Arhitectura locuinței în creația lui Horia Creangă



Ana Maria Zahariade



Imobilul ARO, B-dul Brătianu.
Fotografie de epocă

Desprinderea proiectelor de locuință din contextul general al creației lui Horia Creangă poate părea arbitrară, dacă nu ar fi susținută de câteva argumente. Mai întâi stă ponderea mare a proiectelor de locuință în creația arhitectului (cam două treimi) și continuitatea lor în timp (din 1927 până în 1942). Indiferent dacă această realitate se datorează pieței de proiectare, întâmplării sau afinităților arhitectului, se poate presupune că acest program a reprezentat un laborator permanent în care s-au conturat, testat și aplicat în timp cel puțin o parte dintre opțiunile conceptuale și formale ale arhitectului, atât în raport cu obișnuințele și posibilitățile locale, cât și cu cultura de arhitectură a momentului european pe care l-a trăit. De altfel, cum locuința a fost un program predilect al Mișcării Moderne (chiar unul dintre nucleele ei tari) și ne găsim în situația de a comenta creația unui arhitect pe care mitologia breslei l-a păstrat ca „marele modernist", situarea acestuia în raport cu căutările „locuinței moderne" este definitorie în mare măsură. În fine, nu este deplasat să presupunem că dimensiunea inovatoare a personalității unui arhitect poate reieși cu atât mai mult din analiza proiectelor sale de locuințe cu cât locuința este o purtătoare încăpățânată a „duratei lungi".

În această privință, trebuie spus că, în momentul în care Horia Creangă revine în București, tradițiile de locuire bucureștene se găseau deja, dar nu de multă vreme, într-o dinamică de aculturație declanșată de transformările aduse de modernizarea întregii societății, în consecință, și a orașului.[1]

Spre exemplu, în memoriile sale, Argetoianu se referă în aceste cuvinte la locuința lui Alexandru Marghiloman, importantă figură a vieții politice, care își construise reședința din Capitală în ceea ce se putea deja numi zona de prestigiu a orașului, zonă în care se ridicaseră deja multe dintre locuințele „lumii bune" bucureștene, boieri de viță veche și politicieni.

> *...E păcat că a fost demolată casa lui; ar fi trebuit să fie păstrată ca un specimen al ororilor la care se poate ajunge lăsându-i pe arhitecți și tapițerii sfârșitului de secol XIX să facă după capul lor și după punga clientului... De câte ori intram la Marghiloman, nu știam pe ce să îmi așez posteriorul și pe ce să îmi pun ochii. Bineînțeles că în această casă-model nu lipseau, pe lângă* hall*, nici* salonul cel mare *(care era mic și întunecat), nici* sera*, nici* galeria*, nici* salonul cel mic*! Ce să mai vorbesc de* biroul *patronului, cu o bibliotecă în care nu era nicio carte răsfoită!*[2]

Fără îndoială că aceste cuvinte, care îi puteau servi ca argument și lui Le Corbusier pentru *Manuel de l'habitation*[3], indică prezența unui anume gust pentru un alt fel de ambianță, dar legătura lor cu locuințele proiectate de Horia Creangă este și mai directă. Demolarea la care se referă Argetoianu se petrece în perioada interbelică, atunci când Horia Creangă construiește imobilul de raport ARO pe locul casei lui Marghiloman. Întâmplarea – departe de a fi singura de acest fel – este o metaforă a schimbării de societate de după Primul Război Mondial și a noii imagini pe care o va căpăta această zonă centrală a orașului în perioada interbelică, atunci când prestigiul ei va fi purtat de noi tipuri de locuințe și de o nouă arhitectură, reprezentând etosul unei noi societăți, într-o epocă de avânt economic și serioase reforme liberale.[4]

Bucureștiul, care încă dinainte de război devenise „un substitut al Occidentului și poartă spre lumea bună"[5], dobândește, după 1919, o nouă putere de atracție în noua sa calitate de capitală a unui stat de două ori mai mare. Imigrația cunoaște în această perioadă o cifră medie anuală de 32.136 de persoane (un ritm mediu anual de creștere de două ori mai mare decât înainte de război), ducând în 1930 la o populație de 639.040 de persoane, dintre care 89,33% locuiau în municipiul București, reprezentând 142.646 de gospodării, concentrate mai ales în zona centrală și în cele intens comerciale și industriale. În consecință, și numărul locuințelor din Capitală se dublează între 1930 și 1941 și continuă să crească până în 1948 (chiar și în timpul războiului),

1 Se poate socoti că modernizarea societății românești, a modului de viață și a orașului au început să se precipite după Regulamentele Organice (1831, 1832), tulburând vechea ordine, latent medievală și orientală, în încercarea de aliniere cu Occidentul european.

2 Argetoianu, C., *Memorii pentru cei de mâine. Amintiri din vremea celor de ieri*, Ed. Machiavelli, 2008, vol. I–II, pp. 250–251.

3 Le Corbusier, *Vers une architecture*, Ed. Crès, 1929 (prima ediție, 1923), p. 94.

4 Schimbarea de societate și de imagine poate căpăta multe ilustrări. De exemplu, și pe locul din apropiere pe care același Marghiloman își ridicase casa pentru echipajele hipice, se construiește hotelul Lido (cu piscină cu valuri artificiale) și tot aproape, imobilul Burileanu-Malaxa este construit tot de Creangă pe locul în care se găsea vechea rezidență a boierilor Costescu-Coteanu. *Cf. infra.*

5 Suditu, Bogdan, *București în locuințe și locuitori de la începuturi până mai ieri (1459–1989)*, Ed. Compania, 2016, p. 84.



● Modernism temperat: interior de apartament, imobilul Burileanu-Malaxa. Modernitatea arhitecturală interbelică nu a fost una a avangardei și a utopiei sociale, ci, în mare măsură, o expresie stilistică a sincronizării și a identității unei elite liberale.

desigur datorită presiunii demografice și a stimulării construcției de locuințe prin variate măsuri, dar mai ales a faptului că investiția în locuințe părea cea mai sigură în condițiile momentului și prea puțin afectată de criza economică 1929–33.[6]

Mai departe de această creștere cantitativă, locuința devine un instrument de mare eficiență în construcția imaginii de capitală capitalistă modernă, o reprezentare de care orașul are nevoie în noua sa postură. Desigur, rolul urban al locuinței nu este cu adevărat nou în gândirea orașului, dar el este recunoscut ca decisiv în documentele reglementare ale perioadei.[7] Modurile de construcție și materialele, relația cu spațiul public (alinierile), echiparea edilitară și alte prevederi igienice erau deja serioase preocupări reglementare, iar rapida dezvoltare economică și socială a celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea antrenase transformări ale modurilor de viață și multe schimbări în materie de locuință. Perioada interbelică le unește însă într-o gândire mult mai articulată, care caută nu

6 Comparația cu zona comunelor suburbane ne arată deja o diferență în structura familiei, deci un mod diferit de locuire față de familia tradițională. Pentru detalii, vezi Suditu, B., *op. cit.*, pp. 100 *sqq.*

7 Acest rol este puternic afirmat în documentul *Planul Director de Sistematizare al Municipiului București*, din 1934. Lascu, Nicolae, *Legislație și dezvoltare urbană, București 1931–1952* (teză de doctorat), pp. 151–152.

numai să continue operațiile de modernizare a orașului deja începute, dar și să le adapteze noii societăți capitaliste și necesităților ei de reprezentare, ceea ce va contribui la o diversificare tipologică. Reprezentativitatea locuinței devine astfel mult mai complexă; ea nu mai e legată doar de identitatea proprietarului, ci și de tipologia arhitecturală și de regula urbană în care e obligată să se insereze.

În urma recensământului din 1930, sociologii vorbesc despre o nouă „înfățișare socială" a Bucureștiului în termenii „precizării structurii liberale" și evidențiind scăderea importanței vechii boierimi, cea care constituia „lumea aleasă" de dinainte de război.[8] Dintre cele trei pături ale „populației statornice" („burghezie, muncitorime și plugari"), burghezia a fost cea care a investit în locuințe, cu precădere, marea burghezie (resturile boierimii, „statul major" al fostelor partide, conducătorii culturali, cei ai marilor administrații și ai economiei, ofițeri superiori, liberi-profesioniști de mare reputație și „campioni" ai economiei) și cea mijlocie (ofițeri inferiori, funcționari superiori din instituții de stat sau funcționari din instituții private, liber-profesioniști de rând, membri ai corpului didactic, comercianți cu stare bună și meșteșugari de frunte).[9] Printre aceștia se găsesc majoritatea comanditarilor de locuințe ai lui Horia Creangă – universitari, doctori, ingineri, avocați, oameni implicați în administrație, industriașul Malaxa etc. –, în general oameni noi ai societății românești a vremii, o burghezie cu vederi progresiste care și-a găsit etosul exprimat prin noua arhitectură și a investit fie în propriile lor locuințe, fie în imobile de raport.

În București, ponderile cele mai mari ale burgheziei se găseau în sectoarele I Galben și Sectorul II Negru, cuprinzând acea zonă centrală „de prestigiu", în care și concentrația de servitori era cea mai mare – ceea ce indică un anume statut al proprietarilor și un fel specific de locuire.[10] Locuințele bucureștene proiectate de Horia Creangă sunt amplasate, în majoritate, în aceste zone și răspund acestui standard. Zona mai modestă a locuințelor pentru categoriile „ajutate" (a *burgheziei mici* și a muncitorilor) este mult mai puțin prezentă în creația arhitectului, dar putem găsi (sau poate doar deduce) embrioni ai unor astfel de preocupări. Iar faptul că locuințele proiectate de Horia Creangă au fost destinate unei clientele relativ înstărite și-a spus cuvântul nu atât în mărimea și luxul acestor clădiri – cu excepția lui Malaxa și a societății ARO, acești comanditari erau departe de a fi foarte bogați –, cât în calitatea materialelor și a construcției, ceea ce le-a ajutat să reziste lipsei de îngrijire din perioada de după naționalizare.

Din păcate, avem prea puține informații de detaliu referitoare la modul în care atelierul Creangă a obținut diversele comenzi de locuințe, dar probabil că pe mulți dintre comanditari i-a cunoscut în perioada în care a lucrat la Consiliul Tehnic Superior, funcție care i-a adus, fără îndoială, un capital de încredere. Acestora i se adaugă colaborarea de excepție cu societatea ARO (Asigurarea Românească), a cărei încredere constantă i-a fundamentat, desigur, notorietatea.

În perioada în care proiectează Horia Creangă, rolul arhitecților în construcția de locuințe căpătase o pondere mai importantă, semnătura arhitectului devenind obligatorie pentru avizul de construire.[11] Tipurile de locuințe de pe planșetele lor sunt în mare măsură definite prin regulamentele urbane, corespunzând specializării social-spațiale a orașului („centrul", cartierele de vile, cartierele de locuințe populare/ieftine), în vreme ce caracterizarea lor arhitecturală este încă tatonantă atât sub creionul arhitecților, cât și în actele administrative. Schimbările tipologice, inclusiv noile semnificații pe care le capătă diversele tipuri de locuințe se reflectă în vocabularul de specialitate, adesea ambiguu, și fac obiectul căutărilor de definire în literatura de specialitate.

Tipul cel mai frecvent este locuința pavilionară cu curte, care rămâne și cea mai apropiată de tradiția de locuire locală, chiar dacă trecuse deja prin diverse transformări privind atât așezarea pe parcelă, modul de construcție și nivelul de echipare, cât și înălțimea și distribuția interioară. În principiu, reglementările urbane fac referire la două mari tipuri – vilele și locuințele economice (în diverse definiri) – prevăzute construirii pe terenuri nou-parcelate și diferențiate prin mărimea parcelei, dimensiunile casei, localizarea urbană și, în ultimă instanță, prin categoriile socio-economice cărora li se adresau. Vilele perioadei interbelice sunt construite în regim izolat sau cuplat, pe parcele mai mari, în *cartiere de vile* – perimetre urbane care poartă adesea denumirea de *parc*. Termenul e consacrat în vocabularul urban al vremii operațiilor funciar-urbanistice care asociau o locuire de calitate ridicată (socială și constructivă) cu spațiile verzi.[12] De aceea expresia „parcuri de vile"

8 „Lumea mare" sau „lumea aleasă" reprezenta elita boierească, cea mai de sus dintre „stările" societății, celelalte fiind clasa în formare a „oamenilor de condiție" (liber-profesioniști, funcționari, negustori înstăriți și „cei ajunși pe căi drepte oameni cu oarecare avere") și lumea desemnată de toți aceștia ca „stare a oamenilor de rând" (cele două categorii de locuitori ai mahalalelor: cei cenzitari și chiriașii mahalalelor). Vezi Costescu, George, *Bucureștii Vechiului Regat*, Capitel, 2005. Prima ediție: 1944, Ed. Universul.

9 Golopenția, Anton, *Opere complete vol. 1. Sociologie*, Ed. Enciclopedică, 2002, p. 351.

10 Suditu, B, *op. cit.*, pp. 100–102.

11 Obligativitatea semnării de un arhitect a oricărui proiect înaintat spre autorizarea construirii a fost consacrată odată cu înființarea Corpului Arhitecților din România în 1932.

12 Popescu, Carmen, *Le Style national roumain. Construire une nation à travers l'architecture. 1881–1945*, Presses Universitaires de Rennes, 2004, pp. 60–61.

indică în mai mare măsură un anumit statut de locuire decât o tipologie urbană.[13]

Deși locuințele economice constituie majoritatea locuințelor pavilionare construite în această perioadă în București, principalele purtătoare ale expresiei moderniste vor fi vilele. Însăși apariția în vocabularul curent al cuvântului *vilă*, nou și încă în prelucrare în terminologia arhitecturală românească, indică nevoia unei demarcații față de casa boierească anterioară. De altfel, și definițiile termenului vehiculate în revistele de specialitate sunt ambigue și destul de inexacte istoric, dovedind nesiguranță semantică.[14] În subtext, ele presupun o modernizare a tipului de locuință unifamilială mai înstărită și anumite aspirații de locuire și de gust diferite de obișnuințele dinainte de război. În orice caz, clienții pentru care va proiecta Horia Creangă au, în majoritate, acest tip de aspirații.

Cea mai spectaculoasă dezvoltare o are însă *locuința plurifamilială multietajată*, cea care va contribui substanțial la noua imagine a orașului. Programul *locuinței plurifamiliale* sau *colective* s-a dezvoltat, ca peste tot în lume, în relație cu mecanismul speculației imobiliare și funciare, în paralel cu schimbările locale ale mentalității de locuire. Prin ridicarea pe înălțime, *casa de raport* a dus la configurarea acelui tip de unitate locativă care s-a numit *apartament*, care nu este „o casă", dar adăpostește intimitatea familiei și a căminului, dar integrat într-o structură spațială colectivă (numită circumstanțial bloc, imobil de apartamente, imobil de raport etc.) cu problematica ei arhitecturală și urbană specifică.

În Bucureștiul de după război, programul imobilului de apartamente era un tip de construcție încă nou și străin obișnuințelor locale, în pofida faptului că închirierea de locuințe devenise o practică curentă în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea. Închirierea se rezolva însă în interiorul tipologiei tradiționale de locuire – extinderea locuințelor existente, construire de case pentru închiriere, coabitări alături de proprietarul principal etc., unde bucureșteanul de condiție medie avea



Vila Elisabeta Cantacuzino. Fotografie actuală

obiceiul să se mute de Sf. Gheorghe și de Sf. Dumitru. Nașterea locală a imobilului de raport dezvoltat pe înălțime este un import (cel mai probabil de factură franceză sau central europeană) legat de construirea cheiurilor și marilor bulevarde, când regulamentele prevăd pe anumite zone – deși cu mari rețineri care persistă multă vreme – construcții în regim închis de 15–17 metri înălțime (P+3–4) și cu o desfășurare minimă la stradă de 10 metri, punând pentru prima oară în relație „întinderea clădirilor, așezarea lor pe aliniere și înălțimea clădirilor" cu însemnătatea zonelor și rentabilitatea economică a terenurilor.[15] Nu avem date privind numărul imobilelor de apartamente construite până la Primul Război Mondial, dar cifrele privind creșterea în înălțime a orașului ne dau o imagine. Astfel, dacă în 1859–1860, dintre cele 16.263 de case ale Bucureștiului, 58 aveau trei caturi, și 1.327 – două caturi; în 1885 existau deja două clădiri cu peste patru etaje și 14 cu trei; în 1890 erau 100 de clădiri cu peste patru etaje și 114 cu trei; iar în 1907, dintre cele 43.800 de clădiri, 200 aveau peste patru etaje și 614 cu trei.[16]

13 Expresia „parc de vile" vine, cel mai probabil, din literatura franceză de specialitate, unde sintagma „parc de villas" poate fi întâlnită, în mod special legată de apariția urbanismului de vilegiatură, unde e mai aproape de substanța lui istorică.

14 În Scriban, August, *Dicționarul limbii românești. Etimologii, înțelesuri, exemple, citațiuni, arhaizme, neologizme, provincializme*, Iași, 1939, prima folosire a cuvântului vilă este semnalată în *Albina românească* 170/3/1838. Vila e definită ca o „casă spațioasă, construită într-un stil arhitectonic particular, de obicei înconjurată de grădină", foarte asemănător cu definiția din Candrea, I.A., Adamescu, Gh., *Dicționar enciclopedic ilustrat*, 1931, vol. 2, p. 1.423. În revista *Căminul*, nr. 1, 1929, vila este definită prin câteva caracteristici arhitecturale (fațade pe toate laturile, confort interior, „arhitectură mai veselă", varietate formală și coloristică etc.), mai degrabă tot în legătură cu vilele de vilegiatură (Burcuș, I, *Despre vile*, p. 16). Referitor la Creangă, vezi *infra*: Imobilul Nedioglu.

15 1896–97 – *Condițiunile pentru construcțiunile de pe bulevarde și splaiuri*. Detalii în Lascu, Nicolae, *Bulevardele bucureștene până la Primul Război Mondial*, Ed. Simetria, 2011, pp. 61–68.

16 Mihăilescu, Vintilă, M., *București. Evoluția geografică a unui oraș*, Paideia, 2003, p. 19.

Momentul de înflorire al imobilelor de apartamente va fi însă perioada interbelică, atunci când înălțimea lor în „zona centrală" crește substanțial, la 18–20 de metri, la care se adaugă etajele retrase în gabarit. Sunt construite de proprietari privați și au apartamente de vânzare sau de închiriat.[17] În presa vremii (de largă circulație și de specialitate), sunt numite *blockhouse*, uneori admirativ, dar adesea sarcastic, pentru că opoziția dintre locuirea în „cazărmi de apartamente" și cea pavilionară în „orașe-grădină" este prezentă în întreaga perioadă, purtând frecvent și culori naționaliste și xenofobe.[18] Accentuând această opoziție, problematica constructivă specifică le-a deschis de la sine către raționalitatea, tehnologia și estetica modernismului, pentru care au devenit cel mai vizibil simbol urban. Și nu e mai puțin adevărat că, în pofida opoziției și îndepărtării nete de tradiție, noua tipologie de locuire și expresia ei modernistă se bucură de un neașteptat succes, iar perioada interbelică își pune prin ea o pecete elegantă și foarte nouă asupra orașului, în mod special pe tronsonul axei N–S realizat în această perioadă.[19]

Între cele două tipuri de locuire, pavilionară și colectivă, modernizarea orașului și căutările de rentabilizare a terenului dau naștere unor tipologii hibride, foarte frecvent întâlnite. Pe de o parte și iradiind dinspre noile bulevarde spre zonele de țesut tradițional, se naște tipul foarte specific al imobilului de apartamente de mici dimensiuni, care devine un vehicul eficient de densificare a țesutului vechi și un la fel de eficient transportor al esteticii moderniste în profunzimea orașului. Pe de altă parte, în cartierele de vile, construcțiile au frecvent două apartamente, cu intrare separată sau nu, unul dintre ele putând fi închiriat sau vândut unui al doilea proprietar.

Toate schimbările tipologice în materie de locuințe sunt legate deci de tipurile de teritorii urbane pe care sunt aplicate, generând câteva tipuri constructive, catalizate de prevederile raționalizatoare ale diverselor regulamente.[20] În interiorul acestui proces de modernizare a locuinței și țesutului urban, în care arhitecții au un rol din ce în ce mai determinant, Horia Creangă și colaboratorii săi apropiați vor fi într-o anume măsură adevărați pionieri, îmbrăcând raționalitatea epocii în expresie modernistă într-un fel care îi caracterizează.

Cercetarea a identificat până acum, sub semnătura lui Horia Creangă, unsprezece proiecte de imobile de raport, șaptesprezece proiecte de vile și un proiect de locuințe ieftine. Majoritatea acestora se găsesc în București, dar în afara lor, Creangă a proiectat, mai ales în ultima parte a vieții și uneori pentru clienți deja cunoscuți, și locuințe de vacanță, la munte sau pe litoral, deci în medii diferite ca ambianță și problematică. Fiecare dintre acestea i-a pus în față probleme diverse, atât de factură tipologică, precum și expresivă; fiecare a constituit un exercițiu plastic distinct; în măsuri variate, fiecare pune în evidență anumite aspecte specifice ale modului său de a proiecta, iar din alăturarea lor cronologică se poate reface un traseu plauzibil al ideilor modernizatoare pe care le-a aplicat *sui generis*.

Pentru o mai clară evidențiere a poziției arhitectului în raport cu problematica fiecărui tip, proiectele vor fi prezentate după trei categorii cu problematică de proiectare diferită: imobilele de apartamente, locuințele pavilionare și locuințele de vacanță.

17 Succesul lor va aduce și clarificări legislative pentru problematica indiviziunii în cazul mai multor proprietari. Vezi Suditu, B., *op. cit.*, p. 125.

18 Creșterea populației bucureștene și mai ales a acelei pături care acceptă/adoptă modernismul are o mare proporție de alogeni, dintre care cei mai mulți sunt evrei (în 1930, aceștia reprezentau 10,93% din totalul populației, față de oricare dintre alte etnii, care sunt sub 5%), iar acest aspect este folosit de critica conservatoare atât împotriva *blockouse*-urilor, cât și a modernismului în general.

19 Iar această pecete a rămas emblematică în ciuda naționalizărilor și a lipsei de întreținere adecvată din perioada comunistă sau din perioada actuală.

20 Pentru detalii, vezi Lascu, Nicolae, *Legislație și dezvoltare urbană*, *op. cit.*, pp. 151–152.

Imobilele de apartamente

1.1–1.12

Deși nu au fost primele proiecte ale atelierului și sunt numeric mai reduse decât cele de locuințe individuale, imobilele plurifamiliale i-au ridicat desigur problemele cele mai mari, atât prin mărime, cât și prin complexitatea programului. Și nu e mai puțin adevărat că acestea au avut și cea mai mare vizibilitate urbană, cu atât mai mult cu cât primul imobil modernist pe noua axă N–S s-a ridicat sub semnătura Horia Creangă, ceea ce a avut un mare impact public și arhitectural. În spatele acestei vizibilități moderniste imediate și, categoric spectaculoase prin eleganța desenului, ceea ce îl distinge pe Horia Creangă față de contemporanii lui este consecvența cu care a căutat prin fiecare proiect modernizarea tipului. Se poate bănui de aici o convingere tăcută de proiectare mai profund modernă decât a contemporanilor săi moderniști, cuprinzând atât interpretarea inovatoare a relației imobilului/obiectului de arhitectură cu țesutul urban, cât și desprinderea de tradițiile de locuire și obișnuințe de proiectare, printr-o raționalizare sistematică a tipului, atât la nivelul organizării funcțional-spațiale a imobilului, cât și al apartamentului.

1.1 Imobilul Gheorghiu-Pop

Punctul de pornire al acestei modernizări tipologice îl găsim în 1929, în imobilul Gheorghiu-Pop, primul imobil de anvergură pe care l-a proiectat. Este un imobil elegant, vizavi de grădina Cișmigiu, proprietatea a doi ingineri, Mihai Gheorghiu și Cezar Pop, ale căror familii au și locuit în două dintre apartamente. Ocupă intensiv o parcelă de peste 400 de metri pătrați, obținută în urma rectificării traseului vechii străzi Schitu Măgureanu, devenită bulevard.[21] Este un volum monumental cu șapte etaje (dintre care ultimele două retrase), simetric la stradă, dar urmărind în profunzime geometria scalenă a parcelei de laturile căreia se alipește, conform reglementărilor specifice. În aceste condiții de ocupare a terenului, imobilul este organizat funcțional prin sistemul de *cours et courettes* specific tipologiei imobilului haussmannian, cu o elegantă scară principală, care deservește cele două apartamente pe etaj, și cu scări de serviciu la fiecare apartament.

La prima vedere, imobilul este departe de modernismul de mai târziu, dacă nu ar fi renunțarea la mansarda din proiectul de autorizație și dacă nu ar lăsa să se citească în spatele conformității tipologice și reglementare o căutare de raționalizare formală și funcțională care va deveni din ce în mai evidentă în proiectele ulterioare. De exemplu, simplificarea formei imobilului pe seama curții de serviciu și a celor două „puțuri de lumină" care preiau neregularitățile parcelei permite atât simplificarea organizării interioare a imobilului, cât și luminarea scării principale printr-un vitraliu spre curtea de spate. În aceeași măsură, distribuția interioară a apartamentelor se pliază uzanțelor vremii de „camere pe hol", dar cu o raționalitate care le oferă un aer mai modern – tradiționalul hol de repartiție este luminat natural și foarte deschis spre sufragerie și birou/salon, devenind un generos spațiu de primire, controlat spațial prin poziția și ierarhizarea golurilor, iar comandarea dormitoarelor este foarte discretă, conferind încăperilor o oarecare interșanjabilitate în folosire.

Dar încercarea de desprindere de tradiție reiese și mai evident din compararea celor trei variante succesive de fațadă, desenate chiar în timpul construcției imobilului. Fiind executate în timp foarte scurt, acestea dau impresia unor studii de fațadă în care, încă în trena experienței pariziene, Creangă parcurge, tatonează și testează diversele transformări prin care trecuse plastica de fațadă a imobilului haussmannian.[22] Sensul acestei tatonări, care măsoară și dorința de distanțare de eclectismul greoi al imobilelor de raport bucureștene de până atunci, devine mai evident în fațada realizată, substanțial mai simplificată și mai sigură decât cele trei variante desenate.

21 Lascu, Nicolae, *Imobilul de pe B-dul Schitu Măgureanu nr. 19, București. Studiu istoric în vederea clasării pe lista monumentelor istorice*, 2012, manuscris.

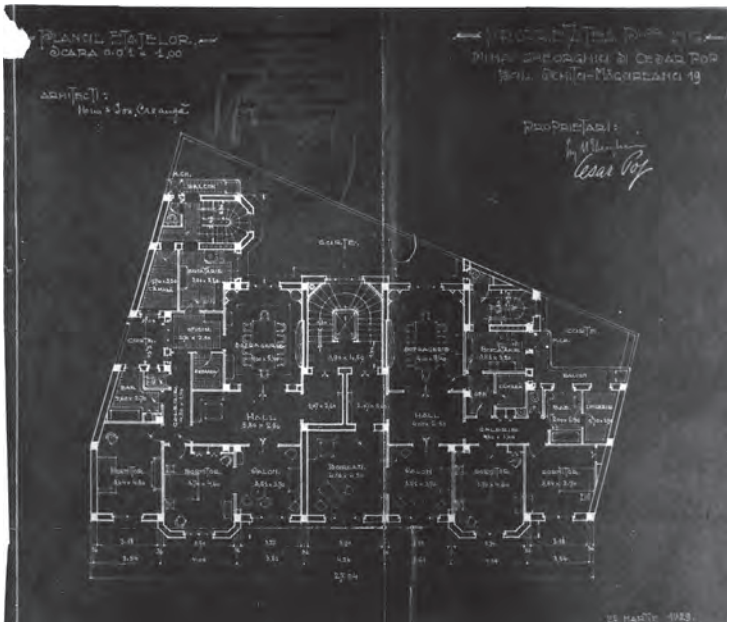
22 Vezi Lapierre, Eric (coord.), *Identification d'une ville. Architecture de Paris*, Picard, 2002.



● Fațada către stradă. Fotografie actuală



● Casa scării. Fotografie actuală



● Planul parterului (proiectul pentru autorizația de execuție)

1.2 Palatul ARO

○ Planuri redesenate în capitolul dedicat al cărții, p. 234

În paralel și confirmând direcțiile schițate în imobilului Gheorghiu-Pop, echipa Horia Creangă lucrează la concursul pentru Palatul ARO[23], pe care îl câștigă în mai 1929. Până în 1931, echipa lucrează pentru finalizarea acestui imobil, trecând prin mai multe variante care dau măsura unei schimbări de proporții în creația arhitectului. Este, probabil, perioada de gestație a unor opțiuni expresive esențiale, în care nesiguranțele de limbaj expresiv și elementele arhitecturale puse în operă sunt înlocuite succesiv, mai întâi, în proiectul de concurs, de fermitatea unui limbaj Art-Deco de cea mai „îndrăzneață factură americană", iar apoi, în variantele din 1930 și 1931, de o arhitectură a articulației libere de volume și a amplelor desfășurări orizontale, idei ce vor fi prelucrate în viitoarele proiecte de imobile.[24] După cum reiese și din capitolul privind colaborarea lui Creangă cu societatea ARO, problemele de proiectare pe care le-a ridicat acest „palat" depășesc în complexitate simplul program de imobil de locuit, chiar și în varianta mai simplă, realizată. Dar clădirea anunță deja tipologia modernă a imobilului de apartamente pe care Creangă o va căuta constant.

Locuirea se desfășoară în două bare simple, inegale ca mărime și înălțime, intersectate în unghi ascuțit, care adăpostesc cele 73 de apartamente. Apartamentele sunt destinate de bună seamă unor locatari cu profesiuni liberale – din care pare să fi făcut parte și atelierul Horia Creangă, pentru că adresa Ion Brătianu 12 este menționată în multe dosare de autorizație. Apartamentele sunt de mărimi foarte diferite (de la patru camere la garsoniere) și de o concepție distributivă modernă, departe de apartamentul cu hol central, frecvent în Bucureștiul epocii. Au camerele principale orientate spre stradă și sunt de maximă raționalitate. Ceea ce păstrează din tradiția epocii sunt scările și accesele de serviciu la apartament, de care beneficiază însă numai apartamentele mari – ceea ce este o altă dovadă de raționalizare a spațiului, destul de rară în epocă.

Inaugural, cele două bare prezintă spre stradă desfășurările simple ale alternării parapetelor și ferestrelor, care formează împreună fațade structurale; de aceea, benzile de ferestre sunt ritmate de stâlpii fațadei, iar continuitatea orizontalelor este marcată mai ales de parapete și profilatura lor.

Desfășurarea de benzi orizontale care constituie dominanta aripilor este separată de parterul comercial și public (intrarea și holul cinematografului) printr-un registru îngust de demarcație – o copertină subțire plutind într-o bandă vitrată, procedeu care devine frecvent în creația sa ulterioară. Împreună cu coronamentul din ce în ce mai ușor al nivelelor retrase, fațadele se înfățișează astfel într-o tripartiție dacă nu clasică, cel puțin conformă cu descrierea lui Sullivan referitoare la zgârie-nori, în care apartamentele vin să completeze „câmpul de etaje

23 Pentru detalii și imagini, *cf. infra*, Anca Iliescu, capitolul „Imobilele ARO", în volum.
24 Factura americană este menționată și în *L'Architecture* 2/1930, dar și în presa vremii. Vezi și Anca Iliescu, *idem*.



● Fotografie de epocă

identice”.[25] Afirmarea marii desfășurări de orizontale a fațadelor adăpostind apartamentele – evident căutată de arhitect, după cum reiese din variantele de fațadă – se datorează și schimbărilor din planurile aripilor, nu mai puțin interesate. Este vorba despre dispariția din fațada spre bulevard a scărilor de acces, care se retrag în curtea interioară și o ritmează, în timp ce continuă să fragmenteze orizontalitatea barei dinspre strada secundară, probabil și în ideea reducerii monumentalității.

Paradoxal față de plan, din intersecția celor două bare se naște turnul care poartă reprezentativitatea societății ARO, aspectul urban cel mai neașteptat al clădirii în raport cu obișnuințele epocii. Această îndrăzneală este realizată printr-un artificiu compozițional greu bănuibil; turnul se naște, practic, din aripa scundă de pe strada secundară (P+4 etaje și două etaje retrase) și se înalță cu cinci niveluri peste cornișa la bulevard a aripii înalte (P+6 și trei niveluri retrase). Procedeul e straniu – pe înălțimea a cinci niveluri, volumul turnului este numai o sugestie de fațadă, dar acest tip de „mistificare” face parte dintr-un joc expresiv pe care Horia Creangă îl va mai folosi în multe cazuri pentru a da profunzime planurilor de fațadă.

Construirea acestui imobil într-un punct cu mare vizibilitate al noului front al bulevardului Brătianu reprezintă un moment simbolic atât pentru oraș, cât și pentru Horia Creangă. Este prima mare clădire modernistă construită în centru,[26] după noul regim de înălțime impus acestei zone prin Regulamentul din 1928, dar căruia îi forțează limitele.[27] Ea marchează inaugurator transformarea caracterului urban al noii artere, care îmbracă astfel o monumentalitate modernistă, desigur șocantă prin noutate la momentul respectiv, în timp ce, pentru arhitect, imobilul ARO reprezintă consacrarea pe calea modernismului.

1.3 Imobilul Loga

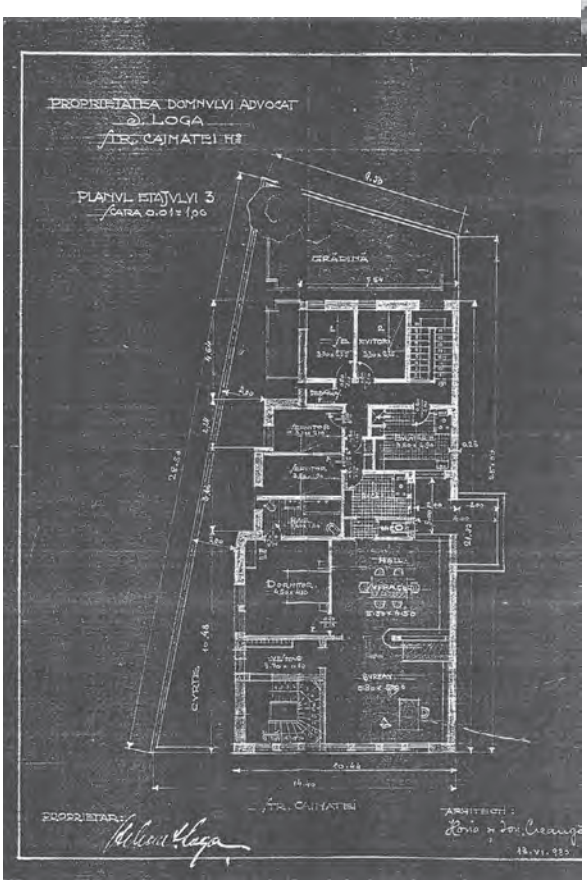
În timpul proiectului ARO, atelierul Creangă semnează în 1930, pentru avocatul Loga, un mult mai modest imobil de apartamente (P+3), pe o parcelă îngustă și adâncă din intrarea Caimatei, o stradă mică, adiacentă zonei centrale.[28] Imobilul cuprinde doar patru apartamente, unul pe fiecare etaj: două, cele mai mari, din etajele 1 și 2, sunt identice; cel de la parter e mai mic, lăsând loc la stradă pentru două garaje; iar apartamentul de la etajul 3 este, de asemenea, mai redus, pentru că tot aici se găsesc și camerele pentru servitori accesibile prin scara de serviciu din fundul parcelei. Distribuția este, evident, constrânsă de îngustimea terenului. Încăperile apartamentelor se desfășoară liniar spre

25 Sullivan, Louis, *The Tall Office Building Artistically Considered*, Lippincott's Magazine, March 1896: „...the indefinite number of stories of offices piled tier upon tier, one tier just like another tier, one office just like all the other offices, an office being similar to a cell in a honey-comb, merely a compartment, nothing more”.

26 Marcel Iancu construise deja casele Herman Iancu (1926), Henri Daniel (1927), Fuchs și Lambru (1928), Chihăescu (1930) și imobilul de mici dimensiuni Poldi Chapier (1929), dar niciuna dintre ele nu beneficia de vizibilitatea noului „centru”.

27 Detalii în capitolul „Imobilele ARO”, în volum.

28 Pe aceeași stradă, Marcel Iancu proiectează, tot în 1932, imobilul Clara Iancu.



● Plan etaj 3

profunzimea parcelei, către o mică grădină de spate, și sunt accesibile prin aceeași intrare cu scară principală, plasată pe fațada laterală pentru a asigura astfel o oarecare decomandare interioară. În afara acestei distribuții neobișnuite pentru un imobil, importanța acestei clădirii, constă mai ales în fațadele moderniste deosebit de simple, care stau dovadă a direcției spre care se îndreptau căutările expresive ale atelierului.

1.4 Imobilul Davidoglu

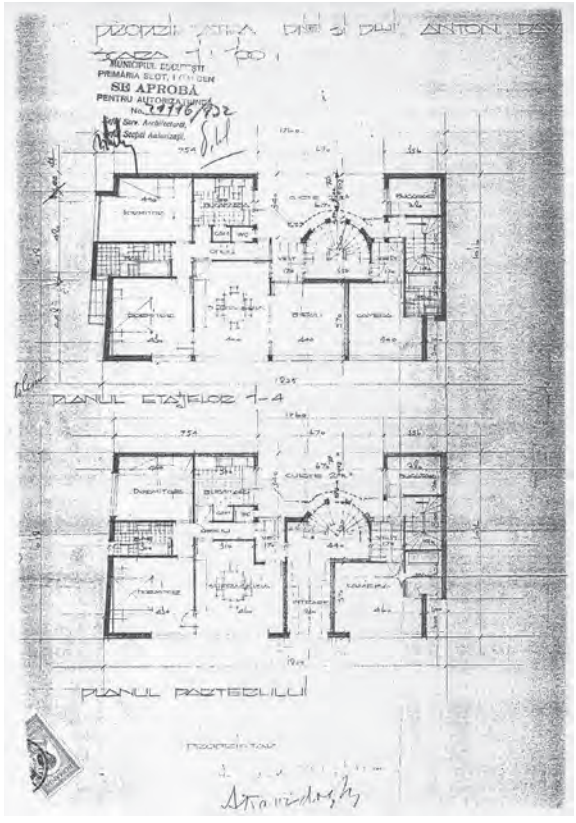


Fotografie de epocă

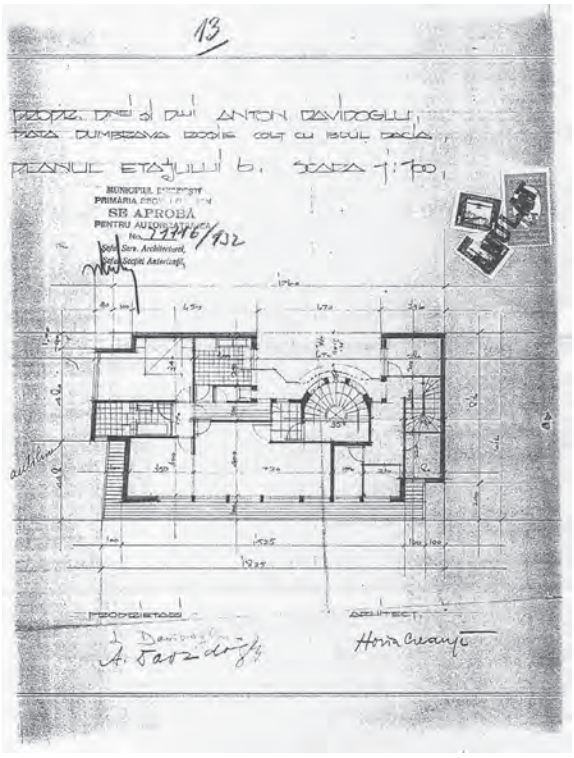
Experiențele definitorii pe care Creangă le-a parcurs prin imobilul ARO și, fără îndoială, prin locuințele individuale pe care le-a proiectat în paralel își găsesc o aplicație aparte în arhitectura imobilului proiectat pentru matematicianul Anton Davidoglu în 1932, pe noul bulevardul Dacia, pe o parcelă de colț cu latura lungă către actuala piață a Spaniei (în epocă, Str. Dumbrava Roșie). Este un imobil de o modernitate rafinată, diferit de cele anterioare atât prin dimensiuni (mult mai mic decât imobilele Gheorghiu-Pop sau ARO, dar mult mai impozant decât Loga), cât și prin elaborarea plastică.

Schematic, este o prismă paralelipipedică, cu parter înălțat, patru etaje și un etaj retras, din care s-a extras curtea de serviciu/lumină, spre care este poziționat dispozitivul acceselor. În interiorul acestui volum, arhitectul raționalizează la maximum spațiul, învăluind scara principală cu o pasarelă care permite existența unei singure scări de serviciu pentru cele două apartamente pe etaj; în apartamente, renunță complet la tradiționalul hol, reducându-le astfel la schema, azi devenită clasică, a apartamentului cu trei camere decomandate.

Suprafața exterioară a acestui volum simplu prezintă o compoziție foarte elaborată, care ia în seamă vizibilitatea diferită din cele două spații urbane adiacente și îi conferă o sculpturalitate neașteptată. Imobilul apare ca o plauzibilă interpenetrare de volume, în care cel major (spre piață) este decroșat de limitele parcelei prin diverse artificii de fațadă, căutând și o oarecare detașare față de limitele parcelei de care, de fapt, se alipește, conform regulamentului zonei. Sugestia interpenetrării de volume, folosită și la imobilul ARO, este întărită aici de compoziția fațadelor, unde planuri frontale se decalează asimetric creând un efect de profunzime, de porozitate, a fațadelor. Acest joc compozițional este un procedeu poetic, probabil menit să atenueze duritatea simplei alternări orizontale de parapete și benzi de ferestre, dizolvând-o într-o percepție ambiguă care conferă fațadelor o spațialitate proprie și îi conferă imobilului o altă scară, mai puțin monumentală. Faptul că este vorba despre o căutare expresivă îndreptată cu coerență în această direcție se confirmă prin compararea fațadei din autorizație cu cea finală. De altfel, atât tema autonomiei clădirii față de parcelă, cât și cea a profunzimii sculpturale a fațadei nu sunt simple speculații sau un joc ale întâmplării, pentru că se vor regăsi cu consecvență în proiectele următoare.



● Plan parter, planuri etaje 1–4

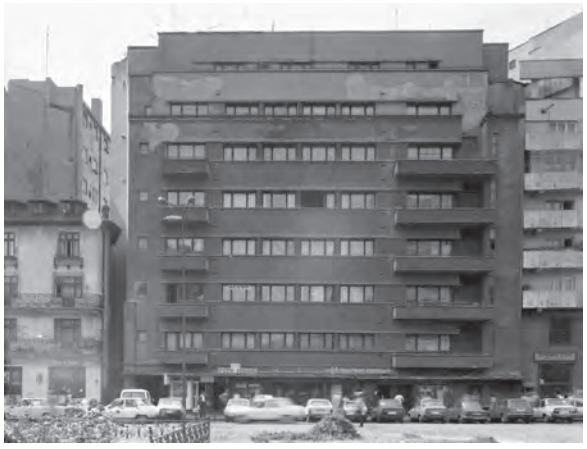


● Plan etaj 6



● Detaliu intrare. Fotografie actuală

1.5 Imobilul Dimitrescu



● Fațada către Strada Lahovary, anii '90

Un an mai târziu, în 1933, Horia Creangă semnează proiectul unui imobil în piața Lahovary, pe o parcelă de 860 de metri pătrați în proprietatea profesorului universitar Barbu Dimitrescu. Imobilul este comparabil ca mărime cu cel din Schitu Măgureanu, dar este un imobil modernist de foarte mare vizibilitate urbană. Această desfășurare de 28 de metri la stradă nu s-a aprobat însă ușor, proprietarul fiind nevoit să ceară pe parcurs o serie de derogări de la reglementările în vigoare care cereau distanțare de vecinătatea din stânga, înălțime mai mică decât cea propusă prin proiect și „o fațadă cu linii clasice", considerată necesară ca fundal al statuii lui Alexandru Lahovary din centrul pieței.[29] Comisiunea Specială acordă până la urmă toate derogările, care s-au dovedit, de altfel, salutare pentru arhitectura pieței, creând un front puternic care susține perspectiva de pe strada Dorobanți, front care va fi continuat în același spirit.[30]

Blocul, o lamă înaltă de 20 de metri, cu șapte etaje, din care ultimele două retrase, este așezat peste un parter mai înalt care cuprinde și spații comerciale. Este perfect liniară spre piață și, datorită formei parcelei, mai neregulată spre curtea posterioară, care nu mai este însă o simplă curte de serviciu, ci un spațiu de primire în care se mai găsesc casa portarului și garajul și spre care se orientează diverse camere principale; are o arie mare (aproape jumătate din întreaga parcelă) și este accesibilă din stradă printr-un pasaj de o travee.

Volumul simplu al barei, articulat cu fronturile învecinate printr-o formulă de decroșări și scăderi de înălțime, este tratat ca o suprapunere pe verticală a trei registre majore. Registrul parterului, cu funcțiune comercială la stradă, este tratat cu o anumită libertate compozițională, ceea ce face ca suprafața vitrată să elibereze local stâlpii structurii. Registrul dominant al etajelor curente etalează ferm alternanța de orizontale ale benzilor de ferestre și parapetelor între cele două plinuri ale articulațiilor cu parcelele vecine, dar o filtrează asimetric spre capete. Aici, planeitatea orizontalelor este oprită de balcoanele din stânga și de logiile din dreapta, unde arhitectul reduce înălțimea benzii de parapet cu ajutorul unui relief care aduce o parte a parapetului într-un plan mai avansat, un procedeu pe care îl va relua în alte proiecte. Sugestia celor două registre verticale cu profunzimi asimetrice redesenează astfel neutralitatea orizontalelor. În același timp, registrul etajelor retrase, dintre care ultimul cuprinde camere de serviciu, se naște treptat și ușor asimetric din masa celui principal, astfel încât nu mai există o delimitare netă între ele. Această ambiguitate pare să fie o altă declinare a temei minore a interpenetrării de volume, care în realitate nu există, apărută la imobilul Davidoglu, și îi conferă imobilului o anume independență elegantă în frontul pieței. Între registrul parterului și restul clădirii, reapare acel fin registru intermediar

29 APMB–DT, dosar autorizație de construcție 316/1933, Sector 1 Galben. Motivația pentru fațada modernistă nu este în dosar, dar Comisiunea Specială decide în 27 iulie 1933 că noile fațade „se pot încadra într-o arhitectură clasică fără să distoneze".

30 G.M. Cantacuzino va construi blocul Bragadiru un an mai târziu.

○ Planuri redesenate în capitolul dedicat al cărții, p. 235


DIVERS

folosit și la imobilul ARO, reluând ideea detașării unei mase puternice de un parter relativ independent.

În spatele acestei compoziții de fațadă, imobilul este compus din apartamente accesibile printr-o singură scară principală, dispusă central și bine luminată, și prin două scări de serviciu plasate în articulația cu imobilele vecine. Apartamentele sunt variate ca mărime și ca număr la palier – au între trei și cinci camere mari –, sunt diferite de la etaj la etaj, ceea ce sugerează, poate, ideea unei libertăți a ordinii spațiale față de structură. Distribuția camerelor este perfect modernă, iar prezența într-unele dintre ele a dispozitivului birou-sală de așteptare imediat lângă intrare dă indicații asupra profesiilor liberale ale locuitorilor lor. De altfel, la etajul cinci, s-a găsit o vreme și atelierul lui Horia Creangă.[31]

În concepția celor trei imobile – ARO, Davidoglu și Dimitrescu – găsim afirmarea explicită a întregului vocabular și totalitatea temelor compoziționale care se vor afina în timp, pentru a produce cele două capodopere ale lui Creangă: imobilul Ottulescu și imobilul Malaxa.

1.6 Imobilul Ottulescu



Fațadă către Strada Victor Manu, 2007



Prima variantă a fațadei

Proiectul făcut în 1934 pentru avocatul Ottulescu este, probabil, cel mai complex și mai poetic dintre imobilele de raport ale echipei Horia Creangă. Imobilul se găsește pe o stradă centrală unde regimul de construcție dicta o construcție cuplată, iar pe parcela cu care se învecina în stânga proprietatea Ottulescu se găsea deja o splendidă vilă urbană, Casa Disescu, la calitatea arhitecturală a căreia e puțin probabil ca Creangă să fi rămas insensibil, în ciuda intransigenței lui privitoare la oficializarea „stilului național”.[32] Clădirea realizată întoarce un calcan spre casa Disescu, dar proiectul prim prezintă imobilul privind spre Casa Disescu și grădina ei, spre care ar părea că întreaga compoziție trimite o reverență, de la orientarea marcată a desenului de fațadă la reducerile gradate de înălțime către această vecinătate.[33] Intenția compozițională de reducere a scării aparente a imobilului pe care Horia Creangă o introduce aici se suprapune peste temele obișnuite folosite până la acel moment (desfășurarea marilor orizontale suprapuse și tripartiția cu implicitele lor conotații monumentale, profunzimea fațadei și falsa articulare de volume, cu toate artificiile aferente etc.), iar din această suprapunere rezultă complexitatea și poetica fațadei principale. Compoziția nu se schimbă substanțial nici după întoarcerea întregului proiect „în oglindă”, când Primăria cere calcan către casa Disescu, iar Creangă nu are când să facă alt proiect. Modificările care apar față de proiectul inițial sunt, probabil, și consecința eliberării fortuite de condiționarea inițială, compoziția căpătând o anumită autonomie,

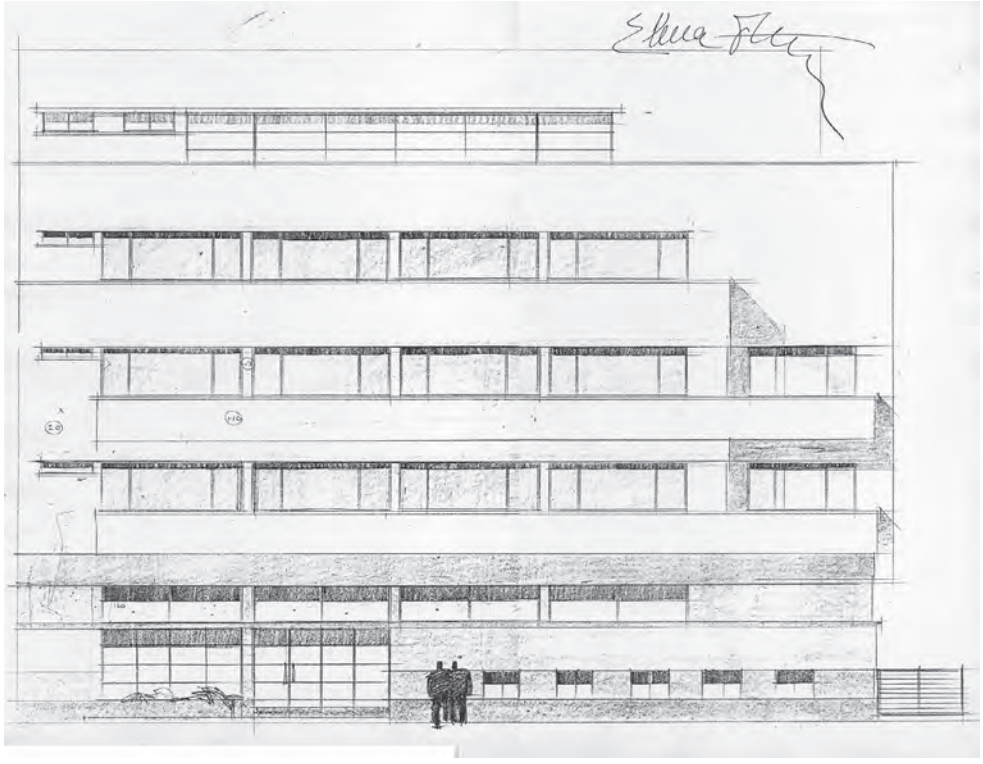
31 Patrulius, Radu, *Horia Creangă – omul și opera*, Ed. Tehnică, 1980.

32 Casa Disescu, a cărei formă actuală este dată de Grigore Cerchez și Alexandru Clavel, este unul dintre reușitele „stilului național”.

33 În lipsa confirmărilor scrise, această interpretare rămâne doar o ipoteză. De altfel, rămânând tot în domeniul speculațiilor, putem afirma că morfologia casei Disescu prezintă anumite familiarități cu vila Groza de la Deva și cu simplitatea culelor pe care Creangă le admira.

dar pierzându-și din probabilele semnificații. De altfel, natura acestor schimbări pare să confirme ipoteza prin care complexitatea plastică și poetica acestei construcții sunt generate de vecinătatea casei Disescu.

Cele trei registre sunt la fel de citibile ca și în imobilele anterioare, dar mai prelucrate. Registrul prim, un soclu îmbrăcat în marmură neagră și compus din parter și mezanin (cel din urmă joacă rolul registrului de tranziție semnalat la imobilele ARO și Dimitrescu), este o noutate atât în plastica volumetrică, precum și în organizarea spațială a imobilului, care îi întărește masivitatea gravitațională. Față de varianta realizată, în proiectul deschis spre Casa Disescu, orizontala dintre parter și mezanin este mult prelungită și mult mai prezentă la nivelul străzii, parcă dizolvând clădirea de dimensiuni mari într-o aparență mai domestică. Registrul celor trei etaje principale este dominat de orizontalitatea benzilor de ferestre și parapete, dar în care intervine tema compozițională a reducerii scării, mai puternică în proiectul inițial decât în varianta finală. Am putea chiar afirma că în varianta inițială este ușor descifrabil un prim plan cu două fațade la scări urbane diferite, articulate pe un plan de fond mai retras, legate prin registrul soclului unificator și echilibrate între ele prin asimetria pronunțată a acestuia. Fațada finală, mai indiferentă spre Casa Disescu, e mai unitară, păstrând continuitatea orizontalelor primelor două etaje. Ea se percepe prin patru planuri frontale succesive, cel mai apropiat, al parapetelor îngustate după procedeul descris la imobilul Dimitrescu, fiind și cel mai transparent. Registrul ultim, al nivelului celui mai retras, se naște organic din cel precedent și este tratat în varianta finală mult mai imaterial și mai subtil decât în prima, ceea ce pare să reducă înălțimea întregii clădiri; poate că nici această schimbare nu este complet

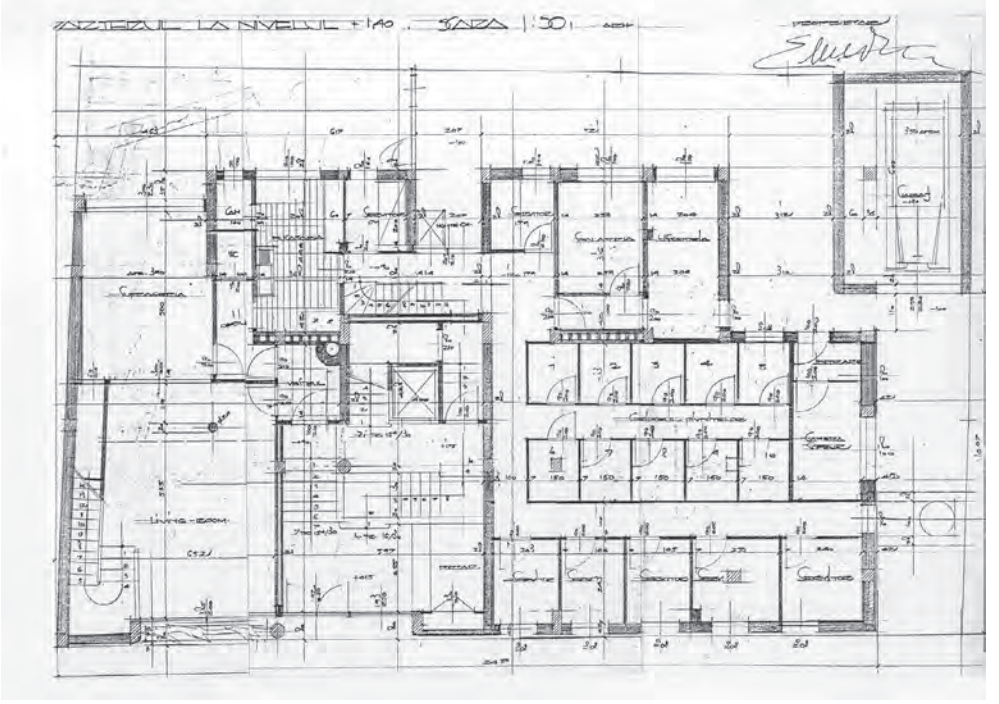


● Ultima variantă a fațadei, proiectul de execuție (întoarcere în oglindă a proiectului inițial). Toate planurile care urmează sunt extrase din proiectul de execuție.

independentă de vecinătatea casei Disescu, poate că este doar un exercițiu pe care îl va relua în imobilul Malaxa. El devine al patrulea plan compozițional al fațadei.

Organizarea funcțional-spațială a imobilului ne relevă alte aspecte ale complexității acestui proiect. Imobilul are un plan dreptunghiular foarte compact, în care, în afara calcanului obligat dinspre Casa Disescu, singurul contact cu limitele parcelei este volumul parter al garajului. Conform uzanțelor, clădirea are două accese – cel principal, din stradă, iar cel de serviciu, din curtea posterioară –, dar acestea sunt convergente în zona perfect demarcată a dispozitivului celor două scări și două lifturi, ceea ce reprezintă o inovație și confirmă căutarea de raționalizare a distribuției.

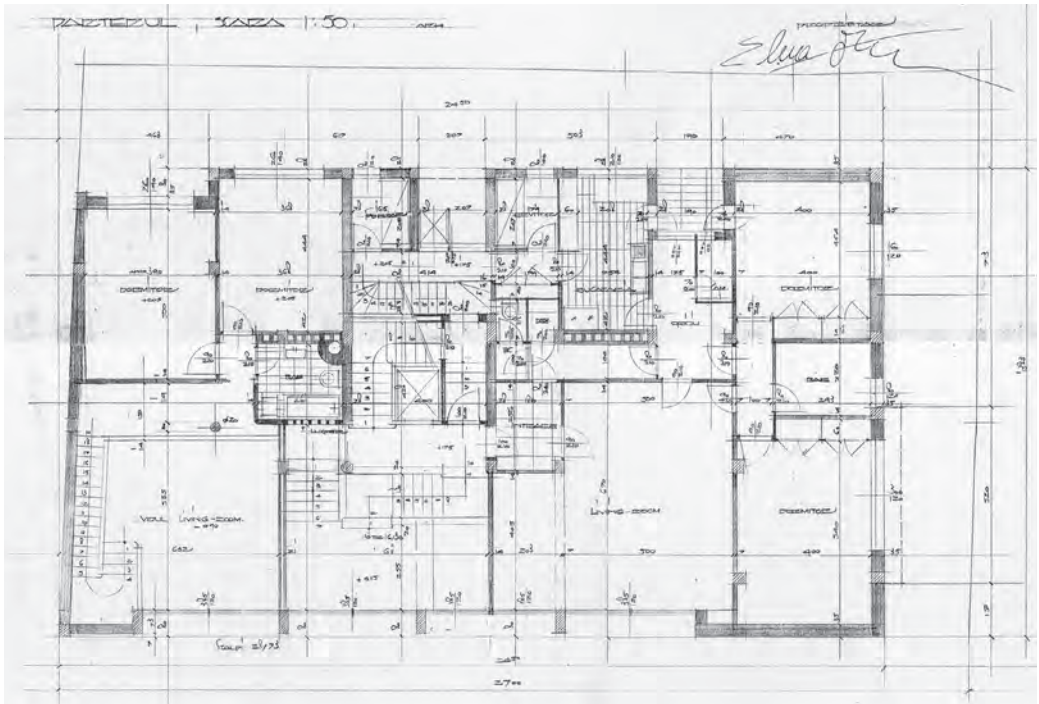
Apartamentele, în număr de două la parter și mezanin – șase la etajele principale (două la scară) și patru studiouri la ultimul nivel –, sunt toate foarte moderne și luxoase; li se adaugă camerele de serviciu, toate la parter. Partea cea mai interesantă este însă organizarea lor neobișnuită pe etaje, care sugerează că ne-am afla în fața primei și singurei încercări de plan liber într-un imobil de apartamente. Afirmația pare hazardată la prima vedere, pentru că nu putem vorbi despre o adevărată independență a organizării spațiale față de o ordine structurală neutră, dar o analiză mai atentă ne arată că trama structurală, destul de simplă și clară, este dictată de organizarea etajelor 1 și 2, cu a căror ordine spațială coincide perfect. În etajul 3, apare deja o primă perturbare a acestei coincidențe, dar minoră, ea petrecându-se în planul fațadei. În schimb, parterul, mezaninul și ultimul nivel se organizează liber într-o ordine proprie, parțial independentă de cea structurală, și care pune local în evidență forța expresivă a „stâlpului liber”. Astfel, parterul



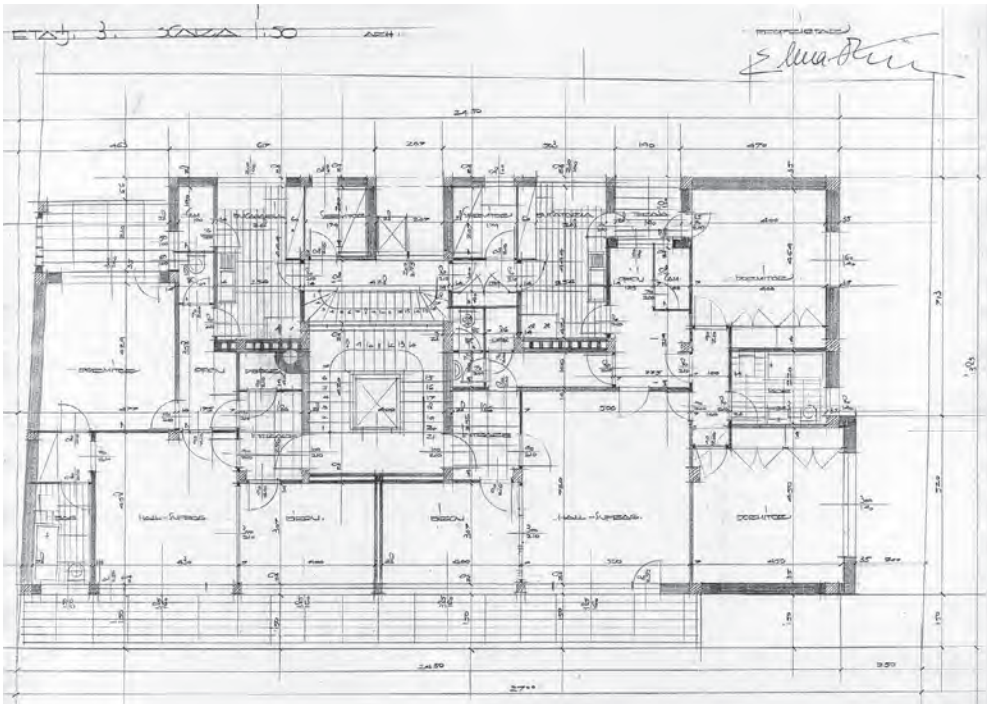
● Plan parter, nivel inferior

și mezaninul sunt compuse ingenios și sculptural după o schemă de accese denivelate la cele două apartamente și la nodul vertical. Holul de intrare care se conformează acestei formule este controlat spațial de un stâlp rotund liber, devenit pivot al compoziției și care este anunțat de un al doilea, de partea opusă a peretelui vitrat al intrării, la nivelul străzii. Din acest hol se accede în coborâre la un studio luxos, un duplex cu gol pe două niveluri. Este cel mai modern apartament proiectat de Horia Creangă, cu un spațiu fluent, punctat de prezența unui alt stâlp liber, care se regăsește și în galeria deschisă spre gol a dormitoarelor.

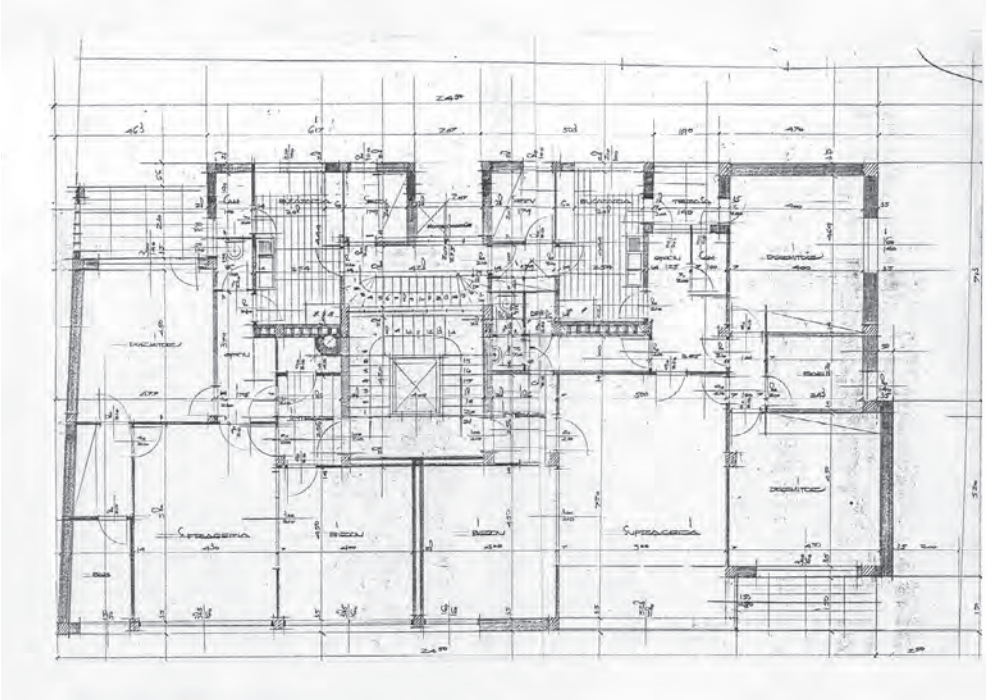
Tot la nivelul intrării, dar în partea dreaptă, se găsesc încăperile de serviciu, iar nonconformismul acestei distribuții spațiale a parterului este remarcabil, o dată prin plasarea la același nivel a unui apartament de lux și a camerelor de serviciu, apoi prin conceperea accesului la apartamentul de lux în coborâre și, în fine, prin deschiderea acestuia la nivelul străzii. Toate servituțile care rezultă din aceste opțiuni sunt rezolvate de Creangă cu mare abilitate, începând cu conformarea dispozitivului de denivelări ale holului în jurul stâlpului liber și al felului în care aceasta se reflectă în planul plafonului, până la modul în care se face filtrarea luminii și aerisirea camerei de zi a duplexului prin fațada principală. Mai puțin spectaculos, dar la fel de liber, este organizat și etajul 4, cu mai multe studiouri concentrate pe un hol amplu, total vitrat spre terasă. Stâlpii rotunzi ai structurii sunt lăsați liberi atât în elegantul hol de etaj, cât și în studioul cel mai important. Se poate afirma fără teamă că imobilul Ottulescu are organizarea spațială cea mai modernă și mai interesantă, nu numai din creația lui Horia Creangă, ci și din România interbelică.



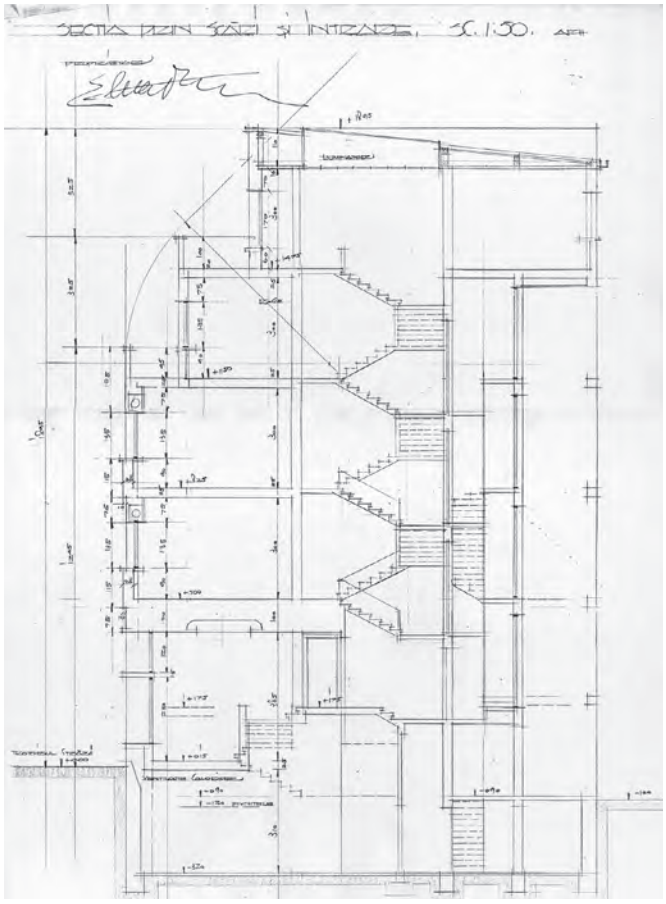
● Plan parter, nivel superior (cota intrării)



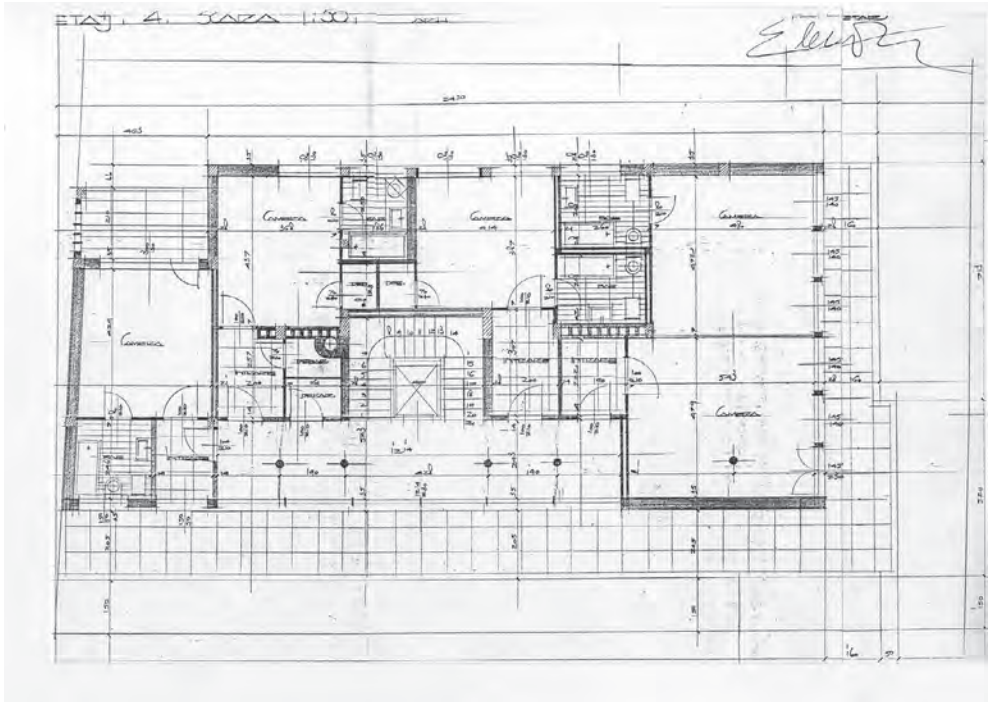
● Plan etaj 3



● Plan etajele 1–2



● Secțiune transversală



● Plan etaj 4 (nivelul terasei)



● Fotografie din anii '90



● Hol de intrare, anii '90





● Detaliu fațadă. Fotografie actuală



● Hol de intrare. Fotografie actuală



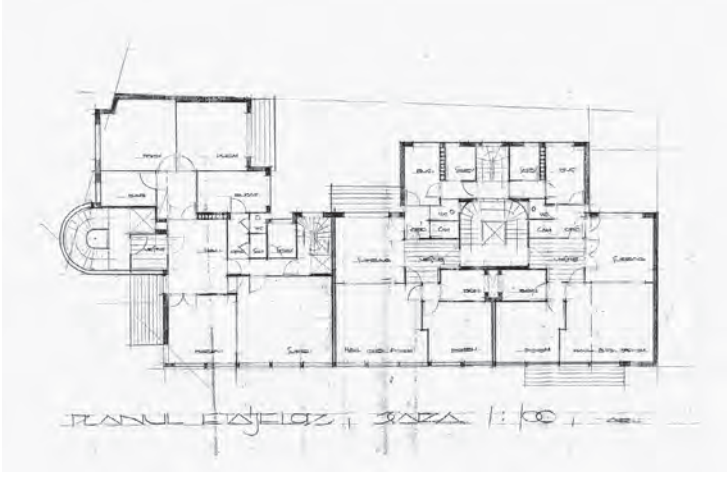
Duplexul de la nivelul inferior.
Fotografie din anii '90



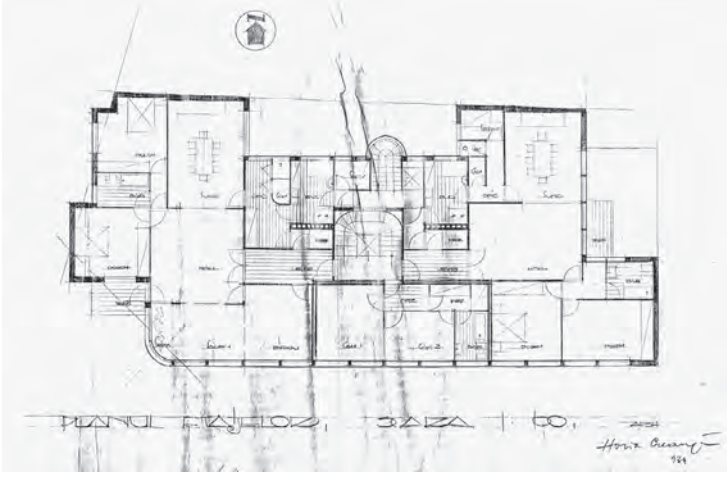
Holul de la etajul 4. Fotografie din anii '90

1.7 Proiect pentru un imobil de apartamente

Tot din aceeași perioadă dispunem de câteva planșe a două variante de studiu pentru un imobil de raport cu magazine la parter, așezat într-o intersecție de străzi. Proiectul nu poate fi reconstituit, dar planșele au valoarea deosebită a unor *repentis*-uri, mărturisind despre demersul arhitectului spre definirea acestei tipologii de locuire. Se poate observa cum forma generală a clădirii se clarifică, curțile de serviciu capătă o geometrie mai controlată, toată planimetria se simplifică și – de subliniat – își caută expresia prin lucrul cu volumul: aduce în punctul de interes un plin masiv și simplu (peretele unei coloane de dormitoare, detașat de planul de fond al fațadei), procedeu pe care îl folosește și cu alte ocazii, iar acest plin va deveni, desigur, volumul cel mai înalt, care se va articula cu celelalte, procedeu, de asemenea, specific. Este și unicul exemplu în care arhitectul încearcă să folosească forme curbe.



Plan etaj curent, varianta 1



Plan etaj curent, varianta 2

1.8 Imobilul Nedioglu



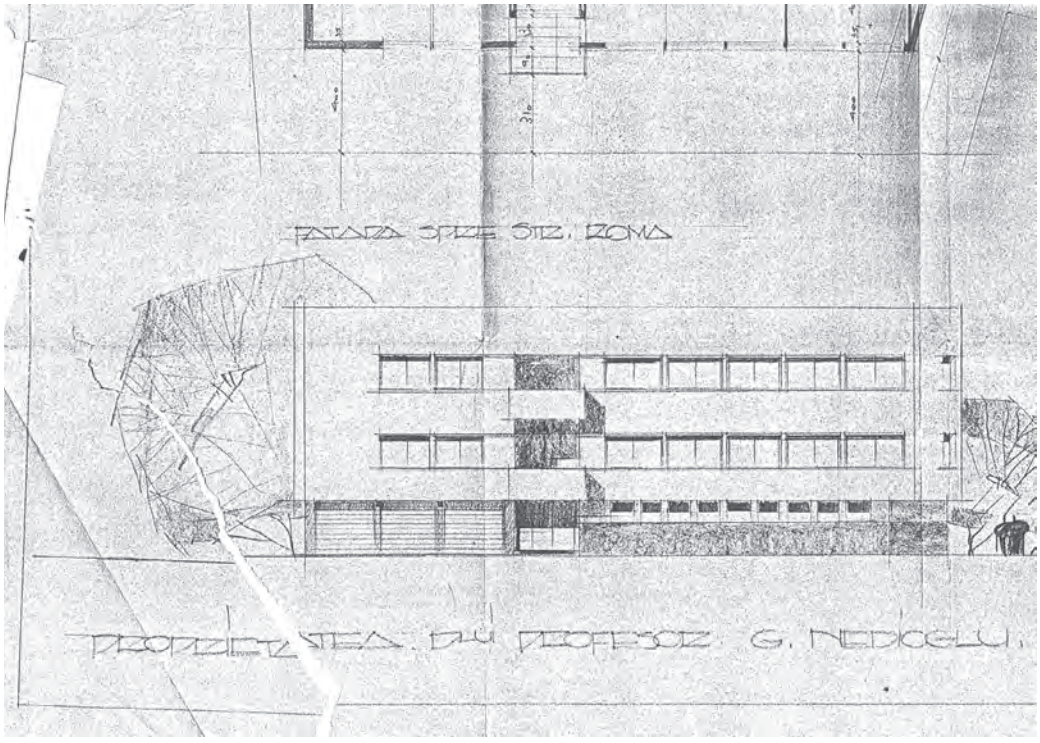
● Fotografie actuală

Între 1935 și 1936, Horia Creangă proiectează pentru profesorul Gheorghe Nedioglu un elegant imobil de dimensiuni mai reduse, în luxosul parc Bonaparte (la intersecția străzilor Roma și Paris cu piața Confederației), al cărui dosar de autorizație este deosebit de semnificativ pentru tatonările privind definirea tipurilor de locuințe și a așteptărilor privind arhitectura lor, poate și a ocolirii reglementărilor în vigoare, într-un moment în care modernizarea și densificarea țesutului dădea naștere acelui hibrid tipologic între scara locuinței plurifamiliale și a vilei individuale. Problema acestei construcții este aceea de a proiecta un mic bloc de apartamente care să corespundă imaginii de vilă impuse de regulamentele în vigoare pentru parcelarea Bonaparte, adică să aibă maximum parter și două etaje și să se cupleze pe o latură cu clădirea de pe strada Paris, în condițiile în care proprietarul voia să exploateze mai mult decât îi permitea regulamentul suprafața de 446 de metri pătrați a lotului.[34]

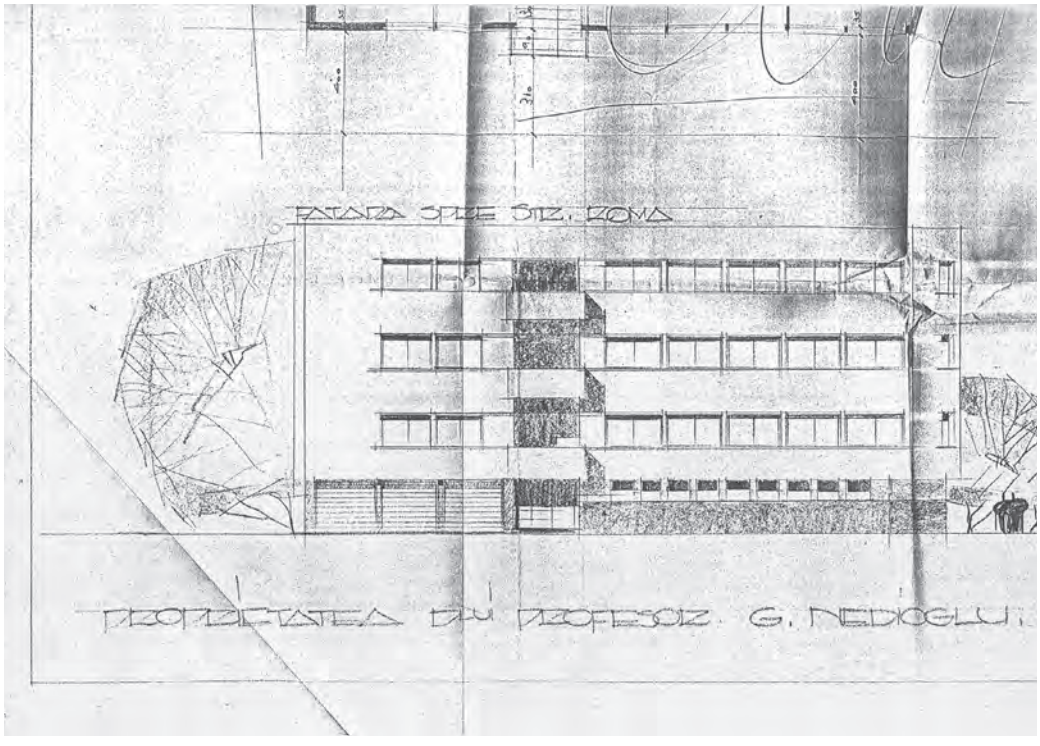
Primul proiect, aprobat în 1935, se conformează acestor prescripții. Este un imobil P+2, cu parterul ocupat de garaje și camere de serviciu. Cele două etaje au câte două apartamente distribuite de o parte și de alta a dispozitivului de acces vertical care, ca și la imobilul Ottulescu, cuplează scara principală și cea de serviciu. Este compus din două registre orizontale care se întorc în unghi obtuz și pe fațada scurtă, continuitatea lor fiind întreruptă numai de consola balcoanelor de peste intrare. Este evident conceput în remanența imobilului Ottulescu, dar fără aceeași subtilitate, iar forța parterului îmbrăcat în marmură neagră este desigur prea puternică în raport cu registrul etajelor – aspect pe care Creangă e puțin probabil să nu-l fi remarcat. Nu știm cum se vor fi desfășurat discuțiile dintre Horia Creangă și proprietar, dar știm că, în ianuarie 1936, Nedioglu solicită o derogare de la regulament pentru a construi încă un nivel. Fațada proiectului cu parter și trei etaje supus spre aprobare capătă astfel un raport mai favorabil între cele două registre, dar cererea este refuzată din pricina calcanului prea înalt spre strada Paris, o stradă de vile cu două, maximum trei niveluri. Nedioglu revine cu o nouă cerere, în februarie 1936, însoțită de o a treia fațadă, în care nivelul ultim joacă foarte abil rolul registrului retras din imobilele de raport anterioare și care introduce, prin retragerea substanțială de pe latura dinspre strada Paris, o interesantă dinamică volumetrică. Chiar și întreruperea, la acest ultim nivel, a filei verticale de balcoane de peste intrare este bine venită și, pusă în relație cu golul orizontal de sub copertina ultimului nivel, creează un echilibru compozițional mai complex. Desenul acestei a treia variante este în mod cert cel mai interesant, dar nu mai interesant decât răspunsul primăriei din 10 martie 1936, care, deși acceptă supraetajarea, cere o nouă fațadă din care să reiasă „aspectul de vilă al construcției”.[35] Ca urmare, în 26 martie, Nedioglu face un memoriu în care susține stilul și caracterul de vilă al proiectului, memoriu de care Creangă nu credem că ar fi

34 Vilele învecinate, casa inginer Miclescu și casa profesor Ghețu, aveau doar parter și etaj. Astăzi, situația este schimbată, casa Ghețu fiind reconstruită cu înălțimi mult mai mari, care scot din scară ambele construcții semnate Creangă.

35 APMB–DT, dosar autorizație de construire 404/1936, fond Sector 1 Galben.



● Fațada primei etape de construcție, 1935



● Variantă intermediară de fațadă (supraetajare), 1936



● Fotografie actuală

fost străin. Este puțin probabil ca profesorul Nedioglu să citeze ca referință de autoritate *Wasmuth Lexikon der Baukunst* (vol. IV, pp. 664–665), pentru a argumenta ideea că fațada unei vile se caracterizează în primul rând prin simplitate geometrică.[36] În memoriu, se mai susține și necesitatea coerenței stilistice a întregii clădiri, cu casele învecinate, dintre care una apropiată este chiar casa Miclescu, proiectată modernist tot de Creangă, în 1930. Fațada este acceptată, dar interzicând copertina de la ultimul nivel, atât de oportună compozițional.

Mai departe de clădirea propriu-zisă, istoria avizării acestui imobil pune în lumină două aspecte relevante: pe de o parte, găsim grija administrației de a nu afecta caracterul cartierelor de vile, dar și nesiguranța ei în această privință; pe de altă parte, reiese convingerea arhitectului (probabilul sfătuitor al proprietarului) că plastica arhitecturală, în primul rând plastica simplității, este singura condiție pentru a asigura unitatea unei străzi sau a unui cartier, idee consistentă, de altfel, cu textele sale.[37]

36 De altfel, argumentele aduse sunt destul de confuze, așa cum era și definiția vilei în literatura de specialitate românească. Ca exemplu, în memoriu se spune: „Ca model clasic de astfel de clădire este dată Willa d'Este din Tivoli, caracterizată tocmai prin simplitatea geometrică a construcției, cu câte un lung șir de ferestre simetrice de-a lungul fațadei celor trei etaje ale edificiului", pentru a argumenta, altminteri destul de specios, stilistica imobilului.

37 *Cf. infra* capitolul „Textele lui Horia Creangă", în volum.

1.9 Imobilul Burileanu-Malaxa

Dacă imobilul Ottulescu este, probabil, cel mai sculptural și cel mai complex ca organizare interioară, imobilul Burileanu-Malaxa, proiectat între 1935 și 1936, este exprimarea cea mai rafinată a tuturor temelor compoziționale pe care Horia Creangă le-a urmărit în proiectarea imobilelor de apartamente. Dar numai evoluția acestora nu ar fi suficientă pentru a explica pe deplin arhitectura noului imobil; au avut, fără îndoială, greutate și experimentele plastice ale vilelor Cantacuzino (1934) și C. Mateescu (1935) și, mai ales, începuturile colaborării cu Malaxa la marile sale uzine, unde, pe de o parte, Horia Creangă are ocazia să-și desfășoare temele simplității și orizontalității în compoziții ample, fără constrângeri de teren și de scară urbană, iar pe de altă parte, intră în contact direct cu lumea fascinantă a tehnologiei moderne. Din sinteza tuturor acestor experiențe, va reieși poezia abstractă și elegantă a imobilului Burileanu-Malaxa, ultimul pe care Creangă îl construiește pe tronsonul de bulevard Brătianu-Take Ionescu edificat în acea perioadă. Se poate chiar stabili și o anumită simetrie peste timp cu Imobilul ARO, care măsoară distanța parcursă de arhitect în mai puțin de zece ani: ambele clădiri sunt amplasarea pe același bulevard și sub același regim de construcții, cu parter comercial, tot la o intersecție față de care se conformează construcția, ambele înlocuiesc prin afirmații moderniste puternice o veche casă boierească.[38]



● Fotografie actuală

Spre deosebire de Palatul ARO, noul imobil este o lamă dreptunghiulară de opt etaje (ultimul retras), perfect simplă, aliniată pe latura de 52 de metri spre bulevard, formată din două tronsoane aproape identice, în care diferă doar tratarea extremităților, ca răspuns la situația urbană diferită: pe o parte, lama se cuplează cu parcela învecinată, iar spre strada Rosetti oferă o fațadă îngustă (10 metri) de o verticalitate tăioasă, pentru care arhitectul refuză teșirea reglementară a colțului clădirii și eliberează doar parterul în jurul unui stâlp structural care rămâne aparent.[39] Lama este total detașată de latura din spate a parcelei, iar curtea posterioară (cu spațiile de serviciu) se deschide și ea cu latura îngustă spre strada Rosetti, accentuând detașarea.



● Fotografie de epocă

Organizarea spațial-funcțională este neobișnuit de simplă și clară. Parterul este ocupat în întregime de spații comerciale și agenții, care se organizează liber în jurul structurii regulate care decurge din concepția celor opt etaje. Cele două holuri de acces în imobil, de o extremă eleganță, sunt controlate de câte un stâlp liber, dar într-o manieră mult mai austeră decât la imobilul Ottulescu. Concepția celor două tronsoane este similară, cu două apartamente la palier pentru primele

38 În cazul imobilului Burileanu-Malaxa, proprietatea de pe strada Rosetti (pe atunci Clemenței) 12, fusese achiziționată în 1888 și construită pentru familia Costescu-Comăneanu, a cărei moștenitoare o locuia împreună cu soțul ei, cunoscutul pediatru al vremii Octav Burileanu. Tăierea/alinierea tronsonului de bulevard Brătianu a trecut peste o mare parte a terenului, drept care dr. Burileanu pune la dispoziție terenul, în înțelegere cu Malaxa, care s-a ocupat de construcție. Mai știm și că familia Burileanu avea în proprietate 5 apartamente, pe numele diverșilor membri ai familiei, restul fiind vândute altor proprietari.

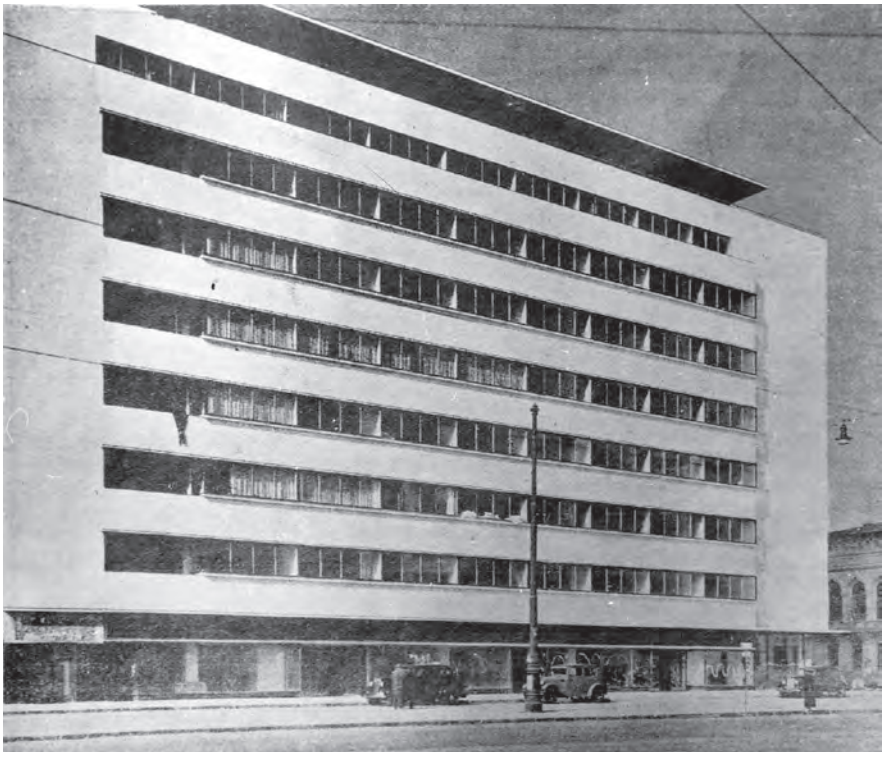
39 Pentru această îndrăzneală modernă trebuie să obțină o derogare. Procedeul este, de altfel, asemănător cu cel folosit la imobilul ARO Brătianu. *Cf. infra*, Anca Iliescu, capitolul „Imobilele ARO", în volum.

○ Planuri și fațade redesenate în capitolul dedicat al cărții, p. 236

șapte etaje, la ultimul, cel mai retras, găsindu-se camerele de serviciu și, la unul dintre tronsoane, încă un apartament. În condițiile în care la ultimul nivel se instalase deja uzanța „studiourilor", această distribuție este un alt exemplu al libertăților pe care Horia Creangă și le lua dacă acestea contraveneau logicii interne a proiectului.

Apartamentele de patru camere de la mijlocul barei sunt identice, diferențele apărând doar la cele de trei camere de la capetele barei. În desenele arhitectului, apare pentru prima oară denumirea de *living room* în loc de *salon* sau *hall* din proiectele anterioare, ceea ce nu face decât să confirme terminologic vizibila modernizare tipologică a apartamentului, pe care Creangă o urmărea evident. Apartamentele sunt generos dimensionate (chiar și în zonele de servicii, ceea ce se întâmpla mai rar în apartamentele bucureștene, unde spațiile servitorimii erau foarte reduse și fără preocupări de confort), iar calitatea și simplitatea detaliilor se înscriu perfect în linia rafinată a întregii construcții. Un rol aparte în distincția spațiilor interioare îl joacă prezența benzii continue de fereastră, a cărei tâmplărie metalică de o calitate excepțională trece nestingherită prin fața pereților despărțitori, în buna tradiție a fațadei libere pe care Creangă reușește să o aplice în acest imobil.

Inovația funcțională principală este însă legată de rezolvarea nodului vertical de circulație, pe care Creangă căutase constant să-l simplifice, aducând tot mai aproape sau cuplând cele două accese verticale, principal și de serviciu. În ambele tronsoane, accesul principal se face numai prin cele două ascensoare așezate simetric în lateralele elegantului palier, în vreme ce accesul de serviciu se face printr-un alt lift, plasat în golul scării în trei rampe dinspre curtea din spate. Palierul scării și palierul principal, al lifturilor, comunică și sunt separate în același



● Vedere dinspre B-dul I.C. Brătianu (G. Magheru).
Fotografie de epocă



● Detaliu fațadă. Fotografie din anii '90

timp printr-un splendid panou vitrat cu sticlă mată, a cărui ușă dublă anulează segregarea tradițională dintre circulația proprietarilor și cea a servitorilor.[40] În acest fel, Horia Creangă reușește să depășească total funcționalitatea tradițională a imobilului haussmannian.[41]

În privința plasticii exterioare, cel mai șocant aspect este îndrăzneala modernistă a opțiunilor compoziționale de fațadă, care diminuează desigur efectul sculptural al porozității prin suprapuneri de planuri frontale decalate, atât de vizibile în imobilul Ottulescu, dar care accentuează simplitatea geometrică – crezul cel mai afirmat al arhitectului. Desenului fațadei principale urmărește perfect structurarea imobilului. În consecință, fațada principală se percepe ca o suprafață de benzi orizontale continue de ferestre și de parapete detaliate tehnic cu mare eleganță, care se nasc din planul frontal al unei suprafețe pline structurale, pornind din stânga, din golul mai profund decupat al logiilor și se opresc în partea dreaptă printr-o decroșare fină față de plinul masiv, a cărui verticalitate consistentă o susține ca un plan de fond. Această suprafață este, de fapt, „tabloul" unei fațade libere care se detașează de planul structural, ceea ce – dată fiind continuitatea cu care Horia Creangă își prelucra procedeele compoziționale – poate fi interpretat și ca maxima abstractizare a elementului de relief decantat din motivul *bow-window*-ului, folosit deja în imobilul Davidoglu, și transformarea

40 În majoritatea cazurilor, scările servitorilor din imobilele bucureștene – ca și în cele haussmanniene, de altfel – sunt meschine, incomode și fără lift.

41 De altfel, în perioada anilor '30, tendința pariziană era mai degrabă cea de înlocuire a „camerelor de bonă" de la mansardă cu luxoasele studiouri sau *penthouse*-uri de la nivele retrase, așa cum Horia Creangă făcuse în imobilul Ottulescu.



Hol de acces. Fotografie din anii '90



Palierul scărilor și palierul liftului. Fotografie actuală



Apartament. Fotografie din anii '90

lui într-un mare plan detașat de fațada clădirii.[42] Fațada laterală este tratată în două registre verticale categorice, unul mai îngust, ritmat de parapetele metalice ale logiilor de la apartamentele de colț, iar al doilea, ceva mai lat și puțin retras, rămânând un simplu plin vertical. Astfel, fațada laterală se percepe ca o alăturare a două lame înguste, ușor alunecate între ele, ceea ce le conferă o incisivitate modernistă puțin întâlnită în arhitectura imobilelor vremii. Fațada posterioară, foarte vizibilă din strada din spate, reflectă și ea organizarea etajului curent, dar cu mijloace mai puțin sofisticate: plinuri cu goluri decupate după același principiu, capăt, masă dominantă, capăt. Volumul este încheiat la partea superioară, nu prin dizolvarea în retrageri succesive, ci printr-o copertină continuă, în consolă peste planul frontal retras al camerelor de serviciu – procedeu pe care nu îl mai folosise la imobilele anterioare.

La o privire atentă, toate temele compoziționale pe care Creangă le utilizase până atunci în proiectarea volumelor și fațadelor imobilelor de locuințe – tripartiția pe verticală, registrul intermediar dintre parter și registrul dominant al etajelor, sugestia de articulări volumetrice, porozitatea fațadei prin suprapunerea de planuri frontale etc. – se regăsesc și în imobilul Burileanu-Malaxa, dar sublimate într-o simplitate modernistă aproape eliptică, a cărei eleganță este întărită de calitatea remarcabilă a materialelor și elementelor de construcție, în mod special a tâmplăriei metalice. Probabil că acest imobil este considerat apogeul creației lui Horia Creangă raportate la acest program.

42 Elementul de fațadă decantat din *bow-window* este folosit frecvent în epocă pentru imobile. Îl folosește și Le Corbusier la imobilul Molitor (1931–1934), dar mai reliefat și la o scară mult redusă.



● Logie. Fotografie din anii '90

1.10 Imobilul ARO Palace

La scurtă vreme, Horia Creangă începe să lucreze la al doilea Palat ARO.[43] Ca și precedentul, și acest imobil are o funcțiune polivalentă, combinând locuire (83 de apartamente de mărimi diverse) și funcțiune publică (săli și birouri ale societății). Ca și în cazul primului imobil ARO, proiectul trece prin mai multe variante, cu ajutorul cărora se poate reconstitui un parcurs plauzibil al concepției acestui nou tip de imobil de raport proiectat de echipa Creangă. Cronologia acestui parcurs este detaliată în capitolul despre colaborarea cu Societatea ARO.

Dar este evident că proiectul trebuia să răspundă concomitent mai multor cerințe, nu neapărat ușor de împăcat. Pe de o parte stătea reprezentativitatea Societății ARO, pentru care trebuia găsită o continuitate formală cu imobilul precedent, iar pe de altă parte se găsea rentabilizarea parcelei, ale cărei formă și regim de construcție erau mult mai puțin ofertante pentru reprezentativitatea clădirii decât terenul de pe bulevardul Brătianu. De aceea, Creangă este nevoit să caute o altă expresie și o altă tipologie de imobil decât cele pe care le pusese în lucru în proiectele de imobile anterioare.

Reprezentativitatea o caută în expresia clădirii anterioare, în care turnul înalt și articularea lui verticală sunt folosite ca „imagine de marcă" a societății. Dar, în imposibilitatea construirii unui turn, marca societății se va transforma într-o perdea de șaptesprezece lamele masive de beton (de fapt nestructurale, dar nici asimilabile unor *brise-soleils*) la Calea Victoriei – o imagine austeră, dar inconfundabilă.

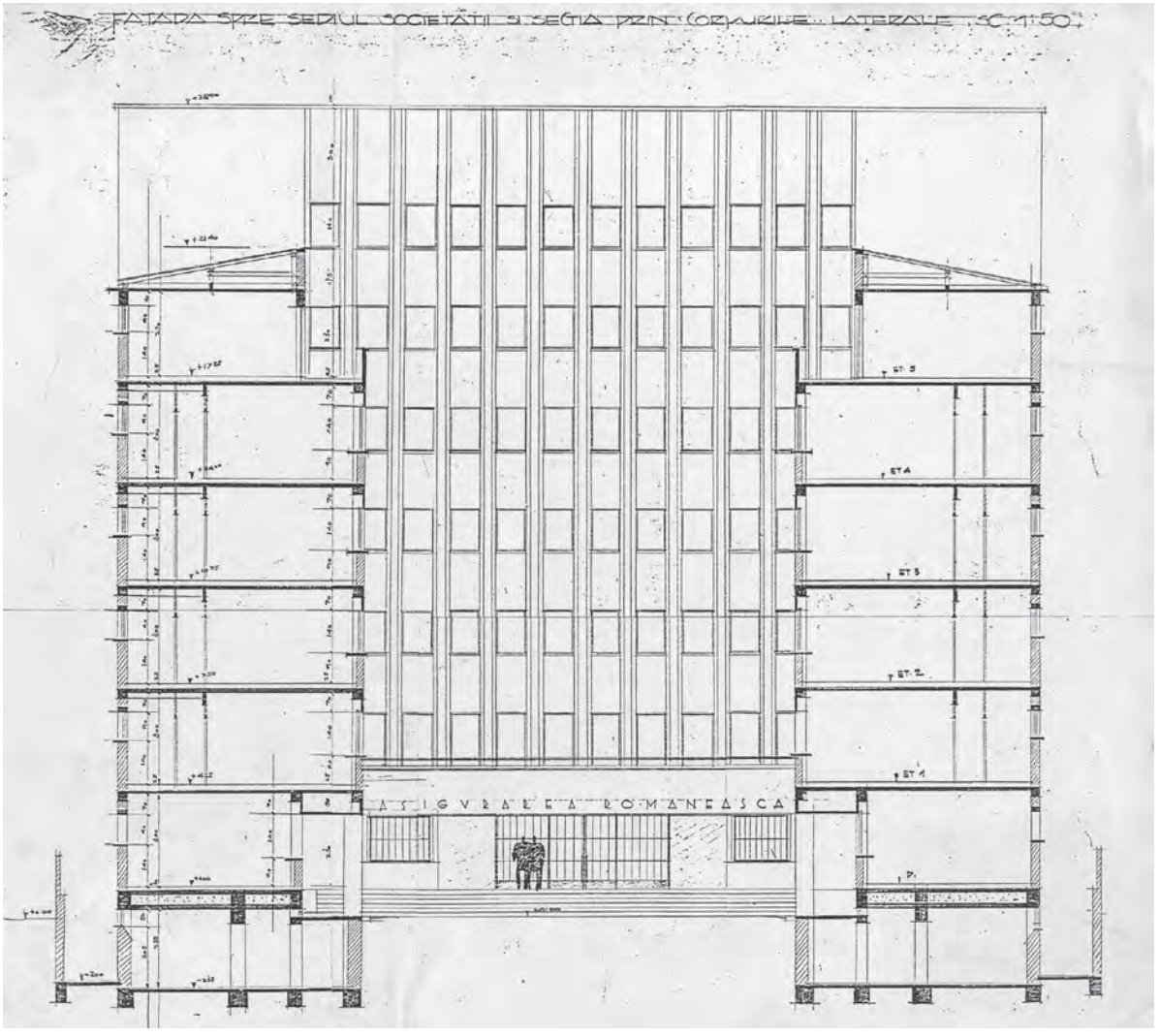
În spatele ei și accesibile printr-o curte de primire adâncă și elegant amenajată cu portice laterale, se găsesc atât spațiile publice ale societății, cât și cele 83 de apartamentele, de mărimi foarte diferite (de la garsoniere la cinci camere) și, cu excepția celor dinspre Calea Victoriei, mai modeste ca suprafețe. Repartizarea lor în forma constrângătoare a planului imobilului, mai ales în îngustimea barelor laterale, este însă un adevărat exercițiu de virtuozitate, pentru că, în final, toate sunt niște apartamente moderne foarte simple, în mare parte decomandate, perfect funcționale, accesibile fie prin palierul scării, fie printr-un coridor luminat pe o parte, un fel de cursivă închisă. În condițiile unor asemenea dificultăți de rezolvare a apartamentelor, prezența scărilor de serviciu e oarecum paradoxală; dar tocmai în căutarea unei maxime raționalizări a suprafețelor, scări și accese de serviciu sunt prevăzute doar la apartamentele mai mari, reducând astfel circulațiile interioare din apartamente. În parter și primul etaj, cele două bare identice perpendiculare pe stradă sunt formate din apartamente mici, accesibile prin nodurile verticale ale circulațiilor principale, situate în capetele barelor; din etajul 2, nodurile încep să deservească și apartamentele care compun bara asimetrică dinspre stradă (două apartamente mari la stradă și unul mai mic spre curte); în etajul 5, compoziția se închide prin apariția celor două apartamente simetrice de pe latura din spate, accesibile prin nodurile verticale din capetele barelor laterale. Cu excepția apartamentelor din bara dinspre stradă, toate încăperile sunt luminate prin cele două curți interioare, cea de primire și cea





● Fotografii actuale

43 *Cf. infra*, Anca Iliescu.



● Secțiune. Proiectul de execuție



de peste sala ghișeelor. Cele două curți foarte înguste dintre bare și marginile laterale ale parcelei luminează și aerisesc numai coridorul de acces la apartamente din fiecare etaj.

Organizarea spațială a acestui imobil este singulară din multe puncte de vedere – de la simetria volumetrică desfășurată în spatele corpului dinspre Calea Victoriei la tipurile de apartamente, mai modeste și fără căutări spațiale deosebite, dar perfect igienice și moderne, care trimit spre neutralitatea apartamentului standard. Este inutil să căutăm modelul după care s-ar fi ghidat Horia Creangă în proiectarea acestui imobil.[44] Este mai degrabă vorba despre rezultatul unui exercițiu de proiectare dificil și nou, care rezolvă problema reprezentativității unei societăți, exploatând la maximum și cu raționalitate pragmatică adâncimea greu construibilă a unei parcele urbane foarte adânci.[45]

1.11 Locuințele din ansamblul Palatului Cultural de la Cernăuți



● Detaliu fațadă, zona de locuințe. Fotografie actuală

Ceva dintre ideile care au administrat volumetria și economia spațială a locuințelor din imobilul ARO de pe Calea Victoriei pare să se regăsească în blocurile de locuințe proiectate la scurtă vreme pentru Mitropolia Bucovinei, în scopul rentabilizării ansamblului Palatului Cultural de la Cernăuți. Este ultimul proiect de imobil de locuit al lui Horia Creangă pe care l-am identificat și nu a fost niciodată realizat. Este vorba despre latura din dreapta a spațiilor publice reprezentative ale Palatului Cultural[46], care este completată de un proiect de locuințe plurifamiliale, concepute astfel încât să întregească prestanța volumului. Cele trei bare echidistante, perpendiculare pe fațada laterală, fiecare cu câte cinci etaje de apartamente se articulează cu volumul Palatului printr-o altă bară de apartamente, tot de cinci etaje, dar care este cuprinsă în volumul palatului propriu-zis. La partea superioară, toate continuă acoperișul-terasă al edificiului, iar la nivelul parterului, cele trei bare perpendiculare se detașează de volumul palatului prin două travee de stâlpi. Este singurul bloc pe *pilotis* pe care îl avem din creația lui Horia Creangă. Ansamblul îi construiește astfel palatului adiacent o fațadă laterală compusă dintr-un ritm de trei plinuri verticale care mărginesc două curți în formă de U.

În acest proiect, Horia Creangă pare să fi mers cel mai departe pe linia locuinței moderne, așa cum o prefigura momentul. Mai departe de forma paralelipipedică foarte simplă și de structura foarte regulată a barelor, marea noutate este că, pentru prima oară, scara de serviciu nu mai există deloc în bara de spate, ceea ce înseamnă o altă tipologie

44 E greu de susținut că ar putea fi vorba despre modelul unui *hôtel particulier* parizian (așa cum am susținut chiar eu în catalogului din 1992) sau de prelucrarea tipului de imobil de apartamente à cour ouverte, deși Creangă era, desigur, familiarizat cu ambele.

45 Poate că s-ar fi creat astfel o nouă tipologie urbană, pentru că, în apropiere pe Calea Victoriei, arh. Duiliu Marcu a proiectat în 1937 imobilul Mica, urmărind idei foarte asemănătoare; blocul a fost distrus de cutremurul din 1977 și înlocuit în anii '80 cu un hotel (actualmente Raddisson) care nu a ținut cont de vechea tipologie.

46 *Cf. infra*, capitolul despre Palatul de la Cernăuți, în volum, p. 194.

de apartament – apartamentul standard cu două camere comandate prin camera de zi. Apartamentele mai mari din cele trei bare păstrează însă scara de serviciu, lipită de scara principală, dar, așa cum sunt proiectate apartamentele, ea poate dispărea cu mare ușurință. Nu vom ști însă niciodată dacă aceasta era și intenția arhitectului, pentru că proiectul nu s-a construit ca atare. Probabil că rentabilizarea poziției privilegiate în oraș a ansamblului a condus la convertirea locuințelor în hoteluri încă din perioada execuției, funcțiune pentru care simplitatea și economia lor spațială le făcea ușor adecvate.

În orice caz, este prima încercare de tipizare a locuinței colective din creația lui Horia Creangă. Și în acest caz e greu de găsit filiația ideilor, dar o anumită inflexibilitate geometrică a desenului coroborată cu concepția nouă a apartamentelor ar putea anunța și o nouă perspectivă urbanistică. Poate că este prima încercare de materializare a „cartierului model" la care visa, dar nu dispunem de nicio indicație specifică.

1.12 Locuințele ansamblului Abatorului din București

Faptul că ideea îl frământă este confirmat de felul în care apar schițate locuințele pentru Abatorul din București, în 1939[47]. Din nefericire, nu dispunem decât de planul de situație al acestui mare ansamblu urbanistic, unde locuințele sunt dispuse în bare paralele. Neavând nicio planșă care să le detalieze, nu putem fi însă siguri despre tipurile de locuințe pe care le-ar fi propus în interiorul dreptunghiurilor lungiforme desenate. După dimensiuni, pot fi și bare de locuințe colective – cu loturi individuale puse spate în spate, urmând modelul unor *Siedlungen* germane –, dar și înșiruiri de locuințe individuale. În ambele cazuri ar fi fost o noutate arhitectural urbanistică.[48]

47 Pentru plan, *cf. infra*, capitolul dedicat din volum, p. 171.

48 Dezvoltarea de locuințe ieftine a urmat în București interpretarea ideilor orașului-grădină, cu locuințe individuale cuplate. Înșiruirile sunt foarte rare excepții și cu atât mai puțin găsim locuințe colective cu loturi de cultură. Dar, ținând cont de visul lui Creangă despre „un cartier model" modernist, nu era exclus să fi imaginat așa ceva pentru muncitorii de la Abator.

Locuințele pavilionare[49]

2.1–2.17

Încă dinainte de a se confrunta cu problematica urbană și arhitecturală a imobilului de apartamente, imediat după venirea în țară, atelierul Horia Creangă începe proiectarea de locuințe pavilionare, destinate în majoritate aceluiași tip de clienți: sunt locuințe urbane pentru o familie, uneori pentru două, cuplate pe verticală (tipologie hibridă, dar frecventă) și, spre sfârșitul anilor '30, case de vacanță la mare sau la munte, unde problematica e ușor diferită. Desigur, tipurile de probleme de proiectare pe care i le-au ridicat aceste locuințele nu au avut anvergura celor ridicate de imobilele de apartamente, dar proiectele dau seama despre același apetit modernizator și evidențiază teme, căutări expresive și procedee comune creației lui Horia Creangă în general. Cronologia lor nu prezintă însă liniaritatea evolutivă a proiectelor de imobile, iar dacă determinarea modernistă este evidentă în locuințele urbane, proiectele vilelor de vacanță par să o pună sub semnul unui anume dubiu.

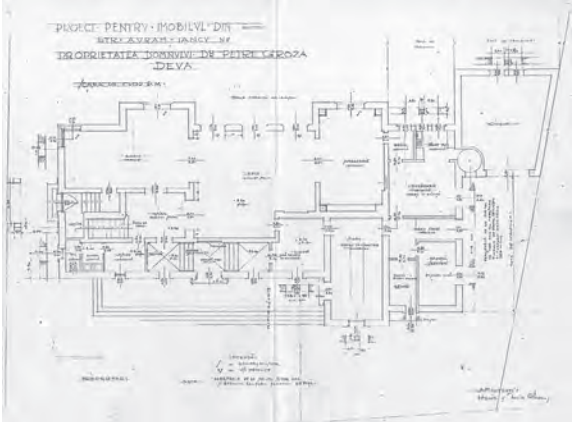
Reședințele urbane pe care le-a proiectat sunt în general „cutii albe", volume simple sau intersecții de volume simple, și urmăresc selectiv diverse teme spațiale și distributive ale locuinței moderniste – duplexul cu gol pe două nivele, terasa-grădină, chiar și o anume libertate între structură și spațialitatea interioară, la care se adaugă împărțirea tranșantă în „spații servite" și „spații servante", o zonificare interioară ușor de exprimat în volume. Numai ridicarea construcției pe *pilotis* nu pare să-l fi atras pe arhitect; toate vilele lui urbane au o pronunțată masivitate gravitațională care le atașează puternic de sol, iar această ancorare puternică „în loc" a construcției pare să se fi extins și asupra parcelei, cu care fiecare casă formează un tot expresiv; această unitate casă-parcelă, caracteristică vilelor urbane semnate de Creangă este opusul căutării autonomiei față de parcele din cazul imobilelor de apartamente. Deși niciuna dintre aceste „cutii albe" nu are nici radicalismul sau extravaganța materialelor din vila Tughendat, de exemplu, și nici experimentalismul vilei Savoye, ele poartă semnificația unor experimente spațiale și expresive foarte noi în contextul vremii. Iar faptul că majoritatea proprietarilor acceptă sau poate își doresc o casă modernistă confirmă aderența acestei pături (dacă nu progresistă cel puțin nu conservatoare) la „noua arhitectură" care le propune o distanțare radicală de reprezentativitatea tradițională, exprimată de arhitectura eclectică sau de cea neoromânească.

49 Am adoptat denumirea de locuințe pavilionare, mai puțin răspândită în literatura românească, pentru a cuprinde toate tipurile de case unifamiliale proiectate de Creangă: luxoase sau ieftine, urbane sau de vacanță etc. În aceeași măsură și pentru a nu intra în excesive contradicții tipologice, în titlurile proiectelor care vor fi descrise, vom adopta denumirea generică de „casă" urmată de numele proprietarului. În proiectele depuse pentru autorizație, ele sunt numite „proprietatea dnei/dlui", fără altă caracterizare în termeni tipologici, iar în limbajul profesional poartă denumiri variate: vile, locuințe, imobile, reședințe etc.

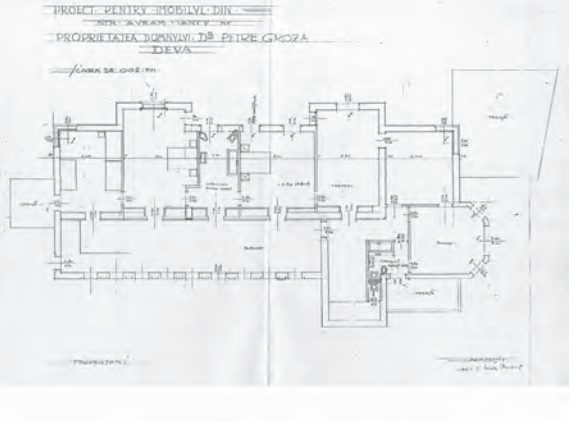
2.1 Casa Petru Groza

Prima lucrare a echipei Creangă, formată doar din Horia și Lucia în acel moment imediat următor întoarcerii de la Paris, este reședința familiei Petru Groza de la Deva. Probabil că relația cu dr. Petru Groza se naște la Ministerul Lucrărilor Publice unde este angajat arhitectul, iar Groza este o vreme subsecretar de stat. A fost, desigur, o bună colaborare, care va atrage și comanda din 1937 pentru vila de la Târgu Mureș. Casa de la Deva este o lucrare arhitecturală valoroasă în sine, fără să fie cu adevărat reprezentativă pentru ceea ce va deveni modernismul sau „stilul" lui Horia Creangă și, precum și în cazul imobilului Gheorghiu-Pop, anunță o mare parte dintre ideile care se vor cristaliza în proiectele ulterioare.

Este așezată la poalele cetății, pe o parcelă mare, de limitele laterale ale căreia este fixată prin volumul garajului și prin micul portic al intrării laterale – procedeu care îi devine caracteristic în proiectarea vilelor. Evident luxoasă, locuința are o distribuție spațial-funcțională de o factură originală și nonconformistă, indiferent la ce tipologie de locuire din epocă am raporta-o – de la locuința ardeleană înstărită la vila clasică sau la *cottage*-ul englez – și anunță mai multe teme compoziționale care îi vor deveni, de asemenea, caracteristice: distribuția planimetrică în două tracturi spațiale (mai vizibil afirmată în planul etajului) și neta împărțire funcțională; parcursul ambiguu (chiar ușor

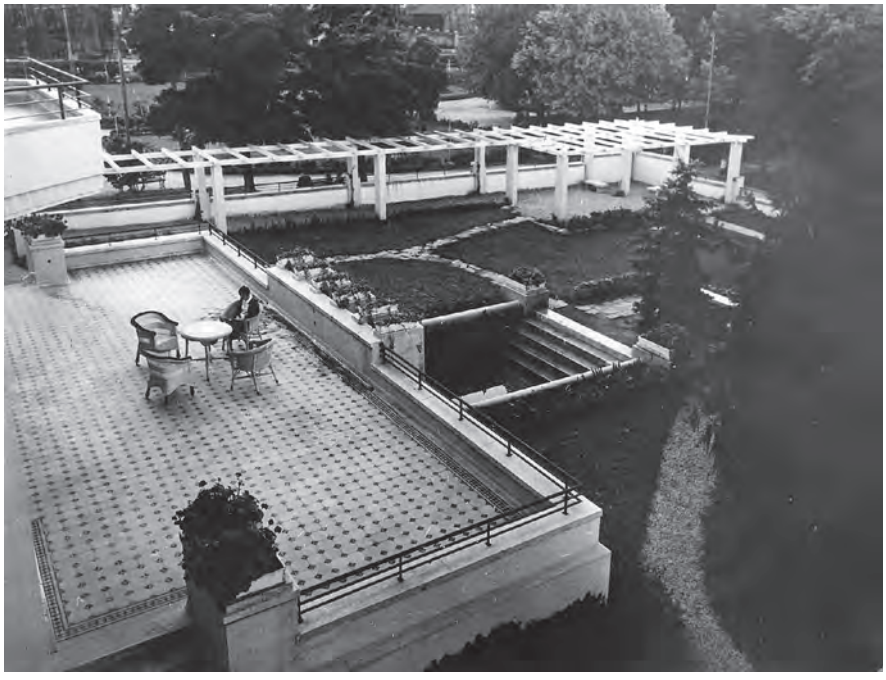


● Vila dr. Petru Groza. Plan parter. Proiect de execuție



● Plan etaj. Proiect de execuție





● Fotografii de epocă

enigmatic) între momentul accesului și spațiul principal de primire (denivelat și cotit, astfel încât spectacolul spațiului principal este perceput într-o perspectivă care pune în evidență continuitatea suitei spațiale); fluiditatea spațială interioară pe toată lungimea parterului, care devine un fel de pulsație a parcursului longitudinal, accentuată și de denivelările plafonului.

Clădirea se conturează ca o intersecție decisă de volume contrastante, simple și paralelipipedice, ceea ce îi conferă o anume monumentalitate. Caracterul de masivitate bine implantată în pământ provine și din predominanța suprafețelor pline, evidentă pe toate laturile casei. De altfel, și afinitatea pentru marile suprafețe albe va rămâne o temă importantă în aproape toate proiectele sale viitoare de vile urbane, chiar dacă ordinea succesiunii lor pe verticală se va inversa. Masivitatea este ușor atenuată de asimetria generală a întregii clădiri, care îi conferă o intenție de dinamism. Chiar dacă jocul dintre simetrii și asimetrii nu pare să aibă încă o mare siguranță în acest proiect, el anunță o altă temă compozițională care va fi un exercițiu constant, uneori foarte subtil, în proiectele viitoare.

Problema genezei și influențelor stilistice a acestei case este greu de discernut, pentru că liniile directoarele ale proiectului sunt, de fapt, foarte moderne și deosebit de decise, în pofida unei morfologii mai puțin hotărâte. Se putea să fi venit din surse din cele mai diverse, de la bagajul de imagini dobândit în Franța al micii echipe la anumite dorințe ale beneficiarului; așa cum nu este exclus ca masivitatea să fi fost și o aluzie bine prelucrată la prezența cetății din apropiere sau, mai probabil, la culele oltenești, pe care Creangă le consideră consonante cu tipul de arhitectură modernă spre care țintea.[50] Poate că este un răspuns de o nouă factură la „stilul național" pe care îl adoptau proiectele de locuințe ale vremii, dar nu avem nicio mărturie despre realele motivații ale arhitectului. De fapt, problema este nerelevantă, pentru că, oricare ar fi acestea, clădirea are o forță și o originalitate specifice, care îl anunță pe Horia Creangă așa cum va deveni el.

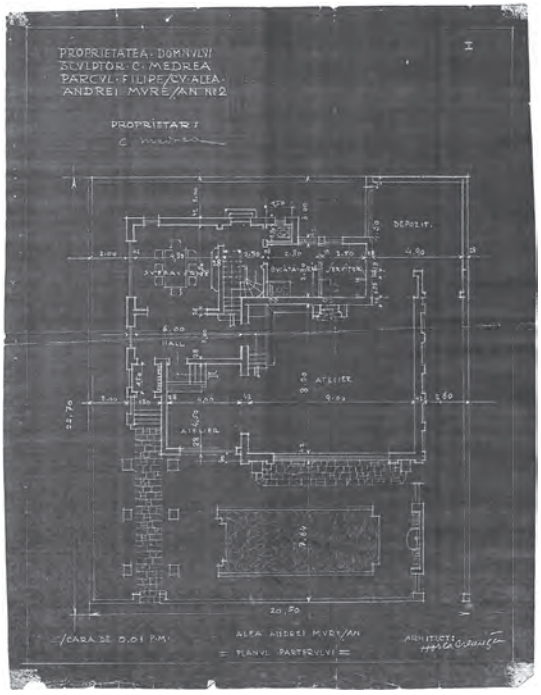
2.2 Casa Medrea



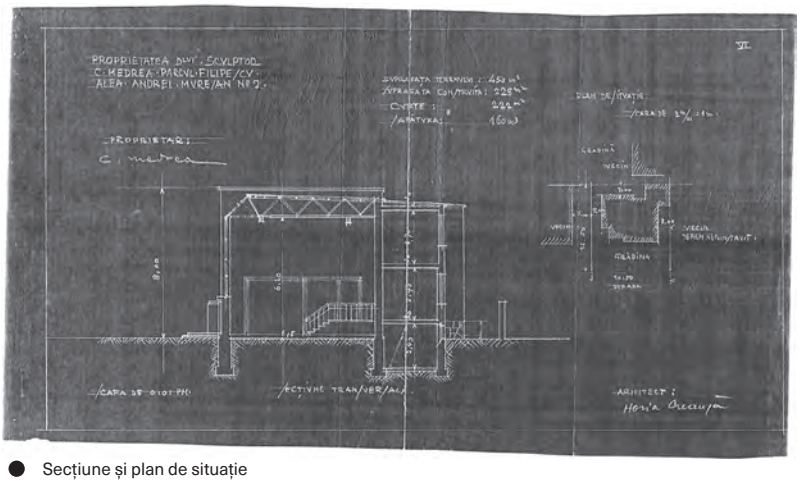
Casa Medrea. Fotografie de epocă

Prima locuință individuală proiectată de echipa Creangă în București, în 1929, este amplasată într-un cartier de vile deja consacrat: Parcul Filipescu. Este proiectată pentru sculptorul Corneliu Medrea, care o va vinde însă chiar înainte de a fi terminată, nu știm din ce motive. Și această casă se prezintă ca o articulare de volume masive, din care cel mai important este atelierul de sculptură. Într-un fel, învăluirea cu o locuință de dimensiuni mai mici a volumului puternic al atelierului pare să reia tema compozițională a fațadei posterioare a vilei de la Deva, cu jocul ei de simetrie-asimetrie. Întreaga compoziție volumetrică este foarte puternic articulată de limitele parcelei atât prin anfilada

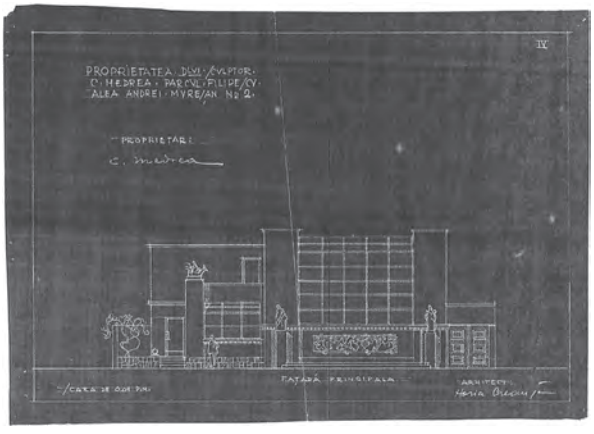
50 „Arhitectura acestor cule este simplă și nu se depărtează de la principiile arhitecturii adoptate de mine. Ea ar fi dimpotrivă o continuare, și nu o rupere cu trecutul". *Cf. infra*, *Răspunsul dlui arhitect Horia Creangă*, în volum, p. 231.



● Plan parter. Toate planșele sunt din proiectul de autorizație.



● Secțiune și plan de situație



● Fațadă

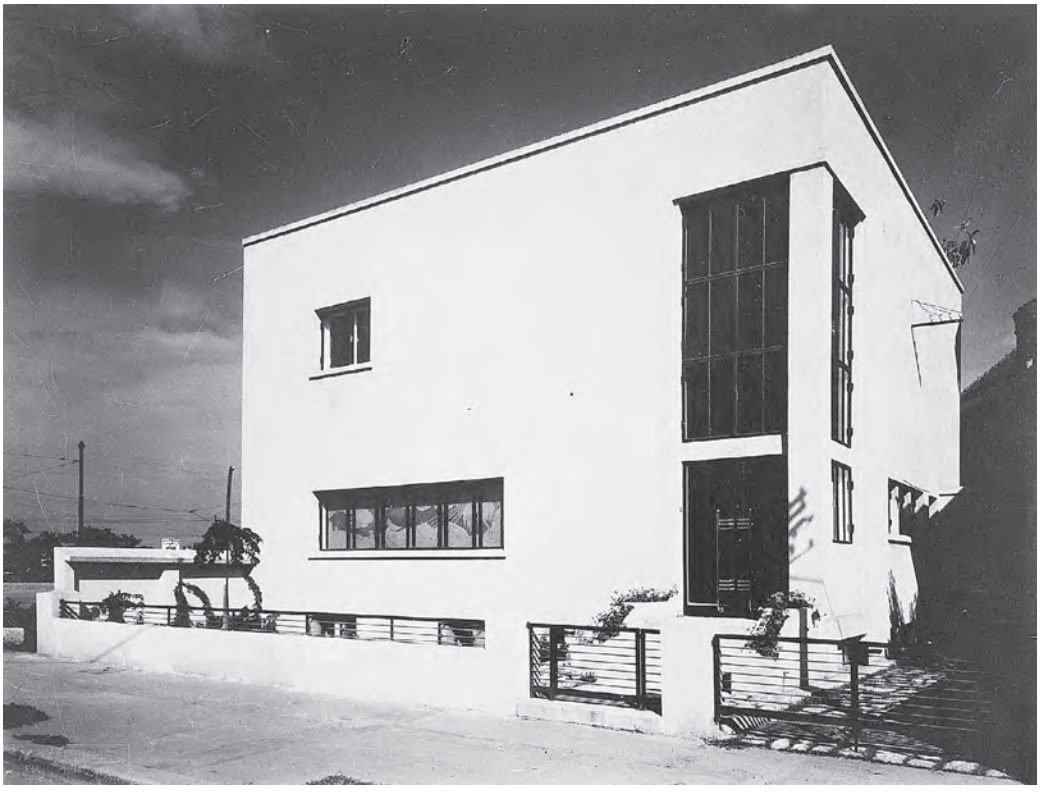


● Fotografie din anii '90

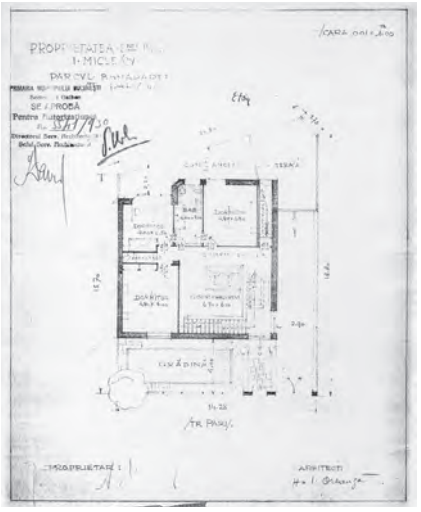
de stâlpi dintre poartă și intrarea în casă, cât și prin volumul depozitului de materiale din zona de spate. Atelierul marchează primul moment în care Creangă își asumă două aspecte moderniste determinante: expresivitatea unei structuri metalice viguroase și folosirea peretelui vitrat pe suprafață mare, care îmbracă structura. În rest, desfășurarea exuberantă cu basoreliefuri, statui și bazin dinspre stradă este de factură Art-Deco, dar nu a fost niciodată realizată cu exuberanța din proiect. Ca și casa Groza, casa Medrea poartă semnificația căutărilor propriei linii într-o modernitate care era testată concomitent și prin proiectul de concurs ARO și, în mai mică măsură, prin imobilul Gheorghiu-Pop. Este însă o linie de căutări la care, ca și în cazul imobilelor, Creangă va renunța începând din 1930.

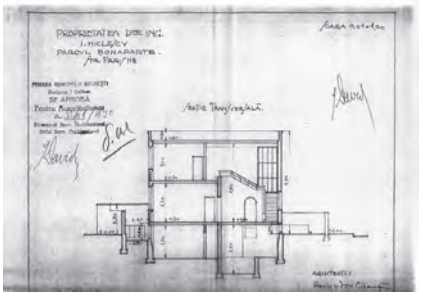
2.3 Casa Miclescu

Nu mai departe de un an, în paralel cu lucrul pentru imobilul ARO și pentru micul imobil Loga, echipa Horia și Ion Creangă semnează proiectul unei vile construite pentru inginerul Miclescu, șef al unei Direcții a CFR, în apropierea casei Medrea, în Parcul Bonaparte. Este prima locuință individuală în care Creangă afirmă cu tărie limbajul modernist. Cu toate acestea, se poate argumenta că vila Miclescu este unul dintre proiecte contradictorii ale arhitectului. Pe de o parte, este un duplex cu gol pe două niveluri, deci utilizează un simbol spațial al arhitecturii moderniste și are două fațade de un purism geometric de-a dreptul incredibil pentru o primă încercare în această direcție, iar pe de altă parte, nu este o vilă cu adevărat modernă. Există, în distribuția funcțională a casei, în conformarea spațiului interior și în corespondența dintre interior și fațadă, o serie de inconsecvente și de neclarități compoziționale cel puțin insolite. Astfel, bucătăria este plasată la subsol, distribuție curentă în vechile locuințe bucureștene mai înstărite, ceea ce intră în contradicție cu modernitatea terasei-grădină; structura spațială a camerei de zi nu se reflectă decât în mică măsură în desenul fațadei principale (de exemplu, fereastra orizontală se desfășoară complet indiferentă la saltul categoric de înălțime care se petrece în interior); formele încăperilor dinspre fațada posterioară, ca și scara de serviciu, sunt de altă factură decât restul spatiilor. În schimb, cele două fațade



● Fotografie de epocă





● Plan parter și secțiune. Proiect de autorizație

vizibile din stradă au un desen abstract foarte pur, a cărui îndrăzneală este cu atât mai mare cu cât vila a fost construită înaintea blocului ARO. Se bazează pe covârșitoarea dominanță a plinului alb din care se decupează formele tăioase ale ferestrelor și pe un puternic contrast dintre consistent și imaterial, mult ajutat de finețea tâmplăriei metalice care accentuează imaterialitatea golurilor. Contrastul este exprimat geometric prin raportul dintre plin și gol, iar din punctul de vedere al materialității, prin relația tactilă dintre terasitul rugos al plinurilor și luciul transparent al sticlei.

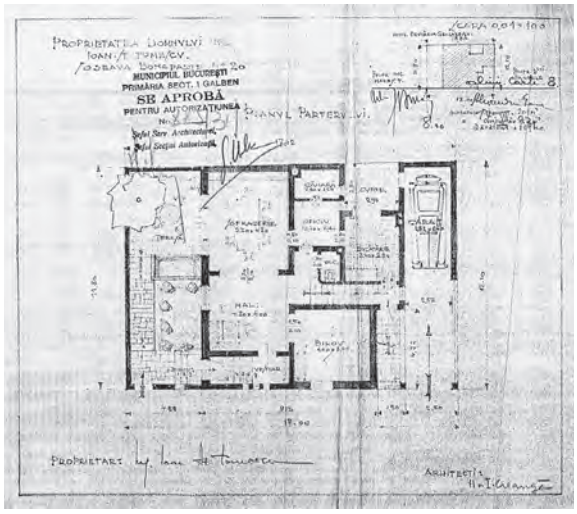
Contradicțiile dintre inconsecvențele organizării interioare și limbajul fațadelor fie situează vila Miclescu într-un moment în care echipa încă încerca să-și cristalizeze opțiunile radical moderne, fie sugerează ipoteza, mult mai plauzibilă, conform căreia Horia și Ion Creangă intervin în proiect târziu, neputând să modifice complet planurile desenate de arhitecta Maria Irineu (care semnează prima cerere de autorizație, din aprilie), îi redesenează fațadele și fac numai anumite ameliorări.[51] Printre acestea, noua autorizație (din iunie) menționează garajul, inexistent în prima autorizație, prin care locuința, cu propria sa autonomie funcțională, se fixează de limitele parcelei în „unitatea casă-teren" care îi este tipică. În orice caz, puritatea geometrică a acestei „cutii albe", al cărei desen abstract este printre cele mai radicale, trebuie să fi fost foarte șocantă la momentul respectiv.

2.4 Casa Lupaș

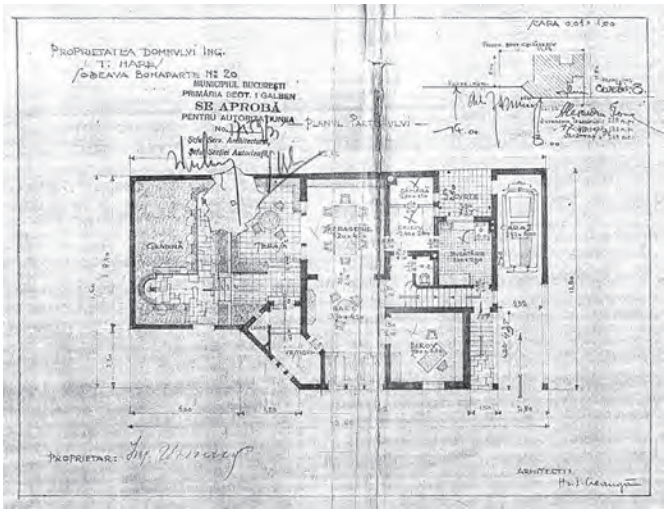
Din anii 1930 și 1931 datează trei scrisori semnate Horia Creangă din care reiese cu claritate că îi proiectează o vilă profesorului Ioan Lupaș, mare istoric clujean.[52] Dar, din informațiile disparate din aceste scrisori înțelegem doar că este vorba despre o vilă luxoasă, destul de mare și modern echipată (se discută chestiunea caloriferului), cu cel puțin două niveluri, cu camera pe zi cu gol pe două niveluri (se face referință la un hol cu supantă) și cu un subsol locuibil (un apartament, probabil pentru servitori). Dar nu avem mai multe informații privind plastica acestei clădirii și nici dosarul de autorizație nu a putut fi găsit.

51 APMB–DT, dosar autorizație de construire 126/1930. Fațadele primei autorizații nu apar în dosar.

52 Scrisorile au fost descoperite de arhitecta Militza Sion în arhiva profesorului Lupaș și au fost publicate în Sion, Militza, *Crezul simplității. Horia Creangă (1892–1943)*, Simetria, 2012, pp. 149–150.



● Casa Tomescu, plan parter. Proiect de autorizație



● Casa Mareș, plan parter. Proiect de autorizație



● Casa Mareș. Fotografie din anii '90

2.5 Casele Tomescu și Mareș

Între 1930 și 1931, Horia și Ion Creangă proiectează pentru inginerii T. Mareș și I.A. Tomescu două locuințe mult mai economice decât precedentele, pe două parcele învecinate. Cele două case, a căror imagine pare mai degrabă rezultată din mâna unui antreprenor, sunt aproape identice, diferențele stând numai în adaptarea aceluiași plan de locuință la configurația puțin diferită a parcelelor. Numai claritatea concepției distributive (separarea rațională a zonelor funcționale, simplitatea geometrică a încăperilor și a structurii) și articularea prin garaj pe limitele parcelei spun ceva despre căutările atelierului. În rest, intenția de limbaj modernist pe care am putea-o eventual bănui este distorsionată de prezența acoperișului și de detaliile de lemn de inspirație populară.

Față de insolitul acestor două locuințe, proiectele anilor '32 ne arată un Horia Creangă care revine cu convingere la cel mai pur limbaj modernist.

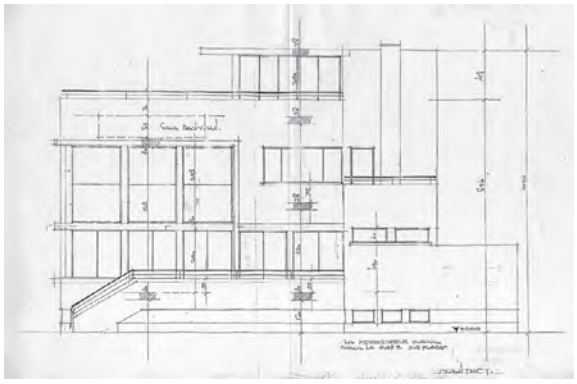
2.6 Casa Bunescu



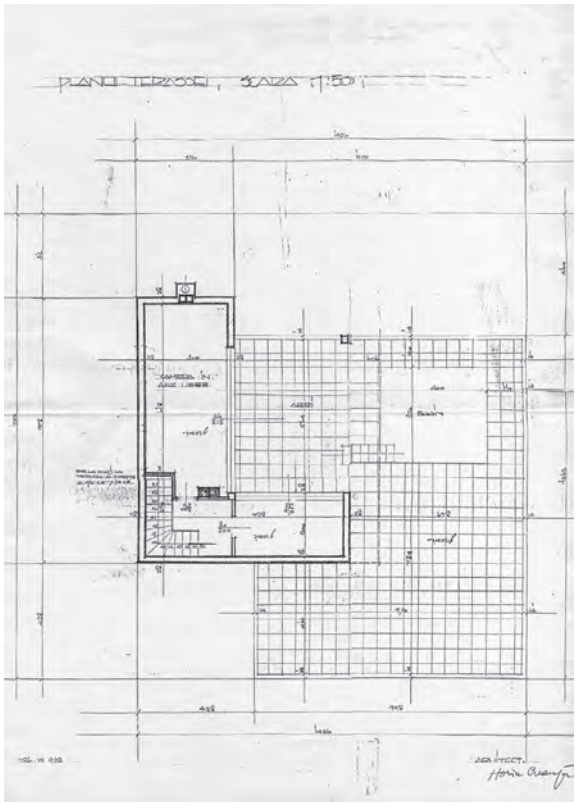
● Fotografie actuală

Vila luxoasă, construită în 1932–1933 pentru familia inginerului Bunescu pe eleganta alee Alexandru din Parcul Filipescu, este considerată cel mai realizat proiect de locuință modernă al lui Horia Creangă din multe puncte de vedere, din care se poate măsura drumul parcurs de arhitect pe calea definirii locuinței moderne și a propriului modernism, drum care începuse cu vila Groza. Volumetric, vila Bunescu constă într-o intersecție compactă și foarte echilibrată de două volume: o cutie albă cu parter și un etaj domină prin masă și cuprinde camerele principale, în timp ce un volum lateral al serviciilor, mai îngust și cu un nivel în plus, pătrunde în adâncimea parcelei și urcă peste cutie, pe terasa-grădină, unde se întoarce în unghi drept pe linia structurală a dormitoarelor din etaj și, respectiv, a biroului din parter, prelungindu-se cu o copertină. Articularea celor două volume se citește diferit din cele trei zone de tensiune pe care le creează: de anunț al intrării principale, de ecran protector al marii deschideri vitrate din fațada posterioară și de umbrar pe marginea bazinului de pe terasa-grădină. „Cutia albă" este așezată solid pe teren prin intermediul unui soclu îmbrăcat în marmură neagră și perforat de ferestre adânci – procedeu pe care Creangă îl va relua și la unele imobile. Din nou, întregul ansamblu formează o unitate compozițională cu parcela, cu care se articulează prin intermediul garajului al cărui volum intră organic în jocul de planuri frontale de diferite înălțimi și de registre orizontale ale fațadei, extinzându-se și asupra ziduri-lor care mărginesc terenul.

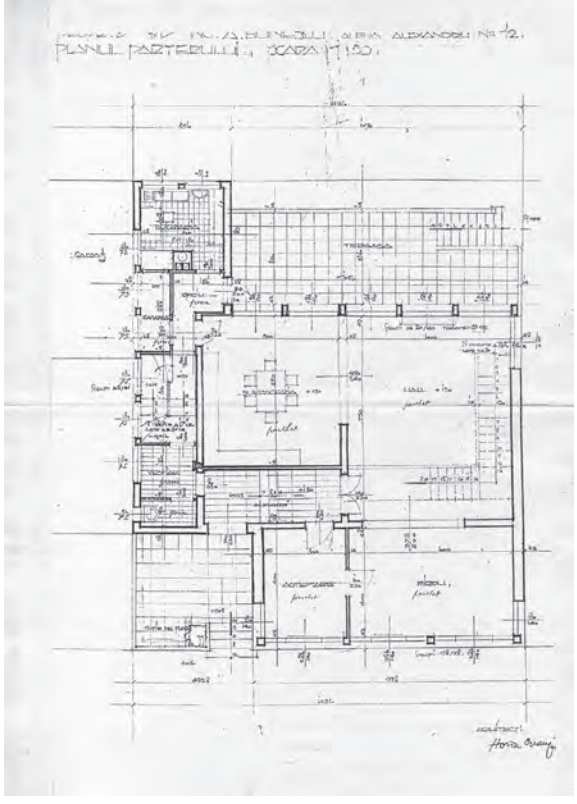
Locuința propriu-zisă este un duplex cu gol pe două niveluri, în care atât caracterul spațiului interior, cât și exteriorul sunt expresia unei modernități abstracte și pure, spre deosebire de casa Miclescu.



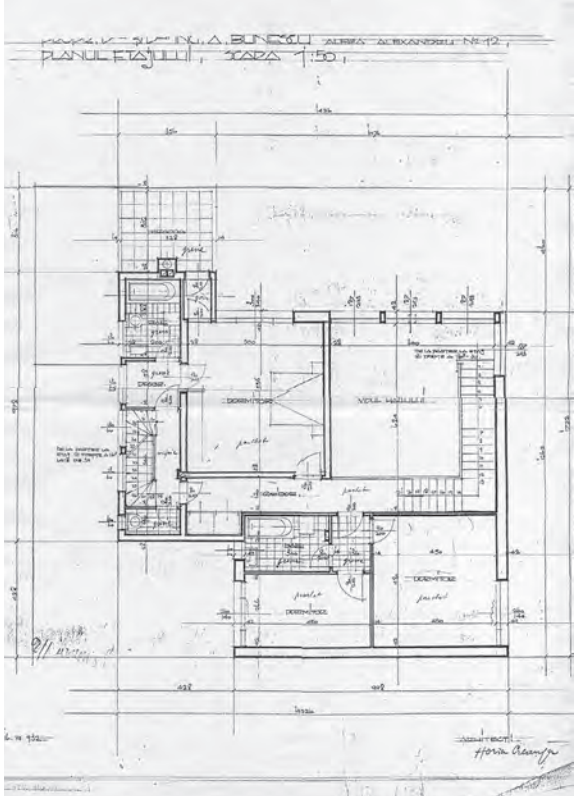
Fațadă către curte



Plan terasă



Plan parter



Plan etaj

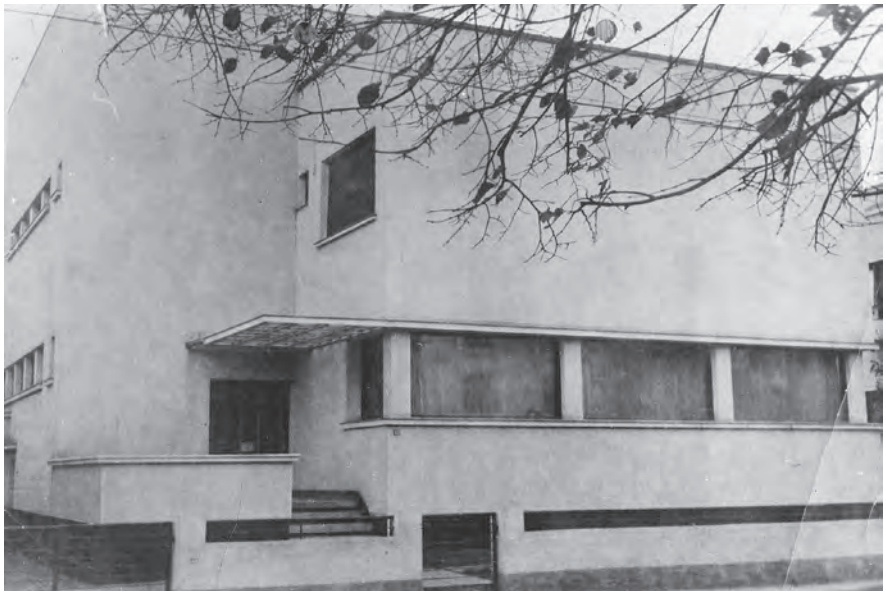


● Fotografie din anii '90

Distribuția interioară a încăperilor este centralizată spațial și funcțional de golul camerei de zi (numită în planșe *hall*) și este susținută de claritatea și simplitatea structurală. În parter, zona de recepție (*hall* și sufragerie) este orientată spre sud și completată cu terasa spre grădină; zona de birou și anticamera sa, decomandată din accesul principal, este orientată spre nord; bucătăriile și serviciile, direct legate de sufragerie și terasă, sunt grupate în bara perpendiculară pe stradă. În etaj se găsesc dormitoarele, orientate S, E și V, decomandate prin scara de serviciu; iar la ultimul nivel este realizată o terasă-grădină cu solar, bazin, umbrar, duș, vestiare și un oficiu. Singura zonă a casei care iese de sub stăpânirea acestei clarități este intrarea, care introduce un parcurs neobișnuit și sofisticat – așa cum se întâmplă în majoritatea locuințelor proiectate de Creangă – prin mai multe procedee specifice: tensiunea lumină–umbră adusă de copertina perforată de peste intrare (folosită aici pentru prima oară, dar care se va repeta în alte vile), denivelarea și dubla schimbare de direcție a parcursului până la camera de zi, experiența spațială produsă de contrastul dintre înălțimea redusă treptat a parcursului și spectacolul dublei înălțimi a camerei de zi.

Corespunzând articulării de volume și distribuției interioare, fațadele au o schemă de desen geometric foarte ușor inteligibil. Desenul celor două fațade opuse, spre stradă și spre grădină, inversează raportul plin–gol – spre stradă domină plinul, iar spre grădină, golul –, urmând ca fațadele laterale să facă tranziția dintre ele. Duritatea desenul fațadei dinspre stradă, unde plinul orizontal, masiv și dominant al etajului apasă aproape brutal banda de ferestre a parterului, este îndulcită de profilul orizontal de peste banda de ferestre care conduce spre intrare și se transformă în vibrația copertinei din articulația





● Fotografii de epocă

cu volumul perpendicular. Planul frontal retras al acestui volum se desfășoară pe verticală și urcă peste nivelul terasei-grădină, creând astfel un *arrière-plan* parțial din care se detașează volumul principal care își pierde astfel autosuficiența și se integrează într-un ansamblu foarte închegat. Fațada dinspre grădină este dominată de goluri, într-o compoziție de o geometrie mai complicată – fereastra dominantă este independentă de structura casei, iar desenul său este proiecția frontală a suitei spațiale cameră de zi–sufragerie. Fațada vestică integrează desenele diferite de pe cele două fațade într-o compoziție de decupaje vitrate într-un plin masiv, pe același principiu ca la casa Miclescu. Vila Bunescu este în totalitatea ei un exemplu de coerență compozițională abstractă, peste care se suprapune o poezie ușor ambiguă indusă de evadarea foarte discretă din pura raționalitate (tema intrării, prezența profilurilor orizontale și a mișcării lor relativ independente etc.), consistentă cu plastica imobilului Ottulescu, proiectat în aceeași perioadă.

2.7 Casa Thomas



Fotografie din anii '90

Tot în 1932, Creangă construiește pe terenul doamnei Thomas, în cartierul de vile Cotroceni, o clădire de locuit mai degrabă hibridă, a cărei aparență trimite către o mare îndrăzneală modernistă, iar interiorul către un imobil mai economic. Construită în regim de vilă izolată, casa[53] ocupă neobișnuit de puțin din suprafața parcelei: sub o treime (107 m^2 față de 340). Clădirea se prezintă sub înfățișarea puternică a unei intersecții de volume paralelipipedice – cel spre stradă cu parter și un etaj, iar al doilea, mai înalt cu un nivel și mai lat, este retras, făcând astfel loc intrării principale. Văzută din exterior, ar părea să intre în familia expresivă a vilei Bunescu, dar cu un caracter mai masiv, dat de proporția dominantă a plinurilor. Interiorul este însă foarte departe de spațialitatea vilei Bunescu, clădirea fiind compusă, de fapt, din două apartamente independente, accesibile prin scara principală și cea de serviciu, la nivelul retras găsindu-se camere de servitori și un birou, accesibile doar prin scara de serviciu. Apartamentele sunt economice: trei încăperi decomandate aproape egale (cca 16 m^2) și neobișnuit de neutre, din care două comunică printr-un *glasvand*. Practic, probabil din motive economice, casa este mai degrabă unui mic imobil din care unul dintre apartamente putea fi închiriat. Este foarte probabil ca multe dintre vilele perioadei să fi mascat o astfel de tipologie hibridă, mărturisind despre nivelul mai modest de venituri ale păturii mijlocii bucureștene.[54]

53 Casa Thomas, descoperită de Luminița Machedon după expoziția *Centenar Horia Creangă* din 1992, a fost publicată pentru prima oară în Machedon, Luminița, Scoffham, Ernie, *Romanian Modernism. The Architecture of Bucharest 1920–1940*, MIT Press, 1999.

54 Observația poate fi valabilă și pentru imobilele Loga sau Nedioglu (*cf. supra*), dar anvergura mai mare a acestora le face mai apropiate locuințelor plurifamiliale de înălțime medie.

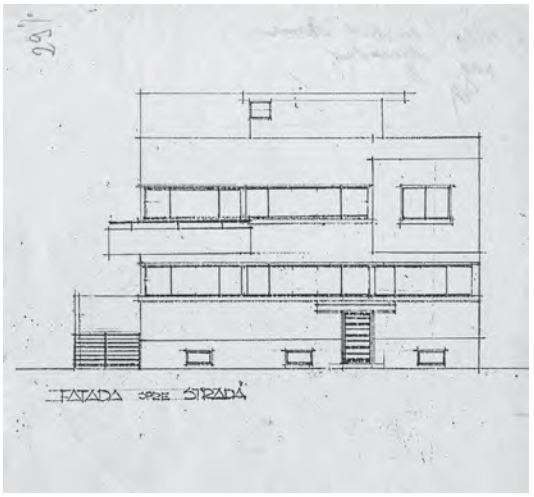
2.8 Casa Constantinescu

Tipologic asemănătoare, locuința de pe proprietatea doctorului Constantinescu (medic la Uzinele Comunale București) este proiectată tot în 1932, dar pe o parcelă situată într-o zonă foarte centrală de țesut vechi bucureștean. Ca și locuința Thomas, cuprinde două apartamente suprapuse, dar mult mai luxoase și personalizate spațial, cărora li se adaugă la parter un cabinet medical cu sala de consultații. Apartamentele comunică între ele prin scara principală, care duce și la terasa de la ultimul nivel, o terasă-grădină unde se găsește și un studio. Felul în care aceste spații funcționează împreună, dar și în oarecare independență ne indică folosirea imobilului de către o singură familie, desigur înstărită și probabil cu mai multe generații.

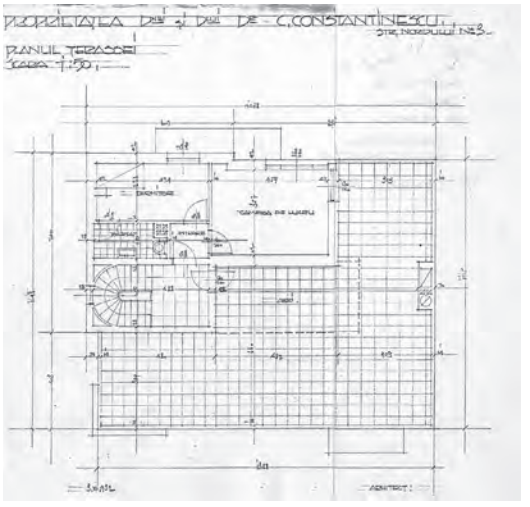
Clădirea, alipită cu o latură de casa învecinată, se compune dintr-un volum paralelipipedic format din parterul supraînălțat și primul etaj, care se intersectează în zona scării principale cu un al doilea volum mai înalt, cuprinzând scara și studioul de pe terasă. Și aici întâlnim teme expresive din vila Bunescu, dar prelucrate cu mult mai mare finețe decât în locuința Thomas. De exemplu, intersecția de volume nu e doar simulată în fațada laterală printr-un joc de suprafețe, ci folosește chiar decroșarea corpului scării, iar în fațada principală, deși dominată de suprafețe pline, desenul regăsește cu abilitate scara domestică a cartierului prin relieful puternic ritmat dat de adâncimea



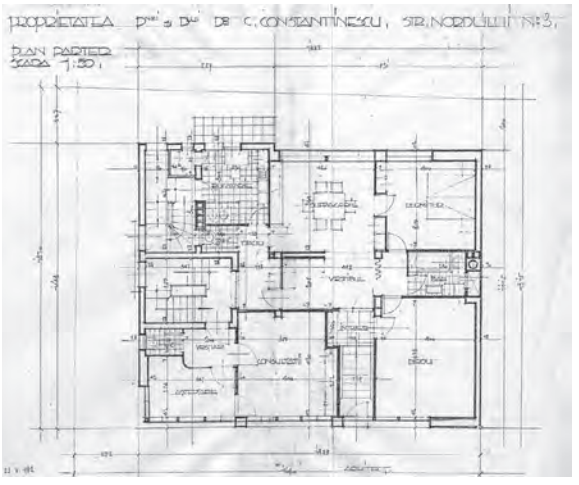
● Fotografie din anii '90



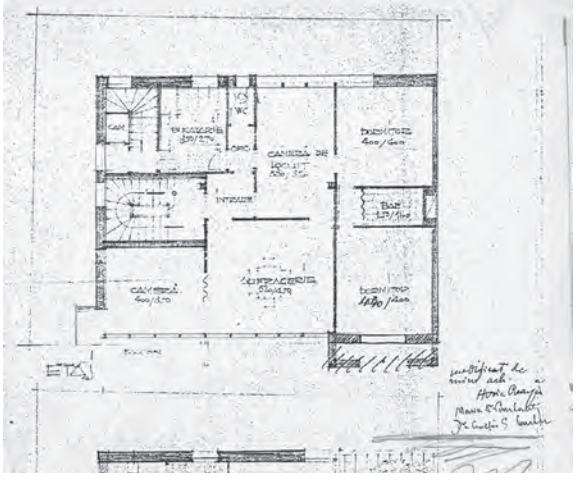
● Față dă (versiune intermediară)



● Plan terasă



● Plan parter



● Plan etaj

neobișnuită a ferestrelor. De altfel, așa cum reiese din compararea planșelor originale de care dispunem cu clădirea realizată, imaginea fațadelor s-a decantat pe parcursul construcției, arhitectul renunțând la *porte-à-faux*-ul din etaj și la forma ferestrelor din prima variantă, în favoarea unei compoziții abstracte mai subtile și cu atât mai elegante cu cât este realizată cu mijloace minimale.

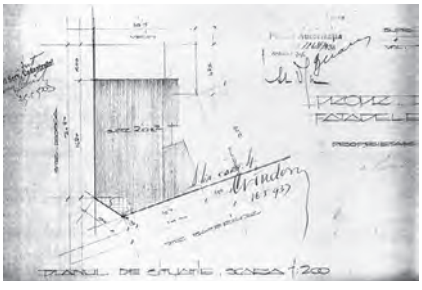
2.9 Casa Elena și Petre Dulfu

Tot într-o zonă de țesut vechi, arhitectul construiește un an mai târziu, o altă locuință luxoasă, pe un teren de 350 de metri pătrați în proprietatea familiei scriitorului Petre Dulfu, într-o zonă de țesut vechi a orașului, astăzi dispărută sub demolările din anii '80. Casa Dulfu se înscrie pe aceeași linie a modernității radicale deschise de vila Bunescu atât ca limbaj arhitectural, cât și ca spațialitate interioară.

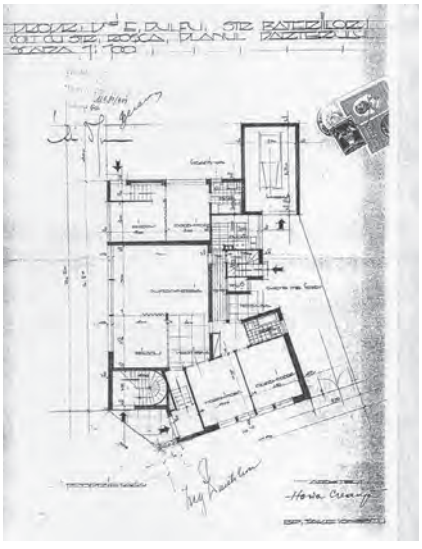
Primele planșe ne arată câte un apartament pe fiecare dintre cele două niveluri, pentru ca, în planșele ulterioare, organizarea funcțional-spațială să devină mai complexă: parterul e compus dintr-un apartament de patru camere și un birou cu intrare separată; în etaj se găsește un mare duplex cu gol pe două niveluri, ale cărui dormitoare ocupă etajul ultim (numit pod în planșele de care dispunem, probabil pentru motive legate de autorizarea construcției). Încăperile acestor apartamente se desfășoară pe două laturi ale unui nod de servicii (bucătării, scară de serviciu, băi) care preia unghiul parcelei, străbate identic întreaga casă și se ancorează de laturile terenului prin volumul garajului. Dispoziția „spațiilor servite" în jurul acestui nod având oarecare libertate, ea conturează o articulație de volume distincte, care eliberează unghiului terenului și creează un spațiu protejat pentru cele două intrări. Spațialitatea clădirii, claritatea separării zonelor funcționale și plastica exterioară amintesc mult de arhitectura casei Bunescu, dar într-o poetică mai complicată, poate mai ambiguă și în altă condiție urbană căreia i se adaptează și pe care o stăpânește cu mare siguranță.



Fotografie din anii '90



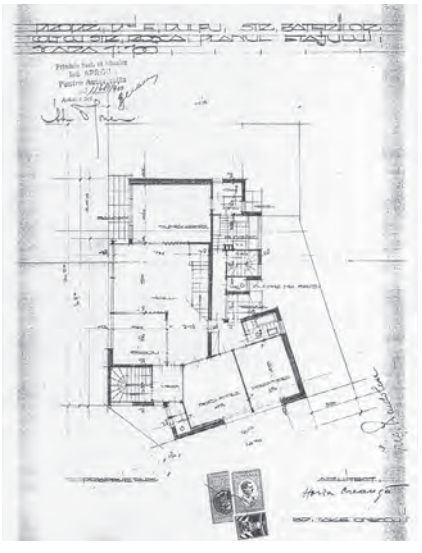
Plan de situație. Toate planșele provin din proiectul de autorizație.



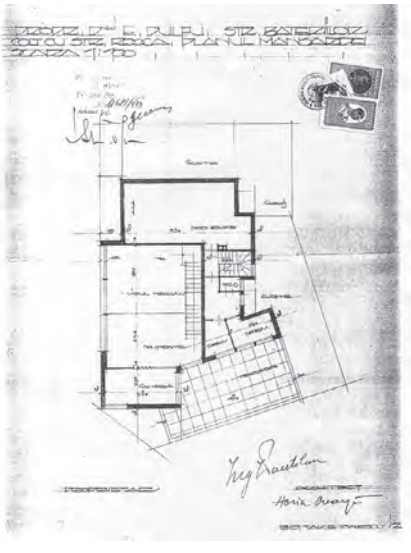
Plan parter



● Fotografie din anii '90

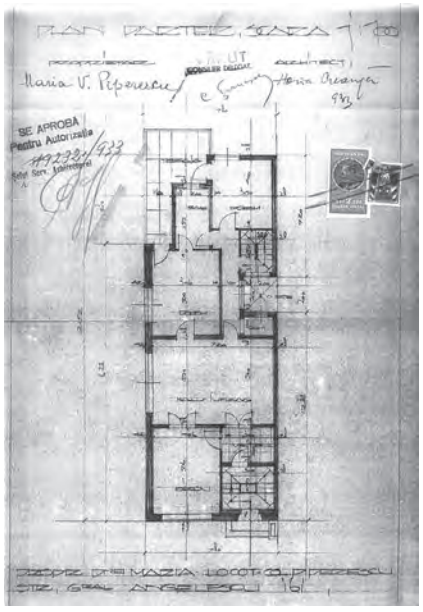


● Plan etaj



● Plan mansardă (de fapt, etajul 2)

2.10 Casa Piperescu



Plan parter

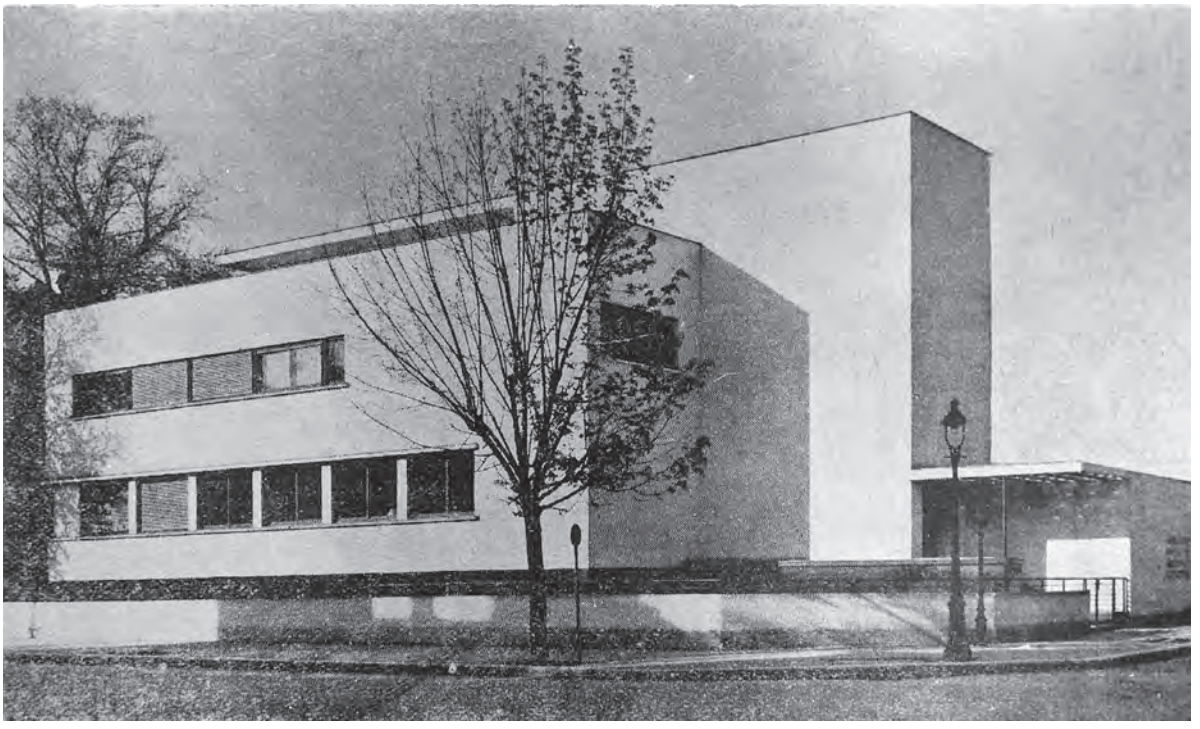
Deși concepută în același an, locuința locotenent-colonelului Piperescu nu are nimic comun nici cu vila Dulfu, nici cu locuințele moderniste anterioare, nici măcar cu casele Mareș sau Tomescu. Fiind amplasată într-o zonă mai veche a orașului, pe o parcelă foarte îngustă și adâncă, casa aduce întru câtva cu imobilul Loga, dar cuprinde doar două apartamente la care accesul se face prin aceeași intrare foarte economic dimensionată. Apartamentele sunt proiectate cu eficiență maximă, în patru travee transversale de patru și cinci metri, cuprinzând un *hall*-sufragerie median, de circa 35 m^2 și două încăperi de 16 m^2 de o parte și alta a lui. Diferența apare în a patra travee care cuprinde la etaj bucătăria, iar la parter încă o cameră, bucătăria aflându-se probabil la subsol, după vechea obișnuință. Clădirea este o variațiune pe tema tradiționalei locuințe-vagon bucureștene și a fost, probabil, un proiect de convenienţă, poate un serviciu făcut unui cunoscut, ca și casele Mareș și Tomescu.

Ceea ce merită însă de semnalat în acest proiect, altminteri mai degrabă nesemnificativ pentru creația lui Creangă, este eficiența raționalizării spațial-funcționale și structurale la care ajunsese arhitectul: linii constructive simple, care sunt și spațiale; intersanjabilitatea funcțională a încăperilor, care permite nu numai flexibilitate în folosirea imediată, dar și poate ușura schimbări mai substanțiale în timp; împărțirea netă în spații de locuit și spații de serviciu. Această eficiență logică, prezentă în toate proiectele de locuințe, este cu atât mai evidentă în cele mai economice, în care spectacolul spațial e minim.

2.11 Casa Cantacuzino

În schimb, vila proiectată pentru Elisabeta Gh. Cantacuzino un an mai târziu este un exemplu remarcabil al modului în care Horia Creangă transpune într-o locuință de lux această eficiență spațial-funcțională și o prelucrează în sensul afinităților lui pentru o anumită expresie modernistă, transfigurând-o. Casa este construită tot în Parcul Bonaparte, foarte aproape de vila Bunescu, pe o parcelă de colț dintre aleea Alexandru și strada Tirana. Ca exercițiu compozițional, putem vedea în vila Cantacuzino o elegantă replică dată centralității vilei Bunescu prin lungi desfășurări spațiale longitudinale.

Este o locuință elegantă, în care parterul este ocupat în exclusivitate de spațiile de primire (biroul și marele spațiu comunicant al salonului și sufrageriei), iar etajul întâi de cele trei dormitoare accesibile dintr-o galerie. Această separare ar fi absolut banală dacă n-ar fi administrată de un fel de radicalism al desfășurării longitudinale al fiecărei zone, din care reiese și originalitatea acestei vile care oferă spre strada Tirana o desfășurare de douăzeci și șase de metri și numai de nouă



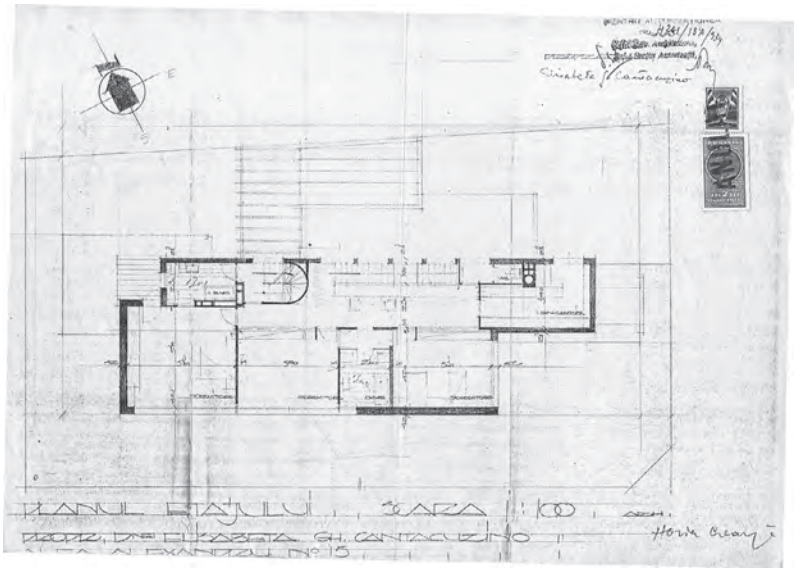
● Fotografie de epocă

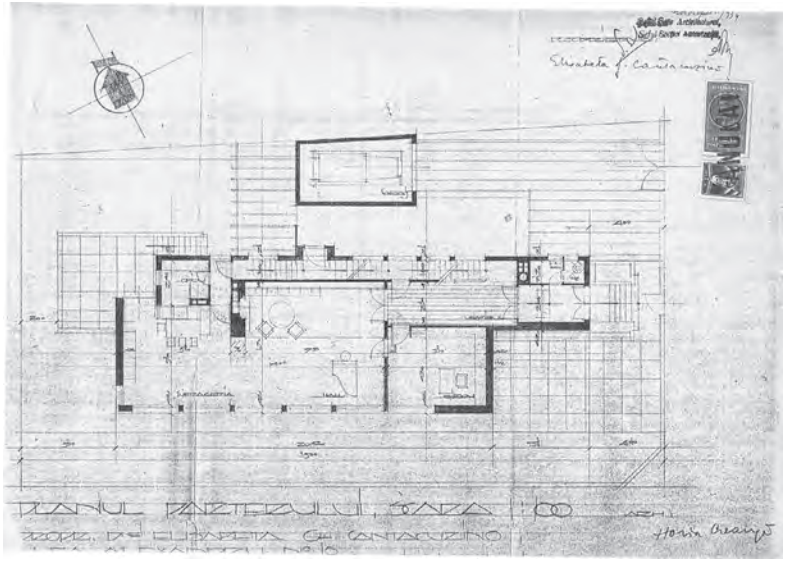
metri pe aleea Alexandru. Intrarea se găsește pe latura scurtă, ceea ce obligă descoperirea casei într-un lung parcurs longitudinal, ghidat și de prezența elegantei scări într-o singură rampă, lipită de peretele vitrat din dreapta.

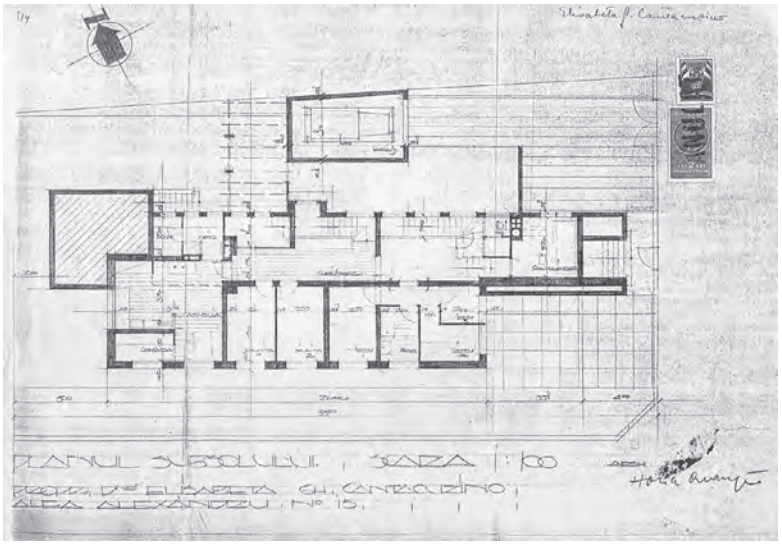
Dormitoarele, la rândul lor, se înșiruie pe aceeași direcție, pe o lungă galerie paralelă cu scara. Legăturile de serviciu dintre cele două zone se fac printr-un nod de circulație închis, situat spre capătul opus intrării, ca un fel de pandant al acesteia; nodul străbate vertical întreaga clădire, de la bucătăria foarte spațioasă din subsol până la spălătoria și uscătoria de peste terasă. Aceste două spații strict funcționale – poate germenele care urma să se transforme într-o terasă-grădină – se întind pe aproape toată lungimea casei, până în planul intrării.

Se naște astfel o bară îngustă de circa patru metri, lungă de peste douăzeci de metri și de trei niveluri înălțime, care împinge incisiv intrarea spre aleea Alexandru și, concomitent, formează ecranul plin pe care se proiectează dinspre intersecție paralelipipedul care conține dormitoarele, salonul și biroul; acestea din urmă formează un volum ceva mai robust și mai scund cu un nivel, dar, de asemenea, foarte lung (douăzeci de metri). Vila se prezintă astfel ca articularea a două lame lungi și înguste, puternic decalate între ele în planul intrării, iar această structură volumetrică este perfect urmărită în dispoziția planimetrică a subsolului, etajului întâi și terasei, substanța interioară a celor două lame contopindu-se doar în spațialitatea salonului cu pian din planul parter.

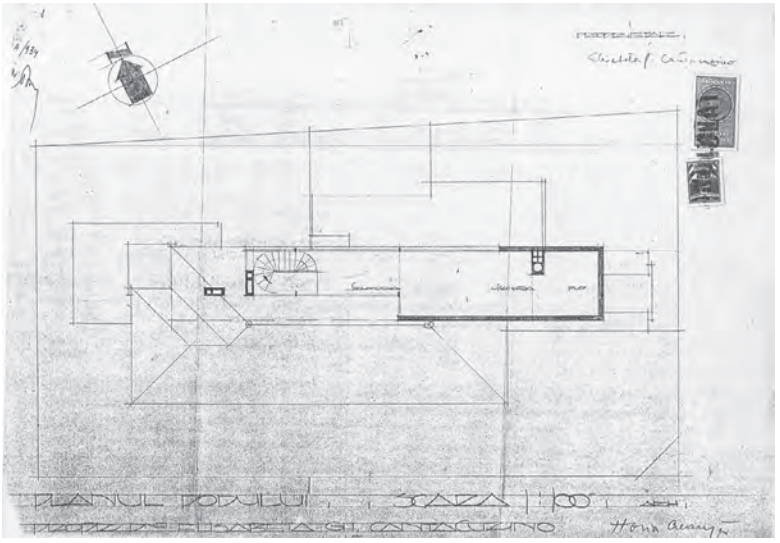
Se poate spune că vila Cantacuzino este cel mai îndrăzneț exercițiu compozițional pe tema desfășurării spațiale longitudinale a unei locuințe – o temă mai degrabă neobișnuită, aparent nerațională, dar







● Planuri subsol, parter, etaj și terasă (pod)



nu total străină căutărilor moderniste.[55] În cazul de față, exercițiul pare autoimpus, pentru că îngustimea parcelei nu era atât de redusă încât să fi condiționat o astfel de soluție, iar intrarea se putea perfect plasa pe latura lungă. În ce măsură această opțiune dificilă a fost determinată de motive exterioare arhitectului nu știm, așa cum putem doar bănui că prezența intersecției a jucat un rol cu oarecare greutate în decizia volumetrică. Dar putem vedea în acest proiect o demonstrație originală, o „vilă vagon" modernistă și de mare eleganță, pentru care arhitectul a renunțat la o serie de procedee și artificii pe care le-a urmărit cu consecvență și probabil cu plăcere în alte proiecte, în favoarea exprimării cât mai clare și mai coerente a unei singure idei.

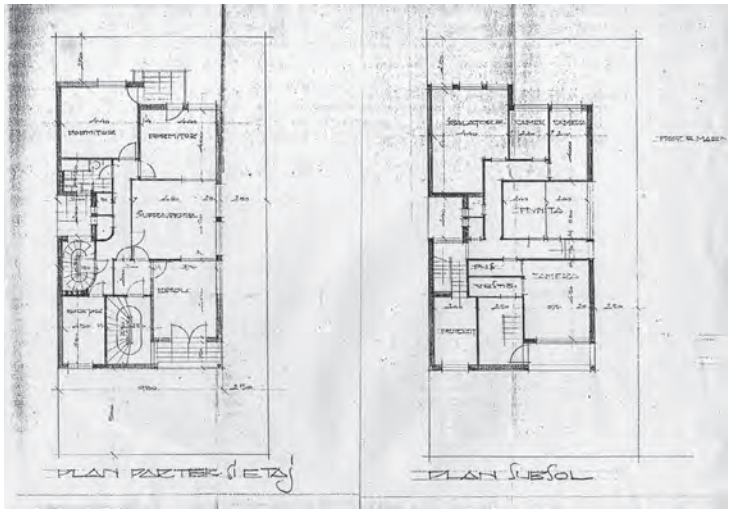
2.12 Casa Mateescu

În jurul anilor '35, Horia Creangă proiectează în parcelarea Müller, o parcelare economică, locuința inginerului Cristea Mateescu, vechi camarad de război și colaborator al atelierului. Și această casă, desigur mult mai ieftină, aparține acelei tipologii hibride care unește două apartamente distribuite din aceeași scară de acces. Distribuția lor

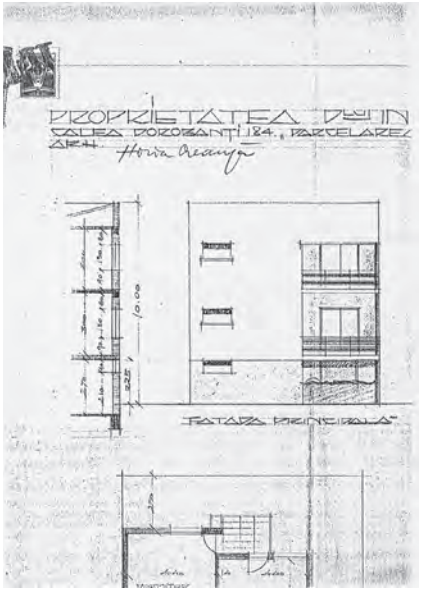
55 Exemplul Unité d'habitation din Marsilia este cel mai ilustrativ în acest sens.



● Fotografie din anii '90



● Plan parter și etaj (stânga), plan subsol (dreapta)



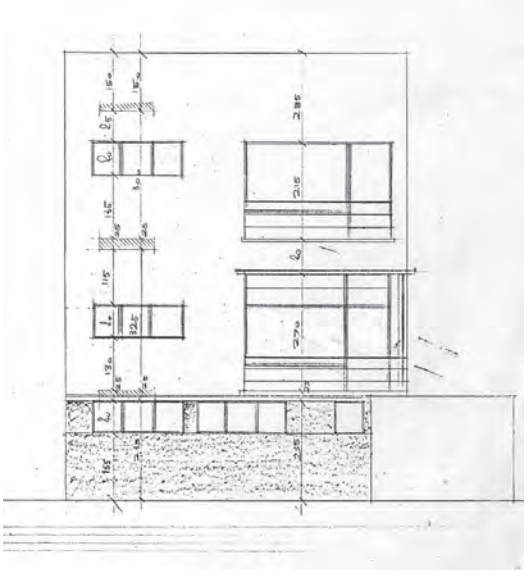
● Fațadă (versiune intermediară)

planimetrică este simplă, rațională și economică, dar permițând plăcute continuități spațiale. Locatara actuală, arhitecta Militza Sion, atrage atenția asupra înălțimii neobișnuite a parapetelor, care creează o experiență spațială inedită.[56] Cele două niveluri sunt așezate pe parterul supraînălțat al serviciilor, ceea ce aduce volumului o mai mare prestanță, iar fațada îngustă, dinspre stradă, are un desen modernist foarte simplu și curat, desen pe care construcția realizată nu îl va respecta întocmai.

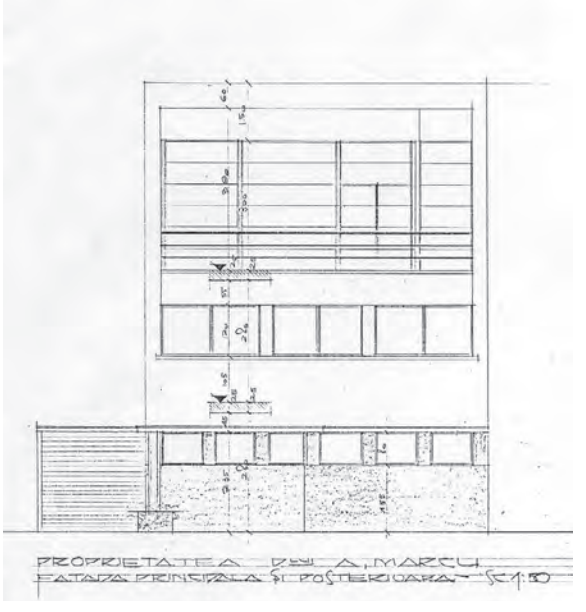
2.13 Casa Al. Marcu

Probabil în aceeași perioadă, Horia Creangă desenează casa Al. Marcu, pentru care dispunem de planșe originale de execuție, aflate în Fondul Horia Creangă. Datarea se bazează pe anumite similitudini atât cu locuința Cristea Mateescu – (de cam aceleași dimensiuni planimetrice și cu un desen asemănător al fațadei scurte), dar față de care este mai elegantă –, cât și cu vila Cantacuzino, a cărei distribuție interioară pare să o reia. Cele două niveluri de peste parterul de servicii sunt ocupate de un singur apartament luxos, unde spațiile de primire cuprind întregul

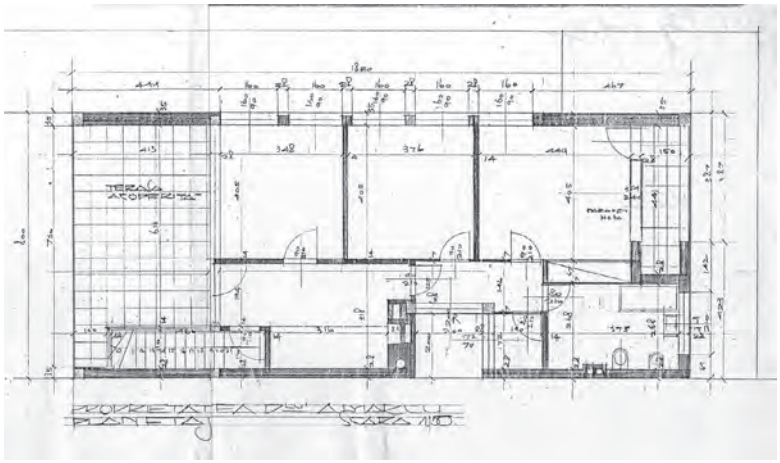
56 Sion, M., *op. cit.*



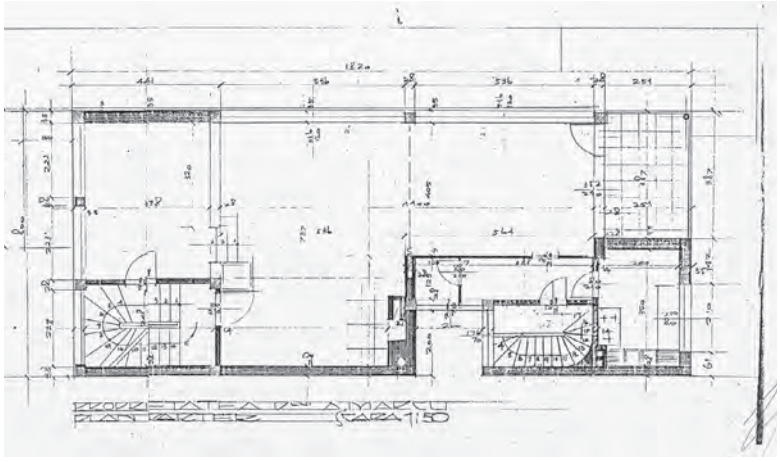
● Fațadă către stradă



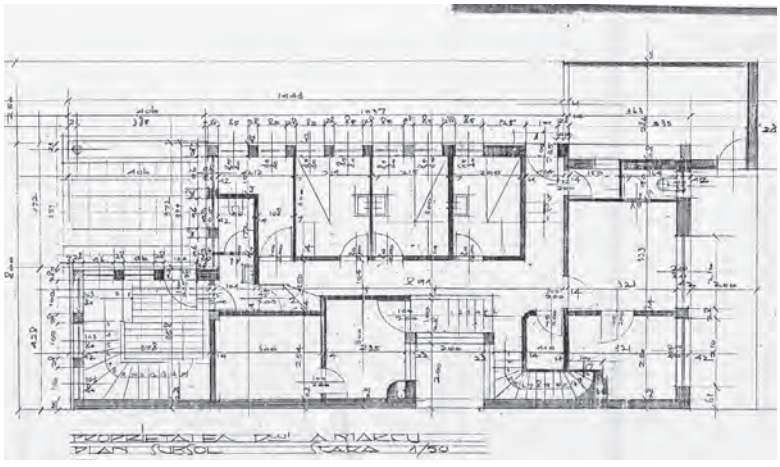
● Fațadă către curte



● Plan etaj 2



● Plan etaj 1



● Plan parter

etaj prim, iar dormitoarele, etajul al doilea. Originalitatea casei stă în scara liberă pe care o propune între logiile generoase de pe fațadele scurte, un artificiu sculptural pe care Horia Creangă nu îl folosește în alt proiect. În lipsa altor indicii, ne-a fost imposibil să o identificam, dar probabilitatea să nu fi fost construită este mică.

2.14 Casa Dumitrescu



● Fotografie din anii '90

Ceva mai târziu, în 1937, este autorizată construcția din intrarea Finlanda, o parcelare nouă de vile, a unei locuințe luxoase pe care Radu Patrulius i-o atribuie tot lui Horia Creangă.[57] Casa există, dar dosarul de autorizație neputând fi găsit, nici numele proprietarului, nici paternitatea proiectului nu pot fi confirmate oficial. Totuși, din informațiile celor care au lucrat cu Creangă, se pare ca proiectul îi aparține și a fost conceput pentru familia inginerului Adrian Dumitrescu, unul dintre directorii de la Uzinele Malaxa, probabil căsătorit cu nepoata industriașului.[58] Din observațiile legate de arhitectura acestei foarte luxoase locuințe (atât cât a rezistat nealterată în urma locuirii inadecvate de după naționalizare), credem că proiectul a fost conceput concomitent sau ulterior imobilelor Nedioglu (1935–36) și Burileanu-Malaxa (1935–37). Supoziția se bazează pe anumite procedee pe care Horia Creangă le folosise în compoziția acestora și care se regăsesc în casa Dumitrescu. Pe de o parte, volumul este perfect regulat, independent de parcelă și, pentru prima oară, nu mai este și nici nu mai vrea să sugereze o intersecție de volume, ceea ce este consistent cu afinarea ideilor de la imobilul Burileanu-Malaxa; fațada principală este o suprafață simplă din care se detașează asimetric rama de beton ritmată de parapetele logiilor, procedeu folosit în fațada laterală a aceluiași imobil. Pe de altă parte, parterul, cu stâlpii din prim-plan detașați, este ocupat de garaj, de camerele de serviciu și de foarte elegantul vestibul de acces, deci după schema de distribuție a imobilului Nedioglu.

Despre spațiul interior inițial nu avem suficiente date, dar ne putem face o imagine despre alura interioară a casei din amenajarea vestibulului și a casei scării – păstrate surprinzător de bine, deși casa a fost destul de mult modificată după naționalizare. Pare să fi fost o casă deosebit de elegantă, dar fără căutări spațiale deosebite, subordonată ideii de confort luxos și folosind materiale naturale scumpe și la fel de scumpe obiecte sanitare și aplice. Este și singurul loc unde am găsit mobilier, după cât se pare, original.

57 Autorizarea apare în procesele-verbale ale ședințelor Consiliului Local, dar fără a menționa numele arhitectului. Patrulius, R., *op. cit.*, p. 63 și Sion, M., *op. cit.*

58 Sion, M., *op. cit.*

2.15 Casa Victor Groza

Cam în același timp, în atelierul Horia Creangă se elaborează proiectul vilei dr. Victor Groza de la Târgu Mureș, proiect semnat doar de Lucia.[59] Se pare însă că cei doi soți au lucrat împreună la acest exemplu interesant al modului în care schema de organizare a încăperilor și funcțiunilor de la vila Cantacuzino, în tracturi spațiale longitudinale bine delimitate, este mult redusă în lungime și adaptată unui teren în pantă și deschiderii cu terase către exterior. Din păcate, nu dispunem de proiectul de autorizare, iar vila a fost mult modificată de actualul proprietar. Dar dispunem de o fotografie dinainte de intervenția actuală și știm că este primul exemplu de vilă în care echipa folosește și alte culori decât cele uzuale, cu cercevelele bleumarine ale ferestrelor profilate peste albul ramei fixe.[60]



● Plan parter, plan etaj (redesenate)

59 Patrulius, R., *op. cit.*, p. 79 și Sion, M., *op. cit.*, Autorizarea apare în procesele-verbale ale ședințelor Consiliului Local, dar fără numele arhitectului.

60 Patrulius, Radu, în *Arhitectura* 6, 1973, pp. 44–45.



● Fotografie din anii '90

2.16 Casa Goga



Fotografie din anii '90

În 1937, Horia Creangă întâlnește un alt tip de client cu ocazia proiectului pentru familia Octavian Goga, „poet național" al perioadei și politician de extremă-dreaptă, a cărui a doua soție, Veturia, este un personaj foarte influent în viața politică a timpului și foarte apropiată mareșalului Antonescu. Relația este probabil intermediată prin Societatea ARO, printre ai cărei acționari principali se număra și poetul. Reședința Goga ar fi putut deveni cea mai mare și mai luxoasă dintre vilele moderniste ale lui Creangă, dar dialogul cu Veturia Goga pare să se fi dovedit mai puțin consensual decât colaborarea cu Societatea ARO, iar arhitectul abandonează relația cu clientul și, după câte știm din amintirile apropiaților, lasă proiectul în seama colaboratorului său N. Nedelescu. În consecință, e greu de spus cum ar fi vrut cu adevărat Horia Creangă să se construiască această reședință. Așa cum reiese din proiectul de autorizație și din vizita recentă a casei, aceasta este o desfășurare destul de fastuoasă de spații, ridicate pe un plan interesant și puțin comun.[61] De fapt, este compusă din două zone funcționale distincte: „apartamentul de lucru" al poetului-politician, accesibil din stradă cu necesarul protocol al relației cu publicul, și locuința propriu zisă, accesibilă prin grădina neobișnuit de mare pentru acea zonă centrală a Bucureștiului. Cele două comunică printr-un amplu *piano-nobile* (cu largi spații de primire și terasă spre grădină), peste care se găsește etajul cu dormitoarele, biroul Veturiei și sala de gimnastică. Interesul interioarelor stă mai ales în jocul dintre monumentalitatea austeră și mai conservatoare a spațiilor și exuberanța unei luminozități de factură modernă, la care ajută în mod special desenul tâmplăriilor, foarte sofisticate și încă funcționale. În general, calitatea finisajelor, a detaliilor arhitecturale, dar și a echipării tehnice este remarcabilă, contribuind substanțial la prestanța casei. Pe de altă parte, alegerea plastică finală, un pitoresc vag mediteraneean (altminteri la modă în Bucureștiul vremii), nu transmite adevăratele calități acestei vile urbane: nici aspirația spre o anumită emfază domestică, nici modernitatea ascunsă sub aceasta.

2.17 Locuințele economice din Șoseaua Iancului

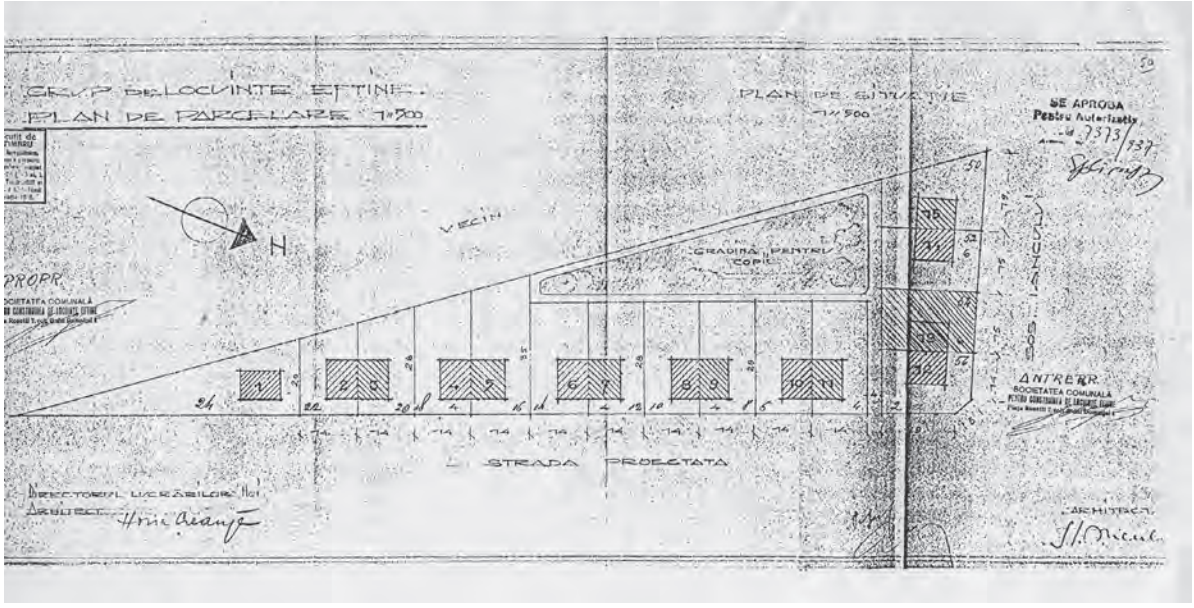
Paradoxul face ca, în paralel cu luxul vilei Goga, sub îndrumarea lui Horia Creangă, pe atunci director la Direcția Lucrări Noi a Primăriei, să se execute proiectul pentru locuințele economice din parcelarea Iancului, o insulă urbană triunghiulară. Este vorba despre un grup de paisprezece locuințe unifamiliale cuplate pe o latură și una detașată,

61 Casa nu a putut fi vizitată până acum un an, când a fost recuperată de moștenitori. Faptul că a fost folosită pentru protocolul de Partid și apoi ca reședință diplomatică face ca spațialitatea inițială să nu fi fost alterată și multe detalii remarcabile ale casei să fi fost păstrate intacte.

○ Planuri redesenate în capitolul dedicat al cărții, p. 238–239

în suprafață de 85 m², concepute economic în limbaj modernist și cu o logică funcțional-constructivă simplă și eficientă, a căror construcție a fost încredințată Societății Comunale pentru Locuințe Eftine, în proprietatea căreia se afla și terenul. În condițiile în care aceste locuințe economice erau frecvent concepute într-un limbaj neoromânesc simplificat, înfățișarea modernistă a acestor case, foarte curată și neostentativă, reprezintă o îndrăzneală de care Creangă este probabil responsabil, deși proiectul este semnat și de arhitectul Stere Niculescu.[62] De altfel, desenul fațadelor amintește de alte proiecte moderniste ale atelierului Creangă, față de care materialele scumpe sunt înlocuite cu alte materiale mai puțin costisitoare și mai calde – de exemplu, marmura folosită la soclul vilelor este înlocuită în proiect cu cărămidă aparentă, iar tâmplăria metalică e înlocuită cu tâmplărie de lemn etc. Aceste case sunt foarte apreciate și astăzi, când limbajul curent le consideră „vile”.

62 Modernitatea locuințelor ieftine din zona învecinată, parcelarea Vatra Luminoasă, construită în aceeași perioadă, a făcut posibilă o confuzie care atribuie lui Horia Creangă și alte locuințe-tip din zonă.



● Planul ansamblului





● Fotografii din anii '90

Locuințele de vacanță

3.1–3.2

În afara proiectelor de locuințe urbane prezentate până acum, suntem în posesia unei documentații pentru unsprezece locuințe de vacanță, dintre care numai despre unele știm că au fost construite. Primul proiect de acest fel este datat 1933, dar numărul lor crește după 1936, odată ce în societatea „bună" bucureșteană se instalează obiceiul de a avea un *pied-à-terre* în afara orașului.[63] Ultimul proiect este datat 1942.

Problematica reședințelor de vacanță se detașează de cea a locuințelor pavilionare urbane prin anumite trăsături specifice, legate nu atât de viața de *loisir* pe care o adăpostesc (care nu are cerințe spațial-funcționale substanțial diferite față de locuirea în oraș), cât mai ales de așezarea lor în atmosfera aparte, de vilegiatură, a locurilor în care sunt construite. E posibil ca astfel de nuanțe să-l fi preocupat pe Horia Creangă, pentru că aceste proiecte fac o categorie aparte. Cu precădere ultimele denotă o altă orientare decât modernismul spre care păreau că se îndreaptă constant căutările expresive ale arhitectului. E greu de spus dacă este vorba despre o oboseală a lucrului în limbaj modernist sau, din contră, despre o vitalitate creatoare care îl împinge să caute în alte direcții arhitecturale răspunsuri la un alt tip de context decât cel urban; poate că nu trebuie exclusă nici ipoteza unei crize financiare a atelierului, care îl silește să facă compromisuri.[64] Oricare ar fi motivul, arhitecturile acestor case de vacanță apar foarte diferențiate, chiar divergente, trăsătura lor comună constând în raționalitatea și siguranța partiției spațial-constructive. Dar limbajul lor expresiv este greu conciliabil: pe de o parte stă limbajul modernist de mare puritate al unor „cutii albe", iar pe de altă parte, apare un fel de regionalism elegant, categoric de bună calitate, dar folosind tipologii volumetrice de inspirație vernaculară, acoperișuri în pantă și materiale naturale aparente.

La o primă privire, s-ar părea că prima categorie este rezervată vilelor de la mare, unde ne putem ușor imagina fascinația volumelor albe moderniste în soare, în timp ce în a doua categorie ar intra proiectele vilelor din medii montane sau de la țară, unde nu folosește același limbaj. Această polarizare regională, care nu s-ar găsi în afara raționalității de care dau dovadă toate proiectele de locuințe ale lui Horia Creangă (chiar și atunci când maschează economia interiorului prin artificii de fațadă), ar întări supoziția că schimbarea formală vine din încercarea arhitectului de a adapta expresiv construcția la arhitectura locului.[65]

3.1 Casele de vacanță moderniste

Dintre cele câteva proiecte de vile moderniste de pe litoral, prima este proiectată în 1933 pe proprietatea V. Tilea și I. Martaloglu din Eforie. Este, de fapt, un mic hibrid derivat din principiul locuințelor jumelate, compus din cuplarea pe o latură, „în oglindă", a două vile P+1 cu funcționalitate independentă, evident pentru cele două familii coproprietare ale parcelei. Partea neașteptată a proiectului este nesimetria celor două case care compun volumul; casa din dreapta este mai redusă, iar diferența se preia doar în adâncime, în spatele fațadei spre mare, care este identică pentru amândouă. Ciudățenia sau inabilitatea acestei rezolvări e greu de explicat în raport cu finețea cu care Creangă obișnuia să manevreze compozițional asimetria.

Ceva mai târziu, în 1939, pe același principiu – dispunerea simetrică față de un ax a două proprietăți imobiliare pe aceeași parcelă – este compus și volumul elegant al unui așa-numit „hotel" pe proprietatea a două familii, Popa și Marinescu, la Mamaia. Este vorba despre un interesant program hibrid, între vilă familială de vilegiatură și hotel, desigur pentru un aranjament lucrativ între cei doi proprietari. Clădirea nu are niciun spațiu tipic de hotel, dar suprapune peste apartamentele de la parter ale celor două familii (fiecare cu propriu acces) două etaje cu camere de închiriat, accesibile printr-o scară centrală. Fiecare etaj are două apartamente de două camere, șase camere individuale și două de servitori, închegând eficient un volum paralelipipedic de mare simplitate. Nu putem să nu remarcăm că atât acest tip de funcțiune hotelieră minimală, cât și tipul formal vor fi reluate masiv în prima perioadă a construcției comuniste a litoralului.

63 Unii dintre comanditari sunt nume pentru care Creangă mai făcuse și alte proiecte (Nedioglu, Alexianu etc.)

64 Dintre aceste ipoteze, cea din urmă este destul de puțin probabilă, pentru că în această perioadă a avut și comenzi de stat de o anume anvergură.

65 Excepție face vila G. Alexianu de la Costinești, din 1938–1939, al cărei volum orizontal ridicat pe un soclu de piatră și protejat de un mare acoperiș aparține mai degrabă unui regionalism balnear, comun în epocă.

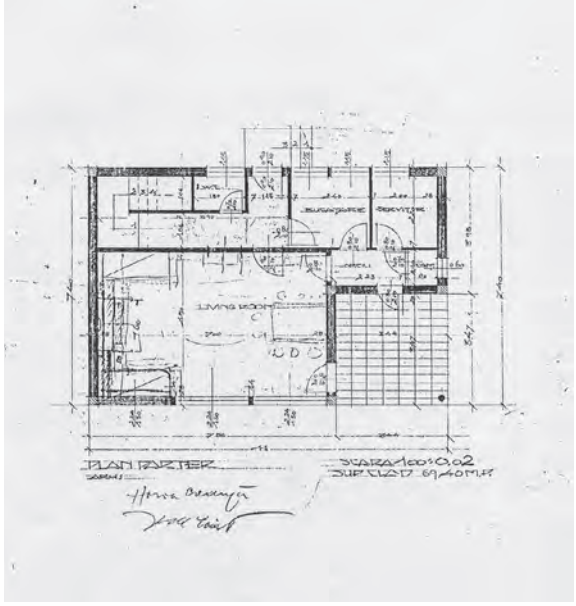
Tot la Mamaia s-ar fi aflat și vilele Nadia Gory și Conitz care, dacă au fost construite, sunt îngropate sub noua sistematizare a stațiunii, ca și „hotelul" Popa-Marinescu, de altfel.[66] Proiectele celor două vile datează din 1938 și par exerciții pe aceeași temă, fiindcă se înscriu, ambele, în aceleași dimensiuni la sol (un dreptunghi de 11×7,40 m) și se desfășoară în înălțime ca două prisme foarte simple, de două niveluri, vila Conitz, și de trei, vila Nadia Gory.

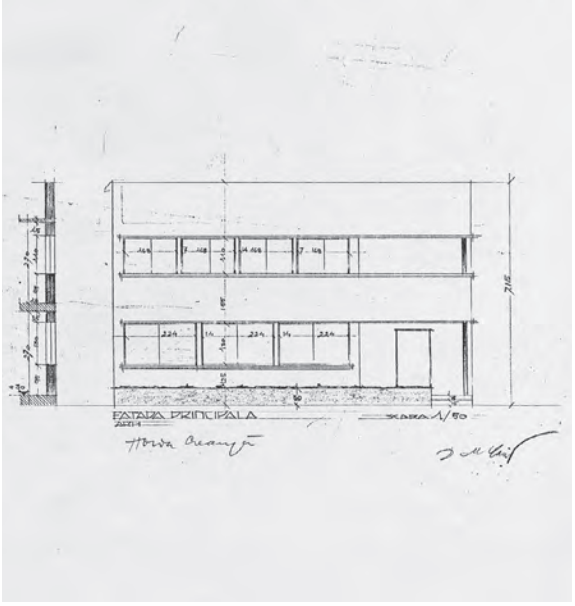
Dintre ele, vila Nadia Gory reprezintă un caz aparte, numărându-se printre puținele exemple de parter liber din arhitectura interbelică românească și singurul de acest fel dintre locuințele lui Horia Creangă, care mizează mai degrabă pe expresia gravitațională a legăturii ferme cu pământul. Este un volum paralelipipedic care plutește peste cei cinci stâlpi rotunzi liberi, sprijinindu-se pe pila masivă de „spații servante" (la parter scara de acces și camera de serviciu, iar la etaje serviciile propriu-zise). Fiind așezată între mare și lacul Siutghiol, camerele de la etaje se deschid alternativ spre mare și spre lac prin goluri ferme și continue, plasate întotdeauna asimetric față de planul dreptunghiular al fațadei. Camera de zi (numită *living room* în proiect) se deschide spre mare printr-o terasă generoasă la care se poate accede și printr-o scară exterioară metalică, detașată de clădire. Balustrada metalică a scării, aproape eliptică, continuă pe toată lungimea terasei, constituind și singura decorație a casei. Vila Nadia Gory pare să fie un epilog al modernismului radical al lui Horia Creangă. În consonanță cu numele misterios al proprietarei (despre care nu știm nimic), vila Nadia Gory – dispărută și redusă la o esență foarte pură – creează senzația unei fata morgana a arhitecturii moderne interbelice.

66 Cel puțin vila Conitz este foarte probabil să fi fost construită, pentru că în arhiva Radu și Irina Patrulius s-au găsit pentru ea și planșe de detaliu.

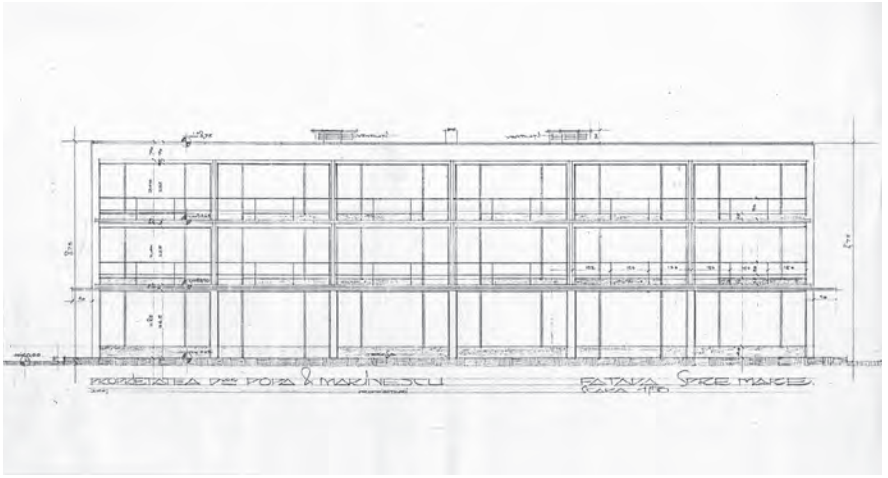


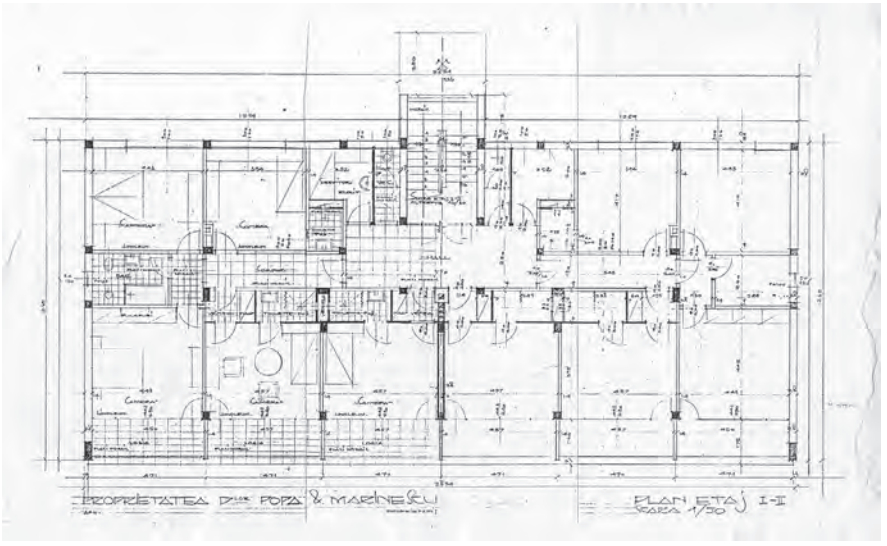
● Vilele V. Tilea și I. Martaloglu, Eforie.
Fotografie de epocă

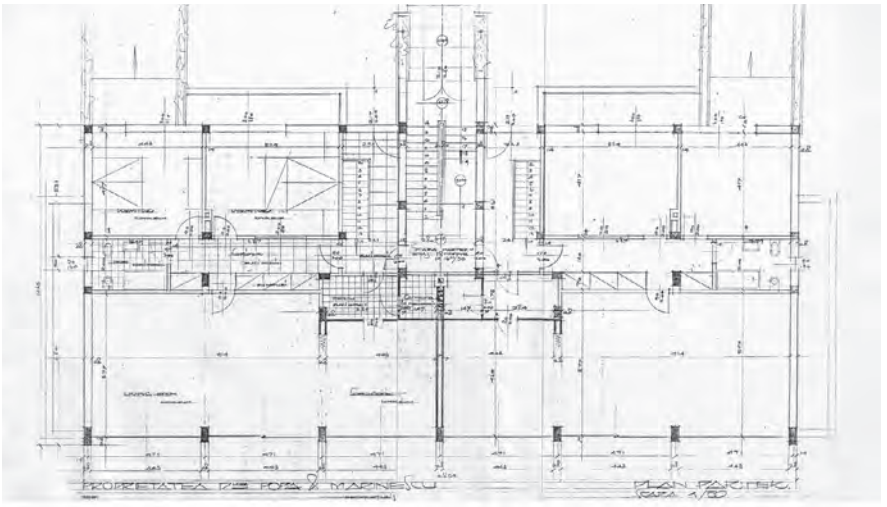




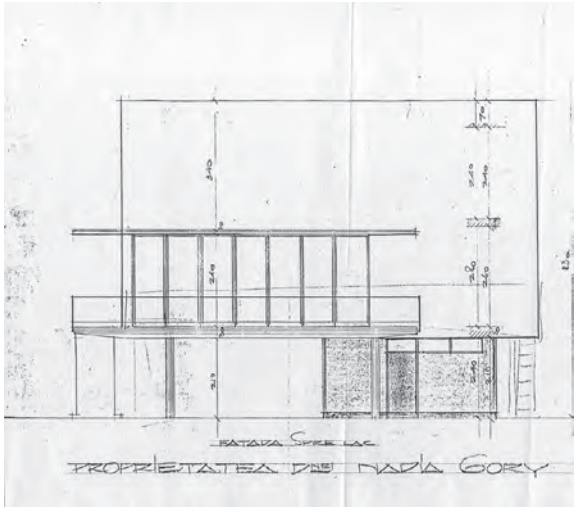
● Vila Conitz, Mamaia. Plan parter, fațadă principală

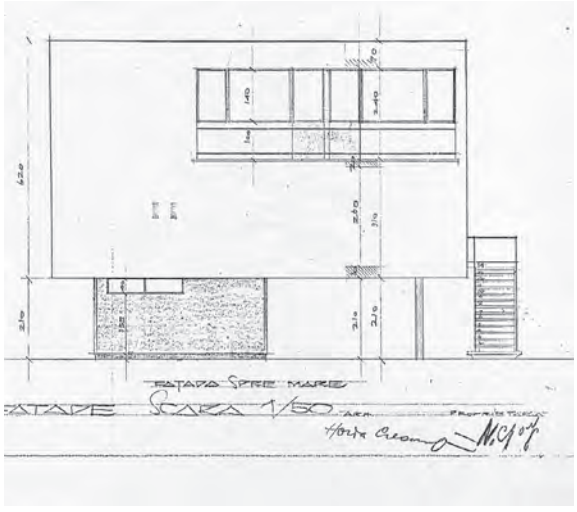


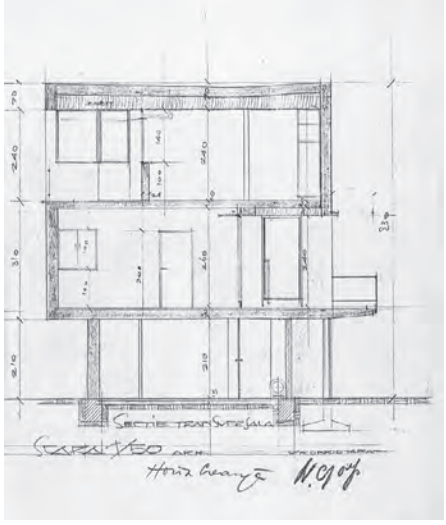




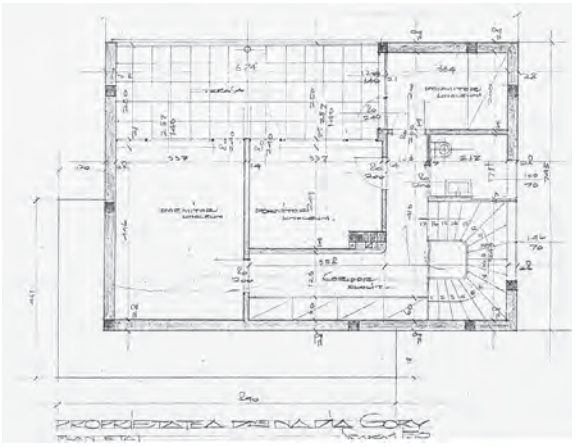
● Hotel Popa-Marinescu, Mamaia. Plan parter, plan etaj, fațadă către mare

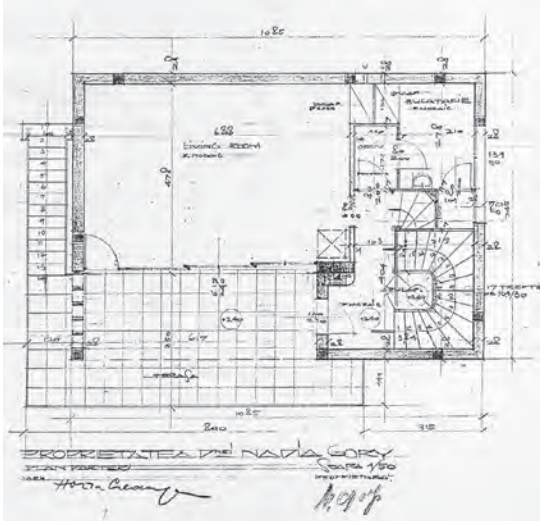


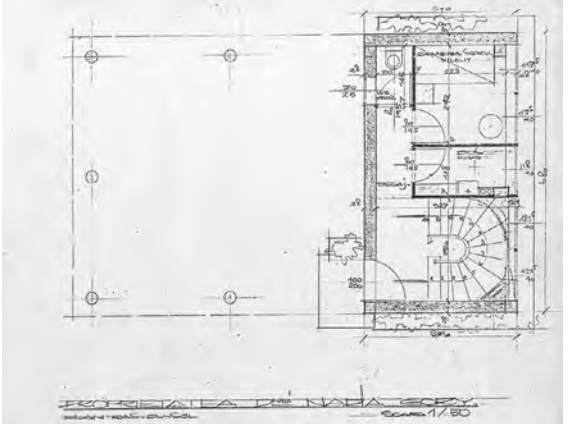


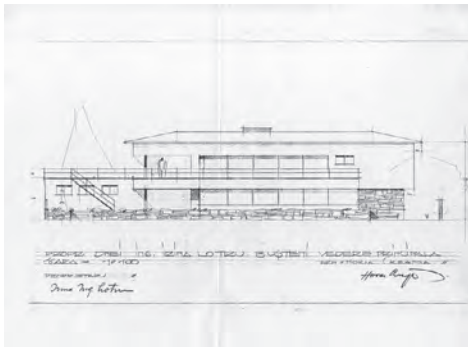


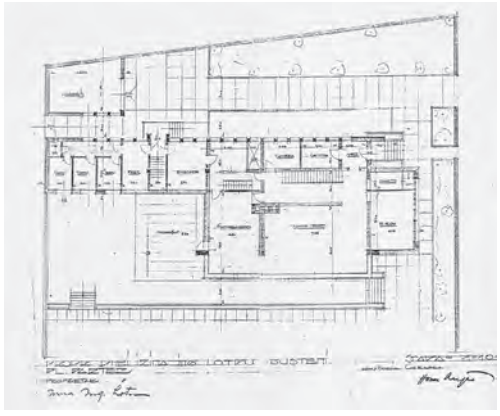
● Vila Nadia Gory, Mamaia. Parter, etaj 1, etaj 2, secțiune, fațadă principală (către mare), fațadă secundară (către lac)

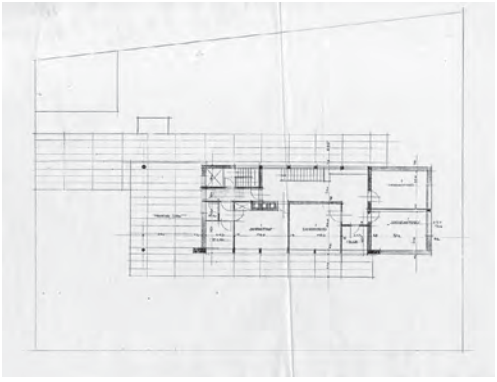

PROPRIETATEA DNE NADIA GORY


PROPRIETATEA DNE NADIA GORY

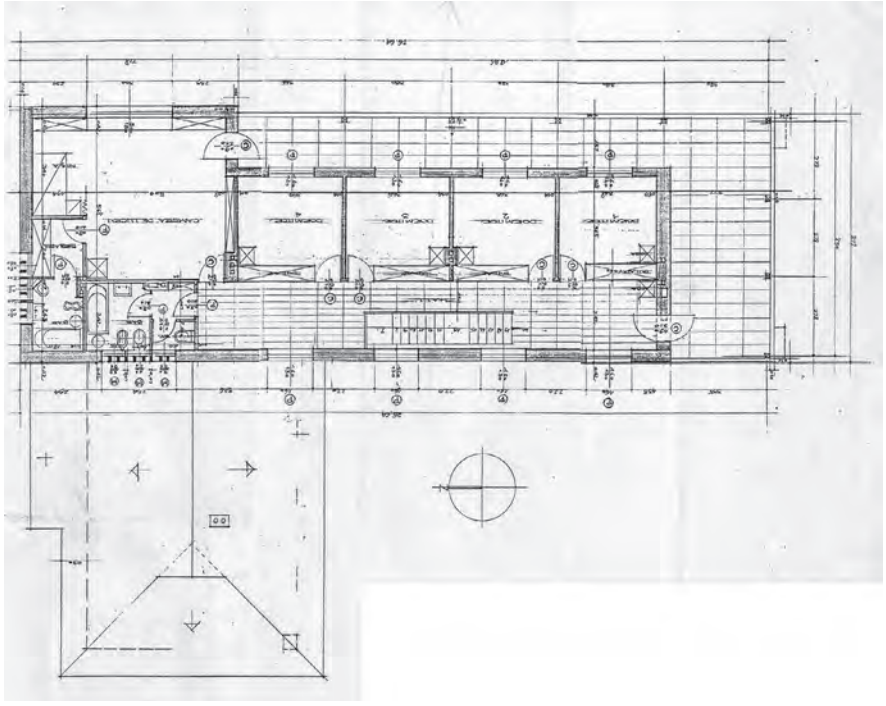

PROPRIETATEA DNE NADIA GORY







● Casa Lotru, Bușteni. Plan parter, plan etaj, vedere



● Casa Nedioglu, Breaza. Plan etaj

3.2 Vilele de vacanță din alte regiuni

Vilele de vacanță pe care Horia Creangă le proiectează în alte regiuni, după toate probabilitățile între 1937 și 1942, se înscriu pe linia acelor căutări regionale neașteptate care se îndepărtează de *main stream*-ul modernismului. Dintre cele șapte proiecte găsite, unele sunt datate cu precizie, pentru altele nu avem date suficiente și datarea este aproximată. Acestea sunt: casa Savu la Predeal (1937); casa Păunescu de la Otopeni (proiect 1938); Casa de vânătoare de la Jucica (azi, în Ucraina), din 1938; casa Destexhe, din 1938, pe șoseaua Ștefănești; casa Alexianu de la Costinești, proiectată în 1838–39; casa Nedioglu de la Breaza (1940), construită în varianta restrânsă în 1939–40, dar la care dispunem și de proiectul inițial; casa Irina Lotru din Bușteni (1942).

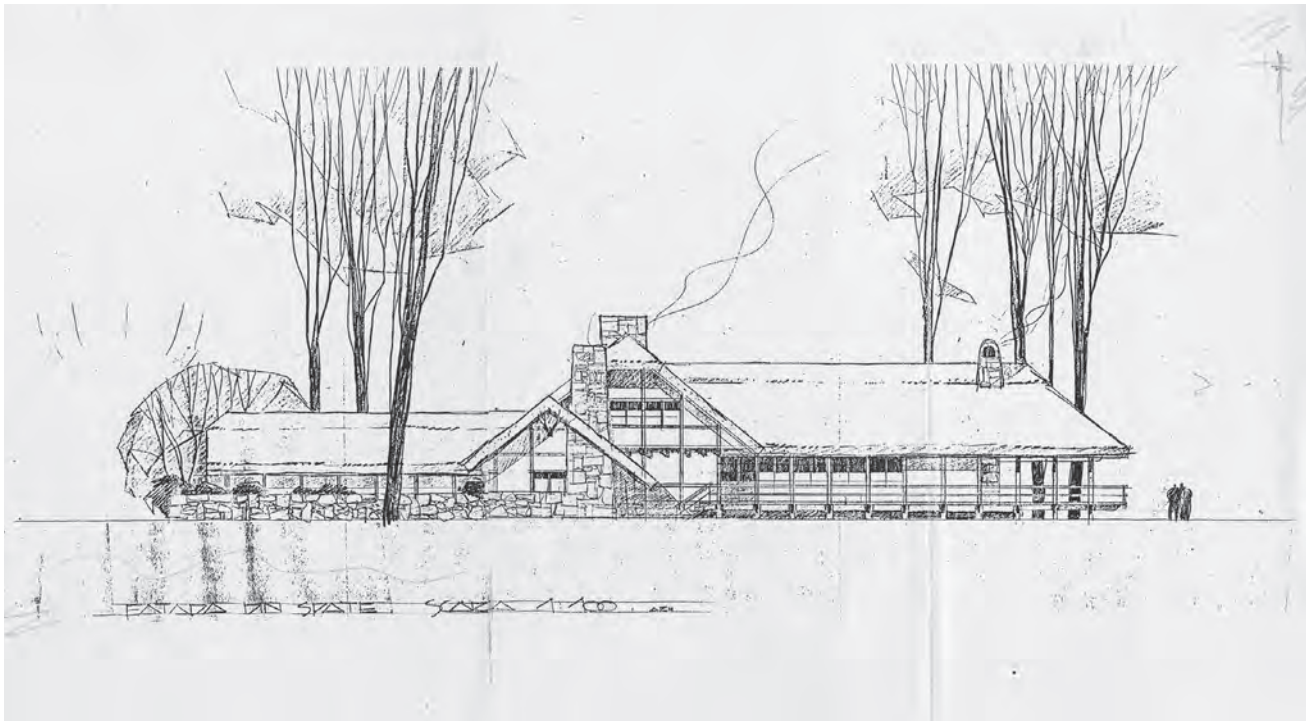
Deși nu este o vilă de vacanță, în aceeași categorie expresivă se înscrie și hotelul D. Arghir de la Predeal, proiectat în aceeași perioadă cu „hotelul" Popa-Marinescu, dar cu funcțiunea caracteristică de hotel, eficient și economic. Ca și în cazul proiectului de la Mamaia (desigur mai interesant ca tipologie pentru anii '30), asemănarea cu hotelurile mici care se vor construi în stațiunile montane după război este tulburătoare, prevestind convenționalismul „de serie" în care va intra arhitectura turismului de masă, în general.

Fără excepție, toate aceste proiecte sunt amplasate într-un mediu predominant natural sau în stațiuni de vilegiatură. Niciuna nu depășește două niveluri și toate sunt construite cu acoperiș în pantă (în majoritatea cazurilor dominant ca plastică), din materiale naturale lăsate în mare măsură aparente (lemn și piatră), uneori puse în operă prin tehnici tradiționale; fac apel la tipare arhitecturale tradiționale, fie inspirate din arhitectura populară (cum ar fi foișorul, prispa, cornișa puternică din casa populară), fie din obișnuințele constructive mai recente (ca volumetria cabanei de munte), chiar dacă nu le folosesc *ad litteram*, ci numai le sugerează (de exemplu, sugestia de foișor de la vila Alexianu/Costinești); una folosește chiar tipologia casei populare cu parter supraînălțat și foișor (vila Păunescu/Otopeni). Cu excepția acesteia din urmă, toate introduc în lucru componente moderne, mai ales desfășurări ample de ferestre, mergând până la pereți total vitrați, lungi orizontalități de parapete, sau geometrii neașteptate ale marilor acoperișuri; ultimul proiect (vila Lotru) inversează chiar raportul casă–acoperiș, punând doar un acoperiș discret peste o fațadă mai degrabă modernistă.

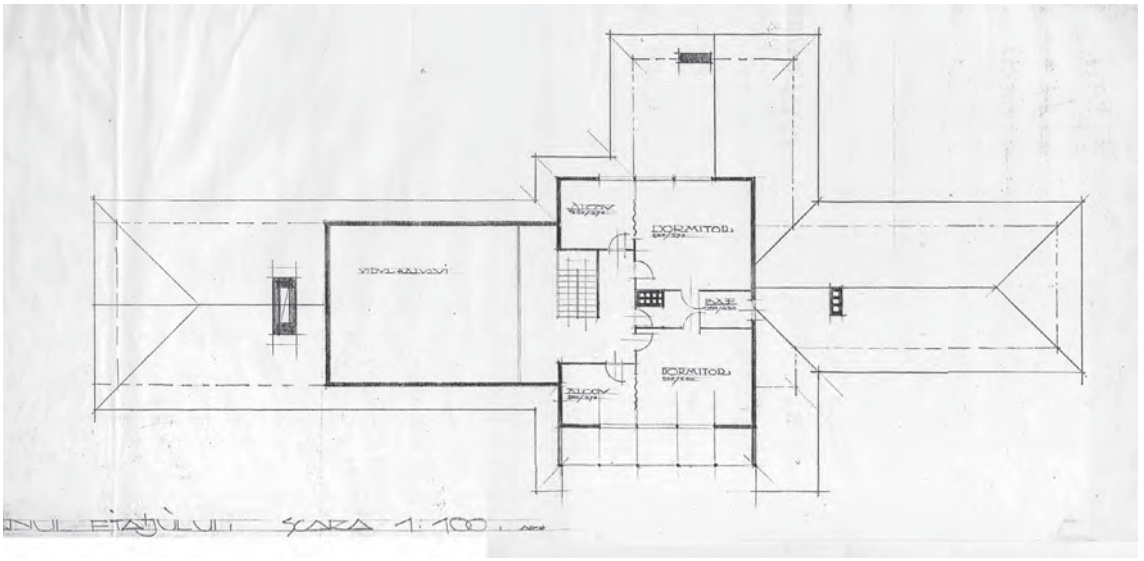
Poate că partea cea mai interesantă a acestui demers neașteptat și oarecum eclectic este încercarea de recuperare în cheie modernă a tehnicilor de construcție și a materialelor tradiționale. Nu ar fi deplasat de presupus că, pentru un arhitect care nu susține o doctrină, cum este cazul lui Horia Creangă, o astfel de recuperare se înscrie într-un demers similar celui de asumare a producției industriale și noilor tehnologii de construcție pentru exponenții mișcării moderne. Această presupunere este consistentă cu o observație care reiese din organizarea spațial-planimetrică a acestor case – în varietatea lor dezorientantă, ele rămân moderne ca spațialitate interioară, o spațialitate care trimite în oarecare măsură către arhitectura lui Frank Lloyd Wright.[67] În același timp, regăsim în toate proiectele, în variate proporții, temele compoziționale pe care Creangă le urmărește cu continuitate, indiferent de limbaj, cum ar fi: tema orizontalității, materializată prin prelungirea obsesivă a volumului pe direcția dominantă a compoziției, adesea prin adăugarea unor terase lungi (Bușteni, Jucica); tema articulării de volume prin interpenetrare, care este adaptată constrângerilor impuse de prezența acoperișurilor în pantă, dar rămâne foarte vizibilă, cele mai interesante exemple fiind casele de la Bușteni și Jucica; tema distribuției funcționale în straturi spațiale paralele clar delimitate, prezentă în aproape toate proiectele; tema transparenței de planuri ale fațadei, cel mai clar folosită la Costinești.

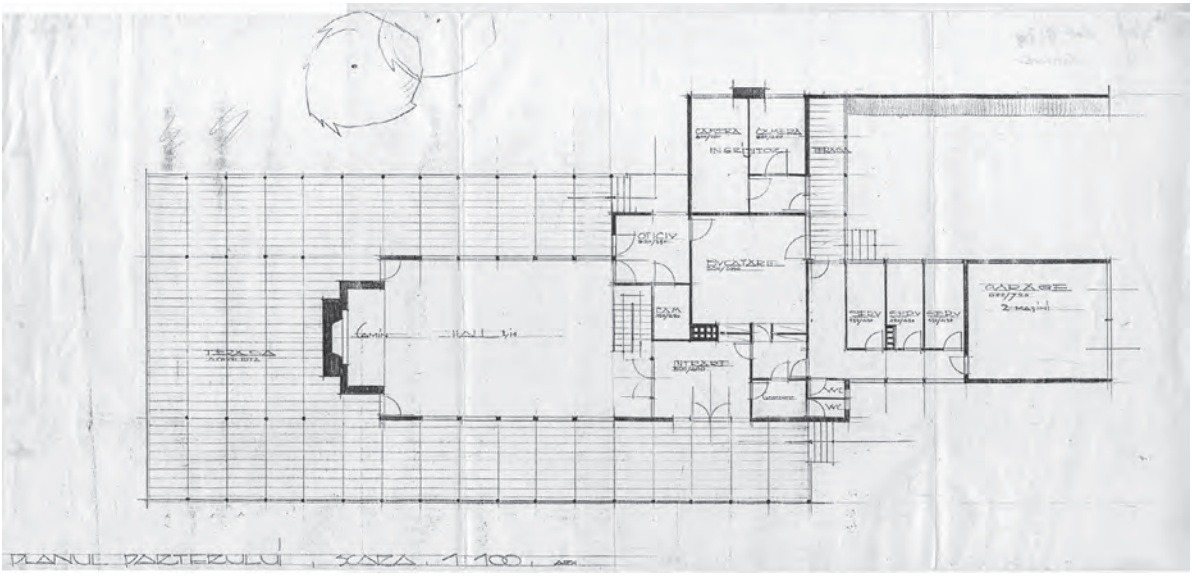
Este puțin probabil ca Horia Creangă, care era de mult un arhitect cu renume, să nu-l fi putut convinge pe niciunul dintre clienții pentru care a proiectat în această perioadă să-și construiască o casă în spiritul arhitecturii moderne care îl făcuse celebru. Putem bănui o opțiune conștientă a arhitectului către o direcție diferită de modernitatea radicală cu care îl asociem, o altă modernitate arhitecturală spre care se simte atras, din motive asupra cărora putem doar conjectura. Poate să fi fost în joc încercarea de a găsi pentru casele de vacanță o altă domesticitate decât cea a caselor urbane și de a le da un alt caracter; poate să fi fost în joc o anumită etică proprie care îl împinge să lege proiectul de sit, așa cum face și în majoritatea locuințelor sale urbane, chiar dacă sub altă formă. Aceasta ar explica și radicalismul „cutiilor albe" de la mare, unde uzează de simplitatea absolută a volumelor paralelipipedice, fără sculpturalități și detalii care s-ar fi pierdut sub puterea luminii marine. În niciun caz însă nu poate fi vorba despre un abandon

67 Din informațiile transmise prin Radu Patrulius, se pare că Horia Creangă l-a admirat pe Wright, a cărui influență s-a făcut simțită în spiritul unora dintre amenajările sale interioare. Patrulius, R., *op. cit.*

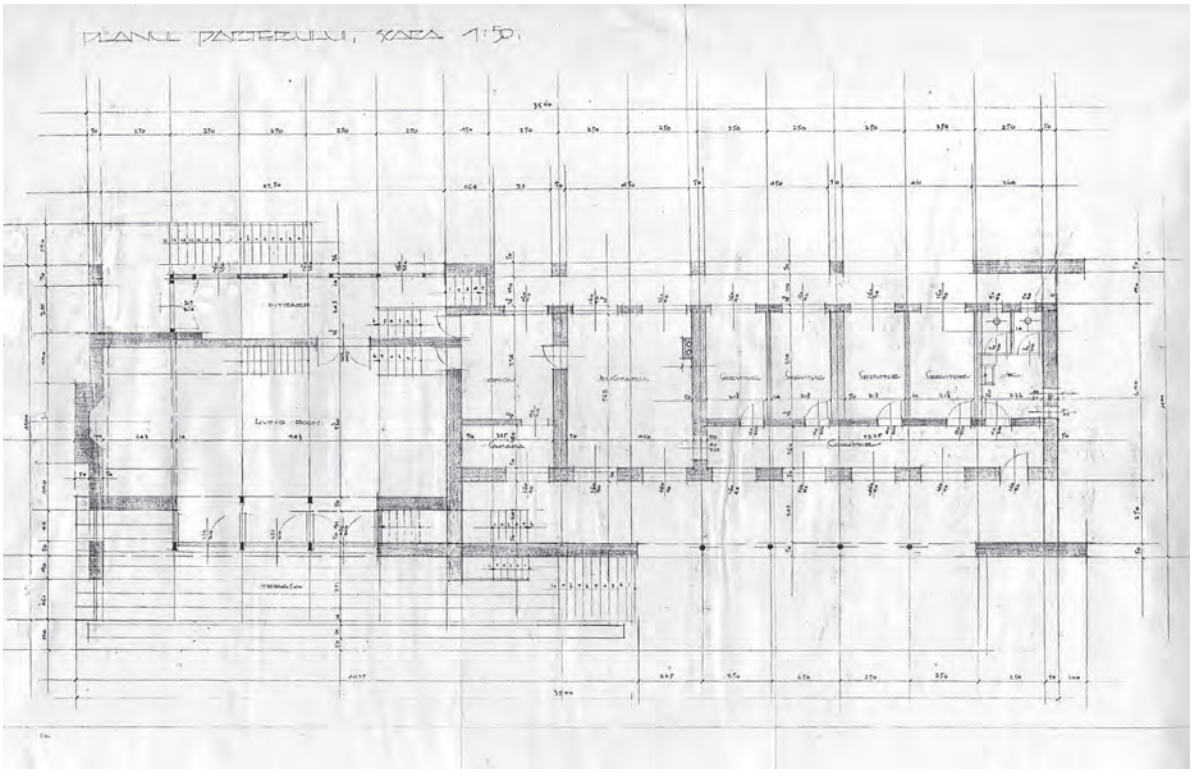


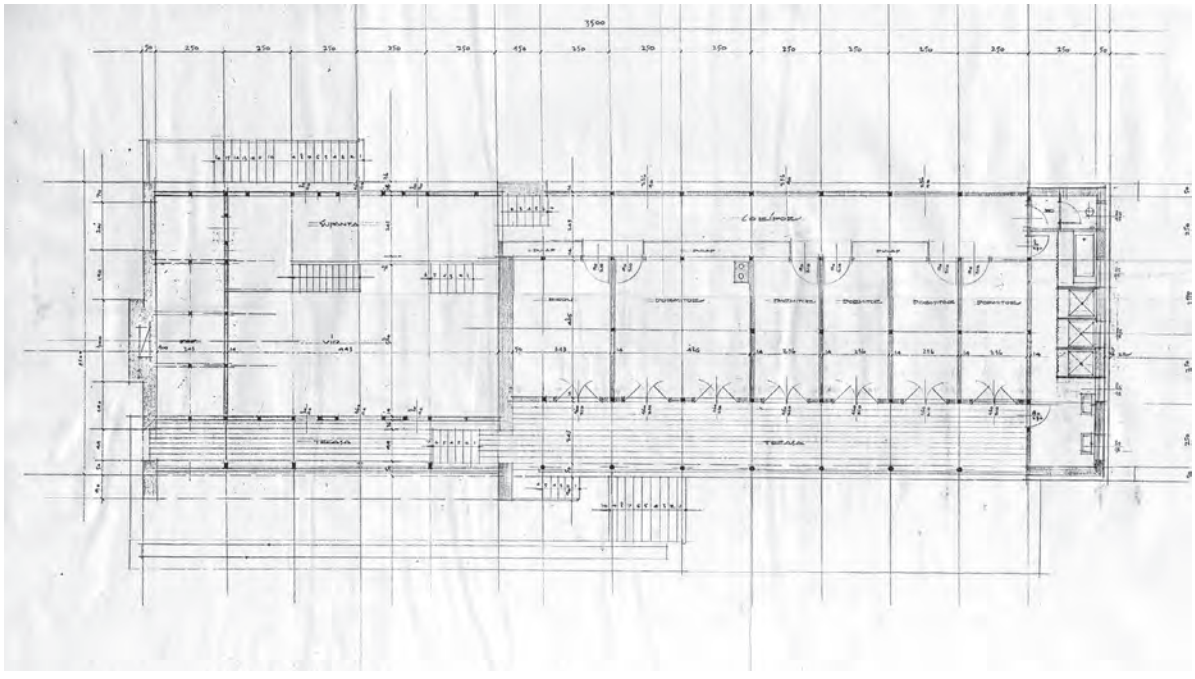
● Casă de vânătoare, Jucica. Fațadă principală





● Casă de vânătoare, Jucica. Plan parter, plan etaj

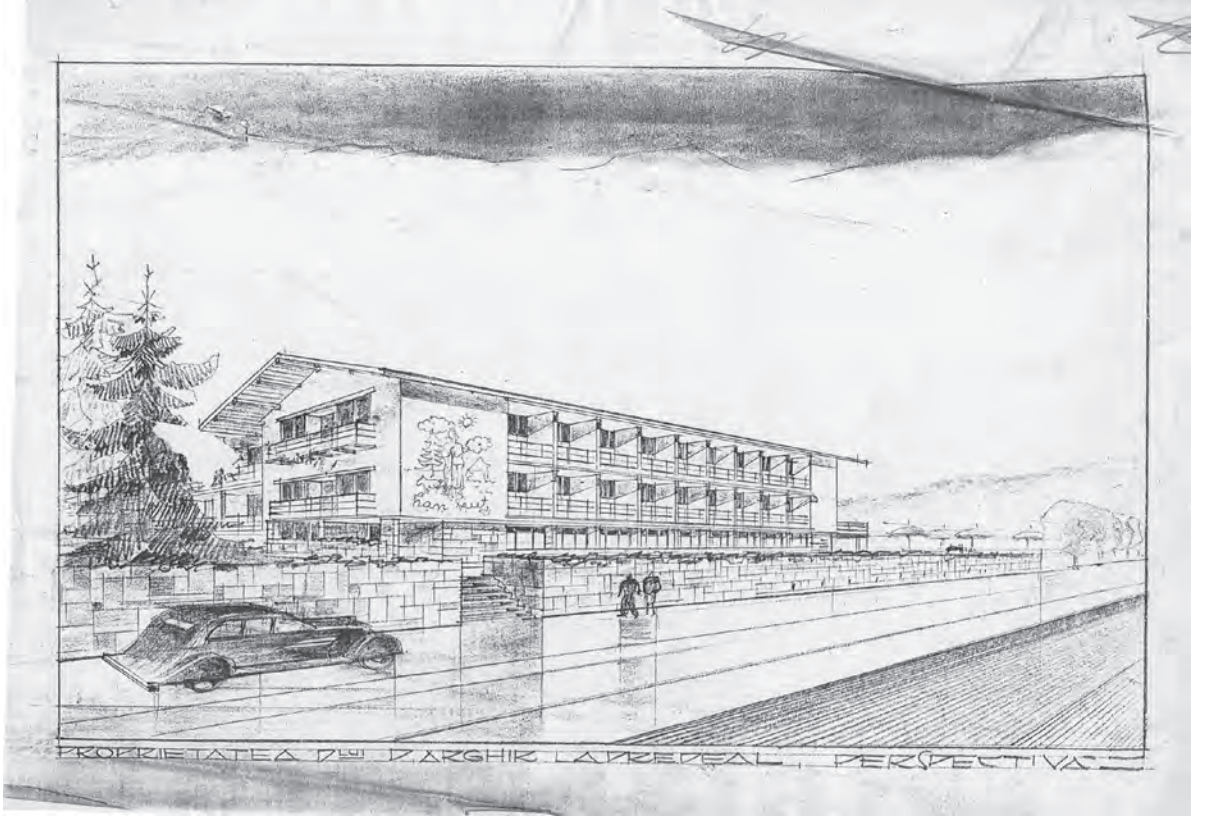




● Casa Alexianu, Costinești. Plan parter, plan etaj

în fața neoromânescului sau a eclectismului academic pe care le acuza în textele sale.

Faptul că, în cei câțiva ani când elaborează aceste case de vacanță, Creangă nu atinge noutatea și valoarea proiectelor sale moderniste este o altă chestiune. Poate că nu a avut timp, poate că terenul nu îi era cu adevărat propriu, poate că după această perioadă ar fi apărut o nouă expresie de forță, poate că obosise. E greu de dat un verdict și chiar periculos. Ceea ce este mai important este naturalețea cu care acest purist se lansează într-o astfel de antrepriză, atunci când i-ar fi fost mult mai ușor să continue pe linia în care devenise un maestru. Iar dacă situăm această poziție în contextul a ceea ce reprezenta neoromânescul academic, vom realiza cel puțin nonconformismul gestului. Până la urmă, poate fi vorba despre același spirit liber care i-a ghidat căutările de modernizare a locuirii urbane, fie ea colectivă sau individuală, luxoasă sau economică – o libertate mai presus de dogme și de constrângerile unui anume limbaj.



● Hotel Arghir, Predeal. Perspectivă