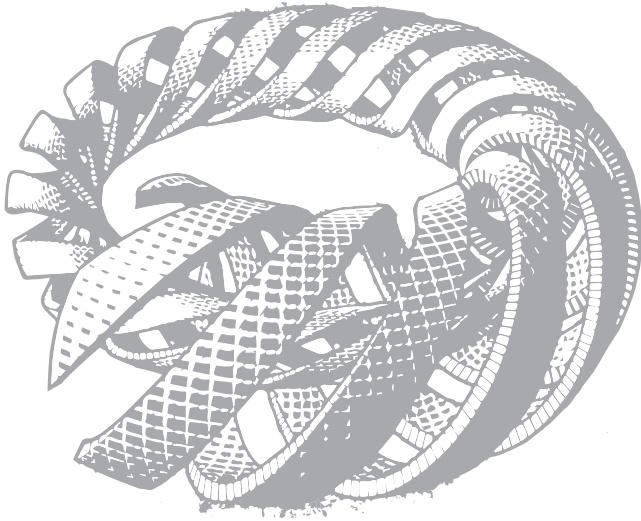


MUZEUL DE ARTĂ DIN TIMIȘOARA

EUROREGIONALIA

Revistă de studii interdisciplinare



Director:
Victor NEUMANN

Anul I, nr. 1
Timișoara-2014

EUROREGIONALIA

este o revistă de studii interdisciplinare cu apariție anuală editată de Muzeul de Artă Timișoara
în cooperare cu Centrul de Studii Avansate în Istorie al Universității de Vest din Timișoara
și cu Institutul de Studii Bănățene al Academiei Române Timișoara

Revista apare cu sprijinul financiar al
Consiliului Județean Timiș

Consiliul științific:

ADRIAN CIOROIANU (Universitatea București)
DANA CONSTANTIN (Facultatea de Arte și Design a Universității de Vest din Timișoara)
CAROL DAVID (Facultatea de Arte și Design a Universității de Vest din Timișoara)
RUXANDRA DEMETRESCU (Universitatea Națională de Arte București)
LUCIAN NASTASĂ (Muzeul de Artă Cluj-Napoca)
MIODRAG MILIN (Institutul de Studii Bănățene al Academiei Române, Filiala Timișoara)
VICTOR NEUMANN (Muzeul de Artă Timișoara)
MARCELA OPRESCU (Muzeul de Artă Timișoara)
LJUBODRAG RISTIĆ (Institutul de Balcanologie al Academiei de Științe și Arte a Serbiei, Belgrad)
MIHAI SPĂRIOSU (Universitatea Georgia, Athens, SUA)
RĂZVAN THEODORESCU (Secția de Arte a Academiei Române, București)

© Copyright EUROREGIONALIA

Toate drepturile rezervate.

ISSN: 2393-087X

Responsabilitatea pentru conținutul fiecărui text publicat aparține, în exclusivitate, autorului.

Fotografie: Liviu Tulbure (MArT)

Copertă, layout și prepress: S.C. Twin Design S.R.L.

Tiparul executat la: Tipografia "BALCANIC" S.R.L. | www.balcanic.ro | E-mail: office@balcanic.ro

CUPRINS

- 5 **Victor NEUMANN**
Argument
- 7 **Ruxandra DEMETRESCU**
Avatarurile impresionismului în cultura vizuală din România interbelică. Simptom al unei modernități eșuate?
- 29 **Cristina ȘIRCUȚA**
Femeia artist și stereotipurile românești interbelice
- 65 **Anemari Monica NEGRU**
Artă tradițională și asociații feministe în România interbelică
- 85 **Constantin ITTU**
Transilvania interbelică în paginile «Telegrafului român» din Sibiu
- 103 **Gabriel SZÉKELY**
Arhitectura din Banat și fenomenele socio-culturale în anii 1920-1940
- 133 **Getta NEUMANN**
Liceele israelite din Timișoara în anii 1919-1948. Între istorie și memorie
- 161 **Gudrun ITTU**
Sașii transilvani și șvabii bănățeni din perspectiva creațiilor lor artistice
- 203 **Adrian SZAKÁCS**
Arta reflectată în «Revista Institutului Banat-Crișana»
- 229 **Victor NEUMANN**
Expoziții-eveniment la Muzeul de Artă Timișoara

ARGUMENT

Victor NEUMANN

De ce EUROREGIONALIA? În primul rând pentru că este vorba despre o revistă ce se referă la istoria culturală din spațiul situat între Dunăre-Criș-Mureș-Tisa. În al doilea rând, pentru că articolele și studiile ce le va găzdui revista cu acest nume fac trimitere la arta, istoria, cultura și particularitățile regionale ale Banatului, ale României și ale Europei Centrale și de Sud-Est. În al treilea rând, revista intenționează să coaguleze o echipă de cercetători, să evidențieze potențialul creator regional și euroregional și să stimuleze cooperarea academică internațională. În al patrulea rând, Euroregionalia dorește să încurajeze inovația metodologică și conceptuală, studiile interdisciplinare. Prin intermediul publicației intenționăm să apropiem și să valorificăm potențialul academic din euroregiunea în care se află Timișoara și Banatul, contribuind la afirmarea noilor tendințe în științele umaniste și a noilor orientări în arta locală și universală.

EUROREGIONALIA intenționează să promoveze cele mai de seamă contribuții ale comunității academice și artistice din Timișoara cu trimitere la România și la Europa central-sud-estică. Studiile și articolele vor urmări investigarea documentară, analiza comparativă a informațiilor, prelucrarea acestora în acord cu metodologia contemporană. Profilul interdisciplinar își va demonstra utilitatea, așezând în prim plan cunoștințele ce fac posibilă o mai bună și mai complexă înțelegere a omului și a aspirațiilor sale din trecut și din viitor.

EUROREGIONALIA va selecta și va difuza în limba engleză cele mai bune dintre studiile din ediția în limba română. Revista va apărea sub egida Muzeului de Artă Timișoara. Numerele vor fi tematice, astfel încât fiecare dintre ele să stârneasă un interes prin rezultatele documentării și prin lămurirea temelor supuse cercetării.

EUROREGIONALIA include în primul său număr comunicările prezentate în cadrul simpozionului național «Artă, societate și cultură în România interbelică», simpozion organizat de Muzeul de Artă Timișoara în zilele de 5-7

noiembrie 2014. O parte dintre acestea vizează teme precum emanciparea de sub influența paradigmei romantice *l'art pour l'art* care a dominat decenii de-a rândul cercetările de istoria artei și de istoriografie din România. Altele, prezintă arta ca fenomen social, ca mijloc de conceptualizare și de redare a structurii de gândire, ca mod de înțelegere a sensibilităților umane și a *Weltanschauung*-ului regional și național românesc din deceniile interbelice. Cîteva o privesc ca pe un mijloc de transmitere a sacrului și a profanului. În fine, am considerat ca fiind de interes examinarea socialului și politicului ca sursă de inspirație a artistului, obiect și subiect al creației, reprezentare a realității prin noțiuni inventate și/sau ideologii comunitariste. Alături de textele dedicate descrierii și problematizării artei, publicăm și cîteva contribuții de istoria istoriografiei, de istoria presei și de istorie politică din perioada interbelică și din aceea postbelică.

Prin promovarea studiilor interdisciplinare asociind umanoarele și artele, revista EUROREGIONALIA urmărește cunoașterea și recunoașterea particularităților istorice regionale în relație cu acelea naționale. Ea intenționează să arate în ce constă multi- și interculturalitatea Banatului și a Voivodinei din perspectivă euroregională și europeană. Evaluarea creațiilor artistice, literare, filozofice și asocierea lor istoriei intelectuale va contribui la o reflecție novatoare asupra trecutului și a prezentului, demonstrînd rostul comprehensiunii faptelor și al evenimentelor în beneficiul unei *Begriffsgeschichte* românești și europene.

Timișoara, 14 decembrie 2014

AVATARURILE IMPRESIONISMULUI ÎN CULTURA VIZUALĂ DIN ROMÂNIA INTERBELICĂ. SIMPTOM AL UNEI MODERNITĂȚI EȘUATE?

Ruxandra DEMETRESCU (*Universitatea Națională de Arte București*)

Studiul de față nu are ambiția de a oferi o privire exhaustivă asupra apariției și dezvoltării modernității în artele plastice românești din prima jumătate a veacului trecut. Am încercat mai degrabă să urmăresc dacă și cum se „poate lua pulsul” modernității societății românești prin analiza peisajului artistic, redus la unul dintre segmentele sale fundamentale: pictura peisagistică de factură impresionistă. Pentru aceasta, am pornit de la investigarea cîtorva *locuri comune* generale: poziția neprivilegiată a culturii vizuale în raport cu cea scrisă, în acord cu clișeul „românul s-a născut poet”; întietatea picturii față de sculptură în ce privește implantarea și recuperarea modernității în cultura noastră vizuală. Analizînd apoi realitatea practicilor artistice interbelice, le-am confruntat cu discursul critic și/sau teoretic generat de acestea, pentru a ajunge la concluzia (surprinzătoare) că nu există un acord armonic, ci unul „sincopat” între artă și teorie: tezele și urgențele ideologice sînt mai evidente la nivelul textual decît în cel vizual, chiar și în cazul aceluiași actor/protagonist (cum se întîmplă la Francisc Șirato, de pildă). Într-o societate obsedată de ideea sincronismului cu civilizația și cultura occidentală, dar în egală măsură de recuperarea unui filon „specific național”, poziția artelor plastice poate fi descifrată sub semnul unui paradox simptomatic: pe de o parte, asistăm la dezvoltarea unui modernism confortabil asumat la nivelul biografiilor artistice individuale, iar pe de altă parte se poate identifica dimensiunea radicală a unui discurs critic ce militează pentru un stil național, românesc și autentic.

Din perspectiva istoriei artei, modernitatea a fost în general definită ca respingere a academismului clasicizant, fiind circumscrisă cronologic și geografic între pictura franceză din anii 1860 și arta americană din anii 1960. Modernitatea a consacrat arta ca realizare radicală, prin căutarea cu orice preț a noului, a neașteptatului și mai ales prin afirmarea rupturii și a diferenței (*Unterscheidung*)¹. Ea presupune definirea fiecărui moment remarcabil de ruptură ce inaugurează o creație nouă în raport cu cea precedentă. Sarcina istoriei artei este să descrie și să analizeze dintr-o perspectivă asumat pluralistă modernitățile succesive, fără a le ierarhiza, abținându-se de la orice judecată de valoare². Noțiunea de artă modernă nu poate fi însă redusă la o dimensiune descriptivă sau teoretică, avertiza Jean Marie Schaeffer, pentru că ea operează într-un câmp discursiv dominat de afecte puternice și creează o „formă de viață“, dezvoltându-se prin intermediul practicii artistice, chiar destinul umanității occidentale³.

Dacă modernitatea artistică europeană poate fi citită (și) sub semnul marii rupturi ce se produce în jur de 1800, în arta românească se poate identifica în același moment cronologic, ca trăsătură specifică, o mutație fundamentală, o ruptură brutală față de tradiția artei „vechi“ medievale post-bizantine. Modernitatea, adoptată de români abia după ce s-a săvârșit mult discutata „occidentalizare“, a impus și un nou model de comportament. Foarte tardiv în raport cu cel originar, el se instalează abia în a doua jumătate a secolului al 19-lea, începând cu Theodor Aman. El este cel care consacră modelul artistului oficial și demnitatea „artei liberale“ care se afirmă odată cu academia, muzeul, expoziția și atelierul ca locuri culturale consacrate. Având ca scop legitimarea statutului artistului și ridicarea artei în plan social, Aman era în dezacord cu aspirațiile modernilor și independenților; instrucția și

¹ Charles Harrison, „Modernism“, în *Critical Terms in Art History*, London & Chicago, The University of Chicago Press, 1996, p. 142.

² Hugh Silvermann, „Le postmodernisme comme modernité fin de siècle“, în *Revue de Métaphysique et de Morale*, 2001/4, nr. 32, p. 485.

³ Raymond Court, „La modernité esthétique en plein séisme“, în *Études*, 2007/4, Tome 407, p. 368.

instituția academică nu au reprezentat pentru el, așa cum s-a spus adesea, un „jug“⁴, un drum potrivit temperamentului său, ci arma adecvată și eficientă ce-i putea asigura o carieră academică, siguranța patronajului oficial și, în final, dobândirea demnității și a prestigiului social care să-l separe definitiv de condiția marginală a meșterului medieval. Ion Frunzetti, deși mai degrabă critic cu privire la arta lui Aman, considera că meritul său a fost de a fi convins publicul „de deosebirea de structură și rost social dintre meșteșugar și artist“⁵.

Primul modern în sensul unei dimensiuni anti-academice și al unei înnoiri artistice radicale a fost Nicolae Grigorescu. Din perspectiva istoriei artei, modernitatea a fost în general definită ca respingere a academismului clasicizant, fiind circumscrisă cronologic și geografic între pictura franceză din anii 1860 și arta americană din anii 1960⁶. Modernitatea a consacrat arta ca realizare radicală prin căutarea cu orice preț a noului, a neașteptatului și mai ales prin afirmarea rupturii și a diferenței (*Unterscheidung*)⁷. Abia cu Grigorescu se poate vorbi de tranziția de la întârziere la sincronizare. Darul uitării – pentru a-l cita pe Andrei Pleșu⁸ – l-a ajutat să străbată diferitele etape ale biografiei sale artistice, de la micul iconar la pictorul barbizonist, după ce a asimilat și a depășit lecția clasică și romantică. A fost primul mare peisagist într-un secol ce-și măsura înnoirea și prin reautonomizarea genului, pentru a fi apoi consacrat ca pictor național care a reușit să dea scenei rurale o autenticitate, eludând accentele exotice de pînă la el. O biografie artistică exemplară, de la icoană la seria impresionistă, depășind tradiția, stilurile retrograde, barbizonismul, pentru a converti lecția plein-air-istă în forme proprii.

⁴ Jean Marie Schaeffer, „L'art moderne comme figure anthropologique“, în vol. *La paranthese du moderne*, Acte du colloque 21-22 mai 2004, Paris, Centre Pompidou, 2005, p. 101.

⁵ Radu Bogdan, „Locul lui Aman în cultura românească“, în *Studii și cercetări de istoria artei*, tom 14, nr. 1, 1967, p. 46.

⁶ Ion Frunzetti, *Pegas între Perseu și Meduză*, vol. II, p. 191.

⁷ Charles Harrison, „Modernism“, în *Critical Terms in Art History*, London & Chicago, The University of Chicago Press, 1996, p. 142.

⁸ Hugh Silvermann, „Le postmodernisme comme modernité fin de siècle“, în *Revue de Métaphysique et de Morale*, 2001/4, nr. 32, p. 485.

În literatura artistică românească, Nicolae Grigorescu reprezintă prima legendă a artistului⁹, pictorul care a depășit toate tradițiile, care nu a fost profesor, deși a avut nenumărați adepți/epigoni. Asemenea lui Courbet, ar fi putut spune: „Nu pot să învăț pe nimeni arta mea, nici arta unei școli anume, deoarece neg învățămîntul artistic, pentru că, altfel spus, susțin că arta este individuală, ea este pentru fiecare artist talentul ce rezultă din propria inspirație și din studiile personale asupra tradiției“¹⁰. Consacrat ca „pictor național“, Nicolae Grigorescu a constituit pentru posteritatea artistică și critică un reper incontestabil. În primul rînd, în receptarea ecourilor impresioniste în peisajul artistic românesc și în constituirea unui discurs privind formarea unei „culturi a ochiului“, admițînd că virtuțile operei lui s-au născut din contactul vizual cu natura¹¹. Lecția sa a fost cea a unui ochi privilegiat: *Sehen lernen ist alles*, afirma contemporanul său, pictorul și teoreticianul Hans von Marées. Era și convingerea lui, chiar dacă nu cunoștea celebra deviză. Mai tîrziu, aceste cuvinte aveau să fie citate de Ștefan Nenițescu, devenind un *motto* al discursului despre pictură în prima jumătate a secolului al XX-lea.

La sfîrșitul anilor 1930, cînd se aniversa centenarul nașterii, Nicolae Grigorescu devine subiectul unei simptomatice dezbateri polemice care avea să reviziteze dimensiunea sa „specific românească“, reafirmand

⁹ Andrei Pleșu, „Idilism și uitare în pictura lui Grigorescu“, în Idem, *Ochiul și lucrurile*, București, Meridiane, 1986, p. 126-127.

¹⁰ A se vedea Ernst Kris & Otto Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*. (1934) Trans. Alastair Laing, Lottie M. Newman, New Haven, London, Yale University Press, 1979. Cei doi autori au stabilit constante de natură predominant anecdotică ce pot fi identificate în majoritatea biografiilor de artiști. Modul în care informația istorică se îmbină cu ficțiunea, cu extraordinarul și cu anecdoticul favorizează nașterea mitului. A lătura dimensiunea legendară dimensiunii istorice, reale, oferă posibilitatea stabilirii unor circumstanțe speciale în care să fie plasat artistul. De cele mai multe ori, biograful acordă atenție unor astfel de detalii pentru a ridica valoric statutul artistului. Punctele esențiale ale eroizării sunt legate de nașterea, copilăria artistului și primul său contact cu arta, chemarea artistului către artă (de obicei o întâmplare ieșită din sfera obișnuitului), talentul nativ și manifestat precoce, tenacitatea de a-și urma chemarea înfruntînd soarta potrivnică etc. Toate acestea au menirea să ateste că artistul nu este un om obișnuit și că el are un statut special în societate. În acest mod, motivul eroului este racordat la mitul artistului.

¹¹ Gustave Courbet, *Peut-on enseigner l'art?*, Paris, L'Échoppe, 1990, p. 5-6.

totodată necontestată sa modernitate. În mod paradoxal, modernitatea picturii lui, esențială pentru că a deschis calea pătrunderii ecourilor străine, era tematizată în numele specificului artei românești. El era, pe de o parte contestat din punct de vedere teoretic ca specific național, dar ca limbaj era văzut ca expresia plastică a peisajului românesc.

Gîndirea despre artă apare și se dezvoltă la noi ca istoriografie și literatură artistică abia în secolul al XX-lea, în directă legătură cu spectaculoasa modernizare și occidentalizare a artei românești, a picturii în special. După ce modernitatea s-a instalat, putea să se nască și dezbateră privind specificul național *versus* sincronismul cu direcțiile artistice occidentale. În România, polemica privind specificul național este consonantă cu problema culturală a tradiției.

Discursul istoriografic și teoretic născut în conjuncție cu arta românească din prima jumătate a secolului trecut este dominat de o problematică existentă în tot spațiul cultural european și caracterizată de disputele în jurul conceptelor de modernism, avangardă și noul clasicism. Dimensiunea particulară a literaturii critice din România poate fi identificată într-o anumită *tensiune* – adesea inconfortabilă – între modelele occidentale moderniste, percepute sub semnul alterității și filonul autohton, descifrat ca stil național, recuperabil sub semnul unicității.

„Urgența“ în cultura română din primele cinci decenii ale secolului al XX-lea a constituit-o aflarea unui stil „specific românesc“, unul care să se poată diferenția de „marele“ model occidental. După un secol de occidentalizare, care a însemnat în evoluția picturii renunțarea la modelul post-bizantin și recuperarea unui culturi vizuale de tradiție clasică și apoi modernă, se pune acut problema căutării rădăcinilor autohtone. Se ajunge astfel, în cele din urmă, la amendarea și negarea „cîștigurilor“ occidentale. Interesant este că, din această perspectivă, textele literaturii artistice românești sînt mai concludente decît imaginea pe care evoluția picturii din acea vreme o oferă. Aceasta din urmă este în mare măsură consonantă fie cu tendințele postimpresioniste, fie cu cele (moderate) ale avangardei, apoi cu noul clasicism, fenomen ce domină, sub semnul întoarcerii la ordine – *retour à l'ordre* – scena artistică

occidentală după primul război mondial. Discursul critic apare, la o lectură atentă, mult mai dezechilibrat și dominat/obsedat de aflarea răspunsului (corect) la două întrebări prioritare: ce este stilul românesc și cum poate fi definit specificul (nostru) național. Argumentele sunt căutate într-o zonă culturală extrem de vastă, de la recuperarea artei populare, pînă la unele repere majore occidentale: așa de pildă, Cézanne a fost considerat un reper benefic, unul ce putea conșona cu modelul tradițional de raportare la natură, în vreme ce impresionismul a fost dezavuat categoric ca neprielnic atmosferei locale.

Șirato reprezintă, în contextul prezentei discuții, exemplul emblematic. Căci, așa cum afirma Ioana Vlasiu, „anii 1920, spre deosebire de deceniul următor, se remarcă printr-o problematizare a actului creator [...] artiștii încep să scrie [...] încearcă să propună un program artistic coerent”¹². În afara oricăror determinări istorice, Francisc Șirato enunță conceptul de „conștiință formală”¹³, identificabilă în toate vîrstele artei românești, un fel de esență atemporală ce dă identitatea stilistică națională, manifestată în „evitarea formei naturaliste”, „propensiunea către abstract” și „degajarea structurii, esenței formei” de lestul ornamental. Sursele sale pot fi identificate în lecturi de pură vizualitate, directe sau, mai degrabă mediate de Ștefan Nenițescu, a cărui autoritate speculativă l-a marcat pe pictor. De asemenea, conștiința formală poate fi citită și în spiritul voinței artistice rieglene, noțiune care a fost mult vehiculată în cultura română interbelică¹⁴.

Cea mai convingătoare fructificare a unei lecții formaliste se găsește însă în abordarea teoretică a operei lui Nicolae Grigorescu, realizată de Șirato din perspectiva văzului „privilegiat” al maestrului. Monografia pe care i-a dedicat-o pictorului în anul 1938¹⁵ are meritul de a depăși cadrul

¹² George Oprescu, „Grigorescu și societatea timpului său”, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, nr. 2/1963, pp. 281-312.

¹³ Ioana Vlasiu, *Anii 20. Tradiția și pictura românească*, București, Meridiane, 2000, p.9.

¹⁴ Francisc Șirato, „Arta plastică românească”, în *Gîndirea*, 1924, republicat în *Încercări critice*.

¹⁵ Vezi Lucian Blaga, „Concepte fundamentale în știința artei”, în *Geneza metaforei și sensul culturii*, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, 1937, pp. 134-143: autorul amendează itinerariul urmat de gânditorii „conștiinței” citind, de pildă, conceptele lui Wolfflin drept moduri de aplicare ale așa-zisei „voințe artistice” pe urmele lui Riegl. Vezi

discuțiilor privind specificul românesc al artei sale și de a realiza o analiză atentă a modului în care s-a raportat Grigorescu la maestrul picturii europene și la natură, definind viziunea acestuia ca rezultat al unei continue „educații a ochiului”: „Grigorescu nu copiază pe nimeni [...] ceea ce îl interesează este să învețe să privească natura. Numai educația ochiului îi va permite să ajungă la o viziune artistică, și el s-a silit mai mult decît toți pictorii români, mai mult chiar decît Andreescu, să-și facă această educație a ochiului”¹⁶.

Există în textul lui Șirato sugestii referitoare la cunoașterea vizuală, diferită de cea rațională, care poartă o amprentă vag fiedleriană: „Rezultatele obținute de Grigorescu sînt datorate unui contact direct cu natura, contact mai mult vizual decît rațional, și de aceea mai larg ca la Luchian sau ca la Andreescu. Pentru a pătrunde toate tainele din aspectele naturii, pentru a împinge analiza fenomenelor naturale pînă la ultima lor consecință, ochiul pictorului trebuie să fie de o conformație particulară și de o extremă sensibilitate. Grigorescu a avut acest privilegiu și astfel el a știut să străbată bariera impresionismului primar, care înseamnă o formă nediferențiată a artei”¹⁷. Ochiul privilegiat amintește de acel *ominöses Sehen* al lui Marées, iar critica impresionismului poate fi pusă și în legătură cu amendarea fiedleriană a naturalismului¹⁸. Virtuțile teoretice ale lui Șirato au fost remarcate și recunoscute de contemporanii săi ca o trăsătură aflată sub semnul unei excepții împovărătoare. Astfel, Nenițescu însuși nota într-o cronică din 1927 că „gîndește și vrea poate prea mult și prea teoretic”¹⁹.

Alături de încercarea de constituire a unui vocabular critic, gîndirea românească despre artă este dominată de dimensiunea generic-culturală,

și Idem, „Năzuința formativă”, în *Orizont și stil*, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, 1936, pp. 138-166, în care stilul este definit ca o categorie filozofică, în conjuncția dintre accentul axiologic, atitudinea anabazică și catabazică și năzuința formativă.

¹⁶ Francisc Șirato, Grigorescu, Collection Aplo dirigée par Alexandru Busuioceanu, Bruxelles, 1938.

¹⁷ Idem, Grigorescu, tradus de V. Benes, *Mărturie despre Grigorescu*, ed. Ionel Jianu și V. Benes, București, 1957. p. 131.

¹⁸ Ibidem, p. 139.

¹⁹ Respingerea impresionismului este un topos al gîndirii artistice românești interbelice în contextul promovării „noului clasicism”, cum se va vedea în continuare.

concretizată în problema tradiției, a sufletului românesc și a specificului național. În prima jumătate a secolului trecut, cultura românească se va afla într-o continuă recuperare a sentimentului național și a rădăcinilor acestuia. Politicul și esteticul se întîlnesc într-un ethos naționalist ce va atrage după sine o sumă de redeșteptări culturale: scriitori și artiști se vor îndrepta spre teme istorice, religioase, spre lumea rurală și reprezentarea peisajului ca marcă identitară. Simbolurile, tradițiile și miturile sînt chemate să definească un conținut unic al identității naționale, conturată din valori culturale ce dau autenticitate prin întoarcerea la rădăcini, într-o societate resimțind modernizarea ca efect al civilizației industriale pe cale de a eroda tradiția și valorile autohtone.

Această epocă este marcată în România de intense dezbateri: Ion Mincu aplică principiile unui stil național în arhitectură²⁰, Alexandru Tzigara-Samurçaș pune bazele unui muzeu de artă națională, iar George Oprescu publică volumul *Arta țărănească la români*, ce poate fi (re)citit ca tentativă de definire dintr-o perspectivă științifică a unei componente esențiale a creativității poporului român. Imaginea identitară a României prezentată la Expoziția Internațională din 1937 accentua ideea integrării în modernitate a lumii rurale, valorificată ca lume vie, reală, eliberată de idilisme naive ale secolului al XIX-lea²¹. Pavilionul central, în concepția comisarului general, Tzigara-Samurçaș, adăpostea un „muzeu național”, impunînd cu autoritate civilizația rurală. Se năștea astfel o imagine de propagandă eficace, preluată de presa occidentală și care amintea de artiștii români care au făcut sinteza între tehnicile Occidentului și tradițiile naționale și despre splendorile civilizației bizantine care se îmbinau fericit cu poezia și culoarea contemporană²².

Să mai amintim că în același an, 1937, Lucian Blaga făcea „elogiul

²⁰ Ștefan Nenițescu, „Subiectul”, în *Scrieri de istoria artei și de cronică plastică*, op. cit., p. 241.

²¹ A se vedea Carmen Popescu, *Le style national roumain. Construire une nation à travers l'architecture 1881-1945*, Presses Universitaires de Rennes & Simetria, 2004, în special capitolul „Inventer un style national”, pp. 47-132.

²² Laurențiu Vlad, *Imagini ale identității naționale*, București, Meridiane, 2001, p. 113.

satului românesc” în discursul său de recepție la Academia Română²³, afirmînd că „satul este situat în centrul lumii și se prelungește în mit”. Textul, concis și dens, rezumă în fapt concepția gînditorului român despre „virtuțile” spațiului patriarhal autohton prin: 1. distincția între dimensiunea citadină și cea rurală: „a trăi la oraș înseamnă a trăi în cadru fragmentar și în limitele impuse la fiecare pas de rînduiriile civilizației. A trăi la sat înseamnă a trăi în zăriște cosmică și în conștiința unui destin emanat din veșnicie”; 2. consacrarea satului ca spațiu privilegiat ce anulează complexul periferiei și al provinciei: „orășenii sufăr aproape întotdeauna de conștiința și teama periferialității. Între marile orașe e o adevărată întrecere de a preface și a proclama pe toate celelalte drept provincie”, în vreme ce „problemele de psihologie legate de polaritatea metropolă-provincie nu se pun deloc pentru sufletul satului”; 3. dimensiunea „anistorică” a satului, care „nu s-a lăsat ispitit și atras în istoria făcută de alții peste capul nostru. El s-a păstrat feciorelnic neatins în autonomia sărăciei și a mitologiei sale, pentru vremuri cînd va putea să devină temelie sigură a unei autentici istorii românești”. Din această filozofie solară și autarhică, beneficiind de girul unei neștirbite autorități, se va consolida conștiința existenței celor două Români și se va alimenta clișeuul confortabil că „veșnicia s-a născut la sat”.

O dimensiune predominant tradiționalistă domină și discursul despre artă și funcțiile sale, mergînd pînă la accentele anti-moderniste și anti-occidentale ale lui Nichifor Crainic. Pentru ideologul *Gîndirii*, negativismul culturii moderne și autonomia valorilor estetice duc la o criză a artei, care își pierde rolul de „suplinire mîngîietoare”; adversar neobosit al imitației naturii în artă care duce la „degradarea morală”, Nichifor Crainic definea activitatea artistică drept creație născută din „nostalgia paradisului” și al cărei rol este de a compensa absența frumosului suprem²⁴. Autorul afirma independența artei față de natură, dar nu în sensul artei abstracte, ci ca „ogîndă” a lumii de dincolo, cu un conținut moral implicit. Sînt idei ce coincid în parte și

²³ *Ibidem*, pp. 117-119.

²⁴ Elogiul satului românesc, Discurs rostit la 5 iunie 1937 în ședință solemnă de L. Blaga cu răspunsul d-lui I. Petrovici, București, Cartea Românească, 1937, pp. 5-16.

în anumite detalii cu concepția lui Francisc Șirato, mai ales în strădaniile pictorului de a explica raportarea artistului la natură. Astfel, într-un articol programatic publicat în 1922, acesta va afirma că „atitudinea artistului în fața naturii se fixează pasivă prin impresiune optică și activă prin sentiment“; doar prin căldura sentimentului, „opera de artă devine viabilă“.²⁵

În 1924 apar două texte fundamentale despre arta românească: Francisc Șirato publica, în *Gândirea*, eseul despre „Arta plastică românească“, iar Marin Simionescu-Râmnicăneanu, în *Ideea europeană*, articolul „Avem o artă națională?“. Răspunsurile sînt diferite, dar există și puncte de vedere comune. Pentru Râmnicăneanu, elementul caracteristic în evoluția artistică a „neamului românesc“ este „adaptabilitatea“, iar în pictură aceasta s-a manifestat prin importarea unui stil, și anume impresionismul. Astfel, se naște predilecția pentru peisaj și picturalitate în arta românească modernă. Amendarea producției artistice contemporane autohtone „aservită străinătății“ va fi reluată într-un studiu mai amplu²⁶ în care se va afirma indiferența „românului luminat“ pentru ce ar fi „specific românesc“. De aceea pictura noastră, „dusă peste graniță, n-ar atrage atenția prin specificul ei“, din pricina „tendinței de adaptabilitate care a făcut pe artiștii noștri să aleagă din peisajul românesc numai ce seamănă cu peisajul Apusului“²⁷.

Francisc Șirato, care împărtășea aceeași viziune negativă asupra impresionismului, denunță însă „miopia intelectuală, comparabilă miopiei oculare“, vinovată de aserțiunea „nu avem o artă națională“ și enunță, drept corectiv, conceptul de conștiință formală născută „cu încetul, din obscuritatea neștiinței, [...] din vîlmășagul aspectelor deosebite a fenomenelor naturale și ajunsă la esența formală a lucrurilor“²⁸. Dat suprem al poporului român și implicit dovada că are o artă națională, conștiința formală este identificabilă

²⁵ Nichifor Crainic, *Nostalgiia paradisului*, Editura Cugetarea, [f.a.], pp. 179-190.

²⁶ Francisc Șirato, „Arta în conformitate cu natura“, în *Încercări critice*, București, Meridiane, 1967, p. 63.

²⁷ Marin Simionescu-Râmnicăneanu, „Caracterele naționale ale artei românești“, în *Necesitatea frumuseții. Studii de estetică și artă*, București, Cultura națională, 1925, pp. 27-40.

²⁸ *Ibidem*, p. 36.

în trei vîrste: arta populară, arta bizantină și arta modernă reprezentată de Grigorescu, Andreescu și Luchian. Șirato face elogiul artei populare, afirmînd că „arta țăranului e de invențiune, de concentrare, pătrunzînd prin sentiment pînă la esențialul formei“. Pe de altă parte, privind cu ochiul unui artist – am spune inevitabil modern -, el este cu atît mai sensibil la dimensiunea non-mimetică pe care o citește aici: „El [țăranul] nu copiază și nu imită natura. Natura o spiritualizează prin purificare și o exprimă într-un echivalent geometric: forma eliberată de existență corporală“²⁹. Două caracteristici se pot descifra aici și ele dau „tonul“ tematizării tradiției în spațiul literaturii artistice românești: accentuarea formei ca „diferență specifică“ a artelor plastice: „...cînd forma se organizează, haosul dispare din univers prin organizare“³⁰. Evitarea „dezordinii naturaliste“ este totodată un imperativ modern, dar și strat ancestral, rezultat al „imitațiilor directe după natură, în forme convulsive, sinuoase, simțămînt al său (al pămîntului românesc) căruia îi opune austeritatea unei atitudini concentrate...“³¹.

Trebuie amintită existența unui *topos* al teoriei artei occidentale ce introducea, încă de la finele veacului al XIX-lea, abandonarea sau temperarea imitației. Astfel, Fiedler vorbea de „a treia cale“, de „producere a realității“ și nu de imitarea ei, iar Riegl respingea teoria mimesis-ului, afirmînd „idealismul“ operei de artă potrivit căruia omul, deși se inspiră mereu din natură, nu o imită niciodată³², arta lui devenind „concurarea naturii“³³. În obstinția căutării unei tradiții autohtone, ceea ce-l distinge, poate, pe Francisc Șirato este o fericită racordare la problemele fundamentale ale discursului teoretic modern. Sau, altfel spus, fructificarea tradiției pentru a reconsidera modernitatea însăși și pentru a-i adăuga o nouă dimensiune. A fost, de altfel, și intenția istoriografiei artistice recente din România, dorind să evidențieze sincronismul cu tendințele europene în practica artistică interbelică și,

²⁹ Francisc Șirato, „Arta plastică românească“, în *Încercări critice*, p. 38.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*, p. 37.

³² Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Köln, 1966, p. 21.

³³ *Ibidem*, p. 129.

implicit, modernitatea acesteia, inclusiv a laturii ei tradiționale³⁴.

Spirit modern, Francisc Șirato n-a fost niciodată un adept al experimentelor avangardei, iar poziția sa clasicizantă i-a impus cultul formei și valorificarea tradiției. Pe de altă parte, scrierile sale demonstrează și o dimensiune socială a artei: scopul creației nu este delectarea pură, ci exigența de a fi „un izvor de satisfacții senzoriale cu repercusiune morală“. El pleda în textele sale critice pentru misiunea picturii de a vorbi acea „limbă nouă“, potrivit specificului național: „Arta unui popor intră în domeniul public internațional ca element cultural atunci când izbutește să-și afirme caracterul propriu“³⁵.

Importanța gândirii sale a fost recunoscută de contemporani. Petru Comarnescu avea să noteze în prefața antologiei ce va fi publicată postum, în 1957, că „Șirato a rămas multă vreme cel mai cuprinzător și metodic critic de artă, chiar și când și-au făcut simțită în mai mare măsură prezența în critica de artă Tonitza, Tudor Vianu, Oscar Walter Cisek, Lucian Blaga, Victor Ion Popa, aceștia aducând considerații mai ample de estetică și filozofia culturii“³⁶. Francisc Șirato pare a confirma o frază datorată lui André Lhote cum că „pictorii sunt foarte vorbăreți“, ceea ce consacra oarecum imprudent trecerea „de la paletă la masa de scris“ și se justifica astfel: „Cel mai modest, ca și cel mai glorios mînuitor al penelului, nu poate rezista tentației de a-și expune intențiile primului vizitator binevoitor, de a-și explica particularitățile tehnicii sau concepția despre artă“. Subtil, artistul francez adăuga: „Printre pictori sînt însă și taciturni, rezervați și timizi. Aceștia din urmă, în lipsa auditoriului, își încredințează frămîntările sau ambițiile hîrtiei“³⁷.

³⁴ A se vedea studiile Ioanei Vlasu, care, încă din anii 1980, a tematizat pentru prima dată la noi semnificația tradiției în contextul realismelor interbelice europene, văzute nu ca fenomene retardate și anacronice, ci ca aspect al modernității, alternativă la căutările experimentale ale avangardei.

³⁵ Francisc Șirato, „Spre o artă națională“, în *Încercări critice*, București, Meridiane, 1957, p. 30.

³⁶ Petru Comarnescu, „Cuvânt înainte“, la Francisc Șirato, *Încercări critice*, p. 6.

³⁷ Andre Lhote, *De la paletă la masa de scris*, traducere și cuvânt înainte de Adina Nanu, București, Meridiane, 1974, p. 15.

Oscar Walter Cisek s-a confruntat direct cu conceptele lui Șirato în conferința despre *Sufletul românesc în artele plastice* (1928): „el recunoaște că la baza artei populare, a artei bisericești [...] ca și a picturii moderne se află același spirit care strînge impresiile venite din lumea exterioară, simplificîndu-le în artă pînă la expresia *esenței formale*“³⁸. Deși formula poate mai bine și mai convingător intențiile autorului însuși, Cisek se delimitează de dimensiunea „formalistă“ a lui Șirato atunci cînd notează că deși „aceste constatări [...] sînt foarte interesante, descoperind un fir interior în evoluția artelor plastice din România [...] ele se mărginesc totuși numai la formal, la felul de expresie“³⁹. Inspirat mai degrabă de Max Dvořák și de istoria artei ca istorie a spiritului decît de Riegl și de istoria artei ca istorie a stilului, Cisek propune „să începem nu cu forma, ci cu „acea materie primă spirituală, cu structura psihică ce poartă [...] numele: sufletul românesc“⁴⁰. Influențat în mare măsură de Lucian Blaga, va reafirma „dorul“ și „mitul“: „La noi, în credințele poporului și în credința lui artistică, mitul mai trăiește și nu se lasă doborît ușor de gălăgia drumului de fier, de bubuitul motoarelor de aeroplan“⁴¹. În acest discurs marcat de toate clișeele spiritualiste ale vremii am identificat un singur element integrabil în vocabularul critic: amendarea imitației prin exemplul lui Cézanne, evocat simptomatic între arta populară și arta lui Brâncuși: „Nici țaranul nu redă, el se manifestă în sensul minunatei propoziții a lui Cézanne care spune că arta n-ar fi altceva decît o armonie care se dezvoltă paralel cu natura. Așadar nu o imitație, ci creare din nou...“⁴².

În 1925, la Muzeul „Jeu de Paume“ din Paris se deschidea o mare expoziție de artă românească. Caracterul excepțional al evenimentului era dat, pe de o parte, de dimensiunea retrospectivă, asumînd o privire rezumativ-exhaustivă: „*exposition d'art roumain ancien et moderne*“. Din comitetul

³⁸ O.W. Cisek, „Sufletul românesc în artele plastice“, în *Sufletul românesc în artă și literatură*, Cluj, Editura Dacia, 1974, p. 20.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 21.

⁴¹ *Ibidem*, p. 32.

⁴² *Ibidem*, p. 30.

francez de organizare făcea parte Henri Focillon, acest „mare prieten al românilor”.⁴³ Prefațind catalogul expoziției, celebrul istoric de artă vorbea de cele „trei vârste și trei lumi ale gândirii unui popor” care se descifrau în arta populară, arta religioasă și pictura și sculptura modernă, delimitând însă „emoția și lirismul” propriu artei din veacul trecut de „arta veche, care este în primul rând ordine”.⁴⁴ Așa cum a demonstrat Ioana Vlasiu⁴⁵ textul depășea o dimensiune pur conjuncturală, fiind reluat după două decenii, în ultimul său volum. Demn de reținut este îndemnul istoricului de artă adresat prietenilor săi pictori români, de a privi cu mai multă atenție frescele mănăstirilor din Moldova decât peisajul normand preferat de compatrioții săi impresionști.

Cea mai amplă și ambițioasă tentativă de a descifra „specificul românesc” i se datorează lui Petru Comarnescu, care publica în 1930 studiul „Specificul românesc în literatură și artă”. Contestând „adaptabilitatea” enunțată/denuțată de Râmnicianu, Comarnescu afirmă „seninătatea” ca semn distinctiv al unui neam echilibrat, „care a rezistat veacuri tuturor vitregiilor, rămânând unit și întreg”. O dimensiune explicit integratoare l-a condus pe autor să identifice trei trăsături fundamentale, definite drept „generale” și „constante” ale sufletului românesc: „Aceste trei caracteristici: un sentiment aparte al naturii, simțul măsurii și vioiciunea se înmănușează firesc și inevitabil într-o seninătate de viață, armonioasă și pură”.⁴⁶ Gândirea lui Comarnescu poate fi interpretată ca „împăcare a contrariilor”, una ce încerca să identifice o evoluție și să găsească o motivație, o dezvoltare logică în istoria artelor românești. El observa o continuitate fericită între arta cultă și cea populară, negând momentele de ruptură: „Între arta noastră cultă și

cea populară sau între tehnica nou dobândită în secolul trecut din străinătate și sensibilitatea poporului [...] nu există, așadar, acea discontinuitate sau ruptură de care se vorbește cu atita insistență”. Reluând mult-discutatul în epocă concept de adaptabilitate, folosit mai degrabă pentru a amenda occidentalizarea, Comarnescu nota că atunci „când se vor adânci creațiile majore ale artei noastre, se va vedea că adaptabilitatea nu a însemnat puțința rapidă de imitație, ci, dimpotrivă, calitatea de a asimila numai ceea ce a convenit artiștilor noștri pentru a fi ei înșiși, exprimând prin particularitățile condiției lor naționale universalul uman”.⁴⁷

Treptat, critica românească începe să vadă, dincolo de influențele occidentale, și dimensiunea autohtonă a picturii moderne și îndeosebi virtuțile de „artist național” ale lui Grigorescu, Andreescu sau Luchian. Astfel se naște un discurs în care modernitatea, analizată cu din ce în ce mai multe nuanțe, va fi fructificată și convertită în dimensiune „specifică”. În 1931, cu ocazia unei expoziții de artă românească, Aurel Broșteanu afirma că Nicolae Grigorescu reprezintă, mulțumită „limbajului culorilor”, cel dintii interpret al comunității naționale, în vreme ce arta lui Andreescu reflectă „identitatea tonală și coerența picturală a întregului”.⁴⁸ Doi ani mai târziu, Alexandru Busuioceanu avea să publice un studiu dedicat artei românești moderne⁴⁹ în care refăcea parcursul istoric al picturii românești moderne, identificându-i trăsăturile particulare. Aflându-și începuturile în romantism, arta românească modernă se definește prin „sentimentalismul idilic” și „gustul pentru culoare” al unui „temperament în căutarea expresiei”. Prin Grigorescu, „pictura românească căștigase știința cea nouă a culorii și a nuanțelor just observate”; prin Andreescu, ajungea „până la tonalitățile și valorile intime ale materiei intuite de ochiul aproape al unui impresionist”; prin Luchian, marele inițiator

⁴³ A se vedea Remus Niculescu, „Henri Focillon et l'art roumain”, în *Revue roumaine d'histoire de l'art* t.XXXI, serie Beaux-arts, 1994, pp. 3-38. Studiul este urmat de o anexă bibliografică conținând scrierile lui Focillon despre arta românească.

⁴⁴ Henri Focillon, *L'Art et l'histoire en Roumanie*, în *Exposition de l'Art Roumain ancien et moderne. Catalogue des oeuvres exposées*, Paris, 1925, p. 27.

⁴⁵ Ioana Vlasiu, „Henri Focillon et l'expérience roumaine”, în *Histoire de l'art*, nr. 30, iunie 2002, pp. 139-145.

⁴⁶ Petru Comarnescu, „Specificul românesc în cultură și artă”, în *Kalokagathon*, București, Editura Eminescu, 1985, p. 217.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 233.

⁴⁸ Aurel Broșteanu, *Acest altceva... pictura*, București, Meridiane, 1974, p. 14.

⁴⁹ Studiul a apărut inițial în *L'Europe de l'Est et du Sud-Est*, Paris, nr. 3-4, 1933, pp. 182-202; reluat (și citat aici) în Alexandru Busuioceanu, *Scrieri despre artă*, ediție îngrijită de Theodor Enescu și Oana Busuioceanu, București, Meridiane, 1980, pp. 76-79.

al colorismului modern, promova sinceritatea artistului.

O lectură comparativă a autorilor angajați în dezbaterile privind specificul național este concludentă în cazul în care se iau în considerare artiștii și nu conceptele. Astfel se poate identifica acel „clivaj” amintit la începutul studiului între realitatea artistică și lumea ideilor sau, între gustul publicului și exigența (sau prioritățile) criticii. O primă constatare pornește, inevitabil, tot de la Grigorescu, ce pare a fi mereu momentul *princeps* al oricărei abordări. Pentru generațiile interbelice, de la „maestrul de la Câmpina” începe și evaluarea artiștilor, fie din perspectiva modernității, fie din aceea a „românității” lor. Analizând opera lui Grigorescu, Șirato considera că „specificul românesc în plastică e identificat mai întâi de Grigorescu”⁵⁰. Cisek susținea că „redarea fidelă a unui subiect românesc nu înseamnă întotdeauna și redarea într-un înțeles românesc, redarea într-un stil din care s-ar desprinde substanța fondului românesc”.

Nu la fel stau lucrurile în cazul lui Luchian; toți autorii par a fi în consens, subliniindu-i caracterul de excepție, socotindu-l înnoitor și singular. Șirato, de pildă, spunea că „era un deschizător de drumuri neștiute” pentru că „spiritul său atacă probleme care nici în Apus nu se înfipseaseră în conștiința publicului”⁵¹. Cisek vedea în Luchian „o artă diametral opusă lui Grigorescu și tocmai de aceea cu adevărat românească”⁵². Pictorul „nu e niciodată patetic sau declamatoriu [...] înfăptuind o sonorizare, o polifonie de străluciri care se sintetizează numai fiindcă își au izvorul în taina unei tensiuni interioare”⁵³. Despre „o artă de sinteză plastică amintise și Șirato, atunci când îl compara pe Luchian cu Cézanne, Van Gogh sau Gauguin...”⁵⁴. Sub semnul unicității îl vedea și Henri Focillon, atunci când scria despre el că este contemporanul nostru prin nota nervoasă și raritatea vibrantă a culorii, subliniind totodată

⁵⁰ Idem, „Momentul istoric și cultural în pictura românească”, *op. cit.*, p. 45.

⁵¹ Șirato, „Luchian”, *Încercări critice*, p. 115.

⁵² Cisek, *op. cit.*, *loc. cit.*, p. 27

⁵³ Idem, „Luchian și depășirea impresionismului”, în *op. cit.*, p. 61

⁵⁴ Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne*, trad. rom. de Elisabeth Axmann Mocanu și Bucur Stănescu, București, Meridiane, 1977, p. 260.

că „il est lui aussi, de son pays, auquel il tient par la fibre la plus secrète, aves l'espèce de vivacité inquiète et de genie [...] qui le distingue de son groupe”⁵⁵. Consacrat ca geniu singular, modern și național, Luchian a fost „cel mai iubit dintre pămîntenii” pictori români, atît de public, cît și de critici sau de colecționari; el nu a fost subiect – sau pretext – de controverse și nu a creat dileme interpretative. Altfel spus, a fost mereu „înnoitorul, dar niciodată „neînțelesul”.

În contextul dezbaterilor privind specificul național și recuperarea tradiției a apărut, în anii 1920, un discurs simptomatic de respingere a impresionismului, văzut ca stil impersonal, incapabil să surprindă sufletul românesc. Șirato va ajunge să discute în termeni de geografie atmosferică specifică, de identitate spirituală, afirmînd că „țara noastră nu oferă condițiile naturale de lumină și atmosferă propice acestui gen de artă. Atmosfera licăritoare cu sclipiri solare a ținuturilor franceze noi nu o avem”⁵⁶. În mod similar, Oscar Walter Cisek amenda maniera facilă impresionistă, care cere doar „liniște, răbdare și bunul simț al unui om cultivat”⁵⁷. Petru Comarnescu nota că impresionismul a fost în acord cu sensibilitatea artistică autohtonă: „Vizualității românești, mai iubitoare de culoare decît de compoziție prea cerebrală, i-a convenit la un moment dat mai bine impresionismul decît academismul”⁵⁸. Se poate citi aici o „apologie” a stilului dezavuat de alți critici: cultul naturii și al picturalității. La aceleași concluzii ajunsese, cu doar cîțiva ani înainte, și Râmniceanu, care denunța însă „importul” stilului ca simptom al adaptabilității.

La Lucian Blaga găsim cea mai coerentă analiză a impresionismului: „Naturalistului îi plăcea natura de linie mai constantă, impresionistul iubește inconstanța”⁵⁹. Interesant este binomul *maximă constanță–maximă*

⁵⁵ Henri Focillon, *op. cit.*

⁵⁶ Francisc Șirato, „De ce moare impresionismul?”, în *Încercări critice*, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁷ Oscar Walter Cisek, „Luchian și depășirea impresionismului”, în *Sufletul românesc în artă și literatură*, Cluj, Editura Dacia, 1974, p. 56.

⁵⁸ Petru Comarnescu, „Specificul românesc în cultură și artă”, *op. cit.*, p. 216.

⁵⁹ Lucian Blaga, „Natura sub unghiul maximei constanțe”, în *Fețele unui veac*, 1925,

inconstanță ce poate fi citit în spiritul lecturilor formaliste, amatoare de termeni antinomici în analiza vizuală și ca fructificare a teoriei despre naturalism a lui Max Deri, citat de filozoful român. Max Deri definea naturalismul ca *Rufwort des Tages*, delimitând două etape ale dezvoltării acestuia: cucerirea realității, tipică primei generații (situată cronologic între 1850 și 1875), care căuta *die Dauer Einstellung vor der Natur*⁶⁰ și denumită „naturalismul obiectiv”; și cea de-a doua, a „naturalismului subiectiv” aparținând generației de după 1875, căutând *die seelische Moment-Einstellung vor der Natur*. Prima generație e reprezentată de Courbet și de Manet (pînă la 1870), iar cea de-a doua corespunde impresionismului.

Evocarea lui Deri are meritul de a subsuma cel puțin trei tendințe ale naturalismului. Este unul dintre rarele cazuri în care teoria artei marchează filozofia. Blaga sesizează deosebirea fundamentală între naturalismul care redă suma unor impresii ce țin de o „relativă substanțialitate” și impresionismul care reține doar „pura, singulara impresie”. În *Fragmente moderne*⁶¹, Tudor Vianu nota cîteva observații subtile: „impresionismul solicitase de la pictor o nemijlocită atenție pentru senzație, simplitatea spiritului și gustul vieții prinsă la izvor”, adăugînd că „a fost o frumoasă epocă pentru pictură” care a dat o artă „lipsită de orice emfază, simplă, călduroasă și intimă”. Cu toate acestea, „mai tîrziu li s-a imputat impresioniștilor înclinarea de a reduce omul la o simplă retină”. Amendarea este formulată în termeni estetici: „niciodată el nu a putut depăși grațiosul. Sentimentul tragic, viața adîncă a personalității îi erau interzise. Senzația trebuia să devină o ocaziune de credință de idealism”.

În articolul „Arta nouă”, deși nu-l citează, Francisc Șirato vorbea despre naturalism în termenii lui Deri: „Naturalismul nu cunoaște decît suprafața lucrurilor, aspectul lor exterior”, iar „artistul plastic, oprindu-și observația pe fenomenele naturii, se deprinde a le cunoaște de aproape, apropiindu-și elementele formale propice realizărilor plastice”⁶². Grigorescu

citat aici p. 61.

⁶⁰ Max Deri, *Malerei im XIX Jahrhundert*, Berlin, Cassirer, 1922, pp. 109 și urm.

⁶¹ Tudor Vianu, „Expresionismul”, în *Fragmente moderne*, op. cit., pp. 22-23.

⁶² Francisc Șirato, „Arta nouă”, *loc. cit.*, p. 109

însă lua cît mai distanțat acest aspect în spațiu: cu alte cuvinte, prefera viziunea depărtată vederii apropiate, care îl tulbura: „carele lui cu boi vin din depărtare de unde sînt și văzute”. Ochii maestrului nu sînt scrutători datorită temperamentului său de visător, iar impresionismul epocii nu i-a marcat decît meșteșugul, căci „sufletul i-a rămas de cioban, plin de poezia depărtărilor”⁶³.

O contribuție importantă în receptarea ecourilor impresioniste în peisajul artistic românesc a avut-o formarea acelei „culturi a ochiului”. Se configurează astfel un discurs – implicit sau explicit – despre virtuțile vizualității artistice, întrupate în primul rînd în opera lui Grigorescu, născută din contactul vizual cu natura⁶⁴. Pe de altă parte, prestigiul „noului stil” al maestrului a fost dublat de receptarea sa din perspectiva „artei cu specific național”, datorată în mare măsură influenței sămănătoriste. Aceasta promova puritatea civilizației rurale ca alternativă a civilizației urbane, dar cu un limbaj impresionist⁶⁵.

Modernitatea picturii lui Grigorescu, esențială pentru că a deschis calea pătrunderii acestor ecouri, era revendicată în spiritul „specific” artei românești. El era uneori contestat din punct de vedere al sufletului autentic național, dar era privit unanim ca prima expresie plastică a peisajului românesc. Specificul artei moderne din România este definit ca tendință continuă de sinteză și ca picturalitate proprie spiritului latin. În termenii „importului străin”, Busuioceanu afirma că „impresionismul sau postimpresionismul au dat loc unei întregi școli românești, foarte variată și evoluată”⁶⁶.

Dacă impresionismul „istoric” reflectă o civilizație citadină matură, dominată de spiritul scientist⁶⁷, în cazul impresionismului românesc avem de-a face doar cu un fenomen de import. Scientismul experimental e

⁶³ *Ibidem*, p. 110.

⁶⁴ George Oprescu, „Grigorescu și societatea timpului său”, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, nr. 2/1963, pp. 281-312.

⁶⁵ Călin Dan, *Jean Al. Steriadi*, București, Meridiane, 1987, p. 25.

⁶⁶ Busuioceanu, *op. cit.*, p. 77.

⁶⁷ A se vedea Mosche Barasch, „Science and Painting”, în *Theories of Art. From Impressionism to Kandinsky*, New York and London, Routledge, 2000, pp.34-44.

dominat de concepțiile mai romantice despre esența valorilor naționale, iar ritmul accelerat al revoluției industriale și civilizația urbană sînt înlocuite de o modernizare moderată dintr-o economie agricolă rurală. De asemenea, psihicul colectiv e atașat altor probleme, așa cum și ritmul percepției la nivel socio-individual este de altă natură. „Explozia impresionistă“ are loc abia în perioada interbelică. Așa cum observa Călin Dan⁶⁸, este utilă nu atît o comparație între impresionismul românesc și cel francez, cît mai degrabă analiza diferitelor maniere prin care acesta a fost preluat de artiștii români; dacă și cum au înfruntat prejudecata locală ce afirma fidelitatea față de soliditatea formei, un colorit intens și dramatic, moștenite sau integrate în psihicul colectiv de la maestrul Grigorescu și Andreescu. Sau, în egală măsură, cum se comportă artiștii români față de revelația luminii ca mijloc de expresie plastică prin care se opera în viziunea impresionistă.

În perioada interbelică, peisajul, ca și orice scenă de inspirație rurală, va fi privit ca o piatră de încercare pentru un artist și aceasta datorită epigonilor lui Grigorescu. Într-o cronică dedicată expoziției lui Iser din 1920, Tonitza remarcă peisajul lipsit de orice dulceație, exprimînd temperament și sinceritate⁶⁹. El sublinia totodată că formula peisajelor sau a scenelor rurale impregnate de o nota dulceagă erau pe gustul publicului ce căuta elementul consacrat sau anecdota. În perioada antebelică, peisajul românesc însemna transpunerea aproape fotografică sau „dezmățat romantică“ a peisajelor rurale, exprimînd veselie, un „dolce far niente“ sau „jemanfișism“. Tonitza considera că nu această dulceație caracterizează peisajul românesc, ci atitudinea serioasă față de natură a lui Luchian sau Andreescu. Mai tîrziu, spre deosebire de „confeccionerii de specific“, Apcar Baltazar, Camil Ressu, Ștefan Dimitrescu, Francisc Șirato s-ar fi adaptat la specificul peisajului românesc⁷⁰. Pe de altă parte, George Oprescu considera că Andreescu, reprezentantul „stilului grav“ în peisaj, accesibil doar unui cerc restrîns de amatori, rămîne în afara tradiției

⁶⁸ Călin Dan, *op. cit.*, p. 36.

⁶⁹ Nicolae Tonitza, *Scrieri despre artă*, București, Meridiane, 1964, p. 147.

⁷⁰ Nicolae Tonitza, *op. cit.*, p. 155.

îmbogățită magistral de Aman și Grigorescu⁷¹.

Încă din anul 1909, Alexandru Bogdan Pitești, colecționarul avizat, semnala rămînerea în urmă a gustului publicului românesc, ce se oprise la impresionism (referindu-se la Samuel Mütznier)⁷². Într-o cronică despre Luchian din 1908, Fritz Storck semnala încă o direcție, primitivismul, ca expresie mai sinceră pentru arta modernă. Theodor Cornel, aflat la Paris, nu aprofunda contribuția artiștilor care reprezentau impresionismul sau post-impresionismul, ci era preocupat doar de mișcarea simbolistă⁷³. Cecilia Cuțescu-Storck nota în memoriile ei din perioada studiilor pariziene (1904-1906) că impresionistii „destrămau prea mult obiectele și, de dragul luminii, pierdeau forma: nu-i mai preocupa destul materia“. Inconsistența formală se asocia și cu precaritatea subiectului: „orice motiv le era binevenit și nu se dădeau în lături de a picta motivele cele mai umile [...], evidențînd că nu motivul face valoarea operei, ci felul în care era tratat“⁷⁴.

Mefiența față de impresionism poate fi privită asemenea fețelor lui Janus: pentru tradiționaliști, el este denunțat ca fenomen străin, neadaptabil specificului românesc; pentru moderni, el este deja revolut, fiind „depășit“ de postimpresionism.

⁷¹ George Oprescu, *op. cit.*, p. 150.

⁷² *Ibidem*, p. 12.

⁷³ *Ibidem*, p. 17.

⁷⁴ Cecilia Cuțescu-Storck, *Fresca unei vieți* [1944], București, Editura Vremea, 2006, p. 146.

FEMEIA-ARTIST ȘI STEREOTIPURILE ROMÂNEȘTI INTERBELICE

Cristina SIRCUȚA (*Centrul de Studii Avansate în Istorie al U.V.T.*)

Acest articol este o încercare de a privi România dintre cele două războaie mondiale din perspectiva prezenței feminine în roluri nontradiționale în „cultura majoră”¹. El nu este scris dintr-o perspectivă feminină și, implicit, nu își propune să evidențieze contribuția culturală a femeilor sau permanența unui statut defavorizat. Am urmărit, mai degrabă, să analizez schimbările survenite între cele două războaie, schimbări care au afectat și femeile și să arăt că producția literară și artistică a femeilor a fost favorizată de emanciparea lor progresivă, parte a unui proces mai vast de schimbare și modernizare.

În perioada interbelică literatura scrisă de femei a cunoscut un moment de vârf¹. În pictură s-au evidențiat un număr semnificativ de artiste plastice², iar în teatru unele dintre cele mai talentate actrițe au devenit și directoare de teatru³. Totuși, până în prezent s-a cercetat doar ce au realizat scriitoarele și artistecele și mai puțin cum au ajuns ele să fie acceptate în mediile profesioniștilor din domeniu. Această problemă este puțin cercetată în

¹ „Cultura majoră” și „cultura minoră” sunt concepte din limbajul filosofic al lui L. Blaga. Au fost teoretizate pentru prima dată în cel de-al treilea volum din *Trilogia culturii, Geneza metaforei și sensul culturii*, apărut în 1937. Cele două concepte nu sunt antagonice. În timp ce cultura minoră este una locală, de tip etnografic, cultura majoră reprezintă creația modernă, rezultat al vieții urbane și al dezvoltării industriale. Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, București, 2011, p. 331. Folosesc aici conceptul de „cultură majoră” pentru a mă referi la creațiile culturale care au un impact mai larg.

² Hortensia Papadat-Bengescu, Martha Bibescu, Henriette Yvonne Stahl, Ticu Archip, Sanda Movilă, Lucia Demetrius, Anișoara Odeanu, Cella Serghi, Ioana Postelnicu, Cora Irineu, Sorana Gurian ș.a..

³ Cecilia Cuțescu-Storck, Aurelia Ghiță, Elena Popeea, Nutzi Acontz, Rodica Maniu, Magdalena Rădulescu, Micaela Eleutheriade, Margareta Sterian, Lucia Demetriade Bălăcescu, Nuni-Dona Delavrancea ș.a..

Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.

Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.

istoriografia românească comparativ cu cea europeană și americană⁴. Câteva dintre puținele demersuri ale istoricilor români axate asupra personalităților feminine au investigat mai ales problema drepturilor femeii, fiind centrate preponderent asupra reprezentantelor mișcării feministe⁵. Lipsesc, de asemenea, abordările inter- și multidisciplinare și perspectivele comparatiste, pentru a descoperi ce a fost propriu femeilor din România și ce a fost comun cu restul Europei.

Îmi propun să contribui la dezvoltarea cunoașterii României interbelice, căutând răspunsuri la câteva întrebări: cum au reușit unele femei să se afirme în literatura, arta și teatrul din România interbelică? Ce legătură există între afirmarea profesională a femeilor, pe de o parte, și, pe de altă parte, contextul socio-istoric și resursele de personalitate și de caracter proprii? Ce schimbări s-au generat în jurul scriitoarelor și artistelor respective? Ce perspective noi li s-au deschis femeilor? Pentru aceasta, m-am focalizat asupra ascensiunii în carieră a trei personalități feminine semnificative în cultura românească interbelică: o scriitoare (Hortensia Papadat-Bengescu), o pictoriță (Cecilia Cuțescu-Storck) și o directoare de teatru (Lucia Sturdza Bulandra). Voi arăta că Hortensia Papadat-Bengescu, Cecilia Cuțescu-Storck și Lucia Sturdza Bulandra au avut de înfruntat normele și stereotipurile societății românești interbelice în privința rolului femeii, într-un context național și european marcat de așteptări bine delimitate (universul casnic) față de femei. Am pornit de la premisa că afirmarea femeilor s-a produs în strânsă legătură cu procesul de schimbare și modernizare (contextul socio-istoric) din România interbelică, dar și cu capitalul uman și social al fiecăreia.

⁴ Lucia Sturdza-Bulandra, Maria Filotti, Aura Buzescu, Silvia Dumitrescu Timică, Elvira Popescu, Dina Cocea, Elvira Godeanu ș.a..

⁵ Cele câteva cercetări din România care abordează perioada interbelică din perspectiva elitei culturale feminine aparțin mai ales filologilor și criticilor literari și pun accent, în mod predilect, pe opera scriitoarelor, iar studiile asupra artei plastice feminine insistă îndeosebi asupra dimensiunii cantitative (tablouri, expoziții, premii). Elena Zaharia-Filipaș, *Studii de literatură feminină*, București, 2004; Bianca Burța-Cernat, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, București, 2011.

Modernizarea României interbelice – premisa carierelor feminine

Începutul afirmării femeilor în roluri nontradiționale este strâns legat de contextul socio-istoric: procesul mai vast de schimbare și modernizare. Înțeleg schimbarea ca pe o serie de transformări de natură socială, economică, politică și culturală cu impact asupra structurilor fundamentale ale unei societăți. Istoricii Mirela-Luminița Murgescu și Bogdan Murgescu apreciază că acest concept – schimbare – se conturează în momentul în care la nivelul opiniei publice există *percepția* unor schimbări semnificative⁶.

Modernizarea, concept asociat, de regulă, teoriilor evoluționiste, se referă, în esență, la un proces de schimbare particular, prin care o țară trece de la o societate denumită „tradițională” la o societate considerată drept „modernă”. Până în prezent, nicio teorie a modernizării nu a reușit să explice complexitatea acestui proces. Fiecare a pus accentul pe anumite aspecte: culturale, economice sau politice ș.a. Mai recent, sociologul israelian, Shmuel Eisenstadt, a propus noțiunea de *multiple modernities*⁷. Împărtășesc accepțiunea aceasta și consider importantă și delimitarea între modernitate / modernizare și occidentalizare⁸. Eisenstadt afirmă că pattern-urile statelor estice nu au însemnat continuări simple, ci au avut un caracter ambivalent. Unele țări au repudiat pretențiile hegemonice ale occidentalizării.

Ca și în alte țări europene, transformările economice, politice și socio-culturale din timpul primului război mondial și imediat după 1918 au

⁶ Ghizela Cosma, *Femeile și politica. Evoluția dreptului de vot în perioada interbelică*, Cluj-Napoca, 2001; Ștefania Mihăilescu, *Din istoria feminismului românesc. Antologie de texte (1838-1929)*, Iași, 2002; Ștefania Mihăilescu, *Din istoria feminismului românesc. Studiu și antologie de texte (1929-1948)*, Iași, 2006; Mirela Chioveanu, „Prezența publică feminină la cumpănă de veacuri: de la asociațiile culturale la emanciparea feministă” în *Anuarul Institutului de Istorie „A. D. Xenopol*, tom XXL, Iași, 2004, p. 171-188; Vasile Rămneanțu, „Activitatea Reuniunilor Femeilor Române din Timișoara și Provincie în perioada 1930-1940”, în *Analele Banatului*, Serie nouă, Arheologie-Istorie, 2002-2003, vol. 2, Timișoara, 2004, p. 515-529 ș.a..

⁷ Mirela-Luminița Murgescu, Bogdan Murgescu, „Tranziție, tranziții: conceptualizarea schimbării în cultura română”, în Victor Neumann, Armin Heinen (editori), *Istoria României prin concepte. Perspective alternative asupra limbajelor social-politice*, Iași, 2010, p. 420.

⁸ S.N. Eisenstadt, „Multiple modernities”, în *Daedalus*, Winter 2000; 129, 1; p. 1-29.

avut repercursiuni și asupra vieții femeilor. Unul dintre cele mai importante indicii ale schimbării este cel din domeniul politic. Dacă anterior acest sector era rezervat exclusiv bărbaților, în unele țări: Rusia (1917), Anglia (1918), Austria (1918), Germania (1919), femeile obțin drept de vot. La sfârșitul anului 1918, în Germania și Marea Britanie, femeile alcătuiau până la 35% din angajații sectorului industrial⁹. România înregistrează și ea o epocă nouă. Realizarea României Mari a însemnat, pe de o parte, împlinirea unității naționale prin unificarea a patru sisteme legislative diferite, iar, pe de altă parte, aspirația integrării în ritmul european de modernizare. În 29 martie 1923 a intrat în vigoare Constituția care prevedea prin art. 6 faptul că legi ulterioare vor garanta egalitatea femeilor cu bărbații. Aceasta nu s-a întâmplat în urma votării Legii electorale din 27 martie 1926, dar s-a produs etapizat în 1929¹⁰, 1938 și 1939¹¹. Legea nr. 96 din 20 aprilie 1932 va anula incapacitatea civilă a femeii măritate. Până la această dată, potrivit art. 199 din Codul civil român, femeia căsătorită nu putea face avere fără autorizația soțului. Implicit, și femeile care doreau să-și publice creațiile literare, muzicale etc. aveau nevoie de aprobarea soțului¹².

Contextul socio-istoric al României dintre cele două războaie mondiale, marcat de procesele de schimbare și modernizare, se caracterizează și prin afirmarea (emanciparea) femeii în sfera publică. Înțeleg prin afirmarea femeii un proces intrinsec modernizării, care presupune depășirea de către femeii a sferei ocupațiilor casnice și posibilitatea lor de exprimare în viața publică, prin practicarea unor profesii înalt valorizate. După 1900 și îndeosebi între cele două războaie mondiale, a crescut numărul femeilor cu studii.

⁹ Ibidem, p. 3.

¹⁰ Serge Berstein, Pierre Milza (coordonatori), *Istoria secolului XX*, vol. I, *Sfârșitul lumii europene (1900-1945)*, București, 1998, p. 111.

¹¹ În 3 august 1929, a intrat în vigoare Legea organizării administrative, care a oferit femeilor posibilitatea de a alege și de a fi alese în consiliile comunale și județene. Monitorul Oficial nr. 282 din 29 martie 1923, p. 13316.

¹² Pentru prima dată în istoria României, dreptul femeilor de a vota pentru Parlament și de a fi alese la Senat a fost instituit de Legea electorală din 9 mai 1939, care detalia prevederile Constituției din 27 februarie 1938.

Dorința de autoafirmare se poate observa în mai multe direcții: în profesie, în viața publică, în artă. Față de perioada antebelică, mult mai multe femei urmează cariere de succes, dintre care unele, în premieră, în profesii așa-zis „masculine”: avocat, notar, inginer, arhitect, scriitor etc.

Abordarea pe care o propun este una interdisciplinară, iar metoda principală de investigare a temei este studiul de caz. Am optat pentru această metodă pentru că mă ajută să ajung la o imagine cât mai completă asupra fenomenului studiat. Pentru a reduce nota subiectivă, am recurs la utilizarea mai multor surse de informare, memorii, presa culturală interbelică, cronici și critici literare ori artistice, biografii, monografii, opera propriu-zisă, interviuri, corespondență, romane autobiografice. Chiar dacă studierea doar a trei cazuri nu permite formularea unor generalizări, ea facilitează o mai bună înțelegere a problematicii puse în discuție.

Hortensia Papadat-Bengescu - prima mare scriitoare de limbă română?

Scriitoarea care va marca un moment distinct nu doar în literatura română scrisă de femei, ci în întreaga literatură română, fiind considerată atât în epocă, cât și postum, drept prima mare scriitoare, deschizătoare de drumuri în proza românească interbelică, Hortensia Papadat-Bengescu (1876-1955), a debutat cu o lucrare literară la Iași, în anul 1913, la vârsta de treizeci și șapte de ani. Debutul său a fost în revista ieșeană *Viața românească*. Cu un an înainte, publicase câteva cronici pe teme mondene în ziarul conservator de limbă franceză *La politique*¹³, din București.

Interesul pentru literatură îi este însuflărit, încă din copilărie, de popularitatea pieselor de teatru ale unchiului său din partea tatălui, generalul Bengescu-Dabija¹⁴. Scriitoarea Constanța Marino-Moscu a încurajat-o să se

¹³ Dacă o scriitoare editase o lucrare înainte de căsătorie, soțul avea dreptul să interzică o nouă ediție a cărții. Art. 20 din același cod lăsa o porțiță femeilor intelectuale, precizând că pot obține autorizație din partea Tribunalului, în cazul în care soții le refuză acest drept. Const. Hamangiu, *Scriitori și artiști. Studiu asupra dreptului lor*, București, 1897, p. 152.

¹⁴ Primele texte publicate de Hortensia Papadat-Bengescu sînt cronici și studii critice („Henry

afirme, îndrumând-o spre revista *Viața românească*. La vremea respectivă, revista era condusă de C. Stere și dr. I. Cantacuzino, dar sufletul publicației ce apărea lunar din anul 1906, era G. Ibrăileanu. Acesta va fi și primul său mentor spiritual. Ce l-a determinat pe criticul literar să o sprijine pe viitoarea romancieră? Deși nu era o prezență feminină numeroasă în anturajul acestei publicații, înainte de Hortensia Papadat-Bengescu mai publicaseră în paginile revistei și alte femei, printre care: Izabela Sadoveanu, Otilia Cazimir, Ana Conta-Kernbach. Nu era un spațiu închis femeilor, însă nici unul stimulator. În prima recenzie consacrată autoarei, G. Ibrăileanu afirma că i-a atras atenția „originalitatea și caracterul eminent feminin”¹⁵.

Hortensia Papadat-Bengescu primește sprijin și din partea poetului G. Topârceanu¹⁶, iar prin intermediul lui G. Ibrăileanu și din partea scriitorului Al. Vlahuță¹⁷. Recunoștința față de toți cei care au avut un rol însemnat în acest demers este explicită în corespondența purtată de scriitoare cu G. Ibrăileanu în perioada 1914-1923. Între anii 1920-1927, Hortensia Papadat-Bengescu a publicat mai multe volume de nuvele: *Sfinxul* (1920), *Femeia în fața oglinzii* (1921), *Romanță provincială* (1925), *Desenuri tragice* (1927), drama *Bătrânul* (1920) și romanele *Balaurul* (1923) și *Romanul Adrianei* (1924). În 1926 a apărut ediția a II-a a *Sfinxului* cu titlul *Lui Don Juan, în Eternitate, îi scrie Bianca Porporata; Pe cine a iubit Alisia?* Consacrarea statutului de scriitoare i-a asigurat-o participarea la ședințele cenaclului „Sburătorul” condus de Eugen Lovinescu și publicarea celor patru volume din ciclul Hallipilor: *Fecioarele despletite* (1926), *Concert din muzică de Bach* (1927), *Drumul ascuns* (1932) și *Rădăcini* (I-II, 1938).

Bataille”, „Sur la mort de Liciu”), semnate cu pseudonimele „Suzon” și „Loys”. Odată cu textele literare publicate în *Viața românească*, scriitoare începe să se semneze cu numele real. F. Aderca, *Mărturia unei generații*, București, 1929, p. 213-214.

¹⁵ „Din copilărie, își va aminti scriitoare, îl admiram necondiționat: era poet, dramaturg. În admirația mea se cuprindea persoana, opera lui, cât și privilegiul meseriei sacre.(...)” Ioan Holban, *Hortensia Papadat-Bengescu*, București, 1985, p. 9.

¹⁶ G. Ibrăileanu, „Hortensia Papadat-Bengescu. Ape adânci”, în *Însemnări literare*, Iași, nr. 1, 2 februarie 1919, reprodus în *Scriitori români și străini*, vol. II, București, 1968, p. 63-65.

¹⁷ G. Topârceanu este cel care îi corectează primele texte ale Hortensiei Papadat-Bengescu și care și care va avea o contribuție importantă în ceea ce privește rezolvarea formalităților legate de tipărirea primului volum. *Scrisori către G. Ibrăileanu*, București, 1966, p. 57-58.

Recunoașterea meritelor literare

Reputația de scriitoare a Hortensiei Papadat-Bengescu a fost în permanentă ascensiune între cele două războaie mondiale. Deși a debutat editorial abia la vârsta de patruzeci și doi de ani cu volumul de proză scurtă *Ape adânci* (1919), eliberându-se, astfel, de teama de a deveni un scriitor postum, scrierile sale au fost primite cu entuziasm de o parte a reprezentanților criticii literare. Chiar de la începutul carierei, a fost admirată de contemporani pentru originalitatea creației ei literare și pentru aducerea în prim-plan a unei noi perspective asupra problematicii feminine. Referindu-se la acest prim volum, G. Ibrăileanu, nota în 1919, anul apariției volumului de „feminități”, cum îl numește criticul *Vieții românești*, că „nu există alt scriitor care să epuizeze cu atita necontenită noutate materia unui subiect. Bucăți ca *Marea* sau ca *Femei, între ele* sînt lucrări de miniatură, executate pe dimensiuni de frescă”¹⁸.

Colaboratoare importantă a revistei *Viața românească*, în perioada ianuarie 1913 - iulie 1922, prozatoarea a publicat articole și în alte publicații interbelice. A avut o bună primire din partea scriitorilor grupați în jurul lui E. Lovinescu. Din anul 1918, Hortensia Papadat-Bengescu contribuie cu eseuri, recenzii, articole critice la publicația *Lectura pentru toți*, condusă de Lovinescu. În 1919, este cooptată la revista ieșeană *Însemnări literare*¹⁹. Se asociază, invitată fiind printr-o scrisoare trimisă de Eugen Lovinescu, în comitetul de redacție al revistei *Sburătorul* și a făcut parte dintre membrii fondatori ai cenaclului cu același nume²⁰. Pe lângă *Sburătorul* și *Sburătorul literar*, de-a lungul perioadei interbelice textele sale îi sînt acceptate de cele mai exigente publicații: *Săptămâna muncii intelectuale și artistice*, *Cetatea literară*, ambele

¹⁸ *Ibidem*, p. 77.

¹⁹ G. Ibrăileanu, „Ape adânci”, *Însemnări literare*, Iași, nr.1, 2 februarie 1919 apud Hortensia Papadat-Bengescu. *Antologie*, studiu introductiv, tabel cronologic și bibliografie de Viola Vancea, București, 1976, p. 52.

²⁰ *Însemnări literare* a apărut la Iași, în anul 1919, din inițiativa lui G. Ibrăileanu. Aceasta ținea locul, temporar, *Vieții românești*, suspendată în anul 1916, din cauza greutăților generate de intrarea României în război.

conduse de Camil Petrescu, *Tiparnița literară*, aflată sub direcția lui Camil Baltazar și Petru Comarnescu. Lucrări literare îi apar și în *Adeverul literar și artistic*, *Universul*, *Viața literară*, *Vremea ș.a.* Face parte și din comitetul de redacție al *Revistei scriitoarei*. Totuși, cantitativ, articolele publicate în aceste reviste sînt în număr mult mai mic decît cele publicate de scriitori precum Camil Petrescu sau Liviu Rebreanu. Aceasta și datorită faptului că abia în 1933, cînd soțul său, magistratul Nicolae Papadat s-a pensionat, scriitoarea s-a stabilit în capitală.

Ceea ce a atras în primul rînd atenția criticilor asupra prozei Hortensiei Papadat-Bengescu era nota complet diferită de ceea ce se publicase pînă atunci în literatura scrisă de femei. Cu prilejul apariției volumului *Femeia în fața oglinzii* (1921), Eugen Lovinescu avea să glorifice proza Hortensiei Papadat-Bengescu în patru numere consecutive ale revistei *Sburătorul literar*. Răspunzînd criticilor scriitoarei, autorul *Istoriei civilizației române moderne* explică neînțelegerile generate de stilul scriitoare²¹, absența acțiunii din scrierile sale, intelectualitatea operei²², spiritul analitic²³.

Pe parcursul apariției celor patru volume din ciclul Hallipilor, elogiile la adresa operei sale s-au înmulțit. Tudor Vianu considera că scriitoarea „a dus arta narațiunii și analizei nu numai pînă la un punct foarte înaintat al progresului ei, dar și pînă la forme și procedee de care au trebuit să țină seama toți cîți au scris după ea²⁴”. Similar s-au exprimat Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Mihail Sebastian, Anton Holban. În *Istoria literaturii românești*

²¹ *Dicționarul general al literaturii române*, Editura Academiei Române, București, 2006, p. 59.

²² „...stilul d-nei H.P. –B. Poate fi lipsit de calitățile obicinuite ale clarității și sobrietății; raportat însă la imensa bogăție a fondului și la ritmul sufletesc, e nu numai un stil necesar, ci și unul perfect, prin armonie și echilibru intern”. E. Lovinescu, „Hortensia Papadat-Bengescu. I”, *Sburătorul literar*, anul I, nr. 14, 17 decembrie 1921, București, p. 322-323.

²³ „Literatura scriitoarei e o literatură de presiune înaltă; fenomenele sufletești depășesc rigoarea legilor comune; printr'un determinism pe care nu-l putem decît constata fără nici un fel de dezaprobare, ea displace deci sensibilităților medii”. *Ibidem*, nr. 16, 31 decembrie 1921, p. 370.

²⁴ „D-na Hortensia Papadat-Bengescu e din rasa stendhaliană a analiștilor, ce-și măresc viața sentimentală prin colaborația analizei. Rar, impresionant, și la noi unic, fenomenul acordă scriitoare²⁴ o originalitate ce-o izolează în mijlocul literaturii noastre”. *Ibidem*, nr. 17, 7 ianuarie 1922, p. 1.

contemporane, N. Iorga i-a acordat cîteva rînduri și Hortensiei Papadat-Bengescu. Deși constată că lucrările autoarei depășesc nivelul celor scrise pînă atunci de femei, apreciază că sînt „ciudate pagini de analiză sufletească, grele de urmărit, cîteva în care descrierea scurtă, expresivă, țintind drept la scop, se unește cu halucinantă constatare a efectelor ce se produc dintr-o privire indiscretă, dintr-o poftă schițată brutal asupra delicateții femeiești²⁵”.

Critici dure au fost exprimate și din partea scriitorului și jurnalistului Tudor Teodorescu-Braniște, care, deranjat de topica frazei Hortensiei Papadat-Bengescu²⁶, concluzionează: „scrisul d-nei H.P.-B constituie o primejdie pentru limba românească și un monstruos atentat împotriva bunului simț literar²⁷”. Opera Hortensiei Papadat-Bengescu a fost ținta unor critici venite din partea scriitorilor recenzați nefavorabil de E. Lovinescu. Paul Zarifopol sugera de pildă că aprecierea scriitoare²⁸ s-ar baza pe cauze extraliterare²⁸. Astăzi, valorile literare interbelice s-au mai decantat. În unanimitate, Hortensia Papadat-Bengescu și-a obținut aprecierea din partea scriitorilor²⁹ și criticilor literari³⁰. În perioada dintre cele două războaie însă, numele său avea o influență enormă. Prestigiul în creștere al autoarei ciclului Hallipilor este

²⁵ Tudor Vianu, *Opere 3 Scriitori români* ** Sinteze, București, 1973, p. 62-63.

²⁶ N. Iorga apreciază doar romanul *Balaurul* (1923), care înfățișează primul război mondial prin ochii infimierei Laura. Toate celelalte creații bengesciene (pînă în 1934, scriitoarea publicase deja trei din cele patru volume din Ciclul Hallipilor) nu sunt nici măcar amintite. N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*, vol. II, În căutarea fondului, București, 1934, p. 301.

²⁷ „D-sa H.P. –B. Deveni scriitoare cu diplomă, consacrare târzie, dar bruscă... De-atunci, tot ce scrie d-sa este prealabil etichetat „genial”. Nimeni însă, nu mai citește. Nici chiar corectorul, fiindcă greșelile de tipar abundă în scrisul d-sale...” sau ” „...scriitoarea noastră înșira slove pe hârtie cu aceiași neglijență – plină de farmec gospodăresc, dacă vreți – cu care ar mesteca o delicioasă peltea de gutui...” Vezi Tudor Teodorescu-Braniște, *Oameni și cărți*, vol. I, București, 1922, p. 79-80.

²⁸ *Ibidem*, p. 84.

²⁹ Într-o scrisoare trimisă de G. Ibrăileanu, în 23 decembrie 1926, Paul Zarifopol nota: „...el s-a închis (E. Lovinescu n.n.) într-o admirație unică și infirmă pentru doamna P.B. Sînt confuzii de aceste organice, sau nu știu cum să le zic. Ferească D-zeu pe orice bărbat!” (subln.n.), în *Scrisori către G. Ibrăileanu*, București, 1966.

³⁰ Nicolae Breban, de pildă, vorbește despre „genial doamnă Bengescu” la care a ajuns destul de târziu, cărțile sale fiind interzise în școală. Nicolae Breban, *Confesiuni violente. Dialoguri cu Constantin Iftime*, București, 1994, p. 104-108.

ilustrat și prin faptul că a fost solicitată să facă parte din Asociația culturală și științifică „Viața românească”³¹. Mai târziu, la invitația lui E. Lovinescu, devine nu doar colaboratoare a revistei *Sburătorul*, ci și membră fondatoare a cenaclului cu același nume³². Scriitoarea s-a numărat printre membrele fondatoare ale Societății Scriitoarelor Române, instituție întemeiată în anul 1925³³.

În 1936, Hortensiei Papadat-Bengescu i-a fost decernat marele premiu pentru creație literară, iar zece ani mai tâziu, în 1946, premiul național pentru proză³⁴. Deși era o scriitoare absentă în spațiul public (Hortensia Papadat-Bengescu refuza propunerile de participare la conferințe, prezidarea unor societăți locale etc.), se observă o creștere constantă a autorității de care se bucura atât în rândul intelectualilor „simplici”, cititori de reviste literare, la rândul lor dornici de a deveni cunoscuți³⁵, precum și în mediile literare. Autoarea *Concertului din muzică de Bach* va sprijini ea însăși promovarea unor tineri dornici de afirmare³⁶. Autoarea *Concertului de muzică din Bach* a beneficiat de încrederea unuia dintre cei mai importanți critici literari ai epocii. În 1925, la Teatrul Național din București se juca piesa *Lulu*, scrisă de Eugen Lovinescu în colaborare cu Hortensia Papadat-Bengescu. Cu un an înainte, la sugestia scriitoarei, conducătorul cenaclului *Sburătorul* acceptase să modifice *Lulu*, inițial un roman, într-o piesă de teatru. Chiar dacă rezultatele nu s-au văzut imediat, romanele scriitoarei transmit „un material mai subtil

³¹ Nicolae Manolescu spunea că romanele ciclului Hallipa reprezintă „un moment ulterior în evoluția genului la noi” față de contemporanele Pădurea spânzuraților, Baltagul, Enigma Otiliei și că, alături de Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu „anticipează proza primei generații de după războiul mondial”. Nicolae Manolescu, „Hortensia Papadat-Bengescu - 125”, în *România literară*, anul XXXIV, nr. 48, 5-11 decembrie 2001, p. 1.

³² Scrisori către G. Ibrăileanu, op. cit., p. 93.

³³ *Dicționarul general al literaturii române*, Academia Română, București, 2006, p. 59.

³⁴ Natalia Negru, „Cuvintare” în *Revista scriitoarei* anul I, nr. 2, decembrie 1926, p. 18.

³⁵ *Dicționarul general al literaturii române*, p. 54.

³⁶ Hortensia Papadat-Bengescu îi scria lui G. Ibrăileanu într-o scrisoare expedită din Focșani, la 31 decembrie 1919: „Azi, mergând la poștă, un domn maior în rezervă și proprietar (...) m-a oprit ca să mă consulte dacă trebuie să trimită din opera lui la V.r. Prospectul!” în Idem, *Scrisori către G. Ibrăileanu*, p. 96.

și mai complex decât autorul *Patului lui Procust* pentru evoluția romanului nostru modern³⁷.

Obstacole și resurse în calea afirmării Hortensiei Papadat-Bengescu

Educația formală a celei mai importante scriitoare din literatura română s-a oprit la nivelul studiilor liceale. Hortensia Papadat-Bengescu nu a urmat o facultate în țară sau în străinătate, deși, după propriile-i mărturisiri, și-ar fi dorit foarte mult. Poate că și această situație a contribuit la permanenta neîncredere³⁸ a scriitoarei în propriile-i capacități și la înnoirea continuă a stilului său literar sub influența mentorilor G. Ibrăileanu și E. Lovinescu. Educația familială a contribuit la dezvoltarea aptitudinilor sale literare³⁹. Nivelul de instruire pe care l-a dobândit în urma absolvirii Institutului de domnișoare Bolintineanu din București era unul ridicat⁴⁰.

Camil Baltazar, aflat mulți ani în intimitatea cenaclului *Sburătorul* și prieten al Hortensiei Papadat-Bengescu, a subliniat că autoarea a început să-și publice lucrările literare când copilul ei cel mai mic împlinise vârsta de șapte ani⁴¹. Doar în corespondența privată și voalat, Hortensia Papadat-Bengescu face referire la obstacolele aflate în calea afirmării femeii scriitor din cauza

³⁷ Într-o altă scrisoare din 5 martie 1920, scriitoarea intervine la G. Ibrăileanu pentru a-i facilita colaborarea la revista ieșeană a lui Felix Aderca: „...Am o solicitare către d-ta. ...Domnul Aderca, din Craiova, care se manifestă de curind remarcabil în proză, crede că l-aș putea sluji cu ceva pe lângă d-voastră, pentru ca unele lucrări ale lui să încapă în V.r. (...)”. Apud *Ibidem*, p. 100

³⁸ Nicolae Manolescu, op. cit., p. 1.

³⁹ Criticului literar ieșean îndrăznește să-i mărturisească idealul său: „Ambiția mea a fost să fiu un mic scriitor român...”. Apud *Scrisori către G. Ibrăileanu*, București, 1966, p. 69.

⁴⁰ Despre părinții săi, ambii cu preocupări literare, mama, profesoară, iar tatăl, ofițer, Hortensia Papadat-Bengescu a notat în câteva pagini găsite de Camil Baltazar la fiica Hortensiei, Elena Stamatiad: „Mama mea...cu răbdare m-a învățat slovele, apoi cititul și limba noastră scumpă, cât și în limba franceză...Tatăl meu, deși mult ocupat, găsea totuși timp pentru a-mi vorbi de scriitorii și poeții români și francezi pe care îi cunoștea, încurajând aplicarea mea spre compoziția literară”. Ioan Holban, *Hortensia Papadat-Bengescu*, București, 1985, p. 8.

⁴¹ La terminarea pensionului, scriitoarea vorbea fluent două limbi străine, germana și franceza, iar mai târziu va învăța singură și limba italiană. Valeriu Ciobanu, *Hortensia Papadat-Bengescu*, București, 1965, p. 14.

familiei. „În schimb, dacă ați fi venit (se referă la posibilitatea unei vizite a lui G. Ibrăileanu la Focșani- n.n.) ...nu ați fi găsit nici un ungher al meu *numai*, m-ați fi căutat zadarnic în casă și poate și în mine pe mine, cea adevărată. Nimic care să amintească biblioteca Alinei (aluzie la personajul din nuvela *Marea* – n.n.). Eu am concedat celor dimprejur, fiindcă ți-u mult la o estetică a lor personală, partea asta ca să mă lase și ei pe mine să gîndesc uneori în liniște. (subln.n.)”⁴². Mai tîrziu, la vârsta maturității, scriitoarea și-a mărturisit adevărata viață, menționînd lipsa de înțelegere a soțului în ce privește vocația sa literară⁴³.

În corespondența particulară a Hortensiei Papadat-Bengescu se observă nemulțumirea scriitoarei față de condiția femeilor din România. S-a confruntat ea însăși cu această problemă, fiind nevoită să ceară permisiunea soțului pentru a se alătura unei asociații literare⁴⁴. Potrivit Codului civil român (1865), valabil și în primul deceniu interbelic, scriitoarea în calitate de femeie măritată a fost obligată să-și schimbe domiciliul odată cu soțul. Pînă în anul 1933, cînd soțul său magistratul Nicolae Papadat s-a pensionat și s-au stabilit în București, scriitoarea a trăit în mai multe orașe de provincie⁴⁵, nefiind conectată la pulsul vieții literare. Refuzul părinților

⁴² Camil Baltazar, *Evocări și dialoguri literare*, București, 1974, p. 81.

⁴³ Vezi Scrisori către G. Ibrăileanu, *op. cit.* p. 34.

⁴⁴ Într-o însemnare din iulie 1949 scriitoarea remarcă: „...viața ta întreagă, timp de 45 de ani de căsătorie (ba mai mult), a fost distrusă de egoismul felurit al omului ce a fost și îți este soț, dar sensul de soț, de tovarăș, de protector, nu există. Dar, sînt multe de spus! Da, el poate aduce argumente de nemulțumire, și faimoasa sa indignare din faptul că sînt o intelectuală. Nu! Nu e comică, cum ar părea această indignare, e profund sinceră. La noi în casă – striga neobosit și cu convingerea în dreptatea lui – la noi în casă ne reuneam în familie, se vorbea, se juca loton, așa ne petreceam timpul, dar să citești cărți, phe (subln.n.)” Ioan Holban, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁵ Aflată la Focșani, în 2 ianuarie 1920, viitoarea romancieră, care, la sfârșitul anului precedent fusese chemată să participe la înființarea Asociației culturale și științifice „Viața românească”, se confesa lui G. Ibrăileanu, mărturisind nemulțumirea față de prevederile învechite ale Codului civil român. Pentru a întocmi o procură cerută de Ibrăileanu, prozatoarea avea nevoie de autorizația soțului, magistratul N.N. Papadat, care, la rîndul său, îl împuternicește pe M. Sevastos, în calitate de avocat, să semneze în locul scriitoarei actul constitutiv și statutele Institutului de arte grafice și Editură „Viața românească”. Apud *Scrisori către G. Ibrăileanu*, *op. cit.* p. 93- 97.

de a o lăsa să urmeze studii superioare⁴⁶, relațiile cu soțul care nu se putea împăca cu gîndul că soția este scriitoare, timpul acordat creșterii și îngrijirii celor cinci copii, au contribuit la întîrzierea debutului literar al scriitoarei.

Climatul literar: De la clișee și prejudecăți la atitudini favorabile literaturii scrise de femei

În Europa interbelică, au apărut multe lucrări beletristice scrise de femei. Începînd cu 1901, anul în care operele scriitorilor cu notorietate universală au început să fie premiate de Academia Suedeză, și pînă la sfîrșitul perioadei interbelice, s-a conferit Premiul Nobel unui număr de patru femei⁴⁷. În această perioadă se intensifică dezbaterile cu privire la femeile scriitoare. Virginia Woolf avea să scrie în 1929 *A Room of One's Own* (*O cameră separată*)⁴⁸ în care articulează o critică a societății patriarhale engleze. Scriitoarea engleză considera că și femeile pot fi scriitori valoroși, iar absența lor se explică doar prin faptul că nu au dispus de o cameră proprie și, implicit, nu au putut să-și dedice timpul muncii intelectuale. Discuții aprinse despre locul femeilor scriitoare în literatură s-au purtat și în Franța⁴⁹.

În România⁵⁰, la fel ca în Slovacia⁵¹ și în alte țări din Sud-Estul Europei,

⁴⁶ Turnu-Măgurele, Buzău, Focșani, Constanța, Galați.

⁴⁷ Scriitoarea a mărturisit că refuzul părinților de a o trimite să studieze în străinătate era legat de faptul că era singură la părinți, iar mama sa avea grave probleme de sănătate (crize de inimă). Valeriu Ciobanu, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁸ Prozatoarea suedeză Selma Lagerlöf (1909), scriitoarea italiană Grazia Deledda (1926), romanciera norvegiană Sigrid Undset (1928) și scriitoarea americană Pearl Buck (1938).

⁴⁹ Virginia Woolf, *O cameră separată*, București, 1999, p. 5.

⁵⁰ Literatura scrisă de femei a avut o istorie târzie în România. Prima scriitoare recunoscută, Matilda Cugler (1853-1931), fiica unui german și a unei poloneze, căsătorită cu chimistul Petre Poni, fost ministru al Instrucțiunii Publice, a publicat versuri, la Iași, încă din primul an de apariție a revistei *Convorbiri literare* (1867). Cf. Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, București, 1985, p. 181.

⁵¹ „Rolul femeii cehoslovace în literatură”, în *Societatea de Măine*, anul II, nr. 23 și 24, Cluj, 14

femeile scriitoare s-au afirmat și au fost recunoscute mai ales după primul război mondial. Romancierii și criticii literari români din perioada interbelică au adoptat o poziție ambivalentă față de literatura scrisă de femei. Liviu Rebreanu⁵² îi recomanda scriitoarei Cella Serghi să renunțe la scris, argumentul invocat fiind acela că e foarte dificil și pentru bărbați⁵³. L. Rebreanu nu numai că avea să-și schimbe opinia despre posibilitățile femeii-scriitoare după citirea primului roman al Cellei Serghi, dar avea să joace un rol important în începuturile sale literare.

Eugen Lovinescu, criticul literar care a contribuit probabil cel mai mult la modernizarea și europenizarea literaturii românești, afirma că „literatura nu e în genere o vocație feminină, ci bărbătească⁵⁴”. Aceasta nu l-a împiedicat să încurajeze scrisul feminin și chiar să marcheze carierele celor mai importante scriitoare din România interbelică: Hortensia Papadat-Bengescu, Ioana Postelnicu, Lucia Demetrius, Elena Farago, Cella Serghi, Sorana Gurian etc. Către sfârșitul perioadei, Lovinescu își nuanțează opinia, făcând distincția între literatura feminină și literatura femeilor: „Literatura femeilor nu e exclusiv feminină, adică o literatură în care se valorifică elementele esențiale ale feminității, ci poate avea și alte caractere, întrucât arta nu trebuie să cunoască legile sexelor⁵⁵”.

O opinie mult mai vehementă cu privire la capacitățile de creație a femeilor scriitoare îi aparține lui Mihai Ralea, doctor în litere la Paris,

iunie 1925, p. 392-393.

⁵² După apariția romanului *Ion* (1920), L. Rebreanu s-a bucurat de o notorietate considerabilă în epocă, ocupând mai multe poziții de prestigiu: președinte al Societății Scriitorilor Români, Director al Teatrului Național din București, director al mai multor reviste literare.

⁵³ „Și iată-mă în fața marelui romancier (...) <E avocată, înscrisă în barou>, a căutat Camil să marcheze un punct în favoarea mea. (...) Și când i-am spus că scriu un roman, nu i-a plăcut deloc și nu s-a sfiit să-mi spună că scrisul nu-i pentru fete (subln. n.), și nu-i nici jucărie, nici cochetație (...). Cf. *Orizont*, anul XXVII, nr. 41, 14 octombrie 1976, p. 1 ; 7 apud Aurel Sasu, Mariana Vartic, *Romanul românesc în interviuri. O istorie autobiografică*, vol. III (R-S), partea II, București, 1988, p. 419-420.

⁵⁴ Afirmția a fost făcută într-un dialog purtat cu scriitoarea Ioana Postelnicu. E. Lovinescu, *Memorii-Aqua forte*, București, 1998, p. 605.

⁵⁵ E. Lovinescu, „Notă asupra literaturii noastre feminine”, în *Revista Fundațiilor Regale*, anul VI, nr. 7, iulie 1939, p. 179.

cunoscut filozof și sociolog. Odată cu apariția *Concertului din muzică de Bach*, în 1927, Ralea neagă capacitatea femeii scriitor de a avea obiectivitate⁵⁶.

Femeile-artist în context național și internațional:

Cecilia Cutescu Storck

Femeile au început să fie recunoscute în calitate de creatoare de artă la sfârșitul secolului al XIX-lea, odată cu extinderea mișcării impresioniste, apărute în Franța, deși de-a lungul timpului, au existat opere create de femei care au aparținut tuturor curentelor artistice⁵⁷. După primul război mondial, dintre curentele artei moderne, dadaismul și suprarealismul au admis femei printre membrii activi⁵⁸. Cu toate acestea, prezența lor era mai degrabă o excepție decât un fenomen clar conturat. Și școlile de artă din Europa s-au deschis mult mai târziu femeilor. Existau însă instituții de artă particulare, unde femeile erau acceptate⁵⁹.

Antologiile și lucrările consacrate artei moderne și contemporane arată că artiștii din primele decenii ale secolului al XX-lea sînt, în marea lor majoritate, bărbați. O examinare mai detaliată dezvăluie că un număr mare de

⁵⁶ „Cu această ocazie, se pune însă o întreagă problemă de creație artistică. Pot face femeile scriitoare adevărată psihologie? Înțelegerea oamenilor presupune transpunerea în altul, ghicire a specificității lui sufletești, deci obiectivitate. Dar toate constatările de caracterologie ori de psihologie comparată, de la moralității francezi pînă la oamenii de știință sistematici germani, sunt de acord în a susține că femeia nu poate sări din ea, nu se poate depăși, nu poate vedea decât confuz și nedeterminat, dincolo de viziunea ei subiectivă”. Mihai Ralea, *Perspective*, București, 1928, p. 74-82 apud Hortensia Papadat-Bengescu. *Antologie, studio introductive, table chronologic și bibliografie de Viola Vancea*, București, 1976, p. 141-142.

⁵⁷ Lucian Regenbogen, *Grandes dames de la peinture moderne. Mari doamne ale picturii moderne*, București, 2001, p. 17.

⁵⁸ Ioana Cristea, Aura Popescu, *Doamnele artelor frumoase românești afirmate interbelic*, București, 2004, p. 6.

⁵⁹ Mary Cassatt, pictorița care a avut un rol important în mișcarea impresionistă, a studiat la Paris, în 1868, în atelierul lui Thomas Couture, pentru că Școala de Arte Frumoase din capitala Franței, centrul internațional al artei moderne de la acea dată, nu admitea fete. Lilla Cabot Perry, pictorița americană stabilită la Paris, frecventa în 1887 Academia Colarossi și Academia Julien, singurele instituții care admiteau prezența femeilor. În 1901, Gabriele Münter (1877-1962) nu a fost primită nici la Academia din München, nici la cea din Düsseldorf. *Ibidem*, p. 102, 87, 83.

femei talentate au început să fie recunoscute de critică. Unele dintre acestea au devenit celebre în epocă. În anii 1870-1880, la Paris, s-a înființat Uniunea Femeilor Artiste⁶⁰, iar în 1937, a fost inaugurată Expoziția Femeilor Artiste din Europa la Muzeul „Jeu de Paume” din Paris, în cadrul căreia au expus tablourile marilor pictorițe ale timpului: Mary Cassatt, Berthe Morisot, Natalia Goncharova⁶¹ ș.a.

Și în ce privește pozițiile de conducere, obstacolele instituționale în calea afirmării femeilor, deși încă destul de numeroase, începeau să se clatine⁶². Chiar dacă Școlile de Arte Frumoase din Iași și București au fost deschise publicului feminin încă din 1895⁶³, prezența femeilor-artist nu era încă larg acceptată. Nu existau restricții în învățământul artistic superior sau în saloanele de artă, dar opinia curentă era aceea că locul femeilor este în altă parte. Într-un interviu realizat de istoricul Adrian Majuru în anii 1998-2000 cu Lgia Minovici⁶⁴, aceasta își amintește că, studentă fiind în România de după primul război mondial, profesorul său de istoria artei, George Oprescu, un nume consacrat al criticii de artă, nu era de acord cu prezența femeilor în învățământul superior, susținând „Fetele la bucătărie și la cratiță”⁶⁵. În al doilea deceniu interbelic însă, G. Oprescu avea să revină cu o observație opusă celei

⁶⁰ Ioana Cristea, Aura Popescu, op. cit., p. 6.

⁶¹ Ibidem, p. 148.

⁶² În 1919, Käthe Kollwitz a devenit prima femeie profesor la Academia de Artă din Prusia. Lucian Regenbogen, op. cit., p. 193. Cu trei ani înainte, în România, Cecilia Cuțescu-Storck a fost numită profesoară la catedra de arte decorative a Școlii de Arte Frumoase din București, fiind prima femeie care a ocupat această poziție în învățământul artistic de stat din Europa.

⁶³ România s-a aflat printre primele țări europene care a admis prezența fetelor la Școlile de Arte Frumoase din Iași și București (1895). Inițiatorul acestui demers a fost pictorul Gheorghe Tătărescu, în ciuda opoziției lui Theodor Aman, directorul Școlii din București, din acea perioadă. Acesta din urmă susținuse până la sfârșitul vieții, în 1891, că „nu se pot admite fete cu băieții înaintea modelurilor nude de bărbați și nu este admis aceasta în nicio academie din străinătate”. Vezi Ioana Cristea, Aura Popescu, op. cit., p. 6.

⁶⁴ Lgia Tudoran (1911-2004), studentă la Facultatea de Drept și Litere în România interbelică, s-a căsătorit cu Dumitru Minovici (1897-1982), urmaș al celebrei familii bucureștene Minovici (de numele căreia se leagă înființarea Institutul Medico-Legal, al doilea din Europa după cel de la Paris, prima Societate de Salvare și primul Spital de Urgență din regiunea Balcanilor etc.). Adrian Majuru, *Familia Minovici univers spiritual*, București, 2005, p. 29-30.

⁶⁵ Ibidem, p. 38.

dintii „...în generația mijlocie a artiștilor, femeile nu-s de loc inferioare celor mai mulți dintre bărbați”⁶⁶. E o atitudine ambivalentă și în schimbare aceea privitoare la femei.

Într-o lucrare mai recentă dedicată artistelor și operelor plastice feminine din România interbelică se menționează faptul că cei mai importanți critici și cronicari de artă interbelici aveau rețineri, dacă nu chiar prejudecăți cu privire la femeile artiste. Într-o monografie privitoare la opera Olgăi Greceanu se vorbește despre opoziția explicită a unor personalități culturale interbelice, printre care și N.N. Tonitza, invocându-se un fragment dintr-un articol publicat de pictorul român în ziarul *Universul literar* din 20 decembrie 1925: „Oricât s-ar țipa după egalitatea sexelor în artă, egalitatea aceasta nu-și poate avea rostul. Îndeobște femeile țin cu rîvnă deșartă să zugrăvească și să sculpteze în felul viguros al bărbaților. Ratarea vine inevitabil (subl. n.)”⁶⁷.

Aceste aprecieri necesită o aprofundare. Revenind la fragmentul incriminat, acesta face parte din cronică scrisă de Tonitza și dedicată mai multor expoziții de artă⁶⁸. Pentru o mai bună înțelegere a mesajului, îl voi cita:

„Expoziția d-nei Steurer a trecut neobservată de „marele public”. Era natural. D-na Steurer e cel mai desăvârșit talent feminin din câte cunoaștem până în clipa de față (subl.n.). Îndeobște femeile țin, cu rîvnă deșartă, să zugrăvească și să sculpteze în felul „viguros” al bărbaților. Ratarea vine, inevitabil. Ori cât s-ar țipa după egalitatea sexelor în artă, egalitatea aceasta nu-și poate avea rostul. Sufletul femeiei are răsfrîngeri neașteptate și rare. Condamnată a fi mamă, ea are o înclinare nestăpinită pentru amănuntul precis și delicat, pentru ritmul clopotelor în vecernie; pentru vagul acela în lucrurile mari care o silește să privească lumea înconjurătoare ca printr-o deasă atmosferă de parfumuri (subl.n.). (...). Fiindcă n-a încercat să-și siluiască instinctele, nici sentimentele, activitatea d-nei Steurer e încununată în artă de un mare și pe

⁶⁶ Afirmatia a fost făcută într-un articol despre Lucia Demetriade Bălăcescu. G. Oprescu a reunit în volum toate articolele sale apărute în ziarul *Universul* între august 1932 și noiembrie 1933. George Oprescu, *Anul artistic la noi și la alții. Studii și impresii*, București, 1934.

⁶⁷ Vezi Adina Nanu, Ștefania Iancu-Ciovârname, *Olga Greceanu*, București, 2004, p. 24.

⁶⁸ Este vorba despre expozițiile Iser, Ciordea Steurer, Octav Băncilă, Muzeul T. Stelian. Vezi N. Tonitza, „Ultimele expoziții”, în *Universul literar*, anul XXI, nr. 51, 20 decembrie 1925, p. 12-13..

deplin meritat succes (subln.n.). Firește – în cercurile amatorilor fini⁶⁹”.

Ceea ce se vede de la prima vedere în fragmentul de mai sus este faptul că Tonitza, în cronică dedicată pictoriței Maria Ciurdea Steurer și-a exprimat admirația pentru artiste care pictează fără a încerca să renunțe la propria identitate feminină. Tonitza nu spune nicăieri că femeile pictorițe sînt inferioare bărbaților pictori. Nereușita în producțiile artistice ale pictorițelor vine, în opinia sa, atunci cînd ele își neagă specificul feminin. Atitudinea așa-zis misogină de care amintesc cele două cercetătoare nu am întîlnit-o nicăieri în scrierile lui Tonitza apărute în ziarele și revistele vremii și adunate în volum⁷⁰ și nici în corespondența sa⁷¹. Tonitza a sprijinit promovarea unor artiste⁷². Și alți cronicari și critici de artă precum P.I. Georgescu-Rachitivanu⁷³ sau Eugen Crăciun⁷⁴ au scris favorabil despre expozițiile pictorițelor, insistînd asupra ideii că se poate face artă și fără a încerca să copiezi „masculinitatea” reflectată de creațiile artiștilor.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 12.

⁷⁰ N. Tonitza, *Scrieri despre artă*, București, 1962.

⁷¹ În anul 1921, cu prilejul unei expoziții Ninei Arbore, N.N. Tonitza tocmai îi lua apărarea artistei împotriva pictorilor tradiționaliști care îi desconsiderau creațiile: „...Nina Arbore face artă. O artă de cea mai pură esență, pentru că nu este arta calapodului consacrat, ci expresia plastică a unui temperament unic...”. Articolul a apărut în *Avîntul* din 15 februarie 1921. Vezi N. Tonitza, *op. cit.* p. 125.

⁷² Pictorițele Adina Paula Moscu și Titina Căpitănescu Călugăru au debutat cu sprijinul și sub îndrumarea maestrului N.N. Tonitza, *Corespondență 1906-1939*, București, 1978, p. 9.

⁷³ „Dar trebuie dela început să aducem d-nei Mutzner recunoștința noastră pentru o atitudine rară într’un timp în care multe femei se îndeletnicesc cu arta: d-sa nu a găsit necesar să fugă de ceiace altele numesc cu groază „feminitate” (subln.n.). A înțeles că, bine întrebuițată, aceasta nu este nici dulcегărie, nici capriciu, dar o însușire plină de resurse”. P.I. Georgescu-Rachitivanu, „Cronica artistică. Pictură și aquarelă (Expozițiile N. Grant și Rodica Maniu-Mützner)”, în *Viața românească*, anul XIX, nr. 4, aprilie 1927, p. 102.

⁷⁴ La sfârșitul anului 1922, cu prilejul expoziției Asociației Femeilor Pictore și Sculptore, Eugen Crăciun nota în *Viața Românească*: „Nu știm dacă această separație a sexelor artistice este o misoandrie specială, sau numai un feminism de speță aleasă; salutăm în orice caz cu toată simpatia manifestarea colectivă dela Maison d’Art, care nu este întru nimic inferioară manifestărilor masculine de aceeași natură (subln.n.)”. Eugen Crăciun, „Cronica artistică: Expozițiile: Rodica Maniu. – Bunescu. – Demian – Expoziția Artistelor pictori și sculptori”, în *Viața românească*, anul XIV, nr. 12, decembrie 1922, p. 419.

Pictorița basarabeană Nina Arbore, una dintre co-fondatoarele Asociației Femeilor Pictore și Sculptore⁷⁵, oferă mai multe detalii despre dificultățile întîlnite de femeile-pictor în carieră. În 1927, în cadrul unui interviu acordat lui Petru Comarnescu, artista sublinia condițiile de inegalitate în care munceau femeile artiste:

„De ce am înființat acest salon? Nu ca o mișcare feministă, ci tot din motive artistice. Femeile talentate nu prea erau primite nicăieri. Chiar „Arta Română” nu prea primea bucuros picturi feminine. De aceea am înființat acest salon în care femeile talentate să poată expune fără greutatea pe care le cer expozițiile personale. Am expus la Salonul Femeilor Pictori și Sculptori în fiecare an. De asemenea și la Salonul Oficial⁷⁶”.

În 1938, s-a înființat la București Mica Antantă Feminină (sau Mica Înțelegere Feminină), care va organiza o expoziție cu participare internațională. Tot în 1938 se pun bazele Cercului Artistic Feminin care aduna în jurul său, în principal, artiste mai tinere⁷⁷. În anii premergători primului război mondial, încă din timpul studiilor de artă în capitala Franței, tablourile Ceciliei Cuțescu Storck au fost acceptate în cadrul unor expoziții de grup, pentru ca în anul 1906 să i se organizeze prima expoziție personală la Paris⁷⁸. În aceeași perioadă, artista este prezentă la vernisajele societății „Tinerimea Artistică”, unde va trimite cîteva picturi⁷⁹. În octombrie 1906 revine în țară și deschide la Ateneul Român cea dintîi expoziție personală⁸⁰. Încheierea anilor

⁷⁵ Asociația, care s-a întins pe o perioadă de 11 ani, între 1916 și 1927, a fost întemeiată de Cecilia Cuțescu-Storck, Olga Greceanu și Nina Arbore. Prima expoziție a fost organizată sub egida reginei Elisabeta. Alte manifestări ale asociației au fost inaugurate la București, în 1922, 1924, 1925, 1926 și 1927. Ioana Cristea, Aura Popescu, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁶ Petru Comarnescu, „Artiștii nostri. Voroava liniilor adânci. De vorbă cu d-ra Nina Arbore”, în *Rampa nouă ilustrată*, 20 martie 1927 apud Gheorghe Vida, Nina Arbore. Maeștri basarabeni din secolul XX, București, 2004, p. 6-7.

⁷⁷ Ioana Cristea, Aura Popescu, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁸ Cu acest prilej, zeci de lucrări, dintre care unele de mari dimensiuni, sunt etalate în fața criticilor și a publicului. Cecilia Cuțescu Storck, *O viață dăruită artei*, București, 1966, p. 62.

⁷⁹ În anul 1904, a trimis lucrările „Studiu” și „Cap de copil”, iar în 1905 două peisaje. Marin Mihalache, *Cecilia Cuțescu-Storck*, București, 1969, p. 27.

⁸⁰ Marin Mihalache, *op. cit.*, p. 9.

de ucenicie marchează o schimbare în preocupările artistei, orientînd-o spre pictura murală⁸¹. Cecilia Cuțescu-Storck a ocupat poziții de prestigiu în mediile artistice: profesor la Școala de Belle Arte din București (prima femeie profesor în învățământul artistic de stat din Europa), președintă a Sindicatului Artelor Frumoase.

Recunoașterea meritelor artistice

Încă de la începutul carierei sale, Cecilia Cuțescu-Storck s-a bucurat de atenția criticilor de artă. Primele picturi acceptate la câteva saloane pariziene sînt remarcate de revista *Tendances Nouvelles*, din conducerea căreia făcea parte și sculptorul Auguste Rodin. Publicațiile bucureștene erau conectate la mișcarea artistică internațională, iar unele publicații inserează reacții privind impactul pe care l-a avut expoziția personală a Ceciliei Cuțescu la Paris⁸². În prima etapă a creației sale, progresele îi deschid noi oportunități. La Paris e desemnată să facă parte din Comitetul Uniunii Internaționale de Arte Frumoase și Literatură; e propusă ca societară la Salonul de toamnă al Parisului, dar nu obține numărul suficient de voturi pentru a fi acceptată. Revenită în țară, recunoașterea publică a creațiilor sale artistice i-au facilitat accesul în mediile artistice de elită, chiar și în acelea mai puțin deschise femeilor. În primul deceniu al secolului al XX-lea, dintre membrii societari ai grupării „Tinerimea artistică”⁸³, Cecilia Cuțescu-Storck a fost singura femeie, fiind și membră a juriului Salonului Oficial din București.

În șirul manifestărilor artistice din țară, Cecilia Cuțescu-Storck participă la expozițiile societății „Tinerimea Artistică” și este prezentă în expozițiile colective deschise ale saloanelor oficiale de pictură, desen și artă decorativă, precum și în expozițiile de stat. Artista a organizat mai multe

expoziții personale la București⁸⁴, fiind invitată la diverse manifestări artistice ocazionale⁸⁵. De-a lungul carierei sale, Cecilia Cuțescu Storck și-a expus lucrările în saloanele de artă ale mai multor centre culturale europene. Artista a participat la expoziții internaționale deschise la Paris, Veneția, Atena, Barcelona, Poznan⁸⁶. Operele sale au fost văzute cu prilejul unor expoziții de artă românească inaugurate la Bruxelles, Anvers, Haga, Amsterdam, precum și în cadrul expozițiilor artistelor din „Mica Înțelegere” organizate la Belgrad, Zagreb, Ljubliana, Praga, Brno, Bratislava.

Cecilia Cuțescu-Storck a fost apreciată în epocă de specialiștii în domeniu, dovadă fiind premiile luate în țară și în străinătate. Majoritatea criticilor de artă care au analizat lucrările sale erau colaboratorii celor mai importante ziare și reviste ale perioadei interbelice: *Viitorul*, *Adevărul*, *Viața Românească*, *Gândirea*, *Rampa* ș.a., evidențiind atât operele propriuzise, cât și faptul că a fost o deschizătoare de drumuri în arta decorativă românească. Pictorița a mai fost apreciată și pentru modul în care transpunea tradiția națională artistică țărănească în arta decorativă, situîndu-se pe o poziție modernă spre deosebire de Tzigara-Samurcaș, adept al spiritului tradiționalist⁸⁷.

Cecilia Cuțescu-Storck a fost prima femeie din țara noastră care a executat pictură murală. Unii critici au apreciat că prin această modalitate de a picta artista a contrazis aspectul fragil, sensibilitatea fizică cu care este asociată femeia, fiind „singura care a arătat pe acest drum o deosebită persistentă și dorință de înnoire a procedeelelor”⁸⁸. În perioada interbelică, Cecilia Cuțescu-Storck a desfășurat și o activitate intensă în vederea recunoașterii drepturilor femeii fiind membră a Asociației pentru Emanciparea Civilă și Politică

⁸⁴ În anul 1906 și 1924 la Ateneul Român ; în 1921 la „Maison d'art”, iar în 1928 în sala „Ileana” a Cărtii Românești.

⁸⁵ Expoziția artistelor pictore în folosul Crucii Roșii (1916, 1921) ; Expoziția Asociației Femeilor Pictore (1927, 1928); expoziția de artă românească deschisă cu prilejul Congresului presei latine (1927), expoziția „Franța văzută de artiști români” (1921).

⁸⁶ Marin Mihalache, *Cecilia Cuțescu-Storck*, București, 1969, p. 28.

⁸⁷ Amelia Pavel, *Pictura românească interbelică un capitol de artă europeană*, București, 1996, p. 10.

⁸⁸ Angela Vrancea, *Cecilia Cuțescu-Storck*, București, 1957, p. 20.

⁸¹ Reprezentative sunt: holul Băncii Marmorosch-Blank și lucrarea „Istoria negoțului românesc”, aceasta din urmă inaugurată în 1934, cu ocazia împlinirii a 20 de ani de existență a Academiei de Studii Economice. Lucrarea avea 100 de metri pătrați.

⁸² Este vorba de ziarele: *La Roumanie* (13 mai 1906), *Voința Națională* (10 aprilie și 28 mai), *Libertatea* (5 mai) etc.

⁸³ C. Brâncuși, Șt. Luchian, G. Mirea, Șt. Popescu, D. Paciurea, G. Petrașcu, Ip. Strâmbu ș.a.

a Femeilor înființată în 1918. Artista a contribuit la afirmarea talentelor feminine, fiind cofondatoare a Asociației Femeilor Pictore și Sculptore (1916-1927).

Evoluția profesională a Ceciliei Cuțescu-Storck

La 14 martie 1879, în comuna Ciineni (Riul Vadului), se naște Cecilia Cuțescu. Părinții ei naturali, care aveau mai mulți copii, o lasă în grija bunicilor. La vârsta de șase ani se mută cu familia în capitală. Este înscrisă la Școala centrală de fete, iar părinții adoptivi îi înțeleg chemarea pentru artă și, la recomandarea pictorului polonez Ajdukiewicz aflat în acea perioadă în România, o susțin financiar spre a se înscrie în cele mai căutate școli de pictură din străinătate⁸⁹. Între anii 1897 și 1899 a urmat școala de pictură „Damenakademie” din München cu profesorul Schmidt, iar mai târziu, Academia Julian din Paris cu Jean Paul Laurens și Benjamin Constant. Tot aici, timp de un an, a frecventat cursurile Școlii de Arte Frumoase. În anul 1901, pe când împlinise 22 de ani, le solicită părinților sprijinul financiar pentru un atelier propriu⁹⁰. În anul 1903, în urma căsătoriei cu un violonist francez, i se naște primul copil⁹¹. În anul 1909, artista s-a căsătorit cu sculptorul Frederic Storck⁹².

Cecilia Cuțescu Storck a fost numită în iunie 1916 profesor în urma unui concurs la catedra de artă decorativă de la Școala de Belle Arte din

⁸⁹ Cecilia Cuțescu Storck, *O viață dăruită artei*, București, 1966, p. 16.

⁹⁰ Cecilia Cuțescu-Storck, *op.cit.*, p. 37.

⁹¹ *Ibidem*, p. 51.

⁹² *Ibidem*, p. 58. Pe vremea stagiului la Paris, când trimitea regulat lucrări societății „Tinerimea Artistică” și, uneori, întârziă, viitorul său soț reușea să remedieze situația: „Când eram în întârziere, sculptorul Frederic Storck le vorbea colegilor, împăca lucrurile și pînă la urmă se găsea și pentru mine un locșor pe pereții sălilor”. Vezi și *Ibidem*, p. 299: „În momentele cele mai interesante, în toiul lucrului, când un pictor bărbat ar fi fost ocrotit de soția sa ca să nu fie supus grijilor străine de lucru, eu ca pictor femeie, eram mereu întreruptă de bucătăreasă, care îmi șoptea grijulie de după perdeaua ce închidea atelierul: <Coniță, nu-mi ajunge untul>, ... sau zahărul, sau făina etc. Trebuia să las lucrul, să mă duc iar la cămară și ... cite alte nimicuri și banalități, nu mă trezeau din vis la realitate ? Așa mă luptam între grijile casei, ale familiei și ale picturii și era destul de greu !”

București. În amintirile sale, artista menționează: „numirea mea s-a realizat datorită faptului că Ministru I.G. Duca, care avea o mare apreciere pentru arta mea, m-a ajutat. Multă vreme a dăinuit satisfacția, ascunsă în mine, că deschisese drum nou de activitate și de afirmare femeilor⁹³”.

Roluri feminine jucate de bărbați și femei actrițe-directoare de teatru: Lucia Sturdza Bulandra

În lucrarea dedicată istoriei teatrului în Moldova, academicianul Teodor Burada compara modul în care era privit teatrul în prima jumătate a secolului al XIX-lea cu ceea ce devenise el după 1918: „Pe cînd mulți nu vroiau ca numele lor să fie scris pen afiș, pe cînd rolurile de femei se jucau de bărbați căci actrițele erau privite ca niște femei depravate (subln. n.)... astăzi se observă o mare schimbare⁹⁴. Multă vreme a dominat ideea că actoria este o carieră necuviincioasă pentru femei. La început, rolurile feminine erau jucate de bărbați în travesti. La aproape o sută de ani distanță de la prima apariție pe scenă a unei femei, în primele decenii ale secolului al XX-lea, prejudecata că a juca teatru este rușinos pentru o femeie mai avea încă mulți adepți. Cele mai multe atitudini negative la adresa actrițelor asociau această profesie cu lipsa de seriozitate și dorința de a avea o viață mondenă⁹⁵. Aceste stereotipuri penetraseră toate mediile sociale⁹⁶, precum și cercurile literare⁹⁷.

⁹³ Cecilia Cuțescu-Storck, *Fresca unei vieți*, București, 1943, p. 323.

⁹⁴ Teodor T. Burada, *Istoria Teatrului în Moldova*, vol. II, Iași, 1922, p.4.

⁹⁵ Maria Filotti (1883-1956), una dintre cele mai cultivate artiste române, a studiat Literale, Dreptul și Conservatorul de Artă Dramatică din București, la clasa Aristizzei Romanescu. Marcat de prejudecățile vremii, un coleg de la Facultatea de Litere, aflând că joacă teatru apreciază că „din partea unei studente serioase aceasta dovedea vanitate, ușurință și frivolitate”. La fel, o parte dintre rude consideră că profesia de actriță o dezonoarează, și, în consecință, îi cer să-și schimbe numele de scenă. Maria Filotti, *Am ales Teatrul*, București, 1961, p. 38.

⁹⁶ Când debutează pentru prima dată pe scenă, Lucia Sturdza primește o telegramă din partea bunicii din partea tatălui prin care i se îngrădește dreptul de a purta numele părintesc „Je te défends de porter le nom de ton père sur la scène”. (Îți interzic să porți numele tatălui tău pe scenă). Lucia Sturdza Bulandra, *op. cit.*, p. 357.

⁹⁷ Cu toată părerea de rău a profesoarei sale Lucia Sturdza Bulandra, Claudia Millian renunță

Poate nu într-o măsură atât de mare ca literatura, teatrul a cunoscut un moment de referință în perioada interbelică din perspectiva interpretării artiștilor, unii dintre aceștia jucând pe mari scene de teatru de la Paris⁹⁸. Pe lângă piese de teatru⁹⁹, apar lucrări teoretice pe această temă¹⁰⁰. Între cele două războaie, alături de teatrele subvenționate de stat din București, Iași și Craiova, au luat ființă teatre de stat la Cluj, Chișinău și Craiova, precum și mai multe teatre particulare. Dificultățile financiare din timpul crizei economice din anii 1929-1933 au dus la închiderea unor teatre naționale (Craiova, Cernăuți, Chișinău) și a mai multor companii private. La teatrele de stat, legislația stabilea că numărul actrițelor trebuia să fie mai mic decât cel al actorilor¹⁰¹.

***Itinerariu profesional:
actriță, directoare, profesoară, regizoare și traducătoare***

Lucia Sturdza și-a început cariera artistică la Teatrul Național din București la sfârșitul anului 1898. Începuturile afirmării Luciei Sturdza, dar și a altor actori care prin activitatea lor au scris istoria teatrului românesc, se leagă de autorul capodoperei *Vlaicu-Vodă* (1909). „Epoca Davila”, cum au ajuns să fie considerate cele două perioade ale directoratului acestuia la Teatrul Național (1905-1908 și 1912-1914), a dus la o revigorare a vieții

să studieze la Conservatorul de artă dramatică, după ce se mărită cu poetul Ion Minulescu, care îi interzisese să joace teatru. Lucia Sturdza Bulandra, *op. cit.*, p. 245-246.

⁹⁸ Maria Ventura, Eduard de Max, Jean Yonnel, Elvira Popescu.

⁹⁹ Gh. Ciprian, V.I. Popa Tudor Mușatescu, Al. Kirițescu, Mihail Sebastian, Camil Petrescu, Mihail Sorbu, G.M. Zamfirescu ș.a.

¹⁰⁰ Camil Petrescu, Tudor Vianu ș.a.

¹⁰¹ Legea pentru modificarea unor dispoziții din legea pentru organizarea pe baze autonome a Teatrelor Naționale și Operelor Române din 25 martie 1931 stabilește pentru Teatrul Național din București un număr de cel mult 25 de actrițe la un ansamblu artistic de 60 de membri. La celelalte teatre, personalul feminin este și mai redus, fiind, potrivit acestei legi, de cel mult 1/3 Vezi art. 47 în C. Hamangiu, *Codul General al României. Legi noi de unificare*, vol. XIX, 1931, București, 1932, p. 238.

artistice: a atras publicul către teatru, a perfecționat tehnicile de montare a pieselor, a sprijinit tinerii actori care nu s-au bucurat de atenție pînă la el. Cu ajutorul lui Davila, au devenit cunoscute Marioara Voiculescu, Lucia Sturdza Bulandra, Marioara Giurgea, Tony Bulandra, Gh. Storin, Ion Manolescu¹⁰² ș.a. În aceste împrejurări, Lucia Sturdza Bulandra va repurta o serie de succese¹⁰³ care vor continua și după înființarea propriei societăți de teatru și îi vor aduce consacrarea.

La 30 august 1914, împreună cu soțul său, actorul Tony Bulandra, și alături de actrița Marioara Voiculescu, deschide stagiunea la sala „Modern” din capitală, punînd bazele uneia dintre cele mai apreciate și longevive (1914-1941) companii particulare de teatru din țară¹⁰⁴. Sub directoratul ei, compania a reunit un ansamblu valoros, înlesnind afirmarea și a altor actori ai teatrului românesc. Nivelul artistic al spectacolelor a fost unul ridicat, principalul concurent al companiei fiind Teatrul Național, și nu companiile teatrale particulare. Ca directoare de teatru, Lucia Sturdza-Bulandra a promovat un repertoriu valoros, punînd în scenă piese de teatru renumite din repertoriile românesc și universal¹⁰⁵.

Sub directoratul ei, în anul 1923 a fost adus de la Berlin regizorul Karl Heinz Martin, reprezentant al expresionismului în teatrul german. Acesta a pus în scenă câteva piese și a făcut cunoscute noi metode de regie, de pregătire a rolurilor, decoruri, efecte de lumină etc¹⁰⁶. Teatrul Bulandra

¹⁰² Petre Sturdza, *op. cit.*, p. 230. Cf. și V. Maximilian, *Evocări*, București, 1956, p. 108.

¹⁰³ *Apud* F. O. Fosian, *87 artiști bucureșteni din teatru, operă și revistă. Portrete, biografii, amintiri*, București, p. 95.

¹⁰⁴ Cristian Popișteanu, Dorin Matei, *Sturdzeștii: din cronica unei familii istorice*, cu un Cuvânt înainte de acad. Dan Berindei, București, 1995, p. 113.

¹⁰⁵ Dintre piesele românești, majoritatea au fost premiere absolute: *Prometeu* și *Cocoșul negru* de de Victor Eftimiu, *Chemarea codrului* de C. Diamandi, *Domnișoara Nastasia* de G.M. Zamfirescu, *Cuib de viespi* de Al. Kirițescu, *Omul care trebuie să moară* de I. Minulescu ș.a. Dintre cele universale amintim, *Livada de vișini* de Cehov, *Strigoii* de Ibsen, *Evantaiul Lady-ei Windermere* de Oscar Wilde, *Magnificul încornorat* de Crommelynck, *Ecaterina Ivanova și Anfissa* de Leonid Andreev, *Knock* de Jules Romains, *Scara de mătase* de Chiarelli, *Arleziana* de Alphonse Daudet ș.a.. Cf. Ileana Berlogea, *Teatrul românesc în secolul XX*, București, 2000, p. 29.

¹⁰⁶ Invitația către regizorul german a fost lansată de regizorul Soare Z. Soare, cel care după

devenise și o școală pentru actori, care, după experiența și renumele câștigate aici, erau angajați în teatrele de stat din marile orașe ale României¹⁰⁷. După abdicarea regelui Mihai I al României, Lucia Sturdza Bulandra a condus Teatrul Municipal din București. Actrița s-a remarcat și prin activitatea didactică, timp de treizeci de ani fiind profesoară la Conservatorul de Artă Dramatică din București. A scris lucrări de specialitate, a format generații de actori¹⁰⁸, a regizat și a tradus piese de teatru din limbile franceză, italiană, germană și engleză¹⁰⁹.

Aprecieri asupra prestațiilor sale artistice și manageriale

Prestigiul actriței a crescut de la un an la altul. În stagiune 1913-1914, actrița se afla printre societarii¹¹⁰ primei scene a țării¹¹¹. Ajunsesse să fie remarcată și de către cei mai exigenți oameni de cultură ai epocii. Scriitorul și dramaturgul Camil Petrescu, cunoscut pentru severitatea sa în privința interpretării teatrale, afirma cu prilejul premierei piesei *Profesiunea doamnei Warren* de G.B. Shaw că artista a egalat prin interpretarea sa valoarea literară a comediei lui George Bernard Shaw¹¹². Aprecierile la adresa Luciei Sturdza Bulandra au vizat mult mai mult decât calitatea interpretării sale. S-a bucurat de considerația celorlalți

debutul ca director de scenă la teatrul Bulandra, a înregistrat mai multe succese de regie în perioada interbelică. Vezi Ion Manolescu, *Amintiri*, Prefața de Tudor Teodorescu-Braniște, București, 1962, p. 198.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Nicolae Bălățeanu, George Calboreanu, Dina Cocea, Radu Beligan, Victor Rebengiuc, Aura Buzescu, Mihai Popescu, Fory Etterle, Niki Atanasiu, Al. Giugaru, Nineta Gusti ș.a.

¹⁰⁹ George Marcu, Rodica Ilinca, *Dicționarul personalităților feminine din România*, București, 2009, p. 211.

¹¹⁰ Artiștii teatrelor naționale erau societari (cu un stagiou de cel puțin trei ani în serviciul teatrului) și stagiați. Vezi Legea pentru organizarea și administrarea teatrelor din România din 27 martie 1910 la C. Hamangiu, *Codul general al României. Legi uzuale*, vol. VI, 1910, p. 193-194.

¹¹¹ Alături de Constantin Nottara, Ion Petrescu, Ion Brezeanu, Tony Bulandra, Maria Filotti ș.a Ioan Massoff, *Istoria teatrului Național din București 1877-1937*, p. 269.

¹¹² Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, volumul VI, București, p. 292.

profesioniști din teatru pentru repertoriul propus¹¹³, pentru modul cum atrăgea actorii în trupă¹¹⁴, pentru iscusința managerială în găsirea fondurilor necesare supraviețuirii companiei¹¹⁵, pentru prestigiul de care se bucura în viața publică. Toate au impus-o printre numele sonore ale generației sale¹¹⁶. Disciplina de fier pe care Lucia Sturdza Bulandra o pretindea actorilor companiei sale și asprimea observațiilor au făcut ca deciziile să fie acceptate de multe ori fără rezerve, din teamă¹¹⁷. Până să ajungă la aprecierea colaboratorilor, Lucia Sturdza Bulandra a avut de luptat cu prejudecățile vremii. În amintirile sale, artista mărturisește reacția de dezaprobare a celorlalți asociați ai companiei Bulandra: „În colectivul de conducere eram singura femeie, iar bărbaților nu le plăcea intervenția mea hotărâtă și, uneori, mai clarvăzătoare¹¹⁸”.

Influența socială

Actriță, directoare, profesoară, regizoare și traducătoare de piese de teatru, Lucia Sturdza Bulandra a inspirat și influențat cariera multor tineri actori. Semnificativ este numărul mare de artiști celebri care își leagă

¹¹³ Ion Manolescu, *Amintiri*, București, 1962, p. 130.

¹¹⁴ Promova tineri actori, colabora cu personalități artistice feminine de notorietate europeană, cum a fost Maria Ventura, societară a Comediei Franceze din Paris, fără teama de a-și pierde din autoritatea artistică. Vezi Lucia Sturdza Bulandra, *op. cit.*, p. 81-82.

¹¹⁵ În amintirile sale, Ion Manolescu prezenta situația astfel: „Apoi, unde să găsim cele patru-cinci milioane, mai ales în perioada aceea de apăsătoare criză financiară?...„Numai distinsa noastră colegă, cu energia ei bine cunoscută, a putut să realizeze minunea de a obține de la una din băncile cele mari un împrumut (...).” Ion Manolescu, *op. cit.*, p. 224-226.

¹¹⁶ Artista a primit mai multe medalii „Bene Merenti” cl. I, „Meritul Cultural în ordinul de cavaler” cl. I și II, „Vulturul Alb” (Iugoslav). F.O. Fosian, *op. cit.*, p. 96.

¹¹⁷ Tânăra actriță Leny Caler (1904-1992), care a jucat spectacole regizate de Lucia Sturdza Bulandra, recunoștea peste ani: „La repetiții n-am avut curajul să ies din cuvântul doamnei Bulandra sau s-o contrazic. Trebuie să mărturisesc că doamna Bulandra, în tot timpul cât am jucat în teatrul condus de ea, m-a intimidat permanent, m-a inhibat. Mai mult decât atât, pot spune că mi-era și puțin frică de ea. Când mi se adresa, deveneam în fața ei stângace, timidă, mută”. Leny Caler, *Artistul și oglinda – repertoriu, roluri și parteneri de neuitat*, București, 2004, p. 44.

¹¹⁸ Lucia Sturdza Bulandra, *op. cit.*, p. 87.

afirmarea de întâlnirea cu ea. Actrița Nineta Gusti (1913-2002) povestește, într-un interviu, cum s-a conformat îndrumărilor artistice ale Luciei Sturdza Bulandra când aceasta i-a cerut imperativ să renunțe la graiul moldovenesc¹¹⁹. Fascinația față de profesoara de la Conservator s-a menținut și atunci când Nineta Gusti se bucura de notorietate: „Eram ditamai actrița bătrână și când o vedeam mă înroșeam la față și îmi bătea inima de emoție. Așa mă impresiona¹²⁰”. Profesoara Lucia Sturdza Bulandra a avut un rol important și în cariera lui Radu Beligan (n. 1918). Într-un interviu, acesta mărturisește cum practic i s-a schimbat destinul în urma întâlnirii cu artista¹²¹.

Lucia Sturdza Bulandra marcă o epocă de împliniri din punct de vedere artistic, imprimând tinerilor dragostea pentru artă, seriozitate și exigență în chestiuni de interpretare. Actorul Victor Rebengiuc, care a cunoscut-o pe L.S. Bulandra la începutul carierei sale artistice, a rămas impresionat de calitățile sale manageriale¹²². Debutând la sfârșitul secolului al XIX-lea, când în tot cuprinsul Regatului României existau doar trei teatre subvenționate de stat, la București, Iași și Craiova¹²³, Lucia Sturdza Bulandra a fost implicată activ în procesul de profesionalizare a spectacolelor de teatru, iar spre sfârșitul

¹¹⁹ „Am fost eleva doamnei Bulandra. Și după două săptămâni de Conservator am și început să joc. Un rolșor mic, de balerină de circ. Eu vorbeam moldovenește pe atunci și doamna Bulandra mi-a pus condiția asta: <Vrei rolul? În două săptămâni să nu mai aud la tine nici un <și>, nici un <șe>. Și nici c-a mai auzit. Era grozavă. Avea prestanță, avea o forță extraordinară. Și era o profesoară”. Interviul a apărut inițial în revista Cinema în martie 1984. A fost reprodus în Eva Sîrbu, *Actorii noștri. Interviuri uitate*, vol. II, București, 1999, p. 192.

¹²⁰ Ibidem, p. 192-193.

¹²¹ „M-am înscris la Conservator, unde am început cu un eșec total. Am dat examen și nu am intrat. (...) I-am scris atunci doamnei Bulandra o scrisoare care a mișcat-o mult, pentru că mai târziu mi-a mărturisit că a păstrat-o. Dar atunci, imediat, a intervenit să mai dau o dată examen. (...) Așa am devenit elevul celei mai bune profesoare de actorie, doamna Bulandra. O profesoară ciudată. Nu avea decât studenți talentați”. Rodica Mandache, „Teatrul, viața mea”, în *Jurnalul național*, 5 ianuarie 2009; <http://jurnalul.ro/editie-de-colectie/radu-beligan/teatrul-viața-mea-318078.html>, accesat la 4 septembrie 2014.

¹²² Simona Chițan, Mihaela Michailov, *Victor Rebengiuc omul și actorul*, București, 2008, p. 39-40.

¹²³ Art. 2 din Legea pentru organizarea și administrarea teatrelor din România din 27 martie 1920 precizează că teatrele subvenționate de stat, în număr de trei (București, Iași, Craiova) vor purta titulatura de „naționale”. Vezi C. Hamangiu, *Codul General al României. Legi uzuale*, vol. VI, București, 1920, p. 190.

vieții a trăit etatizarea teatrelor în timpul regimului comunist (1948). Într-o epocă în care femeile nu erau bine văzute neînsoțite în public, Lucia Sturdza are curajul să se prezinte în fața directorului Teatrului Național din București, Petre Grădișteanu. Este angajată, deși nu absolvise Conservatorul de artă dramatică, ci Facultatea de Litere și Filozofie. Va urma studii de specialitate, având-o ca îndrumătoare pe Aristizza Romanescu¹²⁴. Când debutează pentru prima dată pe o scenă, și aceasta se întâmpla chiar pe scena Teatrului Național din București, în seara zilei de 1 octombrie 1898, primește o telegramă din partea bunicii din partea tatălui prin care i se îngrădește dreptul de a purta numele părintesc¹²⁵.

Artista s-a născut la 25 august 1873 la Iași, într-o familie boierească, descendentă a domnitorului Sturdza. Până la un punct, prestigioasa familie a Luciei Sturdza a fost o piedică în cariera sa artistică. Este limpede însă că achizițiile familiale anterioare au jucat un rol important în activitatea sa profesională. Însuși faptul că aparținea unei ilustre familii i-a întărit autopercepția, stima de sine și autoritatea. Cel mai probabil este că aptitudinea managerială (spiritul de observație, relația cu oamenii, capacitatea de a-i conduce), sesizată de majoritatea contemporanilor săi în perioada în care se afla la conducerea instituțiilor teatrale (compania Bulandra, apoi Teatrul Municipal), s-a dezvoltat în familie. În familie a primit o importantă cultură umanistă, care a ajutat-o în carieră¹²⁶.

Concluzii

Fără a se ridica numeric la ponderea scriitorilor și artiștilor consacrați, ascensiunea femeilor în roluri nontradiționale în „cultura majoră” dintre cele două războaie mondiale nu poate fi ignorată. Prin operele lor,

¹²⁴ Mai mult decât atât, citește cu pasiune tot ce găsea legat de arta dramatică. „Am înțeles, spune Lucia Sturdza Bulandra, că atît cultura fără talent, cit și talentul fără cultură nu pot făuri un actor desăvârșit. Lucia Sturdza Bulandra, *op. cit.*, p. 13.

¹²⁵ „Je te défends de porter le nom de ton père sur la scène”. (Îți interzic să porți numele tatălui tău pe scenă). Lucia Sturdza Bulandra, *op. cit.*, p. 357.

¹²⁶ În perioada interbelică, artista a tradus mai multe piese de teatru din limbile franceză, italiană, germană și engleză. Cf. George Marcu, Rodica Ilinca, *op. cit.*, p. 211.

unele personalități feminine precum Hortensia Papadat-Bengescu, Cecilia Cuțescu Storck și Lucia Sturdza Bulandra au contribuit la definirea unui climat de cultură modern. Aportul lor la cultura română este remarcabil într-un moment în care literatura, pictura și teatrul din România aspirau la o integrare și o recunoaștere europene.

Prin tradiție, literatura, pictura și teatrul nu au fost profesii feminine. În România, femeile au început să devină cunoscute ca scriitoare, pictorițe, actrițe începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea. De atunci, numărul lor a crescut, chiar dacă într-un ritm mai scăzut decât al bărbaților. Continuarea procesului de modernizare prin industrializare și urbanizare, intensificarea schimbărilor economice (accesul femeilor în munca plătită în industrie, servicii, comerț, profesii intelectuale); juridice (extinderea drepturilor femeilor, îndeosebi în planul drepturilor civile); educative (creșterea numărului de femei alfabetizate și a celor cu studii superioare) au schimbat treptat situația celui „de-al doilea sex”. Contextul socio-economic și politic a permis femeilor să ocupe și alte roluri, în afara celor tradiționale de fiică, soție și mamă. Pe acest fundal, sînt proiectate carierele celor trei personalități feminine. Ele au înțeles și au produs cultura în strînsă legătură cu rezultat al pregătirii profesionale și al dezvoltării spirituale. Pentru a avansa în carieră, au fost nevoite să mențină un echilibru între tradiție și modernitate. Hortensia Papadat-Bengescu, Cecilia Cuțescu Storck și Lucia Sturdza Bulandra sînt produsul epocii lor. Ele fac parte din prima generație de femei care dobîndesc prestigiu și nu sînt o excepție așa cum s-a întîmplat în secolul al XIX-lea. Societatea românească interbelică a oferit femeilor posibilitatea de a-și schimba poziția în cadrul structurii sociale (mobilitatea verticală intergenerațională și intragenerațională). Șansele femeilor de a face carieră și reușita lor în profesii înalt valorizate, ocupate anterior doar de bărbați, au fost influențate de capitalul uman personal (talent, motivație, voință, perseverență, strategii inteligente de gestionare a resurselor și a situațiilor). De asemenea, a contat și capitalul lor social: suportul oferit de anturajul *Vieții Românești* și cenaclul *Sburătorul*, susținători de prim rang. De exemplu, criticii literari G. Ibrăileanu și E. Lovinescu au susținut-o pe Hortensia Papadat-Bengescu.

Sau, sculptorul Frederic Storck și omul politic I.G. Duca, care au contribuit la afirmarea Ceciliei Cuțescu Storck și la promovarea ei ca prima femeie profesor din învățămîntul de stat din Europa. În fine, Alexandru Davila, dramaturg și director al Teatrului Național din București, a pledat pentru recunoașterea personalității Luciei Sturdza Bulandra.

Spre deosebire de scriitoarele, pictorițele și actrițele din alte țări europene în care procesul de modernizare era mai accentuat, femeile din România care au urmat aceste cariere au fost recrutate îndeosebi din familiile aristocratice (Lucia Sturdza Bulandra) sau din clasa de mijloc (Hortensia Papadat-Bengescu și Cecilia Cuțescu-Storck). România fiind o țară preponderent agrară nu a reușit să traverseze cu ușurință etapa de la tradițional la modern. Deși ameliorat în România interbelică, numărul ridicat al femeilor analfabete a marcat procesul de emancipare. Pe de altă parte, deși multe avuseseră studii superioare nu au urmat o carieră pentru că în viața femeii căsătoria avea prioritate. Chiar dacă mediile familiale în care au crescut le-au oferit premisele carierei, au existat multe obstacole în momentul în care s-au decis să urmeze o profesie. Hortensia Papadat-Bengescu și Lucia Sturdza Bulandra s-au confruntat cu roluri și norme familiale patriarhale. Doar Cecilia Cuțescu Storck s-a bucurat de toate ușile deschise din partea familiei de origine și a celei de procreere. Probabil că un atu în ascensiunea lor profesională a fost și faptul că erau soții și mame, iar în epocă femeia măritată se bucura de mai mult respect din partea societății. Ajungînd să ocupe poziții profesionale invidiate și de către bărbați, bucurîndu-se de recunoaștere și influență, ele nu au fost percepute ca deviate precum alte femei din epocă pentru că nu au renunțat la îndatoririle tradiționale. Toate trei și-au jucat rolul de mame la fel sau poate chiar mai mult decât în condiția în care nu și-ar fi urmat vocația. Hortensia Papadat-Bengescu a debutat publicistic doar după ce cel de-al cincilea copil a intrat în școala primară; Cecilia Cuțescu-Storck, mamă a trei copii, și-a amenajat atelierul în apropierea camerei copiilor pentru a-i supraveghea; Lucia Sturdza Bulandra a avut o fetiță din prima căsătorie.

Meritul principal al celor trei personalități feminine care au făcut obiectul acestui studiu de caz constă atît în cîștigurile însemnate pe care le-au

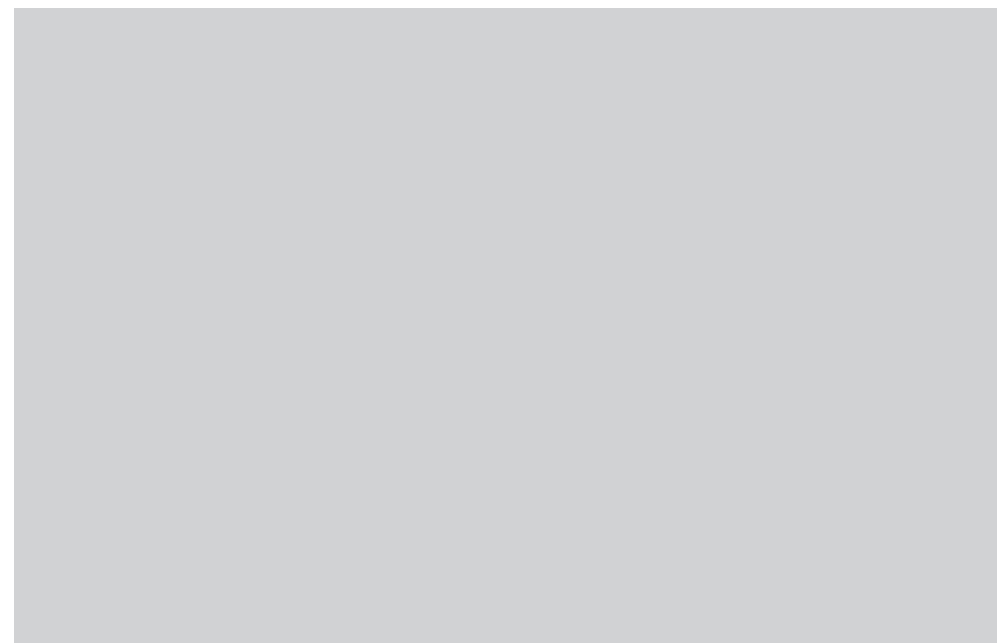
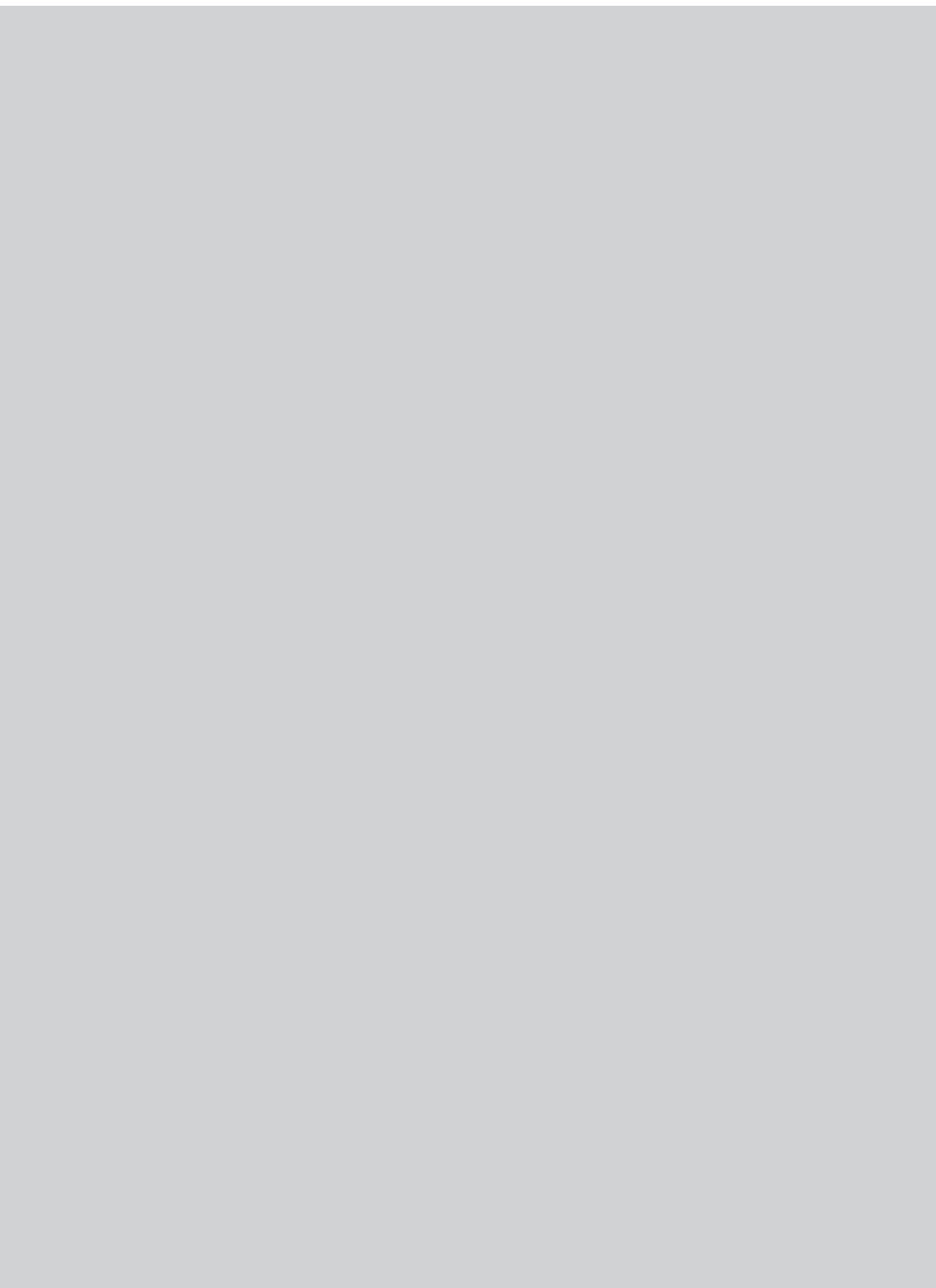
adus în profesiile în care au activat, cât și în felul în care au gestionat resursele și obstacolele unei societăți interbelice în schimbare, dar care mai păstra multe elemente tradiționale. Hortensia Papadat-Bengescu a deschis drumul prozei psihologice în literatura română, influențând generații întregi de scriitori. Cecilia Cuțescu Storck a inaugurat pictura murală la noi, iar Lucia Sturdza Bulandra a pus bazele celui mai renumit teatru particular, care nu doar că a rivalizat cu Teatrul Național, dar a și dat startul multor actori talentați.

Intrînd în profesii dificile și pentru bărbați, Hortensia Papadat-Bengescu, Cecilia Cuțescu Storck și Lucia Sturdza Bulandra au contribuit la îmbunătățirea percepției asupra capacităților intelectuale ale femeilor și, implicit, au exercitat o influență asupra poziției femeilor din România. Prin carierele lor, au arătat că literatura, pictura și teatrul pot fi și „vocații feminine”, nu doar masculine cum susținea cîndva Eugen Lovinescu. Sînt multe cercetătoare contemporane care susțin cum că intelectuali de prestigiu ai României interbelice au fost misogini. Ceea ce, cu excepțiile rigoare, este adevărat. Chiar și așa, orice generalizare este păguboasă. La fel ca în alte țări europene și în România interbelică are loc un proces de schimbare a atitudinilor. Chiar dacă e lent, el probează tranziția de la convingerea că feminitatea înseamnă copil, casă, gospodărie, sensibilitate, fragilitate, inferioritate, în esență dependență de un bărbat, la recunoașterea faptului că femeile au drumul lor în literatură, pictură și teatru, iar creațiile lor pot fi remarcabile.

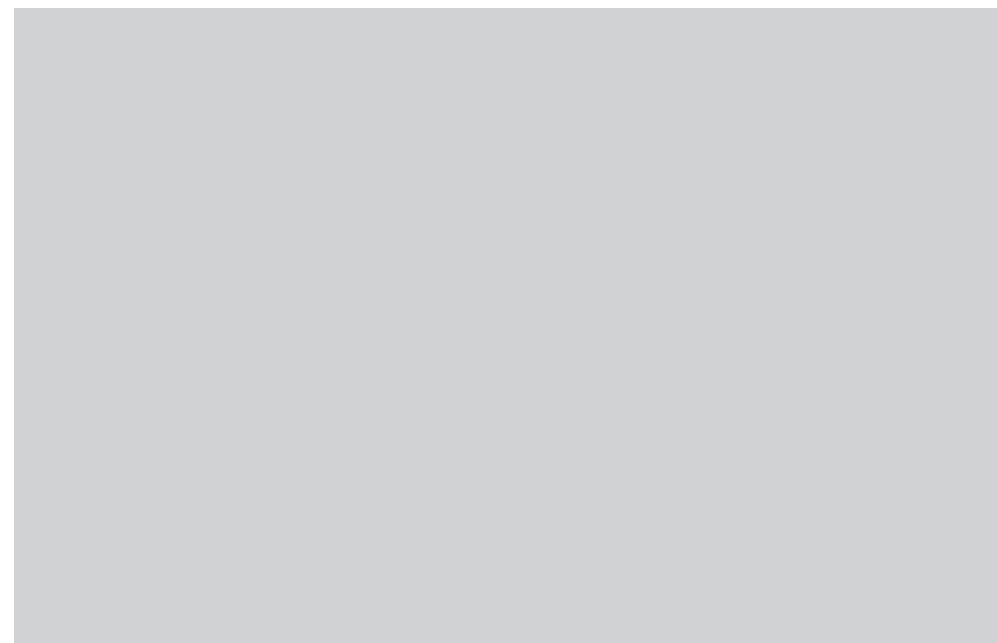
Bibliografie

- Academia Română, *Dicționarul general al literaturii române*, București, 2006.
 Aderca, F., *Mărturia unei generații*, București, 1929.
 Baiculescu, George, Massoff, Ioan, *Teatrul românesc acum o sută de ani*, cu o prefață de Paul I. Prodan, București, 1935.
 Baltazar, Camil, *Evocări și dialoguri literare*, București, 1974.
 Berlogea, Ileana, *Teatrul românesc în secolul XX*, București, 2000.
 Berstein, Serge, Milza, Pierre (coordonatori), *Istoria secolului XX*, vol. I, *Sfârșitul lumii europene (1900-1945)*, București, 1998.
 Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, București, 2011.
 Breban, Nicolae, *Confesiuni violente. Dialoguri cu Constantin Iftime*, București, 1994.
 Burada, Teodor T., *Istoria Teatrului în Moldova*, vol. II, Iași, 1922.
 Caler, Leny, *Artistul și oglinda – repertoriu, roluri și parteneri de neuitat*, București, 2004.
 Ciobanu, Valeriu, *Hortensia Papadat-Bengescu*, București, 1965.
 Ciopraga, Constantin, *Hortensia Papadat-Bengescu*, București, 1973.

- Cioculescu, Șerban, Streinu, Vladimir, Vianu, Tudor, *Istoria literaturii române moderne*, București, 1985.
 Cristea, Ioana, Popescu, Aura, *Doamnele artelor frumoase românești afirmate interbelic*, București, 2004.
 Cuțescu-Storck, Cecilia, *Fresca unei vieți*, București, 1943, reproducă în facsimil la editura Semne, București, 2008.
 Cuțescu Storck, Cecilia, *O viață dăruită artei*, București, 1966.
 Filotti, Maria, *Am ales Teatrul*, București, 1961.
Hortensia Papadat-Bengescu. Antologie, studio introductive, table chronologic și bibliografie de Viola Vancea, București, 1976.
 Holban, Ioan, *Hortensia Papadat-Bengescu*, București, 1985.
 Iorga, N., *Istoria literaturii românești contemporane*, vol. II, *În căutarea fondului*, București, 1934.
 Lovinescu, E., *Memorii-Aqua forte*, București, 1998.
 Manolescu, Ion, *Amintiri*, București, 1962.
 Marcu, George, Ilinca, Rodica, *Dicționarul personalităților feminine din România*, București, 2009.
 Massoff, Ioan, *Teatrul românesc. Privire istorică*, volumul I (*De la obârșie pînă la 1860*), 1961.
 Maximilian, V., *Evocări*, București, 1956.
 Mihalache, Marin, *Cecilia Cuțescu-Storck*, București, 1969.
 Milligan, Jennifer E., *The Forgotten Generation. French Women Writers of the Inter-war Period*, Oxford, 1996.
 Neumann, Victor, Heinen, Armin (editori), *Istoria României prin concepte. Perspective alternative asupra limbajelor social-politice*, Iași, 2010.
 Nanu, Adina, Iancu-Ciovârname, Ștefania, *Olga Greceanu*, București, 2004.
 Pavel, Amelia, *Pictura românească interbelică – un capitol de artă europeană*, București, 1996.
 Popișteanu, Cristian, Matei, Dorin, *Sturzești: din cronică a unei familii istorice*, București, 1995.
 Prodan, Paul I., *Teatrul românesc contemporan 1920-1927*, București, 1927.
 Regenbogen, Lucian, *Grandes dames de la peinture moderne. Mari doamne ale picturii moderne*, București, 2001.
 Sadoveanu, Izabela, „Cronica literară (Literatură feminină): Trei scriitoare din generația de azi”, în *Viața românească*, anul XXII, nr. 1, 2 și 3, ianuarie, februarie, martie 1930, p. 159-160.
Scrisori H. Papadat-Bengescu, G. Călinescu, Leon Feraru, Eugen Lovinescu, Perpessiciu, Liviu Rebreanu, Mihail Sebastian, Ilarie Voronca, G. M. Zamfirescu către Camil Baltazar. Studii și documente, București, 1965.
 Sasu, Aurel, Vartic, Mariana, *Romanul românesc în interviuri. O istorie autobiografică*, vol. III (R-S), partea II, București, 1988.
Scrisori către G. Ibrăileanu, București, 1966.
 Sirbu, Eva, *Actori noștri. Interviuri uitate*, vol. II, București, 1999.
 Sturdza, Lucia, *Actorul și arta dramatică*, București, 1912.
 Sturdza Bulandra, Lucia, *Amintiri...Amintiri...*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, București, 1960.
 Sturdza, Petre, *Amintiri. 40 de ani de teatru*, Editura Meridiane, București, 1966.
 Teodorescu-Braniște, Tudor, *Oameni și cărți*, vol. I, București, 1922.
 Tonitza, N., *Scrieri despre artă*, 1962.
 Tonitza, N.N., *Correspondență 1906-1939*, București, 1978.
 Vianu, Tudor, *Opere 3 Scriitori români ** Sinteze*, București, 1973.
 Vrancea, Angela, *Cecilia Cuțescu-Storck*, București, 1957.



Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.



Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.

Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.

ARTĂ TRADIȚIONALĂ ȘI ASOCIAȚII FEMINISTE ÎN ROMÂNIA INTERBELICĂ

Anemari Monica NEGRU *(Arhivele Naționale ale României)*

Mișcarea feministă s-a conturat în anii interbelici și în România, cu diverse inițiative educative, artistice, culturale, dar și legislative, politice, prin care se urmărea afirmarea și emanciparea femeii. Printre cele mai active asociații feministe, care s-au remarcat în sfera vieții culturale, au fost: *Țesătoarea Regina Elisabeta, Societatea Ortodoxă Națională a Femeilor Române, Consiliul Național al Femeilor Române, Casa Femeii, Mica Înțelegere Feminină*. Fiecare dintre aceste asociații interbelice a integrat în programul său și inițierea de demersuri care să promoveze educația, cultura și arta națională. Elementul comun al tuturor acestor asociații – la care se mai pot adăuga și societățile *Solidaritatea, Uniunea Intelectuală Română, Gruparea Femeilor Române, Auxiliara Feminină FIDAC* -, cu rol de fondatoare, președintă, finanțatoare, a fost prințesa Alexandrina Gr. Cantacuzino.

Membră a elitei feministe a epocii, remarcată printr-o amplă și variată activitate, națională și internațională, prin calități intelectuale, religiozitate, putere de muncă, Alexandrina Gr. Cantacuzino s-a născut la 20 septembrie 1876, în comuna Ciocănești, județul Ilfov, tatăl său fiind locotenentul Theodor Pallady, participant la războiul de independență din 1877-1878, iar mama - Alexandrina Krețulescu, ambii din familia boierești. Rămasă orfană de mamă, ea a fost crescută și educată de o mătușă din familia Ghica, și-a desăvârșit studiile în Franța, unde a arătat interes pentru limbi străine, istorie, retorică și economie. În anul 1899, Alexandrina Pallady s-a căsătorit cu politicianul conservator Grigore G. Cantacuzino (1872-1930), fiul lui Gheorghe Gr. Cantacuzino *Nababul* și al Ecaterinei Băleanu, și au avut trei copii.

Feministă convinsă, prințesa Alexandrina Cantacuzino, a susținut,

din fonduri proprii, mișcarea de emancipare a femeii române. Ea a întreținut 33 de școli pentru fete (de exemplu, *Institutul Tinerelor Fete* din București, cu 400 eleve, un externat, un curs comercial secundar), cămine pentru băieți și fete de liceu, 30 de biblioteci populare. Profund naționalistă, a trimis peste 5000 de cărți în Basarabia. Numeroasele articole, discursuri, comunicări, publicate în limba română sau franceză, i-au asigurat o reputație incontestabilă de feministă.

Un rol important în istoria mișcării feministe naționale l-a jucat Zoe Gr. Râmnicăneanu, fondatoare și lideră a unor asociații feministe reprezentative, precum *Societatea Ortodoxă Națională a Femeilor Române*, *Țesătoarea*, *Solidaritatea*. În *Societatea Ortodoxă Națională a Femeilor Române* (SONFR) a îndeplinit funcția de casieră generală, a participat constant la reuniunile societății. Zoe Râmnicăneanu a lăsat prin testament multe donații (în bani, terenuri, biblioteci) asociațiilor SONFR, *Țesătoare Regina Elisabeta* și *Institutorii din București*. A fost prima femeie aleasă în comisia interimară a Capitalei.

O feministă cu numeroase inițiative a fost Calypso Botez. Licențiată în istorie și filozofie, ea a profesat la liceul de fete „Carmen Sylva” din București. În timpul Primului Război Mondial a fost președinta *Crucii Roșii* din Galați. În 1917-1918, împreună cu alte feministe din Iași, a pus bazele *Asociației pentru emanciparea civilă și politică a femeilor române*, care din anul 1919 a înființat o filială la București, condusă de Calypso Botez.¹ Ea a fost printre fondatoarele și prima președintă a *Consiliul Național al Femeilor Române* (CNFR).² În cadrul CNFR, a prezidat secția muncii, calitate în care a înființat prima școală de secretare.³

Calypso Botez a fost și membră în comitetele de conducere ale

¹ Elena Bogdan, *Feminismul*, Tipografia Huniadi, Timișoara, 1926, p. 73, 74; Ștefania Mihăilescu, *Din istoria feminismului românesc. Studii și antologie de texte (1929-1948)*, Editura Polirom, Iași, 2006, p. 36.

² ANR, fond *Societatea Ortodoxă Națională a Femeilor Române*, dosar 27/1919, f. 1-2.

³ Ghizela Cosma, *Femeile și politica în România, Evoluția dreptului de vot în perioada interbelică*, Presa Universitară Clujeană, 2002, p. 154–155.

societăților SONFR, *Solidaritatea*, *Uniunea Intelectuală Română*, *Mica Înțelegere Feministă* (MIF). A făcut parte din consiliul societății *Gospodăriilor Rurale*, a fost fondatoarea societății *Amicele Tinerelor Fete*. Ea a fost unica membră femeie a Institutului Social Român, unde a obținut o secție de studii feminine. Numită consilier municipal în București, a înzestrat personal școala bucureșteană nr. 48. A avut și activitate politică, fiind membră a P.N.Ț. Totodată, ea a publicat studii literare, monografii, a susținut conferințe – de exemplu, în ianuarie 1922 conferința cu titlul *Drepturile femeii în Constituția viitoare*.

Lista feministelor din România interbelică cuprinde și alte personalități ale asociațiilor feministe menționate, precum Elena Odobescu (fondatoare și membră a comitetului de conducere a SONFR, a CNFR), Maria Glogoveanu (fondatoare și secretară generală a SONFR), Elena Cerchez (membră CNFR, secretar general a MIF), Adela Chiru Nanov (directoare a școlii „Regina Elisabeta Țesătoarea”), Alexandrina Fălcoianu (fondatoare a *Casei Femeii*), Elena Stângaciu (secretara generală a *Casei Femeii*, membră a MIF) ș.a.

Asociația și școala „Țesătoarea Regina Elisaveta”

Dintre asociațiile feministe menționate mai sus, promovarea și valorificarea artei tradiționale românești a constituit obiectivul societății de binefacere *Țesătoarea*⁴, care s-a înființat la 27 ianuarie 1905, cu sediul în București, sub protecția Reginei Elisabeta. Având deviza: *Viitorul țării îl țese femeia*⁵ – vezi *Anexa 1*, Regina Elisabeta a susținut societatea, cuvintele ei fiind păstrate și în Actul de fundație al societății:

„Neconținut preocupată de binele iubitului nostru popor, și totdeauna cu mintea și inima la fericirea sa, am chibzuit că unul din mijloacele prin care s-ar putea ajunge la propășirea pe tărâmul economic, este înflorirea industriei casnice, atât

⁴ Elena Bogdan dr., op. cit., p. 78; Paraschiva Căncea, *Mișcarea pentru emanciparea femeii în România*, Editura Politică, 1976, p. 120.

⁵ Ghizela Cosma, op. cit., p. 154.

de însemnată și productivă odinioară. Călăuzită de acest gând, am ales una din ramurile acestei industrii cultura gândacilor de mătăsă, mai la îndemână tuturor și cu care poporul nostru este obișnuit, cultură, ce prin voința Domnului, va procura celor care o vor cuprinde, mari foloase, după cum și altă dată le producea însemnate venituri. Și atuncea, am făurit cu gândul un așezământ, căruia i-am zis: «Țesătoarea», care să aibă ca țel răspândirea culturai gândacilor de mătăsă, și întrebuințarea mijloacelor prin care ar fi posibilă desăvârșirea scopului»⁶.

Așadar, scopul acestei societăți era încurajarea și dezvoltarea în România a culturii gândacilor de mătase, a țesătoriei mătăsii și comercializarea acestor produse. Prima președintă a societății a fost Zoe Gr. Râmnicianu, iar din consiliul de administrare făceau parte miniștrii Agriculturii și Domeniilor, al Finanțelor, al Cultelor și al Instrucțiunii Publice, domnii: Al. Băicoianu, L. Basset, N. N. Butculescu, Gr. G. Cantacuzino, N. Cesianu, Emil Costinescu, Mihail Dinu, Ștefan Greceanu, dr. C. I. Istrati, administrator delegat, I. Calinderu, J. Lahovary, Al. Marghiloman, dr. Al. Obregia, general L. Mavrocordat, C. Stoicescu, D. I. Nenișescu, secretar general și lt.-col. M. Borciner, casier central⁷. În anii 1930, comitetul de direcție al asociației era format din: Alexandrina Cantacuzino, Zefira col. Voiculescu, Vighi Berceanu, Anibal Teodorescu, C. Bozianu, Olga Mavrogheni, Zoe Bengescu, Ana Lahovary. În *Statutele* societății se evidențiază faptul că veniturile s-au constituit din donațiile autorităților (de exemplu, Regina Elisabeta a donat 12.000 lei) și a numeroși particulari, din taxele de înscriere, cotizații lunare și vânzări.

Prima adunare generală a societății *Țesătoarea* a avut loc la 27 ianuarie 1907, iar în darea de seamă s-au evidențiat activitățile societății din anii 1905-1906, s-au analizat greutățile culturii gândacilor de mătase și s-au căutat soluții. În anul 1906, activitățile societății se extinseseră în 27 județe, printre care Ilfov, Dolj, Mehedinți, Teleorman⁸. În anul 1907, lidera societății,

⁶ Vezi Statutele Societății Țesătoarea în ANR, fond Societatea Ortodoxă Națională a Femeilor Române, dosar 443, f. 47v.

⁷ Idem, dosar 453, f. 48-50; ANR, fond familial Cantacuzino, dosar 160, f. 157-158, manuscris.

⁸ Dare de seamă a Consiliului de administrație asupra activității Societății „Țesătoarea” în anii 1905-1906, Institut. de Arte Grafice „Carol Göbl”, București, 1907, în ANR, fond Societatea

Zoe Gr. Râmnicianu a înființat școala-atelier „Regina Elisaveta Țesătoarea”, cu regulament și program de funcționare (vezi *Anexa 3*), având centrul în București și sucursale în comune și orașe. De exemplu, la 18 mai 1927, a fost inaugurată școala de țesătorie de la Chișinău⁹. Alte școli asemănătoare au funcționat la Sulina și Ismail¹⁰. Din Comitetul de direcție al școlii, diferit de consiliul de administrație al societății, făceau parte: Zoe Gr. Râmnicianu – președintă, Alexandrina Gr. Cantacuzino, Alexandrina Barbu Catargi, Zoe C. Goleșcu, Ana Th. Nica, Maria Racotta și Fanny Seculici¹¹.

În anii 1930, s-a remarcat la conducerea școlii, printr-o activitate inovatoare și productivă, Adela Chiru Nanov.¹² Școala avea local propriu numai pentru eleve interne, cu 2 ateliere mari, înzestrate cu războaie, unelte, mașină Schaft, mașini de tricatat, săli de clasă, cancelarie, dormitor (pentru 84 de eleve interne), baie, sală de masă, bucătărie, spălătorie, curte, grădină de zarzavat, plantație de duzi (vezi *Anexa 4*)¹³. Scopul acestei școli era „să dea învățământ gratuit la fete de săteni și femei țigovețe în meseria țesutului”¹⁴, să formeze bune gospodine, maestre de industrie casnică, perfecționate în arta țesutului, în lucrări executate după vechile modele, mai ales în culori vegetale. Maestrele absolvente reîntoarse în comunele lor au învățat sătențele cum să dezvolte cultura gândacilor de mătase, uscarea gogoșilor, trasul borangicului.

Școala „Regina Elisabeta Țesătoarea”, autorizată de Ministerul de Industrie și Comerț cu decizia Nr. 36871/1910, jurnalul Nr. 1878/1910, oferea cursuri de țesătorie, sericicultură, vopsitorie vegetală și chimică, cusături naționale, alesul scoarțelor românești, covoare persane, gospodărie.

Ortodoxă Națională a Femeilor Române, dosar 443, f. 39.

⁹ Vezi Statutele Societății Țesătoarea în ANR, fond Societatea Ortodoxă Națională a Femeilor Române, dosar 443, f. 47v-48.

¹⁰ ANR, fond Societatea Ortodoxă Națională a Femeilor Române, dosar 443, f. 39v.

¹¹ *Dimineața*, 18 mai 1927 în ANR, fond Societatea Ortodoxă Națională a Femeilor Române, dosar 1239, f. 56.

¹² ANR, fond Societatea Ortodoxă Națională a Femeilor Române, dosar 189, f. 7-9, manuscris.

¹³ *Idem*, dosar 439, f. 67v, registru, manuscris.

¹⁴ *Universul*, Anul al 55-lea, nr. 169, miercuri, 22 iunie 1938, în ANR, fond Societatea Ortodoxă Națională a Femeilor Române, dosar 445, f. 19.

Obiectivele pedagogice ale școlii erau extinse, astfel materiile prime predate la școala ortodoxă „Regina Elisaveta Țesătoarea” în anul școlar 1943–1944 au fost: limba română, limba franceză, aritmetica-geometria, științele naturale, științele fizico-chimice, geografia, istoria, tehnologia, religia, igiena, pedagogia, gospodăria, desen geometric și aplicat, caligrafia, muzica, educația fizică, dirigenția, țesutul, sericicultura, cultura dudului, filatura, teoria covoarelor, vopsitoria vegetală¹⁵.

Școala „Regina Elisaveta Țesătoarea” asigura examene finale la disciplinele specifice profesiei de țesător: sericicultură, covoare, țesut, filatură, tehnologie, cultura dudului și vopsitorie. În mare parte, fondurile școlii proveneau din comercializarea producției proprii, activitatea elevilor fiind susținută, ca dovadă statistica¹⁶ cu covoarele confecționate de atelierul acestei școli, de la înființare până în 1942:

Școala Ortodoxă
„Regina Elisabeta Țesătoarea”

București

T a b l o u
de covoarele confecționate de atelierul școlii
între anii 1907 și 1941 – 1942

| Anul | Metri pătrați | Bucăți |
|-------------|---------------|--------|
| 1907 | 47 | 10 |
| 1924 | 183,36 | 110 |
| 1926 | 259,64 | 91 |
| 1928 | 291,34 | 96 |
| 1929 | 335,67 | 118 |
| 1930 | 403,25 | 145 |
| 1941 - 1942 | 47,96 | 38 |

¹⁵ ANR, dosar 453/1943 – 1944, f. 48 – 50.

¹⁶ ANR, dosar 439, f. 67v, registru, manuscris.

În anul 1912, după 5 ani de studii, au promovat primele absolvente ale școlii care au primit diploma de maestră în baza căreia au fost numite maestre de ateliere la sate. O parte dintre ele și-au deschis ateliere pe cont propriu, fiind ajutate de Ministerul Economiei Naționale. În anul 1927, dintr-o rentă a defunctei președintă Zoe Râmnicănu s-a înființat un premiu anual cu numele donatoarei în valoare de 20.000 lei, premiu care se acorda celei mai meritoase absolvente a școlii „Țesătoarea”¹⁷. Din anul 1934, această școală a urmat programul oficial al Ministerului Culturii Naționale, cu maestre și profesori calificați, avînd o singură specialitate: țesătoria (creșterea gîndacilor de mătase, confecționarea de covoare, cusături naționale, tricotaj).

Istoria societății Țesătoarea este cu suișuri și coborîșuri: nu a funcționat în perioada primului război mondial, consiliul său de administrație nu s-a mai putut reuni. După primul război mondial, societatea Țesătoarea a organizat anual o adunare generală cu participarea constantă a Reginei Maria, protectoarea asociației. Regina a luat parte la dezbateri și decizii privind organizarea și funcționarea societății (vezi Anexa 6)¹⁸.

Un obiectiv important al societății și școlii Țesătoarea a fost organizarea de expoziții de covoare românești, de regulă la Casa Femeii, în Splaiul Independenței 46, în vederea promovării artei populare. Membrele societății au încercat să organizeze în fiecare an o expoziție de covoare, cusături naționale, pînzeturi, stofe, invitînd să participe toate școlile de industrie casnică din țară, iar cea mai frumoasă lucrare era premiată. După decesul Zoei Râmnicănu în anul 1926, societatea Țesătoarea a desemnat ca președintă activă pe Alexandrina Cantacuzino, care, în martie 1929, a propus organizarea unui concurs de scoarțe românești între școlile de industrie casnică de stat și cele particulare. În acest scop ea a și făcut o generoasă donație¹⁹.

¹⁷ *Idem*, dosar 52, f. 51.

¹⁸ ANR, fond Societatea Ortodoxă Națională a Femeilor Române, dosar 440, f. 39.

¹⁹ ANR, fond familial Cantacuzino, dosar 96, f. 53.

La 1 iunie 1929, societatea *Țesătorea* a deschis prima expoziție de scoarțe naționale (covoare oltenești, muntenesti, moldovenești, basarabene), specifice prin țesut, colorit, prin desen, în sala de conferințe a Casei Femeii. Printre participanți au fost și Regina Maria a României, Demetru I. Dobrescu, primarul Bucureștiului, care au analizat calitatea scoarțelor românești și au propus diferite soluții pentru „menținerea și răspândirea gustului pentru modele curat românești”²⁰. În paralel, s-a organizat un concurs, iar juriul format din Alexandrina Cantacuzino (președinte), Elena general Perticari, Sarmiza Alimăneșteanu, Pia Alimăneșteanu, Zefira colonel Voiculescu, Cecilia Storck, Costin Petrescu și Anibal Teodorescu a hotărât ca din cele 132 scoarțe trimise, 79 să fie respinse pentru că nu îndeplineau condițiile (nu aveau caracter românesc, desenul era prea mecanic, coloritul prea slab)²¹. Printre premianți au fost atelierile patronate de doamnele Aretia Gh. Tătărăscu (Gorj), Nisipeanu, Vincent, Stamatiade, Ciuceanu (București), Alexandrina Duly (Pitești), Turcanovici (Roman) și școlile de industrie casnică de la Chișinău, Călărași, Botoșani (Școala Moldoveanca)²².

Țesătorea a avut și reprezentare internațională, astfel, în 1930 școala a participat la o expoziție organizată la Barcelona, obținând medalia de aur, iar covoarele și stofele au fost mult apreciate, toate fiind vândute²³. La 23 aprilie 1931 a avut loc deschiderea expoziției de covoare românești organizată de societatea *Țesătorea* la Casa Femeii. În prezența regelui Carol al II-lea, Alexandrina Gr. Cantacuzino a ținut un discurs, mulțumind regelui pentru participarea la eveniment²⁴. La această expoziție de scoarțe românești au participat 22 de școli și ateliere de industrie casnică, meserii, societăți, maestre și maici din Arad, București, Călărași, Chișinău, Craiova, Târgoviște,

Ploiești, Gorj, Constanța, care au expus 83 de scoarțe românești²⁵. Premiile au fost acordate în ziua de 29 aprilie 1931, iar primarul capitalei, Demetru I. Dobrescu, a oferit 30.000 lei din partea primăriei²⁶. Așadar, administrația Bucureștiului a susținut activitatea școlii „Țesătorea”. De altfel, primarul Alexandru G. Donescu a mai vizitat această școală și a făcut aprecieri privind ordinea și progresele școlii²⁷.

În anii următori au fost realizate alte expoziții și concursuri de scoarțe românești. Astfel, la 9 mai 1934 s-a desfășurat al VI-lea concurs de scoarțe la Casa Femeii, iar la 16-20 mai 1935, al VII-lea. În zilele de 1-4 mai 1936, a avut loc un concurs de covoare și motive românești, iar între 10 și 20 martie 1937, un alt concurs (vezi *Anexa 7*)²⁸. Școala „Regina Elisabeta Țesătorea” a funcționat cu succes în perioada interbelică, astfel încât de la înființare și pînă în 1936 au absolvit aici 243 de eleve, majoritatea ocupînd posturi de maestre și ajutoare de maestre la școlile statului, iar o parte dintre ele lucrînd pe cont propriu în satele lor. În programul anului școlar 1936-1937, alături de specializarea alesului scoarțelor românești s-au adăugat țesutul borangicului, al stofelor de mobilă, al hainelor preoțești, precum și creșterea viermilor de mătase, filatul gogoșilor, cusăturile naționale, vopsitoria vegetală, educația economică și secția de croitorie și tricotaje. Anual, școala producea zeci de metri de pînză țesută în borangic, bumbac, lînă, fote naționale pentru liceul de fete „Iulia Hașdeu”, șervețele de dantelă și covoare de diferite dimensiuni²⁹. Au mai fost și sincope, astfel că în anul 1936, directoarea societății, Adela Chiru Nanov, menționa într-un raport că s-au prezentat puține concurente și nu s-a mai ținut concursul anual de scoarțe românești³⁰. Dar tot în anul 1936,

²⁰ *Idem*, dosar 125, f. 1-7, fond Societatea Ortodoxă Națională a Femeilor Române, dosar 439, 9v-10, registru, manuscris.

²¹ ANR, fond Societatea Ortodoxă Națională a Femeilor Române, dosar 439, f. 9, registru, manuscris.

²² *Idem*, f. 11v-12, registru, manuscris.

²³ ANR, fond familial Cantacuzino, dosar 97, f. 16-19, 46-49, manuscris.

²⁴ *Idem*, dosar 144, vol.II, f. 156-162, manuscris

²⁵ ANR, fond Societatea Ortodoxă Națională a Femeilor Române, dosar 439, f. 25v, 26v, registru, manuscris.

²⁶ *Universul*, 29 aprilie 1931, în ANR, fond familial Cantacuzino, dosar 60, f. 80.

²⁷ ANR, fond familial Cantacuzino, dosar 160, f. 157-158, manuscris.

²⁸ ANR, fond Societatea Ortodoxă Națională a Femeilor Române, dosar 440, f. 33, dosar 442, f. 3, 6, manuscris.

²⁹ ANR, fond familial Cantacuzino, dosar 222, f. 36, manuscris.

³⁰ ANR, fond Societatea Ortodoxă Națională a Femeilor Române, dosar 439, f. 64, registru, manuscris.

comitetul societății *Țesătoarea* a hotărât realizarea unui album *Societatea Țesătoarea Regina Elisabeta, Scoarțe premiate, Caiet Nr. 1*, cu 5 modele, cu 5 foi explicative (istoricul și modul de lucru al scoarței), în număr de 1000 de exemplare (vezi *Anexa 8*)³¹.

În anul 1937, societatea *Țesătoarea* a fuzionat cu *Societatea Ortodoxă Națională a Femeilor Române*. Patrimoniul societății *Țesătoarea* era format atunci din 3 clădiri la Buzău, Giurgiu, Galați, în valoare de 8.141.178 lei și școala „Țesătoarea Regina Elisabeta”, cu 80 de eleve interne, fiice de săteni, care se întrețineau prin propriile lor mijloace, instituția având un buget de cheltuieli și venituri generat din producția atelierului³². SONFR a luat *Țesătoarea* sub protecția sa și a continuat seria concursurilor și expozițiilor de scoarțe și cusături românești, astfel încât în perioada 10-16 aprilie 1938 la Casa Femeii din Splaiul Independenței nr. 46 au fost expuse modelele vechi de scoarțe oltenesti³³. La expoziție s-au remarcat și noile desene și concepții prezentate de atelierul Aretiei Tătărescu din Gorj, covoarele școlii „Țesătoarea” și ale atelierelor doamnelor Neamțu din Craiova și Ciuceanu din București³⁴. La deschiderea acestei expoziții au participat miniștrii de resort din Elveția, Franța, Germania, Finlanda și Olanda, precum și reprezentanți ai ministerelor educației și economiei din România³⁵. Acțiunile care promovau arta tradițională au fost apreciate. La 19 iunie 1938, directoarea școlii „Țesătoarea”, Adela Chiru Nanov, a deschis o expoziție de covoare, carpete, stoffe pentru costume preoțești, la care au participat numeroase personalități ale timpului: Gr. Trancu-Iași, fost ministru, ing. Ioan Sterian, director general al învățământului profesional, arhitectul Popescu ș.a.³⁶.

Chiar și în perioada celui de-al doilea război mondial, în zilele de

³¹ *Ibidem*.

³² ANR, fond familial Cantacuzino, dosar 346, f. 86-95, manuscris.

³³ ANR, fond Societatea Ortodoxă Națională a Femeilor Române, dosar 444, f. 7.

³⁴ ANR, fond familial Cantacuzino, dosar 346, f. 86-95, manuscris.

³⁵ ANR, fond Societatea Ortodoxă Națională a Femeilor Române, dosar 444, f. 19.

³⁶ *Universul*, Anul al 55-lea, Nr. 169, miercuri, 22 iunie 1938, în ANR, fond Societatea Ortodoxă Națională a Femeilor Române, dosar 445, f. 19.

7-10 iunie 1941, la Casa Femeii s-a mai organizat o expoziție de scoarțe, țesături și cusături românești, remarcându-se trei scoarțe valoroase depuse de Maria Șoarece și descrise astfel:

„ a) <Crini domnești> (pe câmp galben-soare), reprezintă epoca de aur a lui Ștefan cel Mare. Motivele florale sînt lucrate după fresca domnitorului de la biserica Sf. Nicolae din Dorohoi – secolul al XV/lea.

b) Scoarța <Gloria>, pe fond albastru, ca floarea de in, reprezintă epoca de îndrumare religioasă a domnitorului Radu cel Mare (evlaviosul) și motivele – stilizări de crini – sînt lucrate după fresca de la Govora – secolul al XV-lea. În câmp, sus și jos, stema: Hohenzolern-Sigmaringen.

c) Scoarța <Veselie> reprezintă epoca lui Constantin Basarab și motivele sînt luate de la Biserica domnească din Țîrgoviște – secolul XVII.”³⁷

Numeroase documente de după al doilea război arată că școala „Țesătoarea” a continuat să funcționeze, în 1947 organizîndu-se un nou concurs și o nouă expoziție de scoarțe³⁸. Juriul a fost condus de profesorul universitar și muzeograful Tzigara Samurcaș. El a adresat aprecieri Aretiei Tătărescu, președinta Ligii Naționale a Femeilor din Gorj, pentru inovațiile aduse scoarțelor oltenesti și Adelei Chiru Nanov, directoarea școlii „Regina Elisaveta”, pentru frumusețea scoarțelor lucrate de elevi. Juriul a acordat premiul I pentru haine preoțești atelierului din Gorj al Aretiei Tătărăscu³⁹.

În concluzie, societatea și școala-atelier „Țesătoarea Regina Elisaveta” au promovat cu succes arta tradițională românească, printr-o serie de activități educative, prin executarea de produse populare, prin expoziții și concursuri naționale și internaționale.

³⁷ *Idem*, dosar 450, f. 134.

³⁸ *Idem*, dosar 457.

³⁹ *Idem*, dosar 450, f. 124.

Societatea Ortodoxă Națională a Femeilor Române

Societatea Ortodoxă Națională a Femeilor Române (SONFR) a fost o asociație culturală și religioasă, înființată în anul 1910 la București, din inițiativa unor reprezentante ale elitei feminine a epocii: Zoe Gr. Râmnicăneanu, Alexandrina Gr. Cantacuzino, Maria I. Glogoveanu, Elena Odobescu, Sultana Miclescu, Irina Butculescu, Anastasia Gr. Filipescu, Esmeralda Manu, Elena Seulescu, Zoe Mandrea, Elisabeta Manu, Zoe Rosetti Bălănescu, Maria Timuș și Eleonora Stratilescu.⁴⁰

SONFR a funcționat în București și în multe alte orașe ale României, prin numeroase filiale înființate la Arad, Bacău, Blaj, Botoșani, Buzău, Beiuș, Bârlad, Brăila, Bistrița-Năsăud, Cămpeni, Cluj, Chișinău, Câmpulung, Călărași, Curtea de Argeș, Craiova, Caransebeș, Dorohoi, Dicioșanmartin, Dumbrăveni, Focșani, Galați, Giurgiu, Gherla, Huși, Letea Nouă, Mehadia, Orșova, Odorhei, Oradia, Ploești, Piatra-Neamț, Roșiori de Vede, Roman, Sulina, Sibiu, Slatina, Sebeș, Tighina, Tg. Ocna, Tecuci, Turda, Timișoara, Turnu-Severin, Târgoviște, Tg. Mureș, Vaslui.⁴¹ Aceste filiale ale SONFR au inițiat diverse acțiuni culturale și religioase, educative și sociale mai bine de 38 ani. Asociația a întemeiat instituții de învățământ: școli primare și secundare, teoretice, comerciale, școli profesionale și de industrie casnică, școli pentru adulți, cămine, cantine, colonii de vară. De exemplu, la 17 septembrie 1912 s-a inaugurat, în prezența Reginei Elisabeta și a lui Spiru Haret, primul institut al societății cunoscut sub numele de „Institutul de Domnișoare”. Aici funcționau școala primară, liceul complet cu secțiuni clasic-modern și real și curs liber. La acest institut lecțiile de istorie au fost predate de A. D. Xenopol și N. Iorga. SONFR a mai organizat 2 colonii de vară pentru copile debile la Carmen Sylva (Eforie Sud) și Piatra Neamț, iar în 1919 a fost inaugurată Școala secundară și comercială din București, înființându-se astfel primul curs

⁴⁰ ANR, fond Societatea Ortodoxă Națională a Femeilor Române, dosar 4/1910-1918, f. 65-66.

⁴¹ ANR, fond familial Cantacuzino, dosar 125/1935, f. 100.

comercial de fete din țară.

Totodată, SONFR a organizat diferite evenimente culturale: serbări (Duminica Ortodoxiei, Ziua Mamei – sărbătorită întâia oară în anul 1928), concursuri, expoziții (de exemplu, târgul de industrie casnică rurală din 1940, expoziția de scoarțe, țesături și cusături românești din 1941), bazare și loterii (anual), colecte și chete publice cu scop educativ, concerte religioase, concerte de muzică simfonică (de exemplu, cele susținute de George Enescu în anul 1914); aici se emiteau bilete din vânzarea cărora se asigurau fondurile societății.

SONFR a încurajat promovarea artei populare, atât prin intermediul societății *Țesătoarea*, pe care a patronat-o din 1937, cât și prin numeroase alte inițiative. Societatea a colaborat constant cu biserica ortodoxă și a colectat fonduri pentru ridicarea și funcționarea multor lăcașuri de cult: capele la institutele SONFR din Iași, Craiova, biserici precum Sf. Apostoli, Sf. Vasile, Sf. Ilie Gorgani din București, catedralele ortodoxe din Cluj și Tîrgu Mureș, prima mănăstire de maici din Cluj⁴². De asemenea, SONFR a făcut numeroase eforturi în scopul ridicării mausoleului dedicat victimelor primului război mondial de la Mărășești. La congresul SONFR din 22 mai 1938 de la Galați, Alexandrina Cantacuzino a evidențiat realizările filialelor SONFR, ale asociației *Țesătoarea*, dar și numeroasele piedici în construirea mausoleului de la Mărășești. Conducerea societății începuse, încă din anul 1919, să acționeze în vederea construirii unui mausoleu în amintirea victorioaselor lupte de la Mărășești și a victimelor războiului. S-a hotărât construirea în subsolul clădirii a unei cripte mortuare și a unui mare cavou și ridicarea unei biserici. Timp de 19 ani s-a muncit pentru ridicarea Bisericii Neamului de la Mărășești, iar construirea monumentului a durat din 1923 până în 1938. SONFR a promovat profesioniști cu reputație ca inginerii Constantin Proske și G. Cristinel, sculptorii Ion Jalea și Cornel Medrea. Inaugurarea mausoleului de la Mărășești a avut loc la 6 august 1933, cu participarea regelui Carol al

⁴² ANR, fond familial Cantacuzino, dosar 138, f. 56.

II-lea⁴³.

Consiliul Național al Femeilor Române (CNFR)

Este vorba de o asociație care a încercat să coalizeze societățile feministe în jurul unor acțiuni comune. Asociația a fost întemeiată în anul 1921, fiind condusă de Calypso Botez, iar din anul 1930 de Alexandrina Cantacuzino.

Obiectivele CNFR erau complexe, drept dovadă comisiile permanente ale Asociației, organizate în funcție de tipul de activități, respectiv după sistemul de operațiuni al Consiliului Internațional al Femeilor: finanțe, presă, protecția copilului, migrație, educație, pace, agricultură, lege și poziție legală a femeii, munca, igiena, sufragiul, morala, cinematografia. La conducerea acestor comitete s-au aflat feministe remarcabile precum Alexandrina Cantacuzino, Ecaterina Caragea, Tereza Bally, Maria Radovici, dr. Maria Răzvan-Potecă, dr. Manu, dr. Majo, Ella Rădulescu, Elena gen. Stângaciu, Victoria Hurmuzescu, Margareta Atanasiu, Cornelia Emilian, Ștefania Demetrescu, Ecaterina Cerchez, Caliope Dimescu, Maria Mironescu, Wally Alexandrescu, Victoria Dobrescu, Lucreția amiral Irimescu, Maria gen. Anastasiu, Ethel Pantazzi, Dora Ștefănescu, Alexandrina Floru, Silvia Slăvescu.

CNFR a colaborat cu importante asociații feministe internaționale precum *Consiliul Internațional al Femeilor*. Alexandrina Cantacuzino, Ecaterina Cerchez, Margareta Atanasiu, Ella Rădulescu au participat la congresul *Consiliului Internațional al Femeilor* de la Washington din 1925 și de la Viena din 1930. De exemplu, cu ocazia întâlnirii de la Viena, Alexandrina Cantacuzino a fost realesă vicepreședinte al Consiliului. CNFR a distribuit cu acea ocazie un buletin privind activitatea sa din ultimii 5 ani, buletin editat în limbile română și franceză. Tot atunci s-a organizat o expoziție cu picturi și sculpturi ale unor creatoare din România. Delegate din Suedia, Anglia, Letonia, Danemarca, Norvegia, SUA, Peru au vizitat România timp de o

⁴³ *Idem*, dosar 26, f. 40.

săptămână, fiind primite la Casa Femeii⁴⁴.

CNFR a promovat valorile tradiționale ale artei românești, au organizat expoziții de covoare, dar și concerte cu muzică populară. O secție a CNFR, Comisia Artei, prin eforturile feministelor Cornelia Emilian și Wally Alexandrescu, a organizat participarea României la expozițiile de pictură de la Varșovia, ceea ce a fost un succes⁴⁵. În anul 1937, a fost organizată expoziția internațională a femeilor-pictorițe de la Paris, unde s-au afirmat și pictorițe române. De exemplu, Cecilia Cuțescu-Storck a luat parte la acest eveniment și a vândut tablouri pentru muzeele pariziene.

Casa Femeii

Casa Femeii a fost un puternic centru de asistență socială din România interbelică, înființat de CNFR în 1927 și având numeroase inițiative culturale și de solidaritate socială: conferințe, consultații juridice și medicale gratuite⁴⁶, cantine și adăposturi pentru femei abandonate, victime ale violenței și șomere, restaurant cu prețuri reduse pentru elevi, funcționari și muncitori, bibliotecă, prăvălii pentru desfacerea articolelor din industria casnică, cursuri de calificare pentru fete etc. Casa Femeii acorda ajutoare pentru săraci și intelectuali și accesul la o bibliotecă.

În localul Casei Femeii s-au desfășurat numeroase adunări, congrese sau întruniri ale SONFR, CNFR, *Uniunea Intelectuală Română*, *Amicii Muzeelor*, *Secția Auxiliară Feminină FIDAC* și ale altor organizații⁴⁷. Au ținut cuvântări specialiste în domeniul asigurărilor sociale, cazul jurnalistei Aida Vrioni. Tot acolo a funcționat un salon literar purtând numele lui Alexandru Macedonschi și au avut loc șezători și concerte⁴⁸. De asemenea, așa cum s-a văzut din prezentarea societății *Țesătoarea*, în localul *Casei Femeii* s-au deschis

⁴⁴ *Ziarul nostru*, An IV, nr. 5-6, mai-iunie 1930, p. 3; ANR, fond familial Cantacuzino, dosar 132, f. 163-183, manuscris.

⁴⁵ ANR, fond familial Cantacuzino, dosar 209, f. 80-129, manuscris.

⁴⁶ *Idem*, dosar 157, f. 21.

⁴⁷ Ghizela Cosma, *op. cit.*, p. 77.

⁴⁸ ANR, fond familial Cantacuzino, dosar 235, f. 1-7, manuscris, dosar 265, f. 163-167.

mai multe expoziții de scoarțe românești organizate de această societate, exemplul acelor din anii 1931, 1938, 1941.

Mica Înțelegere Feminină (MIF)

S-a constituit în anul 1923 cu ocazia participării la congresul *Alianței Internaționale a Femeii pentru Sufragiu* de la Roma, inițiativa aparținând Alexandrinei Cantacuzino⁴⁹. MIF era o asociație a liderelor mișcării feministe din România, Iugoslavia, Grecia, Cehoslovacia și Polonia, o organizație balcanică ce lupta pentru obținerea drepturilor politice, civile și municipale ale femeilor și menținerea păcii în Balcani. MIF avea ca scop eliminarea din legislația țărilor componente a prevederilor care nedreptățeau femeile⁵⁰, urmărind rezolvarea problemelor lor de ordin economic, social și politic (igiena socială și protecția mamei, protecția copilului, etc.).

Din inițiativa româncelor, cu ocazia celei de-a doua conferințe a MIF din 1924 de la Belgrad, a fost organizată și prima expoziție internațională feminină. A fost una de artă populară, cu lucrări manuale: covoare și vase grecești, costume, mățasuri și broderii românești, dantele cehoslovece, broderii, cusături și costume, covoare din Iugoslavia, lucrări din lemn poloneze. Au participat țările membre MIF, iar secțiunea română a prezentat în jur de 500 de obiecte lucrate de femei și mult apreciate de vizitatori (vezi *Anexa 5*)⁵¹. Ziarul *Pravda* din 31 octombrie 1924 descrie expoziția română astfel: „În secțiunea română îți fură ochii toaletele scumpe inspirate de motive naționale. Variate broderii expuse îți dau posibilitatea să cunoști broderia română. S-a expus de asemenea și fotografia mausoleului de la Mărășești”⁵². Ziarul *Dimineața* amintește de pînzele societății *Țesătoarea*, de bluze, șorțuri,

⁴⁹ Alexandrina Gr. Cantacuzino, *Cinsprezece ani de muncă socială și culturală. Discursuri, conferințe, articole, scrisori*, Tipografia Românească, București, 1928, p. 313.

⁵⁰ Paraschiva Căncea, *op. cit.*, p. 129.

⁵¹ Alexandrina Gr. Cantacuzino, *Cinsprezece ani de muncă...*, p. 103, 122, 327; *Vremea*, 29.X.1924, în ANR, fond familial Cantacuzino, dosar 46, f. 83.

⁵² ANR, fond familial Cantacuzino, dosar 46, f. 106-107.

poșete, perne, broderii de artă, rochii minunate ale doamnelor Cobilovici și Fărcășanu⁵³. Prin această expoziție țările MIF și-au afirmat tradițiile, specificul industriei lor. În onoarea delegatelor, regele și regina Iugoslaviei au dat un concert-bal la palat.

În anul 1925, în cadrul conferinței MIF de la Atena, s-au discutat chestiuni de un interes vital pentru femei, insistându-se asupra cererilor de drepturi integrale. Un mare succes a avut și expoziția pictorișelor române organizată de Elena Odobescu și Cecilia Cuțescu-Storck⁵⁴. Au fost expuse și vândute tablouri executate de Cecilia Cuțescu-Storck, Maria Pilat, Nina Arbore, Olga Greceanu, Rodica Maniu, Elena Poppea ș.a.⁵⁵.

În ziua de 3 decembrie 1930, școala „Țesătoarea” a luat parte cu produsele sale la expoziția organizată de Mica Înțelegere Feminină la Praga. MIF a mai organizat și alte expoziții, în 1935 de exemplu, o expoziție de pictură la Varșovia. În 1938, o expoziție de pictură și sculptură la Belgrad (lucrări foarte apreciate, tablouri vândute pentru sute de mii de lei)⁵⁶. În 1938, expoziții la București și Cluj. În 1939, la Praga, unde a beneficiat de o impresionantă asistență, România fiind reprezentată prin operele Cecilei Cuțescu-Storck, Maria Pilat, Maria Râmniceanu, Julieta Orășanu, Elena Poppea, Ana Tzigara-Samurcaș⁵⁷.

Concluzii

Asociațiile feministe prezentate au promovat pe diverse căi arta tradițională românească, astfel *Țesătoarea* și *Societatea Ortodoxă Națională a Femeilor Române* au creat școli de țesătorie și au expus produsele elevelor-maestre. *Consiliul Național al Femeilor Române* a organizat expoziții de pictură românească la București, Viena, Varșovia, Praga. *Mica Înțelegere Feminină* a

⁵³ *Ibidem*, f. 156.

⁵⁴ *Dimineața*, 3 februarie 1926, în ANR, fond familial Cantacuzino, dosar 427, f. 149.

⁵⁵ ANR, fond familial Cantacuzino, dosar 19, f. 10-11.

⁵⁶ Idem, dosar 433, f. 87-89, manuscris.

⁵⁷ *Timpul*, nr. 626, 30 ianuarie 1939, p. 6.

prezentat broderii, mătăsuri și tablouri ale unor pictorițe române la Belgrad, Atena, Praga, Varșovia, București, Cluj. Prin toate aceste manifestații, prin susținerea și promovarea creațiilor artistice, organizațiile feministe au contribuit la informarea opiniei publice naționale și internaționale.

Eforturile educative, artistice ale acestor asociații feministe au fost sprijinite de importante personalități ale României interbelice: reginele Elisabeta și Maria, regele Carol al II-lea, primari ai Bucureștilor, miniștrii educației, economiei, culturii naționale. Declanșarea celui de-al doilea război mondial și numeroasele probleme care au urmat – crize economice, politice, destrămarea României Mari, ocupațiile militare, precum și decesul Alexandrinei Cantacuzino -, au determinat reducerea treptată a activității, iar după instalarea regimului comunist în România, dizolvarea acestor asociații.

Bibliografie

Arhivele Naționale ale României: fondul Societatea Ortodoxă Națională a Femeilor Române, fondul Familial Cantacuzino.

Presa:

- *Dimineața*, 1924, 1926, 1927
- *Timpul*, 1939
- *Universul*, 1931, 1937
- *Ziarul nostru*, 1930

- Cantacuzino, Alexandrina Gr., *Cinsprezece ani de muncă socială și culturală. Discursuri, conferințe, articole, scrisori*, Tipografia Românească, București, 1928.
- Bogdan, Elena dr., *Feminismul*, Tipografia Huniadi, Timișoara, 1926, p. 73, 74
- - Căncea, Paraschiva, *Mișcarea pentru emanciparea femeii în România*, Editura Politică, 1976, p. 120, 129.
- Cosma, Ghizela, *Femeile și politica în România, Evoluția dreptului de vot în perioada interbelică*, Presa Universitară Clujeană, 2002, p. 154–155.
- Mihăilescu, Ștefania, *Din istoria feminismului românesc, Studiu și antologie de texte (1929-1948)*, Editura Polirom, Iași, 2006, p. 36.

TRANSILVANIA INTERBELICĂ ÎN PAGINILE «TELEGRAFULUI ROMÂN» DIN SIBIU

Constantin ITTU (*Muzeul Brukenthal Sibiu*)

Perioada care se circumscrie studiului de față este aceea cuprinsă între anii 1926–1928, în care dr. George Proca a fost redactorul *Telegrafului Român*. El mai avusese o astfel de însărcinare, provizorie însă, între august 1903 și februarie 1904, suplinindu-l pe Teodor Păcățean¹. Perioada de activitate a noului redactor a coincis cu cea a păstoririi mitropolitului Nicolae Bălan (1920–1955)², timp în care au avut loc unele evenimente bisericesti: s-a adoptat noua „Lege și Statutul de organizare a Bisericii Ortodoxe Române” (1925), la baza căreia a stat „Statutul organic șagunian” și a fost înființată Patriarhia Română (februarie 1925). În plus, s-au înființat eparhii noi, cum a fost Episcopia Armatei (1921), cu sediul la Alba Iulia, Episcopiile Constanței și Ismailului, Hotinului (1923) și a Americii (1934)³. Toate aceste realizări și-au găsit ecou în paginile *Telegrafului Român*.

¹ Ioan Beju, „Redactorii Telegrafului Român” în *Telegraful Român*, nr. 1–4, 1–5 ianuarie 1978, p. 11.

² Miron Cristea, pe atunci mitropolit primat – patriarh va deveni în 1925 – l-a ales pe profesorul universitar dr. Nicolae Bălan datorită vastei sale culturi, fiindcă era un reprezentant de seamă al ortodoxiei românești din Transilvania. În discursul de întronizare de la Sibiu, el a spus: „Fii fericit că ai scăpat de umilirile și zbuciumările celor care ți-au precedat în scaunele episcopilor de aici” (Ion Rusu-Abrudeanu, *I. P. S. Sa Patriarhul României Dr. Miron Cristea. Inalt Regent. Omul și faptele*, București, 1923, p. 334). Nicolae Bălan a făcut studii la Cernăuți și Breslau, devenind doctor în științe telologice la Sibiu în 1905, oraș în care va desfășura o semnificativă activitate didactică, publicistică și politică, fiind un participant activ la evenimentele care au însoțit Unirea din 1918 (Cristian Vasile Petcu, *Guvernarea Miron Cristea*, Editura Enciclopedică, București, 2009, p. 162).

³ *Ibidem*, pp. 161–166.

În istoria *Telegrafului Român* s-au făcut remarcăți numeroși și de mare prestigiu ierarhi ai bisericii ortodoxe precum Andrei baron de Șaguna, Nicoae Bălan, Miron Romanul, Ioan Mețianu, Nicolae Bălan, Nicolae Colan, Nicolae Mladin și Antonie Plămădeală. De asemenea, faimoși cărturari precum Aaron Florian, Zaharia Boiu, Nicolae Cristea, Teodor Păcățian, Dumitru Stăniloae⁴. Pentru perioada avută în vedere, presa a jucat rolul unei instituții fără de care regimul democrației nu ar fi putut funcționa. Se poate spune că studierea presei îngăduie „o unică cunoaștere a ideilor unei elite, ea permite în același timp punerea în evidență a unor curente de opinie publică dintr-o țară; puterea acestor curente este dată de tirajul ziarelor. Presa poate deveni un instrument de propagandă utilizat de grupuri sociale bine definite sau de către stat”⁵.

În literatura de specialitate subiectul acesta a fost foarte puțin atins. Multe dintre temele, direcțiile de interes urmărite de presa interbelică erau contrare principiilor comuniste, motiv pentru care era interzisă abordarea lor, cu atât mai puțin era dorită aprofundarea acestora prin studii și cercetări. Interesul era concentrat pe studierea presei comuniste și a organizațiilor de stînga⁶. O serie de documente ale anilor interbelici – cărți, jurnale, memorii, corespondență – au dispărut din cauza cenzurii⁷, aceasta însemnînd nu doar scoaterea ori arderea lor în urma unor percheziții, ci și distrugerea lor de către posesor/-i, prin autocenzură, din cauza fricii. „Sub cizma Secțiunii politice a Comisiunii Aliate de Control, epurările cuprindeau nu numai biblioteci și librării, dar și saloane de carte ori anticariate. Nu scăpau de percheziție nici debitele, chioșcurile ori locuințele particulare. Zeloșii împuterniciți intrau în casele oamenilor după cărți «dăunătoare»”⁸. Decretul Lege nr. 364, din

⁴ Laurențiu Streza [Mitropolitul Ardealului], „La ceas aniversar – Telegraful Român la 160 de ani”, în *Telegraful Român*, Anul 161, Nr. 5–8, 1 și 15 februarie 2013, p. 1.

⁵ Sorin Radu, „Considerații privind structura și organizarea presei românești din Transilvania în perioada interbelică (1919–1939)”, în *Apulum*, XXXIII, 1996, pp. 2015–221, la p. 215.

⁶ *Idem.*

⁷ Magda Ursache, „Ard malurile internetului”, în *Ziaristi online*, Monday, November 7th, 2011 (<http://www.ziaristionline.ro/2011/11/07/ard-malurile-internetului/> – 19.09.2004)

⁸ *Idem.*

2 mai 1945 a dat cale liberă «iepurării», cum ortografia *Scînteia*: „Comisia va întocmi liste cu toate publicațiile periodice și neperiodice apărute de la 1 ianuarie 1917 pînă la 23 august 1944, cuprinzînd idei legionare, fasciste, hitleriste, șoviniste, rasiste (...)”. Anulau titluri cei de la serviciul central al cenzurii militare, cei de la serviciile de cenzură ale prefecturilor, secțiile de poliție din subordinea Ministerului de Interne. O altă „comisiune” funcționa pe lângă Președinția Consiliului de Miniștri. Mai era și secțiunea culturală a Ministerului Propagandei, Ministerului Învățămîntului și Culturii, procesul fiind coordonat de Serviciul Cenzurii Sovietice⁹.

Înainte de Unirea din 1918, presa românească din orașele transilvane era axată pe tematica națională, avea caracter polemico-militant și era subsumată unui singur scop: formarea statului național. Abonarea la o publicație periodică românească, precum și colaborarea la aceasta, era socotită drept o obligație față de propria comunitate¹⁰. După Unire, apare însă un dublu fenomen: pe de o parte crește numărul periodicelor în limba română, iar pe de altă parte scade calitatea actului jurnalistic, perioada în discuție fiind chiar caracterizată drept una a „crizei presei românești din Transilvania”¹¹. Gheorghe Tulbure, redactorul revistei *Cele trei Crișuri* din Oradea scrisese că „este o criză a cărții, este o agonie a presei din Ardeal. Mai mult decît atât: a murit o presă. A murit, zic, pentru că ea a fost odată și nu e tocmai mult de atunci. Cine a cunoscut viața noastră publică cu manifestările ei dinainte de (primul) război, știe că noi ardelenii aveam o presă, modestă ca tiraj, dar curată și viguroasă la suflet. Era o presă de credință și de ideal, cinstită, serioasă și entuziastă ca un dascăl de catedră”¹². Ion Agârbiceanu a fost direct în exprimare afirmînd: „mai adesea este acea cloacă de intrigi și meschinării individuale care se ascunde sub eufemismul: politică”¹³. Credem

⁹ *Idem.*

¹⁰ Ion Agârbiceanu, „Greutățile presei române din Ardeal”, în *Almanahul presei române*, Tipografia Viața, Cluj, 1926, p. 115.

¹¹ Radu, *op. cit.*, p. 216.

¹² *Idem.*

¹³ Agârbiceanu, *op. cit.*, pp. 116–117.

că nu trebuie să ne ferim să presupunem că unii dintre ziaristii acelor timpuri n-au înțeles că „dincolo de coterii, viața unei națiuni e mult, dar mult mai complexă”, iar în încercarea lor de a distruge un anumit profil de presă „au acționat ca o cârpă murdară care șterge o față ingenuă”¹⁴. În ziarul *Patria* din Cluj, Ion Agârbiceanu afirma că nivelul la care s-a ajuns s-a datorat noului mod de a scrie și de a redacta, adică după șablon, unul impus de „luptele necivilizate de partid”¹⁵.

Au fost situații în presa vremii în care partizanatul politic a fost însoțit de corupție, din interbelic venindu-ne o sintagmă rămasă celebră: „etajul și șantajul”. „Nașul” acestei formulări a fost, prin comportament, afirmații și atitudine, Pamfil Șeicaru, patronul ziarului *Curentul*. Campaniile de presă erau „conduse, când era necesar, cu tenacitate și ferocitate, pînă la istovirea adversarului”, cu mențiunea că ziarul amintit nu deținea monopolul acestui contra-curent comportamental. *Curentul* însă era campionul unor astfel de campanii împotriva societăților industriale, bancare și comerciale, iar rezultatul a fost un sediu impunător și una dintre cele mai moderne tipografii din epocă. Pamfil Șeicaru a devenit extrem de bogat, astfel că și-a putut permite să intre în politică în calitate de deputat în Parlamentul României¹⁶.

Una dintre victimele lui Pamfil Șeicaru a fost Ioan Lupaș, căruia nu-i venea să creadă că a ajuns ținta unor astfel de manevre. Deși Pamfil Șeicaru știa foarte bine că numirile de miniștri se făceau pe criterii politice, el a profitat de faptul că istoricul și teologul Ioan Lupaș a ocupat funcția de ministru al sănătății și ocrotirilor sociale în anii 1926 și 1927 și a încercat să-l șantajeze. Deoarece Lupaș a refuzat să cedeze presiunilor, *Curentul* l-a atacat,

¹⁴ Laurențiu Mișu, „Complicațiile care se ascund după demisiile lui Ponta și Pricopie”, în *România Liberă*, 18 septembrie 2014, ediția electronică (<http://www.romanalibera.ro/opinii/editorial/ce-ne-asteapta-dupa-demisiile-lui-ponta-si-pricopie-350372> – 19.09.2014).

¹⁵ Agârbiceanu, op. cit., p. 117.

¹⁶ Răzvan Chiruță, „«Șantajul și etajul». Boală veche, dar încă actuală în presa românească”, în *România Liberă*, 31 mai 2013, ediția electronică (<http://www.romanalibera.ro/special/reportaje/-%C5%9Eantajul-si-etajul---boala-veche--dar-inca-actuala-in-presa-romaneasca-303478> – 19.09.2014).

numindu-l „papa seringă”¹⁷. Că unele ziare din Transilvania s-au șablonizat după tipicul unora centrale, ne-o dovedește un articol din *Chemarea* de la Cluj. Atacîndu-l pe Ioan Lupaș, catalogat drept „savantul dela Săliște și jur”, foaia clujeană îl numește „Papa Friptură”, de la „fripturist/-ști”, formule care se repetă cu voluptate în articolul respectiv. Autorul articolului din *Chemarea* încheie în felul următor: „la mănăstire părinte și ziceți rugăciuni pentru mistuirea fripturii”¹⁸.

Una dintre personalitățile de primă mână a teologiei ortodoxe, pe atunci tânărul preot și teolog sibian Dumitru Stăniloae, a publicat și el în paginile *Telegrafului Român*, temele articolelor sale avînd în vedere rolul activ al preotului în viața cetății, condiția lui trebuind a fie una între „aristocrație” (noblețe sufletească) și „eroism” și „harisme”. În plus, „biserica nu se poate mărgini la repetarea apatică și automată a rînduieilor de cult, nici la rezolvarea pedantă a chestiunilor de cancelarie și contabilitate”. Ce frapează în publicistica de factură pastoral-teologică a tînărului (pe atunci) profesor sibian este franchețea cu care analizează nu statutul, ci starea de fapt a preoțimii, inclusiv derapajele acesteia. În diagnosticul privind realul pericol dat de o eventuală „preoțime decăzută”, Dumitru Stăniloae își rezervă statutul de fenomenolog, refuzîndu-l pe cel de justițiar. El consideră că dintre rănile care macină corpul social reprezentat de preoți, unul care ar trebui să fie de elită, se numără absența „dragostei de carte la foarte mulți”, „lipsa de contact cu foștii profesori [de teologie] și în general cu oamenii care i-ar putea ajuta să-și țină privirea spre cer”, precum și inadvertența dintre cuvîntul predicatorial „viforelnic” și propria existență de „burghezi comozi, foarte puțin transfigurați de legămintele din predica de mai înainte”. Dumitru Stăniloae consideră că „un astfel de preot e laicizat cu desăvîrșire. Nu mai are în el nimic din puterea transformatoare de suflete, cuvîntul lui e rudimentar. Stai lîngă el ca lîngă o

¹⁷ Nicolae Dădărlat, „Prezențe regale în Mărginimea Sibiului”, în *Magazin istoric*, S. N., An XLVI, nr. 8 (545), august 2012, p. 37.

¹⁸ Hamlet, „Teoriile dlui Popa Friptură”, în *Chemarea*, Anul I, Nr. 15, Cluj, 8 August 1926, p. 2.

apă stătută”¹⁹.

Editorialul *Telegrafului Român* din 1 ianuarie 1926 trece succint în revistă realizările de natură administrativ-bisericească din anul precedent, realizări care, în perspectiva timpului, au contribuit la modernizarea bisericii ortodoxe: „Aceste evenimente sînt: votarea legii privitoare la unificarea organizației bisericești, o lucrare pe care biserica ardeleană, prin ideile conducătoare ale statutului său organic, și-a adus partea de contribuție; înființarea patriarhatului român (..)”²⁰. Articolul vrea să spună că biserica din Transilvania și Banat, ghidîndu-se după „Statutul organic șagunian”, oferea posibilități de largă participare a laicilor în administrarea treburilor bisericești, lucru neîntîlnit și de neconceput în Vechiul Regat, unde totul era administrat numai de clerici²¹.

Un subiect sensibil, unul pe care l-am întîlnit și în deceniile în care Transilvania s-a aflat sub stăpînirea Monarhiei Austro-Ungare este îndemnul repetat adresat preoților și învățătorilor de a redacta monografiile satelor. Autorul articolului menționează inițiativa prim-consilierului orașului Orăștie, dr. Eugeniu Muntean, publicată într-un număr din 1925 al *Telegrafului Român*, privind “compunerea monografiilor satelor noastre”. Sceptic în privința reușitei unei astfel de inițiative, autorul articolului solicită „să mi se permită,

¹⁹ Ioan Moga, „Impulsuri pastoral-teologice la întîlnirea cu modernitatea. O dimensiune puțin tematizată a teologiei părintelui Stăniloae”, în *Tabor*, Nr. 4, aprilie 2013, pp. 17–29, la pp. 18–19 și p. 23.

²⁰ *Telegraful Român*, Anul LXXIV, Nr. 1–2, Sibiu, 1 ianuarie 1926, p. 1.

²¹ Antonie Plămădeală, *Contribuții istorice privind perioada 1918–1938, Elie Miron Cristea: Documente și corespondență*, Tiparul Tipografiei Eparhiale, Sibiu, 1987, p. 11. După Unirea din 1918, mitropolia Ungrovlahiei a fost văduvită de ierarhul ei. Din cauza unor greșeli din timpul ocupației germane, mitropolitul Conon Arămescu–Donici s-a retras din scaun. Apud George Enache, „Drama mitropolitului primat Conon” în ziarul *Lumina*, sâmbătă, 2 octombrie 2010, ediția electronică; <http://ziarulumina.ro/documentar/drama-mitropolitului-primat-conon> – în 6. 10. 2014). Biserica din Bucovina, cu o organizare stabilită prin „Planul regulativ bisericesc” din 1786, încredința conducerea întru cele spirituale și lumești episcopului, respectiv arhiepiscopului și consistoriului său. Biserica din Basarabia era organizată după tipic țarist, pe baza „Regulamentului spiritual al lui Petru cel Mare” din 1721 și a „Statutului consistoriilor spirituale”, dat la 9 aprilie 1883. Prima consfătuire pe tema unificării bisericești a avut loc la începutul lui martie 1919, la Sibiu, unde un comitet de organizare, avându-l în frunte pe protopopul de Săliște, Ioan Lupaș, a convocat un congres preoțesc (Petcu, op. cit., pp. 131–133).

la această ocazie a face un mic adaus (...) și adecă: fiecare preot și învățător, fără gînd la premii și fără ordin de sus, să-și ție de datorie a purta o «cronică» a localității”, căci „toate acestea pot să formeze izvoare neprețuite de cunoștințe asupra avutului nostru ca români și creștini, sub toate raporturile”²².

La rubrica „Știri locale”, cititorilor revistei li se pun la dispoziție două informații: prima se referă la un concert ce se va organiza la sala Unicum la „6 ianuar (Botezul Domnului)” de către „Reuniunea culturală națională a meseriașilor români din Sibiu”. A doua informație privește o „piesă teatrală” în patru acte și versuri, piesă „care se citește cu plăcere”, fiind inspirată din viața marilor clasici francezi și intitulată „La mielul alb”, autorii ei fiind Charles Lebrun și D. Nanu.²³ La aceeași rubrică de „Știri locale”, *Telegraful Român* menționa o știre din care aflăm că „trupa dlui director Paul Sundt” oferea o serie de reprezentații, prima dintre acestea fiind cea cu opereta *Voievodul țiganilor* de Johann Strauss, „jucată în 2 seri după olată”. În afara colectivului (se pare) bine cunoscut sibienilor, format din „dnii Strehl, Straussberg, Schiper și damele Holstein și Karmen”, publicul va avea prilejul să o admire pe soprana vieneză Grete Holm²⁴. Chiar dacă din paginile ziarului nu aflăm, se cuvine să sublinem faptul că prezența sopranei constituia un eveniment în Sibiu de la început de an 1926. Grete Holm cîntase – desigur, tot ca soprană, jucînd rolul lui Sári –, în premiera *Voievodului țiganilor* din 11 octombrie 1912 de la Viena²⁵.

În același început de an 1926 apărea la Sibiu „Revista Teologică”. Înființată în 1907 din inițiativa și sub conducerea profesorului dr. Nicolae Bălan de la Institutul teologic din Sibiu, revista a fost și a rămas publicația oficială a Mitropoliei Ardealului, fiind o publicație de știință și viață bisericească. Cu prilejul marilor sărbători religioase, de obicei de Paști și de Crăciun, ierarhii locului – nu numai mitropolitul Ardealului, ci și episcopii sufragani

²² Ilie Ciuleiu, „Monografiile satelor”, în *Telegraful Român*, Anul LXXIV, Nr. 1–2, Sibiu, 1 ianuarie 1926, p. 4.

²³ *Telegraful Român*, Anul LXXIV, Nr. 1–2, Sibiu, 1 ianuarie 1926, p. 3.

²⁴ *Ibidem*, Nr. 1–2, Sibiu, 1 ianuarie 1926, p. 4.

²⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Der_Zigeunerprimas – 23. 09. 2014).

ai acestuia – se adresau deopotrivă preoților și credincioșilor din eparhiile lor prin intermediul pastoralilor, adevărate scrisori publice, cuprinzând îndemnuri și urări. Instrumentul cel mai la îndemână spre a fi răspândite în întreaga Transilvania, nu doar citite în propriile eparhii, a fost *Telegraful Român*²⁶. Pentru perioada care ne interesează, mitropolitul Ardealului era Nicolae Bălan, episcopul Caransebeșului, Iosif Bădescu, episcopul Oradiei, Roman Ciorogariu, episcopul Aradului, Ienopolei și Hălmașului, Grigorie Comșa.

Numărul 136 din mai 1926 al Bibliotecii Asociației (număr din seria publicată de Astra) a îngemănat două povestiri istorice ale „regretatului Ioan Al. Lapedatu, fostul profesor al liceului din Brașov”. Prima, „Amor și răzbunare”, avea ca subiect un presupus complot între Țepeș Vodă și boierii săi, iar a doua, „O tragedie din bătrâni” viza soarta Movileștilor. Ziarul precizează că sursele profesorului Lapedatu au fost Gheorghe Șincai, Miron Costin și „tezaurul de monumente istorice ale lui Papiu Ilarian”. Numele regretatului profesor apare și în „Biblioteca Poporală a Asociațiunii”, aceea care publică „Luptele lui Mihai Viteazul povestite de el însuși”²⁷.

Miercuri seara, 26 mai 1926, a avut loc la Sibiu o reprezentație cu sala plină, oaspeți fiind artiștii Teatrului Național din Cluj²⁸. În 5 iunie, compania dramatică a „reputatului artist Mișu Fotino” a dat un spectacol la teatrul sibian, reprezentația fiind una „cu mult duh și haz”²⁹. George Enescu a concertat în sala Unicum din Sibiu în zilele de 9 și 10 octombrie 1926, programul „maestrului violonist” cuprinzând bucăți alese din marii compozitori ai lumii³⁰.

²⁶ Dumitru Belu, *Curs de omiletică. Momente din istoria prediciei. Teoria prediciei*, apare cu binecuvântarea Înaltpreasfințitului +Laurențiu Mitropolitul Ardealului, Editura InfoArt Media, Editura Andreiana, Sibiu, pp. 503–504; Idem, *Chemări la slujire*, apare cu binecuvântarea Înaltpreasfințitului +Laurențiu Mitropolitul Ardealului, Editura InfoArt Media, Editura Andreiana, Sibiu, pp. 17 și 57.

²⁷ *Telegraful Român*, Anul LXXIV, Nr. 39–40, Sibiu, 20 mai 1926, p. 7.

²⁸ *Ibidem*, Nr. 41, Sibiu, 29 mai 1926, p. 3.

²⁹ *Ibidem*, Nr. 42–43, Sibiu, iunie 1926, p. 5.

³⁰ *Ibidem*, Nr. 77, Sibiu, 5 noiembrie 1926, p. 3.

Fiind o publicație a mitropoliei Ardealului, *Telegraful Român* publica numeroase știri legate de literatura sau activitatea religioasă. Spicuum doar două dintre ele: „Sub titlul de «Ancore» am anunțat pe al treilea volum de versuri publicate de dl. Ioan Al. Bran-Lemeny de la Brașov. Volumul conține, pe 31 de pagini din 84, versuri religioase, dintre care unele au apărut mai întâi în ziarul nostru”³¹. Următoarea informație privește primul congres al asociațiilor creștine studențești din România, Iugoslavia, Grecia și Bulgaria, desfășurat la Sofia în perioada 6-10 mai 1926. Articolul ne informează asupra desfășurării, scopului și expectanțelor tinerilor participanți³².

Printr-un scurt și sobru „Act de recunoștință”, *Telegraful Român* anunță că Institutul de credit și economii *Albina* din Sibiu – de fapt, Banca Albina – „a binevoit a vota din cvota de binefacere” un ajutor de cinci mii de lei „Reuniunii culturale naționale a meseriașilor români din Sibiu”³³. *Telegraful* anunță că „în amintirea lui Coșbuc” se va dezveli la Năsăud un bust al acestuia, duminică, 20 iunie 1926, evenimentul fiind completat de o serată literar-muzicală³⁴. Ultimile trei zile din octombrie 1926 au fost martorele serbării culturii românești în Basarabia, zilele respective rămânând „cu litere neșterse în sufletele tuturor participanților la înălțătoarea solemnitate”. În prima zi a festivităților, 29 octombrie, s-a inaugurat Asociațiunea (Astra) în Basarabia și sfințirea noului local de la Chișinău în prezența multor reprezentanți ai intelectualității locale, dar și din București și Cluj.

Sub titlul „Reuniunile de femei” este prezentată problema feminismului, subliniindu-se că „mișcarea feministă e cunoscută și la noi, dar nu ca în străinătate”. Alte țări „încep a avea un număr tot mai mare de femei advocați, magistrați, reprezentanți ai poporului în parlament. Ba vedem femeia și la amvon apărind doctrinele bisericii”. Spre deosebire de situația din Europa de Vest, „țărâna română duce și acum desăgii încărcăți, la târg

³¹ *Ibidem*, Nr. 41, Sibiu, 29 mai 1926, pp. 2-3.

³² *Ibidem*, Nr. 41, Sibiu, 29 mai 1926, p. 3.

³³ *Ibidem*, Nr. 42–43, Sibiu, 4 iunie 1926, p. 4.

³⁴ *Ibidem*, Nr. 45, Sibiu, 11 iunie 1926, p. 3.

sau la lucru, mergînd înapoia bărbatului”. Pe scurt, autorul articolului, evitînd polemica („nu voiesc ca, în cadrul acestei scurte expuneri, a mă aprofunda în chestiune”), este interesat de propășirea de care beneficiau nu doar femeile Europei Occidentale, ci și țările din zona respectivă, dar tratează subiectul cu atenție, spre a nu strica acolo unde n-ar mai fi putut îndrepta nici cu pana, nici cu vorba³⁵.

Primul număr din anul 1927 al *Telegrafului Român* ne oferă două știri culturale la cumpăna dintre ani. Din prima aflăm că artiștii Teatrului Național din capitală au oferit un spectacol în a treia zi de Crăciun în sala teatrului din Sibiu, jucînd „o zguduitoare dramă” în cinci acte: *Puterea întunericului* de Tolstoi. Entuziasmat de spectacol, cronicarul subliniază că „moravurile din viața sătenilor Rusiei zugrăvite în culori realiste cer o interpretare adînc studiată de actori de prima mîna”. Din a doua știre aflăm că Reuniunea culturală națională a meseriașilor români din Sibiu îi invită pe cei interesați la concertul care va avea loc în sala Unicum din Sibiu în ziua de „6 ianuarie (Botezul Domnului)”³⁶.

Din rubrica intitulată „Cărți și reviste” al aceuiași prim număr al *Telegrafului Român* din 1927 aflăm că a apărut nr.12/1926 al *Revistei Teologice*. Pe lângă articolele în limba română, întîlnim și unul în germană, intitulat „Unterwegs zu Heimat (În drum spre patria eternă)”. De asemenea, revista cuprinde o contribuție care pare și azi de actualitate, subiectul fiind unul de dezbatere: „Lupta pentru învățămîntul religios în școala secundară”. Sîntem informați despre apariția numărului 11/1926 al revistei *Biserica Ortodoxă Română* a Sfîntului Sinod „cu un bogat cuprins”, publicație incluzînd și ea un articol despre subiectul sensibil menționat mai sus: „Tot despre învățămîntul religiei în liceu”. Apoi, ni se aduce la cunoștință apariția publicației „Luminătorul”, nr. 24 din 1926, publicație aparținînd Bisericii din Basarabia și care abordează doar teme religioase. O altă revistă promovată este *Transilvania*, revista Asociațiunii cu același nume, numerele 11–12, conținînd

³⁵ *Ibidem*, Nr. 84–85, 8 decembrie 1926, p. 5.

³⁶ *Ibidem*, Anul LXXV, Nr. 1–2, Sibiu, 1 ianuarie 1927, pp. 6–7.

articole, versuri și notițe de Emil Isac, Horia P. Petrescu, A. Bârseanu, G. Bogan-Duică ș. a. Cu titlu informativ pentru cititorii de azi, abonamentul anual pentru membrii Asociațiunii era de 100 lei, respectiv 200 de lei „pentru alții”³⁷.

Numărul 3 din 1927 al *Telegrafului Român* oferă informații despre aparițiile editoriale de la Cernăuți: *Biserica ardeleană în 1916–1918* de R. Cîndea, profesor universitar la Cernăuți; *Sfârșitul unei ireligiozități: marxismul*, avîndu-l ca autor pe același profesor. În fine, se amintește faptul că profesorul Cîndea a mai publicat și broșura intitulată *Biserică și stat*³⁸.

Neuitîndu-i nicio clipă profilul, condeiele care au scris la *Telegraful Român* au adus știri și informații dintre cele mai diverse din domeniul teologic propriu-zis; iată una din sfera omileticii, catalogată ca fiind o noutate: este vorba despre volumul *De la leagăn pînă la moarte* scris de episcopul Aradului, Ienopolei și Hălmașului, Grigorie Comșa (1925–1935), „care pe 225 de pagini cuprinde 25 predici funebre și 26 predici asupra feluritelor taine, cum și la sfințiri de biserici, la introducerea unui preot în parohie etc.”³⁹. Episcopul le era cunoscut sibienilor deoarece fusese student la Teologie în Sibiu, după care a trecut la Universitatea din Budapesta, unde și-a luat doctoratul în drept, devenind apoi redactor la *Telegraful Român*. Volumul invocat a apărut în anul 1927 și este doar unul din șirul altor culegeri de predici: *Predici pentru toate duminicile de peste an și alte ocazii* (1918), *Istoria predicii la români* (1921), *Veniți la Hristos. Predici* (1926) etc. Calitățile sale intelectuale și morale i-au oferit șansa de a deveni membru de onoare al Academiei Române (1934), al Societății Scriitorilor Români, precum și membru în Comitetul Central al Astreii⁴⁰.

Consiliul arhiepiscopesc al mitropoliei Ardealului are două

³⁷ *Ibidem*, Nr. 1–2, Sibiu, 1 ianuarie 1927, p. 6.

³⁸ *Ibidem*, Nr. 3, Sibiu, 8 ianuarie 1927, p. 3.

³⁹ *Ibidem*, Nr. 18–19, Sibiu, 4 martie 1927, p. 5.

⁴⁰ „25 mai 1935 – A trecut la cele veșnice în Arad, Episcopul Grigorie Comșa”, în *Basilica*, Agenție de știri, 25. 05. 2014 (accesat în 26. 09. 2014); mai multe despre „predicile de mîngăiere” în Dumitru Belu, *Curs de omiletică*, pp. 522–528.

intervenții într-un număr din *Telegraful*. Prima este o chemare–invitație adresată preoțimii din cuprinsul arhiepiscopiei de Alba Iulia și Sibiu motivată de împlinirea a patruzeci de zile de la „moartea Maiestății Sale Regelui Ferdinand – marți 30 august” [1927]. În acest sens, clerul este îndemnat a oficia parastasul convenit în toate bisericile din cuprinsul eparhei „Joi în 1 Septemvrie ora 11 a.m.”. A doua intervenție este una prin care „Consiliul central bisericesc cu adresa 5085 din 30 Iulie a. c. atrage atențiunea cucernicilor preoți să nu se lase înșelați de o Societate cu sediul în București, strada Tunari 29, care face zgomotoasă reclamă pentru editarea unui almanah al preoților din România-mare, pentru care se adresează în scris sau verbal, invitându-i să trimită o fotografie, scurte date biografice și o anumită sumă de bani”⁴¹.

O personalitate care a făcut cinste învățământului sibian a fost Vasile Stan – absolvent de teologie la Sibiu și doctor în filozofie la Budapesta –, profesor de limba română la Institutul teologic pedagogic din Sibiu, apoi director al Școlii normale „Andrei Șaguna” din același oraș. *Telegraful Român* salută alegerea sa (de fapt numirea sa de către mitropolitul Nicolae Bălan) ca episcop vicar al mitropoliei Ardealului, afirmând că „directorul și profesorul școlii noastre normale a slujit tinerimii ce se pregătește pe drumul sinuos al dascăliei, ca grăitor exemplu de neobosită lucrare și îndelungă răbdare, de modestie, de energie și de bunătate, de creștinească și românească virtute. Ca director, pe lângă opera de birou corect îndeplinită, a căutat să fie mereu, prin cunoștințele și autoritatea sa, promovătorul educației morale și naționale a elevilor și sprijinitorul colegilor săi din școala Andreiană”⁴². În același an 1927 a apărut și *Anuarul școlii normale* publicat de Dr. Vasile Stan. *Anuarul*, publicat la Tiparul tipografiei arhidiecezane, este prefațat de „cuvîntarea arhimandritului Dr. Vasile Stan, directorul școlii normale”⁴³.

⁴¹ Ibidem, Nr. 61, Sibiu, 26 august 1927, pp. 1–2.

⁴² Ibidem, Nr. 64–65, Sibiu, 9 septembrie 1927, p. 3. Vasile Stan va fi primul episcop ortodox al Maramureșului, cu reședința la Sighet, păstorind până la moarte (între 1938–1940 la Sighet, iar după răpirea Ardealului, în refugiu la Sibiu, până în 1945, mormântul său fiind lângă cel al mitropolitului Andrei baron de Șaguna, la Rășinari, satul lui Goga și Cioran).

⁴³ Ibidem, Nr. 74–75, Sibiu, 14 octombrie 1927, p. 5.

Din *Buletinele* despărțământului Sibiu al Asociațiunii (Astra) au fost publicate numerele 49–52. Primul dintre ele conține o schiță despre Nicolae Bălcescu în perioada petrecută la Plermo, autor fiind Horia Petra Petrescu. Următorul cuprinde darea de seamă despre activitatea culturală din anii 1926–1927 și o contribuție cu titlul „Tuberculoza dușmanul neamului”. Ultimul, „o povestire împotriva analfabetismului” intitulată „Nunta amînată” avîndu-l ca autor tot pe Horia Petra Petrescu⁴⁴. La sfîrșitul anului 1927 apărea un anunț în *Telegraful Român* din care aflăm despre publicarea traducerii *Noului Testament*, traducere realizată de părintele Grigore (Gala Galaction) și tipărită sub patronajul Patriarhului Bisericii Ortodoxe Române din acea vreme, Miron Cristea⁴⁵.

În cel dintîi număr al *Telegrafului Român* din anul 1928 a fost publicat articolul „România în lumina unei statistici”, articol ce referă la publicațiile profesorului de geografie de la Universitatea din Budapesta, Dr. Eugen Cholnoky. Acesta publicase un *Atlas geografic și statistic*, autorul articolului din *Telegraful* polemizînd cu geograful ce elaborase douăzeci de hărți și care – potrivit spuselor sale – avea o preocupare specială pentru materialele cartografice reprezentînd Ungaria istorică. Motiv pentru care publicistul *Telegrafului* invită cititorul român să-și cunoască foarte bine patria deîndată ce vecinii se interesează excesiv de mult de ea⁴⁶.

Începutul anului 1928 marchează trecerea lui Valeriu Braniște la cele veșnice. Necrologul dedicat acestuia evidențiază, pe lângă activitatea de patriot, „apostolatul său ziaristic” într-o vreme cînd a fi publicist român în Transilvania “însemna a te înscrie între candidații siguri ai temnițelor de stat”. Despre Braniște adaugă: „în 1893 era director interimar al *Tribunei*, peste un an înființează cu dr. Cornel Diaconovici ziarul timișorean *Dreptatea*, al cărui redactor responsabil, apoi director a fost pînă la intrarea sa în temnița ungurească”. În 1894, Valeriu Braniște fundează, împreună cu dr. Cornel

⁴⁴ Ibidem, Nr. 66–67, Sibiu, 16 septembrie 1927, p. 5.

⁴⁵ Ibidem, Nr. 74–75, Sibiu, 14 octombrie 1927, p. 3.

⁴⁶ Ibidem, Anul LXXVI, Nr. 1–2, 1 ianuarie 1928, p. 5.

Diaconovici, publicația *Romänische Jahrbücher*, revistă politico-literară⁴⁷, iar în 1897 întemeiază ziarul *Patria* de la Cernăuți, pentru ca mai apoi să pună bazele „viforosului *Drapelul* – una din mândriile Lugojului și ale Bănatului – în care scrie numeroase articole polemice și literare”. Nu este ignorată nici activitatea politică, mai ales că Valeriu Braniște fusese membru al Consiliului Dirigent de la Sibiu în anii 1918–1920, ministru fără portofoliu și ministru al Instrucțiunii Publice din Transilvania și Banat. După dizolvarea Consiliului, s-a întors la Lugoj⁴⁸. Informațiile despre Valeriu Braniște și aprecierile pe marginea activităților lui erau pe deplin îndreptățite. Fusese una dintre strălucitele figuri ale intelligentsiei românești din Banat, un gânditor politic a cărui stăruință asupra idealurilor de emancipare socială și națională au fost reflectate cu asupră de măsură în ziarul *Drapelul*.

Știrile publicate sînt diverse, ele probînd extinderea preocupărilor ziariștilor transilvani la istorie, societate, viață intelectuală, cultură instituțională, dar și la curiozități ce marcase mai mult sau mai puțin epoca. *Telegraful* este ziarul ce aduce vestea alegerii profesorului Silviu Dragomir de la Universitatea din Cluj ca membru al Academiei Române. El ocupase locul devenit vacant prin dispariția prematură a savantului Vasile Părvan⁴⁹. Și tot în *Telegraful* sînt promovate alte noi apariții editoriale precum *Contribuții la istoria bisericească din Ardeal* de Matei Voileanu, carte ce cuprinde conscripția bisericii ortodoxe din Transilvania din 1805, inițial tipărită și adnotată de Eugen Gagyi în 1911 în revista *Transilvania*. Matei Voileanu o completează cu datele conscripțiilor din anii 1733 și 1750, el ușurînd astfel munca „cercetătorilor care se ocupă de istoria bisericii noastre dreptmăritoare”⁵⁰.

În același an 1928, *Telegraful Român* amintește de schimbarea rectorului Institutului Teologic din Sibiu, vechiul Institut seminarial devenit

⁴⁷ Liana Păun, „Timișoara uitată. Tipografii și ziare de la Habsburgi la comuniști”, în *Pressalert*, Timișoara, 31. 08. 2013 (<http://www.pressalert.ro/2013/08/timisoara-uitata-tipografii-si-ziare-de-la-habsburgi-pana-la-comunisti/> – 30. 09. 2014).

⁴⁸ *Telegraful Român*, Anul LXXVI, Nr. 3, 5 februarie 1928, p. 2.

⁴⁹ *Ibidem*, Nr.45, 9 iunie 1928, p. 3

⁵⁰ *Ibidem*, Nr.66, 19 septembrie 1928, p. 3.

Academie Teologică și care a contribuit îndelung la afirmarea bisericii ortodoxe din Transilvania, pregătind preoți și învățători cu respect față de cult și față de națiunea română. Un profesor de la amintita Academie, Nicolae Colan, devenea rector și avea s-o conducă în anii 1928-1936) fiind specialist în Noul Testament și redactorul *Revistei Teologice*. Colan a devenit preot, apoi episcop al Vadului, Feleacului și Clujului în anii 1936–1957 și mitropolit al Ardealului în deceniul 1957–1967.

De reținut este și faptul că *Telegraful Român* rămîne fidel tradiției de a prezenta știri ori evenimente culturale din alte regiuni ale Europei Centrale. În același timp, *Telegraful* își îmbogățește oferta prin inserarea unor evenimente din toate regiunile noii României construită după primul război. Nu lipsesc informații privind publicațiile periodice, titlurile de cărți ori date despre celebrările din București, Bucovina și Basarabia. Dacă subiectele culturale din anii anteriori s-au păstrat – concerte ori spectacole de la Viena –, noutățile sînt nu atît știrile din Regat, ci aranjarea lor în economia vizuală a publicației. Știrile din București, cărora li se acordă suficient spațiu, sînt precedate de cele din Transilvania care ocupă prima sau primele pagini. De notat este că accentul a fost pus adesea pe știrile privind Basarabia și Bucovina. În general, se poate spune că în anii la care ne-am referit, *Telegraful* a fost o publicație cu interes constant pentru viața bisericească, pentru instrucție profesională și formarea elitelor românești transilvano-bănățene, dar mai ales pentru interiorizarea actului educațional prin dezvoltare spirituală.

Bibliografie

- Bidu-Vrânceanu, Angela, (coord.), *Lexic științific interdisciplinar*, Editura Universității din București, 2001.
- Cîmpeanu, Remus, Cîmpian, Anca (coord.), *În spiritul Europei moderne: administrația și confesiunile din Transilvania în perioada reformismului teresian și Iosefin (1740-1790)*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2009.
- Crișan, Vasile, *Aurel C. Popovici (1863–1917)*, Editura Altip, Sibiu, Alba Iulia, 2008;
- Ferreol, Gilles, Jucquois, Guy, *Dicționarul alterității și al relațiilor interculturale*, Editura Polirom, Iași, 2005.
- Istoria românilor*, vol. VIII, *România întregită (1918–1940)*, Academia Română, Secția de Științe Istorice și Arheologice, Editura Enciclopedică, București, 2003.
- Ittu, Constantin, *Semnale de telegraf*, Editura Universității Lucian Blaga, Sibiu, 2001.

- Le Rider, Jacques, *Europa Centrală sau paradoxul fragilității*, volum coordonat de Dana Chetrinescu și Ciprian Vălcan, Prefață de Ciprian Vălcan, Postafață de Ilinca Ilian, Editura Polirom, Iași, 2001.
- Lupaș, Ioan, *Mitropolitul Andreiu Șaguna*. Monografie istorică, Tiparul Tipografiei Arhidiecezane, Sibiu, 1909.
- Magnette, Paul, *Europa, statul și democrația. Suveranul îmblânzit*, traducere și studiu introductiv Roxandra Ivan, Institutul European, Iași, 2005.
- Moga, Ioan, „Impulsuri pastoral-teologice la întâlnirea cu modernitatea. O dimensiune puțin tematizată a teologiei părintelui Stăniloae”, în *Tabor*, Nr. 4, aprilie 2013, pp. 17–29.
- Patapievici, Horia-Roman, *Omul recent*, Editura Humanitas, București, 2001.
- Petcu, Cristian Vasile, *Guvernarea Miron Cristea*, Editura Enciclopedică, București, 2009.
- Plămădeală, Antonie, *Contribuții istorice privind perioada 1918–1938, Elie Miron Cristea: Documente și corespondență*, Tiparul Tipografiei Eparhiale, Sibiu, 1987.
- Popovici, Aurel C., *Stat și națiune. Statele Unite ale Austriei Mari*, Editura Albatros, București, 1997.
- Radu, Sorin, „Considerații privind structura și organizarea presei românești din Transilvania în perioada interbelică (1919–1939)”, în *Apulum*, XXXIII, 1996, pp. 205–221.
- Răduțiu, A., Gyémánt, L., *Repertoriul actelor oficiale privind Transilvania tipărite în limba română*, București, 1981.
- Schaser, Angelika, *Reforme iosefine în Transilvania și urmările lor în viața socială*, Hora, Sibiu, 2000.
- Vălcan, Ciprian, „Hermeneutica răbdării”, în Jacques Le Rider, *Europa Centrală sau paradoxul fragilității*, volum coordonat de Dana Chetrinescu și Ciprian Vălcan, Prefață de Ciprian Vălcan, Postafață de Ilinca Ilian, Editura Polirom, Iași, 2001.

Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.

Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.

ARHITECTURA DIN BANAT ȘI FENOMENELE SOCIO-CULTURALE ÎN ANII 1920-1940

Gabriel SZÉKELY (*Universitatea de Științe Agricole și Medicină Veterinară a Banatului din Timișoara*)

Orașele din Banat sunt situate la punctul de întâlnire a mai multor zone geografice ale Europei, care prezintă și astăzi caracteristicile istorice, culturale, etnice și lingvistice din trecut. Aceste zone învecinate au avut în istorie propria influență asupra evoluției și dezvoltării orașelor din regiunea Banatului. Adevărată poartă a Orientului, dar și loc de întâlnire a „Vestului” cu „Estul”, Banatul a avut de-a lungul istoriei o mare însemnătate culturală și politică. Culturile ce au ajuns aici în diferite epoci au dat naștere unui amalgam unic în felul său, valoros și interesant.

De cele mai multe ori marile curente culturale europene au avut un efect întârziat asupra zonei studiate, în unele cazuri întârzieri de ani, zeci de ani sau chiar secole. Curente culturale și artistice de aici erau mult diferite de forma din țările lor de origine, fie datorită evoluției și schimbărilor survenite în timp, fie datorită modului în care ele au fost înțelese și adoptate de locuitorii din Banat. De remarcat este totuși faptul că aproape toate aceste curente și modele și-au păstrat caracteristicile esențiale, chiar și atunci când în conștiința generală își pierduseră de mult sursele și formele originare. Trebuie reținut faptul că dezvoltarea urbanistică a orașelor studiate a avut un caracter planificat pe tot cuprinsul ultimelor trei secole, de la cucerirea austriacă din 1718 și până în zilele noastre. Perioada anterioară acestui an n-a lăsat însă aproape nici o urmă asupra imaginii de astăzi a orașelor, spre deosebire de orașele din Transilvania care păstrează până în prezent amintirea epocii medievale. Acest lucru se datorează diferitelor războaie și distrugerii ce

Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.

Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.

au avut loc în timp, dar în special planurilor urbanistice elaborate și aplicate de austrieci în perioada imediat următoare cuceririi. Vechile străzi și clădiri, rămase din perioada ocupației otomane, care a durat un secol și jumătate, au fost în mod sistematic demolate și înlocuite, atât pentru a da un nou aspect așezărilor cât și din motive strategice.

Noi tendințe în arhitectura și urbanistica regională

Spre sfârșitul secolului al XIX-lea apare în Europa o tendință importantă de desprindere a teoriei arhitecturii de vechea gândire clasicistă. A început un proces lent de transformare, care s-a bazat pe idei apărute odată cu Renașterea, care au fost accelerate și încurajate de schimbările importante ale structurilor societății ce se afla în fața unei mari transformări și dezvoltări industriale. Astfel, după secole a devenit posibilă afirmarea unor individualități creatoare, care s-au văzut eliberate de normele clasicizante și de viziunile romantice ale unor arhitecți europeni importanți ca Boullée și Ledoux, care și-au pus amprenta pe gândirea arhitecților din secolul al XIX-lea. Filonului raționalist generat de gândirea unora ca Gottfried Semper și Viollet le Duc a putut ieși la lumină, în timp ce au apărut noi deziderate ca de exemplu sublinierea responsabilității sociale a arhitectului. În anii 1800, arhitecții încep să fie considerați proiectanți capabili să creeze clădiri și orașe, nu doar artiști ca în epocile anterioare. Acest lucru se regăsește în scrierile unor artiști și gânditori ai vremii ca: Pugin, Ruskin și Morris. Dezvoltarea economică și socială a gândirii europene a influențat în final și gândirea arhitecților cât și rolul lor în societate. În timp s-a ajuns la o schimbare a mentalității arhitecților conform căreia proiectanții au început să-și atribuie un rol din ce în ce mai mare în modelarea culturii moderne și a modului de viață al oamenilor. Cu toate acestea se poate spune că în multe privințe clasicismul academic și-a păstrat poziția dominantă în prima jumătate a secolului al XX-lea. Existau anumite tradiții culturale ce nu puteau fi modificate cu ușurință, chiar și în contextul unor mari transformări economice, culturale și politice. La început au apărut eseuri, manifeste și proclamații scrise de diferite grupuri

de avangardă care cereau schimbări în concepția arhitecturală, deși nu exista o viziune clară de ansamblu.

În domeniul arhitecturii schimbarea a avut două motive foarte puternice la începutul secolului al XX-lea: pe de o parte dezvoltarea tehnicii care impunea cu tot mai mare forță schimbarea în modul de viață al oamenilor, pe de altă parte noua concepție ce a apărut în toate domeniile artei la acea vreme. Câțiva arhitecți ai perioadei 1900 au devenit prin ideile lor adevărate simboluri ale progresului în domeniul proiectării. Otto Wagner în cartea sa intitulată *Arhitectura modernă* scria: „Arhitectura va fi modernă doar atunci când va interveni nu numai o schimbare a limbajului său, dar în primul rând o mutație esențială a fundamentelor sale teoretice”¹. Apărea deci ideea de a rupe legăturile cu trecutul. Caracteristica poate cea mai importantă a arhitecturii moderne este însă raționalismul ei: „ceva nepractic nu poate fi frumos”, spune Paul Souriau în *La beauté rationelle*. Arhitecții cei mai importanți ai primei jumătăți ai secolului al XX-lea, au fost pe de o parte intelectuali cu o vastă cultură, formați în spiritul vechilor școli de gândire și de proiectare ai Europei, pe de altă parte persoane care doreau foarte mult schimbarea într-un nou context economico-social. Ca în alte domenii (economic, politic), schimbările din arhitectură pe care le-a adus secolul al XX-lea au dus la numeroase convulsii și conflicte de mărime mai mică sau mai mare. În multe cazuri arhitecții carismatici ai epocii moderne au recurs la un limbaj aproape demagogic și au trebuit să lupte pentru punerea în practică a ideilor lor. Se pare că simpla capacitate de a crea o arhitectură nouă de bună calitate nu era suficientă pentru a pune bazele unei cariere deosebite. Discursurile arhitecților moderniști au pornit întotdeauna de la idei raționale, dar de multe ori au trecut dincolo de limitele unei gândiri echilibrate, tocmai din necesitatea de a învinge pe cei care susțineau argumente contrare.

Mișcarea care s-a numit „arhitectura modernă” a știut să profite cu multă abilitate de momentul propice afirmării sale, moment ce a avut loc după

¹ *Apud* Otto Wagner, în Nicolae Lascu, *Funcțiune și formă*, Editura Meridiane, București, 1989, p. 63

Primul Război Mondial. Existau mai multe aspecte favorabile la acea dată: epuizarea cercetării picturii postcubiste, dorința societății de a găsi și integra valori noi, marile programe de reconstrucție necesare după război, noua abordare științifică a problemelor sociale ce câștiga teren. Leonardo Benevolo observă că: „Arta și urbanismul converg în acest moment spre același rezultat: pe de o parte reintroducerea creației artistice la diferite niveluri ale amenajării urbane, pe de altă parte transformarea planificării într-o combinație rațională de interese publice și private, compatibile între ele, în cadrul regulilor pieței și ale competiției economice. Miza este o nouă organizare a orașului, luându-se în considerație ansamblul funcțiunilor sale de cadru fizic, în care viața omului își poate dobândi întreaga sa valoare”².

Este firesc faptul că și la Timișoara și la Arad la sfârșitul anilor 1920 și la începutul anilor 1930 noul curent artistic a început să-și facă simțită prezența. Se schimbaseră foarte multe lucruri față de anii de dinainte de război. În timpul războiului și în anii imediat următori a avut loc o stagnare aproape totală în ceea ce privește construcția de noi clădiri. Mai târziu în anii 1920 stilul dominant pare a fi eclectismul devenit tradițional și stilul neoromânesc. După demolarea zidurilor de apărare a orașelor, fenomen ce a remodelat urbanistic orașul Timișoara începând cu anii 1900, concepțiile urbanistice se schimbă repede datorită modificărilor sociale importante din acea perioadă. Tradiționalele cvartale și străzi coridor ce au dominat de secole peisajul urban european încep să piardă terenul în fața unei noi concepții. Argumentele aduse se leagă de criterii de igienă urbană, de modificarea gustului estetic, de năzuința arhitecților pentru schimbare. Se încearcă reducerea procentului de ocupare a solului și amplificarea spațiilor libere plantate și amenajate. Astfel după secole de urbanism închis (străzi coridor, piețe capsulate) se acceptă și o altă formă a relației dintre volumele construite și spațiile libere, îndeobște numită urbanism deschis, caracterizat prin dispersarea clădirilor în spațiu. De fapt între orașul tradițional medieval sau baroc și concepția modernistă de ocupare a terenului au existat momente intermediare, dintre care cele mai

cunoscute sunt modelele „Parisului Haussmannian”, ale „Ringului Vienez” sau al „Orașului Organic”.

Schimbarea este ușor de urmărit și pe bulevardele Timișoarei ce a apărut odată cu marea reorganizare a orașului în jurul anului 1900. Într-o primă etapă până în anii 1930 conform regulamentelor de urbanism în vigoare străzile erau construite în regim închis fără nici o excepție, cu front continuu al fațadelor spre stradă. La sfârșitul anilor 1920 încep primele tentative de a construi case izolate pe lot. Este vorba de clădiri cu un număr redus de apartamente (de obicei două sau trei), construite pe terenuri rămase libere pe marginea noilor bulevarde.

Dorința moderniștilor de a crea ceva total nou și de a schimba starea de fapt a lucrurilor nu era un secret pentru nimeni. Pieter Oud scria în 1925: „Eu sunt fără rezerve de partea artei moderne, totuși trebuie să recunosc că uneori prețuiesc în ea la fel de mult forța cu care frânge vechiul, ca și talentul cu care construiește noul.”³ Vilele anilor 1930 din Timișoara aduceau într-adevăr „noul”. În contextul general al orașului, erau pete noi interesante de culoare ce contrastau într-o manieră benefică cu orașul istoric, fără a recurge la contraste brutale sau neplăcute. Vilele noi din Aradul interbelic s-au concentrat în câteva zone mici ale orașului, cea mai importantă dintre acestea aflându-se pe malul Mureșului, în apropierea zonei centrale, unde se afla cândva cetatea turcească demolată de austrieci în anii 1760.

Dacă înainte de primul război mondial locuințele preferate de burghezie erau apartamentele din marile palate Art Nouveau, după război sunt căutate casele izolate pe lot cu un număr redus de apartamente. Aceste „case americane” – cum erau ele cunoscute în limbajul uzual – devin caracteristice pentru locuirea burgheză a perioadei interbelice. În același timp în noul context economic se renunța la construirea unor palate de închiriat de mari dimensiuni. Este interesantă această schimbare atât de rapidă a gustului și dezideratelor legate de locuire a celor din păturile medii și superioare. Explicația este legată probabil de fascinația pe care o aduce cu sine de obicei

² Leonardo Benevolo, *Orașul în istoria Europei*, Editura Polirom, Iași, 2003

³ *Apud* Pieter Oud, în Nicolae Lascu, op. cit., p. 54

tot ce este nou și de mirajul cuvântului „modern”. De asemenea a crescut și dorința de individualism a cetățenilor încorsetați până atunci de statul Austro-Ungar. Acesta înfrânase o dezvoltare prea mare a individualismului și promovase în toate situațiile vieții o supunere față de societate și împărat. În aceste condiții, până după Primul Război Mondial, casele de raport atent înșiruite erau considerate cele mai potrivite pentru a asigura ordinea dorită. În același timp aceste clădiri dădeau un aspect urban așezărilor și prin locuirea de tip colectiv reduceau din libertatea cetățenilor. Un alt aspect ce a influențat schimbarea este legat de transformările ce au avut loc în viața economică. Până în 1918 cele mai multe investiții mari din Timișoara și Arad se fac cu credite acordate de marile bănci din Imperiu sau de bănci mai mici locale afiliate acestora. După primul război mondial acest mod de finanțare dispare, ceea ce influențează substanțial și mărimea investițiilor în orașele din Banat.

Dacă pentru marii reprezentanți ai modernismului unul dintre principalele obiective ale noii arhitecturi funcționaliste era rezolvarea problemei locuirii de masă, în orașele din Banat, ca de altfel în toată Europa de Est, casele moderniste făceau parte doar din apanajul burgheziei. În zonele cu locuințe modeste de la periferia orașelor fațadele erau în continuare decorate conform tradiției și nici în rezolvările de plan nu se arătau prea multe căutări noi. Nimic din ideile „mașinii de locuit” ale lui Le Corbusier sau din inovațiile lui Gropius referitoare la tipizarea și prefabricarea elementelor constructive nu s-a aplicat în România anilor 1930. Principalele cauze ale acestui fapt trebuie căutate atât în slaba dezvoltare a industriei, ce nu putea furniza materialele necesare, cât și în guvernările de dreapta ale acestei perioade ce abordau diferit problema socială decât guvernele de stânga la putere în Franța și Germania. În același timp limbajul puterii rămâne clasicismul, ceea ce dovedește și fațada noului palat administrativ construit la Timișoara în anul 1933 și finalizat între 1938 și 1940. Limbajul modernist rămâne în această perioadă un limbaj al inițiativei private, cum se întâmplase inițial și cu stilul secesion, în timp ce statul prefera pentru edificiile sale stilurile istorice considerate purtătoare ale unor valori sigure.

Meșteri, constructori și arhitecți

În mod tradițional, începând cu secolul al XVIII-lea, marea masă a construcțiilor din Banat sunt realizate de meșteri constructori calificați, formați ca ucenici sub îndrumarea unei persoane cu experiență în domeniu sau în școlile destinate meșterilor care apar în Imperiul Habsburgic începând cu anii 1700. Arhitecți diplomați formați în universități nu locuiesc în zona Banatului decât după 1880 când se întorc acasă primii absolvenți ai unor universități de arhitectură din Imperiu sau din Germania. Totuși în cadrul armatei imperiale prezente în Banat, au activat din anii 1700 persoane care dețineau un titlu de arhitect sau inginer militar obținut la Viena. În perioada interbelică cea mai mare parte a construcțiilor încă se mai realizează de către meșteri localnici, capabili să prezinte beneficiarului schițe și să conducă șantierele. Din această cauză putem afirma, că marea masă a construcțiilor au încă un oarecare caracter vernacular, cu excepția clădirilor publice. Acestea din urmă erau proiectate de arhitecți, care trăiau în orașele Timișoara sau Arad, sau erau chemați pentru anumite lucrări din capitalele Budapesta sau Viena. În preajma anilor 1900, în zona Banatului, doar la Timișoara și Arad, trăiau arhitecți cu diplomă universitară, dar nu erau mai mult de cinci în nici unul dintre orașele amintite. În perioada interbelică situația se schimbă datorită apariției unei noi generații care își termină studiile după război la Budapesta, Viena sau la București.

Dintre arhitecții mai importanți care au activat în perioada interbelică la Timișoara trebuie amintiți Gheorghe Bleyer, Mathias Hubert, Albert Krausz, Constantin Purcariu, Edmund Stanzel, Victor Vlad, Martin Wetzl și Michael Wolf. Au mai lucrat la Timișoara în această perioadă arhitecți bucureșteni, precum Leiba Simion (Facultatea de Medicină Dentară), Duiliu Marcu (Sala Capitol, fațada Operei din Timișoara, clădirea Institutului Politehnic), Constantin Nanescu, Ciulli Tascu și Ion Traianescu (Catedrala Ortodoxă din Timișoara). La Arad în perioada interbelică au trăit și au lucrat arhitecții Babocs István, Fenyves Károly, Köver Lajos, Madár Géza, Răfiroiu

Silvestru, Szömörkény Rudolf și Sztrakovits Vilmos.

În această perioadă coninuseră să activeze cunoscuții arhitecți precum László Székely, cel ce a proiectat foarte multe clădiri reprezentative și care fusese primul arhitect șef al orașului Timișoara, Dintre tinerii arhitecți ce se afirmă în Timișoara interbelică îl amintim pe Victor Vlad, promotorul stilului neoromânesc. Trebuie menționate, de asemenea, creațiile lui Albert Krausz, Gheorghe Bleyer și Silvestru Răfiroiu, care au proiectat un număr mare de vile moderniste și mici blocuri de locuințe pentru segmentul social al burgheziei. Apoi, s-a remarcat Victor Déznay, unul dintre primii urbanisti din România, cunoscut în întreaga Europă pentru lucrările sale teoretice.

Contextul social în Banatul interbelic

După anul 1920 mulți dintre cei mai bogați locuitori ai Banatului își pierd parțial averile datorită reformelor economice, în timp ce inițiativa este preluată de noi industriași și negustori întreprinzători. Aceștia devin în multe cazuri comanditarii noilor imobile ridicate în această perioadă. Se construiesc hale industriale, blocuri de locuințe, clădiri comerciale și numeroase vile elegante.

După primul război mondial populația orașelor Timișoara și Arad a continuat să crească. Dezvoltarea industriei și a comerțului a atras țărănimea spre marile orașe. Noii veniți se angajau ca muncitori industriali sau ca ucenici ai meșteșugarilor și negustorilor. Datorită creșterii ponderii populației românești a crescut substanțial și ponderea celor de religie ortodoxă, în timp ce ponderea catolicilor de etnie maghiară sau germană a scăzut. În 1930 catolicii reprezentau aproximativ 50% din totalul populației în timp ce cei de religie ortodoxă reprezentau 35%. În consecință, la Timișoara s-au construit mai multe biserici ortodoxe, din care două de mari dimensiuni. La Arad, populația maghiară, majoritar catolică, era de peste 50% până după 1945. Dintre proprietarii de case etajate la Timișoara, statistica din 1936 arată că aproximativ 40% erau evrei, 20% germani, 10% români și 8% maghiari. În cazul caselor parter situația era diferită: aproximativ 25% erau români, 24%

germani, 20% maghiari și 20% evrei.

Locuința interbelică – rezultat al schimbărilor sociale

În primii ani ai secolului tipurile de locuire din orașele Europei Centrale s-au modificat foarte puțin față de secolele anterioare, cel puțin în ceea ce privește tipurile de planuri. Schema de plan importată de la Viena după 1700 s-a menținut la locuințele urbane până la Primul Război Mondial. Au existat tentative de înnoire în cazul unor locuințe izolate comandate de oameni înstăriți, care au adus cu sine din occident noi tipuri de planuri sau le-au cerut arhitecților să proiecteze pentru ei ceva unic, însă aceste experimente au rămas cazuri izolate. Este greu de spus dacă respectul față de o anumită tradiție sau condițiile impuse de reglementările urbanistice au impus conservatorismul proiectanților și beneficiarilor din această zonă. Oricum societatea austro-ungară era o societate conservatoare, iar meșterii care proiectau și executau cele mai multe clădiri de locuit preferau să urmeze schemele vechi cunoscute. Arhitecții cu diplomă proiectau de obicei case de raport cu mai multe etaje, pentru proiectarea cărora meșterii nu aveau destule cunoștințe.

După 1918 la Timișoara și la Arad, ca și în întreaga Europă Centrală, au avut loc schimbări majore în ceea ce privește locuirea. Pentru prima dată după două sute de ani se renunță la modelele tradiționale. La originea schimbării stau exemplele venite din Occident, unde funcționalismul în doar câțiva ani a înlocuit toate tipurile de locuire urbană cunoscute până atunci. Modelul locuinței urbane cu curte interioară promovată de politica urbană din Imperiu atât de mult timp este abandonat pentru totdeauna, iar noile apartamente sunt concepute în concordanță cu schimbările din societate.

Schimbarea s-a produs la sfârșitul anilor 1920 și începutul anilor 1930 când gândirea funcționalistă a ajuns în această parte a continentului. Noile apartamente erau mai puțin înalte, sufrageriile și-au pierdut din rolul lor de reprezentare, au apărut în planuri dormitoare și camerele decomandate, a crescut numărul băilor. Modernismul a schimbat profund gândirea

proiectanților în doar câțiva ani. Criza de după război a făcut ca nimeni să nu mai construiască case de raport de mari dimensiuni. Unele parcele din zona centrală a orașului, unde ar fi trebuit să se construiască case de raport conform planurilor mai vechi, au ajuns în proprietatea burgheziei îmbogățite care a construit pe ele case individuale elegante de dimensiuni mari, izolate pe lot sau cuplate pe o singură latură. În a doua jumătate a anilor treizeci au fost construite din nou locuințe pentru a fi închiriate, dar aceste blocuri moderniste erau mult mai mici ca volum față de clădirile de raport ale anilor 1900-1914.

Dacă limbajul modernist al anilor 1930-1940 nu se caracteriza la Timișoara sau la Arad prin fațade deosebit de plastice, din punct de vedere funcțional apartamentele corespundeau cerințelor moderne. Campania de construire a stagnat în timpul războiului, ca de altfel în toată Europa, dar după 1945, în scurtul răstimp care a mai rămas până la naționalizarea imobilelor, s-au mai construit un număr de vile și mici blocuri. Locuințele interbelice din Banat se caracterizează în general printr-o simplitate a fațadelor și printr-o împărțire interioară foarte rațională, lipsită de extravagante. Modernismul a fost conceput aici ca un pas spre o locuire cât mai practică care să satisfacă nevoile clasei de mijloc. Formele geometrice pure, care au revoluționat arhitectura europeană a secolului al XX-lea, sunt foarte rare pe străzile din Timișoara și Arad.

Cea mai importantă schimbare este legată de funcția de reprezentare a locuinței. Sufrageriile pierd din importanță, dispar holurile mari și elegante fiind înlocuite de niște „Windfang-uri” mici și economice. Înălțimea tavanului nu mai este la cinci metri înălțime, așa cum cereau normativele și tradiția până acum, ci coboară la trei metri. Ușile masive din stejar, înalte de trei metri ca în palatele renescentiste, sunt înlocuite cu uși simple, înalte de doi metri, cu geamuri pentru a permite o luminare indirectă. Salonul care până acum avea în principal un rol de reprezentare, este adaptat nevoilor unei familii obișnuite. Se caută de comandarea tuturor camerelor, pentru ca locatarii să aibă cât mai multă intimitate. Crește numărul băilor care de acum înainte sunt dotate la fel ca și bucătăriile cu tot confortul.

Toate acestea demonstrează cât de mult s-a schimbat societatea în doar câțiva ani. Dispărând legile scrise și nescrise ale unei societăți tradiționaliste și conservatoare cum era Imperiul, în care fiecare avea rangul său bine determinat și o posibilitate de mișcare redusă, oamenii au optat ca în întreaga Europă și aici pentru mai multă libertate, pentru mai mult individualism. Schimbări au loc nu numai în societate, ci și în cadrul familiei. Există în continuare un salon elegant în apartamentele burgheze, dar nu mai există obligativitatea ca întreaga familie să treacă prin această încăpere atunci când iese din dormitor, așa cum se întâmpla în casele „vagon” tradiționale. Astfel membri familiei pot avea mai multă intimitate. Salonul este frecventat în continuare ca spațiu comun al întregii familii, dar numai atunci când respectiva persoană dorește contactul cu ceilalți locuitori ai apartamentului. Se reduce și contactul cu locuitorii din apartamentele învecinate. Accesul în apartamente se face de acum înainte dintr-o casă a scării, și nu din cursivele care formează acele spații semiprivatizate ale caselor de raport austriece. Cel ce vine acasă sau pleacă este mult mai puțin văzut de vecinii cu care contactele sociale se reduc aproape la zero. Este o lume pragmatică, capitalistă și individualistă, care înlătură ultimele urme ale ierarhiei și ordinii feudale, ale cărei valori mai supraviețuiau în societatea austro-ungară.

Pentru locuințele modeste de la periferie noile lotizări de după 1900 încă nu au permis construirea de case izolate pe lot. Astfel, în cartierele îndepărtate de centru tradiția caselor cu front continuu la stradă nu este abandonată până după 1920. O mare parte dintre muncitorii industriali și dintre servitorii locuiau la periferie în case cu grădini mari, majoritatea lipsite de canalizare și alimentare cu apă. Aceste cartiere aveau un aer mai mult rural decât urban și mulți dintre locuitori se mai ocupau măcar parțial cu agricultura. Astfel era rezolvată în parte alimentarea orașului cu legume proaspete, în timp ce muncitorii din industrie se simțeau mult mai bine aici decât în demisolurile caselor din centru.

Burghezia construiește pe terenurile virane din centrul Timișoarei sau pe malul Mureșului la Arad case izolate pe lot cu un număr redus de apartamente. Casele acestea sunt de obicei simple ca volumetrie, mai mult

sobre decât pline de fantezie. Ferestrele simple au 1,5 m înălțime și au formă pătrată sau dreptunghiulară. Principiile moderniste enunțate de Le Corbusier nu stârnesc interes și nu pot fi aplicate datorită lipsei de tehnică cât și a mâinii de lucru calificate. Acoperișurile terasă, clădirile pe piloți, ferestrele în bandă, planul liber și structura din cadre de beton armat, rămân aproape necunoscute până după 1938, când sunt aplicate la construirea unor clădiri publice. Schimbarea este provocată mai mult de o cerință venită din partea societății, decât de dorința arhitecților de a aplica ideile „moderniste”. Fațadele plane fără reliefuri, șarpantele cu țiglă folosite în continuare, păstrarea pe unele bulevarde a frontului continuu la stradă, fac ca trecerea de la o etapă la alta să fie mai lină în această parte a continentului decât în occident. Desprinderea totală de trecut pare imposibilă aici. Orașele Timișoara și Arad, cât și celelalte așezări mai mici ale regiunii, rămân în ansamblul lor în continuare orașe unitare și destul de sobre în înfățișare. Pragmatismul german a avut mai mult rol în apariția noilor clădiri moderniste decât dorința de a copia noua lume a formelor „moderne”.

Oamenii care se mută în noile „vile” burgheze aparțin unei pături sociale ce s-a emancipat după 1918. Între aceștia se întâlnesc funcționari rang înalt, industriași, negustori și liber profesioniști. Modelul individualist american-britanic se impune tot mai mult în detrimentul locuirii colective tradiționale. Urbanistul Déznai Victor critica în anii treizeci politica urbană de după primul război mondial.⁴ El deplângea faptul că în România nimeni nu urma prevederile „Cartei de la Atena”, că nu se făceau eforturi pentru standardizare și prefabricare în construcții, că nu se făceau proiecte tip pentru casele ieftine ale muncitorilor. În viziunea urbanistului, politica urbană a Vienei din vremea aceea era demnă de urmat. Blocurile de locuințe vieneze numite „Hof”-uri i se păreau o reală rezolvare a problemei caselor muncitorești. Liberalismul din România și abandonarea planurilor ambițioase de la 1900 pentru Timișoara i se par o gravă eroare. Déznai descrie modul

⁴ Victor Déznai, *Broșură de urbanism - Timișoara*, Editura Hunyadi, Timișoara, 1929

cum autoritățile și burghezia au permis și chiar au încurajat la începutul anilor 1930 specula cu terenurile din centrul orașului. Acestea, în loc să fie folosite așa cum se dorea inițial pentru clădiri publice și pentru case de raport, au fost parcelate și cumpărate de noii îmbogățiți, care și-au ridicat case elegante. Liberalismul a dus la dispariția programelor de locuințe sociale, la fărâmițarea parcelelor și la apariția în centrul orașului a unor case parter, sau cu un singur etaj.

Deși aplicarea prevederilor „Cartei de la Atena” ar fi fost o gravă eroare la Timișoara, Déznai avea totuși dreptate în ceea ce privește urmările nedorite ale unui liberalism neîngădit. Se poate spune că în perioada 1918-1935 toate eforturile s-au direcționat spre construirea unor locuințe individuale. Acestea se împărțeau în două categorii: cele din centru ale burgheziei și cele modeste din zona semiurbană a periferiilor. Abia după anul 1933 unii investitori au avut din nou inițiativa construirii unor locuințe colective cu un standard destul de ridicat și dotate cu tot confortul. Este vorba de mici blocuri de locuințe construite în zona centrală, cu un număr de patru până la zece apartamente. Noua campanie de construire a blocurilor a continuat până în anul 1948, când condițiile economice și politice schimbate nu au mai permis acest lucru.

Locuințele sociale

La fel ca și în perioada anterioară la Timișoara și la Arad locuințele sociale ieftine construite pentru muncitori sunt rare. În această perioadă, în ambele orașe, familiile sărace locuiesc în suburbiile care se dezvoltă tot mai mult. Locuințele sunt modeste, cu bucătărie și una sau două camere. Băile sunt puține la număr în unele zone de la periferie, iar materialele de construcție folosite în multe cazuri sunt de proastă calitate. Totuși din punct de vedere urbanistic clădirile respectă alinierea, iar micile grădini din fața caselor sunt îngrijite. Statul nu creează în această perioadă nici un fel de programe pentru construirea unor locuințe ieftine. Există în schimb câteva exemple de firme care construiesc locuințe pentru angajații lor. O astfel de instituție este regia comunală de tramvaie din Timișoara care în anul 1929 inițiază construirea

unui număr de trei case cuplate cu câte două apartamente fiecare pentru angajații regiei. Casele tip se construiesc în același an pe strada Renașterii în apropierea depoului de tramvaie. Locuințele au la parter un living și o bucătărie iar la mansardă două dormitoare. Baronul Neumann, proprietarul fabricii de textile U.T.A. din Arad, a construit de asemenea locuințe ieftine pentru angajații săi.

Faptul că în perioada interbelică în România nu au fost la putere guverne de stânga ca în numeroase țări din vestul continentului, a împiedicat apariția unui program național pentru construirea locuințelor sociale. Pentru Transilvania și Banat este caracteristic faptul că numeroase familii de muncitori locuiau la periferia orașelor în zone semirurale cu case înconjurate de grădini și livezi. În aceste zone periferice condițiile de locuire nu erau proaste, dar lipsa canalizării, a pavajului de pe unele străzi și chiar a rețelilor de apă făcea ca viața să fie destul de grea în unele cartiere. În ceea ce privește politica statului din acea vreme există totuși excepții. Apariția pușinelor locuințe sociale se datorează probabil și legii din 1927, din timpul domniei regelui Ferdinand, care încerca să stimuleze construcția de locuințe pentru muncitori.

Limitele spațiului urban și regulamentele de urbanism

După 1918, Timișoara nu se extinde în teritoriu, dar în interiorul perimetrului urban există încă spații vaste neocupate, rămase libere după dărâmarea zidurilor. Este importantă urbanizarea rapidă a acestor zone din oraș lipsite practic de infrastructură și cu clădiri foarte puține. Cea mai importantă problemă este completarea bulevardelor care unesc centrul (Cartierul Cetate) cu celelalte cartiere care s-au format în afara incintei cetății. Regulamentul din anul 1936 prevede pentru aceste bulevarde la fel ca și pentru zona centrală clădiri cu cel puțin două etaje. Pe bulevardul 3 August 1919 care leagă centrul de cartierul Cetate se poate observa că parcelările făcute după 1920 au propus pe o anumită zonă un front continuu al fațadelor, iar pe o altă porțiune clădiri izolate pe lot. În general clădirile noi de pe bulevarde

sunt izolate conform noilor idei urbanistice din epocă. Acest lucru se poate observa pe Calea Martirilor sau pe bulevardul Take Ionescu continuat cu bulevardul Simion Bărnuțiu. În linii mari direcțiile de dezvoltare prezente în planul lui Emil Szilárd din 1913 nu sunt schimbate, dar se modifică viziunea asupra modului de ocupare a parcelelor și relația cu strada.

Planul urbanistic general realizat de Adrian Suciu, aprobat în anul 1932, a urmat prevederile planului din 1913, dar a propus reducerea suprafeței urbane la 1000 ha, cât și alinieri noi pentru clădiri în anumite zone. Se restudiază prospectele străzilor, încadrându-le în patru categorii: artere mari de penetrare, străzi de circulație locală, străzi comerciale și străzi de locuit. Planul din anul 1936 a preluat în mare parte ideile planului din 1932 și a elaborat regulamente pentru diferitele zone ale orașului, dar a renunțat definitiv la străzile comerciale prevăzute în planurile anterioare.⁵

La Arad au existat în anii 1930, de asemenea, mai multe planuri urbanistice generale. Ultimul plan a fost „Regulamentul de edilitate al Municipiului Arad din 12 august 1941”. În cadrul extinderilor noi au fost prevăzute și mici centre secundare de cartier. Ele echilibrau rolul foarte important al bulevardului care până atunci era singurul centru. Existau și aici zone noi diferite din punct de vedere social. Calea Romanilor și continuarea acestui bulevard de partea cealaltă a râului, acolo unde s-a aflat cândva vechea cetate, zona de locuințe Eroul Necunoscut, au devenit cartiere de vile locuite de burghezie. La acestea se mai pot adăuga câteva străzi pe malul râului în vecinătatea tribunalului, între actualele străzi Splaiul Praporgescu și bulevardul Gen. V. Milea. Vilele construite aici au de obicei un singur etaj și sunt izolate pe lot. Parcelările sunt bine integrate cu vechea tramă a orașului și cu malul Mureșului. În același timp se conturează Cartierul Funcționarilor, zona Subcetate, cartierele Bujac, extinderea către nord a Grădiștei, extinderea către est a Gaiului, extinderea în lungul Căii Radnei către Micalaca, care sunt realizate în spiritul orașului-grădină. Casele din aceste cartiere au de obicei

⁵ Mihai Opreș, *Timișoara: Mică monografie urbanistică*, Editura Tehnică, București, 1987, p. 162

un singur nivel și sunt destul de modeste. Ele au fost destinate muncitorilor industriali care munceau în fabricile din Arad. Toate casele aveau o grădină proprie de dimensiuni mai mari sau mai mici. Aceste cartiere muncitorești noi s-au adăugat cartierelor mai vechi construite la sfârșitul secolului al XIX-lea, aflate tot la periferia orașelor și care semănau mult cu satele din Banat.

Se poate spune în concluzie că în perioada interbelică orașele Timișoara și Arad și-au extins substanțial suprafața ocupată cu clădiri, în special cu clădiri parter la periferie, destinate muncitorilor sau în unele cazuri funcționarilor. Zonele cu vile sunt relativ reduse ca suprafață și sunt amplasate în așa fel încât să completeze vechile centre urbane conturate în secolul al XIX-lea.

Urbanistul timișorean Déznay Victor a criticat în epocă planurile urbanistice. De fapt textul lui Déznay a fost scris în 1929, dar la acea dată realitatea de pe teren reflecta deja starea de fapt, pe care planurile urbanistice ulterioare au întărit-o. Déznay numește speculă imobiliară construirea unor clădiri cu un singur etaj în zonele centrale. El compară evoluția Timișoarei cu reglementările urbanistice din Viena vremii, unde se construiau locuințe sociale multietajate subvenționate de autoritățile locale. Proliferarea unor clădiri cu unul și două niveluri în zonele centrale și fărâmițarea parcelelor, reprezintă după părerea lui Déznay un compromis făcut burgheziei din partea autorităților. El deplânge, de asemenea, demolarea integrală a zidurilor cetății, dispariția piețelor cu o atmosferă intimă din centru și lipsa tehnologiei din occident care permitea deja la acea dată prefabricarea clădirilor.⁶

Imaginea spațiului urban

Evoluția interbelică a orașelor Timișoara și Arad a fost determinată de realitățile sociale și economice ale acelei epoci. Construirea clădirilor izolate pe parcelă a corespuns atât noilor teorii urbanistice cât și cerințelor

beneficiarilor. Politica pronunțată de dreapta a României interbelice a influențat evoluția orașelor prin avantaje acordate păturilor superioare ale societății și prin lipsa aproape totală a programelor sociale care existau deja la acea dată în occident. Dacă în perioada premergătoare celui de-al doilea război orașele Timișoara și Arad aveau numai străzi-coridor construite compact, cartierele sau străzile construite după 1920 avuseseră ca model tipologia orașului-grădină. Schimbarea s-a datorat atât noilor idei urbanistice, cât și schimbării condițiilor economico-politice.

În anii 1930 noile zone ale Timișoarei sunt încă într-o continuă transformare. Rețeaua stradală se extinde la început paralel cu canalul Bega și în vecinătatea marilor bulevarde, pentru ca în timp să fie ocupate toate terenurile rămase libere. Clădirile de locuit noi se caracterizează prin fronturi de clădiri întrerupte, clădiri de înălțime medie și mică înconjurate de numeroase spații verzi. La creșterea foarte mare a spațiilor verzi din oraș au contribuit noile parcuri amenajate în lungul cursului canalului Bega, numeroasele grădini particulare ale vilelor și caselor mai modeste, cât și spațiile verzi din cuprinsul arterelor de circulație: rozarii, aliniamente de arbori, garduri vii etc.

Ideile moderniste au schimbat aspectul orașului. Așa numitul model britanic propus deja cu decenii în urmă de diferiți arhitecți sau urbaniști cu ocazia construcției Ringului din Viena sau al reconstrucției orașului Szeged a fost implementat la Timișoara în anii 1920-1930. Dezvoltarea orașului a făcut ca vaste zone urbane să reflecte noile concepții liberale. Atenția acordată diferitelor tipuri de spații verzi din jurul clădirilor de locuit sunt caracteristice acestei perioade. Trebuie menționate și noile dotări care au apărut pe malul râului Mureș în Arad: terenuri de sport, baze sportive, primul ștrand al orașului și zone verzi mai mici amenajate în apropierea cartierelor noi.

După 1935, reappare interesul pentru realizarea unor clădiri de locuit colective izolate sau încadrate în fronturi stradale mai vechi. Numărul acestor noi blocuri este la început foarte redus, dar ia o oarecare amploare în perioada 1935-1938. Clădirile acestea au de obicei două sau trei etaje și câte două apartamente mai spațioase pe un etaj sau mai multe mai mici. Majoritatea acestor blocuri sunt amplasate la Timișoara la marginea vechiului cartier

⁶ Victor Déznay, *Broșură de urbanism - Timișoara*, Editura Hunyadi, Timișoara, 1929

Cetate sau pe bulevardele care unesc centrul cu cartierele exterioare. În zonele istorice cu front continuu al fațadelor constituite în secolul al XIX-lea clădirile acestea noi sunt integrate atât la Timișoara cât și la Arad în fronturile existente. În zonele nou constituite blocurile rămân de multe ori izolate pe lot conform noilor principii urbanistice. La Arad blocurile noi sunt puține la număr și se regăsesc sporadic în tot centrul istoric, acolo unde existau încă parcele libere pe care se putea construi în perioada interbelică.

Aradul, care a avut o dezvoltare mult mai puțin spectaculoasă în această perioadă, s-a extins cu cartiere de vile pe zone mult mai reduse. În mare, zona centrală nu și-a schimbat caracterul dobândit în secolul al XIX-lea. În ceea ce privește suburbiile, acestea aveau același caracter în cele două orașe și s-au extins mult în perioada interbelică. Parcelările noi sunt în mod evident influențate de ideea orașului-grădină. Clădirile erau în mare parte modeste, iar racordarea lor la rețelele orașului era asigurată doar în unele zone. Această situație a apărut și datorită faptului că Timișoara avea în anii 1930 suprafața orașului Bruxelles, dar o populație de zece ori mai redusă, ceea ce făcea ca echipamentele urbane să fie foarte costisitoare.

Un alt caracter au zonele centrale unde au fost amplasate noile clădiri publice ale orașului Timișoara. Printre acestea se numără clădirile destinate noului Institut Politehnic, clădirea cinematografului Capitol, noua prefectură, clădiri pentru unele regii autonome etc. Clădirile publice au de obicei un caracter monumental și fațade mai apropiate de arhitectura tradițională decât de modernism. La Arad în perioada aceasta nu s-au construit clădiri publice noi decât în număr foarte mic.

Se poate spune că zonele urbane timișorene conturate în perioada interbelică au un aspect aerat, datorită coeficientului redus de utilizare a terenului, clădiri nu prea înalte și multe spații verzi. De aici rezultă valoarea unor zone rezidențiale din Timișoara sau Arad ce au un aspect plăcut și liniștit. Prin coeficientul mic de utilizare a terenului aceste zone au compensat caracterul aglomerat al unor zone învecinate concepute în perioadele anterioare după regula străzii-coridor.

În ceea ce privește opțiunile stilistice, acestea diferă mult de la comenzile

beneficiarilor particulari la clădirile publice finanțate de stat. În cazul comenzilor de stat fațadele moderniste nu sunt acceptate. Se preferă stilurile istorice considerate reprezentative pentru autoritatea statului prin vechimea și conotațiile lor. Stilul oficial promovat de stat în perioada anilor 1920 este cel neoromânesc. Cele mai reprezentative clădiri în stil național sunt noua catedrală ortodoxă din Timișoara și noua fațadă a operei din același oraș. Din a doua jumătate a anilor treizeci autoritățile vor promova neoclasicul și neoromanicul, sub influența arhitecturii lui Mussolini din Italia fascistă. Pentru statul condus de Ion Antonescu modelele arhitecturale italiene sunt potrivite pentru a exprima autoritatea statului totalitar. Pentru această categorie este reprezentativă prefectura nouă din Timișoara, în stil neoclasic și căminul Liceului C.F.R. din Arad (astăzi clădirea Liceului de Artă „Sabin Drăgoi”) în stil neoromanic.

Arhitectura comandată de beneficiari particulari este lipsită de monumentalism. Fațadele sunt foarte diferite, de la neoromânesc sau neoclasic până la modernism pur. Există și multe fațade cu rezolvări hibride în care fațade simple de factură modernă sunt completate cu decorații punctuale sau atice tradiționale care marchează intrarea. De fapt exemplele tradiționale clasicizante sau modernismul pur sunt destul de rare, dominante fiind variantele mixte care împrumută elemente din mai multe stiluri.

Fațadele locuințelor

(A) Clădirile cu fațade eclectice

Eclectismul a avut o tradiție veche în Timișoara și Arad și a reușit să se mențină parțial și în perioada secesionului. Clădirile mai vechi construite la începutul secolului serveau ca model clădirilor mai noi. Se mai construiau clădiri decorate în stil clasicizant și în anii cincizeci ai secolului al XX-lea.

Limbajul eclectic apărea în egală măsură în cartierele mai sărace, pe fațadele caselor parter executate de meșteri constructori, cât și pe fațadele unor clădiri elegante din centru. Atunci când în anii 1930 influența

modernismului crește în cartierele burgheziei, acest lucru se va resimți și în cartierele mai sărace. Rezultatul va fi o îmbinare spontană a elementelor moderne (ferestre pătrate, ancadramente simple etc.) cu decorații ce fac parte din limbajul tradițional. De obicei arhitecții, meșterii și beneficiarii încercau să extragă din funcționalism ceea ce li se părea benefic pentru noile clădiri, dar încercau să păstreze într-un fel și tradiția. Nu este încă lămurită întrebarea de ce unii proiectanți sau beneficiari promovau eclectismul în timp ce alții au preluat regulile estetice moderniste. Oricum după 1920 nu mai apar ansambluri unitare de clădiri cu fațade clasicizante ca înainte de 1900. Printre arhitecții importanți ai vremii care foloseau un limbaj eclectic trebuie amintit Székely László, fostul arhitect șef al orașului, autorul a numeroase palate în stil secesion înainte de 1914. În anii de după război Székely a preferat să se întoarcă către un limbaj eclectic mixt în care apar des elemente clasicizante.

(B) Stilul neoromânesc

Acest stil a apărut la Timișoara după Primul Război Mondial. În primii ani de după 1918 stilul național a fost preferat de către autorități pentru clădirile publice importante. În acest sens trebuie amintită Catedrala Ortodoxă din Timișoara și noua fațadă a Teatrului Național. În afară de Ion Traianescu, arhitectul catedralei, clădirile publice în stil neoromânesc din Timișoara au fost proiectate de doi arhitecți: Duiliu Marcu și Victor Vlad. Victor Vlad este autorul unor clădiri importante din Timișoara în stil neoromânesc dintre care trebuie amintite noua fațadă a Primăriei orașului și clădirea Institutului de Igienă de pe strada Victor Babeș. Un caz interesant este Casa Ciobanu proiectată de arhitectul Mathias Hubert. Clădirea aflată pe strada „Proclamația de la Timișoara” a fost construită în anii 1920 în spiritul palatelor de raport din perioada 1900-1918, ca o completare a unui front format din astfel de palate. Noutatea constă în faptul că beneficiarul i-a cerut arhitectului să folosească motive populare. Acesta pornind de la numele proprietarului a amplasat pe fațadă basoreliefurile care reprezintă un bărbat și o femeie în port popular.

De la sfârșitul anilor 1920, pe noile parcelări destinate construcției de vile, apar primele fațade în stil neoromânesc. Cele mai frumoase clădiri în acest stil se găsesc pe bulevardul Loga. Coloanele brâncovenești decorează de obicei loggii și dau un aer aparte acestor clădiri în contextul arhitectural al Timișoarei. Deși nu formează ansambluri unitare și nu reprezintă un stil dominant, pe străzile noilor cartiere interbelice se pot întâlni case de locuit decorate în stil neoromânesc. Este de remarcat faptul că deși este vorba despre un stil importat dintr-o altă zonă a țării, totuși arhitecți locali celebri au realizat fațade în acest stil la cererea beneficiarilor. Acesta este și cazul lui László Székely.

(C) Modernismul

Vilele cu fațade în stil modernist pur sunt puține la Timișoara și Arad. La Timișoara există astfel de clădiri în vecinătatea Parcului Rozelor, pe bulevardul Take Ionescu, pe bulevardul Michelangelo și pe strada Galați. La Arad se găsesc câteva exemple pe Calea Romanilor și pe malul Mureșului. Aceste clădiri atrag și astăzi atenția prin puritatea formelor și fațadele frumos proporționate. Alături de vilele cu fațade în stil neoromânesc, acestea sunt singurele clădiri din perioada interbelică care evidențiază dorința creatorilor de a adera în mod conștient la un stil. Există clădiri celebre moderniste în Timișoara, precum „Casa cu Trei Fete” de pe bulevardul Michelangelo (numele se datorează unui basorelief amplasat în partea superioară a clădirii) sau clădirea care adăpostește în prezent Facultatea de Medicină Dentară, aflată pe colțul bulevardului Revoluția din 1989 și a străzii Martin Luther. La fel ca și în cazul caselor moderniste din București șarpanta acoperită cu tablă este mascată de un atic înălțat pentru a nu strica unitatea compoziției. O categorie aparte formează vilele tip „vapor” cu livingul ieșit în afara volumului casei la parter și rotunjit după modelul unei prore de corabie.

O altă categorie formează clădirile situate la intersecția străzilor Paris și Colonel Enescu, cât și casa situată pe colț la intersecția străzilor Mihai Eminescu și Patriarh Miron Cristea. Acestea au fost construite în anii 1930,

respectă principiile moderniste, dar au anumite particularități. În primul rând au acoperișuri acoperite cu țiglă și fațade plane cu decroșuri de doar zece centimetri. O particularitate o constituie folosirea cărămizii aparente, probabil împrumutată din arhitectura britanică. E o compensare a absenței jocului de volume real prin folosirea unor cîmpuri de materiale diferite sau striațiuni în tencuială. Intrările sunt marcate prin benzi de ferestre verticale. Este evidentă cunoașterea de către arhitect a artei moderniste, dar în același timp se observă un anumit conservatorism și dorința adaptării noilor clădiri la atmosfera tradițională a orașului.

O mare parte dintre casele anilor 1930 au împrumutat ceva din gândirea modernistă, păstrând și elemente tradiționale. Chiar dacă fațadele simple nu pot fi încadrate în stilul eclectic, atice, terase și alte elemente arhitecturale aduc aminte de stilurile istorice. Este o arhitectură cu elemente stilistice mixte care astăzi dă caracterul unor zone din Timișoara. Clădirile cu locuințe colective cu două sau trei etaje au de obicei fațade foarte simple cu ferestre pătrate și șarpante acoperite cu țiglă. În unele cazuri, intrările sunt marcate prin benzi verticale de ferestre la casa scării. Limbajul arhitectural aparține modernismului, dar este foarte reținut și simplificat. În zonele centrale s-a impus frontul continuu la stradă, în timp ce în zonele nou construite clădirile sînt izolate pe lot.

Limbajul arhitectural al clădirilor publice

Spre deosebire de arhitectura caselor de locuit comandată în exclusivitate de burghezia vremii, o parte dintre clădirile publice vor fi decorate în conformitate cu preferințele stilistice ale autorităților. În acest sens se pot observa două etape distincte în promovarea stilurilor. Într-o primă etapă stilul sprijinit de autorități este cel neoromânesc – promovat în mai multe orașe ale țării. Într-o a doua etapă odată cu începutul dictaturii lui Carol al II-lea se schimbă viziunea autorităților. După această dată va fi promovat un neoclasicism inspirat din arhitectura Italiei fasciste.

În timpul războiului, în 1940, pe plan teoretic G.M. Cantacuzino susținea clasicismul, ca un element important al culturii naționale: „Noi luptăm împotriva Orientului, urmând destinul nostru istoric. Dar purtăm

acest război pentru a ne elibera de influențele nefaste. Astfel eliberați, privim cu mai multă atenție și serenitate civilizația occidentală, care este în spiritul trecutului nostru”⁷. Atunci când vorbeau despre Occident, intelectualii români se refereau în acea vreme de obicei la Italia cu care România era legată prin legături culturale și mai puțin la Franța cu care România era în război. O idee asemănătoare avea și Nichifor Crainic când pleda în timpul războiului pentru o cultură care să se debaraseze de elementele orientale ale ortodoxismului pentru a se apropia de cea latină. Regele Carol al II-lea susținea și el la sfârșitul anilor 1930 stilul clasicist: „Om cultivat, regele Carol acorda o mare importanță artelor. El vroia să-și lege numele de realizări culturale de mari dimensiuni, atât la propriu cât și la figurat. Încuraja dezvoltarea unei arhitecturi oficiale, care era așteptată deja de o vreme de către mulți. Patronează lucrări gigantice, șantieri noi, cât și restaurări a unor edificii vechi – ca de exemplu Palatul Regal. Scara arhitecturii, este la fel cu ambițiile sale: monumentală. Pentru a demonstra că ține pasul cu timpul său, își îndreaptă privirea spre sistemele politice tari. Același lucru îl vor face și arhitecții săi. Astfel arhitectura oficială românească primește o imagine clasicizantă, după modelul unei tendințe generale pe plan mondial”⁸.

O categorie aparte de clădiri formează noile biserici construite la Timișoara și Arad în perioada interbelică. Cele mai multe biserici noi construite la Arad erau ortodoxe și erau decorate în stil tradițional: în cartierul Grădiște, la Piața U.T.A., în Șega, în noua zonă parcelată spre Micalaca. Complexele sportive de pe malul Mureșului la Arad sunt de obicei moderniste, la fel și stadioanele U.T.A. și C.F.R. din același oraș. Cele mai multe și cele mai importante comenzi publice le-a primit în anii 1920 la Timișoara arhitectul bucureștean Duiliu Marcu. El a fost cel care a remodelat fațada Teatrului Național din Timișoara (proiectată de renumiții Helmer și Fellner la sfârșitul secolului al XIX-lea). Beneficiarul (ministerul) a cerut ca fațada monumentală

⁷ Carmen Popescu, *Le Styl National Roumain*, Editura Simetria, București, 2004, p. 305

⁸ *Ibidem.*, p. 32 9

să fie realizată în stil neoromânesc. Ea reprezintă un arc de triumf care din păcate nu este în concordanță cu arhitectura clădirilor învecinate. Proiectul a fost realizat în 1922, iar lucrările la Teatrul din Timișoara au început în anul 1923 și s-au terminat în anul 1927.

O altă clădire importantă proiectată la Timișoara de Duiliu Marcu este Institutul Politehnic din oraș (Facultatea de Mecanică) și căminul studențesc al aceleiași institut de pe bulevardul Mihai Viteazul, construite între anii 1922-1930. Beneficiar al lucrărilor a fost Ministerul Lucrărilor Publice, care a și realizat o primă variantă a proiectului, completată ulterior de Marcu. Și de această dată autoritățile au impus stilul național pentru decorarea noii construcții. Într-un stil asemănător, dar fără decorații neoromânești, a fost realizată fațada sălii de cinema Capitol proiectată în anul 1930 de același arhitect, care a câștigat concursul de arhitectură organizat de minister. Acoperișurile înalte cu țiglă și suprafețele de zid cu cărămidă aparentă se integrează bine în atmosfera generală a orașului. Sala are 1182 locuri, 13 loji oficiale, și 9 laterale de fiecare parte. Duiliu Marcu a încercat, după cum a declarat, să creeze o arhitectură în stil neoromânesc, dar de factură modernă. Cărămida aparentă care acoperă fațadele Politehnicii și ale sălii de cinema Capitol este inspirată de fragmentele rămase din vechile ziduri ale cetății, iar turnurile de pe colțuri de Castelul Huniazilor. Cărămida aparentă, simlipiatra și acoperișurile cu țiglă se încadrează bine în atmosfera clădirilor din zonă.

Biserica Ortodoxă din Piața Mocsony realizată între anii 1931 și 1936 după planurile lui Victor Vlad, are, de asemenea, fațadele inspirate din stilul național. Volumul masiv al clădirii cu un turn rotund lat este flancat de două clopotnițe. Victor Vlad, profesor la Politehnică, a mai proiectat clădiri publice în stil neoromânesc la Timișoara în perioada interbelică printre care noua fațadă a clădirii Primăriei și clădirea Institutului de Igienă din strada Victor Babeș. Fațada clădirii Prefecturii 1938-1943 a fost proiectată de Victor Vlad în stil neoclastic monumental (proiectul inițial a fost realizat de Mathias Hubert în 1933 pentru o școală de fete, dar s-a schimbat destinația clădirii).

Clădirea Primăriei din Timișoara a fost proiectată în anii 1910 de arhitectul Székely László. Construcția ar fi trebuit conform proiectului inițial

să adăpostească o școală de arte și meserii, dar după 1918 clădirea încă neterminată a fost transformată în primărie. Fațadele realizate după 1918 de arhitectul Victor Vlad au fost decorate în stil neoromânesc ca și toate celelalte clădiri publice din epocă. Se regăsesc pe fațadă elemente populare românești și brâncovenești bine armonizate și proporționate. Turnul monumental de pe colțul clădirii gândit de Székely László ca un accent, a devenit un foișor de mari dimensiuni cu trei registre având fiecare trei grupuri de ferestre. Registrul mijlociu are dimensiuni monumentale. Primăria din Timișoara este singura clădire publică importantă decorată în stil brâncovenesc alături de Institutul de Igienă de pe bulevardul Victor Babeș, ambele proiectate de arhitectul Victor Vlad. Intrarea acestei clădiri este marcată printr-o compoziție monumentală în stil brâncovenesc, cu coloane false, având înălțimea a două etaje. Ca și în cazul Primăriei și aici compoziția centrală a clădirii folosește motivul foișorului din arhitectura muntenească din secolul al XVIII-lea.

Stilul neoromânesc a ajuns la Timișoara în etapa lui cea mai târzie. Pentru fațada Operei Marcu a folosit elemente bizantine, în timp ce pentru clădirea Politehnicii a utilizat motive populare. Traianescu la rândul său a combinat în cazul Catedralei stilul moldovenesc cu cel muntenesc. În această fază târzie a stilului se utilizează decorații de proveniențe diferite. Clădirile promovate de stat sunt monumentale și de mari dimensiuni. O parte dintre noile clădiri destinate învățământului au fațade moderniste. Căminul școlii de ucenici construit între anii 1935-1937 pe bulevardul Revoluției din 1989 după proiectul lui Ciulli Tascu are forme geometrice simple și fațada împărțită în benzi continue orizontale de ferestre și zidărie. Clădirea Școlii Catolice Notre-Dame de pe bulevardul Tinereții nr. 9 construit în 1936 după planurile lui Michael Wolf are fațada plană și goluri pentru ferestre dreptunghiulare sau terminate cu arc în plin cintru la partea superioară. Altă clădire publică cu fațade moderniste este Centrul de Telecomunicații din Timișoara de pe bulevardul Mihai Eminescu construit în 1937 după planurile lui Constantin Nanescu. Clădirea are volume masive, simple.

O altă construcție este aceea a „Casei de Asigurări Sociale” (astăzi, Facultatea de Medicină Dentară), construită între anii 1936-1939 după

planurile lui Leiba Simion în colaborare cu șeful de proiect Ionescu, este una dintre puținele clădiri de mari dimensiuni din Timișoara care au preluat integral limbajul modernismului. Clădirea are formă de cub, cu atic înalt care maschează șarpanta și ferestrele ordonate în benzi orizontale. Sala de cinema „Scala” de pe strada Lenau este construită în anii 1937-1938 după planurile lui Mihai Dolliner. Fațada plană modernistă are două benzi orizontale și două benzi verticale de ferestre. O altă clădire modernistă interesantă construită în 1940 este Clubul Muncitorilor de la Regia Comunală de Tramvaie de pe Aleea Sofia Imbroane. La Arad, în această categorie se poate integra clădirea policlinicii de pe strada principală.

Prefectura din Timișoara construită în vremea dictaturii lui Carol al II-lea are un stil clasicizant cu un șir de coloane pe fațadă care au înălțimea a trei etaje. Tot în stil neoclasic s-a construit „Camera de Comerț și Industrie” din Timișoara în anul 1931 după planurile lui Székely László. Dacă în acest caz s-a preferat stilul neoclasic, în cazul căminului Liceului C.F.R. din Arad s-a preferat stilul neoromantic. Dacă regiile autonome, fundațiile care finanțau învățământul, firmele mari sau burghezia care își construia vile, au acceptat modernismul din vestul continentului, autoritățile au continuat să promoveze stiluri istorice. Până după cel de-al Doilea Război Mondial modernismul a rămas în general un stil al burgheziei.

Concluzii

Arhitectura interbelică a schimbat imaginea urbană, în special la Timișoara în zonele centrale ale orașului. Politica liberală, lipsa unor investiții mari ca în perioada precedentă, noua societate dominată de o burghezie care s-a ridicat parțial după 1918, au remodelat orașul și au impus un nou model de locuire, inspirat din exemplul țărilor occidentale. S-ar putea considera că existența simultană a mai multor stiluri pe străzile Banatului interbelic este un lucru ciudat și reduce valoarea zonelor urbane. În fapt, amalgamul stilistic al acestor orașe reprezintă o mare sursă de bogăție culturală, rezultată din armonizarea unor valori de origini diferite. Apartamentele asemănătoare,

alinieră corectă a caselor, integrarea lor în vaste zone verzi ce se află pe terenurile publice sau private, acoperișurile tipice de țiglă, gardurile, curțile, culorile pastelate, sunt toate elemente care contribuie la crearea unor zone unitare urbanistic și arhitectural. Zonele de mici blocuri și vile apărute în perioada interbelică în orașele din Banat au un anumit aer de eleganță și sunt considerate și astăzi cele mai valoroase și plăcute părți ale orașelor în care se află. Urbanității și arhitecturii de astăzi ar putea să învețe destul de mult din studiul acestor străzi. Este atractivă în special gruparea unui număr mic de apartamente (între două și șase de obicei) pe terenuri destul de mari cu mult spațiu verde. Pentru orașe de talie medie soluția interbelică a unor locuințe colective cu un număr mic de apartamente apare astăzi ca o soluție ideală.

Originea culturală și stilistică a arhitecturii interbelice din Banat este diversă. Ea reflectă evoluția societății și culturii care a marcat Europa Centrală din a doua jumătate a secolului al XIX-lea până la al Doilea Război Mondial. După anul 1920, se fac simțite și opțiunile stilistice care marchează clădirile publice din România acelor vremuri. Stilurile preferate de putere apar pe fațadele noilor clădiri culturale, administrative sau destinate învățământului. Un stil cu rădăcini în arta vernaculară, cel Neoromănesc, devine pentru un moment arta oficială, în timp ce eclectismul central european cu rădăcini vechi de două secole, persistă în continuare în mod spontan. Stilul neoclasic inspirat din arta Italiei fasciste și modernismul cubist apar sub forma unor alegeri culturale conștiente, prin care statul și burghezia vremii caută să împrumute modele occidentale. Într-o oarecare măsură putem vorbi și despre o sinteză între arhitectura modernă și cea tradițională a Banatului din cele două secole anterioare.

BIBLIOGRAFIE

- Abraham, Dorel, *Introducere în sociologia urbană*, Editura Științifică, București, 1991.
 Brătuleanu, Anca, *Timișoara in the Interwar Period – Urban planning and architecture* – manuscris
 Derer, Peter, *Locuirea urbană*, Editura Tehnică, București, 1985.
 Lasca, Nicolae, *Funcțiune și formă*, Editura Meridiane, București, 1989.
 Benevolo, Leonardo, *Orașul în istoria Europei*, Editura Polirom, Iași, 2003.
 Hall, Peter, *Orașele de mâine*, Editura All Educational, București, 1999.

- Ilieșu, Nicolae, *Timișoara monografie istorică*, Editura Planetarium, Timișoara, 2003.
- Lanevschi, Gheorghe, *Aradul vremurilor de mult apuse 1834-1914*, Editura Polis, Cluj, 2005.
- Leșcu, Octavian, *Planurile municipiului Timișoara și denumirea străzilor în decursul anilor 1716-2000*, Timișoara, 2003.
- Loos, Adolf, *Keramika*, în *Troztidem 1900-1931*, Editura Adolf Opel, Viena, 1982.
- Munteanu, Ioan, Munteanu, Rodica, *Timișoara. Monografie*, Editura Mirton, Timișoara, 2002.
- Opriș, Mihai, *Timișoara. Mică monografie urbanistică*, Editura Tehnică, București, 1987.
- Palóczy, Antal, *A városok rend*, Editura Uniunii arhitecților și inginerilor din Ungaria, Budapsta, 1903.
- Plank, Ibolya, Hajdu, Virag, Ritoók, Pal, *Fény es forma, Light and Form, Modern Architecture and Photography 1927-1950*, Editura Kulturális örökség védelmi hivatal, Budapesta, 2003.
- Popescu, Carmen, *Le style national roumaine*, Editura Simetria, București, 2004.
- Sedlmayr, Hans, *Pierderea măsurii*, Editura Meridiane, București, 2001
- Vasilescu, Sorin, *Istoria arhitecturii moderne*, Editura Institutul de Arhitectură „Ion Mincu”, București, 1993.
- Déznaï Victor, *Broșură de urbanism – Timișoara*, Editura Hunyadi, Timișoara, 1929.
- Pintilie, Ileana, “Documente din arhive particulare contribuind la cunoașterea unui arhitect timișorean de la începutul secolului XX - Székely László”, în *Studii și comunicări*, Muzeul Județean Arad nr. III/1996.
- Idem*, “Urbanism și arhitectură la început de veac în Timișoara”, în *Analele Banatului*, Muzeul Banatului Timișoara, vol. III/1998.

Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.

Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.

LICEELE IZRAELITE DIN TIMIȘOARA ÎN ANII 1919-1948 ÎNTRE MEMORIE ȘI ISTORIE

Getta NEUMANN (*Comunitatea Evreilor din Timișoara*)

Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.

Învățământul evreiesc la Timișoara începuse în urmă cu sute de ani, odată cu stabilirea primelor familii în oraș. Cea dintâi mărturie despre prezența lor este consemnată pe piatra de mormânt a medicului Asriel Assael (decedat în 1636) din vechiul cimitir evreiesc-sefard din Timișoara¹. Conform tradiției iudaice, în centrul căreia se află studiul, copiii evrei erau instruiți în *heder* și *Talmud Tora*, unde învățau să citească, să scrie și să socotească². Statisticianul maghiar Fényes Elek nota în secolul al XIX-lea: „Această categorie de populație, decăzută și disprețuită, are calitatea laudabilă de a-și trimite cu predilecție copiii la învățătură, cu mari cheltuieli. Rareori vedem vreun evreu, chiar sărac, care să nu știe scrie, citi și mai cu seamă socoti”³.

De la maghiarizare la autoidentificare comunitară

La Timișoara, primele școli israelite, în care învățământul laic, cu limba de predare germană, se îmbină cu cel religios, apar de abia la mijlocul secolului al XIX-lea, în cartierele Cetate și Fabric, funcționând cu intermitențe. 1867, anul Concordatului – compromisului prin care s-a creat Monarhia Austro-

¹ Victor Neumann, *Istoria evreilor din Banat. O mărturie a multi- și interculturalității Europei Central-Orientale*, Editura Atlas, București, 1999, p. 9-21. Pentru inscripția de pe piatra tombală vezi p. 10.

² Despre începuturile învățământului evreiesc la Timișoara și în alte localități din Banat vezi Victor Neumann, *op.cit.*, p. 49-65.

³ Apud Moshe Carmilly-Weinberger, *Istoria evreilor din Transilvania (1623-1944)*, Editura Enciclopedică București. 1994. P.101

Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.

Ungară - reprezintă unul crucial în istoria comunității timișorene. Transilvania și Banatul se aflau sub administrația ungară a monarhiei. Cele două state, Austria și Ungaria, recunosc același suveran, Franz Joseph I (împărat și rege), au ministere comune precum cele de apărare, finanțe și politică externă, dar fiecare dispune de un parlament și de un guvern propriu. Propunerea prim-ministrului Andrassy Gyula de a acorda drepturi egale locuitorilor israeliți din Ungaria este legiferată în 25 noiembrie 1867, ceea ce deschide posibilități de dezvoltare nelimitate pentru cetățenii evrei. În 1868, parlamentul ungar votează *Legea naționalităților* (Legea XLIV) în care se stipula că toți cetățenii Ungariei reprezintă o singură națiune, aceea ungară, au egalitate în drepturi indiferent de religie sau de comunitatea lingvistică din care fac parte⁴. *Legea învățămîntului* (Legea XXXVIII) introducea obligativitatea alfabetizării, dezvoltând instrumente eficiente de omogenizare a populației, respectiv de maghiarizare. Evreii din regiunile aflate sub administrația ungară au fost de acord cu această legislație ce contribuise la emanciparea lor. Drept urmare, aveau să se considere maghiari de religie mozaică.

Congresul comunităților evreiești din Ungaria, Transilvania și Banat ce a avut loc la Pesta (decembrie 1868-februarie 1869) nu a putut împiedica sciziunea evreimii în două curente, cel ortodox și cel neolog, la care se va adăuga, din 1877, acela de status-quo-ante. Ortodocșii evrei au respectat ritul religios întocmai, ceea ce a făcut mai dificilă integrarea lor în societate; neologii introduc reforme ce atenuează rigurozitatea ritului liturgic și a obiceiurilor tradiționale și facilitează integrarea lor social-culturală⁵; cei din status-quo-ante optează pentru o cale de mijloc, pentru situația de dinaintea sciziei. Proiectul înființării unor școli confesionale eșuează din cauza divergențelor în sînul comunităților, copiii evrei frecventînd școlile de stat cu limba de predare maghiară. Acest fapt a declanșat un proces rapid de asimilare.

⁴ Banatul se afla sub administrația ungară a Monarhiei dualiste, Austro-Ungare. Era vorba de zona ce purta numele de *Transleitania*.

⁵ Aron Chorin (1766-1844), rabin în Timișoara și Arad, propusese reforme începînd cu anul 1818. Vezi în acest sens Victor Neumann, "Reforma religioasă și emanciparea politică", în Idem, *Istoria evreilor din Banat...*, p. 67-97.

La începutul secolului al XX-lea, pericolul asimilării complete, prin care caracteristicile identitare sînt anihilate, dar și repetatele răbufniri de antisemitism trezesc în mulți evrei timișoreni dorința de a funda școli superioare cu un învățămînt laic, completat prin cursuri de ebraică și religie în cadrul cărora elevii își pot însuși cunoștințe despre iudaism și despre tradiția sărbătorilor religioase. Totodată, după proclamarea Unirii Banatului și a Transilvaniei cu România, școlile sînt preluate de statul român care introduce româna ca limbă de predare. Copiii evrei de limbă maghiară vor frecventa aceste școli, acesta fiind unul dintre motivele pentru care evreii timișoreni vor întemeia o instituție prin care să-și poată afirma și perpetua identitatea comunitar-religioasă. „În cazul Transilvaniei nu putem vorbi despre asimilarea evreilor la națiunea română, ci mai degrabă de un proces de disimulare care a împins o parte semnificativă a evreimii către autoidentificare etnică”⁶, conchide Gido Attila despre evreii din Clujul interbelic⁷.

Problema identitară nu este deloc simplă și aceasta rezultă – așa cum susține Victor Neumann – din faptul că opțiunile de acest fel sînt în curs de a fi clarificate. În primul rînd, evreii din Banat și Transilvania aveau particularitățile lor de limbă și religie, motiv pentru care și-au propus să se unească. Una dintre importanțele întruniri cu acest scop a avut loc la Timișoara la 27 mai 1923. E vorba de “Marea Adunare a Evreilor din Banat și din ținuturile Aradului”⁸. În al doilea rînd, este vorba de un set de valori comportamentale pe care evreii și-l însușiseră prin coabitarea lor cu mai multe religii și culturi în cadrul Imperiului austriac și al Monarhiei Austro-Ungare și

⁶ Gidó Attila, *Două decenii. Evreii din Cluj în perioada interbelică*, Institutul pentru Studiarea Problemelor Minorităților Naționale, Cluj-Napoca, 2014, p.12

⁷ Este adevărat că între evreii din Cluj și Timișoara erau și diferențe în privința culturii identitare, cei din Timișoara fiind mai cosmopoliți, apropiați codului cultural austriac în vreme ce aceia din Cluj mai apropiați codului cultural maghiar. Vezi Victor Neumann, “Multiculturalism and Interculturalism. The Case of Timișoara” în *Hungarian Studies*, Hungarian Academy of Sciences, Budapest, N.1-2, 2007, p.3-17; Idem, “Timișoara between <Fictive Ethnicity> and <Ideal Nation>. The Identity Profile during the Interwar Period”, în *Balkanica*, Serbian Academy of Sciences, Belgrade, 2013, p. 391-412.

⁸ Cf. Victor Neumann, *Istoria evreilor din Banat...*, p.118-119.

care aveau să pălească după primul război în favoarea naționalismelor etnice. În al treilea rând, în secolul al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea, evreii din Banat și Transilvania au o traiectorie social-politică și civică diferită comparativ cu aceia din Vechiul Regat al României.

Condițiile înființării Liceului Izraelit

Rezoluția de la Alba Iulia stipulează în Articolul III „Deplină libertate națională pentru toate popoarele conlocuitoare. Fiecare popor se va instrui, administra și judeca în limba sa proprie prin indivizi din sânul său”, iar Tratatul minorităților din 9 decembrie 1919, Art. 7., declară că „România se obligă a recunoaște ca supuși români, de plin drept și fără o formalitate, pe evreii locuind în țară pe teritoriile României și care nu pot a se prevala de nici o altă naționalitate”⁹. Mai mult, politica statului român și, din 1922, a ministrului Instrucțiunii Publice, Constantin Angelescu, urmărește centralizarea învățământului și încurajarea identităților comunitar-lingvistice și religioase ale șvabilor, sașilor, evreilor. Bazându-se pe punctul 7 al Tratatului amintit al minorităților, articolul 133 din Constituția României din 1923 ratifică trei decrete-legi din 1918 și 1919 și stipulează încetățenirea evreilor, garantându-le pentru întâia oară egalitatea în drepturi cu oricare alt cetățean român. Potrivit articolului 7 al Constituției României din anul 1866, doar străinii de religie creștină aveau dreptul să devină cetățeni români. Observăm de aici mai exact în ce a constat diferența dintre evreii din Banat și Transilvania și cei din Vechiul Regat, respectiv dintre timpul emancipării unora și timpul emancipării altora.

În 20 noiembrie 1918 se înființează Uniunea Națională a Evreilor din Banat și Transilvania, organizație sionistă care viza recunoașterea evreimii ca minoritate națională¹⁰. În același an, mulțumită eforturilor lui Viktor Jordan și

⁹ Ioan Scurtu (coordonator), Theodora Stănescu-Stanciu, Georgiana Margareta Scurtu, *România între 1918-1940. Documente și materiale*, Editura Universității București, 2001. E-book: <http://ebooks.unibuc.ro/istorie/istorie1918-1940/10-3.htm>

¹⁰ Ladislau Gyémant, *Învățământul evreiesc din Transilvania. Perspectivă istorică* <http://adatbank.transindex.ro/inchtm.php?kod=304%20-%20top>

Ernö Vermes¹¹, comunitățile din oraș se unesc, surmontează diferențele dintre ele și aleg un Curatoriu care înaintează o cerere de aprobare a creării unui liceu izraelit. Curatoriul este compus din personalități de vază ale intelectualității, din proprietari de întreprinderi, din reprezentanți ai celor cinci comunități - Comunitatea Israelită Neologă din Cetate, Comunitatea Status-quo din Fabric, Comunitatea Ortodoxă Autonomă din Iosefin, Comunitatea Ortodoxă din Fabric, Comunitatea Sefardă - cât și din reprezentanți ai Uniunii Naționale. Președintele comunității evreilor din Timișoara era avocatul dr. Adolf Vertes, liderul comunității din Cetate. Deseori erau prezenți la reuniuni rabinii dr. Jakab Singer, din partea comunității status-quo-ante cu sinagoga în Fabric, dr. Miksa Drexler, rabinul neolog de la sinagoga din Cetate, Bernat Schück, rabinul ortodox de la sinagoga din Iosefin și Abraham Schönfeld, rabinul micii comunități sefarde. Invitatul permanent la ședințele săptămânale ale curatorului a fost directorul liceului, dr. Victor Deznai.

În 4 noiembrie 1919, pe baza doar a unei autorizații orale, Liceul Confesional Izraelit își începe activitatea pentru cei 650 de elevi și eleve, 401 băieți și 249 fete, din care 70 de copii neevrei¹², cu un sistem de coeducație și limba de predare maghiara. Toți cei implicați sunt cuprinși de un entuziasm imens pentru această întreprindere de pionierat. Nu existau localuri adecvate, lipsa mobilierul, materialul didactic și multe altele. Clasele au fost repartizate în diferite spații aflate în imobile situate în diferite cartiere ale orașului Timișoara. De exemplu, în săli din Palatul Lloyd, în sala festivă a Comunității Evreiești din Cetate, în clădirea Politehnicii, în săli puse la dispoziție de către alte școli, care, cu bunăvoință, cedează și table și bănci. O fabrică de pălării din Ungaria a donat un microscop. Dr. Rosenthal Marcel, un proiector. Fabrica de textile a oferit materiale la un preț avantajos. Se purtau tratative cu primăria orașului pentru eventuala achiziție a unui teren în vederea construirii școlii. Era nevoie de o bibliotecă. S-au organizat colecte de bani. În această forfotă se născuse conștiința înnoirii printr-o școală izraelită superioară modernă. „Să

¹¹ Kauftheil Ernő, *A Temesvari Zsido Liceum jubileuma, Uj Kelet*, Tel Aviv, 1964.

¹² *Serviciul Județean al Arhivelor Naționale Timișoara*, Fond 39, L.Ev.M. 6, f.6.

nu uităm că ceea ce noi înfăptuim aici, tot ce fiecare profesor săvârșește are influență asupra viitorului și întreaga lume ne privește”¹³, afirma directorul școlii, dr. Deznai.

Sînt luni în care se iau decizii de principiu. Rabinul ortodox Schück revendică cursuri de religie separate, după orientarea comunitară și religioasă, dar Curatoriul hotărăște în unanimitate că liceul, care reprezintă toate comunitățile, ortodoxă, neologă, status-quo-ante și sefardă, va oferi un curs unitar, conținutul cărui va fi stabilit de comun acord de către prim-rabini¹⁴. Programa școlară este cea de stat, cu 2-3 ore de religie și istoria evreilor în plus. În ziua de 2 ianuarie 1920 se emite autorizația Nr. 23527-1919 de către Resortul Cultelor și Instrucțiunii din cadrul Consiliului Dirigent pentru Transilvania, Banat și Părțile Ungurene (Partium). „În temeiul dispozițiunii de lege XXX din 1883, a hotărîrilor Marelui Adunări Naționale din 1 decembrie 1918 din Alba Iulia, prezentîndu-se cu prilejul vizitei mele în Timișoara la 28 septembrie 1919 deputăția comunităților de cult izraelite din Timișoara, am luat la cunoștință înființarea unui liceu confesional izraelit pe lîngă următoarele condiții: ...”¹⁵, scrie șeful Resortului Cultelor și Instrucțiunii din Consiliul Dirigent. Se formulează opt condiții, unele cu implicații dificile. Totuși, acestea sînt rezolvate, așa cum reiese din cererea din 1924 adresată ministrului de către amintitul Curatoriu pentru dreptul de publicitate și dreptul de a emite diplome recunoscute de stat. Tonul este ferm, sigur de sine. Reprezentanții școlilor solicită ceea ce li se cuvine. „Am îndeplinit condițiunile puse în autorizația resortului și în regulamente și anume:

- a) Am desființat coeducația;
- b) Am introdus limba statului ca limba de predare;
- c) Profesorii sunt cetățeni români;

¹³ S.J. al A.N.T., Fond 39, L.Ev.M.6, f.17. Traducere din maghiară.

¹⁴ *Ibidem*, L.Ev.M.5, f.17.

¹⁵ S.J. al A.N.T., Fond 39, L.Ev.M.2, f.7.

- d) Cărțile întrebuițate în școlile noastre sînt manuale românești aprobate;
- e) Limba română și istoria o predau profesori de stat;
- a) Avem clădire proprie și aptă pentru învățămînt;
- b) Predăm conform planului de învățămînt al statului;
- c) Ne acomodăm cu ordonanțele relative la învățămînt;
- d) Garantăm salariile profesorilor;
- e) Asigurăm pensiile profesorilor;

... pierderea acestui drept ar deprima foarte mult evreii din Timișoara dacă ar vedea că eforturile și sacrificiile lor pe calea românizării nu au nici atîta valoare în ochii Guvernului ca să fie recompensate prin recunoașterea dreptului de publicitate”¹⁶.

Particularitatea Timișoarei – decisivă în funcționarea liceelor

Remarcabilă este voința întregii comunități izraelite de a înființa liceul evreiesc cu orice preț. Limba română ca limbă de predare constituie punctul cel mai sensibil. „În ceea ce privește limba de propunere (predare) am admis deocamdată limba maghiară, actuala limbă maternă a elevilor, după cum stabilește petițiunea, cu condițiunea expresă că numai în mod provizoriu și transitoriu, ... treptat (ea urmînd a fi) înlocuită cu limba de propunere (predare) româna întrucît nu se va introduce limba națională evreiască...”, scrie șeful Resortului în 30 ianuarie 1920¹⁷. Procesul verbal al ședinței Curatoriului în care se dezbate acest punct reflectă atitudinea predominantă în sînul comunității, dar și diferitele concepții și curente. Iată ce spune directorul liceului, dr. Victor Deznai: „... dat fiind faptul că ministrul ne-a obligat să întemeiem școala pe bază confesională, conform tratatului de pace și pe baza dreptului nostru ca minoritate avem libertatea să stabilim

¹⁶ *Ibidem*, L.Ev.M.2, f.23.

¹⁷ S.J. al A.N.T., Fond 39, L.Ev.M.2, f.7.

limba de predare. Dar pentru că instrucțiunea din documentul autorizației privitoare la limba de predare nu ține cont de toate acestea – în cazul în care, în ciuda petiției noastre, ministrul va insista asupra acestei instrucțiuni – ce să alegem: româna sau ebraica?”¹⁸.

Nici vorbă să se insiste asupra drepturilor garantate prin lege. Nici vorbă să se cramponeze de limba maghiară. De la bun început, abordarea este pragmatică, scopul suprem fiind înființarea liceului. În faza alegerii între limba română și limba ebraică (idiș ar fi fost o altă posibilitate, dar nu se bucura de prestigiu în rândurile evreilor timișoreni din acea epocă), simțul pragmatic învinge din nou. Argumentele partizanilor limbii române: din cauza dificultății limbii ebraice, elevii nu vor fi în stare să-și însușească materia; copiii trebuie pregătiți pentru viață, iar părinții nu vor considera ebraica utilă, prin urmare își vor trimite copiii la alte școli; chiar și fără ebraică, în comparație cu școlile de stat, liceul va avea un specific propriu în măsura în care oferă o educație în spirit evreiesc. Pentru ebraică pledează mai cu seamă sioniștii care pun accent pe caracterul național și un eventual viitor, chiar dacă îndepărtat, în Palestina. Concluzia este o soluție temporară de compromis: unele materii se vor predă în română, altele, în ebraică. Aceasta pentru că, așa cum spune Deznai cu înțelepciune, dar și cu resemnare și amărăciune: „... noi aici nu avem rădăcini, vom fi întotdeauna „străini”, tineretului trebuie așadar să-i dăm o educație care să-i permită să subziste oriunde în lume. Cu româna nu ajunge departe, cu ajutorul limbii ebraice va putea fi, în schimb, în legătură cu frații noștri de pretutindeni...”

Cum altă cale nu exista, se introduce limba română, o chestiune deloc ușoară. În procesele verbale citim detalii amuzante despre dificultățile profesorilor de a predă în română. Elevii nu știu românește, părinții nici atât. Dintre profesori, cel de română declara la un moment dat că își dă demisia din cauza indisciplinei în timpul orelor!¹⁹. Direcțiunea ia, desigur, măsurile

¹⁸ S.J. al A.N.T., Fond 39, L.Ev.M.2, f.34-37. Traducere din maghiară.

¹⁹ S.J. al A.N.T., Fond 39, L.Ev.M.5, f.16.

necesare ca să se evite incidentele care ar putea provoca pierderea dreptului de publicitate sau ar putea periclita existența liceului.

Cu totul altfel decurge viața școlilor izraelite din Cluj și Oradea. La Cluj, Tarbut²⁰ Zsidó Iskolaegyesület Fiú-, illetve Leánygimnáziuma (Uniunea Școlară Evreiască, Gimnaziul de Băieți, respectiv de Fete) înființată în 1920, este închisă în 1927, făcând parte din școlile „iredentiste” interzise de guvernul român pe motiv că s-au opus utilizării limbii române și au insistat asupra cultivării limbii și culturii maghiare. Când li se desființează școala, evreii clujeni răsuflă cu ușurare²¹. Direcțiunea, profesorii și elevii de la Tarbut Zsidó Iskolaegyesület rămaseră fideli limbii și culturii maghiare predată ca materie principală și făcuseră tot ce era posibil pentru păstrarea identității maghiaro-evreiești. La Oradea, rabinul dr. Kecskeméti Lipót se considera de naționalitate maghiară și de religie mozaică și rostea cuvântări fulminante pentru conservarea limbii și culturii maghiare ca elemente principale și definitorii ale identității evreiești. El susținea că locul evreilor maghiari era pe teritoriul ungar, nicidecum în altă parte a lumii, nicidecum în țara promisă a idealului sionist. Cu timpul, mulți evrei își vor da seama de importanța limbii române, care devenea o condiție indispensabilă atât pentru existența unui învățământ evreiesc, cât și pentru reușitele socială și economică. Retrospectiv, mulți vor considera demersul comunităților clujene și orădene ca neavenit, nemaivorbind de faptul că devotamentul evreilor pentru cultura maghiară nu va fi nicidecum răsplătit.

Cît de diferită este viziunea evreilor timișoreni de cea a clujenilor și a orădenilor! În răspunsul din ianuarie 1920 la comunicarea șefului Resortului Cultelor și Instrucțiunii, concepția Curatorului este formulată răspicat: proiectul pornise de la ideea înființării liceului pe baza apartenenței la naționalitatea evreiască. „Doar din cauza neclarificării problemelor legate de naționalitate, respectiv de religie și limbă, am fost nevoiți să întemeiem

²⁰ Tarbut = cultură (ebraică).

²¹ Tibori Szabó Zoltán, Zsidlic. *A kolozsvári Gimnázium története (1940-1941)*, Editura Mega, Cluj 2012, pp. 43-44.

instituția noastră pe bază confesională”²². Această viziune își găsește expresia oficială comunitară la amintita adunare a evreilor din Regiunea Banat și Județul Arad ce a avut loc la 27 mai 1923 și la care au participat delegați din Timișoara, Arad, Lugoj, Caransebeș, Sănnicolau Mare, Deta, Reșița, Lipova, Curtici, Ciacova și din partea Asociației Naționale Evreiești din Cluj. Dr. Adolf Vértes enunță convingerea care animă adunarea: Se va crea cîndva un stat național pe pămîntul patriei sfinte, iar „evreimea din restul lumii, legată sufletește de acest centru, trebuie să dobîndească statutul de minoritate națională în țările în care trăiește”. Adunarea decide constituirea unei organizații evreiești pentru toți evreii, indiferent de apartenența lor la curentul ortodox, neolog, status-quo sau sionist, care să obțină recunoașterea drepturilor lor sociale și culturale ca minoritate națională²³.

De ce se deosebesc atît de mult evreii din Banat de cei din Transilvania la începutul secolului al XX-lea? Cei din Transilvania își definesc identitatea prin apartenența la limba și cultura maghiară și, în mod secundar, la religia mozaică; cei din Banat se afirmă ca naționalitate evreiască de religie mozaică. Originea etnică și religia apar separat pe tabelul nominal al profesorilor din 1938²⁴, dar acest trend se desena deja la începutul secolului. Unul dintre motive este fizionomia plurilingvă și multiculturală a Timișoarei, un creuzet de comunități aflate într-un echilibru numeric în care evreii își aveau locul lor bine definit și respectat. Conform unui recensămînt de la 1900, evreii numărau după religie 5.788 de persoane și reprezentau 11,66% din totalul populației, ocupînd locul trei ca mărime după germani și maghiari²⁵. Sînt relevante informațiile despre inaugurarea în 1906 a sediului Comunității, o clădire impozantă, realizată după planurile arhitectului Leopold Baumhorn. La festivitate au participat reprezentanți ai oficialităților, prefectul Gregor

²² S.J. al A.N.T., Fond 39, L.Ev.M.2, f.9.

²³ Victor Neumann, *Istoria evreilor din Banat...*, p. 158.

²⁴ S.J. al A.N.T., Fond 39, L.Ev.M.2, f.59. Terminologia din statisticele timpului fusese împrumutată din aceea oficială.

²⁵ Tiberiu Schatteles, *Evreii din Timișoara din perspectivă istorică*. București: Editura Hasefer, 2013, pp. 198-200.

(Gergely) Kabdebo, primarul Károly Telbisz, notarul-șef Josef Geml, șeful poliției Rudolf Bandl, cu toții reprezentînd diversitatea comunitar-religioasă și/sau lingvistică a Timișoarei²⁶.

Pătrunși de importanța istorică a înființării unei instituții care va cultiva și întări identitatea evreiască, Curatoriul și profesorii vor să creeze un liceu modern, de un înalt nivel intelectual. Se adoptă sistemul de coeducație, după modelul unor școli din țările occidentale, așa cum se menționează în procesele verbale. Mereu se manifestă grija ca totul să se petreacă în mod ireproșabil, cu atenție pentru cele mai mici detalii: profesorii sînt sfătuiți să se abțină de la comentarii politice, iar profesoarele să afișeze o ținută vestimentară decentă. Atunci cînd există reclamații din partea părinților privind pedepsele corporale administrate de unii profesori, aceștia „sînt somați să renunțe la asemenea metode pedagogice și educative extremiste”, la asemenea „brutalități”²⁷ Nu e de mirare că Liceul Izraelit, după cum reiese din mărturiile foștilor elevi din anii 1940, era probabil unicul liceu din oraș în care nu erau aplicate pedepse fizice.

Condițiile de funcționare a liceelor

În anul 1923 se interzice coeducația, limba română devine limba de predare obligatorie. Liceul se separă în trei școli: Liceul teoretic de băieți, cu opt clase (patru gimnaziale și patru liceale), director este în continuare dr. Victor Deznai, director pentru toate secțiile liceului; Școala Superioară de Comerț, cu opt clase (patru gimnaziale și patru comerciale), director fiind Isidor Marton; Gimnaziul de fete cu patru clase, avînd ca directoare pe dr. Feodora Weiss. În 1925, din cauza cunoștințelor sale lacunare de română, dr. Victor Deznai este înlocuit la direcțiunea liceului de dr. Iosif Marcus, originar din Cernăuți, un profesor de limbă maternă română, care va deține această funcție pînă în anul 1945, cînd Isidor Marton preia conducerea. Tiberiu Farkas este directorul Liceului Comercial pînă în anul 1948, anul desființării

²⁶ *Ibidem*, p. 125.

²⁷ S.J. al A.N.T., Fond 39, L.Ev.M.5, f.17.

liceelor. Directoarea Gimnaziului de Fete este Johanna Winkler, sucesoare fiindu-i Sidonia Hercz.

Începînd cu anul 1923, amintitele școli funcționează într-un imobil propriu, clădit din fonduri proprii, din colecte și donații, de Comunitatea Evreilor sub președinția avocatului dr. Adolf Vértes. El se află pe bvd. Carmen Sylva nr. 2, mai târziu, bvd. I.V. Lenin, acum, str. Mihai Eminescu. Arhitectul este Gideon Neubauer, iar Jakab Klein supervizează lucrările. Imobilul liceului cuprinde 16 săli de clasă, una de gimnastică, una de desen, un laborator de fizică și de chimie, o bibliotecă însumînd 1.600 de volume, o cancelarie/sală de conferințe și biroul directorului. Ulterior, în anul 1928, clădirii i se adaugă încă un etaj, acolo unde va funcționa Liceul Comercial. Liceul teoretic și Gimnaziul de fete se instalează la parter. În același an, din cauza afluenței elevilor din localitățile din jur în curtea liceului se ridică, Internatul de băieți. El este destinat locuirii și întreținerii a 60 de elevi. Directorii internatului ce va funcționa pînă în 1939 sînt Isidor Marton și soția²⁸. Activitatea liceelor cu drept de publicitate este confirmată prin autorizațiile No. 51, 52 și 53 din anul 1928, autorizații eliberate de Ministerul Educației Naționale pe baza legii învățămîntului particular. Cele două congregații cu cel mai mare număr de membri – neologii din centrul orașului și status-quo-ante din Fabric - se unesc în 1930 într-o singură comunitate, aceea de rit occidental. Comunitatea este mai mare și mai unită ca niciodată.

Pentru a ne da seama de numărul populației evreiești și de ponderea elevilor, cităm câteva cifre disponibile din recensăminte și din evidența liceelor. După recensămîntul din anul 1930 s-au declarat de naționalitate evreiască 7.171 persoane, adică 8% din populație, dar 9.368 de persoane s-au declarat de confesiune mozaică, explicația diferenței de 2.197 fiind distincția ce o făceau aceștia din urmă între etnie și religie. Asociind „maghiarii de religie mozaică”, evreii reprezintă mai mult de 10% din populație²⁹. În fiecare

²⁸ S.J. al A.N.T., Fond 39, L.Ev.M.202, f.9.

²⁹ Tiberiu Schatteles, *Ibidem*, p. 265.

an, în medie, 500 de elevi și eleve învățau în liceele izraelite.

Cetățeni cu drepturi egale, evreii se avîntă să se realizeze în cele mai diferite domenii și săvîrșesc miununi pentru propriul lor succes și pentru bunăstarea obștei. În Timișoara, mai bine de 50% din întreprinderi și majoritatea unităților comerciale erau proprietate evreiască, în aceeași proporție erau avocații, medicii și farmaciștii evrei. Exista o pătură largă și nevoiașă de meseriași, muncitori și mici funcționari, mai cu seamă printre evreii ortodocși, pentru care studiul Torei era incompatibil cu lumea industrială și comercială seculară.

Fisuri apar pe tot parcursul acestei perioade de efervescență socială, economică și culturală. Limitîndu-ne la instituțiile școlare, deja din 1924 se înregistrează manifestări antisemite. În culegerea de documente *Antisemitismul universitar în România în anii 1919-1939* este listată o notă din 16 decembrie 1924: „Adresa directorului Liceului Izraelit din localitate către prefectul poliției în legătură cu agresiunile repetate ale studenților români la adresa elevilor evrei din școala ce o conduce”³⁰. Parcurgînd lista de documente referitoare la antisemitismul universitar, constatăm cu plăcere că acestea sînt semnificativ mai puține la Timișoara, față de Cluj, București sau Iași. Revenim însă rapid la realitate: în Timișoara nu exista Universitate, doar Politehnica, unde nu era picior de evreu!³¹. În 1938, rectorul Politehnicii din Timișoara anunță pe ministrul educației că nu există niciun student evreu în acea instituție de învățămînt superior. În anii trecuți apărea cîte unul, dar era exmatriculat din motive obscure. Poveștile transmise sînt oribile: cîțiva

³⁰ *Antisemitismul universitar în România (1919-1939). Mărturii documentare*. Ediție îngrijită de Lucian Nastasă, cu o prefață de Carol Iancu. Cluj-Napoca, Institutul pentru Studiul Problemelor Minorităților Naționale: Kriterion, 2011. Nr. 117.

³¹ *Ibidem*. Nr. 365. Un fapt asemănător e confirmat de Victor Neumann în temeiul statisticilor publicate de rectorul Politehnicii în anul 1930, cf. Idem, “Timișoara between «Fictive Ethnicity» and «Ideal Nation». The Identity Profile during the Interwar Periode”, în *Balkanica*, Serbian Academy of Sciences, Belgrade, 2013, p. 391-412. Vezi același text în română intitulat “Timișoara interbelică între «etnicitatea fictivă» și «societatea deschisă»”, în Idem, *Interculturalitatea Banatului*, ediția a II-a, ArtPress-Institutul European, Timișoara/Iași, 2013, p. 52-53.

studenți evrei sfidaseră ura antisemită a colegilor lor, alții au fost obligați să abandoneze școala spre a nu fi plătit cu viața³². Fiul lui Isidor Marton, directorul Liceului Comercial, un tânăr zdravăn, a fost în așa hal zdrobit în bătaie încât era fericit că a rămas în viață după două luni de spitalizare³³.

Viața liceelor în anii discriminării rasiale

Antisemitismul subiacent izbucnește, sub forme virulente, din ce în ce mai des, devenind un fenomen aproape permanent. La Timișoara, agitația antisemită este alimentată în special de asociațiile germane. În 1937-1938, guvernul Cuza-Goga introduce legi antievreiești care sînt abrogate după căderea guvernului. Ca reacție la afirmarea extremei drepte și a antisemitismului, mulți evrei devin activi în mișcări antifasciste și de stînga. Sînt vremuri tulburi. Prin Dictatul de la Viena, semnat la 30 august 1940, impus de Germania nazistă și Italia fascistă, România cedează aproape jumătate din teritoriul Transilvaniei în favoarea Ungariei horthyste. Timișoara rămîne în România. Pe atunci nu-i era încă nimănui clar ce noroc au avut evreii timișoreni față de coreligionarii lor din Cluj, Oradea, Satu Mare, Sighet... Dimpotrivă, unii dintre ei aveau nostalgia monarhiei austro-ungare ori le era dor de limba și cultura maghiară, iar alții priveau cu mare îngrijorare ascensiunea legionarilor care, în septembrie 1940, ajung la putere în coaliție cu mareșalul Ion Antonescu. Peste 3-4 ani devine clar faptul că deoarece Timișoara rămăsese sub administrație românească, evreii din oraș au supraviețuit deportării în lagărele de exterminare.

Amintim succint legislația antievreiască introdusă de guvernul Antonescu pentru că a avut un efect direct asupra școlii, a profesorilor, elevilor și părinților. Întreprinderile evreiești sînt boicotate și jefuite. Întreprinderile se „românizează” (cel puțin 50% trebuia să treacă în proprietate creștină). Se dau afară angajații evrei. Unii continuă să lucreze, dar numai cu o autorizație

³² Vezi Schatteles, *op.cit.*, pp. 281-284.

³³ Convorbire în 2014 cu Tomi Laszlo, fost elev la Liceul Izraelit din Timișoara.

specială. Casele proprietate evreiască sunt expropriate și intră în posesia CNR-ului (Centrul Național de Românizare). Evreii nu au dreptul să locuiască într-o casă CNR. Farmaciștii, avocații, inginerii nu au dreptul să-și exerseze profesiunea. Medicii pot trata numai pacienți evrei. Evreii nu au dreptul să aibă angajați ne-evrei. Funcționarii sînt expulzați din instituțiile publice. Evreii nu au dreptul să frecventeze locurile publice: cinema, teatru, operă, terenuri de sport. Se confiscă mașinile, aparatele de radio, bicicletele, etc. Evreii sînt dați afară din armată. Bărbații evrei între 18 și 45 de ani sînt scutiți de serviciul militar și trimiși în detașamente de muncă forțată. Se introduc impozite speciale, iar evreii din localitățile mai mici sînt obligați să se mute în orașele mari, scopul fiind pregătirea deportării lor.

La 29 august 1940, decretul guvernului Gigurtu limitează la 6% accesul elevilor evrei în școlile medii și în universități, iar în școlile elementare de stat elevii evrei urmează a fi primiți numai în limita locurilor disponibile după înscrierea elevilor creștini. Evreii sînt excluși din învățămîntul profesional³⁴. Decretul lege din 11 octombrie 1940 exclude evreii, profesorii și elevii din toate școlile de stat și particulare. Șocul este puternic. Iată câteva mărturii ale foștilor elevi:

Și la noi, la Deva, copiii evrei au fost dați afară de la școală. Abia începusem școala, eram în clasa întâi doar de cîteva zile, cînd învățătoarea mi-a zis că ea mă iubește, dar trebuie să plec de la școală, că a venit ordin. A zis că o să-mi dea cărți și tot ce am nevoie. (Claudia Junger, Haifa, despre cum s-au petrecut lucrurile, cînd era o fetiță de 9 ani)³⁵.

În ziua aceea am ieșit împreună cu doi-trei băieți în parcul de lîngă liceu, ne-am așezat pe o bancă, eram triști. Deodată s-au apropiat doi dintre vechii mei colegi, doi dintre cei care ne înjuraseră și ne provocaseră în ultimii patru ani. Ne așteptam ca de abia acuma să ne

³⁴ Ladislau Gyémant, “Învățămîntul evreiesc din Transilvania. Perspectivă istorică” <http://adatbank.transindex.ro/inchtm.php?kod=304%20-%20top>

³⁵ Getta Neumann, *Destine evreiești la Timișoara. Portretul comunității în secolul al XX-lea*, Editura Hasefer 2014, pp.23-24

provoace, că uite, au ajuns la putere și de acum înainte pot să ne înjure în public. Dar au venit la noi și ne-au spus: „Am auzit ce s-a întâmplat, nu vă mai puteți înscrie în școala noastră. Să știți că ne este rușine. Noi n-am vrut asta, noi nu ne-am gândit la asta. Ne pare rău de cum ne-am purtat până acum! Și să știți că noi suntem convinși că nu va dura mult și o să devenim din nou colegi. Un moment pe care nu am putut să-l uit”. (Tomi Laszlo³⁶, Haifa, despre momentul expulzării la vârsta de 15 ani).

Este admirabil că memoria victimelor a reținut momentele de omenie. Învățătoarea împărtășește tristețea fetei, colegii regretă ieșirile antisemite - toți sînt conștienți de nedreptatea măsurilor discriminatoare. Decretul-lege antonescian tolerează existența școlilor evreiești particulare, în care, în acești ani, profesori și elevi își găsesc un refugiu. Eforia Școlilor Izraelite insistă pe lângă Ministerul Culturii Naționale : „... cu onoare comunicăm că școlile noastre timp de 21 ani am avut dreptul de publicitate cu rezultate foarte bune la examenele de bacalaureat activînd în sensul românizării populației”,³⁷ dar din anul 1940 școlile izraelite își pierd dreptul la publicitate. Se țin examene de încheiere a studiilor liceale sub președinția avocatului dr. Samuel Ligeti, președintele Comunității Evreiești din Timișoara, dar certificatele emise nu au valoare.

În această ambianță de antisemitism fățiș, directorul dr. Marcus atrage mereu atenția elevilor asupra disciplinei, asupra unui comportament regulamentar și asupra ținutei corecte. Elevii purtau uniformă și șapcă, iar numărul de ordine trebuia cusut pe bluză și pe palton, astfel încît să poată fi identificați în oraș. Urmările nerespectării regulilor puteau fi foarte grave, de exemplu elevii din București găsiți fără număr pe braț fuseseră eliminați. Sînt rugați cu insistență să vorbească între ei exclusiv în română. În Registrul de comunicări de ordine, pe 5 noiembrie 1940, directorul dr. Marcus notează că elevii au ieșit pe stradă vociferînd, „ca și cum am trăi timpuri normale”, au fost

³⁶ Ibidem.

³⁷ S.J. al A.N.T., Fond 39, L.Ev.M.175, f.110

reperați de elevii de la Liceul Industrial, înjurați cu termenul de „Jidani!” și atacați. Directorul remarcă: „Evreul nu poate fi azi zgomotos pe stradă, strada nu e a lui...”³⁸. E o atmosferă intimidantă, dar comportamentul supus și umil nu e pe placul băieților. Arnold Junger din Haifa povestește:

LICEUL CONFESIONAL IZRAELIT DE BĂIEȚI FETE ÎN TIMIȘOARA
GIMNAZIUL DREPTUL DE PUBLICITATE

COPIE MĂTRICULARĂ
Anul școlii: 1942 - 1943
Volanul
Clasa: IV a școlii
No. 204.

Elevul Lasko, I. Iona născut la anul 1925 luna Decembrie ziua 19
de cetățenie română în Timișoara, jud. Tim. For. în al. Stat. școlii Școala
de susținere naționalitatea tatălui evreu profesia tatălui funcționar
religiunea tatălui evr. a mamei evr. a școlarului evr. Vaccinal anul 1935
luna Decembrie ziua 23 Locuința părinților sau a tatorului este în comuna Timișoara
judetul Tim. For.

A fost înscris în clasa IV a acestei școli pe baza certificatului eliberat de Dir. Conf. Școlii
sub No. 192 din 1942
A fost admis în clasa IV a acestei școli în baza concursului depus în anul 1933
la școala

Model No. 38.

| OBIECTELE | Note Trimestriale | | | Media anuală | Absențele Trimestriale | | | Note la examenul de corespondență | | | Media totală | OBSERȚII | | | |
|--------------------------|-------------------|----------|-----------|--------------|------------------------------|----|----|-----------------------------------|-----|-----|--------------|----------|---------------------|--------------------|-----|
| | Trim. I | Trim. II | Trim. III | | Trim. I, Trim. II, Trim. III | | | Scr. | Or. | Med | | | Scr. | Or. | Med |
| | | | | | M. | N. | M. | | | | | | | | |
| Religia | 10 | 10 | 10 | | | | | | | | | | | | |
| Limba română | 8 | 8 | 8 | | | | | | | | | | | 100 | |
| „ ebraică | 7 | 7 | 7 | | | | | | | | | | | 70 | |
| „ latină | | | | | | | | | | | | | | | |
| „ elină | | | | | | | | | | | | | | | |
| „ franceză | 10 | 10 | 10 | | | | | | | | | | | 10 | |
| „ germană | 9 | 9 | 9 | | | | | | | | | | | 90 | |
| Istoria | 7 | 10 | 9 | | | | | | | | | | | 90 | |
| Geografia | 7 | 10 | 10 | | | | | | | | | | | 100 | |
| Filozofia | 10 | 10 | 10 | | | | | | | | | | | 10 | |
| Drept | 10 | 10 | 10 | | | | | | | | | | | 10 | |
| Matematica | 8 | 10 | 9 | | | | | | | | | | | 90 | |
| Științele fizico chimice | 8 | 9 | 9 | | | | | | | | | | | 90 | |
| Științele naturale | 10 | 10 | 10 | | | | | | | | | | | 10 | |
| Igiena | | | | | | | | | | | | | | | |
| Muzica | 9 | 9 | 9 | | | | | | | | | | | 90 | |
| Desenul | 10 | 10 | 10 | | | | | | | | | | | 100 | |
| Calligrafia | | | | | | | | | | | | | | | |
| Gimnastica | 10 | 10 | 10 | | | | | | | | | | | 100 | |
| Lucru manual | | | | | | | | | | | | | | | |
| Gospodăria | | | | | | | | | | | | | | | |
| Purtarea | 8 | 10 | 9 | | | | | | | | | | | | |
| Frecvențarea | freq. | freq. | | | | | | | | | | | | | |
| Formă exterioară | | | | | | | | | | | | | | | |
| Media generală | 8,4 | | | | | | | | | | | | 9,20 (cu opondența) | Corectul trimestri | |
| Situația în lună | promovat | | | | | | | | | | | | clasificat al | | |
| Situația în Septembrie | | | | | | | | | | | | | | | |

Partida din matricolă închisă prin liberarea certificatului No. 204 din 10 Iunie 1943

1943. Liceul Confesional Izraelit funcționează fără drept de publicitate

³⁸ S.J. al A.N.T., Fond 39, L.Ev.M.125, Registrul de comunicări de ordine, f. 86.

Liceul era în centrul Timișoarei, într-o clădire superbă. Noi, copiii, mergeam după școală pe un câmp să jucăm puțin fotbal, apoi mergeam acasă. Când veneam de la școală, prima trecere pe bulevard era pe lângă liceul Diaconovici Loga. Acolo luam de obicei prima bătaie. După aceea mergeam mai departe și treceam pe lângă Banația, școala germană, unde e Medicina acum. Acolo ieșea a doua ceată de băieți. Aștia erau nemți hitleriști, erau mai feroce. Așa era atunci, în '38-'39, când mișcarea legionară era în floare³⁹.

Încă o relatare despre bătălii între băieți de la Desideriu Cohen din Lod, Israel:

Sistematic ne așteptau huligani dinăștia! Eu veneam din Iosefin cu tramvaiul și mă întorceam cu tramvaiul. Seara se urcau în tramvaiăștia de la Banația, acolo unde actualmente este Medicina. Ce să-ți spun? Unul cu două capete mai mare decât mine. A stat în spatele meu, eu nu l-am văzut. Numai am simțit că ceva mă-mpunge! Și-atunci m-am uitat în spate și am văzut cine este. Ne-au bătut, ne-am bătut, i-am bătut! Depinde, știi? Depinde de câți veneau⁴⁰.

De remarcat că violența încăierărilor nu depășea mult vehemența unor ciocniri băiețești, dar nu trebuie să uităm că din 1940 antisemitismul e oficial, e statal și asigură un suport solid antisemitismului individual, conferind acestor înfruntări o dimensiune care depășea certurile între copii. Dar, în comparație cu multe alte locuri din Europa acelor vremuri cumplite, un băiat evreu avea totuși posibilitatea să riposteze la agresiuni.

În toamna anului 1940, edificiul liceului este rechiziționat, iar Internatul Școlar este pregătit în scopul instalării Facultății de Teologie din Cluj. În 4 ianuarie 1941, Primăria somează Liceul Izraelit să cedeze etajul clădirii pentru plasarea Gimnaziului romano-catolic maghiar, dar, în cele din urmă, se instalează spitalul militar german, iar liceele sînt adunate la parter.

³⁹ Getta Neumann, *op.cit.*, p. 102.

⁴⁰ *Ibidem*, p.163.

În curînd se dispune evacuarea întregii clădiri care din 1942 va deveni sediul Chesturii Poliției Timișoara. Comunitatea Evreilor face eforturi imense ca învățămîntul să continue în mod normal, cu toate că localurile sînt improvizate, profesorii - cei trimiși la muncă obligatorie - trebuie supliți și întreaga comunitate este terorizată. Familiile elevilor se luptă cu mari probleme: mulți bărbați sînt departe de casă, în lagăre de muncă forțată; mulți au fost concediați și cîștigă cu greu un ban; alții și-au pierdut baza existențială, magazinele și întreprinderile fiind „românizate”; proprietarii de imobile sînt expropriați, iar cei care locuiesc în imobile proprietate evreiască sînt obligați să-și caute o locuință în alt loc, de obicei într-un cartier periferic. Pauperizarea populației evreiești și tensiunea provocată de pericolul deportării în Transnistria sau, ulterior, într-un lagăr de exterminare (fiecare are pregătit un rucsac cu lucruri esențiale și bocanci) arată cît de nefavorabile erau condițiile pentru funcționarea liceelor. Cu toate acestea, ca o dovadă a triumfului rațiunii și a umanismului, liceele izraelite își dovedesc tăria morală și intelectuală și excelează în acești ani. În mod paradoxal, liceele cunosc o perioadă de glorie.

Se jonglează cu inventivitate între diferitele posibilități de continuare a cursurilor. Liceele de băieți funcționează în anii școlari 1940/1941 și 1941/1942 în localul Școlii Primare Izraelite din Fabric (Str. Caragiale 1) și chiar în incinta Sinagogii din Fabric, Gimnaziul de fete, în localuri puse la dispoziție de Comunitate în imobilul ei, (Str. Gheorghe Lazăr nr. 5), iar Liceul comercial în curtea sinagogii din Fabric. În anul 1942, evacuîndu-se imobilul ce a servit ca sediu al Comunității, iar școala primară fiind la rîndul ei rechiziționată de Ministerul Muncii, o parte a Liceelor de băieți și a Gimnaziului de fete este plasată într-o casă particulară închiriată în acest scop (Str. Caragiale nr. 18), șase clase, iar o altă parte în localuri adaptate din sinagoga din Fabric, două clase.⁴¹ În preajma gării din Fabric se închiriază o vilă, numită „Pacsirta”⁴², după birtul de faimă dubioasă din vecinătatea

⁴¹ *S.J. al A.N.T.*, Fond 39, L.Ev.M.202, f.9; 172, f. 65.

⁴² Rândunica (maghiară).

imediată, o casă cu camere tip vagon pe care elevii trebuiau s-o traverseze pînă ajungeau la sala lor de clasă. Se fac acte de bravură logistică, iar cursurile continuă să fie susținute și se face carte.

O notă din 11 mai 1942 consemnată în „Registrul de comunicări de ordine” relevă situația absurdă în care funcționa liceul. Directorul Marcus comunică ordinul conform căruia după serbarea școlară obișnuită are loc: „Sărbătorirea Mareșalului Ioan Antonescu, Conducătorul Statului, care împlinește 60 ani. Un profesor va vorbi despre marea personalitate a Mareșalului și înfăptuirile sale, se vor executa cîntece patriotice și se vor declama poezii eroice”⁴³. Școala era obligată prin ordin să serbeze pe conducătorul guvernului, cel ce o privea de dreptul de a emite diplome, cel ce o expulzase din sediul ei și o amenința cu deportarea.

În 1941, după recensămîntul evreilor ordonat de Ion Antonescu, numărul evreilor din oraș este de 11.788 de persoane, 10,7% din populație⁴⁴. În decembrie 1942, la Liceul Teoretic pentru Băieți sînt 226 de elevi și 12 profesori; la Gimnaziul Izraelit de Fete, 178 eleve și 11 profesoare; la Liceul Izraelit Comercial, 31 elevi și 7 profesori (profesorii bărbați nu erau admiși ca profesori la fete și nici profesoarele la băieți). 435 de elevi și eleve, 30 de profesori și profesoare⁴⁵. Finanțele liceului nu erau niciodată strălucite, iar acum, cînd elevii săraci, din ce în ce mai numeroși, sînt parțial sau total scutiți de taxe școlare, situația este dramatică. În lucrarea *Privire generală asupra școlilor secundare izraelite din Timișoara* publicată în anul 1942 și semnată de directorul dr. Iosif Marcus și secretarul Albert Wagmann, este prezentat bugetul. Venituri: Lei 3.800.000 lei din taxe școlare; Cheltuieli: 6.800.000 lei (salarii, pensii, chiria, impozite, diverse, extraordinare). Deficitul de 3.000.000 de lei trebuia să fie acoperit de comunitatea evreilor din alte venituri⁴⁶.

⁴³ S.J. al A.N.T., Fond 39, L.Ev.M.125, f.144.

⁴⁴ Tiberiu Schatteles, *l.c.*, p. 264-265; p 364.

⁴⁵ S.J. al A.N.T., Fond 39, L.Ev.M.202, f.9; 202, f. 26.

⁴⁶ *Ibidem*, 202, f.9

Cei 435 de elevi și eleve, cei 30 de profesori și profesoare depun cele mai mari eforturi pentru ca învățămîntul să se desfășoare în condiții optime. Se țin conferințe săptămînale cu părinții, profesorii fiind la dispoziția lor timp de o oră. Diriginții au un rol educativ și moral mult mai semnificativ decît în timpuri normale. Societatea de Ajutor a Liceului înființată în 1932 se străduiește să ajute elevii nevoiași. Tînărul rabin și profesor de religie dr. Ernest Neumann, împreună cu președintele Comunității, dr. Samuel Ligeti, merg din casă în casă ca să consoleze și să încurajeze populația evreiască a Timișoarei. Se caută soluții pentru a oferi cursuri prin corespondență elevilor săraci și, mai cu seamă, celor din orașele și satele din jur care nu au posibilitatea să frecventeze cursurile. Se fac cereri pentru autorizații de călătorie pentru elevii și profesorii care au familia în alte localități, evreei neputînd circula dintr-o localitate în alta fără acceptul autorităților. Elevii care împliniseră 18 ani sînt mobilizați la muncă forțată în detașamente locale. Școala reacționează prompt și programează cursuri după-amiaza, astfel că tinerii după nouă ore de muncă fizică grea, frînți de oboseală și murdari, învață pînă seara și reușesc să încheie programul curricular.

În anii în care accesul la cinema, teatru, operă le era interzis evreilor, cercurile extra-școlare de literatură universală și literatură ebraică, istorie, științe, matematică, arte și în special muzică sînt mai frecventate ca niciodată, la ele participînd și foști elevi, absolvenți ai liceului. Profesorii, printre ei intelectuali de seamă cu publicații și, mai tîrziu, cu o carieră universitară, își dăruiesc timpul, energia și cunoștințele cu generozitate. Situația este excepțională, iar profesorii și elevii se comportă corespunzător și sînt la înălțime. Să amintim pe cîtiva: Dr. Victor Deznai, profesor de franceză și urbanist, un adevărat cărturar, Marika Neumann, profesoară de matematică, admirată pentru competența și dăruirea ei, Frederic Hauben, profesor de latină, autor a numeroase publicații, dr. Max Eisikovits, profesor de muzică, compozitor și muzicolog, dr. Ernest Neumann, prim-rabin timp de 63 de ani al Comunității, Francisc Frucht, cunoscut ca poet sub numele de Anavi Adam, dr. Iosif Marcus, profesor excelent de latină și director chibzuit și

uman. Distanța obișnuită între profesor și elev se diminuează în aceste circumstanțe. În evocări pline de prosepțime, elevii își amintesc cum jucau fotbal și discutau despre politică și situația de pe front cu dirigintele lor dr. Ernest Neumann, care se informa ascultând radio BBC la un vecin. Aparatele de radio fuseseră confiscate, dar mulți povestesc cum se găseau timișoreni de treabă ce le permiteau evreilor să asculte știrile în casele lor.

Exemple de solidaritate și omenie în anii dictaturii fasciste

Barbaria era la putere, dar spiritul timișorean amintit, născut din coexistența cultural-comunitară și din civism, nu dispăruse. Într-o scrisoare adresată lui Ion Antonescu, câțiva intelectuali din Banat protestează: „Oricare ar fi concepția noastră față de evrei, sîntem creștini și oameni... și ne cutremurăm la ideea că cetățenii unui stat ar putea fără nici o vină să fie despuiți de tot avutul lor și alungați din țara în care s-au născut și în care zac de secole osemintele părinților, bunicilor și străbunicilor lor”⁴⁷.

Cunoaștem multe exemple de solidaritate cu evreii din acei ani. Tatăl lui Miki Raviv (numele a fost adoptat în Israel, la origine era Nicolae Wächter) e trimis la muncă obligatorie, iar mama rămîne singură cu un copil mic în locuința care este rechiziționată de germani. E disperată, dar vecinii Lucica și Ioachim Cârloabă îi propun să se mute la ei în casă. „Oameni buni, oameni minunați!”, povestește Miki⁴⁸. Corespondența dintre doi foști elevi, Imre Deutsch din New York și Tomi Laszlo din Haifa, evocă alte exemple de comportament cinstit și curajos. Imre își aduce aminte că la 11-12 ani el era spectator asiduu la operă, cu toate că evreilor le era interzisă frecventarea localurilor publice. Tomi, pe atunci de 16-17 ani, confirmă că de multe ori românii „închideau ochii” la directivele de discriminare. Istoria lui este

semnificativă. „A propoz de operă, mi-am adus aminte că în vara lui 1943, Filarmonica din București dirijată de George Georgescu a dat un concert la Timișoara și o grupă de evrei care lucrau într-un detașament de muncă la Primărie au fost trimiși la operă să ajute la transportul instrumentelor. Maestrul Georgescu a remarcat că acești băieți păreau cam intelectuali și i-a întrebat de unde au ajuns să fie hamali. Când a aflat că e vorba de tineri evrei din detașamente de muncă obligatorie, le-a dat invitații gratuite pentru concert”⁴⁹.

Aceeași idee de omenie este la baza povestirii cu tîlc a fostului elev Bernhard Rothenstein, care va deveni profesor universitar de fizică la Politehnica din Timișoara și un fizician cu numeroase publicații. S-a întîmplat la una dintre șezătorile literare cu profesorul Frucht (Anavi Adam). Era prin 1942-1943. În cadrul liceului funcționa un Cerc Cultural. Ne întîlneam săptămînal în sala festivă de lîngă Templul din Fabric, iar elevii își prezentau operele literare sau scurte eseuri despre lecturile lor. Eram sprijiniți de profesorii Frucht, Kardos, Hauben și Kun. Într-o sesiune a Cercului, prezentam în sistemul de teatru radiofonic piesa autorului german Ernst Toller, cu titlul „Hinkemann”. Piesa are un profund caracter pacifist, înfățișînd suferințele unui om întors de pe front, invalid și traumatizat sufletește. La un moment dat, prin una dintre ferestre a pătruns un bolovan, care, din fericire, nu a rănit pe nimeni. Profesorul Frucht a sărit de la locul său, ieșind în mare viteză din sală. După cîteva minute s-a întors, ținînd de guler un elev de la liceul Banația⁵⁰ (temutele „șepci roșii”). L-a legitimat și i-a explicat că cei din sală audiau piesa unui autor german, dușman convins al războiului în care mulți nemți au murit și mor. După care i-a dat drumul să plece. Scenele din acea după-amiază mi-au revenit de multe ori în minte, gîndindu-mă că, pe lîngă filozofie, profesorul Frucht m-a învățat și o puternică lecție de viață, de neuitat: Capul sus⁵¹ ! Într-o vreme în care obiectivul statului german era anihilarea poporului evreu, cînd partizanii politicii lui Hitler se aflau nu

⁴⁷ Scrisoare trimisă cabinetului Antonescu de către un cerc de intelectuali timișoreni. *Arhivele Comunității Evreilor din Timișoara*, Dosar nr. 75/1941, fila 105, apud Victor Neumann, *op.cit.*, p. 142.

⁴⁸ Getta Neumann, *ibidem*, p. 342.

⁴⁹ Amintiri publicate pe revista online a evreilor timișoreni www.bjt2006.org, septembrie 2014.

⁵⁰ Liceul german.

⁵¹ Getta Neumann, *l.c.*, p. 451-452

numai în Germania, ci și printre locuitorii germani din Timișoara, copiii evrei perseverau să vorbească și să studieze limba și literatura germană! Credința în valorile universale, în binele și frumosul creat de oameni, indiferent de etnie sau religie, era o victorie a umanismului asupra barbariei.

De la bun început, liceele au încurajat organizațiile sioniste care au recrutat membri din rândurile elevilor. După convorbirea cu profesorul Goldstein, Organizația Sionistă din Transilvania comunică într-o scrisoare din noiembrie 1940 că vor trimite 242 cărți. „Aceste volume au fost alese – pentru tinerețea evreească – de domnul prof. Goldstein și conțin lucrările cele mai valoroase și reprezentative ale literaturii palestinene”⁵². Aceste rînduri au un miez emoțional aparte cînd cunoști destinul tînarului profesor de religie și ebraică Ernest Goldstein-Zehavi. *Prima lecție de ebraică începea cu Iam (marea), Ba Iam Onia (vaporul pe mare)*, povestește tot Bernhard Rothenstein, *prevestind parcă faptul că profesorul meu de ebraică va sfîrși cu Mefkure, undeva, pe fundul mării, în drum spre țara visurilor sale*⁵³. Tînarul sionist a pierit pe vasul Mefkure împreună cu cei peste 300 de pasageri care sperau să se așeze într-o țară în care nu va exista antisemitism.

Sfîrșitul învățămîntului evreiesc la Timișoara

După 23 august 1944, măsurile legislative antievreiești sînt abrogate și liceele își recîștigă dreptul de publicitate și vechiul sediu. Deja în septembrie 1944 se formează comisii speciale de bacalaureat pentru elevii evrei care nu puteau să se prezinte la examene în anii 1940-1944. Patru generații de tineri sînt examinați, iar cei care obțin diploma de bacalaureat se pot prezenta imediat la examenul de admitere la Politehnică. Legea Voitec din 30 noiembrie 1944, purtînd numele Ministrului Educației Naționale „fixează sesiuni de examene speciale pentru ca elevii să-și poată recupera anii pierduți (1940-1944) de pe

⁵² S.J. al A.N.T., 173, f.90

⁵³ Getta Neumann, *l.c.*, p.452. În august 1944, vasul Mefkure, pe care se afla profesorul Goldstein, a cunoscut aceeași soartă ca și vasul Struma în decembrie 1941: în drum spre Palestina, a fost scufundat de un submarin german.



1944. Prima serie de absolvenți după lovitura de stat din 23 august

urma legilor rasiale”⁵⁴, asigură avantajele celor întorși din lagăre, organizează o sesiune deschisă în care elevii sau studenții se puteau prezenta la examene în momentul în care se simțeau pregătiți.

Despre examenul de admitere din 1944, Tomi Laszlo relatează: *Rezultatele muncii corpului profesoral și ale elevilor s-au văzut imediat după eliberare. Absolvenții Liceului Izraelit au dat dovadă de o pregătire deosebit de bună în toate domeniile, la locul de muncă sau în studiul universitar. La examenul de admitere la Politehnică din 1945, din primii 20 admiși, 19 au fost din rîndurile absolvenților Liceului Izraelit. Cea mai mare parte se află azi în Israel, o parte mai mică în Germania, SUA, Canada și Australia, puțini au rămas în România*⁵⁵. Nivelul academic excelent al absolvenților instituției explică faptul că mulți

⁵⁴ S.J. al A.N.T., ibidem, 221, f.8.

⁵⁵ Getta Neumann, *l.c.*, p. 448.

dintre aceștia au devenit personalități în diferite profesii, muncind, creînd și fiind utili oriunde s-au așezat. Oameni de știință, cercetători, profesori universitari în diverse discipline, scriitori, poeți, jurnaliști, medici, ingineri, contabili, ei au probat asimilarea de vaste cunoștințe, o ținută morală impecabilă, deprinderea coabitării în societățile multiculturale.

Liceele își încetează activitatea în 1948 ca urmare a reformei învățământului, una prin care se desființează școlile particulare și confesionale. În anii următori, evreii Timișoarei aleg, în cea mai mare parte a lor, drumul emigrației. Învățământul evreiesc a continuat pînă în anul 1958 sub forma unei școli de stat, cu limba de predare idiș.

În clădirea liceului a funcționat Liceul de Sport, apoi, pînă în anul 2013, Liceul de Arte Plastice. Potrivit informațiilor din presa locală și națională apărute în septembrie 2014, clădirea va fi demolată. Edificiul internatului, actualmente sediul Inspectoratul Școlar Județean Timiș, va fi, se pare, propus pentru vânzare.

Duioșia și recunoștința foștilor elevi ce se regăsesc în poveștile lor despre Zsidlic (prescurtarea de la Zsidó Lyceum, Liceul Izraelit) depășesc cu mult în intensitate nostalgia absolvenților altor școli. Nu este greu de înțeles. Într-o lume care o luase razna, într-un sistem în care valorile umaniste se prăbușiseră, liceele erau o oază de cultură și de integritate morală, un punct de referință pentru tineretul evreiesc. Propunînd un exemplu de demnitate și de încredere în om și în omenie, transmițînd valori autentice pe tot parcursul existenței lor, liceele izraelite au devenit un important capitol în istoria orașului și, îndeosebi, în aceea a evreilor timișoreni.

Bibliografie

Serviciul Județean al Arhivelor Naționale Timișoara, Fond 39, Liceul Confesional Izraelit Teoretic de Băieți Timișoara.

Antisemitismul universitar în România (1919-1939). Mărturii documentare. Ediție îngrijită de Lucian Nastasă, cu o prefață de Carol Iancu. Cluj-Napoca Institutul pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale: Kriterion, 2011.

Carmilly-Weinberger Moshe, *Istoria evreilor din Transilvania (1623-1944)*, Editura Enciclopedică București. 1994.

Gidó Attila, *Două decenii. Evreii din Cluj în perioada interbelică*, Institutul pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale, Cluj-Napoca, 2014.

Gyémant Ladislau, *Evreii din Transilvania. The Jews of Transylvania. A historical Destiny*, Institutul Cultural Român. Centrul de Studii Transilvanice, Cluj-Napoca, 2004.

Gyémant Ladislau, *Învățământul evreiesc din Transilvania. Perspectivă istorică*
<http://adatbank.transindex.ro/inchtm.php?kod=304%20-%20top>

Iancu Carol, *Les Juifs en Roumanie (1866-1919). De l'exclusion à l'émancipation*. Éditions de l'Université de Provence, 1978.

Istorie și memorie evreiască. Volum omagial dedicat doamnei dr. Lya Benjamin, Hasefer, 2011 http://www.csier.jewishfed.ro/public_html/documente/istoriememorie.pdf

Kauftheil Ernő, *A Temesvári Zsidó Liceum jubileuma*. Articol apărut în Új Kelet, Israel, 1964

Löwy Moritz, Oberrabbiner, *Skizzen zur Geschichte de Juden in Temesvár*, Szegedin, 1890
<https://archive.org/stream/skizzenzurgesch00lwgoog#page/n6/mode/2up>

Neumann Getta, *Destine evreiești la Timișoara*, Editura Hasefer, 2014.

Neumann Victor, *Istoria evreilor din Banat. O mărturie a multi- și interculturalității Europei orientale-centrale*, Editura Atlas, București, 1999.

Idem, *The End of a History. The Jews of Banat from the Beginning to Nowadays*. Editura Universității din București 2006.

Idem, "Multiculturalism and Interculturalism. The Case of Timișoara" în *Hungarian Studies*, Hungarian Academy of Sciences, Budapest, N.1-2, 2007, p.3-17;

Idem, "Timișoara between «Fictive Ethnicity» and «Ideal Nation». The Identity Profile during the Interwar Periode", în *Balkanica*, Serbian Academy of Sciences, Belgrade, 2013, p. 391-412.

Idem, *Interculturalitatea Banatului*, ediția a II-a, Art Press Timișoara- Institutul European Iași, 2012.

Popescu Ionel, *Comunitățile evreiești din Banat. Secolele XVIII-XIX*, Editura Excelsior Art 2007.

Schatteles Tiberiu, *Evreii din Timișoara din perspectivă istorică*, București. Editura Hasefer, 2013.

Singer Jakab, *Temesvári rabbik a XVII és XIX-ik századba*. Seini, (Szinerváralja), Wieder Jakab Nyomdája, 1928.

Tercatin Baruch, Herșcovici Lucian-Zeev, *Prezențe rabinice în perimetrul românesc. Secolele XVI-XXI*, Hasefer, București, 2008.

Ziegenlaub William, "Liceele israelite din Timișoara", *Revista Cultului Mozaic*, nr. 506, 15 decembrie 1984.

SAȘII TRANSILVANI ȘI ȘVABII BĂNĂȚENI DIN PERSPECTIVA CREAȚIILOR LOR ARTISTICE

Gudrun ITTU (*Institutul de Cercetări Socio-Umane Sibiu*)

a. Scurt istoric al minorității germane din România

Pînă la formarea statului român modern în 1918, au existat 12 (după dialectul vorbit, unii autori identifică chiar mai multe) grupuri de germani așezate sau colonizate în epoci istorice diferite, în Transilvania, Banat, zona Satu-Mare, Maramureș, Bucovina, Basarabia, Dobrogea și Vechiul Regat, regiuni care făceau parte din state diferite. Cei mai vechi și mai bine organizați au fost sașii transilvăneni, colonizați de regii Ungariei în secolele al XII-lea și al XIII-lea în sudul Transilvaniei și în părțile Bistriței, în vederea apărării și întăririi graniței de sud și de est a regatului. În schimbul acestui serviciu, ei au primit o serie de privilegii, bucurîndu-se de o largă autonomie politică și administrativă. Sașii au constituit, alături de maghiari și de secui, una dintre așa-numitele națiuni recepte ale Principatului Transilvaniei. Păstrînd continuu legăturile culturale și economice cu regiunile din care proveneau, ei au reprezentat o punte de legătură între Transilvania și centrul, respectiv vestul Europei. Au fost foarte uniți, dînd prioritate intereselor comunității față de cele individuale și au creat instituții în beneficiul tuturor membrilor ei. Astfel, sistemul lor de învățămînt, în mare parte gratuit, s-a numărat încă din evul mediu printre cele mai vechi și progresiste din Europa. În învățămînt, cultură și știință, realizările lor au fost considerabile.

Șvabii din Banat – o populație de limbă germană și aparținînd religiei catolică -, au format al doilea grup numeros al germanilor. Colonizarea

Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.

Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.

Banatului a avut loc după 1716¹, în urma eliberării acestei regiuni de sub ocupația otomană și luarea ei în stăpânire de către Casa de Habsburg. Coloniștii germani din Banat nu s-au bucurat de autonomia politică și administrativă de care se bucuraseră sașii și nici n-au dezvoltat o conștiință comunitar-lingvistică spre a accentua diferențele față de alte comunități. Pentru o lungă perioadă, s-au împăcat cu statutul de bănățeni, folosind un idiom propriu, adesea adoptând și pe acelea ale populațiilor învecinate. În secolul al XIX-lea, neavând instituții tradiționale, au fost supuși maghiarizării, un proces favorizat în mare măsură de propria intelectualitate. Abia la 1900 a început lupta lor organizată împotriva politicii de maghiarizare.

Șvabii sătmăreni au fost colonizați în secolul al XVIII-lea de către contele Sándor Károlyi pe domeniile sale, iar țipsării trăiesc în Maramureș de la mijlocul secolului al XVIII-lea. Ambele grupuri nu au avut realizări cultural-artistice remarcabile. Și în Bucovina, devenită în 1775 provincie a Casei de Habsburg, au fost colonizați numeroși germani, care, în 1910, reprezentau 9,3% din populația totală. În 1930, aveau să numere 109.024 persoane. Capitala regiunii, Cernăuți, a fost un important centru de cultură și de spiritualitate germană². Colonizarea germanilor dobrogeni a început în jurul anului 1840, în acest caz fiind vorba de singurul grup care nu a venit direct din spațiul germanofon, ci dintr-un alt teritoriu de colonizare, anume din Basarabia și din sudul Rusiei. Până la 1878, când Dobrogea a devenit parte a statului român, acești germani au trăit sub dominație otomană.

În decursul timpului, dar mai cu seamă după ce principele german Carol de Hohenzollern a urcat pe tronul României, numeroși germani din Banat, din Transilvania, dar și din Germania, Austria, Elveția, atrași de avantajele oferite de rapida dezvoltare a țării, s-au stabilit în Vechiul Regat³.

¹ Thomas Năgler, *Așezarea sașilor în Transilvania*, Editura Kriterion, București, 1981.

² Rudolf Gräf, "Germanii din Banat sau istoria între două emigrări. Cercul care s-a închis", în Smaranda Vultur (coord.), *Germanii din Banat prin poveștile lor*, Editura Paideia, București, 2000, p. 13-64.

³ Spre a vedea partit acestei regiuni, a înțelege fenomenul multi- și intercultural, vezi Victor Neumann, "Cultura în Banat la începutul evului modern. Primul ziar **I ularitățile ocal:** Temeswarer Nachrichten", în Idem (Coordonator), *Identitate și Cultură. Studii privind istoria*

Și-au păstrat limba și obiceiurile, întreținând, în special la București, o viață culturală intensă. După formarea României Mari, toate aceste grupuri au intrat în componența Regatului României, formînd, în temelul limbii materne comune, minoritatea germană. În conformitate cu recensămîntul din 1930, aceasta număra aproximativ 745.000 de persoane⁴. Insulele lingvistice disparate prezentau mari diferențe din punct de vedere cultural, iar contactele dintre ele erau aproape inexistente. Excepție făceau Transilvania și Banatul, ambele fiind parte ale Monarhiei Austro-Ungare, reprezentanții lor politici fiind colegi în Parlamentul de la Budapesta.

Inițiativa unificării culturale a minorității germane a plecat de la sași, grupul cel mai bine organizat. În 1922, profesorul sibian Richard Csaki (1886-1943) a înființat *Liga culturală a germanilor din România Mare* [Das Kulturamt des Verbandes der Deutschen in Großrumänien] cu sediul central la Sibiu, tocmai pentru a realiza apropierea culturală a grupurilor germanofone. Cea mai importantă realizare a *Ligii* a fost organizarea Universității de vară de la Sibiu, la care au participat renumiți savanți din Germania. Universitatea de vară era un fel de substitut pentru o universitate germană în sud-estul Europei, a cărei înființare era respinsă de autoritățile române. Stabilirea de contacte cu intelectualitatea română și cu cea maghiară, precum și organizarea de evenimente comune, s-au aflat de asemenea pe agenda ei de lucru. A fost desființată în 1931, reproșîndu-i-se neimplicarea politică și ignorarea problemelor arzătoare care frământau pe atunci minoritatea germană⁵.

Chiar dacă în perioada interbelică au existat nemulțumiri și momente tensionate între statul român și minoritățile sale, acestea s-au bucurat de o autonomie culturală. Sașii și-au organizat în continuare învățămîntul primar,

Banatului, Editura Academiei Române, București, 2009, p.38-48 Cf. și Victor Neumann, *Interculturalitatea Banatului*, ediția a II-a, Editura Institutul European, Iași, 2012. Pentru aspectele teoretice privind multiculturalitatea, Idem, „Vergleichende Betrachtungen ueber die Multikulturelle Philosophie” în *Forschungen zur Volks-und Landeskunde*, Band 48/2005, Editura Academiei Române, București-Sibiu, p.7-33.

⁴ Irina Livezeanu, *Cultură și naționalism în România Mare 1918-1930*, Editura Humanitas, București, 1998, p. 270-274.

⁵ Vasile Ciobanu, *Identitatea națională a germanilor din România în perioada interbelică*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, București, 2013, p. 21-56.

secundar și profesional în forma în care funcționase și înainte, iar în Banat au fost înființate numeroase școli cu predare în limba germană. În toate zonele locuite de comunitățile de limbă germană au funcționat ansambluri artistice profesioniste și de amatori, ziare cotidiene, săptămânale și reviste culturale, edituri și tipografii. În anii 1930 germanii din România s-au lăsat intoxicați, în număr mare, de propaganda nazistă, o greșală care avea să-i coste.

Anul 1940 a adus României mari pierderi teritoriale, iar minoritățile germane pierderea unui număr însemnat număr. În urma Dictatului de la Viena, partea de nord a Transilvaniei a fost atribuită Ungariei horthiste, iar în urma tratatului Ribbentrop-Molotov, Basarabia și Bucovina de nord au intrat în componența Uniunii Sovietice. Pentru prima dată în istorie, sașii din Transilvania de nord au fost despărțiți de comunitatea lor din sudul regiunii, iar germanii din Basarabia, Bucovina și Dobrogea au fost „repatriați” în „Reich”. La presiunea Germaniei, a fost creat *Grupul Etnic German*⁶, unul care i-a inclus pe aproape toți cetățenii români de etnie germană⁷. Grupul etnic a obținut drepturi colective, fiind subordonat direct celui de-al Treilea Reich. Conducus de fasciști convinși, s-a inserat și/sau a preluat conducerea unor instituții tradiționale precum biserica, școala, vecinătățile, pe care a încercat să le adapteze nevoilor sale propagandistice.

La 12 mai 1943 s-a semnat un acord bilateral româno-german în urma căruia etnicii germani din România au fost înrolați în Waffen-SS, păstrându-și cetățenia română. Acordul venea să consfințească o stare de fapt, întrucât numeroși etnici se alăturaseră de mult armatei aliate⁸. Transferarea etnicilor germani într-un corp al armatei naziste a fost o eroare gravă cu repercusiuni pe termen lung. Problema aderării etnicilor germani la ideologia nazistă trebuie privită nuanțat, întrucât opoziție antihitleristă a existat la mai multe niveluri,

⁶ Anton Sterbling, „Zur Aussiedlung der Deutschen aus Rumänien”, în *Kontinuität und Wandel in Rumänien und Südosteuropa*, Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, München, 1997, p. 73.

⁷ Erwin Wittstock, „Zur bevorstehenden Auflösung des Kulturamtes”, în *Klingsor*, anul VIII, nr. 9, sept. 1931, p. 355.

⁸ Michael Kroner, Horst Göbbel, *Vor 50 Jahren. Flucht-Deportation-Enteignung-Entrechtung*, Nürnberg, 1994, p. 54.

de la cea moderată a cercurilor bisericești și a oamenilor politici burghezi, la opoziția tranșantă a cercurilor socialiste și comuniste.

b. Arta plastică a comunităților germane din România

De la așezarea lor în interiorul arcului carpatic în secolul al XII-lea, sașii transilvăneni au menținut neîntrerupt contactul cu spațiul lingvistic german. Arhitectura și arta plastică a spațiului locuit de ei au fost puternic influențate de cele practicate în centrul și vestul Europei, această regiune cunoscând toate stilurile artistice europene, cu mențiunea că acestea au ajuns în Transilvania cu o întârziere de câteva decenii. Arta plastică religioasă a sașilor a atins punctul culminant în secolul al XVI-lea, înainte de adoptarea de către aceștia a reformei religioase luterane. Îndepărtarea protestanților de imagine în favoarea cuvântului scris, coroborată cu reculul din planul vieții economice – cauzat de dezastrul de la Mohács (1526) –, au condus, în timp, la o provincializare a creațiilor artistice.

Începutul picturii laice de șevalet este legată de numele lui Gregorius din Brașov (?–1553). În secolul următor, mai mulți germani din regiunea Spiš [Zips] din Slovacia și-au părăsit locurile natale din motive religioase și s-au stabilit în Transilvania. Printre aceștia s-a numărat și Jeremias Stranovius (?–1702), care a devenit cetățean al Sibiului. Portretele în ulei executate de Stranovius sînt privite ca primele lucrări baroce din mediul săsesc. În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, Sibiul a devenit un centru cultural important, fapt datorat mai ales faimoasei colecții de artă europeană a baronului Samuel von Brukenthal (1721-1803). Baronul Brukenthal i-a sprijinit pe pictorii Johann Martin Stock (1742-1800) și Franz Neuhauser jr. (1763-1836), artiști remarcabili, care s-au afirmat ca talenți portrețiști. Neuhauser a introdus și un nou gen în arta transilvăneană, anume, peisajul.

După mai bine de un secol de dominație a semilunii turcești, Banatul a devenit „țară/domeniu de coroană” a Casei de Habsburg. În scopul realizării reformelor preconizate, autoritățile au dus o politică de colonizare cu imigranți din teritoriile germane, din alte regiuni de coroană, precum și

din teritoriile limitrofe. Odată cu stăpânirea habsburgică, în Banat a pătruns stilul baroc, stil în care au fost ridicate impresionante monumente laice și ecleziastice. Pictura bănățeană a secolului al XVIII-lea și a primei jumătăți a celui următor a fost tributară Academiei de la Viena. La sfârșitul veacului al XIX-lea, artiștii din Timișoara și din Banat au preferat să se formeze în centre artistice mai moderne precum Budapesta, München și Düsseldorf.

La mijlocul secolului al XIX-lea, la Sibiu a activat un cerc de artiști locali și străini format din Theodor Glatz (1818-1871), Albert Gustav Schivert (1826-1888), Theodor Benedikt Sockl (1815-1861), Heinrich Trenk (1818-1892), Johann Böbel (1824-1887), Clara Soterius von Sachsenheim (1822-1861), Heinrich Zutter (?). Membrii grupului au fost inspirați de curentele romantic și Biedermeier, realizările lor fiind modeste în comparație cu reprezentanții acestor curente din spațiul cultural german.

c. Începuturile modernității în arta germanilor din Transilvania

Abia la sfârșitul secolului al XIX-lea au dispărut barierele provinciale și artele plastice transilvănene s-au sincronizat cu acelea create în mediile artistice din Europa Centrală. În cazul transilvan, influența a fost îndeosebi una germano- austriacă. Primul eveniment important din secolul al XIX-lea prin care s-au pus bazele progresului artei germanilor din Transilvania a fost reforma sistemului de învățământ confesional evanghelic. Mai cu seamă a învățământului gimnazial, care rezerva educației estetice, inclusiv desenului, un loc central. Aplicarea noului program a fost facilitată de stabilirea în Transilvania a doi pedagogi de excepție, Ludwig Schuller (1826-1906), venit din Carintia (Austria), și Carl Dörschlag (1832-1917) din Hohen Lukow, landul Mecklenburg (Germania). Primul, sosit în 1857, a ocupat postul de profesor de desen la gimnaziul din Sighișoara; iar al doilea, sosit în 1862, a funcționat la început la Reghin, apoi, la Mediaș, iar din 1871, la gimnaziul evanghelic din Sibiu. Prin eforturile conjugate ale acestor profesori, atitudinea față de artă și artiști a cunoscut modificări importante.

Profesorul Carl Dörschlag studiasse la Academia de Artă din Berlin,

practicînd un stil artistic impregnat de idealurile clasice, academiste, caracterizat prin rigoare, acribie a desenului și armonie cromatică. Realizările artistice ale lui Ludwig Schuller, format la Academia de Artă din Viena, au fost mai modeste, pictura lui înscriindu-se stilului academic-realist. Sub îndrumarea lui Dörschlag au învățat, la Gimnaziul evanghelic din Sibiu, talentații artiști de mai târziu: Robert Wellmann (1866-1946), Fritz Schullerus (1866-1898), Arthur Coulin (1869-1912) și Michael Fleischer (1869-1938). Octavian Smighelschi (1866-1912), elev la Școala de stat, s-a pregătit în particular cu profesorul Dörschlag, fiind prieten cu cei amintiți anterior. Tinerele Hermine Hufnagel (1864-1897) și Anna Dörschlag (1869-1947), fiica profesorului, s-au pregătit în particular cu acesta⁹. Pregătirea elevilor lui Carl Dörschlag a fost una temeinică, în spiritul disciplinei, al muncii asidue, al acribiei desenului și al redării naturaliste a modelului. Plecînd la drum cu o astfel de educație, aceștia s-au adaptat ușor cerințelor academiilor de artă. Au urmat orientările artistice predominante din spațiul central-european, respectiv realismul școlii müncheneze, mai apoi, Jugendstil-ul (Art Nouveau)¹⁰.

Profesorul Dörschlag a rămas tot timpul în legătură cu foștii săi elevi, s-a bucurat de succesele lor și a suferit cînd acestea se lăsau așteptate. Totodată a pledat pentru sprijinirea lor materială și a insistat ca Muzeul Brukenthal să-și îmbogățească galeria de artă autohtonă, achiziționîndu-le lucrările. În general, elevii lui Dörschlag au frecventat cursurile *Școlii Superioare de Profesori de Desen* din Budapesta, o școală cu metode destul de rigide, dar și cu cîțiva profesori foarte buni precum Székely Bertalan (1835-1910), mentorul lui Fritz Schullerus și al lui Octavian Smighelschi. Aproape toți transilvănenii doreau să-și continue studiile la *Academia Regală de Artă* din München, deoarece capitala Bavariei era unul dintre cele mai efervescente centre

⁹ „Ernüchterung”, în *Meteor*, anul I, nr. 2, 12 noiembrie 1944, p. 1-3 (Membrii Grupului Etnic se împart în 4 categorii: a) adepți înflcărați ai ideologiei naziste, b) oportuniști, c) indiferenți și d) opozanți.

¹⁰ Hans-Werner Schuster, „Der Wehrdienst der Rumäniendeutschen im Zweiten Weltkrieg”, în *Siebenbürgische Semesterblätter*, anul I, nr 2, München 1987, p. 158-172.

artistice, capitala artistică a Europei Centrale. Pentru sași, opțiunea pentru München a fost motivată de conștiința apartenenței la aceeași comunitate lingvistică și la aceeași spiritualitate, precum și de dorința de sincronizare cu aceasta. Dacă sibienii și-au început studiile la Budapesta, Karl Ziegler (1866-1945), fost elev al profesorului Ludwig Schuller, a optat pentru Berlin. Abia în 1887, s-a alăturat elevilor lui Dörschlag și aceasta cu prilejul primei expoziții internaționale de artă de la Sibiu.

La sfârșitul secolului al XIX-lea, încă nu sosise timpul pentru femei să fie primite la studii în academiile de arte, ele trebuind să urmeze cursurile școlilor de artă înființate special pentru ele. Astfel, Hermine Hufnagel a învățat timp de doi ani la Viena în cadrul *Atelierului de pictură decorativă al Asociației femeilor* [Atelier für Kunstgewerbliche Maltechniken des Frauenerwerbvereins] și a continuat la München, la *Școala de artă a asociației artistelor* [Schule des Künstlerinnenvereins]. Spre deosebire de Hufnagel, Anna Dörschlag a frecventat *Școala de artă a asociației artistelor* de la Berlin [Kunstschule des Vereins Berliner Künstlerinnen].

O premisă favorabilă pentru statutul de oraș artistic pe care Sibiul îl dobândise la finele secolului al XIX-lea a fost, fără îndoială, existența Muzeului Brukenthal. Atât profesorul Dörschlag, cât și elevii săi, și-au legat mari speranțe de această instituție, în cadrul căreia își doreau înființarea unei Galerii de artă regională. Intrarea în modernitate a artei sașilor transilvăneni, coincide cu intrarea în circuitul european al Muzeului Brukenthal, acesta reprezentând o veritabilă școală superioară de artă. Dezavantajul acestei pinacoteci consta în faptul că nu dispunea de o colecție de artă modernă. Un eveniment important pentru impulsionarea și dezvoltarea artei plastice în sudul Transilvaniei a fost așa numita *Primă expoziție internațională de artă de la Sibiu*, inițiată de secretarul gubernial Adolf von Stock, un descendent al artistului Johann Martin Stock. Evenimentul a fost organizat în spațiile *Căsei de reuniuni* [Gesellschaftshaus], în perioada 27 august – 22 septembrie 1887. La eveniment au participat peste 126 de artiști din Budapesta, Viena, München, Berlin precum și transilvăneni, care, împreună, au expus 419 lucrări. Von Stock a comentat expoziția în cotidianul sibian *Siebenbürgisch-*

*Deutsches Tageblatt*¹¹, cel mai important cotidian de limbă germană din Transilvania timpului, oprindu-se la creațiile reprezentative, laudându-le sau criticându-le¹².

Expoziția internațională din 1887 a fost un imbold pentru continuarea activității expoziționale, organizatorii fiind convinși că treziseră curiozitatea publicului pentru arta plastică. Totodată, ei nutreau convingerea că nu sosise încă momentul pentru înființarea unei societăți artistice. În aceste condiții exista posibilitatea ca în cadrul expozițiilor *Asociației meșteșugarilor* [Bürger- und Gewerbeverein] să fie prezentată și arta plastică transilvănană¹³. În calitatea sa de președinte al secției de artă plastică din cadrul Asociației meșteșugarilor, Adolf von Stock a dorit ca expozițiile anuale să devină o tradiție locală, motivele fiind următoarele: creșterea coeziunii grupului de artiști locali, respectiv formarea conștiinței de grup a acestora, urmărirea progreselor înregistrate și educarea publicului din punct de vedere estetic. Ceea ce trebuia să devină tradiție, s-a oprit însă în anul 1890, după al treilea eveniment de profil. Efectul participării la amintitele expoziții (1887-1890) a fost acela că tinerii au prins curaj, prezentându-se apoi individual în cadrul unor evenimente plastice de mai mare sau mai mică anvergură. Curînd aveau să se împrăștie în toate vînturile, preocupați de carieră și de desăvîrșirea artistică. Chiar dacă inițiativa expozițiilor anuale s-a oprit după trei ani, acessta a făcut ca Sibiul să fie cel dintîi centru artistic modern din sudul Transilvaniei, rămînînd ca reper în istoria artelor plastice.

Cercul profesorului Dörschlag s-a subțiat prin dispariția unora dintre cei ce l-au creat. În 1897 a murit Hermine Hufnagel, în 1898 Fritz Schuller,

¹¹ Gudrun-Liane Ittu, „Der Malerkreis um Professor Carl Dörschlag, ein Beispiel deutsch-rumänischer Kunstbestrebungen“, în Rodica Miclea, Sunhild Galter, Doris Sava (coord.), *Rumänisch-deutsche Kulturbestrebungen*, Verlag der Lucian Blaga-Universität, Sibiu/Hermannstadt, 2008, p. 192-200.

¹² Iulia Mesea, „Thinking about Modernity in Southern Transylvania“, în *Confluente. Repere europene în arta transilvăneană/ Convergences. European Landmarks in Transylvanian Arts/ Konfluenzen. Europäische Bezüge der siebenbürgischen Kunst* (catalog de expoziție), Palatul Brukenthal, Sibiu, 2007, p. 89-100.

¹³ A.v.St. [Adolf von Stock], „Von der Kunstaussstellung“, în *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* (în continuare SDT), anul XIII, nr. 4170, 31 august 1887 și nr. 4189, 22 sept. 1887.

în 1912, Arthur Coulin și Octavian Smighelschi, iar în 1917 profesorul Dörschlag. Odată cu dispariția lor, Sibiuul a pierdut calitatea de centru artistic, ștafeta fiind preluată de orașul Brașov.

d. Asociația „Sebastian Hann” – o promoție a modernismului și a tradiției sașilor transilvani

Înființată în 1904, la Sibiu, *Asociația Sebastian Hann* (Sebastian Hann Verein für heimische Kunstbestrebungen) se înscrie într-o tendință mai veche din mediul german transilvănean, cea de creare de societăți și asociații în scopuri diferite: științifice, profesionale, de petrecere a timpului liber, caritabile etc. Deși a apărut târziu, asociația a jucat în cei peste 40 de ani de existență ai ei (1904-1946) un rol deosebit în viața artistică a regiunii. Apariția ei târzie se explică în primul rând prin spiritul protestant al sașilor transilvăneni, care, dublat de vicisitudinile istoriei, a dus la judecăți pragmatice, la un trai relativ auster și la respingerea luxului și risipei. Or, în accepțiunea lor, arta plastică era expresia unor asemenea tendințe. Ar fi desigur eronat să afirmăm că în comunitatea săsească din secolul al XIX-lea ar fi domnit un dezinteres total pentru artă. Fiind privită mai mult prin prisma unor categorii politice și istorice decât prin cele estetice, se dădea prioritate produselor artistice identitare, respectiv acelor care îi singularizau și delimitau de ceilalți locuitori ai Transilvaniei. În această categorie se înscriau produsele artei populare, precum și urmele trecutului glorios aflat în contradicție cu prezumtiva decadență a prezentului, respectiv bisericile orășenești, cetățile bisericesti și tezaurele acestora (retabluri poliptice, vase și cărți de cult, epitafuri etc). Interesul arătat operelor artistice în discuție este probat prin articole și studii despre construcțiile ecleziastice, urbane și rurale publicate în a doua jumătate a secolului al XIX-lea¹⁴ și prin câteva acțiuni de anvergură precum realizarea, în anii 1869-1870, a primului recensământ

¹⁴ A. v. St. [Adolf von Stock] „Aus der Ausstellung. Bildende Kunst“, în *SDT*, anul XIV, nr. 4493, 19 septembrie 1888; Heinrich Müller, „Die erste Hermannstädter Kunstausstellung“, în *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, anul X, nr. 10, 1887, p. 107-111.

al bisericilor fortificate din Transilvania¹⁵; înființarea, în 1895, a *Muzeului Carpatin* [Karpathenmuseum], care a stat la baza secției de etnografie și artă populară a Muzeului Brukenthal; și crearea, în 1899, la Sighișoara, a *Muzeului Sighișoara Veche* [Museum Alt Schässburg].

Asociația Sebastian Hann, organizată după modelul asociațiilor artistice germane *Deutscher Verein für Kunstwissenschaften* din Berlin și *Dürerbund* din Dresda, și-a propus să schimbe în spirit secesionat mentalitățile referitoare la arta plastică, cât și practicile artistice prin introducerea artei în toate sferile cotidianului¹⁶. În programul asociației era introdusă și o idee nemaiîntilnită în mișcarea de înnoire artistică din vestul Europei, dar larg răspândită în Europa Centrală și de Est, anume, necesitatea ca operele de artă să poarte amprenta sensibilității comunității care le-a creat. Or, specificul ducea necesarmente la arta populară, care, de asemenea, trebuia revigorată și folosită ca sursă de inspirație pentru artiștii locali. Numele societății sibiene s-a constituit, pe de-o parte într-un omagiu adus celui mai cunoscut meșter aurar și argintar transilvănean din secolul al XVII-lea, iar pe de altă parte a subliniat importanța decorativismului și a artei decorative în secesion/Jugendstil. Principalele prevederi statutare ale asociației erau următoarele:

- revigorarea mișcării artistice – a artei plastice, artei populare și a artizanatului – prin sprijin acordat artiștilor, meșterilor populari și artizanilor locali;
- educația estetică a membrilor asociației și a publicului larg;
- păstrarea moștenirii culturale și oprirea exportării obiectelor valoroase în afara granițelor spațiului geografic în care au fost create;
- sprijinirea meșteșugarilor și a meșterilor populari care contribuie la realizarea scopurilor asociației;
- consiliere gratuită de specialitate pentru cei care doresc să achiziționeze opere de artă;
- consiliere în probleme de construcții și urbanism;

¹⁵ „Hermannstädter Kunstausstellung“, în *SDT*, anul XIII, nr. 4200, 5 octombrie 1887, p. 974.

¹⁶ Arthur Coulin, „Unsere bildende Kunst“, în *SDT*, anul XXX, nr. 9396 din 11 noiembrie. 1904.

– colectarea de fonduri (cotizații, donații, tombole) necesare organizării de conferințe, expoziții, publicații, achiziții de opere de artă sau obiecte de interes muzeal. Rapoartele de activitate, publicate în perioada cuprinsă între anii 1905 și 1913 probează faptul că asociația a respectat întru totul statutul, patronând sau organizând evenimente artistice importante. Dintre acestea, amintim expozițiile de pictură și grafică: în 1905, la Sibiu a fost deschisă prima mare expoziție de artă transilvăneană; în 1906, la Sighișoara, a fost organizată expoziția comemorativă Betty Schuller (1860-1904); în 1907, la Brașov, Expoziția studenților la Academii de Artă, în 1907; la Agnita, expoziția pictorului Michael Barner (1881-1961); la Brașov, cea a pictorului Friedrich Mieß (1854-1935); în 1910, la Brașov, expoziția Hans Eder (1883-1955); în 1911, tot la Brașov, expoziția Eduard Morres (1884-1980); în 1912, la Sighișoara, expoziția de pictură Ernst Honigberger (1885-1974), iar în 1913, la Sibiu, expoziția comemorativă Arthur Coulin (1869-1912).

Scriitorul Adolf Meschendörfer (1877-1963) a redactat, la Brașov, între anii 1907 și 1914, revista culturală *Die Karpathen*, care a preluat și funcția de organ de presă al asociației, popularizându-i activitățile. Deși artele plastice nu dețineau o pondere însemnată în economia periodicului, datorită publicării a numeroase reproduceri, cronici plastice, biografii artistice, aceasta a constituit o adevărată tribună de afirmare pentru artiștii locali. Atât membrii Cercului profesorului Dörschlag, cât și a doua generație de artiști moderni, cei născuți în intervalul 1880-1890, au fost adesea prezenți în paginile revistei. Întrucât puține dintre lucrările celor din urmă pot fi găsite în colecții publice sau private din țară, publicația este o sursă valoroasă pentru studierea operelor lor de tinerețe.

În 1911, asociația a fost implicată într-un scandal de proporții care a divizat societatea săsească. Un colecționar din SUA oferea Muzeului Brukenthal 1.000.000 de dolari în schimbul celor mai celebre tablouri ale sale *Omul cu tichia albastră* de Jan van Eyck, *Bărbat rugîndu-se și Femeie rugîndu-se* de Hans Memling¹⁷. Filiala din Brașov s-a pronunțat pentru o asemenea

¹⁷ Iulia Mesea, "O dispută între curatori și artiști. Omul cu tichia albastră de Jan van Eyck", în

tranzacție, privind-o ca rezolvare pe termen lung a tuturor problemelor financiare ale muzeului și ca pe o șansă de realizare a unei galerii de artă regională. Sibienii se împotriveau, privind problema mai ales sub aspect moral și juridic. Considerau înstrăinarea ca pe o dublă contravenție, atât împotriva testamentului fondatorului muzeului, un act care interzicea înstrăinarea de obiecte din colecție, cât și împotriva statutului asociației care interzicea exportul de opere de artă. După ce se apelase și la opinia unor experți internaționali, sibienii au ieșit învingători. Scandalul a avut un rezultat benefic, anume, înființarea în 1913 a unui compartiment al asociației destinat îmbogățirii colecțiilor de artă regională a Galeriei Brukenthal [Galerievereinigung zur Vergrößerung der heimischen Abteilung der Baron Brukenthalschen Gemäldesammlung]. Se preconiza achiziția, o dată la doi ani, a unei opere reprezentative a unui artist sas. *Galerievereinigung* și-a continuat activitatea și în perioada României Mari, contribuind constant la extinderea galeriei de artă transilvăneană¹⁸.

În timpul primului război mondial activitatea asociației s-a întrerupt, iar după unire unele dintre competențele ei (precum protecția monumentelor) au fost preluate de organisme specializate ale statului român. După război și pînă la desființarea ei în 1946, asociația și-a desfășurat activitatea în condiții istorice diferite, minoritățile trăind adesea momente de frustrare. Din acest motiv, mărcile identitare au avut din nou prioritate. Dacă pînă la marea conflagrație accentul a căzut cu precădere pe valoarea estetică a acestora, după război, cuvîntul de ordine a fost autenticitate. În prim prim-planul preocupărilor asociației a stat sprijinirea artiștilor plastici transilvăneni – indiferent de stilul artistic practicat – și îmbogățirea galeriei de artă autohtonă a Muzeului Brukenthal. În cadrul asociației a funcționat și o secție de artă local-comunitară [Heimatkunst], îndrumată de pictorița

Ars Transilvaniae, X-XI, 2000-2001, p. 267-277.

¹⁸ În arhiva Bibliotecii Brukenthal se păstrează scrisori referitoare la achiziția unor tablouri de către Galerievereinigung și la predarea lor în custodia Muzeului Brukenthal. Astfel, în 7 noiembrie 1913 i s-a predat lucrarea în ulei a lui Arthur Coulin, *În pădurea de măslini*, iar în 20 octombrie 1923, tabloul Annei Dörschlag *Țărancă din Cislădioara cu copil*.

Trude Schullerus (1883-1983). În cadrul ei s-au întreprins acțiuni în sprijinul revenirii la portul popular (în locurile în care nu mai era purtat), a producerii de textile tradiționale, a revigorării ceramicii tradiționale¹⁹, a mobilierului țărănesc pictat etc. Secția Heimatkunst a contribuit la răspândirea obiectelor de artă populară și a educat pături largi de populație urbană în sensul aprecierii și folosirii acestora. Pe întreg parcursul existenței sale, *Asociația Sebastian Hann* a promovat noile tendințe în arta plastică, contribuind astfel la sincronizarea artei transilvănene cu cea central europeană, militând totodată pentru păstrarea culturii și artei tradiționale.

e. A doua generație de artiști moderni transilvăneni și revistele culturale *Das Ziel, Das neue Ziel, Ostland și Klingsor*

Dacă prima generație de artiști moderni [Gründergeneration], în principal cei din Cercul lui Dörschlag, era formată din sibieni, următoarea a aparținut aproape în totalitate Brașovului, un oraș mai receptiv la experimentele formale și cromatice de la începutul secolului al XX-lea. Asemenea colegilor lor mai vîrstnici, cei mai mulți dintre reprezentanții noii generații au studiat mai întîi la Budapesta, mai apoi, într-unul dintre centrele germane, München sau Berlin²⁰. Dacă primul grup a fost destul de omogen din punct de vedere stilistic, practicînd o pictură inspirată din realismul münchenez și din Jugendstil, cel de-al doilea prezintă o mai mare diversitate. Moderniști precum Hans Hermann (1885-1980), Eduard Morres (1884-1980), Hermann Morres (1885-1971), Heinrich Schunn (1897-1984) își apropiaseră principiile constructive cézanne-iene, în timp ce Hans Eder (1883-1955), Ernst Honigberger (1885-1974), Fritz Kimm (1890-1979), Margarete Depner (1885-1970) și Grete Csaki-Copony (1893-1990) au fost atrași de expresionism, pe care l-au asimilat într-o manieră proprie, adaptată

¹⁹ În anii '30 la Petrești-Alba a funcționat un atelier în care erau produse toate tipurile de ceramică săsească cu excepția celei de Saschiz.

²⁰ Iulia Mesea, "Transylvanian Painters in European Art Centres", în Iulia Mesea (coord.), *Pictori din Transilvania în centre artistice europene* (catalog de expoziție), Palatul Brukenthal, Sibiu 2007.

cerințelor și gustului publicului transilvănean. Hans Mattis-Teutsch (1884-1960), format la Budapesta, München și Paris, a fost singurul artist german din Transilvania care, la sfîrșitul celui de-al doilea deceniu al secolului al XX-lea a trecut la reprezentări abstracte în genul expresionismului muzical al lui Kandinsky.

Cei mai mulți dintre artiștii enumerați mai sus au fost prezenți pînă în 1914 în paginile revistei *Die Karpathen*, un periodic care, alături de artiștii consacrați, îi sprijinea pe debutanți. Activitatea artistică le-a fost întreruptă sau schimbată de izbucnirea primului război mondial. Nu știm dacă, asemenea majorității confrăților lor din Germania, au primit cu entuziasm vestea conflagrației, doritori, în spirit nietzschean, să distrugă vechile valori în scopul reconstrucției lumii. Formați în aceleași centre în care se formaseră și expresioniștii germani, probabil că artiștii germani din Transilvania împărtășiseră întrucîtva sentimentele acestora. Mai tîrziu, luptînd pe frontul de est, în Bucovina și Galiția, iar apoi pe frontul italian, au realizat că imaginea lor despre război era diferită de realitatea crudă, trăită pe cîmpul de luptă. Hans Eder, înrolat în *Grupul artiștilor de pe lângă cartierul general de presă al armatei austro-ungare* [Kunstgruppe des k. und k. Kriegspressequartiers, KPQ], a pictat numeroase imagini cutremurătoare ale războiului, foarte puține păstrîndu-se. Militarii reprezentați în *Retragerea armatei austro-ungare*, o masă de corpuri obosite, greoaie, cu ochi larg deschiși sau aproape inexistenți, nu arată a eroi, ci duc cu gîndul la năluci, iar *Fabrica distrusă* din ciclul *Kolomeea* devine simbolul civilizației căzute în barbarie. Femeile-artist, rămase acasă, au văzut și reprezentat conflagrația prin efectele produse asupra populației civile. Astfel, Margarete Depner a creat lucrări de grafică și pictură cu orfani și văduve într-o manieră ce o apropie de Käthe Kollwitz, o artistă pe care o cunoscuse în timpul studiilor sale din Germania.

Societatea Das Ziel [Zielgesellschaft]

După primul război mondial au apărut mai multe reviste culturale care au reflectat starea de spirit a tinerei generații ce luptase în tranșee, o generație căreia conflagrația îi răpise cei mai frumoși ani de viață, dar care era însuflețită de dorința unui nou început. Instabilitatea primilor ani postbelici, conservatorismul mediului social transilvănean au făcut ca o seamă de reviste să fi avut apariții efemere. Totuși, beneficiul pe care l-au adus artei plastice a fost considerabil. Între 1 aprilie și 1 octombrie 1919 a apărut la Brașov revista *Das Ziel* [Țelul] care, în ceea ce privește arta plastică a fost cea mai progresistă și curajoasă publicație culturală germană din Transilvania. Editată de un grup de tineri, aceasta a declarat război „reacționarismului burghez [...], tuturor manifestărilor retrograde și lașe, confortului și calofiliei”, promițând să fie un „loc de întâlnire pentru tinerețea spirituală și gândirea progresistă”²¹.

Deși cam în aceeași perioadă (1919-1920) apăruse în capitala Germaniei o revistă omonimă²², publicația din Brașov nu a considerat-o drept model, orientându-se după mișcarea berlineză *Der Sturm*, condusă de Herwarth Walden (1878-1941). Gruparea lui Walden a editat revista *Der Sturm* (1910-1932), a condus o galerie de artă (1912-1924), a organizat seri de lectură (*Sturmabende*) și a inițiat, în 1918, o școală de actorie și un teatru de avangardă (*Sturmschule* și *Sturmbühne*). Prin intermediul activității sale complexe, Walden a făcut cunoscute în Germania toate orientările avangardiste de dinainte și de după război. Spre deosebire de mișcarea *Der Sturm*, editorii revistei *Das Ziel* au urmărit mai puțin popularizarea mișcărilor artistice internaționale, cât mai ales pe cea transilvăneană, progresistă, mai ales pe cea de la Brașov²³. Aidoma societății berlineze, *Societatea Das Ziel* [Zielgesellschaft] a organizat expoziții de artă plastică și seri de lectură [Zielabende]. De la al doilea număr începând, a prins contur ideea realizării

²¹ „An unsere Leser“, în *Das Ziel*, anul I, nr 1, p. 1.

²² Bruno Unberath, „Das Ziel – Programmatisches und erscheinungsspezifische Merkmale“, în *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, anul XXVI, vol. 28, nr. 2, 1985, p. 57-67.

²³ „Kunstaustellungen“, în *Das Ziel*, anul I, nr. 4, p. 50.

unei publicații avangardiste, intenție care i-a nemulțumit pe conservatori și tradiționaliști. Publicarea unei reproduceri după o linogravură abstractă de Hans Mattis-Teutsch, o lucrare dintr-o serie apreciată la Budapesta de gruparea MA și la Berlin de Herwarth Walden, a provocat atacuri concertate asupra revistei²⁴. Redactorii nu s-au lăsat intimidați, ci au continuat să publice lucrări ale avangardistului brașovean²⁵. În ziua de 10 iulie 1919 *Societatea Das Ziel* a deschis, la sala Redoute din Brașov, expoziția „interesantului artist” Mattis-Teutsch, un eveniment care s-a bucurat de numeroase critici și încercări de interpretare ale operelor sale²⁶.

Das Ziel a fost singurul periodic german din România care l-a susținut pe marele artist. Pentru mulți cititori ai revistei și vizitatori ai expoziției, întâlnirea cu arta nonfigurativă a fost șocantă. Au fost și exemple care au demonstrat că amintita tendință devenise de interes pentru cunoașterea fenomenelor artistice contemporane. Astfel se explică și o încercare ulterioară de talmăcire a artei lui Hans Mattis-Teutsch de către scriitorul Herman Roth²⁷. *Das Ziel* a publicat și considerații ale abstracționistului despre arta modernă, care au prefigurat ideile exprimate în lucrarea teoretică *Kunstideologie* [Ideologia artei], apărută în 1933 la Potsdam²⁸. În ciuda atacurilor împotriva operelor lui Mattis-Teutsch în cotidiene cu mare tiraj precum *Deutsche Tagespost* și *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt*, redactorii periodicului *Das Ziel* au apărut cu argumente pertinente opera și persoana artistului care la acea dată se bucura deja de o recunoaștere internațională²⁹. Dacă operele lui

²⁴ Reproducere: Hans Mattis Teutsch, „Holzschnitt-vom Stock gedruckt”, în *Ibidem*, nr. 2, p. 22.

²⁵ Reproduceri: Hans Mattis Teutsch, „Holzschnitt-vom Stock gedruckt”, în *Ibidem*, nr. 7, p. 120 și p. 177; Hans Mattis Teutsch, „Holzschnitt-vom Stock gedruckt”, în *Ibidem* nr. 9, p. 155.

²⁶ „Unsere Kunstaustellungen“, în *Ibidem*, nr. 6, p. 90; Stefan Hevesy, „Mattis-Teutsch (Vorbereitung)“, în *Ibidem*, nr. 6, p. 91; -G-, „Kollektiv-Ausstellung Mattis-Teutsch“, în *Ibidem*, nr. 8, p. 140.

²⁷ Herman Roth, „Der Schein der Wirklichkeit und seine Überwindung durch die Erscheinung der Kunst. Unter anderem ein Versuch der Wegbahnung zu den Bildern von Mattis-Teutsch“, în *Ibidem*, nr. 9, p. 154-160.

²⁸ Hans Mattis-Teutsch, „Betrachtungen über die neue Kunst“, în *Ibidem*, nr. 2, p. 21.

²⁹ Ernst Honigberger, „Dem Kritiker der Tagespost, Herrn Erwin Reisner“, în *Ibidem*, nr. 10,

Mattis-Teutsch au dus la dezbateri aprinse, operele expresioniștilor figurativi au fost acceptate fără opoziție. În ceea ce privește numărul reproducerilor pe pagina de titlu, pe primul loc se situează Ernst Honigberger, ale cărui litografii pot fi întâlnite în multe numere ale revistei *Das Ziel*³⁰.

În scurta sa existență de numai o jumătate de an, *Societatea Das Ziel* a organizat opt expoziții la sala *Redoute* din Brașov, dintre care șapte personale (Hans Eder 8 mai – 15 iunie; Ernst Honigberger 20 iunie – 5 iulie; Hans Mattis-Teutsch 10 – 25 iulie; Eduard Morres 27 iulie – 7 august; Fritz Kimm 10 august – 21 august; Grete Csaki-Copony 24 august – 4 septembrie; Friedrich Miess 7 – 18 septembrie; expoziție de artă decorativă 21 septembrie – 2 octombrie). Au expus artiști aparținând tuturor orientărilor, de la Hans Mattis-Teutsch la academistul Friedrich Miess și autohtonistul [Heimatkünstler] Eduard Morres. Toate expozițiile s-au bucurat de cronici de întâmpinare [Vorbereitung]; de articole în care operele artistului erau prezentate și explicate în contextul curentului de care aparțineau; de reproduceri după creațiile reprezentative. În cronică de întâmpinare a expoziției Ernst Honigberger de pildă, Mattis-Teutsch prezenta parcursul artistului, arătând cum, la începutul carierei, acesta a îmbrățișat naturalismul. Participarea la război i-a întârziat dezvoltarea normală, dar mai apoi a ars etapele astfel încât lucrările recente nu mai sînt imitative, ci reprezintă muzica propriului său suflet³¹. Prin aspirații și realizări, revista *Das Ziel* face parte din seria efemeridelor cu tendințe avangardiste, născute din spiritul de frondă al unui mic grup de entuziaști față de inerția mediului transilvănean, precum și din dorința de a conecta arta conașionalilor la cele mai noi tendințe europene.

Societatea Das neue Ziel

După dispariția revistei *Das Ziel*, avea să apară, la 15 octombrie 1919, primul număr al unei alte publicații, *Das neue Ziel* [Noul țel], organul de presă al Societății omonime. Aceasta i-a păstrat pe cei mai mulți dintre colaboratorii revistei premergătoare, cooptînd și nume noi. După cum se arată în cuvîntul către cititori, publicația a renunțat la ce avea mai valoros antemergătoarea ei, anume la atitudinea avangardistă, afirmînd că „o revistă are dreptul la existență, la proiecție în viitor, numai dacă este ancorată în realitățile noastre și se dezvoltă odată cu ele”³². Această premisă era expresia compromisului făcut mediului conservator de unde provenea majoritatea cititorilor publicației. Deși în numărul 4 din 1 decembrie 1919, numele lui Mattis-Teutsch apare între colaboratori, acesta nu a mai avut nici un fel de contribuție³³. Asemenea revistei *Das Ziel*, *Das neue Ziel* a propagat creația locală, în special cea a expresioniștilor. Lucrări de Ernst Honigberger, Hans Eder, Fritz Kimm, Margarete Depner, Grete Csaki-Copony au fost adesea reproduse în paginile sale, marele absent fiind Hans Mattis-Teutsch. Nici *Das neue Ziel* nu a avut o viață prea lungă, ultimul ei număr purtînd data de 10 octombrie 1920.

Revista Ostland

Din iunie 1919 pînă în septembrie 1921, la Sibiu a apărut revista *Ostland, Monatschrift für die Kultur der Ostdeutschen*, un periodic ce se adresa tuturor germanilor din România Mare. Ea a fost condusă de profesorul Richard Csaki (1886-1943). Prin intermediul publicației și a *Ligii culturale a germanilor din România Mare* [Das Kulturamt des Verbandes der Deutschen in Großrumänien], Richard Csaki a încercat să contribuie la formarea conștiinței supraregionale a tuturor grupurilor germanofone care,

p 179-180.

³⁰ Ernst Honigberger, în *Ibidem*, nr. 2, nr. 3, nr. 4, nr. 7, nr. 9, nr. 10 – pagina de titlu;

³¹ MT [Mattis-Teutsch], „Kollektiv-Ausstellung Ernst Honigberger“, în *Ibidem*, nr. 7, p. 111.

³² „An unsere Leser“, în *Das neue Ziel. Halbmonatschrift für Kultur, Kunst, Kritik*, anul I, 15 octombrie 1919, p. 2.

³³ Die Schriftleitung, „In eigener Sache“, în *Ibidem*, nr. 18, 1 iulie 1920, p. 291.

în condițiile istorice de după Marea Unire, formau minoritatea germană din România³⁴. Spre deosebire de publicațiile efemere din Brașov care debutaseră cu manifeste belicoase, *Ostland* a pornit la drum cu o declarație de intenție, arătând că dorea să devină „oglindea fidelă a activității culturale a germanilor din România”³⁵. Ținând cont de publicul căruia i se adresa, periodicul trebuia să fie mai degrabă conservator decât unul de avangardă.

Din punctul de vedere al artei plastice, *Ostland* a promovat, alături de expresioniștii consacrați, artiști tradiționaliști sibieni, cunoscuți și agreeți de public, precum Hans Hermann, Trude Schullerus, Hildegard Schieb, Anna Dörschlag, Hermann Lani. În ciuda tendinței conservatoare pe care a imprimat-o revistei sale, Richard Csaki a salutat apariția publicației brașovene *Das Ziel*, exprimându-și convingerea că cele două pot fi complementare pe piața publicisticii germane din România. De asemenea, nu s-a alăturat criticilor aduse lui Mattis-Teutsch, exprimându-și chiar aprecierea în legătură cu numărul controversat în care erau reproduse linogravurile artistului³⁶. Toate expozițiile organizate de *Societatea Das Ziel* în vara și toamna anului 1919 au beneficiat de cronici în publicația *Ostland*³⁷, ele nefiind însă favorabile tuturor artiștilor. Dintre brașoveni, țintele atacurilor criticului Alfred Witting au fost Hans Mattis-Teutsch și Grete Csaki-Copony, iar dintre sibieni, Hans Hermann³⁸.

³⁴ Richard Csaki, „Unser Kulturprogramm“, în *Ostland*, anul III, nr. 8, ianuarie 1921, p. 231–236; Gudrun-Liane Ittu, „O punte între etnii: Liga culturală a germanilor din România Mare“, în Vasile Docea (coord.), *Relații româno-germane. Studii istorice/Deutsch-rumänische Beziehungen. Historische Studien*, Editura Accent, Cluj-Napoca, 2003, p. 67-75.

³⁵ „Zur Einführung“, în *Ostland. Monatsschrift für die Kultur der Ostdeutschen*, anul I, nr 1, iunie 1919, p. 1.

³⁶ R. Cs. [Richard Csaki], „Das Ziel, Blätter für Kultur und Satire, Kronstadt, 1.-2. Heft“, în *Ibidem*, p. 54.

³⁷ Dr. A. Witting, „Kollektivausstellung Ernst Honigberger in Kronstadt“, în *Ibidem*, nr. 4, p. 210; „Kollektivausstellung Ed. Morres in Kronstadt“, în *Ibidem*, anul II, nr. 1, 1919, p. 52–53; „Kollektivausstellung Fritz Kimm in Kronstadt“, în *Ibidem*, p. 53; „Kollektivausstellung Grete Csaki-Copony in Kronstadt“, în *Ibidem* p. 54; „Kollektivausstellung Friedrich Miess in Kronstadt“, în *Ibidem*, anul II, nr. 2, 1919, p. 101.

³⁸ Dr. Alfred Witting, „Bilderausstellung Hans Hermann in Kronstadt“, în *Ibidem*, anul II, iulie 1920, p. 555–556.

Alături de celelalte reviste culturale, *Ostland* a contribuit prin reproduceri, cronici de expoziție semnate de prestigioși cunoscători de artă (Oskar Walter Cisek, Ernst Lissauer, Hermann Konnerth) și prin articole teoretice la cunoașterea, înțelegerea și acceptarea fenomenului artistic transilvan și european de către cititorii de limbă germană din România..

Revista *Klingsor*

Spre deosebire de cele trei reviste anterioare, *Klingsor* a fost o publicație relativ longevivă, menținându-se pe piață timp de șaisprezece ani, din 1924 și până în 1939³⁹. Înaintea de apariția revistei, a luat ființă agenția omonimă [Klingsor-Agentur], condusă de Gust Ongyerth (1897-1969) și de scriitorul Heinrich Zillich (1898-1988). Asemenea *Societății Das Ziel*, *Klingsor-Agentur* a organizat expoziții, concerte, spectacole de teatru, având în subordine chiar și o editură, care a funcționat până în anul 1929⁴⁰. Publicația, care purta numele unui legendar trubadur, a fost condusă de Heinrich Zillich până în 1936, iar după stabilirea acestuia în Germania de Harald Krasser (1905-1981). Alături de multe aspecte ale vieții culturale, revista a acordat o atenție deosebită și artei plastice, promovind-o în mod constant pe aceea locală sau regională. Reproductorile și cronicile publicate de-a lungul anilor permit urmărirea parcursului artiștilor transilvăneni pe o perioadă îndelungată. Atenția s-a îndreptat și spre artiștii din alte regiuni ale României, precum și asupra celor români și maghiari. În ceea ce privește intenția de unificare culturală a minorității germane, aceasta a fost preluată de *Klingsor* de la antemergătoarele sale și dusă mai departe. Revista a încercat apropierea de mediile culturale românești și maghiare, editând numere speciale în acest sens.

În privința expresioniștilor transilvăneni, *Klingsor* oferă cercetătorilor

³⁹ Partea de literatură a revistei *Klingsor* a făcut obiectul unei interesante teze de doctorat, elaborată de Horst Schuller Anger, *Kontakt und Wirkung. Literarische Tendenzen in der siebenbürgischen Kulturzeitschrift „Klingsor“*, București, 1994.

⁴⁰ „Rundschau“, în *Klingsor*, anul VI, aprilie 1929, nr. 4, p. 158.

posibilitatea observării procesului lor de împlinzire și de abordare a unei atitudini din ce în ce mai conformiste. Cauzele acestui proces au fost, pe de-o parte abandonarea la începutul deceniului al treilea al secolului al XX-lea a expresionismului în chiar centrele în care acesta luase naștere, iar pe de altă parte adecvarea la gustul comanditarilor de care erau dependenți artiștii. Dacă în ceea ce privește literatura, revistele *Das Ziel*, *Das neue Ziel*, *Ostland* și *Klingsor* au publicat texte ale celor mai importanți scriitori de limbă germană ai momentului, în privința artei plastice nu i-au educat pe cititori. Nu li se oferea material ilustrativ referitor la fenomenele artistice contemporane în plan european, or acest dezinteres a avut consecințe negative asupra formării gusturilor artistice.

În primul său număr, *Klingsor* a dat glas dezamăgirii generației postbelice pe care „destinul a confruntat-o prea devreme cu probleme grave [...] lăsînd-o apoi pradă părăsirii și convingerii că a fost indusă în eroare⁴¹”. Deși dezamăgită, această generație dorea să elimine „tot ce este vetust, josnic, mincinos”⁴². Dincolo de asemenea declarații, *Klingsor* a fost ani de-a rândul o publicație progresistă, cu intenții de înnoire culturală. Aflată în siajul evoluției din Germania, revista a exacerbât în ultimii săi ani de existență sentimentul naționalist german. În ciuda faptului că revista s-a bucurat de colaborarea unor importanți critici precum Hans Wühr, Oskar Walter Cisek, Hermann Konnerth, ea nu a urmărit un program estetic bine conturat în domeniul artei plastice⁴³. Hans Wühr, un critic ale cărui judecăți și-au păstrat valabilitatea pînă astăzi, a pledat pentru aplicarea de criterii axiologice universal valabile artei transilvănene, criticîndu-i pe cei care îi amăgeau pe artiști cu laude nemeritate. Comentariile criticului referitoare la expozițiile organizate la Sibiu pe parcursul anului 1924 au fost extrem de dure⁴⁴.

⁴¹ „Aufwurf“, în *Ibidem*, anul I, aprilie 1924, nr. 1, p. 1–2.

⁴² *Ibidem*, p. 2.

⁴³ Dr. Konrad Nussbächer, „Zur Klingsor-Ausstellung“, în *SDT*, anul L, nr. 15318, 22 iunie 1924, p. 3.

⁴⁴ Hans Wühr, „Kunstaustellungen in Hermannstadt“, în *Klingsor*, anul I, august 1924, nr. 5, p. 236–238

Hans Eder, cel mai apreciat expresionist sas, ajuns la vîrsta maturității, a apărut frecvent în paginile revistei. S-a bucurat de cronici de expoziții⁴⁵, de medalioane⁴⁶ și de reproduceri ale operelor importante. Apreciat ca desenator și gravor, Fritz Kimm a fost și el adesea prezent în revistă⁴⁷. În toți cei șaisprezece ani de existență, *Klingsor* l-a menționat numai de două ori pe Mattis-Teutsch: prima dată, în septembrie 1925 cu prilejul expoziției de acuarelă și sculptură organizată de agenție⁴⁸, iar a doua oară, cu prilejul apariției la Potsdam, în 1933, a lucrării teoretice „Kunstideologie. Stabilität und Aktivität im Kunstwerk”⁴⁹.

Pe lângă artiștii consacrați, cu o activitate expozițională bogată, precum Grete Csaki-Copony⁵⁰, Ernst Honigberger⁵¹, Hermann Konnerth⁵², Trude Schullerus, Hans Hermann, Heinrich Schunn, revista i-a mediatizat și pe Waldemar Schachl (1893-1957), Eduard Karl Closius (1893-1959) Dolf Hienz (1897-1944), Karl Brandsch (1900-1978), Karl Hübner (1902-1991), Josef Strobach (1903-1983) ș. a., unii fiind astăzi aproape uitați.

⁴⁵ „Ausstellung Hans Eder–Oskar Netoliczka“, în *Ibidem*, anul IV, noiembrie 1927, p. 435–436; Gerhard von Mutius, „Hans Eder in Bukarest“, în *Ibidem*, anul VI, ianuarie 1929, p. 36–37; Oskar Netoliczka jr., „Ausstellung Hans Eder in Kronstadt“, în *Ibidem*, noiembrie 1929, p. 435–436; Dr. A. Kelterborn, „Ausstellung Hans Eder“, în *Ibidem*, decembrie 1929, p. 474–476; Otmar Richter, „Gemäldeausstellung Hans Eder in Kronstadt“, în *Ibidem*, anul XIII, noiembrie 1936, p. 427–428.

⁴⁶ Hans Wühr, „Siebenbürgische Künstler: Hans Eder, Fritz Kimm“, în *Klingsor*, anul I, noiembrie 1924, p. 289–293; Heinrich Zillich, „Der Hintergrund in den Gemälden Hans Eder“, în *Ibidem*, anul IV, noiembrie 1927, p. 429–433; Harald Krasser, Hans Eder, în *Ibidem*, anul XVI, februarie 1939, p. 77.

⁴⁷ Heinrich Zillich, „Kronstädter Gemäldeausstellungen und Maler“, în *Ibidem*, anul VI, decembrie 1929, p. 473–476.

⁴⁸ „Veranstaltungen unserer Geschäftsstelle“, în *Ibidem*, anul II, septembrie 1925, p. 360.

⁴⁹ Erhard Antoni, „Mattis-Teutsch, Kunstideologie. Stabilität und Aktivität im Kunstwerk“, în *Ibidem*, anul IX, decembrie 1933, p. 487.

⁵⁰ „Grete Csaki-Copony“, în *Ibidem*, anul II, aprilie 1925, p. 160; Heinrich Zillich, „Kronstädter Gemäldeausstellungen“, în *Ibidem*, anul VII, mai 1930, p. 197.

⁵¹ Hans Wühr, „Ernst Honigberger“, în *Ibidem*, anul V, iulie 1928, p. 246–249.

⁵² Otmar Richter, „Herbstausstellungen in Kronstadt“, în *Ibidem*, anul XIV, noiembrie 1937, p. 414–415; Ernst Jekelius, „Zur Ausstellung Hermann Konnerth in Kronstadt“, în *Ibidem*, anul XV, ianuarie 1938, p. 34.

Dintre bănățenii participanți în anii 1937 și 1938 la expozițiile germanilor din România critica i-a remarcat pe pictorii Hans Emineth (1890-1969), Emil Lenhardt (1886-1956) și Franz Ferch (1900-1981)⁵³.

La începutul deceniului al patrulea al secolului al XX-lea, în mediul german din Transilvania au apărut mai mulți sculptori, reprezentanți ai unui gen artistic neglijat de secole. Lucrările Margaretei Depner (1885-1970), cele ale lui Oskar Netoliczka (1897-1970), Hans Guggenberger (1902-1987)⁵⁴ și Ernst R. Boege (1899-1985)⁵⁵ sînt armonioase și echilibrate, avînd ca model sculpturile clasiciste. Acestor sculptori li s-a alăturat la evenimentele din 1937 și 1938 bănățeanul Sebastian Rotschingh (1898-1971), un artist bine cotate de critica de specialitate⁵⁶. Brașovul a fost un centru artistic important în perioada interbelică. Cît privește Sibiu, acesta s-a remarcat prin apariția unui număr relativ mare de femei-artist: Anna Dörschlag, Grete Csaki-Copony, Trude Schullerus. Ernestine Konnerth-Kroner, Hildegard Schieb, Henriette Bielz, fenomen inexistent la Brașov. Dintre acestea, Grete Csaki-Copony, căsătorită cu sibianul Richard Csaki, și Trude Schullerus au creat opere de certă valoare.

Un obiectiv important al mișcării *Klingsor* a fost apropierea de cultura română, inclusiv de arta plastică din Vechiul Regat. În acest scop, în iunie 1924 au fost programate la Brașov și Sibiu expoziții incluzîndu-i pe cei mai importanți artiști români ai momentului: Iosif Iser, Gheorghe Petrașcu, Nicolae Tonitza, Marius Bunescu, Francisc Șirato, Lucian Grigorescu, Ștefan Dimitrescu, Vasile Popescu⁵⁷. Expozițiile s-au constituit în importante evenimente plastice, oferind publicului transilvănean un eșantion de

⁵³ Harald Krasser, „Bemerkungen zu unserer bildenden Kunst aus Anlass der Kronstädter Gesamtschau”, în *Klingsor*, anul XVI, ianuarie 1939, p. 31–35.

⁵⁴ Reproducere după sculptura lui Hans Guggenberger: „Misch Orend”, în *Ibidem*, anul VII, august 1930, p. 314.

⁵⁵ Reproducere după sculptura lui Boege: „Prof. Tzigara Samurcaș”, în *Ibidem*, anul X, septembrie 1933.

⁵⁶ Harald Krasser, „Bemerkungen zu unserer bildenden Kunst aus Anlass der Kronstädter Gesamtschau”, în *Klingsor*, anul XVI, ianuarie 1939, p. 31–35.

⁵⁷ „Ausstellung Klingsor”, în *SDT*, nr. 15313, 17 iunie 1924, p. 6.

sensibilitate și estetică diferită de cea locală. Heinrich Zillich s-a arătat destul de rezervat față de arta românească, explicînd motivele. În viziunea sa „arta transilvănenilor este mai spirituală, demersul lor artistic pornind din interior spre exterior, pe cînd la români direcția este opusă, din exterior spre interior”. „Un artist de forța lui Eder nu poate fi egalat nici cel puțin de Iser, cel mai important dintre artiștii români”⁵⁸. Evident, aserțiunile lui Zillich sînt discutabile. Respingerea a fost reciprocă. Expresionismul, considerat „stil german”, nu a plăcut la București și invers, senzualismul românilor nu i-a impresionat pe germanii din Transilvania.

Toate revistele analizate au avut merite importante în ceea ce privește familiarizarea cititorilor cu operele artiștilor plastici locali și naționali într-o perioadă cînd accesul la opera de artă, la imagine în general, era destul de redus. Ceea ce le desparte este gradul de acceptare/respingere a experimentelor radicale. Important rămîne faptul că au sprijinit arta de valoare, iar multe dintre judecățile exprimate atunci și-au păstrat valabilitatea pînă în zilele noastre.

f. Liga culturală a germanilor din România Mare **[Das Kulturamt des Verbandes der Deutschen in Großrumänien]**

Instituția cu acest nume și-a desfășurat activitatea în anii 1922-1931, contribuind la unificarea spirituală a grupurilor germanofone de pe teritoriul noului stat român. Acțiunile *Ligii* aveau în vedere cultivarea proximității culturale inter-germane, apropierea de celelalte comunități lingvistice, precum și stabilirea de contacte cultural-științifice cu Germania. *Liga* a înființat numeroase biblioteci publice, a organizat concerte, spectacole de teatru și expoziții în țară și în străinătate. După cum am amintit deja, cea mai importantă realizare a *Ligii* a fost organizarea *Universității de vară de la Sibiu* [Ferialhochschule Hermannstadt], la care au fost invitați reputați savanți din Germania: filozofii Oswald Spengler (1880-1936) și Friedrich Lipsius

⁵⁸ „Über die Klingsor-Veranstaltungen des Jahres 1924”, în *Klingsor*, anul I, decembrie 1924, p. 357–359.

(1873-1934), istoricul culturii Otto Lauffer (1874-1949), etnograful Eugen Fehrle (1880-1957), germanistul Friedrich Panzer (1870-1954) ș. a.

Întrucât fiecare dintre grupurile de germani avea o viață comunitară și culturală proprie, mai bogată sau mai săracă, dar relativ izolată de celelalte, crearea unei instituții-cadru de îndrumare și coordonare era o necesitate. Rolul conducător și l-au asumat sașii, grupul cel mai vechi și mai bine organizat atît din punct de vedere cultural, cât și politic. Inițiatorul mișcării a fost profesorul sibian Richard Csaki (1886-1943), editorul revistei culturale *Ostland. Monatsschrift für die Kultur der Ostdeutschen* (1919-1921). Mai tîrziu, respectiv în perioada 1926-1943, revista a apărut într-o serie nouă, sub titlul *Ostland. Halbmonatsschrift für Ostpolitik*, fiind un forum politic a germanilor din estul Europei. Conștientizînd faptul că planurile sale aveau o anvergură prea mare pentru a putea fi realizate prin intermediul unei reviste, Csaki a publicat în ianuarie 1921 proiectul unui forum cultural supraregional, care avea să devină *Liga culturală a germanilor din România Mare*⁵⁹. Proiectul prevedea următoarele:

- activitatea culturală să devină un pilon important al vieții comunitare și să se desfășoare în paralel cu activitatea economică și politică. În acest sens se prevedea stabilirea de contacte cu personalități marcante ale vieții politice și economice dispuse să sprijine demersurile culturale;
- colaborarea cu asociațiile și societățile culturale existente și unificarea acelorora cu programe și profiluri similare sau identice;
 - organizarea de „zile culturale”;
 - organizarea „Universității de vară de la Sibiu”;
 - înființarea unui organ de presă;
 - elaborarea „Enciclopediei germanilor din România Mare”;
 - înființarea unui centru de documentare și informare;
- organizarea de conferințe și de alte acțiuni de popularizare a științei;
- stabilirea de contacte cu emigrația germană de pretutindeni;

⁵⁹ Richard Csaki, „Unser Kulturprogramm”, în *Ostland*, anul III, 21921, p. 231-236.

– monitorizarea fenomenului emigrării și încercarea contracarării acestuia;

– cunoașterea vieții culturale a românilor și a altor comunități ce coabitau cu germanii și stabilirea de contacte (culturale) cu acestea.

De asemenea, profesorul Csaki era de părere că trebuia acordată o atenție deosebită grupurilor mici care nu aveau capacitatea să organizeze activități culturale importante. Datorită profesionalismului și implicării în rezolvarea problemelor complexe, *Liga* a contribuit în mod semnificativ la transformarea conștiinței grupurilor mici de germani într-o nouă conștiință, dincolo de diferențele locale, anume în aceea de minoritate germană din România.

Dacă în primii ani de după primul război, relațiile dintre România și Germania au fost rezervate, o manifestare culturală putea contribui la detensionarea acestora. În acest sens, un important eveniment a fost organizat în anul 1927, eveniment deopotrivă cultural, diplomatic și politic. În colaborare cu secția pentru străinătate a *Institutului central pentru educație și învățămînt* [Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht] din Berlin, *Liga* a organizat un eveniment numit impropriu *Expoziție de artă populară* [Volkskunstausstellung]. Dimensiunea politică a evenimentului a fost amplificată prin prezența celor trei comunități cultural-lingvistice din Transilvania, germană, română și maghiară, făcîndu-se astfel demonstrația bunei conviețuirii în statul român. Secțiunea românească a expoziției a fost singura care a cuprins numai artă populară în adevăratul sens al cuvîntului (țesături, broderii, covoare, costume populare, obiecte din lemn), ceilalți participanți definind noțiunea de popor/popular într-un sens mai larg. În conformitate cu definițiile proprii fiecărei culturi, au fost expuse alături de artă populară, obiecte de cultură urbană, artă decorativă, precum și lucrări de grafică și pictură. Astfel, expoziția a fost agrementată cu lucrări aparținînd artiștilor brașoveni Friedrich Mieß, Hans Eder și Fritz Kimm. S-a apelat la creatori originari din Transilvania, dar stabiliți în Germania, precum Walter Teutsch, profesor la Academia de Artă din München, Karl Ziegler, profesor la

Academia de Artă din Königsberg (Kaliningrad din 1946), Ernst Honigberger și Hermann Konnerth, stabiliți la Berlin⁶⁰. De partea muzicală s-au ocupat sași stabiliți în Germania, precum compozitorul Waldemar von Baußnern (1866-1931), mezzosoprana Lula Mysz-Gmeiner (1876-1948), interpretul de lieduri Gerhard Jekelius (1885-1945) și pianistii Egon Siegmund (1906-1942), Selma Honigberger (1888-1958) și Luise Gmeiner (1885-1951). Pe durata expoziției (17 martie-6 aprilie 1927), au avut loc întâlniri, conferințe, ghidaje tematice cu participarea de specialiști și personalități din varii domenii. Printre conferențieri s-au aflat criticul de artă sibiian dr. Hans Wühr, stabilit din 1926 în Germania, care a prezentat prelegerea cu titlul *Psihologia poporului și arta populară*, dr. Zalosiecky din Cernăuți, care a conferențiat despre *Arta populară românească și cea din Europa de est*, și custodele [Reichskunstwart] dr. Edwin Redslob, care s-a referit la *Actualitatea artei populare*⁶¹.

Expoziția de artă populară din 1927 a fost un eveniment cultural și politic de mare anvergură, care a demonstrat că este posibilă colaborarea dintre minorități și majoritate. Totodată, ea a trezit interesul Germaniei pentru minoritatea germană din România, un interes inițial benefic care, după câțiva ani, a devenit însă extrem de nociv.

g. Arta germanilor din România în perioada nazistă

După cum am arătat deja, și în rîndurile minorității germane din România ideologia nazistă a găsit pămînt fertil. Nici artiștii plastici nu au rezistat acestei tentații, preluînd motive ale artei oficiale naziste. În același timp, criticii și-au însușit parțial discursul practicat în Germania⁶². După cum am arătat anterior, expresionismul a fost receptat de artiștii aparținînd comunității germane din România, vorbindu-se chiar de un *expresionism transilvănean*. Spre deosebire de Germania, unde la scurt timp după primul

⁶⁰ Monica Vlaicu, „Die siebenbürgische Volkskunstausstellung in Berlin 1927“, în *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, anul XXVIII, nr. 2, vol. 30, 1987, p. 79.

⁶¹ *Ibidem*, p. 82-84.

⁶² Marianne Porsche, „Die deutsche bildende Kunst der Gegenwart“, în: *SDT*, anul LXII, nr. 19542, 19 iunie 1938, p. 5.

război mondial expresioniștii au căutat forme și limbaje noi, transilvănenii au continuat încă mult timp să lucreze în stilul lor preferat. Incluziunea expresionismului german în lista curentelor de artă degenerată i-a luat prin surprindere și i-a dezorientat.

Este interesant de urmărit modul în care Günther Egon Ott (1915-?), critic de artă la cotidianului *Bukarester Tageblatt*, în cronică expozițiilor bucureștene din anul 1937 făcea slalom între discursul oficial și preferința sa pentru expresionism⁶³. La început se declara adept al ideii conform căreia arta unei etnii este emanată din sințele acesteia, citîndu-l, pentru a fi cît mai convingător, pe Goebbels. Cînd se referea la etnicii germani din România, el susținea că istoria acestora este un factor determinant al specificului artistic. Trăind în mijlocul unor etnii străine, germanii și-au păstrat specificul național timp de secole, astfel că nu exista niciun pericol de a prelua tocmai „derapajele artistice evreiești”⁶⁴. Apărînd expresionismul, Ott afirmă că oficialitățile din Germania ar respinge numai excesele făcute în numele acestuia, excese care au dus la degenerare, respectiv la apariția cubismului și dadaismului. Cronică lui Günther Egon Ott reflectă atitudinea de compromis a etnicilor germani din România, care, în genere, urmau modelul german, dar nu concepeau să nu-și păstreze o relativă autonomie.

Organizația de breaslă *Deutsche Künstlerschaft* și expozițiile „Gesamtschau” patronate de aceasta

Deși din anii 1920, artiștii etnici germani erau adesea prezenți în expozițiile din capitală, nu au fost percepuți ca un grup distinct și bine organizat, ceea ce a dus la frustrări, exprimate după cum urmează „[...] prea mult am lăsat lucrurile să evolueze de la sine și ne-am încercat norocul zbatîndu-ne de unii singuri. Ne aflăm însă în pericol de a fi sufocați. Avem datoria, în calitate de reprezentanți ai etniei noastre, să fim luați în seamă la nivelul țării”. În februarie

⁶³ Günther Egon Ott, „Deutsche Malerei in Bukarest. Deutsche Ausstellungen im Jahre 1937“, în *Deutscher Kalender für Rumänien* (editat de Bukarester Tageblatt), 1938, p. 107-109.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 109.

1937, această nemulțumire a avut drept consecință lansarea unui apel privind înființarea unei organizații profesionale proprii *Deutsche Künstlerschaft*, care să-i facă mai vizibili în plan național⁶⁵. Toți artiștii importanți, inclusiv Hans Mattis-Teutsch, au răspuns apelului, organizând *Prima expoziție a artiștilor germani din România* [Erste Gesamtschau deutscher Künstler aus Rumänien], deschisă la Brașov, între 2 și 23 mai 1937⁶⁶. La aceasta au luat parte artiști din toate regiunile, cu excepția Basarabiei. Bucovina a fost reprezentată de un sculptor pe nume Otto Hilgath. Abstracționistul Hans Mattis-Teutsch a expus alături de confracții săi din Brașov⁶⁷. În cronică din cotidianul *Bukarester Tageblatt*, Günther Egon Ott constata că „alături de opere genuin germane, sînt expuse și altele, născute dintr-o concepție străină”, cum ar fi „lucrările remarcabile” ale lui Hans Mattis-Teutsch. Ott își exprimă regretul că artistul este prea puțin luat în seamă, fapt ce s-ar datora educației plastice deficitare a publicului⁶⁸.

Un alt critic, Otmar Richter, a comentat expoziția pentru revista *Klingsor*, remarcînd prezența unei bogății de stiluri. În opinia sa, expoziția era „mai eterogenă decît pe vremea celor mai sălbatice –isme”⁶⁹. Pentru critici și public, artiștii bănățeni Franz Ferch (1900-1981) și Sebastian Rotschingk (1898-1971) au fost o surpriză plăcută⁷⁰. Din punct de vedere stilistic, tablourile lui Ferch erau inspirate din noua obiectivitate [Neue Sachlichkeit], iar motivele sale le prefigurau pe cele din epoca realismului socialist, practicat în primii ani comunismului. Cîteva dintre operele artistului expuse în

⁶⁵ „Aufruf an alle deutschen bildenden Künstler Rumäniens”, în: *Bukarester Tageblatt*, anul XI, nr. 3021, 24 aprilie, 1937, p. 5.

⁶⁶ „Die erste Gesamtausstellung deutscher Künstler aus Rumänien”, în: *SDT*, anul LXIII, nr. 19206, 30 aprilie 1937, p. 5.

⁶⁷ Fr. v. Killyen, „Eröffnung der Gesamtschau deutscher Künstler aus Rumänien”, în *Ibidem*, nr. 19212, 9 mai 1937, p. 3.

⁶⁸ Günther Egon Ott, *Deutsche Kunst in Rumänien*, în: *Bukarester Post*, nr. 21, 23 mai 1937, p. 7 și nr. 22, 30 mai 1937, p. 6 ([...]).

⁶⁹ Otmar Richter, „Erste Gesamtschau deutscher Künstler in Rumänien”, în: *Klingsor*, anul XIV, nr. 6, iunie 1937, p. 229.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 230–231.

premieră la prima *Gesamtschau* au fost nelipsite din expozițiile ulterioare, fiind deseori reproduse.

A doua expoziție “Gesamtschau”

Comunitatea artiștilor germani din România, încurajată de succesul de care s-a bucurat prima expoziție, a hotărât organizarea unui al doilea eveniment. El a fost programat în perioada 30 octombrie-20 noiembrie 1938, locul de desfășurare fiind pavilionul patinoarului din Brașov⁷¹. Cum se întîmplase cu un an în urmă, și de această dată a fost lansat un apel către toți artiștii etnici germani, solicitîndu-li-se punerea la dispoziția juriului a 4-5 lucrări de mărime medie. Expoziția, din care lipseau reprezentanți de bază ai artei transilvănene, Mattis-Teutsch, Hans Eder și Fritz Kimm, s-a deschis în noiembrie 1938 și a fost comentată în mai multe publicații. Absența lui Eder era motivată de pregătirea unei expoziții personale, vernisată la 7 decembrie 1938, la sala Redoute din Brașov. Franz von Killyen a comentat evenimentul plastic, subliniind faptul că în pictura lui Eder intervenise o schimbare majoră, anume „evoluția spre un mod de reprezentare mai realist și cu atenție sporită pentru forme și contururi”⁷², formularea fiind un eufemism pentru procesul de cumințire a expresionistului de altădată. Este dificil de stabilit dacă schimbarea intervenită la Eder se datora concesiilor făcute comanditarilor sau dacă se inspirase din arta nouă practică în Germania.

Scriitorul și traducătorul Herman Roth (1891-1959) a comentat în cotidianul *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* într-un mod destul de ambiguu cea de-a doua *Gesamtschau*. Pe de-o parte, regreta absența lui Mattis-Teutsch din expoziție, dorind să-i vadă lucrările la evenimentele viitoare, iar pe de altă

⁷¹ „An alle deutschen Künstler Rumäniens”, în *SDT*, anul LXIV, nr. 19580, 4 august 1938, p. 3; „Die Kronstädter Gesamtschau der deutschen Künstler”, în *Ibidem*, nr. 19673, 20 noiembrie 1938, p. 8; Harald Krasser, „Bemerkungen zu unserer Bildenden Kunst aus Anlass der Kronstädter Gesamtschau”, în: *Klingsor*, an XVI, nr. 1, ianuarie 1939, p. 31–35.

⁷² Franz v Killyen, „Ausstellung Hans Eder”, în: *SDT*, anul LXVI, nr. 19687, 7 decembrie 1938, p. 5.

parte amintea de „demonii descompunerii” care invadaseră arta occidentală. Spre deosebire de aceasta, susținea autorul, arta germanilor din sud-estul Europei rămăsese înrădăcinată în „pământ și popor”. În sprijinul afirmației sale venea faptul că „2/3 dintre cele 129 de lucrări din expoziție plecau de la peisajul patriei”. Este posibil ca Herman Roth să fi dorit ca astfel să-i mulțumească pe artiștii de toate orientările, luându-și totodată măsuri de precauție spre a nu fi acuzat de neînșușirea ideologiei singelui și gliei. Dacă la înființarea sa, în 1937, scopul organizației de breaslă a artiștilor germani din România era creșterea vizibilității în țară, în 1938, după a doua „Gesamtschau”, ea țintea mai departe, propunându-și ca membrii ei să fie cunoscuți în Germania⁷³.

O altă cronică a evenimentului expozițional din noiembrie 1938 a fost scrisă de Harald Krasser (1905-1981) și publicată în *Klingsor*, revistă pe care o conducea la data respectivă⁷⁴. Comparând arta plastică cu alte genuri artistice, autorul trăgea concluzia că era domeniul în care înstrăinarea și rătăcirea artistului ajunsese la paroxism, fapt pentru care se impunea renunțarea imediată la manifestări străine [artfremd] de esența poporului german⁷⁵. Referindu-se la pictura germanilor din Transilvania în contextul dezvoltării generale, Krasser conchidea că aceasta s-a dezvoltat organic, fără cezuri. Referitor la expresionism, scriitorul admite existența unui curent transilvănean, dar numai în sensul preluării unor tehnici și caracteristici formale, nu și în cel al dezrădăcinării din peisajul și spațiul sufletesc transilvănean⁷⁶. Într-adevăr, ceea ce a fost desemnat prin sintagma „expresionism transilvănean” are o serie de caracteristici proprii, rezultate din situația socială, economică și morală a acestui spațiu geografic⁷⁷. Prezentarea

⁷³ -e-, Die Kronstädter Gesamtschau der deutschen Künstler, în: *Ibidem*, nr. 19673, 20 nov. 1938, p. 8.

⁷⁴ Harald Krasser, *Bemerkungen zu unserer bildenden Kunst...*, în *Klingsor*, anul XVI, nr. 1, 1939, p. 35.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 32.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 32

⁷⁷ Gudrun-Liane Ittu, „Der südsiebenbürgische Expressionismus, eine Variante des deutschen Expressionismus?”, în: *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, anul XXXIX, nr. 41, 1-2, 1998, p. 125–140.

expresioniștilor transilvăneni drept un grup puternic ancorat în etnia din care provenea, neatins de boala individualismului și cosmopolitismului occidental, putea fi un șiretlic, folosit de Krasser pentru a-i feri de atacuri. Așa cum am mai afirmat, criticii sași erau și la sfârșitul deceniului al patrulea al sec. XX admiratori ai expresionismului, apreciindu-i și protejându-i pe artiști⁷⁸.

Krasser s-a exprimat și în legătură cu artiștii sași pe care Transilvania îi dăruise Germaniei, susținând că printre cei rămași în țară se aflau unii la fel de buni, dar necunoscuți în străinătate, în ciuda faptului că lucrările îi legitimează drept germani autentici⁷⁹. Consideră că a sosit momentul ca organizația de breaslă să-i sprijine pentru a fi cunoscuți și recunoscuți în „Reich”⁸⁰.

Reorganizarea etnicilor germani după principii național-socialiste⁸¹

În octombrie 1939, Berlinul intervenea în viața internă a comunității germane din România, numindu-i conducătorul, care pînă atunci fusese ales. Situația de aliniere și subordonare a fost resimțită curînd și în cultură. Dacă *Liga culturală a germanilor din România Mare* fusese înființată cu scopul de a facilita comunicarea și armonizarea vieții culturale a grupurilor de germani, nou creatul *Oficiu Central Cultural al Comunității Naționale a Germanilor din România* [Landeskulturamt der Volksgemeinschaft der Deutschen in Rumänien], reproducea organizarea culturală a celui de-al treilea Reich. La presiunea Germaniei naziste, în noiembrie 1940, a fost creat *Grupul Etnic German* (în continuare, G.E.G), iar statul român a fost nevoit să acorde drepturi colective membrilor săi. Încă de la Marea Unire, obținerea acestui statut a constituit un punct important pe agenda oamenilor politici germani,

⁷⁸ G. O. E [Günther Egon Ott], „Von deutscher Kunst“, în *Bukarester Tageblatt*, nr. 3855, 30 ianuarie 1940, p. 6.

⁷⁹ Harald Krasser, *Bemerkungen...*, p. 33

⁸⁰ *Ibidem*, p. 34.

⁸¹ Problema este tratată pe larg în Vasile Ciobanu, *Contribuții la cunoașterea istoriei sașilor transilvăneni 1918-1944*, Sibiu, Editura Hora, 2001, p. 159-264. Vezi capitolul 3, „Organizațiile politice ale sașilor transilvăneni în perioada 1918-1944”.

adesea discutat în parlamentul României. Visul s-a împlinit sub auspicii neprielnice, întrucât G.E.G. era direct subordonat Reich-ului.

Dacă în 1933, în Germania era creată *Reichskulturkammer*, responsabilă pentru destinele culturii oficiale, alinierea totală a G.E.G. față de „Reich” a atras după sine crearea, la 8 noiembrie 1941, a *Oficiului pentru cultură a G.E.G.* [*Kulturkammer der Deutschen Volksgruppe*], singurul organism care elabora politicile culturale ale etnicilor germani din România. În cadrul festivității de constituire a *Oficiului* s-a afirmat cu hotărâre că germanii din România nu constituie grupuri culturale independente, iar realizările lor au fost posibile numai datorită apartenenței la un organism mare, la germanitate⁸².

De la crearea *Oficiului*, care avea secții pentru toate genurile artistice, evenimentele plastice au fost supervizate și patronate de acesta. Totodată, amintitul oficiu le-a creat artiștilor posibilitatea de a expune în Germania, organizând, în 1941 și 1944, două mari expoziții itinerante. Activitatea *Oficiului* a fost facilitată de interesul pe care Germania îl arăta producțiilor artistice din sud-estul Europei, producții neluate în seamă pînă atunci. În martie 1940, chiar înainte de crearea *Oficiului*, Academia Germană ajunsese la concluzia că istoria artei germane nu era completă fără studierea și includerea în tratatele ei a artei etnicilor germani din estul și sud-estul Europei. Pentru a demonstra această aserțiune, în aceeași perioadă, la „Maximilianeum” din München a fost deschisă o expoziție ce cuprindea opere de artă din mai multe epoci ce intraseră în vizorul istoricilor de artă germani⁸³. Arta plastică a minorităților germane din estul și sud-estul european are trăsături care o apropie mai mult de arta spațiului lingvistic german decît de cel al statelor naționale pe teritoriul cărora ele trăiau. Fenomenul se explică prin relațiile strînse întreținute timp de secole de comunitățile de limbă germană și prin

⁸² „Unsere kulturpolitische Mission erhält Gestalt. Feierliche Gründung der Kulturkammer der Deutschen Volksgruppe in Rumänien”, în *Südostdeutsche Tageszeitung*, anul I, 9 noiembrie 1941, nr. 201, p. 3.

⁸³ G.E.O.[Günther Egon Ott], „Deutsche Kunst im Osten und Südosten”, în *Ibidem*, nr. 20074, 16 martie 1940, p. 5.

mobilitatea teritorială a artiștilor. Din punct de vedere stilistic, arta plastică a germanilor dinafara Germaniei ar putea constitui un capitol distinct al artei germane, numai că interesul arătat de naziști nu era unul firesc, științific, ci avea la bază rațiuni ideologice și dorința de acaparare a unor oameni care de-a lungul timpului avuseseră o dezvoltare diferită de cea a patriei de origine.

Cea dintii expoziție a artiștilor germani din România în Reich-ul nazist

Răspunzînd invitației *Oficiului Central pentru Germanii Etnici* [*Volksdeutsche Mittelstelle*]⁸⁴ *Oficiul pentru cultură al G.E.G.* a început pregătirile pentru organizarea unei mari expoziții itinerante. După încheierea selecției lucrărilor, la sala G.E.G. din Brașov s-a deschis în 6 decembrie 1941 expoziția care, pe parcursul anului 1942, a fost itinerată la Berlin (16 mai–14 iunie 1942)⁸⁵, Stuttgart (august)⁸⁶, Saarbrücken (octombrie)⁸⁷ și Diedenhofen/Lotaringia) (noiembrie).

Organizatorii evenimentului au dorit să ofere publicului german un eșantion reprezentativ al artei germane moderne din România, selectînd în acest scop nu numai opere ale artiștilor în viață, ci și ale unor creatori importanți de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. În prezentarea expoziției în *Südostdeutsche Tageszeitung*, cronicarul susținea că arta transilvănenilor prezenta un decalaj de aproximativ două decenii față de cea din Germania, un fapt benefic întrucît i-a ferit de „sălbătîcirea” vieții artistice. Transilvănenii nu s-au îndepărtat de filonul tradiției, evitînd astfel producerea unei cezuri

⁸⁴ http://de.wikipedia.org/wiki/SS-Haupt%C3%A4mter#Hauptamt_Volksdeutsche_Mittelstelle (accesată 6 octombrie 2014).

⁸⁵ Marianne Weingärtner, „Ausstellung deutscher Künstler aus Rumänien, Berlin, 1942”, în *Südostdeutsche Tageszeitung* nr. 120, 28 mai 1942, p. 5; „Großer Erfolg der Berliner Ausstellung. Die Pressestelle der Volksgruppenführung teilt mit”, în *Ibidem*, nr. 138, 18 iunie 1942, p. 2.

⁸⁶ „Unsere Kunstausstellung in Stuttgart”, în *Ibidem*, nr. 191, 19 august 1942, p. 2.

⁸⁷ „Ein Gruß Saarbrückens an den Volksgruppenführer”, în *Ibidem*, nr. 234, 8 octombrie 1942, p. 2.

între trecut și prezent⁸⁸. În cadrul expoziției nu s-au remarcat numai artiștii transilvăneni, continuatori ai unei îndelungate tradiții, ci și un grup consistent de artiști bănățeni, dintre care Franz Ferch s-a bucurat de cea mai mare apreciere. Vernisată la 16 mai 1942 în spațiile generoase ale noului muzeu din Bodestraße (Berlin), expoziția a fost deschisă pînă în 14 iunie. În ciuda mai multor evenimente importante desfășurate în aceeași perioadă precum – expoziția „Paradisul sovietic”, „Marea expoziție de artă din Berlin” și „Expoziția Academiei Prusace” –, cea a artiștilor germani din România a fost încununată de succes deoarece „le deschisese artiștilor porțile în țara-mamă”⁸⁹. Fusesse un eveniment deopotrivă cultural și politic/propagandistic.

La Stuttgart, supranumit oraș al germanilor din străinătate, deoarece aici funcționa *Institutul pentru Germanii din Străinătate* [Deutsches Ausland Institut]⁹⁰, expoziția a fost organizată la *Memorialul performanțelor germane din străinătate* [Ehrenmal der deutschen Leistung im Ausland] din *Wilhelmshofpalast*. Cum era de așteptat, expoziția s-a bucurat și la Stuttgart atît de atenția vizitatorilor, cît și de cea a criticilor de specialitate. În semn de apreciere, municipalitatea a achiziționat mai multe opere de artă. Al treilea popas al expoziției a fost orașul Saarbrücken. Acestui loc i se acorda o semnificație aparte întrucît printre colonizatorii Banatului din secolele al XVIII-lea – al XIX-lea se aflaseră și emigranți din vestul Germaniei. Expoziția a fost folosită în scopuri propagandistice, conferindu-i-se însemnătatea unei reînălțări peste secole. La Diedenhofen, în Lotaringia/Lorena, un ținut care se afla în curs de re-germanizare, expoziția a îndeplinit un puternic rol propagandistic, germanii din România fiind dați drept exemplu privind rezistența față de încercările de deznaționalizare⁹¹.

⁸⁸ „Deutsche Kunst in Rumänien”, în: *Ibidem*, nr. 224, 6 decembrie 1941, p. 6.

⁸⁹ Josef Strobach, „Die Türen zum Mutterland geöffnet. Die Ausstellung Deutsche Künstler aus Rumänien in Berlin ein voller Erfolg”, în *Ibidem*, nr. 176, 1 august 1942, p. 5.

⁹⁰ Ernst Ritter, *Das deutsche Ausland-Institut in Stuttgart 1917-1945. Ein Beispiel deutscher Volkstumsarbeit zwischen den Weltkriegen* (Frankfurter Historische Abhandlungen, Band 14), Steiner Verlag, Wiebaden, p. 62-76.

⁹¹ „Zur Ausstellung ‘Deutsche Künstler aus Rumänien’. Ein Rückblick”, în *Ibidem*, nr. 21, 28 ianuarie 1943, p. 5.

A doua expoziție

După succesul primei expoziții s-a trecut la pregătirea celui de-al doilea eveniment de mare amploare. Așa cum se întimplase în 1941 și de această dată s-au organizat previzionări, una la Brașov de dimensiuni reduse, iar cea de-a doua, mai amplă, la Sibiu. Ambele expoziții de previzionare au fost însoțite de cataloage tipărite⁹². În variantă sibiană, expoziția a cuprins 227 de opere, dintre care opt făceau parte din colecția Muzeului Brukenthal și erau semnate de profesorul Dörschlag și de elevi ai săi. Alături de artiști sași și șvabi, expoziția s-a bucurat și de participarea lui Gustav Müller-Reener, originar din Reghin și stabilit la Ploiești, precum și de cea a lui Rudolf Schweitzer (Schweitzer-Cumpăna) din București. Vernisajul a avut loc în data de 22 decembrie 1943 la Școala de fete (Seilergasse, astăzi str. Banatului), expoziția fiind deschisă pînă în 2 ianuarie 1944⁹³.

În 16 martie 1944, la *Künstlerhaus* din Viena se deschidea expoziția *Deutsche Künstler aus Rumänien*. A fost bine primită, demonstrînd celor prezenți că în sud-estul Europei viața culturală germană era deosebit de activă⁹⁴. După Viena, expoziția a poposit, în intervalul 8-18 mai, la Salzburg. Deschisă la *Festspielhaus*, a fost prezentată într-o formulă redusă, cuprinzînd doar 70 de lucrări⁹⁵. A urmat castelul din Breslau/Wroclaw, unde expoziția a

⁹² *Kulturkammer der Deutschen Volksgruppe in Rumänien. Kammer der bildenden Künste. Ausstellung der Kronstädter Künstler in den Ausstellungshallen der Volksgruppe 31. Oktober–14. November 1943* (catalog de expoziție); Dr. O. Richter, „Ausstellung Kronstädter Künstler”, în *Südostdeutsche Tageszeitung*, nr. 265, 14 noiembrie 1943, p. 6.

⁹³ *Kunstaussstellung der Deutschen Volksgruppe in Rumänien. Vorschau der Ausstellungen im Reich. Hermannstadt, Dezember 1943, veranstaltet von der Kammer der bildenden Künste* (catalog de expoziție); „Kunstaussstellung der Deutschen Volksgruppe. Vorschau der Ausstellung im Reich”, în *Ibidem*, nr. 296, 21 decembrie 1943, p. 5.

⁹⁴ „Zeugnisse eines starken Kulturlebens. Wiener Pressestimmen zur Ausstellung deutscher Künstler aus Rumänien”, în *Ibidem*, nr. 74, 29 martie 1944, p. 5.

⁹⁵ Eduard Morres, „Die zweite Kunstschau unserer Volksgruppe in Salzburg”, în *Ibidem*, nr. 144, 25 iunie 1944, p. 5.

fost deschisă în intervalul 20 iunie-18 iulie 1944⁹⁶. Apoi, probabil, la Dresda, de unde i s-a pierdut urma. Abia la 20 august, la mai bine de o lună de la închiderea ei la Breslau, *Südostdeutsche Tageszeitung* publica bilanțul expoziției precum și relatări din presa sileziană⁹⁷. Înaintarea rapidă a armatei sovietice a făcut ca o parte dintre lucrări să ajungă pradă de război. Trei lăzi cu tablouri au ajuns la Dresda, de unde au fost readuse în România în anul 1957⁹⁸.

După căderea nazismului, au dispărut cele mai multe dintre operele de artă ale etnicilor germani prezente în ultima *Expoziție a artiștilor germani din România*, opere dintre care cele mai multe nu aveau nimic în comun cu ideologia timpului, fiind instrumentate de conducătorii *Oficiului de artă plastică* în scopuri propagandistice. La expozițiile din 1942 și 1944 au participat aproape toți artiștii germani renumiți din România, mai puțin Hans Mattis-Teutsch, ale cărui lucrări făceau parte din categoria celor declarate degenerate. Participanții au perceput aceste evenimente ca pe un cadou din partea G.E.G., nebănuind că foarte curând, după schimbarea regimului politic din România, vor avea de suferit.

Concluzii

În ultimul deceniu al secolului al XIX-lea și la începutul celui de-al XX-lea, se constată sincronizarea artei germanilor de pe teritoriul actual al României (Transilvania și Banat) cu tendințele din spațiul lingvistic german, în special cu realismul Școlii müncheneze, iar apoi cu tendințele impresioniste, secesion (Jugendstil) și expresioniste. Înainte de primul război mondial mai mulți artiști transilvăneni aveau frumoase cariere internaționale, întrerupte de izbucnirea conflagrației. Apoi, în primii ani interbelici, s-au manifestat două tendințe, una

⁹⁶ „Unsere Kunstausstellung in Breslau“, în *Ibidem*, nr. 147, 29 iunie 1944, p. 6; „Glaube an die deutsche Sendung in Europa“, în: *Ibidem*, 20 august, nr. 192, 1944, p. 5.

⁹⁷ „Glaube...“, p. 5.

⁹⁸ Manfred Wittstock, „Bildende Künstler, Kunsthandwerker und Kunstgewerbler der Siebenbürger Sachsen in der Zwischenkriegszeit und ihre Beziehungen zum Nationalsozialismus“, în *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde*, anul XXIV, 2/2001, p. 253–254.

inspirată din expresionism, iar cealaltă localistă/autohtonistă [Heimatkunst], caracterizată printr-o abordare realisto-idilică a motivelor din natura patriei sau din viața poporului. La jumătatea deceniului al treilea a avut loc îmblinzirea expresioniștilor și orientarea lor spre reprezentări realiste, inspirate din noua obiectivitate [Neue Sachlichkeit], în timp ce autohtonistii și-au menținut linia tradițională. Odată cu pătrunderea ideologiei naziste, unii artiști s-au apropiat, din oportunism sau din convingere, de noua estetica germană, care seamănă izbitor cu cea a primilor ani postbelici, cunoscută sub numele de realism socialist.

Bibliografie selectivă

- Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* (Sibiu) 1874-15 martie 1941/ *Südostdeutsche Tageszeitung* din 16 martie 1941-1944
- Die Karpathen* (Brașov):1907-1914
- Das Ziel* (Brașov): aprilie-octombrie 1919
- Das neue Ziel* (Brașov): octombrie 1919-octombrie 1920
- Ostland* (Sibiu): iunie 1919-septembrie 1921
- Klingsor* (Brașov) 1924-1939
- Ciobanu Vasile, *Contribuții la cunoașterea istoriei sașilor transilvăneni 1918-1944*, Editura Hora, Sibiu, 2001
- Ciobanu Vasile, *Identitatea culturală a germanilor din România în perioada interbelică*, Editura Muzeului Literaturii Române, București, 2013.
- Gräf Rudolf, „Germanii din Banat sau istoria între două emigrări. Cercul care s-a închis”, în Smaranda Vultur (coord.), *Germanii din Banat prin poveștile lor*, Editura Paideia, București, 2000.
- Ittu Gudrun-Liane, „Der südsiebenbürgische Expressionismus, eine Variante des deutschen Expressionismus?“, în: *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, anul XXXIX, nr. 41, 1-2, 1998.
- Ittu Gudrun-Liane, *The Avant-Garde Artist/Artistul avangardist/Der Avantgardekünstler – Hans Mattis-Teutsch – His Work and Thought/Opera și gândirea/Sein künstlerisches Oeuvre und kunsttheoretisches Denken*, Editura Universității Lucian Blaga Sibiu, 2001.
- Ittu Gudrun-Liane, *Tradiție, modernitate și avangardă în arta plastică a germanilor din Transilvania la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Reflectate în publicații*, Editura Academiei Române București, 2008.
- Ittu Gudrun-Liane, *Artiști plastici germani din România. Între tradiție, modernitate și compromis ideologic. Anii 1933–1944*, București, Editura Academiei Române, 2011.
- Livezeanu Irina, *Cultură și naționalism în România Mare 1918-1930*, Editura Humanitas, București, 1998.
- Mesea Iulia, „O dispută între curatori și artiști. Omul cu tichia albastră de Jan van Eyck“, în *Ars*

Transsilvaniae, X-XI, 2000-2001.

- Mesea Iulia, "Thinking about Modernity in Southern Transylvania", in *Confluente. Repere europene în arta transilvăneană/ Convergences. European Landmarks in Transylvanian Arts/ Konfluenzen. Europäische Bezüge der siebenbürgischen Kunst* (catalog de expoziție), Palatul Brukenthal, Sibiu, 2007.
- Mesea Iulia (coord.), *Pictori din Transilvania în centre artistice europene* (catalog de expoziție), Palatul Brukenthal 2007.
- Miklosik Elena, *Arta bănățeană interbelică*, Editura Graphite, Timișoara, 2008.
- Nägler Thomas, *Așezarea sașilor în Tranilvania*, Editura Kriterion, București, 1981.
- Neumann, Victor, *Inyterculturalitatea Banatului*, Editura Institutul European, Iași, 2012.
- Ritter Ernst, *Das deutsche Ausland-Institut in Stuttgart 1917-1945. Ein Beispiel deutscher Volkstumsarbeit zwischen den Weltkriegen* (Frankfurter Historische Abhandlungen, Band 14), Steiner Verlag, Wiesbaden, 1976.
- Schuller Anger Horst *Kontakt und Wirkung. Literarische Tendenzen in der siebenbürgischen Kulturzeitschrift „Klingsor“*, Editura Kriterion, București, 1994.
- Sterbling Anton, „Zur Aussiedlung der Deutschen aus Rumänien“, in *Kontinuität und Wandel in Rumänien und Südosteuropa*, Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, München, 1997.
- Unberath Bruno, „Das Ziel – Programmatisches und erscheinungsspezifische Merkmale“, in *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, anul XXVI, vol. 28, nr. 2, 1985.
- Vlaicu Monica, „Die siebenbürgische Volkskunstaussstellung in Berlin 1927“, in *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, anul XXVIII, nr. 2, vol. 30, 1987.
- Vultur Smaranda (coordonatoare), *Germanii din Banat prin poveștile lor*, Editura Paideia, București, 2000.
- Wittstock Manfred, „Bildende Künstler, Kunsthandwerker und Kunstgewerbler der Siebenbürger Sachsen in der Zwischenkriegszeit und ihre Beziehungen zum Nationalsozialismus“, in: *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde*, anul XXIV, nr. 2, 2001.

Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.

Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.

ARTA REFLECTATĂ ÎN REVISTA INSTITUTULUI SOCIAL BANAT-CRIȘANA

Adrian SZAKÁCS (*Muzeul de Artă Timișoara și Centrul de Studii
Avansate în Istorie al U.V.T.*)

Institutul Social Banat-Crișana, înființat în anul 1932 la Timișoara, a reprezentat un centru de cercetare al realităților sociale interbelice din vestul României, în Revista acestuia fiind oglindită activitatea lui de cercetare. Temele abordate sînt vaste, cele mai des întîlnite fiind din domeniile sociologie, istorie, etnologie, teoria politică, artă, actualitatea momentului etc. Analiza discursului promovat în această revistă ne permite să înțelegem mai bine perioada dintre cele două războaie mondiale, modul în care evenimentele culturale, politice, artistice sau sociale sînt prezentate. Studiul nostru urmărește maniera în care arta, ca expresie superioară a spiritualității umane, dar și a epocii, este înțeleasă și dorită de autorii articolelor. Astfel, pornind de la textele apărute în amintita revistă, ne propunem să răspundem la întrebări cum ar fi: cum este abordată arta într-o publicație interbelică regională? Cum este văzut și înțeles fenomenul artistic? În ce fel politicul a influențat percepția asupra artei? A existat o tendință de a *româniza artele*? Cum sînt văzuți artiștii bănățeni și cum este oglindită condiția lor în *Revista Institutului Social Banat-Crișana*? Ce înseamnă *bănățenismul* în artă?

Conform recensămîntului general al populației României din 1930, după criteriul 'naționalitate', în Timișoara numărul celor declarați germani, maghiari sau români este foarte apropiat. Alături de aceștia, un procent mai mic de cetățeni s-au declarat evrei, sîrbi, croați sau sloveni, ruși, cehi, bulgari, polonezi, ș.a.m.d.¹ Timișoara interbelică se caracteriza printr-o mare diversitate

¹ V. Neumann, *Interculturalitatea Banatului*, Editura Art Press-Institutul European, Timișoara, 2012, p. 50.

cultural-lingvistică. Referitor la societatea timișoreană a perioadei istoricului Victor Neumann observa: *Definirea identității colective potrivit apartenenței 'etnoculturale' generase o nesiguranță pentru o bună parte a locuitorilor regiunii care aveau o orientare cosmopolită și pentru care sensul conceptelor de majoritate și minoritate le era străin.*²

Creat sub influența Institutului Social Român din București, condus de profesorul Dimitrie Gusti, Institutul Social Banat-Crișana își propusese cercetarea vieții sociale, politice, economice și culturale a zonei și identificarea soluțiilor practice de rezolvare a problemelor³. Avusese și un scop politic, promovarea elementului etnocultural românesc, *românizarea* marilor orașe, cultivarea diferențelor. Sugestivă pentru această intenție este scrisoarea adresată lui Dimitrie Gusti de către președintele Institutului Social Banat-Crișana și rectorul Școlii Politehnice V. Blașian, în care sunt formulate obiectivele institutului timișorean: *Românizarea celui mai eterogen și eteroglot ținut și Unificarea sufletească în spiritul intereselor permanente ale românismului în cadrul noii sale geografii politice*⁴.

De la fundarea sa, Institutul Social Banat-Crișana nu a urmărit scopuri strict științifice și nici o promovare reală a culturii regionale din vestul României. Faptul că o bună parte a locuitorilor Banatului interbelic înțelegeau relația stat-cetățean ca având la bază reglementări juridice și nu trăiri mistico-romantice reiese și dintr-o altă scrisoare destinată lui Dimitrie Gusti și semnată de Cornel Groșorean, directorul *Revistei Institutului Social Banat-Crișana*: *...în contactul direct care-l stabilesc cu anchetatul, după ce i-am câștigat încrederea, știindu-mă și bănățean și având și o oarecare reputație aflu din răspunsurile sale o ură față de tot ce e domn, o ură față de oraș, o ură față de București. Aflu de multe ori răspunsul: "a fost mai bine sub unguri". În consecință,*

² *Ibidem.*

³ A. Negru, *Din istoria cercetării sociale românești. Institutul Social Banat-Crișana*, Ed. Argonaut, Cluj-Napoca, 1999, p. 49.

⁴ Scrisoarea lui V. Blașian către D. Gusti, 31 martie 1933 în Arhiva B.J.T., f.251, apud. C. Albert, *Documentele Institutului Social Banat-Crișana*, vol. II, *Corespondență*, Ed. Mirton, Timișoara, 2009, p. 123.

*nu este deajuns ca să urmărim numai rezultatele științifice, măcar așa îmi închipui și planul Majestății Sale, ci să potolim lumea. Ori pentru a obține acest rezultat nu-mi rămâne alt mijloc decât naționalismul, propaganda națională. Nu văd alt remediu*⁵. În răspunsul simplu al țăranilor interbelici de Cornel Groșorean nu este vorba de nici o nostalgie după fosta monarhie dualistă, ci de o mai bună administrație statală. România interbelică nu a dorit să creeze individului sentimentul de cetățean cu drepturi, obligații și răspunderi.

Conform Statutelor institutului sociologic de la Timișoara, au funcționat șapte secții: secția economică, financiară, tehnică și agrară, condusă de D. Mardan; secția de politică socială și sociologie, condusă de Ad. Brudariu; secția de studii urbanistice și administrative, condusă de V. Vlad; secția juridică, sub conducerea lui M. Groșșianu; secția minoritară condusă de C. Groșorean și secția medicală condusă de V. Popoviciu⁶. Misiunea de a scrie despre artă a revenit secției cultural-artistice, înființată în 1932 și condusă de Ioachim Miloia. Principalele domenii spre care aceasta și-a îndreptat atenția au fost: istoria, istoria literară, istoria artelor și etnografia, educația fizică, educația națională, teatrul și cinematografia, istoria presei și istoria cărții, muzica.⁷ În mai puțin de un an (octombrie 1932-mai 1933), au fost convocate 14 ședințe, susținute 10 comunicări și recenzate 9 cărți. Comunicările ținute de personalități locale printre care Ioachim Miloia, V. Vlad, Traian Topliceanu, au abordat teme privind arhitectura, istoria românilor din Banat, învățământul și problemele sale, necesitatea înființării unei școli de arte frumoase la Timișoara⁸. Alături de abordări decente, au fost făcute multe concesii propagandei politice. Editată timp de 13 ani, *Revista Institutului Social Banat-Crișana* a apărut în 98 de numere, asociate în 37 de

⁵ Scrisoarea lui C. Groșorean către D. Gusti, 9 septembrie 1936, în Arhiva Muzeului Banatului Montan Reșița, MD 34/9752, apud. C. Albert, *Documentele Institutului Social Banat-Crișana*, vol. II, *Corespondență*, Ed. Mirton, Timișoara, 2009, p. 142.

⁶ *** "Înființarea Institutului Social Banat-Crișana", în *Revista Institutului Social Banat-Crișana*, Anul I, nr. 1, ianuarie-februarie, 1933, p. 29.

⁷ *** „Din activitatea secțiilor - Secția Cultural-Artistică”, în *Revista Institutului Social Banat-Crișana*, Anul I, nr. 2-5, martie-octombrie, 1933, p. 81.

⁸ *Ibidem*, pp. 81-82.

volume, însumând în total 5252 de pagini. Revista a fost împărțită în trei rubrici permanente: studii și articole; însemnări și recenzii, mesaje oficiale⁹.

Încă din primul număr al revistei este publicat un articol scris de Constantin Stoicănescu intitulat sugestiv, *Tălăzuri de viață nouă – notări pentru ideologia tinerelor generații bănățene*. Acesta pune problema orientării în arta și cultura momentului, în opinia lui preocuparea centrală urmând să fie cultura țărănească. Iată ce spune Stoicănescu: *Baza culturii care o vrem e cultura țărănească și acea parte a culturii urbane care s-a format în ritmul și sub dogoarea culturai și artei poporane în care svâcnește viața a milioane de anonimi, manifestată simplu, dar care tocmai în această simplitate își are măreția*¹⁰. Autorul acuză orientarea spre Occident a civilizației românești și absența dezvoltării unor ipotetice forme culturale pornite dintr-un inconstient colectiv românesc tributar spiritualității, firii și mediului. Stoicănescu este de părere că trebuie ascultat *pulsul vital*, trebuie cizelate *zăcămintele noastre sufletești* și nicidecum importate *forme moarte dela cultura spre care ne-am orientat*¹¹. Tema reînnoirii la origini și a curățării culturii și artei locale de așa numitele *elemente străine* va adesea prezentă în limbajele perioadei interbelice. Pornind de la muzică, de la arta decorării hainelor și de la *instincte*, autorul aduce argumente din obscura antichitate dacică în favoarea autohtonismului român bănățean: *În special noi bănățenii suntem mult mai aproape de Agatârșii cântecului și împodobirii vestmintelor, decât de Romani, - pentru cari grăitoare sunt instinctele, chiar contra mărturiilor din hrisoave. Peste orice urme de civilizație instinctele sunt mărturii fidele din timpul zămislirii noastre ca popor, când s-a fixat ființa și caracterul nostru specific*¹². Din dorința de a arăta existența unui nou curent cultural-artistic autohtonist, amintitul autor consideră că operele sculptorului Romulus Ladea și compozițiile muzicale ale lui Sabin Drăgoi pot

⁹ A. Negru, *op. cit.*, p. 140.

¹⁰ C. Stoicănescu, „Tălăzuri de viață nouă – notări pentru ideologia tinerelor generații bănățene”, în *Revista Institutului Social Banat-Crișana*, Anul I, nr. 1, ianuarie-februarie, 1933, p. 4.

¹¹ *Ibidem*, p. 3.

¹² *Ibidem*, p. 4.

fi văzute drept dovezi ale puterii *creatoare a acestor tălăzuri de viață nouă*¹³.

Publicat în numărul unu al *Revistei Institutului Social Banat Crișana*, acest text poate fi socotit un articol-program al publicației, intenția redacției fiind aceea de a da tonul în modelarea mentalității colective românești în funcție de o idee etnonațională abstractă. Pe de altă parte, ideologi de nivelul aceluia aici invocat considerau că este negarea realităților multi- și interculturale din regiunile Banat și Crișana va însemna anularea unei istorii plurale. O atare orientare este cu atât mai dramatică în cazul amintitului institut și al revistei sale cu cât acest Constantin Stoicănescu avea să devină șeful legionar al județului Timiș, apropiat al lui Horia Sima, în mediile politice extremiste din România interbelică și cu deosebire în acelea ale Gărzii de Fier fiind poreclit *celălalt satana*¹⁴.

Trebuie spus că orașele Banatului interbelic beneficiaseră de o importantă dezvoltare industrială, de o continuare a modernizării, în general starea de spirit a locuitorilor lor fiind toleranța și civismul moștenite din epoca anterioară și care fuseseră similare în multe medii urbane din Europa Centrală¹⁵. O astfel de societate ce tinde în mod natural spre dezvoltare și progres economic sau tehnologic este trimisă de autorul articolului citat mai sus spre un arhaism idealizat¹⁶, spre un caracter imaginar născut spontan în urmă cu mii de ani. E o discrepanță între realitatea Banatului aceluia timp și tendințele etno-arhaice ale unor modești intelectuali dornici să orienteze viitorul local și național¹⁷.

Influența ideologiilor la modă în anii 1930-1940 asupra artelor este

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Cf. C. Papanace, *Evocări*, Ed. Fundației Buna Vestire, București, 1997, p. 233.

¹⁵ Victor Neumann, *Interculturalitatea Banatului*, vezi îndeosebi capitolele „Trăsăturile melting pot-ului bănățean” și „Timișoara interbelică: între «etnicitatea fictivă» și societatea deschisă”, p. 31-43 și p. 43-69.

¹⁶ Pentru orientările epocii vezi Irina Livezeanu, *Cultură și naționalism în România Mare (1918-1930)*, Traducere de Vlad Russo, Editura Humanitas, București, 1998.

¹⁷ Victor Neumann, „Obsesia inteligenței române în perioada interbelică: specificitatea etno-națională”, în Idem, *Ideologie și fantasmagorie. Perspective comparative asupra istoriei gândirii politice est-central europene*, Editura Polirom, Iași, 2001, p. 103-120.

vizibilă și în articolul *Curențe naționaliste în muzică*¹⁸ de Filaret Barbu. Fără a ține seama de particularitățile regiunii sau de natura artei studiate, autorul încearcă definirea unei *epoci naționaliste* în muzică pornind de la istoria și evoluția acesteia. El identifică o primă formă de naționalism în Freischütz-ul lui Weber și dezbate temele care l-au influențat pe Wagner, văzut ca *reformatorul de eri și reprezentantul curentului naționalist german de astăzi*¹⁹. Efectul naționalismului în muzică este văzut de autor ca unul de *împospătare*. Reformele introduse de Wagner – insistă Filaret Barbu - *reprezintă începutul unui curent naționalist sănătos, care începe în Rusia și se termină abia în epoca de după războiul mondial, de-acum 20 de ani, în țările balcanice, în orientul Europei*²⁰.

Legătura dintre muzică și politică este surprinsă atunci când se ia în discuție situația Italiei: *Unul din reprezentanții muzicii noi italiene este Casella. El întemeiază neoclasicismul italian, prin fascism. Programul său reacționar – bine-înțeles n-a fost descoperit de el. Tendința a fost de-a rupe cu tradiția populară și a se pune în serviciul unei noi ideologii. E vorba de ideologia constructivă: clarificarea teoriilor practicate până acum într-o atmosferă întunecată, nebuloasă. Acest nou naționalism european vrea, cu orice preț, să propage o nouă artă națională. Acțiunea lui Casella merge mână-n mână cu dezvoltarea politică a programului fascist*²¹.

Teoria politică modelează teoria muzicală, fascismul, doctrină antidemocratică și cu pretenția declarată de a schimba lumea penetrase arta. Căutarea unui specific național în artă, opțiunea antidemocratică²² și tendințele antisemite sunt mai mult decât vizibile în concluziile articolului invocat: *Din cele expuse reiese clar tendința generală a naționalizării artei. Tendința aceasta a încolțit la finele secolului al XIX-lea, secol mutilat în fața culturii,*

¹⁸ F. Barbu, „Curențe naționaliste în muzică”, în *Revista Institutului Social Banat-Crișana*, Anul VI, nr. dublu 22-23, aprilie-septembrie, 1938, p. 5.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, p.7.

²¹ *Ibidem*, p. 11.

²² *Ibidem*, p. 15.

*prin capitalizările industriei și comerțului și prin introducerea democratismului politic. În calea acestui curent s-a pus curentul de stânga, revoluționar, atonal, propovăduit de Schönberg și adepții lui, în majoritatea lor evrei. Deci, lipsa spirituală a evreilor se observă și în arta muzicii, care, din lipsă de folclor propriu sau din cauza ignorării folclorului ebraic, nu pot crea nimic trainic, ci măresc confuzia în războiul sunetelor din epoca de decadență a muzicii universale. Peste acest haos muzical plutește însă creația primilor naționaliști muzicanți, cari, prin lucrările lor au pecetluit odată pentru totdeauna existența naționalității în artă*²³.

Deși articolul are ca scop analiza unor curențe muzicale, politica și ideologia împart arta în bună și rea. Utilizarea termenului de *război* arată o atmosferă ce intensifica ideile radicale de dreapta. Capitalismul și democrația sunt asociate cu mutilarea culturii. F. Barbu considera că naționalismul era calea optimă, acesta având ca adversar ideologia de stânga, una care ar aparține propagatorilor decadenței, cu deosebire evreilor. E un exemplu din multe altele ce indică faptul că în anii interbelici mediile artistice fuseseră profund contaminate de politică. Istoricul Victor Neumann observa: *În vreme ce raționalității, modernității, europenității, personalitățile cu spirit critic și o conduită în care primau principiile individualismului pierd teren, adversarii lor vor reuși să-l câștige supralicând mitul etno-național. Implicarea multora dintre intelectualii doctrinari în politică va avea consecințe în schimbarea formei de conducere a statului*²⁴.

Un articol dedicat conceptului de *bănățenism* este publicat de C. Miu-Lerca.²⁵ Acesta caută în cultura regională sensul noțiunii de *bănățenism*. Autorul atrage atenția asupra influenței geografiei și istoriei în viața locuitorilor unei regiuni, făcând o incursiune în ultima dintre acestea. Pentru a explica legătura dintre așa-numita *provincie* și așa-numitul *specific regional* respectiv dintre *fința etnică* și *unitate*, autorul preia termeni din biologie ca: *celulă,*

²³ *Ibidem*.

²⁴ V. Neumann, *Ideologie și fantasmagorie. Perspective comparative asupra istoriei gândirii politice în Europa Est-Centrală*, Ed. Polirom, Iași, 2001, p. 105.

²⁵ C. Miu-Lerca, „Bănățenism și creație” în *Revista Institutului Social Banat-Crișana*, Anul VI, nr. dublu 22-23, aprilie-septembrie, 1938, p. 16.

ereditate, osmoză, etc., afirmând: *Ideia bănățeană deci este explicată atât de clar și de fenomenele biologice și fiziologice legate de tainele originii prin legi ce nu se desmint în noi, în Banat.*²⁶ Legăturile biologice, organiciste și ereditare capătă accente mistice în discursul autorului: *În noi trăiesc strămoșii, într-o ordine atavică nedesmințită. I-am moștenit în sânge. Forțele sau slăbiciunile lor sunt patrimoniul pe cari le cinstim sau le detestăm după puțința noastră de apreciere, de negare sau de respect. Morții sunt tradiția vie a unui neam.*²⁷

Cântecul și portul sunt văzute ca elemente supreme ale artei tradiționale, ca manifestări și dovezi ale culturii de prim rang. Specifice culturii bănățene ar fi portul, cântecul, dansul, pasiunea, elanul, căldura, variația, dărnicia, prisosul, totul devenind *un baroc al culturii noastre populare, devenit stil și ca atare o unitate specifică*²⁸. La întrebarea *Cine este bănățean?*, C. Miu-Lerca – aidoma lui C. Groșorean - îi include pe toți cei care lucrează întru binele regiunii, indiferent de originea lor regională. Ceea ce este însă contrar spiritului timișorteanal timpului este că el pretinde ca noțiunea de *bănățean* să fie definită astfel încât să nu se confunde *insul din Banat* cu *românul bănățean*. De exemplu, noțiunii de *bănățean* să nu-i poată fi asociat comerciantul evreu Mauriciu Goldman, medicul șvab Braun sau preotul sârb Iagodici.²⁹ Concluzia este astfel formulată: *Justificări de ordin biologic, apoi însăși cultura noastră etnografică, tradiția, definesc bănățanul cel adevărat: bănățean e oricine care are o comuniune cu acest pământ, cu condiția să se fi asimilat sufletește în masa românească într-o perfectă unitate de simțire, de credință și gândire bănățeană. Să vorbească aceeași limbă, să se împărtășească cu aceleași cântece, să joace aceleași jocuri, să rostească aceleași rugăciuni – să trăiască și să se integreze deci în postulatele spirituale ale baștinei.*³⁰

Excluderea unei mari părți a locuitorilor Banatului multi- și

intercultural³¹ din noțiunea de *bănățean*, promovarea criteriilor de etnicitate în locul celui de *civism* fusese inspirată de teoriile romantismului etnonațional³² și nu reflecta mentalitatea dominantă a locuitorilor regiunii. În continuare, pentru a arăta faptul că *bănățenismul* creează autentic, autorul apelează la exemple din domeniul artistic: Ion Vidu, căruia Moldova cunoscutului Muzicescu nu i-a dat inspirație, se servește de lunca Timișului pentru a-și invoca muzele. Sabin Drăgoi, venit în Banat găsește aici *filonul nestemat, adevărata vână de mulți, de prea mulți, de noi înși-ne, ignorată, părăsită.*³³

Sensurile politice ale *bănățenismului* nu rămân neexploitate, autorul vede regionalismul ca un lucru bun, capabil să ofere Banatului mai multe șanse de afirmare. Acesta explică: *...bănățenismul politic nu e centrifug în concepția unității mult vizate a românilor. E departe de a promova acțiunii de autonomie politică geografică. Și nu e exclusivist față de valorile universal recunoscute, cari nu ne sunt antagoniste... Bănățenismul politic se opune însă categoric centralismului politicianist.*³⁴ Politica capitalei este acuzată direct: *Centralismul politicianist ne-a reținut din desvoltarea noastră firească, ne-a dosit din drumul destinului românești. Am fost o anexă sentimentală ca răspândire geografică, un mijloc de exploatare ca stare economică, o turmă ? ca entitate politică.*³⁵

Articolul continuă prin întărirea argumentației în favoarea culturii bănățene prin exemplificări de personalități culturale, științifice și militare provenite din Banat, cu o valoare unanim recunoscută. Îndeamnă la ridicarea unor monumente, clădiri și statui pe baza frumosului și ale autohtonismului arătând: *Creația bănățeană a reușit a-se consacra. Ea nu trebuie însă limitată, ci stimulată și încurajată acolo unde se manifestă, în arte ca și în literatură. În creațiile artistice, culturale, ne diminuăm noi înșine, ridicând mediocritățile*

²⁶ *Ibidem*, p. 20.

²⁷ *Ibidem*, p. 21.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 22.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Victor Neumann, "Trăsăturile melting pot-ului bănățean", în Idem, *Interculturalitatea Banatului*, Art-Press-Institutul European, Timișoara-Iași, 2012, p. 31-43.

³² Idem, *Conceptul de națiune la români și unguri. Un studiu despre identitățile politice*, Editura Institutul European, Iași, 2013.

³³ C. Miu-Lerca, *Bănățenism și creație...*

³⁴ *Ibidem*, p. 25.

³⁵ *Ibidem*.

altor provincii. Ceeace e al nostru ne pare fără preț și tot ce vine din alte părți este tãmaiat. Nu avem conștiința puterii și valorii noastre.³⁶ Convins de valoarea artiștilor locali deplãnge slaba lor promovare.³⁷ Încheie trasãnd direcția de dezvoltare ulterioarã a artei: *Lupta de afirmare se angajeazã pe acest unic front: localismul creator, respectul specificului baștinei. Creația bãnãțeanã nu cunoaște altã lege. Cei cari nu i se supun se proscriu.*³⁸

Articolul poetului Constantin Miu-Lerca urmãrește sensurile conceptului de *bãnãțean/bãnãțenism*, oferind și propria sa definiție, una avãnd la bazã etnocultura romãneascã ca factor obligatoriu al statutului de bãnãțean. Identitatea localã proaspãt redefinitã de autor este avansatã în arta și cultura naționalã. Convins de existența valorii creatorilor locali, acuzã lipsa de promovare a acestora. Una dintre cauze fiind faptul cã populația zonei preia autori ai altor provincii, ignorãndu-i pe ai sãi. O altã cauzã este identificatã în politicianismul și centralismul statului român interbelic, autorul dezvoltãnd ideea unui bãnãțenism politic profund și exclusiv romãnesc, dar autonom în raport cu puterea unicã de decizie a capitalei. Aceasta reprezintã o mãrturie extraordinarã a orientãrilor politice ale unei părți a elitei intelectuale regionale aflatã între naționalismul romãnesc centralist și dorința de a se opune omnipotenței acestuia. În fapt, ea își propusese sã promoveze propriile sale valori și spera sã fie vãzutã ca avãnd șanse egale cu aceea din Vechiul Regat al României. Era o tendințã a anilor interbelici, în care orientarea ideologicã localã prezenta un amestec de naționalism și de refuz al politicianismului central, o tendințã care, uneori, a condus spre orientãri extremiste. Atãta timp cît nu s-a ținut seamã de reala structurã socio-culturalã a Banatului interbelic, *bãnãțenismul* așa cum a fost promovat de invocații autori nu urmãrea scopurile întregii comunitãți locale, prin urmare nu putea contribui la o promovare realã, artisticã sau politicã, a Banatului.

Cãutarea unui *specific național* în artã reprezintã o constantã

³⁶ *Ibidem*, p. 34.

³⁷ *Ibidem*, p. 35.

³⁸ *Ibidem*, p. 36.

preocupare a unor intelectuali din anii interbelici. Într-un sondaj pe aceastã temã, printre cei ce își exprimã opinia se numãrã: Nicolae Tonitza, Francisc Șirato, Cecilia Cuțescu-Storck, Theodorescu-Sion, Ștefan Dimitrescu, Ion Jalea, George Enescu, Ion Pillat, N. Iorga și alții.³⁹ Rezultatele aratã cã nu existã nici un consens în stabilirea elementelor ce sunt sau nu sunt romãnești și nici asupra ariei geografice pe care arta romãneascã se întinde.⁴⁰ Întreaga epocã interbelicã este marcatã de discuții în jurul specificului național, a importanței artei populare, a *sufletului romãnesc* și a originilor acestuia.⁴¹ Istoricul de artã Ruxandra Demetrescu observa: *Politicul și esteticul se întîlnesc într-un ethos naționalist: scriitorii și artiștii se vor orienta spre teme istorice, religioase, rurale, reprezentãnd peisajul ca marcã identitarã. Simbolurile, tradițiile și miturile sunt chemate sã defineascã un conținut unic al identității naționale, conturat în temeiul valorilor culturale romãnești.*⁴²

În aceeași notã este scris un articol în *Revista Institutului Social Banat-Crișana* de cãtre Grigore Ion. El își propune cãutarea *specificului bãnãțean*.⁴³ În introducere suntem informați cã prezența și caracteristicile unui *specific bãnãțean* sunt dezbãtute în sferile intelectuale bãnãțene *de cãteva luni*. Prezent la aceste discuții, autorul evocã existența unei capacitãți artistice proprii locuitorilor regiunii, una deosebitã, dar existentã *în cadrul românismului*. Pentru a ajunge la specificul bãnãțean, autorul asociazã mediul (care ar duce la apariția unei culturi specifice) și creația, care ar fi rezultatul culturii. Cultura este asemãnatã cu o entitate vie, unicã, este asociatã *tinereții, înfloririi, destinului propriu*.⁴⁴

Dezvoltãnd tema de la general la particular, articolul ia în discuție

³⁹ I. Vlasiu, *Anii, 20 tradiția și pictura romãneascã*, Ed. Meridiane, București, 2000, p. 26.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 27.

⁴¹ R. Demetrescu, *Conceptul de stil național în istoriografia artisticã. Afirmarea vocabularului critic*, în *Istoria României prin concepte. Perspective alternative asupra limbajelor social-politice*, editori: Victor Neumann și Armin Heinen, Ed. Polirom, Iași, 2010, p. 331.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ G. Ion, "Pe urmele specificului bãnãțean", în *Revista Institutului Social Banat-Crișana*, Anul VI, nr. dublu 22-23, 1938, p. 37.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 38.

cultura *spațiului mioritic*, formulare preluată din opera lui Lucian Blaga. Grigore Ion cercetează legătura dintre cultul religios, elementul etnic și capacitatea de creație. Consideră piramidele egiptene, catedralele gotice și lăcașurile de cult ortodoxe ca fiind simboluri ale unei *spiritualități cu înclinări, cu tendință spre universalitate*.⁴⁵ Ortodoxia ar fi singura formă a cultului creștin care nu a preluat nimic esențial din tradiția popoarelor adeptе. Romanii ar fi influențat cultul catolic, impunându-i *autoritatea, disciplina și înclinarea spre expansiune și subtilități juridice*,⁴⁶ iar protestantismul ar fi preluat dorința de libertate și individualitate ale vechilor teutoni.

În privința modului în care autorul înțelege specificul național, citim următoarele: *Ceace se pricepe sub național este în fond etnicul*.⁴⁷ În opinia autorului publicat de *Revista Institutului Social Banat-Crișana*, varianta cea mai bună de manifestare a specificului național era apariția unor țărani-artiști aflați sub cea mai pură influență a *geniului creator etnic*.⁴⁸ Bazându-se pe aceleași surse ale creației, spațiul și etnia, și restrângând aria preocupărilor, autorul ajunge la arta tradițională bănățeană. Identifică trei puncte caracteristice ale folclorului local: graiul, dansul și coloritul ornamenticeii. Ca exemple invocă impresiile pe care i le-a făcut atelierul sculptorului Romul Ladea, unde a admirat două busturi inspirate din spiritualitatea bănățeană: *Iorgovan*, reprezentând miticul erou din mitologia românească, a cărui acțiune este localizată pe Valea Cernei, și cel al unui țaran bănățean. *Cu o privire de sub sprânceană, dar plină de șagă, cu o înclinare bătoasă a capului, dar cu mii de sburdălnicii în vârful mustețelor, cu încrețături și umbre-ntunecate pe frunte, dar cu smei glumeți sub ele, cu multă aroganță și puțină războinicie bătăușe în atitudine, în întreaga ritmică a bustului care se muia, se-mbăta – ea -ntr-o substanță fundamentală – într-o mare de mândrie și făloșenie rustică...*⁴⁹

Arta națională este văzută ca element de manifestare etnică, spațiul

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 41.

⁴⁸ G. Ion, *Op. Cit.*, p. 42.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 45.

mioritic ca abstractă matrice a spiritualității românești. Sunt așteptați viitori țărani-artiști ca purtători ai unei identități păstrată nealterată, a eventualului arhetip românesc, etnic și rural. Articolul poartă amprenta controverselor intelectuale din cercurile creatorilor și propagatorilor doctrinei românismului în care reprezentanții bănățeni își doresc recunoașterea propriului aport.

Înțelesul conceptului de *specific bănățean*, provenit din *bănățenism*, caută elementul ce diferențiază zona față de celelalte. Întreprinderea nu ia în seamă un segment important de populație identificată cu o altă etnocultură decât cea promovată de autor. *Specificul bănățean* nu a fost urmărit în funcție de caracterul și interesele comune ale locuitorilor Banatului, nu a urmărit plurilingvismul sau interferențele culturale, ci a plecat de la diferențialism etnic. Rolul ideologiei identitare a indus în eroare și a falsificat realitățile multi-și interculturale ale Banatului.⁵⁰

În numărul 24 din anul 1938 al *Revistei Institutului Social Banat-Crișana*, Elena Secoșan propune înființarea unei noi subsecții care să aibă în vedere industria și arta casnică țărănească. În motivarea propriei intenții, autoarea consideră portul popular ca obiect ce trebuie analizat în mod deosebit, el reprezentând proba *talentului genial și al superiorității etnice a poporului român față de celelalte popoare*.⁵¹ Scopul este acela de a studia arta tradițională românească bănățeană, a descoperi obiectele acesteia, a le împărți în funcție de locuri, a le colecționa pe acelea cu valoare deosebită, a crea la Timișoara un muzeu etnografic. În sfârșit, autoarea mai propune industrializarea și vânzarea bunurilor de artă populară, dar și o *propagandă la sate pentru revenirea la portul strămoșesc, reeducând gustul artei naționale*.⁵² Preocuparea pentru conservarea și păstrarea patrimoniului etnologic al unei zone era binevenită atunci. Societatea românească cunoaștea o transformare și o modernizare ce a făcut posibilă emanciparea locuitorilor de la sate,

⁵⁰ Asupra definirii conceptului de *Identitate Culturală Multiplă* vezi V. Neumann, *Neam, popor sau națiune? Despre identitățile politice europene*, Editura Curtea Veche, București, 2005, p. 206.

⁵¹ E. Secoșan, "O nouă subsecție a Institutului", în *Revista Institutului Social Banat-Crișana*, nr. 24, octombrie- decembrie, Anul VI, 1938, p. 132.

⁵² *Ibidem*, p. 133.

emancipare ce a condus la pierderea elementelor tradiționale. Cercetarea și valorificarea potențialului creator al unui singur element etnic dintr-o zona cunoscută ca multi- și interculturală, arătat ca superior, trădează însă o tendință monoculturală, respectiv refuzul integrării diversității artistice, etnografice, istorice a Banatului. Adică, Banatul real, cel în care s-au manifestat plenar limbile și culturile sale, română, germană, sîrbă, maghiară, franceză, slovacă, cehă, bulgară, evreiască, țigănească.

Un articol dedicat filozofiei artei plastice a publicat cunoscutul sculptor bănățean Romulus Ladea⁵³. Acesta deplînge slaba atracție pe care o exercită arta plastică în societatea românească, vinovată fiind, spune artistul, școala. Aceasta pune în valoare literatura, în schimb pictura a rămas necunoscută. Orice elev cunoaște operele lui Mihai Eminescu, I/L. Caragiale sau Ion Creangă, însă prea puțini au auzit de Ștefan Luchian sau de Ion Andreescu. După spusele sculptorului, arta aparține *geniului, talentului, este în funcție de intuiție, de imaginație, de viață afectivă, dar are și partea ei lucidă de gândire*.⁵⁴ Deoarece orice om beneficiază într-o oarecare măsură de asemenea calități, fiecare poate fi și creator, imaginația fiind partea cea mai importantă. Alături de aceasta, rol în creație au și inteligența, judecata. Instinctul creator e caracteristic umanului, nivelul de exteriorizare a acestuia diferă în funcție de individ. Pentru a arăta cum se naște actul creator, Ladea apelează la citate din: Edgar Allan Poe (poemul *Corbul*), Emile Zola sau Mihai Eminescu. Ei sunt văzuți ca lucrând la opera lor rațional și lucid, fără a se abandona inconștient în brațele unei muze. Cu toate acestea, *Goethe mărturisește că nu știe niciodată sigur unde începe în gândirea sa teoria și unde intuiția?*⁵⁵

Pornind de la această demonstrație, Romul Ladea se întreabă cum se pot explica situațiile în care vârsta creatorului este foarte mică (de ex. Mozart, Haydn, Beethoven, Rimbaud sau Petöfi), poate prin cunoașterea inconștientă a copilului de două zile, care găsește și știe ce să facă cu sânul mamei

⁵³ R. Ladea, „Schiza unei conferințe despre arta plastică”, în *Revista Institutului Social Banat-Crișana*, nr. 25, ianuarie-martie, Anul VII, 1939, p. 65.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 67.

sale. Totuși, observă autorul, romanul, piesa de teatru, pictura sau sculptura cer o temeinică pregătire: aici *nu s-au prea pomenit copii precoce*⁵⁶. Creația artistică mai este influențată însă și de alți factori cum ar fi starea biologică, socială sau geografică. Contrar teoriilor rasiste ale epocii, Ladea consideră amestecul populațiilor ca fiind benefic, favorizând apariția geniului: *...oamenii creatori apar la frontierele țării lor, unde amestecul e mai probabil. Orașele mari, porturile unde circulația este mare încă sunt cuiburi de creatori*⁵⁷. Nu omite să precizeze faptul că existența rolului biologic în procesul creației este o teorie incredibil argumentată⁵⁸. În privința rolului artei, Romulus Ladea nu crede că aceasta ar trebui să ne facă *nici mai buni, nici mai cuminiți*, ci doar să ne ofere *cea mai curată bucurie...să fie ceea ce este: operă de artă*.⁵⁹

Deși dorința de a identifica un specific național în artă, de a arăta superioritatea acesteia în fața celorlați, de a ridica actul artistic pe idealul unui exclusivism etnonațional preocupă și fascinează multe minți ale epocii, Romul Ladea se distanțează de aceste tendințe: *...oricum ar varia caracterul etnic și oricare ar fi stilul, arta plastică va rămânea creație în funcție de frumos; va rămânea materie și spirit, adecă formă și conținut; va fi creatoarea unei lumi, ce se afirmă ca un ansamblu de sine stătător. Din aceste puncte de vedere trebuie privită și judecată arta plastică*⁶⁰.

Modul în care actul creator este descris are la bază frumosul, sufletul și materia și nu etnicul, sau rasa. Cu alte cuvinte, valorile universal umane sunt esențiale, iar ele sunt indiferente la variabile cum sunt timpul sau locul nașterii. Lumea se cere a fi văzută unitar, un unul-totul complex și superior, surprins de creația artistică. Punctele de vedere ale lui Romul Ladea sunt tributare mediilor artistice bănățene, unde personalități precum Aurel Ciupe,

⁵⁶ *Ibidem*. E aici un neoromantism, adesea de inspirație herderiană, unul foarte răspândit printre intelectualii noilor națiuni est-europene, izvorul lui fiind adesea neglijat ori complet necunoscut.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 68.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 69.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 70.

Catul Bogdan, Franz Ferch, Albert Krausz, Julius Podlipny, Oskar Szuhaneck, Albert Varga, Ferdinand Gallas, Géza Rubletzky și alții, conservăivismul central european, unul imun la influențele ideologiilor diferențialismului etnic, la ideile fasciste propagate în anii de dinaintea celui de-al II-lea război mondial.

Un articol informativ cu privire la deschiderea expoziției *retrospectivă a cărții, artelor plastice și a graficei românești din Banat* a fost publicat sub semnătura lui Aurel Bugariu⁶¹. Expoziția își propune să adune dovezi asupra drepturilor României în Banat, să demonstreze că aici *își are un leagăn străvechi cultura românească sub toate formele ei de reprezentare*⁶². Au fost expuse lucrări de artă veche, Zugravul Nedelcu, Diaconul Vasile, Constantin Daniel, M. Velceleanu, N. Popescu, Ion Zaicu, Virgil Simionescu, Diodor Dure, dar și de artă contemporană semnate de Romul Ladea, Catul Bogdan, Aurel Ciupe, C. Baba, Ioan Isacu, Corneliu Liuba, Alexandru Popp, Lucia Ladea, Laura Vlad-Delamarina, Iulius Podlipny, etc.⁶³.

Organizarea expoziției și modul în care aceasta este reflectată în publicațiile vremii arată dorința autorităților române, sub conducerea generalului Ion Antonescu, de a promova un naționalism puternic în toate ariile vieții sociale. Sub presiunea cedărilor teritoriale din anul 1940 și după declanșarea ostilităților pe frontul de Est, dorința de a evidenția o superioritate românească care să creeze încredere armatei și populației civile devine tot mai pregnantă și se întipărește și în modul în care artele plastice sunt prezentate. Expresii de genul *jertfă de sânge* sau *prin foc și fier la răsărit* arată faptul că influența războiului este foarte puternică, iar autorul compară expoziția cu o campanie militară desfășurată în Banat, *la granița de apus*, pentru a accentua apartenența românească a regiunii.

În aceeași notă, Gheorghe Atanasiu face o incursiune în istoria Școlii

⁶¹ A. Bugariu, „Expoziția retrospectivă a cărții, artelor plastice și a graficei românești din Banat”, în *Revista Institutului Social Banat-Crișana*, An IX, nr. septembrie-decembrie, 1941, p. 404.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

de arte decorative de la Timișoara.⁶⁴ Printre artiștii profesori sunt amintiți: Alexandru Pop, Catul Bogdan, Capidan Pericle, Aurel Ciupe, Eugen Pascu, Anastasie Damian, Romul Ladea; iar printre cei ce s-au ocupat de predarea cursurilor teoretice Coriolan Petranu, Victor Papilian, Bogdan Duică, Emil Isac și Atanasie Popa.⁶⁵ Articolul, creat în scopul de a atrage atenția autorităților guvernamentale asupra nevoii școlii de sprijin, recurge și la argumentul național, aproape obligatoriu în anii celui de-al doilea război mondial: *Ea a avut și are în primul rând o menire națională...*⁶⁶, sensul conceptului de național fiind acela de etnonațional, de întărire a unui element etnic, la o graniță considerată atunci amenințată și instabilă; *...ea a ținut piept și se interpune ca un zid, împotriva tuturor manifestărilor artistice străine...*, modul în care străin este înțeles de autorul articolului reiese din afirmația: *...manifestările artistice străine fiind alimentate materialicește și din străinătate și aveau un formidabil aparat de propagandă. Însă Școala de arte frumoase nu s-a dat învinsă*⁶⁷. Se vorbește și despre „străinul din interior”, cel diferit din punct de vedere etnocultural, văzut de autorul articolului ca antagonic culturii române. Atmosfera de pe frontul de Est influențează mințile și condeiele, nu întâmplător termenii ca luptă, izbândă, armă, existență, sunt folosiți în loc de argumnte profesionale în favoarea amintitei școli: *Lupta spirituală care trebuie să o dăm va compensa toate cheltuielile făcute și ne va aduce izbânda românească pe teren cultural...* Printre aceste arme intră și *existența și activitatea Școlii de arte decorative*⁶⁸. Articolul se încheie cu prezentarea expoziției elevilor, amintind că Aurel Ciupe a vorbit despre activitatea Școlii, lucrările clasei de sculptură a profesorului Romul Ladea și cele ale clasei de arte decorative ale lui Iulius Podlipny fiind cele mai apreciate de public⁶⁹.

⁶⁴ Gh. Atanasiu, „Școala de arte decorative din Timișoara”, în *Revista Institutului Social Banat-Crișana*, Anul X, mai-august, 1942, p. 363.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 364.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 366.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 368.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 371.

După Gheorghe Atanasiu, principalul scop al unei școli de arte frumoase la Timișoara nu este cel al dezvoltării cultural-artistice a urbei, ci cel "național", cel ce trebuia să favorizeze un grup cultural-lingvistic în detrimentul celorlalte. Acest tip de gândire apare încă din primii ani ai perioadei interbelice, personalități ca Stan Vidrighin (primar al Timișorii) sau Onisfor Ghibu (director al ministerului cultelor și instrucțiunii publice din Consiliul Dirigent) văzând în înființarea Școlii Politehnice un pas spre românizarea zonei⁷⁰. Aceste păreri ce ignorau atât conceptul de cetățenie juridică cât și diversitatea cultural-lingvistică a Banatului au dus la politici discriminatorii și au creat premisele dezvoltării xenofobiei și rasismului.

În articolul *Etnic sau estetic*, apărut în *Revista Institutului Social Banat-Crișana* din septembrie-octombrie 1943, Cornel Groșorean, directorul acesteia, își dezvăluie propriile păreri cu privire la manifestul lansat de membrii Cercului literar din Sibiu ce își propuneau valorificarea *esteticei pure, desghiocată de etnic și etic*⁷¹. Acest manifest tipărit în ziarul *Viața* din 13 mai 1943 este scris de I. Negoșescu și semnat, printre alții, de Victor Iancu, Eugen Todoran, Cornel Regman, Ovidiu Drimba. Aceștia văd literatura și arta momentului într-o criză, cerând reîntoarcerea la tendința lansată de Titu Maiorescu și Eugen Lovinescu⁷². Etnicul și eticul erau considerate ca aparținând „culturii minore”, „cultura majoră” fiind universală. Emis în timpul războiului, manifestul sugera o concepție deschisă, milita împotriva esteticului, a regulilor impuse, dar și împotriva naționalismului din artă și cultură. Cornel Groșorean se împotrivesc împărțirii culturii în "majoră" și "minoră" și vede tendința anti-etnică drept *epuizarea fondului etnocultural al popoarelor vest europene*⁷³. El face legătura cu o conferință a lui Victor

⁷⁰ Cf. Victor Neumann, *Interculturalitatea Banatului*, Artpress-Institutul European, Timișoara, 2012, pp. 52-53.

⁷¹ C. Groșorean, *Etnic, ori estetic*, în *Revista Institutului Social Banat-Crișana*, Anul XI, septembrie-octombrie, 1943, p. 510.

⁷² P. Poantă, *Cercul de la Sibiu. Introducere în fenomenul original*, Ed. Ideea Europeană, București, 2006, pp. 83-84.

⁷³ C. Groșorean, *Etnic, ori estetic*, în *Revista Institutului Social Banat-Crișana*, Anul XI, septembrie-octombrie, 1943, p. 512.

Iancu în care acesta încercase separarea etnicului și biologicului de național, considerat *emanația conștiinței culturii comune*⁷⁴. Groșorean identifică aici similaritatea cu *teza maghiară pusă în serviciul procesului de asimilare*, o doctrină pledând pentru naționalismul eliberat de etnicism și rasism. Este acesta un motiv de a-l critica pe Victor Iancu ce dăduse un alt înțeles faptelor de cultură și de identitate. Recunoaște că „națiunea” ca noțiune în drept poate însemna *totalitatea cetățenilor*, fără raportare la etnic și biologic⁷⁵, dar îl acuză pe Victor Iancu pentru semnul de egalitate pus între „națiune” și „național”. Cornel Groșorean arată că între o astfel de „națiune” și „conștiința culturii” nu există legături⁷⁶. El propune conceptul de „nație” ca fiind identic cu etnicul și biologicul. Potrivit aceleiași fantasmagorice interpretări, un cetățean etnocultural diferit de majoritate se poate integra „națiunii”, dar niciodată „nației”: *poate deveni un Român excelent, dar niciodată nu se va transforma într-un Daco-Vlah*⁷⁷.

Din articolul analizat reiese faptul că directorul *Revistei Institutului Social Banat-Crișana*, înțelege și dorește o națiune în sens etnic. Aceasta contrazice opiniile lansate într-o conferință publică de Victor Iancu, unul dintre semnatarii manifestului Cercului literar de la Sibiu, cel ce promovase despărțirea etnicului de național și înțelegerea națiunii în sens civic. Deși provenit din mediul social al Banatului, autorul⁷⁸ propune un mod de comprehensiune a națiunii de cele mai multe ori diferit de al majorității locuitorilor Timișoarei interbelice, care conviețuind într-un mediu plurilingv, intercultural și multiconfesional ajung la a nu se identifica clar cu un element etnic ci cu unul al cetățeniei, al dreptului și al respectului reciproc. Ideea de

⁷⁴ *Ibidem*, p. 515.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 516.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Cornel Groșorean s-a născut în 1881 la Periam, fiind botezat de baronul Tallián Béla și căsătorit cu Berta Luiza, apoi cu Anuța Klesner. Primar al Timișoarei în anul 1921 și în anii 1931-1932. Cf. C. Albert, "Studiu introductiv: Cornel Groșorean – trepte spre o biografie" în *Documentele Institutului Social Banat-Crișana*, vol.II, *Correspondență*, Ed. Mirton, Timișoara, 2009, p. 11- 17.

națiune etnică își continuă traseul și accentele din epoca interbelică și în anii celui de al doilea război mondial. Filozofia și discursul socio-politic o vor ridica la rangul de mistică. Chiar și așa, există păreri și scrieri contrare acestei doctrine, exemplul Cercului literar de la Sibiu reunind artiști și oameni de cultură ce si-au manifestat capacitatea de a gândi și a crea pe cont propriu, de a se opune ideologiilor pur speculative.

În ultimul an de existență al Institutului și al revistei sale, 1946, a fost publicat un articol semnat de Traian Topliceanu și dedicat culturii din Banat. El prezintă Banatul ca loc al confruntării etno-politice între români pe de-o parte și sârbi, germani și maghiari pe de altă parte⁷⁹. Articolul vorbește despre condițiile de manifestare culturală ale populațiilor Banatului în anii 1918-1940. Se arată că drepturile minorităților au fost garantate și respectate⁸⁰. Fiecare comunitate culturală e analizată separat, indicându-se numărul de școli, de la cele elementare la Școala Politehnică, bisericile, asociațiile culturale, publicațiile, literatura, artele plastice, muzeele, bibliotecile. Referitor la arte, sunt amintiți pictorii români reprezentativi: A. Demian, I. Isac, C. Liuba, V. Simionescu, C. Bogdan, A. Ciupe, C. Minișan, A. Pop, I. Miloia; sculptorul Romul Ladea și arhitectul Victor Vlad.⁸¹ În cazul germanilor, Adam Müller Guttenbrunn este socotit o adevărată valoare literară. În pictură și grafică, A. Ferch, Fr. Ferch, L. Hermann, V. Stürmer, H. Eminent, Lene Weber, St. Strobl, Em. Lenhard, iar în sculptură și arhitectură S. Rotsching, G. Schadt și Matei Hubert⁸². În categoria maghiarilor sunt invocate numele: Ferenczy I., Varga A., Szuhaneck O., Podlipny I., Litteczky A., Matzner L., Gallas F., Rubleczky O.⁸³ Despre artiștii plastici și muzicienii provenind din comunitatea de limbă sârbă din Banat, Topliceanu spune că niciunul nu s-ar fi evidențiat⁸⁴.

⁷⁹ T. Topliceanu, „Sinteza problemelor culturale”, în *Revista Institutului Social Banat-Crișana*, Anul XIV, ianuarie-iulie, 1946, p. 3.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 5.

⁸¹ *Ibidem*, p. 17.

⁸² *Ibidem*, p. 28.

⁸³ *Ibidem*, p. 34.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 38.

Societatea antebelică și interbelică timișoreană era suma interferențelor comunităților cultural-lingvistice ce conviețuiau aici de secole. Cu toate acestea, autorul articolului împarte arta și artiștii după un relativ criteriu etnic și încearcă crearea unei senzații de concurență sau de conflict, în situația în care majoritatea timișorenilor nu rezonau la dicotomiile etnoculturale. În acest context trebuie spus că îndreptățite sunt analizele și concluziile istoricului Victor Neumann potrivit cărora ideologiile și practicile comunitariste de acest fel nu făceau parte din codul cultural-identitar local sau regional așa cum a subliniat istoricul Victor Neumann⁸⁵. Din articolele ce abordează arta și cultura în *Revista Institutului Social Banat-Crișana* reiese că la nivelul statelor nou formate după primul război mondial în Europa Centrală și de Est, identitatea colectivă era definită de omul politic, de istoric, lingvist sau etnograf și mai puțin de jurist și tehnocrat, de unde identificarea vorbitorilor unei limbi cu un grup anume, cu o etnie sau chiar cu o națiune⁸⁶.

Concluzii

Institutul Social Banat-Crișana a reprezentat unicul for cultural în regiunea Banatului românesc interbelic ce și-a propus studierea unor teme socio-umane. A promovat domenii ca istorie, sociologie, economie, etnografie, artă, filozofie și politică, abordându-le dintr-o perspectivă etnoculturală și promovând doar elementul românesc. Modul în care *Revista Institutului Social Banat-Crișana* prezintă arta și societatea nu reflectă realitatea bănățeană a momentului, ci anumite puncte de vedere ideologice inspirate de o ideologie politică dominantă în Vechiul Regat al României și potrivit căreia

⁸⁵ Despre diferențele dintre *bănățenismul* promovat de unii intelectuali de limbă română și cultura identitară a Timișoarei aceleiași perioade vezi Victor Neumann, „Timișoara interbelică: Între <etnicitatea fictivă> și <societatea deschisă>” în Victor Neumann, *Interculturalitatea Banatului*, ediția a II-a, ArtPress-Institutul European, Timișoara-Iași, 2012, p. 43-69.

⁸⁶ Pentru o imagine generală a orientării intelectuale vezi Irina Livezeanu, *Cultură și naționalism în România Mare (1918-1930)*, Editura Humanitas, București, 1998. Pentru exemplificare și explicarea temei vezi Victor Neumann, „Obsesia intelligentsiei române în perioada interbelică: specificitatea etno-națională”, în *Ideologie și Fantasmagorie. Perspective comparative asupra istoriei gândirii politice în Europa Est-Centrală*, Editura Polirom, Iași, 2001, p. 103-120; „Neam și popor: noțiunile etnocentrismului românesc”, în *Istoria României prin concepte. Perspective alternative asupra limbajelor social-politice*, Editori: Victor Neumann și Armin Heinen, Editura Polirom, Iași, 2010, p.379-401; cf. p. 384.

accentul nu era pus pe cetățean, pe drepturile și pe libertățile lui, ci pe crearea unei identități colective bazate pe mitice origini comune.

Pornind de la analiza articolelor publicate în revistă observăm ca tendințe generale în interpretarea și prezentarea fenomenului artistic: o tendință autohtonistă: orientează arta, indiferent de natura sa, spre un autohtonism românesc ce se dorește păstrat cât mai pur sau repurificat de influența unor elemente „străine”. Acestea sunt considerate ca fiind etnoculturi diferite de aceea majoritară, eventual, elemente exportate de orașele aflate în plină dezvoltare industrială și care se remarcaseră prin modul de viață occidental. Capitalismul și democrația sunt văzute de multe ori ca aducând un aport în distrugerea elementelor caracteristice etnonațiunii române, a culturii și a artei sale. Adeseori, autorii articolelor refuză adoptarea civilizației occidentale, orientarea materialistă și resping ideea drepturilor egale pentru grupurile cultural-lingvistice diferite de acela majoritar⁸⁷.

Adesea, articolele din revistă transformă arta în argument pentru teorii și poziționări politice. Intenția era de a demonstra superioritatea culturii românești în fața altora și drepturile românilor asupra Banatului. Arta populară era idealizată. Studiul acesteia și al specificului etnic avea scopuri propagandistice precise. Atunci când se vorbea despre creatorii de artă din Banat se făcea împărțirea acestora în români și minoritari. Unii autori au preluat modele din fascismul italian sau din nazismul german. Odată cu implicarea României în al doilea război mondial și odată cu acutizarea problemelor de pe front, limbajele belicoase, comentariile șovine și antisemite se remarcă în mai multe dintre articolele ce abordează fenomenul artistic, respectiv creatorii artelor.

Exista o tendință spre localism, unii autori preocupându-se de descoperirea și descrierea a ceea ce ei considerau a fi fiind *specificul național*, o particularitate căutată de mulți intelectuali români interbelici și care era menită să arate trăsăturile artei curat românești. Se spera în apariția

⁸⁷ Vezi Thomas Remus Mochnács, “Politica minorităților – o preocupare a Timișoarei interbelice”, în Victor Neumann (coordonator), *Identitate și Cultură. Studii privind istoria Banatului*, Editura Academiei Române, București, 2009, p. 155-178.

unor țărani creatori aflați sub controlul unui *geniu etnic* și descifrarea artei populare. Născut din *specificul național*, *specificul bănățean* sau *bănățenismul* este o prelungire a celui dintâi. Autorii revistei luaseră în considerare doar populația etnic românească. Noțiunea de *bănățean* este definită în *Revista Institutului Social Banat-Crișana* ca aparținând exclusiv etnoculturii române, conlocuitorii fiind definiți prin sintagma *inși* din Banat. Bănățenismul în artă este chemarea spre lucrul autentic, operele unor artiști locali fiind aduse ca argumente ale existenței unei creații specific bănățene. În acest spirit se deplânge lipsa de promovare a autorilor din zonă și preluarea creației din alte provincii și se lansează invitația la ridicarea de monumente, clădiri și statui, înțelese ca fiind localiste.

Bănățenismul politic este și el exclusiv românesc, dar autonom în raport cu puterea unică de decizie a autorităților din capitală, adică, opus centralismului. Apariția și dezvoltarea ideii și a noțiunii de bănățenism arată controversile intelectuale existente în mediile creatorilor și propagatorilor doctrinei românismului. Reprezentanții bănățeni își doresc recunoașterea propriei personalități și a propriilor lor contribuții. Reiese sentimentul unei politici discriminatorii la care bănățenii se simt supuși de către autoritățile statului și nevoia de a colabora la crearea unei mari civilizații românești, văzută însă doar prin prisma unei singure comunități cultural-lingvistice. Amestecul de naționalism și antidemocrație, de antcentralism și antipoliticianism a creat premisele nașterii simpatiilor față de doctrinele extremiste și față de statele europene care le propagau.

Societatea bănățeană a momentului și în mod deosebit cea a marilor orașe era una puternic industrializată și modernizată. În aceste condiții relațiile interumane erau bazate pe drepturi juridice, evoluția democrației și a capitalismului asigurând condiții bune de dezvoltare a întreprinderilor și a nivelului economic al populației. Militantismul autohtonist și condamnarea modului de viață occidental nu rezona cu o astfel de societate. În Timișoara interbelică identificarea strictă cu un grup etnic era dificilă în sensul în care plurilingvismul, căsătoriile mixte și aprecierea mesajului mai multor confesiuni erau frecvent întâlnite. Astfel “specificul bănățean” nu putea fi urmărit

pornind doar de la elementele etnoculturale românești, absența recunoașterii statutului de "bănățean" pentru toți locuitorii regiunii demonstrând o ruptură între modul de a gândi al majorității populației Banatului și amintitele teorii formulate în multe dintre articolele *Revistei Institutului Social Banat-Crișana*. Sigur că intențiile cercului de sociologi din jurul Dimitrie Gusti au condus la mai multe rezultate notabile privind cunoașterea societății și a bazelor culturale românești, dar impactul lor asupra gândirii politice interbelice a fost minor. Până și în cazul instituțiilor ce își propuseseră programe de cercetare relativ apropiate Institutului lui Gusti de la București, cum a fost cazul Institutului Social Banat-Crișana, în locul ideile reformatoare au fost preferate simpatiile pentru doctrinele naționalist-extremiste. Este de reținut că nici un colaborator al amintitei reviste nu provenea din rîndul altor comunități lingvistice decît aceea română. Cu toate că aceste tendințe erau din ce în ce mai vizibile în deceniile interbelice, cea mai mare a populației Timișoarei continua tradițiile iluminist-cosmopolite ale Europei Centrale, răspunzînd prin civism exceselor ideologice și măsurilor politice radicale⁸⁸.

Bibliografie

- Revista Institutului Social Banat-Crișana*, anii 1933-1946.
 "Înființarea Institutului Social Banat-Crișana" în *Revista Institutului Social Banat-Crișana*, Anul I, nr. 1, ianuarie-februarie, 1933.
 Albert, Carmen, *Documentele Institutului Social Banat-Crișana*, vol.II, *Corespondență*, Editura Mirton, Timișoara, 2009.
 Demetrescu, Ruxandra, *Conceptul de stil național în istoriografia artistică. Afirmarea vocabularului critic*, în *Istoria României prin concepte. Perspective alternative asupra limbajelor social-politice*, editori: Victor Neumann și Armin Heinen, Ed. Polirom, Iași, 2010.
 Negru, Andrei, *Din istoria cercetării sociale românești: Institutul Social Banat-Crișana*, Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 1999.
 Neumann, Victor, *Interculturalitatea Banatului*, Editura Artpress-Institutul European, Timișoara, 2012.
 Idem, *Neam, popor sau națiune? Despre identitățile politice europene*, ediția a II-a, Editura Curtea Veche, București, 2005.
 Idem, *Ideologie și fantasmagorie. Perspective comparative asupra istoriei gândirii politice în Europa Est-Centrală*, Editura Polirom, Iași, 2001.
 Idem, *Neam și popor: noțiunile etnocentrismului românesc*, în Victor Neumann și Armin Heinen, *Istoria României prin concepte. Perspective alternative asupra limbajelor social-politice*, Editura Polirom, Iași, 2010.
 Papanace, Constantin, *Evocări*, Editura Fundației Buna Vestire, București, 1997.
 Poantă, P., *Cercul de la Sibiu. Introducere în fenomenul originar*, Editura Ideea Europeană, București, 2006.
 Vlasiu, Ioana, *Anii ,20 tradiția și pictura românească*, Editura Meridiane, București, 2000.

⁸⁸ Victor Neumann, „Timișoara interbelică...”, în Idem, *Interculturalitatea Banatului*, p. 43-47. Victor Neumann, „Cultura civică a Timișoarei în anii dictaturii național-comuniste”, în Idem, *Ideologie și fantasmagorie..*, 147-151, cf. p. 149-151.

EXPOZIȚII-EVENIMENT LA MUZEUL DE ARTĂ TIMIȘOARA

Victor NEUMANN

DANA CONSTANTIN ȘI MARCEL BUNEA Experimentele unei generații¹

Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.

Timișoara a fost locul privilegiat al experimentelor tehnice și științifice, dar și al inovațiilor muzicale, artistice, literare și chiar filozofice. Unele dintre acestea au devenit emblematice pentru România și pentru Europa. Muzeul de Artă Timișoara și-a propus să se insereze într-o asemenea tradiție, să se numere între instituțiile de cultură deschise experimentelor, ideilor și limbajelor artei, culturii și științei contemporane. Conservând valorile patrimoniale, Muzeul de Artă Timișoara dorește să devină o instituție vie, în care să se regăsească dialogul interdisciplinar interogând prezentul și viitorul. Îmi place să cred că expozițiile, dar și conferințele și dezbaterile pe teme de artă și istorie, artă și religie, artă și politică, toate, libere de orice prejudecăți, dar avînd darul de a formula ipoteze de lucru privind înțelesul dat de artist, istoric și filozof omului și fenomenelor ce-l înconjoară, vor contribui, încet, dar sigur, la schimbarea mentalităților. Spun aceasta știind că arta, creațiile culturale în genere, joacă un rol excepțional în structurarea gândirii și a felului nostru de a

Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.

¹ Textul acesta a prefătat albumul expoziției *Doi. Dana Constantin-Marcel Bunea*, Muzeul de Artă Timișoara, 2014.

fi în acord cu timpul trăit. De aceea, cred, Timișoara și România în ansamblu, au enorm de ciștigat cultivând arta și muzica, reinventându-se pe sine.

Cunoscuți publicului iubitor de artă din România prin expoziții personale și de grup, naționale și internaționale, prin premiile și distincțiile obținute, prin recunoașterea conferită de includerea numelor și creațiilor lor artistice în dicționare, enciclopedii, albume și cărți, Dana Constantin și Marcel Bunea sunt doi artiști români a căror prezență pe simezele Muzeului de Artă Timișoara reprezintă un eveniment cultural de prim rang, unul ce atrage atenția prin tematică, inventivitate, mijloace de expresie, demonstrând cât de importante sînt libertatea de conștiință și îndrăzneala în creație.

Dana Constantin a studiat la Institutul de Arte Plastice "Ion Andreescu" din Cluj-Napoca. Formarea ca artist i-o datorează profesorului Florin Maxa, cel ce i-a cultivat încrederea de sine, educația plastică, deschiderea spre muzica clasică și literatura de specialitate, spre arta conceptuală. Este o artistă aflată în plină forță creatoare și, totodată, una dintre strălucitele profesoare ale Facultății de Arte a Universității de Vest din Timișoara.

Marcel Bunea este absolvent al Institutului de Arte Plastice Nicolae Grigorescu din București, astăzi, Universitatea Națională de Arte. S-a format sub coordonarea lui Walter Andreas Kirchner - artist român-transilvan stabilit în Germania, dobîndind o consacrare internațională, care i-a influențat decisiv formația, dar și înclinația spre muzică și literatură. Același Walter Andreas Kirchner a fost cel dintîi ce i-a facilitat lui Marcel Bunea accesul la noile tehnici și orientări din artele europeană și mondială.

Pictura Danei Constantin este o revalorificare excelentă, la cele mai înalte cote, a mijloacelor picturale și a istoriei picturii. Ea folosește în mod creativ tehnicile picturii în straturi, descoperite de olandezi, generînd un mesaj autentic, foarte personal. Mulțumită deosebitei sensibilități, în picturile artistei descoperim profunzimi cromatice, radiind aida unui lac infinit. Ceea ce particularizează opera Danei Constantin este reinventarea nu doar a mijloacelor, dar și a temelor artei clasice, repotențarea vechilor

paradigme ale acesteia. Tablourile artistei sînt trasee ascensionale, o ieșire din labirintul existențial, o înălțare deasupra neajunsurilor cotidiene. Acest gen de creație poate fi asemuit, fără a exagera cîtuși de puțin, cu energia spirituală a lui Brâncuși, cel mai bine cu pasărea măiastră a genialului sculptor român.

Omniprezenta criză de conștiință a omenirii invită la o reflecție din multiple unghiuri asupra trecutului și a viitorului, ceea ce îndeamnă istoricul să reinterpreteze faptele în funcție de schimbările produse în timp, iar artistul să-și structureze idealul în funcție de origini și continuități. Ceea ce este semnificativ în această artă a Danei Constantin este ampla și adevărata cromatică, amplitudinea ei fiind evidențiată prin profunzimi neașteptate, sugerînd *fuziunea orizonturilor*. E aici un limbaj pictural ce indică permanenta reevaluare și rafinare a valorilor plastice tradiționale și așezarea lor într-un nou context. În sfîrșit, mai cred că prin acest fel de a crea arta se naște ocazia, altminteri rar întîlnită, de a conceptualiza trăirile spirituale. Un motiv să apreciem că verticalele din lucrările Danei Constantin invită la identificarea înțelesurilor profunde ale tranziției omului dinspre trecut spre viitor, la o izomorfie cromatică ce tinde să dea imagine și sens unor compoziții muzicale.

Cît despre pictura lui Marcel Bunea, ea se insinuează în sufletul și în mintea privitorului prin dinamica planică, discursivă, comunicativă, prin ritmurile ei muzicale și prin constructivism. Marcel Bunea e un împătimit pictor al geometriilor postmoderne, al pluralității cultural-urbane și al muzicii de jazz. Aspirațiile lui sînt consonante cu acelea ale lumii actuale, artistul fiind preocupat de trăirile sale, descoperind amintiri din trecut sau din viitor, fragmente de realitate. Liniile picturii lui trimit la dinamica planică, evitînd narativul. Pictura lui Marcel Bunea este o construcție elegantă, viguroasă, o muzică a liniilor și a culorilor, una atonală, invocînd ritmurile vieții contemporane dominate de fragmentări, rupturi, viziuni. Abstractele compoziții ale artistului dau seamă asupra unui tip de ordine și iluminare spre care ar putea să tindă omenirea. Ele degajă o forță teribilă, sugerînd-o pe aceea a marilor metropole ale lumii, dar în care simțim deopotrivă impulsul rădăcinilor istorice, al Bizanțului,

al folclorului românesc și îndeosebi al folclorului transilvan. Este ceva mai mult decât emoționant în acest gen de pictură, este muzica timpului nostru, vezi și simți cum poate fi reinventat totul, cum renaște creația, cum muzica formelor dă seamă asupra istoriei trăite și asupra istoriei viitoare.

În cazul în care vrem să recunoaștem ce au creat mai bun generațiile născute în perioada imediat postbelică, vom spune că în această pictură există în expresive culori și în cele mai clare linii muzica celebrelor formații de beat și jazz ale anilor 1960-1970. Așa cum Beatles trăiește - recentul concert aniversar de 50 de ani de existență de la Los Angeles, în care Paul McCartney și Ringo Starr au reinventat o istorie oferind un strălucit exemplu a ceea ce este în stare să producă o cultură autentică – la fel și liniile și culorile lui Marcel Bunea dau viață imaginației noastre. Ele refac principiul unificator al unui ansamblu de opere ce nu se desprinde numai din texte sau din eticheta socială, ci mai ales dintr-o *ars combinatoria* ce trece dincolo de aparențe reprezentând agentul sau motorul experienței estetice.

Dacă în cazul Danei Constantin este vorba de o continuitate creativă, în acela al lui Marcel Bunea în discuție este o discontinuitate creativă. În fapt, studiindu-le cu atenție, sîntem invitați să observăm nu atât diferențele, cît mai ales complementaritatea operelor lor. Așezînd pe simezele Muzeului de Artă Timișoara o pictură plină de ritmuri surprinzătoare, însumînd dinamici, culori și tehnici identitare, am dorit să venim în întîmpinarea unui public dornic de valori, atras de paradoxuri și de posibile interpretări inedite. Expoziția celor doi artiști reprezintă unul din experimentele strălucite ale unei generații de artiști ajunsă la maturitate și care fac cinste artei românești contemporane, integrîndu-se totodată artei universale.

ȘTEFAN CÂLȚIA: TRADIȚII ȘI SIMBOLURI²

Victor NEUMANN

Felul nostru de a ne așeza în lume poartă pecetea familiei, a valorilor culturale moștenite, a contextului social-politic în care ne-am născut și am evoluat. Sînt multe elementele ce contribuie la formarea personalității individului, adesea însă influențele majore provin de la cei pe care îi admirăm pentru strălucirea gîndului și durabilitatea sentimentelor lor, de la cei ce-i prețuim pentru talentul și etica muncii lor, de la cei ce sînt vrednici să povestească lumea de ieri și lumea de mîine. Mă gîndesc acum la artiștii ce-și descoperă singuri vocația, la cei ce sunt în măsură să descopere ideile, credințele și așezările create de propria lor comunitate, la cei ce știu să prelucreze inteligent și atrăgător relația local-universal.

Cînd Ștefan Câlția m-a invitat întîia oară în atelierul său am fost fascinat de amalgamul de lumini și umbre al locului în care își petrecea cea mai mare parte a fiecărei zile; am fost impresionat de ferestrele înalte ale imobilului, mîngîiate de frunzele și florile grădinii din fața lui. Descopeream misterul pe care artistul știe să-l cultive voluntar ori involuntar, admiram arta etnografică împodobind casa - obiectele de ceramică, vechiul pat al casei țărănești, lăzile de lemn depozitînd documente prăfuite ale unor vremuri îndepărtate, fotografiile de familie -, toate asociindu-le universului din care descind picturile maestrului.

În pofida unui timp istoric puțin prielnic poeziei ori artelor vizuale, Ștefan Câlția a rămas profund atașat de arta picturii sale.

Admirabilele serii de tablouri ce le-a pictat în ultimele decenii demonstrează continua diversificare a temelor de studiu, preocuparea pentru creionarea unui stil inconfundabil, formularea unui mesaj propriu. Câlția este un călător dincolo de spațiu și timp. El povestește – e un înăscut povestitor - despre deplasările la Șona, satul părinților, situat în apropierea orașului Făgăraș, despre înfățișarea oamenilor de acolo, despre ocupațiile și trăsăturile lor de caracter, despre dragostea ce le-o poartă. Descrie ca nimeni altul familia și comunitatea locală, stăruind asupra șansei recuperării unor uitate obiceiuri, dar și a reconstruirii unei uitate diversități regionale. Pentru Ștefan Câlția, Șona reprezintă o altă lume decât aceea obișnuită, reprezintă fabulosul loc al copilăriei, cel ce i-a oferit bogăția de idei picturale. Șona e un punct în care nimeni și nimic nu pare să se grăbească și în care spațiul și timpul își dau mâna spre a face cunoscute semnele unei istorii neperversitate de modernitate. Probabil, așa se explică faptul că satul acesta a devenit punctul de plecare și de întoarcere al artistului, o referință permanentă în majoritatea tablourilor sale și în fascinantele povești care le-au făcut posibile. Nu este o întâmplare faptul că Ștefan Câlția crează o artă prin care readuce la viață unicitatea geografică a teritoriului cunoscut odinioară sub numele de Fundus Regius: dominantele dealuri subcarpatice ori prelungirile podișului transilvan, acele punți de pe care poate fi admirată întreaga Țară a Oltului și pe care artistul le reprezintă sub diverse forme, mărimi, culori.

Reflecțiile lui Ștefan Câlția se revendică din lungă și înțeleaptă cultură rurală românească. Ce altceva pot spune deîndată ce observ că maestrul are darul de a se studia pe sine și pe ceilalți, are harul de a descoperi universalitatea sub influența des invocatelor și admirabil reprezentatelor tradiții locale. Inovațiile sale rezultă din reinventarea trecutului, a identității personale și a colectivității umane de altădată.

Transilvanismul declarat al lui Ștefan Câlția este dublat de o orientare religioasă tolerantă, deschisă spre diversitățile de orice fel. La fel de explicit este atașamentul său nedezmințit față de monarhie. Casa Regală a României este pentru el o referință de vîrf, una statornică pentru ceea ce înseamnă societate și cultură, diplomație și bine de obște.

Crezul artistic al maestrului derivă dintr-o mare și continuă curiozitate față de om și natură, tradiții și simboluri, cărți și idei. De aici, plăcerea de a desena sau de a picta episoadele frumoase ori triste ce l-au marcat. De aici, gîndul ce pendulează între nostalgia unei lumi de mult apuse și speranța unui timp al schimbărilor. De aici, subtila ironie la adresa lumii moderne, acea ars combinatoria în care păsările, oamenii și circul livrează imaginea amalgamată a lumii de astăzi, o critică subtilă a stării de spirit ori a aceleia de civilizație în care trăim.

Repetatele noastre întâlniri au făcut posibile o înțelegere reciprocă a gîndurilor, au născut întrebări și răspunsuri venind în întîmpinarea unor căutări intelectuale. De aceea, probabil, ca istoric și ca interpret al culturii naționale și europene, am fost și sînt fascinat de picturile și poveștile lui Ștefan Câlția. De aceea, împreună cu artiștii, muzeografi, scriitorii și profesorii care-i cunosc foarte bine opera, am considerat că a sosit momentul să-i adresăm maestrului invitația de a organiza o primă și amplă expoziție în Palatul Baroc ce găzduiește Muzeul de Artă Timișoara, instituție destinată consacării autenticelor valori culturale românești și universale.

În loc de concluzie, voi spune că expoziția – la a cărei organizare și-a adus un aport substanțial cunoscuta *Galerie Posibilă* din București - este menită să readucă în atenția iubitorilor de artă o creație impresionantă, una ce invită pe de-o parte la un exercițiu de admirație, iar pe de alta la o reflecție optimistă asupra viitorului. Expoziția probează remarcabilul rol al Școlii de Artă de la Timișoara în contextul

învățămîntului academic național și european, meritele unor pictori și profesori precum Iulius Podlipny, inimitabilul mentor al maestrului Ștefan Câlția. Prin conferințele, dezbaterile și lansările de carte ce vor însoți expoziția, prin întâlnirile științifice naționale și internaționale ce le va găzdui în aceeași perioadă Muzeul de Artă Timișoara își propune să cultive excelența, contribuind astfel la candidatura orașului la titlul de capitală culturală europeană în 2021.

Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.

Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.

Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.

TIMIȘOARA – PARCUL ROZELOR, GRĂDINILE ȘI GRĂDINARI ORAȘULUI. CONFESIUNI DE ȘTEFAN CÂLȚIA

Consemnate de Patricia BĂDULESCU

“Mă gândesc că e o șansă aceea de a reuși să facem
ca acest frumos oraș să devină capitală culturală europeană”.
(Ștefan Câlția, 2014)

Era într-o dimineță de decembrie 2014, după ce s-a închis expoziția de la Muzeul de Artă din Palatul Mercy/Baroc al Timișoarei, iar Ștefan Câlția își aduce aminte de locurile și oamenii pe care îi lăsase în urma sa². Gîndurile despre orașul rînduit în jurul unei grădini au început să se înfiripeze în lumina rece ce pătrundea prin fereastra atelierului său....

Prima grădină

Expoziția pe care am avut-o la Timișoara s-a chemat *Locuri*. Unul dintre *locurile* cele mai frumoase rămase în mine ca amintire – și la care expoziția a făcut referire – este *grădina*, înțeleasă atât ca spațiu propriu-zis, cât și într-un sens larg.

În 1949, cînd familia mea a plecat de la Șona la Făgăraș, am lăsat în urma noastră, în sat, o căsuță mică și o grădină. În 1950, satul a fost colectivizat și casa a fost luată de colhoz. Ani la rînd, noi, copiii, atunci cînd veneam la bunici, urcam pe deal și ne așezam în „grădina noastră”, care nu mai avea gard. Nimeni nu mai știa unde se termină hotarul uneia sau alteia dintre grădini. Cu toate acestea, acolo, între pruni, în iarba înaltă, în frumusețea locului, noi simțeam că stăm – și chiar stăteam – în grădina noastră. În acei ani, cînd treceam Oltul „de pe Ardeal” – cum se spune în Țara Făgărașului – ajungeam

² Este vorba despre expoziția găzduită în noiembrie 2013 de Wagner Maison de la Porcelaine (București), în care Ștefan Câlția și artista Ana Wagner au expus împreună desene și obiecte din porțelan pictat.

la o îngrăditură, la o pajiște verde și în primii ani ai copilăriei credeam, *știam* că grădina aceea era „Țara Făgărașului”. Și de atunci, când aud pe cineva vorbind despre Țara Făgărașului, am senzația că înaintea mea se așterne o pajiște verde. Era îngrădită, dar eu nu țin minte gardurile. Țin minte doar iarba. Poate ne-am putea gândi la grădină ca la un fel de „ghetou”, atribuind acestui termen un sens frumos: e locul pe care omul și-l ocrotește, izolându-se într-o oarecare măsură, pentru a păstra lucrurile „curate” pentru ai săi. Cu toate acestea, grădina nu este un loc pe de-a-ntregul închis...

Wilhelm și Árpád Mühle sau despre Parcul Rozelor

Tot o grădină este, de pildă, și Parcul Rozelor din Timișoara. Chiar așezarea lui, pe malul Begăi, face din el un fel de grădină plutitoare și așa l-am perceput în tinerețea mea, în noaptea când l-am întâlnit prima dată, când porțile internatului erau închise și eu am fost nevoit să dorm pe o bancă, sub o tufă de trandafiri. Apa care curgea, întunericul, noaptea, mirosul trandafirilor m-au făcut să am senzația că grădina în care mă aflam plutea pe deasupra tuturor lucrurilor. Tîrziu de tot am aflat că, de fapt, Parcul Rozelor, grădina în care am dormit o noapte, nu era un loc oarecare. El se născuse ca urmare a strădaniei membrilor unei singure familii, numită Mühle, care, timp de cel puțin două generații, reprezentate de Wilhelm și de Árpád, tată și fiu, au fost, în cea de a doua jumătate a secolului al XIX și în prima parte a secolului următor, „florarii”, horticultorii și peisagiștii Timișoarei și chiar ai acestei părți a Europei. Árpád Mühle este cel ce a gândit și rînduit acest loc care, în timp, a devenit aproape inima acestui oraș, inima verde, inima „vie” a orașului. De altfel, în vremea anilor 1958-59, când eu ajung acolo la liceu și când Árpád Mühle se stinsese din viață deja de aproape 20 de ani, Timișoara încă se mai numea Orașul Trandafirilor.

Anul trecut, când Galeria Posibilă, împreună cu Victor Neumann, directorul Muzeului de Artă Timișoara, mi-au organizat expoziția de la Palatul Baroc (cel ce găzduiește Muzeul de Artă Timișoara), întâmplător sau nu – pentru că este posibil ca, pînă la urmă întâmplarea să nu existe – m-am întâlnit într-o sală a

muzeului în care este expusă artă bănățeană cu portretul lui Wilhelm Mühle și rememorarea grădinii de trandafiri a devenit atît de puternică încît m-a făcut să mă gîndesc că, de fapt, grădinile sînt, poate, cel mai important lucru pe care putem să-l păstrăm în noi. Grădinile sînt *locuri* în sens profund și din acest motiv am vrut să aduc un omagiu familiei Mühle, făcînd ceea ce pot să fac eu ca pictor, adică expunînd niște lucrări în care plantele sînt predominante și amenajînd un spațiu care să amintească cumva de bucuria și căldura pe care poate să o aibă cineva atunci cînd își rînduiește viața în jurul unei flori.

Grădina dintre ape

Preocuparea pentru ideea de grădină m-a vizitat adesea. *Grădina dintre ape* este numele sub care am reunit o serie de lucrări și totodată este titlul unei expoziții ce a precedat-o cu un an pe cea de la Timișoara . Sînt lucrări ce au legătură cu anii copilăriei mele, cînd îmi plăcea să mă ascund. De fapt, era vorba mai degrabă de plăcerea de a mă duce într-un loc în care aveam libertatea de a împlini fanteziile și gîndurile năstrușnice care îmi treceau prin minte fără să fiu stînjenit de nimeni și pentru asta aveam nevoie de locuri ferite. Unele dintre cele mai frumoase și ferite locuri erau micile insulițe de pe Olt. Eram un copil învățat cu apa, înotam ușor, treceam ușor dintr-o parte în alta a Oltului și mă strecuram pe cîte o astfel de insuliță care devenea astfel „domeniul meu”. Deși nu gîndeam lucrurile chiar în acest fel pe atunci, pot spune acum că, întrucîtva, trecerea din „grădina mea”, din această „țară a mea”, din „grădina dintre ape” în lumea reală, în lumea „cealaltă”, se făcea, de fapt, prin apă. Era o modalitate de a mă spăla, de a mă purifica. Acolo, în aceste „grădini dintre ape”, se întîlneau două lumi. Una dintre ele era cea a curățeniei, a nisipului fin, curat, a apei care clipea lîngă mine, a peștilor care săreau din cînd în cînd, a imaginii cerului care se așeza în apă.

Toate lucrurile astea erau de o puritate teribilă, însă totodată, atunci cînd te strecurai puțin mai înăuntru insuliței, înăuntru „grădinii”, te întîlneau cu ierburi, cu buruieni, cu putreziciunile aduse de ape, cu tot ceea ce ținea de o moarte după care urmează refacere. Bineînțeles că acel copil care eram

nu gîndea povestea despre moarte și renaștere în acești termeni, însă era fascinat de toate aceste lucruri. Mă strecuram în acea întunecime a ierburilor și buruienilor cu teamă și curiozitate și atunci cînd simțeam că lucrurile mă cuprind în așa măsură încît în mine se așterne teama, mă retrăgeam încet, mă tolăneam pe nisipul curat și mă uitam la cerul limpede. Astfel, atunci cînd am desenat „grădinile dintre ape”, am făcut, de fapt, o călătorie, cu mintea mea de astăzi, în acele vremuri și acele stări. Trebuie să mai spun că în grădina dintre ape, în această grădină a mea, în acest loc, nu putea trece oricine. Dacă noi – eu și prietenii mei – voiam să mai aducem pe cineva, era nevoie să „îi trecem”. Faptul că puteam să mai aduc pe cineva acolo îmi dădea cîteodată un sentiment de putere. Îmi aduc aminte că, într-o vară, niște fetețe din vecini au vrut să ajungă acolo, le-am trecut în „grădină” și pentru noi a fost o poveste extraordinar de frumoasă toată ziua aceea petrecută în soare și apă.

Grădini pentru Dinu Pillat

O altă serie de lucrări cu acest subiect, gîndită mai tîrziu, a fost aceea a „grădinilor pentru Dinu Pillat”. Prefața cărții de poezii de Rainer Maria Rilke, îngrijită de Ileana Mălăncioiu și publicată prin anii 1990³, mi-a întărit sentimentul că aceste poezii lasă în mine un duh al păcii și al frumuseții lui Dumnezeu și a Creației. Natura sensibilă, delicată, în care îl presimțim în permanență pe Creator, e lucrul despre care vorbesc acele poezii – aceste exerciții de limba germană, cum le-a numit Dinu Pillat. Această stare se împerechează, se întîlnește cu o meditație a mea legată de ceea ce scrie Ileana Mălăncioiu în introducere, unde amintește de o scrisoare a lui Dinu Pillat în care acesta îi scrie soției lui, în perioada cînd era hăituit, bătut și umilit, că singurul lucru pe care și-l dorește e să stea undeva, într-o grădină și să lucreze. Citind acele lucruri, mi-am dat seama că toate amintirile mele despre acest loc ce poartă numele de grădină încep să capete o altă reprezentare, în sensul

³ Rainer Maria Rilke, *Exerciții de supraviețuire* (trad. Dinu Pillat, prefață de Ileana Mălăncioiu), ed. Litera, București, 1993

că nu mai rămîn în mine doar ca un abur de fericire, de teamă, de îndoieli, de bucurii, cîteodata de voluptate aproape fizică (lucruri care țin de copilărie). Astfel, am început să îmi dau seama că mersul nostru în acea grădină din sat avea și o altă motivație decît cea senzorială. Era vorba de o întoarcere la *loc*, înțeles, de această dată, ca reper. Această grădină există încă astăzi și eu încă o iubesc. De cîte ori mă duc undeva în lumea largă întîlnesc grădini, între care și unele fantastice, precum Giardino di Boboli din Florența, în care am dormit o după-amiază sub un gard viu de frunze de dafin. Și, cu toate acestea, oriunde m-am dus am pus mereu în cumpănă ceea ce vedeam cu grădina mea de pe deal. Vreau să mai spun că atunci cînd întîlnesc o grădină, un parc, îmi place să mă așez și să adorm. De ce ar simți cineva nevoia să adoarmă într-o grădină? Bineînțeles, pentru a se odihni, dar cred că este, totodată, vorba și de plăcerea de a te cufunda într-un lucru care îți înlesnește trecerea din această lume într-o alta. Să treci altundeva printr-o grădină e un lucru extraordinar. De ce n-am spune despre o grădină că e o poartă? Spre ce? Poate spre ceva mai frumos...

Grădinari

Prin grădina copilăriei mele trecea cărarea pe care oamenii din sat se duceau să adune finul de pe deal. Grădina era o scurtătură între drumuri și dacă stătea în ea, în singurătatea și pacea ta, auzeai din cînd în cînd foșnind, trecînd pe lîngă tine o femeie cu furca sub braț sau cu două mere în mînă sau cineva povestind și coborînd ori urcînd. Grădinile sînt și locuri de trecere, dar peste care această trecere nu se face ca peste un pustiu. Întdeauna ele au un pîrleaz, o oprire, un mic loc pe care trebuie să îl depășești ca să poți intra în ele. În grădină se intră și din ea se iese. Astfel, grădinile nu sînt numai ale grădinarilor, ci și ale celor ce trăiesc în preajma lor și uneori le străbat.

Așa se face că dacă vorbim de Parcul Rozelor din Timișoara, eu nu pot să nu mă gîndesc și la cele două zile pe care le-am petrecut într-un pod, într-o casă situată oarecum în oglindă cu parcul prin raportare la Palatul Baroc, în preajma Pieței Unirii. Făceam curat în acea casă și trebuia să coborîm din pod

fragmente de instrumente muzicale de suflat. Acel pod era un fel de depozit al unui atelier de instrumente muzicale, care chiar în vremea aceea începeau să dispară. Prietenul meu Nelu Perciun mi-a spus la un moment dat, mai târziu, după ani, că ultimul meșter în confecționarea instrumentelor muzicale de suflat se afla la școala noastră, unde repara instrumente. Trist că nu i se mai oferă prilejul de a confecționa un instrument. Și atunci, deși nu stăteam bine cu banii nici eu, nici prietenul meu, i-am comandat împreună un corn de vânătoare. A fost ultimul instrument pe care acel meșter l-a făcut, fiind foarte fericit că, în sfârșit, mai are o astfel de comandă.

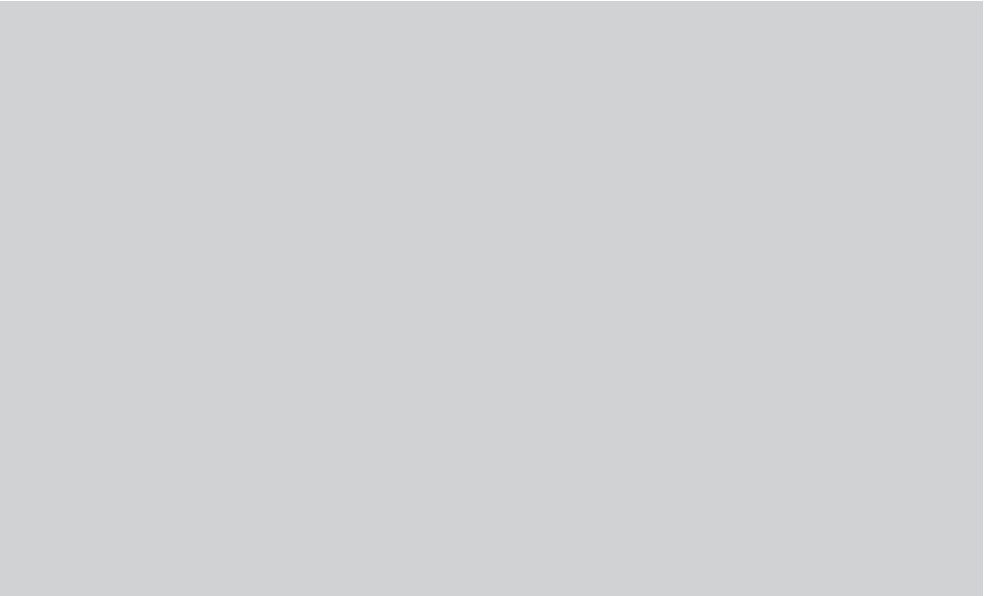
Tot astfel, dacă umbli pe străzile Timișoarei, te poți întâlni cu prietenul meu, Gigi Tăuș, bijutierul care, din mijlocul orașului, din pavajul vechiului oraș, de lângă sinagogă și catedrala romano-catolică în preajma cărora își are și astăzi atelierul, din toată această atmosferă de fostă capitală imperială de provincie, pleacă pentru a-și face o grădină la Gărîna...

Un capitol aparte al vieții mele ce mă leagă de Timișoara este prietenia mea cu un alt locuitor al acestui oraș, anume Ioan Perciun. Această prietenie s-a țesut și încă se țese ușor, firesc. Când ne-am cunoscut, el era un copil delicat, sensibil, care nu avea nimic din „stofa” de lider, cum, într-un fel, cred că aveam eu sau un alt prieten al meu, Mihai Mihai, care eram niște adolescenți ce aveau mai mereu inițiativa... Dar dacă privesc acum cărarea pe care Nelu Perciun a umblat de atunci, de când ne-am cunoscut prima dată, la vârsta de 15 ani, și pînă acum, când am trecut de 70 de ani, îmi dau seama că el a fost unul dintre personajele din jurul meu care a acumulat cel mai mult, cu răbdare, cu tenacitate, cu un rafinament intelectual extraordinar și cu umor. Acest prieten minunat a fost profesor la liceul de artă din Timișoara, adică la Școala de Muzică și Arte Plastice căreia amîndoi i-am fost elevi și care a fost ca o grădină de crescut școlari, cu niște „grădinari” de excepție, precum Julius Podlipny, Simion Mărcuș, Petria Dordea, oameni care se dăruiau și care își urmăreau „plantele” cu mare atenție și dragoste. Cred că Nelu Perciun face parte dintre acei profesori care și-au însușit aceste calități ale dascălilor noștri. Un criteriu pentru a-ți da seama dacă un profesor a fost foarte bun este timpul

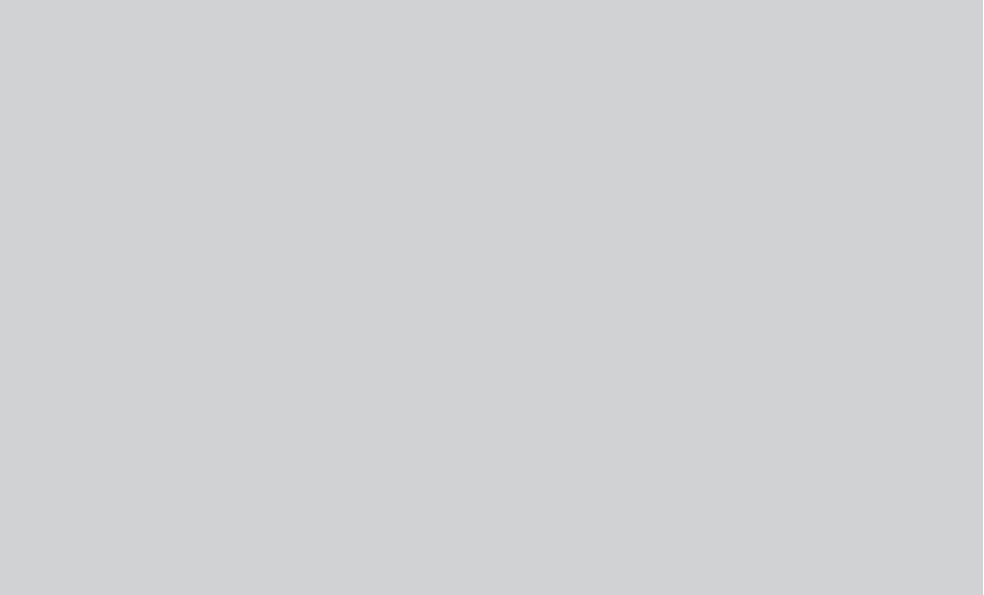
cît el dăinuie în amintirea generațiilor următoare. De pildă, în sat la mine încă sînt oameni care spun: „Eu am făcut școala în sat, cele patru clase, cu domnul Borcea”. Dacă îi întrebi, chiar și pe cei care nu l-au avut învățător, ei spun: „Păi tatăl meu știa lucrul ăsta pentru că a făcut școala cu domnul Borcea”. Amintirea puternică a acestui învățător a supraviețuit și supraviețuiește chiar și la a patra generație. Acest lucru se întîmplă și în cazul lui Ioan Perciun. Uneori mă întîlnesc cu oameni care par destul de în vîrstă și care vorbesc cu entuziasm despre profesorul Perciun. Cunoscîndu-l în intimitatea vieții sale, pot spune că ceea ce m-a legat din punct de vedere uman de el e modul cum reușește să gestioneze lucrurile aspre și dure ale vieții în așa fel încît să nu devină aspru și răutăcios el însuși. Unul dintre lucrurile care mă fac să îl caut e starea de echilibru a lui și a întregii lui familii. În ciuda tuturor problemelor și a lucrurilor pline de dramatism prin care viața ne face cîteodată să trecem, Nelu și Eugenia Perciun, soția sa, par să aibă puterea de a străbate ușor lumea. Un alt lucru extraordinar de frumos e faptul că împreună cu ei doi, fără să vrei, ajungi să comentezi lumea din jurul tău. Așa cum reușesc ei să le descrie, cele mai dezagreabile personaje capătă o notă de umor. Discuția despre ce se întîmplă în jur nu devine niciodată o bîrfă, ci un fel de analiză plăcută a lumii. Astfel, Nelu își menține în permanență o atitudine de bunătate. Cu el eu comunic cu stări, cu interiorul, foarte adînc, fără să fie nevoie să vorbim. Dacă mi se întîmplă să am o neliniște, o nedumerire, chiar dacă nu i-o dezvălui, cu el simt că o comentez în tăcere. Relația dintre noi ține de un strat nedefinit și adînc al firii umane. Îmi amintesc că în liceu era doar unul dintre colegii mei. Însă când eram în ultimul an și a trebuit să învățăm pentru „maturitate”, adică pentru ceea ce era pe atunci echivalentul bacalaureatului, nu știu ce întîmplare a făcut să începem noi să învățăm împreună. De fapt, petreceam amîndoi timpul într-un cimitir și mai mult ne uitam la cruci, la flori și doar din cînd în cînd citeam cîte ceva. Din acea perioadă am rămas legați unul de altul. Am făcut facultatea împreună, am locuit la București în aceeași cămăruță și toate marile evenimente ale vieții ne-au legat, deși el s-a întors la Timișoara și eu am rămas în București, departe de orașul în care am devenit prieteni.

Revenind, ceea ce vreau să spun este că anticari, librari, profesori, meșteri de tot felul, dar și oameni cu îndeletniciri mai recente străbat zilnic orașul, intersectându-se cu o grădină, în clipa de față aproape uitată. Cred, grădina numită Parcul Rozelor este un loc care trebuie raciștigat. Acum e ca un teritoriu pierdut. Ea există în fiecare dintre acești iubitori ai orașului, dar, într-o oarecare măsură, e nevoie ca ea să fie recuperată. Mă gândesc că o șansă în acest sens e și aceea de a reuși să facem ca acest frumos oraș să devină capitală culturală europeană. Nu e un orgoliu și nici un vis fără sens, pentru că Timișoara, prin arhitectura și prin locuitorii ei, are un „parfum” aparte. Iar eu cred că, în această nouă țară care se cheamă Europa, merită să devină capitale culturale acele orașe care se diferențiază prin lucruri care sînt doar ale lor. Pentru că, de fapt, în această lume de care noi ne speriem, spunînd că „se globalizează”, personalitățile, individualitățile sînt tot mai importante. E nevoie ca, fiind împreună mai mult ca niciodată, să simțim că sîntem, fiecare, unici în felul nostru.

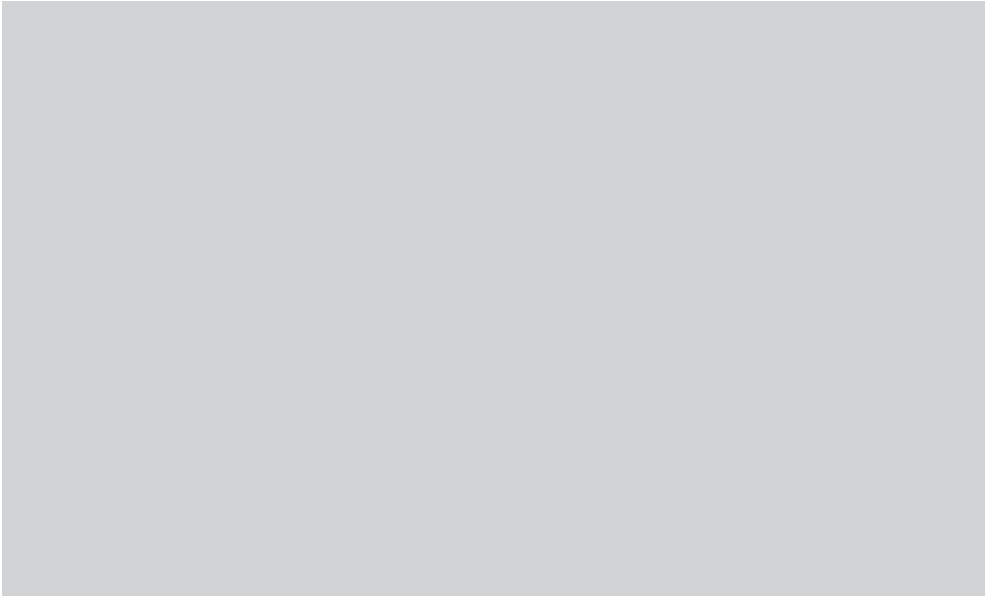
Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.



Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.



Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.



Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.

REMBRANDT ȘI «CORIDOARELE CULTURALE» ALE TIMIȘOAREI⁴

Victor NEUMANN

De ce o expoziție Rembrandt? Cum se explică această „vizită” a lui Rembrandt la Timișoara, respectiv de ce opera grafică a marelui artist va fi expusă în Palatul Baroc din orașul de pe Bega? Este aceasta o ocazie de a re-descoperi, a reciti și a înțelege vocația și identitatea culturală a Olandei, a umanismului și a Occidentului? Este vorba de o reorientare culturală, în sensul multiplicării relațiilor Estului cu Vestul și al apropierii românești de paradigma occidentală? Sau, în discuție este acceptarea unei *subordonări structurale* față de curentele artistice și de idei dominante?

Expoziția *Rembrandt – apogeul artei gravurii*, pusă la dispoziția publicului de *EuroArt Luxembourg* în cooperare cu Muzeul de Artă Timișoara, face parte dintr-un program prin care dorim să arătăm cum operele artistice și științele umaniste produc schimbări majore în vocabularul istoric, generând un raport înnoitor între «spațiul experienței» și «orizontul așteptării». Creația rembrandtiană este una profund individuală, dar și una a mediului care a făcut-o posibilă, anume acela al Țărilor de Jos atunci când, în secolul al XVII-lea -, fuseseră puterea dintii a lumii.

Într-o instituție avînd o producție intelectuală atractivă, așa cum cred că este Muzeul de Artă Timișoara, nu poate absenta trimiterea la prestigioasele creații ale umanismului, la magia, mitologia și știința ce au conturat reperle societății contemporane. O expoziție Rembrandt pune în lumină o întregă istorie, iar o dată descoperite și înțelese moștenirile ei vom observa mai exact

⁴ Text acesta a fost publicat ca prefață la albumul *Rembrandt-Apogeul artei gravurii*, Muzeul de Artă Timișoara, 2014.

Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.

Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.


ce este posibil sau imposibil de gândit la un moment dat.

O creație precum aceea rembrandtiană invită la rememorarea metodică a unui univers uman în care coexistă o mulțime de puncte de vedere. Aidoma muzicii clasice, ea stârnește pasiuni intelectuale, invită la lecturi și interpretări, la comentarii contradictorii sau complementare. Arta lui Rembrandt – mai mult decât altele - trimite la cunoașterea conceptuală, dar și la instituțiile care i-au conservat și garantat existența timp de sute de ani.


În reflecțiile formulate în albumul intitulat *Eu jucându-mă de-a Rembrandt*, Corneliu Baba asocia artei olandezului muzica lui Beethoven, stăruind asupra înrudirii dintre „orchestrația umbrei și luminei”, găsind similaritățile lor în “vocea poruncitoare a destinului” și în “așteptarea dramatică”. Recitindu-l pe Rembrandt expus în marile colecții ale lumii, Corneliu Baba este impresionat de forța operei acestuia, de durata lungă în care ea se așează: “Lumina zilei va străbate mereu și azi ca și atunci pe vremea lui, prin ochiuri de geam și va cădea la fel pe chipurile oamenilor, pe obiecte de metal, pe faldurile mătasurilor sau ale catifelelor, va desena pe ziduri umbre adânci sau ușoare. Lumina va lupta cu întunericul după aceleași legi imuabile spre a cuceri fiecare hegemonia”.

Expoziția de gravuri a celebrului artist organizată de Muzeul de Artă Timișoara în cooperare cu Euro Art Luxembourg conține un strălucit fragment din opera unui vizionar căruia lumina îi este cel mai de seamă ideal. În saloanele Palatului Baroc din Timișoara revedem articulațiile de câmpuri din secolul de aur al Olandei, mărturia universală a unui timp și a unui spațiu inimitabile. E o iluzie retrospectivă, fără de care însă nu vom afla nicicând cum s-au născut competențele rare ale ființei umane, cum s-a legitimat o creație și cum a dobândit prin ea însăși un mare grad de autonomie.

Arta, literale și istoria, arta și filozofia își joacă rolul lor deîndată ce contribuie la depășirea terorismului verbal și favorizează afirmarea unei segment intelectual ce tinde să diminueze decalajele dintre arte sau dintre științele umaniste. Probabil, cândva, în Europa de mîine, ierarhiile comunitariste se vor atenua deîndată ce omul se va lăsa sedus de intuiția, lumina și viziunea metafizică a lui Rembrandt.



Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.



Acesta este un text orb care înlocuiește textul original și se referă la conținutul acestui articol.