

Arhitecți ai stilului neoromânesc Bucureștean

drd. Camelia ENE

*"Stilul este utilitatea artistică,
sinceritate nouă și frumusețe veche;
este unitatea spirituală sau valoarea
concretă, este tradiție artistică"*

Ștefan Nenițescu¹

Cumulul evenimentelor culturale petrecut la răscrucea secolelor XIX și XX privit în perspectivă, oferă astăzi un bogat câmp de studiu pentru istoricul de artă.

Apariția școlilor naționale moderne în cultura unor țări europene din veacul al XIX-lea a fost un fenomen complex cu o largă arie de răspândire, care s-a manifestat într-un mod deosebit și în domeniul diferite, de multe ori acesta realizându-se împotriva spiritului oficialității. Formarea acestor școli corespundea aspirațiilor spre libertate națională și socială, proprii în special acelor popoare care din variate cauze politice sau sociale nu se putuseră exprima liber așa cum erau cele din răsăritul Europei și totodată tendințelor spre progrese ale acestora.

Asemenea tendințe au stat în mare măsură la baza dezvoltării culturale ale unor popoare ca cel rus, finlandez, polon, ceh, sârb, croat, slovac, român, din a doua jumătate a sec. al XIX-lea, fenomen care, mai mult sau mai puțin întins a apărut concomitent și în Italia, Spania, Scoția, Olanda sau în țările Scandinave².

Procesul a atins prea puțin arhitectura gândită ca formă și decor sau artele aplicate, înaintea apariției "Artei 1900", ceea ce se poate explica prin dependența acestor domenii față de comanda oficială, spre deosebire de ramurile de creație - literatură, muzică sau pictură - mult mai mobile față de comanditar și deci mai libere în a-și înnoi limbajul artistic. Aici, s-au putut manifesta, de-a lungul sec. al XIX-lea, poziții opuse mentalității oficialităților așa cum au fost: romantismul, realismul critic, verismul, simbolismul sau impresionismul.

Pe măsură ce sec. al XIX-lea se apropia de sfârșit, creștea dorința eliberării artei de academismele de pretutindeni: "Conștiința apropierei unui secol și a deschiderii unei noi ere încuraja speranța descoperirii unei arte noi. Decadență și Simbolism, curente literare în conștiință opoziție cu pozitivismul, relația simbolism-muzică, iraționalul, misticul, misteriosul în pictură; descrierea obiectivă dă locul celui subiective."³

În jurul anilor 1900 are loc o revoluție estetică ce a marcat "nașterea unui spirit nou ce va inspira nu numai arhitectura ci toată creația modernă"⁴, ceea ce a dat o

¹ Ștefan NENIȚESCU, *Istoria artei ca filozofia a istoriei*, Vol. III, p. 219, Apud Petru COMĂRNESCU, *Kalokagathon*, București, Ed. Eminescu, 1972, p. 84.

² Paul CONSTANTIN, *Arta 1900 în România*, București, Ed. Meridiane, 1972, p. 45

³ S. Tschudi MADSEN *Art Nouveau*. New York, World University Library, 1967

⁴ CASSOU, *Jean Panorama artelor plastice contemporane*. București, Ed. Meridiane, 1971, p. 26

fatală academismului muribund".⁵

Arta 1900, sfărâmând canoanele academiste, a creat condițiile unei diversificări stilistice, incitând la originalitate, libertatea expresiei, afirmarea unei viziuni proprii. Tocmai de aceea în anul 1898, la deschiderea primei expoziții din capitala Germaniei, președintele curentului Sezession berlinez Max Liebermann declara: "Noi vrem libertate..."

Decorația arhitecturală și renașterea tehnicilor decorative au avut un rol important în procesul de diversificare stilistică, au căpătat o pondere neobișnuită în Arta 1900, ceea ce a favorizat diversificarea modelelor și inspirația din sursele folclorice sau tradiționale.

Noile tendințe artistice vor fi ilustrate limpede, înainte de toate, prin apariția unor școli cu trăsături proprii distincte: Art Nouveau din Franța, Modern Style în Marea Britanie, Sezession în Austria, stilul Coup-de-Fouet din Belgia sau Jugendstil din Germania.

Dezvoltarea acestui curent stilistic în a doua jumătate a anilor 1890 a dus la înflorirea variantelor naționale, fiecare cu particularitățile sale caracteristice.

„Deși pe plan internațional existau trăsături comune, variantele naționale s-au dezvoltat și ele treptat, în privința formei putând distinge patru categorii: prima este abstractă și structurală, o concepție aproape sculpturală, cu caracter dinamic. Apoi avem un stil floral în Franța, inspirat din vegetal cu accent pe creștere și organic. În sfera cultural-geografică franceză și franco-belgiană se accentuează în general vorbind, tendința spre structural. Și în Italia stilul tinde spre floral, însă cu mai puțină atenție spre structural. În al treilea rând, o concepție lineară bidimensională și literar simbolică, în Scoția, mai ales în grupul format în jurul lui Mackintosh. În toate aceste trei variante, asimetria bine echilibrată este un scop în sine. A patra concepție cu care ne vom întâlni este una geometrică și constructivă, dezvoltată mai ales în Germania și Austria. Acestea patru li se poate adăuga concepția inspirată de animalier, prevalentă în Scandinavia și Scoția, unde șarpele este des utilizat prin intermediul Entrelac-ului.”⁷

Și pentru că tot am amintit de concepția decorativă în peninsula Scandinavă, nu trebuie ignorată, ca ideologie și datorită importanței sale, tendința literară reprezentată de renașterea celtică, drept precursor Art Nouveau, dezvoltată mai ales în Anglia, Scoția, Irlanda și peninsula Scandinavă. În țările Scandinave fondul folcloric al artei "Viking" se amestecă cu tradițiile medievale, aici dominate mai ales de romantic și gotic.

Și în Rusia, țară în care s-a format în a doua jumătate a sec. al XIX-lea una dintre cele mai valoroase Școli naționale moderne, în literatură și muzică, unde a apărut poate cea mai puternică mișcare folcloristă din toată arta europeană a epocii, tendințele spre un stil modern, specific național s-au făcut simțite la cumpăna secolelor (XIX-XX).

Dictionnaire de l'architecture moderne. Paris, Ed. Fernand Hazan, 1964, p. 15. Apud CONSTANTIN, Paul, op.cit. ,p.46

H. BRĂNIȘTEANU *Adevărul.* 1902

TSCHUDI MADSEN S. Op.cit.

Odată cu creșterea interesului pentru istorie, dezvoltat în multe țări sub impulsul romantismului care adesea a luat forme naționale, artiștii s-au întors spre anii de măreție națională. Renașterea celtică a fost un curent manifestat deopotrivă în politică, literatură și artă. Evident nu trebuie uitată nici renașterea gotică.

Ne putem pune întrebarea dacă historicismul este un stil, sau este un conglomerat de stiluri diferite? Ar putea fi descris și ca mai multe stiluri într-unul singur. Oricum, o trăsătură comună evoluțiilor dintre anii 1820-1890 este interesul istoric pentru stilurile epocilor trecute, o privire retrospectivă care este, în multe privințe, înrădăcinată în interesul pentru Evul Mediu manifestat de mișcarea Romantică.

Cumpăna dintre secolele XIX și XX reprezintă pentru Europa o perioadă fastă, din punct de vedere economic, în care desăvârșirea revoluției industriale avea consecințe majore și asupra limbajului artistic, în special asupra celui arhitectural.

Între 1890 și 1910 când eclecticismul și în general curentele istoricești își epuizau ultimele resurse, un nou stil numit *Art Nouveau* se va răspândi în Europa cunoscând, după cum am amintit interpretări foarte diverse de la țară la țară. Ori tocmai această largă răspândire conține dovada aderenței la idealurile comune de căutare a unei arte și a unui limbaj decorativ alternativ.

Art Nouveau ca și mișcarea Arts and Crafts va avea o vocație integratoare, încercând să reconstituie echilibrul dintre arte și meserii, deși câmpul preponderent de manifestare în Art Nouveau rămâne tratarea decorativă a suprafețelor, pentru prima oară fiind pus în discuție raportul structură-ornament.

"Viollet-le-Duc își va manifesta interesul pentru structură ca expresie arhitecturală, iar Henri van der Velde va reformula raportul dintre ornament și construcție⁸." El susține că funcția ornamentului nu constă în a decora ci în a construi, ornamentația trebuie să pară că determină forma. Deasemenea el credea că ornamentul împreună cu forma trebuie să exprime și să simbolizeze funcția obiectului.

Un aspect dintre cele mai inovatoare ale stilului Art Nouveau e reprezentat de celebrarea liniei și prin aceasta deschiderea drumului spre diminuarea masei construite.

Mackintosh și Sullivan exprimaseră deja concepții organiciste și perfecționiste despre raportul structură-ornament.

Conform definițiilor larg acceptate, decorația caracteristică Art Nouveau-ului se bazează pe linii lungi, sinuoase și organic utilizate, cel mai adesea în arhitectură, decorație interioară, bijuterii, sticlărie, afișe și ilustrații. Totuși, variantele de manifestare din Scoția și Austria nu se supun în întregime acestei definiții. Partea comună a definiției Art Nouveau se referă la refuzul historicismului și căutarea de surse noi de inspirație. Lumea vegetală va constitui principala sursă de inspirație la care ne vor adăuga totuși și unele surse istorice până atunci neexploatate așa cum a fost bogăția ornamentelor bizantine ce va influența limbajul Wiener Werkstaette, sau motivele

⁸ Marius, Marcu LAPADAT, *Fețele ornamentului - Arhitectura bucureșteană în sec. 20*. București, Ed. Univers enciclopedic, 2003, p. 7.

celtice care vor fi preluate în varianta scoțiană a Art Nouveau-ului. Toate aceste surse însă refuză să facă referire la ornamentele arhitecturii istorice, fiind considerate că reprezintă „o artă nouă, care nu simbolizează sau nu reprezintă nimic, nu amintește de nimic, dar care poate să ne stimuleze sufletele...”⁹

Asistăm deci, în ultimele decenii ale sec. al XIX-lea și începutul sec. al XX-lea, pe plan european, la manifestarea unui curent de liberare de sub tutela academismului, în special a celui promovată de Ecole de Beaux-Arts din Paris.

Țările doresc să-și găsească identitatea atât în planul politic și social cât și în cel al sentimentelor și tradițiilor naționale. Sub acest impuls apare căutarea și promovarea specificului național în artă.

Pe de-o parte oamenii de cultură se manifestă explicit și implicit contra stilurilor bazate pe prelucrarea eclectică a limbajelor artistice istorice vest europene, a caracterului compozit al expresiei artistice, pe de altă parte doresc să-și găsească un mod de creație propriu bazat pe tradițiile autohtone.

„Europa întreagă a fost în criză: un discredit total era aruncat asupra filosofiei care dominase întreg sec. al XIX-lea, filosofia pozitivistă. Această discreditare grăbită a raționalismului a dus în artă la pierderea încrederii în capacitățile artei elino-latine, care este prin excelență raționalistă, de a fundamenta culturile naționale. Toate culturile naționale europene au început să-și întoarcă fața de la academismul elino-latin îndreptându-se spre civilizațiile în care nu pătrunseseră mașinismul și în care viziunea despre lume nu fusese fragmentată: civilizațiile extra-europene. Dar în același moment, în Paris, Brâncuși înțelege că Europa nu are nevoie să apeleze la tradițiile culturale extra-continentale și că se poate adresa unor tradiții de pe chiar teritoriul ei...”¹⁰

Am amintit de Brâncuși deoarece el aspirase în țara noastră aerul unei culturi organice încheiate, care mai dăinuia în sec. al XIX-lea și chiar la începutul celui următor și dăinuie încă în multe centre ale țării, acolo unde se păstrează o gândire țărănească autentică.

Paul Valery, spune undeva, că „la baza culturii europene stă cultura elino-latină, că pe aceasta vine cultura Evului Mediu de coloratură creștină, și că, în al treilea rând, se regăsește un fel de revenire la cultura elino-latină laică și antropocentrică (împotriva culturii Evului Mediu care era teocentrică și mistică) și că această cultură este cultura Renașterii Italiene”¹¹. În situația în care analizăm conținutul material în artă, în literatură, remarcăm funcționarea straturilor indicate de Valery peste tot în Europa. Nu există domenii în care ele să nu fie luate ca bază pentru culturile specific naționale.

Deosebirile încep de la durata specifică fiecărei perioade și de la modul în care fiecare țară sau regiune asimilează noile viziuni. Renașterea, în Țările Române, a fost identificată în epoca lui Petru Rareș pe de-o parte și în Muntenia brâncovenească pe de altă parte, când în artă s-au exprimat viziuni antropocentrice în locul vechiului teocentrism, dar fără a se putea vorbi de existența unui curent pe deplin formulat

⁹ August ENDELL Apud Felices HODGES, *The New Design Source Book*. Londra, Quatro Publishing 1986, p.39.

¹⁰ Ion FRUNZETTI, *În căutarea tradiției*. București, Ed. Meridiane, 1998, p. 113

¹¹ Paul VALERY, Apud FRUNZETTI, *Ion Op.cit*, p. 112

Renașterea noastră, adică începutul unei culturi organice umaniste care să încorporeze cuceririle raționalismului european, are loc ca și cea a bulgarilor, chiar cu câteva decenii înaintea lor, în sec. al XIX-lea.

„Tot secolul al XIX-lea reprezintă o Renaștere românească care introduce principiile raționalismului chiar și acolo unde nu avea ce căuta, ca de pildă în pictura bisericească care s-a stricat față de ce era înainte”¹².

Cultura românească a secolului al XIX-lea a asimilat tendințele europene atât de repede încât între cele două războaie, adică în deceniul al III-lea și al IV-lea al sec. al XX-lea, cultura spirituală românească putea sta, sub raport literar și artistic, în unele ramuri, la nivel european. Dar, în același timp se și puseseră bazele unor procese împotriva introducerii formelor fără fond, al unei culturi europene care venea să niveleze.

În Țările Române această manifestare contra stilurilor bazate pe prelucrarea ecletică a limbajelor artistice istorice vest-europene este o mișcare artistică ce se încadrează în preocupările perioadei post pașoptiste de emancipare politică, socială și culturală.

În cea de a doua jumătate a sec. al XIX-lea au loc evenimente politice de importanță majoră pentru viitorul poporului român: Unirea Principatelor (1859) și cucerirea independenței față de Imperiul Otoman (1877-1878). Ca urmare în 1881 România devine Regatul României ceea ce îi conferă un statut similar celorlalte țări europene. Urcarea lui Carol I pe tronul României în 1866 și elaborarea, în același an, a primei Constituții liberale au contribuit definitiv la impulsivitatea mișcării de „europenizare” a României. Odată cu modernizarea tuturor sectoarelor materiale și spirituale ale societății românești, s-a făcut un uriaș efort de „schimbare la față” a unei lumi românești patriarhale, a acestui *Bysance apres Bysance* cum spunea Iorga.

Într-o perioadă relativ prosperă au loc modernizarea instituțiilor statului, un proces accentuat de urbanizare și apariția unor clădiri reprezentative în centrele marilor orașe. Cu toate acestea, deschiderea unei societăți patriarhale și agrare către capitalism nu s-a făcut cu ușurință.

Această rezistență a lumii rurale față de orașe văzute ca „adevărate pandemonii corupătoare”¹³ s-a manifestat cu o vigoare comparabilă cu ascensiunea capitalismului, căruia i se opunea.

Spre sfârșitul sec. al XIX-lea România apare ca o țară a contrastelor: „Lumea rafinată, de stil occidental la nivelul elitelor, trai cu moșteniri orientale la nivelul claselor de mijloc și sărăcie întâlnită azi în lumea a treia - în lumea satelor.”¹⁴

Pentru ilustrarea „pendulării dintre Orient și Occident”, istoricul Florin Constantiniu evocă chiar descrierea casei lui Tache Ionescu făcută de I.G. Duca, debutul sec. al XX-lea însemnând o perioadă propice pentru arhitectura marilor clădiri. Privirile românilor se îndreptau spre capitala „surorii mai mari a României”, locul din care se propagau modelele culturale ale epocii.

¹² Ion FRUNZETTI, Op.cit1, p. 114

¹³ Florin CONSTANTINIU, *O istorie sinceră a poporului român* București, Ed. Univers enciclopedic, 1999, p.235

¹⁴ Florin CONSTANTINIU, Op. Cit., p.238

O cercetare descriptivă sintetică a culturii românești, realizată cu grija evidențierii specificității naționale și a diversității ei interioare, poate lesne convinge că acest document expresiv al spiritualității noastre dobândește în perioada sfârșitului secolului al XIX-lea o dimensiune spectaculară, de-a dreptul explozivă, edificatoare sub raportul formelor noi câștigate în urma impulsurilor primite din partea mișcării de idei a vremii.

Cultura românească, caracterizată prin diversitate și complexitate, participă cu caracterul ei dinamic și stimulatив la viața poporului intrat acum într-o altă etapă, puternic individualizată, a devenirii sale istorice.

Consolidată în liniile ei fundamentale, epoca constituirii și organizării statului național modern, marcată de revoluția de la 1848, de actul Unirii din 1859 și de Războiul de Independență (1877 - 1878) se încheie. Cultura acestei epoci, în ansamblu, contribuie prin căile proprii la procesul de transformare a României moderne creându-i mijloace și forme de manifestare, impulsionându-le, justificându-le și personalizându-le prin originalitatea ei distinctivă.

După 1878, în urma unei radicalizări în toate domeniile: în economie, pe plan social, în mișcarea politică, în ideologie, în mentalitate, în mai larga deschidere spre lumea din afară se delimitează o nouă perioadă mai productivă, prin sporirea capacității de creație.

Ca și întregul proces al civilizației și cel al culturii s-a realizat, în această epocă de pilduitor militantist civic când s-a consolidat națiunea și statul național, când s-a pregătit Unirea cea Mare, pe albia ideii naționale.

„Cultura epocii a fost prin caracteristicile sale cele mai pregnante o cultură națională. Ca rezultată a timpului și spațiului românesc, fără să ignore ecourile și sugestiile venite din afară, din lumea franceză mai ales, dar și din cea germană (cu precădere asimilate în cadrul mișcării junimiste), ea a ajuns, în configurația particulară dobândită în raport cu valorile universale, receptate liber și creator, să exprime interesele naționale, să întărească sentimentul coeziunii și solidarității colectivității românești și să contribuie activ la formarea conștiinței de sine a poporului nostru.”¹⁵

Prin racordarea vechilor achiziții dobândite la perspectivele spiritualității sfârșitului de veac al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea, toate domeniile acestei culturi, marcat naționale și-au reluat în continuitatea lor înnoitoare dialogul cu realitatea, care a contribuit, printr-un proces de extindere și aprofundare, la realizarea unor valori reprezentative pentru creativitatea colectivității românești.

În această epocă, rolul artelor a fost major, în „ridicarea inteligenței și luminarea nației”, cum spuse Kogălniceanu. Pictura și sculptura au încercat să rezolve spinoasa problemă privind raporturile dintre tematica și limbajul artistic, prin orientarea către veridicitate, realizându-se opere cu o concentrată substanță umană și etică în conținut și de o marcantă originalitate în expresie.

Angajate într-o împlinire permanentă, domeniile culturii din această fecundă perioadă istorică ce avea loc în toate sectoarele spiritului public, au oglindit bogăția spirituală creativă a națiunii. Condiția umană a epocii s-a reflectat în cultura acestei

Dezvoltarea culturii între 1878 și 1918. În: Istoria românilor Vol. VII, tom. II, București, Ed. Enciclopedică, București, 2003, cap. VIII., p.542.

perioade constituind un fond prețios al unei culturi noi sensibile la tot ceea ce era propriu românilor și prin aceasta universal în existența unei umanități. Bogăția culturii, dimensiunea ei au fost probate de valorile pe care s-a întemeiat în câteva din compartimentele ei cele mai reprezentative.

S-a continuat pe terenul artelor și în această perioadă lupta împotriva formalismului, convenționalismului, al academismului și mai ales pentru o apropiere a artelor de realitate. Talente și școli artistice în arhitectură, în sculptură, în pictură au militat pentru orientarea spre veridicitate, pentru realizarea unei arte de idei, cu substanță etică în conținut și expresie. Deși existau influențe străine, inspirația artistică din viața materială și spirituală românească a câștigat teren, imprimând, prin autohtonizare un caracter propriu artelor ajutându-le să dobândească atributele caracterului național și popular.

A doua jumătate a sec. al XIX-lea este marcată în toate domeniile culturii de întoarcerea la tradiție, de afirmare a specificului național. Așa cum preciza Petru Comărnescu „tentativele depărtării de tradiție sunt urmate de călduroase apropieri, din care generează apoi noi atitudini.”¹⁶

Momentul crucial în care în istoria artei naționale se manifestă stilul neoromânesc în artele plastice la sfârșitul sec. al XIX-lea a fost desigur o consecință firească a parcursului străbătut de artele vizuale în acel veac.

În Țările Române și București în special veacul al XIX-lea a însemnat, din punct de vedere artistic, racordarea lor la curentele vehiculate în țările Europei vestice, curente pătrunse aici fie prin filiera rusă, fie prin filiera germano-austriacă până când vor fi învățate direct de la sursă respectiv de la Paris, centru și model al lumii culturale în epoca respectivă.

Secolul debutase sub semnul neoclasicismului dar persistența curentului, până spre mijlocul sec. al XIX-lea și înghețarea sa în formulele academice promovate în special de Ecole de Beaux-Arts din Paris face ca la un moment dat în întreaga Europă să apară o contradicție din ce în ce mai accentuată între diversitatea și complexitatea vieții sociale și schemele de compoziție simetrice, monumentale ale academismului în arhitectură¹⁷. Urmat în arhitectură, sub influența descoperirii valorilor arhitecturii europene medievale, de stilul romantic-historist pur, aceste modele se vor pulveriza sub presiunea vieții moderne făcând loc unui alt mod de exprimare care va domina arhitectura europeană mai bine de jumătate de secol, și a cărei denumire cuprinzătoare este eclectismul.

Apărut în Franța la mijlocul sec. al XIX-lea, modificând criteriile și valorile, „eclectismul se împotrivesc de pe o poziție flexibilă istorismului doctrinar și având la baza concepției sale actul de „a alege” (grecescul *eklego*)[preia] părți convenabile, adaptabile din diferite stiluri preexistente.”¹⁸

¹⁶ *Specificul românesc în cultură și artă* În: COMĂRNESCU, Petre *Kalokagathon* București, Ed. Eminescu, 1985 pg.208

¹⁷ Mihai ISPIR, *Clasicismul în arta românească* București, Ed. Meridiane, 1984, p. 120

¹⁸ Pentru stilurile care s-au manifestat în sec. al XIX-lea în București informații extrase din lucrarea MUCENIC Cezara *"București. Un veac de arhitectură civilă. Secolul XIX"* București, Silex, 1997

În Țările Române și în special în București neoclasicismul se va afirma chiar de la începutul sec. al XIX-lea continuând să se manifeste până în ultimele decenii ale veacului dar din a doua jumătate de secol, odată cu apariția arhitecților formați în școala pariziană, expresia arhitecturală oficială va fi dată de academismul de factură franceză ce va domina în special arhitectura civilă.

Perioada sfârșitului sec. al XIX și începutului sec. al XX-lea, va însemna pentru tânărul regat român perioada ridicării cu predilecție în București în calitatea sa de oraș-capitală a clădirilor pentru instituții publice reprezentative proiectate în variante ale eclectismului academic.

În București stilurile care s-au manifestat în sec. al XIX-lea s-au încadrat în puternica tendință de modernizare a orașului, adică de europenizare. „Eclectismul este un bine atâta timp cât este supus unei gândiri juste, foarte sigure de ceea ce știe și posedând principiul limitării”, spune Viollet le Duc¹⁹. Este un principiu de bază care se poate regăsi în modul de afirmare a stilului de aici, mod de afirmare ce pune în lumină o trăsătură a arhitecturii bucureștene independentă față de etapele stilistice prin care a trecut, și anume folosirea repertoriului decorativ adoptat cu parcimonie, numai pentru sublinierea golurilor și punerea unor accente pe suprafețe, fără a distruge volumul. Acest mod de folosire a modenaturii explică și de ce trecerea de la neoclasicism la eclectism nu reprezintă o cezură și de multe ori este abia simțită.

În ce privește preluarea stilului eclectic, acesta cunoaște și el anumite etape de difuziune. La început este primit ca un repertoriu decorativ neoclasic, îmbogățit cu noi elemente care se aplică, păstrând însă punerea în pagină de tip neoclasic. În ultimul pătrar al secolului, odată cu spectaculoasa modificare a vieții orașului devenit capitală de regat, intervine o schimbare și în ce privește cerințele programului de arhitectură, cel mai frecvent întâlnit - casă /locuință - . Ca urmare eclectismul se va manifesta pe deplin atât în rezolvarea planimetrică cât și în aspectele decorative.

Persistența folosirii expresiilor stilistice preluate din Europa occidentală, s-a datorat și faptului că acestea reprezentau, pentru acest spațiu, un limbaj nou întrucât repertoriul pe care-l foloseau nu însemna o revalorificare a formelor existente din vremuri apuse. Așa se explică faptul că la sfârșit de veac sunt arhitecți care reinvie soluții din arhitectura istorică europeană cum o va face Louis Blanc la Palatul Ministerului Agriculturii, Comerțului și Domeniului (1894) sau la casele particulare proiectate de el, vehiculând forme și repertorii ale renașterii franceze, sau arhitectul George N. Duca, promotor al stilului Ludovic al XV-lea, atât ca motive decorative cât și ca mod de compoziție a peronului sau a fațadelor ca și cel care a proiectat casele din strada Scaune, nr. 52-54, în a căror fațadă reia repertoriul stilului Ludovic al XIV-lea. Renunțarea la amestecul de motive decorative și de moduri de punere a lor în pagină nu mai poate fi încadrată în exprimarea eclectică care folosea diferite surse de inspirație ci

¹⁹ Eugene VIOLETT LE DUC, *Entretien sur l'architecture*. Apud UNLACK, G. *De Vitrine à le Corbusier. Textes d'architecture*. Paris, Dunod, 1968 p.61

„romantismului” acordându-i acestuia accepția de curent ce reînvie formule stilistice dintr-o anumită perioadă a trecutului, nu doar din cel al Evului Mediu cu precădere cel gotic.

Totuși cel mai frecvent stil european care încadra orașul, și din punct de vedere artistic, marilor capitale a fost eclecticismul de factură academică dar care și-a găsit formule originale de punere în operă. Este modul de exprimare al arhitectului Alex. Săvulescu în cazul caselor proprii, când, preluând soluții decorative și tratări volumetrice din mai multe surse stilistice, introduce o sursă dominantă în limbajul arhitecturii gotice, sau la casele proiectate de arhitectul S.Mayer, care are drept sursă de bază a inspirației neoclasicismul de tip austriac.

În aceeași viziune stilistică se încadrează operele unor arhitecți străini solicitați să lucreze în România, cum este cazul Palatului Casei de Depuneri (1896-1900) de arh. Louis Gottereau, a clădirii Facultății de Medicină și Farmacie construită în 1902 de arh. Louis Blanc, sau a Palatului de Justiție având ca autor principal pe arh. A. Ballu și terminat puțin înainte de sec. al XX-lea. Aceștia li se vor adăuga cele proiectate de arhitecți români reveniți în țară după studii efectuate în străinătate. Este cazul Palatului Poștelor, operă a arh. Alexandru Socolescu, terminată în 1900, sau a Palatului Parlamentului, proiectat de arh. Dimitrie Maimarolu ca și al Palatului Bursei și Camerei de Comerț operă a arh. Ștefan Burcuș, clădire pe care revista *Arhitectura* o consideră concepută într-un stil „Ludovic al XVI-lea modern”. În această epocă, în general limbajul artistic se va aplica în forme eclecticice, când „slăbirea rezervei față de ornament, [a lăsat] slobodă fantezia meșterului ori arhitectului, sau dimpotrivă, [a codificat-o] cu ajutorul șabloanelor pentru stucaturi”²⁰.

În București alături de aceste manifestări ale curentelor de influență occidentală persistă totuși în epocă, deși puțin remarcate, clădirile cu funcțiune mixtă prăvălie la parter/locuință la etaj, care continuă să folosească planul tradițional al casei urbane, fațadele lor fiind tratate cu sobrietate din punct de vedere al motivelor decorative fiind vorba în genere de encadramente, brâie sau sublinierea cornișei cu o decorație în stuc cu motive geometrice sau florale modelate aproape plat.

Efectele dominante ale eclecticismului erau suficient de prezente deja în 1880 pentru ca istoricul A.D.Xenopol să constate că: „O varietate amestecată de forme, o ornamentare încărcată, o amestecătură a tuturor epocilor și a tuturor stilurilor, face de tocmai arhitectura noastră n-are nici stil, nici caracter”²¹.

„Acest fenomen - și nu stil - poate fi apreciat ca pe un moment de criză a formelor, sub presiunea structurilor sociale și a dezvoltării economice în care necesitatea înnoirii nu și-a găsit încă expresia consecventă spațial tectonică și decorativă.

Orașele românești, în special Bucureștiul, poartă și azi amprenta acestei epoci frământate și contradictorii - alăturând frontonul curb și fragmentat cu ogiva și crenelurile neogotice, cu arcul turtit al stilului Tudor, cu acoperișul și lucarnele

²⁰ Mihai ISPIR, *Clasicismul în arta românească* București, Ed. Meridiane, 1984, p. 120 Apud LAPADAT Marcu Marius Op.cit., p.38

²¹A.D. XENOPOL, Apud LAPADAT Marcu Marius Op.cit., p.38.

arhitecturale ale Renașterii franceze, atlantici, cupidonici, cariatidele pompierismului, filiațele italiene, maure sau olandeze. Totul pentru a impresiona, pentru a produce efect, pentru a uimi și a servi dorinței de afirmare individualistă și de concurență socială”.²²

La aceasta a contribuit pe de o parte necesitatea transformării rapide a cadrului material construit pe măsura noilor exigențe ale societății, concomitent cu dezvoltarea civilizației de tip modern, ceea ce a determinat, în cea mai mare măsură, faptul că, până în jurul anului 1860 cei care au profesat arhitectura, în special în calitate de slujbași ai statului, sunt veniți din străinătate în condițiile lipsei specialiștilor autohtoni. Pe de altă parte lipsa instituțiilor de învățământ superior de specialitate a condus la situația că primii arhitecți români s-au format în școli și academii din Franța, Austria, Germania.

Ori orientarea lor stilistică a fost urmarea directă a formării tinerilor arhitecți în învățământul apusean, acolo unde își însușesc un bagaj de cunoștințe și forme ce aparțin unor stiluri atât de diferite, și evident, pot cunoaște și se familiarizează cu creația arhitecților epocii, ce se înscrie tot ariei eclecticismului: „Dar, odată cu această cunoaștere, arhitecții școlici vin în contact și cu ultimele teorii și curente ale timpului, iar unii dintre ei și le însușesc și le vehiculează. Se constată astfel o cezură între creația arhitecților și încadrarea ei stilistică și modul în care era gândit și comentat faptul arhitectonic”.²³

Dealtfel Dimitrie Berindei, în cunoscuta sa lucrare apărută în 1861 *Despre arte și despre cultura lor în Țara Românească*, lucrare a cărei valoare a determinat republicarea sa numai câteva decenii mai târziu în prima revistă de arhitectură *Analele arhitecturii și ale artelor cu care se leagă*, spunea: „o condiție de viață pentru artă e de a ne reinnoi în formele ei, d'a nu copia stilul altei epoci... artele frumoase sunt necesare pentru cultura morală și intelectuală a unui popor... și cei ce țin mai cu seamă la originalitatea maturei, cei ce combat **cosmopolitismul** în numele individualității naționale, în numele independenței și libertății ei, au o datorie sfântă, de a contribui la organizarea lor în țara noastră”²⁴, afirmații ce respingeau categoric, încă de atunci, preluarea formulelor stilistice străine așa cum era eclecticismul, făcând apel la o revenire la modelele tradiționale.

Dar, așa cum am precizat, în arhitectura orașelor românești, sursa înnoirilor în pitoresc și monumental a fost inițial căutată în modele din alte culturi decât cea națională. O explicație ar fi și aceea că arta veche românească era puțin cunoscută, iar atât cât era cunoscută era uneori privită ca relicvă a ultimelor perioade de dominație a culturii oriental-otomane sau ca simbol al vremurilor apuse ale Evului Mediu, tot așa cum artiștii Revoluției franceze condamnau goticul ce reprezenta aceeași epocă „Intunecată”, în numele raționalismului și al culturii clasice.

²² Mihail CAFFE, *Ion Mincu*, București, Ed. Meridiane, 1984, p. 8

²³ Cezara MUCENIC Op.cit. p.10

²⁴ Dumitru BERINDEI, *Despre arte și despre cultura lor în Țara Românească* În: *Analele arhitecturii și ale artelor cu care se leagă*, an I, nr.5, p.109-110

În plus moda imitației și puterea de influență exercitată de marile capitale și centre apusene au avut și ele un rol putem considera chiar preponderent în acea perioadă în care Bucureștii se pregăteau să devină *micul Paris*.

„Toate curentele și influențele mișcării europene de arhitectură, care spre 1890 începea să-și găsească ieșire spre stilul 1900” sau „Modern Style” se grefează în mod specific „pe condițiile particulare de dezvoltare națională, încă puternic ancorată în idealurile pașoptiste, mai ales prin personalitățile artistice ale vremii: Grigorescu, Andreescu, Aman, Luchian, Eminescu, Coșbuc, Slavici, Delavrancea, Onciul, Odobescu, B.-P. Hașdeu, Kogălniceanu și alții care concureau în pictură, literatură, scrieri istorice, la formarea unei culturi naționale moderne, pornind de la studiu și glorificarea tradițiilor populare și a valorilor trecutului istoric”.²⁵

Odobescu selectase încă din 1851 un program a cărui actualitate trebuie s-o acceptăm și astăzi: „Studiați rămășițele oricât ar fi de mărunte ale producțiunii artistice din trecut și faceți dintr-acele sorgința unei arte mărețe și avute... nu pierdeți nici o ocaziune de-a vă folosi de elementele artistice ce vă prezintă monumentele românești rămase din vechime; dar prefaceți-le, dezvoltați-le, dacă știți și puteți... contemplați adesea și vă pătrundeți simțurile de natura așa de variată a tărâmului românesc... Lucrați, dar, ca din vechile monumente să iasă precum fluturul din crisalidă, monumente mai mărețe, dar cu același caracter de originalitate locală...”²⁶

La fel de interesantă este poziția lui D. Berindei care, în 1861 scria în *Revista Română* pe care o crease împreună cu Al. Odobescu: „Dacă e ceva miraculos în tot cursul istoriei noastre, e conservarea unei naționalități care strecoară prin secole, înconjurată de inamici puternici, care străbat prin toate calamitățile, care lasă sângele său pe toate câmpurile și care, deși martirizată, n-a pierdut originalitatea sa și nimic din ceea ce constituie fizionomia unui popor. Această moștenire părintească e o datorie pentru noi, a o păstra cu cumpătate. Putem prefăce, perfecționa în obicei și instituții, căci legea propășirii e o lege firească, e legea vieții popoarelor; dar să ne ferim de a atinge fondul, căci singuri ne-am da lovitura de moarte”.²⁷

Problema creării stilului național în arhitectură va fi larg dezbătută în epocă, opiniile fiind diferite. La o extremă se situau oameni de cultură ca arh. Ștefan Ciocârlan care afirma: „în ce privește artele...niciodată nu am ajuns să ne fixăm asupra unui stil propriu caracteristic țării” dar admitând totuși „numai în elementele decorative - și acestea sunt multe -, numai în detaliu se pot observa caractere bine definite, caractere originale”²⁸. Altă poziție îmbrățișau cei cu opinii similare arh. George Mandrea ce vedea în posibilitatea făuririi unui stil românesc dar recomanda cu o intuiție remarcabilă:

²⁵ Mihail CAFFE, Op.cit. p.10

²⁶ ODOBESCU, Al. *Opere*, vol. II, E.S.P.L.A., 1955, p.83.

²⁷ D. BERINDEI, *București, studiu istoric*. (articol din 1861 republicat) În: *Analele arhitecturii și ale artelor* cu care se leagă, an I, nr.5,6,7, 1890.

²⁸ Ștefan CIOCÂRLAN, *Clădirile vechi*. În: *Analele arhitecturii și ale artelor* cu care se leagă, an I, nr. 1, p.13.

„trebuie să se înțeleagă sistemul constructiv și decorativ și să se continue, nu să se copieze”.²⁹ Același G.Mandrea vedea și înțelegea necesitatea studiului monumentelor naționale și aceasta mai ales pentru tinerii arhitecți formați în școlile apusene, care vin cu o cultură intelectuală și vizuală străină de formele țării și prea de timpuriu înainte de a le cunoaște, preiau de la acestea numai repertoriul strict decorativ, pe care-l aplică apoi la clădiri cu diferite programe, negând prin aceasta unul dintre principiile de bază ale unei arhitecturi care cere ca formele decorative să reiasă din construcție, să corespundă funcției clădirii, să se armonizeze cu distribuția interioară deci să fie variate de la program la program.

Depășind faza de teoretizare, la modul concret, orașul va cunoaște, prin efortul creator al arhitecților Ion Mincu și Ion N.Socolescu, încercarea practică de construire a unui stil național.

Pe la 1884, când Mincu s-a întors de la Paris absolvent al Academiei de Belle Arte cu titlul de arhitect diplomat al guvernului francez, profesiunea în care se formase era conturată, statutul social îl integra pe deplin în rândurile intelectualității și-i oferea și independența meseriilor liberale. La puțin timp după revenirea sa în țară se va constitui prima asocierie profesională prin înființarea Societății Arhitecților Români (1891), a cărui membru fondator va fi alături de alte nume de prestigiu ale epocii și va apare, sub direcția arhitectului Ion N. Socolescu, revista de specialitate *Analele Arhitecturii și ale Artelor cu care se leagă* (1890), revistă care se va pune în slujba breslei și mai ales a tinerii asociații.

Geniul lui Mincu a rupt cel dintâi bariera celor o sută cincizeci de ani după ultima epocă strălucitoare a artei naționale, aceea a stilului brâncovenesc. Dar, pentru a pune în practică concepțiile sale în legătură cu crearea unei arhitecturi noi, bazată pe tradițiile nației sale în mijlocul și pentru trebuințele căruia se simțea atras să lucreze era neapărat necesară o cunoaștere profundă a artei acestui popor. Grigorescu va afirma „academismul și eclecticismul, care la sfârșitul secolului trecut erau atotputernice în întreaga lume, nu l-au tentat pe Mincu, la baza concepției sale despre arhitectură stând idea că dezvoltarea artei de a construi trebuie, desigur, să se sprijine pe exemple clasice aparținând vechilor arhitecturi... în sprijinul acestei concepții, noul în arhitectură nu se bazează pe ruperea continuității unui stil, ci reprezintă o creștere firească, o reluare pe plan superior și o prelucrare corespunzătoare a unor programe și cerințe sociale, a elementelor și formelor acumulate anterior”.³⁰

Pe lângă preluarea și prelucrarea formelor majore ale arhitecturii românești medievale tradiționale, una dintre principalele noutăți ale stilului o constituie utilizarea citadelor și nu a paștelor din arhitectura țărănească românească. „Răbdarea și ingeniozitatea țărănească sugerează o disciplină și îndeamnă spre o metodă de lucru născătoare de două forme. Arhitectura românească de la 1900 reia un program care

²⁹ George MANDREA, *Început de renaștere a artei române...* În: *Analele arhitecturii și ale artelor cu care se leagă*, an II, nr.5, p.109-110

³⁰ Grigore IONESCU *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*. București, Ed. Acad. RSR, 1982 pg. 417.

constă în a nu înstrăina înfățișarea țării și a dezvolta mai departe premisele date de arhitectura țărănească aducându-le până la monumental”.³¹

Corifeu de necontestat al arhitecturii naționale, recunoscut pentru originalitatea și valoarea creației în epocă, arhitectul Ion Mincu (1852-1912) este cel care va contribui în mod esențial la nașterea unui stil românesc, denumit în cele din urmă, neoromânesc, stil pe care-l va promova prin creațiile proprii și prin formarea tinerilor în cadrul învățământului instituționalizat de arhitectură pentru care s-a luptat și la a cărui înființare a participat în mod direct.

Principala trăsătură a personalității creatoare a lui Mincu o constituie înțelegerea justă a valorii obiective a arhitecturii țărănești și a celei urbane românești alături de marea arhitectură eclezială veche... Atașamentul său față de popor și tradițiile sale care îl situează pe linia ideologiei democraților revoluționari participanți la revoluția de la 1848, stau la baza luptei pe care o desfășoară prin viu grai, în scris și prin oferta sa arhitecturală împotriva orientărilor cosmopolite [în] domeniul arhitecturii”.³²

Mincu este un intelectual român conștient de obligațiile sale față de cultura națională, el admiră și iubește pictura românească, creația nouă a unor artiști care-și găsesc sursele de inspirație în trecutul sau în viața de toate zilele a acestui popor; îndrăgește bogăția de forme și idei a artei populare. Patriotismul său este cald și reținut, filtrat printr-o fire sobră și rațională...căutând permanent să distingă adevărata artă românească de contrafacerile ei de salon sau de paradă”.³³ Model de abordare a arhitecturii naționale arhitectul era marcat întotdeauna de spirit critic și de o mare exigență față de sine însuși, ceea ce l-a ținut departe de exagerările ce vor caracteriza creațiile de mai târziu ale epigonilor săi întru arhitectura *neoromânească*.

Viitorul arhitect, legat de idealurile generației sale plecase la Paris cu imaginea frumuseților românești, gândind că și arhitectura - ca modalitate artistică - poate servi idealului național ca și pictura și literatura.

Educat și format în Occident, crescut în estetica occidentală, luase contact cu dimensiunile colosale ale arhitecturii Apusului și bogatele și rafinatele detalii ale acesteia, dar, după cum apreciază Constantin Joja, „nici detaliile extraordinare, nici dimensiuni colosale nu avea să întâlnească el în țara în care rafinamentele și expresivitatea arhitecturii sunt generate numai de proporții între registrele de umbră și lumină, de ritm unitar în volume unitare, de simplitate și originalitate luminoasă, deseori reduse la simple accente, stâlpii și balustrada. În locul arhitecturii de piatră și cărămidă care îi formase ochiul în Occident, avea să întâlnească aici arhitectura de lemn nerezistentă dar rafinată, totuși neinteligibile pentru cine a pierdut legătura la sensurile arhitecturale”.³⁴ Armoniile arhitecturii tradiționale trebuiau îndulcite prin ornament, culoare, smalțuri, prin profile care trebuiau îngroșate, volume care trebuiau mișcate,

³¹ Grigore IONESCU Op.cit. p.581.

³² Gheorghe CURINSCHI-VORONA, *Istoria arhitecturii în România*. București, Ed. Tehnică, 1981 p.287

³³ Mihail CAFFE, Op.cit. p.10

³⁴ Constantin JOJA, *Sensuri și valori regăsite*. București, Ed. Eminescu, 1981, p.64.

goluri care trebuiau variate. Voia să învingă incompatibilitatea între arhitectura sacră și cea profană, care la noi a fost posibilă doar în stilul brâncovenesc.

Caracterizând opera lui Mincu, arhitectul Constantin Joja afirma: „Mincu nu a întrebuințat șabloanele arhitecturii moderne din vremea lui, ci a exploatat pe cât se putea atunci puterile plastice ale arhitecturii tradiționale într-o încercare de actualizare. Exemplul lui trebuia să rămână statornic urmat de aici înainte”.³⁵

Prețuirea arhitecturii tradiționale, poziția sa îndreptată împotriva arhitecturii de import cât și înrăurirea concepțiilor vremii l-au condus pe Mincu spre concluzia practică de a încerca crearea unui stil național care să corespundă noilor programe și noilor cerințe ale societății, constituind o dezvoltare pe o nouă treaptă a tradițiilor vechii arhitecturi românești.

„Mincu considera, într-un autentic spirit romantic care nu are nimic de-a face cu moda romantică, patrimoniul arhitectural al trecutului ca fundament pe care se sprijină dezvoltarea creației contemporane”.³⁶ El respinge însă preluarea mecanică, copierea elementelor vechii arhitecturi. Opera sa demonstrează că arhitectul surprinsese una dintre legile comune dezvoltării oricărui domeniu al producției materiale sau spirituale omenești, aceea că noul se bazează pe un dat anterior, pe o acumulare, că fiecare etapă nouă nu constituie o ruptură ci reprezintă reluarea celei precedente pe un alt plan.

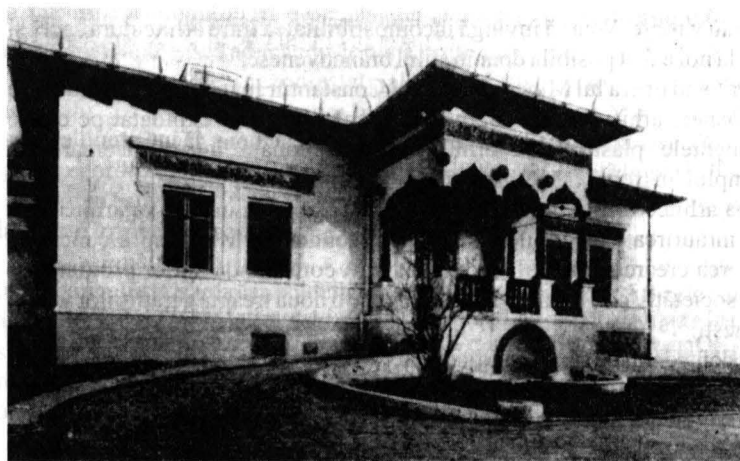
În creațiile sale se găsesc calități incontestabile cum ar fi: căutarea unei expresii plastice adecvate folosirii materialelor locale și tehnicii de construcții tradiționale; folosirea unor procedee clasice de compoziție care se exprimă prin planuri echilibrate, cu o dominantă clar precizată în jurul căreia sunt plasate funcțiunile dependente; armonia proporționată just a masei volumelor construite ca și raportul potrivit între plinuri și goluri. El prelucrează sub aspect estetic elemente constructive - stâlpi, coloane, arce, streșini - interpretând formele vechii arhitecturi românești, fără a recurge la copieri sau măriri la scară. Elementele de arhitectură elaborate de Mincu apar ca forme noi, originale, crescute organic în raport cu scara redusă a creațiilor care-l inspiră. Precum meșterii epocii brâncovenești arhitectul va îmbogăți vocabularul plastic prin încorporarea în compozițiile sale și a unor elemente elaborate pe baza interpretării arhitecturii clasice. Operele construite de arhitectul Ion Mincu se adresează privitorului într-un limbaj familiar, având aerul deschis și primitiv al realizărilor arhitecturii rurale țărănești.

În cele câteva mănăstiri și case vechi din sate pe care le-a putut cerceta în timpul unui an cât a durat studiul pentru întocmirea proiectului primei sale lucrări în stil românesc care i-a fost comandată - casa generalului Lahovary din București (pe str. Lustrului, astăzi str. Ion Movilă nr. 5, în curtea spitalului Cantacuzino), construită în 1886 *I?I*- Ion Mincu a putut descoperi, cum spunea el „rădăcinile sănătoase ale unui arbore rupt de furtună”³⁷, pe care a încercat să pună altoiul său.

³⁵ JOJA, Constantin Op.cit. p.66

³⁶ Gheorghe CURINSCHI-VORONA, Op.cit., p.291

³⁷ Aprecierile asupra operei arh. Mincu ca și citatele cf. :IONESCU, Grigore Op.cit. p.550



Arh. Ion Mincu, *Casa Lahovary* (1886)

Autorul considera proiectul interesant numai pentru că aceasta degajă o atmosferă românească, întrunind câteva din calitățile proprii arhitecturii țărănești. Clădirea reprezintă în ansamblul ei o prelucrare novatoare a unor elemente și forme specifice vechii arhitecturii românești, caracterizându-se printr-o distribuție rațională a încăperilor în legătură cu funcția lor, printr-o utilizare judicioasă a unor materiale și tehnici constructive tradiționale și mai ales prin bun gust în potrivirea proporțiilor și în dozarea decorației și armonizarea culorilor. Elementul dominant care dă caracter clădirii este un peron de acces acoperit, tratat sub forma unui pridvor de casă boierească.

Altă operă arhitecturală ce exploatează același filon este „Bufetul” de pe șoseaua Kiseleff realizat în anul 1892 după planurile „Cârciumii românești” destinate Expoziției universale de la Paris din 1889, unde n-a putut fi executat. „Bufetul de la Șosea” preia elementele tradiționale planimetrice, volumetrice și decorative ale caselor boierești de la țară, dar nu printr-un act mimetic de preluare directă a unor elemente mai mult sau mai puțin istorice, ci printr-un proces superior prin care se decantează spiritul și nu doar forma arhitecturii tradiționale. „Mincu compune o imagine arhitecturală susținută de un foișor cu coloane înalte de lemn pe care se sprijină arce înalte, trilobate, sfârșite în acoladă. O scară exterioră protejată duce spre foișor. Timpanele arcelor sunt decorate cu ornamente de ceramică smălțuită multicoloră - sursa lor fiind fără îndoială ornamentația picturală și sculpturală a arhitecturii brâncovenești - precum și cu butoni de faianță puternic reliefați. Întâlnim prelucrări ale stâlpilor întâlniți în arhitectura populară, ei nu sunt doar o mărire la scară ci forme intermediare între stâlpii de lemn și cei de piatră.”³⁸

³⁸ Gh. CURINSCHI-VORONA, *Op.cit.* Apud MITRACHE, *Georgică Tradiție și modernism în arhitectura românească*. București, Ed. Universitară "I.Mincu", 2002, p.60.



Arh. Ion Mincu, *Bufetul* (1889)

Prin realizarea acestor opere ce au modificat radical modul de exprimare în arhitectura cultă - casa „Lahovary” și „Bufetul de la Șosea” - arhitectul Ion Mincu a creat premisele unei abordări a gândirii asupra construcțiilor capabile să asigure dezvoltarea în forme majore a unei arhitecturi naționale românești. Noile sale eforturi în vederea realizării în continuare a unei astfel de arhitecturi sunt concretizate în clădirea „Școlii Centrale de Fete”, realizată între 1890-1894. Operă de maturitate, cu un plan complex, dezvoltat în jurul unei curți interioare, remarcându-se prin perfecta unitate între ansamblu și detalii. Școala Centrală impresionează prin echilibrul armonios al maselor construite, prin raportul dintre cele două registre ale fațadelor despărțite printr-un brâu, prin raportul dintre *plin* și *gol*. Regăsim aici detaliile sculpturale în piatră și decorația de ceramică puse în valoare prin proiectarea de câmpuri albe de zidărie. „Adaosul artelor minore care formează baza decorației românești”³⁹ reprezintă o sursă foarte bine folosită și prelucrată de arhitect în toate operele sale.

Curtea interioară, tratată în genul unei bogate incinte mănăstirești (amintind imaginea și formele regulate, simetrice ale unor ansambluri mănăstirești de sfârșit de secol XVII, început de secol XVIII: Hurez în Oltenia, Antim și Văcărești în București⁴⁰), este mărginită la parter de o suită continuă de arce trilobate în acoladă sprijinite pe colonete de piatră.

Este interesant la această clădire că nu elementele - care oricum nu sunt reluate din arhitectura veche - dau originalitate lucrării, ci modul cum sunt ele interpretate și înglobate ansamblului. Prin calitățile sale esențiale, Școala Centrală poate fi considerată opera cea mai izbutită a maestrului.

³⁹ G.M.CANTACUZINO., Apud Georgică MITRACHE., Op.cit. p.

⁴⁰ Grigore IONESCU Op.cit. p.552.



Arh. Ion Mincu, Școala Centrală de fete (1890)

Se poate remarca în urma analizării operei lui Ion Mincu în totalitatea sa, că arhitectul admite două direcții: „una reprezentată în creația sa de la casele Lahovary (1886) și Bufetul (1892), legată de casa țărănească și cea reprezentată de casele Vlădoianu (1889), casele Robescu (1889), casele proprii ce este reluarea, ca volum, a vechii case urbane ca siluetă, dar la care decorul este preluat din alte surse istorice. Construcția Școlii Centrale va fi o sinteză între cele două direcții, fațadele spre stradă purtând această dominantă a plinului și accentul pus pe siluetă, pentru ca în curtea interioară, galeria, motiv tradițional al casei urbane să fie concepută la proporțiile și profilele deschiderilor într-o viziune integratoare cu arta țărănească și cea a incintelor mănăstirești”⁴¹.

Caracterizându-și opera, în cuvântul de la banchetul anual al arhitecților din anul 1913, organizat la „Hotel Boulevard” de elevii și admiratorii săi, I. Mincu spunea: „...Ceea ce am făcut, e un lucru mic și simplu: am văzut în țara asta,



Arh. Ion Mincu, Școala Centrală de fete (1890) Curtea interioară

¹ Cezara MUCENIC, Op.cit. p.67

semănată cu lucruri vechi, frumoase, o biserică, o casă, un acoperiș, o ușă, o rozetă, un chinar, care aveau ceva original, cum nu mai văzusem în altă parte și mi-am zis că, adunând pe una de ici, pe alta de dincolo, s-ar putea începe cu ele un stil în țara noastră, iată ce am făcut eu. Dacă încercarea aceasta atât de modestă, mi se aprobă de Dvs., eu sunt fericit...⁴²

Aceste cuvinte tratau activitatea sa cu extremă modestie reducând-o la opera unui culegător de forme ceea ce era cu totul străin stilului preconizat de el, stil prin care arhitectul știuse să surprindă integrala frumuseții arhitecturii vechi din țara noastră, a cărei existență a dorit să o prelungească. „Mincu avea o dragoste înăscută pentru arta bizantină. Elementele orientale trecute în bizantin ca linii, ca ornamente, ca dispoziții, bogăția artei bizantine, magnificența și coloritul ei, toate se lipeau de sufletul lui mai mult decât alte arhitecturi ...ce luă el din rămășițele noastre era ceea ce-l mișcă, era o alegere prețioasă, era elementul de *veleat* al stilului, era acel secret imponderabil al frumuseții lui, era sufletul arhitecturii noastre, pe care și-l apropiase și pe care, la rândul lui, l-a trecut în lucrările sale”⁴³. Considerând arta românească drept icoana țării noastre, I. Mincu spunea: „Din această icoană trebuie să ne inspirăm și să continuăm s-o întregim, s-o înavușim, s-o înfrumusețăm”⁴⁴.

Studierea monumentelor vechi și valoroase a reprezentat pentru Ion Mincu mai mult decât o intenție documentar științifică și decât un impuls de ordin afectiv. Afinitățile și interesul său pentru arhitectura noastră veche au apărut pe fondul preocupărilor născute în rândul intelectualilor români, de raportul semnat de Th. Aman, C. Storck, Th. Ștefănescu și Al. Săvulescu asupra metodelor de restaurare practicate de arhitectul francez Lecomte de Nouy la Mitropolia din Târgoviște și la Biserica Episcopală Curtea de Argeș, metode care constau în demolarea monumentului original și reclădirea lui din nou după relevee, conform ipotezelor restauratorului asupra modului ideal de exprimare a stilului în care acela fusese clădit. Această metodă a trezit puternice reacții adverse între cei care s-au exprimat fiind și arhitectul Mincu.

Către sfârșitul vieții Mincu restaurează biserica Stavropoleos din București, pe care o considera prototip al ultimei etape a evoluției istorice a arhitecturii românești reprezentată de stilul brâncovenesc. Această lucrare reprezintă o replică târzie și îndelung pregătită a restaurărilor făcute de Lecomte du Nouy, Mincu dăruind primul model de restaurare modernă, ce urmărește să nu altereze substanța monumentului original, și să realizeze unitatea expresivă între original și adaosurile moderne. „Opera lui I. Mincu, pe plan moral, poartă pecetea celor mai bune tradiții ale angajării arhitecturii în miezul unor evenimente clocotitoare, în elanul național, ca o participare originală la contemporaneitate, pe plan profesional consemnându-se apariția în

⁴² Ion Mincu Cuvânt la Banchetul aniversar din 1913, Apud N.PĂTRAȘCU, *Ion Mincu*. București, 1929, p.98.

⁴³ N. PĂTRAȘCU, *Op.cit.*, p.101

⁴⁴ Ion Mincu Apud N.PĂTRAȘCU, *Op.cit.*, p.102.

arhitectura românească a primei forme de mișcare definită ideologic, organizatoric, stilistic”.⁴⁵

Valoarea incontestabilă a lecției stilistice a lui Mincu a fost și în forța ei de sugestie pentru arhitecții epocii care i-au recunoscut meritele, mulți dintre ei urmându-l cu rezultate notabile ceea ce a făcut din arhitectul Ion Mincu un deschizător de școală.

Cel de-al doilea promotor al stilului național în epocă, care va crea ceea ce colegii de breaslă au numit *stilul Socolescu*, deși prețuit, va avea mai puțin impact asupra contemporanilor.

Marele merit al arh. I.N.Socolescu (1856-1921) va fi strădania creatoare depusă pentru a găsi o cale proprie de exprimare arhitecturală în paralel cu Ion Mincu pe care-l respectă și despre a cărui operă vorbește întotdeauna elogios în revista al cărei director era. Prima revistă de arhitectură, publicată de I.N.Socolescu în 1890 - *Analele arhitecturii și ale artelor cu care se leagă* este principala tribună de afirmare a preocupărilor arhitecților români din acea vreme, față de poziția cercurilor guvernante privind problemele arhitecturii, începând cu învățământul și terminând cu asigurarea calităților celor care practicau cu mai multă sau mai puțină pregătire, profesiunea de arhitect. În paginile acestei reviste semnează arhitecți, nume de prestigiu ai epocii: I.N.Socolescu, Șt. Ciocârlan, G. Sterian, N.Gabrielescu, D.Berindeiu, Gh. Mandrea și mulți alții care scriu, cu profesionalism și probitate studii istorice, note de călătorie, note critice, comentarii teoretice conferindu-i publicației o ținută deosebită. Ca rezultat imediat al acestor activități publicistice susținute a fost constituirea, sub conducerea lui Al. Orăscu a *Societății Arhitecților Români* în 1891, unde Mincu apare ca membru fondator alături de arhitecții primei generații de profesioniști formați în școli de prestigiu străine dar întorși în țară pentru a-și pune știința la dispoziția comanditarului român. Gestul corespunde modului în care școala de tip academic forma arhitecții în acea perioadă oferindu-le ca posibilă soluție creatoare variația în repertoriul formal. Tocmai această libertate de a se adapta la diferite limbaje a contribuit la netezirea drumului spre găsirea unei soluții originale autohtone. Iar în aceasta S.A.R. s-a implicat în mod direct. Mentalitatea este evidentă în modul în care, la banchetul ce sărbătorește în 1892 un an de la înființarea Societății Arhitecților Români, sunt gratulați arhitecții fondatori care primesc *Colecțiunea de elemente românești*.

Înființarea S.A.R., va contribui și la punerea în discuție a ideii, de reînființare a învățământului de specialitate după ce secția respectivă, pe care de altfel o absolvise și I. Mincu, din cadrul „*Școlii de punți, șosele și arhitectură*”, dispăruse.

Din inițiativa arhitecților Mincu, Negrescu, Ciocârlan, Maimarolu și evident a neobositului Socolescu, se va înființa doi ani mai târziu, *Școala de arhitectură a S.A.R.*, școală ce va supraviețui în perioada 1893-1898 grație acestui grup de entuziaști altruiști.⁴⁶

⁴⁵ Mircea LUPU, *Școli naționale în arhitectură*. București, Ed. Tehnică, 1977. p.136.

⁴⁶ Datele referitoare la activitatea lui Socolescu extrase din articolul: Cezara MUCENIC, Ioan N. Socolescu, *activitatea în Bucureștiul sfârșitului de veac 1884-1900*. În: București, Materiale de istorie și muzeologie, vol. XIII, București. MMB, 1999, p. 234-237.

În paralel cu colegul său Mincu, arhitectul I.N.Socolescu încearcă să găsească și el propria formulă stilistică atunci când proiectează casa din str. Lucaci nr. 21 bis, pentru cunoscutul istoric al Bucureștilor - Ionescu-Gion. În cadrul acestui proiect, Socolescu reușește să inoveze planimetric, volumetric, decorativ și ca amplasare. Planul desfășurat pe trei nivele, de forma unui trapez inegal, prevede, așa cum era gândit și la vechea casă boierească, intrarea, la nivelul principal, printr-un foișor în vestibul, din care se dispun cele patru camere, la fața străzii fiind încăperile mai importante, adică salonul și biroul. Pentru comunicare între cele trei nivele, în mod cu totul inedit, se prevede un turnuleț ce conține casa scării. Combinarea diferitelor volume, neuzitată la clădirile cu funcțiune de locuință, este menită a rupe unitatea mesei și a particulariza compoziția volumetrică. Decorul inovează și el intrucât umple cu totul suprafețele dintre arcele trilobate, arce prezente în cazul tuturor deschiderilor, foișor, loggie, ferestre. Se introduce motivul decorativ floral tratat în maniera stucaturii plate. Fiecare cornișă primește alt brâu decorativ care se încheie printr-o baghetă bine conturată sau o torsadă. Acoperișul reia tipul de streășină lată, ca la vechile case boierești bucureștene, care se mai găseau în oraș la acea epocă.

Noua formulă stilistică înseamnă doar încercarea de a introduce pe lângă repertoriul volumetric și decorativ vehiculat în epocă, repertoriu de sorginte vest-europeană, o altă suită de elemente din ceea ce arhitectul identificase la vechile case ale orașului, în arhitectura post-brâncovenească sau în arhitectura de influență orientală existentă în București încă la acea dată, cu tipul său de decorație.

Analizând întreaga compoziție propusă de arhitectul Socolescu trebuie remarcată originalitatea față de exprimarea stilistică curentă. El a găsit soluții să modifice: jocul volumetric; să introducă motive insolite; să schimbe modul în care se amplasează pe lot clădirea sau felul în care este dispusă modenatura ceea ce a conferit casei Ionescu-Gion expresia arhitecturală originală. Clădirea va deveni astfel exemplarul princeps al exprimării arhitecturale ce se va numi *Stilul Socolescu*.

Toate proiectele, cunoscute în prezent, semnate de I.N.Socolescu după anul 1889, se încadrează acestui mod de exprimare stilistică, fără ca rezolvarea să însemne multiplicarea soluției inițiale, ci păstrând efortul creator de nuanțare a expresiei în raport cu funcțiunea și amploarea programului. Așa sunt casele-locuință, de diferite dimensiuni.: 1890 casele din str. Clopotarii Noi, nr. 55 și clădirea din str. Polonă nr. 26 , reparată radical în anul 1891, 1894 casa dr. Iovit din str. Emigrantului. De asemenea clădirile cu funcțiune mixtă, foarte des prezente într-un oraș în care negoțul este una dintre ocupațiile principale și anume acel tip de construcție ce are parterul comercial iar caturile superioare - locuințe este prezent și în opera sa : casele din Calea Moșilor „în curtea bisericii Răzoare" ridicate în 1889, casele proprii din bd. Carol I nr. 14 și cele de la 14 bis, proprietar Ion Constantin Robescu sau casele Mihail Stoescu din str. Izvor colț cu str. Mihai Vodă, din 1897. Analiza lor pune în evidență o anume nuanțare în timp a stilului Socolescu.

Stilul Socolescu se va caracteriza prin punerea accentului pe una dintre fațade, de obicei cea cu intrarea, nediferențierea în tratarea nivelurilor din punctul de vedere al importanței decorative și retragerea față de linia străzii cu orientarea fațadei paralel cu aceasta. De asemenea tot în această viziune stilistică se vor introduce și soluții vechi tratate în formă nouă respectiv un element constructiv-decorativ, bovindow- în locul foisorului central- cum este cazul clădirii din bd. Carol nr. 14 bis , fațada devenind un cadru decorativ cu diferite motive: torsade, brâie, arcaturi, cărămidă aparentă, de la nivelul parterului până la cupola centrală, și prin aceasta reușind să-i confere expresii individualizată.

Stilul Socolescu nu va rămâne fără ecou și ambele soluții vor fi reluate în epocă, dar difuziunea va fi de scurtă respirație. Nu va avea același impact în creații arhitecturale a epocii ca cel propus de I. Mincu, dar va fi remarcat de confrăți și apreciat efortul creator făcut pentru găsirea unui limbaj nou.

Contribuția lui I.N. Socolescu la istoria și evoluția arhitecturii românești este remarcabilă, acesta marcând prin creațiile sale o etapă definitorie în arhitectura Bucureștiului sfârșitului de secol XIX.

Definirea stilistică a activității arhitectonice în București, pune în discuție un fapt al civilizației românești din secolul al XIX-lea și anume preluarea experienței Europei apusene și transpunerea ei în realitatea de aici. Pe planul creației arhitecturale faptul a avut o deosebită importanță căci înscrierea în circuitul european de valori artistice a permis receptarea rapidă a curentelor modernizatoare în sec. al XX-lea. S-a demonstrat foarte clar că preluarea s-a făcut printr-o selecție, predominant fiind echilibrul, buna măsură, respectul pentru volum și decorația menită numai a îmbogăți suprafețele. Apoi, prin contrast, introducerea curentelor europene - neoclasicism, romantism, eclectism - a impus nevoia artistică de reîntoarcere la surse de sorginte națională și chiar dacă alegerea motivelor sau a modului lor de transpunere nu a ajuns la adâncă discernere a ceea ce ar fi putut fi considerat specific creației constructive a acestor locuri, au introdus ideea existenței acestuia, în diferite modalități de expresie : în arta țărănească și cea urbană, în arta laică și religioasă.

Este viziunea pe care atât de înțelept o va rezuma arhitectul George Mandrea într-unui din primele articole care analizau rezultatele noilor moduri de exprimare arhitecturală: „...unii arhitecți încearcă să reînvie arhitectura românească....Trebuie să înțeleagă sistemul constructiv și decorativ și să se continue, nu să copieze...”⁴⁷

⁴⁷ George MANDREA, Început de renașterea artei române, *In Analele arhitecturii și ale artelor cu care se leagă*, an II, nr. 9, p. 153.

**Architects of the Bucharestan
Neo-Romanian Style
SUMMARY**

The birth of the national modern schools in some of the Eastern European countries, during the 19th century, proved to be a complex phenomenon closely tied to the increase in the people's aspirations of social and national freedom. At the same time, the elaboration of the national art styles was a reaction against academicism of every kind. A real artistic revolution took place around the year 1900, when conditions appeared for diversified national art versions to finally develop.

The article presents and explains the elaboration of the Neo-Romanian style, at a time when academicism, neo-classicism and eclecticism were in vogue in Romania.