

Arhitectură efemeră și imaginea identității. O istorie a pavilioanelor României la Expozițiile universale pariziene

1. „Le monument qui s'élève dans le Parc, entre la mosquée de Brousse et le temple mexicain, est le diminutif d'une cathédrale roumaine. Ces trois coupoles surbaissées, qui seront peintes comme celles du trophée de la nef des machines, nous représentent une arhitecture qu n'est plus Byzance et qui n'est pas ecore Moscou. On sait que les Roumains relévent du culte grec-uni. Étranges destinées des peuples! Leur croynces sont les plus souvent ce que les font les événements. Pourquoi les Roumains ont – ils penché vers l'Eglise greque, pendant qu'ils conservaient dans l'usage les traditions de la langue latine, qu'ils parlent encore aujourd'hui comme par un don naturel? Pourquoi des Roumains schismatiques, entre la Pologne catholique et la Turquie mécréante? Pourqoi le Danube, qui n'a pas servi de frontière en amont, du côté de Pesth, a-t-il rompu l'unité des croyances en aval, du côté de Bucharest?

Ce serait une thèse plus historique encore que théologique a développer, et dont la place n'est pas ici. Prenons l'église roumaine pour ce qu'elle est, une transition entre l'art byzantin et l'art oriental. Il manque `a cette triple coupole une aiguille a aimant comme temple de la Mecque. Encore une fois, il y a de la mosquée et du Kremlin dans cette architecture, mi – partie importée, mi – partie imposée; c'est un art mitoyen, si je puisse ainsi parler, qui cherche son milieu et ne le trouve pas, comme le pays qu'il représente.

Ah! le milieu! c'est la ce qui décide le plus souvent de la vie d'un peuple est de la destinée des individus. Telle manière d'être qu'on croît inhérent `a l'esprit d'un homme ou d'un pays, dépend de la position qu'il occupe ou de la latitude où il se meut.

Que vous semble de l'église roumaine du Champ de Mars? C'est curieux `a voir comme spécimen; mais vous aurez beau en étendre les proportions, cela ne sera jamais grand.”¹

Era greu de înțeles de pe malurile Senei o artă care nu era nici bizantină, nici rusă. Identitatea ei era ambiguă, cum ambiguă era și poziția unei țări de-abia ieșite

de sub tutela otomană și țaristă. România se prezenta aşadar, în anul de graie 1867, la Expoziția universală de la Paris, ca o țară putin cunoscută, care încerca, fără prea mare succes (se vede și din textul reprodus mai sus) să se desprindă de caracteristica orientală ce adesea i se atribuia². Dacă limba și obiceiurile aveau un strămoș ilustru (Imperiul roman), arhitectura pavilionului românesc trimitea într-o cu totul altă direcție. Atributul de „oriental” schismatic avea însă aici o conotație religioasă (expresie a solidarității tradiționale ortodoxe) care nu-i făcea pe români să-l respingă. Dimpotrivă, ei vor cultiva imaginea Bisericii răsăritene ca model al pavilionului central și cu ocazia Expoziției universale din 1900. Era firesc, pentru că o întreagă istorie s-a scurs în jurul religiei ortodoxe, a Bisericii de rit grec; o istorie care nu putea fi ignorată, căci își găsea sursa glorioasă în Bizanț. Or, întregul secol XIX este plin de istorii și origini ilustre care au servit la construirea unor identități pentru popoarele ce n-aveau un stat propriu.

Orientale erau însă și moravurile, și costumele românești după cum susțineau unii observatori³. În plus, nu trebuie uitat că românii se găseau în „Europa turcească” după cum arăta Dinicu Golescu în *Însemnare a călătoriei mele*⁴, înțelegând împărțirea Europei dincolo de schisme religioase și apropiindu-se mai mult de o realitate geo – politică. Așadar, avem a face pe de o parte cu o tradiție exhibată propagandistic și pe de altă parte cu o receptare mai mult sau mai puțin apropiată (funcție de prejudecăți) de imaginea propusă.

Textul care deschide eseul nostru n-a fost ales pentru a fi o frumoasă introducere ci, mai degrabă, pentru a fixa limitele demersului ce-l vom avea în vedere. Deci, pornind de la arhitectura efemeră a pavilioanelor românești vom încerca să arătăm cum s-a constituit o anumită componentă a identității naționale. Ne vor interesa doar Expozițiile universale pariziene la care România a participat (1867, 1889, 1900, 1937) și pentru care deținem câteva mărturii care pot să dea măsura unei eventuale receptări.

În încheierea acestei scurte introduceri ţin să mulțumesc d-lui arhitect Cristian Marin pentru bunăvoiețea cu care mi-a oferit o parte din desenele făcute după ilustrații de epocă, reprezentând diverse pavilioane expoziționale⁵. Am să le reproduc cu acordul domniei sale în anexele articolului nostru.

2. Într-o carte publicată în 1979 (**The Signature of Power. Buildings, Communication and Policy**) Harold Lasswell analiza conexiunile ce se stabilesc între autoritatea politică și arhitectură. El distingea în acest context două perioade istorice: una în care războiul era elementul dominant în societate, iar autoritatea politică se vedea constrânsă să-și organizeze ambientul după regulile acestuia și o alta, a formării statelor naționale, când simbolul arhitectural se construia exclusiv în jurul prestigiului legitimant al istoriei. Dincolo de posibilele întâmpinări critice pe care le-am putea face acestei disocieri, mai cu seamă în ceea ce privește cronologia ambigă pe care o practică autorul, merită reținută ideea unei simbolistici identitare pe care arhitectura o vehiculează.

Într-un capitol special intitulat **Symbolizing Identity**, politologul american ia în discuție mai pe larg ideea simbolului arhitectural, inventariind o seamă de procedee prin care acesta ar exprima sau nu identitatea unui grup⁶. De exemplu, referindu-se la clădirea parlamentului din Toronto el spune că folosirea liniilor verticale și a ferestrelor mici creează iluzia unei construcții mai înalte decât în realitate. Sau, pentru a sugera continuitatea istorică și culturală, o nouă elită politică se recomandă de la prestigiul alteia mai vechi ocupându-i clădirile pe care aceasta le construise și locuise odinioară⁷.

Așadar, uzând de astfel de simboluri, arhitectura poate fi înțeleasă ca o interpretare oficială a trecutului sau ca o proiecție, de asemenea oficială, în viitor⁸.

Dar arhitectura nu se caracterizează numai prin simbolistică politică. Ea este o artă înainte de toate. În secolul XIX ea era reprezentată printr-un amalgam de stiluri, în fapt imitații ale unora mai vechi (grec – clasic, roman, bizantin, gotic etc.). Acest „formalism dezordonat” era cauzat după cum spune Daniel Rabreau⁹ de trei fenomene, și anume: schimbările politice care au dus la dispariția ordinii sociale a Vechiului Regim; noul sistem de învățământ în domeniul arhitecturii și al artelor frumoase; și, în final, afirmarea individualității arhitectului în contextul disputei sale cu ingerul, în cadrul mai larg al redefinirii statutului profesiunilor liberale. Două dintre aceste idei ar trebui accentuate: în primul rând, ar fi vorba de încercarea puterii politice de a conserva demnitatea unei arhitecturi oficiale (neo – clasicismul secolului XVIII) în condițiile adaptării acestei arhitecturi la noile tehnici industriale. În consecință neo – clasicismul se prelungea în secolul XIX și ajungea să se confrunte cu noile tendințe ideologice afirmate în epocă, tendințe istoriste, nostalgice, naționale. În același timp progresele făcute de arheologie marcau decisiv profilul unei arhitecturi care-și căuta stilul. Ideea reconstituirii cât mai aproape de realitate a sitului arheologic și-a făcut loc și în arta construcției, aşa încât s-a ajuns pe nesimțite la o dictatură a modelului, la o recreare a vechilor forme, pe scurt, la imitație și reproducere, caracteristici care tin mai degrabă de structura unei producții la scară industrială.

În al doilea rând, învățământul artelor frumoase a favorizat o anumită concepție asupra istoriei, care s-a fondat pe arheologia științifică și a întărit ideea de identitate națională. Un capitol esențial în cadrul acestui tip de învățământ îl constituia domeniul monumentelor istorice care devenise între timp o ramură de sine stătătoare față de arhitectură. Curentul acesta a influențat întoarcerea către arhitectura greacă, romană, bizantină, gotică și a dus la re-crearea vechilor monumente în termenii unei stricte reconstituiri.

În ceea ce privește prima jumătate a secolului XX trebuie spus că istoria, arheologia nu par să mai dea vreun sens arhitecturii, modernismul și aşa – numitul „stil internațional” fiind rupte efectiv de un model care ar fi putut fi luat drept „clasic”. Arhitectura nu mai miza așadar pe reconstituire, ci pe creație.

Am reținut din aceste scurte note două idei care pot să clarifice demersul cel întreprindem. Întâi este vorba de proiecția simbolică oficială cu care poate fi investită o construcție, iar apoi de gustul pentru reconstituire istorică al secolului XIX. Amândouă conturează, în opinia noastră, armătura teoretică a unei strategii identitare

pusă în circulație de arhitectura efemeră a pavilioanelor naționale ridicate cu prilejul Expozițiilor universale.

3. Ultimul deceniu al secolului XIX aducea în discuție două concepții expoziționale diferite izvorâte desigur din două ideologii tot atât de diferite. Într-un studiu publicat recent, pornind de la arhitectura expozițională, Simona Corlan face o inspirată comparație între Expoziția universală de la Chicago (1893) și cea de la Paris (1900) accentuând profilul fiecărei dintre ele: mesianism, peste ocean, apoteoză naționalistă pe bătrânul continent¹⁰.

Expoziția de la Paris din 1900 readucea în prim plan vechea **Rue des Nations** care își făcuse pentru întâia dată apariția în 1878. Până atunci uzanța era ca țara organizatoare să construiască un mare edificiu care să găzduiască în compartimente special amenajate fie categorii de produse (până în 1873, la Viena), fie produse apartinând aceleiași țări. Astfel se năștea ideea pavilionului național¹¹. În 1878, când se revinea la sistemul expoziției unice (modelul **Crystal Palace** de la Londra din 1851), apărea o nouitate care va capta de la început atenția vizitatorilor: **Strada Națiunilor**. Fiecare țară participantă la Expoziție avea un pavilion oficial pe o stradă a orașului gazdă care devinea astfel un fel de panoramă universală. Aerul pitoresc și cosmopolit al acesteia avea să-i câștige foarte repede pe francezi, aşa încât în 1900 vom regăsi de-a lungul Senei, pe **Quai d'Orsay**, aglomerarea stridentă de turnuri, minarete și cupole reprezentând arhitectura din toate colțurile lumii. Ideea **Străzii Națiunilor** a aparținut lui Georges Berger, comisar însărcinat cu secțiunile străine la Expoziția din 1878. La baza ei stătea desigur gustul secolului XIX pentru reconstituire. Douăzeci și sapte de palate care nu aveau aproape nimic în comun au constituit prima **Stradă Națiunilor**. Amintim câteva dintre ele: fațada Spaniei era o sinteză (desigur, redusă ca dimensiuni) între trei monumente considerate de Comisia regală drept reprezentative pentru arhitectura și istoria spaniolă: Alhambra, Alcazar și Khalifa, în timp ce Comisia Belgiei a ales și îmbinat trei specimene de case din secolul XVI provenind din Anvers, Lièges și Gand¹². Reconstituirile, ca și caracterul public al unei Expoziții făceau posibilă legătura directă între artă și vulgarizare. Diferitele tehnici folosite pentru construcția fațadelor naționale, apelul la stiluri specifice fiecărei țări, construirea unor decoruri care mimau până la urmă originalitatea creau o iconologie arhitecturală¹³, un clișeu mai mult sau mai puțin penetrant pentru un public largit (era vremea când tocmai se năștea cultura de masă). Acest public putea sesiza sau nu valențele ideologice, naționale cu care pavilioanele erau investite.

Încheiem acest excurs bibliografic spunând că și alți cercetători interesati de Expozițiile universale au dezvoltat în studii cuprinzătoare relația ce se stabilește între arhitectură și simbolistica identității naționale. Amintim aici pe Pascal Ory¹⁴, care privește arhitectura **Străzii Națiunilor** în contextul mai larg al întregului ansamblu expozițional și pe Paul Greenhalgh¹⁵ care se oprește asupra câtorva studii de caz (Franța, Marea Britanie, Statele Unite ale Americii, Germania și Rusia). Desigur că arhitectura Expozițiilor face și obiectul unor capitole din diverse istorii universale

ale arhitecturii (Ragon, Geidion, Hautecoeur etc.), dar perspectiva este cu totul alta. În 1983, Wolfgang Friebe publica la Leipzig un studiu¹⁶ care lăua în discuție fiecare Expoziție în parte analizând atent construcțiile grandioase care se ridicaseră cu acel prilej. Este vorba de **Crystal Palace**, construit la Londra în 1851 după planurile arhitectului John Paxton; **Palais de l'Industrie**, conceput de arhitectii J. Barrault și J.M. Viel pentru expoziția de la Paris din 1855; **Palais elliptique du Champ-de-Mars** din 1867 la al cărui proiect au colaborat F. Le Play, Michel Chevalier, J.B. Krantz și G. Eiffel; **Rotunde des Industriepalast** de la Viena din 1873 (planuri realizate de englezul Scott Russell), **Palais du Trocadéro** de la Paris din 1878 proiectat de Hardy și Krantz; **Galerie des Machines**, proiectată de Louis Dutert, **Palais des Beaux-Art**, opera lui Jean Camille Formigé și **turnul Eiffel** din 1889; **Grand Palais** și **Petit Palais** din 1900; **Palais de Chaillot** din 1937, construit pe amplasamentul celui din 1878; precum și o seamă de pavilioane care au făcut vogă în arhitectura timpului, cum ar fi **pavilionul Barceloniei** din 1929 sau **pavilionul finlandez** din 1937 opere ale marelui arhitect A. Aalto. Puține din aceste construcții monumentale au rămas până astăzi (a se vedea **turnul Eiffel**, **Grand Palais**, **Petit Palais**, **Palais de Chaillot**). De obicei, după Expoziție, ele erau demontate. Micile pavilioane de pe **Strada Națiunilor** aveau un destin asemănător. După ce erau demontate, în general, materialele folosite se vindeau. Erau însă și situații când pavilioanele luau drumul țării de origine, unde erau reconstituite și reinvestite cu noi funcționalități. Așa s-a întâmplat, de exemplu, cu **pavilionul Greciei** din 1900 care, după Expoziție, a devenit la Atena Muzeul de Arte frumoase¹⁷.

4. 1867

Istoria pavilioanelor naționale ale României începe în 1867. Ne referim la construcția din parcul expozițional de pe **Champ-de-Mars** din 1867, executată după planurile arhitectului francez Ambroise Baudry¹⁸. Redăm în continuare descrierea pe care textul catalogului Comisiei principale române o face acestui pavilion:

„Le pavillon de la Roumanie, construit dans le parc de l'Exposition universelle, n'est pas une reproduction exacte et complète d'un édifice célèbre dans le pays qui le fit éléver; c'est plutôt un spécimen d'architecture greco – roumaine, destiné à donner une idée du mode de construction et du style usité dans les monuments religieux et civils des Principautés, en dehors des influences artistiques des pays voisins.

Ce style, qui pourrait être un champ de curieuses études archéologiques, garde, malgré certaines analogies avec les constructions religieuses de la Russie et quelques détails d'origine arabe, une physionomie qui lui est toute particulière (...).

Les détails d'architecture que l'on trouve dans ce spécimen proviennent en grande partie des dessins et croquis relevés dans les différents districts de la Roumanie, dans les excursions archéologiques entreprises pour rechercher des antiquités roumaines.

Le monument du Champ-de-Mars est précédé, sur une face principale, d'un portique composé de trois arcades découpées en forme de trèfles aigus au sommet:

les ornements qui recouvrent les colonnes et les tympans des arcades, ceux qui se déroulent sur la frise supérieure bien qu'empruntés à des constructions byzantines de la Roumanie, ne donnent qu'une idée imparfaite de la richesse des enroulements et des bandes gravée qui décorent certains porches d'église, celui de Stavropoléos à Bucarest, par exemple, dont tous les refouillements sont accentués par des ors, des tons bleus ou rouges qui accompagnent de la façon la plus heureuse les delicateesses de la sculpture (...).

Le pourtour extérieur du pavillion n'a reçu que des tons fort simples dont le lait de chaux forme toujours la base. On s'est appliqué à éviter tout ce qui pouvait donner à ce pavillon une apparence religieuse que la composition du plan ne comportait pas, et l'on a supprimé, par suite, les figures de saints et les scènes religieuses qui garnissent presque toujours les muralles extérieures des églises des plus petits villages.

Un grand toit saillant à plafond, dessiné en dents de loup et peint de couleurs vives, projette son abri sur tout le pourtour; au-dessus et appuyées sur des bases carrées, s'élèvent trois tourelles de formes et de couleurs différentes (...).

Cette disposition singulière et qui n'a, nous le croyons, aucun similaire dans l'architecture ancienne, est celle des clochers placés sur l'avant-corps de l'église épiscopale de Curtea d'Ardgèche, en Valachie (...).

Les bases de ces coupoles sont tracées sur un plan carré, et leurs faces latérales portent la décoration or et bleu qu'on remarque sur le modèle de Curtea d'Ardgèche (...).

Le vide intérieur de la coupole est richement décoré dans le style byzantin; sa coupole, tracée en demi – sphère est bleue, semée d'étoiles d'or; des ornements d'or sur fond rouge entourent chaque fenêtre; un riche entrelac s'étend au-dessus des pendentifs: tous ces détails, ainsi que ceux qui se développent sur les arcs doubleaux, sur les chapiteaux, sur le fût des colonnes, sont inspirés directement par les décorations en usage dans le pays (...)”¹⁹

Așadar modelul acestei construcții a fost Biserică episcopală de la Curtea de Argeș. În corespondență dintre Alexandru Odobescu, Comisarul general al Principatelor Unite pentru Expoziția universală și Ioan (Iancu) Alecsandri, Comisarul delegat la Paris, se pomenea adesea de o lucrare a lui Ludwig Reissenberger având ca subiect tocmai acest monument. Respectivul studiu, care trebuia să se găsească în mâinile lui Ambroise Baudry la Paris când începu să lucreze la proiectul expoziției universale de la Paris, după cum precizează Alexandru Odobescu într-o scrisoare a sa²⁰, a fost tradus în limba franceză și distribuit vizitatorilor odată cu catalogul expoziției. Era proiectată în aceleși timp și o traducere în limba engleză, însă aceasta nu s-a mai realizat²¹. Ambroise Baudry a folosit de bună seamă lucrarea lui Reissenberger pentru edificarea pavilionului din **Champ-de-Mars**. De la București i se trimiteau totodată paisprezece fotografii ale Bisericii de la Argeș²², precum și două reproduceri fotografice și un desen al Bisericii Stavropoleos din București. Lor li s-au adăugat și alte ilustrații înfățișând o seamă de biserici din București și câteva mănăstiri (multe figurează în catalogul obiectelor expuse în galeria **Histoire du travail**) toate putând fi folosite de arhitectul francez pentru detaliile exterioare și interioare ale construcției

din parc, după cum explicit spunea Alexandru Odobescu într-o scrisoare adresată colaboratorului său de la Paris²³.

O machetă a Bisericii de la Curtea de Argeș redusă la 1/14 din original, executată de sculptorul bucureștean Storck după propriile planuri și după cele ale lui Reissenberger și Burelli se găsea și în palatul expozițional, alături de câteva desene ale lui Ștefan Emilian din Iași reprezentând ctitoria lui Vasile Lupu, Trei Ierarhi. Se mai găsea de asemenea și un **Album pitoresc și arheologic** al mănăstirilor din România cu șaizeci de planșe executate de H. Trenk, precum și numeroase obiecte de cult (cruci, cărți bisericești etc.) provenind de la Bistrița, Căldărușani, Cotroceni, Govora, Horez, Văcărești etc.²⁴.

Rațiunea pentru care Comisia principiară a optat pentru Biserica de la Argeș ca simbol identitar se regăsește în **Notice sur les antiquités de la Roumanie**. Inventariind aceste antichități, Alexandru Odobescu construia o continuitate ideală de la epoca romană (ale cărei vestigii erau de găsit peste tot pe teritoriul vechii Dacii²⁵) la cea a ortodoxiei medievale, cu pandantul ei bizantin. Înainte de a discuta arhitectura religioasă de pe teritoriul României, Alexandru Odobescu se oprește îndelung asupra tezaurului de la Pietroasele – Buzău. Concluziv el sugerează o anume influență bizantină care se leagă în economia textului respectiv de afirmația potrivit căreia prin arhitectura religioasă s-ar reface firul întrerupt al tradiției artistice în România²⁶. Nota bene, o tradiție de anvergură având în vedere capodoperele de la Pietroasele, respectiv Argeș, chiar dacă între ele s-au scurs mai bine de zece secole de tăcere. Reînnodarea tradiției artistice văzută din această perspectivă punea în circulație o altă componentă a simbolisticii identitare: religia și Biserica. Potrivit opiniei arhitectului D. Berindey (care părea să aibă statutul unei autorități în materie și publicase în 1862 un studiu despre edificiile religioase din Principate), istoria Bisericii române, legată strâns de Biserica orientală, precum și relațiile românilor cu Imperiul răsăritean au făcut ca în arhitectura religioasă să prevaleze tipul specific bizantin față de oricare alte tipuri. Și era firesc să fie așa, continuă D. Berindey, căci Imperiul bizantin era focalul civilizator²⁷. Așadar Bizanțul putea deveni pentru români un pașaport de prestigiu în fața Europei, mai ales din perspectiva unei religiozități seculare asumate, care părea să definească istoric ideea națională:

„La religion a été pour les Roumains la base sur laquelle ils ont appuyé leur existence nationale (s.n.). Dès les temps les plus anciens, nous les voyons attachés à conserver, comme un palladium sacré, les croyances de leurs pères; il en résultait pour eux une force de résistance contre laquelle vinrent se briser, comme sur un rocher, les flots des barbares; les hordes envahissantes passèrent sur eux sans les abattre. Plus encore, ils parvinrent en 846 à convertir au christianisme les Bulgares, qui s'étaient établis près d'eux et avec lesquels ils vécurent longtemps étroitement liés. **Les droits de la nation, basés sur la foi** (s.n.) s'affirmèrent encore davantage dans le temps plus modernes. En face de l'islamisme conquérant, ils se sont donné la tâche de défendre leur indépendance et de lutter pour la civilisation: aussi le signe de la conquête, la mosquée mahométane, ne put – elle jamais s'élever sur le sol de la Roumanie.”²⁸

În încheierea Notiței, Alexandru Odobescu scria câteva pagini despre istoricul artelor minore și despre tipografiile din România. El ordona astfel un posibil muzeu al artei vechi românești. Deci românii se puteau revendica atât de la antichitatea romană, cât și de la strălucirea bizantină a evului de mijloc. Între ele, trona fără tăgadă capodopera artei gotice (tezaurul de la Pietroasele), liantul unei istorii continue. Sigur că o asemenea construcție putea avea coerentă pentru Comisarul general al României, dar pentru un François Ducuing nu rămânea decât întrebarea, lăsată după cum însuși mărturisește în seama istoricilor, cum s-a putut ca un popor latin să opteze pentru Biserica de rit grec?²⁹

Dacă unii observatori au rămas cu întrebările, mulțumindu-se să accentueze caracterul bizar al pavilionului românesc³⁰, majoritatea recunoșteau fără echivoc tradiția bizantină a arhitecturii religioase din Principatele dunărene. Nu scăpuau din vedere nici componetele orientale mai mult sau mai puțin pronunțate (mai ales în ceea ce privește stilul ornamentației, care era fie hispano – maur³¹, fie pur și simplu arab³² sau oriental în general³³). Erau însă unii care îndepărtau arhitectura pavilionului de aria sa culturală găsindu-i analogii în goticul flamboiant occidental, așa cum făcea de exemplu Théophile Bilbaut în articolul său despre România din **Revue de l'Exposition universelle**³⁴. Cu toții însă subliniau că pavilionul românesc era expresia tipică a unei arhitecturi aflate între două lumi³⁵.

Deși era conceput să exprime altceva, deși avea în spatele său o ideologie care trimitea mai degrabă către izvorul civilizației creștine, pavilionul României din **Champ-de-Mars** a consacrat totuși un clișeu care avea în realitate alte surse. Sigur că intenția Comisiei principale era să îndepărteze pe cât posibil caracteristica orientală adesea atribuită României și românilor. Însă arhitectura nu putea nicidecum servi acestei intenții. Se știe că la începutul preparativelor pentru Expoziția universală s-a discutat amplasarea în parc a unei gospodării țărănești. Ideea s-a materializat doar în câteva planșe ce au fost prezentate alături de celelalte exponate ale României³⁶. Pendularea între aceste două universuri, cel al sacrului, al ortodoxiei și cel al lumii rurale, păstrătoare a vechilor tradiții romane³⁷ constituie, în opinia noastră, miezul propagandei identitare românești la Expozițiile universale din secolul XIX. Riscul asumat al orientalismului aducea cu sine câștigul unei idei prestigioase: sursa artistică bizantină. Pe când acareturile primitive ale unei gospodării țărănești, chiar cu plugurile lor din vremea lui Virgiliu³⁸ nu arătau nicidcum de la sine că acei țărani își aveau strămoșii în vechea Romă.

1889

Anul 1889 era pentru francezi anul Centenarului Revoluției. Sub semnul acestei aniversări a fost organizată și Expoziția universală, motiv pentru care majoritatea regatelor europene n-au onorat invitația guvernului francez³⁹. Doar Grecia, Norvegia și Serbia dintre acestea au venit la Paris în mod oficial; restul, printre care și România, n-au făcut-o, lăsând însă loc inițiativelor particulare⁴⁰.

În fruntea Comisiei române pentru Expoziția universală s-a aflat prințul George Bibescu. În mai puțin de un an (august 1888/mai 1889) el a organizat o expoziție

nățională despre care s-a vorbit îndelung⁴¹. Și aceasta în ciuda unor dificultăți financiare și șicane politice deloc de neglijat⁴².

În 1889, Comisia română a misat mai mult pe convivialitate decât pe o prezentă sobră, încărcată de simboluri. Sigur că fațada monumentală a secțiunii românești din palatul expozițional punea în valoare câteva specimene de domuri și portice caracteristice arhitecturii religioase. Înăuntru erau reproduse interioare de biserici, iar exponatele se găseau rânduite în vitrine de un curat stil bizantin⁴³. Dar ceea ce a făcut deliciul publicului au fost cele două pavilioane naționale aflate în prelungirea unei mari atracții a Expoziției (*Rue du Caire*): restaurantul și pavilionul vinului. George Bibescu inaugura expoziția română cu un dîneu (30 mai 1889) la care a invitat, printre alții notabili, pe însuși președintele Consiliului de Miniștri al Franței din acea vreme (Tirard). Dîneul a avut un succes enorm, presa ocupându-se pe larg de el⁴⁴.

Restaurantul românesc ca și pavilionul vinului reconstituiau la Paris specimene de arhitectură rustică. Dacă pentru *Republique illustrée*, restaurantul era o reproducere fidelă a vieții naționale⁴⁵, pavilionul vinului, construit din trunchiuri de brad suprapuse, cu un acoperiș de paie, avea ceva din casa țăranului român, dar și din izba rusă⁴⁶ (opinie împărtășită de *L'Exposition de Paris de 1889*). Am dorit să ne oprim mai mult asupra restaurantului. Acesta era, potrivit jurnalelor vremii (*L'Indépendance belge*⁴⁷, *Le Figaro*⁴⁸, *L'Illustration*⁴⁹ etc.), o casă (cabană) țărănească având ziduri și turnuri proprii, cu streașină, prispă, lambriuri și grinzi de lemn detașate de corpul propriu-zis al construcției. Ferestrele mici, împreună cu acoperișul de paie, ca și cu toate celelalte elemente îi dădeau o notă rustică, extrem de originală. Înăuntru, pereții erau împodobiți cu covoare și stofe viu colorate, țesute de țărânci, precum și cu ceramică sau vase de lut ars de forme și ornamentații curioase aduse din toate colturile României (Brătești, Câmpulung, Gorgota, Oboga, Vaslui etc.). În preajma teajhelei se găseau rafturile pline cu sticle de țuică și vin care încingeau atmosfera, de îndată ce lăutarii începeau să cânte și femeile frumoase, îmbrăcate în costume naționale, turnau în căile mereu goale ale oaspeților.

Renunțând la combinații arhitecturale care puteau da un pavilion hibrid (precum cel din 1867), Comisia română a optat de această dată pentru reprezentativitatea casei țărănești, dublată de ambianța specifică a unui han. Adăugând aici și fațada monumentală, care aducea în lumină vechile tradiții artistice bizantine, putem spune că nu au existat schimbări evidente de sens în ceea ce privește construcția identitară.

1900

În memoriile sale, Alexandru Tzigara Samurcaș scria despre două din cele patru pavilioane românești de la Expoziția universală de la Paris din 1900. Criticând amplasarea pavilionului central⁵⁰, precum și superficialitatea documentării în România a arhitectului francez Camille Formigé⁵¹, el arăta că edificiul în care se combină o seamă de elemente heterogene s-ar fi vrut un fel de biserică în stil românesc.

Comentând în continuare raportul Comisarului general al României, Dimitrie C. Ollănescu, Alexandru Tzigara Samurcaș sublinia:

„Comisarul general, care a moștenit o lucrare începută de un predecesor liberal demisionat⁵² ne descrie (Rap. p. 55) că/întrarea principală avea măreața gingăsie (sic!)/a ușilor de la Horezu; ferestrele erau copiate după cele de la Stavropoleos, coloanele intrărilor laterale de la Argeș și Horezu, iar pe fațada principală arcul marelui timpan, a cărui curbă producea un puternic efect, era împrumutat de la Argeș și împodobit cu streașina policromă de la Trei Ierarhi, de la care s-a luat și brâul bogat care încinge întregul monument. Cu toată împestriteala și cu toate turtele de la Argeș, nu am regăsit nici/gingăcia măreață/și nici/simbolul/artei române ce avea pretenția să redea acest mixtum compositum arhitectural.”⁵³

Aceeași critică era făcută și stilului restaurantului românesc care îmbină elementele unei case țărănești cu pridvor având coloanele împrumutate de la Antim, iar ciubucile și înfloriturile smălțuite de la bisericele din Hârlău și Sf. Nicolae din Iași⁵⁴. De remarcat este faptul că pentru restaurant mai existase un proiect. Acesta aparținea arhitectului român Ion Mincu, recunoscut în literatura de specialitate ca un deschizător de drumuri în ceea ce privește afirmarea specificului național în arhitectura românească de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX. Proiectul său n-a stat la baza pavilionului restaurant al României de la Paris, dar el s-a materializat în 1892 în București. Edificiul va fi cunoscut sub numele de „Bufetul” de pe șoseaua Kiseleff și se pare că destinul său n-a fost deloc efemer⁵⁵.

Al treilea pavilion al României (Chioșcul Tutunului) a fost executat după planurile lui Petre Antonescu, laureat (ca și Ion Mincu) al Academiei de Arte frumoase din Paris. El a proiectat o construcție „în forma străvechilor fântâni monumentale ce se mai găsesc îci și colo în țară și din care se mai păstrează un frumos model în județul Râmnicul Vâlcea, pe lângă Horezu”⁵⁶.

În fine, al patrulea pavilion a fost ridicat în parcul de la Vincennes. Fără a avea o relevanță arhitecturală în sensul pe care îl urmărim aici, el prezenta la intrare un dorek monumental ce avea în vârf tricolorul, iar corpul principal avea forma unui rezervor de petrol pe suprafața căruia erau înscrise numele celor mai importante stațiuni de extracție din România⁵⁷.

Aspectul eclectic al pavilionului central, deloc surprinzător pentru tendințele arhitecturii vremii nu va rămâne nebăgat în seamă. Atât ghidurile Expoziției, cât și presa se vor opri cu atenție și interes asupra lui. De exemplu, jurnalul *L'Illustration* din 2 iunie 1900 sublinia firescul îmbinării atâtorelemente de construcție dar conchidea că rezultatul acestei îmbinări nu este decât o moștră de arhitectură hibridă:

„...mettons que ce soit une église byzantine tronquée et désaffectée”⁵⁸.

Construcția de tip bizantin era specifică și Serbiei și Greciei. Fiind deja trei țări care se revendicau de la această tradiție artistică, era firesc să se reproșeze celei din urmă că nu a optat pentru un model antic din epoca lui Pericle⁵⁹. Nu trebuie să ne închipuim însă că pavilionul grec nu avea și câteva elemente din arhitectura antichității. Remarcăm totodată că Grecia a pendulat întotdeauna între cele două tradiții ilustre în ceea ce privește construcția pavilioanelor sale și în general în concepția identitară vehiculată cu prilejul Expozițiilor universale de la sfârșitul

secolului XIX. În 1878 și 1889 predomină modelul antic cu frize înfățișând scene de pe Acropole, cu construcții având coloane înalte și bine fasonate, cu capiteluri dorice, ionice sau corintice care au făcut deliciul neoclasicismului. În fapt, neoclasicismul era în secolul XIX curențul internațional, Atena însăși integrându-se în acest peisaj arhitectural⁶⁰. Ceea ce putea să însemne că Grecia istorică era mai degrabă bizantină.

Revenind la pavilionul României trebuie să spunem că perceptia lui a perpetuat un vechi clișeu; stil bizantin, dar în același timp și stil oriental:

„Le style religieux du monument frappe le visiteur. Ses dômes et ses clochetons, artistiquement ornés, sont en effet, la reproduction de ceux de très anciens monastères et cathédrales roumaines, ainsi que la porte et les fenêtres de la façade principale. L'archeculture orientale roumaine se retrouve dans les motifs de décoration polychrome qui ornent les différentes façades”⁶¹.

1937

Operă a arhitectului Duiliu Marcu⁶², pavilionul central al României de la Expoziția universală de la Paris din 1937 nu mai era doar o simplă îmbinare arhitecturală retrospectivă, aşa cum fuseseră cele anterioare, modelate eclectic după bisericile românești din secolele XVI și XVII. De această dată pavilionul era o construcție în sine și chiar dacă unii observatori vedeau în el semnele unei specificități naționale⁶³ sau romano – bizantine⁶⁴, el se integra perfect în curențul modernist din România anilor '30 și '40, care-i avea ca promotori pe arhitecții Horia Creangă, Octav Doicescu, Duiliu Marcu etc.⁶⁵. Această perspectivă care justifica opțiunea Comisarului României pentru Expoziție (Dimitrie Gusti) era susținută și de spiritul care domnea în acea vreme în arhitectura mondială. Așadar, nu se puteau vedea în preajma **palatului Chaillot (grădina Trocadéro)** decât construcții monumentale care erau expresia netă a modernismului.

Componenta ideologică vizibilă în arhitectura fațadelor la acea dată privea doar propaganda totalitară (spunând aceasta facem referire la impozantele pavilioane ale URSS și Germaniei amplasate unul în fața celuilalt⁶⁶).

În preajma lor se găsea și edificiul reprezentativ al României. El era construit într-un stil sobru din marmoră de Rușchița, avea fațada în arcade, iar intrarea principală era străjuită de un arc înalt de douăzeci și doi de metri. Chiar dacă fațada răspundea unor cerințe noi, frescele din interior ca și decorația (nu vorbim de exponate) vădeau clar recursul la ideea de identitate națională. Ne gândim afirmând aceasta la basoreliefurile din grădina pavilionului: Romanii (autorul I. Basarab), Dacii (Margareta Cosăceanu), Nașterea poporului român (Paul Scortescu) sau la lucrările în mozaic ale Norei Steriade care reprezentau legenda raiului și iadului din basmul Ilenei Cosâncene⁶⁷. În interior, pe coloanele hall-ului Fundațiilor Regale erau ilustrate în frescă (autor Magda Iorga) figurile voievozilor și regilor României (Mircea cel Bătrân, Alexandru cel Bun, Ștefan cel Mare, Radu cel Mare, Neagoe Basarab și Doamna sa Milița, Petru Rareș și Doamna sa Elena, Mihai Viteazul, Matei Basarab, Vasile Lupu, Șerban Cantacuzino, Constantin Brâncoveanu, Dimitrie

Cantemir, Nicolae Mavrocordat, Grigore Ghica (cel decapitat în 1777), Alexandru Ioan Cuza, Carol I, Ferdinand I și Carol II⁶⁸.

Și alte țări au optat pentru același tip de reprezentare a istoriei naționale. Spre exemplu, Polonia. Pavilionul polonez care era construit în formă de turn având în vârf o statuie reprezentând o femeie cu o acvilă albă în mâna stângă (**Polonia restituta**), găzduia în prima încăpere șapte statui monumentale reprezentând eroii a zece secole de istorie: regele Boleslaw, prințul Jagellon, Copernic, Kosciusko, Mickiewicz, Chopin și mareșalul Pilsudski⁶⁹.

Fără să discutăm valențele ideologice ale unui astfel de panteon național care legitima o autoritate în funcțiune ne permitem să subliniem că exemplele de mai sus sunt expresia unei schimbări radicale în ceea ce privește politica expozițională. Arhitectura se integra aşadar într-un context care uniformiza stilurile naționale, aşa încât ea ajungea să vehiculeze doar obsesiile propagandei totalitare (volume supradimensionate și înălțimi amețitoare). Nu trebuie uitat totodată că era vorba de prima parte a secolului XX când/stilul internațional/ se impusese, Expoziția din 1937 fiind doar un exemplu.

La Barcelona în 1929, la Bruxelles în 1935 și, mai apoi la New York în 1939 reprezentarea națională s-a repliat în câteva elemente de decorație interioară sau exterioară, ceea ce nu era o nouitate, ci mai degrabă o deplasare de greutate a semnului identitar.

5. „Nous sommes venus `a Paris des montagnes et des Bouches du Danube, par des voies que nous connaissons bien (...) Mais ce qui, malgré tout, nous a aidés `a conserver notre originalité et notre puissance créatrice a été la conscience limpide, de faire partie aux côtés de la France, d'une communauté de race, de langue et d'âme. Notre latinité nous donnait le droit sacré de nous rapprocher de la France et lui imposait presque comme un devoir de nous accueillir.

Nous sommes, de l'héritage latin, la branche la plus lointaine.

Dans cet Orient, où nous avons été placés par nos ancêtres romains comme un mur de défense de l'Empire, nous sommes restés jusqu' aujourd' hui accomplissant la même mission en dépit des vagues qui ont déferlé sur nous au cours des siècles. Ces vagues nous ont parfois submergés, mais le mur était de granit et avait été construit, comme les Romains savaient le faire, pour l'éternité. Devant la vague, il est resté inébranlable.”⁷⁰

Tema latinității parurge, așa cum bine se observă, discursul lui Dimitrie Gusti pronunțat la Paris în 1936, cu ocazia inaugurării lucrărilor la pavilionul României. Accentele sale nu se îndepărtează deloc de cele ale lui Alexandru Odobescu din *Notice sur la Roumanie* (1867). Latinitatea aşadar a rămas o constantă a construcției identitare. Alături de tradiția bizantină și prospetimea unei vieți patriarhale⁷¹, ea contura imaginea României la Expoziția universală de la Paris din 1937, reproducând de fapt vechile intenții propagandistice. Numai că atât casele țărănești, cât și bisericile intraseră definitiv într-un muzeu de antichități, într-o clădire funcțională și perfect integrată⁷². Iar într-un muzeu istoria se scrie altfel decât pe peretele exteriori ai unei clădiri efemere.

Anexe

I. Documentar

1. „Quand, dans le parc, au sortir d'une excursion au temple Mexicain, dont l'aspect sépulchral, coïncidant avec les funèbres images évoquées par le fléau de la guerre, navre le cœur et les yeux, le voyageur se dirige, guidé comme vers un phare, par la flèche de la mosquée de Brousse, il s'arrête forcément dans une oasis de verdure et de fleurs où s'épanouit, avec sa construction gracieuse et ses délicates peintures, une fleur architecturale aux trois minarets, synthèse inspirée à M. Baudry par l'étude des beautés multiples des constructions Roumaines.

Qui a vu cette pimpante et coquette chapelle à la triple coupole, et son porche aux arcades mixtes entre le genre oriental et le gothique flamboyant, avec ses grandes figures peintes, dont l'or et les vives couleurs nous promènent incertains entre les missels gothique et les enluminures Byzantines, qui a vu ces fenêtres, à riches vitraux, autour desquelles s'enlance la feuille et la fleur, comme le cadre autour du tableau, ne peut perdre la souvenance de cette ravissante vision.

Cette image des coupoles Roumaines suffit donc pour que, sans incertitude et en pénétrant dans la galerie des machines, par la porte de Russie, le visiteur se reconnaisse immédiatement, comme en pays ami, à la vue des deux coupoles d'azur, d'or et d'acier qui se dressent, à côté des croissants et des crinières ottomanes, au seuil de la Roumanie: Tels aux fêtes des Tuilleries, sous leur armure étincelante, le cimier flottant, l'épée au poing, se tiennent immobiles les cent – gardes de l'Empereur (...).“

(Théophile Bilbaut, **L'Espagne, la Grèce et la Roumanie**, în „**Revue de l'Exposition universelle de 1867**“, (extras) Paris, Dentu, 1867, p. 63)

2. „Un des pays qui a le plus fait parler de lui à l'Exposition est, sans contredit, la Roumanie. Ce résultat est du principalement au gentil chalet – restaurant que le comité roumain a fait installer dans le prolongement de la rue du Caire et qui est un des clous de l'Exposition.

C'est que ce n'est pas simplement un restaurant banal où l'on ne va que pour manger, boire et s'empresser de demander l'addition; le cabaret roumain constitue, au contraire, une véritable exposition nationale et des plus pittoresques. Outre l'architecture du pays, représentée par la construction même, la décoration intérieure avec des tapis, des étoffes et des poteries roumaines très curieuses, le cabaret roumain a cette particularité qu'il reproduit fidèlement une partie de la vie nationale

roumaine et que le public s'y croit vraiment transporté sur les bords du Danube, `a trois mille kilomètres de Paris. Tout concourt `a donner cette illusion: la musique des **lautars**, cette musique qui fait tourner bien des têtes, a cause de la virtuosité des artistes naturels qui l'interpètent avec autant de sentime et douceur; les jeunes filles roumaines, qui sont l`a pour le service et qui sont toutes authentiques, venues de si loin pour nous montrer la beauté de la femme roumaine sous son superbe costume national; enfin les plats et les boissons roumains, prouvent qu'on trouve encore en Europe une bonne cuisine en dehors de la cuisine française et des crus qui valent les nôtres. Les vins de M. Ionescu surtout les blancs, ceux de **Dragashani** et la **tamaiosa**; une espèce de muscat fort agréable `a boire, auront beaucoup contribué à faire une grande réputation aux vins roumains (...)."

La succès de cette partie de l'exposition roumaine a été si grand, que toute la société élégante de Paris, tous les artistes et les hommes de lettres, ainsi que les étrangers de distinction ont tenu la visiter; et nous pouvons citer parmi les personnes les plus marquantes, le prince et la princesse de Galles, le roi de la Grèce, le roi Dinah – Salifou, la reine Isabelle d'Espagne etc (...).

(**La Roumanie `a l'Exposition**, în „**L'Illustration**“, 47^e année, No. 2427, Samedi 31 Août, 1889, p. 180).

3. „La construction du pavillon de la Roumanie avait été confiée `a M. Formigé, l'arhitecte des palais des Beaux – Arts et des Arts libéraux de 1889. Il s'est inspiré des principaux édifices du pays, tels que les églises d'Argesh et de Jassy et le monastere d'Horezu, pour édifier un monument qui ne pouvait échapper au style byzantin, le troisième de la rue des Nations, mais qui présentait, par un emploi plus large de la pierre et par l'élévation des dômes, d'agréables variantes.

La Roumanie avait réuni dans son pavillon son exposition artistique et industrielle. L'industrie était surtout représentée par des fabriques importantes de pâte de bois et par des mines de sel gemme dont une avait envoyé une sphère massive de 2 mètres de diamètre, reposant sur un piédestal également en sel de 1^m, 50 de hauteur.

L'exposition d'art rétrospectif du premier étage eût été plus intéressante si on n'en avait pas distraite pour les mettre mieux en sûreté au Louvre, les pièces d'orfèvrerie en or massif connues sous le nom de trésor de Petrossa et qui auraient appartenu `a Alaric. Il restait au moins, avec d'anciennes broderies religieuses un manuscrit enluminé par la reine elle – même, Carmen – Sylva (...) aussi bon peintre que bon ecravain“.

(**La Rue des Nations**, în A. Quantin, **L'Exposition du siècle/14 avril – 12 novembre 1900**, editat de revista „**Le Monde Moderne**“, Paris, (f.a.), pp. 157/8.

4. „Pas plus que les proportions territoriale, les voisinages géographiques n'on pas été observés dans la rue des Nations. C'est ainsi que la Grèce a été placée entre la Serbie et ... la Suède: la Perse, entre Luxemburg et Perou. Rien `a apprendre `a cet arrangement fantaisiste, puisqu'il est harmonieux. – A parler franc d'ailleurs, je crois bien que toutes les constructions du Quai d'Orsay auraient pu être groupées indifferemment dans n'importe quel ordre: cela serait toujours arrangé.

Donc nous n'avons pas ici l'image politique du monde civilisé. Nous avons seulement de chaque pays une image architecturale tout `a fait indépendante de sa voisine. Cependant plusieurs des pavillons de la rue des Nations ont entre eux certains rapports étroits qui permettent des rapprochements. Les uns sont construits en matériaux durables; les autres en staff. Les uns sont le moulage fidèle d'une œuvre ancienne; les autres sont seulement inspirés des types d'architecture les plus usités dans chaque pays, ou se composent de fragments empruntés `a divers édifices et raccordés avec art. Les uns ne renferment que des galeries de tableaux, des collections artistiques, des salons de réception et sont comme des ambassades luxueusement meublées; les autres contiennent toute l'exposition d'un petit pays, sont remplis de produits commerciaux, sont aménagés en bazars. Dans ces divers ordres d'idée, on pourrait trouver entre les pavillons de la Grèce et de la Perse – s'il était nécessaire – plusieurs points de contact.

Le briques blues du pavillon de la Grèce se marient `a des briques roses pour un effet d'une grâce charmante, qu'a vivement goûte M. Anatole France...“ Ce qu'il faut louer en cet ouvrage, fait-il dire `a M. Bergeret visitant l'Exposition, c'est que la matière en est précieuse ou tout au moins sincère. Qualité rare en une construction foraine. Aussi voyez comme la couleur en est fine et brillante, comme les bleus et les roses de ces faïences sont doux, et admirez que sous ce porche la marbre des colonnes blanches `a des veines d'agate... Il n'y manque qu'une enceinte de lauriers des colombes sur les tuiles de ses coupoles, et le soleil de l'Attique“ – „Avez-vous vu, répond l'ami qui donne `a M. Bergeret la réplique, avez vous vu sur la route poudreuse d'Athènes, dans les gris oliviers, les murs roses du monastère Daphné. Je songe `a Daphné devant ce joli édifice, construit d'une façon très originale sur le thème de l'art byzantin...“

L'ossature des arcs et des coupoles est de fer repoussé. L'architecte, M. Lucien Magne a su réaliser ainsi une œuvre moderne en mariant de la grâce antique `a un /matériau/ nouveau.

C'est grand dommage seulement que les viticulteurs de Péloponèse, les épiciers et les droguistes d'Athènes ou de Patras n'aient pu trouver place dans les galeries de l'Alimentation. Il fallait bien qu'ils exhibassent quelque part leurs figues, leurs huiles et leurs vins. In en ont rempli le pavillon hellène, dont ils ont fait une épicerie.

Si vous venez demander `a l'Exposition des données certaines sur les ressources des dix monarchies, sur le raisin de Corinthe et sur la résine des lentisques, franchissez le seuil du joli monastère bleu et rose: vous y trouverez des documents et des échantillons. Mais si vous ne cherchez que des impressions et des images de beauté, si vous vous plaisez au charme particulier qui émane des coupoles et des portiques de M. Lucien Magne, ne courez pas après la désillusion certaine, restez dehors."

(**La Rue des Nations. La Grèce**, in „L'Illustration“, 58^e année, No. 2990, 16 Juin 1900, p. 378.)

5. „Le plus bel emplacement de la rue des Nations était échu `a la Serbie. Dégagé de tout voisinage, `a l'angle du quai et du pont de l'Alma, son pavillon soutenait avec succès la curiosité de tous les regards. Dans le style serbo – byzantin, des assises de pierre et de brique offraient l'alternance heureuse du blanc et de la couleur. Des coupoles de bronze reluisaient au soleil. Les effets n'étaient dus qu'à la peinture du plâtre, qui apparaissait bien par endroits, mais la construction de l'architecte Baudry était en cela logée `a la même enseigne que la plupart des palais. Le monument n'en était pas moins très brillant et d'une note nouvelle pour nos yeux occidentaux.

On aurait voulu trouver `a l'intérieur, comme en Hongrie et toutes proportions gardées, le rappel d'un passé qui eût ses époques de gloire. Au XIV^e siècle, le tsar Douchan de Serbie possédait tout les Balkans et fût sur le point de conquérir Constantinople. Les peintres serbes Ivanovitch et Murat ont relaté ses exploits dans les salles du Grand Palais. Ils semblaient oubliés ici pour faire place `a une exposition purement agricole et industrielle, plus importante d'ailleurs qu'on n'aurait pu s'y attendre d'une nation encore `a l'aurore du progrès économique.

Les arts décoratifs étaient représentés par les fins dessins de l'Orient, et par une belle collection de costumes nationaux, dont beaucoup sont encore en usage chez ce peuple amoureux des couleurs et de la parure.“

(**La Rue des Nations** in A. Quantin, *op. cit.*, pp. 151/2.)

6. „Roumanie, un nom si doux qui chante sur les lèvres, un pavillon de marbre aux portes de bronze, tel est le double aspect que revêt la participation roumaine `a l'Exposition des Arts et des Techniques. Toute la poésie et toute la force d'un pays ami et allié.

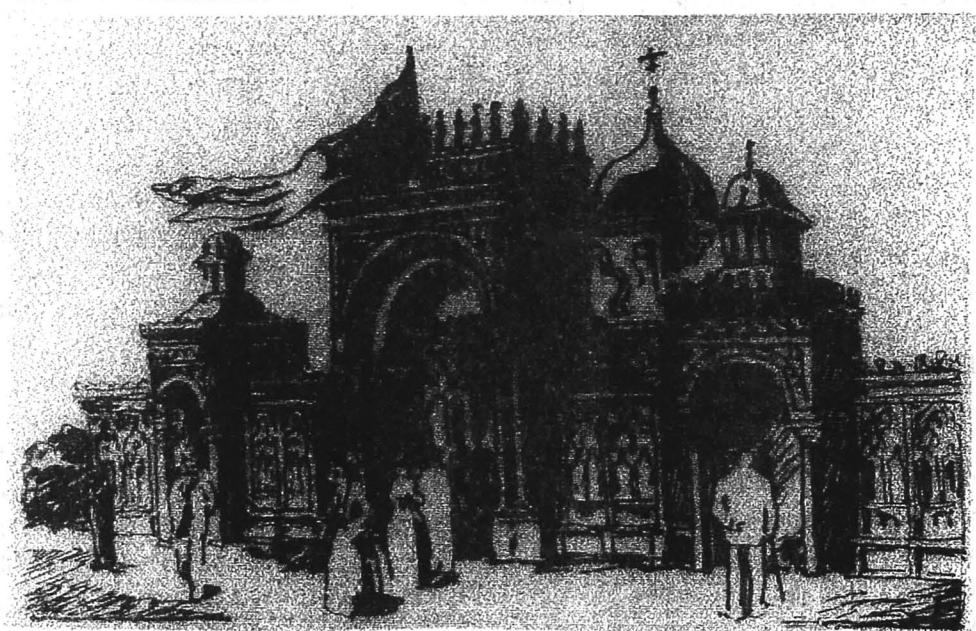
Ce n'est pas sans raison que pour bâtir la Pavillon de la Roumanie, on a choisi le marbre, cette pierre qui symbolise mieux la durée de la beauté. //A thing of beauty is a joy for ever//, disait Keats. Solidement construit en marbre roumain de Ruschița par l'architecte Marco Duiliu, dans un style très sobre aux lignes pures, le Pavillon de la Roumanie est un des ceux que l'on voudrait ne pas voir disparaître quand l'Exposition prendra fin. En attendant on le visite et on le fait. (...)

Mais, quel que soit l'attrait du passé et de la nature, quand on a pris contact avec le folklore roumain dans les villages, quand on a visité les vieux monastères et les vieilles églises, quand on a rêvé devant la séduction sans pareille des eaux du Danube, dans cette vallée que suivirent les légions de Trajan, quand on a gravi les pentes des Karpates au sommets neigeux c'est à Bucarest qu'il faut revenir. Bucarest, la //capitale sans faubourgs//, n'est pas seulement la //ville des jardins// toujours fraîche et accueillante. Elle est vraiment le centre politique et intellectuel du pays. Il faut y aller pour juger à quel point la volonté royale rayonne de cette capitale. Il faut y aller aussi pour admirer le développement de l'actuelle école roumaine de peinture, si intéressante, si vivante dans ses recherches. On pense à tout cela en parcourant les salles réservées à la peinture et au tourisme; on y pense et on en parle. On en parle, ne serait-ce qu'en savourant la bonne chère et les vins du pays au restaurant roumain, construit tout près du pavillon; et nul doute que des nombreux visiteurs ne se rendent pas bientôt à l'appel d'un peuple dont on connaît l'exquise politesse et la remarquable courtoisie."

(**Nos alliés chez nous. La Roumanie**, in „L'Illustration“, 95^e année, No. 4917, 29 mai 1937, Supplement LXX.)

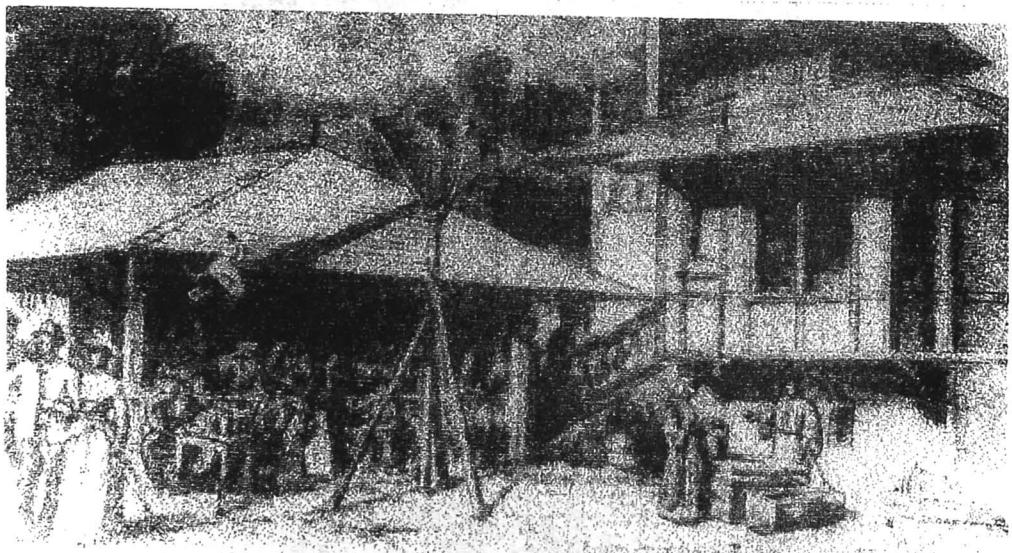
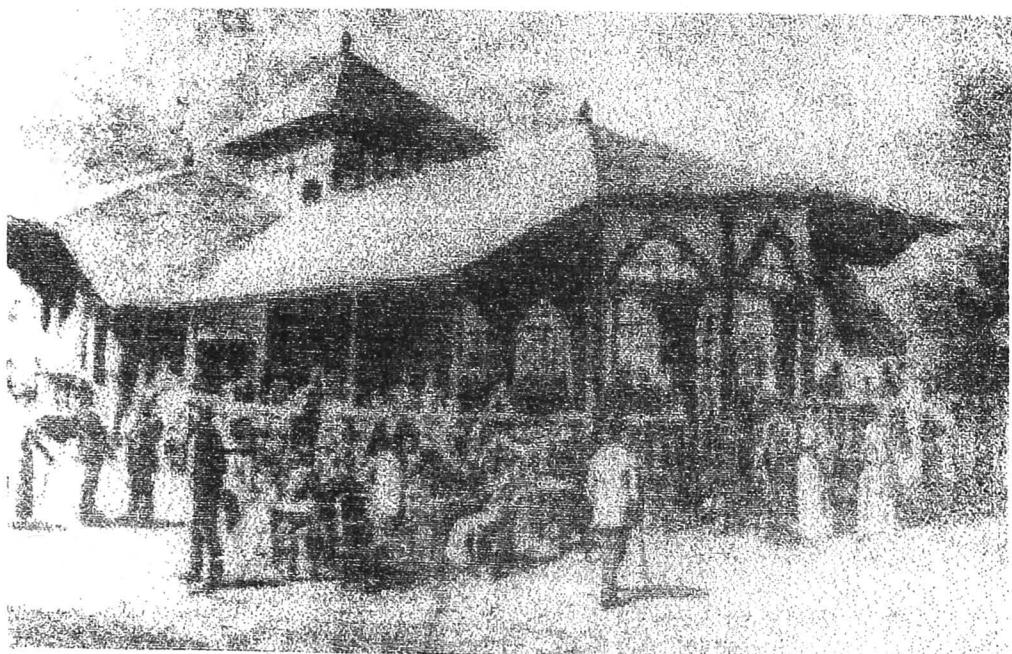
7. „Les quatre architectes polonais, qui ont présidé à la conception de ce pavillon, ont érigé un ensemble de bâtiments unis par des portiques et des galeries. La rotonde de pierre blanche, qui en forme l'antrée, est surmontée d'une statue cuivrée, emblème de la Victoire. Le hall d'honneur, panthéon en miniature, évoque les faits historiques glorieux de cette nation. Il met en évidence le lien entre le passé et le présent. Sept statues représentent les Polonais réputés les plus illustres: Le roi Boleslas le brave vient en tête, en sa qualité de principal fondateur de l'indépendance; le prince de Lithuanie, qui unit pacifiquement son pays à la Pologne par son mariage avec la reine Hedwige; Copernic, qui renouvela l'astronomie par sa publication sur les révolutions des globes et fit ainsi comprendre le véritable système du monde; Kosciuszko, le vaillant chevalier, qui prit part à des insurrections contre la Russie; le poète romantique Mickiewicz, professeur de littérature slave au Collège de France, et dont la statue s'élève sur la place de l'Alma; le célèbre compositeur Chopin, né près de Varsovie, d'origine française; le Marechal Pilsudski, restaurateur de l'indépendance après la grande guerre et premier Président de la République. Si Jean Sobieski n'a pas sa statue, il n'en est que mieux honoré comme héros national, puisque trois épisodes de ses victoires sont brodés en relief sur une tapisserie de valeur inestimable, de trente mètres carrés, suspendue au plafond: travail admirable sur une trame genre Gobelin. Un merveilleux dai de plusieurs mètres de longueur porte les armes des rois de Pologne, bel ouvrage sur cuir repoussé (...).“

(Paul Dupays, **Voyages autour du monde. Pavillons étrangers et pavillons coloniaux à l'Exposition de 1937**, Paris, Henri Didier, 1938, pp. 168/9.)

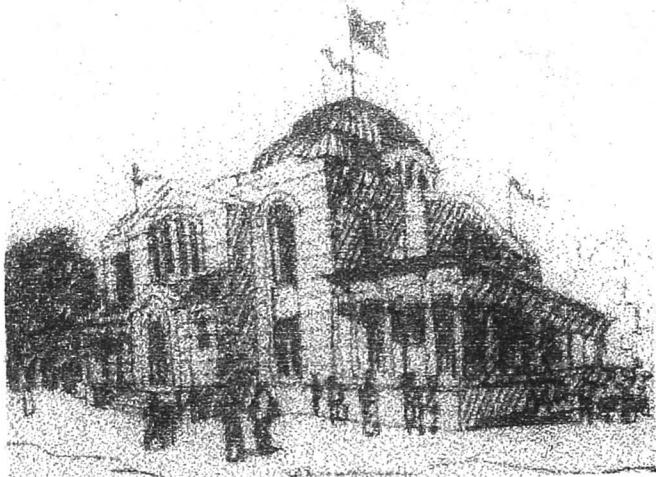
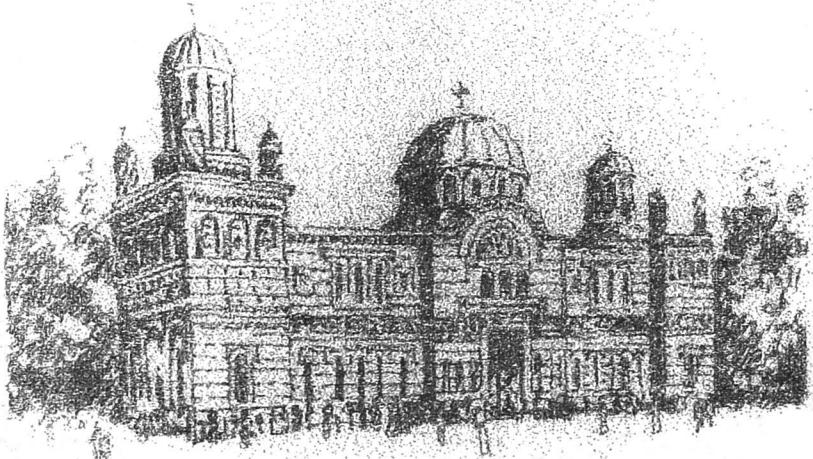


1. Pavilionul României de pe Champ-de-Mars/1867; reprodus după „*L'Exposition universelle de 1867 illustrée*”

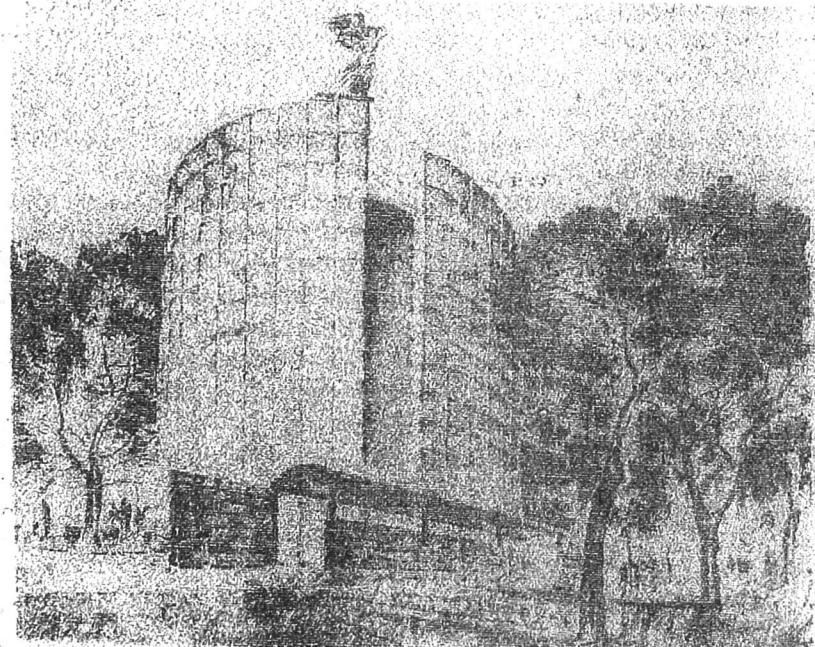
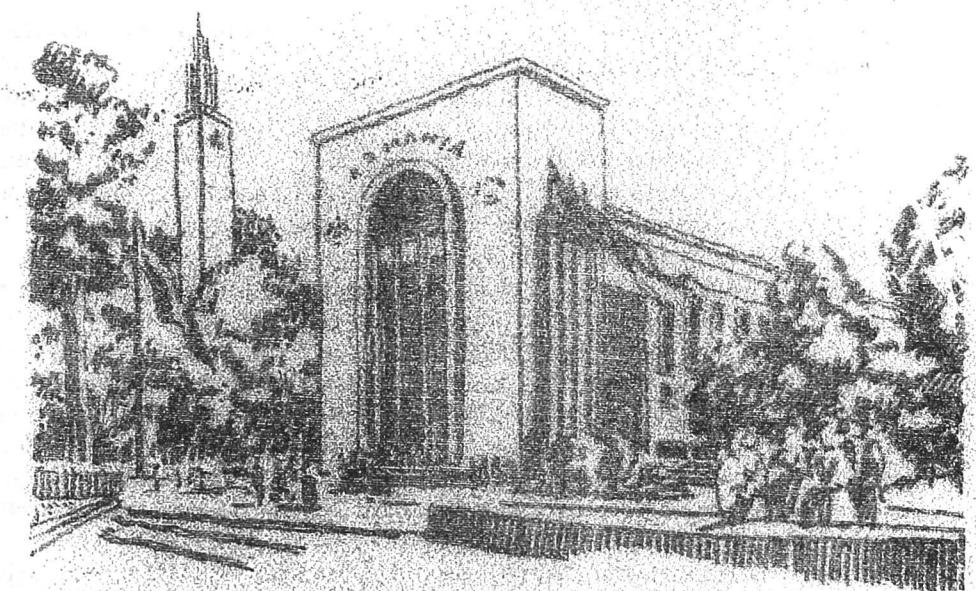
2. Poarta monumentală a României din Palatul expozițional/1889; reprodus după Georges Bibesco, **1889. Exposition universelle. La Roumanie. Avant. Pendant. Après**, Paris, J. Kugelmann, 1890 desen: arh. Cristian Marin



3, 4. Pavilioanele României din parcul expozitional/1889; reproduseri fotografice după Georges Bibesco, *op. cit.*



5, 6, 7. Pavilioanele României, Greciei și Serbiei de pe Rue des Nations/1900; reproduceri după *Guide illustré du Bon Marché. L'Exposition et Paris au vingtième siècle*, Paris, Le Bon Marché, 1900; desene: arh. Cristian Marin



8, 9. Pavilioanele României și Poloniei din *Jardin de Trocadéro*; reproduceri după *Exposition internationale. Paris 1937. Catalogue général officiel*, Paris, R. Stenger, 1937; desene: arh. Cristian Marin

Note

1. François Ducuing, **L'Eglise roumaine**, în „**L'Exposition universelle de 1867, illustrée**”, publication internationale autorisée par la Commission impériale, 4e livraison, p. 52.
2. „Tant par les objects qui sont exposés dans notre section que par les notions que nous avons réunies ici, nous croyons avoir représenté la Roumanie sous sa véritable physionomie. Ce pays, que bien des personnes, même instruites, identifient volontiers avec les autres contrées de l'Orient, est, sous le triple rapport de son développement économique, de son Etat social et de ses origines, un état sui-generis, qui ne peut être confondu avec ceux dont il est entouré. Enclavés au milieu de peuples de race slave (Russes, Serbes, Bulgares et Polonais), ouralienne (Magyares) et mongole (Turcs), les Roumains ont cependant conservé, plus que bien d'autres peuples latins, le type de leurs ancêtres, les Romains: le costume, les traditions, les moeurs, la langue, tout chez eux affirme cette parenté. C'est ainsi par exemple que, dans bien des localités, on retrouve aujourd'hui encore les mêmes formes de charrees et les mêmes procédés d'assoulement que ceux qui était en usage du temps de Virgile”; **Notice sur la Roumanie, principalement au point de vue de son économie rurale, industrielle et commerciale**, Paris, Librairie A. Franck, 1868, p. 198.
3. De exemplu D. Kaempfen scria în **Paris Guide**: „...Rome, singulier hasard, regarde la Roumanie, qui lui a emprunté son nom, mais qui ne lui a pas pris ses magnificences et ses delicatesses. Une exposition presque sauvage, rudes fourrures, des échantillons empailles de la faune des bois et des montagnes, des vêtements d'hommes en peaux brodés, des laines de couleurs diverses, vives et tranchées, quelques robes de femme où déjà l'on pressent l'Orient, et c'est tout”, apud **Enciclopedia României**, vol. IV, 1943, p. 307.
4. Dinicu Golescu, **Însemnare a călătoriei mele**, în **Scrieri**, ed. Mircea Anghelescu, Bucuresti, Ed. Minerva, 1990, p. 61.
5. Reproducerile au fost făcute după ilustrațiile din **L'Exposition universelle de 1867 illustrée**; Georges Bibesco, **1889 Exposition universelle. La Roumaine. Avant, pendant, après**, Paris, J. Kugelmann 1890; **Guide illustré du Bon Marché. L'Exposition et Paris au vingtième siècle**, Paris, Le Bon Marché , 1990; **Exposition internationale. Paris, 1937. Catalogue général officiel**, Paris, Stenger, 1937, (2 vol.).
6. Harold Lesswell (colaborator Merritt B. Fox) **The Signature of Power. Buildings, Communications and Policy**, New Brunswick, New Jersey, 1979, pp. 89/92.
7. **Ibidem**, p. 91 („The president of Mexico, for example, still occupies the Spanish palace built by Cortes in 1540 and later used by the prerevolutionary Mexican government”).
8. **Ibidem**, p. 90.
9. Daniel Rabreau, **Le XIXe siècle**, în **Le Grand Atlas de l'Architecture Mondiale**, Encyclopedia Universalis France S.A., 1988, pp. 337/8.
10. Simona Corlan, **American Messianism and European Nationalism. World Exhibitions: Chicago 1893 – Paris 1900**, în „**Analele Universității București**”, Seria Istorie, Anii XLII – XLIII, 1993/1994, pp. 113/9.
11. Linda Aimone, Carol Olmo, **Les Expositions universelles, 1851/1900**, traducere din italiană de Philippe Olivier, Paris, Berlin, 1993, pp. 53/62.

12. apud **Ibidem**, p. 124.
13. **Ibidem**, p. 124 „Les reconstitutions historico – artistiques sont, elles, indubitablement, un des terrains d'échange les plus complexes, dans toute l'histoire des Exposition, entre les cultures professionnelles et la vulgarisation, entre le spectaculaire et la recherche scientifique“.
14. Pascal Ory, *Les Expositions universelles de Paris*, Ramsay, 1982, pp. 72/109.
15. Paul Greenhalgh, *Ephemeral Vistas. The Expositions universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851 – 1939*, Manchester University Press, 1988, pp. 112 – 141.
16. Wolfgang Friebe, *Architektur der Weltausstellungen, 1851/1900*, Leipzig, 1983.
17. A. Quantin, *L'Exposition du siècle*, 14 avril – 12 novembre 1900 editată de revista „*Le Monde Moderne*“, Paris, fără dată, p. 151.
18. Arhitect și arheolog francez. S-a născut la Roche-sur-Yon la 1 iulie 1838. Elev al Scolii de Arte frumoase a început să fie cunoscut după succesele pe care le-a avut la Saloanele din 1866 și 1876 și la Expozițiile universale de la Paris (1867, 1878) și Viena (1873). A participat la o misiune arheologică în Principatele dunărene alături de profesorul Gustave Boissière făcând săpături alături de Cesar Bolliac la Sucidava (Celei) și la piciorul podului lui Traian de la Turnu – Severin. În 1870 a devenit cavaler al legiunii de onoare. apud *La Grande Encyclopédie*, t. V, Paris, p. 887, Alexandru Odobescu, *Opere*, t. II, ed. critică și variante de Marta Anineanu; Note de Virgil Cândea, București, Ed. Acad. 1967, pp. 633 – 634.
19. **Notice...**, pp. 317 – 319.
20. Alexandru Odobescu, *Opere*, t. VIII (Corespondență, 1847/79) introducere de prof. univ. Al. Dima, text stabilit, note și indice de Nadia Lovinescu, Filofteia Mihai, Rodica Bichis, București, Ed. Acad., 1979, nr. 83, scrisoare din 11/23 oct. 1866 către Ioan Alecsandri, p. 151.
21. **Ibidem**, notele editorului, p. 476.
22. **Ibidem**, nr. 83, p. 151.
23. **Ibidem**, nr. 99, 9/21 dec. 1866, p. 168.
24. Cf. *Catalogue des exposants*, în *Notice sur la Roumanie...*
25. *Notice sur les antiquités de la Roumanie*, Paris, A. France, 1868, pp. 6 – 8.
26. **Ibidem**, p. 55.
27. **Ibidem**, p. 55 – 56.
28. **Ibidem**, p. 56.
29. François Ducuing, *art. cit.*
30. **Espoziția Universale. România**, art. preluat după „*L'Univers Illustré*“ (autor Henri Berthoud), în „*Romanulu*“, 31 oct. 1867, p. 928.
31. **Exposition universelle de 1867 à Paris. Rapports du Jury International**, sub conducerea lui Michel Chevalier, Paris, Paul Dupont, 1868, t. I, p. 307 (raportorul Armand Saint – Yves face referire chiar la Biserică episcopală de la Curtea de Argeș).
32. Ferdinand de Lasteyrie, *Histoire du travail à l'Exposition universelle*, Paris, Librairie archéologique de Didrou, 1867, p. 44 (cu referire expresă la macheta din galeria *Histoire du travail*).
33. Charles de Linas, *Histoire du travail à l'Exposition universelle de 1867*, Paris, Didrou – Arras, Rousseau – Leroy, 1868, p. 203.
34. Theophile Bilbaut, *L'Espagne, la Grèce et la Roumanie*, în „*Revue de l'Exposition universelle de 1867*“, extras, Paris, Dentu, 1867, p. 63.

35. A se vedea de exemplu articolul preluat după „*Le Siècle*” (autor Léon Plée): **Espositiunea universală. România**, în „*Romanulu*”, 22 oct. 1867, pp. 903 – 904. „În fine gustulu arților, cari în evul mediu și în primele secole ce l-au urmatu a produsu în România capeted' opere forte originali, începe a se răspândi din nou. Elu se simpte în arhitectură și archeologię, în pictură și sculptură. Pavilionului român din galeria macinelor și minunata reducere a bisericei de Argeșiu care a atrasu pe toți artiștii universului, potu da ideia de stilulu jumetate orientale, jumetate europeanu alu monumentelor.”
36. Alexandru Odobescu, **Opere (t. II) România la Expositiunea universală din 1867, la Paris. Memoriu asupra participării sale** – extrase din circularele și instrucțiunile către consiliile județene și comunele, către prefecti, către agricultori și industriași, p. 333.
37. **Notice sur la Roumanie...**, p. 198.
38. **Ibidem**.
39. Brigitte Schroeder – Gudehus, Anne Rasmussen, **Les fastes du progrès. Le guide des Exposition universelles 1851/1992**, Paris, Flammarion, p. 114.
40. Întâi guvernul lui Ion Brătianu, iar apoi (în aprilie 1888) guvernul lui Petre Carp au declinat rând pe rând invitația. Primul a invocat slaba dezvoltare a industriei române, cel de-al doilea a justificat refuzul prin încarcatura ideologică aniversară a Expoziției universale (Centenarul Revoluției franceze) apud Georges Bibesco, **1889. Exposition universelle. La Roumanie. Avant. Pendant. Après**, Paris, J. Kugelman, 1890, p. 10.
41. A se vedea de exemplu articolele din presa franceză a timpului. (**Le Temps**, **Le Figaro**, **La République illustrée**, **L'Exposition de Paris de 1889**, **Petit Moniteur illustré**, **L'Illustration** etc.)
42. Georges Bibesco, **op. cit.**, pp. 10/97. S-ar putea face o schită a cheltuielilor de propagandă pentru Expozițiile universale de la Paris. De exemplu în 1867 guvernul român alocă suma de 592.262 lei, pentru anul 1889, chiar dacă guvernul Brătianu și Carp refuzaseră invitația ca România să participe la Expoziția universală, Camerele aprobaun credit de 200.000 lei și dreptul de a se institui o loterie cu un capital de 300.000 lei. În 1900, bugetul alocat pentru participarea României la Expoziție a fost de 900.000 lei, în timp ce în 1937 el s-a ridicat la 121.300.371 lei (dintre care 7.750.000 lei erau contribuții particulare, iar 3.500.000 lei contribuții ale statului francez, ceea ce reprezenta 1/100 din excedentul balanței comerciale din acea vreme. apud **Enciclopedia României**, t. IV, pp. 306 – 325 și **L'Illustration**, 95^e année, no. 4917, 29 mai 1937, supplement, LXX. Datele obținute din alte surse nu corespund însă cu cele de mai sus (probabil diferențele se datorează schimbărilor monetare ce au avut loc între timp). De exemplu, pentru Expoziția din 1867 guvernul român alocase cca. 564.000 FF (aprox. 1.500.000 lei) ceea ce însemna în epocă o cincime din venitul obținut din exportul de vite, sau o treime din cel de oi, sau o sesime din cel de porci (a se vedea **Notice sur la Roumanie...**, p. 160 și **România la Expoziția universală din 1867 la Paris – Memoriu asupra participării sale**, în Alexandru Odobescu, **Opere/t. II**, p. 319).
43. A se vedea „*L'Indépendance belge*”, 19 Juillet 1889, apud Georges Bibesco, **op. cit.**, p. 112.
44. Georges Bibesco, **op. cit.**
45. „*La République illustrée*”, apud Georges Bibesco, **op. cit.**, p. 119.

46. **Le pavillon de dégustation des vins**, în „*L'Exposition de Paris de 1889*”, jurnal hebdomadaire, no. 37, 21 septembre 1889, p. 295 (gravură înfățișând pavilionul la p. 296).
47. „*L'Indépendance belge*”, 19 Juillet 1889, apud Georges Bibesco, **op. cit.**, p. 118.
48. „*Le Figaro*”, 31 mai 1889, apud Georges Bibesco, **op. cit.**, p. 122.
49. **La Roumanie à l'Exposition**, în „*L'Illustration*”, 47^e année, no. 2427 Samedi 31 Août 1889, p. 180; gravuri reprezentând pavilioanele românești la p. 172 și Adolphe Aderer, **La musiquè à l'Exposition** în „*Idem*”, no. 2433, Samedi 12 octobre 1889, pp. 303/5.
50. **Quai d'Orsay**, primul pavilion pe dreapta de pe **Strada Națiunilor** venind dinspre **podul Alma spre podul Invalidilor**.
51. Arhitect francez. S-a născut în 1845 (de Bouscat, Gironde). A restaurat abația de Conques, bisericile din Poitiers, Saint – Savarin, Chauvigny precum și numeroase monumente gallo – romane din Midi. A fost arhitect al orașului Paris din 1885, iar în 1889 a proiectat **Palais des Beaux Arts libéraux** pentru Expoziția universală. Însotită de doi arhitecți români (G. Sterian și C. Băicoyanu), C. Formigé a vizitat vechile mănăstiri și biserici din România făcând numeroase schițe și desene care vor sta la baza proiectelor sale pentru pavilioanele românești din 1900. A murit în 1926 la Montfermeil apud **Grand Larousse Universel**, Paris, Librairie Larousse, 1983, t. 6, p. 4408 și Dimitrie C. Ollănescu, **op. cit.**, p. 55.
52. Este vorba de Petru Poni (apud Dimitrie C. Ollănescu, **op. cit.**, p. 55).
53. Alexandru Tzigara – Samurcaș, **Memorii** (t. I), 1872 – 1910, ed. critică de Ioan Ţerb și Florica Ţerb, București, /Grai și Suflet/ – Cultura Națională, 1991, pp. 139/40.
54. Dimitrie C. Ollănescu, **op. cit.**, p. 56.
55. Grigore Ionescu, **Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor**, București, Ed. Academiei, 1981, pp. 550/1. „Compusă din elemente tradiționale caracteristice caselor populare de deal și locuințelor boierești, în general, clădirea ne înfățișează o plastică arhitecturală micșorată și o mare, dar echilibrată bogătie de decor (...). În ansamblul clădirii, accentul de plastică arhitecturală este pus pe foișorul de la etaj, la care urcă o scară monumentală, exterioară, protejată de o mare poală a învelitorii a cărei pantă urmărește pe cea a scării însăși”, p. 551.
56. Dimitrie C. Ollănescu, **op. cit.**, p. 62.
57. **Ibidem**, p. 63.
58. M.N., **Les pavillons de la Roumanie et de la Bulgarie**, în „*L'Illustration*”, 58^e année, no. 2988, 2 juin 1900, p. 346.
59. A. Quantin, **op. cit.**, p. 151. Pavilionul grec, operă a arhitectului francez Lucien Magne, a fost construit după modelul bisericilor Sf. Gheorghe și Sf. Teodosie. Numai cinci sau șase din același tip mai existau în acea vreme la Atena, care se pare că prin secolul IX avea nu mai puțin de trei sute.
60. Jean Travlos, **Athènes au fil du temps**, Jöel Cuénod éditeur, 1972.
61. **Guide illustré du Bon Marché. L'Exposition et Paris au vingtième siècle**, Paris, 1900, p. 58.
62. Duiliu Marcu (1886/1966), după ce a experimentat procedeele și formele academismului de școală franceză (casa particulară din b-dul Ana Ipătescu nr. 54) și pe acelea ale arhitecturii în forme naționale (Teatrul Național din Timișoara), se integrează total în curentul modernist al deceniilor patru și cinci ale secolului XX (Palatul Victoria, Academia Militară etc.) apud Grigore Ionescu, **op. cit.**, p. 598.
63. Grigore Ionescu, **op. cit.**, p. 598.

64. **Exposition internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne. Paris 1937.**
Catalogue général officiel, t. II, p. 177.
65. Grigore Ionescu, **op. cit.**, pp. 597/8.
66. Paul Greenhalgh, **op. cit.** (cap. **The National Profile**).
67. **Enciclopedia României**, t. IV, 1943, p. 317.
68. **Ibidem**, pp. 306/7, 318.
69. **Exposition... Catalogue...**, p. 120.
70. Discursul lui Dimitrie Gusti din 18 decembrie 1936 cu ocazia inaugurării lucrărilor la pavilionul României de la Paris. **La pose de la première pierre du pavillon de la Roumanie (le 18 déc. 1936)**, Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, Imprimeria Națională, București, 1937.
71. „**Journal des Débats**“ din 14 iulie 1937 citat de **Enciclopedia României**, t. IV, 1943, p. 319 – „Pavilionul României evocă, odată cu splendorile unei civilizații bizantine, imaginile proaspete ale unei vieți patriarhale...“
72. N.N. Petrașcu, **Paris 1937. L'Exposition internationale**, conférence tenue `a la „Fondation Dalles“, collection de la Société „La pensée européenne“, sous la présidence de M-lle Vacaresco, bilingv, Bucarest (f.a.), pp. 50/1.
„Înainte de a încheia aceste constatări, vă rog să-mi permiteți să precizez o concluzie generală ce se desprinde din ansamblul acestei Expoziții. Suntem (în) mai toate țările, grație culturii și civilizației comune, ajunși aproape la o uniformizare a vieții, mergem spre crearea unei mentalități internaționale, ce trebuie să devie universală. Singure, aspectele artistice au interes de a rămâne mai izolate, păstrând parfumul local respectiv.
Cu toate piedicile ce mai sunt în cale, cu toată aparenta lor acuitate, progresăm rapid spre realizarea idealului lui Aristide Briand, spre Uniunea Europeană.
„Frontierele se spiritualizează“ a zis marele nostru Nicolae Titulescu, și a exprimat un mare adevăr.“