină (sinteza daco-romană se rezumă la elementul latin, în mod evident mai profitabil

sub aspect de reprezentare), în cazul etnologiei acest fapt nu rămâne strict în această zonă dominând elementele așa-zis autohtone, precreștine.

În sensul unei referințe precreștine, cu precădere dacă ori romană, trebuie amintit, alături de articolul lui G. M. Cantacuzino, articolul „Sarmizegetusa...” semnat de către Cristofi Cerchez în revista Arhitectura din 1934¹². Articolul atinge doar tangențial problema arhitecturii, susținând în fapt o mișcare globală, de anvergură, care să caute a valorifica zestrea dacică, cu nimic mai prejos decât Atena grecească ori Roma imperială, dimpotrivă: „concepția metafizică cu mult superioară celei grece [sic] și celei romane, o face să fie așezată de noi cei de astăzi, pe un pedestal cu mult superior celor două (...)”¹³. Influența lucrării lui Nicolae Densușianu, „Dacia Preistorică” (1913) este evidentă mai ales atunci când elementul central al civilizației dacice dar și atu-ul acesteia în fața celorlalte două „candidate” este proclamat a fi latura spirituală, ideea de duhovnicie și pioșenie. Pe de altă parte, câtă asemănare între discursul lui Cerchez care proclamă triumful Atena-Roma-Sarmizegetusa drept treimea lumii antice și faimosul discurs al lui Mihail Kogălniceanu. Una din ideile de bază este aceea conform căreia arhitectura este fățiș legată de vremuri preistorice iar cultura prezentată strict didactic drept autohtonă „nu este la înălțimea tradiției noastre”¹⁴.

Ceea ce apare cu atât mai interesant este tocmai această poziționare a legăturii tradiției cu o seamă de coordonate nemaîntâlnite până atunci, iar această re poziționare aparține chiar unui arhitect de factură neoromânească evidentă. Mai mult, Cerchez înțelege să introducă în ecuație și legătura latină cu pachetul formal aferent (foruri, arcuri de triumf, amfiteatre) atunci când îndeamnă spre o aplecare asupra vestigiilor de la Ulpia Traiana Sarmizegetusa. Să fi fost vorba despre o conștientizare a eșecului referințelor uzitate până atunci, o încercare de a lărgi aria căutărilor cu atingere spre ceea ce tocmai se configura drept arhitectura fascistă a Italiei ori o apropiere de ceea ce avea să devină arhitectura latinizată a interbelicului românesc? Cazul poziției lui Cristofor Cerchez se repetă întrucâtva în lucrarea „Biserici nouă după cutremur” a lui Petre Antonescu, alt reprezentat de marcă al neoromânescului într-o anumită etapă a propriei cariere. De această dată, trimiterea nu mai vizează exclusiv aspectul formal, justificativ-identitar al referinței latine, iar interesul se deplasează spre problemele de ordin structural ale arhitecturii. Astfel, recursul la basilica romană, chiar dacă amintită tangențial, atunci când este investigată problematica bisericilor construite tradițional, nu poate avea altă interpretare decât invocarea unei origini, stabilirea unei filiații.

Dacă referința la elementul dacic rămâne la nivelul unui deziderat imposibil și improbabil a fi pus în operă, urmare evidentă a lipsei unor date certe¹⁵, edificatoare din punctul de vedere al arhitecturii, cel puțin fondul latin va fi abordat frontal. Mișcarea în sensul acestui tip de referință este justificată din cel puțin două puncte de vedere.

Pe de o parte, întoarcerea către o referință originară, poziționată în afara oricărei posibilități de influențare, de alterare a sa de către curente străine, evident se va orienta spre cel mai îndepărtat dar încă vizibil moment al istoriei naționale. În lipsa unei contraponderi a formalului dacic se poate importa direct din formalul roman. La un deceniu după articolul lui Cristofi Cerchez din Arhitectura, un alt arhitect de factură neoromânească, Spiridon Cegăneanu, discipol direct al lui Mincu, avea să lanseze propunerea reconstrucției monumentului Tropæum Traiani în Parcul Carol din București și transformarea sa într-un Monument al Eroilor. Referința funcționa tocmai „în tradiția formelor plastice naționale spre a reda un mausoleu al ostașului român, cum a

dat Apolodor din Damasc un Tropæum al gloriei romane”¹⁶. Direcția latină nu este indusă doar zonei arhitecturii. Poarta Sărutului de la Tg. Jiu reprezintă în viziunea multor comentatori de prestigiu ai lui Brâncuși, între care și Petru Comarnescu ori Ion Pogorilovschi, un sarcofag roman susținut de două coloane¹⁷. Această poziționare a referințelor are meritul că anulează orice discuție referitoare la autenticitatea formală ori justețea alegerii: din moment ce suntem un rezultat al sintezei daco-romane, care este resursa încă neexplorată dar asupra căreia avem drept, dacă nu cea romană?

Acest mod de a tranșa problema nu este neapărat generat de o căutare disperată a unui specific național în arhitectură. Este însă momentul în care se repune în joc imaginea națională și mai ales descendența, revendicarea acestei imagini. Dacă în Germania, Hitler, prin mâna lui Albert Speer, desemna doricul drept reprezentativ pentru lumea germanică, iar arhitectul își va căuta referințe la propriu în arhitectura antică a Greciei¹⁸, fără a avea vreo problemă de legitimitate istorică, Mussolini folosea prilejul Expoziției Universale din Roma anului 1942 (EUR – Esposizione Universale Roma) pentru a se insera pe sine în descendența împăratului Augustus, racordând arhitectura oficială a dictaturii la arhitectura imperială romană.

Un al doilea argument în sensul logicii acestei alegeri, în sensul unei referințe latine, rezidă în poziționarea politică a perioadei interbelice și relațiile externe. Insistența pe componenta originală latină vine tocmai în sensul integrării la nivel european de partea unui anumit front (Italia și Spania), evidentă fiind opțiunea politică ce va influența la rândul său orientarea formal-arhitecturală. Dar în cazul României nu se poate discuta despre o arhitectură „crescută” la adăpostul unei anumite ideologii naționaliste, din resurse proprii; mișcarea legionară care propo-văduiește românismul și ortodoxismul alimentate de ideile lui Nae Ionescu se află în situația precară de a nu-și putea edifica aceste referințe la episoadele „profetice” ale istoriei naționale; câteva extinderi minore practicate la volumul neoromânesc epurat al Casei Verzi, intervenții vizând arcul/porticul roman și chertarea în lemn tradusă în beton (fig.1), mausoleul Moța-Marin din curtea aceleiași case expunând o plastică având drept referință arhitectura bisericească (fig.2) respectiv noul sediu al mișcării din str. Gutenberg (fig.3), imagine corespondentă a arhitecturii lui Speer, sunt singurele exprimări arhitecturale, ezitante în chiar propriul demers.

Deși firească ar fi fost racordarea directă la o plastică antică romană, demersul era blocat din start de utilizarea pe scară largă a aceluiași alfabet formal de către stilurile devenite deja clasice, de la Renaștere până la Neoclasicism. Astfel, singura variantă posibilă era reinterpretarea din perspectivă contemporană a tezaurului arhitectural roman, iar în acest sens curentele din Italia păreau a avea cel puțin întâietate. Așadar, influența arhitecturii fas-ciste din peninsula, pe lângă afinitățile politice, părea a fi justificată.

Oricare ar fi fost argumentul, în mod cert racordarea la referința latină oferea și un posibil răspuns la problema pendulărilor în căutarea unei arhitecturi „pământene”.

Exercițiul referinței latine nu va fi unul izolat, însă va atinge exclusiv zona arhitecturii de reprezentare având, ca excepții, unele vagi ecouri și în arhitectura de cult. Astfel, aminteam mai sus de propunerea lui Spiridon Cegăneanu pentru realizarea unui Mausoleu al Eroilor după tipicul Tropæum Traiani în Parcul Carol, în acest caz având în mod evident de-a face cu o simplă translată a modelului în situl vizat. Alte exemple sunt propunerile lui Constantin Joja pentru Catedrala ortodoxă din Odessa (1942) și pentru Catedrala Neamului (1940) (în echipă cu Nicolae Goga). Este vorba, în fapt, de aceeași variantă, cu unele modificări de detaliu,

abordarea fiind mai degrabă îndatorată direct influențelor arhitecturii fasciste decât unei încercări de recuperare a tradiției latine, respectiv grefarea acesteia pe structura unei arhitecturi autohtone.

Deși opțiunea pare clară, sigură în propria-i trasare, ezitățile în sensul direcției abordate apar tocmai în momentul în care această racordare la referința romană trebuie să susțină imaginea națională înspre exterior; or acest „exterior” avea deja de-a face cu interpretarea fascistă a Romei imperiale, la care se va adăuga cultul dorian în cazul arhitecturii naziste. Un exemplu de ezitare îl reprezintă proiectul pentru Pavilionul României la expoziția Internațională de la Paris din 1937 (fig. 4), proiect semnat de către Duiliu Marcu: arborând la nivel general o plastică epurată, clasică prin proporție, modernă prin claritatea siluetei, compoziția oferă cel puțin trei ipostaze testate în căutarea unei așa-zise arhitecturi „de tradiție” — fațada principală expune un amplu arc imperial roman, intrarea principală este adăpostită de o arcatură cu motive neoromânești, în vreme ce fațada spre curtea interioară trimite spre imaginea unei case cu prispă și învelitoare tradițională. Această ezitare în opțiunea pentru o referință unitară este reprezentativă pentru căutările unui specific tradițional de la noi, cu atât mai mult cu cât acesta este pus și în postura de a prezenta și a se reprezenta în același spațiu cu celelalte mișcări europene în sensul revendicărilor unor referințe istorice.

Se pot identifica unele elemente pe care arhitectul interbelic înțelege să le arboreze în plastica de arhitectură în sensul referinței amintite. Unul din aceste elemente preferate este colonada, element de factură clasică articulat însă, de cele mai multe ori, în formula porticului. În cadrul acestui tip de arhitectură colonada este abordată liber, nefăcând carieră simpla sa preluare mimetică.

Apar câteva tipologii rezultate din modul raportării la integrarea acestui element în ansamblul obiectului de arhitectură.

fig.1 Casa Verde



fig.2 Mausoleul Moța-Marin

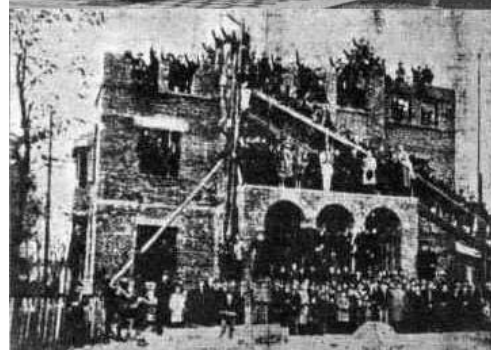


fig.3 Sediul Legiunii, str. Gutenberg



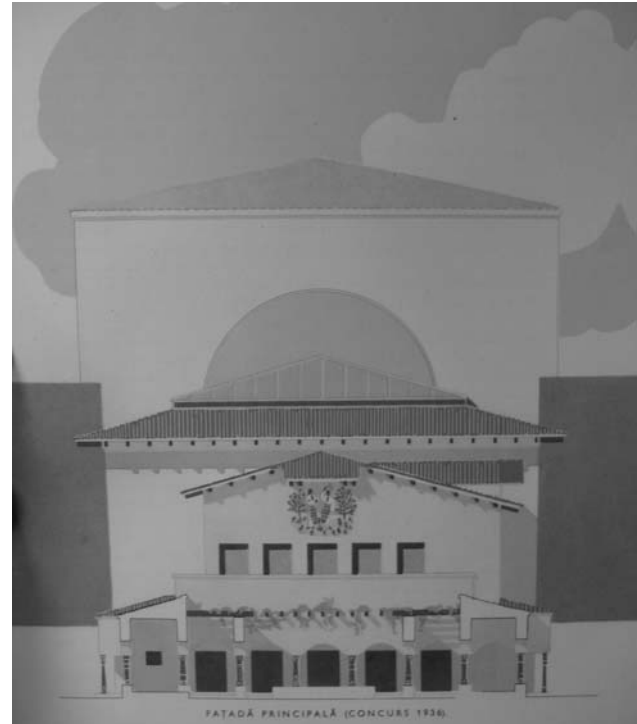


fig.4 Pavilionul României la Expoziția Internațională de la Paris, 1937
(proiect concurs, arh D. Marcu)

COLOANA. Ca element arhitectural, apare și în forma sa clasică, mai ales în cazul construcțiilor încă tributare unui anumit tip de conservatorism de factură clasică. În cazul fostului Palat Regal (1930-37, arh. N. Nenciulescu) coloana apare după tipicul clasic chiar dacă într-o defilare nefericită. În cazul fostului Palat al Ministerului de Externe din Piața Victoria (1937, arh. Duiliu Marcu), actualul sediu al Guvernului, coloana, deși într-o dispunere cel puțin asemănătoare celei clasice (legată cu arce la nivelul parterului), devine practic o lamelă în care proporția tinde spre verticală, sacrificând din masivitatea siluetei. În compoziția Facultății de Drept (1935, arh. P. Antonescu), coloanelor le este rezervat tot registrul central al fațadei, deși sunt reduse la un contur rectangular în secțiune, respectând, totuși, în ansamblu, norma clasică.

Pe de altă parte, coloana capătă sens și prin individualitate. Astfel, apare formula în care „colonada” se rezumă la coloane izolate, înșiruite, fără a avea vreo legătură una cu cealaltă, ca în cazul amenajărilor propuse de Horia Creangă pentru expoziția „Muncă și Voe Bună” (1939)(fig.5); din nou trimiterea, de data aceasta spre vestigiile unei arhitecturi antice, este mai mult decât directă. În același registru se poate menționa și rezolvarea intrării în incinta curții Uzinelor Malaxa, sectorul Fabricii de locomotive, intrare astăzi dispărută¹⁹ (fig.6); Horia Creangă alege varianta în care amplasează patru lamele verticale, masive, câte două de-o parte și de alta a porții de acces, fără a avea vreo legătură una cu cealaltă — porticul este prezent, poate fi înțeles și citit chiar dacă redus la o simplă sugestie imagistică; arhitectul va plasa în sensul „dizolvării” pe verticală a porticului, prin prelungirea fiecărei lamele opace cu câte un corp de iluminat. Corespondența, deși la altă scară, cu „catedrala de lumină” a lui Speer — unde coloanele devin în totalitate fascicule luminoase provenind din cele 130 de

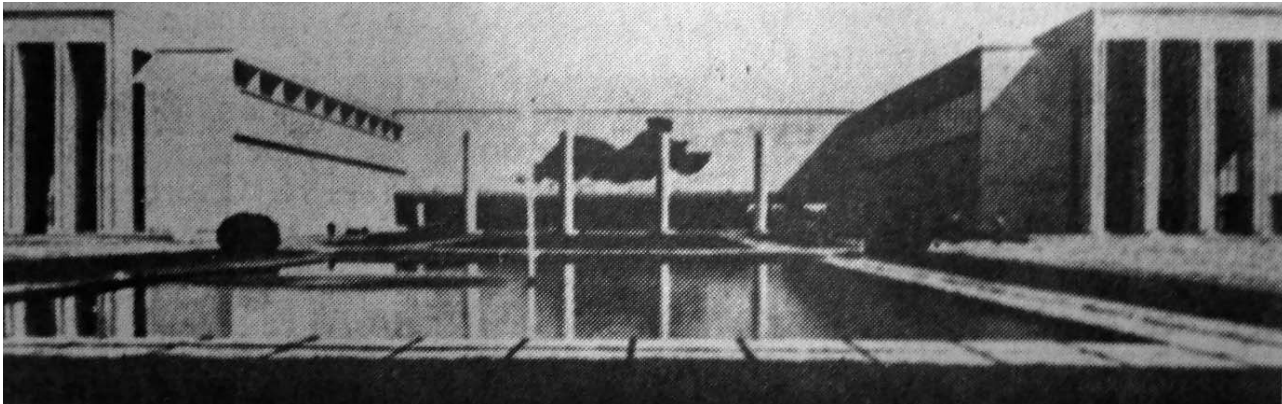


fig.5 Expoziția Muncă și Voe Bună (arh. H. Creangă)

proiectoare ale apărării antiaeriene germane — merită a fi amintită în sensul în care elementul clasic preluat direct este „tradus” prin alocarea unei noi funcționalități și prin transpunerea într-un cu totul alt „material”.

Preluarea și adaptarea la specificul „pământean” a unui element, de data aceasta clasic prin excelență și aparent în afara oricărei posibilități de renegociere, coloana, apare în cazul expoziției „Luna Bucureștilor” (1940)(fig.7). Horia Creangă „traduce” cariatida greacă în silueta idilizată a unei femei în straie populare românești, cu năframă și purtând un ulcior cu două toarte pe cap. De această dată, referința latină este mai mult decât diluată, făcând reverență în schimb unei trimiteri directe către românismul militant al perioadei interbelice. Mai mult, proporția și ritmul elementelor sunt evident de factură clasică, numai subiectul este pământean, iar îndrăzneala de a propune metamorfoza într-o aparentă notă de firesc nu putea aparține, în mod evident, decât unui arhitect școlit la Beaux-Arts și devenit mai apoi vârful de lance al practicii de arhitectură modernistă în România.

PORTICUL/STRUCTURA TRILITICĂ. Fie într-o formulă sau în cealaltă, referința este folosită cu generozitate într-o gamă vastă de programe de arhitectură. Trimiterea către imaginea megaronului antic grecesc va face carieră atât în cazul arhitecturii fasciste cât și

fig.6 Uzinele Malaxa, intrarea. Arh. Horia Creangă

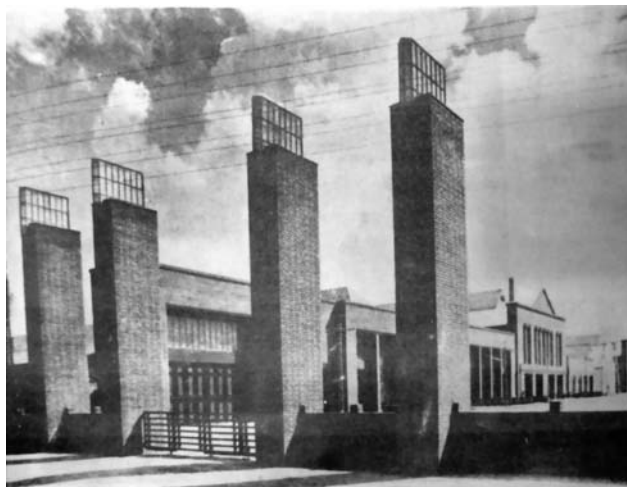


fig.7 Expoziția Luna Bucureștilor. Arh. Horia Creangă



În arhitectura lui Troost ori Speer, reușind, cel puțin la nivel metaforic, să închidă „bucla” imperiilor lumii antice cu „imperiiile” prezentului. Astfel, în cadrul amenajărilor pentru expozițiile „Luna Bucureștilor” și „Muncă și Voe Bună”, Horia Creangă realizează legăturile dintre pavilioane, dar marchează și direcțiile principale de acces prin porticuri vaste care aerisesc întreaga compoziție și-i conferă eleganță. La polul opus se situează programele ample, de reprezentare. Imaginea frontală a Palatului Guvernului din Piața Victoria este ritmată de un portic ridicat pe întreaga înălțime a clădirii, dar prins cu arce la nivelul parterului. Tot despre portic, mai ales despre variația sa pe înălțime, se poate discuta în cazul palatului Monopolurilor de Stat (1934-41, arh. Duiliu Marcu), unde colonada devine pe verticală o amplă grilă. Soluția este similară, deși la altă scară și



fig.8 Fundația Dalles. Arh Horia Teodoru

fig.10 Căminul Corpului Didactic, Eforie.
Arh. Constantin Iotzu



fig.9 Pavilionul României la Expoziția Internațională de la Paris (stg.). Arh. Duiliu Marcu, 1937

într-un cu totul alt program de arhitectură, cu „grila” lui Giuseppe Terragni de la Casa del Fascio, unde antica structură trilitică devine stilizare pură.

Atunci când „adâncimea” porticului scade, rezultă abordări formale noi. Porticul restrâns la imaginea unei succesiuni de lamele verticale de factură modernistă se va retrage în planul fațadei, devenind o simplă profilatură în cazul Academiei Militare (1937-39, arh. Duiliu Marcu) în vreme ce exemplul Ministerului Transporturilor oferă o reală comparație formală prezentând colonada de inspirație clasică, adosată fațadei și încadrând în cenușul său accesul principal, în vreme ce restul compoziției se măsoară cu aceleași profilaturi verticale.

Atunci când această „adâncime” a porticului ajunge să „muște” din chiar corpul volumului, „colonada”, așa cum apărea până atunci în formula sa clasică, dispăre lăsând loc doar amintirii unui portic ce va fi existat cândva. În cazul rezolvării volumetrice a Fabricii de Țevi din cadrul Uzinelor Malaxa (1935-36), Horia Creangă rupe masivitatea volumului placat cu cărămidă aparentă prin sugestia unor porticuri decupate în planurile fațadelor, iar clădirea Institutului de Cercetări Agronomice (1934, arh. Florea Stănculescu) expune o imagine asemănătoare. Tot o reducere a porticului la planul fațadei și la o simplă sugestie apare în cazul Sălii Dalles (1932, arh. Horia Teodoru)(fig.8) unde doar verticalitatea accentuată a ferestrelor și raportul plin-gol mai amintesc de frontalitatea unui templu roman — între timp, porticul a dispărut, lăsând loc golului și proporției.

ARCUL. În sensul referinței latine apare și arcul. Formulă etruscă „rezistentă” la importul structurii trilitice în Peninsula Italică, arcul păstrează ca referință o importanță aparte din momentul în care a devenit încununare a victoriei. Motivul arcului de triumf imperial avea să figureze și pe machetele lui Speer pentru Berlinul celui de-al treilea Reich marcând axa nord-sud a capitalei dar, ca o ironie a sorții, fiind abandonat încă din proiect din cauza dimensiunilor impresionante care, după toate calculele inginerilor, ar fi provocat scufundarea sa, la propriu, în pământ. În arhitectura interbelică din România arcul cunoaște doar câteva ipostaze.

Astfel, la nivelul arhitecturii de reprezentare, Pavilionul României la Expoziția Internațională de la Paris din 1937 (fig.9), construit după planurile lui Duiliu Marcu, se poate exprima cel mai potrivit prin imaginea unui amplu arc de triumf. Opțiunea nu era nouă pentru arhitect, din moment ce comanda din anul 1922 vizând refacerea Teatrului din Timișoara avea să se transforme în construcția unui teatru nou care expune pe fațada principală imaginea aceluiși arc de triumf adăpostind o arcatură de inspirație neoromânească.

Trecând spre zona clădirilor socio-culturale, întâlnim aceeași referință în cazul Căminului Corpului Didactic, Eforie (1937, arh. Constantin Iotzu) (fig.10), deși ar fi forțat a crede într-o intenție vădită a arhitectului în sensul unei trimiteri spre referința latină — mai degrabă o rezolvare compozițională în care elevația unui arc tradus în limbaj modernist marca potrivit dominantă verticală.

În cazul vilelor, arcul, deși prezent în forma sa epurată, este mai degrabă o reinterpretare a arcaturii neoromânești ori brâncovenești, direcția referinței latine fiind discretă. Un astfel de exemplu este vila proiectată tot de către Duiliu Marcu pe Aleea Modrogan (fig.11), unde decorația de cărămidă aparentă de la nivelul aticului este similară celei arborate pe fațada vilei de pe Bulevardul Aviatorilor (fig.12), caz în care arhitectul vorbește despre „o friză în registrul de sus, care amintește, poate într-o interpretare cu totul modernă, principiul unor decorații populare”²⁰. Așadar, în această logică, pare mai firească aluzia la neoromânesc decât la latinitate a arcaturii de la parter. De altfel legătura arcului cu arhitectura populară, a

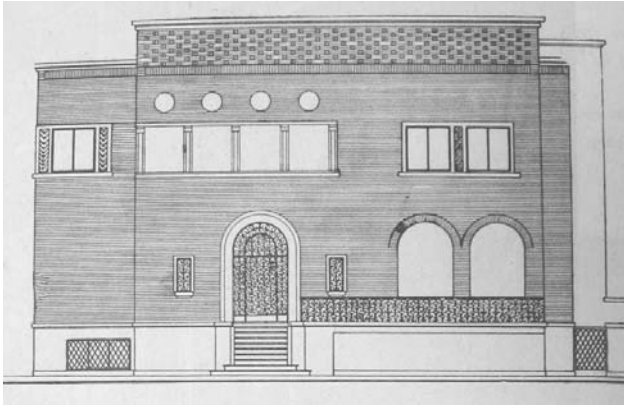


fig.11 Vilă pe Aleea Modrogan. Arh. Duiliu Marcu

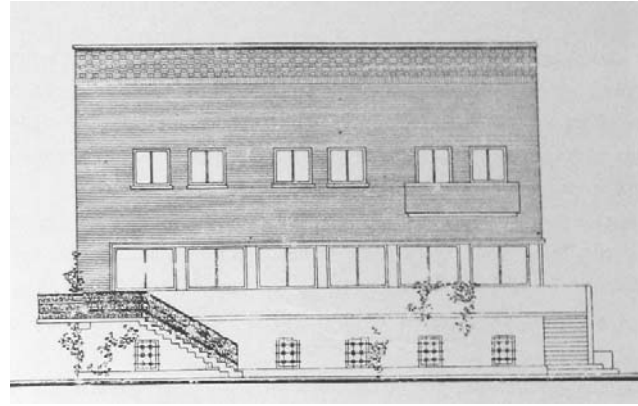


fig.12 Vilă pe Bdul Aviatorilor. Arh. Duiliu Marcu

vechilor case țărănești de la noi este abordată și de către G. M. Cantacuzino. Se aduce în discuție arhitectura caselor de lemn din Munții Apuseni unde arcada „este o formă care se obține anevoios. Și cu toate acestea, nici una din aceste case nu este lipsită de acest motiv”²¹. Dacă mergem și mai departe și facem legătura dintre zona Munților Apuseni și complexul regal dacic de la Sarmisegetusa Regia, rezultanta invită în mod evident spre o privire comparativă tot înspre zona temporală daco-romană.

BASORELIEFUL apare într-o gamă largă de lucrări, în variate forme, de la simple citate arbo-rate pe fațadele riguroase ale clădirilor până la amplele desfășurări figurative cu siluete eroice. Prezența elementelor sculpturale, a ornamentului în general, dar în formă simplificată, este caracteristică aceluși „stripped classicism” poziționat în descendența stilurilor clasice dar în perspectivă modernă.

Și totuși, de la generalizarea curentului amintit până la particularizarea latină trebuie notate câteva observații de detaliu. Astfel, începând cu impozantele panouri sculpturale care flancau odată porticul Palatului Victoria, opere mult prea curând îndepărtate ale lui Mac Constantinescu, ori basoreliefurile lui Carol Pleșa pentru Pavilionul românesc la Expoziția Internațională de la New York din 1939 (fig.13) și continuând cu aparent modestele texte poziționate pe frontispiciul Sălii Dalles, Institutului De Cercetări Agronomice ori pe pavilioanele și porticurile expoziției „Muncă și Voe Bună” (fig.14), toate se regăsesc sub regulile clasicismului epurat deși tributare referinței latine. De la proporția caracterului, a textului, preluat parcă sub proporția celui de pe frontispiciul Pantheonului roman, până la detalii precum trasarea unui „V” în loc de „U”, referința este mai mult decât evidentă.

În cazul basoreliefului și a surselor de inspirație, acestea se racordează în mod evident la monumentalismul oficial și simbolismul artei germane a lui Adolf Wamper ori a celei engleze a lui Eric Gill. Arhitectura fascistă a Expoziției Universale din Roma expune același tip de discurs sculptural în care basorelieful cu evidentă influență stilistică romană trimite spre monumentele Imperiului Roman de la Arcul lui Titus la Pantheon ori Columna lui

Traian în vreme ce posturile per-sonajelor sunt citate din vechile reprezentări sculpturale antice. În aceeași notă, și în exemplele de la noi sunt insinuate posturi eroice, compoziții monumentale, sensuri dinamice, cu un pregnant aer de proveniență național-socialistă. Latura fizică, forța brută, postura triumfătoare, dar și echilibrul de substanță ori percepția frontală trimit spre referința sculpturală din lumea greacă ori romană. La acestea se adaugă, tocmai parcă pentru a îngroșa tușa referinței latine, oglinzile de apă prinse în bazine rectangulare puțin adânci ori piesele de mobilier care imită torțele și amforele. Cât despre grupurile statuare, cvadrigele schițate în proiectul original pentru fațada principală a Academiei Militare (fig.15) ori personajele grave, tăiate frust în bronz ori piatră, sunt parte a aceluiași registru.

Basorelieful în sine nu reprezintă vreo redescoperire ținând strict de arhitectura perioadei. Diferența care apare față de stilurile deja clasice este trecerea basoreliefului în alfabetul formal modern. Desigur, după cum aminteam mai sus, sunt preluate elemente cu trimitere clară spre zona romană dar întotdeauna sunt folosite ca accente; întotdeauna intră în joc liniile simple, curate, ale arhitecturii fără a juca, însă, rolul principal — accentuează orizontalitatea cornișei acolo unde ansamblul o cere, marchează axe de simetrie dar și atenuază greutatea plinurilor precum în cazul Palatului Victoria ori în cazul proiectului pentru Academia Militară. Deși masive în dimensiuni reale, basoreliefurile nu sunt ample, au de cele mai multe ori aspectul unor frânturi, fragmente dintr-o istorisire reamintită cu greu. Se apropie mai degrabă de seria basoreliefurilor monumentului de la Adamclisi, unde casețele sunt dispuse grupat, accentuat, urmărind silueta și circularitatea volumului. În acest sens, o altă caracteristică general valabilă a ansamblurilor arhitecturale este



fig.14 Expoziția Muncă și Voe Bună.
Arh. Horia Creangă



fig.13 Pavilionul României la Expoziția Internațională de la New York.
Arh. G. M. Cantacuzino); stânga — basorelief Carol Pleșa





fig.15 Academia Militară, proiect. Arh. Duiliu Marcu

frontalitatea²².

Basorelieful este folosit și ca „citat” actualizat și actualizant al arhitecturii antice, un fel de ghid al posibilelor referințe precum în cazul peceților domnești săpate pe fațada actualului Teatru „Ion Creangă” din București (arh. N. Georgescu). Astfel, deși ansamblul se înscrie în arhitectura perioadei fără vreo trimitere fățișă înspre stilurile istorice, pecețile domnești fixate în friză închid tocmai acel sistem de referințe pomenit, de data aceasta referințe medievale în subiect dar clasic romane prin realizare și amplasare. Referința medievală nu o incapacitează sub nicio formă pe cea latină pe care o are adeseori ca suport. Și în cazul proiectului pentru Pavilionul României la Expoziția Internațională de la Paris din 1937, arcul de triumf roman, revendicat ca referință de către Duiliu Marcu, expune de-o parte și de alta a golului central stemele provinciilor istorice ale țării în formula medievală a scutului.

Impunerea referinței prin imagine este și mai evidentă din moment ce nu importă ca materialul ori realizarea să respecte regula clasică: dalta, meșterul și marmura. Ceea ce prevalează este impresia generală care trebuie să cuprindă în același registru coloana, porticul și sculptura.

ADDENDA: MATERIALUL. În privința materialului, înainte de a aborda problema, voi stabili survolarea problematicii în racord direct cu lucrarea lui Petre Antonescu, „Biserici nouă după cutremur”²³. Explicația acestei alegeri nu presupune o tratare a subiectului referinței latine în contextul arhitecturii bisericesti.

Lucrarea Biserici nouă după cutremur abordează, poate pentru întâia dată în istoria recentă a arhitecturii de la noi, problema transferului de formă în corelație cu structura, respectiv materialul. Astfel, faptul că subiectul se axează pe programul arhitecturii de cult consider că poate trece în plan secund, din punctul de vedere al subiectului abordat în aceste rânduri, iar o privire asupra problematicii de fond și nu a formei particulare se poate extrapola drept una din tendințele semnificative în arhitectura interbelică. Cel puțin dintr-un anumit punct de vedere, lucrarea este grăitoare: una din direcțiile abordării referinței tradiționale este aceea de a separa structura de formă, respectiv funcțiune. Ceea ce importa era imaginea, iar ceea ce avea sens era ca această imagine să declanșeze instantaneu referința.

Principiile sincerității în arhitectură, sinceritate care să cupleze funcțiunea cu volumul și materialul rămân la nivelul teoriei. Practica merge mai departe în zona formei; din acest punct de vedere, linia neoromânescului blocat în formal, fără a căuta sensurile din spatele anvelopantei, merge mai departe. „Biserici nouă...” este, în ansamblu, o argumentație tehnică — se reglează problema apariției betonului armat pe scară largă în practica de arhitectură dar mai ales intervenția acestuia chiar în zona tradiționalului arhitectural, cazul particular reprezentându-l programul de cult. Pentru a putea demonstra concluzia previzibilă de altfel, Petre Antonescu pornește de la a compara caracteristicile lemnului cu cele ale betonului armat. Rezultatul: cele două materiale sunt, în ansamblu, construite în aceeași logică; în detaliu, desigur betonul armat este un fel de lemn „up-datat”. Dar atât; or această constatare nu poate bloca, dimpotrivă, poate chiar încuraja utilizarea cu încredere a betonului acolo unde cândva se utiliza lemnul.

Ideea conform căreia betonul și lemnul sunt similare în principiul de comportament sub eforturi constructive va face carieră și în perioada anilor '70-'80 la noi dar chiar și în prezent există voci care să susțină acest mod de a pune problema: în fond, din momentul în care lemnul este debitat și prelucrat industrial, el încetează a mai fi natural, viu, devenind la rândul său un material de construcție, industrial.

Templul grec fusese inițial edificat din lemn; atunci când un nou material de construcție, mai performant, a devenit accesibil, apare templul în formula pe care o știm din marile ansambluri arheologice ale lumii antice. Această logică îi permite lui Petre Antonescu să prezinte tipologii de spații altădată construite în lemn ori cărămidă dar pe care le configurează în beton armat. Ceea ce lipsește din întregul demers este relația esențială dintre material și formă, adică exact ceea ce propovăduiau curentele la modă din interbelicul apusean. Bolta, cupola, arcul — pentru a folosi alfabetul formal al spațiului de cult — au fost generate drept firești rezolvări structurale în condițiile utilizării cărămidii ori a pietrei. În momentul în care forma rămâne dar materialul este subtil înlocuit cu betonul, logica dispăre, rămâne însă forma și prin formă — referința. Astfel, în cazul pavilioanelor proiectate de către Horia Creangă pentru expoziția „Luna Bucureștilor”, structura de rezistență este din elemente de lemn. Imaginea clasică amintind de rigoarea arhitecturii imperiale romane este obținută cu finisaje din cele mai „trecătoare”²⁴: stabilit tencuit la exterior și pânză de sac la interior — mai mult ca sigur, panourile sculpturale care poziționează accentele ansamblului nu puteau fi realizate decât în aceeași abordare. Economia de timp și de resurse financiare mai mult ca sigur că a dictat tranșarea problemei în această formulă. Imaginea ansamblului, însă, după cum o ilustrează și fotografiile epocii, fotografiile preluate în chiar marile publicații ale Europei, este una sobră, stabilă, radioasă.

Problema raportului de sinceritate dintre imagine și material funcționează și în sens invers; studiu de caz — o



fig.16 Imobilul Solly Gold. Arh. Marcel Iancu)

cult. De altfel, modelul casei de dimensiuni reduse, care se consideră că ilustrează excepția de la regula influențării stilistice, modelul curat, autohton prin excelență, este probabil singurul element care revine ciclic în atenția arhitecturii ce se legitimează din surse tradiționale. După neoromânesc, respectiv interbelic, aceeași abordare o vom regăsi, alterată însă de un demers subiectiv, în strădaniile găsirii unei arhitecturi cu specific în perioada anilor '70-'80, iar Constantin Joja va milita în sensul acestei referințe chiar și în anii '90.

În perioada interbelică, abordarea acestui tip de referință nu mai este rezolvată printr-un simplu import de formă/detaliu. Referința se regăsește diluat și înțelege să facă joncțiunea cu elemente formale din alte zone

fotografie a șantierului imobilului Solly Gold (1934, arh. Marcel Iancu) (fig.16). Arhitectură modernistă, planuri funcționale, citindu-se chiar o intenție de abordare avangardistă în planimetrie; chiar dacă articulat după toate regulile noilor curente, imobilul prezintă în amintita fotografie a șantierului o structură „cuminte” din cărămidă în cea mai tradițională țesere.

Deși sub impresia relațiilor logice, raționale, dintre material formă și funcțiune, interbelicul oferă, în linii mari, aceeași tratare raportată la formă și mai ales la referința formală. eliminarea programatică a ornamentului, mai mult sau mai puțin aplicată, nu implică și „sinceritatea” despre care se face vorbire iar dacă aplicăm aceeași măsură, în contextul în care se pune problema raporturilor amintite mai sus, materialul în sine ajunge să fie ornament — este expus, ocupă direcția centrală, are impact și focalizează discursul formal.

IV. Referința la modelul casei țărănești

Interesant este că această referință continuă să rămână una valabilă chiar în contextul în care arhitectura românească înțelege integrarea în curentele vremii, de multe ori printr-o preluare directă. Mai mult, această referință de la care, teoretic cel puțin, a pornit curentul neoromânesc, capătă valențe noi ca abordare arhitecturală tocmai în contextul în care neoromânescul generației interbelice abandonează aproape total acest model dedicându-se alfabetului formal brâncovenesc ori al arhitecturii de

stilistice. Este posibil ca explicația acestui fapt să rezide și într-o exprimare multiplă, paralelă, a arhitecților care abordează tema arhitecturii de tradiție: Duiliu Marcu este recunoscut pentru manifestările sale în egală măsură neoromânești, moderniste sau modernist-clasicizante; G. M. Cantacuzino traversează academismul și modernismul poziționându-se, cel puțin din punct de vedere teoretic, în sensul unui modernism autohtonizat; Octav Doicescu exersează neoclasicul, ceea ce se poate prezenta drept o încercare de modernizare a neoromânescului dar și „funcționalismul liric” — încercare de „împământenire” a modernismului, continuând după perioada interbelică chiar cu stilul stalinist. Astfel, nu mai este vorba despre o „profesiune de credință”; în același timp și nu de puține ori, abordările se întrepătrund nemaifiind propovăduită o „puritate” absolută a modelului tradițional.

Imaginea referinței nu este una neapărat „pământească”, importurile de formă practicându-se cu o larghețe nemaîntâlnită până atunci. Se definesc, astfel, două abordări: imaginea și materialul. Acesta din urmă, însă, este folosit pentru a „îmbrăca” autohton lucrarea, neavând vreo legătură constructivă, de esență structurală, cu casa, construită îndeobște cu metodele uzitate pe piață la vremea aceea, nicidecum unele arhaice. Astfel, ruptura imagine-structură rămâne constanta de bază și în această perioadă, fără să pară că „atacă” logica arhitectului în vreun fel. În aceeași măsură, ruptura imagine-plan este tot de actualitate. Nu mă voi referi aici la logica funcționalistă a unei părți din lucrările executate, ci la ruptura de principiu între o imagine derivată dintr-un model tradițional și un plan neinteresat de relațiile funcționale din același model tradițional. Singurul element preluat în configurația planului nou creat și care face carieră în continuarea momentului neoromânesc este prispa tradițională; explicația, ca de altfel și în modelul neoromânesc, nu este dependentă de logica ori coerența funcțională, ci una legată mai cu seamă de legitimarea imagistică. Prispa rămâne singurul element nealterat, recognoscibil, din zona arhitecturii de tradiție; dacă în cazul acestei arhitecturi avea și rolul de ordonator al planului, rol funcțional concret dublat de un nu mai puțin important rol ritualic, prin preluare este redusă la nivelul său strict formal, de fațadă.

Mă voi opri asupra acestor relații plan-volum, oricare ar fi ordinea prioritară, în sensul trimiterii tradiționale.

PLANUL. În neoromânesc, preluarea alfabetului formal așa-zis „tradițional” s-a rezumat la plastica de fațadă, eventual vagi accente la nivelul amenajării interioare dar fără a se extinde ca intenție și asupra partiului de arhitectură. Dimpotrivă, această raportare la referință a avut o autonomie limitată, restricționată la aspectele menționate. Au fost lăsate în urmă tocmai relațiile pe care arhitectura de tip tradițional le presupune între așa-zisul „plan” și rezultanta volumetrică. În fapt s-a practicat o toaletare a unui plan structurat după moda apuseană a stilurilor la modă în straie cu aer pământean. Întrucâtva este de înțeles logica aceasta segregată în condițiile în care la nivelul teoriei de factură Beaux-Arts relația plan-imagine volumetrică era una diluată iar cele două puteau glisa paralel fără a compromite rezultatul de arhitectură. Paradoxal este însă că acest mod de a gestiona situația persistă și în interbelic și nu mă refer aici la zona continuatorilor neoromânescului unde abordarea rămâne consecvență cu sine, ci tocmai la sfera arhitecturii ce reinvestighează numita arhitectură cu substrat tradițional după precepte moderne.

În anii în care se coagulează tocmai regula relației de cauzalitate dintre funcțiune-plan-volum, abordarea referinței tradiționale înțelege să separe apele: planul respectă funcțiunea, se configurează după nevoi moderne luând în calcul orientări, iluminat natural, vecinătăți, funcțiuni și fluxuri însă exteriorul rămâne

tributar unui transfer de imagine. Se simt influențele noului curent funcționalist din arhitectură — windfang-ul se racordează cu holul compunând așa-numitul „aparat de intrare” (trimiterea, chiar neintenționată, spre „mașinism” este grăitoare), living-ul se deschide spre locul de luat masa articulându-se în „zona de zi” iar funcțiunile celelalte (bucătărie, cămară, oficiu etc.) își vor găsi locul separat, riguros grupate, de obicei în adâncimea planului, pe una din laturi.

Logica „funcționalistă” a planului nu este, în mod evident, atributul exclusiv al arhitecturii moderne. Casa tradițională avea aceleași grupări și tipuri de relații; desigur, tipul de articulare funcțională de tip tradițional era una extinsă, tentaculară și nu grupat-compactă precum cea amintită mai sus. Era vorba despre o extindere care depășește conturul casei întinzându-se la nivelul gospodăriei unde, în mod similar, funcțiunile asemenea sunt grupate laolaltă iar cele antagonice sunt categoric separate. În același timp, în cazul modernist, utilitatea este definită clar și singular — camera și funcțiunea corespunzătoare dar mai ales funcțiunea unică pe acel spațiu. Tipul tradițional permitea suprapuneri, schimbări temporare de funcțiune corespunzătoare etapelor zilei sau anului. Același spațiu rămas pustiu într-un anumit moment prelua imediat o altă funcțiune fără probleme legate de corespondența unidirecționată spațiu-utilitate. Acest fapt rezultă cu siguranță și dintr-o anumită economie de spațiu, de altfel de înțeles, însă este în mod evident legată și de felul de trăi, respectiv felul de a locui un spațiu. Viața tradițională se compunea din cicluri de activități, anuale îndeobște, cicluri care permiteau și obligau în același timp spre o configurație flexibilă care să poată cuprinde variația.

Stilul modern este liniar, constant, fără întoarceri în buclă, mai ales atunci când discutăm despre viața urbană. Astfel, gruparea fixă, înghețată, apare firească din moment ce casa este construită precum o mașină sau, pentru a-l parafraza pe G. M. Cantacuzino, funcționalismul face carieră rezolvând programe precum fabrici, spitale, gări ș.a.m.d. Din start, tendința este de a așeza lucrurile într-o schemă evidentă. Dacă în tipul de plan tradițional spațiul se „înfășura” în jurul trăirii construite, în tipul de plan modern, spațiul odată configurat dictează locația și activitatea — variația este redusă la minim, chipurile, în slujba unei eficiențe maxime!

Diferențele de abordare conceptuală sunt cu siguranță determinante în aceeași măsură. Planul modern se articulează la planșetă cu grijă pentru funcțiune însă, în aceeași măsură, cu grijă și pentru „desen”; planul în sine devine grafică iar liniile, golurile, randarea, toate devin elemente ale aceluiși mozaic judecat după toate regulile compoziționale ale graficii. Este perioada partiurilor clare, conturilor „căutate” și inevitabil „găsite”, perioada în care claritatea planului se reduce frust la facila citire a planului și imediata înțelegere lipsită de echivoc: „niciodată cântecul geometriei nu a stăpânit mai intens și magnific simțirea omului. (...) Niciodată splendoarea nudității unui plan n-a fost mai conștient întrebuițată”²⁵.

Chiar fără indicații, spațiile conturate în plan se explică ușor funcțional; în cazul planului tradițional lucrurile nu mai sunt atât de clare. În primul rând, în mod evident, planul nu importă la nivel de piesă grafică. Mai mult ca sigur că aceste tipuri de partiuri au devenit „planuri” numai odată cu primul relevu de arhitectură. Împărțirea odăilor se făcea direct, măsura se dădea cu pasul, piciorul sau cu palma iar pragul de sus era ridicat doar cât să nu-l atingi cu creștetul. Lectura unui asemenea relevu de partiu tradițional nu oferă decât o „împărțire” în două, trei, patru odăi, de dimensiuni comparabile, cu ferestre croite aparent la întâmplare dacă am judeca planul din punct de vedere grafic: aproape niciodată axate, niciodată egale și niciodată în vreo logică înțeleasă. Or este evidentă atunci o ridicare a casei după măsura omului, în ritmul său inegal de a parcurge etapele —

acolo unde mâna a tremurat, unghiul nu mai este drept, acolo unde pasul a ezitat, linia este aproximată iar închiderea rezultă asemenea.

Unicul element care face joncțiunea plan-volum și, în același timp, unicul element păstrat, cel puțin ca trimitere formală, din zona arhitecturii țărănești este spațiul intermediar. După cum aminteam mai sus, în mod evident funcțiunea nici în acest caz nu mai este respectată. Acest spațiu intermediar, atât de vast ca funcțiune și ritual în zona satului românesc arhaic²⁶, devine o componentă a aceluși atât de „mașinist” „aparat de intrare”, tampon între un exterior al urbanului, ori cel puțin al străzii, și un windfang impus de nevoile de intimitate și confort termic. În cazul spațiului intermediar având ca referință prispa, rezolvările moderniste asigură blocarea formală a elementului în sensul în care aspectul formal prevalează. Acest tip de spațiu în rostul casei țărănești este poziționat funcțional la limita dintre exterior și interior însă nu aparține nici unuia nici celuilalt din moment ce sunt perioade în care funcțiunile tradiționale interne ale casei se extind cuprinzând și acest interval după cum, în restul perioadelor anului, zona este cedată temporar exteriorului. În tipul de planimetrie modernistă, acolo unde acest spațiu este preluat tocmai în ideea unei relații cu modelul considerat tradițional, spațiul intermediar este cedat în totalitate exteriorului. Separarea sa prin windfang de spațiul interior ori cel mult integrarea în aparatul de intrare îi asigură doar apartenența fixată la spațiul extern, consistența sa având ca rațiune doar legătura referențială cu un anumit tip volumetric.

Acest spațiu intermediar glisează sub aspectul referinței, și spre zona vechii arhitecturi culte ori de reprezentare; deși pare a fi un paradox total, spațiul intermediar practicat în cazul locuințelor interbelice racordate la așa-zisa „arhitectură de tradiție” trimite voit spre modelul stilizat al casei țărănești deși, ca exhibare a volumetriei, se cuplează la arhitectura cultă a curților mănăstirești ori a logiilor palatelor domnești. Diferența este legată din nou de aspectul funcțiunii: dacă în cazul casei țărănești lucrurile au fost explicate mai sus, în cazul arhitecturii de reprezentare ori a arhitecturii culte, același aparent spațiu intermediar încetează intermedierea: chiar dacă diferit la nivelul dimensional ori ornamental, rămâne strict în zona exteriorului, în zona anvelopantei volumetrice a obiectului de arhitectură; desigur, este o a doua închidere, una difuză care mediază masivitatea celei dintâi, a zidului, cu înșiruire de arce și umbre jucate — toate țin însă doar de exterior și de impresia generală a volumului arhitectural nedând vreo altă dimensiune funcțiunii. Același lucru se observă în cazul preluării modelului formal în arhitectura cu specific a perioadei interbelice — spațiul intermediar este expus, devine sobru, atent cu propria sa proporție și dând seamă jocului general de volume al compoziției arhitecturale. Rămâne însă rupt de interior și de orice funcțiune. Spațiul intermediar încetează să existe, este blocat în propria-i formă și devine doar ornament!

VOLUMUL. La nivelul volumului se poate discuta despre o reinterpretare a referinței de tip tradițional. În afară de neoromânescul perioadei, încă tributari unui alfabet formal insistent, chiar dacă blocat în imagine și formă, perioada interbelică oferă o reinterpretare a acestei referințe în ideea unei sinteze cu ideile moderniste ale perioadei. Nu se poate discuta despre o imitare, despre o preluare superficială a formei și transpunerea seacă într-un proiect nou. Modelul casei tradiționale este citat fără a deveni dogmă iar sugestia ia locul evidenței formale: „arhitectura populară prezintă teme abstracte a căror întrebuintare directă nu se poate, care cer nu numai o transpunere, dar și o creație nouă”²⁷. Astfel se merge atât pe linia unei transpuneri a formei în linia

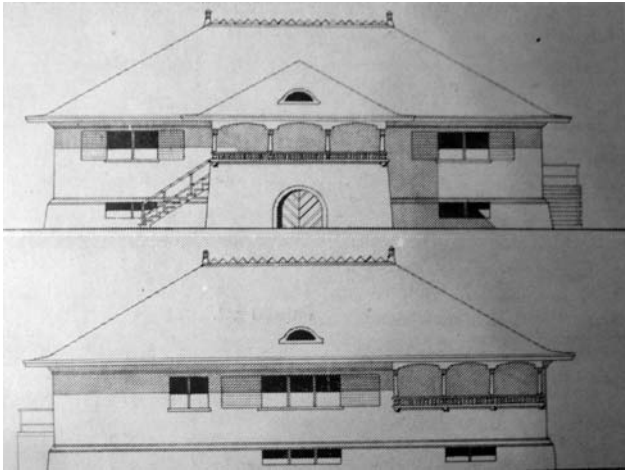


fig.17 Vila Păunescu. Arh. Horia Creangă

simplificată, sintetizată, a arhitecturii moderniste în care proporția și detaliul iau locul ornamentului ori simbolului dar este eliberată și constrângerea autohtonistă a referinței vizate; proiectele cu tentă tradițională ale lui Octav Doicescu ori Henriette Delavrancea-Gibory, în care modernismul se îmbină cu detaliul locuinței țărănești de deal și cu specificul balcanic, sunt simultane cu casa de vânătoare de la Jucica²⁸ ori Restaurantul Pescăruș ale lui Horia Creangă unde influența formală și planimetrică a arhitecturii lui F.L. Wright este toaletată cu un „aer autohton” dat de materiale și finisaje — piatră, lemn și stuf. Se pot trasa câteva direcții în care, cel puțin din punct de vedere volumetric, se poate împărți producția arhitecturală detașată de proiectul neoromânesc dar racordată la referința de tip tradițional. Rămâne valabilă însă observația conform căreia același arhitect poate trece simultan ori succesiv prin două ori mai multe tendințe, prin două ori mai multe tipuri de raportare la tradiție.

Există un tip de abordare caracterizată de raportarea la forme arhitecturale recognoscibile din istoria arhitecturii românești. În acest caz volumul, ca siluetă generală, contează, racordul la tradiție fiind unul evident, deschis, chiar dacă nu dus până la nivelul detaliului. Pe de altă parte, acest tip de abordare este una regionalistă, referințele acoperind doar o anumită arie geografică, în special zona Olteniei. Astfel, Horia Creangă, în articolul său în care atinge și problema „specificului național”, se declară neîncrezător în caracterul pământean al „dantelărilor de la Horez, în turnurile răsucite de la Argeș și în aurăriile de la Trei Ierarhi”.



fig.18 Stație de transformare. Arh. Duiliu Marcu

Propune în schimb a se căuta acest specific într-o altă zonă a arhitecturii vechi: „acolo unde cei mai mulți nu se gândesc să-l caute. În modestele cule românești de formă geometrică simplă. Observând liniile culei românești, care dintre dumneavoastră ar mai putea afirma că arhitectura despre care vorbesc (arhitectura modernă — obs. mea) rupe cu trecutul”²⁹. Referința nu mai este reprezentată de un anumit alfabet formal identificabil mai mult sau mai puțin pe teren ci de un program — cel al culelor — iar criteriul este dat de simplitatea geometrică, evident o joncțiune cu criteriile unei arhitecturi moderniste. Abordarea este reluată și de către Duiliu Marcu atunci când explică demersurile sale în sensul unei arhitecturi racordate la tradiție: „am lucrat inspirându-mă din trecutul nostru, încercând să prelucrez arhitectura de tradiție, ca: Palatul Brâncovenesc de la Mogoșoaia și altele, culele oltenești, unele valoroase case populare (...)” (subl. mea)³⁰. Astfel se poate explica apariția unei volumetrii precum cea a Vilei Păunescu (fig.17) în parcursul arhitectural al lui Horia Creangă, volumetrie având ca referință evidentă casa tradițională de pe dealurile Olteniei deși din citatul de mai sus rezultă că întreaga sa abordare arhitecturală, de la silueta detaliată în stil Art-Déco a Vilei dr. Petru Groza până la puritatea volumetrică a Vilei Elisabeta Cantacuzino s-ar fi creionat sub semnul unei geometrii și a unei proporții tradiționale. În mod cert este vorba despre o simplificare forțată atunci când tradiționalul ori specificul sunt trecute strict în zona îngustă a geometriei ori a simplității însă logica capătă sens într-o perioadă în care modernismul și avangarda au de înfruntat „la el acasă”, pe teren propriu, reflexul unui neoromânesc tributar formei complicate.

În cazul lui Duiliu Marcu, abordarea în sensul unui volum recognoscibil ca referință tradițională este mai vastă. Paradoxal la o primă vedere, dar chiar programul tehnic al unor stații de transformare (fig.18) pentru iluminatul orașelor Sinaia și Bușteni rezervă, prin toate cele trei tipuri propuse, o referință evidentă la modelul locuinței întărite de tip culă; paralela este dusă și mai departe prin placarea cu piatră a volumului simplu și crestarea elementelor din lemn cu „decorație inspirată din arta populară”. Obiectul de arhitectură se așează în imaginea culei Șiacu³¹ ori, și mai bine, a culei Bujoreanu³² prin rezolvarea într-un singur element vertical de tip turn cu proporții robuste și zid din piatră de râu. Vocabularul formal al detaliului vine în completarea siluetei și proporției generale: ocnite, uși și balustrade din lemn, contraforturi din piatră, arcade chiar dacă într-o cuplare inedită cu pergole din lemn de obârșie străină.

Un alt tip de abordare din punctul de vedere al volumului este cel de sinteză între un alfabet formal considerat autohton și elemente străine preluate deliberat. Dacă neoromânescul este posibil să fi căzut parțial în capcana formelor de influență maură ori turcească greu de extras din tipologia deja încheată, împământenită, a locuinței urbane de secol XIX găsită ca referință, abordările interbelice înțeleg să completeze vocabularul autohton cu contribuții considerate „la modă” în arhitectura contemporană a vremii ori cu adaosuri în logica unei anumite legitimi autohtoniste acolo unde aceasta se impune. Exemplul este oferit de lucrările de arhitectură în care Henriette Delavrancea-Gibory caută o anumită tipologie mergând în sensul unei arhitecturi tradiționale. Privită în ansamblu, suita lucrărilor arhitectei nu este lipsită de surprize și paradoxuri.

Logica seriei de proiecte pentru protipendada românească stabilită vara la Balci în preajma Reginei Maria, merge în sensul căutării unei arhitecturi a locului. Că această arhitectură a locului a fost considerată în același timp de către comentatorii de arhitectură și o interpretare a temelor arhitecturii românești ține deja de evidență. Se merge chiar mai departe mizându-se pe o abordare modernistă a vocabularului formal al

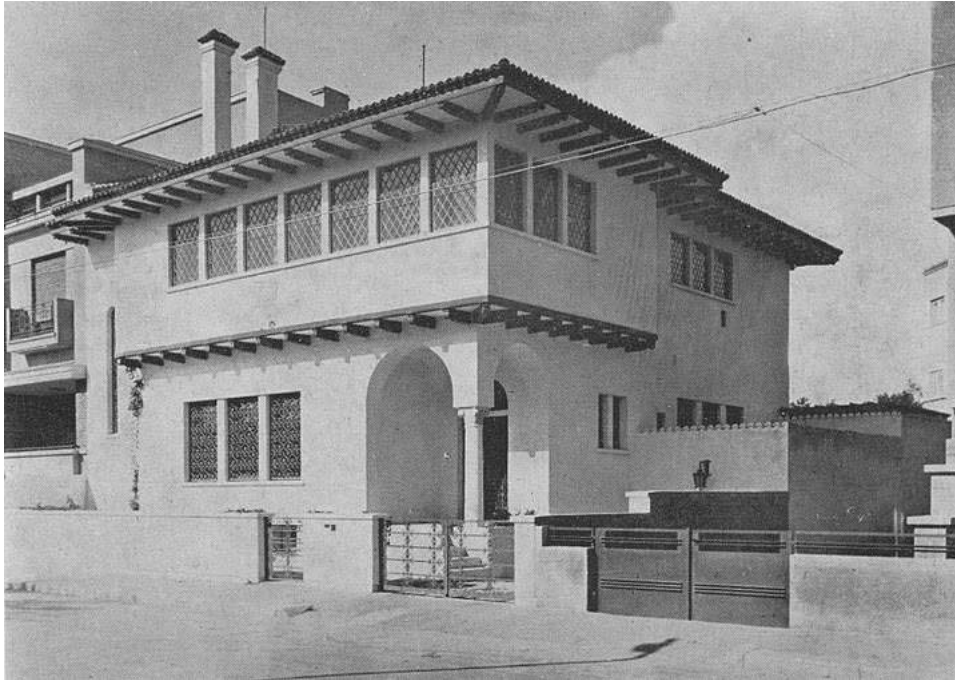


fig.19 Casa Cantuniar. Arh. Henriette. Delavrancea-Gibory

arhitecturii de tradiție: case cu șarpantă în patru ape, goluri practicate cu o rigoare geometrică pe fațadele curat moderniste, jocul umbrei pe albul volumelor, o anumită proporționalitate indiscutabilă a compoziției, preluarea și aducerea în termeni contemporani a foișorului, utilizarea materialelor locului, „integrarea” casei în peisaj. Toate acestea se assemblează în sensul unei arhitecturi românești tradiționale aduse înspre sinteza modernistă.

Cu toate acestea, este greu de spus dacă arhitectura vilelor din Balcic ale arhitectei ține mai mult de o așa-zisă arhitectură tradițională românească ori s-a racordat mai degrabă în zona arhitecturii balcanice (console puțin adânci dar marcând semnificativ geometria fațadelor și implicit a volumului general – referință directă spre casele bulgărești vechi; învelitoare cu pante cumiți atât de străine tipologiei casei tradiționale românești, acoperire cu olane dar și o anumită configurare a volumelor în sensul accentuării înclinației terenului stâncos în vreme ce casa veche românească nu cunoaște asemenea rezolvări „pliate” pe teren). Așezate la mijloc, între o arhitectură românească tradițională și o arhitectură balcanică sud-dunăreană, vilele arhitectei reprezintă de fapt o aducere a acestora din urmă în zona românească. Astfel, perioada vilelor de la Balcic reprezintă cu certitudine o sinteză a tradiționalului cu influențele moderniste, simțindu-se și o „citare” a arhitecturii lui Wright, însă elementul up-datat nu este cel românesc ci mai ales cel

balcanic. Această observație nu are a aduce în niciun fel atingere valorii acestui demers. Elementul formal balcanic doar făcuse carieră detașat în arhitectura urbană de la noi marcând și o trecere în spațiul „cult” prin neoromânesc așa încât preluarea și reinterpretarea sunt de înțelese. Viziunea arhitectei Delavrancea nu este singulară în acest sens deși în alt context.

Dacă în spațiul Cadrilaterului demersurile sale arhitecturale se închideau și într-o anume logică de legitimare a proaspetei prezențe românești acolo vizând chiar clădiri de reprezentare (Primăria orașului Balcic, parte din pavilioanele complexului Castelului Reginei Maria), situația pare stranie în momentul în care această tipologie arhitecturală este „adusă” și în România. Proiectele caselor Cantuniar (fig.19), Hrubes, Prager ori Simcea în București expun forma de sinteză găsită la Balcic în aceeași suită: console, învelitoare de olane cu pante domoale, dominanța orizontalei și, pe alocuri, combinația albului general cu accente placate în piatră. Poziționate în succesiunea unei arhitecturi de tradiție, oricât de fermecătoare ca atmosferă ori delicatețe a siluetei și detaliului, volumele pot fi cu greu integrate în zona sugerii arhitecturii românești vechi. Legitimitatea este însă inversă de data aceasta: expunerea acestei arhitecturi către exterior, drept sinteză a tradiției românești cu modernitatea prezentului, îi conferă și la interior eticheta autohtonă. Pe de altă parte, ieșirea din limitarea zonei geografice a României și abordarea generală a Balcanilor oferă o relaxare senină a căutărilor formale — inventarul devine generos și, eschivând patosul autohtonist blocat în formule deja uzitate, poate realiza sinteza cu modernitatea momentului.

Același tip de abordare o va avea și Paul Smărăndescu în cazul Vilei Sanda, tot la Balcic, precum și Duiliu Marcu; interesant este faptul că în cazul lucrării celui din urmă, vila, poziționată chiar în vecinătatea casei Canticov (arh. Henriette Delavrancea-Gibory), ajunge să-i facă o reverență și să imite compoziția acesteia părând a garanta, dacă mai era cazul, căutărilor arhitectei într-o arhitectură locului.

O abordare similară prin extinderea referinței în afara spațiului românesc, deja umblat, abordează și Octav Doicescu. Casele sale din fostul cartier U.C.B. precum și pavilionul Grădinii Botanice prezintă o anume influență a neoromânescului din școala lui Mincu (sugestia brâului neoromânesc este prezentă laolaltă cu împărțirea fațadei în registre orizontale și cu linia delicată a cornișei) dar într-o compoziție vizând și arhitectura mediteraneană deși cu aer echilibrat, modern. Arhitectura lui Octav Doicescu nu este însă una care să vizeze obținerea „autohtonului” prin detaliu, decorație ori finisaj deși lucrează din plin cu acestea. Accentul cade mai mereu asupra siluetei generale și raportului plin-gol. Altfel nu se poate explica atmosfera tradițională pe care o degajă rezolvarea clubului nautic de pe malul Herăstrăului unde volumul greu, finisat cu cărămidă aparentă și acoperit cu învelitoare de olane, în patru ape, sugerează proporția casei vechi din zona de deal cu foișor și intrare cu arcade la beci.

Horia Creangă, campionul absolut al modernismului românesc, are câteva proiecte care completează tabloul arhitecturii românești vizând tradiționalul dar exprimându-l degajat chiar cu vocabular importat. În cazul său, Vila G. Alexianu de la Costinești expune cu seninătate rezolvări plastice de fațadă amintind de Fachwerk-ul german dar și de arhitectura mediteraneană cu învelitoarea din olane în două ape, în vreme ce propunerea pentru Vila G. Nedioglu de la Breaza trimite către volumul unui han tradițional dar cuprins într-un plan articulat după regulile lui F. L. Wright.

V. Tradiție și avangardă sau anti-referința

Raportarea la tradiție nu se realizează doar în sensul unei preluări ori nuanțări a acesteia apelând la un filtru formal contemporan. Perioada interbelică care are parte de continuarea unei rezonanțe neoromânești, cunoaște în aceeași măsură și o încercare de înscriere a referințelor arhitecturii așa-zis „tradiționale” în circuitul arhitecturii moderniste care face carieră la nivel european dar, poate mai important decât toate acestea, întâlnește pentru prima dată șocul avangardei. Că această avangardă a avut o particularitate românească în sensul în care nu a fost direct preluată și împământănită reprezintă o constatare deloc nouă însă, în contextul subiectului, ceea ce importă este dacă această particularitate a avut vreo legătură și cu un anume reflex tradițional, justificativ, revendicat și care a caracterizat în fapt scena artistică europeană într-o mai mică sau mai mare măsură. Întrebarea care se pune este în ce măsură racordarea la avangardă trece în revistă referința tradițională? Opoziția față de tradiție, situarea în linia abandonării oricărui tip de moștenire, arborarea principiului tabula rasa fac parte din bagajul cu care avangarda se prezintă dar se poate vorbi și despre o pornire a sa întru anularea tradiției?

Deși la o primă citire răspunsul poate fi afirmativ, tocmai poziționarea în contra tradiției o legitimează pe aceasta drept referință. Este necesară o nuanțare: referința, așa cum a apărut în paginile de mai sus mergea în sensul continuității, chiar și parțiale, a unor principii, mergea în sensul unei preluări într-o interpretare și, poate, sintetizare. În cazul avangardei avem de-a face cu un alt tip de raport, raport în care preluarea lasă loc delimitării iar sintetizarea marchează elementele stigmatizate. Ceea ce răzbate în acea desfășurare interbelică a avangardei este prezența raportării la tradiție chiar atunci când se articulează principiile modernității. Acest tip de construcție discursivă nu face carieră doar în zona arhitecturii ori a artelor plastice.

Romanul Patul lui Procust reprezintă ecoul arhitecturii moderniste în literatură prin atmosfera cuprinsă în paginile sale, unde principiile plastice ale curentului cuprind de la descrierea orașului până la interioare și posturi personale ale personajelor, rezervând chiar subtile trimiteri spre elemente așa zis „tradiționale”³³; chiar dacă este, poate, primul romancier care deschide larg paginile literaturii pentru modernismul arhitecturii interbelice, Camil Petrescu nu poate evita contrabalansarea tradiției atunci când încearcă o poziționare culturală raportată la modernism și chiar dacă „tradiția e un cuvânt fără sens, dacă nu cumva are sensul de podoabă de cadavru”, atunci când înțelege să se poziționeze în zona „substanțialismului” declară, oricât de revoltător ar părea în contextul avangardist orice combinație a celor două concepte, cum că „dacă tradiționalismul e teza, iar modernismul antiteza, atunci substanțialismul e sinteza”³⁴. Acest „derapaj” în zona literaturii aduce în mod sintetic în față tocmai situația avangardei interbelice de la noi: o raportare ritmică la tradiție, mai cu seamă la tradiționalism — abordare sensibil diferită ca manifestare și resurse — iar în cazul arhitecturii, anti-poziționarea cuprinde și mult arboratul stil autohton.: „numai adaptând formele vii nevoilor și preferințelor specifice ale locului, se va naște printr-o lungă experiență ceea ce se va putea numi un stil românesc”³⁵ (subl. mea) profetea Marcel Iancu în textul care, după modelul viziunii lui Le Corbusier, vedea Bucureștiul drept un oraș grădină, invadat de lumină și geometrie urbanistică, cu străzi suprapuse iar Cișmigiul „plantat” cu blocuri de „12 etaje” având acel, atât de la modă pe atunci, parter liber.

Există două abordări în sensul delimitării de tradiție, două viteze, atunci când se conturează această delimitare.

Prima, cea moderată, ține de modernism, de asemenea curent avangardist în contextul vremii propunând între altele „block-hausuri, a căror urâciune o cunoaștem din America înainte de a fi dăruite și Capitalei noastre” după cum declara Nicolae Iorga revistei *Arhitectura* (nr. 6/1936).

În România, arhitectul modernist prin propria-i structură este fără îndoială Horia Creangă, personalitate clară, pragmatică având o capacitate extraordinară de sinteză și cuprindere. Este, în același timp, exemplul potrivit pentru a personifica abordarea moderată a tradiției din perspectiva curentelor moderne, deschizătoare de drumuri. Deși nu abdică de la linia modernă pe care o urmărește cu obstinație, proiectele sale prezintă cel puțin două fațete ale parcursului său.

Absolvent de Beaux-Arts, alege drumul modernismului deși referința tradițională nu-i este străină și nici măcar indiferentă. Abordarea modernă este temperată atunci când se impune gestionarea raporturile sale cu așa-zisa arhitectură tradițională. Alături de lucrările de care deja am amintit mai sus, lucrări care urmăresc trimiterea sa către modelul culei oltenești drept unică abordare arhitecturală autentică, Horia Creangă deschide vocabularul formal tradițional și altor referințe, în special sub influența arhitecturii lui Wright. Pe de altă parte arhitectul este capabil să dea propriul test în privința neoromânescului în proiectul primăriei din Beiuș. Astfel, abordarea modernă a proiectelor sale este întotdeauna o alegere, nicidecum incapacitatea de a cuprinde vocabularul tradițional³⁶ iar avangardismul este unul rațional fără a cunoaște momente de negare a tradiționalului. Mai mult, chiar G.M. Cantacuzino vedea o similitudine între structura arhitectului și cea a lui Brâncuși, nu în sensul vreunei afinități stilistice ori mod de a interpreta gestul de a edifica respectiv de a modela, ci în sensul unei permanente încercări de întoarcere către „temelia ființei” — exprimarea în valori universale având însă ca demers plecarea de la general către particular³⁷. În cazul lui Brâncuși întâlnim aceleași episoade alternate unde, parcă întâmplătoare excepții într-o modernitate absolută, apar imagini, crâmpie, detalii declanșând brusc referința tradițională, simbolul ori ritual precreștin. Similar se așează lucrurile și în cazul lui Horia Creangă, modern prin structură dar cu unele gesturi având și referință către arhitectura tradițională fără a deveni în niciun moment tradițional.

Cea de-a doua abordare, cea total avangardistă în sensul clar exprimat al delimitării de orice moștenire a trecutului, implicit de tradiție, este legată de Marcel Iancu; este cu certitudine port-stindardul avangardei românești și, într-o anumită măsură, a celei europene, atât la nivel teoretic, prin tradiția manifestelor (ciudat cum această „tradiție” nu a intrat în cătarea avangardiștilor, dimpotrivă), cât și la nivelul trecerii ideilor spre arhitectura construită odată cu proiectarea Vilei Fuchs cea despre care arhitectul își amintea cum „popa, comisarii și locuitorii erau convinși c-am construit un «laborator» (...)”³⁸. Trecând în revistă seria articolelor lui Marcel Iancu din revistele *Orașul*, *Facla* dar mai cu seamă *Contemporanul* se observă o nuanță ușor de ignorat dar care aduce într-o anumită măsură un accent nou: negarea, contra-poziționarea, desființarea, ruperea oricărui posibile resorturi moștenite au ca țintă nu atât tradiția generală, în sensul de descendență și mai ales de referință, cât stilul — avangarda militează în sensul unei tabula rasa care nu va însemna întoarcerea întru începuturi și reangajatul artei de la nimic ci scurtcircuitarea etapei înghețate în stil. Or tradiția, deși nenumită astfel exista, se manifesta liber, în afara a ceea ce reprezintă stilul; ne apare însă ca „tradiție” din momentul în care este numită ca atare și capătă conștiință de sine, tocmai din perspectiva celor care practică stilul cult. Tradiția se manifestă liber, nu are reguli de compoziție precum vocabularul și sintaxa stilului clasic („cultura

frumosului” în exprimarea lui Marcel Iancu) dar se articulează în ceea ce numim „tradiție” doar din momentul în care îi suprapunem aceste reguli — încercăm astfel să o cuprindem în coordonatele după care ne ghidăm, adică aceleași reguli de compoziție, același vocabular și aceeași sintaxă de mai devreme. Astfel, din momentul în care avangarda militează în sensul primitivismului prin chiar cuvântul lui Marcel Iancu („Arta copiilor, arta populară, arta psihopaților, a popoarelor primitive sunt artele cele mai vii, cele mai expresive, fiind din adâncimi organice, fără cultura frumosului (...) Popoarele primitive nu fac artă primitivă”³⁹) așezând unul din accente pe chiar „arta populară”, acea tabula rasa considerată absolută se impune a fi nuanțată. Răzbate din tonul manifestelor sale o revoltă împotriva formei nu atât împotriva referințelor...

Este dintru început lovită de nulitate orice încercare de a căuta orice elemente transmise ori preluate din zona așa-zisei „arhitecturi tradiționale” către spațiul avangardei însă o trecere în revistă, măcar a raporturilor dintre cele două, dacă aceste raporturi există, nu poate atenta asupra niciuneia. Această delimitare de stil fără a încuraja respingerea tradiției decât în forma amintită mai sus, permite schițarea câtorva posibile paralele între aspecte ale tradiției și idei promovate de avangardă în nota lui Marcel Iancu.

O idee constantă este aceea conform căreia artele plastice și arhitectura trebuie să redevină una în sensul în care arhitectura le cuprindea cândva pe toate celelalte; sciziunea „este pricina celei dintâi erezii în artele plastice: încercarea ușuratică și deplasată a «iluzionării», căreia s-au opus cu violență arhitecții mari (Brunelleschi, Michelangelo, Blondel etc.)⁴⁰. Deși are prima apariție între crezurile mișcării Dada, această traversare dinspre zona artelor plastice spre arhitectură este exercitată în forma sa practică chiar în lucrările arhitectului. Dacă suprapunem compoziția grafică numită “Construcție” cu planul și imaginea sanatoriului Bucegi de la Predeal (fig.20), ambele semnate de către Marcel Iancu, este evidentă trecerea graficii artistice în zona graficii de plan, respectiv edificare liniei, curbei și zigzag-ului în volumul de arhitectură. Același lucru se repetă și în cazul celorlalte elemente din alfabetul formal al arhitectului, precum linia frântă, aplicate cu dezinvoltură atât în configurările planimetrice dar mai cu seamă în rezolvările de fațadă. De fapt se observă o constantă prezență fie a titulaturii referitoare la arhitectură fie a conturului arhitectural fie doar a sugestiei arhitecturale în grafica ori pictura lui Marcel Iancu: “Volume arhitectonice”, “Construcție” (titlu care revine obsesiv în cazul mai multor compoziții făcând simultan trimiteri atât în zona construcției de arhitectură cât și în zona „construcției” grafice), Linoleum, Petit architecture etc.

Se tinde spre o unitate originală unde meșterul, zidarul ori arhitectul erau unul și același personaj exprimându-se în tot atâtea planuri. Această ipostază cumulativă ține mai degrabă de o imagine idealizată decât de evidențe istorice: nici înainte de Renaștere (momentul la care Iancu face trimiteri constante drept începutul decăderii arhitectului/artistului și ruperea de planul social) această unitate nu a existat în forma sa absolută. Probabil că singura ipostază a acestei unități de creație se regăsește fie în cazul zidirii primitive (ca poziționare cronologică, nicidecum în sens depreciativ) fie în cazul arhitecturii așa-zis tradiționale în forma sa liber manifestată nicidecum în sensul tradiției „traduse” în regulă cultă. O explicație a acestei realități rezidă mai ales în economia de mijloace, în economia de timp cât și în viziunea tradițională despre lume, viziune în care toate sunt un tot, în care întregul este cuprins de aceeași ordine.

Această posibilă relaționare între tradiție și avangardă este în fapt doar o paralelă - diferența este una de esență. În cazul avangardei, arta se construiește după reguli și principii iar acestea nu țin atât de o ordine

supremă care trebuie să se regăsească și în ordinea mai mică a construcției, cât țin de respectarea codului. Astfel, ceea ce devine comun arhitecturii dar și artelor plastice de avangardă este mai ales alfabetul — sugestiv în acest sens este grafica lui Marcel Iancu numită chiar „Alfabet formal”, unde „literele” sunt combinații ale formelor simple, o trecere în revistă, poate, a adevărilor constante și mai cu seamă sigure ale exprimării plastice avangardiste. Desigur, și arhitectura ori arta considerată tradițională de unii, țărănească sau primitivă de alții, se caracterizează în ansamblul său prin rezolvări simple și contururi epurate. Însă acestea sunt un rezultat al repetării și preluării, poate niciodată complete ori corecte, rezultat posibil al imitației ori al simplificării din mers, în vreme ce alfabetul formal al avangardei este în primul rând o reacție care se vrea revoluționară, anulatoare, a formelor elaborate de până atunci. Dacă în zona tradiționalului simplitatea capătă sens de sinteză și este o rezultată, avangarda și modernismul, în cazul lor particular, simplifică din pornire permițând apariția dintru început a alfabetului în chiar forma sa cristalizată, definitivă. Modernismul a rămas constant în urmărirea liniei simple, a volumului curat și chiar a planului construit după aceeași geometrie și tăietură rece a unghiului drept: „niciodată cântecul geometriei nu a stăpânit mai intens și magnific simțirea omului. (...) Niciodată splendoarea nudității unui plan n-a fost mai conștient întrebuițată” postula Marcel Iancu în Contimporanul. Surprinzător, însă, articolul Arhitectura de planșetă⁴¹ vine să rupă logica supremației planului și a liniei, prin esență bidimensionale, chemând la „arderea” planșetei și insistența pe model. Din nou o depărtare de arhitectură apropiindu-se pe undeva de edificarea primară în care gestul de a proiecta se suprapune la propriu peste gestul de a modela materialul. Iar dacă avem răgazul spre a privi picturile votive din vechile biserici ori mănăstiri de pe la noi unde ctitorul susține „macheta” construcției — evident fiind lucrul „pe model” — îndemnul spre arderea planșetei poate deveni măcar o diluată referință în acest sens.

* * *

Perioada interbelică ajunge să cunoască toată paleta tipurilor de raportări și referințe la tradiție. Din perspectiva arhitecturii „practice”, de la refulul neoromânesc încă activ până la detașarea tranșantă a avangardei, arhitectura nu reușește nici de data aceasta să genereze continuitate în zona interacțiunii cu tradiția. Pe de-o parte este vorba despre activarea unor referințe care, chiar dacă justificate și justificabile, precum racordul la forma latină, sunt sortite a avea autonomie limitată prin suprapunerea direcției politice și căutarea sensului autohtonist, militant, tradiționalist chiar într-o anumită măsură. Singurele formule care prezintă resurse, formule mult prea puțin timp exersate, sunt cazurile în care zona referinței este extinsă, iese de sub limitare formală și geografică. Exemplele încercărilor lui Octav Doicescu ori Henriette Delavrancea-Gibory sunt grăitoare prin dublul racord — citirea referinței la arhitectura de factură tradițională fără a fi devenit tradiționalistă, o referință elastică, acomodantă, capabilă prin chiar această flexibilitate să facă joncțiunea cu linia de factură modernă fără a fi devenit avangardistă. Pe de altă parte se observă o distanțare de discursul tradiționalist care trasează limite și exilează abordări noi. În zona așa-zis „teoretică” a referinței de arhitectură se evidențiază trei abordări, chiar dacă unele rămân doar la nivelul textului. Astfel, referința la arhitectura brâncovenească continuă în zona practică a neoromânescului interbelic dar, surprinzător într-o oarecare măsură, arhitecți cu exprimare neoromânească evidentă glisează,

chiar dacă numai la nivelul discursului, către referința arhitecturii dace ori romane — se pune însă problema abordării acestei referințe doar în forma preluării, „citării” exacte a modelului, adică urmând pe undeva drumul neoromânescului de generație a doua, scurtcircuitând analiza, sinteza ori epurarea formală. Această glisare a discursului neoromânesc nu se poate, așadar, racorda în nicio măsură cu arhitectura interbelică având referință latină prin filiera arhitecturii fasciste ori a lui Speer.

A doua abordare „teoretică” este cea care face, mai cu seamă, carieră în scrierile lui G. M. Cantacuzino unde este evidentă o dublă deschidere: pe de-o parte către arhitectura de tradiție dar în forma casei țărănești — de data aceasta identificarea și izolarea referinței nu mai cunoaște ezitățile neoromânescului care pornește în căutarea modelului casei tradiționale oprindu-se însă în varianta sa urbană de secol XIX; pe de altă parte se face joncțiunea acesteia la nivelul funcționalității cu abordările moderne apărând un hibrid în sensul plasticii, hibrid care ajunge să exprime formal referința aleasă iar în zona planului să înglobeze noile tendințe funcționaliste.

O a treia abordare este delimitarea tranșantă de tradiție; specifică avangardei teoretizate de Marcel Iancu această modalitate de a face trimiterea la tradiție cunoaște referința tradițională dar în sensul delimitării de aceasta. La nivelul articolelor și manifestelor se pot observa paralele cu anumite crâmpete tradiționale — zonele rămânând fixate în această poziție, la o distanță respectabilă una de cealaltă, oricâte similitudini aparente s-ar putea izola. În aspectul său practic, însă, arhitectura lui Marcel Iancu este una nouă având drept referință doar curentele avangardiste din afară. Meritul acestei noi referințe este acela că reușește să „vireze” din acel moment întreg parcursul arhitecturii românești de după acel moment și chiar în situațiile, deloc izolate, ale reactivării resortului tradițional, acesta se va manifesta ținând cont, mai mult sau mai puțin consecvent, de linia modernistă.

Note

1 Articolul „*Sarmisegetusa...*” publicat în revista *Arhitectura*, 1934, p. 33

2 Articolul „*Expoziția târg a industriei românești 1934*” publicat în revista *Arhitectura*, 1934, p. 27-30

3 G. M. Cantacuzino, „*Despre tradiție*”, din volumul *Introducere la studiul arhitecturii*, Atelierele grafice Socec, București, 1926, p. 39

4 A se vedea, pentru o paralelă sugestivă (de data aceasta relația ortodoxie-ortodoxism): „*Formula ortodoxism a apărut într-un sens tendențios, ca o formă militantă antieuropeană, antioccidentală, antiliberală etc., cu tot ce decurge de aici: o retragere într-un soi de tradiționalism care nu acoperă reala tradiție*” (Al. Paleologu, *Moștenirea creștină a Europei*, Ed. Eikon, 2003, p. 54-55)

5 Mă refer în special la cap. „*Tradiționalism și modernism*” din antologia G. M. Cantacuzino *Izvoare și popasuri*, Ed. Eminescu, București, 1977, p. 69-72

6 a se vedea articolul „*Arhitectura românească de azi*” publicat în revista *Viața Românească*, an XXXI, nr.4, aprilie 1939, p. 54-57 respectiv articolul „*Despre stilul românesc*” publicat în *Simetria, Caiete de artă și critică*, nr. V, toamna, 1943, p. 181-182

7 Ernest Bernea, *Civilizația română sătească*, Ed. Vreimea, București, 2006, p.143

8 Antologia G. M. Cantacuzino, *Izvoare și popasuri*, cap. „*Casa țărănească*”, Ed. Eminescu, 1977, p. 155-158

9 G. M. Cantacuzino, „*Despre stilul românesc*”, publicat în *Simetria, Caiete de artă și critică*, nr. V, toamna, 1943, p. 181-182

10 id.

11 „De cele mai multe ori avem de-a face cu produsele unei arte culte vechi, între care cele mai multe ne-au parvenit prin mijlocirea bisericii. (...) Fac această precizare nu pentru a elimina arta populară din cadrul artei religioase, ci invers, pentru a elimina arta religioasă (cultă) din cadrul artei populare”(Ernest Bernea, *Civilizația română sătească*, Ed. Vremea, București, 2006, p. 104)

12 Cristofi Cerchez, „Sarmisegetusa...” publicat în revista *Arhitectura*, 1934 (număr unic), p. 33-36

13 id., p.34

14 id., p.35

15 Primele cercetări sistematice ale vestigiilor dacice de la Sarmisegetusa Regia începură abia în 1924, mult prea târziu pentru a permite o oarecare acumulare și cercetare a datelor și posibila lor articulare într-o reinvestigare la mometul interbelic al anilor '30.

16 Spiridon Cegăneanu, „*Tropæum Traiani și Mausoleul Eroilor*” publicat în *Arhitectura*, 1943 (număr unic), p. 52-53

17 Amintirea sculpturii lui Brâncuși în context arhitectural este abordată de către Octav Doicescu în articolul „*Brâncuși arhitect?*”, în *Carte de inimă pentru Brâncuși*, ed. Albatros, București, 1976, p. 196-199

18 „Datorită predilectiei mele pentru lumea dorienilor și a naivității ce caracteriza acea epocă a vieții mele, prima călătorie în străinătate am făcut-o în Grecia, în mai 1935, iar nu în Italia (...) căutam, înainte de toate, dovezi ale lumii dorienilor, și nu voi uita niciodată cât de impresionați am fost de stadionul olimpic din Atena, reconstruit atunci. Când, doi ani mai târziu, a trebuit să concep eu însumi un proiect de stadion, m-am inspirat din forma de potcoavă a acestuia.” (Albert Speer, *În umbra lui Hitler*, Ed. Nemira, București, 1997, p.28)

19 Printre lucrările menționate de către G. M. Cantacuzino în „*Tendances dans l'architecture roumaine*” (*L'Architecture d'Aujourd'hui*, iunie 1934, nr.5, p. 58-61), alături de hala de montaj a uzinelor I.A.R. Brașov apar „*mai ales*” Uzinele Malaxa iar imaginea cu rezolvarea intrării va fi atașată articolului. Mențiunea o consider a fi necesară pentru a nu exista tendința de a trece în zona arhitecturii „de anexă” lucrarea menționată. A se vedea și G. M. Cantacuzino, articolul „*Tendințe în arhitectura românească a zilelor noastre*” cuprins în antologia *Izvoare și popasuri*, Ed. Eminescu, București, 1977, p.325-327.

20 Duiliu Marcu, *Arhitectură*, Ed. Tehnică, 1960, p.336

21 Antologia G.M. Cantacuzino, *Izvoare și popasuri*, Ed. Eminescu, București, 1977, p. 157

22 A se vedea capitolul „*Arhitectura oficială: Duiliu Marcu*” în Augustin Ioan, *Bizanț după Bizanț după Bizanț: teme ale arhitecturii în secolul XX: cazul românesc*, Ed. Ex Ponto, Constanța, 2000, p.119-122

23 Petre Antonescu, *Biserici nouă după cutremur*, Imprimeria Națională, București, 1942

24 Pentru a face o trimitere la „*teoria ruinelor*” a lui Albert Speer — arhitectura văzută ca traversând secolele, devenind reper, moment într-o eternitate, dincolo de pierderea funcționalității evidente.

25 Marcel Iancu, „*Arhitectura socială*” publicat în revista *Contemporanul*, nr. 93-95, 1930, p. 10

26 În acest sens a se vedea și Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Ed. Academiei R.S.R., București, 1987, p. 448-452

27 G. M. Cantacuzino, articolul „*Impas și temă*” publicat în *Revista Fundațiilor regale*, anul III, nr.5, 1 mai 1936, p. 426-427

28 „*Casa parohială Jucica — pentru odihnă în regiune de vânat și pescuit — își datorează aspectul și structura încadrării în sit: pădure și lac. Deci lemn și stuf; bile și manele îmbinate de meșterii locului, ca în casele lor*”(subl. mea) (Radu Patrulius, *Horia Creangă. Omul și opera*, Ed. Tehnică, București, 1980, p. 80)

29 Horia Creangă, *Către o arhitectură a Bucureștilor*, București, p. 23-30, conferință ținută în anul 1935 în cadrul „Asociației pentru urbanistica Bucureștilor”, text republicat în catalogul expoziției organizate la împlinirea a 100 de ani de la nașterea arhitectului, septembrie-octombrie 1992, Sala Dalles, București

30 Duiliu Marcu, *Arhitectură*, Ed. Tehnică, 1960, p.19

31 Cula Cioabă-Chintescu, sat Șiacu, jud. Gorj

32 Cula Bujoreanu, azi în cadrul Muzeului Satului Vâlcea

33 Camil Petrescu, Patul lui Procust, Ed. 100+1 Gramar, București, 1997: „Casa din colț are obloane moderne cu lame paralele, care se ridică și se lasă ca la birourile americane.”(p. 34) „Fereastra, foarte mare, mai mult decât dublă, era mereu luminată. Vila, modernă de tot, se distingea albă, umbroasă, cu linii geometrice și balcoane dreptunghiulare. Fereastra era ca un far în noapte, spre câmpul dinspre Floreasca înspăimântător de plin de viață, la etajul al doilea, ultimul, căci nu erau decât două.”(p. 93) „Nu stă acasă, are locuință în oraș, pe Cometa. Foarte frumoasă, cu mobilă modernistă, care mi-a plăcut foarte mult.”(p. 107) „Cea dintâi piesă pe care o vom juca va fi învierea lui Tolstoi, într-un singur decor, cu proiectoare și recuzită modernistă...”(p. 115) „Am luat pentru cumnatu-meu o garnitură de birou cu tocuri rezervor, pentru soră-mea am găsit la un magazin o lampă minunată, făcută din cuburi, ca s-o determin să adopte mobila modernă.”(p. 174) „O lună pe an călătoresc, dar e cinstit să adaog că nu uit interesul magazinului, vreau să văd ce mai aduce nou modernismul în mobilier.”(p. 181) „Când mănânci singur acasă, ai masa asta pătrată, din mijloc. Ți-am pus scaune înalte țărănești, ca formă, dar modernizate.”(p. 206) (subl. mea)

34 Interviu în *Viața literară*, 4 iunie 1927

35 Marcel Iancu, *Către o utopie a Bucureștilor*, București, f.a. [1935], p. 7-20

36 „Era un bun cunoscător al arhitecturii românești, pe care o studiasse la fața locului (...). Îmi arăta adeseori schițe, desene, picturi și fotografii de arhitectură românească corectă, făcute sau culese de el. (...) Să nu se spună că nepotul lui Ion Creangă nu știa să facă și arhitectură românească, deși am studiat la Paris arhitectura modernă.” (din amintirile inginerului Dumitru E. Roată publicate în cartea lui Radu Patrulius, *Horia Creangă. Omul și opera*, Ed. Tehnică, București, p.172)

37 A se vedea G. M. Cantacuzino, „Horia Creangă” publicat în *Simetria, Caiete de artă și critică*, V, toamna, 1943, p. 33-35

38 Al. Robot, „Cu Marcel Iancu despre el și despre alții” în *Rampa*, aug.1933, p.3, în vreme ce Sergiu Faur în „*Bucureștii de avangardă*” în *Realitatea ilustrată* din 9 ian.1930, p.3: „vecinii nu se dumiresc de ce, în locul geamurilor strămoșești, (...) casa nouă are o fereastră, care merge de la un capăt la altul al zidului, ca o vitrină de morgă. Ochiul de pod, de obicei pe acoperiș, e aici în triplu exemplar, ca niște cabine clasa I-a de vapor transatlantic, iar gara pare sucursala crematoriului central”.

39 Marcel Iancu, „Însemnări de artă” în *Contimporanul*, nr.45, 1924, p.7

40 Marcel Iancu, „Arhitectura nouă” în *Contimporanul*, nr.55-54, febr. 1925, p.3

41 *Contimporanul*, nr.60, sept.1925, p.6-7

Bibliografie

*** Arhitectura, 1934, 1936

*** Carte de inimă pentru Brâncuși, Ed. Albatros, București, 1976

*** Centenar Marcel Iancu 1895-1995, Ed. Simetria, 1996

*** Contimporanul nr.45 (1924), nr.55-54 (febr. 1925), nr.60 (sept.1925), nr.93-95 (1930)

*** L'Architecture d'Aujourd'hui, iunie 1934, nr.5

*** Rampa, aug.1933

*** Revista Fundațiilor Regale, anul III, nr.5, 1 mai 1936

*** Simetria, Caiete de artă și critică, nr.V, toamna, 1943

*** Viața literară, 4 iunie 1927

*** Viața românească, an XXXI, nr.4, aprilie 1939

ANTONESCU, Petre, Biserici nouă după cutremur, Imprimeria Națională, București, 1942

BERNEA, Ernest, Trilogie Sociologică, Ed. Dacia, București, 2004

BERNEA, Ernest, Civilizația română sătească, Ed. Vremea, București, 2006

CANTACUZINO, G. M., Introducere la studiul arhitecturii, Atelierele grafice Socec, București, 1926, p.39
CANTACUZINO, G. M., Izvoare și popasuri, Ed. Eminescu, București, 1977
CANTACUZINO, G. M., Despre o estetică a reconstrucției, Ed. Paideia, București, 2001
FRAMPTON, Kenneth, Modern architecture. A critical history, Thames and Hudson Ltd., London, 1992
GAIVORONSKI, Vlad, Matricile spațiului tradițional, Ed. Paideia, București, 2002
HARHOIU, Dana, București între Occident și Orient, București, Ed. Simetria, 1994
IOAN, Augustin, Bizanț după Bizanț după Bizanț: teme ale arhitecturii în secolul XX: cazul românesc, Ed. Ex Ponto, Constanța, 2000
IOAN, Augustin, Întoarcerea în spațiul sacru, Ed. Paideia, București, 2004
IONESCU, Grigore, Arhitectura în România 1944-1969, Ed. Academiei RSR, București, 1969
IONESCU, Grigore, Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor, Ed. Academiei RSR, București, 1982
NORBERG SCHULTZ, Christian, Existence, Space & Architecture, London, 1981
MARCU, Duiliu, Arhitectură, Ed. Tehnică, 1960
PALEOLOGU, Al., Moștenirea creștină a Europei, Ed. Eikon, 2003
PATRULIUS, Radu, Horia Creangă. Omul și opera, Ed. Tehnică, București, 1980
PĂUN, Silvia, România: valoarea arhitecturii autohtone, Ed. Per Omnes Artes, București, 2003
SPEER, Albert, În umbra lui Hitler, Ed. Nemira, București, 1997
VASILESCU, Sorin, Arhitectura totalitară, Inst. de Arhitectură „Ion Mincu”, București, 1993
VULCĂNESCU, Romulus, Mitologie română, Ed. Academiei R.S.R., București, 1987