

# ARHITECTURA ORTODOXĂ ȘI TEMA IDENTITARĂ

Augustin Ioan

## 1. O survolare a problemei

Arhitectura de cult ortodoxă care coincide ca perioadă de construire și adeseori ca autori cu stilul neoromânesc este încă insuficient cercetată. Cele două studii importante de istorie a arhitecturii din România, semnate de Grigore Ionescu și Gh. Curinschi-Vorona, nu fac referire la cele mai importante exemple ale perioadei respective și cu atât mai puțin problematizează fenomenul, care este consângean cu neoromânismul și, în sens mai larg, mai ales cu nașterea, bolile copilăriei și cu maturitatea ideii naționale. Despre rolul bisericilor de parohie într-o perioadă de agregare și, apoi, de reformulare a țesuturilor urbane din Regatul României au scris în ultimii ani pertinent Dana Harhoiu și Sanda Voiculescu dintre arhitecți, respectiv Theodor Baconsky dintre teologi. Cu toate acestea, apartenența subiectului deopotrivă la chestiunea identitară și la sacru – două teme “impurificate” de obsesiile ideologice naționalist-ateice ale regimului comunist – îl făcea impalatabil pentru cercetători.

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

dimpotrivă, elemente neoclasiche, de felul pilaștrilor angajați, terminați în capitele sumare, decorează exterioarele. Unele pot fi recunoscute ca aparținând influențelor arhitecturii urbane venite de la Constanța sau Tulcea. Este pe deplin posibil ca mare parte din aceste biserici să fie de fapt vernaculare, produse de echipe de meșteri clonând și colând elemente proprii deja – prin sistematică repetiție – întregii regiuni.

În restul țării se ridică de asemenea edificii de cult ortodoxe, apelând la tehnici combinatorice, spre a crea o retorică a unității celor două teritorii unite sub numele de România prin folosirea deopotrivă de elemente definitorii ale spațiilor de cult din Muntenia și Moldova laolaltă, într-un singur edificiu, așa cum se petrece cu biserica mare a Mănăstirii Sinaia<sup>1</sup>. Ideea era aceea de a întocmi o sinteză între fundamental diferitele moduri de a face arhitectură de cult în provinciile românești unite sub coroana lui Carol I. O asemenea sinteză nu avea cum să nu fie consângeană cu eclectismul predominant în arhitectura oficială a epocii, pe care de altfel arhitecții o și deprinseseră în studiile lor bozartistice de la Paris. Iată de ce fuziunea se petrece pe orizontală deocamdată, prin reunirea unor elemente disparate și neasemenea, așa cum sunt ele prezente în precedentele medievale de prestigiu din regiunile istorice ale noului stat. Abia într-o a doua fază, în primele decenii ale noului secol, avea să se treacă la cercetarea “mumelor” – fie ele bizantine (atunci când sloganul vorbea despre poporul născut ortodox) sau latine (atunci când istoria cerea să fie exclamată originea etnică) – din care s-au născut deopotrivă bisericile muntenești (pe filiera sârbă) și cele moldovenești (irigate de meșteșugul decorativ est-slav). Această nouă perspectivă se întemeia pe stabilitatea nou constituitei ideologii a statului național românesc, idee aflată din nou în flux după unirea cu Transilvania.

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

După primul război mondial, din care România iese traumatizată, dar învingătoare și cu alte trei teritorii majoritar românești alipite la vechiul regat, a construi biserici ortodoxe este un gest cu mult mai dramatic decât în Dobrogea, cu cât el se manifestă în medii etnice – neromânești și ne-ortodoxe – și în centrul unor țesuturi urbane puțin pregătite să îl asimileze. Dacă diferența etnică în Dobrogea era oarecum compensată de predominanța ortodoxiei ca religie a

“ghiaurilor” – greci, bulgari, români, ruși – în Transilvania etnicitatea și religia dublau dificultatea – și, pe cale de consecință, amplificau miza – readucerii ortodoxiei “înapoi” pe locurile unde istoria o nedreptățise. Naționalul capătă și dimensiunea sacră, pentru că românitatea presupune, de acum înainte, ortodoxia. Biserica majorității populației este deci privită ca biserică națională și, deci, ca motor al propagării ideii naționale, menite să unifice și să omogenizeze asperitățile statului național. Implantarea marilor catedrale ale românității ortodoxe în Transilvania a fost de aceea un gest de putere explicit. Practic, abia deceniile patru și cinci sunt cele care încep să ridice și din punct de vedere conceptual problema expresivității – obligatoriu “naționale” – a arhitecturii sacre, mai cu seamă a celei de scară monumentală, a catedralelor, deși ele fuseseră ridicate deja în diferite orașe din regat, de felul Galaților (1912, arh. P. Antonescu). În context trebuie spus că, devenită obsedantă către finele perioadei interbelice (și reluată astăzi), ideea unei Catedrale a Neamului, chintesență a unei etnicități născute într-o – iar nu convertite la – ortodoxie a irigat gândirea clerului încă de după obținerea independenței de stat și a autocefaliei bisericii naționale. Biserica a fost în secolul din urmă motorul ideii naționale și, de aceea, lăcașurile sale de cult sunt tot atât de mult Case ale Domnului pe cât sunt și monumente ale unei identități niciodată integral identificate.

### Alternative

Tehnicii combinatorice, preluate poate din rândul procedeelelor eclecticice îi putem găsi două direcții de manifestare: una în care sunt combinate/colate elemente din zonele istorice românești spre a alcătui, prin extensie pe orizontală, un stil național; sloganul identitar asociat acestei orientări ar fi “Românul este moldovean și muntean (ulterior și transilvănean – bucovinean – basarabean)”. Cealaltă direcție este aceea a unei combinatorici mai radicale, în care ingredientelor uzuale li se adaugă și modele de prestigiu ne-ortodoxe. Sloganul identitar pe care îl celebrează aceasta poate fi astfel formulat: “Românul este toate cele de mai sus, dar în contextul civilizației europene”. Cei care (bri)colează biserici de scară urbană vor avea chiar îndrăzneala unui precursor – țarul Petru I – care a adus cupola bursei amsterdameze spre a încunună înnoita biserică pravoslavnică, spre a rupe lanțul autocitărilor și al preeminenței vizuale a arhitecturii medievale provinciale; românii vor opta pentru cupola Pantheonului (sau a catedralei St. Paul’s?), pentru accente neoclasice sau eclecticice. Acest colaj de clasic și medieval este de întâlnit, bunăoară, la clopotnița bisericii Tuturor Sfinților din Râmnicu Vâlcea (1901), cea care, pe un registru cu colonete ionice angajate, definitiv atipice pentru zonă, ridică o turlă medievală calchiind vocabularul bisericii deservite. Să ne amintim de unul dintre proiectele pentru “ospelul municipal” din București, care și el ridică o “clopotniță” tradiționalistă în chip de campanilla peste un corp al căderii eclectic, sau de cel al lui Mincu, indecis între

neogoticul de școală franceză pe care tocmai terminase de a-l pune în operă la Palatul de Justiție și elementele “naționale”.

Istoric vorbind, acestei tehnici de articulare a unui stil național îi este strict contemporană o alta: pelerinajul către surse; mai precis spus, o primă formă de pelerinaj la sursele medievale ale religiei și ale puterii în zona balcanilor: Constantinopol. Astfel, în loc de apelul la precedentele din “Bizațul de după Bizaț”, se sondează direct modelele bizantine “originare”, care au și avantajul de a oferi, nemediată, o scară urbană confortabilă. Sunt puse în paranteză astfel anamorfozele suferite în cele cinci secole de când provinciile locuite de români au rămas orfane de patronajul politic și spiritual al Constantinoplei<sup>2</sup>. “Noi suntem descendenții (i.e. moștenitorii și apărătorii) genuinei tradiții ortodoxe, a Constantinoplei”, ar fi sloganul direcției mai sus descrise.

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

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

provocăm, edificând”, ar suna sloganul aproape-modern care ar escorta “Biserici nouă”.

Cu aceste două ultime atitudini, cele mai radicale dintre toate, se încheie devenirea întru modernitate a arhitecturii de cult ortodoxe din România pentru multe decenii. Nici în anii din urmă nu au mai apărut proiecte de profunzimea conceptuală a celor din urmă. Bisericile Joja-Goga și studiile lui Antonescu veneau în arhitectură ca o încununare a multor decenii de interogare a problemei identității românești, problemă care dăduse deja în epocă și câteva răspunsuri filosofice consistente. Spațiul blagian (“sofianic”, “mioritic”) era un astfel de răspuns, care va avea nevoie de decenii spre a permea și domeniul artelor, unde ajunge mai cu seamă după moartea poetului și filosofului. În rarele sale aplecări explicite asupra arhitecturii, Blaga întrevedea dificultatea unui “viitor stil arhitectonic de mare clasă” care să se revendice doar din arhitectura tradițională rurală. Mai mult, Blaga însuși se vede nevoit a defini satul românesc doar prin comparație cu cel săsesc din Ardeal; atributele caselor și ale satului în ansamblu sunt așadar relative la un alt referent, iar nu valori în sine. Reduse la util, casele sașilor – “oameni închiși, fiecare afișând pe frunte imperativul categoric” cum îi definește cu nenecesară ironie Blaga – se deosebesc de dezordonatele, săracele, dar inutil-decorate case românești, rezultate ale unor “capricii arhitectonice”. Blaga privea atributele de mai sus ca fiind pozitive, sau era doar malițios? Astăzi, ele ne apar ca fiind mai degrabă lucruri care trebuiesc îndreptate decât ca principii ale amintitului stil de mare clasă, dacă mai adăugăm și alte opinii pe care același filosof le exprima asupra caselor și, iată, a bisericilor etniei majoritare<sup>3</sup>. Blaga însuși își lua distanța cuvenită atunci când observa că “în arhitectura de oraș, acest stil nu are decât reușite vagi și aproximative”, românesc fiind “numai decorul, dar prea puțin esențialul arhitectonic”. Conceptele blagiene, deși citate și invocate ca o alternativă elevată la discursul naționalist grosier al anilor șaptezeci și optzeci, nu vor putea deveni “operaționale” în arhitectura perioadei comuniste; nici după 1989 nu există semne că o asemenea filosofie, inactuală deopotrivă în context local și în cel al disciplinei căreia îi aparține, ar mai putea sluji la întemeierea a încă unei arhitecturi identitare.

## 2. Stilul neoromânesc de generația a doua

Majoritatea autorilor de biserici dintre războaie, dar mai cu seamă cei preocupați de edificarea bisericilor urbane de mari dimensiuni (catedrale) și cei din deceniul al patrulea sunt cei care redefinesc de fapt stilul “neoromânesc” de generația a doua, impulsionați fiind mai ales de avântul luat de acest program după Unirea din 1918. Atunci s-a pus problema acută, mai mult chiar decât după 1977, de a semnala prezența statului unitar, mai ales în zonele nou alipite regatului român – Transilvania, Banat, Bucovina și Basarabia. Neoromânescul capătă astfel o încărcătură politică mult mai evidentă decât cel dinainte de

război. Acum nu se mai pune cu acuitate problema definirii unui spirit “național” în arhitectură, cât a propagării acestui spirit național, deja concretizat prin lucrările primei generații de arhitecți ai direcției național-romantice, în teritoriu.

Tehnicii combinatorice a primilor, generația a doua îi adaugă necesitatea monumentalizării – nu doar din pricina amplasării urbane centrale, ci și, mai cu seamă, datorită rațiunilor politice ale acestor amplasări. Catedrale de mari dimensiuni în orașele “sensibile” – Alba Iulia, Cluj, Timișoara, Satu Mare, Târgu Mureș<sup>4</sup> – iată astfel o problemă politică națională majoră (aproprierea administrativă și simbolică a teritoriului național) care, astfel, a încetat să mai fie doar una estetică. Catedrala era semnalul luării în posesie și stăpânire a teritoriului respectiv, care era astfel fixat – prin sacru – în harta românității ortodoxe, cea care definea, prin covârșitoarea sa preponderență numerică la scară națională, identitatea țării celei noi, de după unirea din 1918. Până la abdicarea regelui Carol II, acest program de monumentalizare a arhitecturii ortodoxe mai cu seamă în zone unde ea fusese anterior marginalizată sau unde era insignifiantă numeric (în orașele transilvane și bănățene în primul rând, dar și în secuime) a fost urmărit cu perseverență, chiar dacă parte din proiecte au rămas neterminate din pricina războiului.

Bisericile dinaintea primului război mondial erau de regulă parohiale, relativ mici ca scară (Bradu-Boteanu – 1909, Sf. Visarion – 1912, a lui E. Doneaud). Problema monumentalității, a reprezentativității lor drept “ciob holografic” al întregii României ortodoxe nu se pusese. Asemenea biserici pitorești vor continua să apară și după acest prim război, mai mari ca scară (Sf. Spiridon/Spirea Veche – 1928, București), ca expresie a parohiilor (criteriu teritorial) și/sau a breslelor, regiilor sau firmelor mari (criteriu de coagulare profesională), care, prin dezvoltarea orașului, încetaseră să mai fie cu necesitate superpozabile pe un același teritoriu: vezi de pildă biserica Belvedere/CAM – 1932, București). Dar aceste biserici pot fi considerate ca proiect marginal în raport cu obiectivele celuilalt, al catedralelor “românizării” (i.e. ale apropierii în sensul omogenizării sub criteriu național a teritoriului celui nou-românesc, unde ortodoxismul apărea drept ingredient esențial al identității de neam).

#### a) “Bizantinii”

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

Pentru unii arhitecți de biserici, această opțiune, de a scurt-circuita seriile anamorfice de spații sacre până la “cauza primă”, era nu doar un mod de a

glorifica originea comună a precedentelor “naționale” și a bisericilor nou construite, ci, mai ales, un mod elegant de a evita impasul în care se aflau deja programele laice, ale marilor edificii administrative în principal, lipsite de precedente de scară urbană și care, din acest motiv, au trebuit să facă apel tot la arhitecturi sacre (claustrul mănăstiresc<sup>5</sup> pentru Școala de Fete, Foișorul lui Dionisie pentru Palatul Cotroceni), sau la amplificarea nemăsurată a detaliilor unui singur stil precedent, cel brâncovenesc (Primăria capitalei). Arhitectura sacră singură avea șansa – nu îndeajuns exploatată – de a putea eluda presiunea unor nesigure încă imagini naționale, rămânând totuși, ba chiar amplificându-și nota familiară, de apartenență la o tradiție recognoscibilă ca atare.

De multe ori, chiar și planurile se modifică, părăsind tipologiile consacrate în epoca medievală în cele două mari provincii românești predominant ortodoxe, pentru altele, puțin caracteristice lor. Arh. Ionescu Berechet este unul dintre cei care investighează tipul de cruce greacă centrată, adăugând chiar, la interior, mozaicuri evident bizantine ca referință stilistică la biserica Mănăstirii Cașin (1937). Nu altfel procedaseră G. Cristinel la Cluj sau V. Vlad la Târgu Mureș. Catedralele propuse de Antonescu în “Biserici nouă”, studii asupra cărora vom zăbovi mai departe în text, sunt tot comentarii în cheie bizantină la scară monumentală, aici apărând bunăoară planul octogonal constantinopolitan-ravennat. Antonescu avea ca precedent edificat Catedrala din Galați (1912), dar studiile prezentate Academiei în 1942 erau deja “contaminate” de simplitatea, proprie modernismului, cu care el își permite să elaboreze pe baza unor tipuri planimetrice și a unor vocabulare formale care nu aparțineau strict zonei românești.

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

**b) “Regionaliștii”**

Precum se știe, o formă radicală – și, tocmai de aceea chestionabilă – de celebrare a spiritului locului a reprezentat-o activitatea lui Lecomte de Nouy. Biserica Sf. Dumitru de la Craiova și cea de la Curtea de Argeș reprezintă cumva aplicații ale teoriilor privind restaurarea ale lui Viollet Le Duc; astfel, opera “restaurată” devenea mai fidelă unui model deopotrivă original și ideal al edificiului decât erau vestigiile reale care supraviețuiseră. De fapt, acest fel de a reconstitui o epocă, înlăturând (drept cangrenă și balast) tot ceea ce timpul și nu rareori înțelepciunea utilizatorilor ulteriori adăugaseră, era la fel de mult un act de creație precum era și proiectarea unei biserici “noi”.

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

Ionescu Berechet nu este singurul arhitect interbelic pe care astăzi Kenneth Frampton l-ar numi, pentru unele din lucrările sale, “regionalist critic”. La Mediaș, Gh. Liteanu se lasă impregnat de modele vădit ne-ortodoxe, dar pregnant proprii locului, atunci când proiectează fațada principală a bisericii ortodoxe din localitate, aceasta flancată de două turnuri suplă, în maniera bisericilor protestante germane sau maghiare. Nici simplitatea severă, albă, a bisericii Sf. Nicolae din Cluj (1930) nu este străină de puritanismul luteran: intrarea este



surpasată de un turn clopotniță; în sens mai larg însă, biserica este croită, atât la exterior, cât și la interior, potrivit modelelor bizantine.

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

Nici prin modelul folosit, amintind mai degrabă de bazilicile de la Ravenna și nici prin materiale, acest lăcaș ortodox nu celebrează modele pre-existente din spațiul românesc. Cu toate acestea, arhitectura acestei biserici, înscrisă atent în specificul sitului, folosind materiale locale și făcând aluzie deopotrivă la spiritul epocii sale și la caracterul urbei unde a fost edificată, este “mai reală” (în sensul invocat de Gadamer privitor la “soluția optimă” în arhitectură) decât manifestele identitare care au precedat-o în interiorul stilului neoromânesc. Domină piatra, iar pentru structură s-a folosit betonul armat. Acoperișul este făcut din “olane turcești”<sup>7</sup>, iar pictura aparține Ninei Arbore. Un amănunt interesant: catapeteasma este din zid, pe care sunt pictate icoanele. Turla principală este fațetată și puternic fenestrată, ceea ce face ca naosul să fie mult mai luminat decât suntem obișnuiți să vedem într-un interior ortodox. Îndepărtarea de “tradiție” este și aici evidentă: putem auzi comentariul arhitectului, care va fi presupus că adumbrirea nu este un atribut imanent spațiului ortodox, ci o consecință a stadiului medieval al tehnicilor de construcție; dimpotrivă, betonul armat al vremii sale, pe care îl folosește mai târziu și Petre Antonescu în “Biserici nouă”, permite sporirea luminii dumnezeiești în lăuntru spațiului sacru.

### c) “Cosmopoliții”

Există în aceeași perioadă, cu o frecvență superioară tendinței regionaliste, una de semn contrar, eclectică, în stare să strămute modele moldovenești medievale la Timișoara (I. Traianescu, Catedrala din Timișoara, 1935), unde turlle tipice nord-estului României sunt așezate peste corpul decorat cu asize alternative de piatră și cărămidă, procedeu mai degrabă muntenesc. Ansamblul Catedralei Încoronării, de la Alba Iulia (1924, arh. V. Ștefănescu) încearcă, folosind o colonadă perimetrală, să forțeze expresivitatea claustrului de mănăstire ortodoxă schimbându-i destinația în spațiu public reprezentativ. Casa Domnească de

aici aparține ca limbaj stilului brâncovenesc – de la Horezu, bunăoară – dar ansamblul capătă o notă mai viguroasă, mai solidă, tocmai spre a putea “spune” o poveste pe care echivalentul de la Hurezu nu putea să o rostească, din pricina scării sale mai degrabă modeste, atunci când ar fi fost adusă ca atare în mediul urban.

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

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

### 3. Un început ratat?

Pentru economia acestui studiu, anul 1942 este unul esențial. Cotitura pe care deja deceniul anterior o marcaseră în ceea ce privește modul în care ortodoxia, modernitatea și identitatea națională pot conviețui într-un același text arhitectural devine în acest an o fractură, o despărțire de modul anterior de a

pune problema. Dacă sunt de găsit în deceniul al patrulea doar câteva exemple de arhitectură ortodoxă eminentă nouă în raport cu fundalul din care se nutreau – Ilie Tesviteanu și celelalte biserici de pe Valea Prahovei aparținând aceleiași serii anamorfice, Sf. Spiridon Nou din București – momentul 1942 oferă dintr-o dată soluții întregului diapazon de probleme ale înnoirii. Pe de o parte, un set complet de proiecte pentru practic orice regiune a țării și pentru orice scară, de la bisericuță de țară la catedrală (Biserici nouă, ale lui Antonescu). Pe de altă parte, adâncind experiența – rămasă neconsumată – a expoziției legionare din 1940, soluțiile cu totul excepționale pentru biserici urbane de mari dimensiuni, date de Joja, N. Goga și, la oarecare distanță de primii doi, de T. Niga cu ocazia concursului pentru Catedrala de la Odessa.

La 1 Mai 1942, Petre Antonescu ține la Academia Română o comunicare asupra modului în care arhitectura ortodoxă românească trebuie să transforme ceea ce fusese un dezastru (i.e. cutremurul din 1940) într-un moment de nou început. Trebuie învățat din experiența dezastrului că așa cum se petreceau lucrurile în arhitectura noilor biserici ortodoxe nu mai putea continua. Nu era vorba doar despre tehnici constructive și materiale revoluționare. Era, ca o consecință a acestora, o înapoiere periculoasă în planul expresiei, cea care de fapt mărea decalajul între programele civile și arhitectura sacră. Or, când se prăbușesc biserici, se prăbușește o dată cu ele și ceva din credința pusă într-însele. A proiecta biserici, pare să spună autorul comunicării, este mai mult decât a proiecta o clădire obișnuită<sup>8</sup>.

Merită să urmărim argumentele lui Antonescu, menite să teoretizeze temerile pe care s-ar fi putut concepe o arhitectură nouă – tehnologic și estetic – care păstrează însă legăturile cele mai strânse cu vechea arhitectură ortodoxă. Trebuie spus dintru bun început că Antonescu are o viziune modernă asupra istoriei, al cărei motor este progresul. Pentru a-și întemeia pledoaria în favoarea înnoirii, arhitectul o va transforma în motorul devenirii arhitecturii. Nu doar că trebuie procedat astfel, ne sugerează autorul, dar acesta este chiar Modul în care se schimbă la față arhitectura, dintotdeauna.

Exemplele prime sunt, se înțelege, bazilica și, mai înainte ei, templul grec. Sub pana lui Antonescu, lupta cu materialele devine sursa înnoirii limbajului primei arhitecturi creștine. Iată precedentul istoric, cel care întemeiază și argumentul contemporan: ne aflăm la momentul când creștinismul devine religie oficială, sub Constantin. Deși avusese dificultăți de a se manifesta și trecuse prin trei secole de martiriu, ritualurile vor fi fost perfect cristalizate, astfel încât arhitecții împăratului nu făceau decât să caute, din ceea ce se afla la îndemână, spațiul optim pentru acest ritual deja încheiat: bazilica; iat-o: “tipul de clădire exact corespunzător cerințelor noului cult”, pregătit parcă să preia în pântecul său încăpător pe creștinii scăpați de prigoană, triumfători. Era cu adevărat o coincidență, sau, mai degrabă, consecința acelei “mari dibăcii și a deosebitului noroc” al oamenilor împăratului, care știau precis ce căutau?

Nu vom ști niciodată, pentru că degrabă noile spații de cult, oricât de bine vor fi fost conformate, s-au dovedit prea puțin capabile să reziste timpului și barbarilor, în special din pricina tavanelor de lemn, sensibile la foc. Arhitecții sau meșterii zidari ai vremurilor însă au (re)făcut pasul strămoșilor greci și romani, trecând la folosirea bolților și cupolelor, care sunt expresia formală a potențialului structural al zidăriei de cărămidă și de piatră. Cu alte cuvinte, nu presiunea simbolică este aceea care modelează arhitectura lăcașurilor de cult, ci adecvarea expresiei la noile materiale folosite. Bolta ar fi apărut întâi din rațiuni structurale în biserică și abia apoi încărcată cu semnificațiile cunoscute. Așa încât, curge mai departe argumentul arhitectului, de vreme ce forma este proprie materialului, un optim al dispunerii sale în operă, reiese cu necesitate de aici că, înnoind acum iarăși punerea în operă – de data aceasta era vremea betonului armat – este neapărată nevoie să lepădăm formele (proprii materialelor) vechi, spre a îmbrățișa noi forme care vin din chiar folosirea noilor materiale.

Ne aflăm, evident, în fața unui discurs coerent și care, cu siguranță, ar părea unui spirit crescut la flama modernismului ca fiind îndreptățit. Ar fi implicat, dacă ar fi fost urmată fără abatere, că arhitectura ortodoxă e datoare a se adecva degrabă la revoluția formală pe care noile materiale, deja în uz la acea dată de decenii bune, o produsese în programele civile. Or, ortodoxia nu se afla în situația aurală a vremurilor lui Constantin, când era posibil să convertești un spațiu profan într-unul sacru – cu doar minime ajustări. Secolele au ridicat tradiția la rangul de termen prim în definirea creștinismului ortodox, la rațiunea de a fi a ortodoxiei. Păstrarea fidelă, în spirit ca și în literă, a învățaturii din vechime incumbă ca și arhitectura să păstreze în memoria lăcașurilor noi ființa celor de demult. Or, devine evident că Antonescu se află aici în plină dificultate logică. Trebuie schimbate materialele și, implicit, modul în care acestea sunt puse în operă; acest proces va avea drept consecințe imediate schimbarea la față a bisericilor; or, acestea nu pot renunța la aparența lor tradițională fără a comite în proces un hybris, o trădare ontică. Așa încât autorul reia argumentul cu templul grec, de data aceasta pentru a argumenta opusul celor de mai sus. Pentru cei avizați, templul de piatră al vechilor greci nu este decât “o transpunere fidelă a formelor străvechiului templu de lemn care se construia din imemorială vechime în Elada pădureților doriei și anume de prin vremurile în cari meșteșugul clădirii din piatră nu era obicinuit pe acolo”. Cu alte cuvinte, în ciuda transpunerii în materiale “superioare”, templul cel vechi, de lemn, va fi rămas impregnat pentru totdeauna în carnea celui nou.

După ce mai înainte nimic nu părea să stea în calea “adecvării” formelor la materia în care capătă determinări, iată că autorul introduce un codicil acestei teorii “evoluționiste” a arhitecturii. Formele evoluează o dată cu materialele și cu metodele de punere a lor în operă, desigur. Dar nu orice formă poate fi alterată și, cu atât mai puțin, formele “sacre”, cele care, ideale fiind, rămân pure indiferent de actualizările pe care au a le suporta de-a lungul istoriei. Astfel încât arta

greacă nu și-a desăvârșit procesul de creație decât “prin respectarea strictă a formelor sfințite de tradiție chiar când ele nu mai corespundeau cerințelor unei tehnice total preschimbate”.

Evidenta contradicție poate fi, de fapt, stinsă printr-un termen terț, pe care deja l-am menționat mai sus: aparența. Arhitectul ne previne că el va selecta acele forme care sunt cel mai evident îndatorate considerentelor tehnice și le va lăsa neschimbate ca formă, dar transpuse în materialul cel nou, pe acelea “de cari stau ancorate înțelesuri imuabile de conținut simbolic și religios”. Bolta și cupola ar fi trebuit și ele să aibă, conform logicii demonstrației pozitivistice a lui Antonescu, o vârstă istorică, deja încheiată. Nu ar trebui, conform acestui argument (cu toate că practic este posibil), să transpunem bolți și cupole în beton armat, întrucât acestea nu sunt formele proprii acestui material. O biserică din beton armat cată să aibă așadar cadre și “ferme”. Nu mai pot fi închipuite însă biserici ortodoxe fără cupolă, oricât de mult progres și schimbare am accepta, concede arhitectul, aflat în situația de a-și nuanța discursul perfect încheiat logic, de până atunci. Or, cupola este “tocmai una dintre cele mai ușoare închipuit (sic!) pentru executarea ei în materialul care ne asigură azi rezistențe atât de mari în construcții noi”, așadar în beton. Dar care altă formă tradițională nu este ușor de închipuit în acest material maleabil?

Casa va putea astfel să fie contemporană (la o analiză a structurii sale portante și a materialelor folosite), dar – în același timp – tradițională (în silueta sa de ansamblu, în detalii aplicate structurii și în “discursul” simbolic). Antonescu ar fi păstrat aparența generală a bisericilor ca fiind una tradițională – siluetă, număr de turla cu cupolele reduse însă la strictul necesar, decorație proprie zonei – și, în schimb, ar fi transferat betonului armat din stâlpi și grinzi zidurile bisericii, dar și bolțile sau cupolele lipsite de rol structural/”funcțional” (așadar “inutile” dintr-o perspectivă modernistă). Cu toate acestea, arhitectul trebuie să își tempereze elanul reformator.

În tentativa sa, arhitectul este ajutat și de unele analogii posibile. Astfel, biserica de lemn ar putea fi actualizată în beton și datorită unor “analogii de întrebuințare”, precum și datorită “văditelor asemănări de structură dintre aceste două materiale, oricât de ciudat ar părea acest lucru la prima vedere”. Ciudățenia de care era conștient autorul este, desigur, cea logică: la ce bun transpunerea bisericii de lemn în beton, de vreme ce aceasta și-a cristalizat optim raportul material expresie și, oricum, trecerea la beton nu ar mai putea interveni în acest raport decât pentru a distruge acel optim? Răspunsul autorului nu este unul tare: bisericile de lemn, ca și bazilicile de odinioară, sunt “expuse peirei” și, deci, trebuie transpuse în mai solidul beton.

Or, arhitectul pare să aibă nevoie de acest material nou mai degrabă atunci când dorește schimbarea structurii planului decât când invocă tradiția. El dorește optimizarea formei “nartice” prin eliminarea zidului despărțitor dintre naos și pronaos, care, crede arhitectul, se află acolo doar din rațiuni constructive (lucru

fals, zidul respectiv – sau cele câteva coloane care îl suplinesc – marcând două tipuri esențial diferite de spațiu, așadar o fractură calitativă în interiorul bisericii). De asemenea, autorul mai crede ca această foame de spațiu explică și prezența sânilor (sau a transeptului, în catolicism); or, se află aici din nou în eroare: sâni/transeptul au rolul de a figura în plan cât mai vădit semnul crucii, adunând totodată câți mai mulți credincioși în proximitatea axei verticale/calitative a spațiului sacru, cea care duce spre Pantocrator.

Prezența stâlpilor de beton la Antonescu este manifestă la exterior, unde subîmparte fațada în registre modulate atât pe verticală, cât și pe orizontală. Pe aceste panouri sunt dispuse sub acoperiș ocnite sau decorația adecvată zonei de amplasare (cea care condiționează de asemenea tipul de plan, numărul de turlă și silueta acoperișului). De asemenea, stâlpii înlocuiesc coloanele pridvorului. La interior, grinzile de beton armat iau locul bolților, cadrele zimțate – pe acela al arcelor de descărcare a cupolei și cupola cu nervuri de beton – pe cel al cupolei de zidărie. Cea mai spectaculoasă discrepanță între structură și aparență este aceea unde scheletul de beton este prezentat într-o axonometrie arătând a desen de Mondrian, pentru ca, de fapt, el să fie de fapt camuflat într-un acoperiș enorm, de biserică de lemn de la munte.

### **Biserici urbane**

Ce mai este cu adevărat remarcabil în studiul lui Antonescu este modul în care raportul dintre dimensiune și aparența tradițională este unul invers proporțional. Cu alte cuvinte, asemănarea cu precedentul este mare la bisericile mici, mergând până la identitate în cazul bisericilor de lemn de mici dimensiuni. Dimpotrivă, cu cât cresc ca scară, de la așa numitele “biserici mari” până la “catedrale”, proiectele lui Antonescu se înstrăinează de sursa lor tipologică și formală. Planurile și volumele se complică, pentru a trece cu totul, în ce privește catedralele, la o altă sursă de inspirație, care pare să fie modelul bizantin, marcat cum se găsește cu influențele stilurilor occidentale, dar și expus la briza simplității – de expresie, dar și de tehnologie – moderne. Paradoxul arhitecturii neoromânești este ilustrat lămuritor și în demersul lui Petre Antonescu, dar și, la Odessa, în acela al lui Tiberiu Niga. Pe măsură ce edificiile sale au a-și amplifica scara, astfel încât să cucerească orașul, neoromânescul trebuie să renunțe exact la referința la arhitectura vernaculară – de mici dimensiuni și rurală practic fără excepție – care îl întemeia.

Aici se află argumentul tare al arhitectului în favoarea schimbării: anume, atunci când în discuție este adusă nu arhitectura de mici dimensiuni, izolată în mediul rural, ci, dimpotrivă, arhitectura urbană, unde probleme de felul siluetei și a “aurei” edificiului de cult sunt, pentru arhitectul de la 1942 și cu atât mai vădit astăzi, esențiale în configurarea acesteia. Soluția sa este dublă: pe de o parte, ar trebui limitată înălțimea clădirilor profane; pe de altă parte, ar trebui redimensionate bisericile, copleșite până acum de construcțiile dimprejur și,

deci, aflate în imposibilitatea de a-și mai juca rolul lor tradițional de semnal condensator (inclusiv în plan vizual) al comunității în mijlocul căreia este amplasată.

Redimensionarea ar însemna deopotrivă “lăcașuri tot mai încăpătoare pentru adăpostirea și organizarea adunărilor”, cât și “înaltele frumoase turlle dominând perspectiva urbană”. De asemenea, mărirea scării va avea drept consecință necesară renunțarea la a mai glosa pe o tradiție locală în care nu există precedente convenabile ca scară și ca funcțiune – aceea de biserică urbană – în favoarea unor procedee de compunere mai elaborate decât simpla amplificare a gabaritului și, mai cu seamă, în favoarea unor precedente “mai originare” în timp istoric și din perspectivă formală.

#### 4. Catedrala Neamului și concursul pentru Odessa

În 1942, discursul autohtonist propriu primelor decenii ale secolului implo-dase în pastișă. Atât de lipsit de perspectivă părea eclectismul acesta autohtonist, încât proiectul ”Victoria” pentru catedrala din Odessa, al lui C. Pomponiu, repeta de fapt catedrala din Cluj, iar I. Traianescu propunea indiferent de loc – Timișoara sau Odessa – aceleași inflamații și multiplicări ale turlor moldo-venești. Materialele se schimbaseră, ca și scara orașelor; arhitectura urbană ținea deja pasul cu modernitatea; în ciuda războiului și a schimbării de regim, erau terminate edificiile stilului “Carol II” (numit în alte locuri “stripped classicism”).

Concursul pentru catedrală la Odessa este din multe privințe un capăt de drum pentru arhitectura neoromânească și un început ratat. Pe de o parte, prin deja amintitele proiecte care nu puteau decât să repete redundant precedente deja edificate, dovedind în proces limitele discursului care se rezuma la colarea, la scară mai amplă, a unor tipuri vernaculare. Pe de altă parte, pentru că proiectul lui Joja – cel care a câștigat competiția – și clona sa, cel al lui N. Goga, au reprezentat un moment de ruptură pentru întreaga arhitectură românească, nu doar pentru cea ortodoxă. Din nefericire, această direcție a rămas pentru mai mult de două decenii neexplorată, iar, în ce privește arhitectura sacră, practic până după 1989<sup>9</sup>.

Proiectele lui Joja (atunci semnat C. Jojea) și N. Goga, despre care va fi vorba în cele ce urmează, sunt de fapt replici mai elaborate ale celui comun pentru o Biserică a Neamului<sup>10</sup>. Acesta a fost publicat în *Arhitectura* 3-4/1940, care comenta expoziția Munca legionară în arte, inaugurată duminică 22 decembrie 1940, la sala Dalles. Scopul celor care expuneau era acela de a părăsi individualismul și de a aborda “în spirit de echipă obiective generale, interesând întreaga comunitate națională”. Împreună cu biserica, erau expuse o “Casă a Căpitanului” (N. Goga) și un “Palat al Culturii” (Jojea, Goga, Pușchilă, Stănescu). Oricare dintre ele ar fi putut fi semnat de Speer cu seninătate. Biserica în sine este o triplă serie peripteră de pilaștri, ale cărei registre sunt separate de arhitrave

puternic profilate. Nici urmă de decorație. Nici urmă de acoperiș<sup>11</sup>. Doar accentele verticale, colosale, ale corpului principal și, mai cu seamă, cele două turlle extrem de înalte, de valoare vizuală egală, anunțând o simetrie rigidă și în raport cu axa nord-sud, pe care interiorul unei biserici ortodoxe nu o poate susține.

Ce putem observa dacă facem necesara comparație cu momentul 1942? Cel mai devotat proiectului comun din 1940 este N. Goga, semnat al concursului împreună cu I. Pușchilă și I. Ciupală. Dacă în 1940 pilaștrii sunt singuri, dând ocol fațadei la o oarecare distanță de ea, în 1942 aceiași pilaștri sunt doar angajați, zidul predomină, iar simetria biaxială este și mai acuzată prin registrele verticale de alto-reliefuri. Aici vedem însă și mai clară ambiguitatea acestei simetrii, devreme ce secțiunea longitudinală ne relevă faptul că, deși egale ca înălțime și deschidere, turla de peste pronaos este camuflată la interior doar de o cupoletă, spre deosebire de cea de peste naos, deschisă spre un Pantocrator aflat la o apreciabilă altitudine. Planul este, de asemenea, unul compozit. Din aceleași rațiuni de simetrie biaxială, pronaosul și naosul sunt de aceeași anvergură; mai mult, ele sunt separate prin două șiruri de stâlpi lamelari.

Dar proiectul lui Joja, mai fastuos decât în 1940, este în același timp mai puțin radical decât acesta. Pentru a trece de rigorile unui juriu condus de Horia Creangă, dar împănat cu tradiționaliști, Joja multiplică numărul turlor celor înalte de la două la cinci, dispuse astfel: două peste pridvor, la stânga și la dreapta intrării; cele două, proporțional (față de corpul bisericii) mult mai elongate decât cele din 1940; în fine, cu totul surprinzător, o turlă peste altar, lucru nemaiîntâlnit în arhitectura ortodoxă de pe teritoriul României. Este, de asemenea, un hibrid între un plan "moldovenesc" și o volumetrie care comentează arhitectura muntenească, de felul Patriarhiei, lucru remarcat și comentat negativ de către cei care s-au disociat de deciziile juriului. Procedând astfel, Joja schimbă paradigma bizantinizantă, care a dominat primele decenii ale secolului, într-una mai radical autohtonizantă. Dar, la fel ca și N. Goga, inventează noi proporții pentru elementele pe care le preia. Proiectul său este o subtilă celebrare a precedentelor specific-regionale într-un discurs care este de fapt al timpului său. Dimensiunile exagerate ale turlor, care fac din catedrala lui un obiect evident urban și folosirea panourilor de basoreliefuri, complet atipice pentru biserica ortodoxă, completează modernitatea proiectului.

Faptul că un plan moldovenesc, specific bisericilor relativ mici, este amplificat duce la asumarea avantajelor, dar și la amplificarea dezavantajelor acestui plan. Juriul<sup>12</sup>, dar mai ales detractorii acestui proiect<sup>13</sup> au observat această dilemă în care se afla arhitectul; juriul o scuza, ca fiind atribuibilă sursei, dar ceilalți considerau că, tocmai din absența potențialului monumental al acestui tip de edificiu – biserica moldovenească – reiese gafa celui care a optat, pentru o catedrală de mari proporții, pentru un asemenea plan limitat. De fapt, Joja anunță, prin tocmai această opțiune, una dintre temele sale teoretice de mai



târziu: potențialul monumental al arhitecturii vernaculare autohtone. Or, cei care semnalau că amplificarea scării unui obiect gândit în limitele unui sistem de proporții modest dimensional este eronată par, peste timp, a fi avut dreptate, ca și “bizantinii” interbelici. Însuși Joja a rafinat în studii ulterioare, care pot fi astăzi consultate la Casa memorială Constantin Joja, proporțiile edificiului său.

Aceste proporții și numărul registrelor se modificaseră oricum între 1940 și 1942, dar în sensul amplificării lor: de la două la trei, cu navele laterale sensibil mai joase decât nava centrală. Pilaștrii viguroși de mai an s-au estompat mai mult chiar decât în proiectul lui Goga, până la a sugera doar “frânghiile”, torsadele și celelalte moduri de a separa registrele verticale în arhitectura muntenească; dar ele nu se termină la partea superioară cu arce, ci în unghi drept, ca și în cazul “bisericilor noi” ale lui Antonescu. Aceeași dihotomie între interior și exterior se manifestă și prin folosirea alto-reliefurilor.

Proiectul lui N. Goga de la același concurs este mai credincios versiunii din 1942 și, prin urmare, rafinează intențiile celui dintâi. Și aici își găsește loc invenția, libertatea în raport cu modelele anterioare, de prestigiu. Așa se face că Goga introduce simetria biaxială, inexistentă în majoritatea bisericilor ortodoxe din zona noastră. Între pronaos și naos, ambele pătrate și încununate de câte o turlă foarte înaltă (dintre care cea de peste pronaos era de fapt “falsă”, fiind la interior obturată de o cupoletă), Goga introduce un spațiu despărțitor de felul gropniței probabil, care marchează axa de simetrie nord-sud. Alura clasicizantă a proiectului din 1940 și cea a proiectului lui Goga din 1942 nu poate scăpa analizei, după cum nu poate fi negată libertatea aproape ludică pe care atât Joja cât și Goga și-o iau în a interpreta vocabularul pe care tradiția li-l puna la dispoziție.

Dilema raportului dimensional între precedentele de scară redusă și bisericile urbane este în fapt dilema întregii arhitecturi neoromânești, fie aceasta de inspirație sacră sau laică. Ea trebuie negociată în cadrele conceptului de “măsură absolută”, pe care Michelis o credea ca fiind proprie fiecărei creaturi și fiecărei opere arhitecturale. Măsura aceasta, presupunând un optim dimensional propriu respectivului obiect-program de arhitectură este cea care impune un anumit raport între volum pe de o parte, scara și cantitatea detaliilor pe de cealaltă parte. Mai mult, măsura absolută este aceea care ar trebui să descurajeze trecerile bruște de la o scară la alta, treceri care sunt totuși posibile atunci când procesul se desfășoară în timp îndelungat. Dar iată în extenso pasajul din Michelis care ar trebui așezat la finele oricărei discuții despre arhitectura neoromânească și cu atât mai vârtos la temelia criticii operei teoretice a lui Constantin Joja:

“Catedrala nu poate fi simpla amplificare a bisericii din sat, după cum mica biserică sătească nu poate cuprinde, în miniatură, pe fațada sa, întreaga bogăție a unei imense bazilici (...) Fiecare formă are mărimea sa necesară și, dacă insistăm ca biserica sătească să aibă forma bisericii din Pisa, ea va părea

ridicolă și va fi orice altceva decât o biserică (...) Marea biserică cere o structură, adică o dezvoltare organică petru a atinge atari dimensiuni.”

Discuția cu privire la acest aspect al operei lui Joja și, prin extensie, la întreaga problemă a arhitecturii “cu specific național” (inclusiv a celei neoromânești), este purtată, mult mai elaborat decât ne-a permis-o aici economia textului, de către esteticianul Cezar Radu, cel care a folosit cel dintâi la noi, printre alte argumente rafinate teoretic, conceptul de măsură absolută pentru a contracara valorificarea necritică a arhitecturii rurale la scară urbană, monumentală. Trimit pe cititor la întreg capitolul din cartea distinsului nostru mentor și profesor de estetică, pentru a urmări în întregime demonstrația domniei sale. La vremea apariției sale, acest studiu a fost singurul comentariu de rezistență la adresa operei lui Joja, operă proiectată – din nefericire – pe fundalul ideologiei naționaliste a regimului ceaușist și asociată cu degradarea arhitecturii românești sub presiunea obsesiei “specificului național”.

### **Antimodernii**

Proiectul lui Tiberiu Niga pentru Odessa, deși câștigător ex-aequo împreună cel al lui Joja, nu are deloc potențialul celor trei proiecte “speeriene” ale tandemului Joja-Goga. El are însă calitatea de a desface total arhitectura lăcașului său de cult de obsesia “naționalului”. Planul edificiului său dublu și diferit pe cele două nivele: jos – unul perfect simetric, al osuarului, peste care șade biserica propriu zisă, în cruce latină, dar ai cărei sâni (semicirculari la interior) abia se zăresc pe fațadă. Expresia acestei fațade este una romanică, cu totul lipsită de referințe autohtonice. Ea seamănă mai degrabă cu baptisteriul din Pisa. Cu toate acestea, ca și la proiectul lui Joja, juriul vede “nota tradițională”. Este cu totul remarcabilă această concluzie a juriului, care putea să vadă, sub presiunea unui discurs naționalist și a anvergurii politice a temei, tradiția, acolo unde astăzi chiar, vedem mai degrabă îndepărtarea de tradiție. Dar, poate, cei de acum peste cincizeci de ani aveau o mai mare deschidere și dezinvoltură în abordarea temei decât noi.

Trebuie precizat totuși că juriul nu a fost deloc unanim totuși atunci a judecat proiectele. Azi diferența de rang între Joja și Goga, de o parte și restul propunerilor, de cealaltă parte. Mai mult decât atât, au existat dizidențe vehemente de la concluziile finale ale juriului, care s-au manifestat sub forma unor concluzii și opinii formulate separat. Delegatul Colegiului Arhitecților Români, I. C. Roșu, a făcut opinie separată, refuzând clasificarea bisericii lui Goga, sub cuvânt că aceasta “prezintă toate defectele proiectului (sic!) “Sf. Constantin și Elena” (al lui Joja, n.me.) și nici una din calitățile acestuia și nici altele proprii.

Interesează mai mult opinia separată a lui Spiridon Cegăneanu, cel mai violent contestatar al proiectului Joja din concurs. O parte din reproșuri sunt legate de modul de desfășurare a concursului, altele de fondul proiectului; primele par perfect îndreptățite, în vreme ce, venind de pe poziții violent-

tradiționaliste, al doilea tip de reproșuri devin în context o remarcare a atributelor deloc conservatoare, atipice dintr-o perspectivă tradiționalistă, ale proiectului câștigător (*ex-aequo*). Cegăneanu dezvăluie presiunile enorme la care a fost supus juriul pentru a declara câștigător proiectul Joja, sub cuvânt că este un manifest al tinereții; or, “secretul concursului fiind condiția esențială, nu știu cum se putea afirma că acest proiect aparține tinereții”. Mai departe în protest, el împinge această violare fățișă a regulilor anonimității până la a acuza pe “autorul proiectului” de plagiat: “Acest proiect este o reeditare a machetei Catedralei Neamului (...) Această apariție stranie, care a jignit profund logica constructivă, simțul estetic și tradiția ortodoxă, nu reprezintă totuși un bun comun, ci opera personală a unui arhitect, cu toate drepturile de autor apărute de legea proprietății artistice. Dacă autorul nu este același cu cel de atunci, avem de-a face cu un plagiat ce trebuie tratat ca atare”.

Dacă însă ar fi același arhitect, reiese din text, Cegăneanu rămâne la “aprecierile” adresate mai devreme proiectului din 1940, la care adaugă mai departe și altele adresate strict propunerii din 1942. Fațada “vagabondează în domeniul extravagantei și lipsei de logică”; pe fațada principală sunt afișate porți “egiptiene” pe care sunt aplicate decorații “de la Mitropolia din București pe care se ridică o serie de coșuri de fabrică (...) un tub care știi unde începe, dar nu mai știi când și unde se va termina”. Dacă Joja ar fi fost un modernist din specia lui Le Corbusier, ar fi purtat cu mândrie acuzațiile lui Cegăneanu legate de analogia cu arhitectura industrială. Mai puțin onorante sunt concluziile: “un monument de viziune apocaliptică, inexplicabilă altfel decât fie printr-o rătăcire, fie printr-o tendință de altă natură, ce caută printr-un succes consacrat oficial în domeniul artistic să obțină baloanele de oxigen necesare în altă parte. O rătăcire periculoasă în orice fel, dar mai ales în domeniul estetic, în momentul când tineretul nu este format încă”.

## 5. Concluzii

Ceea ce anul 1942 aduce pentru arhitectura ortodoxă, prin cele două evenimente majore amintite, este o remarcabilă libertate asumată în raport cu discursul autohtonist al primei generații de arhitecți ai școlii lui Mincu și cu soluția “imperială”, bizantinizantă, a generației interbelice. În ciuda discursului politic naționalist isterizat de război, arhitectura – prin Antonescu, Joja și Goga, dar și prin Niga, dovedește o autonomie a discursului spectaculoasă în raport cu sursele invocate. Ea manipulează scări și procedee compoziționale dintre cele mai diferite, citează – după rețete atipice, pe care astăzi le-am numi ludic-postmoderne – o serie de vocabulare deloc indigene din cele mai diferite epoci, deopotrivă din clasicismul epurat al epocii și din modernitate. Dar ceea ce este cel mai important este că acești arhitecți experimentează refuzând pasta și nu

ezită să inoveze în raport cu modelul (simetrie biaxială, multiplicarea turelor și așezarea lor atipică, sculptură pe fațade etc.).

Proiectele propuse de Petre Antonescu standardizează, pe baza principiilor expuse anterior, arhitectura ortodoxă românească în variantele de gabarit și de zonă de amplasare posibile. Biserica are un grad de generalitate tipologică mai mare decât locuința, crede autorul aici invocat, dar, în același timp, din acest program au fost construite doar unicate. Nu există un specific național al arhitecturii ortodoxe de pe teritoriul României, dar caracterul regional este atributul tare al acestei arhitecturi. Proiectele lui Antonescu și cel al lui Joja dovedesc dificultatea de a identifica un “ce” național al arhitecturii sacre de pe teritoriul României. În schimb, amândoi privilegiază aspecte regionale: planul moldovenesc cu tripartițiile sale riguroase de la vest la est și cu sâni abia schițați la interior; registrele verticale ale bisericilor muntenești, siluetele zvelte ale bisericilor de lemn din nord.

Ca și în cazul Bisericii Neamului din 1940, proiectele “speeriene” din 1942 au o atitudine relaxată față de tradiție. Ele sunt mai degrabă comentarii pe teme deopotrivă vernaculare (structura planului, registrele pe verticală, turele) și clasice (pilaștrii și arhitrava). Nu suntem dinaintea unor proiecte moderniste. Expresia exterioară devine esențială și ea condiționează interiorul, exact invers decât suntem obișnuiți să credem atunci când discutăm despre “introvertirea” și caracterul “sofianic” al spațiului ortodox, sau a mantrei moderne privind raportul causal dintre funcție și formă. Sub alte aspecte, expresia exterioară nu se regăsește în modul în care acest spațiu interior este configurat. Fără a fi moderne în accepțiunea strict stilistică a termenului, cele trei proiecte prezentate mai sus sunt și astăzi încă stadiul cel mai elaborat al dialogului dintre tradiția autohtonizantă și ortodoxie, pe de o parte și modernitate, pe de altă parte. Neexplorată nici la momentul elaborării lor, nici ulterior, această cale, a simbiozei dintre două atitudini aparent opuse asupra arhitecturii, a fost uitată; ceea ce părea atunci negociabil a devenit în timp falie. Definitivă?

---

<sup>1</sup> Biserica mare a Sf. Mănăstiri Sinaia, având hramul Sfintei Treimi, nu este o biserică nouă, zidită dintru bun început în manieră neoromânească. Ea aparține noii incinte a mănăstirii, care cuprinde și casele domnești ce au găzduit familia regală între 1971 și 1882 (așadar până la terminarea Palatului Peleş) și care, ulterior, au fost transformate în muzeu. Construită într-o primă formă între 1842-1846 și ulterior deteriorată, biserica mare a fost complet reconstruită între 1893-1903 după planurile arh. G. Mandrea. Arhitectura noii variante încearcă să împace diferențele tipologice evidente între Moldova și Valahia, prin invocarea supra-modelului bizantin, cel ce le precede pe amândouă. De fapt, este vorba despre un lăcaș de rugăciune eclectic, în care repertoriile nu aparțin clasicității, ci arhitecturii de pe teritoriul de atunci al României: contraforții – nenesesari din perspectivă structurală – pot fi văzuți ca reverențe făcute Moldovei gotice,

în vreme ce majoritatea detaliilor stilistice trimit la “stilul” brâncovenesc. Peste toate acestea se aştern deopotrivă cărămida şi tencuiala, în arce simple împrejurul turlor, respectiv în alternanţa arc simplu-arc dublu, acesta din urmă încheiat însă într-o consolă de ceramică verde, de jur împrejurul bisericii. Referinţă la Ţara Românească, această alternanţă a cărămizii cu piatra sau tencuiala nu este însă, în starea sa “genuină”, bizantino-sârbo-valahă (bolniţa de la Cozia, bunăoară, sau biserica domnească de la Curtea de Argeş) element decorativ, ci tocmai metodă de construcţie a zidului; or, în această ipostază el este amintit doar pe cele două turla mici de peste pronaos.

Sunt, aşadar, trei turla – un alt element sudic – pentru că hramul o cerea; de asemenea, există un brâu de ceramică verde, din trei “sfori” răsucite din loc în loc, care aminteşte iarăşi unitatea treimii; dar a putut fi citit în cheie naţionalistă, drept “simbol... al celor trei principate româneşti, Transilvania, Moldova şi Ţara Românească, unite într-o singură ţară România (sic!)”. Tabloul votiv al bisericii este şi el prilejul unor ambigui comentarii în cheie naţională: regele Carol I se sprijină aici pe o coloană de piatră ciobită, “aluzie la Regatul României, de unde lipseau Bucovina, Basarabia şi Transilvania” (ibidem), comentarii pe care intenţia auctorială nu le susţine. Regele Carol I, care a avut cu siguranţă un cuvânt greu de spus în devenirea mănăstirii (electrificând-o, bunăoară: a fost primul aşezământ sacru din România care a beneficiat de acest privilegiu), nu este cunoscut drept un entuziast al idealurilor unioniste; nici înainte, nici după ridicarea acestei biserici el nu s-a manifestat ca un partizan al unirii Transilvaniei cu regatul său, deşi a îngăduit sprijinirea culturală a românilor de peste Carpaţi, în limitele dictate însă de tratatul secret de alianţă pe care îl semnase şi căruia i-a fost credincios. Dacă poate fi aşadar acceptată ca posibilă aluzia la arhitectura Moldovei, sunt însă cu siguranţă riscante (şi, oricum, evident *a posteriori*) identificările între Sfânta Treime şi natura trială a viitorului stat naţional românesc, închipuit oricum după moartea regelui.

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

2 Catedrala din Sibiu a fost ridicată între 1902-1906. Arh. Iosif Konner (Budapesta) a câştigat proiectarea în urma unui concurs la care au participat şi arhitecţi regăţeni. Conducerea şantierului a fost asigurată de Iosif Schussing. Turnurile, înalte de 58m, sunt vizibile în tot oraşul vechi. Pictura a fost parţial executată de O. Smigelschi (Pantocratorul, îngerii, apostolii şi iconostasul), în vreme ce sculptura iconostasului aparţine lui C. M. Babic din Bucureşti, iar stranele – lui Emil Patruţ din Sibiu. Catedrala, precum se poate vedea, este un produs eminentamente mitteleuropean; în plus, trebuie spus că, spre a adăuga parcă noi temeuri argumentului anterior, chivotul a fost lucrat la Wurtemberg, candelabrul la Viena şi mozaicurile – la München.

Contemporană cu biserica mare a Mănăstirii Sinaia, Catedrala din Sibiu dă seama despre alt mod de a interpreta tradiţia. Problema unei arhitecturi cu “specific românesc” nu se putea pune în Transilvania acelor vremi. Absenţei unor modele urbane de amploare

propriii etniei majoritare, indiferent de program, i se adăuga și imposibilitatea investi-gării, spre a alcătui un repertoriu de forme “românești”, a precedentelor, fie ele urbane/culte sau rurale/vernaculare, sacre sau laice, în primul rând din rațiuni politice. În plus, nu existau practic arhitecți de etnie română care să își pună în chip programatic problema unui limbaj formal “național” în felul în care procedau în Regat membrii Școlii Naționale. Catedrala din Sibiu este opera unui arhitect maghiar, parțial pictată de un român, decorată de germani. Sursa ei este Sf. Sofia. Mai mult decât biserica de la Sinaia – și ea un produs “multinațional”, catedrala sibiană ne apare drept opera colectivă a unui corp social eclectic și cosmopolit.

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

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

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

5 Este greu de precizat dacă modelul este incinta mănăstirii ortodoxe sau claustrul mănăstirii occidentale, celebrat în spațiile universitare de la Oxbridge sau din Franța.

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

7 Conform prezentării din pronaosul bisericii.

8 “Cerințe de ordin moral și spiritual, în primul rând, precum și acele de ordin practic și material, în al doilea loc, la cari trebuie să răspundă întocmirile constructive ale sfințelor lăcașuri, au pus întotdeauna arhitecților probleme dintre cele mai gingașe. O înfățișare avântată și de armoniosă monumentalitate, pe planul estetic; o tărie presupusă

și voită eternă – pe planul material și chiar spiritual, sunt de realizat în condițiuni speciale de amplasare, adică pe suprafețe cât mai încăpătoare” (*Arhitectura* 3-4/1942, 9).

9 Atunci când Joja și-a reluat pledoariile în favoarea unei fuziuni între modernism și autohtonism, textele sale teoretice (cele de analiză a arhitecturii neoromânești sau cel care celebrează modul în care umbra este transformată în vehicol al expresivității) oricât de rafinate – nu au mai produs rezultate la fel de notabile. Nici seriile de prispe extinse indefinit pe orizontală și suprapuse pe verticală spre a alcătui clădiri înalte și cu atât mai puțin ideea folosirii materialelor noi care, prin aportul tehnologiilor sofisticate, care să semene cu cele vechi, nu au mai avut tăria soluțiilor de început. Mai mult încă, prin confiscarea acestui discurs de către protocronism și de către ideologia naționalistă de după 1971 – dimpreună cu acela al lui N. Porumbescu și prin difuzarea lor necritică în școlile de arhitectură, au apărut formele maligne: “specificul românesc” prefabricat este doar cea mai cunoscută dintre ele. Pentru o critică a concepțiilor lui Constantin Joja, trimit la textul meu din *Arhitectura* nr. 1-2/1990, care a apărut – din nefericire pentru receptarea sa – la scurt timp după moartea celui vizat. Multe din argumentele de acolo trebuie rafinate astăzi, dar subscriu încă la temerea de atunci că arhitectul s-a lăsat manipulat în contextul ideologiei național-comuniste a epocii; în final însă, intervenția sa în favoarea satelor demolate a dovedit independența de gândire a arhitectului și teoreticianului Joja.

10 Am propus în *Dilema* (Catedrala Mântuirii Neamului/ 1997) și în *Libertatea*/ 5.02.1998 construirea acestui proiect remarcabil. Singurul ecou al acestei propuneri a venit, în același număr din *Dilema*, de la ÎPS Bartolomeu Anania, care a declarat că este la curent cu acest proiect și că poate constitui o bază de pornire pentru Catedrala Neamului.

11 Ceea ce ne duce cu gândul la aversiunea explicită a arhitectului Joja față de acoperișurile care îi subminau teoriile despre specific. Arhitectura, proclama autorul, șade sub acoperiș, în seriile de stâlpi ai prispelor, iar nu în forma – condiționată exclusiv funcțional – a acoperișului.

12 “În interior mai ales privirea nu va putea îmbrățișa tot spațiul, turlele excesiv înălțate nu vor putea fi văzute decât dintr-un punct sub ele. Acest defect îl au majoritatea vechilor biserici moldovenești și muntenești, fapt care scuză această lipsă din proiect.” (*Arhitectura*, 1942, 24)

13 “Autorul prezintă un plan de modestă biserică moldovenească, net separat în două părți egale – naos și pronaos – printr-un degajament marcat puternic, și de aceea nefericit, prin stâlpi dreptunghiulari masivi care vor împiedica vederea în interior.” (Sp. Cegăneanu, 1942, 36)