

Universitatea Babeș-Bolyai Cluj-Napoca
Facultatea de Istorie și Filosofie
Școala doctorală „Istorie. Civilizație. Cultură”

**Mituri și simboluri politice în arta monumentală
la popoarele din Europa centrală și de sud-est
1880-1918**

Teză de doctorat

Rezumat

Coordonator științific:

Prof. univ. dr. Sorin **Mitu**

Doctorand:

Teodora **Bonțeanu**

Cluj-Napoca

2010

„Es gibt nichts auf der Welt, was so unsichtbar wäre wie Denkmäler“

Robert Musil, „Denkmale“ in

Robert Musil, *Nachlass zu Lebzeiten*, Reinbeck bei Hamburg, 1962, p. 63.

„What writing does for the literate, a picture does for the illiterate looking at it“

Papa Grigore I cel Mare (590-604), *apud* Miriam Gill, „The Role of Images in Monastic Education: the Evidence from Wall Painting in Late Medieval England“, in George Ferzoco, Carolyn Muessig (edd.), *Medieval Monastic Education*, Leicester University Press, 2000, p. 117

Cuprins

Introducere.....p. 1

1. Considerații teoretice

1.1 Izvoare.....p. 2

1.2 Mitologie și simbolism politic – definiții.....p. 5

1.3 Areal administrativ-politic.....p. 7

1.4 Cronologie.....p. 12

1.5 Metodologie.....p. 16

1.6 Statul în calitate de comanditar al artei monumentale publice.....p. 21

1.7 Rolul asociațiilor culturale în comanda monumentelor publice.....p. 34

1.8 Artistul ca liant între ideologia politică și expresia estetică
monumentală.....p. 37

1.9 Destinatarii mesajului artei monumentale publice.....p. 39

2. Istoriografia problemei

2.1 Clasificare.....p. 42

2.2 Națiune și mit politic.....p. 43

2.3 Națiune, mit politic și artă publică.....p. 48

2.4 Monografii – monument și națiune.....p. 57

2.5 Eroul Național.....p. 59

2.6 O taxonomie a mitologiilor politice.....p. 61

3. Mitologiile politice și arta monumentală

3.1 Arta publică în slujba politicului în spațiul european – evoluție istorico-artistică	p. 64
3.2 Etnie și/sau Națiune. În căutarea specificului și identității naționale prin artă publică.....	p. 85
3.3 Ideologie și imaginar politic.....	p. 140
3.4 Tematica social-civică. Aspecte ale mitului civilizator.....	p. 168
3.5 Eroii.....	p. 188

4. Nivele de analiză ale simbolismului politic prezent în arta monumentală

4.1 Considerații preliminare.....	p. 214
4. 2 Simbolism intrinsec.....	p. 215
4. 3 Simbolism artistic.....	p. 222
4. 4 Simbolism geografic.....	p. 225
4. 5 Simbolism social.....	p. 236
Considerații finale.....	p. 244
Proveniența ilustrației din text.....	p. 249
Catalog de imagini.....	p.250
Proveniența ilustrației din Catalog.....	p.342
Anexa.....	p.353
Bibliografie.....	p.364

**Cuvinte cheie: artă monumentală – simbolism politic – mitologii concurențiale –
Regatul României – Europa centrala – *Fin de Siécle***

Lucrarea de față reprezintă rezultatul a 3 ani de cercetare în cadrul studiilor doctorale oferite de Școala doctorală „Istorie. Civilizație. Cultură” a Facultății de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, sub îndrumarea prof. univ. dr. Teodor Pavel. În concordanță cu tendințele istoriografiei contemporane, prezenta teză doctorală depășește cadrele unei lucrări clasice de istorie sau istoria artei, într-o o tentativă de contextualizare și redefinire a rolului jucat de artă în spațiul public, a influenței ideologiei politice în expresia plastică și o reevaluare a patrimoniului arhitectural, sculptural și pictural monumental din spațiul central și est-european. Crearea mitologiilor politice și expresia lor simbolică în acest spațiu debutează în jurul anului 1880 sub influența fenomenelor similare din vestul Europei, pentru a evolua în maniere specifice în fiecare dintre unitățile politic-administrative investigate. Înglobarea manifestărilor estetice publice din spațiul românesc al Vechiului Regat și interpretarea lor în contextul politic al epocii într-o abordare analitică și comparativă reprezintă o inovație metodologică, subiectul fiind, până în prezent, neabordat de către istoriografia românească într-o manieră sintetică. Depășirea cadrelor trasate de marile sinteze de istoria artei, axate doar pe acele creații care ilustrează o abordare estetică inovatoare, în marea lor majoritate destinate spațiului particular, este impusă de trăsăturile aparte ale spațiului public, spațiu controlat de elitele intelectuale și politice și utilizat în mod intenționat pentru transmiterea unui mesaj. Ca mediu al comunicării, spațiul public și componentele sale estetice trasează coordonatele unei tipologii deosebite de artă care se diferențiază de creațiile destinate spațiului particular prin dimensiuni, manieră de reprezentare, compoziție și nu în ultimul rând prin mesajul simbolic înglobat, un mesaj dictat de către comanditarul acestui tip de artă și impus artistului, al cărui destinatar este publicul larg.

Abordarea unei teme complexe precum mitologia și simbolismul politic al popoarelor din Europa centrală și de sud-est între 1880 și primul război mondial necesită, în contextul istoriografiei contemporane, împletirea noilor abordări metodologice – venite dinspre antropologia culturală, istoria mentalităților, sociologie – cu reevaluarea „clasicelor” metode de lucru ale istoriei artei. Din acest motiv, punctul de plecare al prezentei teze doctorale îl constituie identificarea surselor, clarificarea abordării, clasificarea și definirea termenilor-cheie utilizați.

Perspectiva artistică asupra naționalismelor moderne aduce cu siguranță o nouă bază de interpretare a manifestărilor culturale ale popoarelor aflate la sfârșitul secolului al XIX-lea în plină „campanie de definire” identitară. Artele vizuale (arhitectură, sculptură, pictură) au fost folosite într-o varietate de scopuri politice, arta servind în jurul anului 1900 drept mijloc auxiliar de exprimare a unor revendicări de natură politică. Arta monumentală reprezintă o sursă istorică inedită, indispensabilă demersului de reconstituire a unei realități politice. Perspectiva acestui tip particular de izvor istoric nu urmărește doar o refacere de tip cantitativ sau calitativ al producției artistice; imaginea monumentului este utilizată și în calitatea sa de fragment de mesaj al imaginarului colectiv, o expresie simbolică a unei realități ideologice. Se impune deci trasarea unei grile de lectură a imaginii monumentelor publice precum și o definire a termenului în sine.

Rădăcina cuvântului „monument” provine din latinul „monere”, a face atent, a atrage atenția, a aminti dar și a sfătui, a îndemna, a recomanda. Toate aceste sensuri se regăsesc în funcțiunea monumentului de-a lungul epocilor. Astfel, definim monumentul public drept o sculptură de for public, pictură de mari dimensiuni sau edificiu aparținând instituțiilor statului creat pentru comemorarea unui personaj sau a unui eveniment, dar și pentru transmiterea unei idei de natură educativă, istorică și politică. Existența unui monument public este legată de un complex de factori ideologici și practici: factorii ideologici implicau existența unei elite politice și intelectuale care să formuleze coerent baza teoretică ale ideologiilor politice; acest fapt a fost posibil odată cu formarea istoriei ca știință în secolul al XIX-lea și reinterpretarea trecutului ca fundament al acțiunilor politice ale prezentului. Factorii practici implicați în exprimarea publică implicau disponibilitatea materială și ideologică a comanditarilor, existența și pregătirea artiștilor, strângerea fondurilor necesare, disponibilitatea autorităților administrative locale de a pune la dispoziție spațiul necesar, precum și perceperea de către instituțiile de ordine internă a acestor simboluri ca factori de potențiale tulburări publice împotriva ordinii existente.

Pentru că monumentul public își datorează existența unei comenzi specifice, intenționate, mesajul său se extinde dincolo de ceea ce o simplă analiză iconografică ne poate explica. O grilă de lectură a monumentului doar prin prisma elementelor sale constitutive ar reduce analiza întreprinsă la o simplă înșiruire de considerații de natură artistică; din acest motiv extinderea demersului la factorii înconjurători ai monumentului în sine devine obligatorie pentru refacerea semnificației sale complete și integrarea sa în istoria imaginarului politic. Imaginile studiate capătă, în consecință, un dublu statut: cel de opere de artă și cel de documente-mărturii. Studiul iconografic, specific istoriei artei, ne permite o clasificare calitativă și cantitativă a monumentelor fără a cerceta valențele lor simbolice; acest rol revine iconologiei, prin studiul atributelor caracteristice diferitelor personaje și interpretării reprezentărilor acestora în artele plastice.

Pentru identificarea monumentelor, multe dintre ele distruse intenționat în noul context politic de după Primul Război Mondial sau mai târziu, accidental, am operat o selecție a surselor, urmărind, pe cât posibil, descoperirea acelor imagini care să reliefeze atitudinea și rolul jucat de arta publică în perioada supusă investigației. De aceea, principalele tipuri de sursă imagistică constau în ilustratele poștale ale epocii, identificate în albume de artă, albume monografice ale localităților, în ghiduri turistice, în colecțiile de ilustrate ale bibliotecilor, în cataloagele expozițiilor tematice organizate de către Muzeele Naționale de Istorie din Berlin, Viena, Budapesta, Praga, București sau Centrul Pompidou din Paris și nu în ultimul rând de colecțiile și galeriile de imagini virtuale, disponibile pe internet, ale muzeelor de artă, ale bibliotecilor naționale, ale enciclopediilor on-line, site-urilor monografice ale orașelor sau cele ale organizațiilor neguvernamentale, precum „Oficiul național pentru cultul eroilor”.

Primul și cel mai important factor al existenței unui monument public este comanditarul, cel care determină tema și mesajul ce urmează a fi exprimate. Transpunerea ideilor și cerințelor comanditarului în formă reală îi revine artistului; acesta este însă îngrădit în demersul său artistic de către cerințele exacte trasate, iar libertatea sa de creație este relativ redusă. Ultimul și cel mai important factor al grilei de analiză a unui monument public este însă destinatarul, respectiv publicul. Prin natura sa publică, monumentul se adresează nediferențiat tuturor claselor sociale – acest aspect impune monumentului o exprimare cât mai clară, simplă și accesibilă privitorilor. Răspunsul publicului către comanditar constituie cel mai important aspect al grilei de analiză a monumentului public pentru că ilustrează, în fapt, acceptarea sau respingerea ideilor

comanditarului de către privitori. Acest *feed-back* demonstrează în ce măsură intenția comemorativă sau pedagogică a monumentului public a fost atinsă, care sunt sensibilitățile publicului precum și raporturile dintre raționalitate și imaginar în câmpul politicii. Triunghiul de analiză propus – comanditar/artist/public – are menirea de a atinge toate aspectele legate de materializarea monumentelor din spațiul public, dar în special de reconstituire prin intermediul imaginilor a unui univers politic coerent, probat deja prin analiza altor tipuri de surse istorice.

Mitologia și simbolismul politic joacă un rol esențial în afirmarea ideologiilor politice ale secolului al XIX-lea. Deciziile, opțiunile, angajamentele în viața politică sunt în aceeași măsură, tributare imaginilor, simbolurilor și miturilor, iar acest fapt se explică prin cel puțin doi factori: întâi, prin faptul că, în politică (dar și în alte domenii ale gândirii), conceptele abstracte, precum „legea”, „statul”, „poporul” au nevoie, pentru a fi pe deplin asimilate de conștiință și a genera convingeri, să fie personificate. A doua explicație ține tocmai de această întrepătrundere dintre gândirea politică și imaginar: pe cât sunt de inspirate convingerile, azeziunile sau refuzurile politice de idei și concepte, pe atât sunt de fortificate de analogiile, simbolurile și arhetipurile care le sunt subiacente. Astfel, orice Principe reprezintă și simbolul „tatălui” sau al lui Dumnezeu. Capitala unui stat, indiferent de locația acesteia, este asociată „centrului”. O frontieră poate fi percepută atât ca o punte către un spațiu prielnic, cât și ca un meterez împotriva unui pericol amenințător.

Definiția mitului istoric, consacrată în studiile istoricului Lucian Boia circumscrie caracteristicile și scopul acestuia: „o construcție imaginară, destinată să pună în evidență esența fenomenelor cosmice și sociale în strâns raport cu valorile fundamentale ale comunității și în scopul de a asigura coeziunea acesteia”¹. Există, general vorbind, două tipuri principale de mituri: miturile de origine și miturile fondatoare. Dacă primele sunt cosmice (sau cosmogonice), „povestind” crearea lumii, distrugerea sau recrearea ei, celelalte sunt istorice, întrucât corelează momentul întemeietor cu instaurarea unei istorii specifice, cu un punct de plecare precis determinat, rememorat cu grijă, grație unui ansamblu de rituri. Miturile fondatoare participă la construcția „sinelui” colectiv, asigurând coeziunea comunitară. Purtând amprenta sacrului, miturile fondatoare premoderne sunt, de regulă, individualizate în jurul unui zeu, al unui erou, al unui personaj exemplar². Epoca modernă a adus cu sine o serie de schimbări în conținutul

¹ Lucian Boia, *Istorie și mit în conștiința românească*, Ed. Humanitas, București, 2005, p. 57.

² Mircea Eliade, *Mituri, vise și mistere*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1998, p. 17-18.

miturilor fondatoare. Cea mai importantă a fost valorizarea din ce în ce mai puternică a originilor autohtone. În Franța secolului al XVI-lea, rolul întemeietor al troienilor este treptat înlocuit cu interesul sporit pentru gali (devenit dominant în secolul al XIX-lea). În Rusia, versiunea tradițională a fondării statului medieval de către vikinci (varegi) începe să fie combătută în secolul al XVIII-lea în favoarea slavilor autohtoni. În România, ponderea inițial covârșitoare a factorului roman începe, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, să fie contrabalansată de folclorul dacic. Rădăcinile simple, populare, încep să conteze mai mult decât originea nobilă. Această substituție, precum și redistribuirea rolurilor între factorul exterior și cel autohton corespunde, de regulă, unei noi faze, științifice și naționale, a discursului istoric, incompatibilă cu dimensiunea inițială a mitului întemeietor, fabuloasă și miraculoasă. Dar, fie că sunt tradiționale sau moderne, miturile fondatoare îndeplinesc, toate, aceeași funcție: evidențierea unei „realități” primordiale și permanente, a unei „preexistențe” și a unei „predestinări”. Ele oferă o explicație absolută și definitivă, care constituie temeiul credințelor unei comunități și justificarea simbolică a valorilor sale. De aceea, reconstituirile narative specifice miturilor sunt deosebit de grăitoare pentru amintirile, speranțele și proiectele de viitor ale unei comunități etnice sau naționale. Ele îi structurează credințele și au un rol puternic mobilizator asupra acțiunilor sale. Miturile fondatoare, care includ miturile teritoriale și ale „epocii de aur” au contribuit în mod decisiv la geneza identităților naționale în Europa.

În limbajul plastic simbolul este definit ca un semn, obiect, fenomen investit cu o capacitate specială de a transmite idei, concepte, aluzii ideologice mult mai complexe decât simpla lor reprezentare, în conformitate cu un cod acceptat general sau care aparține unor grupuri sau colectivități, în general închise. Un simbol este „un obiect înzestrat de către oameni cu un înțeles, o valoare ori semnificație”³. Simbolul este deci o invenție umană născută din procesul atribuirii unui înțeles unui obiect. Simbolul politic este relevant pentru exercitarea autorității politice și administrarea conflictului social; pentru că sunt în mod simultan elemente culturale și obiecte cu înțeles individual, simbolurile politice oferă o legătură între individ și ordinea socială și politică. „Ele mediază relația individului cu realitatea socială, structurând percepția oamenilor și permițându-le să descopere un înțeles în evenimentele mai presus de experiența lor imediată”⁴.

³ Charles D. Elder, Roger W. Cobb, *The Political Use of Symbols*, Ed. Longman Inc., New York and London, 1983, p. 29.

⁴ Ibidem, p. 30.

O tipologie a simbolurilor politice⁵ este extrem de utilă pentru investigația propusă în spațiul central sud-est european: simboluri ale comuniunii politice: steag național, imn național, simbol heraldic; simboluri ale normelor, structurilor și rolurilor: „regele” sau „împăratul” simbolizați prin coroană, gradul militar simbolizat prin atributele de comandă armată, etc.; simboluri situaționale: ale autorităților: Parlamentul, Curtea regală; ale actorilor politici neguvernamentali: poet național; ale unor idei politice: „democrație”, „libertate națională”, „latinătate”. Ca instrument de legitimare aflat la dispoziția diverselor clase sociale sau orientări ideologice, simbolul preia valențele politice și le expune în spațiul public; el devine astfel o unealtă a puterii simbolice exersate de un grup politic, cauzând uneori și o „violență simbolică”⁶, atunci când mai multe grupuri de orientări ideologice opuse se confruntă în disputarea spațiului decorativ public.

În procesul de creare a miturilor istorice, două aspecte sunt importante: atitudinea elitei intelectuale sau politice față de personajul și momentul istoric respectiv și acțiunea acesteia pentru difuzarea simbolului în straturi sociale cât mai profunde⁷. Primul factor a fost de o deosebită importanță în contextul în care istoria se constituie ca știință pe parcursul secolului al XIX-lea, istoricii îmbrăcând miturile naționale în haina unor adevăruri științifice; miturile presupun o deformare a prezentului „istorizat” în raport cu trecutul „politizat”⁸. Al doilea factor, al difuzării, pe lângă manuale școlare, discursuri politice și literatură, a fost asumat de către comanditari prin intermediul artiștilor, pictori, arhitecți și sculptori. Pentru ei, motivația temelor istorice a fost nu atât redarea adevărului, cât mai degrabă reconstruirea unui trecut mai mult visat/imaginat/ideal decât real, adus în actualitate. Fidelitatea față de detaliu și față de autenticitate sunt mijloacele folosite de artiști pentru a capta atenția privitorilor și de a-i transforma în contemporani nemediați ai scenei reprezentate pe care ei o transpun în prezent. Anulând distanța temporală dintre timpul subiectului și cel al privitorului, artiștii înscenează o istorie care se adresează națiunii și e pusă în serviciul prezentului și al viitorului națiunii. Trecutul manifestat în lucrările artistice e marcat de ideea aducerii aminte care trebuie să depoziteze și să păstreze memoria colectivă și mai ales s-o revigoreze. Are loc astfel și o

⁵ Ibidem, p. 36

⁶ Simona Nicoară, *Mitologiile revoluției pașoptiste românești. Istorie și imaginar*, Ed. Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 1999, p. 64.

⁷ Mihaela Luminița Murgescu, „Trecutul între cunoaștere și cultul eroilor patriei. Figura lui Mihai Viteazul în manualele școlare de istorie (1831-1994)”, în Lucian Boia, *Mituri istorice românești*, Ed. Universității București, București, 1995, p. 44.

⁸ Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*, Ed. Humanitas, București, 2000, p. 189.

inventare, un „joc cu memoria”⁹ al tradițiilor dintr-o pasiune romantică față de trecut a artiștilor, istoricilor și politicienilor.

Spațiul geografic asupra căruia se extinde analiza mitologiilor și simbolismului politic este unul intrat de relativ puțină vreme în atenția cercetătorilor: centrul și sud-estul Europei, mai exact conglomeratul de națiuni înglobate în Imperiul Austro-Ungar dar și nou-creatul stat național independent, Regatul României. Alegerea celor două structuri statale din multitudine de state ale *Mitteleuropei* a fost motivată în primul rând de distincția majoră între auto-percepția statalității: statul român independent la 1881 reprezenta un triumf al identității naționale în timp ce statul austro-ungar acredita ideea unei identități de stat care permitea „combinația dintre o identitate politică de loialitate față de statul habsburgic și o identitate culturală de fidelitate față de o limbă și o tradiție culturală”¹⁰. Diferența majoră a caracterului statal, care a dat naștere la formule diametral opuse de identitate etnică/națională și, inevitabil, de expresie artistică publică, permit în contextul analizei de față o abordare comparativă a monumentelor publice de natură politică produse de către cele două state precum și reliefarea expresiei estetice publice din spațiul românesc.

Ceea ce azi numim Imperiul Austro-Ungar a luat naștere fără un nume și însemne oficiale de stat în 1867 ca urmare a unui acord între împăratul Imperiului Austriac Franz Joseph și reprezentanții națiunii politice maghiare. Nici Imperiul Austriac în sine nu avea o tradiție îndelungată: „domeniile casei de Habsburg”, constituite în 1526, au fost redenumite doar în 1804. După 1867 și acest nume dispăre, cu excepția titlaturii oficiale¹¹; teritoriile nemaghiare erau fie „cealaltă jumătate a Imperiului”, fie „Cislethania”, fie „teritoriile reprezentate în Reichsrat” – titlul generic de Austria, pe care îl vom utiliza în continuare, nu a devenit legal decât în 1915, atunci apărând și stema „austriacă”. Domeniile austriece, diverse în compoziția lor etnică, neunitare din punct de vedere geografic și inegale ca dezvoltare culturală, au avut un singur element comun: conducătorul statului, membru al dinastiei de Habsburg.

⁹ Andi Mihalache, *Inside the heritage Idea: Facts, Heroes and Commemorations in the Twentieth Century*, în „Studia Universitatis „Babeș-Bolyai” Historia”, vol. 50, nr. 1, Iunie 2005, p. 118.

¹⁰ Jaques Le Rider, *Europa centrală sau paradoxul fragilității*, Ed. Polirom, Iași, 2001, p. 36.

¹¹ În limbajul oficial titlul statului era *Österreichisch-ungarische Monarchie*, iar titlul monarhului *Kaiser von Österreich und König von Ungarn* vezi Erich Zöllner, *Istoria Austriei*, vol. II, Ed. Enciclopedică, București, 1997, p. 510-511 și Franz Mathis, „1000 Years of Austria and Austrian Identity” în Günter Bishof, Anton Pelinka (edd.), *Austrian Historical Memory and National Identity*, Ed. Transaction Publishers, New Brunswick and London, 1997, p. 21.

Compoziția etnică a teritoriilor austriece la momentul încheierii *Ausgleich*-ului reprezenta pe hartă un adevărat mozaic: nucleul monarhiei, reprezentat de zonele „montane germane” Vorarlberg, Salzburg, Austria Superioară și Austria Inferioară, era predominant german, doar Viena având o compoziție etnică compozită; Tirolul era exclusiv german la nord de Alpi și italian în partea sudică; Stiria și Carintia erau germane cu minorități slovene la granița sudică; Carniola era majoritar slovenă; în Trieste italienii constituiau majoritatea, în Gorica slovenii, în Istria croații – cele trei orașe care alcătuiau o unitate administrativă erau dominate de sud-slavi, urmași îndeaproape de italieni; Dalmația avea o majoritate sârbo-croată, dar clasa superioară era italiană; în Boemia cehii constituiau 2/3 din totalul populației, 1/3 fiind germani; în Moravia cehii și germanii prezentau aceeași distribuție numerică ca și în Boemia; Silezia era predominant germană cu o numeroasă populație poloneză în partea de est; Galiția era și ea împărțită între polonezi – în vest, și ruteni – în est; Bucovina reunea români, ruteni, germani, polonezi, maghiari; în sfârșit Bosnia și Herțegovina (aflate sub administrație austriacă din 1878, anexate în 1908) aveau o majoritate sârbo-croată de 96%. Toate aceste grupuri etnice aveau o agendă politică națională mai mult sau mai puțin dezvoltată în 1867 – după 1880 în schimb fiecare dintre ele va cunoaște o intensificare la nivelul opiniei publice a ideilor naționaliste, exprimate în direcția unei autonomii lingvistice și culturale, uneori și politice. Coeziunea acestui amalgam etnic și religios până la primul război mondial a fost asigurată de administrația imperiului la nivelul realităților cotidiene și de figura împăratului la nivelul sensibilității colective – dar dacă administrația era un factor stabil și neschimbat al cotidianului, imaginea împăratului ca element al sentimentului de apartenență la Imperiu a fost rezultatul unei inginerii sociale, a unui cult dirijat cu grijă de curtea imperială și diseminat prin canale senzitive, făcând apel la emoție și nu atât la rațiune.

Ca realitate politică, Regatul Ungar se constituie ca atare la 27 mai 1867, în urma *Ausgleich*-ului, înțelegerea dintre împăratul Imperiului Austriac Franz Joseph și reprezentanții națiunii politice maghiare. Granițele geografice ale regatului ce reunea „provinciile sfintei coroane maghiare” sau „teritoriile coroanei Sfântului Ștefan” se extindeau asupra statului Ungaria de azi, a Transilvaniei și Banatului, a unor părți din actualele state Ucraina și Slovacia, încorporând în partea sa sudică, printr-o înțelegere separată la 17 noiembrie 1868, regatul Croației și Slavoniei. Cu excepția Croației-Slavonia, care beneficia în cadrul Regatului Ungar de un anumit grad de autonomie internă, restul teritoriilor au constituit o formulă administrativ-

politică unitară, condusă din capitala Budapesta. Reunind o suprafață de 325 411 kilometri pătrați, Regatul Ungar constituia o unitate politică și administrativă distinctă în cadrul Imperiului Austro-Ungar, beneficiind de propriul parlament bicameral, propriul guvern condus de un premier, propriile forțe armate teritoriale (*honvédség*) și o administrație financiară de sine stătătoare. Aceste instituții specifice părții ungare a Imperiului au purtat numele de „*königlich*” (regale) sau „*magyar királyi*” (maghiaro-regale) și erau independente de deciziile luate de instituțiile echivalente austriece. Încoronat la 8 iunie 1867 ca rege apostolic al Ungariei, Franz Joseph nu a locuit efectiv în Budapesta în ciuda faptului că exista o lege din 1741 (Decretul VII/1741) sancționată de împărăteasa Maria Theresia care impunea monarhului să aibă reședința în țară. Din punctul de vedere al clasei politice maghiare, statul ungar, Regatul, simbolizat prin coroana Sf. Ștefan, exista ca o entitate distinctă și coerentă de persoana regelui. Acordul austro-ungar refăcea, după 341 de ani, unitatea teritorială dorită de partea maghiară; încoronarea lui Franz Joseph ca rege maghiar cu coroana Sfântului Ștefan la Budapesta în 8 iunie 1867 simboliza o „împăcare” istorică¹² între națiunea maghiară și membri casei de Habsburg (dintre care Joseph al II-lea, monarh între 1780-1790 și reținut în istoria maghiarilor drept „regele cu pălărie”, a refuzat încoronarea cu coroana Sfântului Ștefan și chiar a dispus ca această coroană să fie depusă ca obiect de muzeu în trezoreria din Viena¹³).

Din perspectiva statului ungar, în Regat exista o singură națiune, cea politică maghiară, națiune deschisă membrilor minorităților doar pe bază personal-individuală odată cu acceptarea și asumarea maghiarizării. Afirmția din 1875 a premierului maghiar Tisza Kálmán „în interiorul Ungariei nu poate exista decât o națiune viabilă: această națiune politică este maghiară”¹⁴ s-a transformat prin intermediul legislației într-o politică de stat care a promovat singura identitate națională acceptată în stat, cea maghiară. Din acest motiv nu vom întâlni, în ceea ce privește expresia artistică publică, nici un simbol al altor identități naționale pe teritoriul Regatului Ungar. Orice tentativă de edificare a unor monumente cu implicație politică sau națională ale slovacilor, românilor, sașilor, rutenilor și chiar ale croaților a fost înăbușită de organele de stat, fiind privită ca un posibil focar de agitație împotriva liniștii statului. Asociațiile culturale au fost și ele supuse

¹² Prin încoronarea cu coroana Sfântului Ștefan se crea o legătură simbolică între primul rege al Regatului Maghiar, Ștefan, și noul rege, Franz Joseph, vezi Hóman Bálint, *Szent István. Első nagy királyunk élete és allótásai*, Kiraly Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, 1938, p. 38.

¹³ Paul Lendvai, *Ungurii*, Ed. Humanitas, București, 2001, p. 189.

¹⁴ Citat în John Lukacs, *Budapest um 1900. Ungarn in Europa.*, Ed. Kremayr & Scheriau, Berlin, 1990, p. 161.

unei atente monitorizări din partea statului ungar, unele fiind acceptate, altele atent supravegheate și chiar desființate¹⁵ atunci când activitatea lor părea suspectă autorităților maghiare.

Pentru Regatul României între 1880-1918 limitarea geografică și implicit extinderea influenței statului sunt clar delimitate și unitare: situată geografic între imperiile Otoman (din 1878 de Bulgaria la sud de Dunăre), Austro-Ungar, Rus și Regatul Serbiei, România își modifică statutul de Principat la 10 mai 1881 în cel de Regat în urma războiului româno-ruso-turc din 1877-1878 prin încoronarea regelui Carol I de Hohenzollern-Sigmaringen. Existența unor minorități etnice reduse numeric în Regatul României¹⁶ (tătari, turci, evrei, bulgari, greci, maghiari, etc.), a unei conștiințe comune a trecutului provinciilor componente (Moldova și Țara Românească, din 1878 Dobrogea și din 1913 Cadrilaterul) și cel mai important limba română comună tuturor locuitorilor regatului, au permis identității naționale românești o puternică exprimare artistică în spațiul public, lipsită de contestatari. Regele României, Carol I, a susținut și finanțat chiar acest fenomen cultural-artistic.

Realitățile politice ale *Fin-de-siècle* central și est-european și schimbările administrative survenite în urma Primului Război Mondial au suprapus numele unor localități, suprapunere care ne obligă la o precizare metodologică: pentru a reflecta realitățile istorice într-un mod cât mai apropiat de situația existentă anterior anului 1918, am preferat să păstrăm denumirile vechi ale orașelor, cu excepția spațiului transilvan și bucovinean, unde s-a preferat denumirea originală în limba română. Astfel, orașul ucrainean Lwow (sau L'vov, uneori L'viv) a fost identificat sub denumirea Lemberg din perioada austro-ungară, pentru capitala slovacă Bratislava (cu denumirile Pressburg în germană și Prešporok în slovacă) s-a utilizat denumirea maghiară de Pozsony iar în cazul actualului oraș Zagreb s-a utilizat denumirea de secol al XIX-lea, Agram. În spațiul transilvan și bucovinean am preferat denumirile localităților în limba română (Zalău, Aiud, Cernăuți, etc.), pentru o mai ușoară identificare geografică, păstrând, în cazul orașului Cluj-Napoca forma originală de Cluj fără particula Napoca, adăugată denumirii orașului doar în 1974. Aceeași considerație etimologică a fost aplicată și în cazul orașului Drobeta Turnu-Severin,

¹⁵ Un astfel de caz a fost cel al Fundației slovace (*Matica Slovenská*) desființată în 1875 de către autorități. Vezi László Péter, „Die Verfassungsentwicklung in Ungarn,” în Helmut Rumpler, Peter Urbanitsch (edd.) *Die Habsburgermonarchie 1848-1918*, vol. VII, *Verfassung und Parlamentarismus, 1. Teilband: Verfassungsrecht, Verfassungswirklichkeit, zentrale Repräsentativkörperschaften*, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaft, Vienna, 2000, p. 372-382.

¹⁶ Mihai Bărbulescu, Dennis Deletant, Keith Hitchins, Șerban Papacostea, Pompiliu Teodor, *Istoria României*, Ed. Enciclopedică, București, 1998, 401.

a cărui nume oficial a fost până în 1972 doar Turnu-Severin. În cazul spațiului ceh am menținut unele denumiri duble cehe și germane, acestea fiind folosite și în prezent – orașul ceh Eger/Cheb și-a folosit dubla denumire încă din 1850, ea fiind valabilă și astăzi; de asemenea denumirea dublă a acestui oraș evită confuzia cu orașul Eger din Ungaria actuală. Denumiri bilinve maghiare/sârbe și maghiare/slovace au mai fost folosite în cazul orașelor din actuala provincie sârbă Voievodina: Magyarittabé/Délvidék și Bácskossuthfalva/Ómoravica (Stara Moravica) sau Slovacia: Losonc/Lučenec și Sajógömör/Gemer, de asemenea pentru o mai ușoară identificare geografică a acestor localități.

Alegerea perioadei 1880-1918 pentru investigația propusă asupra miturilor și simbolurilor politice a fost determinată de coincidența, în spațiul austro-ungar și român, a perioadei de înflorire și apogeu a ideologiei politice cu caracter național și a manifestărilor sale în arta publică. Apariția acestor monumente cu trimiteri la identitatea națională își avea rădăcinile în curentul romantismului politic, o ideologie care de altfel era prezentă în toate țările europene de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Exprimarea miturilor politice, derivate din pasiunea romantică a redescoperirii trecutului în formă artistică a luat inițial forma picturii istorice, un gen prezent la toate popoarele, nu doar europene, după 1848. Eroul național, de asemenea, își are precursor în eroul romantic caracterizat de curaj, tărie morală și idealuri nobile. „Statuomania”¹⁷ ce a caracterizat arta publică pariziană după 1870¹⁸ se înscrie în același fenomen al exprimării ideilor politice (nu doar naționaliste dar și liberale, democratice, revoluționare, anticlericale, etc.) în arta publică. În spațiul german întâlnim aceeași fervoare în ridicarea monumentelor dedicate istoriei naționale¹⁹. Ultimele două decade ale secolului al XIX-lea reprezintă și debutul teoretic și practic al stilurilor arhitecturale cu caracter local, național.

Avem de-a face deci, începând cu 1880 și până în 1918 – monumente fiind dezvelite și în timpul războiului – cu o confruntare pe teritoriul public a două programe ideologice, unul oficial, conceput și diseminat intenționat la nivelul sensibilității emoționale ale privitorilor, destinat creării unei loialități față de stat și conducătorul său, și un altul neoficial, nesușținut de către stat,

¹⁷ Sergiusz Micalski, „Democratic „Statuomania” in Paris” în Idem, *Public Monuments. Art in Political Bondage 1870-1997*, Ed. Reaktion Books Ltd., London, 1998, p. 13-55.

¹⁸ Doar în Paris se edifică între 1870-1914 peste 150 de statui dedicate personajelor istoriei franceze și „marilor oameni”, comparativ cu perioada 1815-1870 când doar un număr de 26 de monumente de for public au fost ridicate în capitala franceză, vezi June Hargrove, „Les statues de Paris” în Pierre Nora (ed.), *Les Lieux de Mémoire*, Vol. III, Ed. Gallimard, Paris, 1986, p. 256.

¹⁹ Sergiusz Micalski, „Bismark and the Lure of Teutonic Granite” în op. cit., p. 56-76.

un răspuns al grupurilor etnice și/sau politice și o exprimare indirectă a atitudinilor lor ideologice. Deși nu a luat naștere în urma unor abordări teoretice ci ca o reacție instinctivă de apărare a specificului etnic, ideologic sau social regional, cel de-al doilea program, care se suprapune în multe cazuri cu exprimarea identității naționale, este neunitar ca exprimare, variind ca număr, subtilitate simbolică și repartizare geografică. Ca expresie a ideologiei unei elite politice și a susținerii materiale a unei clase sociale înstărite, monumentele cu implicații politice vor apărea în acele localități unde condițiile propice ridicării lor vor fi prezente – nu trebuie să uităm faptul că elementul principal în ridicarea acestor lucrări îl constituiau primăriile locale ce puneau la dispoziție spațiul public necesar. Din acest motiv, realitatea reconstituită de către arta monumentală reflectă doar un fragment al realității politice, absența expresiei artistice monumentale a anumitor națiuni neînsemnând neimplicarea acestora în viața politică. Monumentele din ambele categorii vor suferi după primul război mondial o transformare ideologică: cele care corespundeau noilor realități politice naționale vor supraviețui, iar cele care, prin mesajul lor, făceau trimitere la idei percepute acum ca fiind depășite, vor fi distruse.

Complexitatea realităților politice din Imperiul Austro-Ungar, având la bază caracterul multi-etnic al locuitorilor și întinderea sa teritorială, impunea oficialităților trasarea unor coordonate imaginare general-valabile, necesare păstrării disciplinei sociale și coeziunii interne. După 1867 contextul politic care nedreptăța pretențiile altor naționalități din Cisleithania a impus un nou efort imperial de ajustare a sentimentelor populare la noile realități. În același timp noii supuși transleithani (doar *de jure*, *de facto* ei se aflau sub administrația habsburgilor de la sfârșitul secolului al XVII-lea) reprezentau un nou teren de implementare al programului de loialism dinastic. Însă realitățile locale, nu doar în partea transleithană cât și în cea cisleithană a Imperiului, nu au corespuns întotdeauna cu principiile clare trasate de curtea de la Viena și în special de viziunea împăratului. Pe lângă diversitatea etnică, fragmentarea ideologică (conservatori/liberali, catolici/reformați, etc.) a dus la modificarea programului loialității supra-naționale, alunecând de cele mai multe ori spre afirmarea ideilor naționaliste regionale. Astfel ia naștere înspre 1880 o categorie de monumente publice care, sub aparența îmbrățișării principiului patriotismului supra-național, cuprindeau simboluri ale pretențiilor politice și naționale. Acest fenomen va fi mai des întâlnit în regiunile cu compoziție etnică multiplă.

Regatul României, la rândul său, a căutat să-și construiască un discurs legitimator în spațiul public bazat pe trecutul istoric local. Ideologia națională românească s-a lovit inițial de

impedimentul originii etnice diferite a monarhului; faptul că regele Carol I era de origine germană a îngreunat acceptarea sa – din anumite puncte de vedere, regele a rămas până la sfârșit în ochii poporului drept „prusacul”²⁰. Dar greutățile legitimizei din prima parte a domniei sale (1866-1881) au fost depășite odată cu obținerea independenței din urma războiului româno-rusoturc din 1877-1878 și a proclamării Regatului în 1881. De altfel, Carol I începuse a colecționa încă de la instalarea sa pe tronul românesc tablouri, ilustrate și desene cu reproduceri ale monumentelor istorice din Principat și a costumelor populare, embleme naționale dispuse în sălile de protocol ale reședinței sale. Jurnalistul Ulysse de Marsillac remarcă în 1869 semnificația propagandistică a acestor imagini: „Așadar, imaginea trebuie multiplicată și orice guvernare năzuind la progres are datoria să o încurajeze prin toate mijloacele. Prințul Carol I a înțeles de mult aceste adevăruri. Nimeni nu a încurajat mai mult ca el publicațiile pitorești despre România. Palatul său este plin de desene și de tablouri ale căror subiecte sunt împrumutate din moravurile sau din peisajele locale. Nu toate sunt capodopere, dar există printre ele câteva demne de stima noastră, și dacă, în orice caz, bunăvoința domnitorului nu poate impune de la o zi la alta artiști de geniu, cel puțin fertilizează germenii talentului și-i răspândește fructele”²¹. Treptat, procesul legitimizei sale prin apelul la tradiție au dat roade, Carol I înțelegând forța de sugestie a imaginilor în difuzarea propagandistică a mitului „Regelui Fondator”.

Indiferent de orientarea ideologică a partidelor aflate la putere în perioada 1880-1918, promovarea identității naționale a fost mereu prezentă pe agenda politică a celor de la guvernare.

„Publicitatea” făcută eroilor naționali prin intermediul artelor plastice în spațiul public a avut un impact puternic în jurul anului 1900, reprezentând forma cea mai eficientă de adresare către masele largi, cu grade de cultură și pregătire neomogene. Clasa politică, dar și instituțiile publice și culturale, și-au asumat rolul disipării figurilor centrale ale mitologiei istorice, utilizând îmbinarea dintre istorie și artă ca mijloc de propagare a ideilor naționale. Încercările de stabilire a unui limbaj plastic cu specific național s-au oglindit cu o mai mare originalitate în arhitectură decât în monumentele de for public, realizate în manieră clasic-istoricistă. Arhitecții au căutat în lucrările lor să revină la elementele decorative locale îmbinându-le cu noile materiale de construcție care au permis edificarea unor clădiri de mari dimensiuni. Instituțiile statului au

²⁰ Carmen Tănăsioiu, *Iconografia regelui Carol I. De la realitate la mit*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1999, p. 11.

²¹ Marian Constantin, *Palate și colibe regale din România. Arhitectura și decorația interioară în slujba monarhiei (1875-1925)*, Ed. Compania, București, 2007, p. 79.

agreat acest nou stil, optând să găzduiască sediile primăriilor, muzeelor, școlilor și a altor instituții publice în edificii a căror decor și plan arhitectonic făceau trimitere la istoria națională.

Arta monumentală la sfârșitul secolului al XIX-lea a fost favorizată în primul rând de dezvoltarea urbanistică și stabilitatea politică. În același timp ideologia națională, devenită politică de stat, obliga statul la „convertirea” în sens patriotic a cetățenilor pentru a asigura coeziunea și stabilitatea societății. În acest context, propaganda națională pe cale estetic-vizuală și-a ocupat locul alături de educație și religie în rândul instrumentelor statului, determinând o coeziune emoțională a cetățenilor în jurul simbolurilor artistice ale identității naționale.

Delimitarea conceptelor care stau la baza analizei artei monumentale și a implicațiilor lor politice apare ca o necesitate, determinată în principal de variile discipline dinspre care provin.

Reprezentarea este unul dintre conceptele de bază ale analizei, deoarece un monument este în primul rând o transpunere în formă fizică a unei idei prin mijloace plastice. Termenul, inițial utilizat în științele sociale, a intrat în zona de interes al istoricilor odată cu intrarea sa în sfera istoriei mentalităților²². În contextul lucrării de față obiectul reprezentării, respectiv produsul artistic, derivă direct din imaginarul, mentalul social ca urmare a unei renegocieri și reconsiderări ale valorilor istoriei. Imaginea de artă, interpretată ca eveniment de comunicare și de reprezentare al unei politici culturale, determină difuzarea coordonatelor identitare dinspre comanditar spre public. Noțiunea de reprezentare este astfel strâns legată de cea de **imaginar**, așa cum apare într-una dintre primele sale definiții: „domeniul imaginarului este constituit de ansamblul reprezentărilor care depășesc limita pusă de constatările experienței și înlănțuirile deductive pe care acestea le autorizează”²³. Iar una dintre sursele imaginarului, după tipologia realizată de istoricul Lucian Boia, este universul imaginilor: „un raport subtil, dar cât se poate de real, leagă arhitectura de ideologii, de imaginarul social și politic, de o anumită viziune a lumii...Statuarul completează informația printr-o tușă mai concretă: personajele și simbolurile figurate, maniera în care sunt reprezentate, absențele, de asemenea, constituie o remarcabilă introducere în mitologia politică, istorică și culturală”²⁴.

²²Vezi Roger Chartier, *Le monde comme représentation*, în „Annales E.S.C.”, 6, nov-dec. 1989, p. 1505-1525. Despre o istorie a noțiunii de *reprezentare* vezi Toader Nicoară, *Clio în orizontul mileniului trei*, Ed. Accent, Cluj-Napoca, 2002, p. 194-201.

²³ Evelyne Patlagean, *Histoire de l'imaginaire*, în Jaques Le Goff (ed.), „La Nouvelle Histoire”, Ed. Retz, Paris, 1978, p. 249.

²⁴ Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*, p.48.

Un alt termen strâns legat de reprezentările artistice în spațiul public este cel de **memorie colectivă**, termen de care se leagă în mod direct opusul său, **uitarea**, dar și fenomenul *lieux de mémoire*. Conform definiției²⁵, **memorie/uitare** sunt operațiuni fundamentale ale culturii umane, proprii atât individului cât și grupurilor sociale și întregii societăți; ele nu pot funcționa altfel decât selectiv și se influențează reciproc. Relația de interdependență dintre memorie și uitare își găsește ecoul și în procesul de „descoperire a națiunilor” în deceniile dinaintea primului război mondial sub forma unor „locuri ale aducerii aminte” și printr-o topografie imaginată și patriotică a victimelor. Termenii de **memorie comunicativă, colectivă și culturală**, introduși în studiile istoricului Jan Assmann²⁶ accentuează în special caracterul politizat al memoriei colective, caracter care determină practici și ritualuri comemorative. O expresie tangibilă a acestor ritualuri și practici le constituie *lieux de mémoire*, termen consacrat de istoricul francez Pierre Nora²⁷. Pentru Nora, memoria asociată unei generații nu ține doar de psihologia individuală; locurile, în care acesta se condensează, se exprimă cel mai pregnant, sunt tocmai locurile comune, centrele de participare colectivă, ce permit imediate apropieri personale între indivizi. Un fapt aparte, neexploatat de către analiza inițială întreprinsă de istoricul francez, constă în caracterul special al spațiului istoric investigat în prezenta lucrare, spațiu în care *lieux de mémoire* aparțin nu unei singure entități naționale, ci mai multora, aflate într-o competiție revendicatoare. Ca „pietre de hotar” imaginare ale mentalului colectiv, monumentele publice delimitează o geografie imaginată, un teritoriu mental asupra căruia acționează o memorie colectivă unitară; acest teritoriu nu corespunde însă întotdeauna delimitării administrativ-statale existente.

Aflat într-o relație directă cu aspirațiile naționale ale variilor grupuri etnice, monumentul public afirmă în formă plastică idei simbolice ale aspirațiilor naționale. Prin urmare se cuvine ridicată întrebarea: sunt monumentele publice **monumente naționale**? Pentru a identifica acea categorie distinctă a monumentelor naționale, Thomas Nipperdey definește scopul acestuia: transformarea identității naționale într-un simbol vizibil și permanent²⁸. O completare la aceasta definiție aduce Biljana Menkovic, care definește monumentele ca mijloace de vizualizare a

²⁵ Jakob Tanner, „Erinerung/Vergessen”, în Stefan Jordan (ed.), *Lexicon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, Stuttgart, 2002, p.77.

²⁶ Jan Assmann, John Czaplicka, *Collective memory and cultural identity*, în „New German Critique”, nr. 65, Cultural History/Cultural Studies, 1995, p.127.

²⁷ Pierre Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, în „Representations”, 26, 1989, p. 7-24.

²⁸ Thomas Nipperdey, *Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert*, în „Historische Zeitschrift”, 206, nr. 3, p. 532-533.

puterii politice în spațiul public²⁹. Cea de-a doua definiție este valabilă și perfect aplicabilă acelor manifestări artistice comandate de stat, a căror scop este unul pedagogic sau de preamărire a liderului sau a celor aflați la guvernare dar exclude din categoria monumentelor publice cu mesaj politic cele comandate de către asociațiile culturale sau alte grupuri de interes a căror mesaj este uneori opus puterii politice aflate la cârma statului. Dar, prin combinarea celor două puncte de vedere, putem concluziona că ceea ce conferă monumentului o încărcătură ideologică națională este apelul la simbolurile specifice ale unei națiuni și permanentizarea acestora în spațiul public prin reprezentare artistică.

Definirea unui alt termen des utilizat în investigația prezentă asupra relației naționalism – artă publică este cel de **sferă publică**, termen teoretizat din 1962 de către Jürgen Habermas. În opinia sa, sfera publică devine locul de reprezentare al criticilor sociale ale burgheziei începând cu secolul al XVIII-lea, opinia publică acționând ca o limită a puterii³⁰ (în limitele a ceea ce poate fi definit pentru perioada 1880-1918 drept opinie publică sau societate civilă). Criticii lui Habermas, reuniți în volumul colectiv editat de către Craig Calhoun, *Habermas and the Public Sphere*, extind protagoniștii sferei publice spre alte clase sociale, nu doar burghezie, reprezentanții tuturor acestor clase sociale având un rol în crearea și întreținerea unei relații în general critice vis-à-vis de putere. O altă interpretare, însoțită de o analiză a spațiului Imperiului Austro-Ungar, a fost întreprinsă de către Julia Kristeva în *Nations without Nationalism*. Autoarea susține că însuși conceptul de „sferă publică” nu poate fi aplicat Austro-Ungariei de vreme ce acesta se bazează pe ecuația definită dintre un singur sistem economic dominant, dublat de o hegemonie politică care creează o viziune particulară a individualității burgheziei; Kristeva propune în schimb termenul **spațiu public**, coordonat de o conștiință națională, diferită ca intensitate în diferitele părți ale Imperiului, un loc al negocierii directe dintre supuși („subiecți ai vorbirii”³¹) și superiori (primărie, parlament, împărat). Această viziune asupra locului de exprimare a artei monumentale ne permite să înțelegem diversitatea și complexitatea simbolurilor naționaliste (de multe ori divergente sau aflate într-un total dezacord cu puterea reprezentată de către dinastia Habsburgilor, conducătoarea Imperiului Austro-Ungar și implicit a Regatului Ungar) prezente în arta monumentală din jurul anului 1900.

²⁹ Biljana Menkovic, *Politische Gedankkultur. Denkmäler – die Visualisierung politischer Macht im öffentlichen Raum*, Ed. Braumüller, Vienna, 1999, p. 1.

³⁰ Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a category of Bourgeois Society*, Ed. MIT Press, Cambridge, 1991, p.136.

³¹ Julia Kristeva, *Nations without nationalism*, Ed. Columbia University Press, New York, 1993, p. 13.

O nouă interpretare asupra spațiului public aduce cartea *Public Space and Democracy*, editată de Marcel Hénaf și Tracy B. Strong în 2001. În introducerea volumului, *The Conditions of Public Space: Vision, Speech, and Theatricality*, editorii accentuează calitatea teatrală, scenografică, a spațiului public, ca scenă de desfășurare a ideologiilor politice, a „patosului” ceremoniilor, sărbătorilor naționale și comemorărilor secolului al XIX-lea³². Spațiul public, aflat sub conducerea instituțiilor statului și permițând un auditoriu vast, legitimează mesajul politic transmis, transformându-l într-o scenă a ideologiei și a politicii momentului.

O mențiune specială se cere a fi făcută în această delimitare a spațiului public: ea accentuează caracterul laic al spațiului de comemorare și ignoră intenționat acele locuri ale memoriei cu încărcătură religioasă, precum cimitirele sau bisericile. Ieșirea monumentelor comemorative din spațiul ecleziastic în cel laic este un fenomen specific statelor europene la sfârșitul secolului al XIX-lea, prin asumarea de către stat și public a unei atitudini civice care depășește cadrele religioase; comemorarea publică depășește limitele personalității individuale a celor comemorați, ea se extinde asupra acțiunilor lor sociale, culturale, politice, individul devenind simbol al unei idei³³. Același fenomen se aplică și în cazul arhitecturii, unde redescoperirea stilului gotic trece de la celebrarea spațiului religios la înglobarea unor valori culturale și politice a unei perioade percepute ca „epocă de aur” din existența unei etnii. Din acest motiv sculptura funerară din cimitire, arhitectura bisericilor sau a edificiilor particulare precum și pictura prezentă în acestea nu fac obiectul prezentei investigații, axată doar pe acele monumente care reprezintă un mecanism propagandistic cu încărcătură ideologică politică, accesibile maselor largi, indiferent de orientare religioasă.

Un alt reper teoretic al tezei este cel de **tradiție inventată**, termen definit în volumul de eseuri coordonat de Eric Hobsbawm și Terrence Ranger, intitulat *The Invention of Tradition*. Tema volumului constă în demonstrarea fabricării de tradiții în perioada formării sentimentelor naționale la nivelul grupurilor etnice în secolul al XIX-lea, mascate apoi în haină istorică și prezentate ca imemoriale. Hobsbawm consideră că „relativ recenta inovație istorică, națiunea, împreună cu fenomenele sale asociate: naționalismul, statul-națiune, simbolurile naționale, istoria și toate celelalte (sunt) îndatorate tradițiilor inventate și se bazează pe exerciții de

³² Marcel Hénaf, Tracy B. Strong (edd.), *Public Space and Democracy*, Ed. University of Minnesota Press, Mineapolis. London, 2001, p. 25. O serie de articole centrate pe relația politic-spațiu public în fostul Imperiu Austro-Ungar în Maria Bucur, Nancy Wingfield, (edd.), *Staging the Past: The Politics of Commemoration in Habsburg Central Europe, 1848 to the Present*, Ed. Purdue University Press, West Lafayette, Indiana, 2001.

³³ Maurice Agulhon, *La statuomanie et l'Histoire*, în „Ethnologie française”, nr. 2/3, 1978, p. 148.

inginerie socială, deseori intenționate și întotdeauna inovatoare”³⁴. Autorii eseurilor din volumul citat scot în evidență o realitate a perioadei înfloririi naționalismului nu doar în spațiul vest-european ci și central și est-european, ceea ce a inventării și manipulării tradițiilor istorice în scopul creării și difuzării sentimentelor naționaliste dinspre elita politică spre marea masă populară la toate nivelele sale, de la nobile și burghezie spre clasele sociale în general lipsite de cultură și chiar analfabete în zonele rurale.

Un ultim concept cheie, extrem de important în perceperea fenomenelor dezbătute, este cel de **comunitate imaginată**, termen aparținând definiției națiunii în viziunea istoricului Benedict Anderson³⁵. Nedezbătând aici multitudinea de definiții ale națiunii din istoriografia contemporană, vom prelua și aplica termenul de comunitate imaginată grupurilor etnice componente ale imperiului Austro-Ungar a căror distribuție geografică nu se suprapune delimitării administrative (de exemplu cazul etnicilor germani și cehi din Boemia).

Arta monumentală în Imperiul Austro-Ungar și Regatul României după 1880 și până la Primul Război Mondial se conturează astfel într-o **reprezentare** de natură artistică a **mitologiilor politice**, un **simbol politic** a cărui surse se regăsesc în **imaginarul social**, determinată de acțiunea **memoriei colective** asupra **spațiului public**, încărcată cu valențele unui *lieux de mémoire* prin înglobarea idealurilor naționale, un act de **inginerie socială** specific fenomenului de **inventare a tradiției** a unei **comunități imaginate**.

Scopul operelor de artă monumentală, indiferent de tehnicile în care sunt realizate, ține de crearea unei unități compoziționale între opera propriu zisă și mediul înconjurător. Operele de sculptură sau pictură monumentală sunt adesea integrate direct în ansamblurile arhitecturale. Din punct de vedere a mesajului plastic pe care îl transmit, operele de artă monumentală pot aparține diferitor genuri: ele pot fi cu caracter funerar și comemorativ, pot avea o importanță decorativă sau cognitivă, pot jalona momente istorice importante. Ceea ce este caracteristic pentru toate aceste opere este noțiunea de „monumentalitate”, pe care dicționarele de artă o definesc prin calitatea de impresionare a spectatorului datorită măreției, forței, grandorii sau masei operei de artă plastică sau decorativă. Arta monumentală posedă multe genuri, tipuri și specii: în sculptura monumentală: compozițiile monumentale cu mai multe figuri; statuile, inclusiv cele ecvestre;

³⁴ Eric Hobsbawm, Terrence Ranger, (edd.), *The Invention of Tradition*, Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 1983, p. 13-14.

³⁵ Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*, Ed. Verso, London, 1991.

busturile; diverse tipuri de reliefuri: de la altoreliefuri proeminente la reliefurile aplatizate și cele realizate în tehnica „en creux”; ansamblurile sculptural-arhitecturale ș.a.; în pictura monumentală: fresca; mozaicul; pictura murală în tehnica „al secco” sau în tempera; panoul decorativ realizat în tehnică mixtă; panoul decorativ sau figurativ realizat în tehnica ceramicii arse și smălțuite (maiolica); vitraliul.

Privite prin filtrul artei publice, națiunile central și est europene ale sfârșitului de secol al XIX-lea par a se fundamenta pe un element emoțional distinct, cu trimitere directă la trecut și origini. Manifestat artistic, acest fundament emoțional al națiunilor e pus în slujba prezentului și viitorului națiunii ca depozitar al memoriei colective. Reîmprospătarea amintirilor prin expunerea publică a elementelor cheie ale trecutului, personaje sau momente, se manifestă direct asupra tuturor categoriilor sociale prin înnoiri colective sub forma ritualurilor comemorative în care cultul istoriei și cultul națiunii sunt legate intrinsec. Indiferent de finalitatea ideologică, arta monumentală a servit la construirea identității naționale prin raportare la trecut, la cultură, la opțiuni politice și la evenimente militare. Individul își conturează astfel persoana publică în mai mult ipostaze simbolice: ca cetățean al statului contribuie și aderă la acele simboluri ale structurilor de conducere, ca patriot se raportează la acțiunile glorioase ale înaintașilor săi, ca activist politic se implică în dialogul dintre diversele orientări ideologice având la dispoziție spațiul public ca arenă a manifestării sale de adeziune sau respingere, în final, ca membru al unei etnii contribuie la cultul strămoșilor săi, care îi conferă un sentiment special, de unicitate și conturează imaginea unui „celălalt”, de care se distinge prin trăsături particulare. Monumentele publice, mai mult decât orice alt tip de expresie publică, permit o identificare comunitară cu pretenții de adevăr absolut și perenitate, asemenea materialelor durabile în care este realizat.

Monumentele, ca o categorie distinctă de obiecte culturale, sunt produse într-un cadru consensual de valori, fără de care obiectul simbolizat nu ar putea fi recunoscut de către public – ele nu sunt niciodată niște simple obiecte decorative. Relația complexă dintre monumente și timp pornește de la însuși etimologia cuvântului „monument”, care provine din latinul „monere”, a face atent, a atrage atenția, a aminti dar și a sfătui, a îndemna, a recomanda. Monumentul reprezintă, într-o primă interpretare, un obiect menit a aduce aminte; memoria însă, fie ea individuală sau colectivă, este un proces fluid, selectiv și strict subiectiv. De aceea, ceea ce alege a aminti monumentul într-un anumit context întruchipează valorile valabile pentru o comunitate la un anumit moment dat. O a doua interpretare, pornind de la etimologia cuvântului

„monument”, exprimă valoarea sa pedagogică, de sfat, recomandare, îndemn. Această valoare moralizatoare, didactică, face legătura între trecutul ilustrat în monument, generația prezentă care rememorează și cea viitoare, căreia îi este adresat exemplul istoriei. Istoria impusă însă de monumentele publice anulează orice altă interpretare a trecutului.

Arta monumentală publică nu poate fi constrânsă doar în limitele interpretărilor sociologice privind fenomenul aducerii aminte. Ca un produs intenționat al legitimării, arta publică a fost în primul rând utilizată ca expresie a puterii politice și a instituțiilor statului. Mitul dinastic austriac în varianta sa artistică a căutat să unifice într-o mișcare centripetă elementele disparate reprezentate de tradițiile locale, fără însă a interzice exprimări locale; mitologia hegemonică maghiară a *Fin-de-siècle* a încercat chiar mai mult, să anuleze orice tradiție ne-maghiară. Arta publică instituțională și-a ales în ambele cazuri expresii estetice considerate a întruchipa ceea ce este reprezentativ pentru stat și instituțiile sale: un stil arhitectural bazat pe clasicismul istorist în cazul austriac, simbol al echilibrului și rațiunii promovate de o societate stabilă și cu bunăstare materială; monumente de for public omagiind dinastul și înaintașii săi exemplari, eroii militari și personalitățile culturale a căror misiune istorică a confirmat și reconfirmat superioritatea politică, militară și culturală a germanilor austrieci, legitimând dreptul la conducerea Imperiului a unei case domnitoare sprijinite de tradiție, rațiune, victorie militară și civilizație superioară. Reinterpretarea și adaptarea acestei viziuni în jumătatea transleithană a Imperiului a păstrat ideile de legitimitate istorică și superioritate culturală, fără a mai pune accentul pe conducătorul statului. Puterea simbolică este transferată dinspre imaginea unui monarh puțin elogiat spre „marii oameni” maghiari, fie ei politicieni, scriitori, poeți, oameni de științe sau eroi militari. Accentul pe specificul etnic maghiar, atât în monumentele de for public și pictură (specificul etnic fiind subordonat conceptului de *natio hungarica*), cât mai ales în stilul arhitectural ales pentru a ilustra instituțiile statului, bazat pe o puternică inspirație folclorică, a neutralizat capacitatea de integrare a mitologiei legitimizează centripete. Aparent, în regatul Ungar nu a existat o mișcare artistică în spațiul public de contestare a politicilor culturale oficiale, așa cum, la o privire de ansamblu, se remarcă în spațiul cisleithan răspunsul estetic ceh, polonez, sloven și italian; și totuși contestarea a existat, nedepășind însă cadrul de proiect. Procesul oficial de maghiarizare, extins la toate nivelele vieții publice, s-a impus și în cazul artei monumentale, refuzând exprimarea artistică a minorităților în spațiul public.

Pe același palier de analiză pare a se înscrie și Regatul României, un stat tânăr care își exprimă specificul național în arta publică fără contestații din partea altor grupuri etnice, de altfel slab reprezentate demografic. Discursul legitimator românesc prezintă astfel similitudini cu cele două linii ideologice, austriacă și maghiară, fără însă a întâlni opoziții pe baze etnice. Mitologia creată de către și în jurul regelui Carol I urmează direcțiile ideologice stabilite de cultul dinastic austriac, fără însă a apela la genealogia casei domnitoare, ci prin paralele istorice între realizările înaintașilor români și cele ale regelui. Realizările domniei lui Carol I sunt legate de fiecare dată de o figură a trecutului românesc: menținerea integrității statale și cucerirea independenței îl transformă pe rege în continuator al unor domnitori precum Mircea cel Bătrân, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazu, reformele sale administrative sunt o continuare firească a activității politice a lui Alexandru Ioan Cuza. Succesul răsunător al campaniei din Bulgaria din anii 1877-1878, combinat cu trauma psihologică a războiului și a numărului victimelor a determinat apariția unui cult al eroilor nesuținut și nefinanțat de stat, de pe urma căruia regele Carol I a fost principalul beneficiar; a preferat însă modalități de propagandă diferite de împăratul Franz Joseph: timbre, medalii, albume, un singur monument de for public surprinzând figura regelui în calitate de comandant al armatei române, ordonând atacul liniilor inamice. Instituțiile statului au ilustrat la rândul lor „specificul național” prin stilul arhitectural neo-românesc ales, opțiune stilistică susținută financiar de către rege. Asemănător Regatului Ungariei, elitele românești au omagiat prin monumente de for public „marii oameni” exemplari, asumându-le condiția de cetățeni români indiferent de originea etnică, precum a fost cazul doctorului Carol Davila.

Răspunsurile artistice locale în spațiul cisleithan au oglindit forța centrifugă a ideologiilor prezente în provinciile coroanei austriece. Sub aparența unei îmbrățișări a mitologiei dinastice, fiecare dintre etniile provinciilor a căutat să își traseze coordonatele identitare, bazate pe istorie, folclor și acțiune politică. Punerea în scenă a patriotismului imperial reprezintă una dintre caracteristicile aparte ale acestor provincii, o înscenare mai mult sau mai puțin evidentă la nivelul simbolic al artei publice. În cazul polonezilor din Galiția monumentele de for public par a adera în totalitate la ideologia supra-națională promovată de curtea imperială, omagiind figuri ale istoriei comune poloneză-austriece precum regele Jan Sobieski, politicianii Agenor Goluchowski și Franz Smolka. Într-un registru diferit se înscriu însă „marii oameni” de litere, Kornel Ujejski, Adam Mickiewicz și Alexander Fredro, militanți pentru independența polonezilor și refacerea statului medieval, pierdut în urma celor trei împărțiri. În arhitectură polonezii par de asemenea

mai apropiați de curentele etniciste, căutând o linie constructivă specifică zonei Zakopane care să illustreze „specificul național”. Cehii în schimb, deși mult mai activi în viața politică a Imperiului ca și grup de opoziție, nu au dezvoltat până la 1918 un stil arhitectural tributar folclorului ceh care să fie preferat în edificiile instituțiilor publice. Apelul la istoria cehilor a fost bine reprezentat în cazul statuarului public, unde marile figuri ale trecutului, legendar sau real, au fost immortalizate în bronz, marmură și piatră.

Evenimentele secolului al XX-lea au dus la dispariția, intenționată sau accidentală, a nenumărate monumente publice. Statuile au suferit primele urmările schimbărilor ideologice, fiind distruse imediat după încheierea războiului și trasarea granițelor politic-administrative ale noilor state. Neconcordanța dintre mesajul simbolic al acestor statui și noile realități politice a fost principalul motiv al dezmembrării lor; pe de altă parte, ca reacție psihologică, vechile simboluri au suferit o *damnatio memoriae*, dispărând chiar și din albumele monografice realizate după 1918. Din considerente practice, în special financiare, monumente mai complexe au fost transformate, fiind investite cu un nou sens și o nouă valoare publică – două exemple din Transilvania sunt relevante în acest sens: primul, la Caransebeș, unde în monumentul lui Franz Joseph s-a intervenit prin înlocuirea statuii împăratului cu cea a generalului român Ioan Dragalina; al doilea exemplu edificator privește monumentul lui Petőfi Sándor din Tîrgu Mureș, un obelisc de piatră la care a fost adăugat după 1918 statuia de bronz a unui soldat român, devenind astfel *Monumentul eroului necunoscut*. Pagubele provocate de bombardamentele din al doilea război mondial au dus la dispariția altor monumente publice, de această dată fiind avariate și nenumărate clădiri, în principal din capitalele statelor beligerante. Cu această ocazie au loc relocările monumentelor de pe podul František Palacký din Praga la periferia orașului. Evenimentele care au urmat anului 1945 și noua orientare ideologică comunistă a cauzat un nou val de distrugerii, edificator fiind cazul orașului Lemberg, unde sunt înlăturate din spațiul public toate statuile care simbolizau fosta apartenență a orașului la arealul polonez. Modificările urbanistice din ultimii 20 de ani au influențat la rândul lor amplasamentul monumentelor de for public, dar și destinația fostelor edificii ale instituțiilor statului, care au suferit modificări estetice în urma programelor de modernizare. Ceea ce a supraviețuit până în ziua de astăzi în spațiul public se datorează în mare măsură șanseii și nu unui program coerent de întreținere și conservare a patrimoniului public. Lucrările picturale, acolo unde suportul a permis, și-au găsit în parte locul în muzee; în cazul picturilor murale, ele au suferit aceeași soartă cu a clădirilor care le

adăposteau, fiind distruse sau, în puținele cazuri fericite, fiind transformate în atracție turistică și beneficiind de restaurări.

Ceea ce a supraviețuit din arta monumentală a perioadei 1880-1918 pare însă a avea un destin paradoxal: monumentele sunt fie uitate și intrate în peisajul public fără a mai fi remarcate, fie transformate în patrimoniu turistic, golite de mesajul inițial și prezentate asemenea unor relicve ale unei epoci apuse, fie sunt mesagerul unei continue controversă politice. Funcția primă a monumentului, de rememorare, își pune amprenta aleatoriu pe simbolurile care străjuiesc de 100 de ani piețele publice, prin cădere în uitare sau prin continua aducere aminte. Intrarea în banal și cotidian a monumentelor publice, ca urmare a dispariției sau depășirii mesajului original și a încetării ritualurilor comemorative are ca rezultat transformarea lor din „pietre de hotar” imagine în obiective geografice sau turistice pe harta urbană. Aspectul estetic al simbolurilor ideologiilor politice de la cumpăna veacurilor al XIX-lea și al XX-lea pare a fi singurul criteriu pentru înscrierea în circuitele turistice, și singura dovadă, la distanță de un secol, a valorii tehnice și artistice ale realizatorilor lor.