

STILUL NEOROMÂNESC ÎN ARHITECTURA SACRĂ ORTODOXĂ

Ioan Augustin

1. O survolare a problemei

Arhitectura de cult ortodoxă care coincide ca perioadă de construire și adeseori ca autori cu stilul neoromânesc este încă insuficient cercetată. Studiile privitoare la Art Nouveau pe teritoriul României, de felul celor dedicate de dl. profesor Sorin Vasilescu în contextul arhitecturii europene omonime, precum și cele închinată variantei locale de *National Romanticism* - cum sună în literatura anglo-saxonă titlul fenomenului de explorare (sau de inventare, mai propriu spus) a identității naționale cu mijloacele arhitecturii - nu își propun să exploreze în amănunt implicațiile pe care le are în arhitectura ortodoxă acest stil (sau, convers, rolul jucat de acest program în forjarea sa); un stil care, ca și regionalismul critic astăzi, este unit mai cu seamă de diversitatea de atitudini decât de imagini și forme comune. Cele două studii importante de istorie a arhitecturii din România, semnate de Grigore Ionescu și Gh. Curinschi-Vorona, nu fac referire la cele mai importante exemple de arhitectură ortodoxă ale perioadei respective și cu atât mai puțin problematizează fenomenul, care este consângean cu neoromânismul și, în sens mai larg, mai ales cu nașterea, bolile copilăriei și cu maturitatea ideii naționale. Spunând acestea, trebuie deîndată observat că nu putem învinui aceste studii monumentale de vini care sunt ale sistemului politic în care au fost scrise și publicate. Găsim referințe la adresa neoromânismului (precum și a reprezentanților săi majori) și în alte lucrări ale epocii de dinainte de 1989, precum sunt cele ale lui Constantin Joja, N. Lupu sau Cezar Radu.

Despre rolul bisericilor de parohie într-o perioadă de agregare

și, apoi, de reformulare a țeșturilor urbane din Regatul României au scris în ultimii ani pertinent Dana Harhoiu (1997, cu referire explicită la București) și Sanda Voiculescu (1997, 146-53) dintre arhitecți, respectiv Theodor Baconsky dintre teologi (1997, 61-3). Cu toate acestea, apartenența subiectului deopotrivă la chestiunea identitară și la sacru două teme “impurificate” de obsesiile ideologice naționalist-atee ale regimului comunist - îl făcea impalatabil pentru cercetători.

Există cel puțin două etape mari de afirmare a arhitecturii sacre din ultimul secol și ambele sunt legate de ideea națională. Bisericile ortodoxe care se ridică în Dobrogea (ca urmare a adjudecării de către România a acestui teritoriu în urma războiului de independență) sunt semnele implantării noii puteri românești într-o regiune ambiguă atât etnic, cât și confesional. Din această categorie face parte catedrala din Constanța, a lui Ion Mincu. Gestul apropiierii teritoriului dobrogean prin lăcașuri de cult era ușurat de faptul că administrația turcă fusese aici, pe limes, mai degrabă blândă cu confesiunile ghiaure, care și-au putut ridica în relativă autonomie biserici și sinagogi. La Tulcea bunăoară (unde fiecare comunitate etnică creștină grecii, bulgarii, lipovenii, rușii, românii - își ridicase în secolul al XIX-lea cel puțin câte o biserică) schimbarea de secol aduce - la inițiativa administrației locale, doar o refacere la scară mai mare și cu coloane preluate după Casino-ul constănțean - a bisericii Sf.Nicolae din centrul orașului. Satele, a căror componentă etnică românească a fost substanțial îmbunătățită prin colonizare, au fost de asemenea impulsionate să ridice biserici, acțiune care a continuat până la cel de-al doilea război mondial. Cu toate acestea, bisericile rurale dobrogene sunt în mică măsură un manifest arhitectural al etnicității; dimpotrivă, elemente neoclasice, de felul pilaștrilor angajați, terminați în capitele sumare, decorează exterioarele. Unele pot fi recunoscute ca aparținând influențelor arhitecturii urbane venite de la Constanța sau Tulcea. Este pe deplin posibil ca mare parte din aceste biserici să fie de fapt vernaculare, produse de echipe de meșteri clonând și colând elemente proprii deja - prin sistematică repetiție - întregii regiuni.

În restul țării se ridică de asemenea edificii de cult ortodoxe,

apelând la tehnici combinatorice, spre a crea o retorică a unității celor două teritorii unite sub numele de România prin folosirea deopotrivă elemente definitorii ale spațiilor de cult din Muntenia și Moldova laolaltă, într-un singur edificiu, așa cum se petrece cu biserica mare a Mănăstirii Sinaia¹. Ideea era aceea de a întocmi o sinteză între fundamental diferitele moduri de a face arhitectură de cult în provinciile românești unite sub coroana lui Carol I. O asemenea sinteză nu avea cum să nu fie consăngeană cu eclectismul predominant în arhitectura oficială a epocii, pe care de altfel arhitecții o și deprinseseră în studiile lor bozartistice de la Paris. Iată de ce fuziunea se petrece pe orizontală deocamdată, prin reunirea unor elemente disparate și neasemenea, așa cum sunt ele prezente în precedentele medievale de prestigiu din regiunile istorice ale noului stat. Abia într-o a doua fază, în primele decenii ale noului secol, avea să se treacă la cercetarea “mumelor” - fie ele bizantine (atunci când sloganul vorbea despre poporul născut ortodox) sau latine (atunci când istoria cerea să fie exclamată originea etnică) - din care s-au născut deopotrivă bisericile muntenesti (pe filiera sârbă) și cele moldovenești (irigate de meșteșugul decorativ caucazian și slav). Această nouă perspectivă se întemeia pe stabilitatea nou constituitei ideologii a statului național românesc, idee aflată din nou în flux după unirea cu Transilvania.

De asemenea, în regat, opera de sondare și scoatere la lumină a vestigiilor unui trecut medieval, chiar dacă practică de arhitecți francezi și cu metode mai degrabă brutale în raport cu integritatea monumentelor “restaurate” (i.e. reconstruite), făcea și ea parte din opera de imaginare pe orizontală, prin asamblare și colaj, a unei identități a abstracțiunii numite stat național românesc. Comunitățile românești din Transilvania edifică și ele, la finele secolului trecut și începutul secolului acestuia, lăcașuri de cult urbane, unde însă este pe deplin evident că nu s-a pus în nici un fel problema unei afirmații arhitecturale de natură etnică. Modelul este cel bizantin (catedrala metropolitană din Sibiu, 1902-1906), care poate fi “contaminat” de influențe locale (biserica ortodoxă română din Piața Sfatului, Brașov, 1893).

După primul război mondial, din care România iese traumatizată,

dar învingătoare și cu alte trei teritorii majoritar românești alipite la vechiul regat, a construi biserici ortodoxe este un gest cu mult mai dramatic decât în Dobrogea, cu cât el se manifestă în medii etnice - neromânești și neortodoxe - și în centrul unor țesuturi urbane puțin pregătite să îl asimileze. Dacă diferența etnică în Dobrogea era oarecum compensată de predominanța ortodoxiei ca religie a "ghiaurilor" - greci, bulgari, români, ruși - în Transilvania etnicitatea și religia dublau dificultatea - și, pe cale de consecință, amplificau miza - readucerii ortodoxiei "înapoi" pe locurile unde istoria o nedreptățise. Naționalul capătă și dimensiunea sacră, pentru că românitatea presupune, de acum înainte, ortodoxia. Biserica majorității populației este deci privită ca biserică națională și, deci, ca motor al propagării ideii naționale, menite să unifice și să omogenizeze asperitățile statului național. Implantarea marilor catedrale ale românității ortodoxe în Transilvania a fost de aceea un gest de putere explicit. Practic, abia deceniile patru și cinci sunt cele care încep să ridice și din punct de vedere conceptual problema expresivității - obligatoriu "naționale" - a arhitecturii sacre, mai cu seamă a celei de scară monumentală, a catedralelor, deși ele fuseseră ridicate deja în diferite orașe din regat, de felul Galaților (1912, arh.P.Antonescu). În context trebuie spus că, devenită obsedantă către finele perioadei interbelice (și reluată astăzi), ideea unei Catedrale a Neamului, chintesență a unei etnicități născute într-o - iar nu convertite la - ortodoxie a irigat gândirea clerului încă de după obținerea independenței de stat și a autocefaliei bisericii naționale. Biserica a fost în secolul din urmă motorul ideii naționale și, de aceea, lăcașurile sale de cult sunt tot atât de mult Case ale Domnului pe cât sunt și monumente ale unei identități niciodată integral indentificate.

Alternative

Tehnicii combinatorice, preluate poate din rândul procedeelelor eclecticice îi putem găsi două direcții de manifestare: una în care sunt combinate/colate elemente din zonele istorice românești spre a alcătui, prin extensie pe orizontală, un stil național; sloganul identitar asociat acestei orientări ar fi "Românul este moldovean și muntean (ulterior și transilvănean - bucovinean - basarabean)". Cealaltă direcție este aceea a unei combinatorici mai radicale, în care

ingredientelor uzuale li se adaugă. și modele de prestigiu ne-ortodoxe. Sloganul identitar pe care îl celebrează aceasta poate fi astfel formulat: “Românul este toate cele de mai sus, dar în contextul civilizației europene”. Cei care (bri)colează biserici de scară urbană vor avea chiar îndrăzneala unui precursor - țarul Petru I - care a adus cupola bursei amsterdameze spre a încununa înnoita biserică pravoslavnică, spre a rupe lanțul autocităților și al preeminenței vizuale a arhitecturii medievale provinciale; românii vor opta pentru cupola Pantheonului (sau a catedralei St.Paul’s’?), pentru accente neoclasice sau eclecticice. Acest colaj de clasic și medieval este de întâlnit. bunăoară, la clopotnița bisericii Tuturor Sfinților din Râmnicu Vâlcea (1901), cea care, pe un registru cu colonete ionice angajate, definitiv atipice pentru zonă, ridică o turlă medievală calchiind vocabularul bisericii deservite. Să ne amintim de unul dintre proiectele pentru “ospelul municipal” din București, care și el ridică o “clopotniță” tradiționalistă în chip de campanilla peste un corp al cădirii eclectic, sau de cel al lui Mincu, indecis între neogoticul de școală franceză pe care tocmai terminase de a-l pune în operă la Palatul de Justiție și elementele “naționale”.

Istoric vorbind, acestei tehnici de articulare a unui stil național îi este strict contemporană o alta: pelerinajul către surse; mai precis spus, o primă formă de pelerinaj la sursele medievale ale religiei și ale puterii în zona balcanilor: Constantinopol. Astfel, în loc de apelul la precedentele din “Bizanțul de după Bizanț”, se sondează direct modelele bizantine “originare”, care au și avantajul de a oferi, nemediată, o scară urbană confortabilă. Sunt puse în paranteză astfel anamorfozele suferite în cele cinci secole de când provinciile locuite de români au rămas orfane de patronajul politic și spiritual al Constantinoplei². “Noi suntem descendenții (i.e. moștenitorii și apărătorii) genuinei tradiții ortodoxe, a Constantinoplei”, ar fi sloganul direcției mai sus descrise.

Mai aproape de război și în timpul acestuia pelerinajul la surse înlocuiește Bizanțul cu Roma: identitatea etnică este privilegiată în raport cu aceea religioasă și lucrările de arhitectură sacră ale arhitecților legionari vor exersa exact această schimbare de paradigmă, după ce Marcu, Creangă, Miculescu și Cantacuzino o vor fi testat

deja în programele civile asociate cu regimul carlist, sub spectrul așa zisului “Stil Carol II”. “Mai presus de toate, suntem latini, descendenții gloriei imperiale romane”, ar suna sloganul acestei direcții, cea în măsură să ne pună, mai mult chiar decât modernismul, la egalitate cu echivalentele orientări din superputerile vremii: Germania, desigur, dar mai ales înrudită Italie. Este cazul Catedralei Neamului din 1940, dar și, într-o formă mult mai nuanțată, al proiectelor aceluiași arhitecti Constantin Joja și Nicolae Goga — din 1940, cu retorici radical noi ca imagine în raport cu precedentele ortodoxe; proiectele lor pentru Odessa nu mai contau pe rememorare și recunoaștere pentru a fii apropiate de utilizatori (rămași virtuali). Chiar detractorul lor, Spiridon Cegăneanu, nu putea să nu remarce modernitatea frapantă a celor doi, atunci când certa proiectul lui Joja, consângean de altfel cu cel al lui Goga (și cu cel comun, din 1940) ca fiind “o uzină al cărei proprietar maniac religios i-a decorat pereții exteriori cu panourile decorative ale Mitropoliei din București” (Arhitectura 3-4/1942, 38). Cei doi arhitecti au o atitudine relaxată față de tradiția bizantină, așa cum vom explica mai târziu în text; destul de camdată să observăm că ei săvârșesc un hybris față de tradiție: modifică planurile în sensul acuzării unui al doilea ax de simetrie perpendicular pe cel est-vest, obișnuit; modifică proporțiile reciproce ale elementelor elevațiilor și ale acestora în raport cu întregul (registre, număr și înălțimi ale turelor); aduc panouri de basoreliefuri și altoreliefuri - de sorginte Art Deco și care pot fi regăsite în arhitectura de prestanță a vremii - pe fațadele proiectelor lor.

De asemenea, anii patruzeci aduc cu sine experimentele lui P. Antonescu, care iese din convențiile discursului autohtonist spre a experimenta în sensul unui demers pozitivist cu tehnici și materiale noi (betonul armat) care își avansează propria logică formală. “Noi devenim, fiind produsul înnoirilor pe care le provocăm, edificând”, ar suna sloganul aproape-modern care ar escorta “Biserici nouă”.

Cu aceste două ultime atitudini, cele mai radicale dintre toate, se încheie devenirea într-o modernitate a arhitecturii de cult ortodoxe din România pentru multe decenii. Nici în anii din urmă nu au mai apărut proiecte de profunzimea conceptuală a celor din urmă.

Bisericile Joja-Goga și studiile lui Antonescu veneau în arhitectură ca o încununare a multor decenii de interogare a problemei identității românești, problemă care dăduse deja în epocă și câteva răspunsuri filosofice consistente. Spațiul blagian (“sofianic”, “mioritic”) era un astfel de răspuns, care va avea nevoie de decenii spre a permea și domeniul artelor, unde ajunge mai cu seamă după moartea poetului și filosofului. În rarele sale aplecări explicite asupra arhitecturii, Blaga întrevedea dificultatea unui “viitor stil arhitectonic de mare clasă” (1925, 1) care să se revendice doar din arhitectura tradițională rurală. Mai mult, Blaga însuși se vede nevoit a defini satul românesc doar prin comparație cu cel săsesc din Ardeal; atributele caselor și ale satului în ansamblu sunt așadar relative la un alt referent, iar nu valori în sine. Reduse la util, casele sașilor - “oameni închiși, fiecare afixând pe frunte imperativul categoric” cum îi definește cu neneșară ironie Blaga - se deosebesc de dezordonatele, săracele, dar inutil-decoratele case românești, rezultate ale unor “capricii arhitectonice”. Blaga privea atributele de mai sus ca fiind pozitive, sau era doar malițios? Astăzi, ele ne apar ca fiind mai degrabă lucruri care trebuiesc îndreptate decât ca principii ale amintitului stil de mare clasă, dacă mai adăugăm și alte opinii pe care același filosof le exprima asupra caselor și, iată, a bisericilor etniei majoritare³. Blaga însuși își lua distanța cuvenită atunci când observa că “în arhitectura de oraș, acest stil nu are decât reușite vagi și aproximative”, românesc fiind “numai decorul, dar prea puțin esențialul arhitectonic”. Conceptele bliagene, deși citate și invocate ca o alternativă elevată la discursul naționalist grosier al anilor șaptezeci și optzeci, nu vor putea deveni “operaționale” în arhitectura perioadei comuniste; nici după 1989 nu există semne că o asemenea filosofie, inactuală deopotrivă în context local și în cel al disciplinei căreia îi aparține, ar mai putea sluji la întemeierea a încă unei arhitecturi identitare.

2. Stilul neoromânesc de generația a doua

Majoritatea autorilor de biserici dintre războaie, dar mai cu seamă cei preocupați de edificarea bisericilor urbane de mari dimensiuni (catedrale) și cei din deceniul al patrulea sunt cei care redefinesc de fapt stilul “neoromânesc” de generația a doua,

impulsionați fiind mai ales de avântul luat de acest program după Unirea din 1918. Atunci s-a pus problema acută, mai mult chiar decât după 1977, de a semnala prezența statului unitar- mai ales în zonele nou alipite regatului român - Transilvania, Banat, Bucovina și Basarabia. Neoromânescul capătă astfel o încărcătură politică mult mai evidentă decât cel dinaintea de război. Acum nu se mai pune cu acuitate problema definirii unei spirit “național” în arhitectură, cât a propagării acestui spirit național, deja concretizat prin lucrările primei generații de arhitecți ai direcției național-romantice, în teritoriu.

Tehnicii combinatorice a primilor, generația a doua îi adaugă necesitatea monumentalizării - nu doar din pricina amplasării urbane centrale, ci și, mai cu seamă, datorită rațiunilor politice ale acestor amplasări. Catedrale de mari dimensiuni în orașele “sensibile” - Alba Iulia, Cluj, Timișoara, Satu Mare, Târgu Mureș⁴ - iată astfel o problemă politică națională majoră (aproprierea administrativă și simbolică a teritoriului național) care, astfel, a încetat să mai fie doar una estetică. Catedrala era semnalul luării în posesie și stăpânire a teritoriului respectiv, care era astfel fixat - prin sacru - în harta românității ortodoxe, cea care definea, prin covârșitoarea sa preponderență numerică la scară națională, identitatea țării celei noi, de după unirea din 1918. Până la abdicarea regelui Carol II, acest program de monumentalizare a arhitecturii ortodoxe mai cu seamă în zone unde ea fusese anterior marginalizată sau unde era insignifiantă numeric (în orașele transilvane și bănățene în primul rând, dar și în secuime) a fost urmărit cu perseverență, chiar dacă parte din proiecte au rămas neterminate din pricina războiului.

Bisericile dinaintea primului război mondial erau de regulă parohiale, relativ mici ca scară (Bradu-Boteanu - 1909, Sf. Visarion - 1912, a lui E.Doneaud). Problema monumentalității, a reprezentativității lor drept “ciob holografic” al întregii României ortodoxe nu se pusese. Asemenea biserici pitorești vor continua să apară și după acest prim război, mai mari ca scară (Sf Spiridon/ Spirea Veche - 1928, București), ca expresie a parohiilor (criteriu teritorial) și/sau a breslelor, regiilor sau firmelor mari (criteriu de coagulare profesională), care, prin dezvoltarea orașului, încetaseră să

mai fie cu necesitate superpozabile pe un același teritoriu: vezi de pildă biserica Belvedere/CAM -1932, București). Dar aceste biserici pot fi considerate ca proiect marginal în raport cu obiectivele celuilalt, al catedralelor “românizării” (i.e. ale aproprierii în sensul omogenizării sub criteriu național a teritoriului celui nou-românesc, unde ortodoxismul apărea drept ingredient esențial al identității de neam).

a. “Bizantinii”

Or, problema arhitecturii sacre de mari dimensiuni este tocmai absența modelelor de prestigiu comparabile ca amploare, altele decât cele bizantine. Devreme ce multe din obiectele privilegiate de referință din spațiul valah - Cozia, Curtea de Argeș - aveau deja inoculat modelul bizantin, părea logic, din punctul de vedere al arhitecților de biserici ample de mai târziu, să se facă fuziunea direct cu modelul “originar”.

Pentru unii arhitecți de biserici, această opțiune, de a scurt-circuita seriile anamorfice de spații sacre până la “cauza primă”, era nu doar un mod de a glorifica originea comună a precedentelor “naționale” și a bisericilor nou construite, ci, mai ales, un mod elegant de a evita impasul în care se aflau deja programele laice, ale marilor edificii administrative în principal, lipsite de precedente de scară urbană și care, din acest motiv, au trebuit să facă apel tot la arhitecturi sacre (claustrul mănăstiresc⁵ pentru Școala de Fete, Foișorul lui Dionisie pentru Palatul Cotroceni), sau la amplificarea nemăsurată a detaliilor unui singur stil precedent, cel brâncovenesc (Primăria capitalei). Arhitectura sacră singură avea șansa - nu îndeajuns exploatată - de a putea eluda presiunea unor nesigure încă imagini naționale, rămânând totuși, ba chiar amplificându-și nota familiară, de apartenență la o tradiție recognoscibilă ca atare.

De multe ori, chiar și planurile se modifică, părăsind tipologiile consacrate în epoca medievală în cele două mari provincii românești predominant ortodoxe, pentru altele, puțin caracteristice lor. Arh. Ionescu Berechet este unul dintre cei care investighează tipul de cruce greacă centrată, adăugând chiar, la interior, mozaicuri evident bizantine ca referință stilistică la biserica Mănăstirii Cașin (1937).

Nu altfel procedaseră G.Cristinel la Cluj sau V.Vlad la. Târgu Mureș. Catedralele propuse de Antonescu în "Biserici nouă", studii asupra cărora vom zăbovi mai departe în text, sunt tot comentarii în cheie bizantină la scară monumentală, aici apărând bunăoară planul octogonal constantinopolitan-ravennat. Antonescu avea ca precedent edificat Catedrala din Galați (1912), dar studiile prezentate Academiei în 1942 erau deja "contaminate" de simplitatea, proprie modernismului, cu care el își permite să elaboreze pe baza unor tipuri planimetrice și a unor vocabulare formale care nu aparțineau strict zonei românești.

Biserica Sf.Elefterie Nou din București (încă în construcție la data prezentării sale în Arhitectura 3-4/ 1942), proiectată de arh. C.Iotzu - una dintre cele mai elegante biserici urbane din România - este și ea un studiu eclectic în cheie bizantină, dar pe care deceniile de modernism care i-au precedat construcția au dezpodobit-o de prea multe decorații. Altfel, spațiul interior - centrat - este deosebit de aerisit și de simplu. Fațadele spre oraș (dintre care, din rațiuni de amplasament, cea mai importantă este cea de nord, cuprinzând în consecință și o monumentală - atipică pentru bisericile ortodoxe - intrare) sunt și ele decorate doar cu asize de cărămidă care încadrează blocurile de "piatră", potrivit unui mod medieval de a construi lăcașuri de cult de la sud (Serbia) și la nord de Dunăre (probabil de aceleași echipe de meșteri); alternanța de zid alb și asize de cărămidă, pe care o vedem la noi cu predilecție în zona subcarpatică a Argeșului și Vâlcei,⁶ "leagă de glie" biserica urbană. Lucrul cu cărămida devine ornament. Jocul de alb și roșu încălzește astfel dimensiunile apreciabile ale edificiului, încununat cum se află cu cinci turlle muntenești, terminate cu semi-calote perfecte.

b) "Regionaliștii"

Precum se știe, o formă radicală - și, tocmai de aceea chestionabilă - de celebrare a spiritului locului a reprezentat-o activitatea lui Lecomte de Nouy. Biserica Sf.Dumitru de la Craiova și cea de la Curtea de Argeș reprezintă cumva aplicații ale teoriilor privind restaurarea ale lui Viollet Le Duc; astfel, opera "restaurată" devenea mai fidelă unui model deopotrivă original și ideal al

edificiului decât erau vestigiile reale care supraviețuiseră. De fapt, acest fel de a reconstitui o epocă, înlăturând (drept cangrenă și balast) tot ceea ce timpul și nu rareori înțelepciunea utilizatorilor ulteriori adăugaseră, era la fel de mult un act de creație precum era și proiectarea unei biserici “noi”.

Același Ionescu Berechet se numără - nu știm dacă în chip programatic, sau doar din intuiție - printre promotorii unei direcții “regionale” în arhitectura sacră. La Constanța, departe de arhitectura ortodoxă muntenească, el a ridicat un turn-clopotniță în fața bisericii sale Sf. Impărați (1935), turn care trimite în chip direct la echivalentul din fața geamiei constănțene, dar poate fi și o reverență tăcută campanillei italiene. Locală este acolo și folosirea pietrei puțin prelucrate pentru registrul principal al fațadei. De altfel, acest procedeu nu este străin locului: există în Constanța un precedent dinainte de 1878: biserica de pe faleză, a comunității grecești, zidită în calcar, cu vagi pilaștri neo-clasici, este mult mai apropiată ca arhitectură de geamiile din zonă decât, să zicem, de bisericile ortodoxe din regat. Dacă însă, apartenența la Imperiul Otoman explica atunci fenomenul, la 1935 el constituie un gest remarcabil de flatare a spiritului locului tomitan. Este un procedeu mult mai consistent din punct de vedere conceptual decât cel folosit la vechea primărie neoromânească, a lui Socolescu (finele secolului trecut), infiltrată de arcaturi și detalii explicit orientale; or, Constanța nu este un oraș oriental, ci mai degrabă unul cosmopolit, prin chiar natura sa de port. Aici chiar și o biserică romano-catolică, italiană ca factură (similară cu biserica italiană de pe Bd. Magheru din București) precum cea proiectată de Stoppa nu departe de catedrala lui Mincu și de geamia mare - șade bine, încât referința atât de explicită la o singură tradiție - fie aceasta orientală sau “românească” - ar fi transformat edificiile respective mai degrabă în manifeste identitare, în obiecte straniu-exotice, indiferente față de context, decât în case firești, înscrise în același context istoric, fizic și cultural care celebrează alteritatea, nu identitatea.

Ionescu Berechet nu este singurul arhitect interbelic pe care astăzi Kenneth Frampton l-ar numi, pentru unele din lucrările sale, “regionalist critic”. La Mediaș, Th.Liteanu se lasă impregnat de

modele vădit ne-ortodoxe, dar pregnant proprii locului, atunci când proiectează fațada principală a bisericii ortodoxe din localitate, aceasta flankată de două turnuri suplă, în maniera bisericilor protestante germane sau maghiare. Nici simplitatea severă, albă, a bisericii Sf.Nicolae din Cluj (1930) nu este străină de puritanismul luteran: intrarea este surpasată de un turn clopotniță; în sens mai larg însă, biserica este croită, atât la exterior, cât și la interior, potrivit modelelor bizantine.

Bisericile de pe Valea Prahovei, ridicate în perioada interbelică în piatră locală, după un mod de punere în operă de asemenea specific zonei, sunt și ele un exemplu mai degrabă exotic — în contextul arhitecturii ortodoxe a vremii - de adecvare nu la modele “străine”, (post)imperiale, ci la atmosfera arhitecturii vernaculare din vecinătatea sitului. Biserica cu hramul Sf. Ilie Tesviteanul, ridicată între 1933 - 1939 după planuri (donate) de Paul Smărăndescu. Ne aflăm la celălalt capăt al arhitecturii neo-românești sacre. Sfintită la 17 decembrie 1939 de Patriarhul Nicodim Munteanu I, din nou, mai degrabă bizantină decât “națională”, biserica aceasta - care a fost “clonată”, la dimensiuni mai mici, de-a lungul Văii Prahovei este înrudită, mai degrabă cu gara regală a Sinaiei, închipuită din piatra locală, cu vila Bebe de la Cumpătu sau cu posturile trafo răspândite în tot orașul - toate proiectate de arh. Duiliu Marcu practic în aceeași perioadă, decât cu biserica mare a mănăstirii Sinaia.

Nici prin modelul folosit, amintind mai degrabă de bazilicile de la Ravenna și nici prin materiale, acest lăcaș ortodox nu celebrează modele pre-existente din spațiul românesc. Cu toate acestea, arhitectura acestei biserici, înscrisă atent în specificul sitului, folosind materiale locale și făcând aluzie deopotrivă la spiritul epocii sale și la caracterul urbei unde a fost edificată, este “mai reală.” (în sensul invocat de Gadamer privitor la “soluția optimă” în arhitectură) decât manifestele identitare care au precedat-o în interiorul stilului neoromânesc. Domină piatra, iar pentru structură s-a folosit betonul armat. Acoperișul este făcut din “olane turcești””, iar pictura aparține Ninei Arbore. (Un amănunt interesant: catapeteasma este din zid, pe care sunt pictate icoanele. Turla principală este fațetată și puternic fenestrată, ceea ce face ca naosul să fie mult mai luminat decât suntem obișnuiți

să vedem într-un interior ortodox. Îndepărtarea de “tradiție” este și aici evidentă: putem auzi comentariul arhitectului, care va fi presupus că adumbrirea nu este un atribut immanent spațiului ortodox, ci o consecință a stadiului medieval al tehnicilor de construcție; dimpotrivă, betonul armat al vremii sale, pe care îl folosește mai târziu și Petre Antonescu în “Biserici nouă” și permite sporirea luminii dumnezeiești în lăuntru spațiului sacru.

c) “Cosmopoliții”

Există, în aceeași perioadă, cu o frecvență superioară tendinței regionaliste, una de semn contrar, eclectică, în stare să strămute modele moldovenești medievale la Timișoara (I.Traianescu, *Catedrala din Timișoara*, 1935), unde turlle tipice nord estului României sunt așezate peste corpul decorat cu asize alternative de piatră și cărămidă, procedeu mai degrabă muntenesc. Ansamblul Catedralei Încoronării, de la Alba Iulia (1924, arh. V.Ștefănescu) încearcă, folosind o colonadă perimetrală, să forțeze expresivitatea. claustrului de mănăstire ortodoxă schimbându-i destinația în spațiu public reprezentativ. Casa Domnească de aici aparține ca limbaj stilului brâncovenesc - de la Horezu, bunăoară - dar ansamblul capătă o notă mai viguroasă, mai solidă, tocmai spre a putea “spune” o poveste pe care echivalentul de la Hurezu nu putea să o rostească, din pricina scării sale mai degrabă modeste, atunci când ar fi fost adusă ca atare în mediul urban.

Nu altfel procedează N.Liteanu în proiectul cu motto “Trei lerarhi” pentru Odessa, unde sursa (sugerată explicit de motto) este transplantată în Crimeea sau același I.Traianescu, când dă tot o replică “moldovenească”, tot cu o mulțime de turlle, propriului proiect pentru Timișoara, la Odessa. Procedeu strămutării modelelor este de întâlnit la bisericile Belvedere CAM (1932) și Spirea Veche (1928) din București. Cosmopoliții aveau deja o tradiție în spate. Ghika-Budești ridicase (Cuțitul de Argint, 1910) o replică de biserică bucovineană, în piatră și cu trei registre de ocnite pe conturul fațadei, iar greco-catolicii aveau și ei în București din 1908 o biserică în spirit moldovenesc, de cărămidă, cu contraforți și ocnite albe, datorată aceluiași arhitect.

Or, există chiar o manieră mai radicală de a transplanta tipologii, forme sau decorații decât schimbul regional inter-românesc, sau decât invocarea Bizanțului. Această manieră amintește de modul în care țarul Petru cel Mare a reformat arhitectura ortodoxă rusă: prin infuzie de sânge occidental, chiar dacă modelul provenea din zona laică. Petru - prin Trezzini - aduse la Petersburg cupola bursei din Amsterdam în chip de turlă. Acest implant, apreciază Pierre Chaunu, “este în capitala Balticii ceea ce este campanilla bisericii San Marco pentru Venezia” (1986, II, 166). În ce privește România interbelică, acest tip de import la distanță, dintr-o cu totul altă cultură, a presupus-o colonada din jurul cupolei, așa cum o găsim la Pantheonul parizian sau la catedrala St Paul’s din Londra (Catedrala din Cluj, 1925-35, Cristinel și Pomponiu, dar și replica acesteia, prezentată de C.Pomponiu pentru Odessa; catedrala Sf. Arhangheli Mihail și Gavril din Satu-Mare, 1930, V.Smigelschi), campanilla italiană pentru a marca verticale (peste Palatul Patriarhal din București, 1937, proiect al autorului palatului, Gh.Simotta, sau la biserica Sf.Împărați din Constanța, citată mai sus); porți egiptiene de la Memphis (spun criticii proiectului, pe care îi vom cita în extenso mai departe în studiu) la intrarea în proiectul pentru Odessa al lui Joja; a mai însemnat, în fine, arhitectura romanică a proiectului cu motto “Și vingând păgânii nalță o mânăstire” (sic!), al lui T.Niga, de la același concurs pentru Odessa.

Închei aici cele câteva note cu privire la arhitectura ortodoxă din trena național-romantică. Nu au ele pretenția de a sistematiza pe deplin domeniul, nici nu-și propun să inventeze procese acolo unde, vădit, nu întâlnim decât edificii singulare sau accidente de creștere ale stilului neoromânesc. Iată de ce vom încheia cu observația că neoromânismul a avut și în cazul arhitecturii ortodoxe un program ideologic: acela de a inventa o tradiție acolo unde precedentele de prestigiu fie lipseau, fie aveau o scară și o alură minore: acela de a marca prezența statului român (aflat în configurare geopolitică și în căutare de identitate națională) pe acele teritorii pe care și le-a adăugat după 1877; în fine, acela de a propune o alternativă locală la prezența prea agresivă a unei arhitecturi “civilizatorii” - eclecticismul francez - care părea să se înființeze în spațiul românesc spre pieirea

culturii vernaculare locale, fie aceasta laică sau ortodoxă (vezi cazul hanurilor central-bucureștene, sau al mănăstirii de la Curtea de Argeș) În acest context trebuie judecate și excesele și iluziile și, mai ales, împlinirile acestei arhitecturi național-romantice.

NOTE

1. Biserica mare a Sf. Mănăstiri Sinaia, având hramul Sfintei Treimi, nu este o biserică nou, zidită dintru bun început în manieră neoromânească. Ea aparține noii incinte a mănăstirii, care cuprinde și casele domnești ce au găzduit familia regală între 1871 și 1882 (așadar până la terminarea Palatului Peleş) și care, ulterior, au fost transformate în muzeu. Construită într-o primă formă între 1842-1846 și ulterior deteriorată, biserica mare a fost complet reconstruită între 1893-1903 după planurile arh. G.Mandrea. Arhitectura noii variante încearcă să împace diferențele tipologice evidente între Moldova și Valahia, prin invocarea supra-modelului bizantin, cel ce le precede pe amândouă. De fapt, este vorba despre un lăcaș de rugăciune eclectic, în care repertoriile nu aparțin clasicității, ci arhitecturii de pe teritoriul de atunci al României: contraforții - ne necesari din perspectivă structurală - pot fi văzuți ca reverențe făcute Moldovei gotice, în vreme ce majoritatea detaliilor stilistice trimit la "stilul" brâncovenesc. Peste toate acestea se aștern deopotrivă cărămida și tencuiala, în arce simple împrejurul turelor, respectiv în alternanța arc simplu-arc dublu, acesta din urmă încheiat însă într-o consolă de ceramică verde, de jur împrejurul bisericii. Referință la Țara Românească, această alternanță a cărămizii cu piatra sau tencuiala nu este însă, în starea sa genuină, bizantino-sârbo-valahă (bolnița de la Cozia, bunăoară, sau biserica domnească de la Curtea de Argeș) element decorativ, ci tocmai metoda de construcție a zidului; or, în această ipostază el este amintit doar pe cele două turla mici de peste pronaos.

Sunt, așadar, trei turla - un alt element sudic - pentru că hramul o cerea; de asemenea, există un brâu de ceramică verde, din trei "sfori" răsucite din loc în loc. care amintește iarăși unitatea treimii; dar a putut fi citit în cheie naționalistă, drept "simbol...al celor trei principate românești, Transilvania, Moldova și Țara Românească, unite într-o singură țară România (sic!)". Tabloul votiv al bisericii este și el prilejul unor ambigui comentarii în cheie națională: regele Carol I se sprijină aici pe o coloană de piatră ciobită, "aluzie la Regatul României, de unde lipseau Bucovina, Basarabia și Transilvania" (ibidem), comentarii pe care intenția auctorială nu le susține. Regele Carol I, care a avut cu siguranță un cuvânt greu de

spus în devenirea mănăstirii (electrificând-o, bunăoară: a fost primul aşezământ sacru din România care a beneficiat de acest privilegiu), nu este cunoscut drept un entuziast al idealurilor unioniste; nici înainte, nici după ridicarea acestei biserici el nu s-a manifestat ca un partizan al unirii Transilvaniei cu regatul său, deşi a îngăduit sprijinirea culturală a românilor de peste Carpați, în limitele dictate însă de tratatul secret de alianță pe care îl semnase și căruia i-a fost credincios. Dacă poate fi aşadar acceptată ca posibilă aluzia la arhitectura Moldovei, sunt însă cu siguranță riscante (și, oricum, evident aposteriori) identificările între Sfânta Treime și natura trială a viitorului stat național românesc, închipuit oricum după moartea regelui.

Eclectismul bisericii continuă prin folosirea unui număr mare de tipuri de cruci la încununarea ei: greacă - având aşadar brațele egale - pe pridvor, latină pe fiecare din cele două turlle de pe pronaos, respectiv o cruce întreită, slavă (sau barocă, prin filieră slavă?), pe turla mare. La aceste cruci se adaugă soarele înscris în crucea latină, care domină clopotnița și crucea zisă a lui Ștefan cel Mare, de pe biserica veche. De altfel, nu poate fi încheiată descrierea fără a menționa clopotnița, ridicată înaintea reconstrucției bisericii mari (1892), ea însăși un comentariu monumental la adresa arhitecturii mănăstirești brâncovene, căreia îi dă o replică fidelă, de o cu totul altă factură decât interpretarea liberă de mai târziu, pe care o va propune biserica.

2. Catedrala din Sibiu a fost ridicată între 1902-1906. Arh. Iosif Konner (Budapesta) a câștigat proiectarea în urma unui concurs la care au participat și arhitecți regăteni. Conducerea șantierului a fost asigurată de Iosif Schussing. Turnurile, înalte de 58 m, sunt vizibile în tot orașul vechi. Pictura a fost parțial executată de O. Smigelschi (Pantocratorul, îngerii, apostolii și iconostasul), în vreme ce sculptura iconostasului aparține lui C. M. Babic din București, iar stranele - lui Emil Patrub din Sibiu. Catedrala, precum se poate vedea, este un produs eminentemente mitteleuropean; în plus, trebuie spus că, spre a adăuga parcă noi temeuri argumentului anterior, chivotul a fost lucrat la Wurtemberg, candelabrul la Viena și mozaicurile - la München.

Contemporană cu biserica mare a Mănăstirii Sinaia, Catedrala din Sibiu dă seama despre alt mod de a interpreta tradiția. Problema unei arhitecturi cu "specific românesc" nu se putea pune în Transilvania acelor vremi. Absenței unor modele urbane de amploare proprii etniei majoritare, indiferent de program, i se adăuga și imposibilitatea. investigării, spre a alcătui un repertoriu de forme "românești", a precedentelor, fie ele urbane/culte sau rurale/vernaculare, sacre sau laice, în primul rând din rațiuni politice. În plus, nu existau practic arhitecți de etnie română care să își pună în chip programatic problema unui limbaj formal "național" în felul

în care procedau în Regat membrii Școlii Naționale. Catedrala din Sibiu este opera unui arhitect maghiar, parțial pictată de un român, decorată de germani. Sursa ei este Sf. Sofia. Mai mult decât biserica de la Sinaia - și ea un produs "multinațional", catedrala sibiană ne apare drept opera colectivă a unui corp social eclectic și cosmopolit.

Biserica ortodoxă nu făcea parte dintre cultele privilegiate și, cu excepția unora dintre bisericile de lemn, despre care este greu să facem afirmația că ar fi ortodoxe sau greco-catolice fără a comite în proces un hybris interpretativ, nu a produs vreun fel de modele citabile ca diferite de arhitectura bisericilor celorlalte culte transilvănene. nou obiect urban, care este catedrala din Sibiu. Poate doar aspectul neobișnuit al "rozasei" de pe timpanul de vest, deasupra intrării, să amintească de arhitectura gărilor budapestane și vieneze ale vremii mai degrabă decât de ortodoxie. Din sticlă clară, semicirculară, această fereastră secession este semnul contemporaneității pe un edificiu care are drept referință Sf. Sofia, arhetipul bisericilor răsăritene și, la nivelul decorației, arhitectura Bizantină. Referința la Bizanț pare a fi fost o soluție mulțumitoare pentru toate părțile. Fiind vorba despre o ctitorie a lui Justinian, ea preceda momentul schismei și, deci, nu era ofensatoare pentru catolici, greco-catolici sau protestanți. De asemenea, replica dată Sfintei Sofiei elimina orice posibile conotații etnice. În fine, referința bizantină era mai demnă pentru un oraș al unei mari monarhii decât edificiul preponderent vernaculare, de mici dimensiuni, la care se reducea de fapt ortodoxia Transilvaniei.

3. Arhitectura românească este făcută fără raportare prea strânsă la rezistența temporală, din duhul intermitenței sezoniere. Casele și bisericile cresc și dispar, dispar și cresc, ca spicul secerat, ca grâul semănat, ca frunza care, căzând, a lăsat în locul ei latența altei frunze" citat de Corneliu Bucur în Transilvania 1-2/1995, 63.

4. Catedrala de la Targu Mureș a fost proiectată de Victor Vlad, profesor la Politehnica timișoreană, fiind ridicată între 1925-34. Planul de cruce greacă are latura. de 48 de metri, la o înălțime a turlei de 52 de metri; de fapt, întregul spațiu interior al bisericii are o siluetă verticală pronunțată, turla nefiind puternic decroșată față de rest, așa cum se întâmplă cu alte catedrale din aceeași epocă. Cu o suprafață totală de 1300 de metri pătrați, biserica a fost pictată de Nicolae Stoica. într-un chip care explică rolul catalizator al acestui lăcaș pentru românitatea etnică și religioasă a zonei; bunăoară, sunt pictate 12 medalioane cuprinzând vechi biserici românești din Ardeal, reafirmate prin această prezență iconică.

5. Este greu de precizat dacă modelul este incinta mănăstirii ortodoxe sau

claustrul mănăstirii occidentale, celebrat în spațiile universitare de la Oxbridge sau din Franța.

6. Acest mod de a construi se mai păstrează încă și azi în arhitectura vernaculară din preajma Curții de Argeș și a Râmnicului Vâlcei.

7. Conform prezentării din pronaosul bisericii.