

PRIVIREA ÎNAPOI

de

RAMONA NOVICOV-TERDIC

Acest comentariu asupra citorva din premisele teoretice care au condus și determinat opțiunea pentru programul neo-gotic în arhitectură a avut ca punct de plecare interesul pentru clădirile ridicate în Oradea în secolul 19.

Tipologic, arhitectura neo-gotică se înscrie într-o filiație programat recuperatoare, (ascendentul ei direct este neoclasicismul sec. 18), ce și-a ales ca model arhitectura așa-numită *gotică* a Europei occidentale medievale din secolele 12—14, stil ce a constituit de-a lungul secolelor obiectul unui interes de ordin etic și estetic orientat divergent, înspre apologie sau contestare violentă. Punctul maxim al acestui interes s-a concentrat în sec. 19 (neogoticul englez constituind modelul oricărei orientări revivaliste) în legătură cu ceea ce s-a numit „criza romantică”. S-a vorbit de „criză” în cuprinsul spiritualității europene a sf. sec. 18 — încep. sec. 19 pentru că în acest interval s-a manifestat cu sporită intensitate încercarea de a suspenda sau măcar de a suspecta limitele spațiale și temporale ce constrâng ființa umană la o existență finită, pozitivist determinată. Metoda la care s-a recurs predilect a fost evaziunea în universuri supra-istorice, utopice. Se puteau mobiliza fie modele istorice concrete, clar localizate în timp și spațiu, fie modele meta-istorice, ce resuscitau *prototipul*, modelul principeps. Arhitectura secolului 19 a practicat, de fapt, o arheologie spirituală, ce avea ca rezultat posibilitatea fructificării necomplexate, motivate circumstanțial, a oricărui stil preexistent. Aceste opțiuni *retro* erau aplicate fie purist-mimetic, perpetuând *tel-quel* un anume model istoric (erau evitate astfel „erezile” în aplicarea literei lui), fie hetero-mimetic (se selectau și se combinau detalii decorative eclectice).

De fapt, era vorba de o permutare a literelor aceluiași alfabet stilistic, distribuite după regulile unui joc de perspicacitate, neinteresat de prospectări fundamentale înnoitoare.

Dovada unui grund comun ideologic și estetic o constituie faptul că arhitectura istorică coexistă cu arhitectura utopică. Ele sînt două variante extreme ale fugii din timpul prezent, de „aici și acum”-ul unei existențe prozaic terestre. Între aceste două evaziuni mentale disjuncte, rupte ambele, prin voia lor, de prezent, se instalează un arc existențial maxim disponibil, virtual deschis tuturor posibilităților. El este semnul că s-a instau-

rat deja un univers descentrat, lipsit de echilibru interior și coerență, în care apare ca o consecință firească relativismul valoric.

Principiul unificator, salvator în ultimă instanță, generator de ordine și lege, este căutat într-un spațiu și timp metafizic:

— proiectat pe axa regresivă a Timpului, acest principiu unificator se identifică cu arhetipul, cu matricea originară. Imersiunea abruptă în timp



are ca și consecință revirimentul naturii-mume, al credinței, mono- sau pan-teiste), al artelor. Strâns legate de acestea, apar **Revivalurile** stilistice.

— proiectată la fel de abrupt pe axa Timpului viitor, evadarea din timpul prezent are ca rezultat, miraculos premonitoriu, arhitectura raționalist utopică.

— pe axa orizontală a Spațiului, evadarea din limitele amorse ale aceluiași obsedant „aici și acum“ se face înspre natura misterioasă a depărtărilor, înspre o Cytheră exotică, deci inevitabil *excentrică*.

Atracția pentru orizonturi îndepărtate sau „primitive“ este dublată de interesul obsedant pentru *ruine* — mărturii în spațiu ale unui timp trecut, privilegiat.

Apariția într-o epocă a acestor orientări predominant centrifuge semnalează cu certitudine prezența unei *stări de criză*.

Fenomenului îi este caracteristică în primul rând *privirea înapoi*, strâns legată de problematica *copiei* care implică în primul rând recunoașterea autorității unui *model*. Fenomenul Revival poate fi considerat, în acest context, ca și un moment de critică plastică, reflexiv-recuperatorie, aplicate în plan constructiv *tel-quel* sau în *mixaj*, în raport cu perioadele stilistice de la care se revendică.

Prezent constant în spiritualitatea europeană, revivalismul se angajează în căutarea acelui unic teritoriu privilegiat, a *Paradisului Pierdut* văzut ca și *Pământ al Făgăduinței*, (apud R. Assunto) tangibil doar prin intermediul Artei. Inserția stilistică a neo-goticului în contextul problematicii culturale a secolului 19 se face pe două planuri, recuperatoare:

1. planul ce ține de ordinul gustului și al ideilor — privește deci aspectul *reflexiv* al momentului.

2. al doilea plan se referă la aspectul aplicativ, deci la aspectul *constructiv propriu-zis*.

Între aceste două planuri, spirit și literă, real și ireal, proiect și act, — cel care aduce un real ciștig în sensul creației se dovedește a fi, surprinzător, doar primul.

Opțiunea în favoarea stilului gotic a implicat o puternică motivație existențială. Pentru romanticii sec. 18—19, goticul era privit ca loc privilegiat, sacralizat de autenticitatea emoției pure; era considerat stilul optim prin care putea fi restabilit fluxul vital între om și univers.

Catedrala gotică întrupa unirea contrariilor; era considerată expresia maximei spiritualizări, figurînd imaginea însăși a Lumii ce conține în miezul ei principiul ordonator al Cosmosului: *figura chistică*.

Romantismul va reactualiza ideea de sacralitate a cosmosului prin încercarea sa de a recupera echilibrul spiritual medieval. Aceeași dorință de a regăsi ordinea pierdută a spiritului va determina neoclasicismul să-și aleagă ca model Antichitatea greco-romană.

Ambele imersiuni în Timp, prin ruptura cu prezentul și cu trecutul imediat, încearcă deci recîștigarea unui echilibru interior, ordonator, prin care să depășească sufocarea unui impas spiritual.

Romantismul a favorizat dinlăuntru său resuscitarea goticului prin atenția pe care a acordat-o *valorilor noi*. Fenomenul romantic se constituie ca urmare a refuzului de a perpetua unitatea artificială, nediferențiată, pe care neo-clasicismul urmărea s-o instituie la scară europeană.

În accepția sa de maximă istoricizare stilistică, neoclasicismul a declanșat necesitatea unei *rupturi* într-o filiație devenită opresivă și anacronică. Dar nu arhitecturii romantice îi va reveni acest rol. Ea va institui doar premisele teoretice, nereușind însă să le pună în act, pentru că arhitectura romantică nu schimba esențial și radical tipul de raportare la istorie: ea recurgea tot la o filiație istorică pre-existentă, dar de alt tip. O arhitectură cu adevărat nouă trebuia să fie anti-naturalistă și anti-istorică.

Deocamdată schimbările se petrec în sînul aceuiași univers cultural, resuscitînd unele elemente și contestînd altele, dar care au aceeași natură și sînt activate de aceleași resorturi.

Neo-clasicismul supralicitează moștenirea culturală anterioară. Reacția Romantismului va fi fuga din Istorie în Natură. Astfel, Natura este privită ca forță originară și cauză creatoare liberă și universală, ca elementaritate și Cosmos unificator. Natura este sacră, căci, în originaritatea ei, s-a împărțit din sacralitatea Începutului. Ea este eternă, model suprem al Reînvierii, al ciclicității Timpului și este deci negarea supremă a Morții, a Neantului, a Absurdului existenței.

Transpuse în ordinea culturii, aceste repere existențiale au fost regăsite în *stilul gotic*, înmănunchate în *catedrală*, „a cărei natură e vegetală, dar o vegetație de cristale, o înflorire de poliedre“ (Schlegel). Elansarea aproape imaterială a fost înțeleasă ca expresie supremă a credinței adevărate, „imaginea luminii vii“. (Shlegel) „Catedrala cristalină reproduce miracolul florei“. (Schlegel) „Numai catedralele care sugerează imaginației o alee de arbori pot fi numite cu adevărat gotice“ (Warburton) „Catedrala gotică este o cetate silvestră a lui Dumnezeu“ (Evelyn). Relaționarea arhitectură-natură a atins punctul extrem în 1798, când un englez (Hall) a construit din *lujeri* o catedrală care primăvara a înmugurit! și a cărei structură vegetală corespundea cu structura în piatră a arhitecturii gotice (apud J. Bartruiaitis, *Aberații*)

Dacă pînă la începutul sec. 19 această legătură între structura naturii și cea a arhitecturii gotice a fost resimțită doar intuitiv, odată cu maturizarea conștiinței critice argumentele se conturau mai precis, dar nu și mai corect. De exemplu, Ruskin în „Elogiu goticului“ (1813) argumenta înflăcărat necesitatea introducerii arcului frînt în arhitectură:

„Forma sa (a arcului) a fost desemnată de divinitate pentru a fi o sursă inepuizabilă a spiritului uman... Credeți că ați fi putut iubi atît de mult frunzele stejarului dacă ar fi fost învățate să crească după regulile artei din Atica?“

Neo-goticul consonează și cu revirimentul „vîrstei de aur“ a umanității și cu reconsiderarea trecutului național.

Arhitectura europeană, sufocată de neo-clasicism, avea revelația propriului Ev Mediu și a originilor.

Dar revirimentul valorilor spirituale implica și relativismul acestora.

În consecință, în arhitectură este instaurat un fel de *egalitarism stilistic* din perspectiva căruia goticul este un stil printre altele. În cazul în care i se conferă o anumită predominanță cu rol unificator se poate vorbi de *neo-goticul eclectic*.

„Nu e nevoie să faceți casele gotice cu totul. Dacă nu puteți mai mult, ajunge o fereastră, un portic. Nu vă temeți de greșeli, nu vă gîndiți la unitatea de ansamblu... Nu imitați catedralele celebre. Faceți ce vă convine, și dacă forma e nouă cu atît mai bine. Dar fiți fermi în a proscrie stilul grec“. (Ruskin, „*Elogiul goticului*“).

Opțiunea pentru goticul transpus „tel-quel“, în dialog polemic cu ecletismul și mai ales cu neo-clasicismul s-a făcut pe 2 planuri:

goticul în transpunerea sa „puristă“ devine un stil-manifest, cu motivații de ordin sentimental-religios (Ruskin, Pugin, Morris) sau rațional — scientist (Viollet-le-Duc, Merimée).

Acestea din urmă sînt puse în discuție cu claritate, și sînt bazate pe o înțelegere în profunzime a fenomenului:

„Arhitectura gotică este un sistem flexibil bazat pe un echilibru savant calculat al materiei. A privi un edificiu prin ornamentația sa și nu

prin structura sa, înseamnă a te pronunța asupra meritelor unei cărți după coperta sa (Viollet-le-Duc, *Eutretieus sur l'architecture*).

Opțiunea totalitară pentru un stil preexistent are mai multe motivații:

— goticul era considerat ideal pentru a exprima tipul de sensibilitate romantică

— exista un complex de inferioritate a sec. 19 față de Evul Mediu; se considera că s-a pierdut capacitatea creatoare de a atinge în creația artistică și în spirit gradul de perfecțiune al operelor trecutului. Se amplifică sentimentul că tot ce se putea spune a fost spus, iar artiștii nu puteau decât să interpreteze sau să copieze capodoperele trecutului. Accentul pus pe *interpretare* și nu pe *creație* este simptomul unei devitalizări stilistice acut resimțite în epocă.

Romantismul a căutat el însuși să-și definească felul său de a înțelege lumea.

„Idealul grec de umanitate era perfecta concordanță și proporție între toate facultățile, o armonie naturală. Modernii, dimpotrivă, au dobândit conștiința unei dedublări interioare, care face un asemenea ideal imposibil. Iată de ce poezia lor tinde spre a concilia, spre a amalgama de o manieră imposibilă aceste două lumi între care noi ne simțim împărțiți: spiritualul și sensibilul. În arta și poezia greacă există o unitate riguroasă și înconștientă a formei și a materiei; la moderni, în măsura în care rămân credincioși spiritului lor specific se va căuta o interpenetrație internă a celor două ca între două contrarii“ (Schlegel, *Vorlesungen I*, apud T. Todorov, *Teorii ale simbolului*).

Această temă a dedublării, a scindării ființei interioare va fi o constantă a spiritului romantic.

În contextul căutării unor repere artistice și morale pentru soluționarea crizei interioare, una din problemele acute privea statutul actului *imitativ*. Tema aceasta este sintetic tratată de Novalis: există, (spune el), două feluri de imitații: *imitații bune* (a principiului productiv) adică o imitație genetică, și *imitații rele* (a aparențelor sensibile) adică o imitație simptomatică (apud Tvetan Todorov, *Teorii ale simbolului*, p. 242).

Neo-goticul ca „imitație bună“ presupune o coerență între formă și conținut. Arta trebuie să imite natura, dar în *sensul ei*, în *procesul ei*, nu în *produsul ei*.

*

În contextul arhitecturii sec. 19 ne vom referi la un curent ce aparține numai în parte spiritului romantic. El posedă un anumit grad de independență stilistică pentru că se află în directă legătură cu spiritul misionar catolic.

Am denumit acest neo-gotic (pentru a marca distincția), neo-goticul *sever*.

Apariția acestei linii stilistice în arhitectură se manifestă în sec. 17, odată cu reforma clerului înfăptuită de Sf. Vincențiu de Paula.

Atunci se reorganizează acțiunea de misionarism catolic, centrată pe ideea de sacrificiu voluntar; membrii societății de apostoli care aveau misiunea să-i evanghelizeze pe săraci au primit numele de „lazaristi“ pentru că „la masison mère“ era la Saint-Lazare-Paris.

În anul 1634, Mademoiselle Antonine le Gras, o discipolă ferventă a Sf. Vincențiu de Paula, întemeiază „congregația sorelor de caritate” care a cunoscut o răspîndire în toată lumea. Călugărițele vincentine se recunoșteau atunci, ca și acum, după costumul lor care avea un acoperemînd de cap ca și cel al țărâncilor bretone. Acest apostolat al femeilor care-și dedicau viața îngrijirii și educării săracilor este expresia unei spiritualități creștine medievale care continuă să se manifeste neschimbată pînă în zilele noastre. Misionarismul lor (care adeseori era un martiraj) a fost foarte activ în Franța, Italia, Polonia, Austria, Spania, ins. Baleare, Portugalia, Persia, Iiban, China, S.U.A., Mexic, America de Sud, Filipine, Abisinia... Iau ființă un mare număr de spitale („hôtels-Dieux”), azile, școli pentru copii săraci, orfani. Această vastă instituție a carității suferă un șoc în timpul revoluției franceze din 1789; membrii ei sînt uciși, spitalele devastate, mănăstirile profanate, misiunea lor batjocorită. N-a fost crutată nici Casa-mamă a „fiicelor-carității”: avea atunci 150 de sore, dintre care 98 aveau între 15—22 ani. Restaurația le repune în drepturi în 1801 și misionarismul devine și mai activ în toată lumea.

Un prin moment important ce vizează arhitectura neo-gotică în varianta *severă* este înființarea la Graz, în 1851, a unei *case centrale* a cărei stareță este Doamna de Brandis. Peste numai 4 ani, avea 300 de sore de caritate care apoi s-au răspîndit în diferite părți ale Europei, ajungînd la sfîrșitul secolului XIX la impresionantul număr de 20 000. Dintre ele cîteva ajung și la Oradea, în a doua jumătate a secolului 19, datorită atmosferei favorizante create de episcopul Nógall.

Acest devotament al călugărițelor vincentine ține de o supra-istoricitate spirituală ce-și are originea în martirajele și penitențele celor care mărturiseau întru credință și uneori mureau apărînd-o.

Ținînd cont că mentalitatea comanditarului era medievală, implicațiile estetice sînt relevante în măsura în care răspund unor țeluri morale și religioase. În acest sens apelul la gotic se face ca la un instrument optim, adecvat unui scop care, în esența lui este același ca și în secolele 12—14, adică exprimarea, trezirea și educarea unui autentic sentiment religios-creștin. Deci primatul îl deține nu *forma*, ci *conținutul* ei, expresia ei. Adoptarea goticului se face din rațiuni ideologice în primul rînd: el este stilul considerat apt să traducă în formă înălțarea spirituală. El este considerat rodul unei epoci de autentică credință, iar fleșa turnului — simbolul creștinismului biruitor.

Dar se operează o *selecție* în elementele care compun arhitectura gotică în sensul esențializării, a *reducției stilistice dezbrărate de virtuozități arhitecturale*.

Problema copiei se pune în acest caz în termeni speciali: deși aparține secolului XIX, mentalitatea comanditarului este de tip medieval. Acest caracter de trans-istoricitate precis localizată a arhitecturii neo-gotice severe va determina o stabilitate stilistică mai pronunțată în timp față de aceea a neo-goticului romantic.

Mecanismul mental al acestei congregații monastice puțin permeabilă la schimbările „extra-muros” manifesta o oarecare indiferență față de forma menită să exprime un conținut spiritual. Adică „a fi frumos” echi-vala cu „a fi bun”, și lipsa celui de-al doilea termen îl făcea inutil pe primul.

Iar stilul gotic era considerat ca într-adevăr cel mai bun, cel mai apt să exprime un înalt conținut spiritual prin însăși structura sa arhitecturală care dădea senzația de imaterialitate, de înălțare supra-umană. Avea rolul unui stil-manifest simbol al pancreștinismului.

Dar prevalarea de gotic se face selectiv, în spiritul unei adevărate asceze formale, așa cum arhitectul medieval re-rostea figurat prototipul sacru-deci nu-l copia în litera lui, ci în spiritul lui. Și arhitectul supus comenzii monastice nu copia goticul în *forma* lui, ci în *sensul* lui. Acesta este motivul pentru care neo-goticul sever este clasicizat. El reproduce ceea ce este stabil în limbajul arhitectural al goticului, îl deposează deliberat de retorica decorului voluptos, așa cum Biblia e deposedată de retorica discursului.

Acest lucru devine și mai limpede atunci când se urmărește modul de reproducere și prelucrare a limbajului gotic. Arhitectura neo-gotică de sorginte monastică se raportează la un gotic ideal, la esența sa fundamentală, la „locul comun” al tuturor ipostazelor sale. Ea face o operație clasicizantă, e un „prospect” (în accepția lui Poussin) și e o „imitație bună” (în accepția lui Novalis) pentru că reproduce nu aspectul exterior-formal, ci esența lui — care este rezultatul cristalizat al unui proces.

Alt aspect relevant al concepției medievale — pentru care Forma e consecința Conținutului — îl constituie programul clădirilor care compun complexul monastic. Fiind vorba de un program special: spitale, școli, azile, creșe, orfeline, expresia plastică este subordonată total funcțiilor clădirii; ea exprimă o severitate și rigoare formală de tip clasic: fațade simple, o clară ordonanță a volumelor, a plinurilor și golurilor, deci o expresie arhitecturală clară, austeră, simplă, dar confortabilă și funcțională, care să suscite o atitudine morală corectă și elevată, și în care să se cultive calități umane majore.

Dar aceste atribute nu țin numai de program, ci și de tehnica constructivă.

Schimbarea de tehnică — adică trecerea de la tehnica constructivă din piatră la cea de cărămidă și zid a avut efecte importante în plastica monumentală: ea a dus la liniarism și la suprafețe netede, sobre, aspre. Această austeritate și rigidizare formală a neo-goticului este prezentă și în detaliile stilistice: profilatura este lipsită de finețea modelului medieval, este simplificată până la a ajunge un simplu ancadrament rectangular, de o banalitate devitalizată aflată la antipodul plasticității organice a goticului.

Acest aspect, de o severitate subliniată, este atenuat uneori de adoptarea unui program arhitectural laicizat: cu grădini, terase, statui, adică un cadru ideal de învățămînt și educație.

Aici domnește o mai mare libertate stilistică, fiind frecvente împrumuturile de nuanță barocă, renașcentistă, neo-clasică; dar ele tu valoare de detaliu, pentru că sînt subordonate impresiei generale de calm și severitate formală. Și în acest caz funcționează principiul general: componenta estetică e subordonată instanței etice.

Planul reflexiv (spiritul), și cel constructiv (litera) nu se mai află într-un raport de disjunctie — prezent în cazul neo-goticului romantic — ci într-un raport coerent, în care litera urmează spiritul în mod firesc.

În arhitectura orădeană, neo-goticul pătrunde pe două căi:

1. urmînd linia modei romantice. Neo-goticul de sorginte romantică este un amestec de limbaj neo-gotic și Jugend-stil, cu efect plastic de ordinul pitorescului. Arhitectul reprezentativ pentru acest stil, la Oradea, este Rimanóczy Kálmán jr. Viziunea sa arhitecturală e caracterizată printr-o tectonică fermă a volumelor și o clară citire a structurii în spatele ornamentului (calității prezente mai ales la construcția celui mai important așezămînt aparținînd de ordinul călugărițelor vincentine: așezămîntul Sf. Vincentiu de Paula din strada Orșovei nr. 13, aflat sub patronajul Sf. Vincentiu de Paula).

2. a doua cale de pătrundere a neo-goticului în arhitectura orădeană se face prin venirea călugărițelor vincentine de la Graz (Austria) în a doua jumătate a secolului 19, chemate de episcopul Nógall. Este un neo-gotic de factură-severă, aflat în filiație directă cu „casa-mamă” de la Graz.

Clădirile din complexul arhitectural patronat de călugărițele vincentine sînt:

- Școala generală nr. 9 (fostă *Institutul St. Lászlo*) cu capela din curte.
- Școala sanitară (fostă „Imaculata“)
- Liceul Mogyoros — cu capela din strada Republicii
- Școala de cooperăție (fostul Institut Sf. Vincentiu).