

Constantin HOSTIUC

Parcul Carol – peisajul și devenirea lui (studiul elementelor de artă din parc pe parcursul timpului)

Bibliografia aferentă subiectului Parcul Carol din București este paradoxală: deși, cantitativ, ea pare abundentă, la o cercetare mai amănunțită se dovedește redundantă – se reiterează, în aproape orice prezentare a zonei și parcului aceleași informații-cadru, de natură istoric-cronologică (intervalul 1900-1906 ca perioadă de concepere a planurilor de către arhitectul peisagist Edouard Redont, 6 iunie 1906, data deschiderii Expoziției Naționale, vizita cu această ocazie a Primarului Romei, care donează orașului celebra „Lupoaică”, este prezentată o listă a monumentelor care se află aici astăzi, eventual se vorbește despre inserția în 1962 a Monumentului Eroilor... și cam atât).

Din punct de vedere calitativ, se încearcă abia timide evaluări ale aceluiași puncte de interes și evenimente; arareori se mai precizează – în registru minimal – că în realizarea parcului au fost implicate înalte personalități politice autohtone (Take Ionescu, generalul Lahovary) sau că unele construcții din parc au câteva calități speciale.

Tot acest set de date vizează mai curând domeniul interesului turistic accidental, al cunoașterii de tip amatoristic și doar în treacăt pe acela al valorii istorice și arhitecturale efective, care să poată constitui baza unei înțelegeri complexe a locului, a evenimentelor și timpurilor care și-au pus amprenta asupra lui și care, pe deasupra valorii documentare, să ceară informații interesante ce pot construi, la nevoie, baza unei revalorizări substanțiale, a unui turism cultural peren.

O minimă intenție de ordonare a datelor mai sus-menționate ni se pare obligatorie – ce anume, din toate

„datele” care acoperă timpul-spațiu pe care îl asociem Parcului este caracteristic conceptului de document, ce anume celui de monument ?

Prin „document” vom numi, în cele ce urmează, o mărturie asupra trecutului care poate fi verificată, certificată, care „funcționează” și este valoroasă, valabilă, independent de componenta estetică, indiferent de forma în care aceasta s-ar inocula existentului-martor (hârtie sau document relevant, fragment de arhitectură sau construcție, menționare de ordin istoric sau arheologic ș.a.) La celălalt capăt, „monumentul” reprezintă un simbol al comunității legat de o persoană / de un fapt important, care a fost „prelucrat” de o conștiință personală, în genere artistică, și care, foarte important, este conceput *ab initio* ca realitate de-sine-stătătoare menită a dura, destinată unei memorii lungi, mitologiei colective a grupului (o fântână, un monument de artă statuar ș.a.m.d. – un însemn comun adoptat, nouă „marcă” a spațiului).

Distincția este în primul rând operațională din punctele de vedere ale scrierii /analizei/ transiterii unor date, știut fiind că în concret nu odată aceste paliere se găsesc mixate, mai ales atunci când anumite informații necesare care ne lipsesc sunt completate, „folcloric”, de voci alternative.

Cum anume, de pildă, ar trebui să ne raportăm intelectual și arhitectural vorbind, la memoria omului de cultură Constantin Istrati, comisar General al Expoziției în vremea facerii Parcului, a cărui statuie a fost abia mai târziu integrată Parcului? Statuia, reprezentându-l pe savant în acea atitudine eroică atât de comună finelui de secol XIX, de tipul „deschizătorului de drumuri” – este executată



corect, de către sculptorul Oscar Spaethe, și are valoare estetică decentă, cunoscut fiind că artistul, influențat de școala muncheneză, a pus mai puțin accentul pe expresie, fiind mai întâi interesat de calitatea reproducerii ideale a modelului uman, întotdeauna un om ilustru, o personalitate. Identitatea fizică corporală era dispensabilă, asemeni acelei faimoase statui a „atletului” Beethoven, în realitate un ins scund și prea puțin practicant împătimit al exercițiilor fizice; dar asemănarea la nivelul figurii, spiritualizarea ei, calitatea de martor a statuii precumpănește, iar prezența ei în Parc este în primul rând un document al unui fapt istoric de importanță și doar în secundar o operă de artă de o calitate comparabilă, de pildă, „Gigantului” lui Paciurea. La fel, este evident că „Mormântul Eroului Necunoscut” (creat și așezat în parc spre 1923) are și el o valoare mai curând documentară, de martor al continuității de scop a parcului și al jertfei militare, ambele instanțe fiind supuse unei serialități reprezentationale, tipizării morfologice, dată fiind largă răspândire a temei pe plan general-european, pe de o parte, imitării unor modele deja de autoritate din punctul de vedere al plasticii, pe de altă parte (școala românească de artă, să reamintim, era abia la începuturile ei, astfel că pentru o serie de „articole memoriale” se inova prea puțin, pentru necesitățile tematice cutuma obișnuită fiind cea a preluării unor modele existente, verificate).

Atingem, astfel, una dintre problemele importante ale formării Parcului Carol – rațiunea pentru care el a fost constituit. Carmen Popescu listează, în cartea ei destinată stilului național în arhitectură, două posibile motivații ale

acestui gest deodată cultural și propagandistic: cel politic-național, de afirmare a unei particularități și specificități civilizaționale și istorice și, „la celălalt capăt”, temeiul culturalității, al spiritualității locale în afirmare. Nu lipsit de temei pare să fie sensul desfășurării expoziției ca răspuns la o manifestare puternic naționalistă de același fel desfășurată la 1904 în Ungaria (să reamintim: la data inaugurării Parcului și a Expoziției Naționale, Transilvania era încă parte a imperiului Austro-Ungar, deși numeroși vizitatori ai manifestării aveau să vină din acel ținut, spre a fi parte acestei manifestări a „românității”), poate oportun camuflată sub umbrela motivului aniversării regale a celor 40 de ani de domnie; o altă posibilă influență se referă la Expoziția Națională Franceză din 1900. Motivul exprimării unității naționale va fi fost, desigur, temeiul fundamental al acestei „desfășurări de forțe” – și aceasta pare a fi rațiunea pentru care aici au fost create expresii arhitecturale „naționale”, gen „Arenele Romane”, foarte aproape de „Biserica Cuțitul de Argint”, de cealaltă parte a lacului fiind înălțată o copie a Castelului de la Poenari (fictiv domiciliu al lui Vlad Țepeș); motivele decorative, gramatica ornamentală a acestei arhitecturi comunitare *sui-generis* a fost, așa cum o serie de fotografii ale evenimentului o mărturisesc, de sorginte clar românească, pe linia lui Mincu.

Contează mai puțin fastul de tip târg al acestei expoziții, care permitea, desigur, acea aglomerare de construcții pe care ne-o arată fotografiile – pavilioane dedicate celebrării literaturii, muzicii, culturii, politicii interne, politicii externe ș.a.m.d (dar să nu oitem a spune că și autorii acestor pavilioane erau personalități de

primă mână în domeniile arhitecturii și ingineriei locale, nume de rezonanță ale artelor construcției de început de secol XX precum Ștefan Burcuș, Victor Ștefănescu, Ion Berindei, inginerii Grant și George / Gogu Constantinescu). Foarte mult a părut să conteze, pentru arhitectul diriginte al Parcului, I.D. Berindei, care controlează / realizează lucrările după planurile lui Redont, greutatea și semnificația gestului de forță, de autoritate dorit de către Rege, calități pe care a dorit să le prezerve prin păstrarea acurateții și a clarității peisajului arhitectural-peisagistic născut/generat.

Continuarea unei memorii deja consacrate pentru oraș, evocarea celui care a fost Mitropolitul Filaret, ca și a altor personalități care s-au manifestat pe ceea ce s-a numit Câmpia Filaret a antrenat mari sacrificii, fie și numai dacă ne gândim la extinderea unei civilizații, a unui semn de regalitate pe un ținut excentric circulației „urbane”, centrul orașului fiind, în acel moment, relativ departe. Gestul de a integra o parte oarecum de mahala a cetății într-o nouă ordine urbană însemna o dovadă de afirmare a potenței Casei Regale, nemaivorbind de faptul că această acțiune a fost una care a reclamat unitatea de strategie și de travaliu a unui întreg aparat administrativ – cifrele cad de acord, în general, asupra escavării a cca. 500.000mc de pământ, și vorbesc despre organizarea unei parcele de 40ha și a plantării câtorva mii de arbori, acțiuni care presupun pentru orice tip de administrație un efort semnificativ și o investiție (profesională, intelectuală, materială) pe măsură.

Să remarcăm, de la început, un lucru extrem de important pentru devenirea ulterioară a parcului, anume conceptul de „operă deschisă” cu care s-a lucrat.

Să explicăm: la început, a existat o câmpie (Filaret, numită apoi, la 1848, Câmpul Libertății) abia asanată, pe care arhitectul francez (după alte surse, elvețian) Redont construiește planul parcului.

Lucrările sunt realizate sub îndrumarea lui Berindei – care, se pare, nu a sacrificat viziunea colegului său. Chiar dacă geografia fizică a terenului a fost modificată, lacul a fost păstrat, și odată cu el existentul cultural-istoric valoros – Fântâna George Grigore Cantacuzino, ridicată pe la 1870, în stilul monumentelor dedicate personalităților consfințit de stilul francez (ușor alterată ca arhitectură și, pentru moment, cu inserție foarte slab precizată față de relieful natural din jur, fântâna există și astăzi, starea în care se află reclamând însă o renovare de mare calitate profesională, întrucât din cauza întreținerii deficitare și ambientării „urechiste”, monumentul riscă să devină anonim.)

Urmează, după borna 1906, un selectiv șir de integrări/asimilări de locuri și monumente punctuale care, în timp, se vor adăuga la actuala configurare a Parcului.

La momentul inaugurării sale (1906), așadar, Parcul va fi cuprins (pe lângă menționata fântână) ca monumente de arhitectură valabile, cu valoare pasibilă de păstrare:

- intrarea monumentală, un arc de ampoare, festiv, amintitor de arhitecturile de aparat (fără doar și poate, ideea de arc de triumf nu era cu totul străină acelei propuneri, posibil martor al acestei intenții fiind prezența acvilei în centru), arc flancat de două false turnuri-clopotniță, așa cum, peste doar două decenii, vom descoperi la cea mai mare parte a bisericilor catedrale de secol XX din Ardeal (aparatură de intrare de pe partea vestică a acestor lăcașuri de cult este aproape invariabil marcat de cele două turnuri);

- „Palatul Artelor”, devenit ulterior Muzeu al Armatei, dărâmat spre 1940, edificiu la rândul său de accentuată prezență, care domina actuala esplanadă (arh. Ștefănescu, ing. Grant);

- „Muzeul Științei și Tehnicii”, la 1906 în construcție, care va fi inaugurat oficial la 1909, clădire din tipologia halelor, de proporții bine controlate, elegantă și, mai ales, martoră a unui anume grad de civilitate atins de populația României

de pe atunci – ne referim, firește, preponderent la segmentul ei urban;

- „Arenele Romane” (arh. Negrescu, ing. Elie Radu, teatru de tip doric), gândite spre a adăposti 5000 de spectatori;

- „Biserica Cuțitul de Argint”, lucrare a arh. Nicolae Ghica-Budești începută la 1906 și terminată la 1907, de gust moldovenesc, amintitoare de ctitorii ale lui Ștefan cel Mare – posibilă înrudire cu Sf. Nicolae Domnesc din Iași (a se vedea mai ales șirurile de ocnițe și decorațiile de ceramică glazurată) deși proporționalitatea bisericii din București este una specială, poate mai ales datorată paramentului inferior, înalt și omogen ca tratare plastică;

- cele 3 statui ale sculptorilor Paciurea, Karl Storck și Filip Marin („Giganții” și „Nimfa”) ilustrând legenda celor doi frați îndrăgostiți de aceeași fată (vezi Deac, 1970: 60). Să reținem că momentul „facerii” ansamblului este foarte apropiat istoric, conceptual și mental de cel al Societății Artistice Ileana, care promova via Art nouveau tradiția folclorică, de care însăși Regina era foarte legată;

- podul realizat de inginerul Gogu Constantinescu, cel dintâi pod din beton armat din țară cu cadru în console, remarcabilă construcție de inginerie, perfect integrată Expoziția generală Română, 1906, Turnul lui Țepeș și Cula



unui mediu în formare, căruia îi conferea o scară de raportare (amplarea realizării stabilea un prag de referință, anula *ab initio* orice intervenție zgârcită ori inferioară ca prețiozitate profesională ori materială);

- o geamie și multe alte clădiri de tip pavilionar, de regulă concepute de specialiști cu bun renume profesional.

Să adăugăm la acestea o vegetație mare abia în formare, minimală, încă departe de a oferi vizitatorilor splendoarea vegetală a unui parc matur, ca și potecile și aleile, suprafețe minerale de cca. 100.000mp și va trebui să admitem că și din acest punct de vedere, Parcul Carol era la 1906 un proiect gândit pentru viitor, deschis, care-și aștepta constituirea certă abia pe la 1910, să zicem, atunci când coroanele copacilor se vor fi definit, în marea lor majoritate, conturând principalele linii de fugă și domenii bine constituite ale peisajului vegetal, între care puteau fi descoperite toate acele creații arhitecturale mai sus-menționate.

Principala axă a parcului este, astăzi, traseul central întregit cu podul de beton (realizat târziu, spre 1970), operă de o calitate ireproșabilă atât din punctul de vedere al științei tehnice înmagazinate (se construiește, să amintim, peste o fostă mlaștină), dar și din cel al

Expoziția generală Română, 1906, Palatul Artelor



peisagistului – să nu uităm că „legătura de peste apă” era destinată unui mare număr de vizitatori, dar și paradelor militare sau vizitelor înaltei administrații, așa încât aliază unei stabilități și solidități evidente (astăzi am spune ușor exagerată, dată fiind masa totală a podului, dar arcele realizate sunt fine), o suită posibilă de perspective către toate cele patru laturi ale parcului de o evidentă claritate, unificând peisajul și punând în centrul lui măsura omului. Ca și traseu, el continuă, plecând dinspre „Fântâna Zodiacului”, axul parterului principal, pentru a conduce la pachetul de trepte la capătul căruia se afla Palatul Artelor. De reținut ușoara curbură a podului în sine, ca și detaliul foarte important în cadrul unei estetici a vizualului (despre această corecție optică se vorbește mai ales în cazul Versailles sau al invențiilor lui Borromini și Bernini) care face ca din cauza denivelărilor succesive care intervin pe un traseu continuu, acesta să fie ușor de parcurs, incitant ca puncte succesive în deplasare și ofertant ca deschideri de perspective, element vital pentru un spectator care vizitează un peisaj parcurgându-l.

Al doilea element major al parcului este elementul natural – ne referim la terasarea malurilor superioare, prin

Palatul Artelor, vedere de epocă



mijlocul cărora este tăiată scara din 8 pachete de câte 12 scări fiecare, care „finalizează” pe esplanada de astăzi, până spre 1940 parvis-ul de intrare în palat. Este vorba, de fapt, despre simetria pe care o introdusese podul în economia ansamblului, confirmată, în deplasările dinspre intrare către Palat de progresiva apropiere/depărtare către un nou orizont, de fiecare dată definit în modul apropiat de către marginile drumului pietruit și care sfârșesc în perdeaua de pomi maturi din planul secund, ca și cum două palme „cărnoase” ar adăposti o „inimă” deschisă vederii și contemplării. Ca traseu de cuprins la modul vizual, axul central (parter – pod – trepte – esplanadă) conținea, ca și astăzi, nu neapărat puncte de contemplare definite, dar o serie de segmente de diferite amplori, unite între ele prin punctele tari, de reper (intrarea, respectiv esplanada) și prin respirația învăluitoare a vegetației, întărită de mici puncte de interes – statuile/busturile. Astfel, din punctul de vedere al proporționalității implicate și al formelor desfășurate, parterul central este, practic, dublat de culoare aproximativ egale de pietonale flancate de vegetație (invers ca în situația axului central, unde, astăzi, mineralul domină), iar lacul împreună cu cele două terase ascendente alcătuiesc, de fapt, cei doi „sâni” ai unei cruci care și-ar avea „altarul” pe platoul superior. La ființă, într-o astfel de alcătuire (și lectură) simbolică a imaginii, o troiță monumentală în registru laic – o catedrală estetică destinată comemorării eroilor patriei.

Piese mari ale parcului, cele arhitecturale, care depășeau coroana copacilor, erau cele deja amintite ale „Castelului lui Țepeș”, „Palatului Artelor”, „Arenelor Romane”, „Bisericii Cuțitul de Argint”.

Fără îndoială, la vremea maturizării arborilor, ansamblul se va fi citit ca o compoziție simetrică, ale cărei puncte de interes secunde erau așezate la stânga și la dreapta „Palatului Artelor”, subliniate de grota adăpostind grupul celor trei statui (pe atunci, aproximativ în axul palatului),

ilustrație a legendei mai sus-pomenite, grup de gust romantic în deplin acord cu o sensibilitate artistică abia în formare, cum se întâmpla să fie cea a cetățeanului român cultivat din acel început de secol.

Din păcate, dezvoltarea ulterioară a parcului în sensul coagulării lui ca ansamblu de elemente valoroase, adăugate progresiv conform unei gândiri care va fi existat fără doar și poate și pentru arhitectul-conceptor (Redont), și pentru cel care condusesse efectiv lucrările (Berindei), a fost brutal întreruptă de Primul Război mondial, urmat de Marea Unire și de noua „așezare” a țării, evenimente politice care au lăsat prea puține supape unei activități angajate pe calea culturalului.

Abia în 1923 survine următorul gest de completare a parcului și a simbolisticii lui, punerea în criptă a ostașului necunoscut, completat de crearea unui monument funerar la 1927, de către sculptorul Emil Willy Becker, iar trei ani de zile mai târziu ansamblul e încununat de poate cea mai reprezentativă prezență asociată Parcului de către români în general și de bucureșteni în special, „Fântâna Zodiacului”, creație modernă a arhitectului Octav Doicescu, care l-a avut ca asociat în această realizare de mare ținută artistică pe sculptorul Mac Constantinescu. Fără îndoială, inaugurarea fântânii, la 1935, a fost un mare eveniment local, mai ales că mitologia atașată obiectului afirmă că mozaicurile ar fi evocat, peste timp, fântâna de altădată a Mitropolitului Filaret, al cărei tavan fusese împodobit cu o decorație identică (utilă de amintit ni se pare opinia lui Ulysse de Marsillac, care credea despre Fântâna Filaret că „amintea de stilul Allhambrei”). În mod absolut straniu, nici măcar autoritățile comuniste nu au atacat sau distrus acest nou simbol de mare calitate profesională și artistică, a cărui calitate de reper signalitic și pentru parc, și pentru oraș, pare să-i fi asigurat, într-un fel mai greu de înțeles, securitatea (în 2009, Primarul de Sector a luat, împotriva oricărei idei de

legalitate – fântâna fiind parte a unui ansamblu/monument public de clasa A – decizia de a o împrejmuji cu băncuțe țărănești din lemn, idee din fericire abandonată, dar ale cărei sechele mai rezistă până astăzi).

Cert este că prin poziționarea ei în fosta Piață Joffre (=Libertății) și prin monumentalitatea ei simplă, funcționalistă, decorată cu simboluri mai curând stilizate, ca și prin realizarea ei finală, care așeza la baza vasului modern ca morfologie cele trei console clasice, s-a întâmplat faptul fericit ca această nouă prezență să se acorde aproape perfect esteticii oricum eclectică a Parcului, nemaivorbind de simbolica comemorativă, care închidea reușit un traseu ce începea, pe platou, cu făclia eroului necunoscut. Datorată acestor condiționări, dar, posibil, și altora, Fântâna a devenit o parte semnificativă a memoriei părții de Sud a Capitalei, iar prezența ei a fost co-identificată aceleia a parcului.

Din diferite motive care se vor fi adunat într-un mod neprevăzut, în 1940, Palatul Artelor a trebuit demolat, gol pe care conducerea comunistă avea să-l umple printr-un gest incalificabil ca non-intelectualitate, acela de a pune pe locul major al unei foste prezențe regale „Monumentul Eroilor luptei pentru libertatea poporului și a patriei, pentru socialism” (autori arhitecții Horia Maicu și Nicolae Cucu, 1962-1963). Fără a fi cu totul inept din punctul de vedere al profesionalismului implicat (lucrarea a fost mereu citată ca un exemplu de excelentă stereotomie), obiectul realizat, o stea pentagonală rezultată din ridicarea înaltă a 5 arcade care plutesc pe o bază circulară îmbrăcată în granit roșu, ni se pare, totuși, la marginea kitschului din punctul de vedere al semnificației estetice. Căci a voi să figurezi / simbolizezi o curgere de apă (imaginea stelei este cea a unei arteziene care, privită de sus, descrie un pentagon înscris într-un cerc) printr-un element mineral (și care să mai și sugereze, incidental, și semnul partidului) înseamnă o neînțelegere flagrantă a

posibilităților de expresie ale unei materii (piatra), silite să reprezinte o altă materie (apa). Acolo unde caracteristica fundamentală ar fi viul, „artiștii-autori” răspund cu încremenirea, adică, la limită, cu moartea, nemivorbind de faptul că ideea de monumental se leagă, în toată istoria artistică a statuarului, de forța expresivă dată de unitatea materială și de estetica sinceră a întregului, nu de placajul festivist a la Potemkin, oricât de pretențios ar fi fost acesta.

Desigur, partidul comunist își va fi permis să creadă, *illo tempore*, că va dicta până și devenirea materiei, așa cum dicta și modalitatea de înțelegere a vieții și, probabil, se va fi arătat foarte fericit de acest semi-kitsch, salvat de la demolare, post 1989, doar de calitatea lui tehnică și de insertia abuziv-inteligentă în Parc, ca și de faptul că, asemeni altădată „Fântâniei Zodiacului” (deși comparația se poate cu greu susține, artistic vorbind), oamenii se obișnuiseră cu vederea acestei „capodopere”, pe care, în cele din urmă, au calificat-o ca digerabilă, cu toată minciuna adăpostită în spatele acestei artisticități precare – rostul Mausoleului de a adăposti morminte de „eroi” comuniști era inechivoc, destinație ce a dus, în epocă, la popularea acestui cenotaf cu morți scoși din cavouri pentru a fi re-înținuți aici, apoi, după 1989, din nou scoși pentru a fi redați familiilor de drept, totul vegheat de, în foarte multe cazuri, impostura desăvârșită a multora dintre tovarășii „premiati” cu acest domiciliu forțat. Ne facem datoria să amintim că alături de inși notabili, care au contat într-o măsură oarecare pentru istoria acestui neam – chiar dacă, din punctul de vedere al istoriei naționale, consecințele acțiunilor lor au fost într-un procent zdrobitor negative relativ la devenirea poporului român, precum Gh. Gheorghiu-Dej ori Lucrețiu Pătrășcanu – au fost pentru o perioadă depozitați în acest loc, asumând postura de „eroi” anonimi precum Panait Mușoiu ori Mihail Macavei, pe care doar ordinul partidului unic i-a transferat în acest „mausoleu”.

Cert este că, din rațiuni mai curând de ordin popular / populist, primele regimuri politice din România post-decembristă au deschis publicului larg accesul în parc (dat fiind explicita tentă politică a locului, sub comunismul ceaușist Parcul devenise mai curând o rezervație, mai mult sau mai puțin ocolită de bucureșteni), și au revenit la titulatura originală, de „Parcul Carol I” – acțiuni care au fost creditate de opinia publică drept gesturi de „normalitate”. Firesc, mai multe voci au cerut, imediat după Decembrie 1989, relocarea „Monumentului Comuniștilor”, dar, din rațiuni de comoditate administrativă, camuflete destul de prost ideologic sub leștul ideologic al „ne-violentării parcului” și al „asumării democratice a istoriei”, la care trebuie să adăugăm cutuma obișnuinței (care conținea și aura de spaimă, de demonic asociată locului), esplanada, punctul de maxim interes și vizibilitate al Parcului, a fost de neatins, ba mai păstrează și astăzi incinta centrală zăvorâtă cu lanțuri.

Din aceleași rațiuni populiste, (dar care pot fi susținute, documentar) afeturile celor patru tunuri, care străjuiau piciorul de pod dinspre intrare și care încununau prezența „flăcării nestinse”, destinate comemorării ostașului necunoscut, au fost mutate sus, pe esplanadă, foarte aproape de fostul monument comunist.

Ansamblul de pe platoul superior este întregit, post-modern, de două forme cuboide prelungi, din metal, în care sunt decupate două cruci, probabil și ele însemne ale „recunoștinței” datorate eroilor, oricare ar fi fost aceștia – foarte probabil, aceste „cavouri” geminate se bucură cumva de o vedere favorabilă din înaltul monumentului comuniștilor, altfel ele fiind mai mult niște forme compacte, comune, al căror defect este de a consuma inutil un spațiu altădată generos și al căror unic merit este de a fi, cumva, oarecare – nu agresează vederea.

Tot din rațiuni jenant-populiste, administrațiile succesive - au mutat monumentul eroului necunoscut sus pe esplanadă, acțiune reparatorie, dar pseudo-morală, căci

propunând receptorilor-vizitatori un soi de „aglutinare-întru-memorie-comună” a locului, întrucât ideea de a amesteca memoria regală cu suvenirele osemintelor comuniste e periculoasă ideologic, creând confuzii nepermise pentru orice perspectivă istorică; lipsesc de aici orice texte scrise care să mărturisească originea / destinația fiecărui obiect în parte, dar au existat, lângă, cele două afeturi ale tunurilor de pe esplanadă, două penibile inscripții-tăblițe care interziceau copiilor (!!!) jocul în acel loc;

- au permis existența, în parc, a două locante de tip restaurant, de o calitate arhitecturală sub-mediocră, undeva la intersecția unui vernacular soios și pretențios de tip mahala cu tiparul crâșmei etno (mult lemn prost înțeles și prost pus în operă, dependențe care se întind tentacular pe spațiile verzi ale parcului, atmosferă sonoră de tip nunți, botezuri, cununii și cumetrii dominată de manele);

- au betonat, la nici 100 de metri de esplanadă, din 2004 parte a unui Monument de clasă A, o suprafață de fost teren de joacă pentru copiii mici pentru a face un teren de baschet-fotbal (funcțiune în complet contrasens cu Parcul Carol, vedere aeriană



logica parcului și mai ales cu aceea a vecinătății imediate, care e aceea a unui loc- memorial, loc de reculegere ce nu presupune turniruri sportive larg-sociale);

- au organizat, tocmai pe parterul parcului, târguri zise de anticariat, în fapt un soi de piețe penibile de vechituri în care marea majoritate a „anticarilor” era lipsită de orice pregătire de specialitate pentru a comercializa obiecte de artă, obiectul vânzării fiind mai curând „bomboanele agricole”, mititeii și berea;

- au permis macularea naturii din parc cu sordide panouri ori reclame pe pânză, complet neavenite într-un spațiu destinat memoriei colective și relaxării;

- au încercat, așa cum am menționat deja, învelirea „Fântânii Zodiacului” într-o rotondă de băncuțe de lemn de gust proletar-țărănesc, refuzate de orice idee sau amintire de design urban. Pe de o parte, întreaga Piață (fostă) Joffre este ultra-sufocată de trafic, atunci când nu e poligon auto și teren de examene auto, în răspărul oricărei idei de respect a calităților de reprezentativitate asociate intrării oficiale în Parc. Pe de altă parte, prin amplasarea lor abuzivă, băncile au fost receptate de către vizitatori și de specialiștii ne-înregimentați ca agresiune la adresa istoriei (Fântâna Zodiacului, așa cum am sugerat, are calitate potențială de monument național, emblematică fiind pentru București, câtă vreme locurile pentru șezut nu trec, ca și calitate civilizațională ori estetică de nivelul cutărui parc țărănesc), ca și de cetățeanul de rând (ipoteticul „loc de odihnă” era plasat la doar 3 metri de unul din nodurile de trafic cele mai aglomerate din Capitală, pânza de apă de la nivelul inferior devenise invizibilă, locul de punct de plecare al traseului definit în timp Fântână-Pod-Mausoleu fusese cu totul disimulat, neantizat, pus în paranteze). Din fericire, un vehement cor de proteste a determinat autoritatea administrativă la îndepărtarea deșeurilor/brâului de lemn.

- au mutat statuia lui Constantin Istrati în imediata apropiere a intrării în Parc, dar amână, în continuare, orice intervenție de restaurare/refacere (posibil de realizat pe tronsoane, fără suspendarea activităților pe o perioadă lungă de timp) a „Arenelor Romane”, obiect de arhitectură a cărui valoare riscă să se piardă cu totul (accesele, ca și fațadele, se degradează continuu, acoperișul suferă de deteriorări vizibile, de mai mulți ani, în vreme ce refacerile nu au depășit niciodată stadiul de cârpeli și spoiri cu var); de adăugat că în fața Arenelor, acum de o amenitate ce amintește radical civilizația Prelungirii Ferentarilor, adastă un set de coșuri de gunoi și o gheretă pentru „oamenii de ordine”, iar soclul care pentru o vreme a folosit de suport statuii lui Constantin Istrati stă gol, în vreme ce Lupoanca ce fusese donată de autoritățile administrative ale Romei exact pentru acest scop, este rătăcită inutil prin oraș, în fața fostului Magazin București;

- au ignorat în continuare calitatea acceselor în parc – cel de jos, din Piața Joffre, e permanent străjuit de comercianți minoritari care vând jucării chinezești, baloane, lucruri ieftine, dar absolut nimic care să

Parcul Carol, Mormântul Eroului Necunoscut



promoveze imaginea Parcului; cele două intrări dinspre Observatorul Astronomic (Str. Cuțitul de Argint) sunt mereu sufocate de mașini parcate direct pe carosabil, noaptea sunt ne-iluminate și neparticularizate de niciun semn vizibil; cel dinspre Șerban-vodă, cunoscut drept „accesul pe poarta din spate”, altădată flancat de două inserturi de gard viu pe două fragmente de gard din piatră (așa sunt particularizate toate cele trei intrări oficiale, restul fiind, de fapt, mai mult „spărturi” proletare), este acum marcat de o poartă veche, mizeră, pe jumătate căzută. Pe lângă aceste accese mai mult sau mai puțin oficiale, mai funcționează românește intrările de tip portiță destinate „Arenelor Romane” (două, pe Str. Cuțitul de Argint, altele decât cele „mari”, amintite mai sus) și încă una către Str. Lânăriei sau spărturile prin gard – cea de la Autogara Filaret, cea de la terenul de fotbal-baschet amintit, dinspre Str. Gen. Candiano Popescu;

– au ignorat și ignoră în continuare semnalizarea Parcului (care ar merita o siglă specială, evocând în primul rând Regalitatea care l-a inițiat și construit) – acesta nu e anunțat de absolut nimic, ca semnal vizual de-sine-stătător, nici dinspre Bdul. Mărășești, nici dinspre Calea Șerban-Vodă ba chiar, într-o serie de reclame vopsite de tablă, transmit vizitatorilor preeminența Restaurantului Dineș, care are ca subsol referențial Parcul Carol. Nimic, ca inscripție, în vreo limbă de circulație internațională.

Cele trei lucruri pozitive care i s-au întâmplat Parcului din partea acelorași administrații au fost: 1. încercarea de semnalizare a locurilor importante din Parc, plantate în apropierea unor panouri tip hartă, ca listă de domenii aproximativă, în limba română (în cele peste 100 de vizite efectuate în ultimii ani, nu am reușit, de pildă, să identificăm „Grota Urșilor” sau să înțelegem acea denumire);

2. schimbarea mobilierului celor trei locuri de joacă pentru copiii mici, chiar dacă, din păcate, această primenire nu a fost completată și de un studiu minimal

asupra spațiului de joacă efectiv (aglomerarea mobilierului pe un același spațiu se dovedește în continuare periculoasă pentru cei mici, nu de puține ori aceștia lovindu-se de obiectele prea strâns dispuse) și

3. curățirile aplicate celor două statui – „Giganții”, una a lui Frederic (Fritz) Storck, cealaltă a lui Paciurea. Și tocmai pentru că această ultimă operă este, poate, piesa cea mai izbutită a Parcului, stăruim preț de câteva rânduri asupra ei, cu specificarea că valoarea ei intrinsecă este, acum, întrucâtva văduvită de relația pe care aceasta o va fi avut-o cu natura (apă, stânci, grotă, vegetație majoră) în momentul inaugurării tripticului sculptural.

Deac (1970: 61) ne prezintă astfel amplasarea celor trei statui în „grotă fermecată”, insistând asupra faptului că inserția acestora în elementul natural fusese ideea lui Paciurea:

Ideea de a plasa între cei doi uriași acest nud așezat orizontal (al fetei, n.n.) fusese a lui Paciurea, pe de o parte, pentru a obține un contrast între proporțiile celor doi uriași concepuți pe înălțime și nudul culcat, realizând o linie orizontală, fapt ce le dădea o forță de expresie și de emoționare mai puternică.

Nu am putea să speculăm, pe marginea acestei idei estetice, decât faptul că sculptorul avea o bună intuiție a spațiului și a formelor (dealtfel, tot el este cel care solicită ca material de lucru pentru Giganți marmura albă, spre a contrasta cu piatra naturală gri-închis), întrucât astfel ansamblul își accentuează dramatismul mitologic: apa (cascadă, deci cu prezență manifestă) și stâncile înnegurate creează un cadru romantic încă și mai acuzat de siluetele celor două forme masculine care se „scriu” în același timp pe pământ și pe cer, accentuând suspendarea, sentimentul de imposibilitate al unui fapt/gest perfect. Momentul ales spre figurare este cel al pietrificării unuia dintre cei doi frați, tocmai pentru a da posibilitatea sculptorului de a valorifica la maximum estetica musculaturii-în-efort, de tip michelangioloesc.

Anatomia (vizitarea celor două statui similare, astăzi afrontate, poate fi o excelentă lecție de estetică pentru orice amator de artă) pe care Paciurea o immortalizează este una de tentă romantică, firește (legături vizuale și de tratare pot fi descoperite relativ la „Laocoon” ori la „Sclavii” lui Michelangelo), una a maximumului-care-luptă-și-care-e-prins-în-pământesc. Ideea transmisă e una de încordare, de luptă, de tensiune exprimată formal și atitudinal, care-l diferențiază mult în plus față de realizarea mult mai cuminte, demonstrativă și corectă a „oponentului” său.

Din nou Han (1935: 22) -

Este vădită deosebirea dintre sensibilitatea lui Paciurea, cu viziunea unei forme ample și cu desinvoltura romantică, și retina de artisan a lui Fritz Storck, a cărei viziune se reduce la o formă obținută linear, înscrisă în planuri ce se succed ca piesele mecanice spre a reda o formă umană cu două dimensiuni, iar cu a treia redusă, adică volum și forma plată.

Desigur că, în ciuda expusei inegalități valoric-artistice dintre cele trei opere, față de memoria valorii Parcului, ansamblul poate fi – ar trebui? – reconstituit, cu atât mai mult cu cât, se pare, statuia „Frumoasei Adormite” a lui Filip Marin (nu lipsită de calități estetice) se află în Parcul Herăstrău, pentru moment, rătată printre ierburi, cotropită de ele. Interesante – și utile ca argumente pentru nota de memorial a Parcului, mai puțin pentru valoarea lor artistică – sunt cele câteva busturi dispuse în apropierea parterului central (al lui George Coșbuc, al lui Alexandru Sahia, al lui Nicolae Bălcescu etc), deși, evident, realizarea și dispunerea lor este mult ulterioară constituirii Parcului și cel mai adesea mediocră ca exprimare plastică.

Concluzie

Astfel încât, la capătul acestei scurte priviri asupra istoricului constituirii Parcului Carol și a evoluției lui din punctul de vedere al esteticului implicat, putem afirma că

această „catedrală laică a memoriei închinată jertfei eroice” își păstrează calitățile fundamentale, în ciuda evenimentelor nefericite pe care le-a avut de trecut, mai ales datorită peisajului natural de mare calitate, dat de conlucrarea a trei factori, încă nu cu totul alterați:

1. prezența vegetației mari și mai ales a coniferelor (o serie de relatări indirecte o indică pe Regină ca fiind cea care, dorind să evite prezența foioaselor, din rațiuni de igienă, a propus ca parcul să fie populat cu brazi nordici, albaștri); din păcate, astăzi, sub „lumina” autorităților, se efectuează permanente „toaletări”, de fapt crâncene desfigurări ale fondului arboreal, pentru a nu mai vorbi de stâlcirea și uciderea oricărei idei de peisaj natural – acțiuni care au avut deja consecințe nefericite inclusiv asupra climei (exterminarea bolții de frunze de pe Aleea Muzeului a făcut ca vara temperatura să fie cu peste 5 grade mai ridicată decât cea de acum câțiva ani, componența estetică a locului a fost anulată), ca și asupra faunei (vizitatorii constanți ai Parcului au remarcat dispariția unor specii de păsări, ca și a veverițelor, altădată prezențe constante în acest areal);

2. consistența lacului, adus la stadiul de urbanitate de calitate deosebită a podului care-l traversează (datorită liniaturii clare și a simplității formale, acest element de artă inginerescă ajută la reliefarea, prin contrast, a calității vegetației romantice a parcului), eventual de completat cu o acțiune de igienizare și re-estetizare a malului de lac;

3. terasarea peisajului, denivelarea lui studiată, care creează perspective și puncte de interes favorabile prezențelor arhitecturale, amintind silueta bucureșteană a „caselor pitite printre copaci” (de aici recunoașterea imediată, spontană, asumarea parcului ca loc al „familiarului” de către marea masă a vizitatorilor, dat fiind că pădurile fuseseră, la origine, o parte constitutivă importantă a Bucureștilor).

Ormsbee ne mai sugerează – apropo de calitatea de ansamblu constituit pe pantă a Parcului – ideea valorificării estetice a cursurilor de apă, chiar pe a celor sezoniere: un sistem de mici canale vizibile, strecurate printre arbori și care să conducă apele pluviale către cuva Fântânii Cantacuzino sau dinspre „Cetatea Poenari” spre lac ar reprezenta un plus de calitate a amenajării și, implicit, o dovadă de bună gospodărire, cel puțin, a acestui important element de patrimoniu.

Se adaugă acestora simbolurile urbane de mare recunoaștere și bună calitate culturală: statuile celor doi „Giganți” (și recuperarea „Nimfei”), „Arenele Romane”, „Biserica Cuțitul de Argint”, „Observatorul Astronomic”, „Muzeul științei și Tehnicii”, cele trei fântâni, cele două poduri, ca și estetica parterului central, o mică și discretă capodoperă de urbanism aplicat (de remarcat pavajul de macadam, constituit formal după tiparul „halebardei”, motiv decorativ des prezent în arhitectura interbelică autohtonă). Foarte probabil, „Mausoleul” va fi păstrat – deși, insistăm, el contrazice fundamental calitatea intelectuală și spirituală a Parcului, care este cea a Regalității, lucru care trebuie clar explicat vizitatorilor – astfel încât nu ne putem dori, din acest punct de vedere,

„Giganții” și „Nimfa” („Frumoasa adormită”) - imagine de epocă a monumentului original



decât cel mult o notă memorială, vizibilă și reparatorie, care să explice violul istoric și, poate, eventual, o preschimbare a acelei sinistre utilități în ceva contemporan (un mic muzeu al ororilor comunismului nu ar fi o idee tocmai nepotrivită pentru acest „cenotaf”). După cum benefice pentru calitatea memoriei nobile a locului ni s-ar părea și refacerea arealului Fântâniei Filaret, renovarea urgentă a „Arenelor Romane”, reintegrarea în Parc a „Castelului lui Țepeș”, poate recăpătarea titlaturii de Piața Joffre, cu tot cu explicația necesară, eliminarea actualei parcări auto de la baza intrării, reconstituirea grotelui cu cele trei statui, refacerea totală a mobilierului din parc și mai ales a împrejmuirii, reconfigurarea intrării principale, regândirea acceselor suplimentare, îndepărtarea sau refacerea celor două locanțe mizere ș.a.m.d.

Dar, firește, toate aceste acțiuni se cer gândite și reordonate de o instanță a Parcului (poate un comandament condus de un Guvernator), sub auspiciile Academiei, a Familiei Regale și a UNESCO, de dorit în afara oricărei constrângeri politice și care să propună un întreg set de măsuri de reconsolidare a calității intelectuale a Parcului și, de aici, a zonei și întregii Capitale, necesar de corelat cu o etapizare inteligentă (Parcul poate fi refăcut în timp ce funcționează, nu urmând nefericitului exemplu al Parcului Moghioroș, care a lăsat zeci de mii de cetățeni fără refugiu natural doar pentru că gospodărirea lucrărilor s-a făcut prost). Din punctul de vedere al Patrimoniului, efortul pare, mai ales în actuala criză de identitate a țării și Capitalei, grav necesar și obligatoriu, pentru că valorile naționale re(g)ale încă în viață sunt din ce în ce mai puține în țara noastră. Iar acestor martore ale puținelor momente de noblețe din viața poporului român li s-ar cuveni orice tip de investiție, dată fiind la fel de obligatoria restaurare a cetățeanului român cu conștiință civică și națională.

Acțiuni care pentru orice conducere responsabilă (locală, națională) ar trebui să înceapă de la recuperarea ținutei acestui ne-pereche gest urban de valoare excepțională. Căci, să nu uităm – așa cum afirma un important arhitect contemporan, „Parcul Carol este singurul parc regal urban din România”.

Referințe:

- Assunto, Rosario, (1988), *Scrieri despre artă. Grădini și ghețari*, Ed. Meridiane, București
- Cina, Giuseppe, *București, de la sat la metropolă, identitate urbană și noi tendințe*, (2010), Capitel, București
- Constantinescu, Viorica, (1992), *Arta grădinii*, Ed. Albatros, București
- Corbou, Michel, *Des jardins dans la ville*, (2011) Editions de la Martiniere, Paris
- Deac, Mircea, (1970), *Himera*, Ed. Albatros, București
- Fleming, Ronald Lee, (2007), *The Art of Placemaking*, Merrell, London-New York
- Gehl, Jan, *Orașe pentru oameni*, (2012), Igloo media, București
- Geoffrey and Susan Jellicoe, *The Landscape of Man*, (1987), Thames and Hudson, London
- Han, Oscar, *Sculptorul D. Paciurea*, (1935), Biblioteca Artistică, Fundația pentru Literatură și Artă Regele Carol II, București

Constantin HOSTIUC

este cercetător al UAUIM București
doctor în istoria artei

Aliniamentul de arbori al parterului central (dreapta) după „toaletare”

