
CUM E SĂ FII ROMÂN*

Șerban Cantacuzino

[...] Spre deosebire de cei mai mulți arhitecți contemporani lui, tatăl meu, George Matei Cantacuzino (1899-1960) a fost și scriitor și pictor. Virgil Ierunca l-a numit „*cronicar al spiritualității românești*”¹ și este adevărat că a căutat mereu să descopere cum valoarea artistică a unei lucrări dezvăluie profilul spiritual al unei epoci. Într-un articol în care saluta părerile lui Bartók asupra muzicii populare, el subliniase că orice artă populară ar trebui privită ca o disciplină și un exemplu de măsură și gust și nu doar ca un depozit de motive și ornamente, infinit de bogat, pe care îl poți explora fără a-l înțelege, pentru simpla-ți plăcere².

G.M. Cantacuzino a scris mult despre arta populară și despre tot ce este românesc, dar nu a făcut-o niciodată dintr-o îngustă perspectivă naționalistă. El a înțeles relația intensă între arta populară și arta înaltă, apreciind orice structură particulară atât pentru rolul său în peisaj, cât și pentru calitatea sa de operă de artă cu o semnificație spirituală. „Dacă ar fi să rezum în sinteza

* Introduecere la volumul Luminița Machedon, Ernie Scoffham, *Romanian Modernism; The Architecture of Bucharest 1920-1940* (Cambridge Mass., London England, MIT Press, 1999).

unui scris ieroglific înțelesul cuvântului «România» – scria într-un eseu despre puțuri și fântâni – aș tăia o linie orizontală care ar înfățișa zarea nețârmurită a câmpiei noastre cu unghiul ascuțit al unei cumpene cu puț³. Acest tip primitiv de fântână, cu o greutate atașată la capătul brațului ce ridică vasul cu apă fixat la celălalt capăt, mai poate fi găsit peste tot în România și a existat acolo din timpuri preistorice, precedând roata. Cantacuzino sugerează că o *cumpână* (...) aparține peisajului și reprezintă un prim mecanism câtă vreme un puț – tipul mai des întâlnit, cu roată, mult mai compact și care avea un acoperiș ce oferă adăpost – reprezintă o primă construcție cu caracter social lângă care țăranii se adunau cu plăcere.

G.M. Cantacuzino a înțeles caracterul total al artelor. Pentru el arhitectura era strâns legată de celelalte arte. „Arta arhitectului – scria el despre călătoriile sale prin Orientul Mijlociu și Persia – nu este adesea decât una și aceeași cu a olarului, tradusă la scara jocului superior al luminilor și umbrelor; smalțul unei cești și cel de pe domurile împărătești a fost ars la un singur foc; covoarele nu traduc, în linii colorate din belșug cu ibisuri, colonne, ape șoptinde și copaci încărcăți de păsări ori fructe, decât visul grădinarilor deșertului⁴.

În *Simetria*, o revistă cu subtitlul modest „caiete de artă și critică“, din care au apărut opt numere între 1939 și 1947, Cantacuzino și co-redactorii săi Octav Doicescu, Matyla Ghika și Paul Emil Miclescu au reușit să plaseze arhitectura într-un loc central în raport cu acel tot pe care îl reprezintă cultura. Revista și-a mărturisit de la început poziția afirmând fără echivoc că în domeniul esteticului revoluțiile nu sunt posibile: „Simetria vitruviană este eternă. Există în evoluția umană valori definitiv câștigate. Nici o revoluție nu îi poate modifica structura (...)“. *Simetria*, în al cărei cuprins mai bine de jumătate din texte fuseseră scrise de Cantacuzino, a îmbrățișat toate artele, inclusiv literatura și muzica. În mod simptomatic, era puternică în teorie și istorie, cum reiese din articolele intitulate „Valori permanente“, „Contra mașinismului“ sau „Arhitectul din antichitate până astăzi“, dar a

publicat și articole despre „Betonul armat în construcția nouă” și „Construcție, prefabricare și standardizare”. Revista s-a ocupat extensiv de Goethe și a supus discuției ideile lui Valery, Gide și Cocteau. Cu totul remarcabil probabil era „Dicționarul” său, în care cuvinte precum „arhitectură”, „axă”, „coloană”, „formă”, „ordin”, „proporție”, „profil”, „stil” și „simetrie” au fost tratate în eseuri în miniatură de o mare elocvență.

În ultimul număr al *Simetriei*, parcă presimțind calvarul ce avea să vină, G.M. Cantacuzino a publicat un text despre raportul artistului cu libertatea SA. În rezonanță cu ceea ce spunea Stravinski, aproximativ în același timp – „cu cât arta este mai controlată, mai limitată, mai constrânsă, cu atât este mai liberă”⁵, Cantacuzino scria: „Noi credem că libertate înseamnă suma de constrângeri și de limitări fizice, morale și spirituale consimțite de conștiința individuală față de grupul social... [limitări ce nu sunt altceva decât] legile, regulile morale și obiceiurile pe care rațiunea le acceptă în urma educației”. „Dar acest complex de constrângeri – ne previne autorul – pot ajunge prin excese de disciplină la suprimarea însăși a libertății și deci a demnității umane, când nu mai acționează asupra conștiinței individului prin convingeri și rațiune, ci prin amenințare și spaimă. Atunci conștiința se restrânge într-o atitudine de apărare, de neîncredere și suspiciune. Frica stăpânește inteligența, omul a căzut în robie”.⁶

Prin apariția în 1946 a volumului *Despre o estetică a reconstrucției*⁷ – o pledoarie pentru o etică și o estetică a construcției interbelice – publicarea scrierilor sale se oprește abrupt. În toamna aceluiași an, o lovitură de stat ce a suprimat rezultatele unor alegeri generale a instaurat un regim comunist care a durat patruzeci și trei de ani. După o încercare de a părăsi țara pentru a se reuni cu soția și copiii săi, G.M. Cantacuzino, a cărui viță aristocratică îl așeza în categoria „persoanelor cu origine nesănătoasă” a fost judecat în grabă și condamnat la închisoare. Eliberat în 1953, a fost numit inspector pentru Moldova al Direcției Monumentelor Istorice recent înființate. Zamfira Mihail, fiica unui preot la care a locuit când s-a instalat la Iași, în 1954, l-a privit ca pe un

mentor. El i-a încredințat toate manuscrisele sale. După moartea sa în 1960, Zamfira Mihail le-a pregătit pentru tipar și, încurajată de unii prieteni, le-a prezentat în 1969 Editurii de Stat pentru Literatură. Însă infamanta plenară din 1971 a avut grijă ca toate scrierile nepublicate ale lui G.M. Cantacuzino să fie trecute la „index”. Traducerea tratatului lui Vitruviu *De architectura*, al cărui manuscris fusese încredințat lui Grigore Ionescu, fost coleg și profesor de istorie la Facultatea de Arhitectură din București, a fost publicat în 1964, dar substanțiala introducere a putut fi tipărită de abia în 1993 și atunci nesatisfăcător: a apărut fără textul lui Vitruviu și împreună cu *Scrisorile către Simon* cu care avea puțin în comun⁸.

Într-o scrisoare către soția sa Sanda, G.M. Cantacuzino spune că „lucrul cel mai bun din viața mea în anii din urmă a fost să explorez lumea fără limite a memoriei”⁹. Anii lungi de închisoare l-au îndemnat să se aplece în profunzime asupra acestui subiect. În *Scrisorile către Simon*, o serie de epistole autobiografice scrise între 1955 și 1959 și adresate lui Simon Bayer, un prieten din anii de armată în timpul primului război mondial, el explorează, asemeni lui Proust în *A la recherche du temps perdu* funcția și semnificația memoriei. „Pentru că memoria –observă el – nu este lineară. Memoria nu este cronologică. Spiritul ocupă, în relație cu memoria, un loc central. Amintiri recente nu sunt neapărat mai clare decât cele depărtate. Memoria are zonele sale diferite care trăiesc, se modifică și se dezvoltă fără intervenția noastră conștientă și se află în întregime în interiorul nostru așa cum diferite țări sunt cuprinse într-un vast imperiu”¹⁰.

În cea de a paisprezecea – și ultima – scrisoare către Simon Bayer, scrisă cu mai puțin de un an înaintea morții sale, el își prezintă scrierile ca o „literatură de comentarii. Am comentat artele, pe care le practicam, și implicit unele evenimente din propria mea viață. Astfel ce am scris... va rămâne organic legat de artele pe care le practic”¹¹. Considera că misiunea cronicarului și a comentatorului este „ingrată și poate chiar minoră, căci ea nu apare decât ca un corolar a ceea ce se întâmplă sau se înfăptuiește”. Astfel,

a scris în mod regulat cronici la expozițiile de artă, încredințat că în practicarea atât a picturii, cât și a arhitecturii facultățile creative sunt hrănite de cele critice. În aceeași scrisoare el explică cum a desenat și a pictat întreaga sa viață. Nu ca un hobby, ci pentru că a descoperit că este îndrăgostit să exprime armoniile ascunse dincolo de cadențele dure ale spațiului arhitectural; pentru că a descoperit în pictură posibilități de expresie ce îi erau refuzate în arta canonică și practica arhitecturii. A picta peisajul românesc, în special cel moldovenesc i-a înlesnit o existență în acel paradis terestru „pe care lenea, din copilărie chiar, îmi prilejuise descoperirea”¹².

G.M. Cantacuzino a expus pe parcursul întregii sale vieți. Prima sa expoziție a avut loc în 1931, ultima în 1956. Poetul Tudor Arghezi spunea, la vernisajul acesteia din urmă: „Am venit să văd ce arhitectul poate înfăptui după ce paleta sa a fost tăcută atâția ani. Am părăsit picturile sale, fiecare dintre ele compactă ca un sonet, mai pur și întinerit. Fiecare dintre aceste poeme în culorile din jurul nostru zâmbeste sensibilității noastre și pronunță în șoaptă magia României”¹³.

Înainte de război, atât cât i-a permis răgazul unei vieți active de arhitect, Cantacuzino a călătorit mult – în Franța, Italia și mai ales în Orientul Mijlociu și Persia, despre care a scris o carte, *Pătrar de veghe*, ce pune în lumină printre altele influența Orientului asupra artei românești. Oriunde a călătorit a desenat și a pictat. Nu am văzut niciodată vreo fotografie luată de el și, după știința mea, nu a avut niciodată un aparat fotografic. Ca profesor de istorie și teoria arhitecturii, la Facultatea de Arhitectură din București, din 1942 până în 1948, a subliniat mereu cât de important este ca studentul în arhitectură să stăpânească arta desenului, spunând că prin aceasta ochiul și gândirea se coordonează și că a învăța să desenezi înseamnă a învăța să privești.

Astăzi este evident că G.M. Cantacuzino, deși înțelegător față de avangarda arhitecturală – și în lucrările de arhitectură industrială, blocurile de apartamente din București sau vilele de pe malul mării chiar a practicat aceste forme – nu a făcut propriu-zis parte

din această mișcare. A păstrat o anumite distanță, comentând fenomenul în conferințele sale la radio. „Sunt tradiționaliștii, moderniștii și ceilalți” – scria el. „În categoria celor din urmă se situează acei arhitecți care cred că este necesar de găsit un echilibru pe bazele disciplinelor clasice, fără a nesocoti întru nimic nici una din temele moderne și fără a întoarce spatele tradiției”¹⁴.

Prima sa lucrare importantă, Banca Chrissoveloni din București și ultima, la Iași, unde a creat o piață cu rampe, trepte, fântâni și două pavilioane, realizând astfel un ambient valabil pentru catedrală, sunt amândouă exerciții de înalt palladianism și simț rinascentist al ordinii, indispensabil actului proiectării totale. Credea că un edificiu trebuie să fie potrivit amplasamentului său, ceea ce, în cazul unui context urban înseamnă simpatie față de vecinătatea sa. Banca Chrissoveloni este așezată în partea istorică a orașului, în fața bisericii Stavropoleos de început de secol 18, între neogoticul restaurant „Carul cu bere” și o amplă clădire neoclastică. În Piața Universității a completat în 1935 hemiciclul început de arhitectul O. Maugsch în 1906 fără a imita servil clădirea precedentă, ci continuând, din nou într-o manieră esențial palladiană, liniile orizontale ale bazei, cornișei sau aticului și articulând colțurile prin turele acoperite de cupolete.

Pentru G.M. Cantacuzino, Palladio a fost un model și o sursă de inspirație. A publicat în 1927, în perioada în care încheia lucrările la Banca Chrissoveloni, textul despre *Palladio*; este un eseu critic, nu o biografie, singura lucrare scrisă în franceză, poate pentru că de abia terminase studiile la Ecole de Beaux Arts din Paris: lucrările lui Palladio au fost ilustrate nu prin fotografii, ci prin desenele autorului. Este evident că G.M. Cantacuzino recunoștea în Palladio un artist care fusese în stare să transmită spiritul antichității într-o formă originală, convins că arhitectura cu cât apelează mai mult la reguli, cu atât devine mai puțin o artă și mai mult o manufactură. Meritul arhitecturii sau a oricărei alte arte de altfel este capacitatea sa de a exprima idei noi. „Renașterea a fost clasică – scria el – nu atât prin aplicarea unor legi ale arhitecturii antice, cât prin spiritul de libertate și individualitate ce-l

conține ...Palladio acceptă canoanele și elementele antice după cum un muzician admite notele, gamele și contrapunctul, simțind că imaginația sa își va găsi drum liber atât în conceperea planurilor și maselor, cât și în sensibilitatea profilurilor. De aici, marea-i dezinvoltură și admirabila sa libertate spirituală¹⁵.

Un arhitect ar trebui să fie mai presus de orice un artist al cărui meșteșug tehnic este subordonat legilor armoniei. Artistul se deosebește de tehnolog prin aspirația către ceva ce depășește calitatea de a fi doar folositor: artistul aspiră la frumusețe. Pentru Cantacuzino arhitectura trebuie să fie „bogată în sensuri, amintiri și compasiune”¹⁶. O casă nu era, pentru el, un lucru obișnuit și cu atât mai puțin un obiect utilitar în care doar să locuiești. Era, mai ales, simbolul vieții care se desfășoară în interiorul ei.

Cu toate acestea Cantacuzino a salutat arhitectura cea nouă și, într-o măsură oarecare, a și practicat-o. El recunoștea marele și definitivul câștig introdus de funcționalism în a fi realizat „reunirea progresului tehnic cu arta, colaborarea științei cu arta și sinceritatea brutală în exprimarea problemelor ce se pun, închizând artistul în cadrul unei discipline din ce în ce mai severe”¹⁷. Era convins că eforturile tradiționaliștilor, care încercaseră să învioreze și să continue vechile forme sau măcar să imite ceva din intimitatea și farmecul lor, vor deveni valide numai dacă lecțiile funcționalismului vor fi fost învățate în mod adecvat. [...]

Deși a lucrat uneori în maniera unui tradiționalist, G.M. Cantacuzino nu a fost niciodată șovin în arhitectura sa. În ceea ce unii ar putea denumi maniera sa neo-românească, cum ar fi vila lui Nae Ionescu din București sau biserica de la Flămânda, în apropiere de Câmpulung, nu a copiat, ci a reinterpretat forme tradiționale într-un fel original. Ca istoric al culturii românești a fost profund interesat în recunoașterea valorilor moștenirii artistice românești. Considera că arta bisericească a bizantinismului târziu din România a atins punctul său de culme în epoca lui Brâncoveanu, la aproximativ 1700, dar și că această artă nu mai putea oferi modele – deoarece „n-a dat civilizației moderne române teme valabile, ci ornamente uzate”¹⁸.

Cantacuzino a înțeles importanța culegerii și sistematizării, chiar dacă personal nu a fost interesat în a face cataloage și inventare, marcate de demersul științific al unui veritabil specialist. Era convins că documentele valabile ale unei epoci sunt documentele construite – cu alte cuvinte, totalitatea monumentelor respectivei epoci. „Trebuie să ne grăbim – îndemna el într-o conferință ținută la radio în 1933 – a face inventarierea țării. Cunoașterea României de către români fiind o condiție a demnității noastre”¹⁹. Poeții Vasile Alecsandri (1821-1890) și Mihai Eminescu (1850-1889) au cules balade populare și au fost influențați de acestea în opera lor. Béla Bartók (1881-1945) a făcut același lucru cu cântece și dansuri populare din Transilvania, înainte de primul război mondial, iar muzicologul și compozitorul Constantin Brăiloiu (1893-1958) a inițiat același lucru pentru întreaga Românie, când a înființat arhivele de folclor ale Societății Compozitorilor Români. Istoricul și politicianul Nicolae Iorga (1871-1940), deși nu a înțeles și s-a opus noii arhitecturi, a făcut operă de pionierat în domeniul cercetării și documentării monumentelor istorice; el a netezit astfel calea spre întocmirea unei documentații cuprinzătoare a tuturor bisericilor și mănăstirilor importante, înfăptuită între cele două războaie de către arhitecții Nicolaie Ghica Budești (1869-1943) în Muntenia și de inginerul Gheorghe Balș (1868-1934) în Moldova.

Cantacuzino a contribuit la această operă prin albumul *Petits Edifices*, publicat în 1931 la Paris, ce cuprinde planșe separate de biserici de mănăstire, clopotnițe, schituri, biserici sătești, case țărănești, cule, puțuri și fântâni. Ca inspector pentru Moldova al Direcției Monumentelor Istorice din 1953 până în 1956 a înregistrat și întocmit documentații pentru sute de monumente și a restaurat un număr de biserici în Moldova de Nord. A încercat totodată din răspuțeri să convingă autoritățile că întregul Iași, atât de drag lui, împreună cu împrejurimile sale, trebuie declarat monument istoric pentru că numai în acest fel va putea fi exercitat un control corect asupra dezvoltării și schimbării sale. Nu a reușit și, ca urmare, Iașul a fost răvășit și sistematizat.

CUPRINS

CUM E SĂ FII ROMÂN de Șerban Cantacuzino	5
INTRODUCERE LA STUDIUL ARHITECTURII	17
Introducere justificativă	19
I. Despre tradiție	21
II. Despre proporție	25
III. Despre ritm	29
IV. Despre armonie	33
DICȚIONAR	35
Admirație (Tudor Vianu, Simetria III, 1941)	37
Arhitectura (Matyla Ghika, Simetria I, 1939)	39
Armonie (G.M.C., Simetria II, 1940)	41
Athena (G.M.C., Simetria II, 1940)	42
Axa (G.M.C., Simetria V, 1943)	46
Baroc (Matyla Ghika) Simetria I, 1939)	48
Bizanț/Bizantin (G.M.C., Simetria V, 1943)	49
Clasicism (G.M.C., Simetria II, 1940)	53
Coloana (G.M.C., Simetria V, 1943)	59
Compoziție (G.M.C., Simetria VI, 1945)	64

Convențional (forma convențională)	
(G.M.C., Simetria VII, 1946)	65
Cupola (G.M.C., Simetria IV, 1942)	67
Desen (G.M.C., Simetria VI, 1945)	71
Detaliul (Marica Cotescu, Simetria II, 1940)	80
Egipt (Marica Cotescu, Simetria VIII, 1947)	81
Extrados-Intrados (G.M.C., Simetria IV, 1942)	88
Forma (G.M.C., Simetria VI, 1945)	91
Formă (Tudor Vianu, Simetria III, 1941)	92
„Gogenos“ și „Gignomenon“	
(Tudor Vianu, Simetria III, 1941)	96
Moldova (G.M.C., Simetria III, 1941)	100
Ordin (G.M.C., Simetria V, 1943)	102
Plastica (G.M.C., Simetria VII, 1946)	105
Problemă (G.M.C., Simetria VIII, 1947)	113
Profil (G.M.C., Simetria III, 1941)	115
Progres (G.M.C., Simetria VIII, 1947)	121
Proporția („S“, Simetria I, 1939)	124
Ritm (G.M.C., Simetria II, 1940)	126
Ritm și durată (Matyla Ghika, Simetria III, 1941)	127
Roma (G.M.C., Simetria V, 1943)	130
Simetria (Matyla Ghika, Simetria I, 1939)	134
Stil (Marica Cotescu, Simetria III, 1941)	137
Tehnică (G.M.C., Simetria VIII, 1947)	139
Tema (G.M.C., Simetria II, 1940)	141
Utilul și simbolul (G.M.C. și O. Doicescu,	
Simetria III, 1941)	142
ARTISTUL ȘI LIBERTATEA de <i>G.M. Cantacuzino</i>	143