

Considerînd resursele prea puțin spectaculare pe care le oferă eclectismul, ca originalitate creatoare, abordarea temei constituie o tentativă oarecum ingrătă, deși nu lipsită de interes. Pe de altă parte, o asemenea abordare este și relativ spinoasă din pricina îndelungatelor controverse pe care, nu fără temei, le-a provocat atît în sfera practicienilor, cît și în aceea a exegezei de artă. Cu atît mai actuale par rediscutarea unor postulate de bază și reevaluarea unei modalități artistice care a stîrnit multiple obiecții și prin nefasta amploare dobîndită la un moment dat în arhitectura secolului al XIX-lea.

O primă obiecție ar putea suscita însăși expresia uzuală de „stil eclectic”, adoptată în sens generic, din moment ce prin definiție eclectismul se caracterizează tocmai prin absența unității stilistice. Accepțiunea lui implică fuziunea mai multor stiluri, slujind în proporție variabilă ca surse de inspirație. În fapt este un procedeu artistic, rezultat din sincretismul unor forme diferențiate, de origine dispartată, selectate, preluate și reseduate într-un ansamblu ce nu poate ocoli adesea aparența hibridă. Uneori accidentală, funcțional neîntemeiată, conjuncția elementelor constitutive, ce își mențin caracterul particular, determină lectura izolată a detaliilor ornamentale. Prolixitatea mai curînd analitică a motivelor, selecția arbitrară îngreuiază sinteza morfologică într-o unitate organică. Fenomenul nu îi aparține în exclusivitate secolului al XIX-lea, ci derivă dintr-un procedeu tot atît de vechi ca și arta. Amalgamul, mai mult sau mai puțin coerent, al elementelor împrumutate altor stiluri, se semnalează încă în arta Orientului antic, datorîndu-se unei inevitabile migrări de influențe. Este necesară, de altfel, precizarea că ideea purismului stilistic are un caracter prin excelență istoric și că, dezvoltîndu-se în corelație cu istoria artei ca disciplină științifică, s-a impus îndeosebi în epoca modernă și contemporană. Principiul decurge din rigoarea științifică a cercetărilor ce au dus la elucidarea configurațiilor stilistice și la limpezirea caracterelor definitorii, impuse și de activitatea de restaurare ce se vrea fidelă.

Întîlnim exemple de eclectism în antichitate, de n-ar fi să cităm decît monumentele de la Persepolis din perioada dinastiei ahemenide (668–330 î.e.n.), vîdînd contaminarea artei mesopotamiene cu cea egipteană. Sincretismul formelor nu îi este necunoscut nici vechii arte grecești din epoca tardivă a elenismului, nici celei romane care abundă în împrumuturi elenistice. Îl regăsim și în anumite etape ale artei medievale și chiar înainte, în arta carolingiană în care fuzionează motive nordice, bizantine și siro-orientale. Conviețuirea stilistică a romanului matur și tîrziu cu goticul timpuriu în secolele XII–XIII oferă un exemplu la fel de elocvent. Prin Palladio, arhitectura italiană a Renașterii tîrzii manifestase tendințe spre eclectism. Rococoul adoptase sinoazieria și japonezăriile, într-un cuvînt un întreg repertoriu exotic inclus în divertismentele sale decorative iar stilul napoleonian (*empire*) asimilase motive elenistice, pompeiene și egiptene.

Derivat etimologic din grecescul *eklegēin*, care înseamnă a alege, sau din *eklektikós*, sinonim cu selectiv, eclectismul este un termen arhaic, implicînd noțiunea de selectare a unor motive de împrumut. Folosind expresia cu referire la anumite etape evolutive ale artei greco-romane, Winckelmann, promotorul doctrinar al clasicismului, îi conferă prima definiție în sens modern. Nuanța peiorativă a conceptului i se datorează pictorului Heinrich Fuseli (Füssli), dar mai ales lui Friedrich Schlegel. Extrem de radical, Franz Kugler, unul dintre primii autori ai unui manual de istoria artei (*Handbuch der Kunstgeschichte*, 1842), adoptă o sistematizare uimitor de exclusivistă, divizînd artiștii în două mari grupe: eclectici și naturaliști.

În fapt se impune o mai netă diferențiere între eclectismul de natură spontană sau incidentală, generat de inevitabila interferență a înfrîngerilor stilistice amplu difuzate, venind din multiple direcții, și între eclectismul programatic al secolului al XIX-lea, ce aspira să se constituie într-un stil autonom. Esențială este sub acest aspect deosebirea dintre Renașterea italiană și eclectism, sau clasicism. Italienii din *Quattrocento* asimilasera împrumuturile din fondul antic, greco-roman, în funcție de necesitățile unei viziuni proprii. Printr-o articulare originală, acestea sînt re-create, integrate într-un ansamblu stilistic novator.

Nu întîmplător, apariția eclectismului este precedată de clasicismul ce se mulțumea cu reeditarea fidelă a morfologiei greco-romane și cu romantismul ce promovase neogoticul. Ivit într-o ambianță social-istorică frămîntată și contradictorie, tulburată de antagonismele de clasă, romantismul se conturase într-o epocă în care elementele feudale opuneau rezistență ideologică, deci și cultural-artistică, față de progresul capitalist și de ascensiunea social-politică a burgheziei, tinzînd spre supremație. Evazionismul spiritual, paseismul adesea aristocratic sînt proprii unei clase care își vedea progresiv limitate posesiunile și privilegiile. Pe de altă parte, romantismul promovase principii progresiste, stîrnind interesul pentru folclor și pentru tradițiile naționale, întrevăzute prioritar prin prisma artei medievale. Aceste preocupări se aflau în acord cu ideologia unor mișcări revoluționare de amploare europeană, care în deceniul al V-lea cristalizaseră noțiunea de stat național și propagaseră idealul de emancipare națională. Afirmarea romantismului era tot atît de motivată sub aspect social-istoric ca aceea a clasicismului în preajma Revoluției franceze de la 1789.

Uneori hiperbolizată, idealizarea paseistă, proprie romantismului, a fost favorizată și de capriciile fabuloase ale unui monarh psihopat, și mai curînd romanțios, ca Ludovic al II-lea al Bavariei, căruia scenograful Christian Plank îi proiectase faimosul castel de la Neuschwanstein (1869). Dar în același timp romantismul încurajase investigările ce scoteau la lumină un întreg patrimoniu de monumente medievale. Ca prolog al istorismului și al eclectismului, stilul romantic deschidea vasta cale a împrumuturilor stilistice, depășind repertoriul antic și îndemnînd la diversificarea limbajului. Neogoticul pe care l-a promovat în mod predilect este adesea contaminat de tendințe eclectizante, de n-ar fi să dăm ca exemplu decît fostul palat Șuțu, actualul Muzeu de istorie al municipiului București. Ridicat de Konrad Schwinck și restaurat în 1870, edificiul abundă în ajurări gotice trilobe și patruilobe, înscrise de preferință în arcuiri semicirculare, sugerate de acel *Rundbogenstil*, care era considerat ca o variantă a eclectismului. Dar alături de aceste particularități întîlnim și coloane canelate, de asemenea un coronament mai curînd baroc, în consens cu profilarea relativ plată a acoperișului. Nu lipsesc nici motive inspirate din Renașterea nord-italiană. În aceste condiții puritatea stilistică a arhitecturii romantice de pe teritoriul țării noastre ridică un semn de întrebare, vîdînd — și datorită unei apariții mai tardive decît în alte zone europene — coexistența ei cu istorismul și cu eclectismul.

Nu o dată acești doi termeni s-au suprapus, stîrnind confuzii și acreditînd ideea că ar reprezenta în fapt doar două ipostaze ale aceluiași stil. Dar în ciuda trăsăturilor comune a căror evidență nu poate fi negată, deosebirea lor poate fi totuși clarificată. Deși nu-i împărtășește libertatea imaginativă, istorismul descinde din romantism. Dar ocolînd paseismul efuziv, sentimental, adoptă dimpotrivă o meto-

dă precisă în investigarea stilurilor anterioare pe care le consideră ca fiind „istorice“, deoarece aparțin trecutului istoric al societății. Geneza acestui curent este strins legată de lărgirea progresivă a descoperirilor arheologice și de extinderea studiilor din domeniul istoriei de artă, devenită o știință autonomă abia în secolul al XIX-lea.

Istorismul își avea precursorii săi. Printre aceștia se numără și arhitectul aulic Johann Bernhard Fischer von Erlach, care publică în 1721 la Viena un studiu comparatist asupra stilurilor arhitectonice (*Entwurf einer historischen Architektur*). Un altul este arhitectul Leo von Klenze care, în 1816, construia la München palatul Beuhaus, considerat ca primul edificiu în stilul neorenașterii. El este urmat la Paris de Rohault de Fleury (1827), iar la Londra de Charles Barry care construia în 1829 celebrul *Traveller's Club*. Istorismul se anunța deci pe un fond dominat inițial de clasicism, apoi de romantism. Afirmarea este dependentă de împrejurări caracteristice care au creat un climat propice desfășurării lui. O contribuție fundamentală le-a revenit în acest sens descoperirilor arheologice și opere de restaurare-conservare. Săpăturile de la Herculaneum (1719) și de la Pompei (după 1748) au jucat un rol incontestabil în constituirea arheologiei ca știință și în elaborarea unei prime istorii a artei antice, semnată de Winckelmann (*Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresda, 1764). Clasicismul a luat naștere și sub egida acestor investigații arheologice, extinse asupra Egiptului antic cu prilejul campaniei napoleoniene și grație lui Champollion, devenit primul egiptolog. Din 1833, tradiția Congreselor de arheologie, instaurată de Arcisse de Caumont, se permanentizează. Dealtfel, dinainte de 1830, restaurarea reședinței lui François I-er prilejuia redescoperirea Renașterii franceze de care se ocupă în mod stăruitor Léon Vaudoyer. Acesta avea să se dedice apoi îndeosebi cercetărilor asupra romanului, impulsiv de prin 1852 elaborarea unui stil neoromanic francez. Vasta activitate de restaurare întreprinsă de Viollet-le-Duc, pasionat în special de gotic, urmat de alți arhitecți printre care un Lecomte du Nouy, cunoscut și în țara noastră — din păcate prin intervenții de tristă amintire — a prilejuit consolidarea istorismului.

În Germania, descoperirea planurilor originare ale catedralei din Köln (1814, 1816), reluarea construcțiilor ce se cereau încheiate au determinat constituirea orașului renan în centrul internațional al studiilor asupra stilului gotic (1842). Redeschiderea grandiosului șantier a impulsiv interesul pentru neogotic, favorizând difuzarea sa. Arhitecți ca Friedrich Schinkel și Leo von Klenze — profesorii lui Orăscu —, înainte de a se consacra stilului neoclasic debutaseră ca adepți ai romantismului.

Istorismul literar și istorico-filosofic creează un climat propice acestor preocupări progresiv conturate. Scrierile dedicate valorificării unor monumente medievale autohtone se succed, începând cu ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea. Influențat de Herder, Goethe publică *Von deutscher Baukunst* (1772) consacrat goticului german. Îi urmează *The History of Gothic and Saxon Architecture in England* de James Bentham și Browne Willis, editată la Londra (1798), apoi lucrarea lui Olenin și Uspenski relativ la vechea arhitectură rusă (1811). Romanul lui Victor Hugo, evocator intitulat *Notre Dame de Paris* (1831), are, în ceea ce privește popularizarea goticului francez, un rol similar cu opera lui John Ruskin, *The Stones of Venice* (1851—1853) destinată goticului venețian. Într-o primă etapă, influența lui Ruskin asupra prerafaelitelui William Morris este lesne sesizabilă.

Sistemul filosofic hegelian a cărui viziune dialectică supunea destinul artei devenirii istorice, considerată ca un context global, are ecouri în concepția fraților Schlegel. Criticând romantismul și idealizarea paseistă aceștia dădeau o interpretare evoluționistă fenomenului de cultură și artă, urmărind linia ascendentă pe care o înregistrează în desfășurarea sa cronologică. Friedrich Schlegel, mai ales, îmbrățișase în mod rezolut aserțiunea herderiană: „Nu există altă teorie a artei decât cea istorică.“ Burckhardt avea să confirme unitatea universală a fenomenelor de cultură și artă, indiferent de caracterul lor general sau special. Ilustrarea aceluiași principiu reapare în pozitivismul lui Anton Sprin-

ger, apoi la Hermann Grimm, Carl Justi și Alois Riegl, ilustrând exegeții ai artei.

În timp ce teoria de artă devenea mai suplă și mai dialectică, dedicându-se unei gândiri critice, istoria de artă își ramifica studiile sistematice relativ la stilurile considerate ca entități istorice. Neorenașterea datorează mult unor scrieri ca *Italianische Forschungen* (1827—1831) semnată de Karl Friedrich von Rumohr, dar mai ales celebrele opuri exegetice ale lui Jakob Burckhardt (*Der Cicerone*, 1855; *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1860; *Die Geschichte der Renaissance in Italien*, 1867). Paralel, la Paris apărea monumentală lucrare a lui Viollet-le-Duc intitulată *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI-e au XVI-e siècle* (1854—1868). Alți exegeți, îndeosebi germani, studiază concomitent sau succesiv istoria mai multor stiluri. Josef Durm se ocupă de Renaștere, dar și de arta etruscă și greco-romană în timp ce Cornelius Gurlitt investighează evoluția barocului, rococoul și clasicismul. În felul acesta trecutul artistic al Europei începe să se reflecte într-un tablou complet în care toate marile epoci creatoare sînt progresiv integrate. Elucidarea atentă și tot mai exactă a aspectelor morfologice duce în mod firesc la reliefația configurațiilor artistice, fixându-le individualitatea, punând în evidență specificul fiecăreia. În concordanță cu progresul științific, curentul istoric promovează în arhitectură neogoticul moștenit din romantism apoi neorenașterea, neobarocul, neorococoul, neoclasicul și în final neoromanicul. În Anglia acesta e în floare îndeosebi la sfîrșitul epocii victoriene, fiind cultivat de arhitecți ca Bodley, Pearson, Butherford și Brooks.

Evitînd parantezele stilistice și primejdia hibridării, istorismul se folosește în mod predilect de un stil unic, uneori consecutiv de mai multe stiluri pe care se ferește, însă, să le amalgameze. Vizînd o sinteză fidelă a formelor, străduințele lui sînt hrănite cu ambiția de a păstra caracterul specific, independent al fiecărui stil în parte. Cumulativă, metoda sa de investigare evoluează pe linia unui discernămint sever, cultivînd cu deliberare un anumit purism stilistic. Ca fenomen de cultură, de reeditare savantă inspirată de un paseism critic, debarasat de idealizarea afectivă a romantismului, istorismul este pozitivist și riguros. Dar caracterul său „arheologic“ și crescînda virtuozitate formală determină o inevitabilă alunecare în academism pe de o parte, în eclectism pe de alta, făcîndu-l să evolueze în ambele cazuri spre o arhitectură de fațadă. Ca în cazul clasicismului și al romantismului, discrepanța survine între concepția interiorului și aspectele exterioare ce nu se constituie într-un acord organic.

Imensul tezaur morfologic și decorativ pe care istorismul îl scosese literalmente la iveală devine marea rezervă folosită de imaginația săracă și prolixă a eclectismului. Luînd proporții, valul său inundă arhitectura în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, fiind adesea ceea ce printr-un eufemism s-ar putea numi un pseudo-stil. Sincretismul eclectic este adesea pletoric, deoarece practică greșita grefă ornamentală nesocotind coerența funcțională a osaturii arhitectonice. Apelînd uneori în mod arbitrar la un motiv sau la altul, independent de apartenența sa stilistică inițială, automatismul său combinatoriu îmbină detalii eteromorfe. În timp ce istorismul continua să cultive un estetism mai curînd rigid, reluînd vechi norme canonizate, eclectismul recurge în mod deliberat la pluralitatea inspirației. Amalgamul e programatic deviînd în conglomeratul eteroclit. Abordarea anarhică a fondului morfologic, încărcarea ornamentală ca reflex căutat al opulenței și caracterul său cosmopolit concordă cu aspirațiile arivismului burghez. Referindu-se la incoerența stilistică a interioarelor, Alfred de Musset remarcă încă din 1846: „*Apartamentele celor avuți sînt niște cabinete de curiozități: stilul antic, gotic, Renașterea și stilul Louis XIII, toate se amestecă într-un talmeș-balmeș.*“

Arhitectul Gottfried Semper critica și el exagerata preocupare pentru stilurile de substituție, libertatea artificioasă a capriciului asociativ împins uneori pînă la kitschul eclectic: „*O Walhalla à la Parthenon, o basilică à la Monreale, un bu-doar à la Pompei, un palat à la Pitti, o biserică bizantină sau chiar un bazar după moda turcească.*“

Devierea cosmopolită a eclecticismului ce nu se grefa pe fondul autohton, exercitînd o influență inhibitoare asupra velleităților de afirmare a stilului național, este fățiș combătută de Alexandru Odobescu. El se declară împotriva adepților eclecticismului „pentru care simțămîntul estetic este un ce fără patrie, o facultate colectivă, eclectică, cosmopolită.”

Epigonismului eclectic i se mai reproșau fațadele de stuc ce înlocuiau materialele nobile, paramentele de piatră fațată și ancadramentele sculptate, folosite în stilurile originare. Similimarmora și alte materiale de surogat (*Ersatzstoffe*) erau frecvent folosite ca paliative pentru a ieftini costul construcțiilor destinate unor clienți mai puțin pretențioși. Cea mai gravă obiecție o constituia, însă, nesocotirea funcționalității, nearmonizarea ornamentului la tectonică, discrepanța dintre formă și scopul utilitar. În lucrarea sa *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (1861—1863), Semper accentuase insistent primatul funcționalității în concepția arhitectonică, necesitatea acordului dintre structura interioară (*Kernform*) și forma ornamentală (*Kunstform*). Or, eclecticismul neglijează acest principiu. În dosul fațadelor bogate, adesea supraîncărcate, se află încăperi nefuncționale, insuficient luminate, incomode, în ciuda risipei de spațiu, ca să nu mai vorbim de luminatoarele (*Lichthöfe*) adoptate ca soluție de expedient, de pasajele întunecoase și de curțile dosnice, adesea insalubre.

Supremația decorului fusese afirmată nu doar de esteticianul Ruskin, mentorul preraphaelitismului englez, care declarase sentențios: „Ornamentația constituie preocuparea principală a arhitecturii”, ci și de arhitectul Sir George Gilbert Scott, cel mai reputat specialist al epocii victoriene. „Decorarea construcției” constituia și pentru el scopul primordial al oricărei arhitecturi. Atitudini atît de extremiste sfîrșeau prin a fi combătute de poetul și pictorul preraphaelit William Morris, care fusese inițial adeptul lui Ruskin. În conferințele pe care le susține pe teme socio-estetice, începînd cu anul 1877, Morris emite un punct de vedere rațional și obiectiv, criticînd detașarea arhitecturii față de utilitatea socială. Indiferenței și arbitrariului el îi opune principiul democratic al necesității colective, trecînd pe plan secund satisfacerea unor gusturi individualiste.

Dealtfel, încercări în direcția creării unei arhitecturi funcționale, în sensul exigențelor moderne, au fost înregistrate în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Inițiativele raționaliste sînt susținute de introducerea unor noi materiale de construcție, mai corespunzătoare pentru traducerea în fapt a principiilor funcționale. Începînd cu anul 1860, fierul și oțelul, oferind o rezistență sporită ce permite creșterea sarcinii arhitectonice, stiea îngăduind crearea unor interioare luminoase și aerate, în final betonul armat, toate erau succesiv experimentate. Dar aceste tentative nu se datorează arhitecților, ci mai ales unor ingineri constructori, uneori chiar unui horticultor ca Paxton, constructor de sere căruia îi datorăm celebrul *Crystal Palace* din Londra (1851). Armarea interioarelor vaste cu grinzii metalice aparente mai fusese încercată anterior pentru Biblioteca Sainte Geneviève (1840—1850) din Paris de către Henry Labrouste. Experimentul său a fost ridiculizat asemenea Palatului de cristal al lui Paxton în care Ruskin nu vedea decît o monumentală „seră pentru castraveți”. În ciuda vehementeia reacției antistructuraliste pe care atari încercări le-au stîrnit, elaborarea inginerescă, căreia îi datorăm prin excelență inovațiile tehnice și implicit consecințele morfologice impuse în arhitectura modernă, a continuat să ciștige teren.

Puternic în Anglia, unde e reprezentat de Webb și Norman Shaw, pasionați de reeditarea stilului Tudor, în S.U.A. unde promotorul său este Richardson, autorul supermagazinului *Marshall Field* din Chicago (1885—1887), căruia îi împrumutase aspectul unui palat florentin la La Medici, eclecticismul are adversari influenți în Franța. O întreagă pleiadă de arhitecți, printre care Laborde Camp, Gautier, Lassus, Castagnary ori Vitet, îl critică în numele raționalismului și al imperativelor funcționale. Colajul, ceea ce Semper numea sugestiv *das Nebeneinander*, adică alăturarea întîmplătoare, se lovește de ofensiva secesionistă, de inovațiile *Bauhausului* și, firește, de reacția tot mai hotărîtă a școlilor naționale. Discreditat, eclecticismul tinde să dispară spre sfîrșitul secolului al XIX-lea ori supraviețuiește timid în umbra noilor orientări.

Răspîndirea eclecticismului în arhitectura țării noastre este corelată cu împrejurările de natură economică și socio-politică ce marchează ascensiunea rezolută a burgheziei. Dorind să imite modelele occidentale, clientela avută apelează frecvent la artiști de peste hotare, solicitați îndeosebi pentru realizarea unor edificii de anvergură consacrate forurilor publice. La București înțîlnim arhitecți ca Antoine Ballu, Cassien Bernard, Albert Galleron, Paul Gottereau, Louis Blanc, toți francezi. Ei sînt dublați de emulii locali, printre care un Alexandru Săvulescu, Dimitrie Maimarolu, Ion N. Socolescu, Ștefan Burcuș, Ion Berindei și alții, majoritatea formați la Paris. În provincie, în schimb, îndeosebi în Transilvania, predomină nume germane și vieneze, ca acelea ale lui Johann Böhm, Anton Kagerbauer, Karl Meixner, Fellner și Helmer, cei din urmă ajungînd pînă la Iași.

Considerat în ansamblu, eclecticismul înregistrează o evoluție mai puțin eteromorfă pe teritoriul țării noastre, interferarea sa cu clasicismul și cu istorismul impunînd oarecare reținere în fața divagațiilor stilistice. Clasicismul ieșean, de pildă, semnaleză mai ales în arhitectura civilă timpurii interferențe cu motive împrumutate din repertoriul Renașterii tîrzii, de n-ar fi să amintim decît casa Balș (c. 1800) sau Universitatea veche (fostul palat Cantacuzino-Calimachi, restaurat în 1845). Același fenomen poate fi sesizat la palatul Ghica-Tei din București (1822). La Cluj-Napoca, un arhitect ca Anton Kagerbauer, considerat îndeobște romantic, partizan al neogoticului, executa între 1843—1846, după proiectul lui Johann Böhm, palatul Sfatului municipal. Prin acest edificiu stilul neorenașterii debuta în Transilvania, luînd o înfățișare unitară ce o situa în proximitate cu istorismul. O atare concepție se menține și la edificii mai tardive, ca Universitatea „Babeș-Bolyai” (1893—1902) realizată de Karl Meixner. Modularea elementelor este mai liberă, dar se înscrie totuși în ritmul unic adițional, specific arhitecturii *quattrocentiste*, în special a celei florentine.

Predilecția pentru modelele Renașterii franceze din etapa tîrzie, pentru așa-zisul stil Henri IV, e ilustrată de edificiile bucuștene, ca Palatul de Justiție, ridicat între 1890—1895 de Ballu sau palatul Ministerului Agriculturii, construit în 1896. Unitatea stilistică a acestor clădiri de o impresionantă monumentalitate relevă, dacă nu neapărat preocuparea exclusivă pentru purismul concepției, ocolirea excesului eclectic. Atitudinea relativ ponderată, amestecul moderat și mai circumspect al diverselor motive ornamentale, dublate de un anumit interes și pentru caracterul funcțional al construcției se disting chiar și la exemple ce se inspiră din neobarocul desfășurat în variante libere. Elocvente rămîn în acest sens exemple ca palatul C.E.C. construit de Gottereau (1896—1900), fostul Palat al Poștelor, actualul Muzeu de Istorie al R.S.R., ridicat de Al. Săvulescu (1900), sau Biblioteca Centrală de Stat, opera lui Ștefan Burcuș. Trădînd o anumită tendință novatoare inspirată de *Art Nouveau* (secesionism), eclecticismul lor neobaroc nu este cu desăvîrșire străin de concepția lui Charles Garnier, autorul Marii Opere din Paris (1861—1874), care s-a bucurat la vremea sa de o incontestabilă celebritate. Alteori influența neobarocului francez îmbracă înfățișarea echilibrată pe care o regăsim în fațada principală a Casei Centrale a Armatei, proiectată de E. Donaud (1912). Tot pe linia barochizantă, cu oscilații în direcția novatoare a secesionismului, se înscriu edificiile vienezilor Fellner și Helmer: Opera Română din Cluj-Napoca, Teatrul Național din Oradea, mai puțin Teatrul Național din Iași, ce se impune printr-o notă sobru clasicizantă.

În Transilvania influența devenită cvasi uzuală a neobarocului austro-german, rareori a celui italianizant, poate fi deslușită îndeosebi în orașele reconstruite prioritar sau dezvoltate în secolul al XIX-lea: Aradul, Timișoara, Oradea de pildă. Mascînd în fapt lucrative imobile de raport, „palatele” lor sînt bogate în ornamente de stuc, specifice arhitecturii de fațadă.

Nu lipsesc nici înrîuriri ale stilului *empire* cărora le datorăm la București rotunda Ateneului (1886—1888), construită de Galleron, exponent al eclecticismului francez. Mai pretențios și mai greoi, Palatul Cultural din Arad cumulează o căutată maiestate academică, folosind în simbioză motive *empire*, cu intervenția unor elemente egiptene foarte stilizate, și de concertantul adaos în stil neoromanic al intrării laterale.

Nici orașul Cluj-Napoca n-a fost absolvit de coexistența unor exemple fanteziste. În timp ce Sinagoga neologă de pe strada Horia reeditează forme orientale, înrudite cu stilul mozarab, biserica reformată de pe Calea Moșilor adoptă o morfologie neoromantică. Neogoticul, goticul venețian, rococoul hibrid alternează cu neobarocul și neorenășterea pe traseul străzii Horia evocând o adevărată rezervație urbană a eclectismului, un fel de muzeu citadin al arhitecturii din epoca respectivă.

O impresie similară suscită și castelul Peleş de la Sinaia, realizat de arhitecții germani Doderer și Schulz (1875—1880). Exteriorul se încadrează în viziunea unui romantism întirziat, oferind imaginea unei reședințe princiere în stil roman-tico-eclectic. Interiorul, în schimb, reeditează fidel, în succesiunea încăperilor, cite un singur stil, cit mai exact copiat în consens cu pretențiile istorismului. De la *Renășterea germană* la stilul *mudejar*, la *Louis XV* și *Louis XVI*, desfășurarea sălilor, ce se vor somptuoase, trezește ideea unui enorm și costisitor calambur stilistic, util însă pentru inițierea în istoria stilurilor. Pe de altă parte, clădiri ca Palatul Culturii din Iași, ridicat de Berindei, dominat de accentul puternic al turnului, un adevărat *beffroi*, se inspiră din arhitectura gotică defensivă. Organizarea logică, net coordonată a maselor și a planurilor arhitectonice creează iluzia unui întreg unitar, punând în umbră micile divagații ce ar părea supărătoare.

Deși amplu răspândit în perimetrul urban, eclectismul nu înregistrează în țara noastră excese discrepante, digresiunile stilistice ale detaliilor fiind în genere estompate de preocuparea pentru echilibrul global și chiar pentru adoptarea unei anumite ordini în repartizarea ornamentelor. Acestea nu proliferază anarhic și nu degenerază de obicei în prolixitate. Totuși eclectismul a constituit o vreme un impediment pentru afirmarea forțelor locale, a unor talente autohtone, concurate de arhitecții străini solicitați de marea burghezie și de autoritățile vremii. Împrejurarea aceasta a întirziat afirmarea școlii naționale de arhitectură, obligându-i pe viitorii săi promotori, pe un Ion Mineu sau Petre Antonescu să zăbovească inițial pe șantierele eclectismului. Fostele case Monteoru și Vernescu din Capitală, construite de Mineu, fostul Cazinou și Hotelul Postăvaru de la Sinaia, ridicate de Antonescu, mai aparțineau acestui curent.

Combătut începând cu penultimul deceniu al secolului al XIX-lea, eclectismul a suferit un progresiv, dar nu total re-

flux, cedând în fața inițiativelor de evaluare a specificului național în arhitectură. Virtuozitatea sa formală sfârșea prin a fi învinsă de imperativul unei mișcări ce își fixase ca suprem obiectiv să exprime esența etniei într-un limbaj propriu, prin care arhitectura noastră își regăsea legăturile firești cu tradiția autohtonă.

BIBLIOGRAFIE

- Clark, K., *The Gothic Revival*, ed. II, London, 1950.
 Collins, P., *Changing ideals of architecture 1750—1950*, London, 1965.
 * * * *Encyclopedia of World Art*, IV, New York, Toronto, London, 1961.
 Evers, H. G., *Vom Historismus zum Funktionalismus*, Baden-Baden, 1967.
 Giedion, S., *Spätbarocker und Romanischer Klassizismus*, München, 1922.
 Giedion, S., *Space, Time and Architecture*, ed. III, Harvard, 1954.
 Hauser, A., *Philosophie der Kunstgeschichte*, München, 1958.
 Hauteceur, L., *Histoire de l'architecture classique en France*, VI, VII, Paris, 1955, 1957.
 Hitchcock, H. R., *Modern architecture Romanticism and reintegration*, New York, 1929.
 Hitchcock, H. R., *Early Victorian Architecture in Britain*, I, II, New Haven, London, 1954.
 Hitchcock, H. R., *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, London, 1958.
 Ionescu, Gr., *Istoria arhitecturii în România*, II, București, 1965.
 Joedicke, J., *Geschichte der modernen Architektur*, ed. II, Stuttgart, 1958.
 Kaufmann, E., *Architecture in the Age of Reason*, Cambridge/Massachusetts, 1955.
 Kultermann, U., *Geschichte der Kunstgeschichte*, Wien, Düsseldorf, 1966.
 Lavedan, P., *L'architecture française*, Paris, 1944.
 * * * *Lexikon der Kunst*, I, II, Leipzig, 1968.
 Lloyd, S., Rice, T., Lynton, N., etc., *Encyclopédie illustrée de l'architecture*, (Paris), 1964.
 Meinecke, F., *Die Entstehung des Historismus*, München, 1959.
 Meyer, A. G., *Eisenbauten Ihre Geschichte und Ästhetik*, Esslingen, 1907.
 Pevsner, N., *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius*, ed. III, London, 1960.
 Pevsner, N., *Génie de l'architecture européenne*, Paris, 1965.
 Zeitler, R., *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, Propyläen Kunstgeschichte, XIX, ed. II, Berlin, 1966.

CONSIDERAȚII PRIVIND SISTEMATIZAREA BUCUREȘTILOR LA SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XIX-LEA

— OLIVER VELESCU —

Literatura istorică este de acord că obținerea independenței de stat de către România nu a însemnat numai o modificare a statutului juridic al țării ci a creat și condiții pentru schimbări profunde în structura economică a țării și implicit a dus, în timp, la deplasări în structurile sociale ale României. Unul din cele mai pregnante fenomene ale epocii, ultimul pătrar al veacului trecut, constă în dezvoltarea orașelor. Realitatea istorică atestă o întărire a caracterului urban al tuturor țărilor, cu sau fără statut legal de oraș. Fenomenul este mai sesizabil, cum este și firesc, în marile centre ale țării, și mai ales în capitala ei, București.

În ultimele două decenii ale secolului trecut asistăm, în București, la o dezvoltare impetuoasă reflectată în următoarele cifre culese din publicațiile contemporane:

Anul	Număr locuitori	Număr străzi	Număr case construite
1878	177 646	—	—
1880	—	—	1 100
1883	—	—	900
1884	—	625	1 000
1885	—	—	800
1890	—	789	1 200
1891	203 375	—	—
1894	—	—	1 100
1896	—	—	1 100
1898	—	—	1 100
1899	282 071	—	—
1900	—	—	500