

MANUAL
DE
ISTORIA ARTEI

DE
G. OPRESCU
Profesor la Universitatea din București

Vol. III
SECOLUL AL XIX-lea

EDIȚIA II-a.



BUCUREȘTI
EDITURA „UNIVERSUL”, STR. BREZOIANU 23—25
1946

D. 17.

11 361752



P R E F A T A

Secolul al XIX-lea, „le stupide XIX-e siècle”, după cum l-a calificat un foarte cunoscut polemist francez — om talentat, dar fanatic deci orb partizan al regalității —, este în realitate una din epocile cele mai strălucite din istoria omenirii. Focillon, care nu era numai cel mai mare istoric de artă al Franței timpului său, ci și un adânc cunoscător al istoriei propriu zise și om de o prodigioasă cultură, a înțeles-o. În prefața cărții sale magistrale: *La Peinture au XIX-e siècle*, el procedea la o amănunțită analiză a cuceririlor umanității, îndeplinite în cei aproximativ o sută de ani, ce despart marca Revoluție de primul războiu mondial. Iar constatările sale, înșirate în cincisprezece pagini de mare format, nu sunt numai un elocvent răspuns celui care calomniase acest veac eroic, ci un imn adus în cea mai frumoasă și mai nuanțată limbă franceză, mai întâiu năzuințelor, apoi lup elor duse în Europa pentru ca aceste năzuințe să fie îndeplinite, sacrificiilor necesitate de atâtea înfăptuiri imense, în toate domeniile, prețului de sânge, de suferință, de chin moral, plătit de popoare, pentru a ajunge la starea de cultură și de civilizație, în care le-a găsit prima agresiune germană, din 1914.

Veacul începe astfel printr'o revoluție, care transformă totul, starea socială și cea morală a lumii apusene, și care, în tumultul ei, trimite la suprafață păturile cele mai adânci ale poporului, pline de o sevă, deci de o posibilitate de viață, nouă, tinere, energice, sănătoase, pentru a sfârși printr'un cataclism, în care puțin a lipsit să nu naufragieze cele mai scumpe și mai prețioase cuceriri, materiale și ideale, cu atâtea trudă obținute în deceniile precedente.

Dintre epocile mai aproape de noi Renașterea singură, cu complementul ei Reforma, i se poate compara, deși acțiunea secolului al XIX-lea este înfinit mai vastă și mai larg pătrunzătoare. Comunicațiile dintre oameni, raporturile lor reciproce, nu deveniseră ele oare așa de frecvente și bine organizate, grație descoperirilor științifice — fructe ele înșile ale acestui secol privilegiat —, în cât experiențele încercate într'o parte a lumii, găseau imitatori imediat, într'o altă parte a ei?

„Nici un secol, spune Focillon în prefața cărții sale, n'a făcut mai mult ca să crească posibilitățile omului. Din natură, el a descoperit în cei o sută de ani, mai mult decât cele douăzeci de generații ce l-au precedat. A smuls din anonim și din noaptea timpurilor Egiptul, Chaldea, Asiria, China. A lărgit, a înmulțit îndemănările omului, a

prevăzut cu toate mijloacele necesare o eră nouă. A transformat cu violență condițiile vieții în societate, nu prin mode și prin stiluri, ci turburându-i temeliiile adânci, prin victorii asupra gravității, prin abrevieri ale spațiului și ale timpului. Descoperirea pământului, începută de vechi navigatori, el o termină și o duce la bun sfârșit. Răspândește peste tot pământul rasa albă. Deșteaptă în Asia popoare de o extraordinară longevitate și de o îndrăzneală tinerețe. Determină în toată lumea imense curente de schimburi și de influențe, pe care omenirea le-ar fi crezut sacrilegii și imposibile mai înainte”.

În toată această vreme Franța se găsește în fruntea națiunilor lumii. Cuvântul de ordine în Europa, cu excepția Angliei ce se ține într-o rezervă de multe ori ostilă, dela ea pornește. Iar acest cuvânt este un îndemn la luptă de cele mai multe ori, la o reînoire bruscă și completă, fie chiar prin vărsare de sânge. Marea Revoluție, Napoleon I, Revoluția din 1848, cel de al doilea Imperiu, până și cea de a treia Republică, cu toate că-și ia naștere din umilință și înfrângere, reprezintă tot atâtea focare de energie politică și culturală. Trupul Europei își are inima în centrul Parisului. Acolo se formează ideile, de acolo pleacă sugestiile și deciziile, care vor interesa nu numai pe istoricul politic, ci și pe cel al curentelor ideologice, pe cel al literaturilor și al artei. Totuși, fiecare generație își are viața și ideile ei proprii. Ea se crede obligată oarecum să se ridice contra celei ce a precedat-o, de multe ori și contra unei alte categorii de contemporani. Clasicii cei noi, copiii Revoluției, tună și fulgeră în contra ultimilor reprezentanți ai secolului al XVIII-lea. Dar și ei se văd în curând atacați, cu arma chiar și cu vorba, cu o furie oarbă, de romantici. La rândul lor aceștia vor fi detronați din favoarea publică de realști, iar ultimii de impresioniști. Câte crezuri estetice, câte forme de a se exprima sensibilitatea artistului, câte tehnice, în mai puțin de optzeci de ani!

Evident, au existat și în trecut școli și cenacluri artistice. Rare ori însă acestea și-au înțeles rolul în chip așa de absolut și de agresiv, ca adepții curentelor mai sus menționate. „Secolul răsună de un sgomot perpetuu de bătălie, adaugă același Focillon. Am putea fi tentați să credem că această atmosferă plină de fumul luptelor este înăbușitoare pentru poet, pentru artist, pentru gânditor. Nici de cum: ea stimulează. Există dezordini care nu sunt decât agitații sterile și haos convulsiv: trăsăturile secolului al XIX-lea, sguduind omul până în adânc, deșteptându-i neliniștile, abătându-i curiozitatea, exaltându-i înfrigurarea, nostalgiile, pasiunile, au făcut însă din el una din cele mai străni și mai puternice personalități, în această lungă galerie de portrete, care este istoria morală a umanității”.

Și despre o astfel de perioadă Léon Daudet și-a îngăduit să a firme că ea reprezintă o etapă „stupidă” în evoluția omului! Punct de vedere cu atât mai puțin îndreptățit, cu cât cel care-l reprezintă a trăit nu numai în mijlocul Parisului, ci, în acest Paris, el a făcut parte din societatea cea mai aleasă a timpului, a cunoscut de aproape pe actorii principali, pe făuritorii ideilor și doctrinelor ce au transformat fata lumii, în secolul trecut.

Evident, aceasta fiind situația, în volumul acesta al Manualului,

al III-lea, se va da o mai mare atenție Franței, țara care, de mai bine de două sute de ani, ocupă în istorie locul în trecut ținut de Italia. Ceea ce nu înseamnă că celelalte popoare n'au adus de cât o contribuție neglijabilă la tezaurul comun al artei, ci numai că ideile naționale și, foarte adesea, cei care le utilizează, creatorii de mare rang, vor aparține acestei națiuni. La vecinii imediați ai Franței, la cei din Europa Centrală și Orientală, la Scandinavi și la Italieni vom găsi multe talente remarcabile. Până și la popoarele mici, cum am fi noi, Cehii, Ungurii, se poate vorbi de „artă” în sensul înalt și sever al cuvântului. Nici unul însă dintre creatorii din afara Franței - cu excepția celor din Anglia, unde fenomenul artistic ia un alt curs - nu se poate compara cu acei deschizători de drumuri noi, pe care situația politică excepțională, calitățile remarcabile ale rasei, mediul fizic și cel moral, îi produsese în Franța.

Poate că și faptul prețurii artistului, ca o ființă cu însușiri și cu o menire dincolo de comuna măsură, prețurire care își are originea în Franța, în clasele cultivate ale țării, cele cărora se adresează în aceea vreme pictorii și sculptorii, să nu fie strein de situația favorabilă a artelor acolo. El stimulează într'un mare grad puterea creatoare.

Printre arte rolul de căpetenie este deținut de pictură. Se construște încă mult, ce e drept, în Franța, mai ales sub domniile celor doi Napoleon, dar și în Germania, în Rusia, aiurea. Cu mici excepții însă secolul e lipsit de mari arhitecți. El nu numai nu cunoaște un stil propriu, mulțumindu-se să trăiască din amintiri, dar nici măcar o fericită formulă nouă, afară de, spre sfârșitul veacului, întrebuintarea metalului și a cimentului, care dau naștere unor forme și uneități mai originale. Sculptura, dela rolul ei mare, decorativ, funcțional chiar uneori, se coboară la cel de artă de agrement, în interior, cel mult la cel de comentatoare a istoriei și a acțiunilor unor personalități marcante, care duc la monumentele ce se grămădesc, într'un haos inestetic, prin parcuri și în piețe publice. Și în aspectul picturii se produc schimbări esențiale. Se cumpără tablouri, din ce în ce mai mult, însă numai spre a mobila locuințele și, în loc ca amatorii să o ia din atelierul pictorului, ei o caută mai totdeauna la Salon și prin expoziții. De aici, în afară de ori ce altă considerație de teorie estetică, transformările în dimensiunea operilor și în alegerea subiectelor, față de trecut. Dar, încă o dată, schimbările fundamentale sunt produse, în primul rând, din pricina crezului artistic al artiștilor care, de cel puțin patru ori în decursul veacului, renunță la tot ce constituia doctrina lor teoretică și chiar la procedeele de care se serviseră practic, pentru a le înlocui cu altele, cu totul diferite. Nu vedem oare arta liniei și a culoarei trecând dela clasicism la romantism, de la romantism la realism și dela realism la impresionism și neoimpresionism? În ce vreme atitudini atât de diferite, de protivnice între ele s'ar fi putut perinda cu atâta ușurință și în așa scurt interval? Apoi, ca o trăsătură nouă a secolului, arta mare, cea destinată publicului și făcând apel la sentimentul și la imaginația lui prin compozițiile de vaste proporții, pe pereții unor clădiri însemnate, pictura istorică chiar, fără să dispară cu totul — Ingres și elevii lui, Delacroix, Chassériau, Puvis de Cha-

vannes, în Franța, Nazareenii în Germania sunt celebre exemple de contrariu — devine ceva cu totul excepțional.

Asupra secolului al XIX-lea s'a scris foarte mult, poate chiar mai mult de cât asupra Renașterii. Aceasta nu înseamnă că toate chestiile importante au fost pe deplin lămurite. Cei ce-l cercetau erau prea aproape de obiectul studiului lor, veneau cu formația lor intelectuală, cu preferințele lor, cu pasiunile lor chiar, erau prea dominați de sentiment, pentru ca să poată ajunge la acel echilibru al judecăței, de care mai ușor dădeau dovadă, când era vorba de curente sau de artiști de mult clasați. Nu putem nega că noi înșine, crescuți în anume idei, avem preferințele noastre. Ne-am silit însă să facem abstracție de ele și să judecăm operele și oamenii cu toată obiectivitatea, adresându-ne încă, spre a ne controla impresiile, la călăuze cu mare autoritate. Una din ele, în fruntea tuturor, este volumul lui Focillon mai sus citat. Le-am completat cu însemnările noastre, după vizite frecvente în muzeele occidentale, muzee pe care, pe cele mai însemnate, le-am cercetat adesea, și cu notele luate în atâtea expoziții comemorative de anume școli, de anume epoce sau de anume artiști, pe care de asemenea le-am vizitat, cel puțin pe cele din ultimii douăzeci, treizeci de ani.

PARTEA I

CLASICISMUL ȘI ROMANTISMUL

INTRODUCERE

Clasicismul și Romantismul sunt cei doi poli, în jurul cărora se concentrează mai întâiu teoriile și doctrina ce conduc pe artiști, dela finele secolului al XVIII-lea până către 1850, apoi toată producția acestora, cu excepția operilor cari, timide și nesigure, rămân nehotărâte între aceste două tendințe extreme, așa de ostile una față de alta.

Fenomenul acesta estetic de o mare importanță—rivalitatea dintre aceste două tendințe—deși puternic și foarte evident în Franța, nu e ceva specific acestei țări. Il regăsim în mai tot Apusul și chiar în Centrul, Estul și Sudestul Europei. Nicăeri însă el n'a luat un aspect mai impunător și mai plin de relief ca în acea țară, tocmai pentru că o serie de condiții erau îndeplinite acolo, care făceau ca fiecare din cele două curente să se desvolte cu maximum de intensitate.

Către mijlocul secolului trecut conflictul dintre partizanii uneia și ai celeilalte dintre cele două școli rivale se potolise sau, mai drept vorbind, nu mai ocupa opinia publică. Alte mișcări se pregăteau sau se găseau în germene în Franța, de unde se vor răspândi mai târziu în restul Europei.

Părăsind pentru un moment cele două tendințe precise, mai sus specificate, și întorcându-ne la o chestie cu mult mai generală de estetică, clasic și romantic sunt două epitete care pot fi aplicate cu dreptate la anume împrejurări, mai drept la un anume fel de a fi, al unui popor, al unei epoce sau chiar al unor indivizi singuratici. Clasic și romantic pot la rigoare desemna două atitudini ale spiritului omenesc, vechi de când lumea. Sunt neamuri care în decursul întregii lor istorii se manifestă ca „clasice”, altele ca „romantice”, ori care ar fi epoca în care trăesc, ori temperamentul celor cu care se învecinează.

Uneori realizările decurgând din aceste conformații ale spiritului sunt așa de clare, așa de lămurite, că nu mai poate fi nici un fel de îndoială asupra naturei lor. Oricine poate pune cu certitudine un diagnostic: iată o manifestare clasică, ori, din contra, iată o manifestare romantică. Alteori însă e vorba de manifestări ceva mai nelămurite, mai frustrate, care au atingeri în același timp cu ambele tendințe. Vom

avea atunci aface cu un clasicism cu rezonanțe romantice sau cu un romantism grefat pe cine știe ce caracteré clasice. Aceste cazuri sunt cele mai greu de descoperit, de analizat și de clasat, deși ele sunt mai puțin rare decât s'ar crede.

Ce este Clasicismul, ce este Romantismul ?

Clasicismul este, în estetică, acea tendință către simplitate, claritate, logică și echilibru, în tratarea unor teme cu un conținut general omenesc, adică în care orice reprezentant al umanității, ori de unde ar proveni el, să se poată recunoaște. Într'o operă clasică sunt în general evitate complicațiile inutile, contrastele puternice, excesele, detaliile multiple, caracterele prea excepționale. Totul pare să se supună legilor stricte ale rațiunii. Așa în cât, în principiu, oricine să poată înțelege cu ușurință, să aprobe ceea ce i se prezintă, să ajungă poate să admire.

În aceste condiții, evident, esteticienii și criticii, atunci când analizează curente clasice, nu rare ori sunt tentați să-și formuleze regulile destul de rigide, cărora toate producțiile artistice și literare par că se pot supune, și pe deasupra, să manifeste credința că asemenea opere pot servi de model altora, pentru eternitate. Adevărurile exprimate prin acele reguli, concluziile celor care au studiat operele sunt considerate ca valabile nu numai pentru o țară și pentru o anumită epocă, ci pentru om în genere și pentru toate timpurile.

Epoca cea mai strălucită, cea în care stilul clasic s'a manifestat în toată splendoarea, este incontestabil o anumită perioadă a artei greco-romane, care nu ține decât câteva sute de ani. După ea, mult mai târziu, Renașterea pare să îndeplinească aceleași condiții. Când vorbim de clasicism, de realizările lui cu adevărat desăvârșite, la aceste două perioade ne gândim.

Romantismul este contrar tuturor principiilor semnalate în clasicism. El prezintă manifestarea însușirilor celor mai particulare, deci mai contrare aceluia „general omenesc” esențial în clasicism. Din această pricină romantismul este, dacă nu imposibil, în orice caz greu de prins în reguli. În vreme ce clasicismul se adresa tuturor oamenilor și era de tot înțeleș, romantismul, ca să fie prețuit, trebuie să găsească în noi afinități cu creatorul operei. Ne putem lesne închipui oameni care, în fața unei lucrări de pronunțat caracter romantic, să se declare incapabili de a o simți.

Un autor, ca și un artist romantic, nu va face apel la rațiune, ci va încerca să câștige în favoarea noastră uimindu-ne, impresionând puternic sentimentul sau imaginația. Înlanțuirea logică a episoadelor, într'o operă literară și chiar într'o operă de plastică, construcția echilibrată și armonioasă, satisfacția ieșită din plinătatea și armonia acordurilor, este ceea ce-l interesează mai puțin.

Concluzia la care ajungem în mod natural, după această sumară caracterizare a celor două atitudini, este că nu există decât un singur fel de a fi clasic, acel care răspunde logicei și rațiunii, dar există nenumărate chipuri de a fi romantic, de vreme ce romantismul învederează tocmai ceea ce este particular, straniu chiar, în fiecare din noi.

Clasicismul impune prin impresia de liniște, de unitate, de măsură,

de echilibru desăvârșit între părțile constitutive. Romantismul, din contra, „irațional” și „aconvențional”, adică contrar logicii raționale și nerespectând nici o regulă, de cât obținerea expresivului cu orice preț, ne atâță spiritul, ne încălzește imaginația, ne traspune într’o lume când ireală, când de-a dreptul mînstruoasă, în care de multe ori urâtul expresiv și bizarul au mai multă trecere decât însăși frumusețea.

Dacă am analiza acum cele două tendințe după un alt criteriu, care în artă are o semnificație deosebită, după atitudinea artistului față de natură, ajungem la convingerea că un autor sau un artist clasic admiră lumea exterioară, o prețuește, o pricepe și o consideră în totalitatea ei ca pe ceva armonios, rezultat al unor legi cosmice mereu aceleași și neadmițând nici un fel de excepție. Iar dacă pășim mai departe, la noțiunile de care se servesc acei artiști, la ideile pe care ei și le fac despre ceea ce există în natură, despre ființele animate și lucrurile ce o populează, constatăm că acele idei în realitate sunt rezultatul unor observații repetate, îndreptate mereu asupra aceluiași obiect. În dorința de a ajunge să-și făurească despre fiecare lucru și ființă în parte o noțiune în care să fie cuprinse trăsăturile lor cu adevărat esențiale, ei elimină tot ce e prea individual, nu rețin decât caracterele generale.

Ca urmare a acestui procedeu, aplicat asupra naturii și a vieții, un clasic va ajunge neapărat la convingerea că omul e tot ce e mai interesant și mai desăvârșit pe lume. El apare unui clasic ca centrul și măsura tuturor lucrurilor. Clasicismul deci, după o expresie pe care o împrumut introducerii pe care Gustav Pauli o face volumului despre Clasicism și Romantism din colecția Propyläelor (introducere unde se găsesc multe sugestii interesante asupra subiectului) este antropomorf și inclinat spre abstracție. Operația de sublimare, de decantare a noțiunilor nu este oare, în realitate, unul din procedeele efective ale abstracției?

Pentru un romantic, din contră, natura este ceva haotic și fără limită. Ea se prezintă străbătută de forțe misterioase, imprevizibile, impetuoase, cărora nimic nu le poate rezista, și încă mai puțin omul. Acesta, contra voinței lui și uneori chiar fără să-și dea seama, este târfit de aceste forțe, devine jucăria lor. Tot ce mai poate face este sau să ia o atitudine de revoltă în contra lor — trăsătură frecventă la mulți romantici — sau să se lase dus de ele, în neputința de a le struni, adică, în realitate, să se contopească cu ele. De aici dizolvarea romanticului în natură într’un fel de panteism, care nu-i rar la poeții și chiar la artiștii romantici. Anihilarea omului în mijlocul naturii este uneori așa de completă, în cât el ajunge să-i atribue acesteia propriile lui sentimente. Pentru nici un fel de categorie de artiști expresia cunoscută: „un paysage est un état d’âme” nu pare mai potrivită decât pentru pictorul romantic, opera devenind astfel un mijloc curent de expresie lirică a sentimentelor.

La clasici, tocmai din pricina intervenției de tot momentul a rațiunii și a conturilor precise ce trebuie să ofere orice operă de artă, asistăm la o tendință netedă și severă de a separa artele și, în mijlocul

fiecărei arte, genurile. Pictura nu trebuie amestecată cu sculptura, drama cu comedia, poezia cu proza.

La romantici, din contră, dorința de a amesteca diversele arte între ele și genurile în cadrul aceluiași arte este generală. Să ne gândim un moment, în literatură, la piesele, atât de tipic romantice ale lui Shakespeare, la cele ale lui Victor Hugo, la atâți sculptori, care fac din opera lor un gen intermediar între plastică și pictură, la acei arhitecți, pentru care o clădire este imaginată numai în funcție de peisajul ce o înconjoară. Ce este mai curios este că, procedând astfel, romanticii vor să ne facă să credem că ei sunt cei care urmează în chipul cel mai strict natura și legile firei. De vreme ce în viață tragedia se amestecă cu scene comice, iar comedia cu scene dramatice, cine vrea să dea o imagine fidelă a realității nu poate face altceva decât să amestece el însuși genurile, să amestece chiar artele între ele, cum făceau cei din Baroc.

Clasicismul își are sursele în antichitate, după cum am văzut. În timpurile mai noi se pot urmări progresele sale, paralele cu cele ale arheologiei. Din momentul în care arheologia și „anticarii”—înțelegând prin această denumire, nu pe negustorii de lucruri vechi, ci pe cercetătorii antichității—ajung la idei mai precise asupra vieții artistice, punând la contribuție tot ce ne-a rămas dela Greci, dela Romani și dela o vreme și ceea ce cunoaștem despre unele vechi popoare orientale începând cu Egiptenii, din acel moment se revine în Apus, cu deosebire în Franța, la formele preconizate de clasicism. Însă, ce e mai curios este că arheologia este concepută mai mult ca o prelungire a filosofiei și estetice, decât ca o știință ajutătoare a istoriei. Arheologii vorbesc filosofic și cred că au ajuns să codifice estetica, că posedă, cu alte cuvinte, normele sigure după care se poate judeca arta, sub toate aspectele ei, dar neglijează partea pur istorică, adică cea care e destinată să ne facă să cunoaștem viața și moravurile oamenilor din antichitate.

Istoria ca atare, adică istoria ca o știință ajutătoare celor ce vor să descopere trecutul, este chemată în sprijinul ei mai degrabă de arta romantică. Evident, romanticii își vor face și despre faptul istoric concepții mai mult sau mai puțin fanteziste. Nu e mai puțin adevărat însă că ei sunt mult mai doritori să descifreze fizionomia epocilor trecute, decât cum sunt clasici. Mai ales, ei sunt dispuși să cerceteze epoca în care, cred ei, sentimentul era mai în valoare ca oricând, prin credință, ceea ce precede imediat epoca modernă și păgânismul Renașterii, adică Evul Mediu.

Cunoștința acură fizionomia adevărată a clasicismului și a romantismului, este de așteptat ca dintre cele două înclinări spirituale romantismul să fie cea care se va interesa mai mult de aspectul național al manifestărilor fiecărui popor, adică de ceea ce-l individualizează.

Doctrina clasică se pretindea ieșită din studiul întregului neam omenesc și capabilă să fie aplicată la tot omul. Cu alte cuvinte ceea ce diferențiază națiile pământului, ceea ce face din fiecare popor o entitate, prin definiție nu putea interesa pe clasici. În același timp, dacă romantismul admite și reține mai ales ceea ce diferențiază pe semenii noștri, este evident că el va pune un preț deosebit pe manifestarea adânc

națională, pe cea ieșită din păturile cele mai autentice ale neamurilor, pe „naționalitate” ca atare. De aceea ideea naționalității, care va juca în istoria politică a secolului al XIX-lea un rol așa de precumpănitor, este în realitate un produs al romantismului. Ea apare odată cu el, și supraviețuiește însă, căci continuă să aibă, după moartea lui, o foarte riguroasă existență proprie.

Tot romantismul favorizează renașterea sentimentului religios, după epoca de ateism a marelui Revoluții franceze. Nu era el, prin definiție, un produs al sentimentului, legat de legendă și tradiție? Era deci natural să-l întâlnim în acele cercuri, pentru care credința sub forma catolicismului, constituia fondul oricărei vieți sufletești.

Tot din pricina acelei curiozități vii pentru tot ce diferențiază popoarele Europei între ele, și pe acestea de restul lumii, atenția romanticilor este adesea îndreptată spre geografia ținuturilor mai puțin cunoscute sau mai stranii, spre moravurile neamurilor primitive sau a celor încă necivilizate. Orientul îi preocupă în cel mai înalt grad și țările exotice, Sudul, începând cu cel european, plin de soare și viu colorat; apoi, pe măsură ce cunoștințele noastre geografice se întind și devin mai clare, mai complete, Asia, Africa, cele două Americi.

Romantică este însă acea sentimentalitate nostalgică, în legătură cu civilizațiile dispărute, cu resturile lor venerabile ajunse până la noi, cu ruinele. Melancolia zidurilor colosale, distruse de timp, introducerea acestei teme, pe de o parte în literatură, pe de alta în artele plastice, au la bază o tendință romantică.

Dacă ar fi să precizăm impresiile noastre asupra popoarelor Europei, și să procedăm la o clasare a lor după criteriile mai sus înșirate, clasici ar trebui să considerăm mai ales pe Latini și pe Greci și pe descendenții lor, adică mai ales neamurile europene din jurul Mediteranei. Această mare cu minunatele ei țărături, cu albastrul valurilor sale, mai tot timpul anului scăldată de soare, a fost mereu un izvor de inspirație clasică. Ea a constituit decorul în care s'au făurit acele însușiri ale spiritului și acea sensibilitate, care trebuiau să ducă în chip logic la un ideal clasic.

Nordicii, din țara negurilor, ar fi, din contra, romantici; romantici în chip natural, născuți astfel, după cum, tot în chip natural, Latinii erau clasici. Evident, există și unele tipuri intermediare, acele popoare, la originea cărora se găsesc, într'o proporție variabilă, atât elemente nordice, cât și elemente latine. Printre acestea, în primul rând ne gândim la Francezi. De aceea, după cum spuneam la începutul acestui capitol, Franța se găsește într'o situație excepțională. Ea ne apare ca un câmp ideal de experiență, pentru cine dorește să studieze originile fenomenului clasic și ale celui romantic, progresele lor, conflictul lor, apoi dispariția lor, printr'un fel de epuizare lentă. Prin educația ei, Franța e o țară clasică. Toată cultura ei, în epocile cele mai strălucite, se bazează pe metodele greco-romane, care nu-s pierdute din vedere, nici chiar atunci, când ele par cu totul uitate, în Evul Mediu. Renașterea și epoca lui Ludovic al XIV-lea, cele două momente culminante în arta franceză, au mai ales la bază clasicismul antic, greco-roman, și Renașterea, în mare parte tot din acest clasicism derivată. To-

tuși, în formarea poporului francez intră o mare proporție de sânge nordic, mai ales germanic și celtic. Franța se găsește astfel în situație de a înțelege și chiar de a iubi atitudinea romantică, pe care de multe ori o adoptă, în cursul istoriei sale, în special în intervalul de timp specificat la începutul acestui capitol.

Din acest conflict între dispozițiile clasice, oarecum naturale în Franța, și nevoia de libertate, prin romantism, nu mai puțin naturală la acest neam, a rezultat una din epocele cele mai glorioase pentru cultura franceză, epocă ce merită să fie studiată de aproape. Ea deșteaptă un interes prodigios la celelalte neamuri, și se transmite până departe în Europă. Fazele prin care trece; variantele ce încearcă, ieșite din dispozițiile morale și psihice ale celorlalte mari popoare europene, vor forma obiectul primei părți a acestui volum din manual.

Originele clasicismului în Franța și aiurea

Considerații generale

Pentru a înțelege schimbarea ce se petrece în gustul publicului, schimbare care explică apariția primelor simptome ale stilului clasic, să ne întoarcem cu gândul la ceea ce era arta franceză, sub toate manifestările ei, dar mai ales în arhitectură, în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. O seamă de construcții, mai ales clădiri civile și de hoteluri particulare, s'au ridicat în această epocă. Este vorba de intervalul cuprins aproximativ între moartea lui Ludovic al XIV-lea (1715) și moartea lui Ludovic al XV-lea (1774). Ceea ce caracterizează arta din această perioadă — și, după cum spuneam, ne vom opri mai ales la arhitectură, fiindcă nicăieri mai mult ca în acest domeniu nu se manifestă ceea ce doresc să afirm — este că tot ce este simplu, tot ce porcede din linia dreaptă sau din arcurile plin cintrate, este cu grijă, am putea zice chiar cu dispreț, evitat de către arhitecți. Ornamentele apoi sunt de o bogăție bolnăvicioasă, așa încât, conturul clădirilor, formele și ansamblul sub care apar podoabele, ne vor izbi prin aparența lor de continui tremurare, de agitație, de lipsă de echilibru. Este ca și când întreaga construcție i-ar lipsi o bază solidă de suport.

Ochiul și spiritul, în fața unei astfel de construcții, sunt cuprinse de neliniște, caută un punct de sprijin, o explicație. Avem la tot pasul impresia că întreaga clădire se va dărâma, ori că suporturile, coloanele și pilaștrii, zidurile chiar n'au destulă soliditate, pentru ca să reziste presiunii etajelor superioare și acoperișului. Totul e format din linii curbe și întortochiate, care se încolăcesc și se întretaie. Mai ales, se evită cu grijă tot ce s'ar putea reduce la o compoziție simetrică. Nici odată axa centrală nu împarte un grup sculptural decorativ sau o temă ornamentală în două părți care să se poată suprapune, așa cum se întâmplă în genere în monumentele clasice ale Renașterii și mai ales în cele ale Grecilor și Romanilor.

Aceste caractere definesc faimosul stil „rocaille”, cu fanteziile lui exagerate, cu acea lipsă de simplitate, care poate niciodată n'a atins

în arhitectură în asemenea grad, stil mai ales cunoscut sub denumirea de „rococo“. După cum știm, denumirea aceasta implică o nuanță de ironie de blam amuzant, căci până astăzi, a spune de cineva sau de ceva că are un aspect „rococo“, este a afirma că iese din linia normală a rațiunii și a bunului gust. De altfel, termenul acesta a fost găsit mai târziu, nu chiar în sec. al XVIII. Oamenii dela începutul sec. al XIX-lea, educați și trăind într'o atmosferă clasică, nu s'au împăcat cu arta secolului precedent și au inventat acest epitet, vag disprețuitor, ca s'o califice.

Dacă aceste însușiri nu se pot nega în arhitectură chiar și la Paris, unde se găseau excelenții arhitecți și unde meseriașii care executau planurile căpătaseră o experiență, pe care cei din provincie erau departe de a o stăpâni, ne putem închipui ce se întâmplă în regiunile îndepărtate de capitală, unde avem aface cu imitații, de multe ori exagerate, ori rău înțelese, ale stilului parizian. Așa încât, dela o vreme, toată lumea se satură de această ornamentare excesivă și de acest „fioritosec“. Oboseala cu un anumit stil pe de altă parte, se mai explică și în baza unei legi pe care o cunoaștem, la care am făcut aluzie uneori în cursul acestui manual, aceea că, după o epocă de exulberanță în ornamentare, după o perioadă neliniștită, trebuie să ne așteptăm în artă la o epocă potolită, în care liniile și unghiurile drepte să aibă rolul predominant. Există în viața colectivă a stilurilor o succesiune a însușirilor caracteristice care ne duce dela o formă arhaică, de primitivism, cu toate naivitățile ei printr'una clasică, de echilibru, calm nobil și măsură, la o expresie agitată și mult prea înflorită, un fel de „baroc“ al stilurilor. „Rococo“-ul constituie această etapă „barocă“ în arta franceză a secolului al XVIII-lea, după care din nou se trece la armonia și seninătatea clasică.

Dar nu numai fiindcă stilul, în el însuși, conținea elementele decadenței vom asista la o schimbare în spre clasic, ci și fiindcă în arhitectură, ca și'n orice altă manifestare artistică există un fel de curent de modă, pe care mai toți, conștient ori inconștient, îl urmează. Caracteristica modei este să fie schimbătoare. Același lucru se întâmplă și cu arhitectura. Oamenii doresc altceva decât ceea ce le era prea familiar, devenise oarecum comun și banal. Iar, după epocile de bravură și de „fiorituri“, fatal nu pot urma decât altele de bun gust și simplitate. În plus, această schimbare e favorizată de anume împrejurări, unele în legătură cu fenomene istorice, deci de caracter general; altele, din contră, efectul direct al unei intervenții personale, cum vom vedea.

Este de pildă de așteptat din partea cuiva care călătorise în Italia — și, numărul vizitatorilor europeni din această țară este impresionant — să fie uimit de diferența dintre construcțiile Romanilor ruinele lor mărețe, din care se putea încă deduce planul original al clădirilor, și între ceea ce fiecare lăsase la el acasă. De o parte ziduri masive, solide, și înfruntând secolele, toate de un caracter monumental, în planuri marginite de drepte, scandate de ritmul grav al coloanelor, cu suprafețe în care toate muchile erau perpendiculare sau paralele cu pământul, cu ornamente simple însă frumos executate, care-ți dau impresia stabilității, de alta construcțiile în linii șerpuitoare, agitate, paradoxale,

ale stilului Rococo. În fața acestor constatări, ori cine nu poate să nu fie impresionat, să nu gândească că adevărata grandoare se găsea la Roma și nu în celelalte capitale ale Europei, nici chiar în Paris, cu tot luxul și marea lui.

Iată deci un prim element care pregătește spiritele în vederea transformării: contactul acestor Europeni, creșcuți într'o atmosferă, în care arhitectura lua forme frivole și capricioase, cu stabilitatea și viigoarea palatelor și templelor clasice, întâlnite în Italia.

Un al doilea element sunt intervențiile personale, unele ciudate și neașteptate, venite de la cine cu gândul n'ai gândi. Așa de pildă, în Franța intervenția D-nei de Pompadour, favorita lui Ludovic XV. Este cunoscut rolul pe care ilustra doamnă l-a jucat nu numai în viața privată a lui Ludovic XV, ci și în istoria Franței, rol pe atât de important, pe cât de antipatic. Dar Doamna de Pompadour nu era numai curtezana odioasă, prin amestecul ei în trebile statului, era și o femeie cultivată, care se interesa de literatură și de artă și chiar le practica uneori. Ea se entuziasmează pentru simplitatea stilului în artă și intervine pentru renunțarea la atâtea zorzoane inutile. Se înconjoară chiar de o serie de artiști, bucuroși să fie protejați de această femeie influentă, artiști care, tocmai pentru că erau în legătură cu dânsa, sunt remarcați de curte și de oficialitate. Toți caută să se conformeze gustului protectoarei lor. Dar influența D-nei de Pompadour nu se mărgini aici. Fratele ei, Marchizul de Marigny, devine intendent al construcțiilor regale, adică un fel de director al artelor frumoase, într'o țară și într'o vreme când altele țineau un loc atât de însemnat în viața națiunii și când importanța comenzilor regale făcute artiștilor era încă extrem de mare.

Doamna de Pompadour și Marchizul de Marigny, care adesea urmează sugestiile sorei sale, impun un punct de vedere, care îndreaptă arta franceză, puțin câte puțin, către stilul și simplitatea clasică. Marchizul de Marigny este întărit în admirația pentru acest stil mai ales în urma unei călătorii în Italia, între 1749 și 1751, în compania unui celebru arhitect. Soufflot - autorul planurilor Panteonului din Paris — și a lui N. Cochin, desenator celebru, ilustrator de cărți și unul din gravorii cei mai abili, pe care l-a cunoscut secolul al XVIII-lea.

Întors din Italia — și trebuie să ne închipuim cu ce admirație pentru ceea ce văzuse în această țară — N. Cochin, la intervenția lui Marigny, devine un avocat elocvent al stilului clasic. Aceasta rețese mai ales dintr'o scrisoare, cunoscută sub numele de *Supplication aux or-fèvres*¹⁾, în care Cochin se adresează astfel arhitecților: „Lorsque les choses pourront être carrés, qu'ils (les architectes) veuillent bien ne pas les torturer...; que, lorsque les couronnements pourront être en plein cintre, ils veuillent ne pas les corrompre par ces contours en S qu'ils semblent avoir appris des maîtres écrivains....; de nous faire grâce de ces mauvaises formes en pans coupés, qu'il semble qu'ils soient convenus de donner à tous les avant-corps de bâtiments. — Tous

1) A. Michel, volumul care se ocupă de arta din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, pag. 449.

les angles obtus ou aigus... sont désagréables en architecture... il n'y a que l'angle droit qui fait un bon effet".

Nu este prea de ghicit că, dacă C o c h i n invită pe arhitecți să renunțe la stilul preferat până atunci, este pentru ca masa clădirilor să-și dea impresia solidității, a monumentalității, a simetriei.

Dar, la aceste intervenții personale, la acest contact cu resturile romane care se găseau în Italia și chiar cu clădirile din vremea Renașterii, — și ele puternic influențate de arta antică. — se mai adaugă altceva: influența descoperirilor arheologice, ce se îndeplinesc atunci, a orașelor Herculaneum și Pompei, prima către 1720, cealaltă către 1735. Oamenii își dau seama că pentru prima oară au în fața lor ceva cu totul sigur, fragmente veritabile din viața antichității. O imagine autentică, concretă a lumii antice, iese acum la lumină. Străzi întregi, case, cu tot mobilierul lor, locuitori carbonizați, pe când se aflau la treaba lor: brutarul, în momentul când vindea pâinea; măcelarul, când tăia carnea. Apoi vile numeroase, pentru oamenii bogați, fiindcă Pompei era mai ales o localitate de vilegiatură, cu ornamentele lor, cu picturile și sculptura de care se înconjurau Romanii cu stare, în viața de toate zilele.

Această descoperire a antichității veridice, diferită de cea din cărți, face asupra celor din sec al XVIII-lea o impresie profundă. Toți oamenii culți se întrec să se documenteze asupra ei, și nu numai savanții. Chiar marele public este avid să cunoască detalii în legătură cu traiul antic, așa cum el reieșea din cele două orașe. Se fac comunicări la Academii, în Italia, dar și în Franța și aiurea; se scot publicații, cu frumoase ilustrații în gravuri. Antichitatea devine din nou un element de actualitate în discuții, către 1750.

Cam la această dată, adică spre mijlocul secolului, se succede o serie întreagă de evenimente, care toate îndreaptă, mai întâi lent, apoi destul de repede, gustul publicului spre antichitate. Am văzut pe Marchizul de Marigny în 1749, călătorind în Italia și revenind de acolo cu noi convingeri în privința arhitecturii.

Tocmai în momentul când atenția este îndreptată spre antichitate apare în Franța un om excepțional. Aparține aristocrației. Era hrănit cu literatură clasică; având primită acea educație îngrijită, comună unor nobili din acea vreme. El devine în curând un pasionat pentru tot ce are atingere cu antichitatea. Acest om providențial este C o n t e l e de C a y l u s (1692—1765). Aparține unei familii ilustre, fiindcă mama sa contesa de Caylus, care lăsase un nume în literatură, era nepoata D-nei de Maintenon, soția morganică a lui Ludovic XIV¹⁾.

Contele de Caylus, cunoscând perfect latinește și grecește, simțise totdeauna o mare atracție pentru istoria și viața celor vechi. Dar, în același timp, el era celebru și prin natura sa svăpăiată, pornită spre plăceri. Din această pricină, viața sa este în partidă dublă: ea se scurge redactând memorii savante, dar și scrieri de o nuanță puțin pornografică, cunoscute atunci sub denumirea complexantă de oeuvres badines.

¹⁾ Biografia lui de Caylus a fost făcută, cu multă competență și cu extraordinar de bogate informații, de către *Samuel Rocheblave* în al său: *Essai sur le Comte de Caylus*.

Această înclinare spre o literatură mai mult decât ușoară, nu-l împiedeca însă să studieze cu cea mai mare competență pe autorii vechi și mai ales să-și dea seama dacă acei dintre ei, care vorbiseră despre artă, lăsaseră sau nu o descriere exactă a lucrurilor de care se ocupase. Ceea ce-l preocupă mai ales este chestia tehnicelor artistice de care se serviseră cei vechi. El își propune, să controleze pe mulți dintre scriitorii, și în special pe Pliniu. Intre altele, a încercat să se servească de pictura cu ceară, — în encaustic, — după rețeta dată de cei vechi.

Caylus este încă un gravor de merit. Gravând, el își alege din colecția regelui cele mai frumoase desene italienești, mai toate din vremea renașterii, care îl duc deci tot la lumea antică.

Cu atenția pe care o depune cel care transpune un desen într-o gravură, Contele Caylus studiază și-și dă seama de fiecare trăsătură, de fiecare detaliu, în parte. Astfel, prin Renaștere el începe să presimțită antichitatea, ascunsă în operele celor din secolul al XVI-lea. Nici o formație nu putea să fie mai solidă pentru un „anticar“, de cât cea pe care o primește acest amator luminat, căci totul îl conduce fatal spre cei vechi. Că era un om cu mari calități, o spun contemporanii. El a fost, de pildă, între altele prieten cu W a t t e a u, deși acesta un om foarte ciudat, își alege cu greu prietenii.

Caylus devine membru al Academiei de artă în 1731, iar în 1742 membru al Academiei de inscripții. La ședințele Academiei de artă se discutau după cum era natural, chestiuni estetice. În același timp Academia avea monopolul formației profesionale a pictorilor, a sculptorilor și a gravurilor. La Academia de inscripții se studiau mai ales inscripțiile vechi și diverse probleme în legătură cu antichitatea.

Academiile acestea care fuseseră niște instituții foarte vii, create tocmai ca să unifice stilul și să dea o educație serioasă tinerilor artiști, după moartea lui Ludovic XIV, deși rămăsese tot vulnerabile, decăzuseră. Intrarea lui Caylus în mijlocul lor le dă o viață nouă. Era obiceiul, de pildă, ca la ședințe să se facă comunicări asupra a diverse probleme. Dar acest obicei căzuse în desuetudine. Caylus îl reînviază făcând el însuși peste cincizeci și cinci de comunicări, destul de importante, unele de mărimea unui volum de 50, 60, 100 de pagini. Aceste comunicări tratau subiectele cele mai variate, dar mai toate în legătură cu arta celor vechi. Problema era pusă nu din punct de vedere estetic, — și e bine să știm acest lucru, fiindcă atunci când vom vorbi de Winckelmann și de Mengs, vom vedea la aceștia mai ales o tendință spre estetizare, — ci pentru a lămurii chestii în raport cu tehnica artelor, cu practicarea lor, a tuturor, până și a celor aplicate, cum ar fi baterea monezilor și a medaliilor, confecționarea statuetelor, diversele feluri de a picta sau de a sculpta ale celor vechi.

Aceasta dovedește din partea autorului lor mult spirit critic. El caută oricând și ori unde să controleze cele afirmate de cei vechi și să se instruiască. El își dă astfel seama că arta însemnează, în primul rând, îndemâna ea manuală și întrebuințarea unor instrumente precise și a unor procedee tehnice, cât mai proprii ca să faciliteze creația.

El este încă printre rarii Francezi din vremea aceasta, care nu disprețuiesc Evul Mediu. Am avut ocazie să constatăm (în volumul II)

atitudinea pe care oamenii secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, o aveau pentru această epocă „barbară, gotică“, cum o numeau ei, înțelegând prin gotic ceva învechit, necivilizat, aproape sălbatic. Caylus își dă seama că Franța timpului său, este în realitate produsul Franței medievale, care și ea trebuie studiată. În tot ce face, el introduce un element nou: o judecată de istorie. Simte nevoia să-și explice lucrurile de azi prin cele de ieri, ceace denotă o dispoziție la raționamentul istoric. De aceea, fiindcă îl interesa Franța contemporană, se crede obligat să cunoască instituțiile și moravurile Franței medievale, fără de care n'ar înțelege timpul său. Atras de Renaștere, el merge la sursă la arta antică și studiind-o, în același timp el controlează textele care vorbesc de acea artă. Astfel el este în stare să ne dea opera cea mai importantă din cursul carierei sale: „Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques grecques, romaines et gauloises“, pe care-o publică între 1752—1756.

Din însăși reproducerea acestui titlu, constatăm ceva nou, neobișnuit în această vreme. Iată pe Caylus întinzând noțiunea antichității dincolo de lumea greco-romană, și ajungând până la Egipteni. Apoi, alături de Romani, el asociază pe Etrusci. Vom vedea în cele următoare că epitetul acesta pe atunci nu tocmai lămurit, capătă o importanță așa de mare, încât un stil întreg își trage numele dela el. Vom întâlni astfel stilul „etrusc“, iar toate vasele grecești descoperite în Italia vor fi considerate ca vase etrusce. „Etruscii“, ceva mai târziu, vor lua o parte însemnată în formația lui Ingres, elevul cel mai de seamă a lui David și șeful școlii clasice, în sec. al XIX-lea. Că oamenii aceștia exagerau importanța Etruscilor, este o altă chestie; Etruscii însă și arta lor presupusă intră pentru prima dată în istorie, grație lui Caylus.

Acest „anticar“, cum se zicea atunci, aduce cele mai mari servicii arheologiei timpului său, nu enunțând cine știe ce legi abstracte, ci captivat de lucruri concrete, de procedeele tehnice ale diverselor arte, și căutând să și le explice. Prin tehnică el ajunge să pătrundă mai adânc arta celor vechi, decât toți contemporanii; iar prin artă, să cunoască sufletul și moravurile acestor popoare ce-l interesau într'un chip neobișnuit. Nu numai arta mare, ci și artele aplicate la viața de toate zilele au pentru el un farmec deosebit. Toate problemele în legătură cu aceste opere minore îi sunt extrem de familiare. Prin întreagă această activitate, Caylus deschide drumul celor care vor constitui stilul clasic și'n primul rând lui David, șeful clasicilor din Franța sec. al XVIII-lea și începutul sec. al XIX-lea, maestrul cel mai ascultat în Europa apuseană a timpului său.

Spre a învedera deosebirea dintre stilul rococo și stilul mult mai calm de mai târziu, atunci când Franța se va fi îndreptat spre clasicism, ne vom opri la câteva exemple din domeniul arhitecturii. *Sala ovală din Hôtel de Saubise*, (Fig. 1) este o cameră poligonală. Fereastra e adevărat, e în plin centru, însă de jur împrejurul pervazului și pe plafond, ornamentele iau toate formele șerpuitoare imaginabile, evident armonioase; fiindcă e vorba de un mare arhitect, și de una din clădi-

rile celebre din această vreme, totuși departe de simplitate, departe de un stil ce-ar putea odihni ochiul și spiritul.

Deasemenea *Camera de Muzică din Versailles*, (Fig. 2) destinată uneia din fetele lui Ludovic XV. Pretutindeni numai linii curbe și întortochiate, dar de cel mai bun gust. Mica masă, pe care e așezată o statuie, este răsucită, turmentată, violentă în liniile ei și încărcată peste măsură de ornamente. Toate însușirile specifice unei atare mobile au dispărut. Arhitectul care a dat planul orna-

mentației este Jacques Ange Gabriel, pe care-l cunoaștem din studiul asupra secolului al XVIII-lea (vol II)

Dar tot el, câtva timp mai târziu, atunci când execută *biblioteca Regelui Ludovic XVI* (Fig. 3) imaginează o decorație mult mai simplă. De ce? În ornamentele de adineaure și cele de acum a trecut un interval de câțiva ani. Gustul public s'a schimbat și arhitectul, om inteligent, s'a acomodat lui. Trece astfel de la rococo la stilul Ludovic XVI, cu totul impregnat de elemente clasice.

Activitatea autorului de artă și a savantului care-a contribuit cel mai mult în Franța către 1750, ca să îndrumeze atenția cercurilor competente, artistice și de arheologi, către o cunoaștere autentică, exactă și nouă a lumii antice se va lămurii și mai

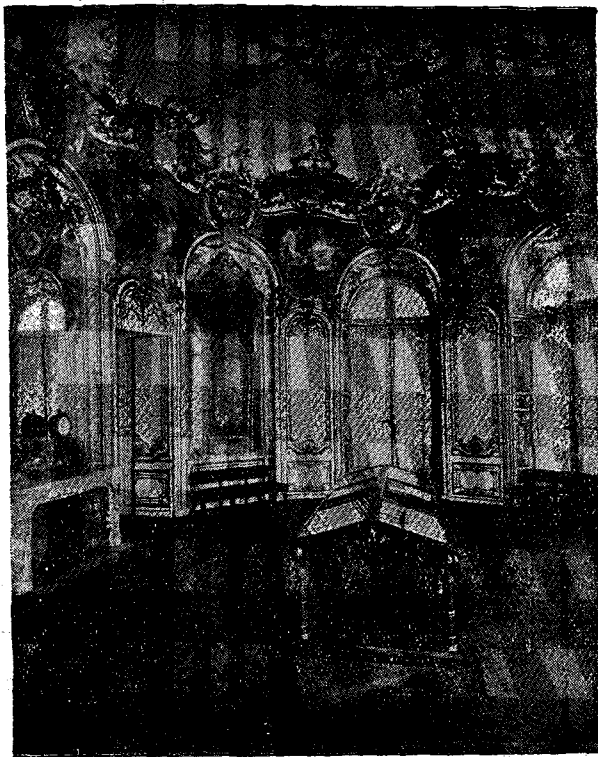


Fig 1. — Sala ovală a „hotelului“ Soubise.

mult dacă o comparăm cu activitatea altor două personalități de data aceasta germane, trăind însă mai mult la Roma, decât în țara lor de origine. Pentru asigurarea triumfului ideilor estetice bazate pe admirația pentru arta clasică, s'ar putea zice că rolul acestor doi Germani, dat fiind mai ales tonul înflăcărat ce ei întrebuițeau pentru a se exprima și direcția spiritului lor. — tonul lui de Caylus fiind totdeauna potolită, în comparație, iar mersul ideilor sale bazat pe rațiune și pe argumente trase din experiența și din cunoașterea directă a tehnicilor antice, — a fost mult mai important. iar intervenția lor a avut un mult mai mare răsunet. Credința lor au pătruns astfel

departe de hotarele Romei, unde se găseau, și-au cunoscut o aprobare aproape unanimă, atât în cercurile artistice, cât și în cele ale „anticharilor“ din Apus.

Una din aceste două personalități germane e un filosof estetician; celălalt e un pictor și teoretician al picturii. Cel dintâi este Johann Joachim Winckelmann (1717—1768). Perioada cea mai însemnată a activității sale cade tot către anul 1750. Avem ocazie să constatăm din nou că anul acesta prezintă rolul unui fel de articulație esențială a secolului. În jurul ei se fixează perioadele însemnate ale evoluției culturale, în sensul că de atunci încolo apar alte forme decât cele cu care erau familiarizate generațiile precedente. La această dată, aproximativ, se publică și lucrările importante ale lui de Caylus, care precede în genere pe cele ale lui Winckelmann. Este un detaliu pe care trebuie să-l fixăm, pentru ca să apreciem cu exactitate raporturile lor reciproce în viitor, raporturi care nu au fost totdeauna dintre cele mai cordiale, mai ales din partea lui Winckelmann, și pentru a înțelege ceea ce am putea numai fenomenele de influență. Incontestabil acesta datorește mult sugestiilor venite de la de Caylus, dar având un spirit cu totul deosebit de al acestuia și fiind un altfel de temperament, atunci când vorbește de confratele său francez, îl citează mai mult ca să-l critice și să-l combată, decât spre a-i mulțumi pentru ceea ce-i datora.

Winckelmann se născuse în provincia Brandenburgului, dintr-o familie extrem de modestă, de meseriași. Este interesant de observat că pe când de Caylus aparținea uneia dintre cele mai nobile familii franceze, reprezentantul clasicismului în Germania ieșea dintr'un mediu social cu totul inferior. Urmează mai întâi cursurile școlilor secundare din acea vreme și e remarcat de unii din profesorii săi. Toți îl sfătuiesc să continue mai departe studiile superioare clasice, adică mai ales pe cele de limba greacă și latină, cum și materia istorică, în legătură cu aceste discipline, la Berlin.

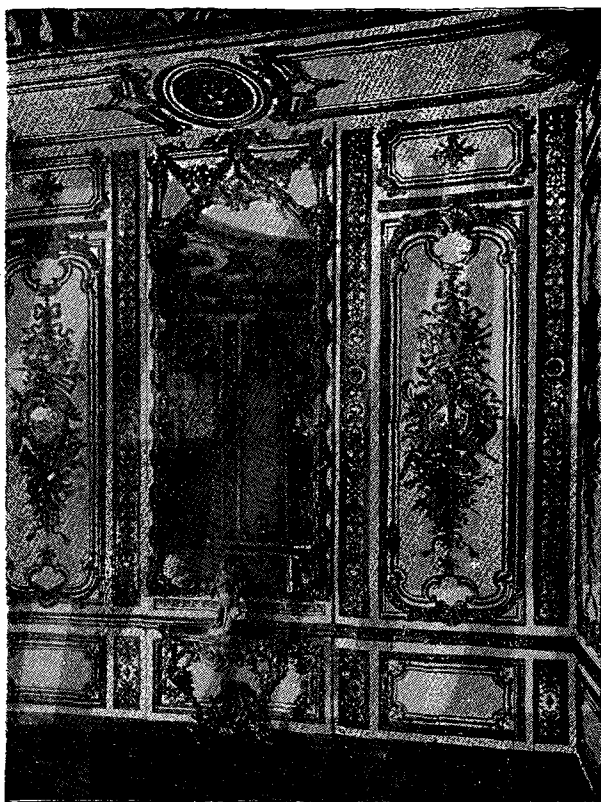


Fig. 2. — Camera de muzică dela Versailles

Ne putem închipui împrejurările penibile, din pricina sărăciei, în care tânărul provincial și-a petrecut adolescența. Totuși, el nu încetează nici în Universitate de a fi un student conștiincios, dovedind mereu aceeași aprigă pasiune de a se instrui în arta veche. Terminând studiile universitare, el este angajat ca bibliotecar de un nobil german, care-l duce în castelul său, nu departe de Dresda și-i pune la dispoziție biblioteca foarte importantă a familiei sale. Este una din perioadele cele mai fericite ale vieții lui Winckelmann. Aici găsește el pe deoparte liniște, pentru a putea studia, pe de alta publicațiile rare și conștituitoare, îmbogățite de planșe, în legătură cu civilizațiile antice. Aici își desă-

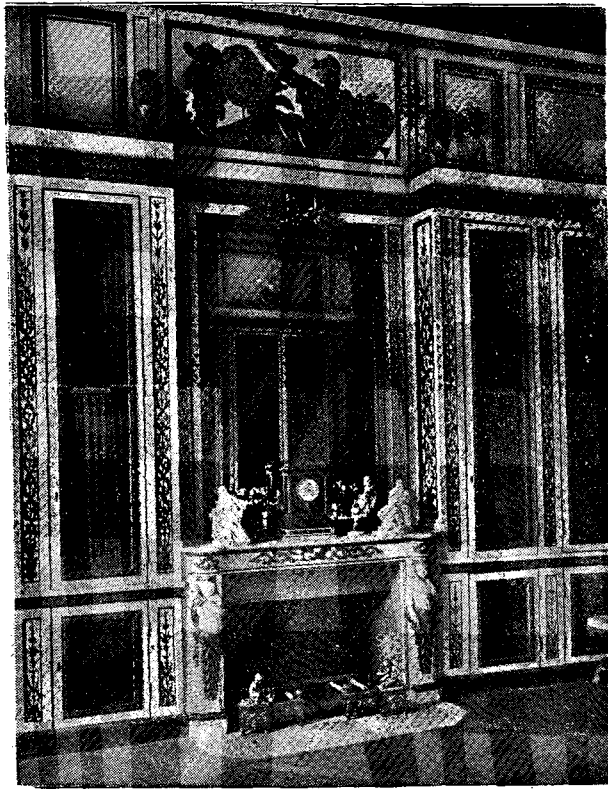


Fig. 3. — Biblioteca Regelui la Versailles

vârșește el una din cele mai solide culturi clasice, pe care le putem închipui în această vreme. Intre altele, îl interesa mai ales Pausanias, care scrisese o lucrare importantă, o *Descripție a Greciei*, pe care-o admirase mult Renașterea, și care dela Renaștere încoace formase obiectul de studiu al tuturor celor care doreau să se informeze asupra anti-chității clasice. Era vorba de un fel de ghid — am zice astăzi — destinat celor care doreau să știe unde se găseau monumentele remarcabile, arhitectonice și plastice, din Grecia antică.

Winckelmann aprofundase această operă și-și formase un bagaj de cunoștințe, unic, am putea zice. În același timp, în afară de aceste informații documentare, în el se deșteptase prin Pausanias o admirație dia ce în ce mai entuziasată pentru cultura antică, în special pentru

cea grecească. El însă nu cunoscuse până atunci direct nici lumea grecească, și nici acea copie a civilizației grecești, care era lumea romană. Pentru ca să ajungă mai ușor la Roma, oraș care îl atrăgea cu o putere irezistibilă și care lua pentru el prestigiu unui loc de pelerinaj, el se face catolic. Faptul că el își schimbă credința, îi facilitează mult călătoria și câștigarea de relații, în timpul șederii la Roma, (începând cu anul 1755) și chiar crează în jurul lui un fel de mică celebritate.

Evident, un german învățat, care renunțase la credința lui și care, — toți știau — renunțase la ea pentru ca să se apropie cât mai mult de civilizația antică, nu era un lucru banal. Aici, la Roma, el izbuteste să intre, tot ca bibliotecar, la cardinalul Albani, fapt care îl ajută să-și desăvârșească cultura în direcția în care dorea să se perfecționeze. Prin lumea pe care o întâlnește în jurul cardinalului, el pătrunde din ce în ce mai mult în cercurile vaticanului. E prezentat Papei și devine bibliotecar al ilustrei biblioteci vaticane. Aici se găsea tocmai una din cele mai valoroase și mai rare colecții din câte sunt pe lume, mai ales în ce privește manuscrisele antice și publicațiile în legătură cu civilizația veche.

Cineva s'ar putea întreba: iată, în adevăr, un om remarcabil, posedând o temeinică cultură clasică; este această împrejurare suficientă pentru a face din el familiarul cardinalilor și nepoților acestor și să explice cum de el este întâlnit până aproape de tronul papal, adică acolo unde, în general, este cuiva aproape imposibil să pătrundă? Nu trebuie să uităm însă un lucru: această ascensiune rapidă se datorește, în mare parte ideilor și admosferii pe care Winckelmann le întâlnește la Roma. Romanii toți, începând cu Papa și trecând pela cardinali și la aristocrația romană, erau îndreptățiți să creadă că civilizația Romei antice constituie un fel de patrimoniu național; că ei erau moștenitorii direcți ai acestei strălucite culturi. Inșă acești moștenitori nu-și preadau perfect seama de valoarea moștenirii lor. Înțocmai ca acei locuitori ai Romei care, având în fiecare zi înaintea ochilor ruinele prestigioase ale Cetății eterne, ajung să nu mai dea importanță acestor resturi glorioase ale Romei imperiale, pierd conștiința faptului de a fi moștenitorii ei. Dar iată un străin, sărac, nefavorizat de soartă, aparținând unui neam care n'avea nimic comun cu lumea antică, care însă n'are decât un singur gând: să-și apropieze civilizația romană și s'o cunoască cât mai bine. El se arată așa de îndrăgostit de tot ce rămăsese din vechime, cunoaște arta veche așa de amănunțit și vorbește de ea într'un ton așa de inspirat, încât toți cei cu care vine în contact sunt impresionati. Ceeace caracterizează mai ales ideile sale asupra lumii vechi este pasiunea de iluminat, care se traduce uneori într'o limbă de o mare frumusețe. Cardinalii și cei ce-l cunosc, sunt impresionati de această dragoste. Dacă în alte împrejurări ei ar fi opus oarecare rezistență ca să admită pe cineva în cerul lor, nu mai au niciun fel de rezervă față de acest tânăr, pe care cunoștințele și dragostea sa pentru antichitate îl recomandau celor mai ilustre personaje din Roma, deși, în fond, acestora el nu le spune lucruri noi.

În afară de aceasta, pentru a ne da seama de admosfera ce domnea atunci în Italia, trebuie să ne amintim de situația artelor în această epocă. Către 1750 mai erau încă pictori eminenti în Roma și'n Italia, ei însă erau stăpâniți de un fel de scepticism monden, erau conduși de un spirit oportunist și utilitar. Deaceea, în fața acestor artiști talentati, dar fără credință și egoiști, Winckelmann vine și demonstrează tuturor că arta, în genere, și mai ales așa cum o concepea el, era altceva decât pretext pentru decorații strălucite, dar superficiale, pentru câteva tablouri religioase, făcute fără convingere, și pentru câteva glume și anecdote de atelier. Deaceea, el e primit pretutindeni cu o mare căldură

Se adaugă încă împrejurarea că de curând se făcuseră săpături la Herculaneum și Pompei. Winckelmann este printre cei dintâi care studiază amănunțit și, evident, cu multă competență resturile întâlnite acolo. Însă, din aspectele lumii romane, descoperită în urma săpăturilor, el nu ia decât ceea ce-i convine pentru teoriile sale. El nu se oprește decât la ceea ce-l interesează din punctul său de vedere, adică spre a-i confirma anume idei preconceptuate. Iată o primă slăbiciune.

În plus, deși teoriile sale se raportează mai ales la arta grecească, el n'ajunsese încă să deosebească copia romană, pe care o vedea în toate zilele în colecțiile italiene, de originalul grecesc, destul de rar chiar și în Italia, și să-și dea astfel seama de marea diferență ce există între aceste două aspecte ale artei, confundate adesea și totuși așa de esențial deosebite. Iată o a doua slăbiciune. Ideile sale sunt expuse într-o lucrare așărită în limba germană, care are un răsnet intens în Europa întreagă: *Istoria Artei la cei Vechi*. Pretutindeni, în urma acestei publicații, care e cea mai însemnată, dar nu unică în activitatea lui Winckelmann, — ea fusese precedată de alte lucrări de mai mici dimensiuni și raportându-se la subiecte speciale, — nu se vorbește decât de teoriile sale, de superioritatea artei antice asupra celei contemporane. Ca urmare este ales membru în mai multe Academii, iar Germania țara sa de crîngine, acum mândră de el, face încercări repetate să-l atragă ca să se stabilească acolo. El refuză. Ii place Italia, unde se găsește mai aproape decât oriunde în altă parte a Europei de obiectele care-l pasionează și de care dorește să-și înconjoare existența.

Aceasta nu înseamnă că nu călătorește: merge de mai multe ori în Germania, ultima dată la Viena, de unde în drum către Roma se oprește la Triest. Aici, într-o cameră de hotel, în 1768, el este omorât. Asasinul este un aventurier care simțise că Winckelmann avea asupra lui mai multe monede de aur, de mare valoare, pe care le prădează.

Succesul lui Winckelmann, ce explică și prin aceea că dorința sa de a se apropia de arta clasică, în căutarea unor forme mai simple, mai armonioase, era ceva dorit de toată lumea cultă a epocii, se găsea — cu alte cuvinte — în aer. Winckelmann dă numai corp și formă unor veleități și unor aspirații generale.

Dela Renaștere încoace, admirația pentru antichitate nu făcuse, decât să crească. Însă, dacă comparăm scrierile celor care în trecut se preocupaseră de arta antică sau de subiecte în legătură cu antichitatea ne izbește deosebirea între o cunoștință temeinică a acestei antichități și o cunoștință vagă și superficială. Cel mai puțin lucru ce se poate spune, este că acei care tratau despre antichitate înainte de Winckelmann și de Caylus vorbeau de ea așa cum esteticienii, în aceiași vreme, vorbeau de multe ori de Aristotel: din auzite. În sec. al XVII-lea, după cum știm, esteticienii, în frunte cu Boileau, sunt plini de principii luate din Aristotel: regula celor trei unități normale cărora trebuie să se supună diversele forme de poezie, etc. În realitate însă, foarte puțini citiseră și încă mai puțini examinaseră cu atenție textul original sau o bună traducere a lui. Același lucru se întâmplase și cu antichitatea greco-romană. Mulți vorbesc de ea; însă cei care-o cunosc temeinic sunt excesiv de rari. Printre ei unul din cei mai serioși este de Caylus.

Există însă o mare deosebire — și am amintit aceasta încă în paragraful trecut. — între felul cum acesta ajunge la intuiția antichității și cel al lui Winckelmann. Între concepția pe care unul și celălalt și-o fac despre cultura greacă și romană, ca și despre arta antică și, prin artă, despre societatea și moravurile antice, este prea puțină asemănare.

De Caylus e captivat de detalii, pe care vrea să le cunoască cu toată preciziunea. El e interesat de practicile și de instrumentele de care se serveau cei vechi. Mare amator de artă el consideră că, pentru a înțelege formele pe care le adoptaseră artele timpului său, se cuvine să studieze tot ce precedase acele forme, antecedentele lor. Astfel ajunge el din etapă în etapă, de la sec. al XVIII-lea, la Renaștere și prin Renaștere, la arta veche. În sfârșit, el călătorește. Între o mare superioritate asupra lui Winckelmann. Acesta ajunsese și el până la Roma, unde însă se opri. De Caylus vizitase Grecia, ceea ce e un lucru nu numai cu totul rar dar nou în aceea vreme. Mai mult decât atât: cunoștințele sale nu se opresc la arta Greciei și a Romei; opera sa tratează, după cum știm, despre arta egipteană, despre cea etruscă și galică. Concepție, de sigur, cu mult mai cuprinzătoare decât cea a lui Winckelmann.

Deci, în timp ce unul procedează sistematic și rațional, aproape experimental la cunoașterea originilor artei și deci la înțelegerea ei, celălalt dintr'odată, printr'un fel de inspirație, este atras de arta greco-romană, găsește în ea un obiect de predilecție, de adorație, am putea spune aproape mistică. Și pornind dela acest obiect, el făurește o serie de legi estetice, care sunt în altă parte fructul imaginației, nu al deducțiilor sale. Punctul său de vedere este estetic; al celui alt era rațional-istoric.

Faptul că Winckelmann simte nevoia să făurească un sistem, nu-i străin probabil de originea sa germană. Germania a dat naștere, după cum știm, celor mai mari filozofi, deci celor mai mari făuritori de sisteme, făcute ca să explice lumea Winckelmann continua tradiția națională. El nu se poate dispensa de un sistem încheșat, pentru ca să explice preferințele sale estetice. Destul de mare ca scriitor, el întrebunțează totdeauna un ton inspirat, profetic, care face o adâncă impresie asupra cititorilor. Cărțile sale sunt adevărate pledoarii pasionate, conchizând nu numai la superioritatea relativă, ci la valoarea absolută a artei greco-romană.

În general, ideea ce se desprinde, ca un rezumat al întregului sistem al lui Winckelmann, este că arta grecească e un produs spontan, născut în Grecia și neputându-se naște decât numai acolo, un fruct al solului, al mediului moral și al moravurilor. Pentru el, ca și pentru mulți printre cei care au încercat să explice „miracolul grecesc“, joacă o mare importanță faptul că la Greci omul, mai ales bărbatul, se întâlnea adesea gol. Prezența nudului era ceva curent, ceea ce familiarizează pe artist cu formele desăvârșite ale trupului, pe care le va exprima mai târziu în operele sale. Acest produs spontan n'are și nu poate avea nici un fel de legătură cu ceea ce precedase, adică cu arta popoarelor cu o mai veche civilizație ca cea elenică. O părere care

multă vreme a avut curs de esteticieni, dar care, dacă ne întoarcem la de Caylus, vedem că e în contradicție cu ceea ce afirmase acesta.

Spirit istoric, acesta își dă seama că arta nu poate fi monopolul unui singur popor; că din momentul în care apare omul și atâta vreme cât el va exista, vom asista la fenomenul artistic. Artă trebuie închipuită ca o curgere continuă, ca un fluviu imens, în care se varsă, ca niște afluenți, produsele diverselor națiuni. Dintre aceste națiuni, unele sunt mai capabile decât altele să imprime operei artistice o formă superioară. Printre ele, după părerea lui de Caylus — și aici el se găsea de acord cu Winckelmann — Grecii ocupau o situație unică, fiindcă niciodată, de când existase arta pe lume, nu se ajunsese la opere mai desăvârșite decât la cele ieșite din dala sculptorilor greci. Zic sculptori, fiindcă pentru amândoi arta e mai ales plastică.

De Caylus, mai bine informat, se ocupase totuși și de pictură, de vreme ce una din lucrările sale trasează despre tehnica encausticului, adică a picturii în ceară, după cum am văzut.

Acest punct de vedere, pe care-l reprezintă cu atâta strălucire și unul și altul, nu putea lăsa indiferenți pe artiști mai ales pe cei doriți să cunoască felul de a picta și concepțiile antichității și care, în același timp desgustați de lipsa de convingere și de entuziasm a contemporanilor, erau dispuși să-și apropie alt ideal și alte procedee practice. Era sigur însă că unui artist, pornind numai de la afirmațiile și de la descoperirile lui de Caylus, adică numai de la aspectele pur tehnice și de execuție ale artei sale, adică de la simplu meșteșug dacă i-ar fi lipsit o bază estetică, absolut necesară, el o găsea în opera lui Winckelmann. De aceea era nevoie ca pictorul sau sculptorul revoluționar, care și-ar fi făcut atunci apariția, să se adape la ambele izvoare: de la de Caylus dar și de la Winckelmann sau de la cei care veniseră în contact cu Winckelmann și cunoșteau teoriile acestuia.

Acest artist, care să profite de teoriile lui de Caylus dar și de concluziile lui Winckelmann, a existat. Este Louis David, marele pictor francez de mai târziu, cel care e considerat ca reformatorul artei din vremea sa. David era însă pregătit să primească crezul cel nou și prin doctrinele politice și sociale, care începuseră să circule în Franța și care va duce la Revoluția franceză. Revoluția franceză, voind să rupă cu trecutul, se pune mai ales pe terenul regenerării morale a națiunii. David împărtășește cu totul aceste convingeri. Deci, sub tripla influență: a ideilor din care va ieși Revoluția franceză, a afirmațiilor cu privire la tehnica celor vechi, puse în circulație de de Caylus și a teoriilor estetice ale lui Winckelmann, Louis David, cu superbul său talent, se pune în fruntea mișcării, din care va ieși școala clasică în Franța.

El însă nu este singurul artist influențat de aceste teorii. Am anunțat la începutul acestui paragraf că două sunt personalitățile germane care, adaptate la civilizația clasică, se fac propagăduitorii crezului și concepțiile estetice clasice. Am vorbit de Winckelmann. Să vorbim acum puțin de prietenul său, pictor și el ca și David, de Rafael Mengs

Rafael Mengs e mai tânăr decât Winckelmann, fiindcă trăește

dela 1728 până la 1779. Il putem deci considera oarecum ca discipol al acestuia. Este pictor, celălalt fiind teoretician și estetician. Dar și Mengs simte nevoia să cunoască teoretic arta sa și să-i dea fundamente estetice. Faptul că era pictor, îi crează o superioritate dar și o inferioritate față de Winckelmann. Superioritate prin aceea că el practica un meșteșug, îi cunoștea, cu alte cuvinte, toate secretele, așa încât fiecare afirmație ce făcea, cel puțin în domeniul picturii, fusese controlată în practică; inferioritate fiindcă, având privirile atintite asupra unui singur aspect al artei, pictura, el pierdea din vedere pe celelalte, unitatea tuturor artelor. De aceea, în tot ce spune, el are mai puțină căldură și deci mai puțină influență decât Winckelmann.

Ca teoretician, Mengs este mult mai slab; n'are focul care însuflețea pe acesta și care-i crease atâția prieteni, nu numai la Roma și nu numai în țara sa de origine, dar în toată Europa apuseană. Ca practicant, el este rece și, am putea zice, lipsit de însușiri superioare. Pe lângă aceasta era arrogant și foarte încrezut. Faptul că era încrezut și arrogant e de sigur un mare defect; dar în anume societăți acest defect poate fi și un mijloc de a te face mai lesne ascultat. Este cazul cu societatea romană din aceea vreme, care primește cu încredere teoriile lui Mengs. Influența sa însă n'a trecut dincolo de această societate și dincolo de câțiva prieteni germani și spanieli. Grație acestora din urmă el e chemat la Madrid, unde trăește câțeva vreme și unde arta sa va fi printre primele manifestări cu care Goya, un incomparabil mai puternic pictor, a venit în contact la începutul carierei sale.

Mengs este mai ales autor de portrete. În acest domeniu influența lui va fi în deosebi simțită, deși încă destul de mărginită. Ca teoretician estetic, Winckelmann îl întrece cu mult; ca pictor, el nu se poate compara cu rici unul din marii creatori ai epocii. Rolul de șef al clasicismului la care aspira, îl deșășește. El revine lui L. David fiindcă acesta intrunea în el calitățile unui mare pictor și o energie neînfrântă. El este adevăratul șef al școlii clasice în pictura europeană.

Pentru ca să ne dăm seama de întreg climatul în care se vor desvolta și se vor produce operele artiștilor, de care vom vorbi în capitolele următoare, se cuvine să mai amintim de un alt estetician francez, clasicizant, a căru activitate s'a executat în ultimul pătrar al sec. al XVIII-lea și'n prima jumătate a celui următor. Ideile sale au avut o așa de mare influență asupra lui Louis David, personalitatea cea mai viguroasă și șeful clasicismului francez, încât acțiunea lui nu poate fi trecută cu vederea.

Acest estetician se face cunoscut spre sfârșitul sec. al XVIII-lea, (se născuse în 1755) deci după data de 1750, când se plămădește oarecum clasicismul, dar a căreia i-am acordat așa de mare importanță, în cele precedente. El trăește până la mijlocul secolului al XIX-lea. Se numește Antoine Quatremère de Quincy. Dar cum asupra acestui publicist vom avea ocazia să revenim, când ne vom ocupa de L. David ne vom opri astăzi și vom schița din biografia lui numai ceea ce este necesar pentru ca activitatea sa să înțelegem tabloul pe care-am încercat să-l schițăm în acest capitol.

Ca și Winckelmann, ca și de Caylus, el e un estetician și un ar-

heolog în același timp. Născut în 1755, el este mult mai tânăr decât ceilalți doi. Este delă început atras de studii clasice. Ca un fel de vis, spre realizarea căruia tinde din toate puterile, el dorește să viziteze Italia. În adevăr, în 1786, îl găsim la Roma. Aici el isbutește să se lege cu o personalitate, de care vom avea ocazie să vorbim deseori, cu marele sculptor Antonio Canova. În contactul frecvent cu acesta, Quatremère de Quincy își precizează și-si definește ideile sale estetice. Către 1785, adică la vârsta de 30 de ani, el publică un studiu, al cărui titlu este ceva cam lung: *Quel fut l'état de l'architecture chez les Egyptiens et quest-ce que les Grecs en ont emprunté.*

Faptul că acest arheolog se ocupă de Egipteni ne amintește de preocupări similare, pe care le întâlnisem la de Caylus. Deși clasic, adică îndreptându-și atenția în mod cu totul deosebit asupra artei greco-romane, el nu pierde din vedere legătura dintre operele de artă ale antichității clasice și operele de artă mai veche, ale popoarelor orientale, popoare care mai ales în Franța încep să fie studiate și să se bucure de un mare prestigiu. Din acest titlu mai înțelegem altceva, un lucru foarte interesant și care deosebește pe Quatremère de Quincy mai ales de Winckelmann. Pe când acesta e preocupat în deosebi de ideile estetice în legătură cu sculptura, din care își extrage mai toate concluziile la care ajunge, Quatremère de Quincy e atras în special de arhitectură. Ceva mai târziu, el publică *Considérations sur les arts du dessin en France*. Prin expresia „les arts du dessin“ nu trebuie să înțelegem numai tehnica desenului propriu zis, așa cum îl începem astăzi. Această expresie este luată de el într'un sens cu mult mai larg, așa cum, de pildă, o înțelegeau oamenii Renașterii.

Între 1788 și 1796, el publică o lucrare în mai multe volume: *Dictionnaire d'architecture*. Din nou el pune accentul pe această artă, care din multe puncte de vedere și mai ales pentru un clasic era considerată ca arta primordială, înglobând în ea atât sculptura cât și pictura.

Întors în țara sa, Quatremère de Quincy se ocupă și de politică. Ne găsim în ajutorul Revoluției franceze, în perioada imediat anterioară acestei mari mișcări, când se pregăteau evenimentele și starea de spirit, din care va ieși schimbată nu numai Franța dar întreaga Europă. Era foarte greu cui se interesa de idei și de afacerile publice, să nu participe la această mișcare; Quatremère de Quincy va face și el politică.

Clasic, cum era de tențință și, evident, de temperament, fiindcă la el clasicismul nu-i ceva exterior și învățat pe din afară, ca la atâția alții, adică o haină de împrumut, ci ceva răspunzând năzuințelor cele mai intime, el va fi în politică mai de grabă constituțional, adică va păstra o atitudine conservatoare. Va fi un opozant al Iacobinilor și al lui Robespierre: situație primejdioasă căci Robespierre avea în mână sa toată puterea și uza de ea cu severitate și fără milă. Toți cei care erau contra ideilor exprimate de acesta au plătit unii cu capul, iar alții cu închisoarea, această îndrăzneală. Quatremère de Quincy este închis, apoi liberat și'n urmă proscris. În orice caz, el trece drept unul din animatorii mișcărilor regaliste ce izbucnesc din când în când, în vremea Revoluției. Napoleon primconsul, nu se uită la aceste mici pete din trecutul lui Quatremère și-l recheamă în Franța. De atunci

incolo, el își domolește mult activitatea politică și se consacră mai ales arheologiei și studiilor pentru societăți savante. Face parte din nenumărate asociații arheologice și, bine înțeles, din nenumărate comitete.

Influența sa e mare, mai ales sub restaurație, adică atunci când se revine la Regalitate franceză după ce Napoleon e detronat și exilat. Continuă să publice diverse memorii care au mult răsunet printre partizanii clasicismului, unele trăind chestiuni de arhitectură, altele de pictură, cum au fost anume cercetări despre Rafael sau Michel-Angelo. Moare la 1849, când lupta dintre clasicism și romantism se domolise.

Unul din episoadele importante din viața lui Quatremère de Quincy este întâlnirea sa cu Louis David, la Roma. Pictorul la care-am făcut câteva aluzii până acum, Grand Prix de Rome, ajunsese la Roma ceva mai înainte, în 1755, ca pensionar al Academiei de arte. Legătura lui Louis David cu Quatremère de Quincy lasă asupra primului urme adânci. Quatremère de Quincy, Winckelmann, fără îndoială, și atmosfera pe care tânărul pictor francez o găsește în Roma, vor contribui ca fostul elev al lui Boucher, să ajungă reprezentantul cel mai entuziast și mai dârș al ideilor revoluționare în arta franceză, șeful chiar al clasicismului, nu numai în țara sa, dar; în pictură, al întregului Occident.

ROMANTISMUL

Considerații generale

Secolul al XVIII-lea, putem spune azi cu certitudine, e o perioadă de trecere, deci cuprinzând în sine nenumărate posibilități. Societatea vechiului regim murea, pasivă, însă eroică în pasivitatea ei, și o altă societate se năștea, fără ca aceasta din urmă să aibă caracterele ei complet și neted definite.

Am văzut în cele precedente cum se prezentase și cum se pregătise clasicismul, în acel sfârșit de secol. Tot așa de vizibile, pentru un observator pătrunzător, apar și simptomele romantismului. Pentru a le determina, în acest capitol al manualului ne-am servit mai ales de studiul lui Daniel Mornet: *Le romantisme en France au XVIII-e siècle*, unde se face o analiză foarte amănunțită a acestui fenomen.

Cuvântul „romantism” nu e de origină franceză, ci nordică. De altfel, după cum spuneam mai sus, romantismul, ca atare, e mai de grabă atitudine sufletească a unui nordic decât cea a unui mediteranean. Expresia apare pentru prima dată în Anglia, în sec. al XVII-lea și se aplică, bine înțeles, nu literaturii și artii pe care noi azi o numim romantică, ci unor alte împrejurări. Astfel ea se întrebuintează atunci când e vorba de un aspect sălbatec din natură, impresionant prin caracterul lui tragic, prin faptul că te copleșește oarecum, că te pre-dispune la tristețe. Și dacă existau în Anglia secolului al XVII-lea astfel de peisaje, cum sunt în adevăr mai ales cele din munții Scoției, e cu atât mai de așteptat să le găsim într-o țară din mijlocul Europei, în Elveția, pentru ale cărei vederi termenul de „romanic” așa cum îl înțelegeau Englezii, era parcă înadins făcut. De aceea Elveția devine o țară

la modă, în care mișună Anglo-Saxonii. Ei găseau acolo acele aspecte admirabile prin grandoarea lor, așa cum le visau toți acești nordici impresionabili.

Acest fel de a înțelege natura, caracterizat de „romantic, îl găsim și în Franța. Dar aici sentimentul acesta se complică. Societatea din sec. al XVIII-lea, după demnia lui Ludovic XIV și după aceia explozie de sensualitate, din vremea lui Ludovic XV, simte nevoia de ceva nou. Iar acest „ceva nou” ia mai ales două forme particulare: mai întâiu, forma sensibilității. „Les âmes sensibles” încep să devină din ce în ce mai numeroase către mijlocul secolului. Evident, formă manifestă de romantism, nu așa cum îl înțelegeau Englezii, dar așa cum îl înțelegem noi, cei de astăzi.

O altă formă a romantismului care, însă derivă din „sensibilitate”, este nevoia oamenilor acestei vremi de a fi stăpâniți de o mare pasiune, „une grande passion”. Dar care pasiune poate fi mai puternică și mai copleșitoare, decât cea a amorului? Iubirea începe astfel să fie concepută nu ca un sentiment liniștit, duos și ca ceva vulcanic care turbură și distruge, care nenorocește, care strică echilibrul moral și intelectual al întregii ființe. Se exaltează în lucrări literare și chiar în corespondența privată „les délices de la souffrance amoureuse”. Tinerii și tinerele par cu atât mai fericiți, cu cât mai multe obstacole se vor ridica în calea realizării pasiunii lor, cu cât suferința și sacrificiile lor vor fi mai mari.

Un sentiment înrudit cu acesta, deși poate ceva mai stăpânit, întâlnit la J. J. Rousseau. Dar Rousseau nu-i singurul autor din această vreme care să se ocupe cu analiza unor asemenea stări sufletești. Sunt mulți alții, uitați de noi astăzi, dar care în vremea lor aveau o mare notorietate. Se întâmplă în literatura franceză, ceea ce se întâmplă foarte des în mișcarea artistică și literară de pretutindeni, ca un autor cu succes astăzi, să dispară din circulație peste 20-30 de ani. Dar, citind publicațiile timpului, vom fi surprinși să constatăm că aceste sentimente sunt exprimate de ei într'un limbaj chiar mai exaltat decât acela al lui Rousseau, de pildă. În acești autori se găsesc foarte des expresii ca, „les doux mortelles de l'amour malheureux”, „la volupté de la tristesse” etc.

Pasiunile acestea nărasnice, cărora omul nu le poate rezista, nu sunt ceva cu totul nou în literatura franceză. Ce e nou, este atitudinea scriitorilor față de astfel de subiecte. Să ne gândim, de pildă, că la Racine, Fedra și Hermiona sunt stăpânite de furia dragostei, care-a luat forme și mai teribile, decât la eroinele romantice, forme pe care le putem califica de monstruoase, mai ales la Fedra. Deosebirea este însă că oamenii secolului al XVII-lea priveau la aceste ființe zdrobite de puterea pasiunii ca la niște nefericite, cu totul anormale, care pe deoparte îi îngrozeau, iar pe de alta le deșteptau mila.

În sec. al XVIII-lea, felul acesta de a judeca a dispărut și la public, și la autori. Toate formele patimei amoroase sunt descrise cu complicitate și simpatie chiar pentru cei care le simteau. Ca o consecință, întâlnim la foarte mulți un fel de înclinare spre reverie și dulceața

melancoliei. Un pas mai departe și pesimismul va intra în literatura franceză însoțit de ceea ce se va numi „le mal du siècle“.

Diderot, care e un atent și pătrunzător observator e ceea ce se întâmplă în jurul său, ne-a dat o definiție a sensibilității. Este dispoziția — ne spune el — „qui incline à compatir, à frissonner, à admirer, à craindre, à se troubler, à pleurer, à s'évanouir“, (ne amintim cât de des, în romanele din această vreme și 'n piesele de teatru, bărbații și femeile leșinau și plângeau pe scenă) à secourir, à fuir, à crier, à perdre la raison, à exagérer, à mépriser, à dédaigner, à n'avoir aucune idée précise du vrai, du bon et du beau, à être injuste, à être fou“.

Iată deci câte nenumărate aspecte putea lua sensibilitatea în sec. al XVIII-lea: dela ceva duios și tandru, dela simpatie și admirație, până la patimele frenetice, care ne transformă uneori într'o fiară, ca pe Othelo, într'o ființă incapabilă să mai fie stăpânită de rațiune.

Această stare de spirit va influența, evident, evoluția genurilor literare. Vom întâlni în această vreme foarte deseori romane sub formă de confidențe și confesii. Un anumit fel de confidențe cunoscuse și epoca anterioară. Să ne gândim la atâtea memorii, scrise de personaje care jucaseră un rol mare în viața publică și politică a Franței, sau care fără să joace acest rol, se găseau în situație să observe, să-și dea seama de ce se petrece în jurul lor și să noteze reflecțiile lor, pentru ei și pentru posteritate.

Niciodată însă aceste memorii nu se coborâseră la o anumită adâncime turbure a sufletului omenesc, așa cum vor face oamenii confidențelor romantice. Simți că toți acești autori țin să se facă interesați, să atragă simpatia cititorului, să-l înduioșeze, să spună la lumina zilei lucruri ascunse, păcate, viții chiar ale autorului, cu un fel de pocăință ipocrită, care și ea e făcută să intereseze pe cititor în favoarea celui ce scrie. Ce pildă mai elocventă ca anume pagini faimoase din *Confesiunile* lui Rousseau? Asistăm, cu alte cuvinte, la un fel de spovedanie în fața publicului. Biserica catolică cunoscuse acest fel de „mărturisire“. Marii păcătoși, criminalii, se repezeau uneori, în Evul Mediu, în mijlocul bisericii, și'n loc să se spovedească, cum se face de obicei, cu voce încetă, în confesional, își mărturiseau păcatele suduindu-se aspru, și bătându-se cu pumnii în piept în fața tuturor credincioșilor. Multe din aceste confesiuni nu sunt altceva decât asemenea spovedanii publice. Întâlnim apoi, din ce în ce, mai ales în poezie, meditații, elegii sau descrieri ale naturii romantice, se înțelege.

„*La Nouvelle Héloïse*“, a lui Rousseau, în care apar aceste caractere literare, are în puțini ani cam 60 de ediții. Aceasta arată cât de mult era gustată, de Francezi și de locuitorii Apusului, — fiindcă Franța era o furnisoare de literatură în tot Occidentul — o astfel de producție. Ossian, poetul care trecea drept un bard primitiv scoțian, este tradus pentru prima dată în Franța în 1760 și are enorm de mulți admiratori. În realitate, e vcr'ba de poezia apocrifă a unui contemporan, care lasă să se creadă că el a descoperit manuscrisele acestui bard inexistent. Tot atunci se traduce în Franța Shakespeare, e drept, sub o formă modificată, francizată. Părțile neconforme geniului francez, adică în fond

cele mai originale, sunt sau lăsate la o parte, sau deadreptul alterate. Werther apoi, are, între 1776 și 1800, cincisprezece traduceri.

Tot atunci încep oamenii să se intereseze de Evul Mediu, așa de neglijat și de urit de cei mai mulți dintre clasici, cu excepția — după cum am arătat — a lui de Caylus. Ca om de formație istorică, acesta are o înțelegere mult mai largă și mai dreaptă decât mai toți contemporanii săi și chiar decât cei mai mulți dintre discipolii săi.

Odată cu acest interes și cu această cunoaștere mai precisă a Evului Mediu, apar subiecte din viața trubadurilor: uneori se fac poezii care amintesc pe cele din Evul Mediu, din Franța meridională, cu acele faimoase Curși-de-amor, alte ori se iau pentru romane și povestiri, pentru piese de teatru chiar, subiecte din această epocă. Cum vom vedea într'unul din capitolele viitoare, această tendință de colorație romantică se va menține multă vreme și va rămâne în pictură până către 1850—1860, sub numele, dat de cei care nu o simpatizau, când de „style troubadour“, când, atunci când voiau să fie mai ironici, de „stil de pendulă“. În pendulele epocii se găsesc cu adevărat subiecte luate adesea din Evul Mediu. În sfârșit, să nu pierdem din vedere „la comédie larmoyante“, în directă legătură cu sensibilitatea publicului din această vreme.

În pictură, chiar înainte de romantismul propriu zis, apar subiecte care dau satisfacție sufletelor sensibile, ori peisaje pline de torente, de copaci rupți de furtună, marine cu naufragii, cum întâlnim adesea în arta unui pictor multă vreme trăit în Italia, Joseph Vernet, care cunoaște până azi un succes, de altfel destul de meritat.

Dar influența acestei mentalități nu se oprește la literatură și artele plastice, ci merge mai departe: parcurile și grădinile se vor transforma la contactul ei. Ele vor trebui să ia aspecte care să inducă pe cel care vine să caute repaos în mijlocul lor. Vor apare ruine, vor apare morminte chiar, morminte închipuite, bine înțelese. Apoi se va neglija cu totul vechea manieră franceză de a întretine o grădină cu aleile și cu peluze de forme geometrice. Pe cât posibil, se va da grădinei un aspect neglijat, de părăsire, cu peșteri a căror intrare va fi ascunsă de plante agățătoare, cu arbori cu ramurile frânte, cu coloane răsturnate, așezate în locuri melancolice, etc.

Iată deci că în fața tendințelor clasice, pe care le-am pus în lumină în capitolul precedent, se ridică aceste tendințe romantice, evidente pentru oricine se ocupă mai de aproape cu starea de spirit a oamenilor din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Ele sunt atât de puternice, încât de pe acum dispută celor dintâi favoarea publicului și mai ales, a aceluia care e mai impresionabil la noutăți, adică a tinerilor.

Romanticii se vor recruta mai ales printre cei născuți la sfârșitul sec. al XVIII-lea, și în deceniile următoare. Evident, cine era tânăr în 1770, nu mai putea fi tânăr în 1810 — 1815, însă clienții mișcării se schimbă și romantismul rămâne un apanaj al acestei vârste.

Vom întâlni însă și cazuri când, romantici militanți în timpul tinereții, se mai potolesc ceva mai târziu și merg să mărească numărul clasiceilor. Dar vom cunoaște — cum e cazul cu Delacroix — și romantici care rămân astfel în tot cursul vieții lor.

Arhitectura în perioada de tranziție

Aceste două curente, uneori mai lămurit, la suprafață, altele în chip mai obscur, în adâncime, parcurg a doua jumătate a sec. al XVIII-lea. Paralel și din ce în ce mai puternic, se ridică astfel, față'n față, două atitudini: cea clasică și cea pre-romantică. Ambele, în felul lor, găsesc o justificare în Revoluție. Sentimentele ce animă pe oamenii acestei puternice mișcări, sunt atât de vijelioase, atât de aprige, încât ele pot fi considerate ca făcând parte din categoria celor ce inspiră pe romantici. Pe de altă parte; principiile dela care pornesc fărâșirea mișcării, pe care-și bazează credința și acțiunea lor, sunt în legătură directă cu felul de a gândi, cu crezul moral al oamenilor din Grecia veche și din Roma republicană.

Până la izbucnirea Revoluției, aceste două curente se manifestă, mai mult sau mai puțin deschis, în diversele forme ale artei. După natura fiecărei manifestări, vom constata efectele uneia sau alteia din cele două tendințe. Evident, arhitectura fiind dominată de amintirea marilor epoci în care se construise în trecut: Antichitatea, Renașterea, Barocul, Secolul lui Ludovic XIV, ea nu se va putea sustrage tradiției, va arăta preferințe manifeste pentru clasicism. (Vom vedea în curând cum trebuie înțeleasă această afirmație). Sculptura și ea, având ca principal rol redarea trupului omenesc gol, nu se va depărta prea mult de modelele lăsate de perioada cea mai strălucită a plasticei, de cea grecească. Deci, și în domeniul sculpturii punctul de vedere clasic va predomina. Pictura însă oferă un câmp vast de acțiune ambelor tendințe. Pe acest teren mai ales se va da lupta, aici se vor înfrunța clasici și romantici. Studiul evoluției acestei arte va fi prin urmare partea cea mai interesantă și mai vie a acestei despărțituri a manualului nostru.

Să ne întoarcem acum la arhitectură. Și aici data de 1750 are o mare semnificație. Asupra arhitecților va apăsa în tot timpul secolului amintirea Italiei. Contactul cu arta italiană este considerat ca ceva așa de natural, încât exemplele construcțiilor italiene contemporane și mai vechi, din Renaștere, vor avea rolul lor în dezvoltarea arhitecturii la finele secolului al XVIII-lea. Amintirea modelelor italiene fusese mare și'n trecut; ea e departe de a slăbi în această vreme. Numai că, spre finele secolului, construcțiile capătă alt aspect; alte elemente ale artei peninsulare vor da tonul, unele cu totul neașteptate. Astfel, pe de o parte gustul public, preferințele clienților, ale statului și ale particularilor, cer o arhitectură mai simplă, și arhitecții se întorc la Palladio, adică la principiile adevăratei Renașteri italiene. Pe de altă parte și în acelaș timp acest aspect al influenței italiene este cel mai neobișnuit și mai neașteptat — mulți artiști vor fi captivați de farteza aripată a artei lui Piranesi.

Piranesi, arhitect el însuși și gravor, poate unul dintre cei mai mari pe care i-a cunoscut lumea, este dominat de amintirea antichității, mai ales a Romei vechi. Dotat cu o imaginație prodigioasă, el își făurește o viziune măreață a acestei Rome imperiale, viziune pe

care o exprimă într'o serie bogată (câteva sute) de planşe în acua-forte. Aceste planşe nu rămân fără efect asupra arhitecţilor. Astfel, în timp ce unii dintre ei caută să revină la arta lui Palladio, la acea nudă şi elegantă simplitate, alţii sunt înflăcăraţi de splendoarea monumentelor din planşele lui Piranesi.

Am pronunţat de mai multe ori termenul de „simplicitate“, de „sobrietate“, epitete care se pot aplica în chip desăvârşit artei franceze şi tuturor celor ce o imitează, câtie finele secolului şi mai târziu. Dar tocmai epitetele acestea sunt cele pe care cu nici un preţ n'am avea dreptul să le întrebuiţăm pentru arta dela începutul aceluiaş secol. Cum de s'a produs acea schimbare? Am încercat în primul capitol al acestui manual să explic acest fenomen, pe de o parte prin intervenţia activă a unor personalităţi influente, pe de alta ca o urmare a evoluţiei stilurilor, aşa de bine pusă în lumină de Focillon în *la Vie des Formes*, în sfârşit, ca o consecinţă a descoperirilor arheologice şi a studiilor, aşa de larg pătrunse în opinia publică, ale esteticienilor şi „anticarilor“.

Ideile şi preferinţele cele noi cădeau deci pe un teren fertil. Un anumit punct de vedere, o anumită atitudine, erau în logica împrejurărilor. Era de ajuns ca cineva să simtă cum bate pulsul, să prevadă în ce direcţie se vor îndrepta preferinţele publicului, să aibă mai mult sau mai puţin darul de a exprima aceste preferinţe, pentruca, numai decât, spusele lui să găsească un ecou adânc în opinia publică.

Cele două personalităţi care au prins în operele lor năzuinţele epocii, care au reuşit să realizeze monumentele arhitectonice cele mai desăvârşite şi mai reprezentative pentru această vreme, sunt Jacques Ange Gabriel şi Jacques Germain Soufflot.

Pe primul l'am întâlnit, atunci când ne-am ocupat de arta secolului al XVIII-lea. El evoluiază paralel cu ideile timpului şi trece dela estetica în floare, pe vremea lui Ludovic al XV-lea, la cea din vremea urmaşului acestuia. El este mai ales interesant ca, termen de comparaţie cu ceace va urma.

Soufflot e mai tânăr. El trăeşte dela 1713 până la 1780. Dacă Jacques Ange Gabriel este mai ales autorul unor monumente civile, al unor planuri de pieţe şi de perspective, Soufflot e arhitectul monumentului religios cel mai important dela sfârşitul secolului, una din construcţiile cu adevărat reprezentative în arhitectura Europei: Panteonul din Paris.

Când Soufflot concepe planul acestei clădiri, dorinţa tuturor de a se apropia de antichitate făcuse mari progrese, mai ales pentru construcţiile de caracter public şi pentru cele private. Pentru construcţiile religioase, situaţia a fost totdeauna ceva mai dificilă. Arhitecţii se găseau în incurcătură să le aplice formulele clasice, fiindcă eră vorba, nici mai mult nici mai puţin, să acomodeze cultului creştin stilul şi clementele luate dela templele păgâne. Dificultatea provenea nu numai din punct de vedere al ideei în sine, dar şi din faptul că templele păgâne aveau în genere un alt rol decât bisericile creştine. Totuşi, cu o mare ingeniozitate, şi mai ales graţie faptului că mulţi din ei sunt extrem de învăţaţi, adică au cunoştinţe vaste şi o largă experienţă, ei

reuşesc să facă această sinteză a formelor vechi în jurul unor construcții care aveau un scop determinat: să primească pe credincioși, la rugăciune. Ei iau colonade, peristiluri, frontoane, atice și chiar planul general al templului și le adaptează bisericilor nou construite.

În aceeași măsură în care aceste elemente pătrund în arhitectură, dispar arcurile sprijinite pe stâlpi, adică pe pilaștri, pe care le întâlneam destul de des până atunci, arcuri care vor fi înlocuite foarte adesea cu plate-bande, adică cu elemente orizontale, care să se întretaie cu cele verticale în unghiuri drepte, ca în templele păgâne. Apoi, tot ca o concesie făcută aspirațiilor spre clasicism, toate elementele corpului clădirilor, care ies oarecum în relief, „resalitele“ cum se numesc în arhitectura Barocului, dispar și fațadele devin impresionante prin unitatea lor și prin faptul că toate elementele ce le compun vor fi absolut în aceeași linie. Ne amintim apoi că arhitecții, ca o urmare a imitației a ceea ce se făcuse în Renaștere, deseori uzau de cele trei sau patru ordine la aceeași clădire; la primul etaj coloane dorice, la al doilea toscane, la al treilea ionice, la al patrulea corintice. Această bogăție de ornamente tinde să dispară. Din ce în ce mai des oamenii se apropie tocmai din pricina dragostei lor pentru simplitate, de acele categorii de coloane, care ofereau mai puține podoabe, adică de cele ionice și chiar de cele dorice. Spre sfârșitul secolului, se merge atât de departe, încât la coloanele dorice dispar până și canelurile și ornamentele dela bază, astfel încât pretutindeni întâlnim, după un termen de care se servesc tratatele franceze, „une rude simplicité“.

Tendințele acestea ale arhitecților sunt susținute nu numai de opinia publică, ci și de Academie. În sânul ei influența lui de Caylus, după cum am văzut, era din ce în ce mai pronunțată. Grație Academiei și bursierilor acestora, toți trecuți prin Roma, grație faptului că mulți amatori și artiști călătoresc în Italia, că fac cunoștință cu noile descoperiri arheologice, asistăm la o perioadă de publicare a fel de fel de studii cu privire la construcțiile antice sau la ruinele acestora. Se ridică planuri, se fac schițe, profiluri și secțiuni, reprezentând un monument în toate aspectele lui. Soufflot însuși este printre cei mai asidui cercetători ai acestui fel de probleme.

Și astfel, arhitecții devin foarte învățați, cunosc nu numai tot ce știuseră înaintașii lor, dar largesc cercul informației lor, introducând chiar fanteziile vizionarilor, cum era Piranesi, sau mergând mai departe cu ancheta lor, până la Egipteni. Nu rare ori ei împrumută chiar elemente din arhitectura acestora: sfinxi, o categorie de coloane, cu capitelul ca o floare de lotus, obeliscuri.

Acesta este mediul în care trăește și se dezvoltă Soufflot. El era lyonez, trăit adică într'unul din cele mai însemnate centre urbane din Franța, oraș cu o marcată fizionomie proprie, cu clădiri importante, chiar cu o mentalitate deosebită de restul țării. Cum se găsește pe drumul cel mare, care leagă Italia cu Franța, influența italiană este aici mai simțită ca ori unde pe teritoriul francez.

În acest mediu îmbibat de italianism crește Soufflot. Este trimis la Roma, ca pensionar al Academiei. Ceeace-l impresionează mai ales când ajunge în capitala Papilor, este bine înțeles, construcția Sf.

Petru și grandioasa cupolă gigantică, ce încoronează această clădire. Amintirea ei îl va urmări în tot timpul vieții sale. În chip natural, ceva mai târziu, când i se dă comanda bisericii Panteonului, el n'are decât un gând, s'o încoroneze așa cum fusese încoronată bazilica Sf. Petru. Până atunci, el se exercită ridicând unele construcții în Lyon, între altele spitalul cel mare (H tel-Dieu), care există până astăzi și-al cărui profil impunător se înalță Jealungul Ronului.

În 1749 Soufflot devine membru al Academiei, iar în 1750 (din

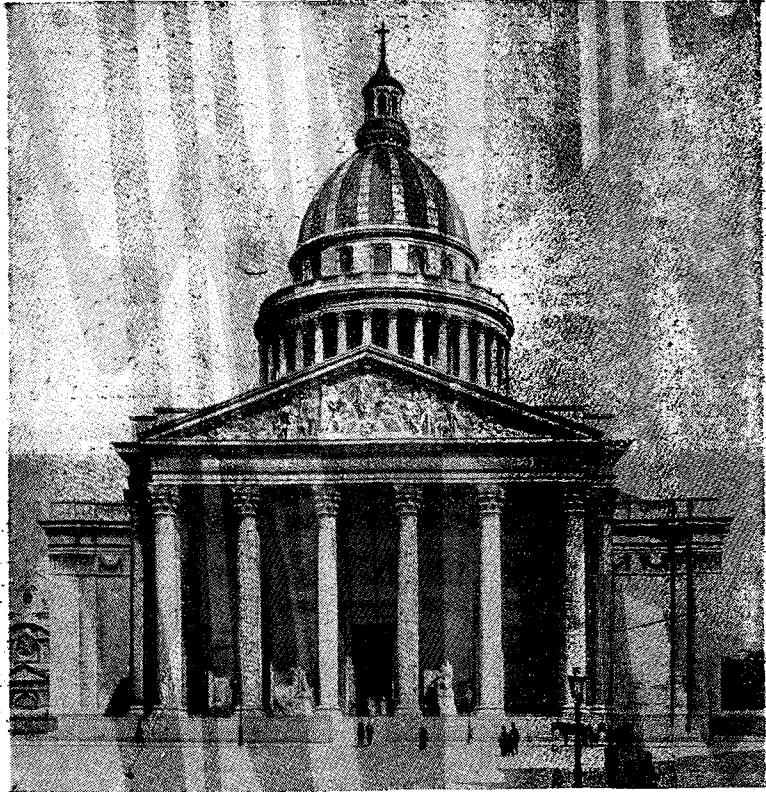


Fig. 4. — Panteonul, vedere exterioară. (Paris)

noi această dată), el se întoarce în Italia împreună cu Cochin. Ia a doua oară contact cu această țară, unul din focarele de inspirație cele mai vii ale artei epocii.

De data aceasta, Soufflot e un om matur, deplin format, conștient. Se oprește la Torino, unde arta barocă, care domnea în acest oraș, îl desgustă complet. Apoi merge la Vicenza și la Veneția, unde descoperă pe Palladio, cu simplitatea lui atică. Este entuziasmat de ceea ce constată acolo. Trece apoi la Roma și, mai departe, la Paestum, unde îi apar pentru prima dată ruinele autentice ale templului doric.

Este așa de isbit de această imagine, încât contactul cu Italia antică va juca un rol esențial în dezvoltarea ulterioară a marelui arhitect.

Intre acestea, Ludovic XV, greu bolnav, se însănătoșează și doarește, ca un ex-voto, să ridice o biserică peste moaștele Sf. Geneveva, patroana Parisului. Însărcinează cu această construcție pe Soufflot. Planul este executat în 1757, dar lucrările nu încep decât în 1764, pentru a fi terminate în preajma Revoluției. Revoluția schimbă apoi destinația bisericii, fiindcă din templu al Sf. Geneveva, Panteonul a devenit un fel de necropolă de onoare, locul de înmormântare al oamenilor mari ai Franței, pe frontonul cărui stă scris până azi: „Aux grands hommes, la Patrie reconnaissante“.

Pentru executarea acestei construcții mărețe, demne să fie încoronarea carierei unui mare artist, Soufflot a făcut apel la toată știința și la toată experiența sa trecută. Această experiență i-a dictat un îndoit punct de vedere: la exterior, simplitate și noblețe romană, căci Panteonul se remarcă până astăzi tocmai prin această sobrietate, asemenea celei ce apărea în construcțiile Romei republicane: Ziduri imense, aproape fără nici un fel de ornament la exterior, fără nici o deschizătură. Deasupra, o cupolă, rez-

ultată din combinarea ideilor care conduseră pe Bramante la construcția aceluși „tempietto“, pe care îl admirase întreaga Renaștere, și a ideilor care conduseră pe Michel-Angelo la cupola uriașe ce încorona bazilica Sf. Petru din Roma.

Panteonul are forma unei cruci grecești, adică a unei cruci cu laturile egale. Zidurile ei masive, impunătoare, ne dau impresia că nu servesc la altceva, decât ca un suport al cupolei, care se înalță deasupra întregului Paris (Fig. 4).

La interior însă, artistul și-a amintit de decorația luxuriantă, impresionantă prin bogăția ei, a construcțiilor din stampele lui Piranesi. Și astfel, Panteonul produce o impresie, când e văzut la exterior, și o altă impresie, când ne găsim în interiorul lui. (Fig. 5).

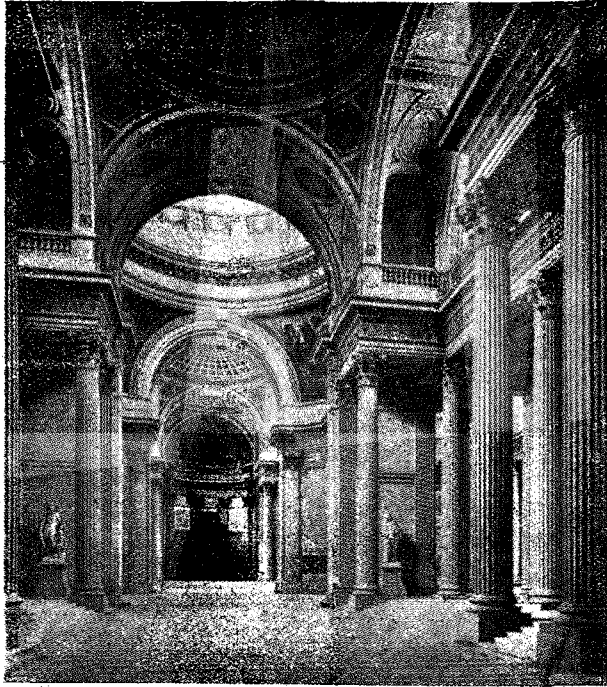


Fig. 5. — Interiorul Panteonului. (Paris)

Altă clădire din această vreme, în care influența clasică, grecească în special, este și mai vizibilă, este biserica Sf. Magdalena (La Madeleine), opera lui Barthélemy Vignon. Ea are direct forma unui templu grecesc. Este așezată ca să închidă perspectiva pe care Jacques Ange Gabriel o concepușe dincolo de piața Concordiei. Această piață—mult schimbată astăzi,—este încadrată la dreapta și la stânga de două construcții absolut simetrice. Intre ele, o stradă conduce ochiul privitorului până la biserica Sf. Magdalena, căreia, dincolo de Sena, îi face „pendant” Palatul Bourbon, azi Camera Deputaților. (Fig. 6).

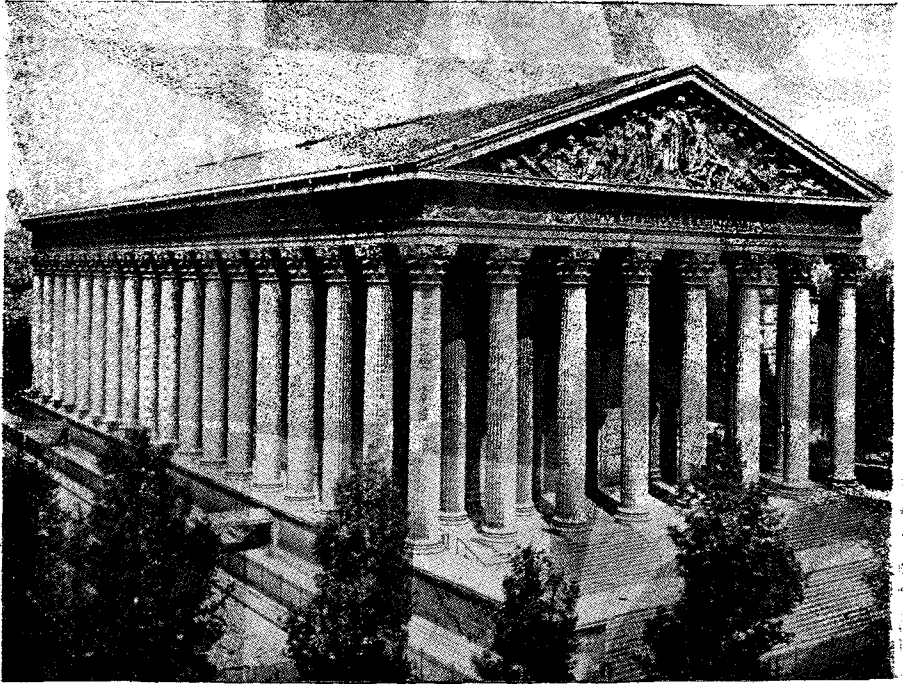


Fig. 6. — Biserica S-tei Magdalena (La Madeleine). Paris)

Biserica S-tei Magdalena este, alături de alte importante monumente, o moștenire a sec. al XVIII-lea, pe care Napoleon o termină, ca pe multe alte construcții din vremea sa. Ca și Ludovic al XIV-lea în secolul al XVII-lea, Împăratul este un mare constructor, în Franța, ca și în țările pe care le stăpânește, mai ales în Italia. Roma din acea vreme îi datorește, de pildă, cea mai măreață parte a ei: piețe, fântâni, palate, bulevarde largi și grădini publice. Dar despre rolul lui Napoleon ca protector al artelor vom avea ocazia să revenim în cele următoare.

Fenomenele pe care le-am analizat și exemplele pe care le-am arătat în planșele noastre sunt luate mai ales din monumentele Parisului.

Să urmărim acum, pe cât posibil, evoluția acestei arte în alte regiuni ale Franței. Ar fi inutil și nepotrivit să ne plimbăm prin toate orașele mai importante, destul de numeroase; ne vom opri numai la câteva exemple mai semnificative.

O constatare de ordin general: și în provincie se petrec aceleași schimbări, însă cu puțină întârziere. Această întârziere este frecventă în genere, ori de câte ori provincia aspiră să urmeze o modă, pornită din capitală. Ea nu se poate ține la pas cu cei din Paris, rămâne totdeauna ceva mai în urmă.

Vom începe cu un arhitect care-și face debutul — un debut senzațional — la Bordeaux, zidind teatrul local. Nu numai acolo, în marele port la Atlantic, dar și la Paris ori la Versailles publicul e preocupat să aibă frumoase săli de spectacole. Teatrul ocupă un loc din ce în ce mai important în distracțiile orașenilor și, ca o urmare, administrația și edilitatea se îngrijesc de construcția localurilor, în care se vor da aceste spectacole.

Teatrul din Bordeaux fusese comandat lui Victor Louis (acesta e numele arhitectului) de către Ducele de Richelieu. Toți cei familiarizați cu istoria și cu istoria literaturii din această perioadă, au întâlnit numele acestui mare senior, care joacă un rol eminent în mișcarea artistică. Ca guvernatorul provinciei, a cărei capitală era orașul Bordeaux, el ținea să doteze orașul său de reședință, — unde de altfel ședea foarte puțin, — cu un teatru impunător.

Victor Louis era însă un necunoscut. Se născuse în 1731. Făcuse studii strălucite, de altfel ca mai toți arhitecții de care ne-am ocupat până acum. Fusese și la Roma și, conform tradiției timpului, măsurase aici construcțiile vechi și ruinele, ridicase planurile edificiilor mai cunoscute și revenise cu un bogat material documentar. Era prin urmare un arhitect în curent, cel puțin cu punctul de vedere și cu doctrina romană.

Se întoarce la Paris, construiește câteva capele prin biserici, însă fără prea mare importanță. Numele său începe totuși să fie citat cu stimă în cercurile arhitecților. Când ultimul rege al Poloniei, Stanislas Poniatowski, care avea nevoie de un bun arhitect ca să repare și să adauge încăperi palatului regal din Varșovia, se adresează celor din Franța, ca să-l obțină, i se sugerează numele lui Victor Louis. Iată deci pe acesta, silit de împrejurări, să cunoască nu numai arhitectura franceză și romană, ci și pe cea a Varșoviei, unde ayusese loc o mișcare barocă foarte interesantă.

După ce termină însărcinarea dată de Poniatowski, el se întoarce în Franța, unde i se comandă de Ducele de Richelieu teatrul din Bordeaux. În timpul construcției, care ține mai mulți ani, el are ocazia să facă mai multe planuri pentru reședințele nobililor din localitate și din vecinătatea orașului.

În 1770, el termină teatrul din Bordeaux, care poate fi considerat ca tipic pentru toate construcțiile similare ce se vor ridica mai târziu, și se întoarce la Paris. Aici îl așteaptă o sarcină tot atât de grea și de rodnică în viitor: găsirea planului pentru o imensă construcție de raport. Ducele de Orléans, posesorul terenului pe care se ridică astăzi

faimosul Palais Royal, dorea să construiască acolo ceva monumental ca linii și înfățișare, dar și ceva productiv, cu apartamente de închiriat. Problema care se punea arhitectului era puțin banală, dar capabilă să pasioneze: îndărătul unei fațade cu linii grandioase, să construiască prăvălii și apartamente.

Palais Royal este clădit pe cele trei laturi ale unui imens dreptunghi, laturi ce închid între ele o grădină spațioasă. Arhitectului i se pune problema să mărginească această grădină, de jur împrejur, prin fațadele interne ale construcțiilor. Pentru ca să o rezolve, el și-a adus aminte de o piață faimoasă, de cea a Sfântului Marcu din Veneția. Și acolo aveau aface cu o problemă asemănătoare: pe cele trei laturi ale unui colosal paralelogram se ridică Procurățiile și biblioteca Marciană, iar sub arcade, de jur împrejur, prăvălii. Este punctul de plecare al lui Victor Louis, e drept simțitor modificat, așa încât asemănarea cu Piața Sf. Marcu se prezintă ca ceva destul de îndepărtat.

Victor Louis s'a ocupat și de literatură, fiindcă dela el ne-au rămas câteva piese de teatru și câteva volume de poezii. Pe de altă parte, el a desenat foarte mult; proiectele și schițele sale se găsesc astăzi în mare parte la Bordeaux, în biblioteca orașului de unde a pornit, ca să ajungă în capul unuiia din curentele însemnate în arhitectura franceză a secolului al XVIII-lea.

Ca arhitect el duce în provincie gustul și principiile pariziene, în care fusese el însuși educat. Acolo, la Bordeaux, el câștigă nenumărate experiențe, care îi servesc apoi, mai târziu, atunci când i se dă comanda lui „Palais Royal“ și a teatrului Comediei franceze, și aceasta tot opera sa.

În mai toate aceste construcții găsim o trăsătură comună, experimentată cu succes mai întâi la Bordeaux: pilaștrii de ordin colosal, care merg dela baza construcției până la acoperișul ei, în genul celor ai lui Palladio, care dau caracterul monumental atât teatrelor cât și la Palais-Royal.

Trecând acum dela arhitectura publică, adică dela cea din construcțiile aparținând statului, la arhitectura privată, remarcăm câteva trăsături noi, proprii acestui sfârșit de veac.

După anul 1750, asistăm în Franța la o înflorire, care s'a dovedit a fi artificială, a finanțelor, și la fel de fel de speculații, de bancherii. Bancherii, acești „financiers“, ajung să aibă un rol important în viața publică și chiar în viața culturală a țării. Orașele prosperează și, ca o marcă exterioară a prosperității, întâlnim numeroase cartiere noi. Se petrece, cu alte cuvinte, un fenomen pe care-l vedem petrecându-se și în vremea noastră, chiar și la București, sub ochii noștri. Terenuri virane, sunt cumpărate de acești oameni de afaceri și apoi împărțite în loturi. Unii sau alții dintre oamenii cu avere cumpără loturile acestea și construiesc pe ele cartiere noi, nu pentru oamenii săraci, fiindcă arhitectura destinată omului sărac e totdeauna de un caracter meschin și rare ori interesează pe istoricul de artă, ci pentru oamenii bogăți.

Hotelurile lor rivalizează cu hotelurile pe care nobilimea lui Ludovic XIII și Ludovic XIV le construiesc în jurul faimoasei Place des Vosges și în cartierul Marais. Mai puțin sănătoase, aceste părți din Paris

sunt părăsite de noblete, care-și îndreaptă acum privirile spre alte cartiere, sănătoase, aerate, dincolo de Bulevardul St. Germain și'n acea parte a Parisului, unde astăzi se găsesc foarte multe legații și ambasade străine.

Din aceste numeroase hoteluri vom examina un singur exemplu, Hôtel de Salm, construit pentru un principe german stabilit la Paris, dar care azi servește de reședință organelor administrative ale decorației franceze „Legiunea de onoare“. El a fost construit în 1782, adică spre sfârșitul secolului, puțin înainte de Revoluție și restaurat după războiul din 1870 când suferise foarte mult din pricina devastărilor „Comunei“. Este opera unui arhitect numit Rousseau, care și el studiasse în Italia. Mai ales, el acordase o atenție deosebită vilelor din vremea Renașterii, adică acelor case de țară pe care le locuiau nobilii italieni, în vremea verei, și din care câteva exemplare faimoase aveau de autor pe însuși marele arhitect Palladio.

Ne găsim astfel în fața unei a doua categorii de construcții, a unui al doilea aspect al arhitecturii, în legătură cu locuințele particulare.

Trecem la un al treilea aspect al ei, foarte interesant, dar nițel deosebit, o producție specifică a secolului al XVIII-lea. În mahalalele Parisului, dincolo de barieră, se găseau atunci câteva crânguri și pădurici, astăzi de mult îngobate în raza Parisului, dar care, pe vremea aceea, erau chiar la marginea orașului. Locuri potrivite pentru cine dorea să trăiască bine, însă nu în ochii tuturor. În aceste crânguri întâlnim, ca o urmare a așa numitelor „ermitages“ ale generației precedente, mici pavilioane discrete la exterior, ascunse de copaci și de verdeață, cât se poate de elegante la interior. Cuiburi de drafoște pentru aceeași bancheri de care vorbeam adineauri și pentru nobili, în care mai totdeauna locuia o persoană tânără și frumoasă, care se întâmpla să fie când actriță, când cântăreață, dar mai adesea dansatoare. Aceste construcții, pentru care se inventează un anume stil de arhitectură, sunt numite după împrejurări „folies“ sau „petites maisons“.

Evident că arhitecții sunt nevoiți să-și modifice stilul, mai ales să mobilizeze altfel o astfel de construcție, grațioasă, confortabilă, însă de mici dimensiuni, de cât un teatru, un castel, sau chiar un hotel particular.

Acestea sunt formele pe care le crează arhitectura în această vreme. Constatarea pe care-o făceam în cele precedente, că atât publicul, cât și artiștii simt nevoia simplității, este valabilă pentru toate aceste trei categorii de clădiri.

Ne rămâne să vorbim puțin și despre grădini, atât de răspândite în Franța și în Paris, atât de necesare, spre a pune în valoare, încadrând-o, o construcție. Dacă însă, când zidesc, arhitecții francezi sunt înclinați să-și amintească de principiile și de formele clasice, când desenează o grădină, apar în lucrările lor simptome de pre-romantism; fenomen semnificativ care trebuie să fie pus în lumină. Vechile grădini franceze, al căror tip grandios era parcul din Versailles sau cele din jurul construcțiilor regale, se remarcă printr'un aspect riguros geometric. Natura era transformată, pusă la discreția omului, violentată, pentru ca să se supună voinței arhitectului. Copacii n'aveau voie să

crească oricum: toți erau tăiați cu linia, așa încât să dea impresia unui încântător spațiu geometric.

Acest fel de parcuri nu mai place publicului, către sfârșitul secolului. El dorește o altfel de grădină, aceea pe care René Schneider, în studiul său din Istoria artei, a lui André Michel o numește „un jardin paysager”¹⁾, adică o grădină în care să te impresioneze aspectul peisajului, pitorescul accesoriilor (lacuri, fântâni, ruine) nu regularitatea liniilor. Schneider adaugă că o astfel de grădină se cuvine să fie „la toile sur laquelle doit se faire un tableau”.

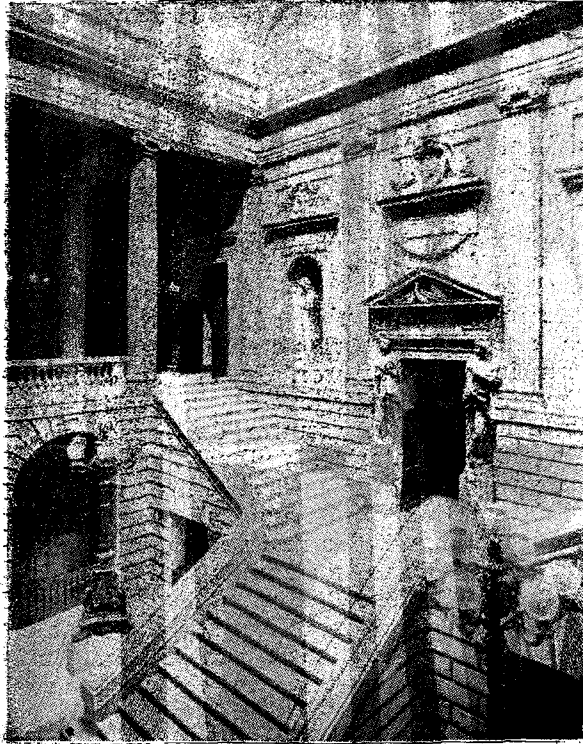


Fig. 7. — Scara teatrului din Bordeaux

Grădina „tablou” nu se mai prezintă ca un spațiu supus legilor rigide ale geometriei, ci ca unul în care se găsesc cât mai multe perspective pitorești, care să vorbească nu atât inteligenței, cât imaginației, și sentimentului. Astfel grădina se cuvine să evocă colțuri de pădure să prezinte cascade, părți sălbatece și impunătoare. În definitiv, ea e destinată să deștepte în cel care-o vede, amintirea a cine știe căror vederi prestigioase. Pentru aceasta, arhitectul este obligat să profite de toate neregularitățile terenului, de toată vegetația lui. Peste izvoare, trebuia să fie zidită o punte rustică; pe un deal, câteva ruine artificiale, poate chiar un worment, în amintirea cine știe cărui poet sau pictor favorit, ori o peșteră. De multe

ori se mergea atât de departe, în această direcție, încât planul acestor grădini era desenat de pictori care-și făcuseră o specialitate din redarea ruinelor, cum a fost, de pildă, Hubert Robert. În fond, prin artificii neprevăzute, oamenii aveau iluzia că trăesc în singurătate și sălbătăciune, în mijlocul celei mai rafinate civilizații.

Modelul dela care se inspiră arhitecții de grădini, transformându-l bine înțeles, după gustul francez, este parcul englezesc. De aici se pornește. Ca exemplu desăvârșit putem considera grădina care se întinde

¹⁾ André Michel: Histoire de l'Art, vol. III, p. 476.

în jurul construcției lui Gabriel: Le petit Trianon. Aici se găsceau de toate: un templu al Amcrului, chioșcuri exotice, mici pagode chinezești, ori construcții turcești sau persane. Să nu uităm, Persanii sunt din ce în ce mai la modă. Una din operele capitale și mai pline de consecințe ale sec. al XVIII-lea au fost „Scrisorile persane” ale lui Montesquieu. Ele au un echivalent în artă, atât în ce privește decorarea interioarelor, cât și anume construcții ale secolului.

Vom analiza câteva exemple din genurile mai sus semnalate:

Scara teatrului din Bordeaux, (Fig. 7) ne interesează în deosebi prin soluția nouă și așa de elegantă, pe care arhitectul a dat-o unui element extrem de important într-o clădire, mai ales într-un teatru, cum e scara. Într'un teatru, scara nu e numai partea utilă din construcție, pe unde publicul se urcă și se coboară, dar și aceea unde, tocmai prin urcarea și coborârea publicului în haine de seară, se produce un spectacol încântător pentru ochiul privitorului, mai ales dacă ne închipuim femeile și bărbații în costumele așa de elegante și de bogate ale secolului al XVIII-lea.

La dreapta și la stânga scării, pentru ca să accentueze monumentalitatea ei, a imaginat două loggii, susținute de coloane, care adâncesc perspectiva tabloului.

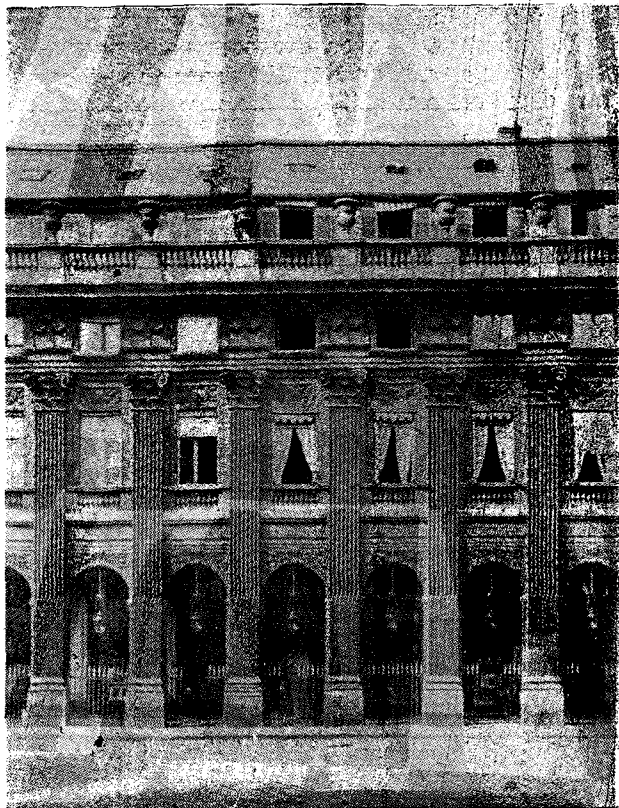


Fig. 8. -- Arcade la Palais Royal (Paris).

Soluția pe care Victor Louis a găsit-o pentru scară, adică o rampă dreaptă, care se desparte în două brațe, a fost considerată așa de potrivită, încât Charles Garnier, arhitectul Operei celei Mari, din Paris, când a trebuit să construiască acest teatru, cel mai mare din Franța, a adoptat-o, îmbogățind-o numai ceva mai bogat, dar dându-i un aspect mai greoi, decât la teatrul din Bordeaux. Incontestabil Victor Louis este foarte sobru și această sobrietate contribuie la înfățișarea distinsă și nobilă pe care o au lucrările sale.

Fragmentul din fațada interioară a lui Palais Royal, ca să ne imaginăm întreaga construcție, trebuie să ni-l închipuim mărit de cincizeci, șaiszeci de ori și înconjurând cele trei laturi ale unui imens paralelogram. (Fig. 8). Arhitectul s'a servit de pilaștri colosali, ce pornesc de jos, de la pământ, și merg până aproape de mansarda construcției. Intre pilaștri, în chip regulat se găsesc o arcadă și o fereastră. Fiecare rând de ferestre presupune un etaj. Indărătul pilaștrilor și al arcadelor e un fel de coridor, pe unde trece publicul, și, dincolo de acest coridor, sunt elegante prăvălii.

În momentul în care această construcție a fost terminată, la Palais Royal era centrul activității mondene și comerciale a Parisului, care acum este concentrată pe Avenue de l'Opéra și pe bulevardele, care

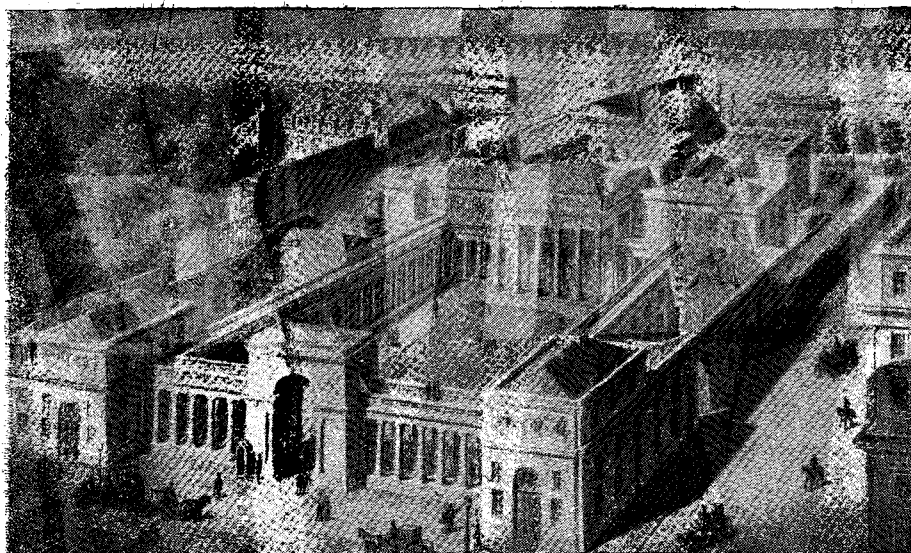


Fig. 9. — Hotelul Legiunei de Onoare (Paris)

nu existau pe vremea aceea. Istorieii știu că'n grădina acestei clădiri au fost deseori întruriri publice. Camille Desmoulins avea obiceiul să întâlnească acolo publicul căruia îi vorbea despre Revoluție.

Problema impusă arhitectului fiind așa de dificilă și cotradictorie, de o parte monumentalitatea, de altă parte comoditatea locatarilor, au rezultat oarecare neîntâlniri. De pildă, etajul al doilea este mult prea sugrumat deasupra coloanelor. În afară de aceasta, pilaștrii sunt prea lipiți de zid, n'au destul relief. Totuși, până astăzi, construcția e considerată ca una din cele mai reușite și mai caracteristice printre cele ridicate în capitala Franței în sec. al XVIII-lea.

L'hôtel de Salm (Fig. 9) este un exemplu elocvent de arhitectura locuinței particulare. Locuința stăpânilor se găsește în mijloc și are în fața ei șase coloane de frumusețe proporții. Ca să ajungi până acolo

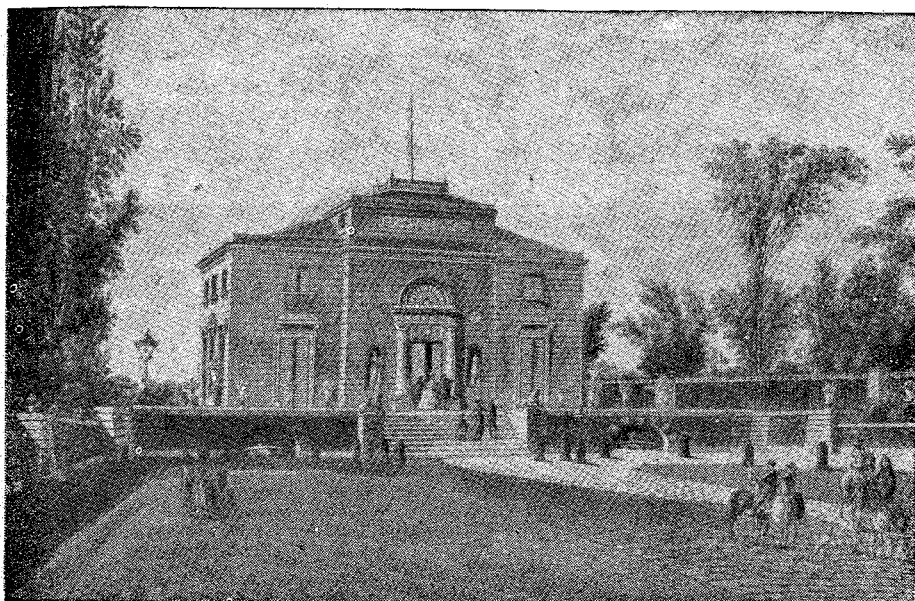


Fig. 10. — Castelul „Bagatelle“

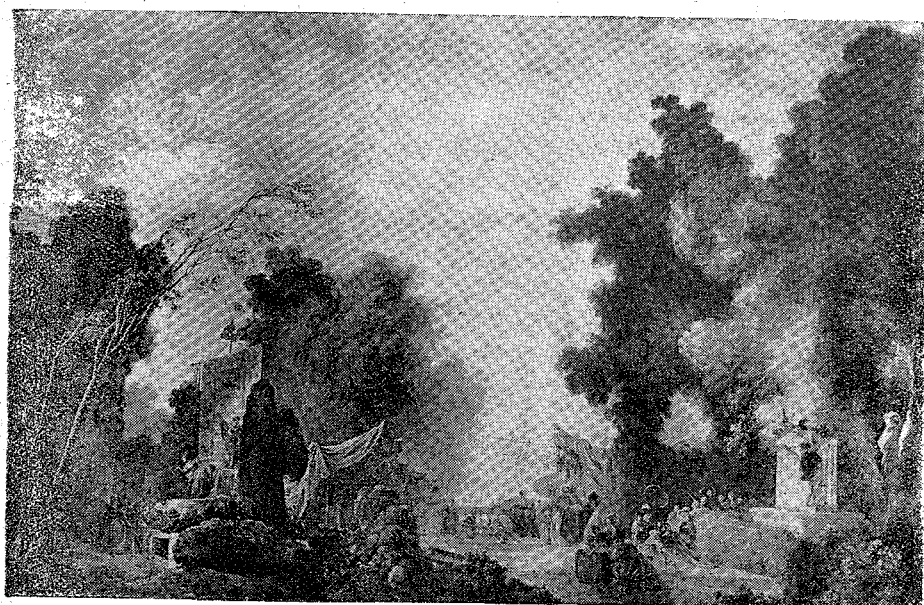


Fig. 11. — Fragonard: *La Fête à St. Cloud*

insă, trebuie să traversezi o curte de onoare, care e un paralelogram, de jur împrejur împodobit cu coloane de mai mici dimensiuni. Poarta propriu zisă ia forma unui arc de triumf. La dreapta și la stânga sunt alte construcții, pentru servitori și dependențe.

Una din acele „folies“, construite la periferia orașului, era le Château de Bagatelle sau la Folie d'Artois (Fig. 10). Ingeniozitatea artistului trebuia să dea acestor construcții mici, dar armonioase, un aspect plăcut, de locuință într'adevăr de om bogat. Trebuia ca el, în aceste proporții modeste, să realizeze un maximum de confort, și să facă ceva deosebit de elegant, astfel ca oricine să-și dea seama că nu e o casă de om de rând: o ușă între două coloane, deasupra căreia se ridică acoperișul părții centrale a construcției, care uneori e de forma unui dom. La dreapta și la stânga se întinde parcul, nici de tot francez, nici de tot englez. Un frumos exemplu de parc, năpădit de vegetații, într'o dezordine artistică, destul de romantic ca sentiment găsim în tabloul lui Fragonard, La Fête à Saint Cloud (Fig. 11), azi în posesia Băncii Franței.

Suntem departe de planul parcului dela Versailles, cu formele lui rigid geometrice, tăiate cu rigla și cu compasul. străbătut de alei în linii drepte, cu fântâni, acolo unde se încrucișau aleele. Aici, din contră, cascade de frunzișuri, profilându-se pe cer, ne întâmpină pretutindeni. Și copacii, și boschetele sunt așezați la voia întâmplării. Șoselele sunt șerpuitoare, tocmai ca să ofere perspective pitorești.

CLASICISMUL

Arhitectura sub Imperiu

Trecerea dela stilul Ludovic al XVI-lea — cum se numește cel care domnește în Franța și am putea zice în tot restul Europei occidentale cam în a doua jumătate a sec. al XVIII-lea — la cel clasic, așa cum l-am întâlnit, de pildă, în biserica Sf. Magdalena din Paris, nu se face în mod brusc, așa cum s'ar fi putut deduce din expunerea noastră precedentă, fatal puțin cam prea schematică. Atunci când supunem monumentele din această perioadă la o analiză ceva mai amănunțită, constatăm anume rezistențe: unul sau altul din arhitecți crede chiar necesar să facă un pas înapoi, spre trecut; întâlnim devieri din drumul pe care l-am închipui normal, între 1750 și 1800. Rolul acestui început de capitol e să arunce oarecare lumină, tocmai asupra detaliilor, ca să putem pricepe apoi caracterul, așa de isbitor și de unitar, al arhitecturii imperiale.

O constatare dela început: toate epocile mari ale istoriei, mai ales cele în care o națiune ia cunoștință de propria sa putere, direct sau prin intermediul unui șef de stat ambițios, al unui mare rege, victorios în războaie, al unui președinte de republică sau al unui prim-ministru, se vor semnala prin clădiri mărețe, monumentale, colosale chiar, demne de construcțiile antichității, așa cum ele apar din ruinele desgropate în zilele noastre, sau prin prisma unuia sau altuia din autorii care le-au descris. Pericles la Greci, Impărații romani de după August, urmașii acestora: Papii, Ludovic XIV, ca să nu vorbim decât de Europa, iar în zilele noastre Germania, Italia, republica Sovietelor au crezut necesar să se semnaleze prin astfel de monumente grandioase. Un fenomen identic ne întâmpină în vremea lui Napoleon. și el unul dintre cei mai mari stăpânitori de popoare pe care i-a cunoscut istoria.

Republica, după 1789, nu se putea gândi să construiască. Ea încă dela început avusese de luptat greu, pentru existența ei. Au fost zile nesigure, în care monarhiștii combăteau ideile revoluționare, în care revoluționarii înșiși, ceva mai târziu, nu-și dau perfect seama nici de ceea ce doreau, nici de formele statului pe care țineau să le instituie. Vin apoi așa numitele războaie ale Republicei, căci statul cel nou este dintru început atacat de la exterior, în timp ce la interior are de luptat cu reacțiunea, adică cu partizanii vechii forme de guvernământ.

Aceste împrejurări constituiesc o atmosferă cu totul neprielnică

pentru clădiri însemnate. Tot ce se putuse face până atunci era să se construiască frumoase decorații în lemn și în pânză, printre care să se scurgă multiplele cortegii revoluționare, organizate de Louis David.

Aceasta, împreună cu alți artiști, fac proiecte peste proiecte, desene minunate, adesea acuareluate. Unele ni s'au păstrat și se găsesc azi prin muzee, mai ales la Luvru. Altele însă au dispărut și despre ele nu ne putem face o idee, decât din descripțiile și amintirea contemporanilor. Toate însă se executau de regisorii serbărilor în așa frumoase condiții și pe o așa scară, încât se poate spune că până atunci nici odată un oraș întreg, — Parisul, — nu asistase la serbări mai strălucite decât cele care se desfășurau în câmpul lui Marte sau pe piețele mai spațioase.

Revoluția însă învinge, deși cu nespusă greutate și deși mare parte din Europa se ridicase contra Franței. Cu toate că la început armatele acesteia au fost învinse, în cele din urmă generalii republicani reușesc să înlătore pe toți dușmanii, iar Napoleon, cel mai tânăr și cel mai strălucit dintre generali, duce armatele Republicei din victorie în victorie, până ce nici un inamic nu mai rămâne pe pământul francez.

Numai după aceste succese cineva se putea gândi la noi construcții. Nevoia de o arhitectură care să-i convină Primului Consul, ajuns apoi Împărat, care să răspundă principiilor lui, se face din ce în ce mai simțită. Pentru Napoleon ea devine una din formele prin care să-și impună autoritatea și prestigiul față de poporul francez.

Arhitectura, adică construcțiile care se ridică în timpul guvernării lui ca Prim Consul, apoi ca împărat, sunt o necesitate pentru ca poporul, avându-le în fiecare zi în fața ochilor, să ajungă să creadă că Napoleon e cu adevărat omul providențial, cum îi plăcea să treacă în fața supușilor săi. Arta, din ce în ce mai mult, poartă pecetea personalității sale, vizibilă în caracterele picturii imperiale, poate și mai manifestă în arhitectură și în celelalte forme ale artei, pe care le înglobăm, de obicei, sub numele de arte aplicate, arte minore, dar constituind mediul chiar în care se scurgea viața Francezilor din vremea Imperiului. De aceea poate stilul Empire este mai puternic caracterizat prin detaliile decorației, de cât chiar prin arhitectură.

Napoleon era așa de convins că e destul să dorești, când ești un mare stăpânitor, cu puterea și mijloacele lui, ca să obții o artă demnă de tine, în cât nu se îndoiește nici un moment că artiștii, ieșiți ca din pământ, vor reuși să producă o asemenea artă. El așteaptă dela ei să-l facă ilustru, să-i ducă amintirea dincolo de timpurile în care trăia. Și, evident, dacă e greu să faci să se nască pictori sau sculptori, la comandă, este poate mai ușor să oblige arhitecții să-ți construiască ziduri impresionante prin proporțiile și masa lor. În arhitectură colosalul, dimensiunile imense, pot deveni un element de puternică emoție, în afară poate de orice altă considerație. E de ajuns să ridici un zid de vaste proporții, pentru ca cei care trec pe dinaintea lui să fie izbiți de monumentalitatea lui.

Care este atmosfera, climatul — cum se zice cu un cuvânt modern — în care se dezvoltă arhitectura în vremea lui Napoleon?

Academia se suprămase, acea instituție suspectă, prin originea ei și prin relațiile cu regalitatea. Doctrina ei nu mai putea avea nicio influență asupra desvoltării artei, deci nici asupra arhitecturii. Arhitecții, independenți față de o doctrină oficială, codificată de Academie, adică de un grup ales din sânul lor, rămân dependenți față de voința Împăratului, exprimată direct sau prin interpuși. Napoleon iubește arta mare, fără îndoială, tocmai fiindcă el însuși se crede urmaș al acelor oameni care o favorizaseră și care făcuseră ca ea să se desvolte în epoca Împăraților romani și în vremea Renașterii. La baza arhitecturii napoleoniene, vom găsi, în chip natural, principiile și elementele pe care le întâlnisem în epoca clasică. Totuși, ornamentele prea bogate, pe care le constatăm uneori la acele monumente, alteori în tratatele de arhitectură, inspirate de ele, încep să obosească ochiul. Doctrina revoluționară formulată de David avea la baza ei o nevoie de simplitate, de severitate antică, care-și va face apariția și'n aspectul construcțiilor. Ele vor avea proporții însemnate, vor împrumuta elemente de seamă din zidirile vechi, dar, pe cât posibil, vor fi mai simple și de un caracter arhaizant.

Doi sunt arhitecții care-au servit pe Napoleon în aceste împrejurări și care-au imprimat stilului imperial caracterul unitar, pe care-l întâlnim nu numai în zidirile mari, dar chiar și'n locuințele particulare, până și'n mobilierul din această epocă. Unul este Charles Percier, (1764—1838), celălalt Pierre Fontaine, (1762—1853).

Percier și Fontaine, — ale căror nume sunt mai întotdeauna pronunțate împreună — sunt cele două mari personalități care dau tonul și imprimă stilului imperial caracterele lui distinctive, cele ce conveneau unei împărății mondiale. Amândoi sunt de vreme alipiți pe lângă casa imperială. Între alte calități, Napoleon avea pe aceea să distingă în mulțimea celor care-l înconjurau pe cei care aveau cu adevărat merite deosebite.

Amândoi fuseseră în Italia, unde trăiseră aproape șase ani, timp suficient ca să se familiarizeze cu întreaga artă peninsulară. Legăturile de neam și de cultură între Italia și Franța contribuiesc să dea clasicismului francez o bază romană, în timp ce la alte popoare el se va apropia de Eleni. Cei doi arhitecți vizitaseră ruinele, le cercetaseră din punct de vedere estetic și arheologic, dar și din punct de vedere profesional, adică căutând să-și dea seama de felul cum construiau cei vechi, pentru a da atâta durabilitate monumentelor lor. Sunt în special atrași de arta antică, deși nu disprețuiesc nici arta Renașterii, mai ales sub forma ei cea mai plăcută, cea din nenumăratele vile și case de țară, de foarte reușite proporții, însă ceva mai mici, mai modeste decât construcțiile municipale sau zidirile mari religioase.

Palladio marele arhitect italian al Renașterii, era autorul celor mai multe din aceste vile, constituind obiectul de căpetenie al studiului celor doi arhitecți francezi.

Amândoi și Percier, și Fontaine, au adus în patrie, din experiența lor italiană, nenumărate desene documentare, de care se vor servi mai târziu, în cariera lor. Lor le revine deci, întorși la Paris, sarcina să creeze stiiul imperial. Rolul lor nu se mărginește numai la construcții,

la fațade, la împărțirea în săli și camere a clădirilor o dată ridicată; el merge mult mai departe. Sunt însărcinați să deseneze mobile, să imagineze ornamente de tot felul, până și decoruri pentru Comedia Franceză sau pentru piesele de teatru, reprezentate într'una sau alta din reședințele imperiale. Se stăruie atât în această direcție, încât ei, și alții ca ei, sunt revoiți să deseneze până și stofele cu care se vor acoperi pereții camerilor, sau micile obiecte de toaletă, care serveau Impărătesei Josefina, Impărătesei Maria Luiza și familiei lor. De aceea întâlnim o atât de desăvârșită unitate în așa numitul „style empire“, unitate care e poate mai isbitoare decât în oricare altă epocă din evoluția artei franceze.

Și astfel, Percier și Fontaine desenează, combină și clădesc pentru Napoleon și numeroasa lui familie. Mai mult încă: ei iau sub grija lor multe proiecte de urbanistică — cum am zice astăzi — fiindcă, în dorința de a se face popular, Napoleon nu se mărginește să ridice clădiri noi, ci transformă multe din orașele Franței. Apar piețe, fântâni, șosele, arcuri de triumf, coloane la mijloc de răspântie, multe din ele sub impresia celor pe care le văzuse în țările în care intrase cuceritor, cum ar fi de pildă, Italia. El ordonă să se zidescă arcade, în Rue de Rivoli, ca în multe din orașele italiene, modă, cu care Napoleon vine din campania sa italiană.

Printre construcțiile impunătoare, cele adică care merită să fie menționate, întâlnim, mai întâiu, două arcuri de triumf; unul de mai mici proporții, l'arc du Carrousel, din grădina Tuileries, opera lui Percier și Fontaine, altul, mult mai impunător, l'arc de l'Etoile, ale cărui proporții, de patru ori mai mari decât proporțiile oricărui arc imperial roman, opera lui Chalgrin. Despre biserica Sf. Magdalena am vorbit într'unul din capitolele noastre trecute. Alături de ele se zidesc, în provincie și la Paris, teatre, localuri de bursă, hoteluri particulare, biserici. Stilul clasic trebuia să se supună tutulor acestor nevoi și el reușește să o facă.

La toți acești arhitecți și în toate aceste monumente, asupra cărora ne vom opri curând, punctul de plecare îl constituie antichitatea și Palladio. Din studiul antichității și al tratatelor scrise ori al lucrărilor executate de Palladio, arhitecții francezi imperiali deduc doctrina funcțională, pe care o consideră ca cea mai serioasă dintre toate metodele de construcție, doctrină care s'ar putea reduce la următorul principiu: niciun element arhitectonic nu trebuie întrebuițat, afară numai de cele care îndeplinesc o funcțiune, adică care are un rol determinat în clădire.

Proportiile sunt în general armonioase, iar aspectul, silueta, dacă se poate, cât mai măret, cât mai impunător, adaptat condițiilor locale. Din punct de vedere atmosferic și climateric, Italia fiind deosebită de Franța, ce era bun și nemerit pentru prima, putea să nu covieze celei de a doua.

Teoriile dela care pornesc toți acești artiști le putem considera ca pline de bun simț și raționale, adică conforme acelor calități, pe care oricând le întâlnim în spiritul francez. Se profită de descoperirile științifice, fiindcă în această vreme se introduc metalele ca mate-

riale de construcție, fonta său fierul, iar constructorii sunt destul de cinstiți, pentru ca să condamne arhitectura care are în vedere numai iluzia, adică care urmărește să înșele oarecum privirea, cum se întâmpla adesea în epoca Barocului. Se acceptă sugestiile venite din străinătate. Și, cum Franța cunoscuse de curând Egiptul, vom întâlni în arhitectura imperială multe forme și detalii a căror origine trebuie căutată de-a-dreptul în arhitectura Egiptului sau în elementul exotic pe care Francezii îl aduseseră din această țară sau din expedițiile lor orientale. Totdeauna însă execuția nu va lăsa nimic de dorit.

Din toate aceste teorii se naște un stil, care e mai evident în clădirile mici, decât în clădirile mari, acestea amintind mai mult sau mai puțin antichitatea.

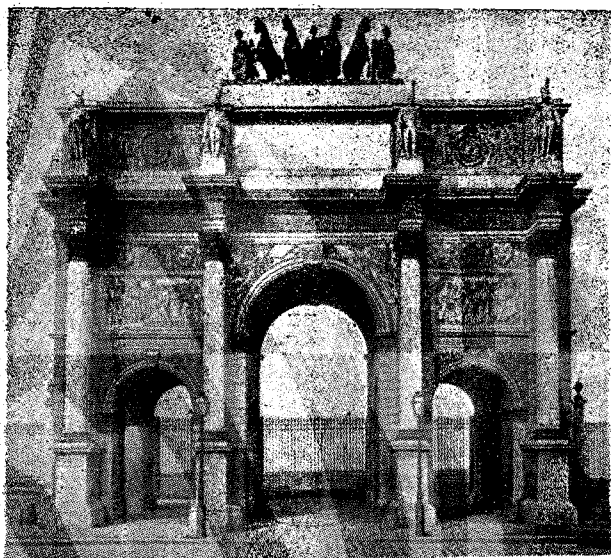


Fig. 12. — Arcul de triumf „Carrousel”.

Toți acești arhitecți sunt oarecum tiranic urmăriți de ideea templului antic. Toate clădirile lor prezintă o parte, în care fără greutate descoperim un element sau altul împrumutat dela templul antic. În detalii, spiritul lor e mai mult roman decât grec, pentru motivele mai sus enunțate, și, desigur, și pentru că arhitectura grecească, chiar și'n această vreme, era mai necunoscută decât cea romană. Ea se impunea mai puțin admirației, decât pompa imperială, legată tocmai de ideile al căror moștenitor se credea Na-

poleon, în vremea sa. Motivele ciclopeene, de un arhaism de proporții gigantice, nu sunt disprețuite; din contră, sunt un element de sugestii pentru arhitecți și pentru public, fac parte din mijloacele lor de a impresiona.

Iată deci un fel de notă romantică, arhaismul și masa gigantică, însoțind elemente hotărât clasice. Vedem din nou, prin urmare, dualitatea, acel amestec de elemente discordante, clasice și romantice, pe care-l constatăm în toate manifestările artistice franceze din epoca imperială. În interior, oamenii sunt foarte preocupați să utilizeze detalii antice, pe care le socotesc la lumina arheologiei, dela Heroulanum, și care sunt răspândite prin stampe și fel de fel de publicații. Alteori detaliile decorative sunt luate de la decorațiile vaselor grecești, care pe vremea aceea se credeau a fi vase etrusce.

Ordinea însă, în care aceste elemente sunt întrebuințate, ritmul

lor, sunt ceva mai rigide decât în epoca romană decadentă, de unde



Fig. 13. — Arcul de triumf de l'Étoile.

întâlni în case, acolo unde ar trebui să fie marmoră sau o piatră oărecare, un desen sau o pictură care înlocuește marmora, care dă numai iluzia ei.

Ștofele de mătase și catifea, cu bogate motive decorative, sunt foarte răspândite și foarte apreciate, ca și imitațiile lor. În această epocă, apare pentru prima dată așa

veneau motivele pompeene și herculane. Ai impresia că fantezia este ținută în frâu; că linia dreaptă și compasul joacă un rol mai important decât jucaseră în epocile anterioare, chiar atunci când găsim un element care în mod accidental și excepțional, fusese întrebuițat și de stilul Ludovic XVI, ceea ce nu e totdeauna rar. Întâlnim apoi o abundență de decorații în bronz. Dar, fiindcă el nu convenea tuturor pungilor, de multe ori ornamentele sunt în similibronz. Tot așa, din pricină că gustul acestor decorații se răspândește din ce în ce mai mult, în toate clasele sociale, și pentru că nu toți au posibilitatea materială să urmeze această modă, vom

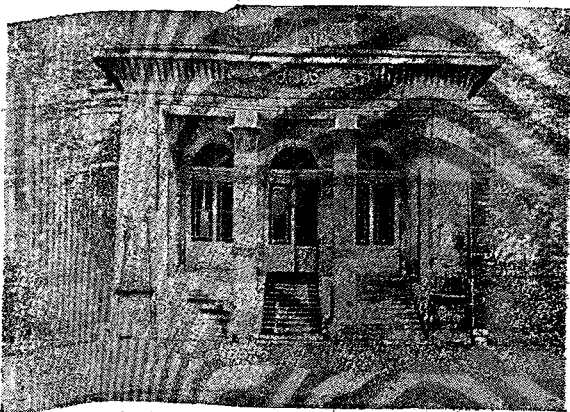


Fig. 14. — Intrarea „hotelului” Beauharnais.

numita „toile de Jouy“, care trebuia să înlocuiască oarecum mătasea, devenită prea scumpă.

În sfârșit, lemnele rare, din care se făceau mobilele, până acum, cum ar fi „bois de rose, bois de violette“, etc., sunt înlocuite cu acajou,



Fig. 15. — Perciér: Palatul Artelor (ecuarșlă).

(mahon), un lemn frumos în ce privește culoarea, însă mult mai dur, fragil, mai greu de lucrat decât lemnul din insule, din care se făceau ebenistăriile până atunci.

Monumentele la care ne vom opri, spre a lămuri prin exemple expunerea noastră, sunt alese printre cele mai caracteristice. Arcul de triumf „du Carrousel“ (Fig. 12) este de mici proporții, grațios, elegant.

Percier și Fontaine l-au ridicat în curtea palatului Tuileries. El amintește, în liniile lui generale, arcurile de triumf romane ori porțile triumfale, însă cu o ornamentație mai bogată și mai delicată decât în antichitate. Ceeace ne impresionează, lăsând la o parte unul sau altul din detaliile executate cu o mare îndemânare, e mai ales forma armonioasă, raportul dintre deschizături și masa arcului propriu zis, sau dintre deschizătura principală și cele secundare, dela dreapta și dela stânga.

Arcul Stelei (Fig. 13) e o construcție mult mai impunătoare, ce trebuia să comemoreze războaiele lui Napoleon. Comparat cu cel precedent, el este mai simplu, mai sever și, prin urmare, monumental.

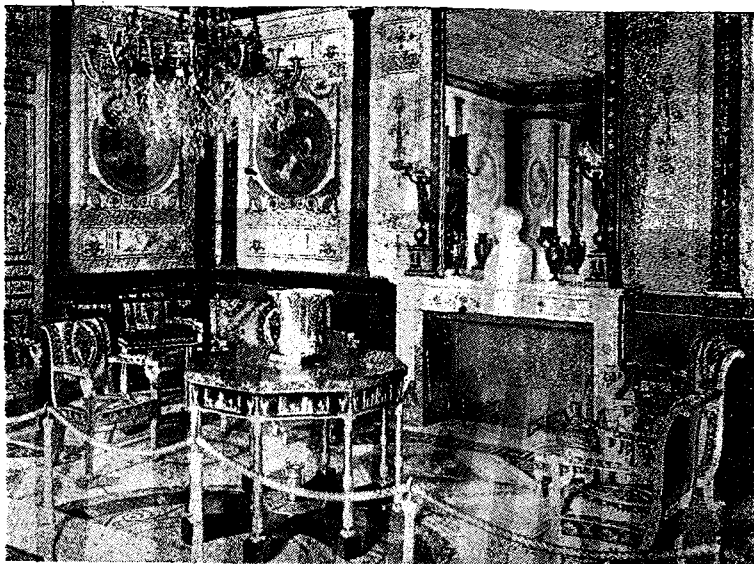


Fig. 16. — Salon la Malmaison.

Dacă l'Arc du Carrousel ne impresiona prin eleganța lui, acesta ne impresionează prin proporții, prin masă, prin nuditatea și măreția multora din părțile componente, prin foarte fericita împreunare dintre plastică și elementele arhitecturale. Printre reliefurile ce decorează aripa din dreapta, se găsește faimoasa „Marsilieză” una din grupele cele mai reumite din toată sculptura franceză, opera lui Rude.

Amintirea Egiptului este vizibilă în Peristilul Hotelului de Beauharnais (Fig. 14), cu capitele în formă de floare de lotus. Cornișa de sus, desenul motivelor ornamentale, totul e împrumutat dela arta egipteană, mai ales dela cea din ultima perioadă. Elementele împrumutate sunt însă așa de bine întrebuințate, încât într'adevăr avem impresia unei mici capodopere, din pricina unității totulului și a armoniei între ele a părților.

Dar nici mijloacele lui Napoleon, ori cât ar fi ele de mari, nu-suficiente pentru a se putea realiza totdeauna, ceea ce e imaginat de artiști. Imitând pe Piranesi, acel mare artist italian, unul din cei mai desăvârșiți cu care se mândrește Italia, Percier, într'o acuarelă, schițează o construcție uriașă, un interior într'un palat al artelor. Ornamentația bogată, de pe pereți, nu este streină de sugestiile venite de la descoperirile făcute în urma săpăturilor, la Pompei și Herculenum (Fig. 15).

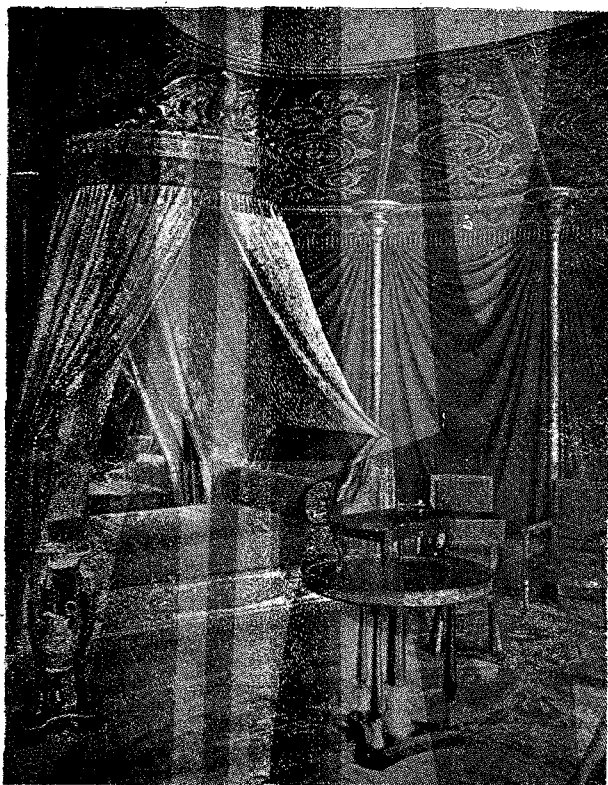


Fig. 17. — Camera Impărătesei la Malmaison.

Decorații de interior realizate sunt cele din castelele de la Malmaison, pentru Impărăteasă, de la Compiègne și de la Fontainebleau. Autorii lor sunt, în genere, Percier și Fontaine. Ele trec, până azi, printre cele mai reușite ansambluri decorative, alături de cele de la Versailles și Trianon. În Salonul Impărătesei de la Malmaison (Fig. 16), pe cămin, natural, bustul Impăratului, în biscuit de Sèvres. Apoi diverse mobile, de forme specifice stilului imperial, pline de bronzuri cizelate, terminându-se, unde se sprijină cotul, cu sfinxi, cu himere, cu alte animale fantastice, ce fac parte din tezaurul decorativ imperial. Pe

pereti, stofe scumpe, având în mijloc medalioane de mătase, țesute sau pictate. Ca material, pentru partea de sus a mesei, pentru căminul: marmore; pentru pereti, lemn de mahon, stofe scumpe; pentru mobile, bronz și lemn vopsit în alb. Alte ori lemnul este de mahon, materie în mare favoare în epoca imperială.

Tot Percier și Fontaine desenează camera de dormit a Impărătesei (Fig. 17). De jur împrejur, fiindcă oamenii petreceau atunci foarte multă vreme în corturi, din pricina războaielor, stofa e drapată ca

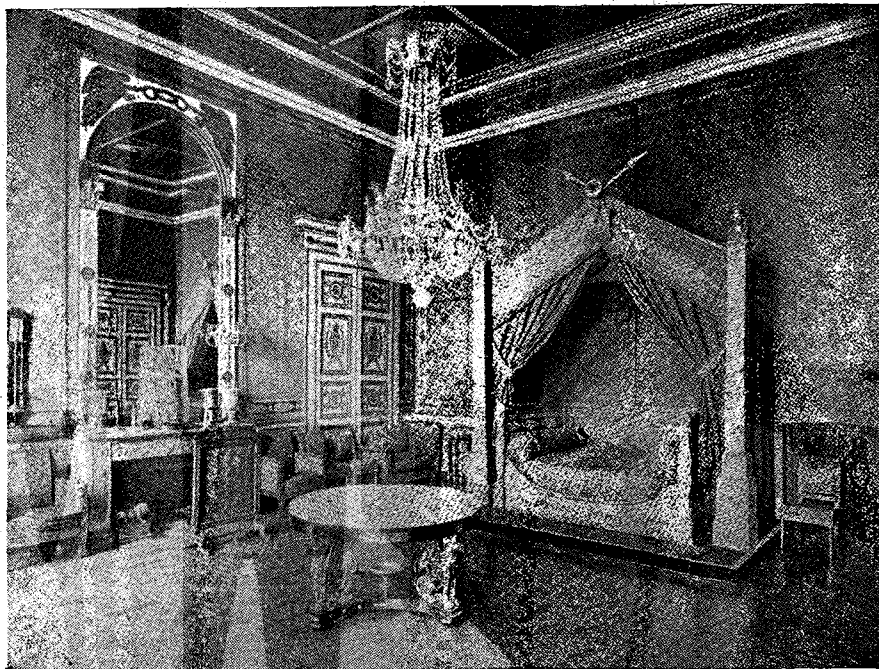


Fig. 18. — Camera Impăratului la Compiègne.

pânza unui cort. Intre cutele draperiei, coloane subțiri, de forma unor lămpadare. Patul, frumos împodobit cu sculpturi și bronzuri. Lângă pat, lavoarul, o elegantă mobilă de mici dimensiuni, terminându-se cu trei sfinxii, care trebuiau să susțină ligheanul. În mijloc o masă, din material rar, pe picioare de mahon, jos aurite, și, de jur împrejur, fotolii.

Odaia de dormit, dela Compiègne, a lui Napoleon (Fig. 18), e mai spațioasă, evident mai sobră ca înfățișare, dar de o bogăție demnă de Impăratul Francezilor. Animalele simbolice, sfinxii, Victoriile împărțind coroane, ca ornamente, nu lipsesc nici aici.

Arhitectura clasică la vecinii Franței

Totul contribuia ca în Franța arhitectura să adopte formele clasice: Caracterul poporului, mai întâiu, rebel față de orice operă în care claritatea ar fi fost sacrificată; nevoia permanentă, apoi, la orice Francez, chiar la cei necultivați, de lucru terminat în toate detaliile lui, de această siguranță a meșteșugului, proprie lucrătorului, de orice bransă, din această țară, siguranță care face din el unul din cei mai prețuiți în Europa; tradiția care, dela Renaștere încolo, se bazase numai pe principiile extrase din arta veche și din cea italiană; împrejurările politice, în sfâr-

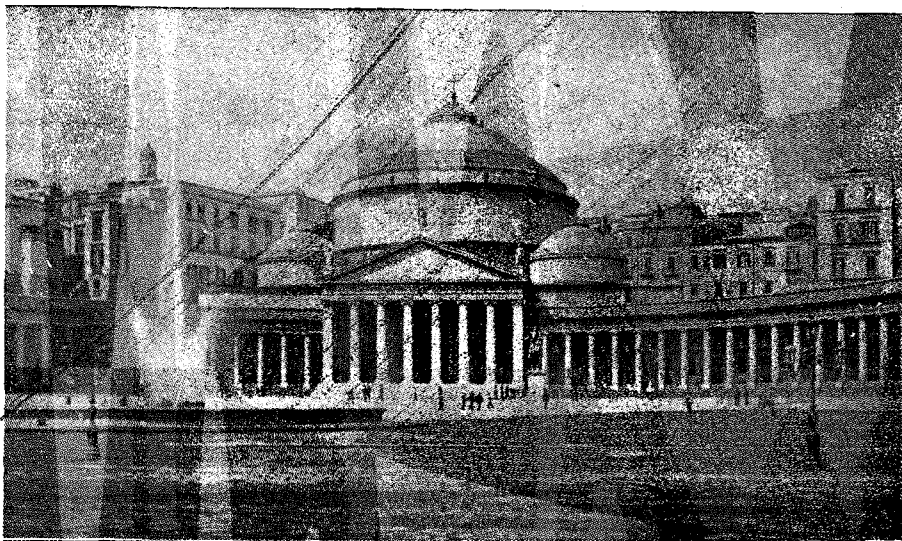


Fig. 19. — *San Francesco di Paola (Napoli).*

șit, sub Imperiul lui Napoleon, monarhul care aspira la stăpânirea întregii Europe și care avea nevoie, în artă, de monumente impunătoare, capabile să fie înțelese și să impresioneze pe oricine. Nu e de mirare deci că stilul clasic, în pragul secolului al XIX-lea, apare ca un produs prin excelență al geniului francez.

Dar, artiștii formați la Paris, de multe ori se expatriază. Este motivul pentru care formele și principiile cu trecere în Franța, concepțiile la modă pe malul Senei, se răspândesc pretutindeni, până departe în Rusia și în țările Scandinave, fără a excepta nici Anglia, nici, încă mai puțin, Italia. Prestigiul politic al Imperiului nu e nici el strein de acest fenomen. Totuși, de multe ori clădirile ce se ridică, de altfel numeroase, reprezintă adesea un compromis între vechi practice naționale, ieșite din gotic, cum va fi cazul uneori în Anglia, poate și în Germania, și teoriile noi, aduse din Franța, din Italia și din Grecia, aceste

ultime trecute sau nu prin prisma Franței. Călătoriile de studiu în regiunile unde înflorise arta antică devin din ce în ce mai frecvente. Dar și familiarizarea cu tratatele și albumele ilustrate ce se publică în numeroase ediții de către marii arhitecți, albume la care contribuția franceză e departe de a fi neînsemnată, explică formarea într'un anumit sens, a arhitecților. Totul deci contribuie într'o largă măsură la răspândirea pe așa de întinse regiuni a doctrinei clasice.

În Italia, ultimii partizani ai Barocului, de altminteri lipsiți de personalitate, se văd treptat, treptat înlăturăți de adepții clasicismului. Terenul, mediul înconjurător — cel fizic și cel abstract, rezultat din ideile ce aveau curs, la Roma sau în alte centre importante — era fa-



Fig. 20. — Teatrul San Carlo (Napoli).

vorabil novatorilor. Incomparabila moștenire a trecutului nu era nicăieri mai elocventă ca acolo. Rafael Mengs se găsește în Roma în 1741; Winckelmann în 1755. Între timp, către 1748 începuseră să se cunoască primele rezultate ale săpăturilor dela Pompei. Tratatele publicate de arhitecți italieni sau străini, cu minunate planșe gravate, sunt ceva destul de curent, la îndemâna oricărui arhitect. Piranesi (1720—1778) scoate, unele după altele și la scurte intervale, *Antichitățile republicane romane*, *Arcurile triumfale*, *Carcerile*, *Antichitățile imperiale romane* și celelalte opere până la cele cu modele de căminuri, de vase, etc., aproape două mii de planșe, unele tipărite în Italia, altele în Anglia, minuni ale gravurei, de-o putere de invenție și de evocare a trecutului nemai întâlnită. Ele vor avea un efect considerabil, nu numai asupra contemporanilor, ci și asupra urmașilor, până către mijlocul se-

colului trecut. Atmosfera pentru propagarea clasicismului era deci admirabil pregătită și în Italia.

Roma și Napoli erau însă așa de câștigate de exuberanța și de impetuzitatea barocă, în cât exemplarele, caracteristice de artă clasică, cu liniile lor severe, cu detaliile lor supuse unor legi riguroase, cu ritmul lor calm nu-s tocmai bine văzute. Nu acolo vom întâlni construcțiile importante în stil clasic, ci mai de grabă în Nordul Peninsulei, în regiunea unde amintirea lui Palladio era încă vie. La Napoli, unde exemplele de artă veche nu lipseau, dacă exceptăm palatul dela Caserta (1752), opera unui străin (Vanvitelli), cea mai însemnată zidire e biserica S-tului Francesco di Paola, după planurile lui Pietro Bianchi, 1831, deci lucrare cu totul tardivă. Este o combinație impresionantă

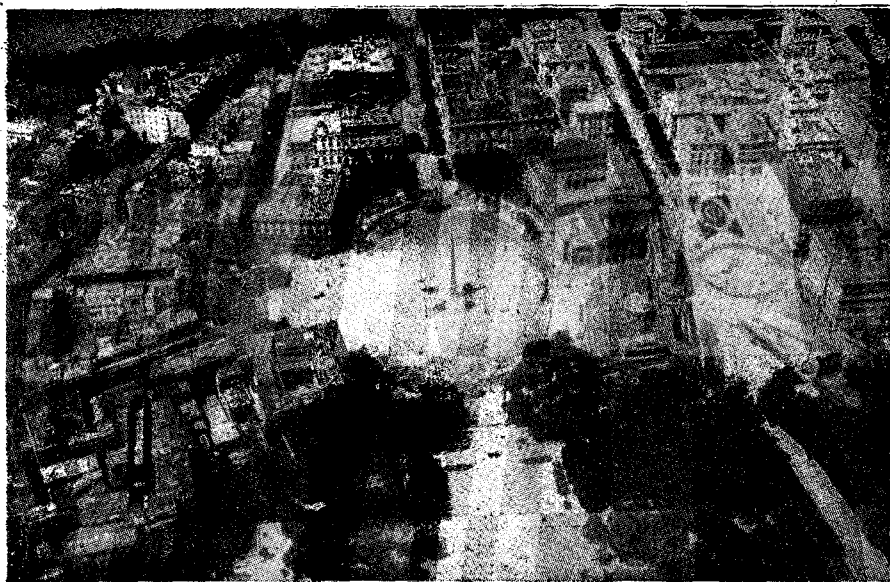


Fig. 21. — Piazza del Popolo (Roma).

însă ciudată, ieșită din împreunarea Panteonului lui Agrippa, din Roma, cu vilele lui Palladio, totul prelungit cu două brațe imense, amintind de faimoasa colonadă a S-tului Petru din Roma. Cum se întâmplă adesea la clasiți, exteriorul lipsit de ornamente superflue, ca și la Panteonul lui Soufflot, din Paris, este în contrast cu interiorul, de o bogăție excesivă, inspirat poate de planșele lui Piranesi (Fig. 19).

Mai original, mai logic în raportul dintre volume, mai armonios este teatrul San Carlo (Fig. 20), tot din Napoli, opera lui Antonio Niccolini, un toscan. De altfel, arhitectura teatrelor se desvoltă în această vreme, ca și în Franța, într'o măsură nebănuită de epocile anterioare. San Carlo arde, e reconstruit în 1815, își păstrează încă până azi aspectul lui impozant, structura sa, în acelaș timp severă și nobilă, cu acea robusteță florentină, mai ales în ce privește primul etaj, ro-

bușteță pe care arhitectul o adusese cu sine din orașul său de origine. Contrastul dintre nuditatea și asprimea zidurilor, în material rustic, și colonada atât de bine proporționată, care deschide spre piață cel de al doilea etaj, grupul ce încoronează frontonul, reliefulurile incastate în perete, totul dovedește un rafinament în concepția lui Niccolini, care nici chiar în Italia nu era așa de obicinuit, cum s'ar crede.

În Roma găsim puține monumente importante din această vreme, deși Napoleon, care iubea orașul, îi acordă o atenție deosebită. Giuseppe Valadier (1762—1839), arhitectul favorit, nu numai al Împăratului, dar și al Papilor, se distinge mai ales prin amenajeri urbanistice, în Piazza del Popolo și pe Pincio, binecunoscute tutulor celor ce au vi-



Fig. 22. — Arcul de triumf al Păcii (Milano).

zitat orașul etern. Ele nu se mai potrivesc astăzi cu gustul nostru; în vremea lor însă au făcut senzație (Fig. 21).

Gustul lui Napoleon se impune cu o mai mare tărie la Milan, unul din centrele preferate ale Împăratului. Pe de altă parte știm din opera lui Stendhal, mai ales din Jurnalul acestuia, cât de bine se simțeau toți Francezii în acest oraș de înaltă cultură, chiar comparat cu restul Italiei, în societatea aleasă, primitoare de oaspeți, pasionată de plăceri rare, francă și spontană, mai ales simțitoare la frumos. Aici se ridică arcul de triumf al Păcii, în 1806, de către Luigi Cagnola (1762 - 1833), se proiectează forul colosal, numit foro Bonaparte, se zidește teatrul dela Scala, cel mai încăpător, mai confortabil, cu cea mai bună acustică și cel mai bine vizitat dintre toate teatrele Europei, de

către Giuseppe Piermarini (1734—1806), cu o fațadă neliniștită și confuză, clar și armonios în ce privește interiorul. Arcul Păcii sau al Simplonului, ceva mai înalt ca cel du Carrousel, pe care-l imitează prin proporțiile sale, dă o impulsie de eleganță svelteță. Și dacă detaliile sculpturii sunt mai puțin fine decât cele ale arcurilor de triumf ridicate în Paris, el rămâne totuși unul din cele mai reușite monumente italiene din această epocă. (Fig. 22).

Sunt câteva împrejurări care, și în Germania, favorizează propagarea destul de rapidă a clasicismului în arhitectură. Nu era ea oare patria lui Winckelmann, marele om al nației în domeniul arheologiei, care reușise, prin scrierile sale, prin căldura admirației sale pentru cei vechi, să atragă atenția tuturor asupra antichității? Pe lângă frumu-

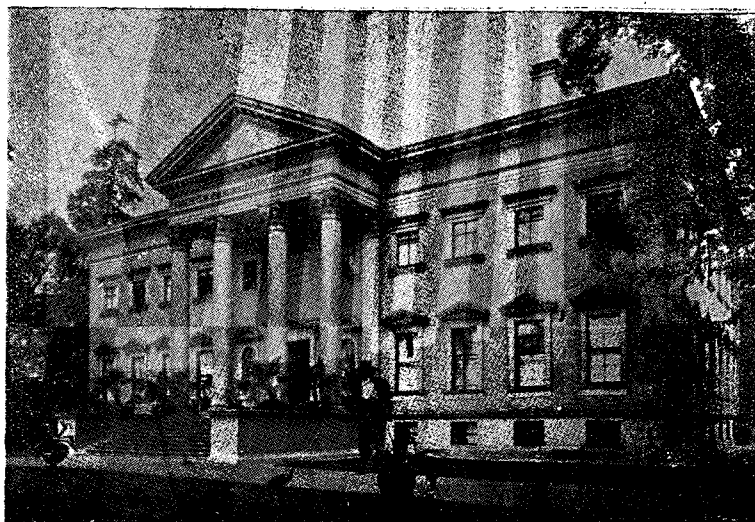


Fig. 23. — Ermanndsdorff: Castelul din Würzburg.

șetea operilor, ce vorbeau celor făcuți să le înțeleagă, acele cunoștințe despre o lume de mult moartă linguseau pedantismul cercurilor cultivate, pedantism care adesea a constituit una din trăsăturile dominante ale Germanului instruit. În al doilea rând, toate acele elemente arhitectonice, împrumutate templelor grecești și ruinelor romane, veneau din Sud, către care mulți nordici își simțeau o înclinare ineluctabilă. În al treilea rând existența a numeroase state și curți princiare favoriza un fel de concurență nobilă în domeniul artelor. Prusia și Berlinul, de curând ieșite victorioase din războaiele lui Frederic al II-lea, doresc să se prezinte lumii cu toată strălucirea importanței lor actuale. Au însă resurse limitate, de aceea artiștii trebuiesc să-și restrângă și ei proiectele la ceea ce era posibil în asemenea condiții precare. Bavaria e mult mai bogată sau poate mai cheluitoare, în ori ce caz mai gene-

roasă cu artiștii. Acolo restricțiile sunt mai puțin severe. Totuși, și într'o capitală, și în cealaltă, chiar și în reședințele altor șefi de state mai puțin importanți, se construiește destul; iar stilul la care se opresc arhitecții este cel clasic, mai rar cel provenit din contactul cu Italia, mai des cel derivat din templul grecesc. Este de remarcat apoi că de multe ori inspirația vine pe un drum ocolit, trecând prin Franța uneori, alte ori prin Anglia, și că ea ține seamă de gustul personal al celor ce patronează arta, regi ori principii.

Primul nume ce se cuvine să fie reținut este al al lui Friedrich Wilhelm von Ermannsdorff (1736—1800). Acesta nu era un arhitect de profesie, ci un diletant pasionat de artă, cultivat, om de gust, prietin cu familia domnitoare din Anhalt-Dessau, pentru care lucrează la început. În această perioadă a activității sale se găsește sub

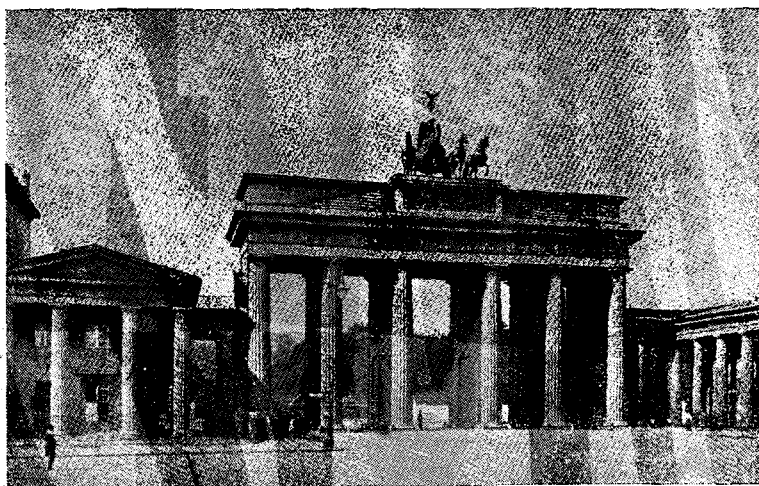


Fig. 24. — Langhans: Brandenburger Tor.

influența anglopalladiană. Opera lui mai cunoscută este castelul dela Wörlitz (Fig 23), care are toate aspectele unei reședințe contemporane din Anglia. Dacă îl cităm este că, în ordine cronologică, el netezește calea pentru partizanii clasicismului, mult mai însemnați, ce vor veni după dânsul. Karl Gotthard Langhans (1733—1808) este autorul cunoscutei Brandenburger Tor din Berlin. În această poartă triumfală amintirea Greciei este incontestabilă. Cele șase puternice coloane din corpul principal sunt de ordin doric, canelate. Ele imprimă un caracter de nobilă severitate întregului. Deasupra, pe un soclu, o quadrigă încoronează atica. Detaliu cel mai neprevăzut este scara de piatră care dela marginea aticei, conduce ochiul până la soclul ce poartă quadriga. (Fig. 24). Este poate interesant de știut că Langhans își câștigase noțiunile despre arta grecească, nu din contactul direct, prin călătorii, cum vor face unii din urmașii săi, ci din publicațiile cu gravuri ale timpului, la care am făcut aluzie în cele precedente.

Între acestea studiul arhitecturii elene se face în Germania din ce în ce mai temeinic. Toate descoperirile arheologilor vor avea ecoul lor în planurile arhitecților. Detalii semnificative, ignorate până atunci, își fac apariția în aspectul monumentelor, la exterior și în interior. Toată lumea era convinsă până atunci că templele grecești fuseseră totdeauna albe și imaculate, cum ele se prezentau ochiului la finele secolului al XVIII-lea. Studiul atent al autorilor vechi duce însă la concluzia că, la origine, liniile lor erau puternic subliniate de anumite culori, de cele mai vii nuanțe: albastru, roșu, verde, galben. Partizanii stilului grecesc în Germania vor face uz de același procedeu, cel puțin într'unele din construcțiile lor. Coloana dorică, uneori nici măcar cănelată, va fi de preferință întrebuințată.

Din arta Egiptului se rețin sfinxii și obeliscul, în genere pentru a îngrădi spațiul din jurul monumentului. Acesta va apare de cele mai multe ori izolat, sever, fără prea multă legătură cu decorul înconjurător: linii și unghiuri drepte pretutindeni, constituind vaste suprafețe plane, cu puține deschizături. Cel mult dacă, ici și colo, vom întâlni un arc în plin centru, la ferestre, la vre-o firidă.

Cel mai mare arhitect clasic german, nume pe care și streinii îl pronunță cu respect, este Karl Friedrich Schinkel (1781—1784). Artă lui s'ar înțelege însă mai grea izolată de cea a doi predecesori, morți tineri, Friedrich Gilly (1772—1800), care i-a fost profesor și Heinrich Gentz (1766—1811) prietenul acestuia. Ei sunt reprezentanții, prin doctrina lor, rezultată din proiectele ce iscălesc și din cele câteva zidiri ce realizează, celei mai pure teorii clasice. În preajma lor se formează Schinkel.

Acesta n'are numai norocul să se desvolte sub auspiciile unor profesori învățați și inteligenți; el mai posedă, din natură, — calitate rară la Germani — grație și un sentiment al măsurii. Este ceea ce-l face să evite excesele și exagerările, în care cad de multe ori compatrioții săi.

Schinkel este o fire complexă. Drumul spre clasicism n'a fost pentru el o cale dreaptă și netedă, cu tot sprijinul ce i-au acordat maeștrii săi, și cu toată admirația ce simte pentru aceștia. El a avut de învins mai întâiu anume porniri romantice, care îl împing spre gotic, și care nu dispar cu totul nici mai târziu. Ele îl aruncă uneori în afară de limitele stricte ale stilului, fără a-l face însă să păcătuiască contra măsurii. Astfel, în Italia, ce-l atrage mai mult nu-s templele antice, ci pitorescul arhitecturii acelei țări, în decursul veacurilor, pitorescul chiar al naturei, simțit cam în felul lui Claude Lorrain. Despre aceste toate avem mărturii sigure în picturile sale, căci Schinkel a pictat cu deosebit talent — a și sculptat, de altminteri — și mai ales, în proiectele de decorații de teatru, unde se simțea mai liber să dea drumul înclinărilor sale romantice.

Vremurile de jenă financiară, în care se sbate Prusia, nu erau favorabile unor construcții cu multă grijă executate și din material scump, așa cum erau cele imperiale, din Franța sau din Italia. Schinkel e adesea nevoit să facă concesii, care-l întristau. A lăsat, în ori ce caz, trei importante monumente, dintre care Teatrul de dramă din Berlin și Muzeul de Antichități din acel oraș sunt printre cele mai mă-

rețe din toată Germania. Marele merit al arhitectului lor constă, nu numai de a le fi dat exterior o înfățișare monumentală și logică, ab-

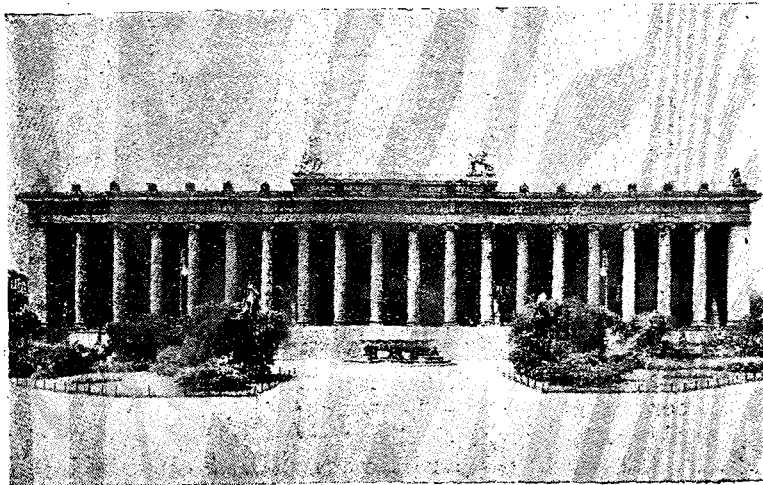


Fig. 25. — Schinkel: Muzeul de anticități. (Berlin).

șut conformă menirei lor, ci și de a fi izbutit, în interior, să creeze

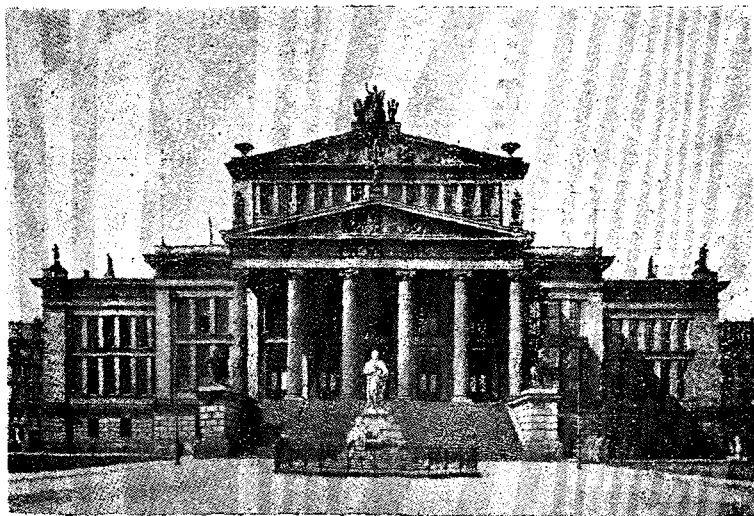


Fig. 26. — Schinkel: Teatrul de dramă (Berlin).

spații minunat adaptabile pentru scopul pentru care fuseseră create. (Fig. 25 și 26).

Leo von Klenze (1784—1864) este marele constructor al Bavariei, cel care a dat Münchenului, această plăcută capitală, câteva din clădirile ce-o individualizează și au făcut-o celebră în lumea întreagă, până azi un loc de pelerinaj artistic pentru mulți. Fusese la Atena, de unde se întorsese un fanatic partizan al artei grecești. Este un spirit clar, măsurat și nu lipsit de energie. Nu-și pune nici o problemă peste puterile sale și când și-o pune o rezolvă în chipul cel mai elegant. Autorii germani, Gustav Pauli în special¹⁾, care ne-a servit de conducător în acest paragraf asupra arhitecturii germane, îi acordă „talent“; ei însă califică pe Schinkel de genial.

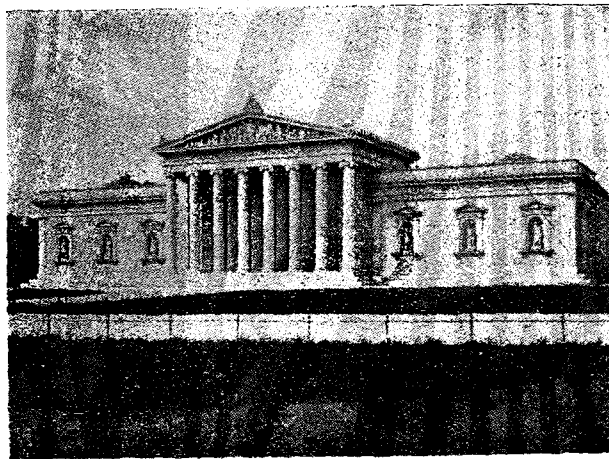


Fig. 27. — von Klenze: Gliptotēca din München.

Au poate dreptate. Pentru cine însă nu judecă decât opera realizată, numele lui von Klenze

este suficient de mare ca să fie citat alături de cel al contemporanului său mai vârstnic. Propileele, Gliptoteca, Pinacoteca din München, Walhalla din Regensburg pot suferi comparație cu orice alt monument clasic german. Prin armonia proporțiilor, prin întrebuințarea judicioasă a elementelor componente, prin echilibrul maselor arhitecturale, al părților pline, din zid, și al deschizăturilor, ele își mențin până azi valoarea,

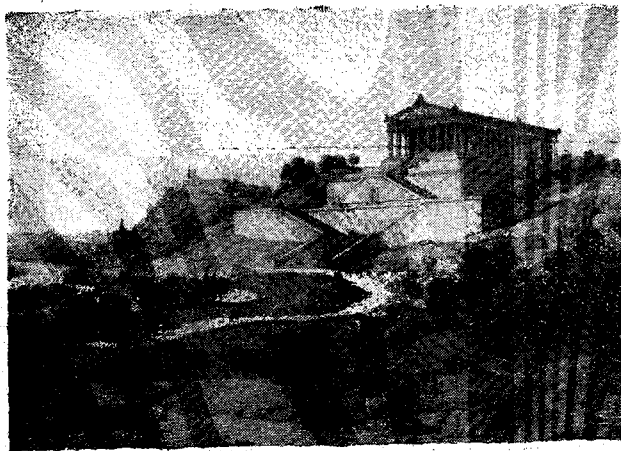


Fig. 28. — von Klenze: Walhall (acuarelă).

ori care ar fi curente în artă ce s'au succedat de atunci încoace. (Fig. 27, 28 și 29).

¹⁾ Gustav Pauli, în Introducerea la vol. XIV al Propylăelor: Die Kunst des Klassizismus und der Romantik.

Cea mai mare parte a secolului al XIX-lea Anglia se complăce în poziția ei insulară, dictată atât de tradiția sa politică, cât și de cea religioasă, evită pe cât poate contactele cu alți Europeni. Temperamentul locuitorilor, pe de altă parte, comparat chiar cu cel al Germanilor, era diferit de cel al celorlalți Apuseni. De aici provin și deosebirile pe care le constatăm între arhitectura sa și cea din țările de dincoace de Canalul Mânecei, toate acele particularități britanice, care ne impun, dacă nu o altă clasificare, în orice caz criterii mai variate și mai numeroase, de cât atunci când analizăm specimene de arhitectură franceză, italiană sau germană. Aceasta nu înseamnă că Englezul ignoră Italia sau Franța, că el nu voia să se țină în curent cu cece se petrecea în aceste regiuni, ci că el „interpreta” în felul său totul, cu un sentiment de superioritate și de orgoliu de neam, pe care toți îl constată la călătorii britanici de pe continent. În plus, nu trebuie să pier-

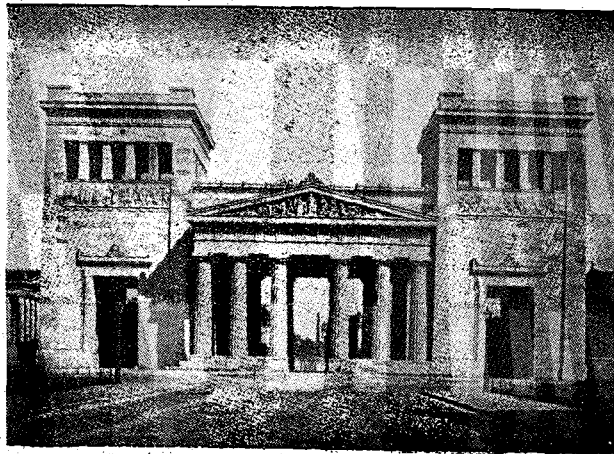


Fig. 29. — von Klünzler: Propileele din München.

dem din vedere că în timpul războaielor Republicii și ale Imperiului mai nimeni nu trece din Anglia pe Continent.

Arhitecții englezi, în secolul al XVIII-lea, nu admiră mai puțin ca alții arta italiană, sub dublul ei aspect: sub cel clasic vechiu, oglindit apoi în monumentele Renașterii; sub cel mai pompos, mai teatral, mai sensual, al Barocului. Palladio continua să fie considerat ca cel mai strălucit reprezentant al primului aspect, nobil, sever, armonios, poate chiar mai intelectual; Bernini al celui de al doilea. Această admirație controlată de caracterul englez, așa cum l-am definit mai sus, apare adesea ca un lucru învățat pe dinafară, și nu ca unul simțit. Sunt detalii care scapă constructorilor englezi sau nu-i interesează destul, înadvertențe și nepotriviri, care ar fi izbit în chip neplăcut pe oricare artist latin și care-i lasă indiferenți. De aici acele portice și frontoane greoaie, de cupole de forme ciudate sau de proporții meschine, placate fără nevoie pe corpuri de clădiri modeste, spre a le imprima un carac-

ter solemn, cum sunt unele dintre colegiile din Oxford și Cambridge; amestecul de gotic și clasic, fiindcă primul răspundea adevăratei sensibilități anglosaxone, pe când cel de al doilea era o concesie erudiției și modei.

Cu vremea, dragostea pentru Roma și Palladio suferă o schimbare. Ea face loc unei preocupări considerată mai nobilă, atracției pentru arta elenă. Să nu uităm onoarea de care limba greacă veche s'a bucurat totdeauna în școlile înalte din Anglia, onoare care inobilează nu numai limba și literatura, ci tot ce provenea dela acel popor privilegiat. Călătoria la Atena e considerată de atunci încoace ca un complement indispensabil oricărui arhitect ce se respectă, în insulele Britanice. În 1762 apare o publicație, care va avea un mare răsunet în lumea artiș-

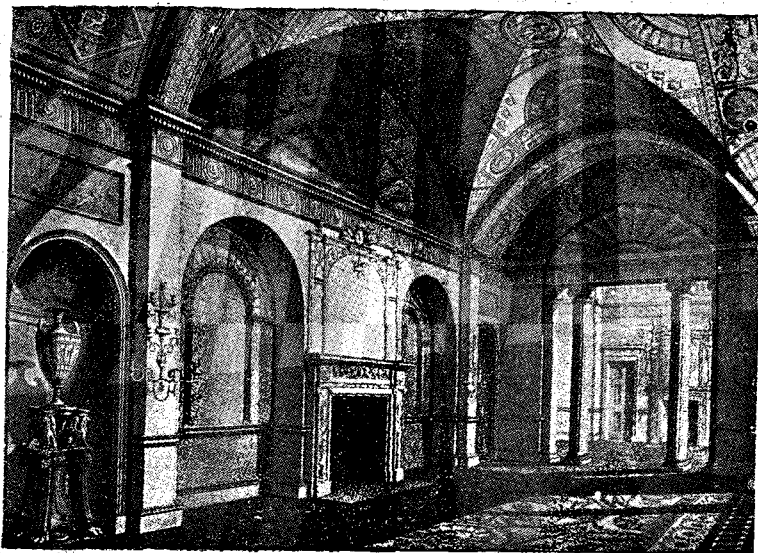


Fig. 30. — Robert și James Adam: Interior la Conteasa Derby

tilor: *Athenien Antiquities*. Este o culegere de planșe comentate, urmată de alte multe albume, tot așa de frumos ilustrate, tot așa de serios prezentate, unele opera celebrelor frați Adam. Mai ales mulțumită talentului acestora dragostea pentru Grecia se propagă în cercul din ce în ce mai largi, exemplul lor oferind oarecum o garanție pentru excelența doctrinei.

Dar, după cum am spus, în Marea Britanie nimic n'are un curs prea simplu, și nici nu e supus unei logici prea rigide. Contactul cu Orientul îndepărtat, adică cu Persia, cu India, cu China, nu rămâne nici el fără urmări asupra artei. Casele mari, reședințele nobililor sau clădirile oficiale se vor zidi în stil clasic, alături de ele, în parcurile imense, în care vegetația bogată are aerul să crească la voia întâmplărei, printre boschete de arbori, pe câte un vârf de înălțime, în mijlocul deci al unui decor romantic, apare, de mici proporții însă foarte ele-

gant, un pavilion în stil indian sau chinez, ca un capriciu al proprietarului, ca un semn de independență și de originalitate față de moda zilei, fără nici un fel de legătură cu clădirea principală.

Printre acești arhitecți nu ne vom opri decât la cei câțiva, care și-au lăsat numele legat de vre-o construcție de toți cunoscută. Sir Wil-

liam Chambers (1726—1796) este autorul planului după care s'a ridicat, pe malul Tamisei, așa numita Somerset House, un palat administrativ uriaș. Este vorba de un fel de clădire ciclopică, o succesiune de construcții, dintre care fiecare ar putea constitui, în alt oraș, o curiozitate arhitectonică demnă de văzut. Din blocuri imense, tăiate ca cele rustice din renașterea florentină, ele se ridică pe o terasă impunătoare de-alungul fluviului. Fațada dinspre Strand, în care apar elemente palladiene, are acelaș caracter de monumentalitate, poate cam prea greoaie și apăsătoare.

Marii arhitecți ai acestei perioade, personalitățile al căror nume a trecut de mult dincolo de frontierele naționale, sunt frații Adam. Cel din urmă dintre ei, al patrulea, moare în 1794. Ei călătoriseră pe Continent, se familiarizaseră cu ce se zidise mai de seamă în Italia și Franța, fuseseră la Atena, observaseră, notaseră, desenaseră și ajunseseră, din toate aceste elemente streine și puțin cam disperate, — dacă ne gândim și la motivele pompeiene de care se pasionaseră — să construiască nu numai un stil personal, al lor, ci să și-l impună până târziu arhitecților și publicului englez. Mijlocul lor de con-

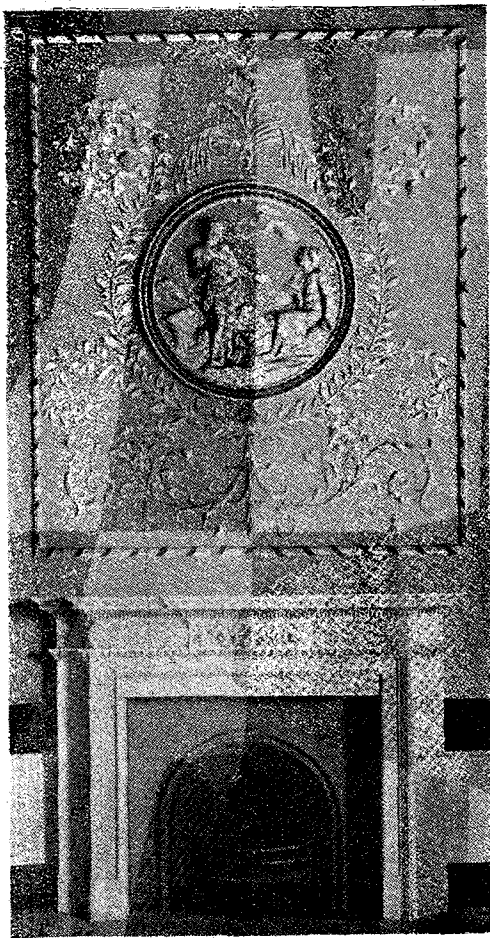


Fig. R. 31. — Adam. Decorație pentru un cămin.

vingere erau albumele de planșe comentate, care ies neîncetat dela tipar și din care unele n'au fost publicate decât după moartea lor, de unii elevi.

Au construit mult, poate nu atât clădiri de vaste proporții, cât case de locuit, confortabile, plăcute, decorate într'un stil delicios, cui stucaturi, cu sculpturi în lemn, cu geamuri și oglinzi pretutindene (Fig. 30). Au norocul să găsească tocmai atunci în Londra câțiva ar-

iștit italieni, maeștri în executarea ornamentelor în stuc, așa în cât, desenate de unul sau altul din cei patru frați și realizate de acei Italiani, ele dau impresia delicatelor și grațioaselor vase de porțelan dela Wedgewood. (Fig. 31).

De altfel, nu numai acești arhitecți dotați cu un talent excepțio-

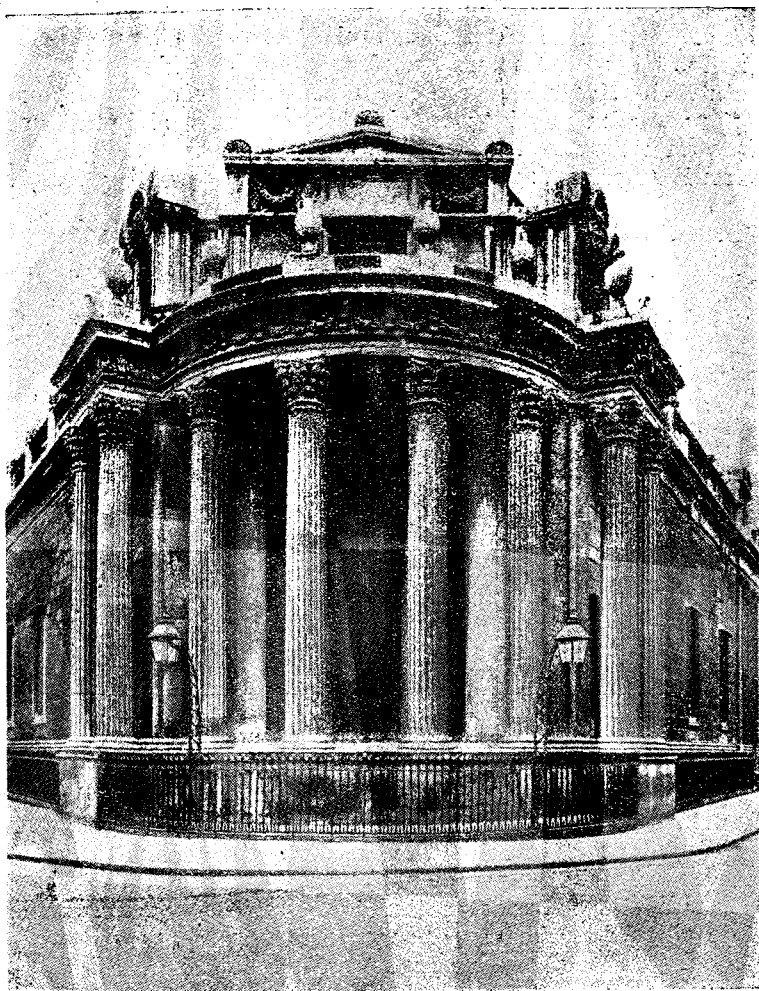


Fig. 32. — J. Soane: Banca Angliei.

nal, dar chiar și alții, mai modești, reușesc să obțină ansambluri decorative în casele de locuit, care până azi au rămas modele, demne de imitat. Nevoia oricărui Englez de un interior plăcut, de un mediu „confortabil“ în care cei ai casei să se simtă mai bine ca oriunde, au îndemnat pe arhitecți să inventeze fel de fel de amănunte, care cu

adevărat constituiau o îmbunătățire. Așa în cât, dacă în arhitectura monumentală contribuția lor este poate inferioară celei a altor artiști, din alte țări, în această direcție ei pot suferi comparație chiar cu Francezii.

Din nefericire însă, transformările succesive ale imensei aglomerații de oameni ce constituie Londra, au impus modificări atât de importante, în direcția străzilor, în dimensiunile lor, atunci când traficul a devenit cel de azi, în cât foarte multe construcții, publice și private, au căzut pradă dărâmatărilor. Au rămas însă destule locuințe mai modeste, pe străzi mărginașe, care și-au păstrat caracterul lor original și în care putem admira și azi varietatea, eleganța și bunul gust al invențiilor datorite fraților Adam.

Norocul Angliei face ca ei să fie contemporani cu câțiva mari;

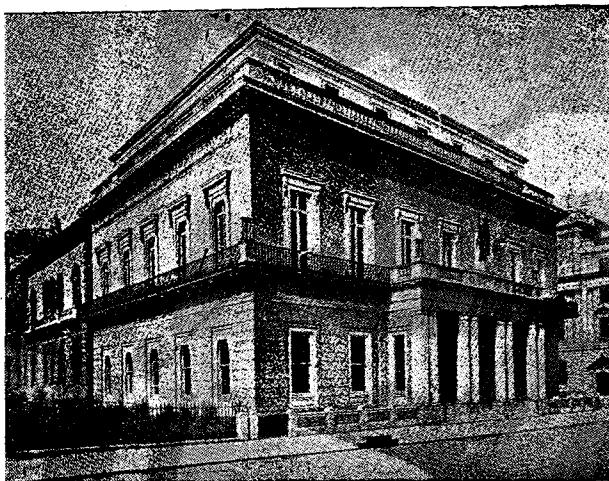


Fig. 33. — Dec. Burton: Clubul Atheneum.

ebeniști, printre care Thomas Chippendale († 1762), care completează, prin marchetăria și sculptura în lemn a mobilelor, impresia de suprem rafinament al interioarelor engleze din această vreme.

Una din clădirile cele mai populare în Anglia este palatul Băncii Naționale, ridicată în inima cartierului celui mai comercial din lume, în City, de către Sir John Soane (1752—1837). (Fig. 32). Este evident că locul în care imensa construcție masivă este așezată nu permite să o vedem în avantajul ei. Indesată, supraîncărcată de ornamente grele, ea pare să se cufunde în pământ sub sarcina lor. Deasupra coloanelor scurte, urne și frontoane se grămădesc fără gust și dau monumentului acel aspect trist și rebarbativ, de monument funerar, după cum se exprimă un istoric de artă.

În perioada următoare — ceea ce ne-ar duce până dincolo de mijlocul secolului, arhitectul cel mai prețuit este Decimus Burton (1800—1881), constructorul unei serii de monumente, acum dărâmate,

printre care Coliseul din Regent's Park. El era acoperit de un dom, mai larg decât cel al catedralei S-tul Paul, din Londra. Printre construcțiile rămase, Clubul Atheneum, din care fac până azi mai ales parte intelectuali Angliei, impresionează prin armonia proporțiilor și sobrietatea decoratiei (Fig. 33).

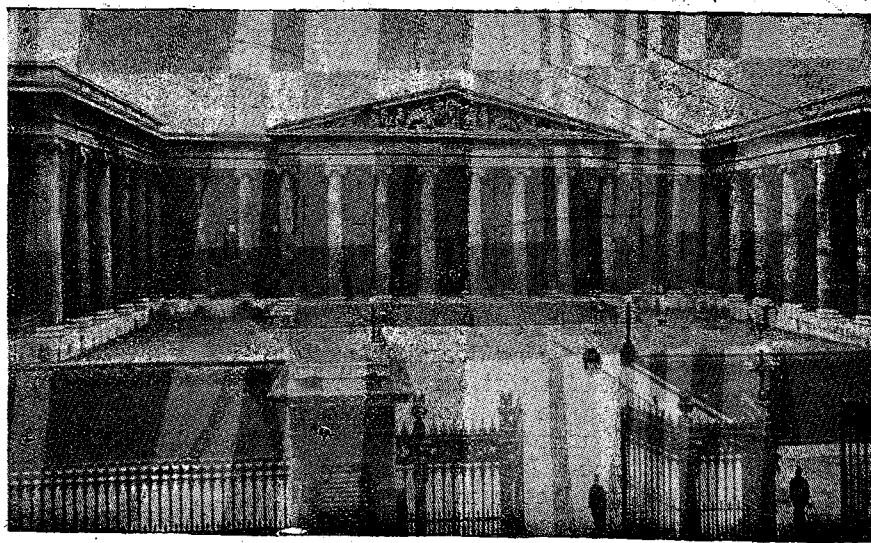


Fig. 34. — Muzeul Britanic.

Sir Robert Smirke (1781—1867) este autorul a o mulțime de clădiri oficiale, cam reci, cam pedante, în care caută să arate solida lui formație clasică. Cea mai cunoscută dintre ele este corpul central al Muzeului Britanic, (Fig. 34), compusă dintr'un nucleu masiv, în fața căruia se întinde un peristil cu opt enorme coloane, și din două aripi laterale.

Pictura în Epoca de tranzație în Franța

În capitolele precedente am încercat să explicăm repercusiunile tendințelor, unele clasice, altele romantice, în perioada prerevoluționară, așa cum ele se oglindeau în arhitectură, oa și în planul și'n aspectul parcurilor, care în Apus, și'n special în Franța, constituiau o întregire a clădirilor.

Dacă trecem la domeniul picturii, ea ne apare, nu numai ca cea mai importantă dintre arte, prin calitatea operelor produse în perioada turbure și indecisă, în care formele romantice luptă cu cele clasice, ci și manifestarea în care aceste tendințe se pot mai ușor urmări, pentru că aici ele apar cu mai multă putere și claritate și sunt, atât în grupul clasicilor, cât și'n grupul romanticilor, servite de talente remarcabile.

Trecând în revistă pictura din sec. al XVIII-lea, în stadiul în care ea se găsea în acel sfârșit de veac, cu puțin înainte de izbucnirea Revoluției, am fost nevoiți să lăsăm la o parte acele genuri, în care artiștii nu fac decât să urmeze tradiția, adică în care, în realitate, ei duc mai departe o concepție și o tehnică, în deplin acord cu opinia publică din acea vreme. Ei nu aduc nimic nou, față de ceea ce cunoaștem din examenul secolului trecut. Inutil să revenim asupra lor. Acesta este cazul portretului, cel al tabloului mitologic și cel al operei cu intenții galante, care ajung, fără mari schimbări, până în pragul Revoluției.

Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea întâlnim însă un simptom cu totul nou, care va avea repercuzii asupra evoluției picturii. Analizând starea de spirit, sufletul oamenilor din această vreme, constatăm la mulți o dorință de evadare fizică din secol, un dor de ducă, mai ales la cei care dau tonul, din punctul de vedere al ideilor. Peisagii celebre din natură sau cele prestigioase prin trecutul lor îi atrag în chip deosebit. Parizienii, care nu cunoșteau până atunci decât Versailles și cel mult cele câteva castele, din împrejurimi, unde Regele petrecea o parte a anului, ajung să se convingă că Franța este mult mai întinsă, că există un Sud, al cărui aspect fizic se deosebea cu totul de Ile-de-France, că dincolo de Franța sunt alte țări care meritau să fie vizitate, cum era Elveția, cu munții și lacurile ei minunate, Italia, plină de ruine celebre, alături de nenumărate frumuseți naturale, și de vestigiile unei istorii vechi de peste 2000 de ani. În sfârșit, Orientul apropiat, Imperiul turcesc de atunci, și Orientul ceva mai depărtat, Persia, India, China și Oceania, încep și ele să joace un rol în această nevoie de evadare din prezent și din actual.

Oamenii se hotărăsc să călătorească, de nevoie și de plăcere. În secolul al XVIII-lea asistăm la acea întindere prodigioasă a limitelor imperiilor coloniale, stăpânite de statele mari din Europa apuseană. Sufletele acestor călători se încântă de legendele pe care le aud în legătură cu locurile faimoase pe care le vizitează. Alături de legende apar și amintirile istorice. Se recitesc autorii care menționaseră aceste locuri, care descrieseră monumentele ce se găseau în cuprinsul lor. Francezii, ei înșiși, așa de puțin călători până atunci, voiajează și își scriu impresiile. Există cel puțin două cărți celebre, mult gustate de publicul din această vreme: *Scrisorile asupra Italiei* ale președintelui Charles de Brosses și faimosul *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, al abatelui J. J. Barthélemy. Pe de altă parte, diplomații chiar, care până atunci trăiseră destul de izolați de locuitorii țărilor în care reprezentau pe Regele Franței, se interesează ceva mai mult de mediul nou, în mijlocul căruia sunt acreditați. Fantasmile trecutului încep să prindă corp, să populeze această lume nouă, plină de amintiri pentru toți călătorii francezi din sec. al XVIII-lea.

În același timp, poate tocmai din pricina lărgirii cercului cunoștințelor, atitudinea omului în fața naturii începe să se schimbe. Tot ce este prea calm, tot ce nu izbește violent simțurile și imaginația, nu mai atrage. Parcă toți au nevoie de excitantul sufletesc care rezultă din prezența furtunilor, a cataclismelor, a deslănțuirilor de forțe ale

naturii, care nicăeri nu se petrec într'un decor mai impresionant decât în Elveția și în Italia, cu munții lor ce ating înălțimi de 4000 de metri.

În această stare de spirit, care e generală, la această „așteptare“, trebuia să se răspundă cu ceva din partea artiștilor.

Printre pictorii care sunt gata să o facă se găsește unul, Joseph Vernet, (1714—1789) un meridional din Avignon. Faptul că el se născuse în această regiune a Franței are importanța lui. Aici rămăseșeră, pe pământul francez, cele mai vii amintiri ale stăpânirii romane: ruine de temple, amfiteatre și teatre, din care unele se văd și astăzi. Tendința la Clasicism se bazează astfel în aceste locuri pe ceva mai concret, decât în restul Franței. Apoi, meridionalul e în genere o fire mai expansivă. Toate aceste însușiri le vom întâlni în Joseph Vernet. El merge în Italia, cum fac mulți din confrății lui, în acest secol, iubește țara, o înțelege, o parcurge în lung și în lat, în mână cu albumul de note. Dintre compatrioții stabiliți acolo în trecut, Vernet admiră mai ales pe Claude Lorrain. Il admiră, însă nu-l urmează; n'are sufletul așa de înalt ca ilustrul său compatriot. Se mulțumește cu o artă mai ușoară, mai pe înțelesul publicului contemporan.

Execută multe vederi din Roma, pline de soare, de mișcare, de acel pitoresc facil, care este destul de comun printre pictori. Se întoarce în Franța, unde e izbit de calitatea picturală a porturilor, mai ales a celor meridionale. Joseph Vernet întreprinde să le picteze. A fost la aceasta încurajat și de lumea oficială. Dar, inspirându-se de la ele, nu le redă în sensul în care le-ar fi înțeles Claude Lorrain, adică pentru efectele de lumină, pe clădiri și pe suprafața apei; ce-l interesează — și aceasta e nota lui modernă — este lumea ce mișună în vecinătatea apei, sunt hamalii, oamenii care se îmbarcă, cei care coboară din vase, toată acea mulțime care se frământă pe cheiurile de piatră ale Marsiliei sau ale altor orașe maritime.

Notă nouă, în gustul publicului. Ea nu e singura. Aceste tablouri, în general, reprezentau momente de calm, aspecte potolite, viața ordinară a porturilor. (Fig. 35) Dar publicul cere dela autorul lor și altfel de scene, mai patetice, mai pline de neprevăzut. Astfel Joseph Vernet, în deosebi în ultima parte a vieții sale, este autorul unor nenumărate serii de naufragii. Sunt pânze pline de acele elemente pre-romantice, care impresionau sensibilitatea contemporanilor. Dacă el s'ar fi mărginit la redarea realistă a unei scene de naufragiu sau a unei furtuni, n'ar fi fost nimic; dar el introduce o mimică exagerată, afectată, și dela o vreme stereotipă, încât toate aceste lucrări, mai ales cele mai din urmă, încep să se asemene între ele.

Alt contemporan, a cărui artă este și ea simptomatică pentru preferințele epocii, este Hubert Robert. (1733—1806). Cazul său e ceva mai complicat. De altfel e un artist superior lui Joseph Vernet. El profită de trecerea de care se bucurau studiile arheologice, nu numai printre savanți, dar și în cercurile cele mai largi ale Parizienilor cultivați. Acest interes pentru arheologia clasică, se dublează cu un interes pentru civilizațiile trecute. Ruinele monumentelor venerabile, viața oamenilor, moravurile lor, totul deșteapă curiozitatea publicului.

Hubert Robert era un minunat desenator, în spiritul secolului

in care trăește. El e însă, în același timp, un sincer iubitor al naturii. In Italia, unde a petrecut un timp îndelungat, el a desenat fel de fel de înfățișări ale țării, peisaje, locuri cunoscute prin amintirile ce evocau în privitor, sau încă scene în care Italiieni și Italience erau arătați la ocupațiile lor zilnice. Prin aceste scene, prin felul în care interpretează figura umană, — un fel de stenografie amuzantă și expresivă, care-i este proprie, la care ajunsese poate în urma observațiilor asupra artei lui Fragonard, — el reușește să creeze opere care n'ar fi nedemne chiar de acesta din urmă. El însă, spre deosebire de Fragonard, găsește în el acel gust pentru ruine, acea înclinare plină de



Fig. 35. — Joseph Vernet : Portul Marsiliei. (Luvru).

emoție, pentru urmele trecutului, pe care-o resimțeau mulți contemporani. Exactitatea documentară nu-l interesează totdeauna, și prin aceasta el e un romantic. El inventează de multe ori și merge așa de departe, în această direcție, încât avem exemple concrete și convingătoare de clădiri care existau, care erau cât se poate de sănătoase și de viguroase în vremea în care le pictează Hubert Robert, însă pe care ei le imaginează sub forma de ruine. Faimoasa galerie a Luvrului, așa numita „Galerie au bord de l'eau”, el și-o închipue dărâmată de un cataclism și o pictează astfel. (Fig. 36). Întâmplare eloquentă pentru a ne convinge de mentalitatea complexă și ceva cam maladivă a oamenilor, în care se amestecă romantismul, cu dorința de a se apropia, prin studiul ruinelor, de civilizația și de mentalitatea popoarelor dispărute.

Hubert Robert — și aceasta e o trăsătură caracteristică

vremii — e încă un mare amator de grădini, dar nu de grădini „à la française“, ci de grădini după gustul englez. Chiar desenează câteva planuri de astfel de parcuri.

Dar cu aceasta n'am epuizat caracterele artiștilor în sufletul cărora apar rezonanțe romantice ori, cel puțin, prevestitoare de vremuri noi. Sunt alții care călătoresc. Ei călătoresc de voie, dar și de nevoie. Cei care călătoresc de nevoie, sunt cei considerați ca depinzând de noblețea franceză persecutată de Revoluție. Dar nu de aceștia vom vorbi, ci de

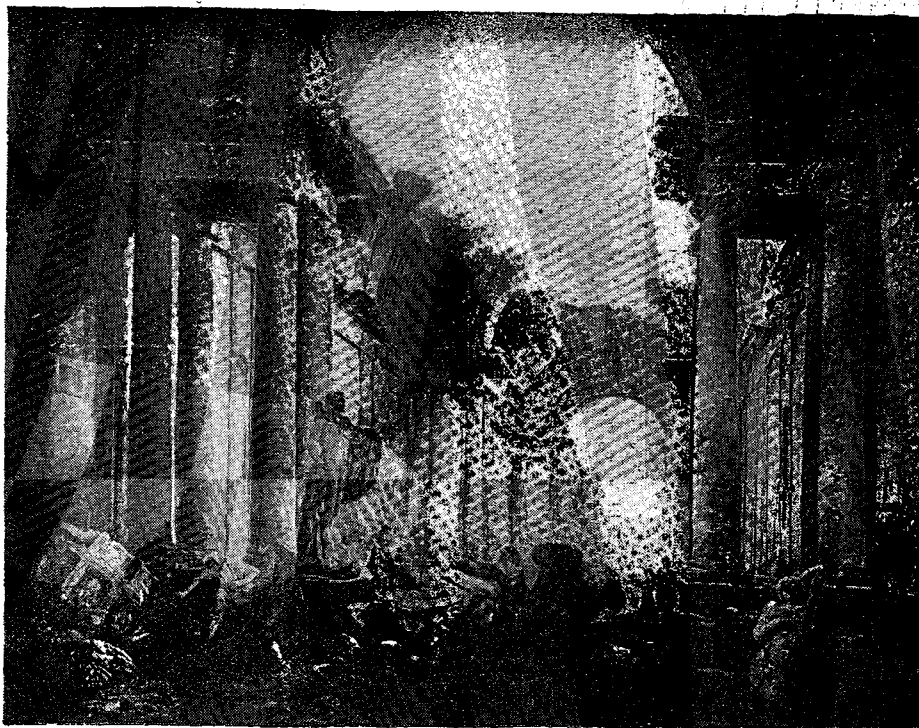


Fig. 36. — Hubert Robert: *Galeria Luvrului în ruină.* (Luvru)

alții, care părăsesc Franța, fiind că găsesc o clientelă foarte înțelegătoare în afară de hotarele țării lor. Unii merg în Germania și Austria, alții mai departe, în Orient, alții în nordul Europei. Toți cunoaștem preferința pe care Caterina II a Rusiei o arăta artei franceze. Despre un pictor, rămas tocmai multă vreme în Rusia, aș dori să spun câteva cuvinte, despre Jean Baptiste Le Prince, (1734—1783). Fără să fie un artist prea talentat, el e un meșteșugar onorabil și inventatorul unui gen, — evident din pricina contactului lui cu Rusia, — introducătorul rusismelor în arta franceză. În aceeași vreme asistăm la o răspândire din ce în ce mai întinsă în arta și literatura franceză a turcismelor, persismelor și chinezismelor. Epitetele acestea baarb definesc un fenomen destul de curios.

Fenomenul nu e propriu picturii. El se întâlnește și în literatură. Nu mai vorbim de „*Scrisorile persane*“ ale lui Montesquieu; autori mai mărunți îmbracă această haină de carnaval pentru ca să-și spună părerile defavorabile regimului sub o formă acceptată de opinia publică, și mai puțin primejdioasă.

Fenomenul acesta are un echivalent în artă. Încă la începutul secolului XVIII-lea am întâlnit decorații chinezești la Watteau, la Boucher și la elevii lor. În același timp, apar alte motive, din Persia și din Turcia. Aceste teme decorative ieșeau din imaginația autorilor lor, fără îndoială, și cei mai mulți n'aveau pretenția că ele se bazează pe ceva trăit. Le Prince însă, după șederea în Rusia, poate să se mândrească cu titlul de a fi cel dintâi pictor în arta franceză, care a introdus subiecte din viața rusească, fără să facă operă de fantezie. Copiază pur și simplu realitatea. Începuse prin a fi elevul lui Boucher, dela care păstrează gustul pentru idilă și o simpatie pentru un anumit tip femeesc. Mai fiecare pictor, s'ar putea zice, are tipul său de femeie meșter, pe care-l pictează când poate și unde poate, în mai toate tablourile. Se poate vorbi de un tip fizic preferat de Rafael sau de Michel-Angelo, dar și de un tip preferat de Boucher: o femeie tânără, aproape o copilă, grasuță, mignonă, pe care o întâlnim dela un capăt la altul, atât în mitologiile, cât și în idilele acestuia. S'ar putea afirma că preferința lui Boucher era de acord cu preferința publicului, fiindcă celebrele Doamne, de care vorbește istoria Franței, sub Ludovic al XV-lea, aduc mai mult sau mai puțin cu aceste figuri ideale.

Acest tip este și cel întâlnit la Le Prince. El însă, cum am spus, cunoaște realmente împărăția rusească. Locuise acolo cinci ani, în care timp călătorise în toate provinciile. De pretutideni el ia note, de care se servește mai târziu în caetele lui de gravuri, în tablourile pe care le vinde în Rusia, ca și în cele pe care le duce la Paris. (Fig. 37).

La mai toți acești artiști simțim acele inclinații de care am putut vorbi ca de tendințe romantice. Dar nici artiștii de temperament clasic nu lipsesc. Sunt mai ales pictorii în legătură cu Academia. Ei nu se vor mulțumi să urmeze pur și simplu tradiția, ci au pretenția să inventeze ceva nou, conform sensibilității timpului. Acest fel de a considera arta, dă a lua o poziție în legătură cu ea, nu e cu totul independent de doctrina la care am făcut aluzie în cele precedente, care pornește dela Caylus și Quatremère de Quincy și pe care o întăreau teoriile venite dela Roma, dela Winckelmann și adepții acestuia.

Unul din pictorii francezi care se acomodează mai ușor cu teoriile noi de substrat clasic, este Joseph Vien, (1716—1809). Și el e un meridional, fiindcă se naște la Montpellier. E curios să constatăm la unii meridionali, ca Joseph Vernet, cât de tare erau atrași de tendințele romantice, la alții, ca la Vien, cât de mult predomină în ei tendința clasică.

Cunoaște Italia și încă foarte de aproape. Acolo se pătrunde de curentele noi, de nevoia de a se întoarce la arta clasică, pe care însă o concepe nu atât sub forma ei solemnă, nobilă, ci mai de grabă sub cea grațioasă, alexandrină. Se înapoiază la Paris, după ce-și câștigase un nume frumos la Roma. Unul din tablourile sale, săvârșit în acel oraș,

a fost expus în Panteon și a fost admirat de tot ce societatea romană a timpului avea mai strălucit. La Paris însă se lovește de opoziția Academiei, adică a acelor persoane care, ~~deși~~ aveau pretenția că urmează principiile clasice, în realitate se conduceau de norme în care clasicismul era aproape uitat și înlocuit cu ceea ce se numește, în termen pejorativ, rutină academică ori „academism”. Totuși Vien reușește să fie ales membru al Academiei. Din acel moment se produce în opinia publică un fel de reviriment față de el, mai ales printre elevi. Tinerii artiști vor adesea să pozeze în revoluționari. Ei doresc să apară în opoziție cu tendințele oficiale ale școlii. Faptul chiar că Vien întâlnește reaua voință a colegilor săi la Academie îl face simpatice studenților. Toți se grămădesc la cursul lui. Atâta succes, mișcă sau înspăimântă pe colegi, care-și schimbă punctul de vedere. Cu încetul



Fig. 37. — *Le Prince: Botez rusesc*²

Vien devine unul dintre cei mai iluștri membri ai Academiei de Arte Frumoase. Între alții, el are ca elev pe Louis David.

Lista artiștilor, la care întâlnim, la unii, tendințe romantice, la alții, tendințe clasice, este poate ceva cam lungă, mai ales că nici unul din ei nu era de talie să influențeze puternic opinia publică și să dea o altă îndrumare artei franceze. Toți, cu excepția poate a lui Hubert Robert, erau artiști de a doua zonă. Hubert Robert, foarte talentat, era însă indiferent la teorii. Teoriile în artă îl lăseau absolut rece. Pentru ca să impună un punct de vedere nou, era nevoie de cineva cu alte însușiri decât cele pe care le-am fi putut întâlni la unul sau altul dintre acești pictori. Trebuia o convingere puternică, o pasiune,

dorința de prozelitism, un temperament autoritar, care să nu admită nici un fel de abatere dela anume norme. Trebuia mai ales să avem a face cu un artist care, prin calitățile lui, să se impună opiniei publice, să capete un astfel de prestigiu, încât opera lui să servească de mărturie despre exactitatea credinței artistice. Acel artist a fost Louis David. Grație lui numai, clasicismul a putut să se impună trecător. El singur este în stare să schimbe fața artei franceze la sfârșitul sec. al XVIII-lea.

Louis David e una din figurile cele mai curioase și mai puternic-reliefate ale artei franceze. Ce ne isbește, analizându-l ca om și ca artist, este concordanța dintre el și epoca lui. Tot ce această epocă dorește și simte, ce așteaptă, dela opera unui pictor, se găsește complet realizat de pictorul ei favorit: Acord întreg, unic, între societatea franceză, într'unul din momentele patetice ale existenței ei, și omul care este el însuși așa de francez, așa de conform cu ce este esențial în firea compatrioților săi. Fără nici o greutate, în chip spontan și natural, el se simte pregătit pentru arta pe care împrejurările dramatice în mijlocul căroră trăește o cer dela dânsul.

Dar, în artă, intențiile, chiar servite de sinceritatea cea mai desăvârșită, n'au valoare decât transformate în opere durabile, de înaltă calitate. David însă, omul și cetățeanul, era dotat cu un talent variabil, original, puternic, capabil să îmbrățișeze cele mai vaste teme picturale. Hotărât, disciplinat printr'o lungă și severă formație, capabil să exprime orice subiect, fără incertitudini și reticențe, el pune în serviciul genului de artă pe care și-l alege o pregătire profesională și un dar, care subjugă Europa întreagă. Reynolds, marele pictor englez, la care ne-am putea gândi în acest timp ca la singurul rival serios al lui David, — Goya, figură impunătoare, mai stranie și mai adânc omenească, și decât David și decât Reynolds, dar a cărui reputație nu trecuse dincolo de fruntariile Spaniei sale mândre și solitare — îi recunoaște cu mare căldură meritele. Astfel, vorbind despre unul din tablourile confratelui său Francez, el declară că este „cel mai mare efort al artei dela Capela Sixtină și Stanțele lui Rafael“. Se poate oare inchipui elogiul mai mare și mai cuprinzător, pe care un pictor să-l aducă altui pictor?

Louis David este cunoscut în istoria artei ca un revoluționar dârz, autorul unor pânze severe, de o rigiditate spartană, cum îi plăcea să le califice, conforme principiilor morale ale republicanilor romani. El e decis să dărâme, cu violență dacă e nevoie, arta coruptă, facilă și complezantă, a secolului trecut, artă care se adresa simțurilor și nu-mai lor, în timp ce cealaltă artă, cea pe care-o servea el și pe care caută s'o întronizeze în Franța, este destinată să facă din om un element util familiei și societății, să-l înobileze sufletul, să-l pregătească pentru acțiuni eroice.

Pictura, așa cum o înțelege David, nu este indiferentă în ce privește scopul ei; ea are o tendință bine definită, dintre cele mai folosite, devine unul din mijloacele eficace în vederea unei educații cetățenești.

Pentru ca să-și impună punctul său de vedere, el luptă vitejește, ca un ostaș pe câmpul de luptă, cu o pasiune neînfrântă, dar adesea nedreaptă, cum se întâmplă de multe ori cu cei care se lasă târați de sentiment, dar și cu un talent, în meseria sa, care impunea respect până și adversarilor.

David nu e numai un mare artist; el este și un minunat animator. Vom vedea aceasta, când vom vorbi de rolul ce-a jucat în Revoluția franceză. El se pricepe încă să strângă în jurul său energii tinere, pe cei mai talentați artiști pe care-i produce Franța în această vreme, și pe care-i supune unei discipline de fier. Vom vedea cum se traduce această disciplină și ce efecte are ea uneori asupra acestor discipoli, când vom vorbi de Gros. Aproape nu poate suferi obstacole: Contrazicerile îl încăpățânează; dificultățile îi înzecesc puterile. Timp de patruzeci de ani, la Paris sau din exil — fiindcă după Restaurație el este exilat ca partizan al Împăratului și ca inamic al lui Ludovic al XVI-lea, — el este „dictatorul” artei franceze, mai întâiu în numele Revoluției, apoi într'al lui Napoleon. Focillon spunea despre el: „Ce centurion qui respire le commendement rallie les cohortes et mène la bataille”. Istoricii de artă francezi îl inchipuie ca pe un general ilustru, strângând rândurile oștirilor sale pe câmpul de luptă și dând atacul final.

În ce constă doctrina acestui mare artist? În numele căror principii duce el lupta?

Un tablou, oricare ar fi el, și oricărei tendințe ar aparține, în ultimă analiză oferă anume elemente ireductibile, care se impun celui care îl analizează: desen, culoare, compoziție, subiect, distribuția umbrelor și a luminilor, adică ceea ce constituie, cu un termen inventat de Renaștere, clar-obscurul. Ce ne isbește mai întâi în orice operă, bine înțeles, este subiectul. Dar să lăsăm la o parte pentru un moment chestia subiectului, asupra căreia vom reveni. În al doilea rând vine compoziția, adică felul cum este înțeleasă de către artist și prezentată scena ce vrea să înfățișeze: atitudinea și poza unei persoane într'un portret, distribuirea lucrurilor într'o vedere din natură, a persoanelor într'o scenă istorică, cu alte vorbe aranjamentul diverselor elemente ce constituiesc subiectul, raportul acestor elemente între ele și raportul lor față de fondul tabloului.

În secolul al XVIII-lea, în epoca care precede apariția lui David la postul de comandă al artei franceze, compoziția era destul de liberă. Un tablou se prezintă ca o scenă în adâncime, cu figurile răspândite la voia întâmplării, însă într'un ritm armonios, sau grupate în formă de piramidă. La neo-clasici, la David și la discipolii săi, se pornește din contra, dela amintirea sculpturii antice, și poate nu atât dela sculptura antică luată individual, figură cu figură, cea în ronde-bosse, ci mai ales dela plastica decorativă, sub formă de baso-reliefuri. Ei vor tinde deci la o compoziție, care să se apropie cât mai mult de cea din asemenea opere de artă, rămase dela cei vechi. Personajele vor fi așezate adesea pe același plan, adică nu unele mai în față și altele mai în adâncime, ci la rând. Între ele, pictorul va lăsa, evident, spații libere, așa încât întreaga compoziție să se remarce printr'un anume ritm. Se va da apoi multă atenție siluetei, adică proiecției conturului pe fonul

tablou'ui. Iar aceste siluete vor avea formele cele mai elegante și mai plăcute ochiului. Aceasta în ce privește compoziția.

În sec. al XVIII-lea figurile, cele mai multe împrumutate mitologiei, sunt drapate, adică poartă vestimente, care însă nu acoper de cât o parte din trup. Aceste draperii nu sunt însă simple, nu se lipsesc de corp, ci par luate de vânt, sboară, flutură, sunt agitate în chipul cel mai pitoresc. Aproape nu întâlnim stofă, care să cadă drept, așa cum cădeau cele din sculpturile antice. David consideră mișcarea aceasta, vijelia perpetuă și artificială din tablourile înaintașilor săi imediați, ca ceva nedemn de gravitatea artei. El va recomanda și va impune, prin prestigiul artei sale, draperii grele, căzând în cuto multiple și paralele, care dau nobleță celor ce le poartă, tot ca în basoreliefurile antice sau ca în statuetele, care ne veneau dela Greci și Romani. Ba, ca să se apropie și mai mult de înfățișarea sculpturii vechi, figurile din pânzele lui, dela o vreme, vor lăsa să cadă orice stofă ce le acoperea și vor apărea cu totul goale, în toată splendoarea unor forme ideale, însă căste, conforme canonului clasic.

Acestea sunt caracterele ce deosebesc pe David și estetica sa, de cea a predecesorilor. Tot ce direct sau indirect face apel la simțuri este cu grije evitat, condamnat fără apel. Comparând aceste puncte de vedere estetice cu cele ale lui Boucher și Fragonard, evident ele ne apar cu totul diferite. Aceasta, în ce privește prezentarea și draparea figurilor.

Să vedem acum cum se prezintă tablourile în ce privește subiectul. David rămâne și el în domeniul genului istoric, considerat ca cel mai important dintre cele pe care le poate îmbrățișa un pictor francez. El se va inspira însă numai dela episoadele istorice sau legendare evocatoare de sentimente înalte: patriotismul, sacrificiul pentru familie și patrie, înfrângerea pornirilor egoiste.

Evident, inovațiile lui David nu se puteau mărgini la alegerea subiectului și la prezentarea unei compoziții. În artă execuția, adică tehnica, are nu numai un rol dintre cele mai importante, ci, uneori, ea singură poate determina caracterul unei opere. David consideră că mai ales pe acest teren, al meșteșugului, trebuie să rupă cu trecutul. În vreme ce Boucher și mai ales Fragonard se opriseră la o execuție suculentă, spirituală, ușoară și fermecătoare pentru ochiu, în care pasta și tușa pe care ei le preferau jucau un rol esențial, tocmai prin apelul pe care-l făceau la simțurile noastre, David consideră, ca o reacțiune în contra acestor tendințe frivole, că trebuie să se întoarcă la o practică picturală în care partea meșteșugului să fie redusă aproape cu totul: o culoare subțire, linsă, întinsă în mod egal, fără nici un fel de subcurență fără nimic care să încânte simțurile, în fond prezentând caracterele, dintr'un desen colorat. Personajele, deși văzute sculptural, nu vor avea volume bine reliefate, ci se vor lipi oare cum de fondul tabloului. Tușa căreia îi acordau un rol așa de mare artiștii secolelor XVII-ilea și al XVIII-lea, se cuvine să se ascundă pe cât posibil, să dispară. Pictorul trebuie să ducă pensula în așa fel, încât tonurile să intre pe nesimțite unul într'altul, fără să se vadă nici urmă de mersul ei. Și aici el aplică aceleași principii „spartane”, ajunge la o economie

de mijloace care se traduce prin sacrificiul tuturilor însușirilor menite să încante simțurile.

În sfârșit, dacă înaintașii lui făceau pictură pentru ca să delecteze pe cei care-o priveau, el consideră că arta trebuie să fie pusă numai și numai în serviciul unor idei înalte, să tindă să moralizeze, să schimbe sufletul oamenilor, să facă să domnească pe pământ libertatea, egalitatea și fraternitatea, cele trei mari principii instituite de Revoluția franceză.

Așa se prezintă L o u i s D a v i d, în momentul în care se găsește în toată gloria pe care un artist o poate dobândi dela poporul din mijlocul căruia s'a ridicat și ale cărui tendințe el le reprezintă. Cine însă l-ar fi cunoscut tânăr, cu greu și l-ar fi putut imagina, așa cum el apărea în vremea maturității. Se născuse la Paris, în 1748. Părinții săi erau comercianți cu stare. Tatăl său poate să cumpere astfel o funcțiune și să devină unul din membrii biuroului Regelui, într'un oraș nu departe de Paris. Pentru o cauză oare care el se bate în duel și e omorât. D a v i d rămâne astfel orfan la o vârstă foarte fragedă. Este trimis de familie ca să învețe carte la Colegiul celor patru Națiuni, una din școalele cele mai reputeate din Franța. Prin mama lui D a v i d se înrudea cu o serie de artiști, cu arhitecți mari și chiar cu B o u c h e r, care le era un fel de văr îndepărtat.

De tânăr, Louis David arată dispoziții particulare pentru desen. Familia nu se opune la ceea ce toți consideră o puternică vocație. Ar fi dorit să-l facă arhitect dar, în cele din urmă, cedează la înclinarea tânărului Louis. E dela sine înțeles că el va fi pictor. B o u c h e r aprobă această înțelegere și o încurajează. El însă se consideră prea bătrân ca să se ocupe singur de educația artistică a tânărului. Recomandă pe ruda sa lui Vien, pe care-l cunoaștem ca pe un partizan decis și influent al clasicismului, înțeles nu sub forma lui erocică, cum îl va înțelege David mai târziu, ci sub o formă amabilă, cu asemănări evidente cu arta alexandrină. Deși Vien se însărcinează cu educația lui David, este dela sine înțeles că și B o u c h e r va corecta din când în când studiile elevului, îl va învăța, după cum spune singur, „cum să îndoiască un braț sau o gambă, cu grație“.

David face excelente studii și, natural, dorește să meargă la Roma. Dar, el nu ieșise încă din linia trasă de B o u c h e r. De trei ori el este respins la examenul pentru Prix de Rome, în 1770, 1771 și 1772, și numai a patra oară este admis, în 1774. Ceea ce ni se povestește despre David în această perioadă, despre forma ce ia disperarea sa la aceste eșecuri succesive, este simptomatic, și pune într'o lumină puternică tăria caracterului său. Iată un tânăr care, fără să se descurajeze, cu îndărătnicie, de patru ori revine în fața juriului, pentru unul din cele mai grele examene la care putea să se supună un artist. Examenul pentru așa numitul „Prix de Rome“ nu ținea o zi sau două, ci câteva luni. Tânărul acesta își impunea — cu toată aversiunea pe care-o avea contra celor care-l respinseseră, fiindcă își da seama de calitățile lui excepționale — să treacă de patru ori printr'un teribil purgatoriu. Se pară că după al doilea eșec este așa de nenorocit, încât are intenția să se lase să moară de foame. Ce probă mai puternică ne putem ima-

gina despre voința lui neînfrântă? Numai datorită intervenției câtorva camarazi, care i-au arătat inutilitatea unui asemenea act, el a consimțit să se prezinte și a treia, și a patra oară la concurs.

Merge la Roma; cu ce sentimente? Ne-o spune el însuși: „l'antique ne me séduira pas“. Iși propune deci să nu se lase atras de arta veche, ci de cei pentru care se entuziasmase și Boucher. Acolo întâlnește încă pe Vien, care tocmai devenise directorul Academiei. Și în adevăr, face ce poate ca să nu se lase sedus de arta mare. Numai că, mare artist el însuși, posedă o fire extrem de sensibilă. Odată în Italia, își dă seama de grandoearea operilor de care era înconjurat și pe care nici măcar nu le bănuise până atunci, de natura cu totul excepțională a țării. Observă deci pe marii maeștri și se uită în jurul său. Lucrează mult, luând schițe după fel de fel de scene și de vederi.

Aici face el cunoștință și cu Quatremère de Quincy. Este una din acele întâlniri, ce vor avea consecințe incalculabile pentru evoluția artei. Acesta reprezintă în Franța pe teoreticianul estetic cel mai îndărjit și cel mai bine informat al curentului favorabil clasicismului. David se împrietenește cu el și, evident, se trezește într-o bună zi sub farmecul acestor teorii, noi pentru el, dar care conveneau așa de mult firei sale intime.

Toată Roma vorbea apoi de teoriile lui Winckelmann, contemporane și cu descoperirile arheologice din sudul Italiei, dela Herculaneum și Pompei. Din toate părțile David se găsește împresurat și pătruns de această atmosferă caldă, în care e obligat să trăiască și pe care-o respiră cu voluptate. Fire pasionată, impresiile cele noi îl turbură și-l neliniștesc cu totul. Intreprinde o călătorie în sudul Italiei, de unde se întorce și mai fermecat de ceace găsisese la Pompei. Hotărît să-și schimbe felul său de a fi și să-și libereze conștiința, el începe să producă o altă artă decât cea de până atunci, care să se potrivească mai bine cu temperamentul său. Incepe prin a alege alte subiecte; a-și modifica felul de tratare, execuția, cu care se obicnuise timp de atâți ani, era însă ceva ce nu se putea îndeplini de azi pe mâine. Subiectele sale vor fi alese, de aici încolo, mai mult din lumea serioasă a celor vechi. O simplificare evidentă își va face apariția, deși în compoziție și poate în felul de tratare nu vom observa o prea mare deosebire între primele sale lucrări și acestea.

Se întoarce la Paris către 1780. La Roma avusese mare succes, în special cu două tablouri; cu Belizarie și cu portretul Contelui Potocky. Pentru Belizarie el alesese momentul în care bătrânul general, disgrățiat și orb, ajuns cerșetor la un colț de stradă, e recunoscut de către unul din soldații care servise sub el. Moment patetic, într'adevăr, demn de a inspira un artist de talia lui David.

Portretul contelui Potocky are un alt caracter. Amintesc aceste două lucrări, fiindcă ele sunt simptomatice pentru evoluția lui David. În Belizarie se vede teoreticianul, artistul care nu pictează, fără să se gândească la anume reguli, la un anume ideal. În contele Potocky apare însă pictorul prins de subiect, așa încât își uită de toate teoriile și nu exprimă decât ceace-i impune temperamentul său.

Belizarie este bine primit la Roma și la Paris. Unii critici, într

care și Diderot, fac anume rezerve, recunoscând totuși talentul artistului. David, care e un pictor inteligent, își dă seama de justetea acestor critici și se corijează. El întreprinde un alt tablou, cu același subiect, în care ține seama de observații. Este cel cunoscut sub numele de „le petit Bélisaire.“

Din ce în ce compozițiile sale sunt mai liberate de orice detalii inutile, au o înfățișare mai severă. Dar opinia publică nu pricepea încă adâncimea unei asemenea arte. Numai câțiva amatori mai instruiți recunosc în el pe artistul viitorului. Incepe să facă elevi. N'a ajuns încă celebru, dar e pe cale să devină. Iubește pasionat arta, are o capacitate de muncă excepțională, își cunoaște toate resursele și știe ce vrea. În 1784 revine la Roma, unde imaginează primul său tablou menit să-l facă celebru, Horații, care e gata în 1785. Cu un an înaintea Revoluției, în 1788, el începe un alt tablou, care reprezintă o dată tot atât de însemnată în activitatea sa de pictor: Paris și Elena. Până aici, el nu îndrăsnise să introducă într'un tablou de inspirație severă trupuri goale. În acest tablou, pentru prima dată, unul din personajii apare nedrapat, așa cum erau eroii greci în monumentele antice. Nudul, își face intrarea triumfală în arta neoclasică franceză. În pragul Revoluției, David era deci autorul unor opere care făcuse să se vorbească mult despre autorul lor și în posesia unei doctrine stricte și bine încheiate.

Ne putem închipui entuziasmul marelui artist în momentul în care își dă seama că în țara lui se întâmplă a avea ceva identic cu episoadele eroice pe care i le sugerase lectura istoriei Greciei și a Romei Vechi. Mișcat până în fundul sufletului, el își făurește fel de fel de planuri, își dă seama pe de o parte că poate deveni util țării sale, pe de alta că Franța merită să iasă din decadența la care o dusese vechiul regim și că trebuie și poate să se regenereze. Idealul ei și idealul său, cel cetățenesc, politic și cel artistic, pot deci fi îndeplinite. La toate aceste idei și planuri de viitor, David fusese condus de ardoarea temperamentului său, dar și de înalta concepție ce-și făcuse despre om și despre menirea și posibilitățile lui.

Este adevărat că el, pătimaș cum era, nu separa cu totul acest ideal — pe care-l întrezărea — de anume pici de un caracter ceva mai personal. Ne aducem aminte cât de mult suferise David tânăr, candidat la Premiul Romei, de pe urma organizației Academiei, instituție creată și condusă de Regalitate, deci cu totul în funcție de vechiul regim. David, nu poate concepe altfel dezvoltarea artei în viitor, de cât cu suprimarea Academiei.

Asistă, evident, la evenimentele care preced Revoluția propriu-zisă. I se pare că legendele antichității se desfășoară vii în fața lui, devin oarecum episoade curente ale vieții zilnice. Atmosfera în care trăiește, o atmosferă de luptă, caldă și înbătătoare, i se pare singura respirabilă. Se vede smuls vieții de toate zilele, și dus în regiunile fanteziei. Tot ce vede, tot ce aude are asupra lui un efect hotărâtor. E convins că artistul în el poate să tacă o bucată de vreme, să părăsească pensula și culorile, așa în cât omul să devină actor în drama care se juca atunci în Franța, la finele căreia trebuia să iasă o țară nouă, întinerită.

Se leagă cu unul sau cu altul din șefii Revoluției. Aceștia își dau seama de avantajul de a atrage de partea lor pe acest mare artist. Și-l închipue ca pe un fel de istoric, cu pensula, al evenimentelor din vremea lor, fixate și transmise posterității. Există din această epocă o foarte ciudată operă a lui David. Este pictarea scenei de jurământ, care a-vusese loc în sala numită „du Jeu de Paume”. David fusese însărcinat să immortalizeze acest eveniment; el însă n'a putut termina tabloul. Imprejurările au făcut să-l studieze de aproape și să public asupra lui un articol în „Revue de l'Art”¹⁾. Nimic mai curios ca această scenă, azi în Palatul dela Versailles. Pe o pânză imensă sunt reprezentați corifeii Revoluției, în mărime naturală. David însă, credincios principiilor Clasice și metodei de care se serveau artiștii Renașterii, a executat mai, întâi un desen, destul de „poussé”, cum se zice în termeni de atelier al scenei, în care fiecare personaj e reprezentat absolut gol. Era metoda lui Rafael, ca să fixeze, în amănunte cu totul precise și fără nici un fel de posibilitate de eroare, proporțiile trupului uman din condițiile lui David iurmează același procedeu. Și cum tabloul nu e terminat nimic mai ciudat comic mai chiar, decât să vezi pe eroii Revoluției, de care ne amintim ca de niște persoane teribile, Robespierre, Marat, etc., în mărime naturală, cu coafura caracteristică epocii, însă absolut, goi.

Tabloul acesta n'a fost terminat, între altele pentru că David este mult mai interesat de sbuciumul vieții din jurul său, decât chiar de tablourile sale. Pentru el, arta și viața se contopesc. Și pentru că nu i se pare că a sosit încă timpul ca pictura să-și îndeplinească rolul de a transforma poporul, așa cum ar fi dorit el, în așteptarea unor momente mai calme, el e stăpânit de alte preocupări. Își dă seama că mai mult decât arta plastică, anume cortegii, anume serbări, pot exalta sentimentul patriotic al mulțimii, și sunt și mult mai atrăgătoare. El ia atunci asupra lui aranjarea acestor serbări. Marele pictor s'a dovedite cu această ocazie, un organizator de mari mulțimi în mișcare și un regizor desăvârșit. Astfel, ca să nu ne oprim decât la un exemplu sau două, în momentul în care este însărcinat, după moartea lui Marat, pe care David îl admira și-l iubișe, cu aranjarea cortegiului de înmormântare al eroului, el imaginează o procesiune de oameni îndurerați, cu făclii, cu drapele, cu cai îmbrăcați în valtrapuri, seara, la apusul soarelui, atunci când ziua se îngână cu noaptea. Altă dată, când e vorba de serbarea Regenerării, el o face dimineața, ca pe un fel de simbol al întineririi poporului francez. Tot așa de reușite sunt și alte serbări, cea pentru Ființa Supremă, de pildă.

În vederea acestor cortegii, David ia asupra sa, nu numai rânduirea lor, dar și desenarea costumelor pe care trebuiau să le poarte participanții. Asemenea acuarele se păstrează până azi în muzeele franceze. Și astfel, grație lui David și geniului său de organizator, o mare parte din populația franceză execută, ca într'un joc antic (odată mai mult, îndărățul tuturor acestor inițiative, se zărește la orizont tradiția

¹⁾ G. OpreSCO: En regardant peindre David et Gros, in la Revue de l'Art Dec. 1929.

antică) anume figuri, cu cântece, dansuri, procesiuni, pentru ca să emoționeze cealaltă parte a populației.

În acest fel, David se achită de îndatoririle sale față de Revoluție, pentru care își simte o profundă admirație. Dar rolul lui nu se mărginește la aceste ocupații și preocupări de ordin estetic. El intră în arena politică, face parte din grupul celor intransigenți, din care vor ieși Jacobinii lui Robespierre, se remarcă în adunări prin vehemența sa, otează, de pildă, moartea Regelui. Acest detaliu ne explică de ce, atunci când se va produce Restaurarea, David e nevoit să se exileze în Belgia. În sfârșit, el devine un fel de dictator artistic al Franței, pe tot timpul Revoluției, și profită de acest fapt, ca să suprimă Academia de arte.

✓ Ajungem către anul 1793, anul Teroarei, care se sfârșește, în cele din urmă, cu procesul și cu moartea lui Robespierre. David, unul din prietenii intimi ai acestuia, scapă de moarte numai printr'o întâmplare. Are norocul să nu asiste la ședința Parlamentului în ziua arestării. Obliga să se justifice mai târziu, o face într'un fel mai puțin demn decât ne-am fi așteptat dela dânsul, este totuși arestat și închis în Palatul Luxembourg, unde i se lasă însă pensulele și pânza și unde el execută văzut prin fereastră, un peisaj, unul din cele mai moderne ca tendințe și aspect, dela sfârșitul secolului al XVIII-lea. Este liberat, dar silit să părăsească Parisul. Se refugiază la un cumnat al său, unde se apucă din nou de lucru. Avem din această vreme două foarte frumoase portrete ale cumnatului și cumnatei sale. Arestat din nou, este amnistiat în cele din urmă, în 1795.

Urmează o perioadă de liniște. S'ar zice că pictorul e decis să renunțe la viața agitată de până atunci și că dorește să se consacre cu totul artei. Din fericire, pentru acest om făcut pentru sentimentele violente, calmul acesta durează foarte puțin, fiindcă la orizont apare steaua lui Napoleon Bonaparte. David își dă seama că e vorba de unul din acei eroi, care așa de mult se potriveau cu cei descriși de Plutarh. Tânărul general îl fascinează.

Din această vreme există unul din tablourile sale cele mai cunoscute: „Răpirea Sabinelor”, apoi o mare mulțime de portrete, fiindcă cei mai mulți doresc să-i aibă imaginea executată de cel mai mare pictor al epocii. Portretul însă, pentru care David avea daruri cu totul excepționale, din pricina teoriilor lui estetice nu-l satisface deplin, este considerat ca un gen inferior. Astfel niciodată el n'a expus în public altceva decât tablouri istorice.

Printre portretele din această vreme, unul din cele mai seducătoare, înrudit cu grupul femeilor din colțul din dreapta al tabloului Horașilor, este cel în care e reprezentată D-na Récamier. Lioneză, celebră pentru frumusețea ei, ea era una din femeile cele mai admirate și mai populare din acea vreme. David se decide să-i facă portretul. În execuția lui se lasă ajutat de unul din elevii cei mai talentați, de Ingres. Se pare că Ingres i-a dat chiar câteva sfaturi utile asupra pozei D-nei Récamier, reprezentată pe jumătate culcată pe un scaun de odihnă. David realizează astfel una din imaginile cele mai sugestive din arta franceză și nu numai din vremea Revoluției. Însă D-na Ré-

camier, care poate nu înțelegea valoarea unui astfel de portretist, dorea să-și aibă figura pictată de un artist ceva mai la modă. Iar portretistul la modă, în acea vreme, era tot un elev al lui David, Gérard. Când David aude de această „trădare” a ilustrei Doamne, se supără și lasă portretul neterminat, așa că el a rămas cu toate caracterele unei schițe. Pentru gustul nostru ea e cu atât mai valoros.

În 1800, David capătă o situație oficială, ajunge echivalentul a ceea ce era sub vechiul regim un prim pictor al Regelui. În această epocă, el execută un alt tablou istoric, care răspundea principiilor lui estetice, Leonida la Termopile. Toate onorurile curg. Este decorat



Fig. 38. — L. David : *Lupta Minervei cu Marte*. (Luvru).

însărcinat cu fel de fel de comenzi și ceea ce este și mai important, se bucură de toată încrederea lui Napoleon. Devine un fel de istoriograf oficial al gloriei imperiale, așa că, în momentul în care Napoleon se încoronază ca Împărat al Francezilor, pictorul său favorit este însărcinat cu executarea tabloului ce va perpetua momentul solenn, în care Franța capătă un Împărat, un urmaș al lui Carol Magnul. Tabloul, o imensă pânză istorică, se găsește astăzi la Luvru. I-a luat lui David aproximativ 4 ani, căci era necesar să picteze după natură portretele tuturor personajelor care asistasera la încoronare, câteia zeci, și'n același timp să le așeze în compoziție în așa fel, încât să nu contrazică protocolul. Astăzi tabloul este considerat printre cele mai importante din cariera maestrului, împreună cu un altul, comandat tot de Napoleon, eternizând momentul în care Împăraul distribuie drapelul, „les aigles”,

ofițerilor care trebuiau să conducă „la grande armée”, înainte de plecarea în Rusia.

În 1814 Napoleon este învins. Se produce atunci în Franța evenimentul istoric, cunoscut sub numele de Restaurație. Ludovic al XVIII-lea

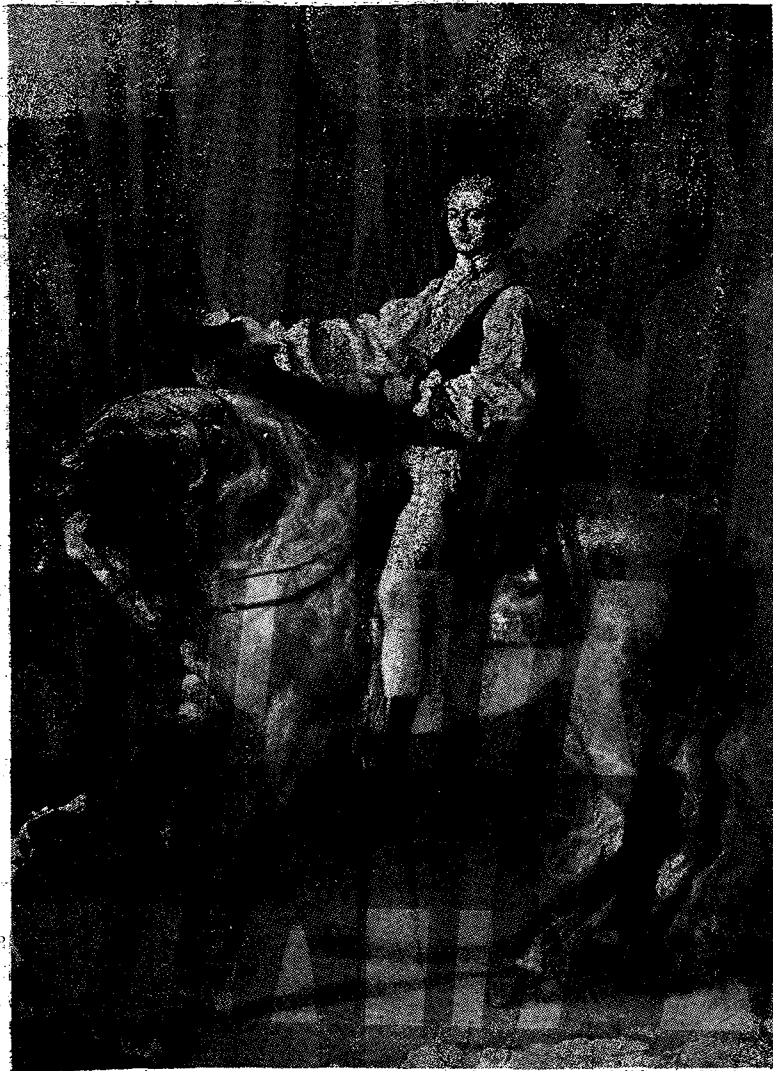


Fig. 39. — L. David: *Portretul Contelui Potocky. (Col. part.)*

este adus la tron, făcându-se abstracție de tot intervalul dela 1793—1814. David, „regicidul”, căci votase moartea lui Ludovic al XVI-lea, părăsește Franța, ca să nu fie închis. Se exilează singur, de bună voie. Pornește în Belgia, de unde îi veniseră numeroși elevi, printre care se

gasea unul din cei mai iubiți, Navez. La Bruxelles el continuă să lucreze, mai ales portrete.

Dar el nu renunță la rolul de profesor, de îndrumător al tineretului artist francez. Lăsase înlocuitor în școala sa pe Gros, pe care-l consideră ca pe unul din cei mai talentați elevi ai săi. Cu Gros, David se găsește în contact și în corespondență. Ne-au rămas scrisorile pe care le scria acestuia, pe un ton de ordin militar, așa cum un general se adresează subalternilor săi. În ele David îl conjură, cu tot prestigiul pe care îl inculcase elevilor săi, să nu se uite în jurul lui, să

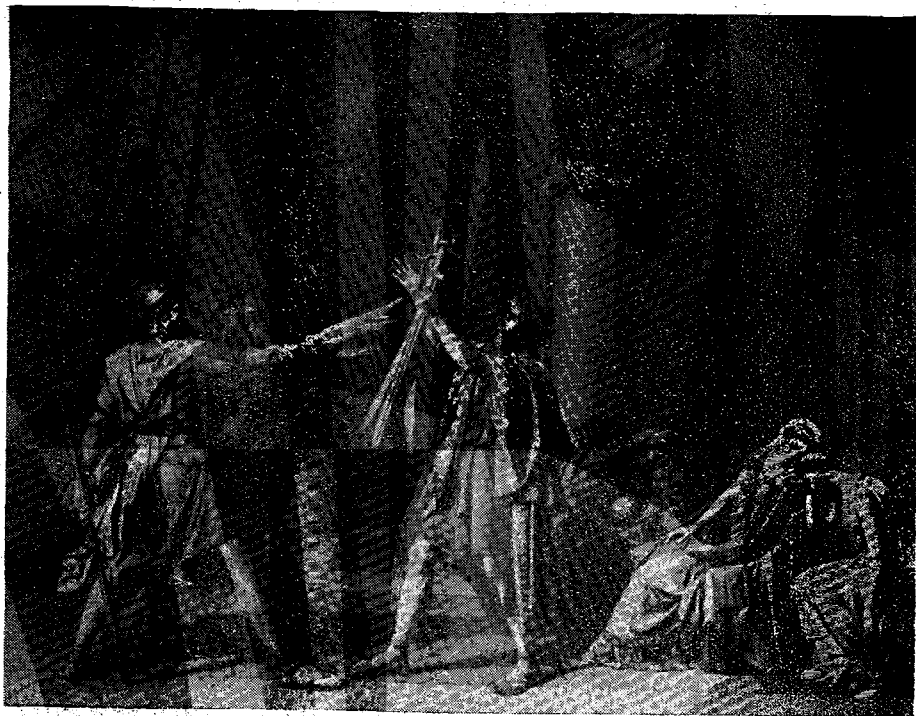


Fig. 40. — L. David: *Horatii*. (Luvru).

aibă ochii îndreptați numai spre istoria veche. Să nu-și aleagă subiectele tablourilor decât numai din legendele eroice ale Greciei și ale Romei primitive. Și, fiindcă și Gros se pusese în serviciul autorității, care-i reclamă tablouri istorice, și fiindcă în acele tablouri apăreau negreșit uniforme contemporane, David îl imploră să renunțe la aceste uniforme și la cisme, și să picteze numai pe cei din Grecia Veche. Când vom vorbi despre Gros, vom avea ocazia să revenim asupra acestor imperative categorice pe care David le trimetea elevului său.

De aici încolo, am spus-o, el se destină mai ales portretelor. Este poate momentul să atrag atenția asupra unui fenomen ciudat din cariera artistică a lui David. El, teoreticianul picturii clasice, este du-

blat de un foarte mare portretist, adica capabil de o artă emiramentă realistă. Am putea zice, despre el, că e un portretist din vocație și un pictor istoric din convingere, două lucruri cu totul deosebite. Vocația lui nu se desminte nici într'o ocazie, grație darurilor sale de fizionomist, de excelent desenator, grație mai ales temperamentului său. Dar, pe de altă parte, David este un om de voință. Iși impune să picteze într'un anume sens și, cu autoritatea de care se bucură, face pe toți să creadă că numai aceasta este adevărata pictură. In momentul în care execută portrete, el se lasă dus de plăcerea de a interpreta o fizio-

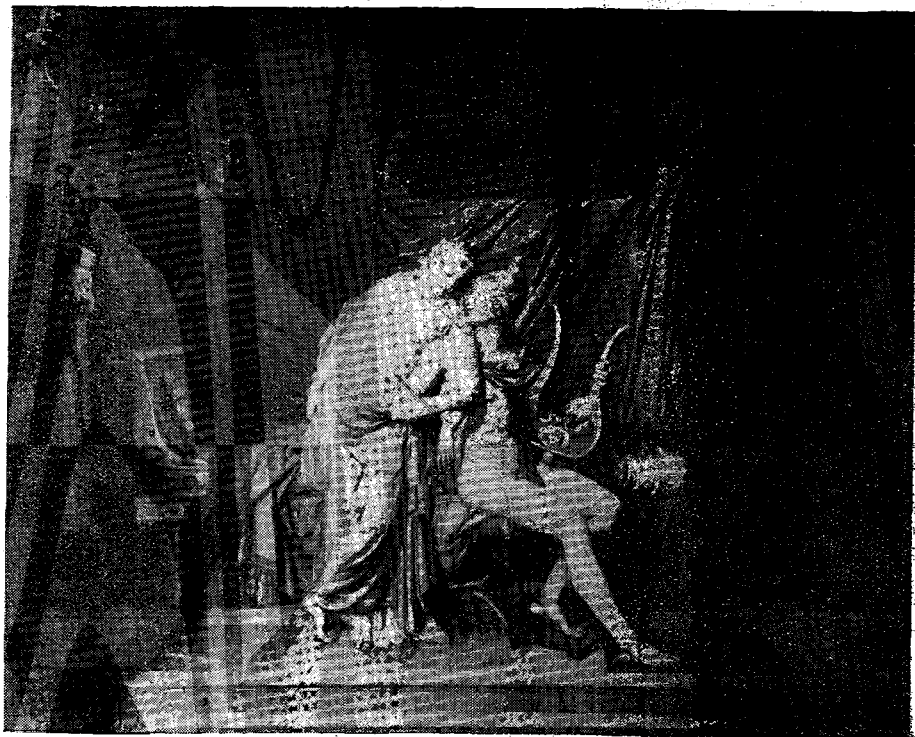


Fig. 41. — L. David: Paris și Elena. (Luvru).

nomie interesantă. Portretele acestea vor fi mult mai sincere. Astăzi, pentru noi, ele sunt infinit mai prețioase decât toate tablourile istorice pe care David le-a lăsat în lunga sa carieră.

Moare la 1825.

Exemplele ce vom analiza sunt alese din întreaga carieră a pictorului. Lupta Minervei cu Marte este dintre primele lucrări, una din cele cu care s'a prezentat la concursul pentru Roma. (Fig. 38). Un subiect mitologic, tratat de el, dar tratat și de mulți alții. In el se vede cât de mult ținea David, în această vreme, de tradiția secolului al XVIII-lea. Personajele, cu mișcări violente, într'o atitudine „barocă”, sunt răspân-

uite în întreg cadrul. Minerva poartă o cască cu multe pene fluturând. Marte, aproape învins, apare cu înfățișare teatrală. În scurt una din acele compoziții, cum întâlnim multe în sec. al XVIII-lea. Într'un colț apare și Venus, imaginată ca în tablourile lui Boucher. În această luptă, în care Minerva e pe cale să fie victorioasă, Marte primește ajutorul iubitei sale, Venus, și va fi în curând învingător.

Portretul Contelui Potocky răspunde unei alte tendințe. A fost executat la Roma, am spus-o (Fig. 39).



Fig. 42. — L. David: Marat asasinat. (Bruxelles).

Un pictor în stare să prezinte un portret călare, în dimensiuni naturale, cu atâta eleganță și cu așa de evidentă originalitate de viziune, este, de sigur, un maestru. David n'are decât vre-o 26—27 ani. În același timp el, „spartanul” de mai târziu, aici este atras de tot ce poate procura plăcere într'o execuție picturală. În tot decursul vieții lui, ori de câte ori nu se va gândi că tabloul pe care-l execută trebuie să răspundă unei anumite estetici, adică ori de câte ori se va lăsa dus de temperament, va produce capodopere.

Nu tot așa se petrec lucrurile cu Horății, prima sa operă senzațională. (Fig. 40). Se pare că a fost inspirat de o reprezentare a tragea cdiei lui Corneille. L început ar fi dorit, se zice, să arate pe bătrânul Horățiu vorbind în for, în fața mulțimii, ca să-și apere fiul. Curând însă s'a convins că momentul acela nu e cel mai patetic, fiindcă mulțimea ar fi distras atenția privitorului dela personajul principal, dela bătrânul Horățiu. S'a oprit atunci la un alt moment, la cel în care acesta împarte fiilor săi spadele și-i pune să jure că nu se vor întoarce decât învingători.

Scena se profilează pe un fond foarte simplu. Ce deosebire, față de draperiile și nouriile din Lupta Minervei cu Marte! Coloane severe

fără capiteluri și fără baze, arcade de pur stil roman; pe planul întâi, ca într'un baso-relief, compoziția. La mijloc bătrânul Horatiu, la dreapta femeile, în stânga cei trei luptători. Grupul femeilor e un lucru delicios. David și-a adus aminte de vechea lui pregătire, de pictura pe care-ovăzuse la înaintașii săi. O simplificase, bine înțeles, dar lăsase totuși figurilor grația, acea poză languroasă și foarte elegantă, care nu i se pare deplasată nici chiar într'unul din cele mai severe tablouri ale sale. În stânga, tinerii luptători. Singurul defect ce i-a fost imputat este monotonia gestului, același la toți trei, și înfățișarea lor puțin ciudată. Totuși, în întregime luat, ne găsim într'o regiune a artei, cu mult superioară celei ce precedase sfârșitul sec. al XVIII-lea.



Fig. 43. — L. David: Grădina Luxemburgului. (Luvru).



Fig. 44. — L. David: M-me Sérizat. (Luvru).

parabil cu cele mai perfecte statui ale antichității.

În Paris și Elena (Fig. 41) el renunță la draepii și îndrăște să prezinte trupuri goale. I s'a părut mai prudent, mai puțin riscat, să prezinte gol pe bărbat. În curând va îndrăzni să prezinte tablouri în care și femeile vor fi goale. Într'o încăperă, în care printr'un anacronism bizar, el a reprodus una din sălile Muzeului Luvru, ale cărei detalii sunt executate cu o minuțiozitate de savant arheolog, el a așezat pe cele două faimoase personaje ale lumii antice, simbolizând, una, frumusețe femeiască, cealaltă pe cea bărbătească, Paris și Elena. A găsit pentru Elena un gest de supremă grație, poate inspirat de vre-o statuie antică, dar care se potrivea așa de bine, și cu momentul ales de artist, și cu reputația care, din antichitate și până azi, era legată de amintirea Elenei. Paris e un adolescent, com-

Unul din tablourile cele mai impresionante din această a doua perioadă, încoronarea ei și, în același timp, omagiul emoționat adus amintirii unui prieten scump, este cel în care-a arătat pe prietenul său, Marat, omorât în baie, de o contrarevoluționară. (Fig. 42). Cu simplitate, dar și cu căldura sentimentului adânc de care era stăpânit, David îi dedică acest tablou, cu totul deosebit de tablourile istorice pe care le-am examinat până acum. În celelalte vorbea teoreticianul și șeful de școală



Fig. 42. — L. David: M. Serrizat. (Luvru).

aici vorbește prietenul și omul. Jos, pe lada de scânduri care servea lui Marat de masă, David și-a scris numele și orgolioasa sa dedicație. Tabloul este azi la muzeul din Bruxelles. Din punct de vedere al culorii și compoziției el ține un loc cu totul excepțional în arta lui David.

Pe un fond brun, care nu e „uni“, ci cu treceri dela închis la deschis, se profilează, desenat ca de un vârf de stilet, capul lui Marat



Fig. 46. — L. David: Napoleon.

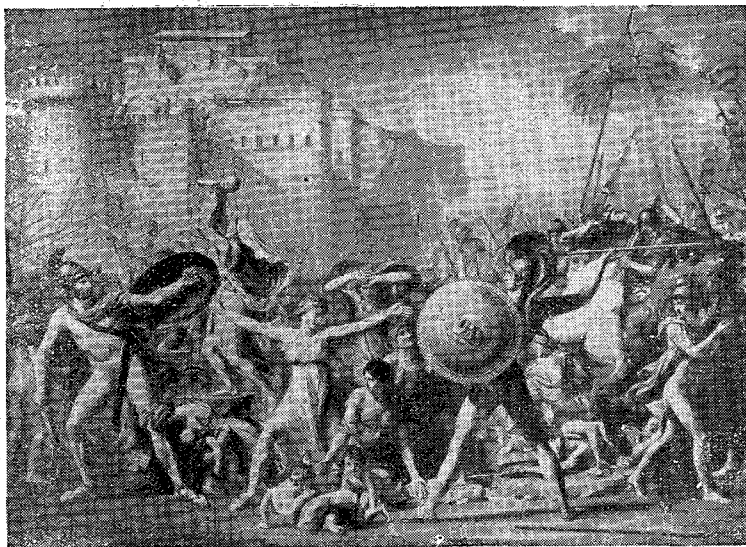


Fig. 47. — L. David: Răpirea Sabinelor. (Luvru).

mort. În pânza verde, singura notă de culoare ceva mai intensă, este cea a cuverturii, așezată deasupra băii. Trupul alb este plin de pete roșii de sânge, lăsate de cuțitul Charlottei Corday. Sângele, care înroșise apa din bae, rana deschisă, atitudinea feapănă a celui mort, sânt detalii de un realism, decât care nici chiar Courbet nu va inventa mai impresionante.



Fig. 43. — L. David: *Le Sacre de Napoléon* (fragment). (Luvru).

Tabloul a provocat o adâncă emoție în toți cei care-au cunoscut pe Marat și, în primul rând, printre șefii Revoluției.

Alături de tabloul așa de aspru, care făcea apel la sentimentele virile ale privitorului, el a pictat un alt tablou, în care apărea un alt mic erou al Revoluției, toboșarul Bara, omorât de contrarevoluționari. Corpul de adolescent, gingaș și fraged, ne minunează din partea unui pictor așa de aprig. Tot restul tabloului, în afară de figură, e ținut în stare de schiță. Se află la Avignon.

Micul tablou, pe care David l-a pictat dela fereastra închisorii dela Luxembourg („in vinctis“, cum o spune singur) a fost menționat în cele precedente. Ce ne izbește aici este sentimentul cu totul modern cu care artistul a redat vederea din natură. Nimic din teoriile sale anterioare nu transpiră în această veridică și fermecătoare vedere. prinsă într'una din grădinile cele mai frumoase ale Parisului. (Fig. 43). S'ar zice, dacă n'am ști că e opera lui David, dela sfârșitul sec. XVIII,



Fig. 49. — L. David: Portretul Papei. (Luvru).

că a luat naștere pe vremea lui Corot, ca operă a unuia din elevii foarte buni ai acestuia.

M-me Sériziat este cumnata lui David, la care artistul se refugiase, după liberarea sa din temniță. Portretul acesta delicios, în care parcă învie tot sec. al XVIII-lea, a fost executat în momentele dificile, în care artistul era silit aproape să se ascundă. (Fig. 44). El are ca pendant portretul bărbatului, de o calitate tot așa de prețioasă. (Fig. 45).

Napoleon nu prea era bucuros să pozeze. David a putut să-i prindă figura, când generalul era mai puțin ocupat. El n'a terminat portretul (Fig. 46). Sub această formă el ne încântă parcă mai mult: ne dă im-

Presia unei note absolut fidele, unită cu farmecul pictural al unei schițe reușite.

Cu răpirea Sabinelor (Fig. 47) intrăm din nou în domeniul tablourilor istorice. Nudul introdus cu timiditate în Paris și Elena, aici s'a generalizat. Totuși, nudurile bărbătești încă predomină. Se pare că toate figurile au fost pictate după natură. Și'n frumoasa femeie, din centrul tabloului, și'n cealaltă, foarte ușor îmbrăcată și cu atitudine de dansatoare, contemporanii recunoșteau pe două din cele mai frumoase femei ale timpului.

În faimoasa Incoronare a lui Napoleon (le Sacre de Napoléon) în



Fig. 50. — L. David: *Les trois Dames de Gand*.

catedrala Notre-Dame, toate nenumăratele figuri fuseseră pictate și e'c după natură. Coloritul, ca și compoziția, amintesc marile scene religioase sau profane, pe care Rubens le pictase în sec. XVII. O apropiere neobișnuită și care ne arată, în fond, libertatea cu care David, atunci când se găsea în fața unei lucrări însemnate, își alegea modelele sale, neținând prea strict seamă de teoriile sale estetice. (Fig. 48).

Napoleon, personajul principal, e arătat în momentul în care pune coroana imperială pe capul Josefinei, înghiuciată la picioarele sale. Într-una din primele expoziții de desene dela Muzeul Toma Stelian se găsea o schiță de David, o primă idee pentru figura și gestul Impăratului. El dorise să arate pe Napoleon luând din mâna Papei, prezent la încoronare, coroana, aproape cu forța, și punându-și-o singur pe cap. Acest gest a părut prea scandalos, David a renunțat la el și a arătat pe Napoleon încoronând-o pe Josefine, după ce el însuși fusese încoronat de către Papă.

Portretul Papei este una din imaginile cu adevărat magistrale rămase dela David. (Fig. 49). Ne amintim că Impăratul adusese pe Papă fără voia acestuia dela Roma, bătrân și suferind, ca să asiste, aproape nemișcat, la încoronarea lui Napoleon, pe care mai târziu, îl taxase de „comediante, tragediante”.

Una din ultimele opere ale lui David, les Trois Dames de Gand, executată în timpul exilului dela Bruxelles, ne arată aceleași însușiri remarcabile de portretist. Pornind dela trei modele banale, de un fizic disgrațios, el crează o capodoperă, capabilă să se măsoare cu cele mai bune portrete, din cariera ilustrului pictor. (Fig. 50).

Elevii lui David

Am urmărit, în cele precedente, evoluția carierei șefului clasicismului francez. L-am văzut pornind dela estetica lui Boucher, cu totul impregnată de principiile și spiritul secolului a XVIII-lea, și ajungând interpretul oficial și cel mai autentic al spiritului revoluționar. Am arătat ce împrejurări personale și ce evenimente favorizează această transformare. Ne-am oprit apoi la doctrina davidiană și am analizat regulile cărora trebuia să se supună o operă de artă, pentru a fi demnă de admirația publicului. Am mai constatat și altceva, o descoperire extrem de prețioasă, nu privitoare la epoca în mijlocul căreia se dezvoltă, dar la personalitatea însăși a acestui mare pictor. Am putut determina dualitatea firei sale; observație neașteptată și meritând să fie pusă în lumină: deoparte David, omul compozițiilor clasice, după o anumită rețetă severă, de alta autorul portretelor. Două înclinări diferite, aproape divergente. Ba încă, ca o consecință a celei de a doua dintre ele, am putut înregistra și oarecare incursiuni în domeniul peisajului, adică al reprezentării sincere a naturii veridice, așa cum o vor concepe peisagiștii secolului al XIX-lea.

Această iatură realistă a temperamentului lui David, — artistul devenit amator de viață și atras de farmecul colorii —, a fost recunoscută cu admirație chiar de unii contemporani. Nu mai vorbim de criticii și de istoricii de artă de acum care, desigur, dau o mult mai mare atenție producției sale, născută sub impulsul irezistibil a temperamentului, decât celelalte, producția pictorului teoretician.

Am arătat apoi că atelierul lui este locul unde își formează cariera noii pictori, de unde adică ies cei care vor forma așa numita „Școală Imperială”. De acolo pornesc teoriile care domină arta, până în mo-

mentul în care David părăsește Franța, în timpul Restaurației, și chiar și după această epocă, fiindcă, din exil, el va continua să-și conducă, prin Gros, elevul său preferat, atelierul, și să dea discipolilor îndrumări cominatorii. În această linie se va desvolta, cu oarecare excepții — pe care le vom semnala în treacăt — pictura franceză până către 1830, când școala reprezentată de David găsește în fața ei o puternică opoziție, constituită din adevărații romantici.

Autoritatea lui David impusese o unitate producției artistice naționale, cel puțin în aparență, fiindcă sub această aparență un observator mai atent ar fi putut observa anume nemulțumiri, anume nevoi de liberare, care deși nu merg până la revoltă fățișe, până la o încercare vizibilă de a opune autorității lui David o altă autoritate, totuși contrazic multe din principiile davidiene. De ce? Fiindcă David și teoriile lui aveau un mare defect: nu țineau cont de diversitatea temperamentelor. Șeful clasicismului își închipue că poți rămâne un pictor mare și totuși să te supui la fel de fel de restricții. Din pricina aceasta, vom asista la urmașii lui David, la atitudini, care nu mai cadrează cu cele pe care le propovăduise maestrul.

Până și academismul, care — după cum am văzut — era dușmanul cel dârz al șefului revoluționar, dela o vreme are curajul să arate că nu e cu totul mort și să ridice capul. Academismul posedă în el o vitalitate, pe care rivalii lui nici nu i-o bănuiau. Ea provine din faptul că tot ce e banal-idealism — dacă mă pot exprima astfel — atrage masele. Admiratorii academismului se vor găsi totdeauna, în orice epocă, în mare număr. Adevărații amatori de artă sunt însă mult mai rari decât cei care se proclamă iubitori de frumos. Înțelegerea adevărată și adâncă a operei de artă presupune o calitate de simțire și un fel de a te bucura de ea, de care nu e capabilă marea majoritate a publicului. Ori, cum aceiași mare majoritate, deși incompetentă, are pretenția să guste frumosul, în chip fatal simpatia ei va merge înspre academism, care e la îndemâna și pe înțelegerea tuturilor. Singur academismul nu propune marelui public nimic care să-i contrazică preferințele sau care să-i deștepte opoziția.

Academismul persistă, deci, cu toate că David își propusese să-l distrugă și cu toate că-și luase toate măsurile ca să aducă la îndeplinire această dorință. Dar, în definitiv, el nu era — cel puțin atunci — un dușman primejdios. În ce privește perzistența teoriilor clasice, un dușman mult mai primejdios erau muzeele. De ce? Fiindcă acolo un artist tânăr, în epoca de formație, găsea nenumărate opere celebre care nu numai că atrăgeau, dar îl și tulburau, căci ele contraziceau deadreptul punctul de vedere al lui David. Ne putem închipui situația unui pictor, la epoca în care senzațiile sunt puternice, în care imaginația este aprinsă, în care dorința de a se realiza este irezistibilă, atunci când se găsea între principiile profesorului, de o parte, iar de alta în fața exemplarelor convingătoare, ce nu admiteau replică, ale tuturor pictorilor care-au precedat secolul. Pentru mulți rezultatul va fi o stare de nesiguranță, un moment dureros în cariera lor, până ce se vor regăsi; pentru alții rezultatul va fi o revoltă pe față, care-i va conduce pe în-

cetul sau în mod brusc la o ruptură, la o negare a tot ce le venea de la vechiul profesor.

Un alt dușman al teoriilor davidiene îl vom întâlni în chiar arta franceză a trecutului. Știm că Revoluția avusese o atitudine dârz anticlericală. Și, cum se întâmplă de obicei în astfel de împrejurări, populația orașelor pe măsură ce devine stăpână pe situație, simte o nevoie aproape fizică de distrugere a obiectelor devenite odioase. Într'adevăr, Revoluția distruge mult, enorm de mult, tot ce era în legătură cu credința, adică mare parte din operele din biserici, tot ce era în legătură cu regalitatea, adică portrete, statui, tablouri istorice.

Acestea erau însă tocmai acele forme, sub care apărea cea mai mare parte din operele de artă de până atunci. Se întâmplă însă că un om cu bun simț și mai ales cu curaj, care în același timp era în bune raporturi cu șefii Revoluției, să-și dea seama de pierderea imensă pentru arta franceză din nimicirea operelor trecutului, atunci când ele aveau un subiect luat din religie sau din istoria Franței. El isbutește să obțină ca toate aceste picturi și sculpturi să fie grupate într'un muzeu, care să poarte numele „Le musée des monuments français“.

Acest om excepțional, providențial pentru Franța, este Alexandru Lenoir. În muzeul monumentelor franceze, tinerii artiști puteau să ia astfel contact cu toată arta trecutului, cu cea barocă, mai apropiată de secolul al XIX-lea, cu cea din vremea Renașterii, cu cea din epoca gotică, și cu cea romanică, și să-și dea seama de contradicția izbitoare dintre teoriile davidiene și aceste foarte importante perioade. Flamanzii, Venețienii, Francezii înșiși corectează și uneori contrazic deadreptul teoriile pe care David le propăvăduise. Concluzia la care putea să ajungă un tânăr artist era mai ales că două lucruri, pe care David le condamnase în special: seducția culorii și o execuție sensuală, sunt departe de a fi așa de demne de dispreț cum le presupunea teribilul pedagog. Ele meritau, prin urmare, mai multă atenție, poate chiar un studiu amănunțit, care să conducă pe un pictor la o asimilare a acestor două însușiri, care, departe de a fi primejdioase, în realitate erau extrem de utile pentru cine tindea la o bună execuție, conformă cu marile producții ale trecutului.

Pe de altă parte, mulți tineri, care nu trecuseră prin perioada de formație rigidă a lui David, nu se împacă cu o altă din teoriile acestuia, cu indiferența pentru realitate. Ei se simt atrași de această realitate, au dorința să o exprime așa cum o simt, să picteze ceea ce văd în jurul lor. Și astel, unul sau altul dintre ei începe să pună la îndoială dogma pe care o primise în atelierul lui David, anume că, decorul unei compoziții, cadrul în care se petrece o scenă, se cuvine să aibă aspectul descris în capitolul precedent.

Însă, cu cât pătrundem mai adânc în aceste idei, cu atât descoperim în ele anume germeni romantici. Din nou deci aceiași viziune dublă, în arta franceză, străbătută în același timp de curențe clasice și de tendințe romantice deocamdată ascunse, așa că n'au ajuns încă să se înfrunte cu îndârjirea pe care o vom constata în preajma anului 1830, dar care totuși există, sunt perceptibile, se opun surd unele altora. Această dualitate clasico-romantică va fi resimțită uneori înăun-



trul chiar al aceleași personalități. La David, unde ea exista, după cum am văzut, puterea de caracter a pictorului reușea totdeauna să pună ordine. În naturi mai slabe ea va conduce însă la consecințe tragice, cum este cazul cu Baronul Gros, de care ne vom ocupa în cele următoare.

Jean Antoine Gros (1771—1835) este cel mai însemnat, mai iubit și mai prețuit dintre elevii lui David. Era meridional, din Toulouse. Tatăl său, și el pictor, moare însă curând. Cum el avea a-nume legături cu publicul aristocratic al regiunii, familia lui Gros trăește, o bucată de vreme, cu frica represaliilor, din partea Revoluționarilor.

Născut la 1771, în 1789, anul Revoluției, Gros avea 18 ani. Ultimii trei ani îi petrecuse în atelierul lui David. Intrat ca elev al acestuia la cincisprezece ani, curând ajunge discipolul său preferat. Știm că anul 1793 este un an tulbure în istoria Revoluției, fiindcă el reprezintă anul Teroarei. Gros se crede în nesiguranță la Paris, poate din pricina amintirii părintelui său, regalistul. Această nesiguranță era după toate probabilitățile închipuită, căci nimeni nu s'ar fi gândit serios să-i facă vreun rău. El totuși considera că trebuie să părăsească Franța. David îl ajută la aceasta. Tânărul său elev pornește spre sudul Franței și de acolo în Italia, unde în curând vor izbucni războaiele lui Napoleon. Gros asistă la ele și-și dă seama de fierberea ce exista atunci în nordul peninsulei. Orașul în care locuiește mai mult este Genova. Armatele franceze, mai întâi fără Napoleon, aproape învinse, apoi având ca șef pe tânărul general, învingătoare, fac asupra lui o puternică impresie. El are ocazia să admire calitățile excepționale ale compatrioților săi pe câmpul de luptă, să asiste la scene teribile, de eroism unele, altele de suferință. Soldații, semenii lui, sunt capabili de sacrificii, de acțiuni supraumane, de care nimeni nu i-ar fi crezut în stare în timp normal. Aceasta exaltează imaginația lui Gros. Ne-a rămas dela el o scrisoare către mama sa, în care el compară pe Napoleon cu Alexandru-cel-Mare, tocmai fiindcă Regele Macedonean era un subiect favorit al clasicilor. El merge mai departe și arată superioritatea acestui Alexandru modern, față de cel vechiu, de care, în definitiv, n'avem cunoștință decât indirect, prin cărțile istoricilor. Alexandru cel nou, Napoleon, îi dovedise pictorului de ce e capabil un om, abea puțin mai în vârstă decât dânsul. Reușește să intre în raporturi cu Josefina și prin ea se apropie de Napoleon însuși. Se arată așa de entuziast și de admirativ față de general, încât acesta consimte să-l lase să-i facă portretul.

Astfel, ne-a rămas dela Gros imaginea tânără a lui Napoleon. Dintr'odată, se deșteaptă în Gros îndoiala: el simte contradicția între învățătura teoretică a lui David și viața care-l atrage cu puteri neînvinse. În același timp, la Genova se găseau câteva admirabile pânze de Rubens și van Dyck, regii coloritului. Și astfel, și prin operele acestor doi mari pictori, Gros primește o lecție, cu totul deosebită de cea a maestrului său.

Se întoarce la Paris, aducând cu sine, către 1800, mai multe portrete. Portretul, după cum știm, era ceva excepțional în opera lui

David. Acesta îl practica uneori, dar nu-l recomanda niciodată elevilor săi. Între acestea Napoleon dorește să aibă o colecție de tablouri care să immortalizeze momentele mai însemnate din campania sa și a generalilor săi. Se gândește, natural, și la bătălia dela Nazareth, care urmasse campaniei din Egipt, cu retragerea teribilă în nisipurile Siriei. Se ține un concurs. Gros prezintă o schiță, care e considerată ca cea mai reușită. Napoleon însă, în timpul acesta, ajunsese foarte puternic. El găsește inutil să se immortalizeze un fapt de arme al altui general. Renunță la proiectul de a se picta lupta dela Nazareth; iar, ca o compensație, îl însărcinează pe Gros să execute un episod din viața însăși a lui Napoleon, vizitarea unui lazaret de ciumați din Jaffa. Tabloul este expus la Salon și admirat unanim de toată lumea. Toți proclamă pe Gros un pictor fără rival. Tabloul însă nu răspundea nici unuia din principiile proclamate de David. Gros însă nu-și dă seama de contradicția care exista între felul lui de a înțelege pictura, atunci când se lăsa dus de temperament și de plăcerea de a se exprima liber, și felul de a picta sub imperiul teoriilor profesorului său. Cu toate acestea, până atunci el fusese, cu excepția portretului lui Napoleon, un elev destul de docil, prezentând la Salon numai tablouri cu subiecte luate din antichitate.

Puțin după succesul obținut cu Ciumații, (*Les Pestiférés de Jaffa*) i se comandă, tot în urma unui concurs, un alt episod: Napoleon pe câmpul de luptă dela Eylau. Gros execută o nouă capodoperă. Ea deșteaptă în opinia publică exact același interes pe care-l deșteptase lucrarea precedentă. E urmată apoi de mai multe portrete ale generalilor lui Napoleon, pe care le concepe în culori răsunătoare, cu mult roșu, cu aur, cu fireturi, cu decorații pe piept, pe care le execută într-o manieră absolut contrară celei subțiri și linse, cu care David își execută tablourile lui istorice.

Dar, între acestea, vine Restaurația; epocă de calm plat, de îmburghezire a societății franceze, fără nici un eveniment care să ațâțe imaginația unui artist. Ea e fatală lui Gros. Lipsit de un stimulent exterior, el se întoarce la subiectele scumpe lui David. Două singure tablouri istorice: unul relativ la Ludovic XVIII, altul la Ducesa de Angoulême, mai amintesc de vechiul Gros. Incolo tot numai scene din antichitate, una mai palidă și mai rece ca alta. Are un moment de mulțumire atunci când i se dă să picteze plafonul Pantheonului, la 1824; o operă care place așa de mult Regelui, încât îi acordă titlul de baron, de unde numele sub care e cunoscut în istoria artei.

Ce se întâmplă însă? Gros păstrase direcția atelierului lui David. Dar acesta, în urma Restaurației, e din ce în ce mai nemulțumit de faptul că Gros, favorit al său, cel care era destinat să dea elevilor directive și să mențină tradiția, este atras de subiecte contemporane. Și atunci, dela Bruxelles, el trimite scrisori imperioase elevului său. Il îndeamnă să iasă „din cisme și mantale“ și-i indică o serie întregă de teme eroice, toate luate din Istoria Greciei, toate anoste.

Gros era unul din acei oameni în care forța talentului este în disproporție cu caracterul. Timid și influențabil, el posedă însă un talent prodigios. Ori de câte ori este mișcat de un subiect demn de el,

ută de timiditate și se lasă dus de instinct. Când însă nu i se înfățișează niciun motiv de inspirație puternică, când el rămâne singur cu el însuși, estetica davidiană, adică ceea ce constituia a doua lui natură îl conduce singură și fără replică. Timiditatea îi revine și frica de dojana maestrului, iar opera ce rezultă e totdeauna inferioară celei pe care ar fi putut s'o producă același om, în împrejurări favorabile. Mai mult încă. El ajunge să-și impute producția veche ca pe o rătăcire față de adevărata artă și se întoarce din nou la subiectele vechi: Athis și Ga-



Fig. 51. — Baroanul Gros: Napoleon la Arcola (Luvru).

latea, Hercule, etc. Sunt ultimele lui opere, slabe și impersonale, însă conforme unei estetice care începuse să fie atacată din toate părțile de cei tineri.

Gros devine aproape un simbol: dușmanul care se opune mișcării de înprospătare a artei, a romanticilor. Este din ce în ce mai aprig atacat de critică, până ce ne mai putând suporta blamul concetățenilor săi, pe de altă parte însuși dându-și seama de decăderea la care ajunsese ca artist, se sinucide, aruncându-se în Sena.

Iată de ce spuneam, că dualitatea dintre clasicism și romantism, care era un element de progres în genere, poate uneori să cauzeze, în naturile slabe, adevărate catastrofe. Ea a fost la originea morții acestui mare pictor.

Analizându-i opera este natural să nu ne oprim decât la acele tablouri care cu adevărat aduc o notă nouă în arta imperială.

Vom începe cu Napoleon la Arcola. E una din imaginile cele mai veridice și mai fascinatoare ale marelui general. (Fig. 51) David, cam la același vârstă, îl arătase visător, parcă urmărind o idee interioară. La Gros, avem mai de grabă imaginea omului de acțiune. Il simțim tărânda după el, cu acea putere magică, de care vorbesc toți contemporanii, masele electrizate ale soldaților săi. Ce este interesant, e mai ales factura, largă, grasă, suculentă, adică contrară celei recomandate prin teoriile davidiene.

Ciumații din Jaffa trebuiau să immortalizeze un moment rar din viața lui Napoleon, (Fig. 52). Il arată curajos, însă de un curaj altul de cât cel militar. La Jaffa, în campania din Orient, se încinsese ciurma, în populație și printre soldați. Pentru ca să-i încurajeze Napoleon vizitează un lazaret și merge așa de departe cu îndrăzneala, încât atinge cu mâna bubele unui bolnav. Într'un cadru cu totul oriental, sub o lumină orbitoare, care parcă calcinează tot ce atinge, Gros a așezat pe planul întâi, în umbră, trupurile celor în agonie. Grupul central e format de o parte din Napoleon și suita sa, de alta din ciumatul care se ridică, cu un gest amintind vag de învierea lui Lazăr. După cum Christos, în învierea lui Lazăr, face gestul poruncitor după care Lazăr înviază, tot așa acest scheletic Sirian se supune gestului poruncitor a lui Napoleon.

Imprejur, figuri de orientali, de o justeță etnică uimitoare, cu toate că Gros nu călătorise nici odată, în aceste regiuni.

Napoleon la Eylau. Impăratul din nou este la mijloc, ca centru al



Fig. 52. — Barónul Gros: Ciumații din Jaffa (fragment). (Luvru).



Fig. 53. — Barónul Gros: Eylau (Luvru).

compoziției, înconjurat de suita sa și primind omagiul trupelor, care vin să-i mulțumească. Un tablou istoric, ca multe altele. Mult mai original, mai nou, era planul întâi: morții și oamenii înghețați de frig, surprinși cu un realism unic în arta acelei vremi, cu atât mai îngrozitori, cu cât întreaga tonalitate a tabloului e de un verde livid. Gros cu imaginația este încă în stare să evoace un peisaj pe care nu-l văzuse niciodată: câmpia Prusiei, plină de zăpadă, având la orizont câteva pete de fum, din satele incendiate de armată: Tristă și dureroasă imagine a războiului, cu toate jertfele și distrugerile ce el provoacă. (Fig. 53).



Fig. 54. — Baronul Gros:
Generalul Fournier-Sarlovèze (Luvru).

Contemporanii, surprinși de atâta putere de evocare a realității tragice, au criticat această latură a lui Gros și, evident, cel mai nemulțumit din toți a fost David, profesorul lui.

Nu mai puțină nemulțumire din partea lui David i-au adus lui Gros portretele de ofițeri, cel al unui locotenent, Le Grand, și cel al generalului Fournier-Sarlovèze cu cismele, cu fireturile, cu decorațiile care scandalizau pe David, dar și cu ceva atât de tineresc, de fraged în fizionomie, în trăsături de pensulă largi și sigure, pe care Gros le adusese cu sine, din contactul cu Rubens la Genova (Fig. 54)

Portretul călare al lui Murat, este încă și mai romantic în înfățișare. Marele general al Imperiului, cumnatul lui Napoleon, ajuns rege al Napolului, nu și-a pierdut nici una din însușirile lui de prodigios călăreț. Așa l-a arătat Gros paradând parcă în fața mulțimei, de altfel ca și în mijlocul pânzei reprezentând bătălia dela Eylau.

Am vorbit de unitatea școlii lui David, de coeziunea ei, de ordinea ce domnea printre numeroșii elevi ai maestrului, toți plini de talent. Ne-am aștepta ca în decursul vremurilor, după epoca Teroarei, în perioada ceva mai turbure, de tranziție, spre Imperiu, și'n timpul Imperiului însuși, această școală să-și păstreze unitatea, să formeze un bloc, mai ales fiindcă David avea toate calitățile unui șef: o doctrină bine încheată, caracter și mai ales talent. Și totuși, am văzut că chiar Gros, cel mai devotat elev al maestrului, cel mai dispus să-i urmeze ordinele, este târât, parcă fără voia sa, de temperament și

de imensul lui talent, pe un alt drum. Părăsește terenul, pe care-l considerau așa de sigur, și el, și David, în care acesta își delimitase cu precizie și cu multă grijă marginile îngăduite artei, și se avântă în regiuni neîngăduite, unde maestrul își închipuia că pictura își pierde caracterul ei nobil și educativ.

Ceilalți elevi și discipoli nu sunt nici ei mult mai credincioși. Și dacă deosebirea între adevărata doctrină a lui David, adevăratele lui principii și cele rezultate dintr'un examen mai amănunțit al operei ucenicilor, nu ne isbește atât ca în opera lui Gros, este că niciunul n'are originalitatea adâncă a acestuia, niciunul nu-i în stare să producă o pictură de o calitate așa de rară. Toți sunt talentați de sigur, dar darul incomparabil pe care l-am întâlnit în opera lui Gros, în care existau în germene multe din simptomele romantismului, le lipsea. Și Girodet Trioson și François Gérard și Pierre-Narcisse Guérin au fost pictori renumiți. Ei contribue, toți trei și elevii lor, să dea școlii imperiale strălucirea, sub care e cunoscută în istorie. Ei au o personalitate bine definită, dar sunt lipsiți de darul excepțional, de însușirile de mare pictor a lui Gros. Deosebirea între acesta și ceilalți vine mai ales dela execuție, dela felul cum unii și alții înțeleg practica meșteșugului lor. Am văzut că Gros, atunci când e prins de un subiect, când e stăpânit de o invenție ce-l înflăcărează, pictează cu o îndrăzneală, cu o vervă și cu o căldură pe care ne le mai întâlnim la niciunul din contemporani, nici măcar la David, mult mai stăpânit, mai capabil să-și înfrâneze pornirile. Pictura lui Gros se remarcă mai ales prin aspectul ei spontan, țâșnit parcă dintr'un avânt puternic, irezistibil: pete de culoare largi, puse repede, aproape la voia întâmplărei; materie păstoasă, în relief, ici și colo, în ornamente, în fireturi, în petele de lumină. În sfârșit, o cu totul altă tehnică și un cu totul alt aspect decât ne-am fi așteptat dela purtătorul de cuvânt al lui David.

La ceilalți, din contră, execuția e rece. Niciodată n'avem impresia că pasiunea conducea mâna artistului, ci, reflecția, rațiunea. Oricare ar fi opera pe care-o analizăm, artistul apare stăpânit, capabil să deseneze bine, să coloreze în mod inteligent, să ofere o compoziție încheată și armonioasă, nouă chiar ca Guérin, de pildă, dar totul se execută pe îndelete, cu calm, fără ca artistul să-și piardă capul. Aceasta nu însemnează că ei aveau un colorit șters, sau că întrebunțau tonuri fără vigoare; din contră: coloritul lor e de multe ori sonor. Ceea ce-ți dă impresia răceleii este cuminența execuției, felul în care e purtată pensula, calmul cu care totul e pictat.

Trei sunt elevii lui David, care împreună cu Gros, fac parte din cercul intim al maestrului, unii fiindcă au ieșit din atelierul lui, altul, Guérin, în urma unei afinități elective, adică fiindcă stimă pe maestru și-i admira pictura.

Louis Girodet-Trioson (1767-1824) o natură delicată, duioasă aproape, care la Roma se entuziasmase de arta lui Canová, marele sculptor al acestei perioade și unul din reprezentanții autentici și prețuiți ai clasicismului. Canová avea despre trupul femeii și al bărbatului o concepție personală derivată din arta clasică. Girodet o adoptă și el. Eroii și eroinile sale sunt aleși în genere în perioada adolescenței.

sau cea de trecere dela adolescență la tinerețe, și imaginați în ce privește formele lor așa cum îi realizaseră Grecii de după Praxitele, adică în epoca alexandrină. Ce înseamnă această estetică, vom vedea când vom analiza lucrările lui. Însă Girodet, cu toată admirația pentru Canova, cu toate că în atmosfera Romei se impregnase de spiritul și de teoriile acestuia, citește și pe Chateaubriand și se încântă de operele acestuia. Chateaubriand însă e departe de a aproba teoriile lui Canova, sau ale celor ce aparțineau aceluiasi grup.

Iată deci și în Girodet acea dualitate, pe care-am constatat-o mai în fiecare artist mare din această epocă: o concepție a formei clasice, însă ceva romantic în imaginație, chiar în felul în care e executată o operă. Girodet va urma ambele lui înclinări și după cum una din ele sau cealaltă va fi mai puternică într'un anumit moment, el ne va da lucrări, când încadrate în concepția clasică, când de cele, în care se ghicesc germeni romantici.

Un lucru e sigur: el a simțit în chip superior un anume tip fizic: adolescentul și adolescența, care nu fuseseră tratați în arta franceză decât în chip cu totul excepțional (Bara al lui David, de pildă): forme gracile, plăpânde, dulci, cu mușchii ascunși sub o piele catifelată, armonioase totuși în ce privește proporțiile. Este inutil să atrag atenția că ceea ce înțelegem noi astăzi prin frumusețea unui trup tânăr, este altceva de cât ceea ce înțelegeau oamenii de la începutul secolului al XIX-lea. Pe vremea aceea nici tinerii, dar mai ales fetele, nu făceau mai de loc sport. Mușculatura lor, puțin dezvoltată, dispărea sub o piele albă și delicată. Evident, ei prezentau un alt aspect și o altă înfățișare, decât atleții din zilele noastre; poate chiar ar fi făcut proază tinerilor de astăzi. Extremitățile fin conturate și mici, brațele și gambel frumose, tenul alb și roz, trupul delicat și gingaș erau însă tocmai ceea ce se aprecia în acea epocă.

Pentru acest gen de frumusețe Girodet a avut o deosebită înțelegere. El a fost între primii care au realizat-o în artă. În același timp, el e capabil să picteze, aducându-și aminte de școala lombardă a lui Leonardo da Vinci, figuri pe care se joacă umbre și lumini delicate, în acel „sfumato” pe care-l întâlnim în operele mari ale sec. al XVI-lea milanez. El e foarte simțitor apoi la un anume ecleraj într'un tablou, adică la un anume fel de a proiecta lumina într'o compoziție. Și cum e o natură poetică, de multe ori avem impresia că tablourile sale sunt pictate la raze de lună, adică cu acea lumină rece, din nopțile cu lună plină, cu umbre destul de adânci, însă cu treceri dulci dela umbră la lumină.

El aprecia încă lectura. Se inspiră dela câțiva poeți din acea vreme, care se bucurau de o mare reputație, și care treceau drept reprezentanți ai unei epoci eroice, legendare, apusă de mult, din țările nordice. Unul era Ossian, despre care se credea să fie un bard scoțian, trăind într'o epocă îndepărtată, și care lăsase mulțime de cânturi epice, foarte triste. În ele se povestea moartea eroilor scoțieni. Nimeni nu punea atunci la îndoială existența lui Ossian. Iar ceea ce circula în numele său era prețuit ca și cum ar fi egalat poemele lui Homer. În realitate, acesta presupus bard, în care a crezut chiar și Goethe, era un oarecare

Macpherson. El imaginase acest fals literar, ca să dea mai mult prestigiu operelor sale. Și, în adevăr, reușise să deștepte un enorm interes în publicul cititor de atunci.

Dar și Francezii au avut falsurile lor în literatură. La începutul secolului, unul este iscălit de Clotilde de Surville, care se presupunea că trăise la sfârșitul Evului Mediu și descrisese în versuri societatea și moravurile de atunci.

Toate aceste poeme sunt departe de a răspunde genului clasic. Prin ele se introduc în literatura apuseană, și din literatură în artă, motive diferite de cele la care ne-am așteptat de la un elev al lui David. Girodet s'a inspirat destul de des dela ei.

Al doilea pictor mare din această triadă este François Gérard, (1770—1837), fiul unui Francez și al unei Italience, și el elev preferat al lui David. Clar văzător, el își dă seama că este mai făcut pentru portret, decât pentru pictura eroică, adică pentru genul istoric. Portretul însă, ne amintim, aparținea acelor genuri condamnate de David, care nu meritau să ocupe singura activitatea unui artist. El însuși le pictase uneori cu plăcere, isbutise să lase chiar câteva capodopere, dar nu le iubea.

Gérard însă simte atracție pentru acest gen. Încearcă și tablouri istorice, printre care scena dintre Amor și Psyche, când Amorul, sărutând pe Psyche, o deșteaptă la viață; dar curând renunță la ele.

În tinerețea sa, Gérard ilustrase unele cărți. În vremea aceea cartea ilustrată este mult prețuită de lectori. El colaborase astfel la antologiile cu poezii în sentiment alexandrin, grecești sau franceze, și între altele, făcuse vignetele pentru cunoscuta poemă a lui La Fontaine, Psyché. Așa îi vine ideea să treacă dela vigneta la tablou, și pictază „Amor și Psyché”. Figurile dau exact impresia unor figurine de vitrină. Criticii și el însuși nu sunt mulțumiți de tablou. De aceea, Gérard se întoarce la portret. Recunoaște el însuși, împreună cu cronicarii ziarelor, o răceală în execuția lipsită de farmec, deși tabloul, din pricina desenului precis și a atitudinii grațioase a celor doi adolescenți, pare ieșit dintr'un fel de primitivism, în legătură cu ceea ce criticii numeau „tipuri estruce”, adică cu desenele de pe vasele grecești, care se credeau atunci a fi etrusce.

Portretul era atunci foarte căutat. Se putea deci presupune, din partea celui care-l practica, că în chipul acesta va găsi mai repede amatori. Tablourile mari, compozițiile cu multe personaje, de dimensiuni vaste, erau totdeauna comandate de stat și instalate în clădirile publice. Particularilor le rămânea mai ales genul mai intim, portretul. Gérard îl adoptă și se specializează mai ales în portrete de femeie. Figura feminină, vestmintele ei, îl atrăgeau mai mult decât bărbatul, deși ne găsim într'o epocă în care bărbații se îmbrăcau în costume hotărît mai plăcute decât cele de azi. Totuși, femeia oferea un model mai atrăgător, cu atât mai mult cu cât ea se preta, poate și sub influența picturii engleze, la un decor rustic, la vederi din parcuri, cu pâraie, cu stânci, cu boschete, etc., după cum vom vedea.

Gérard avea obiceiul, înainte de a întreprinde o operă importantă, să facă o schiță, pentru a fixa atitudinea cea mai potrivită per-

soanei reprezentate. În schițele acestea — din care unele s'au păstrat — se vede adevărata natură a artistului, mai mult decât în operele definitive, executate mai cu aplicație, ceva mai târziu. În primele există o spontaneitate, ceva așa de viu, de sincer și de plăcut în execuție, încât zi sunt apreciate poate chiar mai mult decât operele definitive.

X Pierre-Narcisse Guérin (1774—1833) nu e propriu zis un elev al lui David, ci, elevul unui atelier rival. Toată lumea, mai ales după Teroare, este bucurasă să se sustragă acțiunii lui David. Astfel unii artiști, despre care am mai vorbit, își închipue că ei reprezintă adevărata tradiție a secolului al XVIII-lea, care nu trebuia să moară, și care, din punct de vedere pictural, era superioară teoriilor lui David. Așa este, între alții, Régnault, al cărui elev este Guérin. În acest atelier se ascunsese ultimele



Fig. 55. — Girodet: Diana și Endymion (Luvru).

urme ale academismului secolului al XVIII-lea, mai ales în felul în care era înțeleasă anatomia figurilor și coloritul unui tablou. Totuși, Guérin e un om inteligent; el își dă seama de superioritatea lui David și devine discipolul acestuia.

Guérin mai are și o altă însușire, la modă printre Francezii acelor vremuri: îi place teatrul. Sub Imperiu, teatrul francez are norocul să numere câțiva excelenți actori. Guérin, care aspira să picteze scene celebre din istoria veche, scene pe

care le întâlnea în autorii lui favoriți, își dă seama că mergând la teatru și văzând interpretate de actori de geniu una sau alta din temele ce-l preocupau, va avea ast fel înaintea ochilor cele mai frumoase modele, pe care și le-ar fi putut procura, realizate de ființe de o inteligență superioară, care se identificaseră cu eroii. Guérin ajunge astfel un asiduu vizitator al teatrului, unde ia note, pe care le transpune apoi, în compozițiile pe care le destină pânzelor sale.

Guérin are un atelier, în atelierul său — tocmai din pricina inteligenței și a spiritului liber și inventiv, de care dă dovadă — în loc să înăbușe originalitatea celor mai dotați dintre elevi, îi lasă să se manifeste liber. El are norocul să aibă sub sine, pe Delacroix și pe Géricault. Și, lucru ciudat, și aceștia, amândoi, sunt mari admiratori ai teatrului. Și unul, și celălalt merg la spectacole și iau schițe pentru tablourile lor de mai târziu.

Faptul că Guérin este un om de o inteligență superioară, are și

o altă consecință: într'un tablou, el dă mai ales atenție acelei însuși cea mai în legătură cu inteligența, adică compoziției. Nici un alt pictor al vremii nu-l întrece, când era vorba să așeze personajele într'o scenă.

Unul din primele tablouri ale lui Girodet reprezintă pe Endymion și Diana. Endymion, un foarte frumos păstor, fără să știe este iubit de Diana. Dragostea aceasta dă naștere la mai multe episoade, care, bine înțeles, se petrec noaptea. Luna, adică Diana, sub forma de raze, vizitează pe Endymion adormit, ori de câte ori are ocazie. Girodet ne înfățișează scena în care, printre crengile arborilor, razele lunii se coboară și ating fața și bustul ciobanului, cu complicitatea Amozului, care dă la o parte tufișul și face loc luminei. (Fig. 55).

Aceasta este fabula. Girodet imaginează unul din acei tineri



Fig. 56. — Girodet: *Inmormântarea fecioarei Atala* (Luvru).

efebi, a căror descripție am făcut-o ceva mai sus. El răspândește pe trupul acestuia lumina, cu subtilitatea unui pictor perfect cunoscător al școlii lui Leonardo da Vinci.

Girodet, în acest tablou, este evident sub influența lui Canova. Inmormântarea Atalei este însă inspirată de Chateaubriand. Impresionat de lectura acestuia, dar fără să fi renunțat la concepția estetică a lui Canova, Girodet a imaginat această scenă, în care Atala, un pendant al lui Endymion, reprezintă tipul de adolescentă nubilă. Decorul, ca și sentimentul, sunt romantice; concepția formei a rămas clasică. (Fig. 56).

Umbrele războinicilor francezi este titlul uneia din operele cele mai pătrunse de romantism ale lui Girodet, inspirată din Ossian. Napoleon, admirator al acestui poet, comandase pentru unul din pala-

tele sale o pictură decorativă, derivată din unele din poemele bardului. Girodet imaginează pe Fingal și pe Odin primind în raiul lor nordic pe eroii francezi, care se distinseseră în războaiele Republicii și ale Imperiului.

Pictura aceasta, compărată cu oricare din pânzele lui David, dă impresia că se găsește pe un cu totul alt teren. Aceasta a fost și părerea lui David însuși. Când Girodet îi arată tabloul, profesorul său îi răspunde politicos că nu-i în stare s'o priceapă; dar, ieșit de acolo, are neted impresia că fostul său elev a înnebunit, atât e de scandalizat de această pictură, în care



Fig. 57. — Gérard:
Portretul pictorului Isabey (Luvru).

din care făcea parte, nu găsește apreciere nici în public, nici printre camarazi. (Fig. 58).

Cu totul altfel apare el în portrete, printre care cel al D-nei Récamier și cel al Contesei de Saint Jean d'Angely sunt printre cele mai prețuite. Aici artistul e liber să-și spună impresiile, cu penelul, asupra unei femei frumoase, de un tip plin de „morbidezza“, cu un trecut ceva cam aventuros la curtea Imperială. Dar, aventurile nu speriau pe nimeni în acea vreme. (Fig. 59).

Încă mai reușit, poate mai important, e portretul D-nei Visconti, prezentat în unul din acele decoruri, imitat după pictorii englezi. Peisajul stâncos, apa, boschetele, natura, sălbatică și atât de elocvent ro-

scandalizat de această pictură, în care formele au dispărut cu totul, în care persoanele se evaporază și se disolvă într'un fel de boare luminoasă, care umple întreaga compoziție.

Portretul lui Isabey, este unul din primele portrete ale lui Gérard. Tabloul a plăcut tuturor, poate și pentru că reprezintă pe un artist iubit de public. Deși tânăr, Gérard arată că e capabil să redea o figură în mediul ei zilnic, s'o prezinte sincer, simpatic, fără urmă de afecție și totuși să impresioneze prin naturalitatea ei, prin calmul care se desprinde din înfățișare. În același timp, el reușește o foarte grațioasă imagine de copil. (Fig. 57). Picturile reprezentând copii sunt rareori mulțumitoare. Gérard a isbutit să realizeze aici mai mult decât o încercare încununată de succes: a făcut una din operele capitale ale carierei sale. Demne de admirat sunt și compoziția, și felul în care e distribuită lumina.

Amorul și Psyche, compoziția de gen istoric imaginată de Gérard ca un fel de omagiu adus școalei

mantică, totul ne amintește de marii maestri portretiști din școala engleză, contemporani sau înaintași ai lui Gérard. (Fig. 60).

Guérin este admirat pentru compoziția tablourilor sale. Totdeauna întâlnim la el ceva neașteptat, o invenție grațioasă sau plăcută, care face din rânduirea personajelor în tablou ceva cu totul interesant. Aici el imaginează pe un Marcus Sextus, personaj legendar, întorcân-



Fig. 58. — Gérard: *Amorul și Psyche* (Luvru).

du-se acasă, în vremea proscricțiilor lui Sulla, și găsindu-și soția moartă. (Fig. 61). Ne găsim la sfârșitul Revoluției, care și ea cunoscuse proscricii. Aluzia aceasta era de natură să placă mult unei întregi categorii de oameni, mai ales aceluia care nu prea erau mulțumiți de Revoluție.

Tabloul e compus în cruce: patul cu moarta, orizontal; trupul bărbatului, vertical. Scena se petrece într'o cameră tot așa de simplă și

de sobru mobilată ca și cea din scena Horaților. Pentru ca să corijeze puțin impresia brutală a crucii, trupul fetei se prelungeste spre dreapta. Totul în această pânză ne spune că avem aface cu un artist inteligent, care cântărește orice detaliu al tablourilor sale.



Fig. 59. — Gérard: D-na Récamier (Luvru).

Fedra și Hipolit, ne transportă într'o scenă inspirată de tragedia lui Racine. Iată-ne deci în lumea teatrului, nu numai prin subiect, dar și prin felul cum sunt prezentate, cum fac gesturile și se îmbracă personajele. Ne dăm seama că Guérin, ca să compună această scenă, a pornit dela lucruri văzute în realitate. Și Fedra, și Hipolit sunt în costume de teatru, au fost văzuți probabil la Comedia Franceză. Să analizăm un

moment, din punct de vedere al compoziției, ritmul în care se succed personagiile: verticala pe care o formează trupul lui Hipolit, apoi două linii curbe formate de trupurile lui Tezeu și al Fedrei; la spate doica, aplecată la urechea acesteia. (Fig. 62).

În Enea și Didona, suntem din nou în plin teatru. Compoziția, asimetrică: într-o parte un singur personaj, în cealaltă trei altele, formând un grup armonios. Ceea ce încântă într-o astfel de pânză este mai ales linia onduloasă, care subliniază conturul grupurilor, și care se profilează atât de frumos pe cerul palid al unui oraș oriental. (Fig. 63).

Una din lucrările cele mai dramatice, prin felul în care este lu-



Fig. 60 — Gérard: D-na Visconti (Luvru).

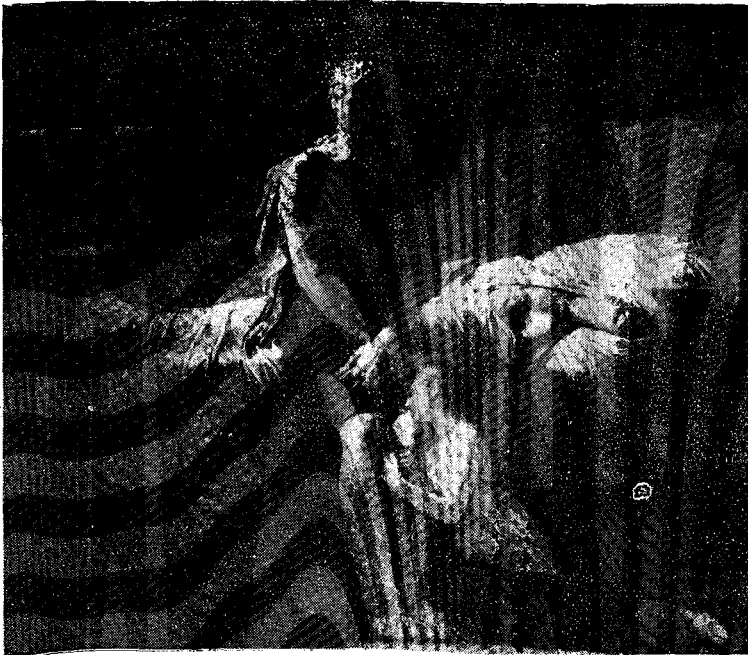


Fig. 61. — Guérin: Intoarcerea acasă a lui Marcus Sextus (Luvru).



Fig. 62. — Guérin: Fedra și Hipolit. (Luvru).



Fig. 63. — Guérin: Enea și Didona. (Luvru).

minată scena și prin subiect, este Clitemnestra. E momentul în care Regina îndemnată, împinsă aproape de la spate de către Egist, se pregătește să înjunghie pe Agamemnon, adormit în camera alăturată. Clitemnestra e în umbră, dar se desprinde pe un perete luminat. Egist, geniul răului, e cu intenție lăsat și el în umbră, în timp ce Agamemnon, imens, e în plină lumină: Unul din tablourile cele mai pe drept admirate din opera lui Guérin. (Fig. 64).



Fig. 64. — Guérin: Clitemnestra. (L'Assassinat)

Evident, și aici amintirea teatrului nuse poate nega. Totul apare ca pe scenă, cu acea distribuție de lumină în care umbra densă este întretăiată de lumini fulgerătoare, cu acele gesturi exagerat expresive, spre a fi înțelese de un spectator mai din fundul sălei

Pierre Prud'hon

În capitolele anterioare am trecut în revistă operele șefului școlii clasice, ale pictorului oficial și atotputernic în vremea Revoluției și a lui Napoleon, apoi pe cele ale elevilor săi imediați sau ale discipolilor, acei pe care obișnuit îi considerăm ca făcând parte din „Școala Imperială“.

Am spus că David, cu toată autoritatea spiritului și prestigiul geniului său, nu reușește să obțină ce a dorit: unificarea completă, totală, a producției artistice în Franța. Și era natural să fie astfel. David uitase un lucru: un artist e cu atât mai mare, cu cât e mai personal, adică cu cât se aseamănă mai puțin cu cei care l-au precedat și cei din vremea lui. Un artist demn de acest nume este prin definiție neconformist.

Printre elevii lui David am constatat astfel germeni de independență, conștientă sau nu. E deci cu atât mai natural să găsim la alții, din aceeași perioadă, dar care sunt și mai departe de șeful școlii prin sentiment și doctrină, o artă deosebită de cea pe care am definit-o în paragrafele trecute.

Focillon, în magistralul său studiu, la care ne vom reporta adesea, consideră pe Pierre Prud'hon ca pe un urmaș al sec. al XVIII-lea. Definiție care dintr'odată deșteaptă în amintirea noastră imaginea plăcută a acelor artiști, contra cărora tocmai se ridicase David și pe care ar fi voit, printr'o trăsătură de condei, să-i suprime. Dela primul contact cu arta lui Prud'hon oricine vede deosebirea dintre el și oricare dintre davidieni. Este, în acelaș timp, ceea ce-l separă fundamental de arta contemporană lui și ceea ce-l apropie de vechea tradiție franceză, de școalele care aduseseră prestigiu și strălucire secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea. În această tradiție, una din temele principale ale picturii, studiul și reprezentarea nudului feminin, luase o dezvoltare și ajunsese la o excelență în expresie cu totul excepționale. Iată o constatare, care nu trebuie pierdută din vedere atunci când analizăm opera lui Prud'hon. Și acesta, în decursul întregii sale cariere, importantă, nu numai prin calitatea, dar și prin numărul operelor, n'a făcut altceva, decât să adauge o notă nouă și extrem de seducătoare la felul francez de a interpreta nudul.

Se naște la 1758 și moare, relativ tânăr, la 1823, în vremea Restaurației. Ceea ce-l caracterizează în primul rând, e o impresionabilitate de sensibil, asupra căruia viața, cu sbuciumul ei, cu neprevăzutul ei, are adesea un efect deprimant. Prud'hon nu e făcut să lupte, să-și croiască drum cu forța; e o fire mai de grabă pasivă. Întâmplările existenței lasă totdeauna o urmă adâncă asupra caracterului său.

Rămas orfan de mic, e crescut de un preot și ajutat de un episcop. Tânăr, sentimental, delicat fizicește și având nevoie de afecție, el întâlnește o fată de vârsta sa, se iubesc, și se căsătoresc. Cu aceasta începe seria de nenorociri din viața sa intimă. Aventura aceasta se putea întâmpla oricui, dar femeia pe care el o luase din datorie, era nedemnă de sacrificiul lui. Rea, cheluitoare, iubind cearta și gâlceava, ea face din viața soțului ei un adevărat infern. Ne putem închipui ce însemnează pentru un artist un trai zilnic în asemenea împrejurări. Totuși, el lucrează și lucrând atrage asupra sa atenția Statelor generale din Burgundia, un fel de consiliu județean, care se întrunea la Dijon. Ele îl trimit ca bursier la Roma.

Burgundia este una din provinciile cele mai bogate, mai prospere și mai importante din Franța. Acolo se găseau vile celebre, izvor de venituri imense, iar istoria provinciei, făcea din ea o egală provinciilor ce aparțineau Regelui Franței. Cine nu-și aduce aminte de enorma influență pe care ducele Burgundiei o exercită în timpul războiului de o sută ani? Și el un suveran, la un anume moment, îndrăznește să pună chestiunea: cine reprezintă Franța adevărată, el sau Regele dela Paris? Cu un asemenea trecut, Burgundia a fost totdeauna preocupată să-și croiască o viață culturală pe cât posibil tot așa de ridicată ca și cea dela Paris. Și fiindcă Academia din Paris trimitea bursieri, care să studieze la Roma, și Dijon face același lucru. Spre norocul lui și-al artei, Prud'hon obține bursa de studiu la Roma.

La Roma, existau colecții de artă atât de bogate și de variate, dacă ne gândim la toți artiștii care se succedaseră, dela primitivi până în sec. al XVIII-lea, încât oricare ar fi fost înclinările și temperamentul

cuiva, își putea găsi un model fericit, dela care să se inspire. Lui Prud'hon îi convin mai ales doi dintre artiști, care trăiseră la scurt interval unul de altul: Leonardo da Vinci și Correggio. Amândouă aceste genii, au o trăsătură comună, care răspunde și la anume însușiri, ce existau în Prud'hon însuși: o sensibilitatea feminină și o concepție destul de asemănătoare despre calitățile unei opere pictate. Ei tind amândoi la tablouri care să impresioneze prin nota grațioasă și dulce, prin jocul umbrelor și luminilor, adică prin clar-obscur. Și unul și altul construiesc figurile parcă mângâindu-le, le modelează în alb și negru, cu tranziții delicate dela o nuanță la alta. Prud'hon adoptă și, el această metodă.

Se întoarce dela Roma în 1789, la vârsta de 31 de ani. În vremea aceea, artiștii se manifestau de foarte tineri. Prud'hon, prin urmare, nu pare să fie un pictor precoce sau—dacă vrem—nu e grăbit să facă dovada precocității sale. Dar, dacă ne gândim la viața pe care-o dusese, avem explicația întârzierii sale relative. Acum el era deplin format, ajunsese să știe ce vrea, dorea să aibă numai ocazia de a-și arăta posibilitățile, sub imperiul celor doi maeștri din secolul al XVI-lea.

În Paris, el întâlnește un alt mediu decât cel italian. Oamenii se găesc în preajma Revoluției și aceasta se simte pretutindeni, mai ales în capitală. Prud'hon n'are nici energia, nici convingerile tari ale lui David. Acesta, în momentul în care devine conștient de tendințele Revoluției, se aruncă în mijlocul ei, se lasă dus de ea, cu atât mai repede, cu cât aceste tendințe corespundeau cu firea sa intimă. N'are de cât un gând: să realizeze o pictură demnă de timpurile mărețe în mijlocul cărora trăia. Prud'hon, din contra, e cuprins de un fel de sfială, se închide în sine și devine din ce în ce mai rezervat. Sărac cum era, nu reușește totdeauna să-și câștige existența, mai ales că avea nevastă și copii. Face orice, în domeniul desenului și al picturii, numai să poată să-și susțină familia. Incepe cu ilustrarea de cărți, pentru un mare editor parizian, Firmin Didot.

Ilustrația de carte de sigur o artă minoră, nu se poate compara nici cu sculptura, nici cu pictura, nici cu arhitectura; dar ea, în anumite epoci procură unui cerc important de oameni o mare mulțumire estetică. Secolul al XVIII-lea francez mai ales o dusese la o înălțime, pe care n'c cunoscuse decât poate în sec. XVI-lea, dar și atunci sub o altă formă. Fiind că, pe când în sec. XVIII se prefera pentru ilustrarea cărților gravura în apă tare și în metal, în sec. XVI, se făcea uz mai ales de gravura în lemn. Există deci o tradiție în această artă, iar tradiția era legată de-o anume tehnică. În acest domeniu însă, influența lui David pătrunsese foarte puțin. Din această pricină, Prud'hon are la dispoziția sa un domeniu în care este complet liber. El poate executa gravura ilustrativă absolut cum o înțelegea. Dar cum o înțelegea? El era mai ales pătruns de vraja antichității de antologie—adică de ceea ce antichitatea crease în epoca alexandrină. În această antichitate de antologie el descoperea subiecte delicate, cu o doză destul de simțitoare de sensualitate, alegorii, pentru reprezentarea cărora avea nevoie să redea trupul femeiesc. El își face încă o specialitate din acele teme ce aminteau de decorațiile din Pompei, pe atunci foarte la modă.

Dar, prin aceste preferințe, el se întoarce la arta sec. XVIII, ca sentiment, ca inspirație, ca fel de tratare, ca importanță ce o acordă alegoriei, de care se servește însă într'un chip mult mai personal, cu ecouri din descoperirile făcute în timpul șederei în Italia, prin contactul cu Leonardo da Vinci și Correggio.

Desenează mult, și desenele sale sunt foarte admirate. La Dijon o sală întreagă e plină numai de asemenea opere, ca și la Luvru de altminteri și la Chantilly. În aceste deseneuri mai ales apar calitățile sale esențiale de artist: duioșia și o melancolie voluptoasă. Puțin mai târziu, începe să facă portrete. Dar și aici păstrează aceeași atitudine, același fel de a interpreta o figură prin „sfumato”, adică bazând execuția mai ales pe clar-obscur.



Fig. 66. — Prud'hon: Terpsichora Erato și Amorul.

Dela portret trece la tablouri de mari dimensiuni, tot alegorii. Personajele principale sunt mai ales personificate prin femei, cele mai multe goale. Una din primile sale lucrări, în acest gen, este La sagesse et la vertue descendant sur la terre. Un astfel de subiect, dacă ar fi fost interpretat de un pictor academic, evident că ar fi devenit plicticos și rece. Prud'hon se servește totuși de astfel de subiecte, ca de un pretext, numai și numai ca să execute nuduri feminine. Viziunea lui despre femeie este, în ce privește forma, poate nu prea deosebită de cea a sec. XVIII. De altfel, de-a lungul întregii arte franceze, în orice epocă ne întâmpină admirabile imagini ale trupului femeiesc. La Prud'hon ele sunt delicate, cu pielea catifelată și palidă, cu ceva dulce în înfățișare, fără gesturi brusce, adică în atitudini mai de grabă statice, și luminate ca de raze de lună. Lumina albăstrue și rece, a lunii, răspân-

dită pe un asemenea trup, produce o impresie de mister de supremă distincție. Temele sale sunt, desigur, abstracte. Dar pornesc dela nevoia de-a exterioriza o imagine pe care-o poartă așa zicând cu sine și pe care, din pricina mijloacelor dobândite prin contactul lui cu Italia, din pricina exercițiilor pe care le făcuse în timpul tinereții sale, el ajunge s'o exprime cu maximum de intensitate.

Opera sa capitală e tot o abstracție, o alegorie, de mari dimensiuni, fusese comandată pentru Palatul de justiție din Paris. Astăzi ea se găsește la Luvru: La Vengeance et la Justice divines poursuivant le crime. E una din pânzele strălucite ale sec. XIX.-lea și din punct de

vedere al execuției atât de importantă, încât a ea servit de multe ori ca punct de plecare pentru pictori de naturi foarte diferite. Géricault, de pildă, a copiat-o, el violentul și răsvrătitul, și mai târziu, Grigorescu însuși a copiat-o și el.

Prin tablouri, prin desene, prin ilustrații de cărți, Prud'hon se face din ce în ce mai cunoscut. Numele lui pătrunde până la curtea imperială, unde, bine înțeles, David trona. Dar, alături de David pictorul oficial al lui Napoleon, își găsește întrebuințare și Prud'hon, care place Iosefinei și mai târziu Mariei Luiza. Prin ele, artistul își câștigă un loc invidiat în arta franceză.

Desenează fel de fel de proiecte mai puțin importante decât tablourile sale, destinate membrilor familiei imperiale și micului rege al Romei. El a executat, de pildă, leagănul acestui copil ilustru, apoi



Fig. 66. — Prud'hon: Iosif și femeia lui Putifar.

ornamente de mobile, proiecte de decorații de camere, etc., fiindcă și Napoleon, și Josefina întrebuințau pe acești mari artiști pentru lucrări care astăzi ar părea nedemne de penelul lor. Dar pe acea vreme ele erau mult apreciate și tocmai din această pricină întâlnim poate cea unitate desăvârșită, care caracterizează „le style empire”, adică stilul lui Napoleon I.

Către 1809, Prud'hon face cunoștința unei pictorițe franceze, care venise din atelierul lui Greuze, ca să ia lecții cu el: Constance Meyer. Nu era o femeie frumoasă, nici foarte tânără, dar avea ceva atât de plăcut și de dulce în înfățișare, încât Prud'hon, simțitor totdeauna la aceste însușiri, se amorozează de ea și sfârșesc prin a trăi împreună. Vă puteți închipui ce izvor de scandal și de mizerii în traiul cu soția lui, până ce aceasta moare, nebună.

Constance Meyer, toți contemporanii o spun, a fost desăvârșită în atitudinea ei față de Prud'hon. A fost pentru copiii lui o

mamă mult mai adevărată și mai iubitoare decât propria lor mamă. Și, cu tot aspectul neregulat al legăturilor lor, ea a fost de o discreție care-a impus respectul tuturilor. Dacă ne oprim la aceste detalii, este că e vorba de un artist, asupra căruia ele pot avea repercusiuni. Au avut urmări scēnele infernale ale soției, vor avea urmări și viața plăcută, pe care i-o crease Constance Meyer, ca și sfârșitul tragic al acesteia. Ea ține atât de mult la legătura cu Prud'hon, încât își închipue, cu firea ei neliniștită, că are să vină o vreme când va îmbătrâni și Prud'hon n'are s'o mai iubească. Se omoară de desperare, în 1821.



Fig. 67. — Prud'hon: *M-me Anthony (Lyon)*.

Prud'hon avea 53 de ani. Profund atins de această tragedie, trăește încă 2 ani, o viață îndurerată, cu gândul totdeauna la aceea care se omorase pentru el și moare, s'ar putea zice, de durere, la 1823.

Deși toate întâmplările acestea au teribile repercusiuni asupra lui Prud'hon, totuși, omul, cu o simțire atât de delicată și atât de impresionabilă, nu ne-a lăsat o operă în care să domine tristețea. Ceea ce apare în primul rând în tablourile sale este un fel de voluptoasă melancolie, care a făcut pe critici să-l numească Correggio francez. Singura notă de tristețe copleșitoare, este după moartea Constanței Meyer, când

pictează una din pânzele cele mai patetice dela începutul sec. XIX : un Christos pe cruce.

Trecând în revistă câteva din lucrările sale mai caracteristice, la început găsim opere care, prin titlu și prin sentiment, sunt asemănătoare cu cele de la finele secolului al XVIII-lea. *La Famille Malheureuse*, pictată cam la începutul carierei, atunci când artistul nu ajunsese să-și definească însușirile, nici în ce privește concepția, nici în ce privește execuția. Se simt totuși în ea germeii artei sale viitoare. Concepția : foarte aproape de scenele sentimentale și nițel teatrale ale lui *Greuze*. Ca și la *Greuze*, subiectul e luat din viața desmoșteniților ; tot ca la



Fig. 68. — Prud'hon: M. Anthony. (Dijon).

Greuze anecdota joacă rolul principal ; ea trebuie să povestească și să emoționeze. Chiar de atunci începuse să apară detalii de execuție, pe care Prud'hon le va duce mai târziu la perfecție : accentul pus pe lupta dintre lumină și umbră, pete puternice de lumină modelează figurile, alături de pete de umbră, cu tranziții gradate dela unele la altele, adică tocmai ceea ce constituie clar-obscurul. Pentru ca să dea o justificare acestui procedeu, el își închipue scena într'o mansardă, unde lumina vine, puternică, de sus, din stânga.

Prud'hon a fost un incomparabil desenator, am spus-o mai

ales în figuri, care aminteau de scenele dela Pompei ori de teme din epoca alexandrină.

În Terpsichora se vede nu numai darul lui rar de desenator, dar și tipul feminin către care se simte în deosebi atras. Grația lui desăvârșită îl apropie de arta secolului al XVIII-lea, poate cu ceva mai delicat în simțire, mai sincer, mai tandru decât în arta unui B o u c h e r,



Fig. 69. — Prud'hon : Impărăteasa Iosefina. (Luvru).

un sensual cu dedesubturi nițel echivoce. Sensualitatea nu lipsește nici aici, dar e învăluită de un sentiment mult mai pur. Pe de altă parte, privind capul acestei figuri, ne dăm seama și de trăsăturile pe care el le preferă într'o figură feminină. Îi plac acele femei, la care ochii sunt nițel depărtați unul de altul, la care pometele sunt ceva mai reliefate. E un detaliu pe care-l putem observa aici și pe care îl vom

întâlni de multe ori în operele sale. Felul în care el luminează tabloul accentuează încă această conformație a figurii. (Fig. 65). Încă mai frumos, de o artă extrem de rafinată este desenul *Joseph et la femme de Putiphar*, unul din cele mai cunoscute și mai pe drept admirat din cele rămase dela Prud'hon. (Fig. 66).

Prud'hon, în cursul carierei sale, a executat multe portrete. Două din ele, excepțional de bune, se găsesc astăzi, unul la Dijon, altul la Lyon: D-na și D-l Antony. În portretul de femeie avem mai degrabă un portret de familie. Poate că din punct de vedere al compoziției



Fig. 70. — Prud'hon: *Psyche răpită de Zefiri*. (Luvru).

s'ar putea face oarecare obiecții ; grupul principal, mama și copilul mic, sunt delicioși. Nu prea pricepem însă ce face celălalt copil, care iese oarecum din compoziție. Am putea foarte bine să ne închipuim tabloul tăiat așa ca să-l excludă și întregul ar câștiga în unitate. Tot aici se simte nevoia lui Prud'hon de a exagera anume detalii, pentru ca să ajungă la conformația feței, care probabil îi plăcea în deosebi.

Felul de tratare amintește mult de picturile asemănătoare din sec. al XVIII-lea, cu care am găsit artistului atâtea analogii (Fig. 67 și Fig. 68.) Mai important, poate și prin personajul reprezentat, este al Josefinei.

A imaginat-o în grădina castelului dela Malmaison, locuința ei preferată. Faptul de a fi așezat modelul în mijlocul unui parc nu e nou. L-am întâlnit atât la Gros, cât și la Gérard. Este ceea ce dă acestei opere un vag parfum englez. Ori de unde ar veni sugestia, portretul reprezintă un punct culminant din arta franceză. Mai întâi decorul plin de poezie: copaci puternici, ascunzișuri, crengi și frunze, pictate așa cum le va înțelege mai târziu marele peisagist Corot. Apoi, pe planul întâi, *Impărăteasa*. Un desen impecabil și-o atitudine care pune în valoare, și frumusețea feței, și statură ei. *Josefina* era creolă, din



Fig. 71. — Prud'hon: *Justiția divină urmărind crima.* (Luvru).

Martinica, adică o Franceză în sângele căreia era și puțin sânge negru. Ca toate femeile din această regiune și de această rasă, ea avea când explozii de sentimente, când perioade de lenevire, o nevoie de complet repaos, spiritual și fizic. Prud'hon a pictat-o într'unul din aceste momente de calm. Cu moda particulară a timpului, care urcase mijlocul taliei până sus de tot, ceea ce lungea peste măsură gambele și coapsele, ea ar fi părut prea înaltă.

Ca să taie forma prea prelungită a gambelor, artistul întinde

peste genuchi un șal oriental, foarte la modă în acea vreme. Totui contr'oe astfel ca să ne dea despre Josefina, femeie superioară, însă mai ales „femeie”, imaginea cea mai seducătoare. (Fig. 69).

Fabula „Ămorul și Psyché” a fost deseori tratată de artiști. Prud'hon a imaginat pe Psyché adormită, în cea mai grațioasă atitudine, cu un trup într'adevăr perfect, însă abea format, ca cel al unei copile purtată în aer de zefiri. Tabloul e foarte puțin colorat, văzut sub o lumină lunară. (Fig. 70).

Tot noaptea el imaginează pe un criminal, părându-și îngrozit victima și căutând să fugă, în la Justice et la Vengeance divines poursuivant le crime. Justiția și Răsbunarea îl opresc însă, ca să-și dea seama de faptele sale. Ce este remarcabil în această operă celebră, e mai întâi compoziția: Sus o curbă care mărginește pe cele două genii răsbunătoare, jos o alta, formată din trupul mortului, simetrice între ele. Iar legătura între figura ucigașului și restul tabloului se face prin mâna întinsă a victimei și mâna femeii, care vrea să oprească pe criminal. Printre cele mai splendide imagini din pictura secolului al XIX-lea trebuie numărat și trupul tânărului ucis, pe planul întâi. Prud'hon, ca și Leonardo, face foarte puțină deosebire, ca grație, ca dulceață a formelor moliciune a pielii, între o față tânără și un adolescent, cum este cel de aici (Fig 71).



Fig. 72. — Prud'hon : Răstignirea lui Christos.

Răstignirea Domnului este ultima lui lucrare. A executat-o după moartea Constanței Meyer, atunci când abătut și singur avea nevoie să găsească un sprijin în religie. Ca un ultim omagiu adus iubitei sale, se zice că Maria Magdalena a fost imaginată cu trăsăturile Constanței Meyer (Fig. 72).

Theodore Gericault.

Théodore Géricault, pictorul de care ne vom ocupa în această parte a capitolului, e unul din artiștii tipici ai acestei perioade de tranziție. În el temperamentul, deci impulsul romantic, se silește să ajungă la un echilibru cu educația tradițională, adică bazată pe clasicism.

Știm din corespondența artistului și din mărturiile lăsate de contemporari că el avea o mare admirație pentru David. Dar, în același timp, că el era un copil spiritual a lui Gros poetul epic al războaielor lui Napoleon, că fusese chiar remarcat cu elogi de acesta, ceea ce denotă o afinitate între unul și celălalt, și, ceea ce este mai interesant, că el era considerat ca un maestru și ca un precursor de către Delacroix și de toți pictorii romantici, abia ceva mai tineri decât el, făcând prin urmare tranziția între epoca lui David și cea a lui Delacroix. Deși nu putem spune despre el că e un adevărat romantic, din orice punct de vedere vom privi romantismul, va trebui să ținem seamă de personalitatea lui Géricault. Ca și Precursorul, el n'a formulat evanghelia romantică, ei a netezit numai calea pentru înțelegerea și aprecierea crezului, celor care vor veni după dânsul.

Cu această ocazie, cred că e util să răspundem la o chestiune, care ne va ajuta să înțelegem ceea ce va urma: În ce constă cu adevărat romantismul, în această perioadă nesigură? În teorii? De sigur, nu. De multe ori între partizanii clasicismului și cei ai romantismului, din punct de vedere al ideilor, al dogmelor, al legilor estetice cărora pretind că se supun, deosebirea este destul de neînsemnată: o nuanță și atâta tot. Dacă i-am crede pe unii și pe ceilalți, fără să le cunoaștem operele, am fi înclinați să conchidem că se aseamănă, sau cel puțin, că deosebirile dintre ei nu sunt fundamentale. Totuși, imediat ce trec la realizări, diferențele apar izbitoare și incontestabile. Să luăm un exemplu, urmând în aceasta pe Focillon, în a sa Istorie a picturii în secolul al XIX-lea: Bonington, marele artist englez dela începutul secolului — și el mort tânăr, ca și Delacroix — a făcut o pictură care, după subiect, este absolut identică cu cea pe care o practicau acei dintre elevii lui David, pe care urmașii și chiar unii contemporani îi numeau, puțin în ironie, amatori de stil „trubadur”. Pictorii aceștia se inspiră adesea din istoria Franței, o istorie anecdotică, din vremea Renașterii și chiar a Evului Mediu. Regii Franței mai populari, anumite momente din viața lor, constituie tema de predilecție din lucrărilor lor. Exact aceleași teme le întâlnim și la Bonington. Și totuși, o știm astăzi, Bonington e un pictor romantic. El este prietenul lui Delacroix și adesea inspiratorul acestuia, căci el este cel care dă marelui său contemporan anume sugestii, îl familiarizează cu anume tehnice, de care acesta s'a servit mai târziu, ceea ce Delacroix recunoaște foarte cinstit în corespondența și jurnalul său.

Prin urmare, pentru o anumită categorie de pictori, romantismul constă mai puțin în subiect, decât în execuție. Există un fel de a con-

cepe pictura, de a o practica, ce se poate numi „romantic“, în afară de orice alte considerații. Această tendință romantică în plin clasicism, când prezența lui David intimidează pe toți cei care doresc să dea curs liber temperamentului lor, înseamnă în realitate o întoarcere la pictura așa cum o practicaseră genurile mari ale vremilor trecute. Desenul, compoziția, felul de a pune culoarea sunt deosebite de cele pe care le întâlneam în tablourile lui David, adică în cele considerate, și de acesta, și de public, ca singure serioase, nu în celelalte, în portrete, în care și el se lasă târît de natura sa intimă. Mai ales felul în care era așternută culoarea deosebea pe un romantic de rivalii săi clasici. Romanticii, ca și marii pictori din trecut, doreau să satisfacă în primul rând ochii, nu inteligența; ba încă, s'ar putea zice, chiar și pi-păitul.

Pe de altă parte tușa, felul în care se aplica culoarea cu pensula, avea la ei o mare importanță, pe câtă vreme David recomandase tuturor să se ferească de a lăsa să se simtă urma pensulei pe un tablou. Deaceia, respingând acest punct de vedere, și încercând să analizăm caracterul „tușei“, vom ajunge la constatări surprinzătoare, ori de câte ori e vorba de un romantic. La aceștia, nici chiar direcția ei nu le este indiferentă: unii, de pildă, țin să poarte pensula dealungul formei, adică în direcția conturului obiectului pe care îl reprezintă; alții, o duc în toate direcțiile, ori fac trăsături paralele. Aspectul tușei poate fi apoi zgrobunșos, lins, onctuos, ori culant. Tot atâtea aspecte, care sunt revelatoare despre caracterul picturii și sensibilitatea pictorului.

Gama coloritului, felul cum este amestecată pasta chiar, totul are importanță pentru un pictor clasic. Dacă avea să aștearnă pe tabloul lui un roz, de pildă, n'avea decât să frece împreună roșu cu alb, până căpăta nuanța de care avea nevoie. Această nuanță o întindea apoi omogen, acolo unde era necesar. Un pictor romantic va amestec culorile chiar pe tablou, va pune roșul și albul împreună, le va tritura la voia întâmplărei, albul va pătrunde ca niște vine în roșul purpuriu, și invers, așa că dela o anumită distanță să obțină exact rozul, pe care îl intenționase, de o calitate mai plăcută pentru ochi, mai vibrantă.

Toate aceste detalii și altele multe, în care n'avem posibilitatea să pătrundem acum, au o mai mare importanță pentru deosebirea unei opere romantice de una clasică, decât sugestiile dela stilul statuar, ori inspirația din istoria legendară ori din cea contemporană.

În același timp și paralel cu această întoarcere la pictura „sensuală“, dușmănită de David, descoperim la cei care pot fi bănuți de simpatie pentru romanticism, o dragoste din ce în ce mai mare pentru maestrul din secolele anterioare, când se practica tocmai pictura înțeleasă în felul descris mai sus. Apoi o predilecție pentru viață și actualitate, adică acele defecte pe care David, dela Bruxelles, le critica vehement și cu patos în scrisorile către elevul și urmașul său Gros, atunci când acesta se lăsa antrenat de subiecte contemporane.

Predilecția aceasta pentru ceea ce există și se impune atenției, adică pentru actualitate, predilecție pe care o întâlnim la toți cei contaminați de spiritul romantic, nu exclude nici interesul pentru anume aspecte cu totul excepționale ale existenței noastre și nici chiar pentru

formele monstruoase, ce apar în natură. Da aceea, la ei și'n special la Géricault, întâlnim studii după fragmente de cadavre, după oameni morți, interes pentru formele diverse ale nebuliei, adică pentru înfățișările opuse la ceea ce este viața, în realitatea ei armonioasă și normală. Oamenii aceștia au nevoie să pătrundă adânc în jurul lor și în toate direcțiile, tocmai fiindcă sunt atrași de tot ce există, se simt în unison cu contemporanii lor, li se pare că măbind domeniul picturii vor ajunge să-și dea mai bine seama de existența adevărată, de tot ce e natural și general omenesc. Astfel, romanticii vor întinde până la absurd ancheta lor asupra omului.

Deși am spus că subiectele singure nu determină caracterul unui stil, la Romantici ele devin foarte variate, mult mai variate decât cele la care se opriseră până atunci pictorii clasici. Și, pe măsură ce se lărgeste terenul și se variază temele dela care se inspiră, în aceeași măsură ei caută dacă nu cumva predecesorii lor n'au fost interesați de lucruri identice, pentru ca să vadă în ce sens și-au exprimat impresiile care a fost tehnica lor, care a fost metoda lor de observație, pentru ca să profite de experiența lor.

Și astfel, tinerii încep să devină vizitatorii asidui ai muzeelor. Aici ei învață multe, care mai toate veneau în contradicție cu teoriile lui David, nu ale lui David, autorul frumoaselor portrete sau a lui Marat mort, în bae, ci ale lui David care se inspirase dela legendele și istoria eroică a Greciei și a Romei.

În muzee, tinerii aceștia copiază operele celebre. Delacroix a copiat și el, ca și Géricault, ca și foarte mulți dintre cei doritori să se instruiască, să-și asimileze anume secrete ale măștrilor școalelor trecute. Din nefericire, în dragostea pentru pictura din muzee ei merg așa de departe, încât uită că tablourile pe care le văd acolo, care au fost terminate acum 200 sau 250 de ani, nu mai prezintă exact același aspect pe care-l aveau în momentul când au ieșit din atelierul autorilor lor. Cele mai multe s'au înegrit, din pricină că fel de fel de pulberi fine s'au depus pe suprafața lor, dar și fiindcă multe culori, sub acțiunea luminii, a aerului și a umidității se transformă chimicește. De aceea, tinerii revoluționari luând această patină drept coloritul veritabil al tabloului, îl transportă în lucrările lor. O caracteristică a picturii romantice va fi acea tendință de a vedea în negru natura și de a reda tot astfel o scenă, adică mai întunecată decât în realitate.

Dragostea pentru pictura veche, pe care o resimt toți romanticii tineri, cu această înclinare spre un colorit sombru, e generală la întreaga școală. Ea se transmite dealungul secolului, mai departe, la realiști — Courbet iubește și el pictura întunecată — până la venirea Impresioniștilor care, nemulțumiți cu aspectul tablourilor din timpul lor, reacționează și introduc din nou tonuri proaspete, vii și luminoase în pânzele lor.

Géricault se găsește în fruntea generației sale, dar numai pentru puțină vreme, fiindcă are o viață foarte scurtă; el moare la 33 de ani. Poate și prin faptul că dispăre așa de tânăr și'n chip tragic

- bolnav și nenorocit — figura lui a câștigat și mai mult farmec la ei care s'au ocupat mai târziu de istoria picturii franceze.

Trăește dela 1791, până la 1824. Este precoce, dar nu mai mult ca alți contemporani. Ceeace impresionează în el, încă din copilărie, e temperamentul, natura lui de șef, latura voluntară, un fel de atracție nemăsurată pentru tot ce e forță. Impetuos, el se aruncă orbește în viață, o iubește cu toate plăcerile ei, ca toți cei purtați de un temperament arzător.

După studii mediocre, îndată ce își simte chemarea de artist intră în atelierul unui pictor destul de cunoscut în acea vreme, mai puțin admirat astăzi, Carle Vernet. Ceeace atrăsese pe Géricault către Vernet este faptul că acesta își făcuse un fel de specialitate din scenele cu cai și călăreți. Calul era tocmai unul din subiectele ce pasionau pe Géricault. Ii plăcea animalul acesta așa de frumos prin forma lui, plin de temperament, ca și el, și, de dragul calului, el intră în atelierul aceluia. Iși dă seama însă că între el și maestrul erau mari deosebiri: Vernet iubea calul, dar nu pe cel pe care l'ar fi văzut în maneaj, pe câmp sau călărit de un cavaler impetuos, ci un cal pictat din memorie sau din imaginație. Géricault îl părăsește și intră în atelierul lui Guérin.

Guérin, după cum știm, era un maestru, un pașon — cum i-am zice azi familiar — care făcea o pictură pe care probabil Géricault nu o aprecia prea mult; el avea însă o mare calitate de educator: lăsa pe fiecare cu firea sa, nu intervenea ca s'o schimbe, să dea direcții, care ar fi avut de efect mai târziu să îngrădească personalitatea elevilor mai dotați. Astfel, Géricault, în atelierul lui Guérin, se desvoltă în chip normal în direcția în care îl ducea natura sa.

Dela o vreme îl părăsește și pe Guérin și începe să lucreze singur, atras când de un obiect, când de altul. Mai întâi scene în care rolul principal îl deținea calul. La Versailles, unde se găseau grajdurile regale, el își petrece cea mai mare parte din săptămână, pictând și desenând, acele animale de rasă, foarte frumoase, cu mișcărilor lor, cu coloritul părului lor. La expoziția din 1817, a capodoperelor artei franceze, se putea vedea un grup numeros de cai, de toate culorile, pictați dela spate, adică văzuți dela crupă. Era un lucru cu adevărat impresionant și de o calitate picturală rară. Apoi, el este un vizitator asiduu al circului, unde tot caii îl atrăgeau.

La circ se producea atunci un călăreț italian, Franconi, al cărui nume a pătruns până la noi, așa de minunat își cunoștea mese ia Géricault, este așa de entuziasmat de aceasta, încât se îmbracă ca el, umblă ca el și, fiindcă Franconi avea picioarele în formă de O, din cauza călăriei, Géricault e nenorocit că nu are și el acest defect.

Géricault, în elementul lui, va fi întâlnit întotdeauna la circ, în grajd sau printre soldați, adică printre acele modele, care-i vorbeau mai elocvent de energie fizică, de tinerețe, de forță.

Primul său tablou e un portret al unui ofițer călare, expus la 1812 (Fig. 73). În mărime naturală, el e prezentat în momentul în care, în foculluptei, își întoarce capul și face un semn cu sabia, ca să fie urmat de trupă. Subiecte de acestea nu erau cu totul noi. E sigur că Gé-

ricault se gândise la Gros și la tablourile stălucite, pictate de acesta. Gros însă, în portretele sale, își alesese ca subiect pe Impărat sau pe generalii acestuia, modele contemporane, ce e drept, dar persoane de un înalt rang social. Géricault nu alege: pictează la prima ocazie ce i se prezintă.

Al doilea tablou e un simplu cuirasier, luat dintr'o lume care ar fi făcut pe un șef ca David să se cutremure de indignare. De fapt însă, felul de a picta al lui Géricault din



Fig. 73. — Géricault: Ofițer de vânători. (Luvru).

Ofițerul de vânători nu displace lui David, aflat probabil în bune dispoziții. Pentru acest tablou, Géricault câștigă medalia de aur. Ne putem lesne imagina însemnătatea, pentru un tânăr de 21 de ani, a celei mai înalte recompense a Salonului din Paris!

Dar, nici acest succes nu l'a mulțumit destul, căci era foarte ambițios. El ar fi voit ca tablourile sale să fie cumărate de Stat. Disperat apoi pentru o dragoste neîmpărtășită și doritor să se mai cultive, pleacă în Italia, la 1816. Acolo el face două descoperiri senzaționale, amândouă convenind temperamentului său: prima, pictura lui Michel Angelo. Ni s'au păstrat scrisorile pe care le trimite prietenilor, imediat după ce văzuse Judecata din urmă din Capela Sixtină. Rămâne înmărmurit. Acea „terribiltă”, de care vorbeau toți ad-

miratorii lui Michel Angelo, face o adâncă impresie asupra lui. Își dă seama că un geniu adevărat, care însă avea cam aceleași preferințe și un temperament înrudit cu al său, ajunsese să exprime exact, complet, definitiv, ceea ce el însuși simțise. A doua descoperire este aceea a lui Caravaggio. Acesta îi arătase posibilitatea de dramă obținută într'un tablou numai și numai cu ajutorul luminei. E o descoperire, pe care Géricault n'o va uita niciodată.

Și când se găsea mai adânc sub impresia lui Michel Angelo și Caravaggio, i se întâmplă să asiste la o scenă caracteristică din

Roma acelei vremi: la cursa de cai berberi, din timpul carnavalului, pe Corso din Roma. adică pe strada lungă și îngustă, care traversa orașul din Piața Veneția la Piața Poporului. Intr'o zi anumită din carnaval, țărani din jurul Romei veneau cu cai împodobiți cu panglice și flori și dresați în așa fel, ca singuri, fără călăreți, să se ia la întrecere dealungul străzii, dela un capăt la altul, într'o cursă nebună. Această cursă constituia o mare sărbătoare pentru întregul oraș: popor, aristocrați și prelați. Nu e greu să ne închipuim momentele esențiale ale acestui eveniment: mai întâi, aspectul pitoresc al mulțimii romane, care freamătă, și se agită, ca orice mulțime meridională. Apoi femei frumoase, bărbați în costumele încă destul de împodobite dela începutul secolului al

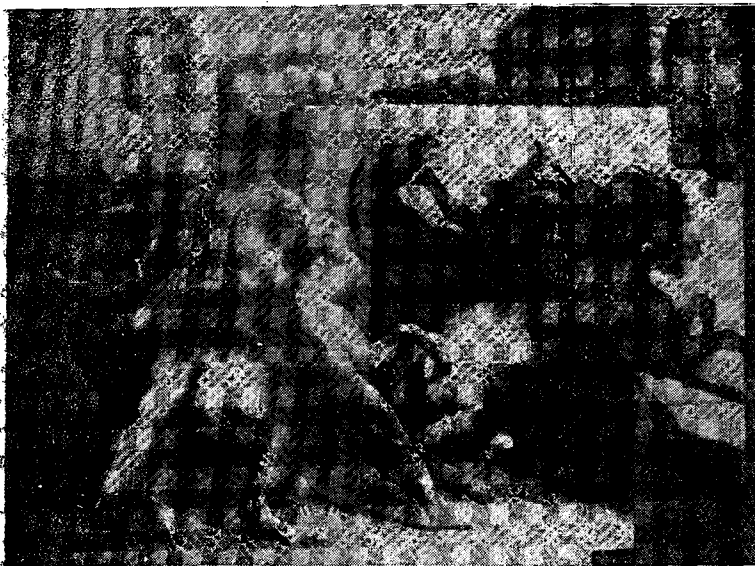


Fig. 74. — Géricault : Cursa cailor Berberi. (Luvru).

XIX-lea, țărani abia stăpânind caii, care tremură, se cabrează, bat din picioare, nerăbdători ca să pornească. Se dă semnalul; caii se aruncă înainte, trec ca fulgerul, se opresc la bariera, care limita ultima porțiune a stradei. Géricault asistă la acest spectacol, fascinat de ce vede, îmbătat de plăcere. Ce subiect admirabil de tablou, și cât de nou! Pornește dela ceea ce vede, dela spectacol așa cum se prezentase în realitate, apoi îl reduce din ce în ce (Fig. 74), până când ultimele schițe ne arată cursa cailor desbrăcată de tot ce-ar fi putut s'o situeze în timp și spațiu, de tot ce era contingentă, devenită un fel de exercițiu ideal, în care animale și tineri din cei mai frumoși se amestecau, ca într'un tablou de Poussin. Tabloul definitiv, pe care începuse să-l schițeze, nu s'a păstrat, dar ar fi fost una din lucrările mari dela începutul secolului al XIX-lea.

Intors la Paris, puțin timp după ce ia contact cu prietenii pe care-i văzuse cu câțiva ani înainte, toată lumea vorbește de un eveniment tragic, care se întâmplase din pricina neglijenței unui căpitan de vapor, protejat de autorități. E vorba de așa numitul naufragiu al corăbiei Meduza. Această corabie pornise din Franța în spre Senegal, încărcată cu vreo 140 de persoane, mai ales funcționari care trebuiau să-și ocupe posturile în colonii sau cu membrii familiilor acestora. Pe drum, vasul nu mai poate să plutească și toți călătorii sunt coboriți într-o barcă din acelea, care se aseamănă cu plutele noastre, numită „radeau“. Transportați acolo, ei sunt lăsați în voia soartei, încât trec prin cele mai teribile încercări care se pot închipui: lipsă de alimente, de apă, vânturi, furtuni, până ajung de se mănâncă unul pe altul, trăgându-se la sorți. Când sunt salvați, din cele 140 de persoane nu mai rămăseseră decât vreo 19, toți ceilalți muriseră. Natural, apar atacuri prin presă contra guvernului, de unde revoltă în opinia publică, etc.

Géricault se gândește că un tablou reprezentând scena cu naufragiul de pe „Meduza“ ar putea avea succes, tocmai fiindcă cece se întâmplase pe mare, în acea nenorocită împrejurare, izbise așa de mult imaginația publicului contemporan. Pe de altă parte, el își dă seama că în felul acesta ar putea reprezenta două lucruri care-l interesau în deosebi: nuduri și oameni epuizați de privații și oboseală, aproape muribunzi. Două sunt temele care fac mai ales apel la sentimentele de om și la talentul de artist al lui Géricault: forța, exprimată în trupuri desăvârșite și atletice, în mișcări violente, forța mai ales opusă unei puteri fizice căreia cea dintâi rezistă cu succes; transformările pe care boala și moartea pot să le aducă în înfățișarea și anatomia omului. Naufragiul Meduzei i se pare un prilej bine venit ca să arate confrăților tot ce dobândise din contactul cu arta mare italiană și în special cu Michelangelo și Caravaggio.

După obiceiul său, Géricault începe cu studii peste studii, până să se pregătească să atace compoziția definitivă, cu atât mai mult cu cât el dorea ca această operă să fie de foarte mari proporții. Le radeau de la Méduse ocupă azi aproape un perete întreg într-una din sălile Luvrului. Alături de Nunta dela Cana a lui Veronese și câteva alte pânze, ea este una din cele mai vaste din câte s'au pictat vreodată.

Studiile acestea el le îndreaptă în două direcții: mai întâiu, alegerea momentului pe care să-l redea în opera sa. Putea de pildă să reprezinte pluta aceea mergând în voia valurilor, cu oamenii îndurerați, unii bolnavi, alții morți; putea încă să reprezinte momentul în care ea se desparte de corabia care începuse să fie atacată de valuri; putea în sfârșit să reprezinte momentul în care cei de pe „Meduza“ văd la orizont o altă corabie, care să-i salveze.

Schițele, evident, sunt mai întâi studii de compoziție. Vin apoi studiile de detaliu, care au și ele o mare importanță. El era prieten cu un intern al spitalelor din Paris. Acest intern poate să-i procure fragmente de cadavru din sălile de disecție. Timp de câteva luni Géricault nu face altceva, decât să picteze capete tăiate, mâini, picioare sau alte părți ale corpului, ca să-și dea seama, pe deoparte de anatomia lor cât mai exact posibil, apoi de transformările care apar la su-

prafața pielei și chiar în interiorul acestor fragmente umane, ca un mare a morții și a putreziciunii. Veți zice poate: ce idee bolnăvicioasă! Se poate: fapt este că pictarea elementelor morții, a transformărilor ce ea aduce în constituția fizică și'n aspectul unui trup uman, îl interesează în primul rând pe pictorul nostru. După ce se pregătește astfel el se oprește ca moment demn de exprimat la mișcarea ce se întinde printre naufragiați, dela un cap la celălalt al plutei, la reacțiile lor psihice, atunci când apare la orizont vasul salvator. Compoziția e în piramidă, ceea ce nu ne duce prea departe de felul cum procedau chiar și artiștii clasici. Maniera de tratare e mai de grabă barocă, amintind în mare parte de Judecata din urmă a lui Michel Angelo, pe care-o admirase atâta la primul său contact cu arta italiană. Evident, marile compoziții ale lui Gros: Ciurmații dela Jaffa, Lupta dela Eylau, nu sunt străine de felul în care tânărul pictor vareda atitudinile celor de pe „Meduza” (Fig. 75).

O astfel de artă, cu îndrăznețiile ei, este foarte mult pe placul celor tineri. Din contră, ea e rău văzută de cei mai în vârstă și Ingres, de pildă, care simțea în junele artist germanii unor tendințe cu totul opuse alor sale, se spune că a fost așa de revoltat, încât a exprimat dorința să vadă cât mai repede departate din expoziție și duse în vreun pod această „scenă de masacr”. cum o numea el, și pe cei doi „flăcăi”: ofițerul de vânători și cuirasierele, pe care-i cunoștea din Salcanele anterioare. Astăzi, tabloul s'a înnegrit, din pricină mai ales că Géricault se servise de bitum. Ca să ne dăm seama de impresia ei asupra contemporanilor, trebuie să ne închipuim compoziția cu tonalitatea caldă și răsunătoare, ca un sunet de fanfară, cum era în vremea când a expus-o autorul ei.

Face mult sgomot, evident, dar artistul are o decepție: lucrarea nu



Fig. 75.- Géricault: *Le radeau de la Méduse*. (Fragment). (Luvru).

e cumpărată de Stat, cum ne-am fi așteptat. Amărit și voind să-și răsbune oarecum, arătând că străinii sunt mai în stare să-l aprecieze, pleacă cu tabloul în Anglia, unde îl expune în public.

În contact cu școala engleză, el își modifică maniera; mai întâi, întrebuițează mult mai puțin bitumul. Apoi, își înflorește oarecum paleta. Același lucru îl va face și Delacroix, după ce Constable, marele peisagist englez, își va face apariția la Salonul din Paris.

Géricault își dă seama că, în colorit, Englezii erau mai vii și mai atrăgători decât compatrioții săi. Apoi, ei tratau subiecte care n'aveau încă destulă trecere în Franța, printre altele peisajul, sub toate aspectele lui. Tânărul Francez își asimilează ce poate dela pictorii care i se pare că stau în fruntea școlii engleze din timpul său. Unul era celebrul portretist Lawrence, altul peisagistul Constable. În vremea lui trăia și Turner, dar ne e greu să înțelegem dacă ceva din arta



Fig. 76. — Géricault : Cursa de cai la Epsom. (Luvru).

mult mai fantastică, pe un alt plan, decât a lui Géricault, a rămas în opera acestuia. Wilkie, un pictor fermecător, având atâtea legături cu școala flamandă, e admirat de Géricault, cum va fi admirat de Delacroix, ceva mai târziu, dar nici el nu lasă urme în opera Francezului. Din contră, pictorii de animale Landseer și Ward au fost printre maeștrii cei mai prețuiți și mai puși la contribuție de Géricault în timpul șederii sale în Anglia.

Dar mai e ceva: acolo el face cunoștință mai de aproape cu litografia și, fiindcă în suburbiile orașului întâlnește tipuri interesante, le litografiiază. Așa încât s'ar putea zice că Géricault, din contactul lui cu Roma adusese teme eroice, iar din contactul cu Anglia redescoperise adevărata pictură.

Ca o urmare a șederii în Anglia, execută un tablou foarte cunoscut: Cursa dela Epsom, în care pune în aplicare învățăturile pe care le primise dela școala engleză (Fig. 76).

Se întoarce în Franța. Șederea în Anglia, din punct de vedere al sănătății, nu-i fusese prinoasă. Bine făcut, cu o statură athletică, Géricault nu-i foarte sănătos, poate și din pricină că, încrezându-se prea mult în constituția sa, se neglijează și abuzează de forțele sa.e.

Printre prietenii săi, se găsea și un doctor care era medic la Salpetrière, un cunoscut spital de nebuni. Doctorul acesta ar fi dorit să păstreze câteva din tipurile de bolnavi, care se găseau sub îngrijirea

sa. Géricault se oferă să-l satisfacă. Din nou acea bizarerie a caracterului pictorului, atras de anormal. Și, într'adevăr, el pictează șasi tipuri deosebite de nebuni. Unele din ele s'au pierdut, altele se găsesc la Luvru, la Muzeul din Gand, la cel din Lyon, într'o colecție particulară, de două nu se știe nimic. Ele sunt printre operele capitale ale artistului, pictate cu acea perfecțiune, atunci ieșită din experiența câștigată din contactul cu școlăle italiană și engleză. Nu e exagerat să spunem



Fig. 77. — Géricault : Nebuna. (Lyon)

că ele sunt printre cele mai solide tablouri din secolul al XIX-lea și, bineînțeles, printre cele mai stranii. S'ar putea spune că în afară de Géricault și de foarte rare alte cazuri, nimeni nu s'a gândit să picteze nebunia. Și Delacroix imaginase pe Tasso în balamuc: la acesta nebunia este ieșită din fantasmă, pe când Géricault o redă în terribila ei realitate (Fig. 77).

Tot atunci, își îndreaptă privirea către peisajul propriu zis; nu peisajul fond de tablou, care chiar la Gros nu era altceva decât un decor impresionant, potrivitându-se cu subiectul, ci peisajul vedere din na-

sură, fără niciun alt scop. El reprezintă un cuptor de ipsos, Le four à plâtre. Într'o zi, trecând pe acolo călare, Géricault a văzut această căruță, într'o atmosferă de praf și de dezolare și a redat-o într'o pânză rămasă celebră (Fig. 78).

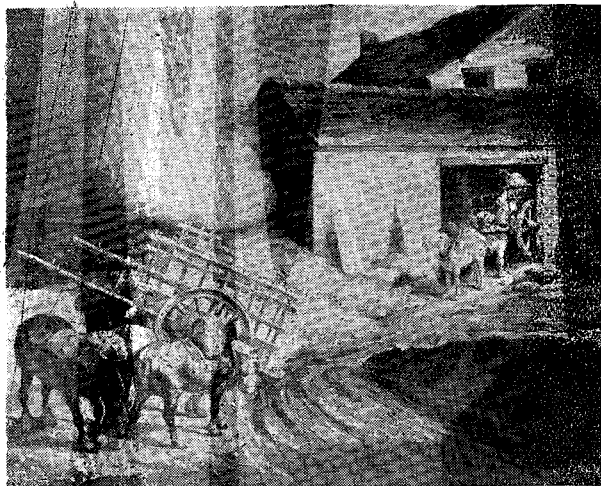


Fig. 78. — Géricault : Cuptorul de ipsos. (Luvru)

La 1823, boala se agravase îngrozitor. El moare în acel an, în niște dureri teribile. Ca un semn patetic al ultimelor sale momente, ne-a rămas o acuarelă: bolnav, în pat, și-a desenat propria lui mână. Se găsește la Luvru.

Sculptura în Europa Occidentală în vremea Republicii și a Imperiului

Rare sunt în istoria omenirii perioade așa de agitate, de pline de frământări de tot soiul și pe toate țărmurile, cum a fost Revoluția franceză. În realitate, dela 1789 până la Restaurația regalității, adică până după abdicarea lui Napoleon I, asistăm la o serie neîntreruptă de transformări, una mai bruscă și mai neașteptată decât alta, care se petrec în Franța, dar care au repercuții nebănuite asupra întregii Europe occidentale și chiar asupra lumii. În această epocă, cel puțin înainte de proclamarea ca Împărat a lui Bonaparte, nu mai poate fi vorba de artă și, în special, de sculptură, în sensul în care era ea înțeleasă în secolul al XVIII-lea. Orice năzuință de plăcere, la delectație estetică pură, pare exclusă. Artă devine un mijloc de educație cetățenească, de întărire a sufletului, în vederea încercărilor memorabile la care e supus poporul, pentru ca să reziste la loviturile ce-i vin din toate părțile, dela cei favorabili vechiului regim. Prin artă se tinde

să se precizeze și să se întregească idealul de libertate, de datorie față de republică și de neamul omenesc.

În tot acest timp întreprinderile militare se succed fără încetare. Uneori Francezii se apără, alteori ei atacă, mai totdeauna acoperindu-se de glorie. De aci exaltarea virtuților virile, imnurile ridicate pentru faptele de arme al oștilor învingătoare, care alimentează literatura și arta, mai ales formele lor sprijinite de guvern. În asemenea condiții nimic nu apare mai natural ca apelul conștient la acea dintre arte, care prin natura ei, prin locul unde este așezată—în piețe, la încrucișări de străde, în curți de monumente publice, în parcuri și grădini—mai ușor vorbește mulțimei, adică la sculptură. Și, de fapt, monumentele ce se ridică atunci sunt extrem de numeroase.

Și aici, aceiași nevoie de stilul secolului trecut, nevoie provenită din motive estetice, dar mai ales din motive etice și politice. Din motive estetice artiștii condamnavă exuberanța, patosul, sensualitatea, prea manifeste, din operele celor ce-i precedase. Din motive etice și politice ei considerau că sculptura trebuie să se regenereze printr'o întoarcere la o execuție fără brio și la teme eroice, sănătoase, moralizatoare, ; să ia adică o poziție cu totul contrară, acum când domnea „poporul”, față de ceace era ea, atunci când Franța era guvernată de vechiul regim. De aceea, pentru a marca mai profund diferența între trecut și prezent, nimic din stilul lui Ludovic al XVI-lea nu mai subsistă în stilul imperial. Pretutindeni prevalează amintirea antichității, a acelei antichități cu care Revoluția își simte atâtea afinități și de care și Imperiul se consideră legat, ca moștenitor al Revoluției. În fond, sculptura urmează același drum ca și arhitectura și pictura, prezentând uneori caractere clasice și mai pronunțate, din pricina naturii sale particulare.

La ce tindea acest clasicism? Ca și în pictură, se caută și aici simplificarea temelor, suprimarea din atitudini a tot ce da impresia unei mari agitații sufletești, renunțarea la traducerea pasiunilor prin mișcări dezordonate. Se pune apoi mai mult preț pe desen, adică pe preciziunea conturilor, pe o siluetă armonioasă, ori de unde s'ar privi figură sau un grup, și se intră din ce în ce mai mult pe drumul idealizării realității. Iar, când zicem idealizare, zicem în acelaș timp depărtare manifestă și voluntară de natură și de viață. Tot ce era prea particular, prea caracteristic într'o persoană, este intenționat lăsat la o parte, pentru a nu se menține decât ce e general și comun unui întreg tip. Costumul va fi preferat sub forma lui antică, ca o draperie căzând în cute drepte, pentru a dispărea cu totul în statui goale, oricare ar fi personajul reprezentat. Canova n'a sculptat el oare pe Napoleon ca zeu al Răsboiului? Iar generalul Leclerc, cumnatul Împăratului, nu apare și el de tot gol, cu un coif în cap și încins numai cu sabia? Ne putem închipui hazul ce ar provoca în zilele noastre o asemenea interpretare a unui personaj viu, cunoscut de toți și admirat pentru faptele sale războinice. Publicul de atunci însă, nu numai că nu avea nimic de obiectat în fața unei asemenea portret, ci îl considera ca forma cea mai deamă pentru perpetuarea imaginii oamenilor pe care-i admira. Nudul eroic este unanim admis de artiști, de exteticieni și de marea mulțime.

Totuși, alături de curentul oficial, susținut de Impărat și de ce-
lin jurul său, există, modestă, timidă, ascunsă de multe ori, mai de
obicei în provincie de cât la Paris, o tendință diferită. Ea este impreg-
nată de un sentiment tradițional și mai de grabă romantic. Se caracte-
rizează, în afară de rezistența la arta oficială, mai rece, mai abstractă
sub aparența ei nobilă, prin nostalgia față de epocile mari din trecutul
artistic al Franței. Ea și-a găsit, dacă nu originea, în orice caz un sprijin
eficace, într-o instituție revoluționară deosebit de interesantă. Ne amin-
tim că în primele luni ale mișcării dela 1789 poporul, în culmea
fericirii de a se simți liber și pentru a-și răsbuna pe cei ce-l apăsase,
se dedă la regretabile scene de vandalism. Se sparge, se dărâmă tot ce
amintea de regalitate și de biserică. Au pierit astfel nenumărate opere
mărețe: statui de regi și de regine, portrete ale membrilor vechilor fa-
milii, monumente publice ridicate de aceștia, portaluri și altare, tot ce
provenea dela cei mari și puternici ai vechiului regim.

Un sculptor, Alexandre Lenoir, a avut curajul să arate autorită-
ților revoluționare inutilitatea acțiunii mulțimei rău conduse și ce pier-
dere pentru cultura franceză rezultă din atâtea capodopere distruse.
Autoritățile, înțelegătoare, i-au permis atunci să transporte ce mai
rămăsese în picioare, întreg sau pe jumătate zdrobit, prin vechile
biserici și palate, în curtea unei mănăstiri din Paris, care devine le
Musée des monuments français. Așa s'a salvat acea impresionantă re-
trospectivă a artei franceze, mai ales a celei plastice, care a ajuns
pană la noi și care azi este expusă în muzeele capitalei și ale pro-
vinciei franceze. Cea mai mare parte din opere erau producția Evului
Mediu, a acelei perioade calomniată de secolul lui Ludovic al XIV-lea
și disprețuită de artiștii dela curte. Prezentată însă la lumina zilei,
chiar în condițiile improprii sub care ea putea fi văzută în muzeul lui
Lenoir, arta ce precedase Renașterea apărea ca unul din produsele cele
mai autentice franceze și cele mai fermecătoare. Ea contrazicea mult
din preceptele clasice și întărea în cei care nu se supuneau bucuros
lor încrederea în vechile și inepuizabilele resurse naționale ale Franței.
Un germen de opoziție incolțește în mintea acestor tineri, germen care
va ușura, pentru unii din ei, alipirea la curentul romantic.

Dar aceasta nu e singura împrejurare care favorizează apariția
elementului romantic în sculptură. Mai întâiu secolul al XVIII-lea,
spre sfârșitul lui, apoi Revoluția, cunosc un entuziasm fără seamăn
pentru „oamenii mari“. Cultul exemplarelor remarcabile, într'un fel sau
altul, de umanitate se accentuiază cu războaiele ce se țin lanț, cu des-
coperirile științifice ce se îndeplinesc în acea vreme, cu marile succese
de oratorie, într'o vreme când se vorbea așa de mult, cu gloria literară.
El se traduce în artă prin comenzi de statui și de busturi, așezate apoi
prin sălile clădirilor publice, prin parcuri, pe piețe.

Acești „oameni mari“ puteau fi reprezentați eroizați, à la Pericle
sau Cesar, dar și realist, așa cum erau în viața de toate zilele, însă
într'o atitudine sau însoțiți de un ornament simbolic, care să arate tre-
cătorilor pentru ce meritaseră omagiul marelui mulțimi. Trăsătura rea-
listă, accesoriile după care pot fi recunoscuți, ei și meritele lor de că-
petenie, fac din aceste opere ceva cu totul deosebit, ca tendințe și rea-

lizare, de arta clasică oficială. De altfel, cunoscând calitățile de fizionomist pătrunzător ale artistului francez, ne-ar fi greu să ne închipuim că el era dispus să renunțe multă vreme la o însușire esențială în crearea unei opere de artă, și să se mulțumească cu acea vagă și rece perfecțiune de forme, prin care se recomanda sculptura clasică.

Și tot n'am terminat cu acele evenimente, care vor avea atunci repercute asupra artei. Revoluția fusese făcută în numele tutulor libertăților. Ar fi fost inadmisibil ca tocmai în artă să se mai tolereze tirania Academiei, acea instituție suspectă prin originea ei, geloasă și autoritară. Ea este suprimată, după cum am văzut, mai ales prin stă-



Fig. 79. — Houdon: Bustul lui Napoleon (Dijon).



Fig. 80. — Chinard: Madame Récamier (Lyon).

ruința perseverență a lui David, ea împreună cu privilegiile de care se bucura, în virtutea regulamentelor semnate la fundarea ei. De acum încolo cei ce vor să expună operele lor vor depinde numai de opinia unui juriu, ales în mare parte de către artiști însiși. Iar când va fi vorba de comandă oficială, se va institui întotdeauna un concurs. Concursul și juriul devin astfel mijloacele democratice de selecție a celor meritoși.

În același timp, plecând dela credința că este una din măsurile cele mai eficace de educație națională, se consideră că e nedrept și păgubitor pentru stat, ca unii cetățeni să se bucure de plăcerea de a trăi într'un mediu înfrumusețat cu opere de artă, iar alții să fie înconjurați numai de obiecte grosolane și sărăcicioase. De aceea se dau ordine ca toate operele de artă ce aparținuseră Regelui și emigranților, precum

și cele din biserici, să se ridice și să se așeze în lăcașuri, unde pot fi la dispoziția întregului popor. Ceeace Lenoir izbutise să înjghebeze în privința sculpturii, alții vor îndeplini în domeniul picturii. Tot acolo, în aceste prime muzee ale statului sau ale comunelor mai importante se grămădesc operele celebre, pe care Napoleon le primise în Italia, dela Papă și dela conducătorii orașelor, în schimbul contribuției de războiu, la care statul papal și comunele fuseseră supuse, conform cu moravurile și cu legile de atunci ale războiului. Și în pictură, și în sculptură, lucrările cele mai renumite iau drumul Parisului, oferind astfel modele nemuritoare tinerilor pictori și sculptori francezi.



Fig 81. — Chinard: Bust de femeie (Luvru).

această lecție neașteptată, rețin mai ales sugestii în legătură cu romantismul. Sculptorii, din contră, văd în modelele venite din Italia un îndemn mai mult să persiste în tendința clasică. P. 2

Curentul clasic mai e încă întărit de exemplul unui contemporan, a cărei reputație este imensă în această vreme, a lui Antonio Canova. Admirat de Napoleon, răsfățat de toate Europa avea mai distins, sculptura acestui ultim mare Italian este prețuită și imitată. Și cum amatorii și criticii au pierdut și simțul măsurii, și acea pătrundere în materie de artă, care făcea din oamezii Renașterii judecători siguri în acest domeniu, cele mai înalte epitetete sunt pe întrecute întrebuințate spre a califica arta lui Canova. Dar, asupra acestuia, ca și asupra rivalului său nordic, Thorvaldsen, vom reveni. Pentru un moment e necesar să știm că el a vizitat de câteva ori

Franța, deși nu s'a stabilit acolo, cu toate stăruințele Împăratului, și că prezența lui a contribuit într'o măsură apreciabilă la formarea convingerii, printre sculptorii timpului, că singur clasicismul convine artei plastice.

Ce puteau face contra unor idei așa de adânc înrădăcinate în spiritul sculptorilor, cei câțiva supraviețuitori ai unei alte doctrine, e drept ce se semnalase prin nenumărate capodopere, Clodion, care moare în 1814, Houdon care își duce încă viața, obscur și jenat, până în 1828? Ideile timpului îi stigmatizase ca pe niște corupători de spirite, ca pe furnizorii de plăceri estetice întinate de complezență față de viața imorală a clienților lor din lumea aristocratică. Oricât ar fi dorit să se acomodeze cu cerințele publicului, cu gustul actual al celor ce se interesează de artă, ei nu reușesc. Geniul lor era de altă esență. Singura operă remarcabilă a lui Houdon e un bust al lui Napoleon tânăr, azi

la muzeul din Dijon, în care apar ultimele licăriri ale acestui admirabil talent. (Fig. 79).

Ceilalți, mai toți se supun docil injecțiilor lui David și fac o artă copiată după antic, spre care îi îndrepta încă gustul personal al Împăratului și reputația strălucită de care se bucura Canova. Producția e abundentă, dar nici un talent nu se ivește, comparabil cu al celor pe care i-am întâlnit în epocile anterioare în Franța, în ceastă țară de sculpturi. Paul Vitry, în *l'Histoire de l'Art* a lui André Michel, ne dă o listă de subiectele la care se opriseră artiștii: Libertatea, Egalitatea, Natura, Muzele înclinându-se înaintea Franței sau a Împăratului, Victorie împărțind coroane, etc. Cum ar fi putut face cineva o sculptură durabilă, pornind dela asemenea abstracțiuni? Execuția este adesea excelentă, fiindcă Francezului i-a plăcut totdeauna lucrul desăvârșit;

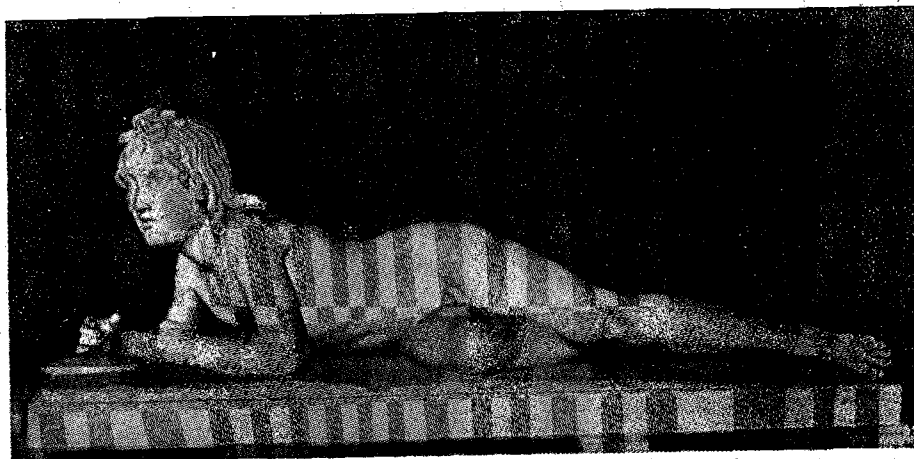


Fig. 87. — Bosio: *Hiacint* (Luvru).

concepția este însă stânjenită, constrânsă cum era de nepreciziunea subiectului.

Patru sunt numele de sculptori care ar merita să fie reținute. Unul e cel al unui Lionez, Pierre Chinard (1758—1813), autorul mai ales al unui bust al D-nei Récamier. În fața acestei femei, celebre pentru frumusețea ei, una din figurile principale din viața franceză de atunci, artistul își amintește de tot ce secolul al XVIII-lea produsese mai fermecător și mai elegant. Și, inspirat cum a trebuit să fie, el nu e de loc nedemn de sarcina ce-și propusese. (Fig. 80). Un alt portret de femeie, la Luvru, nu-i e cu nimic inferior. (Fig. 81). F. J. Bosio, un corsican, este dominat de stilul lui Canova, care-i fusese maestru. Cei entuziasmați de sculptura acestuia îl numesc chiar „Canova francez” epitet care, în intenția lor, constituia un omagiu superlativ. Dela Canova acesta, prinsese latura delicată, aproape dulce, pe care o întâlneam uneori — nu totdeauna, — în opera Italianului. *Hiacint* (Fig. 82), era un subiect parcă anume făcut pentru asemenea însușiri. Efebul,

grățios și gingaș ca o fetiță, are aproape atitudinea lui Bara, a lui David inversată. Nu mai puțin fermecătoare este Nimfa Salmacis, la Luvru plâpândă și pudică, în goliciumea ei. (Fig. 83).

Adevărații interpreți însă ai gustului epocii, a acelor teme eroice actuale, îmbrăcate în haină antică, sunt Antoine Chaudet (1763—1810) și Pierre Cartellier (1759—1831). Dar ei nu fac numai sculptură. În dorința de a avea un stil cât mai omogen, Împăratul, împărăteasa și curtea cer dela ei fel de fel de proiecte pentru mobile, pentru detalii arhitectonice, pentru stoffe și pentru toate serviciile de argintărie, de masă și de toaletă, de care au nevoie. Dar nu pentru aceste însărcinări minore ne vom opri a-



Fig. 83. — Bosio : Nimfa Salmacis (Luvru)



Fig. 84. — Chaudet : Amorul jucându-se cu un fluture (Luvru).

supra lor. Chaudet este autorul primului fronton al Pantheonului, înlocuit azi cu un altul, și cel al statuei lui Napoleon ce încorona coloana Vendôme, ambele în gen eroic, apoi al unui Amor cu fluture, în genul grățios, (Fig. 84) figură incontestabil influențată de același Canova, care este idolul tuturilor acestor artiști minori.

Cartellier, după ce terminase o serie de statui de mărime supranaturală, pentru curtea de onoare a palatului dela Versailles, în care, spre deosebire de ceilalți confrăți, dovedește însușiri realiste și o vigoare puțin comună în această vreme, (Fig. 85), el execută, pentru palatul Luvrului, o victorie pe o quadrigă, împărțind coroane, în gustul

elasic. Aici problema nu era de loc ușoară, din pricina locului ocupat de bassorelief. Cartellier i-a dat soluția cea mai potrivită și cea mai elegantă (Fig. 86), cu toate că desenul, conturat cu o precizie exagerată, pare, pentru gustul nostru, ceva cam prea uscat.

La apariția lui Canova terenul era admirabil pregătit de esteticienii germani, francezi și italieni pentru ca toată Italia, păstinașii și iluștrii călători ce trecuseră munții, să nu admită decât o sculptură



Fig. 85. — Cartellier : Vergniaud (Versailles).

bazată pe antichitate. Născut în 1757, el începe să se afirme tocmai în perioada în care succesul descoperirilor arheologice, adăugat la teoriile estetice, făcea imposibilă orice altă formă de artă. Totuși, rolul de conducător al artei plastice în Italia, în asemenea condițiuni, nu este exact ceea ce convenea temperamentului intim al lui Canova. Și la el, ca și la David, instinctul este prea puternic pentru a se supune, fără să reziste. Iar rezistența care se simte adesea sub haina clasică, se traduce prin mici concesii făcute realismului, mai ales în portrete, cum era natural, prin uitări de sine sau, mai drept, de atitudinea la care îl forța doctrina clasică, ce nu pot scăpa unui observator mai atent. Invelișul

ce e drept, este de o rară corecțiune, așa cum îl doreau și Winckelmann, și Quatremère de Quincy. Temele sunt inspirate numai de mitologie, chiar de unele episoade ale acesteia, care, spre a fi înțelese, necesitau un efort de memorie sau o erudiție deosebită în materie. Totuși, ici un detaliu naturalist, colo un gest ceva mai sprinten, ce nu se putea traduce printr'o linie nobilă, atestau un sânge mai cald, chiar și în acest rece și măsurat adorator al celor antice. Un Facchino, ce pare mulat după viu; cerșetorul ce închide cortegiul din monumentul



Fig. 86. — Cartellier: Gloria distribuind coroane (Palatul Luvrului).

Arhiducesei Maria Christina; sbârciturile din portretul colosal al Papei au o notă de precizie fizionomică, destul de rară în arta adevăraților clasici. Iar dansatoarele sale, acele grațioase figurine a căror replică se întâlnea în multe muzee, sunt clasice cu adevărat, de vreme ce vin în linie dreaptă dela Pompei, însă cu un element sglobiu, cu ceva viu și plin de fantezie, care este al lui Canova.

Operele sale sunt foarte numeroase, chiar având în vedere că viața sa se întinde până în 1822, deci perioada de activitate ține aproape cincizeci de ani. Cu adevărat ne găsim în fața unei naturi excepționale, cum nu erau multe în Europa și hotărît nici una în țara sa de origine. Dela marii creatori el are încă, în afară de acea dualitate de tendințe, asupra căreia însă exercită o supraveghere constantă, o curiozitate

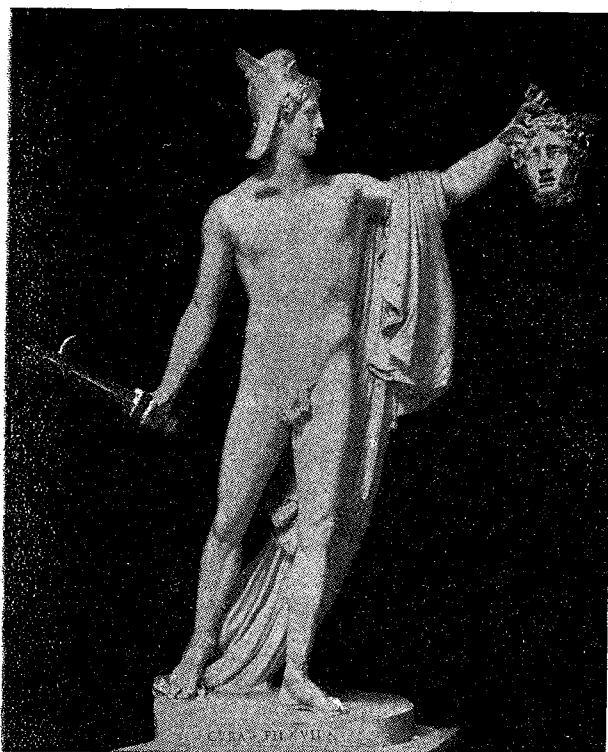


Fig. 37. — *Canova : Perseu. (Vatican).*

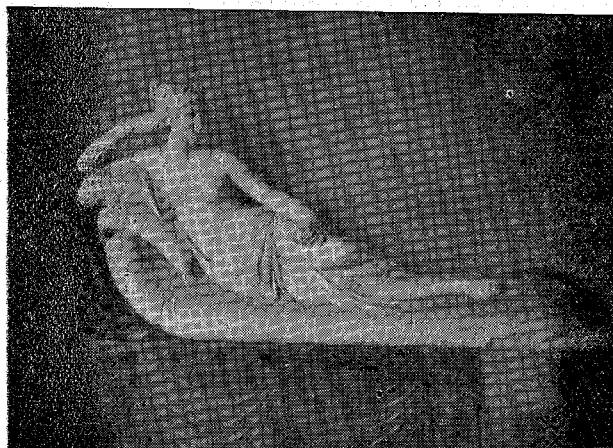


Fig. 38. — *Canova : Paolina Borghese, ca Venus. (Galeria Borghese).*

mereu trează. Ce probă mai evidentă de tinerețea spiritului său, decât transformările ce se operează în concepția sa de artist, după ce văzuse la Londra marmorele grecești aduse de Lordul Elgin? Contactul său cu adevărata artă greacă se face numai în 1815, adică șapte ani înaintea morții. Totuși, biografia săi semna'ează cu toții, cât de impresionat re-venise *Canova*, în urma acestei experiențe decisive.

Partea caducă a operei sale sunt statuetele mitologice (Fig. 87), cu excepția poate a celei pentru care *Paolina Borghese*, sora lui *Napoleon*, îi pozase pentru *Venus* (Fig. 88). În grupul lui *Ercule furios*, cu toată partea pedantă a lucrării, putem admira un simț rar al compoziției, care se închide perfect într'un oval



Fig. 89. — *Canova*: *Hercule furios*.

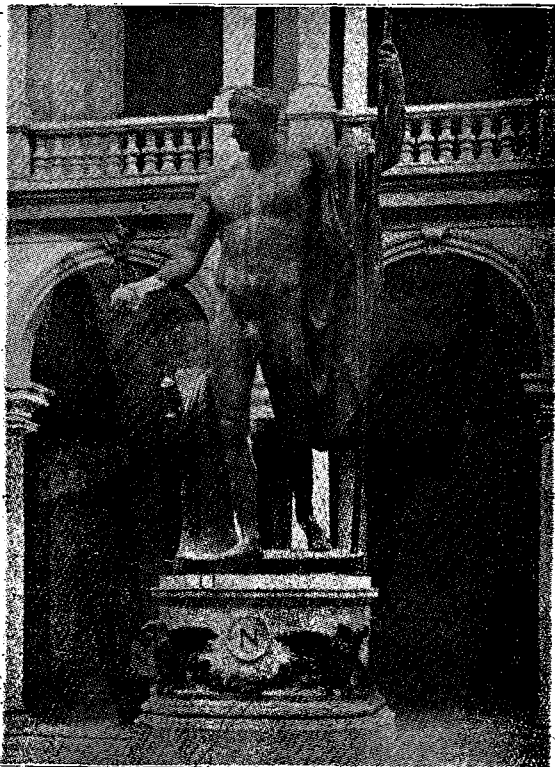


Fig. 90. — *Canova*: *Napoleon*.

(Fig. 89). Portretele, din contră, plac și azi. În ele *Canova* putea lăsa liberă acea înclinare a sufletului său către viața autentică, pe care nu îndrăznea s'o exprime în nici una din operele cu subiect mitologic (Fig. 90). Pentru amatorii din vremea noastră *Canova* este însă mai ales autorul câtorva monumente funerare, printre care se cuvine a cita în primul rând pe cel al arhiducesei mai sus pomenite. În acest gen el poate fi considerat ca creator al unui tip nou, de o unitate artistică desăvârșită, în care ideia, sentimentul și execuția sunt armonizate în chip splendid (Fig. 91).



Fig. 91. — Cănova: Mormântul Arhiducesei Maria Christina (Viena).



Fig. 92. — Thorvaldsen: Noaptea.

Rivalul lui Canova în spiritul multor contemporani, ca și acesta un om pentru care Olimpul și locuitorii lui fericiți constituiau tovarăși zilnici de atelier, este Danezul Thorvaldsen. Se naște în 1770, cu treisprezece ani după Canova, dar în realitate intervalul de timp ce-i desparte este mai mare, de vreme ce contactul cu Roma al lui Thorvaldsen, nașterea sa la o artă nouă, este numai din 1797. În Roma exista atunci o societate numeroasă de pictori și de sculptori veniți din Nord, toți fervenți adepți ai lui Winckelmann. Ei inițiază pe noul



Fig. 93. — Thorvaldsen: *Speranța*.



Fig. 94. — Schadow: *Cele două surori*.

venit în misterele artei clasice, și cu adevărat nimeni n'a fost vreodată mai făcut să le înțeleagă.

Totuși, oricât ar dori admiratorii lui să-l opună lui Canova, acesta este mai cald și mai viu. Comenzi însă îi vin lui Thorvaldsen din toate părțile. Unii doresc dela el reliefuri, pentru care poate natura sa călmă era mai nemerită. Cel reprezentând Noaptea este cel mai cunoscut (Fig. 92). Alții scene și grupe mitologice. Alții, în sfârșit, monumente funerare, evident inferioare dacă le comparăm cu cele ale lui Canova, sau subiecte religioase, pentru unele biserici din patrie (Fig. 93).

Admirat în vremea sa fără rezerve, cu indiscreție și lipsă de măsură, el este azi pe nedrept dat uitărei. Opera sa reprezintă o formă

de sensibilitate, fără de care nu s'ar putea înțelege acea perioadă gin-gașe, de tranziție, între secolul al XVIII-lea și secolul al XIX-lea.

Englezii au mulți sculptori în toată această vreme. Unii din ei înmulțiau numărul impresionabil al monumentelor funerare dela Westminster, alții pe cel al busturilor din unele colegii sau din unele instituții publice. Nici o operă nu se ridică până la o valoare europeană, spre deosebire de ceea ce se întâmplă cu pictura din aceeași vreme, și chiar cu arhitectura.

În Germania, din contră, unde, din pricina stărei financiare, nu

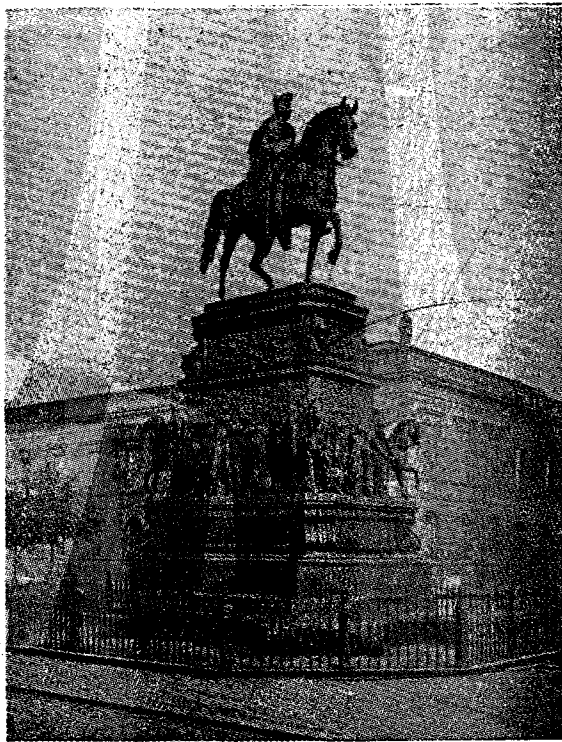


Fig. 95. — Rauch: Statua lui Frederic al II-lea.

se putea nimeni gândi la opere costisitoare, întâlnim totuși doi sculptori însemnați. Amândoi lucrează pentru curtea din Berlin și, cum operele lor principale sunt destinate să immortalizeze cele două mai iubite personalități istorice ale timpului, pe Frederic cel Mare și pe Regina Luiza, dușmana lui Napoleon, reputația lor este imensă. Gottfried Schadow (1764—1850), ezită, la începutul carierei sale, între stilul francez, pe care îl ținea dela profesorul său, și clasicismul de nuanță thorvaldseniană, până își croește singur drumul. Fără să renunțe la preceptele clasice, el își dă seama că exagerările în această direcție vor fi fatale sculpturii. De aceea se hotărăște pentru costumul timpului,

ceace dă o vigoare deosebită figurilor sale, și le individualizează, spre deosebire de cele ale altora care, după expresia lui, păreau toate ieșite din acelaș tipar. Cea mai prețuită dintre operele sale este grupul: Cele două Surori, adică Regina Luiza, ca princesă, împreună cu sora ei. (Fig. 94).

Christian Rauch (1777—1857), admirat fără rezerve în timpul

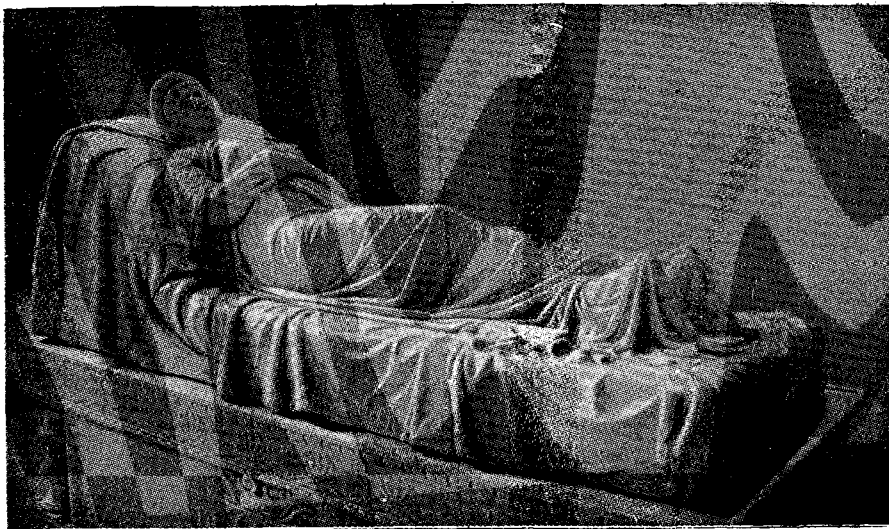


Fig. 96. — Rauch: Mormântul Reginei Luiza.

său, și considerat ca un rival victorios al lui Schadow, a-tăzi împarte cu acesta o reputație egală. Cele două mai însemnate lucrări ale sale sunt statua lui Frederic cel Mare, la extremitatea Aleei Unter den Linden, operă pe drept considerată printre monumentele mari dela începutul secolului trecut, mai ales în ce privește pe Rege, călare, (Fig. 95) și monumentul funerar al Reginei Luiza, impresionant prin simplitatea lui antică (Fig. 96).

Lupta dintre Clasicism și Romantism în Franța.

Șefii.

Am numit artă Imperială cea pe care Napoleon, stăpânul Europei un stăpân tiranic și gelos de puterea lui, o impune, pentru motive politice și estetice, în arhitectură, în sculptură și mai ales în pictură, mai întâi în Franța, apoi, prin imitație, statelor nenumărate pe care le cucerise : Școală importantă, cu o fizionomie proprie și bine definită, variată, și excelentă ca realizare, căci priceperea Impăratului în materie de artă era destul de serioasă, vederile sale largi, gustul sigur și nici de cum exclusiv.

Dar Impăratul este învins în 1814. Exilat în insula Elba, de unde se întoarce prin surprindere în 1815, pentru perioada de o sută de zile, el este doborât definitiv în 1815. Căderea acestui colos, care ținuse sub pumnul său Europa întreagă, este unul din evenimentele politice cu adevărat memorabile din istoria lumii. Nu se putea ca ea să nu aibă repercuțiuni și asupra artei, care, orice s'ar zice, nu este cu totul independentă de politică. Și atunci ce transformare politică mai deplină s'ar putea imagina, decât cea dela Imperiu la Restaurația lui Ludovic XVIII ? Napoleon, nu fusese oare stăpânitorul Europei dela Pirinei la Moscova, autocratul căruia nimeni nu-i rezistase — cu excepția Spaniei și Angliei, și ele reduse la defensivă ? Cuvântul lui, lege ; rudele sale, frații, cunații, instalați pe toate tronurile, de unde fuseseră alungați monarhii Europei. Impărații și Regii, toți la picioarele lui, bucuroși în aparență de cel mai mic semn de atenție din partea stăpânului, dar nutrind în sufletul lor dorința aprigă de a se răzbuna. Papa însuși, nevoit să-i asculte cuvântul, adus cu sila dela Roma ca să asiste la încoronare în catedrala Notre Dame din Paris. Se putea mai mare umilință pentru biserică, nevoită să vadă în Napoleon un fel de antechrist, un păgân și un uzurpator, un persecutor al creștinătății ?

Administrația, școlile, justiția, puse de el pe baze noi. Arta și literatura primind direct sau prin oamenii lui, ideile conducătoare. O asemenea putere, cum lumea nu mai văzuze din vremea lui Alexandru cel Mare, deșteptase cele mai puternice pasiuni, de admirație și fidelitate din partea unora, de ură neînfrântă din partea altora. Toate acestea se dărâmă într'o singură zi, la Waterloo, pentru a face loc Restaurației, adică revenirii la putere a dinastiei „legitime“, care singură

avea „drept“ la tronul Franței: Un fel de întoarcere la legalitate, este drept sub protecția străină, cu alte vorbe sub ocupație.

Prima jumătate a secolului va cunoaște alte două schimbări semnificative, două alte revoluții, fiindcă în fond răsturnarea Imperiului și restabilirea Restaurației sunt tot o revoluție: cea dela 1830 și cea dela 1848. Și acestea vor avea repercusiunile lor asupra tendințelor artistice, cum vom vedea. Restaurația joacă însă un rol mai important, chiar dacă o bucată de vreme nu vom avea impresia unor schimbări fundamentale, în felul în care se prezintă opera de artă în Franța. În adevăr, mulți dintre artiștii din timpul Imperiului supraviețuiesc lui Napoleon. Unii chiar trăiesc și după 1830, continuându-și opera și căutând s'o acomodeze împrejurărilor. Mai toți sunt onorați și respectați. Gros și Gérard sunt ridicați la rangul de baroni. Este adevărat că sunt obligați să scată din rame, adică să facă sul operele lor din tinerețe, cele care glorificau faptele de arme ale lui Napoleon, și să le ascundă într'un colț al atelierului, de frică să nu fie denunțați. În scrisorile sale Delacroix ne povestește cum, intrând odată în atelierul lui Gros, acest mare pictor, onorat și respectat, om în vârstă, a avut destulă încredere în el ca să-i desfacă una din acele pânze reprezentând o bătălie, și să i-o arăte.

Artiștii tineri însă, cei care-și făcuseră educația artistică în timpul Restaurației, adică tocmai generația care va produce și se va manifesta după 1830, se îndreaptă în două direcții absolut contrarii: unii se conformează tendințelor fundamentale ale Restaurației, regaliste și catolice; ei vor fi deci clasici¹⁾. Alții, din contră, se vor manifesta într'un spirit cu totul opus; vor fi neconformiști, individualiști „à outrance“, dezordonati: vor fi romantici. Clasicismul și romantismul, nu așa cum le-am cunoscut la începutul secolului, sub forma lor embrionară, ci așa cum vor apare în momentul când ajung la punctul culminant al existenței lor, când unul față de celălalt se găsește în cel mai aprig antagonism, în timpul Restaurației se formează.

Pe toate terenurile Restaurația reprezintă o revenire la tradiție. Este deci de așteptat ca și pe terenul artistic să se lege prezentul de trecut, de arta protejată de ultimii regi ai Franței, trecându-se peste Imperiu și Revoluție, ca și cum aceste epoci formidabile n'ar fi însemnat nimic.

Artiștii sunt nevoiți să pornească adesea, în operele lor, dela motive în legătură cu viața Regelui Ludovic al XVIII-lea. Poate că această trăsătură să nu apară ca un fenomen nou, căci, după cum știm, și arta imperială avusese ca rol de căpetenie să facă nemuritoare faptele memorabile ale lui Napoleon I. Noul vor fi însă tablourile cu subiecte religioase. Tratate cum? Evident, clasic, după toate regulile Academiei, acum reînființate. Fiindcă — și aceasta se prezintă ca unul din paradoxele cele mai curioase ale epocii de care ne ocupăm — David, care cu o vehemență sălbatecă, cum am văzut, n'are preocupare mai constantă și mai aprigă decât distrugerea Academiei celei vechi,

1). Ceea ce face pe un istoric să spună: *Sous l'Empire l'art fut courtisan; sous la Restauration il fut courtisan et dévot.*

între altele și fiindcă ea îl persecutase, în realitate e părintele acad. mismului, adică al Academiei așa cum ea va lua ființă după Restaurație, unde se introduce și se păstrează cu sfințenie tocmai crezul artistic formulat de părintele clasicismului.

După ce criterii vor împărți pe artiști în clasici și romantici? Și nu uităm, fenomenul artistic e, prin natura sa, extrem de complex. Deși se pot formula unele definiții, ele n'au totuși decât o valoare relativă. Și cele spuse de noi cu privire la arta clasică, prezentată ca animată de o vigoare nouă în timpul Restaurației, trebuiesc luate cu oarecare precauție. În definitiv, ceea ce contează pentru istoricul de artă, nu e atât majoritatea artiștilor, în genere mediocri, ci tocmai personalitățile care se ridică peste acest nivel, iar aceste personalități foarte rareori se aseamănă așa de mult între ele, încât să poată fi înglobate perfect sub același epitet. Sub același epitet nu se grupează decât naturile slabe. Cei originali nu suferă să fie puși alături de alți confrăți.

Natural, cazul acesta apare și'n timpul Restaurației, și mai târziu. Din nou vom asista la acele prelungiri dela o tendință la alta; vom constata acele însușiri în manifestațiile lor care, la rigoare, pot fi luate drept caractere ale școalei opuse. Spre pildă, în producția unui artist care trece drept romantic vom găsi anume elemente clasice; iar în producția unui clasic vom constata unele simptome romantice. Dacă n'ar fi să ne oprim decât la cele două mai mari individualități din această vreme din domeniul picturii, la Ingres și la Delacroix, și la unul, și la celălalt vom găsi probe evidente despre ceea ce afirmăm.

Ce întâlnesc artiștii Restaurației la apariția lor și care este moștenirea epocii anterioare? Cu alte vorbe ce primise Restaurația dela epoca imperială? În arhitectură și'n sculptură predomină, evident, concepția clasică. Pictura e mai rebelă, mai vie. Viața ei este mai capricioasă și mai accidentată decât a celorlalte arte. Mulți din cei ce contează în acest domeniu se grupează în jurul lui David. Acesta adusesse cu el teorii și un număr considerabil de realizări impresionante. El pusese la îndemâna artiștilor superstiția subiectului eroic, disprețul picturii ca meșteșug, adică al execuției, ca element de voluptate estetică, de plăcere a ochilor. În același timp, făcuse ca toți pictorii să tindă spre acea rotunditate sculpturală a formelor, nelipsită în cea mai mare parte a tablourilor sale mari.

Totuși, ne aducem aminte că și el e capabil să privească natura în față, să se încălzească, să vibreze. O parte importantă din opera sa ne stă mărturie: Portretele toate, încoronarea lui Napoleon, scenele contemporane, care sunt oarecum omagiul adus prietenilor săi revoluționari, cum ar fi, între altele, Măcarța lui Marat. Așa că nu e exagerat să spunem că tocmai dela David pornesc în realitate cele două curente, care prelungesc dualitatea pe care-o constatăm în el însuși și, mai departe, la elevul său favorit, la baronul Gros.

Unul din aceste curente duce la arta academică, care degenerază din ce în ce, până ajunge la operele fade ale multora dintre pictorii Restaurației și ai monarhiei de Julie; celălalt la arta novatorilor. Din aceasta se va adăpa Géricault mai întâi, apoi chiar Delacroix.

a încă uneori chiar și cei care se proclamă partizani ai școlii clasice, cum ar fi Ingres.

Printre cei mai tineri dintre contemporanii lui David, Prud'hon făcuse o operă în care se arătase urmaș al secolului al XVIII-lea, poetizat însă, desbrăcat de tot ce plăcuse la o bună parte din oamenii secolului acela, de acea sensualitate excesivă, de multe ori ieftină. În schimb el adăogase un fel de nostalgie a unor vremuri mai fericite, de undeva, de departe.

Gros, un mare pictor, e considerat cu drept cuvânt ca unul din punctele de plecare ale romantismului. Știm însă că arta lui prodișoasă nu era susținută de un caracter tare. Fire slabă, făcută să cedeze și să se supună, el ascultă de injeconțiunile lui David și se pierde. Nu însă înainte de a lăsa câteva opere, care vor constitui ce e mai prețios, în trecutul imediat, pentru pictorii romantici de mai târziu, începând cu Géricault și sfârșind cu Delacroix.

Géricault este, de sigur, pentru tânăra școală protestatară, pentru cei ce nu sunt mulțumiți cu ceea ce aducea clasicismul, figura cea mai reliefată a primei perioade a sec. al XIX-lea. El admiră pe David, dar prețuește mai mult pe Gros. E însă o deosebire între felul cum Gros, maestrul, concepe un tablou, și felul cum îl va concepe discipolul său Géricault: Gros vede epic; scenele i se prezintă tumultuos, cu multe personaje, fragmente imense din natură, în care munți, câmpii, sate care ard, ca de pildă în Lupta dela Eylau, etc. sunt prinse împreună, formează un tot grandios. Géricault însă nu se simte destul de tare ca să stăpânească teme atât de vaste. Dintr'o scenă cu nenumărate personaje, el își alege câteva grupe. Grupele acestea însă le studiază și le adâncește mai mult decât maestrul său; le dă un caracter mai monumental, mai multă gravitate și soliditate. Și'n afară de le Radeau dela Méduse, pânză imensă, în genere se mulțumește cu dimensiuni mai modeste. În tot ce face însă el arată o pasiune neînfrântă, o ardoare în care pâlpâie tot focul tinereții, doritoare de fapte memorabile. Prin aceasta se va impune pictorilor tineri care vin după el, adică adevăraților romantici. Ca și Gros, poate chiar mai mult decât acesta, este atras de farmecul culorii și de o execuție solidă, păstoasă, bărbătească.

Pe de altă parte, în el se simte — și aceasta e o trăsătură care va lăsa urme în formația pictorilor romantici — o atracție puternică pentru forța brută și, ca o consecință, introducerea în pânzele sale a calului și a trupului gol și vânjos de bărbat tânăr, temă destul de rară în arta franceză, în care, când se vorbește de „nu“, ori cine se gândeste la un nud de femeie.

Ca un contrast față de această admirație, pentru tot ce e puternic, tânăr și sănătos, întâlnim la el, ca o idee fixă, permanent, ideea de boală și de moarte. Il interesează să constate cum maladia, mai ales cea mintală, se traduce în artă: cum nebunia ajunge să deformeze trupul și fizionomia omenească, încât să facă dintr'o ființă normală și sănătoasă, ceva îngrozitor la vedere.

Evident, tot acest fel de a fi conține în germene multe din caracterele prin care se vor semnala mai târziu romanticii. Poate nu ex-

primat cu arta supremă, cu care le va exprima Delacroix, dar prezente totuși și în arta lui Géricault. Și atunci când acesta, după călătoria în Anglia, revine înarmat cu o mai mare libertate de expresie și în alegerea subiectului, toți s'ar fi așteptat ca el să inaugureze cu adevărat școala, pe care o dorea tot ce era tânăr și talentat în pictura franceză. Dar el moare curând. Rolul acesta revine lui Delacroix. Așa încât, începuturile artei noi în sec. al XIX-lea, bazate în trecut pe opera lui David și pe cea a lui Gros, vor conduce, prin Géricault pe deoparte la Delacroix, iar pe de altă parte la Courbet, cum vom vedea la locul său.

David dăduse artei franceze o liniște relativă, dar nesigură, un fel de echilibru nestabil. Pasiunea celor tineri avea nevoie de o expresie mai violentă, mai adecuată ardoarei lor. Din expresia sentimentelor acestor tineri, din lupta lor contra celor ce se opun, vor ieși manifestările de seamă ale artei secolului al XIX-lea, una din cele mai dramatice din câte cunoaște istoria artei.

Ingres.

Două sunt figurile impunătoare, amândouă strălucite, din prima jumătate a secolului, în domeniul picturii. Ca niște puternici atlanți ei susțin pe umerii lor largi întreaga evoluție a picturii, până ajungem în a doua jumătate a secolului, să asistăm la transformări pentru explicarea cărora cele două concepții de clasic și romantic nu mai sunt suficiente. Aceste două personalități sunt Ingres și Delacroix. Ei sunt profund deosebiți; se completează, însă, opunându-se. Studiindu-i vom ajunge să înțelegem, să lămurim - cu alte cuvinte - întâișirea uneia din cele mai strălucite perioade din istoria artei franceze.

Jean Auguste Dominique Ingres - Monsieur Ingres, cum îi spuneau toți contemporanii și cum i se spune încă și astăzi, fiindcă era o personalitate poate prea conștientă de demnitatea și de rangul ei, cu care nimeni nu îndrăsnea să-și permită familiarități, este șeful autoritar și inflexibil al clasicilor, după exilul lui David și după moartea lui Gros. Analizându-l ca om și ca artist, el ne apare ca o foarte curioasă faptură, dar în același timp extrem de interesant.

Se naște în 1780 la Montauban, în sudul Franței. Tatăl său, artist el însuși, practică pictura, sculptura și chiar arhitectura, însă ca un simplu artist de provincie. Ca și cum cele trei manifestări ale „geniului” său (după cum le califică fiul) n'ar fi fost suficiente, el practică în plus și muzica: cântă minunat din gură. Acesta este omul sub paza și în preajma căruia trăiește Ingres.

Muzicant va fi și acesta. Toți am auzit vorbindu-se de „le violon d'Ingres”. Acest „violon” are o semnificație mult mai serioasă decât cum am crede, atunci când se citează expresia aceasta. Multă vreme tânărul Jean Dominique este nehotărât între pictură și muzică, atât de egale erau aceste două daruri la dânsul.

Joseph Ingres, tatăl, era un om plăcut, „un bon vivant”, unul din acei meridionali expansivi care, în orice societate s'ar găsi, o înveslesc.

se distrează distrând-o și, din această pricină, sunt extrem de căutați și simpatizați. Eră plăcut oricui îl cunoștea, străinilor, însă nu propriei sale soții, care tocmai din pricina caracterului nițel frivol al soțului, a avut mult de suferit.

A fost însă un părinte excepțional. Și-a dat seama dintru început de calitățile rare ale fiului său și-a căutat să le cultive, adică să le pună în condiții favorabile, în care să se poată desvolta.

Tatăl e, natural, un produs al secolului al XVIII-lea. Ingres fiul trăește și se desvoltă la sfârșitul aceluiași secol, adică atunci când începuse reacțiunea în contra vechiului regim, cu ideile și pasiunile lui, dar și la începutul sec. al XIX-lea. Dotat cum era, și pentru desen, și pentru muzică, își începe studiile în ambele direcții, la Montauban mai întâiu, apoi la Toulouse, cel mai important dintre centrele culturale din sudul Franței, în spre Spania. Aici se găsea o Academie de provincie, compusă din câțiva pictori locali. Ingres este dat în seama lor. Detaliu care merită să fie reținut, la unul din ei el vede pentru prima dată mulate după statuile antice, deci un prim contact, indirect, cu arta veche grecească, care va intra într'o largă măsură în crezul său artistic de mai târziu. Își dă însă seama că în Toulouse n'are un mediu prielnic ca să se desvolte, și pleacă la Paris, unde ajunge la 1797.

Era atunci un meridional tipic, cu părul și ochii negri, cam mic de statură, dar vânjos, bine făcut, extrem de pasionat. În privirea lui treceau, ca niște fulgere, toate sentimentele, totdeauna paroxistice, de care era stăpânit. La Paris intră în atelierul lui David, pe care-l numește într'o scrisoare „le plus grand de nos maîtres“.

În atelierul lui David el întâlnește din nou anticul, divinitățile grecești, eroii de epopee și romane, acea divinizare a trupului gol, acea preocupare constantă de draperie, de felul în care vestmântul care îmbracă un personaj trebuie să cadă, pentru ca să producă o impresie nobilă. Acest ideal artistic este considerat însă de Ingres, un cu totul alt temperament ca David, ca mult prea îngust și prea abstract; ca un produs mai de grabă intelectual. El simte nevoie de o atingere mai directă cu natura și astfel ajunge la concluzia că idealul care-i vine de la David, trebuie corectat printr'o cercetare amănunțită și de toată ziua, printr'o confruntare a modelului cu viața.

Ingres este, în felul său, un realist, însă un realist dominat de noțiunea de stil, adică de nevoia să idealizeze. Punctul său de plecare este însă pornit totdeauna de la ceva concret și imediat. Procedeu acesta era pentru el o necesitate conformă firii sale, fiindcă era un sensual, lipsit cu totul de imaginație. Ingres este incapabil să conceapă ceva cu fantezia. Greoiu și lent în tot ce compune, înaintând cu sfială, cu multă prudență, atunci când e vorba de o operă mai vastă, făcând și și refăcând atitudinile personajelor principale, totdeauna puțin la număr, el nu e stăpân pe sine și mai ales n'are căldura necesară, decât atunci când copiază natura. Atunci însă dovedește o sensibilitate, un interes pentru obiectul văzut, care sunt unice în arta franceză. E o trăsătură pe care trebuie s'o reținem, fiindcă ea deosebește esențial pe Ingres de rivalul său cel primejdios, de Delacroix. S'ar zice că toate scenele pe care le găsim în imensa operă a acestuia din urmă sunt

produsul unic al închipuirii sale. La Ingres e tocmai contrar: imaginația sa e lentă, memoria slabă, spiritul de observație însă prezintă o ascuțime, excepțională chiar într'un secol cu atâtea mari talente.

Era fatal oarecum, acesta fiind temperamentul artistului și crezul său estetic, ca forma de exprimare cea mai nemeșită să-i apară desenul. Ingres este în primul rând un desenator, nu numai fiindcă voește să fie un desenator, fiindcă estetica sa îl obligă să acorde liniei un loc esențial în efectuarea operei de artă, dar și fiindcă are tot ce-i trebuie pentru aceasta: o conformație organică desăvârșită, o dispoziție spirituală unică, pentru ca să se poată exprima prin linii. Ochiul său vede ceace alții n'ar fi în stare să observe; extrage din ce vede caracteristicul, tot caracteristicul; iar mâna este în complet acord cu datele ochiului, cu constatările inteligenței, pentru a realiza sub forma de linii, ceace artistul dorește să înfăptuiască. Din acest punct de vedere Ingres poate fi pus alături de cei mai iluștri desenatori pe care-i cunoaște arta, adică de figurile mari ale Renașterii italiene.

Imitarea naturii, ca estetică, și desenul, ca mijloc de expresie, iată ce ne izbește mai întâiu când analizăm pe Ingres. El spunea: „toute chose imitée de la nature est une oeuvre d'art”. Convingerea aceasta, de realist, la care el ajunge de foarte tânăr, ia formă din ce în ce mai lapidare, reapare în corespondență, în sfaturile date elevilor, în tot decursul lungii sale vieți — fiindcă moare după 80 de ani.

Mijlocul de care se servește, am spus-o, este desenul. „Une chose bien dessinée — obicinuia să proclame elevilor — sera toujours assez bien peinte”. Sau, altădată, cum ne spune Charles Blanc în biografia lui Ingres „Le dessin est tout; l'ombre n'est pas le dessin”; (aceasta, pentru ca să justifice pentru ce în tablourile sale se găsesc așa de puține umbre). „Tout peut s'exprimer par le trait, même la fumée”.

Rezultă de aici că la el culoarea este un lucru secundar, fără însă să fie indiferentă, cum vom avea ocazia să vedem. De aceea, fără să se poată vorbi despre el ca despre un mare colorist, aspectul coloristic al tablourilor lui are o fizionomie proprie, și este exact ceace le convine. El consideră apoi că efectele, adică acele contraste de umbre și de lumini, de care se serveau romanticii, că împăstarea, adică întrebuintarea unei cantități de culoare mai mare și mai groasă decât este necesară pentruca să dea un ton într'un tablou, — o altă trăsătură romantică, — este ceva brutel, inutil, grosolan aproape, un mijloc necinstit de a atrage atenția privitorilor. De aceea o disprețuește.

El nu este însă indiferent la coloritul unei pânze, deși felul lui de a așterne tonurile este cu totul altul decât al romanticilor. Se mulțumește cu un strat foarte subțire, delicat, pus cu precauțiune, care însă evocă exact tonalitatea lucrului reprezentat. În această tonalitate generală, aproape nu există diferențe de nuanțe. Tonul local și atât. De multe ori, de pildă, un nud întreg îți dă impresia că e executat într'un singur ton. Când însă privim mai de aproape, vedem că sunt numeroase treceri dela o nuanță la alta, însă delicate, aproape imperceptibile, exact ce se cuvine pentru ca să sugereze volumele, diferențele de relief dela o parte a trupului la cealaltă.

Iată deci de ce a vorbi de Ingres ca de un „necolorist“, e o afirmație care are nevoie să fie explicată. Există de sigur nuanțe în noțiunea de colorist și, considerată sub o anumită lumină, contrara ei, definiția de necolorist este falsă, atunci când este aplicată lui Ingres. De altfel, el însuși ne spune de multe ori cât e de preocupat de culoare.

Baudelaire, care e fără îndoială omul cel mai capabil să judece

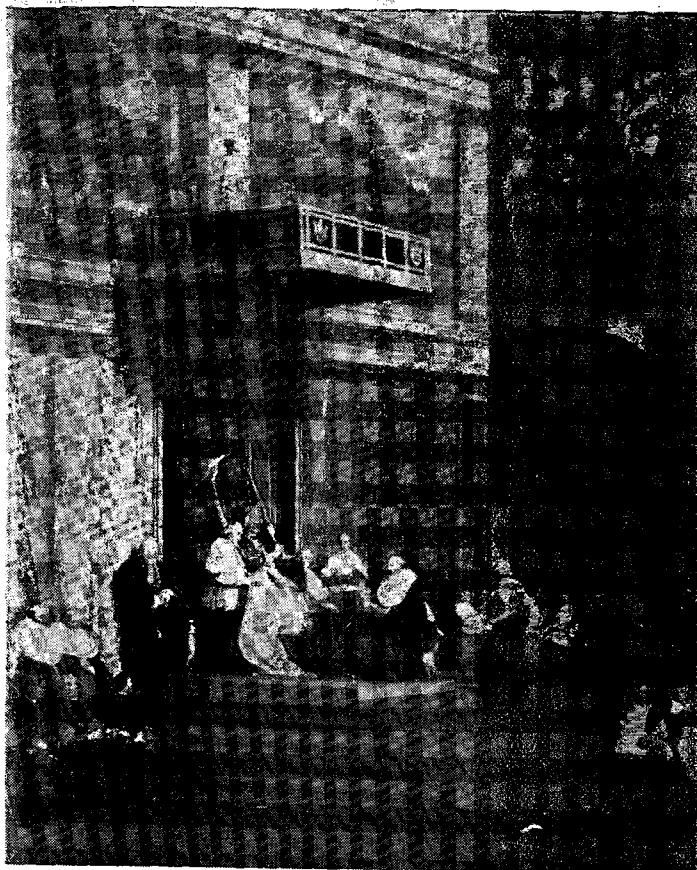


Fig. 97. — Ingres: „Slujbă în Capela Sixtină (Luvru).“

pictura din vremea lui și care posedă o ascutime de judecată și un rafinament de simțire incomparabil, a prins foarte bine calitățile și defectele coloritului lui Ingres. El spune, vorbind într'una din cronicile sale despre Saloanele Parisului, că Ingres are aceeași preocupare de nuanțe și de armonia dintre aceste nuanțe, ca și „les marchandes de modes“; în realitate, în expresia aceasta, nițel ironică, poate chiar nițel disprețuitoare, pe care Baudelaire o aplică lui Ingres, e un mare adevăr

și'n același timp și un compliment. Nimănui nu i-ar trece prin cap să compare pe o modistă celebră cu un colorist ca Rubens, ca Delacroix sau Tizian. Dar nu e mai puțin adevărat că o pălărie bine compusă în ce privește aranjamentul tonurilor e un lucru extrem de plăcut pentru ochi și este exact ce trebuie ca dintr'un obiect ridicol, cum sunt în genere cuafurele femeilor, să faci ceva plăcut, care în același timp să se potrivească cu fizionomia. Reușita unei atare operații dovedește mult gust, mult tact și multă experiență din partea aceleia care o întreprinde.

Același lucru se poate spune și despre Ingres. El era în stare să combine nuanțele de multe ori tot așa de fericit ca și o modistă. Dar el aspira la mai mult. De exemplu, într'o scrisoare dela 26 Mai 1814, către un prieten, vorbind de un tablou spune că culoarea Venețienilor, care e cea mai fericită din toate, după cum știm, este cea „à laquelle je penserais toujours lorsque je peindrais". Și totuși, nimic mai deosebit de coloritul venețian de cât coloritul lui Ingres. O singură dată, e drept, el a urmat exemplul acelora într'un tablou mic, în care a reprezentat o Slujbă în Capela Sixtină. Aici el s'a servit de cea mai caldă armonie de roșu ce se poate închipui, în așa fel, încât să se apropie cu totul, deși în chip excepțional, de spiritul venețian. (Fig. 97)

Idealul oricărui tânăr artist era să câștige premiul Romei, adică să fie trimis de stat să studieze la Villa Medici, din Roma. Ingres concurează pentru acest premiu în 1800. Însă David, profesorul lui, stăruie ca premiul să se dea altui elev. Această întâmplare ne explică multe din picele pe care Ingres le va păstra dascălului său, în plus de aceea deosebire de crez artistic, dintre ei, de care vorbeam. Dar, în 1801, Ingres, isbutește să câștige premiul Romei. Nu e însă trimis imediat în Italia, fiindcă Franța e sărăcită de Revoluție. Nu se duce la Roma decât în 1806. Este data la care Ingres ia contact direct cu marea artă italiană. Vom vedea care e efectul Italiei asupra lui. În Franța însă, între 1801, când e declarat „prix de Rome", și 1806, când pornește spre Italia, 'ucreează tot timpul, mai ales portrete.

Ingres a protestat uneori de lipsa lui de interes pentru acest gen artistic, considerat inferior. El se numește pe sine un pictor de istorie, adică de mitologie, de scene legendare și de scene religioase. Execută totuși portrete ca să trăiască, din necesitate. Prin ele își câștigă însă mai ales renumele de care se bucură astăzi în istoria artei. Unele au rămas sub forma de studii în creion și sunt cunoscute sub numele de „les crayons d'Ingres". Le putem considera pe drept printre cele mai autentice capodopere în acest gen. Dar altele sunt în culori. Deocamdată nu ne vom opri asupra lor, fiindcă intenția mea este să le consacru un paragraf special, după ce mă voi fi ocupat de cealaltă operă a lui Ingres.

Vom analiza însă două lucrări din tinerețe: Portretul lui însuși (1804) (Fig. 98), și tabloul de concurs pentru premiul Romei. În portret, executat la vârsta de 24 de ani, el are exact tipul unui simpatic meridian francez. Aspectul său atunci este cel la care ne așteptăm dela un om din sudul Franței: bun, cu un ten palid măslinau, cu ochi negri, plini de pasiune, el este prins în fata șevaletului. Dintr'odată tabloul ne izbește prin calitatea superioară a desenului, ce ne amintește de

cele mai frumoase portrete din arta germană din sec. XVI-lea de Dürer și Holbein, pe care Ingres, în timpul șederii sale la Paris le studiase, nu atât în opere pictate, din care erau puține în Franța, ci mai ales în desene, din care se găseau destule în colecțiile Luvrului.

El nu recurge mai niciodată la umbre, o știm. Umbra i se pare un element care îngreuiază o fizionomie și o materializează. Deaceia, cu excepția unei pete ușoare sub bărbie și a alteia, sub buze, toată figură



Fig. 98. — Ingres: Portretul artistului la 24 de ani (Chantilly).

e ținută în același ton palid, însă luminos. Volumul reiese numai din perfecțiunea desenului, din faptul că fiecare linie e așezată exact la locul unde trebuie, așa încât cu imaginația ușor reconstituim întregul figurei, cu reliefulurile și accidentele ei.

Tabloul de concurs este o compoziție de gen istoric. În *Iliada* se spune că Achile, supărat, se retrăsese în cortul său și nu mai voise să lupte de partea Grecilor. Troenii câștigă atunci mari succese. Agamemnon, comandantul Grecilor, trimite emisari la Achile care să-l roage să revină pe câmpul de luptă. Este momentul ales de Ingres. Com-

poziția, văzută de unul din cei mai cunoscuți desenatori englezi din această vreme, ilustrator al Iliadei și Odiseei, celebrul Flaxman, e declarată ca cel mai bun tablou executat în Franța de multă vreme.

Ingres se găsește încă sub influența lui David. Felul în care figurile sunt concepute și drapate ne amintește de unul sau altul din tablourile celebre ale profesorului, cu o singură deosebire, că în ce privește vestmântul și nudul, desenul lui Ingres e mult mai simțit. Nudurile lui David, cam lipsite de viață, prea semănau cu statuile; cele ale lui Ingres, cu toată concesiunea pe care o face idealului clasic, se apropie mai mult de natură. Iar o draperie cum este cea care îmbracă pe Achile, e studiată așa de amănunțit, încât întrec pe cele ale lui David, la care culele erau făcute cam din memorie.

Anul 1806 reprezintă în viața lui Ingres o dată deosebit de importantă: cea a contactului cu Italia, posibilitatea adică pentru tânărul pictor de a-și controla impresiile de până atunci, câștigate în atelierul lui David. Numai în urma unei asemenea încercări se putea vedea ce rezistă și ce dispăre din crezul său artistic, căci nici o altă probă n'ar fi fost mai convingătoare decât atingerea cu una din cele mai mărețe școale pe care le cunoștea omenirea, singura autentică moștenitoare a tradiției greco-latine.

Ceeace-l izbește pe Ingres, mai întâi, din bogăția fără seamăn de opere artistice, noi și vechi, nu e arheologia, cu amănuntele și cu pedantismele ei, ci Rafael, adică forma antică, nobilă, armonioasă, așa cum o cunoscuseră Grecii și cum ea ajunsese până la artiștii Renașterii, însă — și aceasta este marea deosebire deocamdată între Ingres și David — *bazată pe observația strictă a realității.*

Când Ingres întâlnește pentru prima dată operele autentice ale lui Rafael, după ce ajunge să cunoască madonele, tablourile religioase, frescele din Vatican, adică stanzelile și logiile, ceeace vorbește imaginației sale, ceeace-l încântă, în deosebi, nu sunt atât operele maturității marelui maestru, ci cele executate în tinerețe. Era o așa de mare deosebire între înălțimea la care se ridicase acesta în ultimele creații, între plenitudinea stanzelor, și ceeace era în stare să aprecieze, chiar un pictor ca Ingres, încât acesta nu-și dă seama la început de calitatea excepțională, unică chiar, a operelor mari. El este mai atras de grație, de suavitate, adică de acele însușiri, pe care istoricii de artă le consideră în cariera lui Rafael caracteristice pentru epoca de formare, pentru așa numita perioadă florentină.

Să reținem această constatare, fiindcă ea ne explică pentru ce Ingres, pe nesimțite, va trece în admirația sa dela Rafael la contemporanii și la predecesorii imediați ai acestuia; nu la pictorii cu adevărat primitivi, ci la acei care se pot numi „pre-rafaeliți“, căci ei precedeau numai cu unul sau două decenii epoca de înflorire a lui Rafael. Este vorba în primul rând de Perugino și de alți câțiva, aparținând aceleiași generații. Toți acești pictori, ca și Rafael în visul lui tineresc, sunt expresivi prin linie și siluetă. Ei prezintă chiar anume slabe exagerări de detalii, adică anume desconsiderări și deformări ale realității, incurșiuni în domeniul arbitrariului, în vederea provocării unei emoții mai puternice. Accentuând unele amănunte în figură ori în poză, dând

poate o siluetă mai grațioasă, mai suplă unui grup, neglijând de pildă, când a treia dimensiune, când caracterul de plasticitate al corpurilor ei ajung să încante, să dea o impresie de gingășie și de candoare, care farmecă, și la care Ingres era deosebit de simțitor.

De altfel, după cum ne spune Charles Blanc, în studiul subtil consacrat lui Ingres, și la acesta „l'exagération était le trait distinctif de son caractère et de son esprit“. Așa ne explicăm de ce tocmai aceste însușiri, la pre-rafaeliți și la Rafael însuși, la cel din epoca de formare, erau apreciate de artistul francez. De aceea, după ce cunoaște mai de aproape arta italienească, la Roma, Ingres își dă seama că David neglijase, poate pentru că nu le înțelesese, multe din trăsăturile cu adevărat simptomatice al acestei școli și se exprimă — se zice — gândindu-se la profesorii săi: „cum m'au înșelat“!

Natură pasionată și impulsivă, impresiile sale se traduc adesea prin interjecții, prin scurte exclamații. Una din cele mai sugestive este și acest: „cum m'au înșelat“, gândindu-se la învățătura pe care o primise în atelierul Parisului învățătura ce corespundea așa de puțin cu propriile sale costatări. Pornit, prin felul talentului său, să accentueze importanța desenului, el consideră că datoria lui, atâta vreme cât se găsește în Italia, e să-și cultive acest dar regesc și să-l ducă la cea mai desăvârșită perfecție. Desenează zilnic enorm de mult. Uneori pornește dela cece vede, alte ori copiază desene de maștri vechi. Știm că el e unul din rarii Francezi care nu numai cunosc, dar admiră profund pe câțiva din pictorii nordici, între alții pe prodigioșii desenatori Dürer și Holbein. Desenul numai îl apropia de acei artiști, așa de puțin cunoscuți de ceilalți compatrioți ai săi, și așa de germanici.

În Italia el întâlnește încă alte forme de artă, bazate tot pe desen: sunt așa numitele vase etrusce, — în realitate vase grecești, — nu atât cele care se servesc de culoare, ci cele care, pe un fond alb sau rozatic, sunt ornate de figuri conturate cu o simplă trăsătură. De o perfecție, în ductul ei, de o siguranță așa de rară, această linie închide în dimensiunile minuscule ale vasului tot așa de mult ca și compozițiile cele mai vaste. Tot atunci Ingres se interesează de arta orientală, de miniaturile persane și chiar de unele picturi chineze, care și ele erau, în fond, o reducere a unei scene la o trăsătură sigură și sugestivă, înlăuntrul căreia era întins un singur ton palid. De aceea, dușmanii lui Ingres inventaseră expresia, vorbind despre Ingres, „un chinois égaré dans Athènes“. În special sculptorul Préault repeta acest epitet, voind prin aceasta să ironizeze idealul grecesc pe care-l proclama Ingres în toate ocaziile, dar realizat cu mijloace „chinezești“.

Tot în Italia el face nenumerate studii, aproape după tot ce vede. Cele mai multe se păstrează azi în muzeul din Montauban, căruia Ingres îi lăsase după moarte mare parte din opere, între altele o cantitate de desene și studii, numărând câteva mii de bucăți. Printre ele întâlnim tot ce poate fi considerat ca o mărturie zilnică de interesul pe care pictorul îl purta vieții obișnuite, așa de pitorești, așa de atrăgătoare din Italia. Sunt peisaje, figuri, obiecte de tot felul, pe care la va introduce într'una sau alta din compozițiile sale. De altfel, trăsătura aceasta am întâlnit-o și la David, fiindcă cunoaștem că acesta, ca să se

documenteze asupra unor compoziții importante, Horatii de pildă sau Paris și Elena, însărcinează pe orfevrii și ebeniștii de mobile de artă, să-i construiască aveau patul pe care sta în tablou Elena sau cine știe ce trepied, din vre-o altă compoziție.

Dar mai întâlnim, printre desenele din Montauban, și lucruri încă mai neașteptate dela cineva, cu temperamentul și cu crezul artistic al lui Ingres, de pildă copii după Watteau, deși nimic n'ar părea mai leosebit, la prima vedere, decât arta lui Ingres și arta marelui său compatriot dela începutul secolului al XVIII-lea.

Intre studiile de toată ziua, la care se adăogă câteva portrete comandate și lucrările pe care Ingres era obligat să le trimită Academiei din Paris, ca bursa al Statului (les envois de Rome), și între studiile de muzică, Ingres își petrece cea mai mare parte din zi. Era destul de ursuz ca să se lege cu compatrioții săi, pe care-i evită pe cât poate. Are totuși doi, trei, prieteni buni, căci a fost un om foarte simțitor la prietenie, pe care-o concepe însă cu mari manifestări exterioare și cu sacrificii reciproce. Intre alții, în Italia — și asupra acestui nume vom reveni — era sculptorul Bartolini, de care se legase încă în Paris.

Printre compozitori Ingres aprecia pe Mozart, pe Haydn, pe Beethoven și pe Gluck, toți Germani, cu excepția lui Gluck, care se stabilise de mult în Franța. Marea sa pasiune erau însă Rafael și Mozart. Pentru amândoi el întrebuița des epitetul de „divin“, și „divin“ în gura lui Ingres exprima maximum de admirație la care poate să ajungă un părintean. Totuși, lăsând la o parte pe muzicant și oprindu-ne la pictor, fiindcă acesta ne interesează, trebuie să recunoaștem că există destule deosebiri de temperament între Rafael, acest model „divin“ al lui Ingres, și între Ingres însuși. Rafael e o fire calmă și senină, un artist de un echilibru olimpian. Niciodată neliniștea și îndoiala n'au ros pe acest strălucit reprezentant al Renașterii. Ingres, din contră, e neliniștit, nesigur, pătimăș. Simte nevoie de hiperbolă, de exagerare, le practică el însuși și le admiră în alții, acolo unde le găsește, adică în vasele grecești, de care vorbeam adineaori, în desenele și pictura orientală. În special cea chinezească, la pictorii care au mai păstrat ceva din ceea ce am putea numi „caractere gotice“. Acest epitet de „gotic“ i-a fost aplicat de altminteri și lui, fiindcă contemporanii și-au dat perfect seama de identitatea dintre acea epocă „gotică“ anterioară lui Rafael și pictura practică de Ingres.

La toți aceștia, fie că e vorba de pictura de pe vase, fie că e vorba de pictori chinezi, cei mai mulți anonimi, fie că e vorba de pre-rafaeliți, ceea ce admira Ingres și ceea ce caută să-și însușească, era calitatea melodioasă a liniei, suavitatea compoziției, lipsa de umbră, puținătatea materiei colorante, puterea expresivă, adică evocatoare, a conturului, lipsa de profunzime într-o compoziție, uneori chiar cu neglijarea legilor perspectivei. Astfel că romantismul lui Ingres, sau ceea ce a fost numit astfel, nu numai de școala modernă, a criticilor din sec. al XX-lea, dar chiar de unii contemporani foarte perspicaci, de pildă de Ch. Blanc, romantismul lui deci se va caracteriza prin această umbră a conturului, prin provocarea plăcerii, numai și numai prin

scrierea formelor și a mișcării într'o linie cursivă și mlădioasă, prin caligrafia acestui contur, totdeauna armonios ondulat. Apoi, prin obținerea poeziei formelor pornind dela realitatea imediată, cu exagerarea detaliilor expresive în vederea stilului, totul interpretat de un ochiu, decât care n'a fost altul nici mai sigur, nici mai simțitor, și cu un entuziasm cald, cu o atenție pasionată, cu o mulțumire în fața vieții cu totul excepționale.

Ingres prezintă încă, în tot decursul lungii sale cariere, o curiozitate mereu vie pentru tehnice noi — și aceasta o trăsătură a romantismului său, — pentru frescă, de pildă, pentru tempera.

Preocupările sale din timpul șederii la Roma le găsim într'o scrisoare — e drept ceva mai târzie, dar ideile lui Ingres n'au evoluat prea mult dela o perioadă la alta — scrisoare datată din 1818, către unul din prietenii săi, Gilbert, și reprodusă în Ch. Blanc. Acest Gilbert făcea și el pictură, însă ca un modest amator. Ingres îi dă cu această ocazie oarecare sfaturi de cum ar trebui să procedeze: „Donc, dessine, dessine encore, dessine toujours. Moi, mon ami, je suis pour les arts comme tu m'as connu; l'âge et la reflexion, auront, j'espère, assuré mon goût sans en diminuer la chaleur; mes adorations sont toujours Raphaël, son siècle, les anciens avant tout, les grecs divins; en musique Gluck, Mozart, Haydn. Ma bibliothèque est composée d'une vingtaine de volumes, chefs-d'oeuvre que tu devines, et avec cela la vie a bien des charmes“. Și, mai departe, vorbind de felul cum procedează: „Mais, comme je fais la peinture pour la bien faire, je suis long et par conséquent je gagne peu, parce-que mes tableaux, étant la plupart d'une très petite dimension, veulent être très finis“.

Pornind dela ceea ce vede, și în această vreme și mai târziu, el lucrează cu interes, cu o mare căldură, dar numai atâta vreme cât are modelul sub ochi. E aproape incapabil să execute ceva din memorie. Din această pricină am putea asista la scene într'adevăr de neuitat. Un tablou, Le voeu de Louis XIII, reprezintă pe Maica Domnului, în stilul lui Rafael, cu calitățile cele mai rare ale picturii acestuia, un fel de omagiu adus maestrului, iar jos pe Ludovic XIII, oferind Fecioarei coroana și sceptrul Franței. De aici și titlul acestei opere: Le Voeu de Louis XIII. Ingres avusese un model pentru Fecioara, dar nu terminase definitiv tabloul. Nevoit să îl continue și ne mai având acelaș model la îndemână, cum se găsea în atelier unul din prietenii săi, îl rugă să pozeze pentru Fecioara, fiindcă avea neapărată nevoie să știe cum cad cutele vestmântului. Nu e însă mulțumit, fiindcă prietenul nu înțelesese bine ceea ce dorea el. Il dă jos, de pe scaunul de poză, unde se așează chiar el însuși, în timp ce prietenul său desena draperia. Ce spectacol mai hazliu, decât Ingres, pozând pentru Fecioara Maria! Era însă absolut obligat să procedeze în chipul acesta. De aci și timpul infinit de care avea nevoie ca să termine un tablou. Multe din operele sale n'au fost sfârșite decât numai după două zeci, trei zeci de ani, și aceasta fiindcă modelul pe care-l avusese la început încetase de a-i mai poza. Nevoind sau neputând să completeze nimic din memorie, aștepta să găsească alt model, care să semene cu primul. Este cazul cu celebrul tablou La source,

PA

Aceste date autentice din scrisorile lui Ingres se completează cu altele din altă scrisoare, pe care-o găsim citată tot de Ch. Blanc: „Car, lorsqu'on sait bien son affaire et que l'on a bien appris à imiter la nature, le plus long pour un bon peintre est de bien penser en tout son tableau, de l'avoir, pour ainsi dire, tout dans sa tête, et puis l'exécuter avec chaleur et comme tout d'une venue“. Suntem deci departe de arta intelectuală, ieșită oarecum din cap și din teorie, a lui

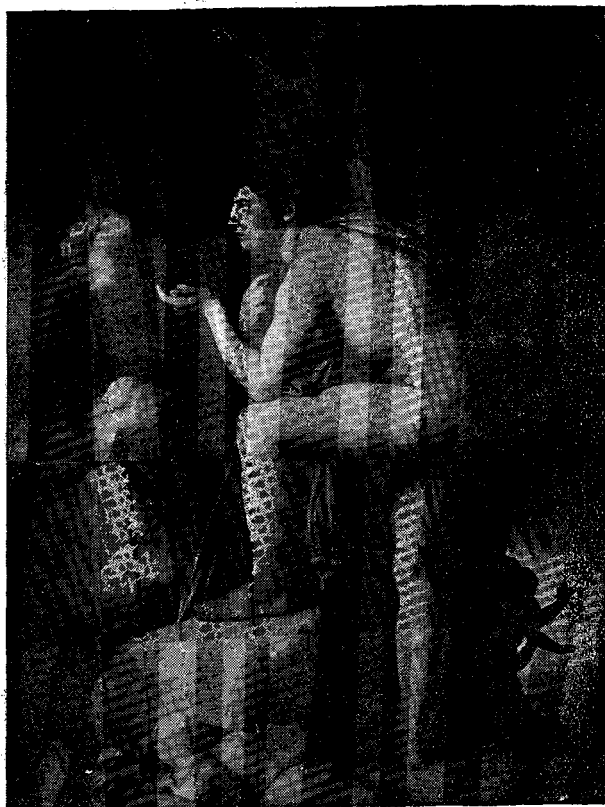


Fig. 99. — Ingres: Oedip (Luvru).

David. De aceea Ingres își dă perfect de bine seama de deosebirile adânci, fundamentale, dintre el și maestrul său, cum se vede tot dintr'o scrisoare a lui Ingres, către Marcotte, din 1814: „Quant à David, saisissez-le, j'ai mes grandes raisons de n'avoir avec lui aucune espèce de contact et je désire seulement qu'il revoit mes ouvrages à l'exposition“.

Lucrând încet, cum ne spune singur, fiind puțin cunoscut de public, după anii pe care-i petrecuse ca bursier la Roma, este nevoit să-și câștige singur viața, și trăiește din portrete și din desene în creion, care în realitate sunt tot portrete de mici dimensiuni. Dar el nu aprecia prea

mult acest gen, căci se considera „pictor de istorie“. Numai conștiințiozitatea, interesul ce pune pentru tot ce era traducere a vieții, în linii, îl făceau să le execute cu atenție și „îndemănare“, cum credea el, în realitate cu măreție; așa că portretele acestea, până astăzi, sunt puse alături de cele mai reușite opere de acest fel, pe care le cunoaște arta.

Totuși, o duce greu la Roma și e nemulțumit. Prietenul său, Bartolini, îl invită atunci să vină la Florența. Aceasta se petrece în 1820. Ingres trăise deci la Roma 14 ani. La Bartolini stă până la

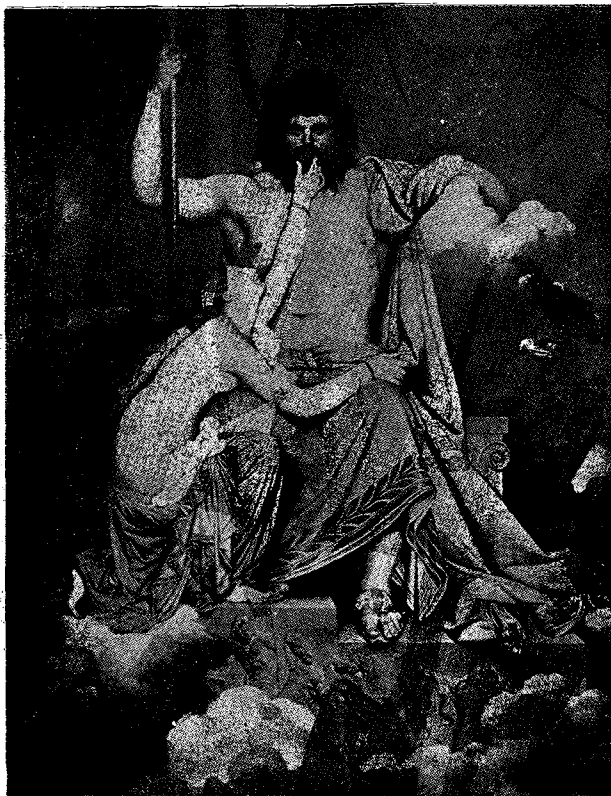


Fig. 100. — Ingres: *Jupiter și Thetis (Aix)*

1824. În 1824 se întâmplă un eveniment care-i schimbă cursul existenței. Din Italia, el trimisese la Paris, în afară de „les envois“, câteva tablouri la Salon, care nu găseseră toată aprecierea pe care-o aștepta Ingres. Fire extrem de susceptibilă, această atitudine a criticii îl revoltă. S'ar fi bătut cu lumea întreagă, dacă ar fi fost la Paris. Din Florența însă nu putea face nimic. Dar, tocmai în 1824, statul francez îi comandă pentru catedrala din Montauban tabloul pe care îl menționăm adineori. După multe discuții, Ingres și prefectul din Montauban se opresc la subiectul următor: *Madona și Ludovic XIII*, în momentul în care

Regele pune Franța sub protecția Fecioarei. Tabloul este adus de Ingres însuși, în 1824, la Salon și are un succes considerabil, care-l recompensează de tot amarul de până atunci. Imediat apoi este ales membru al Academiei de arte frumoase.

Printre pânzele și desenele executate în perioada ce precede creația operei le Voeu de Louis XIII, ne vom opri la cele mai însemnate, în afară de portrete, despre care vom vorbi, despre toate, ceva mai târziu.

Printre așa numitele envois de Rome era și tabloul cu Oedip. (Fig. 99). Trebuie să-l înțelegem ca un compromis între ceea ce Ingres învățase la David, și va găsi așa dar apreciere la Academia de Arte, căreia îi era destinat, și propria lui concepție în materie de artă.

El reprezintă momentul în care eroul răspunde întrebărilor puse de Sphinx. Un nud bărbătesc de acest fel am fi găsit și în tablourile lui David sau ale davidienilor. Ingres însă merge mult mai departe în copierea naturii. În fața noastră e un tânăr, minunat prins, conturat incisiv și cu toate amănuntele, evident și cu anumite imperfecțiuni ale trupului; la David aveam impresia că ne găsim totdeauna în fața cineștie cărei statui grecești sau alexandrine, colorate. Partea de viață simțită, obiectivă și evidentă din arta lui Ingres, lipsea în general din compozițiile ațelua cu mult mai reci.

În această compoziție, azi la Luvru, nu lipsesc poate unele îndoeli ale tinereții; dar ne dăm seama că cine e în stare să execute o asemenea operă nu e departe de a deveni un maestru.

Ceva mai târziu Ingres pictează scena dintre Jupiter și Thetis, dela Muzeul din Aix. Thetis vine și cere lui Jupier o favoare. Ingres e preocupat să redea în acelaș timp măreția regelui zeilor, dar și slăbiciunile lui, umane, să ne facă să înțelegem că și el e simțitor ca toți bărbații, la grația femeiască, că e capabil chiar să cedeze. La picioarele lui, Thetis, simbolizează elementul feminin, insinuant, fermecător, victorios, care a sfârșit prin a obține ceea ce dorește. (Fig. 100).

În tabloul acesta, Ingres se inspiră dela prerafaeliți. Ca și ei, el exagerează anumite detalii, de pildă mâna dreaptă a lui Thetis, aproape cilindrică, cu care aceasta mângâie barba și gura lui Jupiter. Pictorul o imaginează ca pe o floare, cu aceeași grație și frăgezime pe care-o prezintă tulpina și petalele nuferilor. Intreaga ei atitudine este ca de piscică lingușitoare. Acest detaliu, așa de departe de viața de toate zilele,



Fig. 101. — Ingres: *Visul lui Ossian*.
(Montauban).

care surprinde la un pictor cunoscut ca un partizan al realismului, era tocmai ceea ce revolta critica și pe pictorii timpului.

Am vorbit despre romantismul lui Ingres, vizibil în felul în care executa un tablou. În opera *Le songe d'Ossian*, însuși subiectul este romantic. Ossian n'a fost el oare considerat ca una din sursele reale ale romantismului?

Deci nu numai execuția, dar și subiectul uneori fac din Ingres un pictor cu totul deosebit de estetica davidiană, înclinat mai de grabă să aprecieze sursele de inspirație ale romantismului adevărat (Fig. 101).

Dar unul din cele mai glorioase tablouri ale lui Ingres, este așa numita *Marea Odaliscă*. (Fig. 102). În puține lucrări tendința, așa de

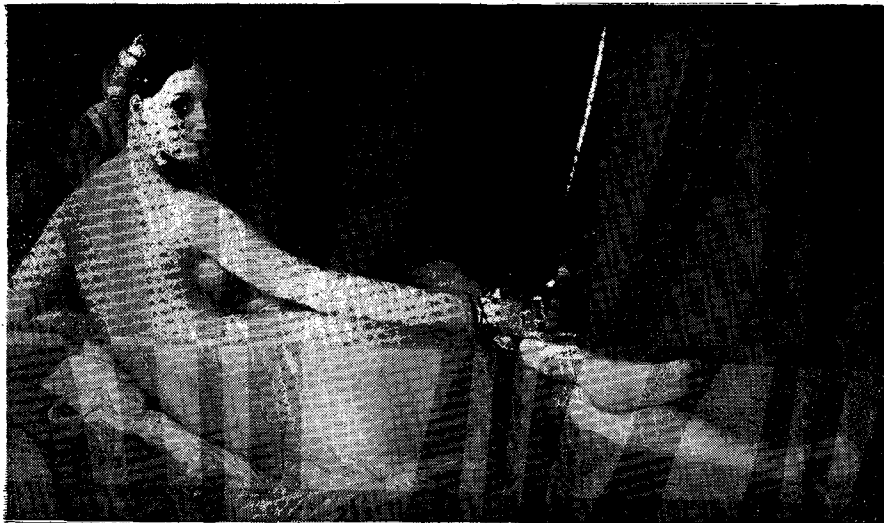


Fig. 102. — Ingres: *Odaliscă* (Luvru).

conștientă, de voluntară la Ingres, de a reprezenta printr'un contur gingășia și eleganța supremă a unei forme impecabile de trup femeesc, apare cu atâta evidență. Din nou constatăm exagerări, e adevărat, ceea ce Ch. Blanc numește „hiperbolele lui Ingres”, de pildă proporția brațului ori lungimea spatelui, despre care criticii, ca să ironizeze pe Ingres, spuneau că are două vertebre mai mult decât era normal. Aceasta e însă pentru Ingres o chestiune secundară. Fapt e că avem înaintea noastră una din cele mai luminoase apariții de trup femeesc, din arta sec. al XIX-lea.

Alături de această enormă calitate, să nu trecem cu vederea interesul, pe care Ingres îl dă detaliilor, obiectelor de natură moartă, ceea ce contribuie să întărească iluzia de viață, de realitate poetică, pe care voia să o provoace în privitor.

Roger délivrant Angélique sau Perseu și Andromeda, fiindcă acest

Tabloul e cunoscut sub ambele denumiri, este executat tot sub imperiul unor tendințe pre-rafaelite, atât în compoziție, cât și în aspectul figurilor.

Scena e la suprafață, fără profunzime. Trupurile aproape n'au relief. Unul din cele mai frumoase exemple de figură nudă de fecioară, e trupul Angelicăi, uniform, în tonalitatea lui. Apoi, ca o exagerare, ca o deformare a realității, cum găsim adesea în arta lui Ingres, Angelică, de spaimă, are gâtul mai umflat ca în realitate, un gât de porumbiță.

Un detaliu imaginat cu o mare îndrăzneală, tocmai ca să dea impresia că femeia aceasta, în momentul în care apare cavalerul s'o salveze, se găsea în culmea groazei. Ce frumos apoi cad liniile și cât „abandon“ în mâinile legate, care dau din nou impresia unor tulpine de floare.

Toate aceste detalii sunt pentru Ingres partea cu adevărat interesantă în crearea unui tablou.

Salonul din 1824 prezintă o mare importanță în istoria picturii franceze. Ingres participa cu o operă, care ocupă un loc eminent în cariera sa. În același timp, la același Salon, Delacroix expunea le *Massacre de Scio*, printre primele sale lucrări cea în care se putea citi, mai convingător și mai strălucit decât în cele anterioare, crezul său artistic. Pe de altă parte, Constable, cunoscutul peisagist englez, se găsea și el în același Salon. Constable și Delacroix, pentru un observator atent, se completau, amândoi mergând pe aceeași linie estetică, unul în peisaj, celălalt în pictura istorică. Ba încă, se spune că Delacroix fusese așa de impresionat de ce observase în pânzele ilustrului său confrate, încât modificase chiar fondul tabloului său, după ce-l expusese.

Nu știu dacă această legendă se bazează sau nu pe ceva adevărat; oricum, ea a circulat, ceea ce arată că o înrudire exista chiar pentru contemporani între Delacroix și pictorul englez, mai în vârstă și foarte prețuit în școala țării sale.

Era fatal deci ca Academia, adică cei care țineau la pictura oficială, fie sub nuanța ei clasică, fie sub nuanța ei, mai puțin respectabilă, de adevărată pictură academică, să-și dea seama de primejdia care-i amenința din conjuncțiunea dintre arta șefului revoluționar care era Delacroix și arta marelui maestru englez și să încerce să reacționeze. Davidienii, — fiindcă ei sunt mai ales reprezentanții școlii clasice, — nu-și pot ascunde îngrijorarea față de progresele din ce în ce mai evidente ale romantismului. De aceea, ei sunt obligați să-și strângă rândurile, să reflecteze la mijloacele cele mai nemerite de a combate pe adversari. Au mai ales nevoie de noi aderenți. Dar la cine să se adreseze? La cei bătrâni evident ne se puteau gândi, fiindcă prestigiul lor era cu totul redus. Nu le rămânea decât să-și recruteze partizanii printre cei mai tineri și, dacă se poate, printre cei apreciați de opinia publică. Pentru aceasta, sunt obligați însă să facă anume sacrificii și nu se dau înlături dela ele, oricât de mult îi costa aceasta.

Printre cei care puteau fi întrebuițați în contra romantismului, cel dintâi nume care se oferă Academiei este cel al lui Ingres. Marele său succes cu le *Voeu de Louis XIII* îl desemnează oarecum ca pe cel mai indicat dintre pictorii, la care s'ar fi putut adresa Academia. Evident, Ingres nu era un om comod și toți știau aceasta: se supăra repede, era autoritar, de un temperament vijelios; însă era mult mai pru-

ment după cum credeau Davidienii — să-și asocieze pe Ingres ca prieten decât să-l aibă și pe el ca dușman. La opoziția romanticilor — nu atât a lui Delacroix însuși, cât a tinerilor admiratori și partizani ai acestuia — s'ar fi adăugat astfel și cea a lui Ingres. Neoclasicii își dau perfect seama că situația lor ar fi fost atunci și mai precară. De aceea, ei îl aleg pe acesta mai întâi ca membru corespondent, apoi ca membru activ și astfel îl asociază definitiv acțiunii lor, își asigură concursul foarte activ al unui pictor nu numai prețuit, dar așa de combativ.

Prestigiul talentului său era mare în acel moment; de aceea, spre el merge recunoașterea cercurilor oficiale ale timpului. Regele și mai ales prințul moștenitor, ducele de Orléans, îi sunt buni prieteni, îl admiră, se poartă cu el deferent. Aceasta se vede și cu ocazia serbărilor ce se dau, atunci când se procedează la instalarea, în catedrala din Montauban, tocmai a tabloului care triumfase în salonul dela 1824. Ingres mai e onorat, cu această ocazie, și de toți cunoscătorii de artă.

Imediat după alegerea lui la Academie, adică atunci când venerabila instituție își dă seama că a câștigat în importanță și prestigiu și-și poate permite oarecare act de curaj, încep faimoasele refuzuri de tablouri, ale celor mai buni pictori tineri, la expozițiile Salonului oficial. Chiar lui Delacroix, i se resping opere trimise să fie expuse. Evident aceste umilințe au mare răsunet în opinia publică și, în deosebi, printre noua generație de pictori. Ingres acoperă însă cu prestigiul lui actele abuzive ale Academiei. În asemenea împrejurări, cum se întâmplă de obicei, se amestecă și critica: presa își spune vehement opinia, iar Ingres e și el atacat și astfel din ce în ce mai împins spre arta academică. Natural, el devine, la rândul lui, și mai dușmănos față de Delacroix. Incepe să-l vorbească de rău, atmosfera se înveninează, prietenia se sapă mai adânc între ei.

Trebue să recunoaștem că Delacroix păstrează mai mult calm și mai multă obiectivitate în aceste împrejurări. Ingres, mai impulsiv, nu se poate stăpâni. Se pare că ori de câte ori trecea prin fața unui tablou semnat de rivalul său, își acoperea fața cu pulpana redingotei, ca să nu-l vadă. Vorbește apoi de „balai ivre“, fiindcă Delacroix picta în tușe largi, pe câtă vreme el, Ingres, se mulțumea cu un strat subțire de culoare. În sfârșit, toate aceste săgeți exasperează pe Delacroix care, la rândul său, într'o împrejurare solemnă din viața sa, vorbește „des bêtes, auxquelles il avait été livré“.

Prin alegerea sa ca membru la Academia de artă, Ingres devenea și profesor la această instituție, intra într'o fază a activității sale dintre cele mai interesante. Mai mult încă; în calitate de membru al Academiei, el avea un rol determinant în alegerea pânzelor care puteau să figureze la expozițiile anuale.

Între acestea, Statul îi comandă una din operele capitale din cariera sa: Apoteoza lui Homer. În ea, artistul socotește că poate să exprime cele mai intime convingeri, cele ce formau fondul crezului său artistic. Tabloul era destinat să acopere plafonul unei săli din Luvrului. Astăzi însă, în locul operei originale, care se află în așa numita „Salle des Etats“, din acelaș muzeu, cea unde se găsesc cele mai reprezentative lucrări dela artiștii sec. al XIX-lea, s'a pus numai o copie.

Homer reprezintă pentru Ingres simbolul cel mai strălucit al artei clasice, pe care după expresia lui, o „divinizează“. Aducând un omagiu poetului, el ar dori să exprime și toată admirația, toată recunoștința sa pentru cele mai mari genii ale omenirii. În consecință, la fiecare, el le destină un loc în această operă, îi pune să formeze împreună un cortegiu lui Homer orb, care, pe un tron, ca o divinitate, le primește omagiul și e încoronat de muză.

Opera aceasta, subtilă și abstractă ca temă, prezintă calități și defecte, ca mai toate tablourile lui Ingres, fiindcă aproape nu e lucrare a maestrului — în afară de portrete — în care să nu se găsească, alături de însușiri admirabile, unele defecte vizibile chiar pentru un observator mijlociu. Calitățile acestui mare artist trebuiau căutate, se adresau unui public de elită, deci nu vizitatorului obișnuit de expoziție. Defectele însă oferă posibilități de critică ușoară, cum erau exagerările anatomice de care am vorbit, chiar unor amatori mai superficiali. Din această pricină Homer n'are nici pe departe succesul pe care-l avusese Le Voeu de Louis XIII, cecece amărește enorm pe Ingres.

Puțin după aceasta, episcopul din Autun îi comandă pentru catedrala din acel oraș un tablou Martiriul Sf. Simforian. Este expus în Salonul din 1834. Acest tablou arată, pe deoparte, cât de învățat era ca pictor istoric, autorul lui, dar și că acesta, în executarea operei, își ia anume libertăți, conforme cu estetica lui, adică cu concluziile trase din studiul operelor unor anumiți pictori prerafaeliți, dar puțin plăcute publicului. Prima, pe care am constatat-o și aiurea, este un fel de dispreț pentru legile perspectivei. Fiindcă Ingres nu era prea dotat pentru compoziții vaste și cu multe personaje. În tablou mai apare încă o îngrămădire illogică de personaje, care gesticulează violent, cu atitudini pline de fel de fel de racursiuri, tot lucruri denotând știința, dar pe care nu le poate gusta amatorul de rând. În fond, un eșec și mai răsunător decât cel cu Apoteoza lui Homer.

Nenorocit din pricina insuccesului, provenit din neînțelegerea la public și la amatori, pictorul este în culmea disperării. La criticile violente, ce se publică oriunde, de abia se ține să nu răspundă; multiplică scrisorile față de prieteni, ca să-și justifice punctul de vedere; scrie chiar și episcopului, care începuse să fie îngrijat de scandalul pe care-l ridicase la Paris tabloul destinat catedralei unde oficia el. Ingres îi explică că cei care l'au criticat aparțin unui „public fort mêlé et qui a peu de sympathie pour le beau, le grave et tout ce qui est sérieux et respectable“. În aceste expresii s'ar părea cuprins întreg programul, pe care și-l propusese artistul: să facă ceva „beau, grave, sérieux et respectable“, adică tocmai calitățile la care e atât de indiferent un amator mijlociu de artă.

Desperat de tot ce i se întâmplă, i se pare lui Ingres că la Paris toată lumea îl dușmănește. Nu-și găsește liniștea până nu părăsește orașul. Ocazia se prezintă în curând. Tocmai în acel timp directorul Academiei franceze din Roma, Horace Vernet, se retrăsese și locul lui era vacant. Ingres îl cere, și-l obține. Pentru a doua oară îl vedem la Roma, în 1834, unde rămâne oână la 1841.

La Roma, el trebuia să se ocupe de educația și de formația profesională, nu a unor pictori elevi, ca la Paris, de debutul lor în cariera artistică, ci de acei care se semnalează prin lucrări atât de importante, încât reușiseră la faimosul concurs pentru „prix de Rome“. Mulți dintre ei sunt foștii lui discipoli, printre alții frații Flandrin, unul dintre ei minunat pictor decorator, celebru mai târziu pentru picturile sale religioase.

Ingres își ia rolul de educator foarte în serios. De altfel, era în natura sa, doctrinară și autocratică, în pasiunea pe care o pune în tot ce întreprindea, în acea simpatie grijulivă pe care-o arăta tinerilor, ceva care-l predestina să fie un excelent profesor. De acea cât este director la Roma, lucrează puțin pentru sine, căci își consacră tot timpul liber operei de îndrumător al celor de sub direcția sa. Și cum se întâmplă să avem scrisori și memorii dela cei care se găseau atunci pensionari la Villa Medici, știm câtă dragoste, cât interes, cât devotament pune el în formarea artiștilor, și cât de părintește se purta cu elevii. Mai în fiecare zi avea ședințe de muzică în apartamentul său, fiindcă muzica era una din marile lui plăceri, poate mai mare chiar decât pictura. A doua zi îi inspecta, le corecta lucrările, le da sfaturi, îi conducea în muzee, încât perioada aceasta este, într'un fel, una din cele mai fericite din viața lui Ingres.

În 1841 se întoarce la Paris. Își uitase de eșecul de altă dată, și el, și lumea; toți nu-și amintesc decât de „marele Ingres“, de autorul câtorva dintre cele mai strălucite opere picturale din sec. XIX-lea. Și astfel, revenirea la Paris se transformă într'un adevărat triumf. Singurul care se ține în rezervă e Delacroix. Pasiunile tot nu se liniștiseră și, de fapt, lupta între școala clasică și cea romantică nu se calmează decât după 1855, deci când și Ingres, și Delacroix sunt bătrâni, iar la orizont apărea un nou dușman al amândoror, realismul lui Courbet.

Ingres e mult apreciat și de familia regală. Ducele de Orléans îi comandă portretul, îi cumpără una sau alta din operele executate în această vreme și, cum în 1842 se întâmplă ca acest principe să moară într'un accident, Ingres e însărcinat cu decorarea capelei care se ridică pe locul accidentului. Face încă multiple portrete ale celor mai cunoscute persoane din acea vreme, pe care niciodată nu le caută, dar care-i veneau spontan, din pricina reputației de care se bucura.

Între acestea, Ducele de Luynes, proprietarul unui castel nu departe de Paris, la Dampierre, dorește ca Ingres să execute în sala principală două mari picturi murale: Vârsta de fer și Vârsta de aur. Ingres este încântat de această ocazie de a-și exprima idealul de frumusețe și de fericire, într'un subiect pe care-i crede demn de renumele său. Ducele invită pe artist să vină chiar să locuiască la Dampierre împreună cu familia, așa încât să n'aibă nici un fel de turburare în timpul lucrului.

Dar Ingres nu era un om ușor de mulțumit. Curând încep neînțelegeri cu Ducele, deoarece pictarea mergea prea încet. Ingres execută nenumărate studii pentru personajele ce voia să reprezinte. Ezită mult înainte de a se fixa, revine asupra figurilor executate, așa că se produce o răceală între cel care comandase lucrarea și pictor. Ducele mai e încă speriat de mulțimea de bărbați și de femei goale din compoziție,

Într-o ofertă destinată chiar salonului lui. Se mai întâmplă și nenorocirea ca Ingres să-și piardă soția pe care-o adora, la 1849. Sub impresia neplăcerilor de tot soiul ce are cu Ducele, și la amintirea fericirii trăite cu soția lui, moartă acum, impresionabil cum era, Ingres găsește că-i este imposibil să mai rămână la Dampierre și anunță pe duce că renunță să termine proiectata decorație.

În această ultimă perioadă, în afară de portrete, care-i sunt impuse de relațiile lui sociale, tablourile pe care el le execută cu predilecție sunt nudurile femești. Toată viața Ingres fusese condus, în alegerea subiectelor, de admirație pentru trupul tânăr femeesc. În această ultimă perioadă apar, poate cele mai splendide nuduri ale sale: la Source, Venus Anadiomene și un tablou de bătrânețe, cel mai ciudat din toate, Baia Turcească, pretext pentru ca artistul octogenar să cânte, pentru ultima oară, poezia nudului.

El nu încetează de a se manifesta, decât în 1867, anul morții sale. Tablourile însemnate din această ultimă perioadă sunt foarte numeroase. Ne vom opri la câteva dintre ele, începând cu *le Voeu de Louis XIII.* (Fig. 103).

Este, cum am văzut, opera cu care Ingres se prezintă publicului

parizian, imediat după prima întoarcere din Italia. Sus, o Madonă, executată în cel mai perfect stil al lui Rafael. Toți clasicii proclamaseră admirația pentru marele pictor al Renașterii, însă nici unul nu fusese în stare, ca Ingres, să redea, nu numai aparența artei lui Rafael, ci ceea ce era mai intim, mai înalt și mai inimitabil în ea, și să ajungă astfel



Fig. 103 — Ingres: *Le Voeu de Louis XIII.*
(Catedrala din Montauban).

să realizeze o operă, demnă să stea alături de însăși madonele lui Rafael.

Dacă în partea de sus autorul tabloului ne apare mai ales ca un admirator al lui Rafael, jos facem cunoștință cu un alt Ingres, cu un mare interpret al realității. Atât în felul în care a redat figura Regelui, cât și în detaliile costumului, în cele două mâini întinse, minune de execuție, în coroana, în sceptrul, în toată partea din stânga tabloului artistul se arată un mare maestru. E că și cum tabloul ar fi despărțit în două zone: sus zona divină, executată în stil clasic, jos



Fig. 104. — Ingres: Apoteoza lui Homer (Luvru).

realitatea. Cei doi îngeri imitează, tot în stilul lui Rafael, și cu aceleași calități superioare ca și Madona.

Apoteoza lui Homer este un tablou de mai mari dimensiuni și conceput în înălțime, adică destul de impropriu ca plafond, nepotrivit pentru rolul pe care trebuia să-l îndeplinească. Ca plafond, el ar fi trebuit să fie văzut de jos în sus. Ori, Ingres îl execută ca și cum s'ar prezenta unui privitor normal, în picioare. O primă greșală.

Subiectul comporta o mulțime de portrete, căci Ingres imaginează literații lumii veniți să aducă un omagiu șefului lor suprem, lui Homer, în momentul în care muza; una din cele mai frumoase creații ale lui Ingres, pune pe capul poetului orb coroana nemuririi. Figurile trebuiau să fie în același timp destul de precise, pentru ca să evoce fără greutate trăsăturile personagiilor, dar în același timp ireale, așa cum le-

am vedea în vis, și cum ar trebui să se prezinte în Câmpiile Elizee. În alegerea lor, Ingres a fost extrem de scrupulos. A considerat că prin reprezentarea lor în tablou el făcea o clasificare, de care alții se cuvenea să țină seamă. Era tributul lui de recunoștință pentru talentele rare care-i dăduseră câteva ore neuitate de mulțumire, în viață. Se spune că Delacroix, care se pricepea ca nimeni altul să aprecieze o bună pictură și care era mai obiectiv și nu așa de dogmatic ca Ingres, apropiindu-se de acest tablou, constată că e făcut cu nimic și totuși că se găsește în el tot ce trebuie pentru ca efectul să fie complet, întocmai ca în tablourile măștrilor. E cel mai strălucit omagiu care s'a adus vreodată artei lui Ingres.

La dreapta și la stânga tronului lui Homer sunt ele, cele două fiice nemuritoare, Iliada și Odisea. Iliada, o splendidă viziune, amintește de marile creații ale Renașterii, de Sibilele lui Rafael și Michel Angelo. Odisea este visătoare, ea a văzut atâtea în călătoria ei. Pentru aceste două figuri, ca de altfel și pentru capul lui Homer, Ingres a făcut nenumărate schițe. Numai pentru Homer sunt cunoscute peste o sută de studii (Montauban).

S-tul Simforian, în care se găsesc detalii minunate, imaginat tocmai ca să arate cât de învățat pictor de istorie putea să fie la ocazie, Ingres a îngrămădit, fără absolută necesitate, nenumărate personaje. Când vom vorbi despre Delacroix, vom vedea chipul într'adevăr magistral, ușurința, logica, cu care acesta imaginează o compoziție, grupează figurile, le leagă între ele, așa ca totul să fie armonios și clar. Aici, din contra, ele mișună, se jenează unele pe altele și toate au aerul că sunt introduse ca să ne arate cât de ușor știe Ingres să rezolve probleme de perspectivă, ori de „racursiu“. Totuși, se găsesc câteva figuri minunate, pline de o nobilă poezie. În primul rând, figura sfântului, de pe planul întâi, arătat cu toată căldura, cu tot avântul sentimentului lui, cu acea nevoie de a se sacrifica pentru o credință, care caracteriza viața marilor martiri. Sunt apoi câteva detalii pitorești, câteva fragmente de încântătoare pictură, cum e călăul din planul întâiu, femeia cu un copil în brațe, figură delicioasă, dulce, plină de compătimire pentru suferința tânărului mucenic. Criticată cu îndârjire de contemporani a fost în deosebi figura din stânga, mama sfântului, în momentul în care, aplecată peste zidurile cetății, îl încurajează să moară pentru credința lui. Cu dispreț de legile perspectivei, și deși femeia e dincolo de ziduri, Ingres o pictează tot așa de mare ca figurile din primul plan. (Fig. 106).

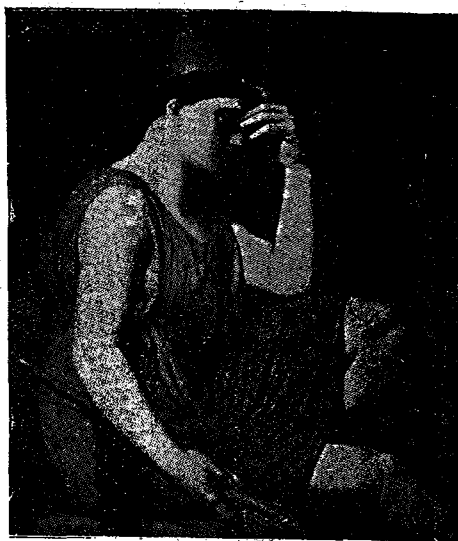


Fig. 105. — Ingres : *Odisea (Lyon)*.

La Source este, printre tablourile de nud, dintre cele mai admirate. A fost început de Ingres în timpul primei sale șederi în Italia, deci înainte de 1824 (1820) și n'a fost terminat decât în 1856, adică după 36 de ani. Se întâmplase ca tânăra fată care-i pozase să nu mai poată continua. Tabloul rămâne neterminat, până în momentul când Ingres descoperă un alt model, care, ca armonie de forme tinere, se aseamăna cu primul. (Fig 107).

Vârsta de aur, din castelul dela Dampierre, nu-i terminată; iar ducele de Luynes a mai diformat-o, prin faptul că a așezat în fața ei



106. — Ingres: *S-tul Simforian (Catedrala din Autun)*.

o statuă colosală a Minervei care n'are niciun fel de raport cu decorația pictată. În dreapta și'n stânga Ingres imaginează grupurile fericiților muritori, toți goi, petrecând, cântând, dansând, o imagine a paradisului terestru, pe care ducele o credea foarte deplasată în salonul său, dar pe care totuși n'a distrus-o. (Fig 108).

Baia turcească este tabloul executat în ultimii ani ai vieții artistului (1859), la vârsta de 79 de ani. În el Ingres revine din nou la tema care-l urmărește în tot decursul vieții sale, a reprezentării trupului femeesc. Și, ca și când o singură imagine n'ar fi fost suficientă, el îngâmădește toate atitudinile și toate formele de frumusețe posi-

bilă. pe care le întâlnise în cariera lui de pictor, cu o singură deosebire: dacă comparăm idealul la care se oprește în această epocă, cu cele câteva nuduri femeiești, cu Angelica, cu Izvorul, constatăm că femeile devin acum mai grase, mai voluminoase, mai rotunde, aproape ca în sculpturile indiene. Amintiri din trecut, figuri schițate în tinerețe, atitudini voluptuoase sau numai grațioase, se grămădesc, sunt multipliccate până la obsesie. În acest curvos tablou, cântecul lebedei al acestui artist. unul din cei mai mari poeți ai trupului femeiesc. (Fig. 109). Mai toate aceste pânze sunt azi la Luvru.

Ultimul nostru paragraf despre Ingres va fi consacrat portretelor acestuia. Cât trăește, cu toată dușmănia pe care i-au arătat-o, mai ales în ultima fază a vieții sale, mulți din pictorii tineri, marele artist are o situație de șef, cu autoritatea și cu prestigiul pe care acest termen îl implică. Sinceritatea incontestabilă a intervențiilor sale — foarte răsunătoare — în domeniul artei, pasiunea desinteresată ce pune în tratarea oricărei chestiuni de doctrină estetică, intransigența sa, autocratismul său, gelos și puțin copilăresc, orgoliul și modestia de care da dovadă, după cum era vorba să se compare cu un contemporan sau cu un maestru din trecut, opera sa admirabilă, purtarea și calitățile sale de educator, totul contribuia să facă din el una din personalitățile emnente către mijlocul secolului.

Curtea, în vremea cât mai durează regalitatea, lumea oficială și înalta societate a celui de al doilea Imperiu, îl admiră, îl răsfată, îi trec cu vederea excesele, se înduioșează de entuziasmul lui, îl înconjoară de o dragoste respectuoasă, care nu puțin a contribuit ca pictura lui să fie ceea ce a fost în realitate, adică expresia deplină, fără nicio reticență, fără nicio rezervă sau constrângere, a unui maestru, pentru care viața și exprimarea ei completă însemna un înalt ideal estetic.

Astăzi însă, pentru publicul nostru, înțelegerea operei lui Ingres a



Fig. 107. — Ingres : Izvorul (Luvru).

devenit o operație ceva mai dificilă. Crezul său artistic va părea unora ceva cam prea îngust, iar calitățile sale de pictor mult prea subtile și câteodată o idee prea intelectuale. Ele nu se impun dela prima vedere și oricui: au nevoie să fie analizate și pătrunse, spre a fi prețuite. Un romantic, din contră, vorbește deschis imaginației, cucerește dela



Fig 108. — Ingres: Vârsta de aur (Frașment),
(Dămpierre).

și mai ales pe cele ale unor persoane, bărbați și femei, care aparțineau clasei din care se ridicase el însuși, burghezia mare și mijlocie. Și mulțumită lui, tipuri de umanitate, care n'au nimic deosebit în ele, ci aparțin pur și simplu omului mijlociu, ajung până la un înalt stil, devin demne de a figura în muzeu alături de tablourile celebre, pe care le întâlnim în arta epocilor trecute, a Renașterii sau a Barocului.

Realist, Ingres pictează ceea ce vede, dar nu tot ce vede. El alege

primul contact, ne târăște după el, prin avântul, prin calitățile sale oarecum materiale, făcute pentru ochi. Ingres, cu toată căldura sa, care este evidentă pentru oricine se ocupă mai de aproape cu evoluția sa artistică, chiar atunci când e înțeles, pare mai rece și prea pe gustul unei anumite clase sociale, a atotputernicei burghezii din vremea lui Louis-Philippe și Napoleon III.

Există totuși o parte importantă și variată a operei sale, pe care nimeni n'a îndrăsnit s'o nege, prin care el se ridică până la cele mai înalte culmi ale artei din toate timpurile și grație căreia devine cu adevărat demn de a se compara cu marii maeștri, pe care-i lăuda el însuși cu atâta entuziasm și smerită pasiune. Domeniul acesta este *portretul*. Din primii ani ai activității sale de pictor și până în ultimele momente ale vieții, el n'a încetat de a picta și de a desena în creion fizionomiile contemporanilor

ce e caracteristic, ceea ce individualizează un chip, pe care pe urmă îl ridică până în a face din el simbolul unui tip social sau psihologic. Chiar și módele ciudate, mai ales cele femești, care se succed în vremea Restaurației, a domniei lui Louis Philippe, a celui de al doilea Imperiu, îl avantajează în cariera sa artistică. Ca nimeni altul, el știe trage folos din pene, din panglici, din voaluri, din nenumăratele bijuterii, din șalurile de Indii, pestrițe și cu toate culorile curcubeului, cu care se împodobesc elegantele timpului. Să nu uităm ceea ce Baudelaire, jumătate



Fig. 109 — Ingres: *Baia turcească* (Luvru).

serios, jumătate în glumă, spusese despre Ingres, atunci când încercase să-i caracterizeze coloritul: gust și înclinație de marchande de modes. Justă și adâncă observație, care mai ales atunci se adeverește, când ne găsim în fața unui portret de femeie îmbrăcată și ținută cu unul sau altul din acele produse efemere, gingașe și suprem ridicole, care caracterizează moda.

În același timp, Ingres știe găsi, pentru fiecare din persoanele ce-i pozează, poziția cea mai nemeșită, cea care, punând în valoare expresia figurii, în același timp crează silueta cea mai neasteptată. deci cea mai interesantă, cea care trebuia să placă și publicului, și modelului.

Inutil să adăogăm că el aducea în serviciul artei portretului calitățile sale de inimitabil desenator și acel sens pentru armonia tonurilor, care, deși deosebit de ceea ce întâlnim la adevărații mari colorști, constituie un fel personal de a înțelege coloritul, adică tot ce se potrivea mai bine cu tehnica subțire, delicată, fără împăstări, a execuției sale.

Din corespondența rămasă dela Ingres, din amintirea elevilor săi



Fig. 110. — D-na Rivière (Luvru).

favoriți, știm că Ingres nu iubea portretul. El considera mult prea nobilă cariera unui pictor de istorie, cum era el, ca să se înjosească până la genul, judecat de clasici ca inferior, al portretului. Imprejurările au făcut însă ca el să nu poată refuza asemenea opere și — după cum am spus — în ele mai ales găsim pe adevăratul Ingres. A executat în tinerețe figurile rudelor sale de aproape și chiar a lui însuși. Alteori, portretul constituie un omagiu al prieteniei sau al recunoștinței, față de o persoană scumpă artistului, sau care-l ajutase în timpul carierei sale.

Există însă o perioadă în care el a lucrat multe mici portrete mai ales în creion: este cea dela 1806 până la 1824, în deosebi ultimii ani ai acesteia, în vremea când se găsea în Italia. În momentul în care pensiunea sa la Academia din Roma încetează, Ingres e obligat să-și câștige singur existența. Este poate epocă cea mai tristă din întreaga sa carieră. Solicitat uneori, alteori oferindu-se singur, el execută, pentru prețul unic de 20 de lire, una sau alta din acele imagini, multe în picioare, altele numai capul și bustul, care constituie astăzi opere nemuritoare, cu care se mândresc muzeele mari ale Occidentului. Ar fi exa-



Fig. 111. — Ingres: Granet (Aix).

gerat să ne închipuim atunci pe Ingres, asemenea cu acei artiști Italiani care, la terasa unei cafenele, ne solicită și astăzi bunăvoința, în vederea unui portret rapid sau a unei caricaturi de ocazie. Totuși, nu se poate nega că mai ales nevoia face și din Ingres un portretist, gata pentru orice fel de model.

Mai târziu, devenit celebru, el este invitat din toate părțile să facă portrete. Pentru el, această formă a picturii devine un fel de obligație socială, un omagiu către una sau alta din femeile distinse ale prietenilor săi sau față de anumite personalități însemnate din societatea pariziană. Este de observat totuși că nici Împăratul, nici Împărăteasa Eugenia

n'au făcut apel la Ingres pentru portretele lor, așa cum procedase ducele de Orléans în timpul domniei lui Louis-Philippe. Corect și insipid, Winterhalter, care se semnalase printr'o calitate mult prețuită de femei, aceea de a înfrumuseța o figură, era cu totul la înălțimea gustului Impărătesei Eugenia.

Tot ce am afirmat în paragrafele precedente, cu privire la arta



Fig. 112. — Ingres : M-me Devoçay (Chantilly).

și la concepțiile estetice ale lui Ingres, ne explică pentru ce acest pictor era parcă făcut să fie un mare portretist. Până și lipsa lui de imaginație îl servea. În fața modelului, darul său de a vedea și de a realiza totul în trăsături rezumative, îi era de folos. Prin desen, el izbutea să rețină ceea ce am numi esența chiar a vieții personajului al cărui portret îl executa.

Focillon descoperă trei faze în felul de a se prezenta al portretelor lui Ingres. Ele se pot urmări cronologic, începând cu portretul „etrusc“, ieșit din contactul artistului cu vasele grecești și bazat mai ales pe puterea evocatoare a liniei. Evident, acest fel de a concepe o imagine conține în sine un efort voluntar, în vederea nu a simplificării siluetei, ci, din contră, a complicării ei, pentru a o face atractivă, în șerpuirea liniilor care o constituie.

În această perioadă, desenul — evident — are o mare importanță. Ingres își dă osteneala să redea numeroasele detalii ce intrau în cos-



Fig. 113. — Ingres: *M-elle Destouches*
(Luvru).

umele mai ales ale modelelor feminine, pictate toate cu un minimum de materie colorantă.

Ceva mai târziu, dar aparținând mai mult sau mai puțin aceluiași preocupări, avem portretul „quattrocentist“ tributul de recunoștință și de admirație pentru arta prerafaeliților. Imaginea e mai simplă. Linia șerpuitoare care mărginește conturul s'a potolit. De multe ori fondul este constituit de un peisagiu.

Și mai târziu apare portretul rafaelic, omagiu suprem, pe care pictorul francez îl aduce marelui său înaintaș, „divinului“ Rafael. S'ar părea că modelele de la care pornește în această perioadă sunt portretul Ioanei de Aragon, pentru cele feminine, și al lui Castiglione, pentru cele de bărbați, ambele opere celebre de Rafael.

Cum proceda Ingres când avea de executat un portret? Foarte adesea el începea cu o schiță în creion, în care fixa atitudinea personajului, silueta lui, gestul mâinilor, în deosebi atunci când era vorba de o fizionomie foarte personală, care nu se putea acomoda cu o roză banală. Mai ales în ce privește poziția brațelor, artistul era grozav de exigent. Avem, de pildă, pentru aceeași figură mai multe schițe, în care atitudinea mâinilor, a celei drepte și a celei stângi, împreunate, sau numai a uneia din ele, este căutată cu înfrigurare, până ce ajunge să

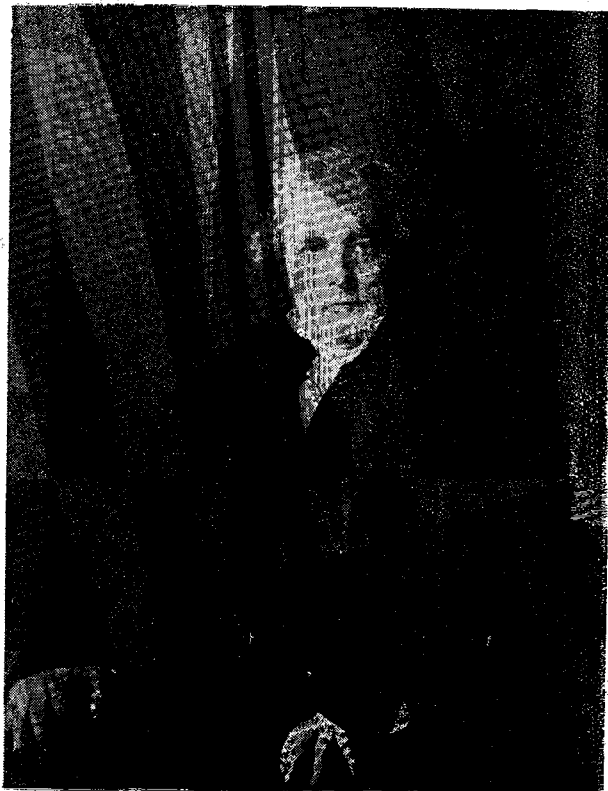


Fig. 114. — Ingres: Bertin (Luvru).

stabilească ceea ce dorește cu adevărat. Astfel, figurile iau uneori aspectul acelor divinități din India și Indochina, prevăzute cu mai multe perechi de brațe. Printre schițe, unele sunt adevărate portrete, păstrând astfel un caracter definitiv; este cazul celor mai multe din „creioanele” executate în timpul șederii în Italia. Altele sunt numai niște încercări.

Este de remarcant că meșteșugul lui Ingres variază foarte puțin, în perioada începând cu 1824 până la moarte. Este de sigur surprinzător și demn de toată admirația să vedem pe bătrânul maestru, trecut de 80 de ani, lucrând în același chip ca și atunci când avea treizec

de ani. Avem impresia unora din acele instrumente perfecte de pătrundere și de exprimare a celor văzute, care n'au nevoie să se îmbunătățească și nu se mai pot îmbunătăți. Pentru a învedera cele spuse vom studia o serie de portrete, luate din diverse epoci.

Madame Rivière este poate imaginea cea mai populară din opera lui Ingres, din prima parte a activității sale. Ea este tipică pentru acele portrete, pe care le-am definit de „etrusce“, încărcate de voaluri și de șaluri, care le flutură sau cad de-a-lungul trupului. Ingres este mai ales preocupat să realizeze un contur armonios, suplu, șerpuitor,

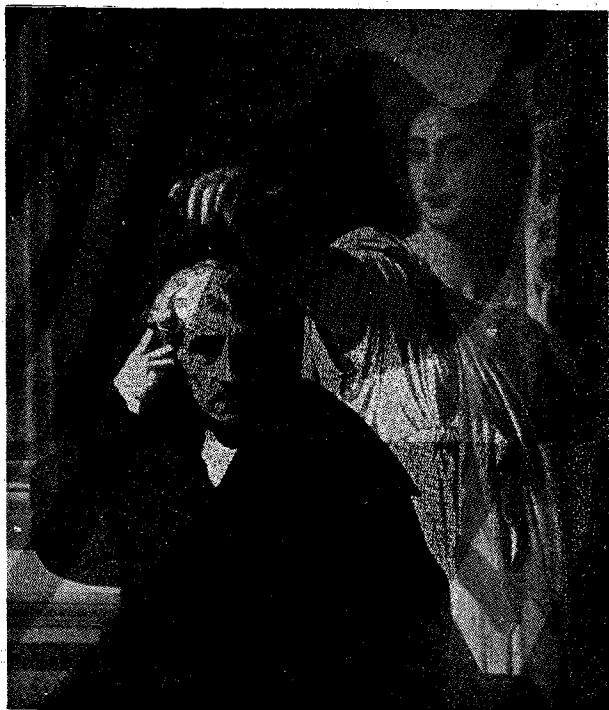


Fig. 115. — Ingres: *Cherubini* (Luvru).

prin cunoscuta sa execuție conștiincioasă, subtilă și cu puțină culoare. (Fig. 110).

Granet printre portretele de bărbați, se bucură de aceeași faimă ca cel al D-nei Rivière, printre cele de femei. Face parte din categoria omagiilor față de amici. Tânărul pictor francez se găsea împreună cu Ingres la Roma, de aceea, în fondul acestui tablou, care-ar aparține deci categoriei „quattrocentiste“, el a ținut să redea, cu o simplitate impresionantă, în tonuri plate, aproape în felul în care sunt executate desenele arhitectonice, o siluetă a Romei eterne. (Fig. 111).

M-me Devoçay era una din frumusețile Romei și prietena intimă a ambadorului francez. Ingres este fermecat de trăsăturile pline de

simplicitate și de bunătate ale acestei femei, pe care-o redă în portretul astăzi la Muzeul din Chantilly, pornind tot dela concepția „etruscă”, adică bazat mai ales pe eleganța siluetei. (Fig. 112).

M-elle Destouches e unul din acele „creioane”, care minunează deopotrivă pe artiștii cunoscători și pe marele public. Totul e neașteptat și bizar în acest portret. Modelul e așezat în așa fel, încât ai impresia



Fig. 116. — Ingres : Ducesa de Broglie (Col. privată).

unei compoziții puțin desechilibrată. În liniute de o finețe și de o precizie rară, ne sunt indicate, nu numai trăsăturile feței, ci și toate nimicurile unei toalete de ultima modă, pompoanele și fundele acestei extraordinare pălării. (Fig. 113).

Însă portretul de bărbat cu adevărat frumos, o capodoperă a artei franceze, este cel al D-lui Bertin, directorul jurnalului des Débats. Ingres promisese să execute această operă și încercase în nenumărate rânduri să fixeze atitudinea pe care s'o dea acestui personaj, de o inteligență

sclipitoare, dar care, din pricina staturii sale fizice, era foarte greu de pus în cadru, într'un portret. Ingres îl întâlnea adesea: îl văzuse în picioare, șezând, vorbind, perorând, luase după el nenumărate schițe. Nimic însă nu-l mulțumea pe deplin. Simțea că alta trebuie să fie înfățișarea pe care Bertin se cuvenea s'o aibă în portretul său. Până ce, într'o zi, intrând la acesta din urmă, Ingres îl surprinde în fotoliu, în momentul în care-i pune o întrebare. Il oprește și-l anunță plin de



Fig. 117. — Ingres: D-na Ingres
(Col. Reinhart, Winterthur)

bucurie, cu acel entuziasm copilăresc, care-i era caracteristic, că în sfârșit a găsit ceea ce căutase în zadar atâta vreme. (Fig. 114).

Una din pasiunile lui Ingres, poate tot așa de înfocată ca și cea pentru pictură, era cea pentru muzică. Era natural ca Cherubini, compozitorul renumit, să se numere printre amicii cei mai apropiați ai pictorului. De aceea, în portretul pe care-l execută, pornind dela idea Apoteozei lui Homer, el introduce muza muzicii, încoronând pe muzicant. Tabloul este admirabil executat, însă cu un material mai puțin solid decât cât de care se servea Ingres obișnuit, așa încât figura muzei a suferit, cu vremea. (Fig. 115).

Și, pentru a termina acest capitol, încă două portrete: Unul al ducesei de Broglie (Fig. 116), tip de frumusețe aristocratică. celălalt al D-nei Ingres, burgheză simpatică, grăsuță, placidă (Fig. 117).

Delacroix.

La celălalt pol, nu numai al picturii, ci al întregii arte franceze din secolul al XIX-lea, se găsește Eugène Delacroix. În jurul lui și în jurul lui Ingres se concentrează întreaga mișcare artistică a timpului. Toți ceilalți pictori, sculptori și poate chiar arhitecți, le sunt inferiori; primesc așa zicând dela ei lumina, care a ajuns să străbată până în zilele noastre. Unii dintre ei, după obiceiul discipolilor, sunt chiar mai intransigenți decât maeștrii lor asupra principiilor, asupra formelor sub care-și concep și-și realizează operele. Alții, mai nehotărâți, mai slabi, trec dela o convingere la alta, dela clasicism la romantism, fac legătura între Ingres și Delacroix, și când au norocul să fie în stăpânirea unui talent așa de evident ca cel al lui Théodore Chassériau, nu sunt mai puțin interesați de studiat, ca fenomen artistic. Dar despre toți aceștia ne vom ocupa mai târziu. Astăzi se cuvine, după ce-am fixat personalitatea lui Ingres, să ne întoarcem la cea a lui Delacroix.

L'am numit „un pol”. Baudelaire, într'o poezie celebră, în care trece în revistă artiștii mari pe care i-a admirat în viață și cărora le aduce un prinos strălucitor, îl numește „un far”.¹⁾ Și, cu adevărat, din orice runct am privi arta secolului al XIX-lea, Delacroix ne apare imediat la orizont, trimițând în toate direcțiile dăre de lumină. Opera sa e vastă și variată, cu toate că viața i-a fost cea a unui valetudinar, mai mult suferind decât sănătos și întreruptă de dese perioade de friguri, în care era incapabil să lucreze. Ea este vastă, dar se impune prin unitatea ei, printr'un sentiment de admirație, ca un omagiu, pentru tot ce este eroic pe lume, fie că acest eroism duce la glorie, fie că, mult mai des, el este înfrânt de împrejurări. Ce interesează pe Delacroix nu este succesul, ci avântul sufletului, din care ies energiile în luptă cu adversitatea. Ceva tragic, un fatalism de formă nouă, care exclude supunerea pasivă, orientală, la loviturile destinului, se desprinde din tot ce-a pictat el. Este și ceia ce-l înrudește cu Michel Angelo.

Subiectele sale se inspiră dela acțiunile omului, acțiuni a căror faimă a fost transmisă până la noi de legende, ori inventate de marii poeți ai veacului, cu care Delacroix își simte afinități de simțire și de înțelegere: ori încă cele observate de pictor însuși, în timpul călătoriei sale în Maroc, de care ne vom ocupa de aproape și care constituie o etapă importantă în evoluția artei sale. În fond, trecând în revistă operele lui Delacroix, constatăm o altă formă de umanism, ale cărui margini se întind ilimitate. Ele înglobează nu numai umanismul pe care-l cunoscuse Renașterea, ci îl completează cu experiențele timpurilor moderne, așa de fertile în evenimente patetice. Revoluția și începutul le

1). „Delacroix, lac de sang, hanté des méchants anges”.

adăugaseră noțiuni de om și Delacroix însuși, în contact cu populațiile primitive și sănătoase ale Africei de Nord, le constatase prin el însuși.

Anale istorice, legendă, istorie contemporană, viața triburilor marocane și algeriene aproape de natură, totul e pus la contribuție, mai ales atunci când un destin tragic pare să urmărească pe cineva care, după ce rezistase cu înverșunare, se prăbușește cu sgomot: Sardanapal Bizantinii învinși de Cruciați, Tasso, Prizonierul din Chillon, Hamlet, Ofelia, Ovidiu, Vânătorii de lei, fiarele în lupta lor cu omul, nenumărați alții eroii apar în tablourile sale. Liniștea și fericirea, perioadele de reculegere, cele în care omul se găsește parcă într'un echilibru desăvârșit, îl interesează mai puțin. Sunt momente efemere, rare în existența celor sortiți să joace un rol mare; iar dacă ele apar mai frecvente în existența celor mediocri, aceștia n'au dreptul să intre în istoria ideală a neamului omenesc. Vârsta de aur, pe care clasicii o căutau la cei vechi, Delacroix o descoperă la popoarele tinere, cu impulsii irezistibile, cu sânge cald, frumoase și viguroase, la ele și la animalele lor, în deosebi la cal, împreună ascunși în mijlocul naturii, departe de civilizația contemporană.

Dar nici făuritorii de civilizație nu-i sunt indiferenți, cu neliniștea lor, cu grijile lor, cu acea pătrundere în adâncul sufletului uman, de care dau dovadă, când ca să poată rezista împrejurărilor — Justinian, Ludovic cel Sfânt --, când ca să înlăture pe cele neprieșnice, ori ca să se impună celorlalți semeni. Uneori ei înving forțele contrare ale naturii, mai adesea cad învinși, unii resemnați, copleșiți de o tristețe mută, alții ridicând până la ceruri strigătul lor de revoltă. Toți eroii lui au ceva viguros, bărbătesc, nu eroismul celor veseli, în culmea puterii, ci eroismul trist al celui răpus după mari eforturi, îndurerat de inutilitatea efortului întreprins în zadar. La om, o putem constata ușor în cea mai mare parte din lucrările sale; dar ea apare încă, sub o formă brutală, violentă, dar totuși foarte interesantă, la fiarele sălbatice. N'au avut pe lume mai mare prieten și mai mare admirator leii și tigrii din Grădina Plantelor din Paris, decât pe Barye, marele animalier, și pe Delacroix. Zile întregi el și le petrecea lângă cușca fiarelor, observându-le cu dragoste, minunându-se de tot ceace vedea, căutând să fixeze în memorie înfățișarea lor: leii, tigrii, în repaos, în cușca lor sau în toul atacului, așa cum și-i imagina după ce-i observase de aproape, după ce-și dase seama de fiecare mișcare a lor, de înfățișarea lor, de posibilitățile lor virtuale, în cât putea să-i transpună în deșert și să-i vadă cu mintea în libertate.

Dar, după cum arătam ori de câte ori ne-am ocupat de astfel de chestiuni în studiul nostru, o nevoie nouă la un pictor se traduce și printr'un nou mod de a picta. Era însă acest punct de vedere cu totul nou în istoria artei? De sigur nu. El era însă nou în Franța, cel puțin după David și după apariția celor mai însemnați dintre elevii acestuia. Totuși, Géricault îl prevăzuse. La acesta constatasem, spre deosebire de restul contemporanilor, o mare admirație pentru Michel-Angelo și în același timp posibilitatea de a prinde mișcările tumultuoase ale unor trupuri eroice. Tot la Géricault mai întâlnisem dragoste și înțelegere pentru Caravaggio și pentru tenebroșii secolului al XVII-lea, cu exage-

rările lor naturaliste, cu arta lor bazată pe efecte de contraste. Însă, și la modelele italiene, și la acei care se inspiraseră dela aceste modele, la pictorii francezi, asemenea aspecte apăreau ceva cam prea teatrale; realismul lor incontestabil avea o notă de vulgaritate.

Delacroix nu poate să aprobe în totul o astfel de atitudine. El are o altă fire, e rezervat față de mulțime, cu ceva profund și autentic aristocratic în toată ființa lui. Pe de altă parte, cu excepția lui Michel-Angelo, mintea sa era mai ascuțită decât a celorlalți pictori, sensibilitatea sa mai rafinată, talentul său mai complex. Poseda, în plus, un instinct divinătoriu pentru tot ce este cu adevărat mare și, mai presus de orice, avea o cultură îngrijită, atât cea generală cât și cultura sa profesională, de artist.

Tumult în temperament, reacțiuni puternice ca fulgerul, însă orodate de o inteligență clară și prevăzătoare, iată ce constatăm la o analiză mai atentă a artistului. Totul supus unei voințe neînfrante. Dar așa era și Rubens, așa erau marii Venețieni. Cu el mai mult decât cu oricine altul constatăm afinități, atunci când trecem în revistă operele lui Delacroix. Dela ei pornesc multe din sugestiile cărora el se supune. Operele lor îi erau cunoscute, nu însă în țara lor de origine. Delacroix a călătorit relativ puțin: a fost totuși în Țările de Jos, deci acolo a avut ocazia să examineze opera lui Rubens — și ne-a lăsat, în această privință, în corespondența sa și în Jurnal pagini nemuritoare — și a fost și în Anglia. Era însă foarte familiarizat cu muzeul Luvru, care pe vremea copilăriei și adolescenței sale era nu numai colecția de azi, dar infinit mai complet, fiindcă Napoleon adusese din războaiele italiene, ca preț al răscumpărării multor orașe, cele mai însemnate capodopere din Italia. Astfel, muzeul Luvru era, din punct de vedere al picturii italiene, franceze și chiar a altor școli (flamandă), atât de complet, în cât putea oferi o imagine deplină a dezvoltării artei acestor popoare.

Asemenea opere, el le studiasse de aproape. Ne putem închipui cu ce spirit înțelegător, chiar dacă multe din ele vor fi — după căderea lui Napoleon — întoarse în orașul, de unde fuseseră ridicate, Delacroix se apropiase de acești artiști, semenii lui. El pătrunsese secretul măștrilor mari, înaintașii lui, și-l asimilase. Acest dar de a-și însuși ce este esențial în opera altuia, Delacroix îl poseda pe deplin, ca și Rafael, de altminteri, pentru care Francezul avea o admirație nesfârșită. Și, fiindcă există din acest punct de vedere o mare asemănare între procedeele lor, e bine să citez fraza, foarte caracteristică, pe care Delacroix însuși, o întrebuințează cu privire la Rafael: „On peut dire que son originalité ne paraît jamais plus vive que dans les idées qu'il emprunte. Tout ce qu'il touche il le relève et le fait vivre d'une vie nouvelle. C'est bien lui qui semble alors reprendre ce qui lui appartient et féconder des germes stériles qui n'attendaient que sa main pour donner leurs vrais fruits.“

El înțelege apoi, ceea ce nu prea înțeleg artiștii din vremea noastră: că originalitatea cu orice preț, independența absolută față de trecut este o himeră; că în artă și probabil în literatură toți cei mari sunt legați între ei, rămânând totuși fiecare el însuși. El formează o clasă pri-

vilegiată, compusă din câteva mari familii spirituale. Poți fi astfel un artist desăvârșit, răspunzând cu mijloace proprii uneia din marile chemări ale sufletului omenesc, pe care însă și alții o vor asculta după tine. În fond, ceea ce Delacroix împrumută dela înaintași, este raza, care va lumina propriul lui spirit: o concepție definită despre lume, câteva mijloace încercate de a se realiza pictural, o viziune eroică reclamând spații imense pentru a se exterioriza, cu acompaniament de fanfare, de sclipiri de arme, de fâlfâiri de steaguri, de mulțimi agitate.

Suntem astfel departe de viziunea senină a clasicilor, cu figurile lor liniștite, adesea imobile, sau mișcându-se într'un ritm lent. Așa erau Vârsta de aur a lui Ingres sau Apoteoza lui Homer; ele răspund tocmai acestei definiții, toate întruchipări ale echilibrului și armoniei din natură, prin atitudinea, de o desăvârșită frumusețe, a trupului omenesc. Unul — romanticul — va apare animat de o nestinsă ardoare, chiar în figurile în repaos, în care mocnește un foc gata să izbucnească; celălalt — clasicul — plin de liniște, prosternat parcă în fața miracolului frumuseții omului.

Deosebirea dintre arta unuia și-a celuilalt, pentru un privitor care n'ar cunoaște biografia lor, ar duce la o concluzie greșită, atunci când s'ar încerca să se imagineze felul lor de a fi în lume: exuberantul, activul, înflăcăratul în viață este Ingres, nu Delacroix. Delacroix, din contră, e rezervat, concentrat, stăpân pe sine. Din viața lui solitară, din dialogul prelungit cu el însuși, cu excepția tinereții, când apare la Delacroix o perioadă pe care-o putem numi „dandysmul“ lui, țâșnește o operă imensă, plină de avânt, populată de personaje care se luptă unele cu altele, care-și izbesc tumultuoș voințele, în cel mai strălucit colorit, unic în secolul al XIX-lea și considerat de cei mai mulți demn de a sta alături de cel al marilor pictori ai omenirii.

Se naște în 1798, deci în ultimii ani ai secolului al XVIII-lea. Tatăl său e un personaj important, care a jucat, din pricina evenimentelor istorice, un rol destul de însemnat, fiindcă a fost ministru de externe într'unul din guvernele Directoratului. Dar din cele ce știm despre dânsul, nu pare să fi avut alte calități decât cele de bun administrator, pe care le-a exercitat în a doua parte a vieții sale, când a fost prefect în două județe din Sudul Franței. Ca prefect a și murit, la Bordeaux. Tatăl artistului a fost urmat, ca ministru de externe, de unul din personagiile cele mai curioase, mai lăudate de unii, mai criticate de alții, dela începutul secolului al XIX-lea, de Talleyrand. Talleyrand succede deci lui Delacroix tatăl ca ministru de externe și, prieten cu acesta, îl trimite ca ambasador în Republica Batavă. Pe când tatăl său era departe de Franța, se naște Delacroix. Cum istoricii, mai ales când e vorba de un personaj atât de ilustru, cum era Delacroix, caută să se documenteze cât mai precis, și cum nu se dau la o parte nici dela cercetări mai indiscrete, câțiva au emis părerea că tatăl adevărat al lui Delacroix ar fi fost în realitate Talleyrand, prieten cu familia — ceea ce nu înseamnă nimic — și protector, mai târziu, în împrejurări misterioase, al lui Delacroix. Zic protector în împrejurări misterioase, pentru că Talleyrand ajungând unul din personagiile cele mai influente, nu numai în vremea Imperiului, dar și în cea a Restaurației,

poate să ajute pe pictor nu direct, ci indirect, prin intermediul unui tânăr care atunci își face debutul în politică și care scrie despre primele lucrări ale lui Delacroix articole răsunătoare. Astfel Delacroix izbutește ca operele sale expuse la Salon, însă aspru criticate de cea mai mare parte a Parisului, să fie totuși cumpărate de Stat, pentru sume destul de frumoase. Oricine cunoaște cu câtă greutate cumpără Statul lucrări dela artiști și cât de surprinzător este faptul ca un pictor să-și vadă tablourile intrate într'un muzeu public, la vârsta de 22 — 24 de ani, își dă seama că a trebuit să se producă o intervenție ocultă, cu atât mai mult cu cât pictura lui Delacroix era așa de nouă și de puțin pe gustul publicului. Misterul acesta îl explică unii prin intervenția din umbră a lui Talleyrand. Câtă crezare merită această ipoteză, nu știm. Personal, mărturisesc că n'am multă simpatie pentru cercetări de felul acesta. Dar, fiindcă cercetările s'au făcut și, pe de altă parte, fiindcă astfel s'ar explica superioritatea genială a lui Delacroix față de tot restul familiei, o expun, fără însă să-i dau prea multă importanță.

Familia sa — chiar dacă ne oprim la tatăl legal — era o familie de bună aristocrație mijlocie. În realitate, la începutul vieții sale, Delacroix nu-și iscălește numele așa cum îl cunoaștem azi, ci „de Lacroix“ cu particula „de“, care în Franța aparține nobleței. De altfel, cazul cuiva, care în artă renunță la particulă, nu e unic: Degas, ilustrul artist de mai târziu, era și el nobil. Numele său adevărat era în realitate de Gas.

Era un copil turbulent — o spune el singur — „un monstre“, din care pricină are fel de fel de accidente. A scăpat dela moarte, până la vârsta de 10 ani, de 5—6 ori: era să ardă, să moară spânzurat de un copac, să se înece. Avem a face, încă dela început, cu un temperament cu totul excepțional, de o vivacitate rară. Nu e mai puțin adevărat că un caracter ca cel pe care-l constatăm la artist, în timpul maturității sale, cadrează foarte bine cu o copilărie nu din cele liniștite.

Are aptitudini pentru desen, dar nu numai pentru desen. El ne spune singur: „J'ai eu de très bonne heure un grand goût pour le dessin et pour la musique“. Se repetă deci cazul lui Ingres. Este ceva aproape obișnuit în această vreme ca un artist să fie mult mai complet, mai multilateral, să aibă mai multe coarde la arcul său, decât în zilele noastre. Profesorul de muzică al serei sale „tourmenta même ma mère, pour qu'il fit de moi un musicien“, ne spune tot Delacroix. ¹⁾

La vârsta de 9 ani este dus la Paris, la liceul Imperial, acum liceul Louis le Grand, care până azi are renumele unei excelente școli. Dar Delacroix nu e printre cei mai buni elevi. Îi place însă să citească. Studiază pe poeți, latina și, bine înțeles, face desene și chiar publică unele din ele, caricaturi, atunci și ceva mai târziu, în revista „Le nain jaune“. În liceu el leagă prietenii, care vor ține toată viața. Este una din trăsăturile cele mai simpatice ale lui Delacroix, dragostea profund inalterabilă, pe care o păstrează camarazilor săi de școală, dintre care mulți sunt departe de a ocupa, din punct de vedere social sau al vieții culturale franceze, un loc echivalent cu cel pe care Delacroix îl ținea în

1). Duranty : Eugène Delacroix par lui - même, p. 23.

domeniul artelor. El le rămâne însă credincios și'n fiecare an, în seara anului nou, îi strânge la un loc, spre a petrece împreună. Ziua aceasta a fost pentru el, până târziu, o zi pe care o aștepta cu nerăbdare, în vederea căreia intra în corespondență cu prietenii, de la care aștepta o plăcere imensă.

În 1816, adică la vârsta de 18 ani, se hotărăște să devină pictor și intră în atelierul lui Guérin. Guérin fusese elevul lui David, cum știm, și se considera ca unul din cei mai inteligenți pedagogi în materie de pictură. În atelierul lui se formase și Géricault, mai înainte. Aici se întâlnesc câțiva artiști care — lucru surprinzător — vor lua direcții destul de diferite între ele. Marea calitate a lui Guérin — care era un pictor remarcabil în această vreme — este că avea o destulă inteligență ca să-și dea seama de dispozițiile diferite, ale fiecăruia din elevii săi, și să nu se opună lor. El nu vrea să facă din ei imitatori ai felului lui de a picta, ci preferă ca fiecare să se desvolte conform aptitudinilor sale. Grație acestei direcții, Delacroix poate să urmeze cursurile din atelierul lui Guérin, de la Școala de Arte Frumoase, și'n același timp să viziteze Luvrul și să facă fel de fel de copii după artiștii care-i plăceau. Este de pildă simptomatic să constatăm — după cum spune unul din biografi — că foarte tânăr, la 19 ani, cineva îl găsește într-o zi în fața frumosului tablou al lui Veronese, Nunta de la Cana, copiind capetele personajelor. Încă de atunci Delacroix își dă seama de înrudirea dintre Veronese și el.

Între acestea, familia sa se ruinează din punct de vedere financiar. Epoca în care trăește Delacroix este foarte turburată, o epocă în care averile se fac și se pierd cu mare ușurință. Din această pricină, el este silit să-și câștige singur viața, de foarte tânăr.

Are nenorocul să se îmbolnăvească, într-o excursie, cum crede el. În realitate, tuberculos, boală de care a și murit la 65 de ani, el era bolnav de mult. Primele simptome apar însă în această vreme. Locuiește la țară, pentru ca să se întrezeze, din care cauză își neglijează studiile la Paris. Primește însă câteva comenzi de tablouri religioase. Lucrările religioase nu erau tocmai pe placul tinerilor din această vreme. Și Géricault, și Delacroix și alți câțiva, aparținând aproximativ aceleași clase sociale, frumoși, eleganți, cocheti și, pentru ca să fie la modă, plini de ceea ce ei considerau ca un fel de superioritate intelectuală, un fel de independență a spiritului, erau pe jumătate ateii sau numai adepți ai satanismului byronic. Evident că arta religioasă li se părea un produs anacronic, față de libertatea ideilor lor, de spiritul, de inteligența lor. Lucrul acesta se va modifica mai târziu, fiindcă în timpul maturității Delacroix ne va lăsa tablouri religioase admirabile, pline de un sentiment sincer și adânc. Acum însă el consideră aceste comenzi religioase ca un fel de neplăcută corvadă.

Desenează. Face și câteva caricaturi. În sfârșit, în 1822, la Salonul din acel an, el expune primul său tablou mare, Dante și Virgil intrând în infern. Se spune că Gros, pentru care Delacroix a avut totdeauna o admirație fără margini, văzându-l, s'ar fi exprimat — ceea ce arată cât de just simțise calitatea talentului de care da dovadă Delacroix — „c'est du Rubens châtié". Din acest moment, relațiile lui Delacroix cu

Gros devin foarte cordiale, bine înțeles cu tot respectul, cu toată admirația pe care tânărul pictor o avea pentru bătrânul maestru. Profitând de laudele pe care i-le adresase, Delacroix îi cere favoarea să vadă tablourile cu subiecte din vremea lui Napoleon, pe care le făcuse Gros în tinerețe și care, din pricina Restaurației, nu puteau fi expuse. Gros îi acordă această favoare și-i arată timp de trei ore, pânzele celebre: Ciumații dela Iaffa, Lupta dela Eylau, etc., pânze care umplu pe Delacroix de-un entuziasm indescritibil.

Profesorii aprobă tabloul, trimis la Salon; se găsesc totuși la contemporani și critici acerbe. Intre acestea apare însă un articol de Thiers,



Fig. 118. — Delacroix: Barca lui Dante (Luvru)

cel la care făceam aluzie adineaori, când vorbeam de tatăl natural al lui Delacroix, articol inspirat de Talleyrand și documentat de Gérard. În sfârșit, statul cumpără tabloul lui Delacroix, care intră în colecția Luvrului.

Delacroix încă de atunci simpatizează cu mișcarea de independență a Greciei. Tocmai atunci, în 1821, asistăm la războiul dintre Turci și această mica țară. Din pricina eroismului real de care ea dă dovadă, are toată simpatia Franței. Delacroix este preocupat de ce aude iar într'unele din tablourile sale viitoare se va inspira de la teme în legătură cu evenimentele din Grecia.

Ca să ne facem o idee de înfățișarea artistului, avem câteva portrete de el însuși, unul pe drept celebru, și două descrieri literare. Prima se găsește în memoriile lui Piron, un contemporan. ¹⁾

„Eugène Delacroix était assez grand, maigre, un peu frêle, mais bien pris dans sa taille, élégant de tournure et distingué de manières. Il avait les cheveux d'un noir de jais, les yeux vifs, la bouche bien ornée, le sourire aimable et spirituel; son teint était pâle et bilieux et sa figure paraissait petite sous ses cheveux touffus et soyeux, son œil éprouvait quelquefois une légère contraction, semblable à celle d'un homme qui interrogerait le soleil et qui se mettrait en mesure d'en supporter l'éclat.

„Il se placait ainsi, debout, en face et assez rapproché de son interlocuteur, renversait ensuite légèrement le corps pour augmenter la distance qui le séparait de lui et comme pour mieux examiner son homme; c'est a'ors que, dans son sourire, on voyait briller sous sa moustache noire ses dents blanches, plates et bien rangées.

„Il avait, a dit quelqu'un, des petites mains nerveuses, a droites et plus aiguës que celles d'un chat. Sa mise était soignée, il recherchait les habitudes d'un homme du monde; on voyait clairement qu'il ne voulait pas être confondu avec ces héros d'atelier, qui arrivent à la célébrité par l'excentricité de leur costume.“

Cea de a doua, la Théophile Gautier: „Son teint d'une pâleur olivâtre, ses abondants cheveux noirs, qu'il a gardés tels jusqu'à la fin de sa vie, ses yeux fauves à l'expression féline, couverts d'épais sourcils dont la pointe inférieure remontait, ses lèvres fines et minces, un peu bridées sur des dents magnifiques et ombrées de légères moustaches, son menton volontaire et puissant, accusé par un méplat robuste,



Fig. 119. — Delacroix: *Masacrul din Chios* (Luvru).

1). Duranty, op. cit. p. 11.

lui compoziției une physiologie d'une beauté farouche, étrange, exotique, presque inquiétante. Cette tête nerveuse, expressive, exotique, mobile, pétillait d'esprit et de passion.... Personne — continue le poète — n'était plus séduisant que lui, lorsqu'il voulait s'en donner la peine. Il savait adoucir le caractère féroce de son masque par un sourire plein d'urbanité. Il était moelleux, velouté, calin, comme un de ces tigres dont il excelle à rendre la grâce souple et formidable et, dans les salons, tout le monde disait „quel dommage qu'un homme si charmant fasse de semblable peinture.“

Dante conduit en enfer de Virgile sau Barca lui Dante (Fig. 118), este, cum am spus, primul tablou al lui Delacroix expus la Salonul din Paris. Compoziția tabloului, unul sau altul din personaje, ne amintesc de anume opere ale lui Rubens. Este evident de pildă, că trupurile



Fig. 120. — Delacroix: Arab la pândă (Luvru).

goale de bărbați și de femei, au fost sugerate de un tablou al lui Rubens din seria Mariei de Medici. Inșă compoziția lui Delacroix mai amintește și de unii din eroii lui Michel-Angelo: mușchii formidabili, gesturile brusce, durerea de pe fața lor este mai degrabă în legătură cu arta marelui sculptor și pictor din secolul al XVI-lea. Poate că nici amintirea lui Géricault și a Naufragiului Meduzei să nu fie streină de coloritul sombru și livid al acestei pânze.

Pentru a reuși o asemenea întreprindere, excepțională la un artist abia trecut de 20 de ani, Delacroix se pregătise cu răbdare și luase toate precauțiile necesare. Mai întâi, el își făcuse mâna și își exercitase ochiul prin fel de fel de copii, pe care le întreprinde în muzeele Parisului. Copiase pe Rubens, între altele Oceanidele din compoziția ce reprezintă sosirea Mariei de Medici la Marsilia; o parte din trupurile goale ale oamenilor din iad, cei care plutesc în jurul bărcii lui Dante, se resimt de influența lui Rubens. Copiase apoi pe Rembrandt, chiar și miniaturi persane; desenase după una sau alta din gravurile lui Goya, până și după scenele de caracter caricatural ale unui foarte cunoscut artist englez, Rawlandson; nu neglijează nici pe contemporani, fiindcă s'au găsit la el copii după Géricault.

Era însă evident că artistul n'are să se oprească aci, că acest succes, oricât de deplin pentru cunoscători, nu-l putea satisface. In

acést tablou, el arătase ce știe, ce învățase și ce continua să învețe dela alții, căci el nu încetează să urmeze cursurile în atelierul lui Guérin.

Mai întâi, chiar dacă prietenii și câțiva admiratori erau satisfăcuți cu coloritul din Barca lui Dante, el nu putea fi mulțumit cu această tonalitate sumbră și surdă, tristă — pentru a o numi cu epitetul cel-merita. Visa altceva. Simțea nevoia strălucirii și energiei tonului, mai multă frăgezime, mai multă transparență, acorduri bazate nu pe nenumărate demi-tonuri ieșite din culori amestecate, ci pe câteva note puternice, bine echilibrate, așa cum este cazul cu acei mari colorişti, care sunt țesătorii de convoare orientale.

În a doua operă însemnată a carierei sale, în Masacrul din Chios, el dovedește că poate ajunge la acest scop (Fig. 119). Ce s'a întâmplat în intervalul dintre 1822, anul expunerii Bărcii lui Dante, și 1824, anul Salonului, la care apare Masacrul din Chios?

Se întâmplaseră multe, între altele că Delacroix se familiarizase cu practica acuarelei. Această tehnică, care fără să fie nouă în Franța, era totuși destul de excepțională, îi deschide lui, pictorului în ulei, orizonturile cele mai largi. Cunoștința cu acuarela o face prin intermediul unor prieteni, pictori englezi, vestiți până astăzi: frații Fielding și Bonington. Ei îi demonstrează că tonurile vii, dizolvate în puțină apă, dau un colorit mai aerat și mai transparent, așa în cât, tablourile în această tehnică fac impresia unei mai mari spontaneități, au o notă lirică, fiindcă lirismul este calitatea spre care aspiră Delacroix. Prin acești prieteni, pe care-i stimează și-i iubește, Delacroix izbuteste să înțeleagă Anglia. De altfel, sub Restaurație, după căderea Imperiului lui Napoleon, cădere la care Anglia contribuise într'un înalt grad, se ajunsese la mai multă apreciere, chiar la un fel de prietenie, și pe teren politic, între Englezi și Francezi. Legăturile culturale între artiștii acestor două țări, între Delacroix și cei mai sus numiți, nu numai că n'au nimic excepțional, dar sunt în spiritul vremii.

Prin Englezi, foarte la modă, se răspândește în Franța, în tineretul bogat, acel spirit care a fost numit dandysm. Este vorba de o eleganță exagerată în costum, pornită din dorința de a se singulariza, de o preocupare vie pentru culorile și forma hainelor, pentru coafură, pentru felul de a se comporta și pentru atitudinea în societate. Delacroix, ca și Géricault, este destul de simțitor la această distincție de ordin vestimentar, la nevoia de a se separa de alții în societate. Nu pot spune că-i plăceau sporturile, deși se făcea pe vremea aceea multă scrimă și călărie. El iubea însă calul, în mod cu totul deosebit. Evident, dacă Delacroix n'ar fi un pictor, faptul că iubește acest animal n'ar avea nicio importanță; însă la el dragostea se traduce prin introducerea frecventă a calului în tablourile sale. Iar această slăbiciune îl apropie și mai mult de prietenii săi Englezi. Dragostea pentru cal, care era așa de mare la Gros și Géricault, e o formă a interesului pe cari toți — și în special Delacroix — îl au în această vreme pentru orice animal, chiar și pentru fiara prinsă în cușcă, din Grădina Plantelor.

Delacroix mai ales iubește aceste animale, cu care unii biografi, cum am văzut, i-au găsit asemănări în felul de a reacționa. Și fiindcă nu le putea vedea în deșertele Africii sau Așiei, le observă, la Paris,

în grădina zoologică a oraşului. El ajunge să le cunoască obiceiurile, ce atitudini prezintă când se hrănesc, ce legături au unele cu altele, când sunt vesele sau când sunt iritate, când mama își mângâie puii, etc. Ia după ele fel de fel de crochiuri. Mai mult decât atât: nu se mulțumește cu aspectul animalului viu. Când ocazia se prezintă ca unul din animale să moară, Delacroix e printre cei dintâi să observe de aproape părul, mușchii, scheletul. Apoi, jupuite de piele, el studiază anatomia lor, cum se leagă tendoanele și mușchii unii de alții, cum se prind de oase, ce formă au articulațiile, etc. Avem schițe în care el studiază până în cele mai mici amănunte ghiarele acestor animale, căutând să vadă ce mușchi sunt cei care dau atâta elasticitate și atâta forță labelor lor.

Dela studiul animalului el trece la studiul peisajului. Își dă seama că așa cum concepe el un tablou, ca o reprezentare dramatică a unui subiect de interes general omenesc, el va produce mai mult efect, atunci când peisajul va fi în acord desăvârșit cu scena reprezentată. Nu o scenă tragică într'un peisaj vesel sau o scenă veselă, plină de mișcare, într'un peisaj trist, ci un acord intim între acțiunea care se petrece, între sentimentele care animă personajele de pe primul plan și fondul tabloului. Asupra importanței într'un tablou a fondului și asupra felului cum trebuie tratat acest fond, sugestii îi vin dela doi mari pictori englezi: Constable și Turner. Și unul și altul erau cunoscuți la Paris. Constable expusese chiar la 1824, la Salon, iar Salonul era atunci — ceace e și acum — un loc de întâlnire al tuturor pictorilor mari din Europa. Toate aceste preocupări și sugestii își vor găsi expresia în tabloul ce va urma, cu care Delacroix se prezintă la 1824, în Masacrul din Chios. Subiectul i-l oferise războiul pentru independența Greciei. Grecii se revoltaseră contra Turcilor, iar aceștia se răsbunaseră prin represalii îngrozitoare, omorând bărbați, femei, copii, pe întregul teritoriu grecesc. Opinia publică din Europa era îngrozită și indignată. Franța oficială vrea să ajute pe Greci, iar clasa intelectualilor de pretutindeni este mai toată cu ei (ne amintim că Byron moare luptând pentru ei). Prestigiul culturii clasice păgâne, unit cu simpatia pentru un popor creștin, nenorocit și slab, în luptă cu păgânii turci, are un rol considerabil: tot ce gândește și tot ce simte în Europa e Filelen.

Delacroix urmează curentul general. Ca un omagiu adus valorii și suferinței Grecilor, el își alege subiectul lucrării pentru Salon din lupta acestora contra Turcilor. Ce ne isbește mai întâiu în acest tablou este împreunarea unui subiect tragic, vehement, à la Rubens, cu un mare peisaj în armonie cu subiectul, așa cum întâlnisem până atunci în tablourile lui Gros: Ciurmații din Jafa, Lupta dela Eylau, etc. Învățământul ce Delacroix trăsese din contactul lui cu peisajul englez este pentru prima oară pus în practică. Mai întâiu, în lumini, un fel de a picta, în care stratul de culoare este mult mai gros decât până atunci; mai multă transparență în umbre, obținută cu glasiuri, care dau profunzime tonului. De astă dată, și subiectul, și felul de tratare erau în acord, la acest „passionnément amoureux de la passion”, cum îl numește Baudelaire.

Cum se pregătise el pentru sarcina ce-și impune prin acest tablou și pentru tablourile ce vor urma?

S'ar zice că niciun pictor nu e mai incapabil să se stăpânească, în momentul inspirației, ca Delacroix; niciunul mai sclav al vijeliei pasiunilor sale. Intr'adevăr, Delacroix spusese el sigur despre sine: „Je n'aime point la peinture raisonnable. Il faut, je le vois, que mon esprit s'agite, fasse et défasse, essaye de cent manières avant d'arriver au but, dont le besoin me travaille dans chaque chose. Il y a en moi un vieux levain, un fond tout noir à contenter. Si je ne me sens agité comme un serpent dans la main d'une pythonisse, je suis froid; il faut le reconnaître et s'y soumettre, et c'est un grand bonheur. Tout ce que j'ai fait de bien c'a été fait ainsi.” Totuși, Jurnalul său e plin de cele mai înțelepte precepte, de unde se vede că el nu se supunea orbește impulsurilor, ci că reflecta. De aici provin nenumăratele considerații asupra artei, aici, ca și în numeroasele și splendidele articole, despre artiști. Deci, pasiunea sa, oricât ar fi de vehementă și de arzătoare, se lasă analizată, stăpânită de rațiune, care o conduce în așa fel, încât să o facă să contribuie la realizarea idealului său, în artă.

Delacroix e un mare colorist, poate cel mai mare al școlii franceze; dar el este și un mare deservitor. Înainte de a trece mai departe și de a studia seria tablourilor sale, e bine să ne cîrim puțin și să vedem cum se prezintă desenul lui Delacroix în comparație cu al altora, și cum înțelege el culoarea.

Ingres e un static. Ce-l interesează e să obțină o figură în echilibru desăvârșit, așa încât toate părțile ei să se armonizeze între ele, iar întregul să-ți dea impresia că trupul omenesc se găsește într'unul din aceste aspecte fericite, în care frumusețea a fost realizată pe pământ. Pentru aceasta, el nu se preocupă de nimic altceva, decât de calitatea liniei, de poezia formei.

Delacroix e un dinamic — ca să întretuieze un epitet, ajuns foarte frecvent în vremea noastră. Pe el nu-l interesează trupul în nemişcare, ci, din contra, tocmai trupul în mișcare sau al animalului în momentul în care se pregătește pentru o acțiune decisivă. Evident, pentru arta lui, care se adresează ochiului, și care nu dispune decât de un dreptunghi de pânză, nu-i posibil să prindă toate momentele succesive ale unei acțiuni. Pictorul trebuie să se mulțumească cu unul din acele momente; se cuvine însă să fie astfel ales și deservitor — când e vorba de desenul pur — încât conturul să reiasă caecum din succesiunea pozițiilor pe care trupul le ia în spațiu și în timp. În loc de linia continuă și aproape rigidă, deși foarte simțasă, a lui Ingres, la Delacroix vom avea o linie întreruptă, cu curbe brusce, cu accente, cu reveniri. Trupul omenesc apare atunci cum apar, agitându-se, un pește sau o pasăre prinși într'un laț, când, în loc să ai o imagine precisă a formelor, vezi numai ceva care se mișcă și se slăbește, și prin aceea mișcare determinând mai mult sau mai puțin raportul reciproc al volumelor.

Pentru aceasta, este evident că Delacroix are mult mai puțină nevoie de model decât cum avea Ingres. Ne amintim că bătrânul maestru era aproape incapabil să deseneze ceva din memorie. La Delacroix,



imaginația înlocuște modelul viu; ea îl conduce totdeauna și în mod sigur drept la țintă. Aceasta nu însemnează că el nu s'a servit nicio dată de model. Inșă pentru toate compozițiile lui mari, el e convins că modelul răcește inspirația și poate chiar s'o rătăcească, s'o facă prea mult sclava impresiei momentane. Totuși, după cum rezultă din anume pasaje din Jurnalul lui, îi place ca anume detalii caracteristice să fie luate după natură, ad litteram. Ele vor produce în privitor o senzație de viață reală, pe care acesta o va raporta fără voie asupra întregului. Acesta e desenul lui Delacroix.

Să trecem acum la culoare. Culoarea trebuie să fie pentru un pictor ceva viu și convingător, care să isbească în chipul cel mai plăcut privirea. Ea nu este ceva accesoriu, cum era la Ingres, ci esențialul unui tablou. Evident, au fost coloriiști mari și înainte de Delacroix: e destul să ne gândim la Venețieni, la Velasquez, la Rubens, pe care totdeauna acesta îl are în vedere când pictează. El însă merge, într'un fel, mai departe decât modelele sale. Deși consideră coloritul ca o parte esențială pentru delectarea pe care trebuie s'o procure în noi tabloul, el este sigur că rolul culorii este și mai important. El crede că fiecare ton are un echivalent sentimental: că roșul, de pildă, deșteaptă pasiunea; că violetul sau albastru evocă tristețea; că un alt ton, singur sau combinat cu altele — fiindcă niciunul nu rămâne izolat într'un tablou, ci toate influențează unul asupra celuilalt —, ne dă impresia de ceva sinistru. Deci el leagă de culoare o noțiune sentimental-morală. Prin aceasta tablourile sale mari, ca și decorațiile murale, capătă, prin coloritul lor, o importanță enormă, nu numai ca opere de artă, izolate, dar ca jaloane în evoluția picturii, în sensul că el face din colorit un sprijin sentimental și moral, dincolo de plăcerea pe care o produceau tablourile pictorilor mari în trecut. Pentru aceasta, el se servește de tonuri vii și bătătoare la ochi: de roșu, de verde, de alb, de galben, care sunt legate între ele prin tonuri intermediare, în general complimentare. La Delacroix umbrele chiar sunt luminoase. Pune pensula, după cum e și subiectul, când mai calm, când cu furie, cu vehemență. Și, în general, forma pe care o lasă tușa este când a unor virgule, când a unor linii paralele. În acest chip, el e obligat uneori să descompună tonurile compuse în culorile simple care le compun, încât din acest punct de vedere Delacroix e considerat ca un premergător al impresionismului.

Tot în ce privește culoarea, el face anume observațiuni care îi crează, din acest punct de vedere, o superioritate asupra tuturor celorlalți pictori contemporani.

El își dă seama de așa numita teorie a reflexelor, și o practică constant. În natură, o culoare care se găsește alături de altă culoare nu este nicio dată în tonalitatea pe care ar avea-o dacă ar fi singură, într'un mediu, în care să nu pătrundă nicio altă rază de lumină venită dela altă culoare. Reflexele, nu putem spune că erau ignorate în trecut. Inșă predecesorii lui Delacroix, și'n special Ingres, aveau un mare necaz pe ele. Ingres considera o mare greșală ca un pictor să țină seama de modificările pe care un ton le suferea din cauza to-

nurilor vecine. Delacroix, din contră, condamna faptul de a nu se ține seamă de efectul și influența pe care o culoare o are asupra celeilalte.

Se trecem acum la compoziție. Cu inteligența sa excepțională și cu spiritul larg, deschis la toate formele de artă, Delacroix ajunsese să iubească medaliile antice. Examinând aceste frumoase opere de artă, așa cum ajunseseră până la noi, adică după 2200—2300 de ani, el își dă seama de un lucru: că în vreme ce medaliile și monedele contemporane, când se tocesc, sunt la fel de uzate în toate părțile, medaliile antice, când se rod prin uzaj, păstrează încă compoziția originală sau cel puțin un rudiment al ei. Capul e șters, însă volumul se simte încă. Dacă e un trup omenesc, conturul lui a devenit mai puțin neted, însă formele principale, încheeturile dintre membre, mușchii care sunt în relief, rămân. El caută să analizeze care e pricina acestui interesant fenomen, și analizând, ajunge la concluzii extreme de folositoare.

Mai întâi, își dă seama că clasicii, care vorbeau de arta antică cu atâta patos, în realitate nu cunosc unele manifestări ale acesteia, cum ar fi de pildă monedele. În general, ei nu erau familiarizați decât cu sculptura sta-tuară. Dar, Grecii fiind niște artiști așa de conștiinți, evident că nu-i inutil să se analizeze

chiar o formă de artă de aspect minor, ca cea a medaliei. Și, studiind medaliile, el ajunge la concluzia că orice compoziție trebuie să fie imaginată ca formată din mai multe „ove”, adică din figuri geometrice de forma unui ou, care se leagă unele de altele și care-ți dau scheletul unei compoziții. De aceea, începând dela această dată, dela contactul lui cu sculptura medaliilor, el practică de foarte multe ori în compozițiile lui această tehnică a compoziției prin ove.



Fig. 121. — Delacroix: Medea (Lille).

Suntem deci departe, după această analiză, de pictura spontană și dintr'o dată, pe care o imaginează cei mai mulți ca fiind cea a lui Delacroix. Totul este reflectat și voluntar la acest pasionat, căci el știe să se stăpânească și să pună ordine în senzațiile și impresiile sale, tot



Fig. 122. — Delacroix: Medea (Lille).

așa cum făcuseră Rubens, Tintoretto și Michel Angelo, cu care el are atâta asemănare de temperament.

Și fiindcă am făcut atâtea incursii asupra desenului, e bine să analizăm câteva foi de album ale lui Delacroix. Un Arab la pândă, este lucrat în timpul călătoriei în Maroc care a avut loc la 1832. (Fig. 120). Spre deosebire de minunatele desene ale lui Ingres, în care linia se continuă fără întrerupere, aici avem impresia că autorul lor era mai

nervos, că spiritul lui era mai preocupat de caracter și de expresie, decât cum era la Ingres. Linia șerpuește, oprindu-se din când în când la anume locuri, scoțând în relief un detaliu, cu un accent, care dă vieată și vigoare desenului, de pildă în vestmărt. Brațele sunt desenate poate nu extrem de exact, dacă e vorba să judecăm anatomic, dar deșteptând în noi impresia unei forțe gata să isbucnească, cum ne așteptăm să fie la un vânător care a văzut în depărtare animalul pe care-l pân-dește.

Medea, un studiu în vederea tabloului este poate încă mai important pentru a înțelege maniera de desenator a lui Delacroix și spiritul de care era animat în momentul în care își căuta elementele unei compoziții importante. Un critic francez (Gautier) descrie gestul eroinei în chip admirabil, comparându-l cu cel al unei leoaice care-și strânge puil. În câteva linii, artistul ne-a dat conturul trupului Medeei, care pare cuprinsă de emoția puternică pe care trebuia să o simtă în momentul când se decide să-și suprimă copiii. În această operă avem un exemplu elocvent de acea întrebuintare a „ovelor“, de care vorbeam adineori. Întreaga compoziție e formată din ovale. Tot ansamblul e bazat pe aceste fragmente de volume și fiecare volum figurat printr'un oval. (Fig. 121). Schița aceasta a servit pentru stabilirea compoziției unei opere faimoase, Medea dela muzeul din Lille. (Fig. 122).

Prietenia lui Delacroix cu acuareliștii englezi, cei cu care se legase la Paris, are consecințe, nu numai asupra tehnicii artistului, adică asupra felului său de a picta, ci și asupra întregii sale concepții artistice. El își dă seama că, între școala franceză de pictură și cea engleză contemporană, existau mari deosebiri și că, pentru chipul său de a practica pictura, ar fi poate necesar să ia un contact nemijlocit cu ce se producea atunci în Anglia. Cunoșcuse, ce e drept, unele opere importante în Salonul Parisului. Dar aceasta nu era de ajuns: era indispensabil să-și facă o idee de întreaga mișcare, și nu numai de câteva lucrări izolate. Dar aceasta n'ar fi fost posibil, decât numai în urma unei călătorii în Anglia. Oricât de greu se hotăra Delacroix la deplasări mai lungi, interesul și curiozitatea sunt mai puternice decât neplăcerile drumului. El pornește spre Londra. Era prima sa călătorie în țară străină.

În trecut, cei mai mulți dintre artiștii francezi, pictori, sculptori sau arhitecți, se credeau obligați să-și completeze educația profesională printr' o excursie, mai mult sau mai puțin prelungită, la Roma și Florența. Și Delacroix este ros de dorința de a veni în contact cu marile opere italiene, poate cu cele venețiene mai de grabă decât cu cele romane, cu toată prezența la Vatican a picturilor lui Michel Angelo, pentru care el nutrea o așa de sinceră admirație. Împrejurările fac însă ca această dorință arzătoare să nu se poată realiza niciodată. După ce vede Anglia, el întreprinde o lungă călătorie în Maroc, cum vom vedea, o alta în Belgia și Olanda, între altele pentru a cunoaște de aproape pe Rubens, artistul pe care-l prețuia mai mult pe lume, o a doua tot în Belgia, ceva mai târziu, și nenumărate altele în Franța, mai scurte, aproape în fiecare an, de igienă și de repaos. Natură bolnăvicioasă, el va fi toată viața un valetudinar, cu nevoie de odihnă, după o perioadă de muncă ceva mai prelungită, de soare, de aerul pădurei.

chiar de unele ape minerale, pe care le credea folositoare boalei sale de plămâni, care apare foarte de vreme.

În Anglia, Delacroix este interesat de tot ce vede. De altfel, admirația lui, dragostea lui, înțelegerea pentru Géricault, înaintașul său, constituiau un motiv mai mult ca să încerce a înțelege și pe Englezi. Delacroix e încă mai pregătit ca să profite de pe urma picturii engleze. E pregătit sentimental, în sensul că merge acolo cu credința că va învăța multe dela reprezentanții mai de seamă ai acestei școli; și e pregătit profesional, fiindcă era acum un pictor cunoscut și cu experiență, care expusese la mai multe Saloane, ale cărui tablouri ridicaseră, ce e drept, opoziția unei părți din public, dar fuseseră și admirate de numeroși critici foarte stimați.

Acolo observă și cunoaște pe mai toți artiștii, chiar pe cei de o vârstă mai înaintată, vizitându-i în ateliere. Rezultatul conversațiilor pe care le are, al observațiilor pe care le face cu privire la opera lor, observații care poartă uneori asupra tablourilor definitive, alteori asupra studiilor pregătitoare, el le însemnează în Jurnalul ce nu-l părăsește un moment. Prin el, ajungem și noi să ne dăm seama de evoluția unui motiv pictural, la Englezi, din momentul când el este numai întrezărit, până când devine operă definitivă. Totul e analizat de Delacroix, ne putem închipui cu ce competență și cu ce adâncime.

Admiră, o știm, pe Constable, pe Turner; nu mai vorbesc de dragostea lui camaraderească, pentru acuareliștii, pe care-i cunoscuse la Paris. Admiră până și pe Wilkie și pe Lawrence, amândoi aparținând unei generații mult mai în vârstă decât Delacroix. (De altfel, Lawrence moare puțină vreme după vizita lui Delacroix la Londra). Ne lasă astfel rezultatul observațiilor sale în Jurnalul pe care de multă vreme îl redacta, și care e, pe drept, considerat ca una din cărțile cele mai prețioase, nu numai pentru cunoașterea personalității autorului ei, dar pentru ca să înțelegem atitudinea lui față de tot ce se petrecea în Franța în vremea sa, începând cu situația politică și sfârșind cu curentele literare și artistice. Nu lipsesc nici portretele persoanelor cu care venea în contact, unele din ele jucând un rol important în diversele ramuri de activitate.

El își dă seama că pictura engleză, spre deosebire de cea franceză — și pentru aceasta el considera vinovat mai ales pe Ingres și poate indirect pe David — este mult mai strălucitoare, apelează mai mult la simțurile noastre, prin urmare e merită să placă mai ușor, să impresioneze ochiul dela prima dată, într'o măsură pe care niciunul dintre maștrii francezi n'o putea atinge la începutul sec. al XIX-lea. Pe de altă parte, analizând peisajele lui Constable, el ajunge să înțeleagă cum erau ele pictate, de avantajele pe care le putea trage din tehnica de care se servea ilustrul peisagist englez. Pentru a reda, de pildă, o pajiște verde — și, natural, într'un peisaj o pajiște verde e un detaliu dintre cele mai frecvente — cea mai mare parte din artiști se mulțumește să fixeze câteva tonuri, care să evoce tonalitatea așa zisă medie, impresia coloristică mijlocie, prinsă de ochiul care privește. Deasupra, ei pictează câteva mici detalii: tufe de flori, plante de tot soiul, care vor da impresia realității.

Delacroix știe că felul acesta de a picta e destul de impropriu, destul de inadecvat cu realitatea, fără să mai vorbim că, pictural, o asemenea execuție este monotonă. Cum procedează Constable? El reproduce oarecum obiectiv ceea ce vede în natură. Evident, nu poate să ia fiecare fir de iarbă în parte și să-l deseneze, cum făceau unii maeștri germani în secolul al XVI-lea; dar, în loc să se servească de un ton sau două, rezumative, pe care să le întindă pe o suprafață destul de mare, deasupra căreia să deseneze detaliile de care vorbeam, el procedează analitic: descompune suprafața pe care trebuie să o picteze, suprafața pe care în natură o ocupă pajiștea, în mici porțiuni, pe care le pictează cu trăsături de pensulă independente una de alta din punct de vedere al formei și chiar din punct de vedere al tonului. Evident, baza tonalității are să fie verdea; dar, după cum în natură verdele unui fir de iarbă nu e verdele cu care se prezintă o buruiiană sau alta, el alătură mai multe nuanțe de verde, le așează una lângă alta, așa cum se prezentau de fapt. De aproape, pictura dă, mai mult sau mai puțin, impresia unei tapiserii; însă, privită dela oarecare distanță, toate diferențele în desen, adică în forma obiectelor și în tonalitatea lor se amestecă, se armonizează, și astfel vom avea pictural o pajiște mult mai plăcută, mai variată în componentele ei, mult mai veridică, deci mai conformă cu ceea ce se găsea în natură. O primă descoperire interesantă, pe care-o adoptă și Delacroix, și care duce pe nesimțite la felul de a picta al impresioniștilor, de mai târziu.

Englezii se serveau, bine înțeles, de uleiul obișnuit, de nucă sau de in, dar foarte adesea ei dizolvau culoarea în vernis de copal. Vernis-ul acesta era întrebuințat și de alți pictori pentru venisarea tablourilor lor, adică ca să acopere cu un strat subțire și transparent suprafața unui tablou, și prin aceasta să-i dea profunzime și strălucire. Vernis-ul acesta fiind transparent, pe de altă parte uscându-se mai repede decât uleiul și fiind mai lucios decât acesta, da un aspect prețios fiecărui ton. Un tablou pictat în întregime în chipul acesta sau ale cărui ultime trăsături sunt obținute astfel, mai oferă încă avantajul că se păstrează mai bine, că rezistă mai bine la intemperii, mai ales la umezeală. Deci: profunzime, strălucire, rezistență mai mare și un aspect general mai cald, mai bogat și mai prețios, iată elemente pe care Delacroix nu le putea dispregui. Este a doua descoperire pe care o face în Anglia.

Tot în Anglia el vine în contact cu literatura engleză, cu Byron, Shakespeare și, prin intermediul Angliei, cu Goethe. Se pare că în vremea aceea se reprezenta la Londra, de către o trupă dramatică, Faust. Delacroix este atras de felul cum e înțeleasă de Englezi capodopera lui Goethe, de felul cum e prezentată, ceea ce n'a rămas fără urmări; maestrul se adresează după aceea de multe ori operelor lui Goethe pentru subiectul tablourilor sale și chiar va produce o serie de litografii, pentru ilustrarea lui Faust.

Delacroix s'a inspirat adesea din opere literare. La autorii citați, am putea adăuga pe Ariosto, pe Dante și chiar anume scriitorii clasici. El pornea adesea dela lectura unui pasaj care-l impresionase, pentru ca să ajungă la una sau la alta din compozițiile sale, cele mai drama-

tice. Faptul acesta a fost interpretat de unii dușmani ca o slăbiciune. Pentru ce pictorul, dacă e adevărat inspirat, nu și-a găsit motivele în el însuși, ziceau ei? Pentru ce alerga la literatură și s'a transformat din pictor de istorie în ilustrator, în comentator al operelor literare?

A judeca astfel pe Delacroix, înseamnă a nu-l înțelege și a-l măsura cu o măsură meschină. Delacroix nu face literatură prin pictura sa. Aceasta nu înseamnă că alții n'au făcut literatură prin operele lor. Cazul este destul de frecvent, chiar printre contemporanii lui Delacroix. Unul sau altul pornea dela o anecdotă umoristică sau sentimentală



Fig. 123. — Delacroix: Moartea lui Sardanapal (fragment) (Luvru).

pre a ajunge la un tablou, spre marea bucurie a burghezilor mijlocii și a oamenilor comuni, care-o înțelegeau mai bine astfel prezentată.

Ceeace interesează pe Delacroix în literatura pe care o citea, era altceva: era elementul de dramă, era conflictul pe care-l găsea acolo, un conflict pe care n'avea nevoie să-l explice, fiindcă operele lui Byron și Shakespeare se presupunea că erau cunoscute multora. Ele n'aveau alt rol, decât ca mijloc de evadare în lumea visurilor. Pe Delacroix îl atrăgea drama, care exaltează simțirea și provoacă simțirea. Eroii pe care și-i alege nu sunt cei cari triumfă, ci în general cei învinși, cei care în conflictul cu natura sau cu împrejurările vieții au

fost zdrobiți, au căzut și s'au resemnat. Acest sentiment, cu ecoul dureros ce-l deșteaptă în noi, un erou nenorocit, era încă nuanțat de melancolie, de nostalgia unei stări de fericire, din care acel erou fusese alungat: Sardanapal, cei din Bizanț, atâția și atâția alții.

Avem dela Delacroix, într'un pasaj din Jurnal, o mărturisire foarte interesantă. El ne spune că nu e nimic mai excitant pentru spiritul lui, decât o estampă nereușită, de un artist mediocru, asupra unui subiect prestigios. Această declarație ne dă oarecum cheia problemei și ne face să ghicim cum proceda Delacroix, în momentul în care inventa un motiv pictural. Pornea adesea dela o stampă, realizată cu mijloace insuficiente de imaginație, de inteligență și poate chiar de tehnică picturală sau grafică. În fața eșecului, adică în fața mediocrității operei, el își punea problema cauzelor pentru care autorul a fost trădat de forțele lui, încercând să realizeze un subiect care îl depășea. Delacroix lua locul aceluia și la rândul lui cerea să realizeze plastic subiectul. În diferența pe care el o simțea între realizarea lui și cea primitivă, dela care pornise, el găsea un fel de excitant, care-i multiplica mijloacele proprii și-l punea în situația să reușească deplin, acolo unde celălalt eșuase.

Un biograf ne spune, vorbind de felul în care Delacroix își alegea motivele: „Il ne croyait pas aux genres nobles, mais la noblesse lui était spontanée et familière“. Cum atingea un subiect oricare ar fi fost el, tema aceea se înnobila. Și astfel, pornind de la lectura unui pasaj din Byron, el execută, pentru salonul din 1827, tabloul cunoscut sub numele de Sardanapal (Fig. 123). Tot în acel an el expune o natură moartă, care și ea are un rol important în evoluția artei lui Delacroix. E așa numita natură moartă cu homari, azi la Luvru, în colecția Moreau-Nelaton.

Sardanapal reprezintă, cu mijloace de o îndrăzneală ne mai întârită am putea zice, chiar la oameni cu imaginația lui Rubens, ultimul moment al regelui oriental, atunci când, învins în luptă, el se hotărăște să piară pe rug, împreună cu tot ce avusese mai scump în viață: femeile, sclavele lui, caii și bogățiile lui nemăsurate, pentru că să nu lase nimic în mâinile dușmanului.

Natura moartă e un tablou fără celebritatea lui Sardanapal, dar poate tot atât de interesant. Pe planul întâi, într'un imens peisaj, care se întinde cât vezi cu ochii, Delacroix așează homari roșii și păsări vânate, cu nenele lor multicolore. Sub un cer tragic, obiectele din pri-



Fig. 124. — Delacroix: Cal speriat (litografie).

mul plan, pictate cu o măiestrie neîntrecută, ne vorbesc de misterul mării, de splendoarea păsărilor, pentru ca privirea să meargă mai departe, la acea vedere gravă, infinită, ce se întinde în dosul naturii moarte.

Sardanapal, prin noutatea lui, deșteaptă din nou critica și revolta multora din cronicarii vremii. Dar, ceea ce era mai neplăcut pentru Delacroix, — și pe cea a autorităților din fruntea artelor frumoase franceze. Dacă ne reamintim de cele spuse până acum cu privire la felul în care Delacroix fusese primit de oficialitate, știm că el nu avusese motiv să se plângă. Tablourile sale criticate, și criticate aprig de cronicari, intră totuși în colecțiile statului. De data aceasta însă, directorul artelor frumoase e un om mai încăpățânat, mai neînțelegător.



Fig. 125. — *La Femme au perroquet* (Lyon).

El face lui Delacroix observații asupra lui Sardanapal, pe care acesta, orgolios cum era, nu le poate admite; de aici un conflict deschis cu acest înalt funcționar. Era deci inutil ca artistul să mai pregătească tablouri de mari dimensiuni, fiindcă știa dinainte că ele nu vor fi pe placul celui care decidea de cumpărarea lor și deci nu vor putea intra în colecțiile Statului. De aceea, în anul următor, Delacroix vede tablourile sale refuzate de către juriul Salonului. Dar el nu pierde timpul și nici nu se descurajează: descnează mult și face litografiile. Litografiile îl încântă: publică serii întregi, în fascicule sau foi separate (Fig. 124). Execută apoi o serie de tablouri de mici dimensiuni (Fig. 125).

Ajungem la anul 1830, când se întâmplă, la Paris și'n Franța, un eveniment care are un răsunet enorm asupra politicii franceze: Regele-

Carol X dă niște ordonanțe, prin care restrânge libertatea presei. Publicul din Capitală nu admite aceste restricții, fiindcă cenzura ar fi avut de efect că nimeni să nu mai poată să citească actele guvernului, acte ce eventual puteau fi în contradicție cu interesele Franței și cu dreptatea. Parisul se revoltă, face baricade, pornește în contra guvernului, care e slab și, în cele din urmă, regele e detronat. Este așa numita revoluție din Iulie 1830. În locul dinastiei Bourbonilor care e alungată, e adusă o altă ramură a Bourbonilor (Orléans), cu Louis-Philippe. Noul rege acordă imediat toate libertățile pe care mai târziu le restrânge și el, ceea ce provoacă o nouă revoluție, în 1848.

Delacroix la 1830 are 32 de ani. E un tânăr plin de foc, care simpatizează cu mișcarea populară și care, ca un omagiu adus acestei



Fig. 126. — Delacroix: *La Liberté guidant le peuple*. (Luvru).

mișcări (unii biografi au crezut că el a luat parte chiar la luptele de baricade), execută un tablou de mari dimensiuni: *La liberté guidant le peuple*. El are o mare semnificație în arta lui Delacroix, fiindcă e singura lucrare cu conținut politic în toată opera artistului. Delacroix în general s'a ferit de politică; am putea zice chiar că a disprețuit-o. E singura dată când îl simțim alături de poporul de jos, fiindcă tot felul lui de a fi și de a judeca e mai de grabă cel al unui aristocrat. (Fig. 126).

În această compoziție, el amestecă ficțiunea cu realitatea, pune adică în practică ceea ce el ne spunea, într'unul din acele pasaje atât de interesante din Jurnalul său, le *mélange de la réalité au songe*.

Spre deosebire de operele anterioare, ea găsește mai multă aprobare și în public.

Puțin după aceasta, intervine un alt eveniment, care va avea și el urmări incalculabile asupra evoluției viitoare a lui Delacroix. Omul acesta prodigios își crează oarecum singur mediul în care își petrece viața. Mulți dintre artiști duc o existență oarecum pasivă; așteaptă adică ca firul vieții lor să fie dus de împrejurări. Delacroix crează singur împrejurările. L'am văzut, de pildă, plecând în Anglia, pentru ca să-și mărească cercul cunoștințelor sale; îl vom vedea acum parcurgând Marocul, pentru ca să descopere o umanitate pe care niciunul din artiștii contemporani nu o bănuise; pentru ca să-și constituie nu numai un repertoriu aproape inepuizabil de motive, pentru toată activitatea sa viitoare, dar și ca să încerce o experiență pe care niciunul din clasicii care se lăudau atâta cu admirația lor pentru Grecia și pentru Roma n'o încercaseră.

În 1832, Delacroix întreprinde deci o călătorie de câteva luni în Maroc. Marocul reprezenta pentru el — și vom reveni în curând asupra acestei chestiuni — contactul cu o lume nouă, nouă din punct de vedere spiritual, ncuă din punct de vedere al felului de a înțelege și de a executa pictura. Pentru această călătorie, Delacroix fusese pregătit prin prietenia cu un artist foarte ciudat, Monsieur Auguste, cunoscut, apocape celebru în vremea sa, dar uitat astăzi. Mr. Auguste era un om cu spirit aventuros, instruit, cu gusturi alese, mare iubitor al Orientului și dotat pentru pictură, el însuși. De altfel, ca și unii maestri ai Renașterii, el practica cu aceeași dragoste, și pictura, și sculptura. În pictură el reușise chiar să obțină „le prix de Rome“, ceea ce reprezenta pentru un tânăr recompensa supremă și, în plus, posibilitatea de a lua contact cu Italia, pentru un interval destul de lung.

La Roma se întâlnește cu Géricault, care, după cum știm, era prietenul mai în vârstă al lui Delacroix și camarad de atelier al acestuia, amândoi fiind elevii lui Guérin. Mr. Auguste mai avusese ocazia să călătorească și în Orient, se entuziasmase pentru tot ce văzuse acolo, pentru oameni, pentru felul lor de viață, pentru decor, pentru costumele bogate și pitorești, pentru lumina așa de deosebită de cea din orice țară din Europa, așa de interesantă pentru un pictor. Partizan convins al nevoiei contactului artiștilor din vremea sa cu Orientul și probabil, grație lui Géricault, prieten comun, el cunoaște pe Delacroix, mai tânăr (Auguste era născut în 1789). Capabil să vorbească de cele văzute cu talent și elocvență, el deșteaptă în tot cercul care compunea grupul prietenilor lui Delacroix dorința de a vizita Orientul.

Mr. Auguste adusese din peregrinațiile lui costume orientale de bărbați și de femei, arme, miniaturi, stofe, bijuterii. Toate aceste obiecte, așa de fcute să vorbească ochiului, deșteaptă în imaginația pictorilor orizonturi, altele decât cele pe care le-ar fi putut avea din contactul lor cu Parisul și cu Franța. Fiindcă cei mai mulți dintre ei duc, alături de viața de muncă, o viață de plăceri mondene, costumele orientale ale D-lui Auguste mai servesc pentru serbările și balurile mascate, la care participau Delacroix și prietenii lui. Se pare chiar că în Le massacre de Chio, unde sunt reprezentați deopotrivă Turcii și

Greci, o parte din costumele personajelor proveneau tocmai din colecția D-lui Auguste.

Totul contribuie ca Delacroix să dorească din ce în ce mai puternic să vadă Orientul. Ocazia se prezintă, spre norocul lui, neașteptată și foarte favorabilă: Conte de Mornay trebuia să fie trimis într-o misiune oficială pe lângă Sultanul Marocului, cu care Franța dorea să intre în legături politice și economice. Prin cucerirea Algeriei, la 1830, statul lui Louis Philippe devenise vecin cu împărăția Marocului, iar această situație obligă pe Francezi la o atitudine amicală față de vecinii lor. Contele de Mornay avea o prietenă intimă, pe o actriță extrem de frumoasă, de spirituală și de influentă, pe M-elle Mars. Această cunoștea și pe Delacroix, pe care-l prețuia. Nu-i este greu să convingă pe Conte ca să-și alipească pe marele pictor la misiunea politică cu care era însărcinat.

Pictorul este în culmea fericirii. Cunoaștem peripețiile călătoriei din Jurnalul său și din corespondența pe care o trimite prietenilor, ambele scrieri bogate în detalii. Înainte chiar de a ajunge în Africa, cei ce compuneau misiunea sunt nevoiți să facă o escală în Spania și, dintr-o scrisoare a lui Delacroix, extragem o frază luminoasă pentru înțelegerea preocupărilor artistului, din această vreme El cunoaște astfel unul din orașele spaniole din Sud, Cadix, și, ceea ce vede acolo numai-dacă îi aduce aminte de arta lui Goya: „Tout Goya palpité autour de moi“, scrie el unui prieten din Paris. Iată o mărturie binevenită pentru ca să ne dovedească interesul pe care Delacroix îl poartă marelui Spaniol. Să nu pierdem din vedere că, aproape în aceeași vreme, el executase la Liberté guidant le peuple, unde erau atâtea reminiscențe goyesti. În același timp, instinctul, darul lui de a-și da seama de temperamentul, de calitățile sufletești ale unui popor ca cel spaniol, chiar numai după un foarte scurt contact, iese și el la iveală.

Ajunge în Maroc. E deopotrivă uimit și entuziasmat, de natura și de oamenii de acolo. E vorba de una din acele descoperiri care hotărăsc de soarta unui artist și de evoluția lui viitoare. Ceeace-i apare mai izbitor în Africa, pe lângă natura subtropicală, cu vegetație luxuriantă și splendidă în unele locuri, cu deșertul arid în altele; cu cerul de un albastru adânc și transparent, așa cum nu-l putea întâlni nici chiar în sudul Franței, pe lângă bogăția nebănuită de culori care intrau în compoziția scenelor zilnice, a peisagiilor pe care le întâlnea oriunde în orașele și satele marocane, este acea umanitate primitivă, simplă, sinceră, nobilă, spontană, așa cum credea el că a trebuit să fie cea grecească din timpurile homerice. Antichitatea clasică la care aspirau rivalii săi, era în fie ce moment în fața lui, însă sub o formă vie și autentică, nu copiată după statui și baso-reliefuri, unele de proveniență indoelnică.

Odată mai mult ne dăm seama de pătrunderea și de cultura superioară a lui Delacroix, pentru care conceptele „antichitate“ și „clasic“ sunt mult mai bogate, mult mai largi decât erau pentru ceilalți, cei care își închipuiau că monopolizează clasicismul. Am avut ocazie să ne convingem de aceasta, atunci când am studiat rolul pe care moneda și medalia antică îl au în evoluția stilului și metodelor de lucru ale lui Delacroix. Avem acum un alt prilej să constatăm ceva similar și tot

at de important. Toți cei care se considerau pe ei clasici, adică urmași și moștenitori ai școlilor mari de pictură și sculptură din trecut, din vremea Renașterii și mai ales din vremea Grecilor și Romani or antici, își făceau despre clasicism o idee care era rezultatul studiilor lor asupra unei singure forme de artă, a sculpturii. Fictura clasică aproape nu ajunsese până la ei, iar celelalte arte, dacă nu le erau de tot necunoscute, îi interesau mult mai puțin.

Delacroix își dă seama că notele distinctive ale civilizației celor vechi sunt mult mai bogate și mai variate; și, cu o pătrundere rară, el face o legătură între ceea ce vede aveau la Marocanii din Nordul Africii și între ceea ce a putut fi viața reală și autentică a antichității.

Iată, de pildă, ce scria unui prieten, într'o scrisoare reprodusă de Escholier¹⁾, „Imagine, mon ami, ce que c'est que de voir couchés au soleil, se promenant dans les rues, raccommoquant des savates, des personnages consulaires, des Caton, des Brutus, auxquels ne manque même pas l'air dédaigneux que devaient avoir les maîtres du monde, ces gens-ci ne possèdent qu'une couverture, dans laquelle ils marchent, dorment et sont enterrés, et ils ont l'air aussi satisfaits que Cicéron devant l'être de sa chaise curule.... L'antique n'a rien de plus beau“ termină Delacroix, concluzie care ne interesează în deosebi. Și, într'altă scrisoare: „Les Grecs et les Romains sont là devant ma porte. J'ai bien ri des Grecs de David, à part, bien entendu, sa sublime brosse“.

Cu aptitudinile sale înalt intelectuale, cu spiritul său larg, în Maroc el descifrează ceea ce rămăsese ascuns pentru cei mai mulți din partizanii clasicismului: viața reală a oamenilor din Grecia antică. E așa de entuziasmat de experiența sa, încât își petrece vremea luând schițe, care umplu câteva caiete, ce din fericire ni s'au păstrat — și scriind scrisori lungi, în care-și împărtășește descoperirile prietenilor rămași la Paris. Intr'una din ele spune că dacă ziua ar avea 48 de ore și el ar avea 20 de brațe, încă n'ar putea să prindă tot ce-l interesează.

Să vedem acum ce-l interesează? În primul rând, bărbatul, fie că el e în vârstă, cu barba musulmanilor, cu trăsăturile feței reliefate, ca cioplite într'o materie dură, respectabil, rezervat, fie că e tânăr, un splendid animal, tot așa de frumos la vedere și'n mișcările sale, cum era și calul arăbesc, de care nu se desparte mai niciodată. Omul și calul sunt ceea ce preocupă pe Delacroix în această vreme, bine înțelese alături de natură. Căi, îi vede în situațiile cele mai felurite: odată asistă chiar la o luptă teribilă între doi armăsari tineri, care se întâlniseră la adăpat, la marginea unei ape. Îi vede mușcându-se, „aussi féroces que des tigres“, umolându-se de sânge, despărțindu-se, apoi reluând lupta, până ce unul din ei e învins și silit să fugă. Toate aceste spectacole entuziasmează nespunzător sufletul lui Delacroix.

Până acum n'am prea vorbit de femeie. Să nu uităm, că ne găsim în Orient, unde este așa de greu, dacă nu imposibil, unui bărbat să vină în contact cu celălalt sex, încă mai puțin să-i schițeze silueta ori chipul.

1) Raymond Escholier: Delacroix, vol. II, p. 5

Abia dacă Delacroix întâlnește câteva evreice, care, bine înțeles, nefiind obligate la aceeași conduită, neavând aceleași moravuri ca femeile musulmane. puteau — și ele cu foarte multă greutate — să fie văzute cu fața descoperită. El notează aceste tipuri de evreice din nordul Marocului, de care se va servi mai târziu, într'un celebru tablou, la Noce juive.

Când se întoarce în Franța, se oprește totuși la Alger, care era francez, de vreme ce o parte din Algeria fusese cucerită de Louis Philippe. Aici are un noroc rar, cu atât mai excepțional cu cât e vorba de situația de acum o sută de ani, când moravurile orientalilor erau și mai severe. Ii este permis să intre într'un harem, să vadă femeile musulmane la ele acasă. Aceasta se întâmplă cu ajutorul consulului francez și al unui prieten al acestuia, fără ca populația orașului să aibă cunoștință de acest fapt. Delacroix isbutește să pătrundă în harem și să facă studii amănunțite după cele trei sau patru femei tinere care se găseau închise acolo. Aceasta e originea tabloului *les Femmes d'Alger*, una din cele mai reușite pânze ale artistului, considerată de Degas ca cel mai frumos tablou din istoria picturii. Degas se putea înșela, evident dar ne putem imagina ce calitate rară trebuie să aibă această operă, dacă ea a putut inspira atât entuziasm unui critic așa de sever.

Din contactul cu Orientul, Delacroix se întoarce cu un material deosebit de prețios: caiete de schițe, studii, însemnări. Apoi, cu un repertoriu surprinzător de bogat de teme de inspirație, la care va recurge nu numai în această vreme și'n anii imediat următori, dar toată viața sa.

Tot aici el își dă seama, odată mai mult, și de importanța luminii meridionale într'un peisaj. Lumină puternică, brutală chiar, dar transparentă și de așa natură, încât ea e în stare să armonizeze o întreagă compoziție. El mai descoperă, cu privire la lumină, la culoare și la felul cum culorile se combortă, unele față de celelalte, necesitatea tonurilor pure, calitatea reflexelor — și știm ce importanță acorda el într'un tablou reflexelor — neadevărul afirmației clasicilor că umbrele sunt negre sau brune închis, pe când ele sunt în realitate colorate, și colorate în așa fel, încât în ele se descopere mai totdeauna existența complimentarelor culorii umbrite. Deci, șederea în Maroc va avea cea mai mare înrîurire asupra temelor dela care se va inspira, asupra felului de a picta și'n genere asupra concepțiilor estetice ale lui Delacroix.

În 1834 el expune la Salon *les Femmes d'Alger* Puțin după această dată, statul francez îi comandă câteva tablouri, care trebuiau să reprezinte bătălii din istoria Franței. El mai executase astfel de subiecte așa încât comanda îi convenea de minune. Direcția artelor frumoase era sigură că pictorul va răspunde așteptărilor. Pentru Galeria Bătăliilor din Versailles el efectuează deci la *Bataille de Taillebourg*, la care participase regele Ludovic cel Sfânt. Publicul și unii critici nu desarmează. Delacroix are însă pentru el sprijinul lui Baudelaire, al lui Th. Gautier, al lui Th. Silvestre și al cercurilor oficiale.

Un Salon tot atât de important ca cel dela 1834, la care este expus tabloul precedent, ba poate încă mai important, este cel din 1840, la care el trimite trei tablouri capitale: *La Justice de Trajan*, *la Barque de Don Juan*, *les Croisés à Constantinople*.

Ceva mai înainte de Salonul din 1840, Delacroix terminase prima din marile decorații murale, care vor umple, de aici încolo, tot restul vieții sale, asupra cărora se va îndrepta grija de căpetenie a artistului și cărora el va sacrifica orice altă plăcere: plăceri mondene — și știm cât era de simțitor la o societate aleasă — prietenii și chiar iubirea. El e hotărât ca în vederea realizării planurilor sale, a preocupărilor sale de mari decorații, să-și întrebuinteze tot timpul liber, ce poate câștiga asupra unei boli care îl chinuște din ce în ce mai des. Singurele in-



Fig 127. — Delacroix: O evreică din Maroc. (Luvru).

tervale de odihnă sunt câteva săptămâni pe care și le acordă în fiecare an, la țară, la un prieten sau la o rudă.

Aici la țară, și în vederea decorării așa numitului Salon du Roi, adică a sălii în care era primit regele Franței, atunci când făcea o vizită parlamentului, la Valmont, la o rudă, el încearcă să execute frescă. Cultivat cum era cunoscând toate aspectele picturii vechii, el știe că artiștii mari ai Renașterii în frescă s'au realizat oricâte ori au avut

de acoperit ziduri imense, cum ar fi pereții de biserici sau de monumente publice. Fresca însă nu-i convine destul, cu atât mai mult cu cât Delacroix e de multe ori neliniștit, se răsgândește în cursul execuției, se contrazice ameliorându-se. Ori, fresca nu permitea rețușări, pe câtă vreme pictura în ulei le permitea. Deci, se oprește tot la pictura în ulei, pe pânză maruflată, peste care revenea uneori cu o picură în ceară, pentru ca să dea mai multă soliditate și strălucire operei. Este sistemul de care se va servi de acum înainte, fiindcă începând cu 1833, când capătă comanda acestei decorații, el va efectua ansambluri enorme, pentru Camera deputaților, pentru Senat, pentru Primăria Parisului, pentru locuțe particulare — mai puțin — și'n cele din urmă pentru capela Sfinților Ingeri din biserica Sf. Sulpice din Paris.



Fig. 128. — Delacroix: *Les femmes d'Alger*. (Luvru).

Câteva exemple din operele executate în acest interval ne vor ajuta să înțelegem mai bine cele enunțate mai sus.

Mai întâiu o schiță, după o Evreică în haine de mireasă, una din rarele femei, pe care putuse să le vadă mai de aproape, cu fața descoperită. Costumul e oriental, dar, evident, nu absolut identic cu cel al Marocanilor. Tânăra și frumoasa femeie poartă o găteală grea și bogată. Ne putem ușor imagina coloritul șalului, al vălului, al hainelor, apoi toate aceste obiecte, și ele de culori vii, din jurul ei, pentru ca să ne dăm seama de ce imagine excitantă, îmbătătoare, pentru un pictor înamorat de Orient, cum era Delacroix. (Fig. 127).

Tabloul la care ajung toate aceste schițe, toate aceste crochiuri pe care Delacroix are norocul să le ia după natură, în haremul din Alger,

poartă titlul: *les Femmes d'Alger*. (Fig. 128). Fiecare din aceste femei are atitudinea gânditoare și neocupată, ca toate acele ființe, prea puțin libere, care n'au multă treabă de făcut și care-și petrec timpul visând, așa cum trebuie să fi făcut adesea cea mai frumoasă din ele, cea din stânga, sau cea din mijloc, cu o floare la ureche. Intr'un interior pitoresc și bogat, cu rochiile și găteala lor splendidă, avem în fața noastră unul din cele mai frumoase tablouri prin colorit din câte există, și o imagine autentică și justă a lumii orientale.



Fig. 129. — *Delacroix: Cruceații la Constantinopol (Luvru)*.

În salonul Regelui din Palais Bourbon, adică dela Camera Deputaților, Delacroix trebuia să facă o decorație, în condiții foarte neprielnice. Salonul era o încăpere destul de mare, ai cărei pereți erau toți spărți de uși și ferestre, reale sau factive. El totuși isbutește să împartă în așa fel suprafața zidurilor, încât să-i rămână pentru plafon patru patrulater mari, în care introduce patru alegorii. Alegoria este prin esența ei, un subiect clasic. Odată mai mult ni se oferă ocazia să ne convingem cât de greu e să desparti pe clasici de romantici. Ne-am oprit totdeauna asupra acestor „prelungiri” dela unii la alții. Delacroix însuși, uneori ca o butadă, altădată în serios, se considera ca un clasic. Despre acest lucru se povestește o anecdotă: La o expo-

ziție, cineva ca să-l laude, îi spuse: „Monsieur, vous êtes le Victor Hugo de la peinture.” Delacroix, care nu prea iubea pe Victor Hugo, îi răspunde: „Vous vous trompez, Monsieur, je suis un pur classique”.

Ca și un clasic, el își alege subiecte alegorice. El imaginează, ca puteri susținătoare ale Statului: Justiția, Agricultura, Industria și Războiul, pe care le pictează în patru compoziții de forma unui patrulater, pe plafonul salonului. În jurul lor, el grupează alte figuri, tot alegorice, care se potriveau cu fiecare din ele.

Și astfel, dela 1833 la 1838, el execută aceste picturi. Dintre ele menționăm: Mediterana și Ronul, figuri monumentale, printre cele reprezentând fluviile mai importante ale Franței, Marea Mediterană și Oceanul așa cum le-ar fi imaginat un mare maestru al Renașterii.

L'Entrée des Croisés à Constantinople, este o pânză destinată la început pentru Galeria Cruciadelor, tot dela Versailles. Mai pe urmă a fost cedată muzelui Luvru. Reprezintă momentul în care șefii Cruciatiilor, în 1204, după ce-au bătut pe Bizantini, au intrat în oraș și își dau seama de distrugerile și grozăviile pe care le cauzase războiul. Pe planul întâi sunt câteva din acele figuri patetice, obișnuite în arta lui Delacroix: femeia, căreia soldații i-au smuls hainele de pe ea; bătrânul care cere iertare, șeful bizantin, pe care un soldat îl târăște de barbă, iar în fund unul din cele mai frumoase peisaje care există în toată

arta lui Delacroix, reprezentând orașul Constantinopol, cu zidurile lui, până la mare (Fig. 129).

Delacroix nu disprețuește nici portretul, mai ales când e vorba de un prieten. Cel al muzicantului Chopin, a fost executat pe când Delacroix se găsea în vizită la Georges Sand, prietena intimă a lui Chopin (Fig. 130).

Și, ca o curiozitate: printre prietenii lui Delacroix, memoriile timpului citează pe un oarecare conte Palatiano. Acest conte pare a fi pur și simplu un Bălăcianu, rătăcit la Paris și în relații cu Delacroix.

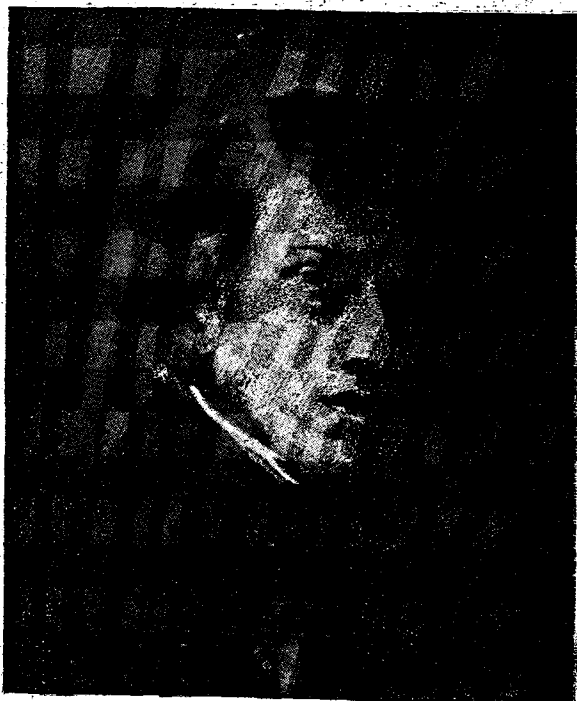


Fig. 130. — Delacroix: Chopin (Luvru).

Imbrăcat într'un costum de palicar, care-l prinde de minune, Delacroix i-a făcut portretul în 1826 (Fig. 131).

În 1840, Delacroix era în vârstă de 40 de ani. El se găsește în apogeul talentului, destul de matur pentru ca anume furtuni să se fi potolit în inima sa, cu o experiență omenească aprcape infinită, care făcea din el un cunoscător desăvârșit al tuturor pasiunilor omenești și'n acelaș timp, mai sigur, mai viguros ca forță spirituală ca oricând. Triumfase la Salon cu cele trei mari pânze, mai sus menționate.

Decorația din așa numitul Salon du Roi din palatul Camerei (le Palais-Bourbon) era terminată, spre satisfacția lui, a unor prieteni — puțini la număr — care-l înțeleseseră și-l susținuseră cu dragostea lor



Fig. 131. — Delacroix: Contele Palatiano (Col. part).

în timpul neplăcerilor ce și această operă îi cauzase și a unui mic număr de amatori. Opinia publică îi era însă, dacă nu direct ostilă, în orice caz indiferentă. În plus, din Septembrie 1838, el era însărcinat să decoreze biblioteca Camerei deputaților, adică biblioteca palatului Bourbon, pentru care în 1837 terminase acel „Sa'on du Roi“. Dela această dată și până la moarte, grija supremă a vieții sale va fi să acopere, după cum dorise toată viața, dar cum nu îndrăznise să spere, spații imense, cu acele teme pe care imaginația sa le producea cu o putere de invenție tumultuoasă, în forme nepieritoare.

„En fait de compositions — spune el lui Théophile Silvestre, care a fost unul din prietenii cei mai intimi și de multe ori confidenții lui — tout arrêtées et parfaitement mises au net pour l'exécution, j'ai de la besogne pour deux existences humaines; et quant aux projets de

toutes espèces, c'est-à-dire de la matière propre à occuper l'esprit et la main, j'en ai pour quatre cents ans“.

Iată, în ce stare de spirit și'n ce dispoziții se găsea Delacroix către 1840. Norocul mare al vieții sale, noroc neprețuit, și norocul nostru a fost că acestui om, care era capabil să facă, evident, pictură de che-valet și să lase șute și mii de opere de mici dimensiuni, dar încă mai mult, să se servească de acel stil eroic în pictură, care e decorația murală, a întâlnit oameni înțelegători, care să se încreadă în el și să-i pună la dispoziție toate clădirile, plafoanele și zidurile pe care el le dorea. Ne-am crede, pentru câțiva ani, reîntorși într'una din acele epoci de aur ale artelor plastice, în care acordul este desăvârșit între artiști, între acei care le dau de lucru și publicul cărora operele se

adresează. Inșă ce ironie! Publicul față de Delacroix fusese și rămăsese indiferent. Mecenajii dela care primește comenzile se numesc Thers și Charles Blanc, burghezi culti, dar nici Papi, nici Dogi, nici Regi, în timp ce dușmanii lui Delacroix continuă opera lor stupidă de defăimare.

Pentru a vă da un exemplu de dușmănia care urmărește întreaga activitate a maestrului, e destul să vă spun că la Academia de arte frumoase, unde pătrunseseră o seamă de pictori, ale căror nume sunt complet uitate astăzi, el s'a prezentat de vre-o 4-5 ori și-a fost respins tot de atâtea ori, înainte ca a fi ales. Iar atunci când, în sfârșit, a putut intra în această instituție, aproape de vârsta de 60 de ani, n'a obținut majoritatea necesară decât fiindcă în Academie se găseau și muzicanți, care au votat cu el. Deci, lui Delacroix, celui mai mare pictor al Franței poate din toate timpurile, nu i-a fost îngăduit să intre în instituția care are de scop tocmai să scoată la lumină talentele, decât grație unor compozitori, cu care pictorul avea legături de prietenie și care îl admirau poate tocmai fiindcă nu aparțineau aceleleași bresle.

Comenzile se urmează la intervale regulate. Imediat ce termină de decorat una din imensele clădiri care-i sunt incredintate, soarta face ca alte clădiri să fie disponibile spre decorare: la 1838, biblioteca Camerei deputaților; la 1845, biblioteca Senatului, adică a celui alt corp legislativ; la 1849, galeria lui Apollo, din palatul Luvrului; la 1854, salonul Păcii, din Primăria orașului Paris (l'Hôtel de ville); tot în 1849 una din capelele bisericii St. Sulpice, numită la Chapelle des St. Anges care n'a fost gata decât puțin înaintea morții maestrului.

Biblioteca Camerei deputaților era o sală enormă, împodohită, din punct de vedere arhitectural, cu două hemiclucuri, la cele două extremități ale ei și cu cinci cupole pe pândantivi; cum și acești pândantivi trebuiau să fie acoperiți cu pictură, aceasta făcea alte douăzeci de suprafețe triunghiulare. Forma pe care Delacroix trebuia s'o dea operelor sale era dintre cele mai dificile de realizat. În hemiclucuri, pictura trebuia să ia direcția curbă a zidurilor; pândantivii erau și ei triunghiuri cu suprafața curbă; iar cupolele erau jumătăți de sferă, toate nepotrivite, pentru o compoziție mai largă și'n plus trebuind să se acomodeze cu suprafețele curbate.

Am spus că Delacroix nu e tocmai partizanul frescei, deși o cunoștea și o practicase. El se oprește, la un procedeu mai complicat: execută pictura pe o pânză, care trebuia să fie apoi aplicată pe zid, maruflată — cum se spune cu o expresie tehnică. Numai că, pentru cele două hemiclucuri, curbura suprafeței făcea ca să nu-ți dai seama perfect de rezultat, decât în momentul în care pânza era întinsă pe zid. Delacroix în cele din urmă se oprește la o soluție intermediară: în loc să picteze pe pânză în atelier, și pe urmă s'o maruflize, el lipește pânza pe suprafața zidului și o pictează direct. Pe de altă parte culoarea în ulei, singură, iarăși nu-l satisfăcea desăvârșit. El asociază uleiul cu ceara, adică după ce-a terminat întreaga scenă în ulei, el revine cu puțină culoare disolvată în ceară.

Ce subiecte imaginează el pentru bibliotecă?

Obșnuit, clasicii pictau câteva alegorii, adică câteva femei, mai mult sau mai puțin frumoase, reprezentând una literatura, alta știin-

tele, alta arta sau, dacă vreau să intru în detalii, una pictura, alta sculptura etc. Delacroix își dă seama că, deși făcând uz de alegorie, interpretarea și subiectele cele vechi ar fi fost banale. Încearcă atunci să imagineze altceva și anume: istoria civilizației omenești, de când Orfeu adusese în Grecia artele și până când aceleși arte sunt călcate în picioare de către Atila. Într'unul din hemicicluri, așează subiectul cu Orfeu, în celălalt hemiciclu subiectul cu Atila. Pentru cele cinci cupole, alege cinci teme care să convingă suprafeței jumătății de sferă a acestora. Temele sunt: politica, istoria și filosofia, științele, artele și poezia; iar în pandantive pune oarecare exemplificări în legătură cu temele principale, luate din istoria omenirii.

Decorarea bibliotecii palatului Bourbon a ținut dela 1838 până la 1847. În această vreme, Delacroix își menține alertă imaginația prin lecturi din poezii săi favoriți. Biblioteca aceasta e terminată odată cu



Fig. 132. — Delacroix: Educația lui Achile.

biblioteca Senatului, care, începută la 1845 a fost decorată numai în doi ani, fiindcă aici nu se găseau decât un hemiciclu, o cupolă și patru pandantivi. În cupola Senatului, el imaginează un subiect care e în același timp un omagiu adus lui Dante, poetul pe care îl admiră mai mult. Sunt oamenii mari, care n'au primit harul botuzului, deci n'au dreptul să intre în Paradis, dar care pentru serviciile aduse omenirii ar merita să fie la un loc cu sfinții. Tema principală este deci prezentarea lui Dante de către Virgiliu și Homer, la rândul lui

asistat de câțiva mari poeți ai antichității.

Hemiciclurile reprezintă o altă scenă celebră din istoria culturii omenești: Alexandru-cel-Mare, Regele faimos, care încheie într'un sipet de aur poemele homerice. În scurt, teme strălucite, de o îndrăzneală ne mai întâlnită până atunci, tratate cu toată puterea imaginației lui Delacroix.

În 1849, el începe decorarea galeriei lui Apollo, dela Luvru. Această galerie fusese construită sub Ludovic XIV și începuse chiar a fi decorată de către pictorul curții, Ch. Le Brun. Acesta însă nu ajunsese să decoreze și plafonul, care i-se încredințează, după două sute de ani, lui Delacroix. Era vorba deci de o încăpere, jumătate decorată, cu scene ce datează din sec. XVII; pentru plafon, Charles Blanc, directorul artelor, se adresează lui Delacroix. Acesta își alege ca subiect triumful soarelui, adică al luminii asupra întunericului și asupra tuturor

ființelor rău făcătoare, care se nasc în întuneric și umiditate, ca să chinuiască omenirea.

Decorația dela Hôtel de Ville, din Salonul Păcii, nu mai există. În 1870, în timpul războiului Comunei, după războiul franco-german, rebelii au dat foc Primăriei din Paris, care a dispărut împreună cu decorația lui Delacroix. Nu mai avem astăzi decât ceva schițe și desene în legătură cu ea. Avea ca subiect principal triumful păcii, în plafon, iar pe ziduri decorații mai mici, cu divinitățile care-au contribuit să aducă pacea în omenire, și muncile lui Hercule.



Fig. 133. — Delacroix: Apollo învingând șarpele Python (Luvru).

În sfârșit, ultima mare operă a maestrului este Capela Sfinților Ingeri, din biserică St. Sulpice. Sunt trei compoziții: Sus, Sf. Mihail învingând balaurul, la dreapta; Eliodor gonit din templu, la stânga, lupta lui Iacob cu îngerul. Această decorație, fiindcă trebuia făcută pe zid și nu pe pânză, a luat lui Delacroix mai multă vreme decât celelalte, aproximativ 12 ani, căci n'a fost terminată decât în 1861.

În timpul acesta, dela 1840 până la 1863, Delacroix nu renunță la pictura de chevalet. Teme vechi, care-i plăceau, sunt reluate, teme noi sunt adăugate repertoriului din trecut, multe religioase. Cu cât înaintea în vârstă, cu atât pictorul este mai atras de anume subiecte

din Viața Mântuitorului, în special de cele dramatice: Înmormântarea lui Hristos, Sf. Sebastian, etc. Regăsim încă printre aceste tablouri amintiri din Maroc. Dela 1832 și până în anul morții, rămăsese vie în Delacroix amintirea călătoriei sale în Africa de Nord. Apoi scene cu fiare sălbatice, care atât de mult îl interesaseră, unele în luptă cu omul, altele în luptă între ele sau cu animale domestice. În sfârșit portrete, câteva nuduri sau subiecte inspirate din poezi, ca și înainte



Fig. 134. — Delacroix: Heliogabalus gonit din Templu (St. Sulpice).

Delacroix nu fusese niciodată un om deplin sănătos. Sănătatea sa declină din ce în ce mai mult, cu cât ne apropiem de sfârșitul vieții. Moare la 13 August 1863. „Ainsi mourut — spune Théophile Silvestre, după ce descrie ultimele momente ale marelui maestru — presque en souriant, le 13 août 1863, Ferdinand Victor Eugène Delacroix, peintre de grande race, qui avait un soleil dans la tête et des orages dans le coeur, qui toucha quarante ans tout le clavier des passions humaines et dont le pinceau grandiose, terrible ou suave passait des saints

aux guerriers, des guerriers aux amants, des amants aux tigres, et des tigres aux fleurs."

Unul din hemiciclurile bibliotecii palatului Bourbon, am spus-o, reprezintă pe Atila călcând în picioare Italia și artele. În mijloc este Atila, distrugătorul civilizației, ținând în mână biciul, cu care l-au asemănat istoricii. În jurul lui fug îngrozite artele și Italia care a



Fig. 135. — Delacroix: Lupta lui Jacob cu Ingerul (St Sulpice).

ajuns sub picioarele calului, în timp ce îndărătul războinicului apar hoardele de Huni, cu care va distruge civilizația occidentală.

Evident, și Delacroix se servește de aceleași repertorii în alegoriile sale, de care se serveau și clasicii. El simbolizează Italia și artele prin femei admirabile din punct de vedere estetic, care însă, spre deosebire de ceace făceau clasicii, în gesturile lor, în înfățișarea lor, în trăsăturile feței, arată o pasiune, o groază, sentimente atât de adânci, și de violente, cum niciodată neoclasicii n'ar fi îndrăznit să exprime.

Una din decorațiile pandantivelor reprezintă Educația lui Achile (Fig. 132). Centaurul, însărcinat să aibă grijă de erou, îl poartă pe

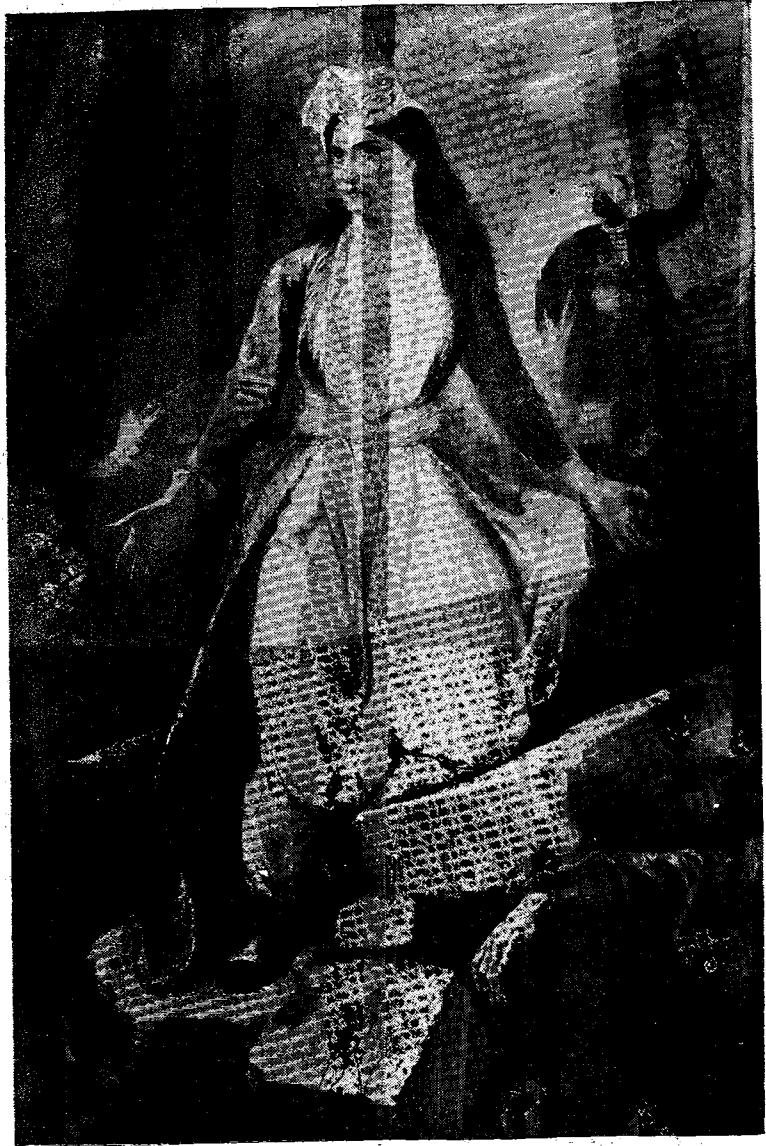


Fig. 136. — Delacroix: *Grecia la Missolonghi (Bordeaux)*.

spinare și-l învață să ia pasărea din sbor, cu arcul. E unul din acele subiecte care conveneau mai bine temperamentului infocat al artistului. Tânărul Achile, o minune de trup de adolescent, prin atitu-

dinea lui, ne arată tot interesul pasionat pe care-l poartă vânătoarei la care participă, alături de centaur. Centaurul, el însuși una din figurile greu de realizat plastic, tocmai din pricina monstruoșității ei, acest amestec de om și de cal, e arătat atât de potrivit, încât aproape că nu ne surprinde faptul că din trupul calului răsare omul acela, în toată puterea maturității fizice și cu toată inteligența omenescă; animal prin partea de jos a trupului lui, el nu e mai puțin un om, în partea de sus.

Din decorația Bibliotecii Senatului, cea mai prețuită dintre cele patru scene ce o compun este Prezentarea lui Dante. Trebuie să ne-o închipuim ca o suprafață rotundă, în mijloc cu câteva elemente decorative, printre care un vultur, ce ține în ghiare o inscripție din Dante

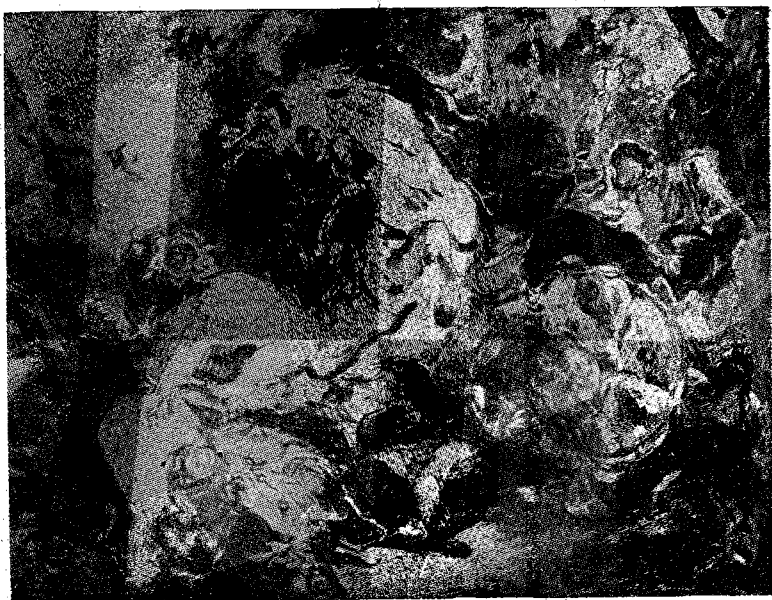


Fig. 137. — Delacroix : Schiță pentru Vânătoare de lei.

și spre margine cu patru scene, din care se cuvine să reținem pe cea cu Homer orb. Într'o atitudine într'adevăr regală (înt'un fel tot o apoteoză a lui Homer) însoțit, ca de o curte, de câțiva poeți latini, el primește omagiul lui Virgiliu, care-i prezintă pe Dante. Virgiliu și Dante, vechi cunoștințe ale lui Delacroix și veche admirație a lui, se găsesc într'o dălbă de dafini. În fund stâncile munților Greciei, decorație demnă de această scenă nobilă.

Plafonul galeriei lui Apollo e mai greu de prins într'o singură fotografie, din pricina dimensiunii lui imense. În mijloc este Apollo, într'un car tras de cai, care parcă vărsă foc pe nări. Alături de el se găsește sora lui, Diana, care-i dă săgețile, pe măsură ce termină pe cele pe care le avea cu el. Sus, Victoria îl încoronează, alături de Iris-Au-

zora. De jur împrejur, grupuri de divinități care, entuziasmate de curajul lui Apollo, se amestecă în luptă și caută să facă ravaje printre fiarele rău-făcătoare. În mijloc, șarpele Python, simbolul răului, pe care îl omoară Apollo cu săgeata. Câteva nimfe și câteva divinități de izvoare, mulțumite că Apollo a curățat pământul de jivinele rele, se întorc la locul lor de naștere, pe lângă câte un pârîu. Pantere și alte animale rău-făcătoare fac cortegiu șarpelui Python (Fig. 133).

Intr'o arhitectură bogată, așa cum întâlneam în decorațiile lui Veronese, la care Delacroix se gândește tot timpul când pictează astfel de scene, el imaginează pe Heliodor alungat din templu de un înger,

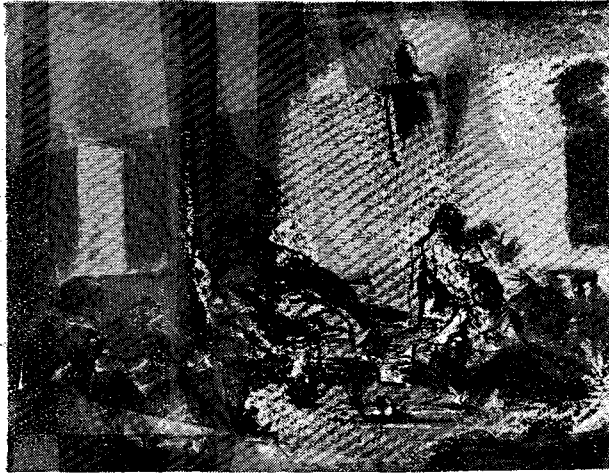


Fig. 138. — *Les femmes d'Alger* (desen) (British Museum).

care se coboară și care-l bate cu vergi. Ingerul, în mișcarea lui vertiginosă, căzând ca un bolid, ne amintește de un tablou celebru de Tintoretto, la care probabil s'a gândit și Delacroix, de Sf. Marcu, din Academia din Veneția. În jurul lui alte figuri, cu aceeași mișcare plină de pasiune și căldură, obișnuite în opera lui Delacroix. (Fig. 134).

Tot atât de frumoasă e lupta lui Iacob cu îngerul. Intr'o pădure seculară, Iacob și îngerul se luptă toată noaptea, până dimineața, spune textul sfânt. Iacob se repede cu toată puterea, cu toată înpetuozitatea unui om pasionat. Ingerul rămâne stăpân pe sine, elegant chiar în înfățișarea lui, cu atât mai mult cu cât știe că la urmă el va fi învingătorul. Nu numai scena aceasta, atât de reușită, dar întreg peisajul constituie una din lucrările cele mai însemnate ale lui Delacroix. (Fig. 135).

Discipolii celor două școli.

Sunt artiști în sufletul cărora, la o analiză mai amănunțită, apar însușiri ce se opun una alteia, făcute oarecum să nu se poată niciodată împreuna într'un echilibru armonios. S'ar putea afirma despre aceste firi că sunt mai interesante, tocmai din pricina complexității conformației lor.

Când artiștii nu ajung să acorde aceste tendințe contrare, să pună ordine în reacțiunile și în manifestările lor, avem a face cu temperamente neliniștite, incapabile să se domine și să-și găsească un drum în viață. Arta lor, care se va resimți, de incertitudinile celui care a produs-o, va fi poate instructivă de studiat; dar omul care a creat-o nu-și va găsi niciodată liniștea.

Totuși, din fericire, alături de aceste conformații sufletești, în care elementele contrare sunt într-o continuă luptă, există și altele, în care caracterele contrare ajung, nu să se anihileze reciproc, ci să se exalteze reciproc și prin aceasta să producă o armonie discordantă de calitate superioară. În Delacroix, ca de altfel în Géricault cu care acesta are atâtea trăsături comune, am putut constata o astfel de armonie a contrariilor. Era deci natura! ca sufletul lui să fie și mai greu de analizat, și mai greu de înțeles, decât sufletul unuia sau altuia din predecesorii și contemporanii săi. inclusiv Ingres, deși nici acesta nu era o natură simplă.

A fost socotit și'n vremea sa, și de atunci încoace, ca șef al romanticilor în artă. În serviciul căror teme pune artistul însușirile sale? Ce s'ar înțelege, cu alte cuvinte, prin romantismul lui Delacroix?

„Si l'on entend par romantisme — spune Delacroix prietenului său Théophile Silvestre — la libre manifestation des impressions personnelles, non seulement je suis romantique, mais je l'étais à l'âge de quinze ans“. După această definiție sumară, trăsătura dominantă a romantismului, ar fi sinceritatea, exprimarea completă și liberă a impresiilor și senzațiilor individuale, oricare ar fi ele; lirismul, cu alte vorbe.

Definiția aceasta s'ar părea poate cam prea largă și nu destul de precisă. Opera lui Delacroix, pe care o cunoaștem acum, ne va ajuta, mai ales în ce privește pictura, să o facem mai clară, mai sigură.

Se cuvine să punem în evidență, încă dela început, nepotrivirea, antipatia chiar dintre Delacroix și cei care constituie grupul romanticilor în literatură. Fără voia noastră avem mai toți tendința de a confunda aceste două feluri diferite de expresie, pictura și literatura, și să ne închipuim că cei care s'au pus în fruntea uneia din ele sunt, prin forța lucrurilor, animați de aceleași idei estetice ca cei care s'au pus în fruntea celeilalte; că tendințele lor sunt identice; că idealul lor este același și că numai materialul de care se servesc spre a se realiza este diferit, fiecare avându-l pe al său propriu.

Cine a citit studiile lui Delacroix asupra câtorva mari artiști, pictori sau sculptori, pe care i-a admirat și de care a fost preocupat în viață, cine mai ales este familiarizat cu *Jurnalul* artistului și-și dă osteneala a privi printre rânduri, va înțelege anume aluzii, își va da seama că mișcarea romantică în literatură îi era destul de antipatică.

Delacroix, care e departe de a fi intuitiv, se ferește cât poate de contactul cu literatura romantică, căreia îi opune un punct de vedere diferit, ieșit din solida și variata sa cultură clasică. Când apreciază pe străini, pe Dante, pe Byron, pe Goethe, el arată nu numai mai multă înțelegere, dar o admirație sinceră. Romantismul lor este însă diferit de cel al compatrioților săi francezi.

Aceștia, în literatură, după lupte răsunătoare, sfârșiseră prin a se impune. Publicul, în cele din urmă, admisesese ideile lor, iar Victor Hugo devine un fel de semizeu național. Delacroix a rămas însă până la urmă neînțeles de mulțime. E drept că și Ingres, la începutul carierei sale, a avut de învins multe dificultăți. Cu timpul însă, omul acesta despot și perseverent se instalează solid în glorie. Onorurile îi vin una după alta și el le primește ca ceva natural, care i se cuvine. Delacroix abia spre sfârșitul vieții pătrunde la Academia de Arte, am văzut cu ce greutate și grație câru concurs. Fictor celebru, trecut de 40 de ani, i se refuzau încă tablourile la Salonul Oficial. Intreținându-se odată cu Théophile Silvestre, spre sfârșitul vieții, și dându-și seama de prăpastia ce exista între el și public, între el și ceilalți confrăți, el spune plin de amărăciune: „Il y a trente ans que je suis livré aux bêtes“.

Care au fost cauzele acestei lipse de acord între artist și contemporanii lui? Două par mai evidente: nouitatea artei, elementul de crâmă, de fatalitate, ce apasă asupra eroilor; a doua cauză: înălțimea acestei arte. Concepțiile lui contraziceau toate ideile comune și confortabile pe care și le făcea publicul și chiar criticii despre operele de artă.

Mai era încă un element personal, care nu trebuie neglijat când judecăm simpatiile sau antipatiile oamenilor față de un artist. Delacroix e înfățișat de toți câți s'au apropiat de el, prieteni sau dușmani, ceea ce rezultă și din lectura Jurnalului, ca o natură rezervată, aristocratică, ținând pe toată lumea la oarecare distanță, afară de prietenii săi intimi, pentru care avea o vie afecție. Era considerat în genere ca un om rece, deși știm azi cât era de fascinat. Avea apoi o înfățișare și maniere distinse. Era preocupat de icide și prea puțin de persoane și de întâmplări zilnice, adică indiferent la ceea ce, din contră, interesează mai mult pe omul obișnuit. Mâniau apoi în mod surprinzător ironia, calitate care, de sigur, nu i-a procurat multe simpatii. Din această pricină, el inspira o teamă, care curând se transforma în ostilitate, la toți cei ce veneau în atingere cu el. Toate aceste însușiri, adăugate la uimirea pe care o provoca opera lui, ne explică pentru ce mulți dintre contemporani îl priveau cu neîncredere chiar cu antipatie.

A venit poate momentul să încercăm o caracterizare a romantismului lui Delacroix, romantism care nu este cel al contemporanilor săi.

Un tablou de Delacroix impresionează, în primul rând, prin pasiunea și avântul eroilor puși în scenă, care este pasiunea și avântul autorului lor, prin compoziție, prin factura de care se servește artistul. Pasiunea și suferința eroilor se traduc printr'o mișcare tumultuoasă, sau, din contră, printr'o atitudine abătută, resemnată, care este poate mai emoționantă decât cele mai violente gesturi, cum am văzut la femeile din Intrarea Cruciaților sau la sclavele sacrificate de Sardanapal. Intre acești doi poli ai expresiei: mișcarea frenetică și starea de prostrație din pricina nenorocirii, Delacroix cunoaște toate formele pe care le poate lua exprimarea sentimentelor celor mai variate. Cu excepția unui mic număr de artiști, aparținând aceleleași familii spirituale: Michel-Angelo, Rubens, Tintoretto, Veronese, Tiepolo, nimeni n'a imaginat mai expresive atitudini, gesturi mai elocvente, fețe mai pline de durere sau de extas, ca Delacroix. Toată umanitatea eroică și legendară, la

care el asociază Orientul, defilează pe pânzele maestrului. El nu-și alege subiectele de preferință dintr'o epocă sau dintr'o țară; ce-l interesează este ca eroul ales să fie cunoscut tuturor, să deștepte un ecou în sufletele noastre. să fie ridicat deasupra celorlalți oameni prin suferință, prin curaj, prin adâncimea sentimentului.

Subiectele astfel alese găsesc în execuția lui Delacroix felul cel mai potrivit de a fi realizate: O artă plină de foc și de originalitate, făcută mai ales să redea ceea ce mișcat și febril, un desen rezumativ, în care totul palpită și vibrează, o culoare când caldă, ca în Vânătoarea de lei, când cu armonii funebre, pe placul celor ce reclamă în artă sentimente grave, emoții puternice, scene grandioase.

El n'are, la drept vorbind, nici elevi, nici imitatori, ci numai câțiva colaboratori care-l ajută în operații secundare. Exemplul lui totuși nu rămâne fără răsunet. Tuturor celor care nu erau satisfăcuți cu sarbăda artă oficială, tuturor celor care-și simțeau o chemare, un tremur, pe care nu le putea mulțumi ori calma pictura clasică, el le va da curajul să încerce altceva, să îndrăznească, i-a ajutat să-și lămurească tendințele, mai ales pe cei dintre pictori care se vor ridica după revoluțiile dela 1830 și 1848. El le arată în ce sens trebuie înțeleasă libertatea, care este rolul imaginației, de ce mijloace se pot servi artiștii ca să-și exteriorizeze efectiv concepțiile, în ce fel agitația și pasiunea pot fi utilizate spre a produce opere durabile.

Evident, lecția lui Delacroix este diferită de cea a lui Ingres. După temperamentul fiecăruia, unii dintre tinerii artiști vor fi atrași de unul, alții de celălalt. Acum când cunoaștem destul de amănunțit arta acestor doi maștri, se cuvine să ne întoarcem privirea asupra discipolilor. Să începem cu cei al lui Ingres, cu prima generație a ingriștilor.

Teoriile lor în materie de artă sunt condiționate și favorizate de mai multe împrejurări. Una politică: după căderea lui Napoleon se produce în Franța restaurarea vechei dinastii. Ca Împărat — și pentru mulți acesta e unul dintre titlurile mari de glorie ale lui Napoleon, probând în același timp cât de adânc era simțul lui politic — el a fost restauratorul religiei catolice. Revoluția din 1789 suprimase credința catolică și o înlocuise cu faimoasa „la Déesse Raison“. În cinstea ei se dădeau serbări, se făceau cortegii, care mulțumeau ochii, dar care, evident, nu puteau să mulțumească sufletul.

Napoleon restaurează religia, ce e drept; însă, din pricina naturii sale dominatoare, el are multe conflicte cu Papa. Aceste neînțelegeri se termină cu exilul Sfântului Părinte, ceea ce nu putea să nu aibă influență asupra credincioșilor. Așa încât, numai în momentul restaurației monarhiei, Francezii au impresia că s'a produs adevărata revenire la catolicism și renașterea sentimentului religios.

Aspectul pe care, din punct de vedere al artei, le iau manifestările în legătură cu sentimentul religios, sunt condiționate însă și de alte împrejurări, comune, la începutul secolului al XIX-lea, întregului Apus. Am vorbit, când ne-am ocupat de debuturile artistice ale lui Ingres, de așa numitul curent prerafaelit. Prerafaelismul nu e ceva specific francez; el este răspândit în toată Europa apusană. Am văzut

ce însemnează el la Ingres, la acest elev al lui David, în momentul când cunoaște direct arta italienească. Deși el rămâne fidel admirației pentru Rafael, totuși la început, fără să fie necredincios memoriei „divinului Rafael“, este atras de anume pictori anteriori acestuia, pentru motive pe care le-am dezvoltat amănunțit: este așa numitul prerafaelism al lui Ingres. Dar, în marele artist clasic, dela o vreme slăbește simpatia admirativă față de artiștii secolului al XV-lea: el rămâne numai și numai în orbita influenței lui Rafael. Cu felul lui de a se exprima, nițel cam brusc, el spune atunci, gândindu-se la unii din elevii, care se arătau prea admirativi pentru primitivii italieni, în special pentru primitivii toscani: „Ces Messieurs sont à Florence, moi, je reste à Rome.“

Ceva mai mult: pe măsură ce înaintează în vârstă, se dezvoltă în arta lui Ingres așa numitul păgânism al lui, păgânism legat de admirația nelimitată pentru frumusețea trupului femeesc. De aceea, când analizăm aspectele sub care se prezintă pictura franceză; de inspirație creștină, la Lyon sau la Paris, se cuvine să ne gândim, nu numai la Ingres, ci și la un artist german, care se bucura de o mare reputație în toată Europa, la Overbeck. Deși protestant, acesta luase drumul Romei, cu sentimentul unui pelerin care face o călătorie la un altar, dela care așteaptă o minune. Ajuns în Italia, el este atât de captivat de arta anterioară lui Rafael, de cea imediat anterioară, în special de Perugino și de cei din jurul acestuia, încât renunță la religia lui și devine catolic. Își închipue că numai biserica romană poate să favorizeze o artă atât de perfectă, atât de desăvârșit expresivă a sentimentului religios. Fundează la Roma, împreună cu câțiva prieteni, un fel de mănăstire laică, în care se făceau tablouri religioase și se copiau primitivii italieni. Acest grup intră în legături de prietenie cu unii din pictorii francezi, care se găseau și ei la Roma.

Printre aceștia, cei mai cunoscuți sunt: Victor Orsel, din prima generație, Janmot și Hyppolite Flandrin dintr'a doua. Janmot, împreună cu Flandrin, au fost elevii lui Ingres.

Și iată cum, prin acești doi pictori, se face legătura între curentul clasic ingresc și grupul lionezilor. Și unul și altul, precum și Orsel — care-i precedase — ca tendințe se vor remarca printr'o renunțare la tot ce poate constitui o plăcere, o voluptate pentru ochi. Prin aceasta, ei se apropie de adevăratul clasicism, așa cum îl practicase Louis David, care și el în teorie se arătase dușmanul unei arte făcute să delecteze. Dar, deosebirea între David și acești artiști creștini este că renunțarea la plăcerea senzuală la David se făcea în numele virtuții civice grecești și a sentimentului auster roman, pe câtă vreme la aceștia din urmă se va face în numele purității și modestiei creștine.

Să intrăm în ceva mai multe detalii. Vom începe cu Victor Orsel, (1795—1850) Lionez. El ia mai întâi lecții cu Guérin, profesorul — după cum știm — al adevăraților novatori în pictura secolului al XXI-lea, Géricault și Delacroix. Odată mai mult suntem siliți să recu-

noaştem spiritul larg și liberal, calitățile didactice ale acestui șef de atelier, care lăsa toată independența elevilor săi.

După ce părăsește pe Guérin, Victor Orsel merge la Roma, atras între altele de antichitate. Cine privește cu interes spre viața veche, spre monumentele rămase dela Romani, ni s'ar părea mai de grabă înclinat să adopte în artă un ideal clasic. La Roma Orsel mai cunoaște pe Overbeck, o figură dintre cele mai curioase și mai interesante printre artiștii secolului al XIX-lea.

Acesta, înconjurat de o ceată de prieteni, constituie unul din mediile cele mai favorabile picturii prerafaelite. Orsel nemerind în mijlocul grupului, în curând e convins de teoriile lui, devine el însuși un pictor prerafaelit. De aici ducurg la el teme biblice, tratate în sentimentul secolului al XV-lea, și abstractiile, de conținut teologic, redată prin desen și culoare.

Orsel este aproape un contemporan al lui Ingres, deși mai tânăr cu 15 ani decât acesta. El însă nu suferă influența șefului școalei clasice. Generația următoare, ai cărui reprezentanți principali sunt Louis Janmot și Hyp. Flandrin, din contră, sunt elevii direcți ai aceluia.

Louis Janmot (1814—1892) fusese mai întâiu elevul lui Orsel, apoi al lui Ingres. Și el execută o serie de tablouri religioase, prin bisericile din Lyon și prin cele din Paris. Apoi începe opera sa capitală, Poemul sufletului, în optsprezece compoziții simbolice, care comentau un poem, tot de el, cu acelaș titlu. Temă neînchipuit de grea spre a fi redată în pictură, dar nu o încercare unică, de vreme ce William Blake, pe care îl cunoaştem din volumul precedent, se supune acelorași impulsuri.

Acest prețuit decorator de biserici este des întrebuintat la Lyon și la Paris, între altele la biserica St. Etienne du Mont. Această biserică, una din cele mai frumoase din perioada dintre gotic (stilul flamboyant) și Renaștere, se găsește îndărătul Pantheonului, pe colina S-tei Geneveva. Acolo, una din capele este decorată de Louis Janmot.

El face și portrete, fiindcă portretul este încă unul din genurile preferite ale acestor prerafaeliți, de altfel prin imitație cu înaintașii lor din secolul al XV-lea și dela începutul secolului al XVI-lea, care și ei sunt adesea autori de portrete.

Dela o vreme însă Janmot renunță la teme imateriale, impalpabile, greu de redat în pictură, și revine la o artă mai realistă, mai obiectivă, care se semnalează mai ales prin anume căutări și insistențe pe teren coloristic. El se liberează atunci din ce în ce mai mult de influența Italiei. Trece la o tehnică mai aproape de cea care era prețuită de ceilalți pictori din aceeași vreme.

Dintre prerafaeliții francezi, cel mai cunoscut și mai dotat este incontestabil Hyppolite Flandrin. Trăește dela 1809 până la 1861, moare deci destul de tânăr. Este și el lionez, dintr'o familie veche, dar foarte modestă și săracă. Studiază mai întâi la Lyon, în condiții extrem de dificile, apoi la Paris. Și, ca un exemplu de cât de aspră a fost viața acestui artist, e bine să știm că drumul dela Lyon până la Paris, vre-o 800 de kilometri, ca să se poată înscri în atelierul lui Ingres, Flandrin l-a făcut pe jos. Și la Paris luptă cu mari greutate, dar rezistă. Rezistența aceasta este întărită de aprecierea de care elevul se bucura din

partea profesorului său. Dintru început, acesta, care avea o inimă bună, sub o înfățișare severă și rebarbativă de multe ori, de bourru bienfaisant, remarcă pe acest tânăr modest, timid, bun creștin, o natură sentimentală, având nevoie de dragoste și de prietenie, și-l alipește pe lângă sine. Flandrin, la rândul său, simte o mare recunoștință pentru bună-tățile pe care le primește dela profesorul său și e bucuros când, în 1835, îl regăsește la Roma, ca director al Academiei franceze de artă.

La Roma, Flandrin face cunoștință cu genul de decorație care a jucat un așa de mare rol în viața artiștilor secolului XV și XVI și care va interesa în cel mai înalt grad și pe prerafaeliți, anume cu fresca. Flandrin caută să și-o însușească, această tehnică. În realitate, ea era atunci foarte puțin practică, așa în cât secretul ei aproape se pierduse. Cei moderni nu mai erau în stare să execute pe peretele încă ud compoziții decorative, care să reziste timpului, așa cum rezistaseră cele din secolul al XV-lea și, în Italia, până la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Totuși, ei fac încercări. Flandrin însuși e animat de dorința să-și aproprie acest stil nobil, simplu, armonios și grav, gen care reclamă din partea celui care-l execută o adâncime de credință, pe care Flandrin o avea, dar care nu e comună tuturor artiștilor. Din această pricină, întorcându-se dela Roma, el este preferatul tuturor celor de care depinde decorația cu picturi a bisericilor mai importante din Paris. Opere sa capitală sunt cele din marea biserică St. Germain-des-Prés.

Amaury-Duval, un alt elev favorit al lui Ingres, ca și Flandrin, se specializează în portretul fetei și al femeii tinere. Avea exact ce trebuia pentru a reuși astfel de opere: candoare, nevinovăție, simplitate, cu o nuanță de tandreță, necesară pentru a înțelege farmecul unei asemenea vârste.

Amaury Duval nu mai este lionez, nici el și nici un altul, Louis Mottez (1809—1897) care ne-a lăsat poate cea mai frumoasă frescă din câte s'au executat în această vreme: portretul soției sale, astăzi la Luvru. Mottez era Francenz din Nord. Reușește pentru premiul Romei și este trimis la Villa Medici. La Roma se pasionează pentru frescă, ca atâți dintre compatrioții săi. Citește tot ce-au scris cei vechi asupra procedurii, între altele cartea celebră a lui Cennino Cennini, și încearcă să aplice preceptele enunțate. Dar, aceste precepte nu erau totdeauna clare: Mottez posedă însă destulă ingeniozitate și fantezie pentru ca să le adapteze, să le modifice în așa fel, ca să obțină cu ele rezultatele exacte pe care le dorea, adică o pictură durabilă, pe un suport care poate să trăiască indefinit, cum e zidul, în acel colorit delicat de frescă, cu armonii din cele mai dulci și mai plăcute pentru ochi.

Bursierii dela Villa Medici în genere nu mai erau tocmai tineri, până să ajungă să reușească la concurs, treceau de 25 — 27 de ani și mulți din ei erau însurați. Cum statul nu putea să-i despartă de soțiile lor un timp atât de lung, cât țineau studiile în Italia, le era îngăduit să le aducă cu ei acolo. Mottez a venit deci cu soția sa, așa se explică de ce i-a făcut portretul chiar pe zidul atelierului său. Se pare că Ingres, care vizita adeseori apartamentele elevilor, intrând într-o zi în atelier, vede pe peretele din fund o admirabilă frescă, reprezentând pe

Doamna Mottez. El dă ordin imediat să se scoată de acolo suprafața pictată și să fie transportată la Luvru.

În chipul acesta, am trecut în revistă, foarte sumar, pe mai toți pictorii de seamă francezi, pe care-i putem numi, într'un fel sau în altul, clasici, cu excepția peisajului, care va fi tratat aparte.

Să revenim acum la cealaltă categorie de pictori, la romantici, la cea pe care, pe drept sau nedrept, îi considerăm ca discipoli ai lui Delacroix. Am zis: pe drept sau pe nedrept, căci este o deosebire esențială între acești pictori de a doua și poate de a treia mărime și șeful romanticilor. În realitate, acest șef — ca toate personalitățile mari — este singur.

Exista două feluri de a fi romantic: unul întâmplător, accidental și superficial, în legătură cu anume curente influențate de modă; el se semnalează mai ales prin alegerea subiectului, căci sunt subiecte oarecum consacrate ca romantice. Ele trebuie să se inspire din istorie și nu din mitologie sau legende, din istorie și, în primul rând, din cea a Evului Mediu. Tablourile romantice mai trebuie să țină mult seama de culoarea locală, adică să se apropie cât mai mult de adevărul istoric. În sfârșit într'un tablou romantic se cuvenea să se evite tot ce e în legătură cu retorica clasică și ele să pară cât mai colorate și — dacă se poate — mai îndrăzneț colorate.

Acesta e însă un gen de romantism inferior, la îndemâna oricărui pictor ceva mai talentat.

Dar există și alt gen de a fi romantic, mult mai adânc, rezultând dintr'o dispoziție a sufletului, care afectează simțirea și chiar cugetarea celui la care se întâlnește și care predispune la o anume atitudine în viață, subsidiar la alegerea unui gen deosebit de subiecte. Acest romantism face din artist un sclav al unor impulsuri foarte puternice, impulsuri uneori destul de stăpânite de rațiune, cum este cazul cu Delacroix, dar alte ori a tot stăpânitoare asupra firei artistului. Acest fel de romantism este condus de imaginație. El n'are nimic comun cu moda, căci este din toate timpurile și reprezintă o tonalitate particulară, un caracter sau, mai degrabă, o atitudine esențială în fața lumii, a unor naturi superioare. Așa era Delacroix; dar nu și ceilalți romantici, pe care ni-i putem închipui foarte ușor, dacă ar fi trăit în alt mediu.



Fig. 139. — Hyp. Flandrin: *Dante în Infern*
(Lyon)

ascultând de alte chemări și făcând o artă deosebită de cea pe care o constatam la ei în prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Delacroix cunoaște deosebirea dintre el și ceilalți, de unde și rezerva lui față de mișcarea acestora, de manifestările lor, exterioare și oarecum teatrale, rezervă asupra căreia am avut ocazia să revenim uneori.

Acești romantici aparțin deci unei alte categorii. Focillon îi consideră că s'ar putea împărți în patru clase deosebite, după centrele unde se întâlneau între, 1830 și 1848, la Paris. Unul din aceste grupe



Fig. 140. — *Hyp. Flandrin: Trecerea Mării Roșii* (St. Germain-des-Prés').

este cel care se întrunea în atelierul fraților Devéria, unde tonul este dat mai ales de Achille Devéria, (1805—1865). S'ar putea chiar spune că rolul fratelui mai tânăr este mai important decât cel al celui mai în vârstă. Amândoi sunt pictori uneori, însă mai de grabă desenați și litografi. Aici, în atelierul fraților Devéria se întâlnesc câțiva din literații cei mai de seamă ai vremii: Victor Hugo, Alfred de Musset, Sainte-Beuve, sculptorul David d'Angers, pictorul englez Bonington și mulți alți.

Un al doilea grup, și el amestec de literați și de artiști, simte multă admirație pentru secolul al XVIII-lea francez, sub forma lui melancolică și visătoare, așa cum rezulta din arta lui Watteau. Are că

reprezentanți mai de seamă pe Th. Gautier și pe Gérard de Nerval. În casa căruia se întruneau.

Un al treilea centru este în casa altui pictor, Boissart de Boissdenier (1813—1866). Aici domina Baudelaire și tot aici se uza de acele excitante care duc la așa numitele „paradisuri artificiale“. Cercul a-



Fig. 141. — *Hyp. Flandrin: Napoleon al III-lea (Varsailles).*

cesta, poate din pricina „drogurilor“, nu se bucură de o faimă prea bună printre artiști.

În sfârșit, nu trebuie să uităm rolul în arta romantismului al atelierului lui M. Auguste, de care am vorbit atunci când ne-am ocupat de Delacroix.

Pictorii aceștia simt o mare atracție pentru Franța veche. Se inspiră dela istoria ei și dela vechile monumente. Niciodată pământul Franței n'a fost străbătut, în lung și'n lat, cu atâta dragoste și interes, ca'n vemea romantismului. Toți desenează, pictează, fac acuarele. De-

corul servește apoi deseori pentru compoziții mai vaste, care amintesc de unul sau altul din momentele însemnate din istoria generală a Franței sau din cea a diverselor provincii.

Iată un prim motiv de inspirație. Un alt motiv este tot istoria legendară, dar mai apropiată, cea care se transformă în legendă sub ochii oamenilor: istoria lui Napoleon I. Faptele de arme, vitejiile Im-



Fig. 122. — *Chardin: Etude d'enfant. (Luvru).*

păratului, sunt păstrate de amintirea poporului și transfigurate. Pictorii se inspiră, ca și poeții romantici, dela episoadele ei.

O a treia sursă de inspirație este marea, mai de grabă în mișcare, sub un cor negru, străbătut de lumini sinistre, pe vreme de furtună. Sau încă Orientul. Subiectele orientale și moravurile oamenilor din acele regiuni, ca și fiarele sălbatice, revin adesea în pânzele romantice, cum am constatat-o și la Delacroix.

Pentru a căpăta o noțiune mai precisă despre manifestările pictorilor romantici, va fi nevoie să ne oprim un moment asupra câtorva tablouri de multe ori opere izolate, care, deși foarte reușite, n'au fost însă urmate de altele de aceeași valoare.

Victor Ortel execută tabloul *Le Bien et le Mal* într'un spirit prerafaelit și — tot ca la prerafaeliți — îl desparte în mai multe scene, care constituiesc un fel de politic. În mijloc, într'un incadrament în care se recunosc motive întâlnite uneori în cadrele frescilor din secolul al XV-lea, sunt două scene, care justifică titlul tabloului. În stânga



Fig. 143. — Am. Duval: *Portrait de femme* (Luvră).

o femeie apărută de un înger păzitor, în dreapta o altă femeie, căreia deavolul îi șoptește lucruri rele la ureche. Un exemplu destul de naiv, ca să explice cele două tendințe, a binelui și a răului, în viață. Sus, altă compoziție, de caracter religios, urmare — am zice — la compoziția din mijloc: femeia care a urmat calea binelui se găsește în fața lui Dumnezeu recomandată de îngerul păzitor; dincolo, femeia care a mers pe căi greșite e condamnată și alungată din fața Mântuitorului. De jur împrejur scene care ilustrează aceste idei.

Fluer de champs este titlul unuia din tablourile lui Louis Janmot din a doua a lui perioadă, un din cea când compunea *Poemele*

Sufietului. Intr'un costum amintind pe cele ale Renașterii și care are multă asemănare cu aceleași costume din tablourile nazareenilor germani, după cum se numeau prerafaeliții, în capul cărora se găsea Overbeck, el imaginează o față candidă, delă țară, în mijlocul unui peisaj. Și felul de tratare, și atitudinea calmă, și — repet — costumul, și chiar liniile peisajului amintesc de prerafaeliți. Este, de sigur, multă asemănare între vederea dindărătul personajului principal și unele din decorurile întâlnite în arta lui Pinturicchio sau Perugino.

Flandrin se inspira uneori delă Dante, care a fost poetul cel mai



Fig. 144. — Mottez : Portretul D-nei Mottez (Luvru).

admirat în prima jumătate a secolului al XIX-lea. În această pânză, Dante și Virgil sunt arătați trecând printr'unul din acele cercuri de păcătoși, cum își închipuia poetul împărțirea iadului, aplecându-se spre ei și vorbindu-le. Se pare că ar fi cercul invidioșilor. Evident, compoziția și sentimentul sunt cu totul diferite de cele ale lui Delacroix, care și el s'a inspirat delă Dante, după cum știm (Fig. 139).

Partea cea mai cunoscută a operei lui Flandrin este însă decorația religioasă a bisericilor din Paris, în special cea delă St. Germain-des-Prés. Moise trecând, împreună cu Evreii, Marea Roșie este un fragment din această ultimă decorație. Din contactul cu arta italiană a Renașterii Flandrin câștigase un stil nobil, simplu, calm, plin de gra-

vitare chiar, de care uzează în vastele lui decorații murale. Fiecare din figuri are ceva măreț, deși foarte simplu în înfățișare. Evident, el își bazează compoziția mai ales pe desen, pe ritmul figurilor și pe atitudinea maestoasă a personajilor (Fig. 140).

Flandrin a fost încă un minunat portretist. Unul din portretele lui cele mai cunoscute este cel care reprezintă pe Împăratul Napoleon III, azi la Versailles. Împăratul, care era într'un fel un visător, adică un om care-și urmărea totdeauna gândurile lui și care ezită când trebuia să se hotărască, este arătat tocmai cu această psihologie de nehotărât. Un detaliu, care în reproducție nu se poate distinge bine, este culoarea



Fig. 145. — Boissart de Do'sdenier: *Episod din Campania în Rusia (Rouen)*.

turbure a ochilor, detaliu care a făcut ca portretul să nu fie tocmai pe placul Împăratului (Fig. 141).

Este greu de imaginat ceva mai delicat, decât silueta aceasta de copil, pictată de Amsury Duval. El este încă foarte interesat să exprime prin colorit, prin acordul de tonuri, ideea de nevinovăție. De aceea întrebuițează foarte mult alb: alb fondul, albă stofa pe care e așezat modelul, alb-roz trupul acelei tinere fete (Fig. 142). Un portret de femeie (Fig. 143) este cât se poate în tradiția lui Ingres.

Portretul Doamnei Mottez este o realizare magistrală în frescă (Fig. 144).

Nicolas Charlet (1792—1845), și el un romantic, celebru prin lito-

grafiile lui cu subiecte din vremea Impăratului Napoleon, a tratat odată un episod din teribila retragere din Rusia. Napoleon, hotărât să învingă pe ultimul mare dușman continental, pe Țar, și-a constituit „la grande armée” și-a pornit în contra lui. A cucerit Rusia, a ajuns la Moscova, arsa până în temelie de Ruși, care s'au tot retras, până ce armata franceză a fost cuprinsă de iarnă și Napoleon silit să se întoarcă. S'a întâmplat că el a ezitat înainte de a lua înapoi drumul, a pierdut vremea și astfel a fost surprins de teribilele geruri rusești. Din marea armată n'au rămas decât câteva mii de oameni, care-au trecut prin cele mai îngrozitoare chinuri care se pot închipui.

Charlet reprezintă acest convoiu străbătând, sub un ger năpraznic, stepele rusești. Este o impresie de groază, care nu se poate lesne uita. Gros și el, în faimoasa bătălie de la Eylau, se inspiră de la aceeași temă.

Este oarecare asemănare de sentiment între aceste opere și episodul din retragerea din Rusia al cărui autor este Boissart de Boisdénier. (Fig. 145). Charlet imaginase un grup important de armată. Boissart de Boisdénier se oprește la un detaliu episodic, însă atât de teribil încât dacă l'ăm multiplica cu zece mii sau cu mai mult, am avea numai imaginea exactă a iadului prin care a trebuit să treacă armata franceză în retragerea din Rusia.

Theodore Chasseriau.

Ambele grupe de artiști de care ne-am ocupat, atât cei clasici, cât și cei romantici, își urmează cariera lor, fără nici un fel de tulburare sau de îndoială. La drept vorbind, temperamentul îi conducea pe unii drept spre mișcarea romantică, pe ceilalți drept spre mișcarea clasică, el fiind în complet acord cu tendințele acestor școli.

Nu tot astfel este cazul cu Théodore Chassériau, cel mai talentat pictor din această perioadă, după Ingres și Delacroix. În acest artist existau, fără să poată ajunge a se armoniza, trăsăturile esențiale întâlnite izolat la șefii celor două mari mișcări ale secolului. Debutează în artă la o vârstă foarte fragedă, ca aștept; mai mult, ca elev al lui Ingres. Teoriile rigide și cam înguste ale șefului școlii clasice îl depășește însă puțin câte puțin de acesta. Ceva mai târziu, el descoperă lirismul înflăcărat, pasiunea, latura dramatică și splendoarea coloritului lui Delacroix. Este atât de fascinat de însușirile șefului romanticilor, încât se simte cu totul atras spre dânsul. La drept vorbind, toate aceste însușiri, cu o nuanță personală, bine înțeles existau și în Chassériau. S'ar putea spune că acesta, până în momentul în care întâlnește opera lui Delacroix, nu era tocmai conștient de ceea ce se petrecea în propriul său suflet. Atunci numai are un fel de revelație de ce-er putea deveni el însuși, și se descoperă pe sine. Și, din acel moment, încetează de a mai fi partizanul lui Ingres. Că nu se mai putea împăca cu doctrina acestuia, el o simțise mai de mult. E deci incapabil să reziste farmecului complex, ce emana din pictura lui Delacroix. În tot restul vieții sale el se străduiește să concilieze opoziția dintre calitățile lui Ingres, pe care nu le poate nega, și cele ale lui Delacroix, care i se impuneau

cu mai multă putere, și care găseau un ecou în natura sa intimă. Uneori, rare ori, ajunge să le împreune; să construiască o sinteză, în care linia și puritatea formei se unesc cu avânturi ale sufletului, cu o adâncime de sentiment, cu o simpatie pentru tot ce este expresia unei nostalgii veritabile, grave, de multe ori vecină cu suferința, pe care le constata în operele lui Delacroix.

Ca și Ingres, el se simte exaltat la contemplarea trupului femeesc. De aceea tablourile sale vor fi pline de nuduri radioase. În toate însă apare un fel de oboseală în atitudine, de languare, ceva din regretul paradiselor pierdute. Contemporanii nu l-au înțeles destul, cu excepția lui Th. Gautier. Chiar și Baudelaire e nedrept față de Chassériau, poate din prea mare dragoste pe care o purta lui Delacroix. Preocupați de conflictul dintre clasici și romantici, cei mai mulți critici n'au văzut în el decât un imitator, extrem de îndemânat și de stăpân pe sine, al unuia sau al celuilalt, fără să-și dea seama de valoarea reală a acestui mare pictor. Fără să negăm ceea ce Chassériau datora ilustrațiilor săi înaintași, el este o personalitate strălucită și seducătoare, pe care împrejurări vitrege — moare foarte tânăr — l-au împiedicat să se realizeze în întregime. Un biograf numește moartea lui timpurie cea mai mare pierdere, împreună cu moartea lui Géricault, pe care-a încercat-o arta franceză în secolul al XIX-lea.

Se naște în colonii, la San Domingo, în 1819, dintr'un tată francez, călătorit în multe părți ale lumii, spirit aventuros și cam bizar, și dintr'o mamă creolă. Mama lui Chassériau îi lasă ca moștenire tristețea pasionată, care nu-l părăsește niciodată, și nevoia de exotism, care se revelă în cele mai frumoase opere ale sale, împreună cu un cult pentru trupurile perfecte, așa cum le iubeau și le creau în operele lor Grecii cei vechi. Ea îi mai dă încă acea precocitate amoroasă, comună la cei de sub tropice, o nevoie imperioasă de a iubi și de-a fi iubit, „de a-și găsi consolare și refugiu la sânul cald al femeii“, după cum spune Focillon.

Vocațiunea se deșteaptă în el copil fiind, la zece ani, când intră în atelierul lui Ingres. „Cet enfant-là sera le Napoléon de la peinture“, obișnuia să zică Ingres, despre tânărul său elev. La șaisprezece ani, adică la 1835, Ingres își părăsește atelierul și elevii, căci este numit director al Academiei franceze de arte din Roma. Chassériau imediat începe să lucreze singur și să expună la Salon. Pe vremea aceea este prieten cu Th. Gautier și cu alți câțiva din cel de al doilea cenaclu romantic, de care am vorbit.

La vârsta de șaptesprezece ani, el primește o medalie la Salonul din Paris, lucru cu totul excepțional. La nouăsprezece ani, expune Venus Anadiomene și Suzana în baie, opere în care se arată absolut stăpân pe toate resursele picturii. Tablourile se găsesc azi la Louvre. De atunci încolo, unele lucrări vor continua să ateste amintirea lui Ingres; totuși, ceva din admirația către Delacroix pătrunde, ca un ecou subtil, în mai toate.

La 1840 are ocazia să se ducă la Roma. Contactul cu arta din acest oraș e destul de semnificativ: își dă seama de marea bogăție de opere de artă strânse în biserici și'n colecțiile publice, dar în același

Imp vede că o mare afinitate între el și acele opere nu există, toate fiind un semn al trecutului. Iată de pildă ce spune el, într'o scrisoare către fratele său: Roma este „l'endroit de la terre où les choses sublimes sont en plus grand nombre... mais aussi comme un tombeau“. La Roma își revede maestrul, pe Ingres, și are cu el conversații decisive pentru direcția pe care o va lua în viitor arta lui Chassériau: „J'ai vu que sous bien des rapports jamais nous ne pourrions nous entendre.“ Prin urmare, despărțire definitivă de fostul său maestru.

La 1841, el are norocul să i se încredințeze un spațiu imens al unui monument public, pentru a fi acoperit cu picturi decorative: Curtea de Conturi din Paris. Ea însă nu mai există azi, a fost devastată și arsă de mișcarea Comunei, în 1870.

La 1845, face cunoștință cu un șef arab, care venise la Paris din noile colonii franceze. Îi execută portretul, expus la Salon, împreună cu un portret al lui Delacroix, tot așa de semnificativ, reprezentând pe Sultanul Marocului. Era interesant pentru contemporani să întâlnească, în aceeași expoziție, aproape laolaltă, una din operele capitale ale lui Delacroix și o altă lucrare, în același spirit, semnată de Chassériau.

Prin acest șef, tânărul pictor ajunge să viziteze, anul următor, Nordul Africii. Vizita produce asupra lui exact același efect pe care-l produsese asupra lui Delacroix. Fermecat de ce vede, conștient, capabil să se analizeze și'n același timp să-și dea seama de tot avantajul pe care îl putea trage din acest contact cu o lume nouă și așa de deosebită, cum era lumea Arabilor din Nordul Africii, el se întoarce plin de proiecte, pe care însă nu le realizează decât după 1848, an în care termină decorarea așa de importantă a scării Curții de Conturi.

Este interesant să constatăm care sunt principiile lui Chassériau în această perioadă de maturitate a spiritului, fiindcă maturitate artistică, din punct de vedere al tehnicii, el dobândise încă de la vârsta de nouăsprezece ani: „Faire des choses saisissantes, mais vraies“, spune el într'una din scrisorile lui; și altă dată: „Penser à cette vérité qu'il faut voir les maîtres et l'antique à travers la nature.“ Ne dăm seama, prin urmare, de câtă valoare acordă Chassériau naturii ca inspirație și ca mijloc de control, chiar atunci când se găsea în fața unor opere capitale ale altor artiști.

Executa și câteva portrete, printre care cel al surorilor sale, și altele, al câtorva tinere femei, cu care era în legătură de prietenie. Continuă cu tablouri cu subiecte din Africa, când de caracter războinic, când pline de duioșie. Și el iubește pe Shakespeare și se inspiră dela acesta. Astfel, el gravează o suită celebră în apă tare, care comentează tragedia lui Othello, și câteva tablouri în ulei, inspirate din Macbeth și Othello.

Expunând, până către 1850 — 1855, viața lui Chassériau, am accentuat interesul pasionat pe care acest pictor îl acordă femeii. Opera lui în mare parte nu-i decât un imn călduros înălțat trupului femeesc, însușilor ei imn ieșit în mare parte din temperamentul artistului, dar și de ocaziile rare, ce i s'au prezentat în viață. Fără să fie un om frumos, el era totuși extraordinar de fermecător și de simpatice; a avut norocul să întâlnească pe câteva din cele mai excep-

ționale femei din secolul al XIX-lea, să trăiască în intimitatea lor. Una din ele, cu care a avut legături durabile, era o actriță de o frumusețe răpitoare, Alice Ozy. Ea a pozat pentru multe din tablourile sale. O alta a fost o princesă italiană, celebră și ea prin frumusețea și spiritul ei, femeie independentă și mare dușmană a Austriacilor, care ocupau în acest timp Nordul Italiei, Princesa Belgiojoso. A treia a fost o Româncă, Maria Cantacuzino. Maria Cantacuzino este, după mărturiile celor care au cunoscut-o, una din femeile cu adevărat mari

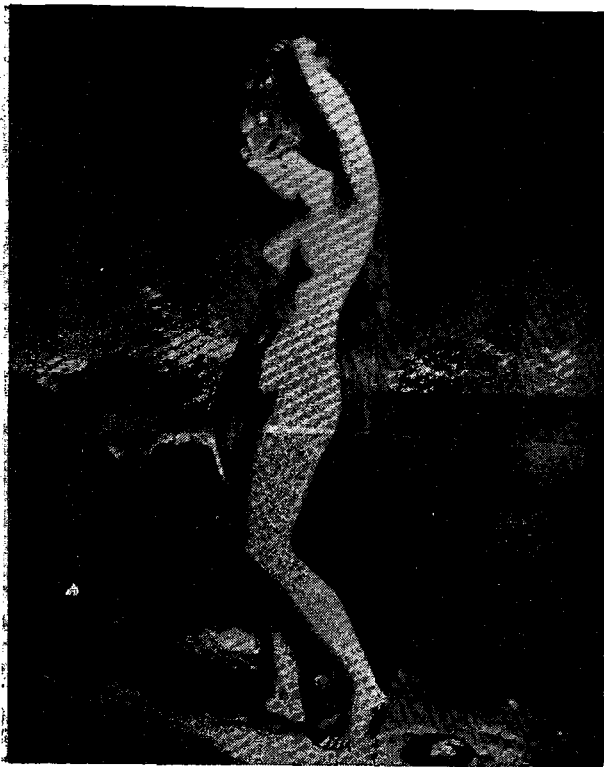


Fig. 146. — Chassériau: *Venus Anadiomene* (Luvru).

ale secolului al XIX-lea. Această judecată a putut fi exprimată nu numai comparând-o cu contemporanele ei românce, ci cu cele aparținând mediului strălucit din această vreme, în Paris, unde ea s'a stabilit. Biografia ei, de care nimeni dela noi nu s'a ocupat de aproape, oferă episoade de cel mai mare interes. A fost prietenă cu Bălcescu și cu Alecsandri. A asistat pe Bălcescu în ultimele luni ale vieții lui, apoi a rămas în Franța, unde a făcut cunoștință cu Chassériau. A fost inspiratoarea și sfătuitoarea lui până ce a întâlnit pe Fuvis de Chavannes, cu care mai în urmă s'a căsătorit. A avut un caracter atât de nobil și de modest, încât unii din oamenii care au avut norocul să vină în

contact cu ea, care au întâlnit-o în ocazii supreme, în momentul în care îi era greu bolnav bărbatul, de exemplu, spun că: *On vient pour la consoler et c'est elle qui vous console*. Iar Robert de Montesquiou, un estét din secolul trecut, prieten cu Proust, unul din oamenii cei mai



Fig. 147. — Chassériau: *Găteala Esterei* (Luovu).

severi în judecată și cei mai rafinați ca gust, o consideră ca una din femeile excepționale ale secolului. Maria Cantacuzino a trecut prin viața lui Chassériau și i-a inspirat operele cu caracter religios. Astfel, pe când Alice Ozy îi pozează pentru operele libere, goală, Maria Cantacuzino îi servește de model pentru *Fecioara Maria* și pentru alte opere religioase, din biserici.

Această atracție naturală, simțită de un suflet mai rafinat decât al celor mai mulți dintre contemporani, pentru frumusețea femeiască, a condus pe Chassériau la un tablou care se cheamă *Le Tépidarium*, din 1853. Aici el reprezintă nenumărate trupuri de femei, în fel de fel de atitudini, ca un omagiu adus grației feminine. Ne amintim că ceva asemănător am întâlnit mai târziu, în 1862, la Ingres, în *Băia Turcească*. În timp însă ce la bătrânul maestru inspirația era exclusiv pe bază de sensualitate, la Chassériau este vorba de cu totul altceva, de



Fig. 148. — Chassériau: *Cele două Surori* (Luvru).

un sentiment mai adânc, de o admirație poate nu mai castă, dar, în orice caz, mai tandră, plină de o dulce melancolie.

Chassériau moare în 1856, la treizeci și șapte de ani. Deși nu s-a dăduse toată măsura talentului lui, ne lasă totuși unul din ansamblurile cele mai semnificative și mai caracteristice pentru secolul al XIX-lea, din toată arta franceză.

Venus Anadiomene sau *Venus ieșind din unde*, este un tablou din tinerețe. (Fig. 146). Într'un peisaj cu linii accidentate a fost adusă de valuri, în scoica ce se găsește la picioarele ei, Venus, zeița frumuseței,

ieșită din spuma mării. Ea intrupează idealul estetic al lui Chassériau: e o femeie al cărui bust e delicat, cu mijlocul subțire, cu galba șoldurilor dezvoltată, cu picioarele puternice ca niște coloane, cu brațele rotunde, tari, așa cum întâlnim în tablourile maștrilor Renașterii, și în special la Michel-Angelo. Atitudinea feței, gestul așa de delicat și de grațios, prin care-și stoarce părul încă ud de undele mării, ceea ce se ghicește, mai mult decât se vede din trăsăturile ei, fac din acest tablou ceva încântător.

Un alt tablou, inspirat de Biblie de data aceasta, de mai mică



Fig. 149. — Chassériau: *Le Kha'fat* (Versailles).

dimensiuni decât cel precedent, ne întărește în convingerea că Chassériau caută în fiecare din aceste opere să-și exteriorizeze idealul său feminin. Și aici este vorba de o scenă tutuor cunoscută: Esthëra se gătește. Înainte de a fi prezentată lui Asuerus. Esthëra, cu privirea neliniștită și infrigurată într'un oval așa de perfect, cu gestul grațios de cariatidă, a părut puțin ciudată criticilor vremii. Privirea aceasta rătăcită, aproape speriată, pe care Chassériau a dat-o eroinei sale, nu li se părea naturală. Astăzi însă, mai ales când avem în vedere, nu numai perfecțiunea desenului, dar și armoniile coloritului, armonii care



Fig. 150. — Chassériau: Desen, Pacea.

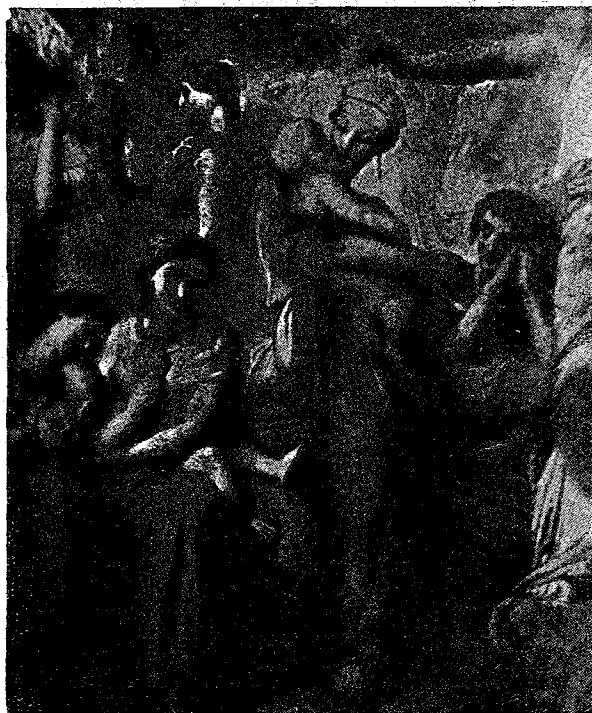


Fig. 151. — Chassériau: Les jeunes Mères (Luvru).



Fig. 152. — Chassériau : Chefs Arabes se défiant (Côté part.)

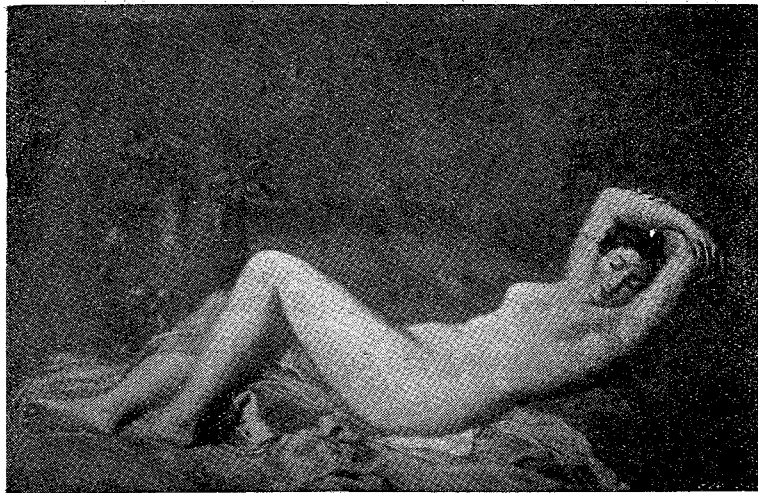


Fig. 153. — Chassériau : Baigneuse endormie (Avignon).

sunt căutate cu mult rafinament de către Chassériau, opera aceasta a devenit una din cele mai preferate de public. (Fig. 147).

Chassériau a executat puține portrete, însă toate remarcabile. Unul

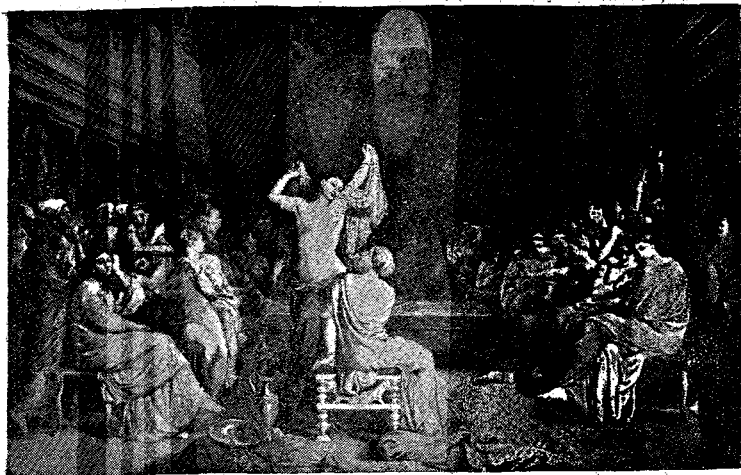


Fig. 154. — Chassériau : *Le Tépídarium* (Luvru).



Fig. 155. — Chassériau : *Coborârea de pe Cruce* (St. Philippe-du-Roule).

din ele este cel în care a redat imaginea celor două surori ale sale. O precizune aproape supărătoare, atât este de incisiv desenat, ne izbește în conturul acestei duble figuri. Coloritul este înțeles, în ce privește tratarea, așa cum îl înțelegea Ingres; însă, în ce privește tona-

litatea, este mult mai viu și mai original. Chassériau se servește aici de tonuri aproape strigătoare, pe care însă reușește să le armonizeze în chip admirabil. (Fig. 148).

Intr'un alt portret, cel al califului de Constantina, face o mărturisire aproape vizibilă de admirație pentru Delacroix. Este ceea ce a înșelat pe contemporani care, din această pricină au mers așa de departe, încât n'au văzut în el decât o imitație după Delacroix. Baudelaire ne spune, de pildă, că Chassériau „a détroussé“ Delacroix, ceea ce e nu numai nedrept, ci de-a dreptul fals, fiindcă subiectul singur nu



Fig. 156. — Chassériau: *Princesa Belgiozosa*.

face un tablou. Este adevărat că și lui Delacroix îi plăceau astfel de tipuri: și el a fost un pictor al calului, neîntrecut, însă există deosebiri vizibile între acest tablou și oricare din operele lui Delacroix, fără însă să se poată nega o similitudine de sentiment și de concepție între ei doi. (Fig. 149.)

Decorațiile dela Curtea de Conturi au constituit opera capitală a lui Chassériau. Ele au fost terminate către 1848. În 1870 însă, Comuna a dat foc construcției și a dărâmat-o, iar opera lui Chassériau a rămas sfărâmată în mijlocul curții unde se ridică mai înainte acest monument. Chassériau, spre deosebire de Delacroix, a executat pictura chiar pe zid, nu pe pânză, din care pricină focul a atins-o, însă n'a distrus-o cu totul. Ea a rămas expusă la ploi și la intemperii ani de zile și, bine înțeles, s'a deteriorat, până ce o societate de prieteni și de admi-

ratori au cerut Statului îngăduirea s'o salveze și să expună la Luvru ce mai rămăsese.

Decorația se compunea dintr'o parte în „grisaille“, acolo unde lumina era insuficientă, și din două panouri mari, unul consacrat Păcii și altul Războiului. Din panoul consacrat păcii s'au putut păstra câteva fragmente din cele mai importante. Intr'un desen (Fig. 150) schiță, azi la Luvru, se găsește proiectul general, compoziția în ansamblul ei, așa cum o vedea Chassériau: la mijloc Pacea, care întinde mâna ei pro-



Fig. 157. — Chassériau: Maria Cantacuzino.

tectoare asupra personajelor din stânga, personaje fără semnificație alegorică, căci ele reprezintă viața de toate zilele, atunci când în lume domnește liniște. În dreapta, din contra, figurile au o semnificație alegorică: știința, literatura, etc., care înfloresc sub imperiul păcii. Compoziția, de cel mai frumos efect, are noblețea unui fronton de templu antic.

Unul din fragmentele păstrate mai bine este așa numitul grup al mamelor, cel care se găsește sub mâna întinsă a figurii ce siml olizează Pacea (Fig. 151). Spre deosebire de Delacroix, simțitor la calitățile, la

sufletul chiar al femeii orientale luată individual, ca femei de harem, cum am văzut în *les Femmes d'Alger* și'n alte compoziții, Chassériau arată o dragoste deosebită pentru femeia mamă, pentru momentul în care ea își exprimă dragostea față de un copil mic. Așa încât această temă, minunat simțită, va reveni adesea în cursul carierei sale.

Chefs Arabes se defiază sunt, din contră, o temă eroică: doi șefi care se sfidează și se provoacă la luptă unul pe altul. Este una din



Fig. 158. — Chassériau: Alice Ozy.

rarele picturi ale lui Chassériau în care întâlnim același sentiment tumultuos, pasionat, aceeași sete de moarte eroică, atât de frecvente în operele lui Delacroix (Fig. 152).

Baigneuse endormie (Fig. 153), este un nud complet, executat dură natură, pentru care a pozat prietena artistului, Alice Ozy. Se găsește la Avignon și e una din gloriile muzeului din acel oraș.

Le Tépidarium, de care am vorbit, constituie un omagiu suprem al artei lui Chassériau față de frumusețea femească. În atmosfera

umedă și caldă, în care imaginația vagabondează, se găsesc toate atitudinile posibile, pe care le putea lua trupul femeesc.

Totuși, mulți preferă figurile individuale, ca de pildă Venus, tocmai fiindcă nu sunt executate cu acel „fini“, pe care-l întâlnim în opera aceasta (Fig. 154).

Una din lucrările religioase cele mai cunoscute, pentru biserica St. Philippe du Roule, este Coborârea de pe Cruce. Lui Chassériau i s'au încredințat spre decorare mai multe biserici. A avut nenorocul că mai toate erau umede și întunecoase, încât umezeala a distrus pictura, iar întunericul ne împiedică să vedem ce-a mai rămas din ea, cu excepția, până la oarecare punct, a bisericii St. Philippe du Roule, unde el a executat această Coborâre de pe Cruce. Este grupul din mijloc. Tema era, evident, foarte cunoscută, tratată mereu de sute de ani. A întâlnit însă la el o interpretare nouă, nouă în ce privește atitudinea lui Hristos, aranjamentul personajelor, cât și expresia lor individuală, de pildă atitudinea disperată a Fecioarei, gestul plin de durere al Mariei Magdalena și al celorlalte persoane prezente (Fig. 155).

Și acum, trei portrete în creion ale celor trei femei mai frumoase, care au trecut prin viața lui Chassériau: Princesa Belgiojoso, Alice Ozy și Maria Cantacuzino (Fig. 156, 157 și 158).

Peisagiști.

Sunt puține popoarele, despre care să se poată spune cu mai multă dreptate, decât despre Francezi, că trăiesc în intimitatea naturii, că se simt legați de pământul care-i hrănește, de copacii, de apele, de colinele și de cerul țării lor, elemente pe care fiecare locuitor le simte ca pe niște prieteni, ca pe niște martori ai zilelor bune, și ai celor de restriște. Imaginea chiar a solului francez, amic, primitiv și fertil, se potrivește cu acest sentiment de tandră recunoștință, de caldă afecție între om și mediul în care este obligat să trăiască. Era deci natural ca Francezul să caute a plăti în arta lui un tribut de recunoștință față de această prietină a lui de totdeauna, care era țara în care se născuse. De timpuriu figura ei apare în pictură. Încă din secolul al XIV-lea, dar mai ales în secolul al XV-lea, am constatat vederi de un caracter realist, în splendidele miniaturi franceze, produse în aceste epoci. Mai târziu, în secolul al XVII-lea, cei doi încântători pictori, Poussin și Claude Lorrain, deși trăiesc în Italia, au dus cu ei acolo acea dragoste, acea înclinare față de natura înconjurătoare, pe care o țineau dela firea lor de origine, și care-i ajută să-și exprime sentimentele de înaltă poezie.

Curentul acesta se continuă și în secolul următor: îl întâlnim în primul rând la Watteau. La acesta vedem boschete de arbori, pline de mister, sub lumini crepusculare, către sfârșitul melancolic al zilelor de toamnă. Dar omul nu lipsește niciodată din operele acestor pictori. Peisajul e numai un mediu, un decor în care eroii și eroinele — chiar când nu e vorba decât de un cioban de pastorală — evoluează, îndeplinesc acțiunile dramatice, ori numai plăcute ochilor, pe care artistul

a hotărât ca ei să le îndeplinească. Pentru toți există credința că o vedere din natură nu merită să treacă în opera de artă decât atunci când deșteaptă o idee de armonie, prin liniile ei, prin acordul dintre sentimentele ce inspiră și acțiunea persoanelor din scenele reprezentate, în scurt, prin stil sau prin pitoresc.

Natura simplă și veridică, adică natura de toată ziua, făcută să farmece prin modestia ei, prin lipsa ei de grandoare, adică tocmai prin ceea ce vorbea omului obișnuit, n'a fost înțeleasă decât spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, de artiști mai mărunți. Câte odată, în această direcție pictează și artiștii de mai mare prestigiu, cum este un Fragonard, de pildă, sau un Hubert Robert, excepțional, foarte excepțional, chiar un Boucher, mai ales în notele lui intime.

Clasicii, în dorința de a imita antichitatea, dau puțină atenție peisajului. Reprezentanții lor adeseori convenționali, reci, însă cu pretenții la noblețe, în evocarea locurilor celebre, unde se petrec acțiunile ce pictează, neglijează sau chiar disprețuiesc natura obișnuită. Abia dacă, rareori, într'un moment în care uită de teorie, ei privesc cu atenție la lumea înconjurătoare și o redau. Am văzut un astfel de exemplu în peisajul pe care David îl execută din închisoare, uitându-se pe fereastră, în grădina Luxembourg din Paris. (Fig. 43)

Ingres — fiindcă acesta ne interesează în primul rând când vorbim de clasici — abia dacă recurge uneori la peisaj, ca la un fond, în câteva din portretele sale. Așa, de pildă, în portretul lui Granet, unde se ivea o așa de frumoasă vedere a Romei, și'n câteva note, în care sunt peisaje propriu zise, unde el schițează vederi din Tivoli.

Totuși, genul peisajului răspundea atât de mult temperamentului francez, încât, chiar în vremea în care domneau teoriile clasice, unii sau alții dintre artiști se îndreaptă spre acest motiv, cu atât mai mult cu cât, nu trebuie să uităm, la sfârșitul secolului al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea asistăm, în literatura franceză, la o apropiere din ce în ce mai evidentă de natură. Este adevărat că sentimentul, cu care acei autori vorbesc de lumea înconjurătoare, e mai de grabă un sentiment romantic. Să ne gândim la J. J. Rousseau, la Chateaubriand, la Bernardin de St. Pierre. Totuși, e simptomatic că scriitorii, fie că pornesc dela un sentiment romantic, fie că ar porni dela un sentiment clasic, simt nevoia să aibă înaintea ochilor spații imense, să se bucure de prezența arborilor, a munților, a apelor, așa cum nu făcuseră în secolele precedente. Fiindcă, la drept vorbind, timp de aproape două secole, Francezii arată un fel de indiferență față de natură, cel puțin în literatură — căci noi am văzut că în pictură atitudinea lor era oarecum diferită. Pictorii simt altfel; ori poate își dau seama că acest gen se bucură de simpatia publicului, și încep să i se consacre. Ei pornesc însă sub disciplina clasicilor, încercând să pună de acord pe Poussin, teoriile lui David și propriile lor impresii.

Așa se naște așa numitul „peisaj eroic“. Peisagiul eroic este, față de peisagiul propriu zis, ceea ce pictura istorică era față de pictura în genere. Subiectele sunt căutate mai întâi în Italia, unde nu era nevoie să se forțeze mult nota, pentru a se ajunge la o imagine care să satisfacă gustul acestor amatori de panorame nobile. Niciunul din

ei nu se gândește însă la realismul viguros al celor care treceau drept primejdioși în această vreme, la Gros, la Géricault, ceva mai târziu la Delacroix, care trataseră toți peisajul ca fond al tablourilor lor istorice. Ei rămân clasici, adică la o concepție strâmtă, timidă, din ce în ce mai palidă, care e dusă mai departe, prin artiști de a doua și a treia mână, până aproape de apariția impresionismului, adică până la mijlocul celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea. Spre sfârșitul lui, adică după 1850, acest curent nu ne mai interesează. Câțiva pictori însă, cu timiditate, cu o frăgezime de impresie incontestabilă, cu înțelegere și cu dragoste privesc în jurul lor și pictează ceea ce văd. Nu renunță cu totul la libertatea de-a alege un motiv, de a-l purifica chiar, excluzând unele detalii. Dar, când o fac, au totdeauna în vedere o mai puternică emoție în privitor, și nu înobilarea cu orice preț a unei teme, așa cum făceau clasicii.

Acești modești peisagiști sunt precursorii lui Corot, cel mai mare pictor de peisaje din secolul al XIX-lea. Printre acești precursori trebuie citați Edouard Bertin și Achille Michallon.

Bertin și Michallon arată multă distincție și o simplitate de cel mai bun gust în lucrările lor. Ce surprinde pe un cercetător modern este să vadă că orice tratează, mai ales atunci când sunt inspirați de la natura italiană, fără să adauge sau fără să lase la o parte nimic, se prezintă în tablourile lor ca ceva armonios, complet și nobil, așa cum clasicii pretindeau că trebuie să fie un peisaj. Ei pregătesc astfel un mediu în care se va desvolta Corot și netezesc calea acestui admirabil maestru.

Jean Baptiste Camille Corot trăiește dela 1796 până la 1875. Paul Jamot, cunoscutul critic francez, îl consideră, alături de Poussin, ca cel mai caracteristic și mai desăvârșit reprezentant al geniului francez în pictură. Înțelegător și fericit în mijlocul naturii, simplu, modest, el merită cu totul epitetul de „bonhomme” care i s'a dat lui, ca și lui La Fontaine. Ca artist, el posedă o natură fericită, fiindcă n'are niciun fel de dioială, nu știe ce este lupta și nici eforturile ce duc uneori la eșec. Nu-l preocupă nimic decât pictura, pe care-o iubește cu tandrețe, ca pe o femeie, pe care-o servește cu modestie, dar cu toată puterea talentului și a credinței sale. N'are altă grijă și nici altă pasiune.

Este parizian, însă ca atâția numeroși parizieni, originea sa este streină, din Burgundia. Tatăl său fusese peruchier (la sfârșitul secolului al XVIII-lea se purta părul lung și de multe ori oamenii aveau nevoie de peruci), iar mama sa avea un magazin de mode, destul de bine văzut, de vreme ce era furnisoarea Curții dela Tuileries. Este vorba deci de un menaj burghez, destul de cu stare și destul de respectat printre negustorii și artizanii Parisului.

Corot a păstrat toată viața excelente relații cu familia. S'a simțit, până la moartea părinților, copilul care a fost în timpul tinereții sale, cu atât mai mult cu cât el nu s'a însurat. Trăiește împreună cu tatăl și cu mama sa până la 50 de ani, iar aceștia nu încetează să aibă față de el acelaș punct de vedere, pe care-l avuseseră în copilăria lui. Când Camille devine major și părinții își dau seama că el este incapabil să-și câștige existența făcând comerț, îi destină o pensie. Astfel artistul

este pus la adăpost de toate neplăcerile materiale. Pensiunea aceasta îi asigură un trai potrivit și deci toată libertatea de acțiune. Părinții, deși n'au destulă încredere în talentul lui, însă fiindcă pictura îi făcea plăcere, după ce se conving că nu-i bun de altceva, îl lasă să picteze.

Superioritatea lui Corot, din pricina aranjamentelor familiare, constă mai ales în faptul că el poate fi de o sinceritate desăvârșită. Sinceritatea și emoția sunt calitățile cele mai isbitoare, din care decurge farmecul pe care Corot îl exercită asupra noastră, și pe care nu l'a exercitat totdeauna asupra contemporanilor.

Face studii mediocre. Tot ce este instrucție provenită din lectură, nu-l interesează, în așa grad, încât se pare că a pus 20 de ani ca să citească tragedia „Polyeucte“ a lui Corneille. Aceasta nu înseamnă indiferență din partea lui pentru operele dramatice însemnate ale literaturii franceze,

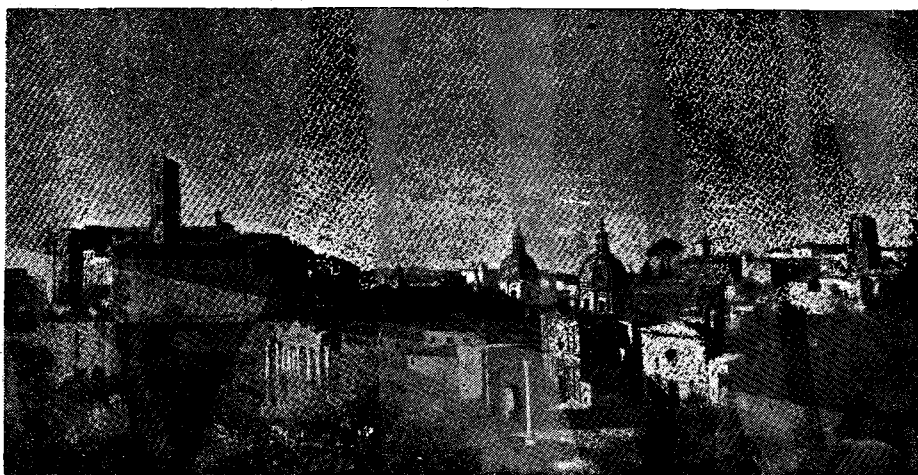


Fig. 159. — Corot: Forul Roman (Luvru).

fiindcă se ducea foarte des la teatru. Adesea chiar se și inspira dela actorii, dela cântăreții mari ai Operei, dela dansatoare. Iar despre Victor Hugo, renumitul poet francez din vremea lui, se pare că s'a exprimat față de prieteni: „am auzit că e un foarte mare poet.“

Dar, în sfârșit, studiile începute mai întâi la Rouen, urmate la Paris, sunt terminate. El este angajat ca vânzător într'un magazin de postăvărie. Dar calitățile sale de vânzător sunt așa de problematice, și în schimb așa de fermecătoare calitățile sale personale, încât proprietarul magazinului nu îndrăznește să-l congedieze, și-l însărcinează să plaseze marfa la clienți, acasă. Dar nici așa nu merge. El se uita, cu marfă cu tot, în fața prăvăliilor de culori, unde se expunea și pictură, sau la muzeul Luvru. În cele din urmă e nevoit să renunțe la negustorie.

Am insistat asupra acestor detalii triviale, ca să ne dăm seama de caracterul acestui om. Când familia se convinge că el e incapabil

de altă meserie, îi permite să intre mai întâiu în atelierul lui Michallon, care deși cam de aceeași vârstă cu el, era un foarte remarcabil pictor. Dar, Michallon moare tânăr și Corot continuă studiile cu Victor Bertin, (altul decât Edouard), care trecea atunci drept cel mai bun peisagist clasic.

În 1826, deci la vârsta de 30 de ani, el face prima călătorie în Italia. Dată importantă. În călătoria italiană, care este un fel de examen pe care-l trece în fața lui însuși, Corot se simte capabil să evoce ceea ce vede, după concepția lui, rămânând cu desăvârșire sincer. Dela început peisajele italiene conțin în germene toate calitățile prin

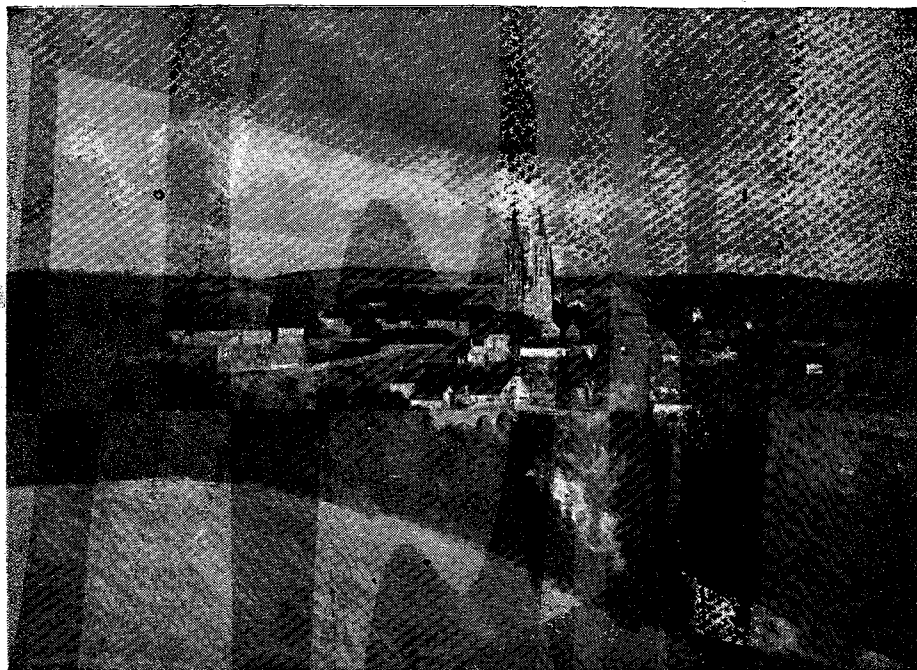


Fig. 160. — Corot : Vedere dela Saint-Lô. (Luvru).

care pictorul va fermeca pe admiratorii săi timp de aproape șaiszeci de ani. Până în anul morții, el n'a încetat să producă, și lucruri așa de excepționale, încât tablourile din ultima perioadă sunt printre cele mai bune pe care le-a executat în întreaga sa carieră artistică, însă nu mai bune decât cele din primii ani de contact cu Italia. Astfel despre Corot se poate spune că în tot timpul carierei sale artistice n'a cunoscut slăbiciunea.

Mai întâi el simte nevoia unui desen sigur. Prima atingere cu Italia se remarcă printr'o serie de schițe, care sunt ceva cam greoaie, cam insistente. Dar curând își dă seama că'n chipul acesta el nu poate să ajungă la rezultatele pe care le dorește. Există o scrisoare a lui,

destul de interesantă, în care se plânge unui prieten, spunând că se plimbă în Italia, este atras de ce vede, de oameni și de peisaje, dar ori de câte ori se găsește alături de un grup de persoane și dorește să le schițeze, persoanele își schimbă locul și el se trezește având pe carnetul lui un nas, o gură, o mână, fără legătură unele cu altele. Ajunge deci la convingerea că trebuie să-si făurească o tehnică, cu care să se exprime mai repede decât până atunci. Și astfel își crează un stil rapid, vioiu, spontan, aducându-și aminte de un principiu care se pare că fusese formulat de Delacroix, care spusese că un adevărat desenator trebuie să ajungă la o așa de mare dexteritate, încât să poată schița pe un om care ar cădea dela etajul al patrulea, mai înainte ca să ajungă la pământ. Are nevoie de această promptitudine a mâinii, care-i lipsea.



Fig. 161. — Corot: *Dansul Nimfelor* (Luvru).

Și într'adevăr, o câștigă curând, din care pricină e mulțumit de sine. Studiile umplu atunci carnetele și albumele. Uneori ia crochiuri la fața locului, chiar în culori. Ni s'au păstrat din prima epocă astfel de foi. Alteori însă el combină în atelier mai multe schițe și face din ele un tablou. Este sigur că atâta vreme cât emoția este atât de puternică, n'are nici-o importanță dacă un peisaj este făcut în fața naturii sau, mai târziu, acasă.

Contactul cu Italia mai deșteaptă în el o altă dorință, aceea de a popula peisajele la care se oprișe cu anume figuri, apreciate de publicul amator, figuri alegorice ori cu puțină mitologie, dar o mitologie sui generis, în care intrau multe din amintirile lui dela baletetele Operei. Când tablourile sunt făcute după note luate ceva mai înainte și prelucrate la o dată ulterioară, de multe ori el le numește „Souvenirs“.

Știe să le învăluie într'o atmosferă atât de poetică, încât aceste amintiri de multe ori sunt mai impresionante decât motivele dela care a pornit artistul. In ultima perioadă însă nu mai are nevoie să prelucreze sau poate găsește mai multă plăcere să desăvârșească un motiv chiar în natură. De aceea cele din urmă ale lui tablouri sunt cele care-au fost mai puțin retușate în atelier. Lucra la fața locului între zece și douăzeci de ședințe: iar rezultatul era un lucru desăvârșit, care păstra tot parfumul motivului ce-l inspirase. In fond, impresionistii, mai târziu, nu vor proceda altfel.

Și astfel Corot își continuă activitatea până în anul morții. Unul din cele mai frumoase tablouri, o femeie în atelierul lui, *La dame en*



Fig. 162. — Corot: *Le Vallon* (Luvru).

bleu, poartă data de 1874, adică este opera unui om trecut de optzeci de ani.

Cea mai mare parte din tablourile reproduse aparțin astăzi Muzeului Luvru, fiindcă Corot însuși a lăsat moștenire acestui muzeu pe cele pe care le considera mai bune din întreaga sa carieră; iar altele, tot așa de bune, cumpărate de prieteni sau dăruite de el, la moartea acestora au intrat tot la Luvru.

Forul Roman este unul din primele tablouri, din 1826, anul călătoriei în Italia, rezultat din primul contact al Francezului cu natura meridională, ale cărei linii și forme vorbeau atât temperamentului său. (Fig. 159). Ce ne interesează este precizia desenului, care e remarcabilă la Corot; dar încă mai remarcabilă este așa numita scară a valorilor, raportul dintre diversele pete de lumină. Se numește valoare în pictură cantitatea de lumină pusă într'o pată de culoare în raport cu cele

vecine. Și, dacă aceste valori luminoase sunt exacte, relieful și perspectiva aeriană se stabilesc dela sine.

Corot a fost unul din cei mai mari maestri în simțirea și în redarea acestor valori picturale. Pe de altă parte, coloritul lui evită tot ce este prea viu, tot ce poate desacorda o armonie. În genere, el caută să reducă acordul general al unui tablou la câteva note delicate, aproape voalate, în care domnește un gri nuanțat: un gri-roz sau un gri verziu ori albăstrui, cu două trei accente mai puternice, de roșu sau de albastru, în jurul cărora se armonizează celelalte tonuri.

Ceva mai târziu, el călătorește în Franța. A străbătut țara în lung și în lat. Aproape nu există provincie în care să nu fi petrecut o vară sau mai multe, pe lângă cele trei lungi călătorii în Italia. Când nu mergea altundeva, se oprea la Ville d'Avray, lângă Paris.

Într'unul din voiaje a reprezentat o vedere dela Saint-Lô, (Fig. 160) altă dată catedrala dela Chartres, poate cea mai frumoasă biserică din toată arta veche franceză, redată într'un chip atât de realist și totuși, atât de poetic, în cât cel mai clasic dintre pictori n'ar fi putut să evoce cu mai multă noblete imaginea venerabilului monument

Ia danse des nymphes e una din acele scene la care făceam aluzie când spuneam că uneori Corot se distrează introducând într'un peisaj copiat după natură câteva personaje de o mitologie ceva cam capricioasă, pornind poate dela o amintire dela baletele Operei. El îmbracă întregul peisaj într'o boare roz-aurie, care-i dă un aer sărbătoresc.



Fig. 163. — Corot: Peisaj.
(Muzeul Toma Stelian).

Printre copaci introduce grupe de persoane, mai mult sugerate decât concret redate, animate de gesturile cele mai grațioase ce se pot închipui. Evident că o asemenea operă ține tot atât de mult de arta realistă a peisagiștilor de mai târziu, ca și de cea a secolului al XVII-lea, a unui Claude sau a unui Poussin (Fig. 161).

În le Vallon (Fig. 162) nu mai e vorba de mitologie. Trecând într'o zi de vară prin această regiune răcoroasă, plăcută prin liniile ei simple, prin coloritul proaspăt al ierbei și al frunzișului, Corot s'a oprit încântat și a pictat. Pe colina, care se ridică într'o pantă dulce, apare un grup de țărânci. Nimic mai modest și mai emoționant ca o astfel de scenă, în care apar trăsăturile obicinuite ale solului francez.

Unul din cele mai frumoase și mai cunoscute peisaje ale lui Corot, *Souvenir de Mortefontaine*, aparține categoriei pe care am desemnat-o cu titlul de „amintire”. Deasupra unui lac, acoperit încă de aburii dimineții, se întinde în siluetă copacul imens din dreapta. În stânga alți copaci, mult mai simpli. Pe planul întâi, burueni și tufe, și câteva femei. Cel mai naiv peisaj pe care-l putem închipui și, totuși, minunat din punct de vedere al luminii, al emoțiilor pe care le deșteaptă în noi ca „amintire”, tocmai fiindcă fiecare din noi am putut avea în viață o viziune identică cu cea pe care a avut-o artistul (Fig. 164).

Corot a pictat cu predilecție salcia, fiindcă ea răspundea concepției sale despre un copac frumos. Ramurile ei stufoase, formează în jurul

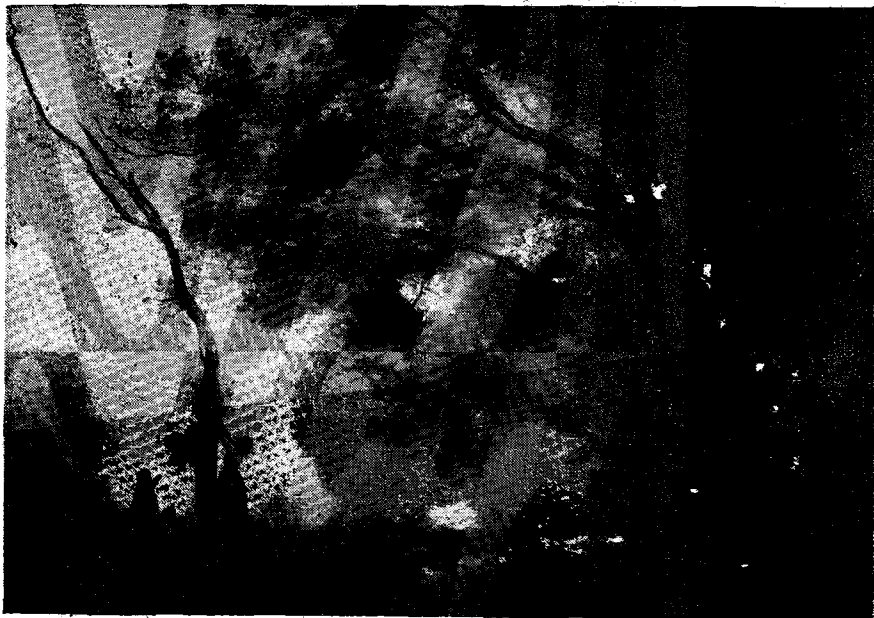


Fig. 164. — Corot : *Souvenir de Mortefontaine* (Luvru).

trunchiului o masă aproape sferică, continuu tremurătoare, de o culoare minunată gris-verzuie. Proprietățile acestea de colorit și de mișcare ale salciei făceau din ea unul din arborii preferiți ai lui Corot. Iar apa constituia un alt element necesar, tocmai pentru ca să dea imaginea reflectată, cu un contur nelămurit și încă mai mișcător. Este ceea ce Corot prefera, când alegea o temă picturală. Iar alegerea unei teme era așa de importantă, că el obișnuia să spună prietenilor, că din momentul în care a reușit să observe un motiv în cea mai minunată înfățișare a lui, tabloul e pe jumătate făcut.

Unul din cele mai frumoase peisaje, lucrat la Douai, în nordul Franței, la un prieten, spre sfârșitul vieții artistului, este *le Beffroi de Douai*. Ce este remarcabil și unde se poate constata ceea ce spuneam

despre raportul desăvâșit al valorilor care crează perspectiva aeriană, este să vedem cât de perfect și de logic se îndreaptă spre fundul tabloului succesiunea caselor (Fig. 165).

Corot a fost un minunat pictor de figuri. În vremea lui însă, amatorii n'au apreciat această latură a talentului său. În ultimii ani s'a văzut însă că figurile sunt tot atât de bine pictate ca și peisajele. El a fost atât de solicitat de amatori și de negustori să facă sălcii și lacuri, încât uneori lăsa să iasă din atelierul lui opere inferioare celor

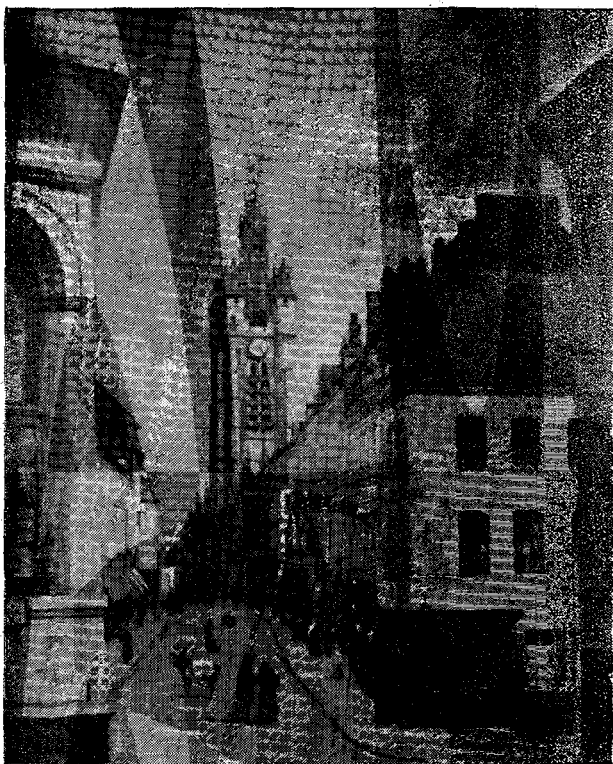


Fig. 165. — Corot: *Le Beffroi de Douai* (Luvru).

este una din capodoperele școlii franceze din sec. al XIX-lea (Fig. 168).

Am vorbit în cele precedente de peisagiștii francezi, de cei supunându-se unor tendințe clasice. Printre ei, am făcut un loc de cinste lui Corot. Am arătat marile lui merite în arta franceză, unde continua tradiția strălucită a celor doi predecesori din secolul al XVII-lea, Poussin și Claude Lorrain. Am pus apoi în lumină câteva din calitățile lui cele mai isbitoare, cere-l apropiau — nu în virtutea unei teorii, fiindcă Corot a fost cel mai puțin dogmatic dintre pictori, ci în chip natural și spontan, — de concepțiile celor care nu apreciau în natură

semnate de el altădată. Cum însă bucățile în care erau tratate personaje nu erau căutate, el le-a lucrat pentru el însuși, cu o sinceritate și o dragoste, care nu mai apăreau totdeauna în ultimele lui vederi din natură. Așa este acest Atelier, care se găsește la Luvru și care trece drept o capodoperă (Fig. 166).

Acelaș lucru se poate spune și despre la *Femme à la perle* (Fig. 167), care, prin poziție, amintește de *Gioconda* lui Leonardo, la care probabil s'a gândit artistul, dar care e cu totul altfel pictată, în maniera mai de grabă a marelui pictor olandez Vermeer de Delft. Sau încă la *Femme en bleu*, executată în anul morții artistului. Inutil să adaug că, din epunct de vedere al coloritului, ea

decât imaginile largi, vaste, armonioase, posedând ceea ce se numește „stil“ și inspirând — ca o consecință — calmul sufletului și noblețea sentimentelor, deci, în fond, cele care făceau din acest artist un adevărat și autentic clasic.

Trecem acum la grupul celorlalți, la cel al peisagiștilor romantici. Numărul lor este mai mare, mai ales că spiritul timpului favoriza această direcție. Printre tineri, se găseau numeroși cei cu aspirații tumultuoase, așa cum se cuvenea genului romantic. Ne vom opri însă numai la doi dintre ei, cei a căror operă și-a făcut un loc onorabil în arta franceză și a străbătut până în epoca noastră. Această operă, în afară de caracterele ocazionale ce împrumută dela curentele timpului, oferă încă destule calități solide și personale, pentru ca să merite a ilustra un moment însemnat al peisajului francez contemporan cu Corot și precedând școala dela Barbizon.

Să nu uităm, Corot a fost un izolat și aproape un neînțeles, ale cărui merite puțini le prețuiau; deaceia, rolul lui asupra evoluției peisajului — chiar și în Franța — nu este dintre cele mai active în timpul său. Corot este Corot, fără urmași și fără discipoli.

Mult mai răspândite și mai cu răsunet sunt tendințele celorlalți, cu atât mai mult cu cât ele coincid — e tot o afacere de modă — cu o influență din ce în ce mai manifestă, asupra picturii franceze, a Olandezilor și Englezilor. Olandezii, multă vreme au fost considerați ca niște pictori buni, excelenți meșteșugari, însă vulgari. Pe vremea lui Ludovic al XIV câteva tablouri care aparțineau colecției regale erau considerate



Fig. 166. — Corot: *Atelierul* (Luvru).

ca operele unor „magots“, după expresia Regelui, care nu voia să le vadă.

Evident că în timpul în care David și clasicismul erau în floare, această antipatie pentru pictura olandeză s'a accentuat; dar, ca o reacție, romanticii încep s'o stimeze, nu atât pentru subiect, cât pentru felul de tratare. Olandezii posedau o execuție suculentă, liberă, largă, bazată foarte mult pe culoare, tocmai ce doreau și romanticii. Când, la această dragoste pentru meșteșugul Olandezilor se mai adaugă și interesul



Fig. 137. — Corot: *La Femme à la perle* (Luvru).

unuia sau altuia pentru subiectele tratate până atunci de aceștia, arta lor începe dintr'o dată să fie prețuită, studiată, și — dacă se poate — imitată. O primă împrejurare care favorizează răspândirea gustului romantic la peisagiști. La aceasta se adaugă influența Englezilor care coroborează cu influența olandeză, și vine în sprijinul ei.

Englezii, după căderea lui Napoleon, marele lor dușman, își îndreaptă spre Franța un interes simpativ. Franța a atras totdeauna pe cei de dincolo de Canal prin peisagiul ei, prin moravurile ei mai libere, printr'un fel de plăcere de viață pe care Englezii, mai rigizi în moravurile lor de acasă, nu le aveau în Anglia. De aceea, mulți pictori

Englezi vin să se stabilească în acea țară. Când ne-am ocupat de Géricault și de Delacroix, am văzut care erau prietenii lor engleze, prietenii durabile. Ele au ca rezultat interesul acestor pictori francezi pentru Anglia, unde fiecare din ei face un stagiu mai mult sau mai puțin lung. Pe de altă parte, pictori mari, consacrați, cum erau Constable și Turner, expun în Franța. Toate aceste împrejurări contribuie ca să creeze un mediu ceva mai favorabil peisagiului romantic.

În acest mediu, în acest climat moral, își dezvoltă opera lor cei doi artiști de care vom vorbi.

Unul din ei derivă direct din această influență binefăcătoare a pei-

sagiului nordic, sănătos, simplu, neafectat. Acesta este Georges Michel (1763—1844). Georges Michel e un artist original, aproape excentric, dar modest, „bonhomme“, căruia îi plăcea să cutreere mahalalele și împrejurimile Parisului. Acolo el era atras de scene vesele, cum putea să întâlnească oricare pictor din această epocă și de atunci până astăzi: călăreți, la ușile unei cârçiumi de țară, seara; oameni care ciocnesc un



Fig. 168 — Corot: *La Femme en bleu* (Luvru).

pahar de vin, la răcoare; perechi de tineri îndrăgostiți. Toate aceste scene el le pictează într'un sentiment olandez. Sentimentul acesta îi vine, pe de o parte din faptul că natura lui se potrivea cu astfel de subiecte, pe de altă parte din faptul că el cunoaște realmente pictura olandeză.

Georges Michel se dezvoltă aproape singur, este deci un autodidact. De altfel, este și pictor, și negustor de antichități. Frecventează muzeele și ceea ce-l interesează în aceste instituții, erau les petits maîtres hollandais, așa numiți, Ruysdael și alții. Dela o vreme, el își face un fel de specialitate din această pictură, pe care contemporanii lui o apreciază din ce în ce mai mult. Este chiar însărcinat să curețe și să restaureze tablourile olandeze dela Luvru. Ce competență trebuie să-i fi crezut directorul Luvrului, pentru ca să-l însărcineze cu o operație așa de delicată! Restaurând, el își dă seama până în cele mai mici amănunte, de felul în care erau pictate astfel de pânze. Mai târziu, pe măsură ce i se dezvoltă și dra-

gostea de pictură, și spiritul lui de observator, chiar și sufletul, se simte atras de Rembrandt. Rembrandt joacă un mare rol la ambii acești pictori. El este maestrul spre care în mod deosebit merg dragostea și admirația lor. El mai ales îi farmecă prin acea latură misterioasă a sa, prin felul de a picta, bazat în primul rând pe efectele puternice, dramatice, de lumină.

Imprejurările vieții lui Georges Michel fac ca el să fie nevoit să

meargă în nordul Franței, unde face cunoștință directă cu o natură, în multe privințe identică cu cea din tablourile olandeze. Descopere, cu alte cuvinte, modelele acelor tablouri și se pătrunde de ele.

Ca om însă, nu-i convine să locuiască în această regiune. Se întoarce la Paris. Era un parizian get, beget. Fără morile de vânt din Montmartre, fără carierele de piatră din împrejurimile orașului, fără acele aspecte mizerabile, părăsite, din mahalalele de atunci ale Parisului, el nu putea să trăiască. Revine deci în acea parte a orașului și aproape nu o mai părăsește.

În Nord însă, el fusese impresionat de calitatea cerului. Ca și la Olandezi, cerul, de aici încolo, joacă un rol însemnat în tablourile lui. El este astfel atras de efectele de lumină, de dramele care se petrec



Fig. 169. — G. Michel: *Moara dela Montmartre (Luvru)*.

în nori, ca și de calitatea umedă și viguroasă a vegetației din natură. Pe toate le interpretează cu o dragoste și o înțelegere deosebită, fără să se preocupe de nici o teorie.

El este romantic, evident, dacă vrem să-l clasăm, dar în mod spontan, aproape inconștient, așa cum Mr. Jourdain „faisait de la prose...“ Este modest și original. Tablourile lui însă n'au interesat pe contemporani.

A expus de mai multe ori la Salon, dar criticii nu l-au băgat în seamă, presupunându-i un temperament îndrăzneț și grosolan. Totuși, au fost câțiva amatori, care au cumpărat tablourile sale. După moartea amatorilor ele au fost puse în vânzare și astfel pictorul uitat — de altfel s'ar putea zice că el fusese uitat încă de pe când trăia, căci unii critici, făcând o aluzie prea puțin bunăvoitoare la el, îl considerau mort chiar din 1841, deși el trăiește până la 1844 — iese din nou la

lumină. Oamenii își dau seama că se află în fața unui talent cu adevărat personal, aproape necunoscut. El interesează pe doi-trei amatori,



Fig. 170. — G. Michel : *Peisaj*.

între care pe Sensier, care i-a consacrat un volum biografic. În cele din urmă, acest cercetător întâlnește pe a doua nevastă a lui Michel



Fig. 171. — Decamps : *Tocilarul (Luvru)*.

și astfel, mulțumită amintirilor acesteia, a putut reconstitui — către 1870 — biografia unui artist mort de 30 de ani, considerat ca unul din peisagiștii cu adevărat originali din secolul al XIX-lea.

Al doilea artist romantic este Alex. Decamps. El nu e propriu zis un peisagist, fiindcă a lăsat tot atât de numeroase tablouri de gen istoric și tablouri de „genre“, cu subiecte ciudate, jumătate satirice, jumătate serioase, în care personajul principal e maimuța: maimuța pictând, maimuța alegând tablouri, de pildă, aceasta ca să se răzbune contra juriului Salonului, care-i refuzase unele tablouri. Totuși, în multe alte tablouri întâlnim întinse, importante peisagii; și cum ele



Fig 172. — Decamps: O stradă în Smirna (Luvru).

sunt inspirate de Orient, ele sunt concepute în așa fel încât decorul să intensifice impresia pe care pictorul vrea s'o producă în noi prin subiectele lui, aceste împrejurări ne îndreptătesc să-l considerăm printre peisagiștii romantici.

A produs enorm de mult, căci era muncitor și fecund. Contemporanii, fermecați de anume daruri de meșteșugar, de spontaneitatea, de virtuozitatea din tablourile sale, îl considerau ca un rival al lui Delacroix. Delacroix însuși îl prețuia. Ar însemna însă să-i facem prea multă

onoare și ar fi nedrept să-l punem alături de cel mai mare pictor din secolul al XIX-lea.

Decamps e un pictor abil, prea abil chiar uneori, pe care succesul l-a pierdut, după cum mărturisește singur într'o scrisoare către un critic, în care spune pentru ce a adoptat maniera sub care se prezintă în expoziție, și nu s'a oprit mai de grabă la alta, mai serioasă.

Trăește dela 1803, până la 1860. Are o copilărie așa de turbulentă, încât părinții lui exasperați îl trimit la țară. Aici își petrece viața pe deoparte în farmecul lucrurilor noi pe care le vede și pe de altă parte în revolta de a se vedea oarecum un exilat. Se întoarce la Paris și este înscris într'o școală. Face studii mediocre, apoi se destină picturii, cu un artist ale cărui precepte le părăsește repede. Nu-i convine



Fig. 173. — Decamps : *Le Désert Indien* (Luvru).

miciun fel de învățătură, decât cea pe care-o dobândește singur. Il interesează tot ce e pitoresc și în primul rând Orientul, ca ceva nostalgic, depărtat. Nu-i plac profesorii, îi plac însă muzeele, care sunt vizitate și cercetate cu mare atenție, ca de cineva care într'adevăr era făcut să descopere secretul marilor pictori.

Și pe el îl fascinează Rembrandt. Inarmat cu ceea ce își însușise din contactul cu tablourile din muzeu, Decamps începe să picteze tot felul de colțuri pitorești, bălciuri și subiecte asemănătoare. În cele din urmă, călătorește, mai întâi în Italia, apoi în Orient, poate și pe la noi, prin țară. Chiar înainte de călătoria în Orient, publică litografii, acuaforte, chiar și caricaturi aspre, acerbe, așa cum ne așteptăm dela cineva care se consideră un nedreptățit și care are o concepție destul de amară despre viață.

În tot ce face, în opera gravată, ca și în opera pictată, calitatea principală a lui Decamps este felul în care face să joace lumina pe

obiecte. În aceasta era neîntrecut, cum vom vedea. Este un colorist vioiu și amator de efecte contrastate, în fond deci un romantic.

Moare de accident, în 1860.

Unul din subiectele de predilecție ale lui Georges Michel, erau morile de vânt de pe colina dela Montmartre. Montmartre, azi aproape



Fig. 174 — *Decamps*: *Copii turci la fântână* (Chantilly).

în centrul Parisului și locul de predilecție al artiștilor, era pe acea vreme un centru de țară, unde se găseau vreo cincisprezece, douăzeci de mori de vânt și câteva cariere de piatră, loc sălbatec și părăsit, așa cum apare în această pânză. Peisagiul în linii nu prea accidentate, panoramic, destul de vast, cu un cer brăzdat de volute de nori, îi convenea lui Georges Michel. De altfel, mai totdeauna cerul va lua mare parte din suprafața tablourilor sale, cum se întâmpla și în operele Olandezilor (Fig. 169).

Printre lucrările care au pătruns la Luvru este și o altă vedere tot din împrejurimile colinei Montmartre. Este un subiect mai simplu decât cel de adineaori, dar totuși aproape de inima pictorului: un drum nisipos, două, trei grupe de copaci în stânga, un alt buchet de arbori în dreapta și la mijloc o moară de vânt. Sus, cerul, de data aceasta mai calm. Trebuie să ne închipuim întregul tablou pictat într'o pastă vâscoasă, cu o mare îndrăsneală, cu violențe de pensulă pe care nu le întâlneam la niciunul din peisagiștii de care ne-am ocupat până acum. (Fig. 170)

Decamps este mai ales artistul efectelor de lumină, al acelei tehnice care e în primul rând bazată pe contraste. De altfel, el știe a-



Fig. 175 — Decamps: Copii turci ieșind dela școală (Luvru).

ceasta, e mândru de o așa însușire și foarte adeseori recurge la subiecte care să-i permită s'o pună în valoare. Tocilarul este arătat într'o zi de vară, într'un oraș din sudul Franței, în fața unui zid, pe care îl isbesc razele soarelui. Zidul este însă cu accidente: ici o scară, sus un balcon, la stânga o ușă deschisă, tocmai ceea ce trebuie spre a crea zone de lumină întrerupte de altele de umbră. În această mare de lumină, Decamps se găsește la largul său, căci fiecare cm. pătrat este tratat cu dragoste, ceea ce face din suprafața tabloului o încântare pentru ochi, (Fig. 171).

Cea de a doua operă la care ne vom opri este un peisagiu cu adevărat oriental, o vedere din Smirna. O stradă îngustă, în care porțiunile de umbră sunt întrerupte de porțiuni de lumină. Câteva figuri,

in costume de culori vii, foarte bătătoare la ochi. In umbră, un negus-tor de portocale. Totul văzut ca un decor de teatru. (Fig. 172).

Un alt peisagiu oriental. Dacă cel din Smirna avusese la bază o vedere din natură reală — fiindcă Decamps călătorise în Asia Mică — de data aceasta toată vederea, le Désert indien, este din imaginație, totuși extrem de evocatoare: O junglă străbătută de un curs de apă, în momentul în care fiarele vin să se adape. Atmosfera caldă și ume-dă, culoarea cerului, ruginie cu pete livide, silueta grandioasă, monu-mentală a elefantului de la mijloc, aspectul tigrlui, groaza lui în mo-mentul în care dă cu ochii de singurul lui stăpân, în pustie, totul ne transportă într'o lume plină de mistere, așa cum le plăcea romantici-lor. (Fig. 173).

Trecem acum la latura grațioasă și totuși romantică a lui Decamps, cu un subiect aproape de genre: copii turci, care se joacă cu niște rațe ce plutesc pe o apă din fața unei clădiri împodobită cu viță și pe care strălucesc toate razele unui soare meridional. (Fig. 174).

Ori încă un alt subiect, aproape identic, într'un sentiment ironic aproape: ieșirea dela școală a copiilor turci. Sunt ca niște animale ti-nere, sburdalnice, pe care muftiul le-a ținut în liniște cu mare gre-utate și care, în momentul în care li se dă semnalul de plecare, por-nesc năvalnic, ca din pușcă, și sburdă, fiecare după temperamentul lui. (Fig. 175).

Gravura în Franța către 1850

Ideea cu care se cuvine să rămânem, despre arta secolului al XIX-lea și mai ales despre intensitatea conflictului dintre clasici și romantici ar fi incompletă, dacă nu ne-am oprit un moment asupra acelei manifestări artistice, cu o importanță atât de mare și ajungând până în cele mai adânci straturi ale nației franceze, deci excelentă ca armă de luptă, care este gravura.

Gravura, în general, este considerată de istorici ca o artă minoră, adică ca o artă a cărei influență, a cărei calitate, a cărei valoare deci nu se poate compara nici cu cea a arhitecturii, nici cu cea a picturii, nici cu cea a sculpturii. Totuși, mai ales în epoca de care ne ocupăm acum ea are o dezvoltare de netăgăduit. Secolul precedent, adică seco-lul al XVIII-lea, și cu ultimul lui aspect — Revoluția — cunoscuse gravura cu dăltița — au burin, — pentru executarea portretelor; apoi o combinație de dăltiță cu apă tare, atât în portrete, cât și'n ilustrații de cărți. Ba încă, sub această formă, ca ilustrație de cărți, gravura franceză ținuse în secolul al XVIII-lea un rol de căpetenie în artele grafice. In afară de secolul al XVI-lea, puține sunt epocile istorice în care volumul ilustrat să fie atât de căutat și să ajungă la atâta per-fecție, ca în secolul al XVIII-lea.

Acuaforțe pură era în secolul al XVIII-lea întrebuițată de ar-tiști în „capricii” și „fantezii”. Am întâlnit apoi, alături de această tehnică, gravura în culori, mai ales pentru scene de moravuri, o des-coperire ceva mai târzie. Epoca ei de glorie este către sfârșitul seco-

lului. Gravura în lemn, în această perioadă, are un rol secundar: de ornament tipografic, mai ales de cap și de sfârșit de capitole.

Revoluția produce o mare perturbare în toate manifestările artistice. Cartea ilustrată, obiect de lux, scoasă pentru un mic număr de cititori și foarte scumpă, este considerată ca un produs aristocratic și din această cauză persecutată. Ea era deci sortită să decadă. Rămâne totuși și în această vreme portretul, care să răspândească imaginea eroilor revoluționari, mai târziu pe cea a lui Napoleon, a generalilor săi și a oamenilor mari ai Imperiului și, ca stampe în lemn colorate, popularele „images d'Epinal”.

Napoleon favorizează din nou gravura cu dălțița, pentru portrete și reproducerea tablourilor comandate marilor pictori ai Imperiului, împreună cu scenele eroice și serbările militare, atât de numeroase și și de strălucite sub domnia sa. Cartea ilustrată își face și ea din nou apariția, imediat ce situația politică devine mai liniștită.

Gravorii cu dălțița aveau în Franța o veche tradiție. Ei urmau cursuri totdeauna plicticoase, însă eficiente, sub auspiciile Institutului, adică ale Academiei de Arte Frumoase. Obicinuît, tocmai fiindcă această tehnică se preta ușor la reproducerea tablourilor însemnate, este mult prețuită, favorizată chiar de școala clasică. Gravura cu dălțița rămâne deci o tehnică protejată de Stat, care este și un mare client de gravuri, de vreme ce multe portrete oficiale se făceau sub auspiciile guvernului și ale Academiei. Perfecția ei tehnică place claselor burgheze; un motiv mai mult ca să displice artiștilor tineri, care mai toți sunt înrolați în grupul romanticilor și detestă pe burghez. Frumoasă uneori, desăvârșită ca tehnică, în genere destul de bine trasă, ea este rece, nu vorbește sentimentelor amatorilor de senzații puternice, fiindcă nu pornește delă ceva cald, delă o impresie mai adâncă, mai personală a artistului, ci este o simplă reproducere a operei altuia.

Două nume mai ales se impun printre cei care practică și acest gen de gravură: unul este cel al unui Italian, stabilit în Franța, prieten cu Ingres și interpret al acestuia în sensul că-i reproduce în gravură mare parte din operele sale celebre, Luigi Calamatta (1801—1869). Contemporan cu el, dar trăind până către finele secolului al XIX-lea, începând însă ceva mai târziu să se pună în valoare, este Louis Henriquel-Dupont, care se naște la 1797 și moare la 1892, deci atinge vârsta de 95 ani.

Gravura cu dălțița nu poate însă satisface pe artiștii strânși sub steagul romantic. Conflictul acesta estetic, de principii și chiar de tehnică — fiindcă una era execuția romanticilor și alta cea a clasicilor — nu putea să nu influențeze și gravura. Reprezentanții ei se angajează într-o tabără sau alta, duc lupta chiar mai aprig și mai cu efect decât pictorii, căci au la îndemână arme mai eficiente, adică arme care pătrund mult mai larg și mult mai adânc în publicul francez: cartea pe care-o ilustrează, revista, de asemenea ilustrată, periodicile de tot felul și — cea mai primejdioasă dintre toate — foaia volantă satirică, caricatura.

Pictorii și gravorii tineri — și, când vorbim de romantici, pictori și gravori însemnează același lucru, fiindcă mai toți romanticii au

practicat gravura sub o formă sau alta — numeroși și cu temperament, disprețuesc gravura cu dălțița. Preferințele lor merg spre o expresie mai directă, mai liberă, mai imediată și deci mai sinceră, spre diversele varietăți ale gravurii în aramă, în deosebi spre acuaforte.

Paralel cu această însemnată înflorire a gravurii în apă tare, întâlnim o dezvoltare a *litografiei*. Litografia era un produs de artă nou, fiindcă fusese descoperit de Aloisius Senefelder, un münchenez, abea



Fig. 196. — Chassériau : Apollo și Daphne (litografie)

la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Începuse să fie pusă în practică, mai întâi foarte timid, pentru lucrări aproape neînsemnate, la începutul secolului al XIX-lea. Ea însă oferea mijloace ușoare și expresive la îndemâna artiștilor, putea fi practică fără multe dificultăți și din această pricină se dezvoltă cu o repeziune uimitoare, contribuind la succesul artei grafice în prima jumătate a secolului. Ceea ce justifică și explică preferința artiștilor pentru acest gen este în primul rând faptul că o litografie redă absolut fidel, în cele mai mici amănunte, un desen, cu singura deosebire că acest desen va apare inversat pe foaia de hârtie. Prin litografie, din pricina cernelei grase, din pricina jocului hârtiei albe sau puțin gălbue, în contrast cu petele negre, se ajunge la un joc de valori bogat și cu totul excepțional. Nicio altă gravură nu e în stare să ne dea impresia de negru catifelat, ca litografia. Ca și acuaforte, ea poate avea un caracter confidențial,

reține o impresie puternică, dar trecătoare a artistului, pe care dălțița n'ar fi putut-o exprima, fiindcă în momentul în care un artist desenează pentru litografie, el se realizează imediat, sub căldura emoției sale, ceea ce nu poate fi cazul în gravura cu dălțița.

Din cele puse rezultă că acuaforte, și poate și mai mult litografia, au un caracter liric, deci sunt romantice prin însăși natura lor. Mai toți romanticii, din această pricină, gravează în apă tare și fac litografie. Nu vom urmări aceste două tehnice în tot decursul secolului

al XIX-lea, fiindcă planul nostru e să ne oprim deocamdată către 1850. Evoluția, a acuafortei cât și a litografiei, continuă și după această dată, deși în jurul anului 1850 se fixează punctele culminante ale diverselor genuri.

Delacroix ilustrează un Faust și un Hamlet în litografie și tratează unele scene în legătură cu calul sau cu fiarele sălbatice. În acuaforte el se inspiră uneori dela Maroc. Chassériau practică și el ambele aceste tehnice. Și într'una, și într'alta întâlnim acea ezitare, acea nesiguranță delicioasă între clasicism și romantism, care sunt particulare temperamentului acestui pictor și-l fac așa de atrăgător. A lăsat admirabile gravuri pentru o suită, în care ilustrează Othello de Shakespeare. Apoi, diverse alte foi în acuaforte și câteva litografii, dintre



Fig. 177. — Raffet: Trecerea Buzăului (litografie).

care două sunt cu adevărat celebre, o Venus marină și Apollo și Daphné (Fig. 176).

Decamps, și el se exprimă atât în apă tare cât și'n litografie, uneori schițând motive, din fuga creionului, în călătoriile sale în Orient sau în interiorul Franței, alții compunând scene orientale, ori caricaturi. Géricault, Charlet, Raffet, sunt mai ales litografi, iar subiectele dela care se inspiră sunt în legătură cu războaiele napoleoniene. Așa numita legendă a lui Napoleon este în mare parte — și de aici putem judeca cât de mare era influența gravurii — rezultatul acestor litografii, care pătrund până în cel mai modest cămin din Franța și care întrețin în jurul amintirii lui Napoleon aureola de glorie, care constituie ceea ce s'a numit legenda imperială.

Materie pentru gravura cu subiecte militare oferă și Restaurația, prin cucerirea Africei, și mai târziu, al doilea Imperiu, prin războaiele

lui. Unul din acești litografi vestiți, Raffet, este cu deosebire interesant pentru țara noastră, fiindcă a făcut în 1837 o călătorie în Orient, împreună cu prințul Demidoff. Rezultatul acestei călătorii e un album: *Voyage dans la Russie Méridionale à travers la Hongrie, la Valachie et la Moldavie*, în care se găsesc cele mai frumoase și mai artistice reprezentate scene cu Români, începând la Orșova și terminând în Basarabia. (Fig. 177).

Litografia, ușor de mânuit, expeditivă, fermecătoare, atrage pe toți acești artiști. În ea se puteau manifesta toate intențiile lor, chiar toate îndrăselile lor, iar gama infinită a valorilor, mergând dela negrul cel mai intens, până la albul hârției, o face nereșuită pentru ochiul acestor colorști.



Fig. 178. — Gérard: Mamelucul.
(litografie)

Portretul romantic este reprezentat prin frații Devéria, pe care i-am cunoscut și ca pictori, aparținând unuia din grupurile romantice. Bonington, din contră, este în capul peisagiștilor romantici. Și el se exprimă mai ales prin litografie. Paul Huet, alt peisagist romantic, se servește de apă tare.

Reprezentarea vederilor din natură este mult favorizată de o publicatie imaginată și editată de un grup de persoane, în fruntea cărora se găsește baronul Taylor: *Les voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*. Ea este cu totul și cu totul în slujba școlii romantice, prin titlu, ca și prin subiecte, fiindcă știm câtă importanță acorda această grupare istoriei vechei Franței.

Corot, pe care-l considerăm ca un reprezentant al școlii clasice, gravează și el. Se dedă însă acestei tehnice mult mai târziu, spre sfârșitul vieții, și execută câteva planșe în apă tare și în litografie, dintre cele mai frumoase, nu fiindcă ar fi desăvâșite, ci fiindcă întâlnim în ele temperamentul lui, acea aplecare spre poezie, care-i este proprie. În niște schițe neterminate el aduce o dispoziție de suflet, un lirism, mai ales un joc de lumini delicate, cu totul excepționale.

De succesul gravurii în acuaforte și al litografiei profită gravura în lemn, care începe din nou să iasă din rolul secundar la care o condamnase arta secolului al XVIII-lea și să umple paginile cărților ce apar atunci. Din această pricină, așa numita *carte romantică*, adică tot ceea ce s'a publicat în această epocă purtând pecetea genului vremii, poate fi considerat printre cele mai strălucite perioade ale gravurii în lemn.

Gravorii în lemn care nu trebuiesc uitați sunt Jean Gigoux, Tony Johannot, Gustave Doré; dar cel mai mare dintre toți este Daumier, care însă este mai ales un litograf. Activitatea acestuia trece dincolo de limitele cronologice pe care mi le-am impus; nu vom insista decât în treacăt asupra lui.

Vom trece în revistă câteva bune exemple de gravură, luate din diversele tehnice. Mamelucul este opera lui Géricault. Intâlnim aici acea forță, avea putere excepțională, care e calitatea de căpetenie a acestui artist. Din punct de vedere al tehnice, ea este o operă extrem de reușită, prin



Fig. 179. — Raffet: *La Revue Nocturne*.
(litografie).



Fig. 180. — Daumier: *Narcis*. (litografie).

raportul de valori, ca și prin calitatea desenului. Între altele, vedem cât de minunat este redată crupa calului, cu părul caracteristic animalelor ce aparțin varietății numită gris-pommelé. (Fig. 178).

Cal sălbatec ieșind din apă este titlul unei admirabile litografii de Delacroix. Inspirația și execuția se găsesc într'un echilibru desăvârșit. Este una dintre cele mai frumoase foi litografice ale marelui artist. E din 1828. deci o operă din tinerețe (Fig. 124).

De Raffet am fi putut alege mai multe din scenele în care a redat vederi din țara noastră. Dar pe acelea le putem vedea în expoziții. M'am oprit deci la ceva cu mult mai interesant din punct de vedere al

manierei sale și mai desăvârșit: una din numeroasele foi pe care Raffet le a consacrat istoriei lui Napoleon: Lucrarea e inspirată de poezia unui poet german, fiindcă Napoleon a făcut o puternică impresie chiar și asupra Germanilor, cu toată ura lor contra lui. Acesta își imagi-

nează pe Împărat trecând în revistă pe toți soldații lui, pe lumea cealaltă, noaptea. Idee cu adevărat romantică, dar ea a permis lui Raffet o grandioasă realizare (Fig. 179).

Pentru un litograf și mai ales pentru un caricaturist, frazele pe care le întâlnim în josul operelor nu sunt deloc indiferente. Multe din ele decid de soarta unei opere de artă. O legendă neroadă, ori banală, te silește să nu privești opera gravată, chiar când ea e destul de remarcabilă. Din contră, o legendă scurtă, vie, izbitoare, care face apel la imaginația privitorului, poate să-l facă să rămână în mână



Fig. 181 — Corot: *Domul din Florența*.
(acuaforte).

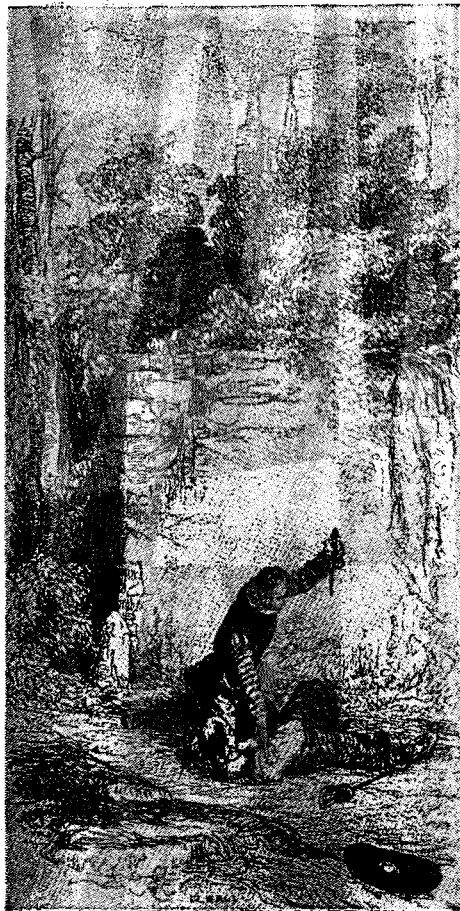


Fig. 182. — Jean Gigoux: *Din Gîl Blas*
(gravură în lemn).

ceva mai multă vreme chiar cu o estampă mediocră. Raffet, ca de altfel Daumier și un alt gravor, Gavarni, aveau darul să găsească una din acele legende scilpitoare, care numai decît se imprimau în memoria privitorului (Fig. 180).

Din Corot cele mai căutate gravuri sunt impresiile din Italia, în apă tare. Căldura improvizăției se simte imediat în această schiță strălucită. Pomii, deși abia indicați, dau impresia că vîntul circulă prin-

tre crengile lor. Linia are apoi o hotărâre, o energie cu totul remarcabilă. Dar ce este mai reușit, este fondul, în care cerul italian albastru și luminos se ghicește printre liniile care evocă norii plutitori. E una din cele mai frumoase gravuri în apă tare din secolul al XIX-lea (Fig. 181).

Vorbeam despre gravura în lemn, ca ornament de carte: Jean Gigoux, ilustrează faimosul roman *Gil Blas*. Săpată în lemn, ea are proporțiile minuscule ale unei cărți de joc. Gravura în lemn ajunge la o mare perfecțiune, ajutată încă de faptul că la începutul secolului al XIX-lea planșele de lemn utilizate de artiști sunt altfel pregătite. De unde până în secolul al XIX-lea desenul se săpa pe o placă de lemn tăiată în lungul fibrelor, și deci oferind mai puțină rezistență

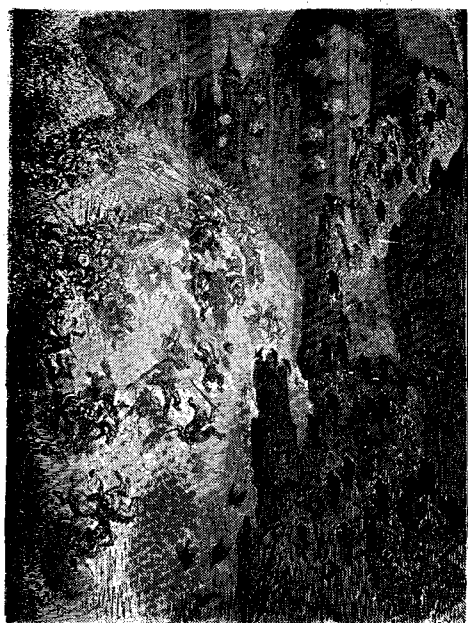


Fig. 183. — Gustave Doré : *Din Rabelais*. (gravură în lemn).

de acum înainte gravorii în lemn au tăiat plăcile perpendicular cu trunchiul copacului, adică cu fibra, ceea ce da mai multă rezistență lemnului și posibilitatea de a se intra în foarte fine detalii. Acest ultim fel de gravură se cheamă gravure en bois debout (Fig. 182).

Gustave Doré a ilustrat *Divina commedie* a lui Dante, *Biblia* și nenumărate alte cărți. Exemplul la care ne vom opri e luat din operele lui Rabelais: se presupune că se asediază o cetate. Gravura aceasta minusculă reprezintă în toate detaliile o vastă scenă de războiu. Fiecare din personajele care cad în prăpastie, sunt desenate cu o știință desăvârșită. Nu mai vorbesc de bogăția imaginației. Ce putere de închipuire trebuie să aibă un artist, ca să execute zeci de mii de astfel de compoziții, în decursul unei cariere ! (Fig. 183).

La Rue Transnonain e o capodoperă de litografie. În timpul revoluției dela 1830 a avut loc o represiune teribilă, în vremea căreia guvernul și armata au făcut fel de fel de abuzuri. Așa în rue Trans-



Fig. 184. — Daumier : La Rue Transnonain (litografie)

nonain. Soldații au pătruns într'o casă unde au omorât toată familia. Gravura e un fel de protestare a oamenilor onești, contra cruzimilor săvârșite inutil. Pe primul plan, într'un racursiu splendid, bărbatul care moare strivind sub el pe unul din copii. (Fig. 184).

Sculptura în Franța către 1850.

Vorbind despre sculptura franceză din perioada ce se întinde dela Revoluție până către 1820, Luc-Benoist, istoricul sculpturii romantice, ne spune:¹⁾ „C'est peut-être la période la plus morne de toute notre histoire plastique. C'est le règne puissant et aigri de Quatremère de Quincy, des tableaux de David reconstruits en marbre“, părere de altfel împărtășită și de alți istorici ai sculpturii franceze, de Paul Vitry, de pildă²⁾.

Totuși, Imperiul lui Napoleon este un mare amator de statui, ca și Restaurația, de altminteri. Monumentul public impresionează pe omul de pe stradă, înflăcărează imaginația, dă prilej de inaugurări, cu mu-

1) *La sculpture romantique*. Paris, Renaissance du livre, fără dată.

2) In capitolul din Istoria artei lui André Michel și în mai recenta sa conferință din 1927, din publicația colectivă: „Le Romantisme et l'Art“, apărută la Paris în 1928.

zici militare și cu parazi. El este prin urmare considerat ca un mijloc de a atrage atenția și, dacă se poate, simpatia poporului față de Împărat mai întâiu și față de Rege, atunci când se face Restaurația. În același timp, el este și o formă de omagiu, când e vorba de un personaj care a servit cu credință un guvern, formă de omagiu pe care a cunoscut-o vechiul regim dinainte de Revoluție și-a transmis-o celor ce au venit ulterior. Toți acești amatori — așa zice consumatori — de artă plastică favorizează clasicismul, căci el reprezintă — sau se credea că reprezintă — concepția tradițională și cea mai nobilă a sculpturii franceze. Această tendință are sprijinul personal al lui Napoleon, și știm cât de puternic era acest sprijin, cât de riguros în orice împrejurare. Împăratul apoi iubea și stima pe Canova, cel mai desăvârșit reprezentant al clasicismului în Europa apuseană, împreună cu Thorvaldsen, după cum știm. Canovismul — dacă îl pot numi astfel — va fi atotstăpânitor în Franța și cu atât mai mult în Italia, până către 1831, când apar în expozițiile de artă, adică în Saloane, primele sculpturi hotărât romantice.

Preferințele pentru clasicism, care sunt generale în oficialitatea franceză, fie că ea reprezintă Imperiul, fie că reprezintă Restaurația, sunt întărite încă de unele împrejurări: 1) Mai întâiu de reînființarea Academiei de Arte Frumoase, suprimată de Revoluție, la stăruințele lui David, deci de reintronarea unor norme strâmte în judecarea operelor de artă. Acești academicieni sunt atotputernici, pe de o parte fiindcă sunt profesori la școlile de arte, adică li se încredințează educația tineretului, pe de alta fiindcă formează juriul care alege sau respinge operele ce vor figura în Saloanele oficiale.

2) În al doilea rând, de Restaurație. Aceasta fiind produsul opoziției conservatoare, regalistă și clericală, favorizează tot ce era în legătură cu această mișcare de ordin politic. Până și Imperiul, adică bonapartismul, era considerat ca ceva mult prea democratic și prin urmare primejdios. Din această pricină, lumea oficială, administrația și școlile de artă, împreună cu Academia, suspectează și consideră ca dușmani pe toți cei ce avuseseră, mai de aproape sau mai de departe, legături cu Revoluția și cu Imperiul, moștenitorul și beneficiarul Revoluției. Părerile acestora care, în general, mergeau în artă către mișcarea neoclasică, sunt considerate ca subversive și persecutate prin toate mijloacele.

3) A treia cauză care favorizează clasicismul este una intrinsecă — adică proprie artei sculpturii. Aceasta are ca obiect principal redarea formei umane. Omul este motivul dela care se inspiră prin excelență arta plastică. Cu cât această formă va fi mai aproape de canonul antic, cu atât găsește mai ușor aprobare la marele public și la cei care hotărăsc în stat despre soarta manifestărilor artistice. Motivele de inspirație erau mai justificate să devină studii de nud, când subiectul era mitologic sau legendar-eroic. Inșă ne aducem aminte că, atât mitologia, cât și legendele istorice erau repertoriul, dela care se inspirau mai toți clasicii. Iar, pentru ca să păstreze caracterul clasic statuilor, chiar atunci când ele nu reprezentau personaje mitologice, se mergea așa de departe, încât contemporanii sunt desbrăcați și arătați goi, după

cum am văzut, ca să semene cât mai mult cu Achille, cu Tezeu, cu Apollo și cu ceilalți zei sau eroi, care formau obicinuît subiectul sta-tuilor clasice.

Posibilitatea pentru artist de a se exprima nu lipsea în această vreme. Revoluția distrusese foarte mult: monumente publice, palatele familiei regale și reședințele particularilor; distrusese chiar parte din biserici sau multe opere de artă religioasă. Toate aceste ruine trebuiesc reparate. Unele fuseseră restaurate chiar de Napoleon, fiindcă el se simțea, deși moștenitorul Revoluției, ca obligat față de Regii Franței, care-l precedaseră. Însă această obligație este simțită cu mult mai mult de Restauratie, fiindcă ea însemnează revenirea pe tron a urmașilor Bourbonilor, tragic înlăturați după 1789. Ei consideră ca un fel de datorie de onoare să refacă tot ce se nimicise atunci și să dea de lucru artiștilor.

Totuși, clasicismul pe care-l întâlnim în Franța mai pretutindenî după 1814, în afară de unele cercuri de artiști, care constituiesc opoziția, se deosebește destul de mult de clasicismul anterior. Ne găsim pe la anul 1820—1825. El nu se mai sprijină numai și numai pe arta romană, adică pe copii și imitații romane de opere grecești, oricum o artă de decadentă, ci pe opere grecești din cele mai autentice, aparținând epocii celei mai strălucite din sculptura grecească, adică secolului V a. Ch. Lordul Elgin obținuse dela Turci, care pe atunci stăpâneau Grecia, foarte marmorele ce decorau Parthenonul din Atena și le dusesse la Londra, în British Museum. Câtă vreme ele decoraseră monumentul venerabil de pe Acropolă, rari fuseseră cei ce le cunoscuseră și le studiaseră; când însă sunt expuse la muzeul britanic, artiștii încep să se ocupe de aproape de ele. Era aceasta o ocazie unică că se cunoască arta grecească în ce avea mai înalt și mai autentic, din vremea lui Pericles. Cei ce nu merg la Londra pot cunoaște totuși marmorele Partenonului din litografii și din gravuri. Litografia și gravura erau o prezentare, evident mai slabă, a operei originale, dar totuși un prilej de sugestii pentru adevărații sculptori. Astfel, aceste opere, de un stil grandios, în fața cărora toți clasicii, și Francezii, și chiar Canova pălesc și sunt reduși la neant, încep să devină modele pentru unii sau alții, chiar atunci când ei aparțin curentului clasic. Grupurile faimoase sunt analizate direct sau după gravuri. Curentul clasic întinerește figura omenească, care-și pierduse vlaga, o apropie din nou de viață, câștigând totuși în noblețe și în grandoare. Așa se reinnoiesc și subiectele, ca de pildă la un sculptor francez, Fr. Grégoire Giraud, într'un monument funerar. De altfel, acest Giraud e o natură destul de independentă și de originală, fiindcă e printre cei dintâi care se gândesc la statua unui câine „braque“. Animalul intră deci din nou în clasicismul francez.

Dar, cel mai ilustru reprezentant al clasicismului este James Pradier (1790—1856). Este de origine franceză, însă născut în Elveția, la Geneva, dintr'o familie obligată să părăsească teritoriul francez sub Ludovic al XIV-lea.

Face studii la Academia franceză din Roma, deci cunoaște Italia timpului, Italia lui Canova. Acolo studiază de aproape pe marele reprezentant al clasicismului și din acest contact se alege cu eleganță și cu

grație și cu o execuție foarte simptoare la calitatea formei, poate chiar cu oarecare sensualitate, care ne surprinde dela un elvețian protestant. În orice caz, el e mai puțin rece decât Canova. În afară de nenumărate eroine din mitologie, prilej pe tru trupuri frumoase de femeie, el a reușit și câteva opere de mari proporții, ceea ce este, la drept vorbind, mai meritoriu. Așa sunt statuile care reprezintă orașele Lille și Strasbourg, din piața Concordiei din Paris și cele douăsprezece Victorii, care străjuiesc mormântul lui Napoleon, la Invalidi.

Este poate necesar să deschid o mică paranteză: când ne vom ocupa de sculptorii romantici, vom vedea că ei au mult mai rar decât cei clasici, ocazia să producă opere monumentale și de mari dimensiuni. Aceasta se explică între altele prin faptul că oficialitatea favorizând pe clasici și nu pe romantici, aceștia nu puteau să se aventureze la opere de mari proporții, care ar fi rămas cu siguranță în atelierul lor. Ceilalți, având comenzi dela Stat, erau siguri că lucrările lor vor

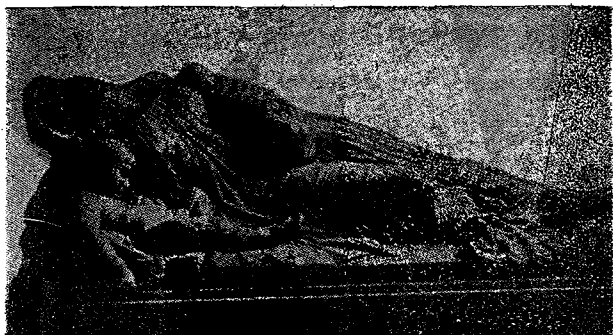


Fig. 185. — Giraud : Monument Funerar (Luuvru).

fi așezate într'o piață sau în fața unui palat. Să nu ne mirăm deci dacă sculptura de mici dimensiuni, mergând uneori până la statuete, până la acele figuri care decorează pendulele și partea de sus a căminelor franceze, sunt deseori operele romanticilor.

Pradier are o lungă carieră, încununată de succese. Este sculptorul cel mai cunoscut și cel mai apreciat din vremea sa. Opera, considerată în totalitate, este însă neegală, mai ales spre finele vieții.

Prima statuie, hotărât romantică, apare în salonul dela 1831. Sculptura se emancipează deci mai târziu, și decât pictura, și decât literatura. Totuși, simptome romantice, care să ne facă să pricepem că mai târziu se va produce o schimbare în producția plastică franceză, apăruseră și mai înainte. Pentru un observator perspicace, ele se simțeau dedesubtul curentelor oficiale. Astfel, până și în sculptura clasică străbătea uneori interesul pentru istoria Franței din trecut, mai ales pentru cea din Evul-Mediu. De aici nevoia unui adevăr al costumului, un sentimentalism față de personagiile legendare, în așa numitul „stil trubadur“. Epitetul de „trubadur“ s'a dat de către clasici tocmai unor

romantici, în bătae de joc, fiindcă trubadurii erau cântăreții Evului Mediu occidental. Și, cum unii sau alții din eroii reprezentați în sculptură ar fi trebuit să fie contemporani cu acești trubaduri, întregul stil este desemnat cu acest epitet. Când însă stilul acesta este servit de un temperament mai înflăcărat, mai viu, mai original, vom ajunge foarte aproape de romantism. Pe de altă parte realismul portretului — și'n această vreme se execută foarte multe portrete — și el contribuie la schimbarea gustului, deci a atitudinii sculptorilor. Apoi, interesul pentru orientalism, este de-a-dreptul romantic, ca și interesul pentru lumea și viața animalelor.

Toate aceste preferințe le-am întâlnit în arta lui Delacroix. Când ele vor fi servite de o execuție mai simțită, mai dramatică, mai plină de mișcare, romantismul în sculptură va fi în stare să lupte cu clasicismul, oricât acesta s'ar fi bucurat de favoarea cercurilor guvernamentale. El devine pentru unii din artiști o manifestare cu atât mai franceză, cu atât mai caracteristic națională, cu cât prin unele din calitățile lui se leagă de plastica Evului Mediu și de cea a realiștilor Renașterii. De aici acel curent care a fost numit nee-gotic. Curentul acesta este frate cu celălalt curent, trubadur.

Nevoia de a se sprijini pe realitate constituie unul din caracterele esențiale ale romantismului, adică a oricărui stil liric, pasionat. Și fiindcă acest stil nu disprețuiește expresia realității dusă ureori la paroxism, atingând chiar monstruoșitatea, vom vedea chiar caricatura, ca un produs al sculpturii romantice, ajungând la mare favoare în această vreme, mai ales în arta lui Daumier. Daumier este nu numai genialul litograf, pe care-am căutat în capitolul precedent să-l pun în adevărata lui lumină, dar chiar un minunat sculptor, un neîntrecut modelator de caricaturi ale contemporanilor săi.

Redeșteptarea credinței nu este nici ea străină de gustul pentru subiecte din istoria veche, sub forma lor legendară. De aici vor decurge o serie întreagă de bronzuri și de statuete, care sunt mult mai frecvente la romantici, decât la clasici.

Géricault a lăsat cel dintâi în Franța o sculptură romantică. Ea era însă necunoscută marelui public, fiindcă pictorul lucra pentru el însuși și nu arăta ceea ce făcea decât unui cerc de intimi. Numai în timpurile noastre am ajuns să descoperim ce calități rare plastice existau în Géricault.

Pe vremea aceea însă, Jehan du Seigneur era considerat ca cel dintâi sculptor romantic. A expus în 1831 un Roland furieux, subiect luat din Ariosto. Cu aceasta el a atras asupra sa privirile tuturor și simpatia mai ales a artiștilor tineri, care-și închipuiau că debutantul poate să devină în sculptură ceea ce Delacroix era în pictură, inițiatorul și șeful unei școli plastice romantice.

Trăiește dela 1808, până la 1866. Théophile Gautier ne-a lăsat portretul lui, un portret revelator și neflatat. Du Seigneur purta o vestă de catifea neagră, care se ridica până la gât, dar care se închidea la spate. Deasupra o acoperea o redingotă cu largi reveruri, și, drept cravată, o mare fundă de mătase. Părul, împărțit prin două cărări, la dreapta și la stânga forma un moș în vârful capului, fiindcă cel care-l

purta își închipuia că acest smoc de păr blond simboliza flacăra geniului.

Omul acesta se lua foarte în serios. Trăia într'o lume, toată la fel cu el. Nenorocirea lui Johan du Seigneur era că era prea mic de statură și foarte drăguț, având un ten roz și alb, ca de fată. Ori, în vremea aceea, erau la modă tinerii cu înfățișarea palidă, oamenii fatali. Din tot acest portret se ghicește că avem aface cu cineva cu simțul practic destul de dezvoltat; dar fără simțul ridiculului. Cine își constituie o înfățișare cu atâtea grije, evident că nu e cineva, pentru care lumea exterioară să fie indiferentă. Astfel, Jehan du Seigneur exploatează succesul avut cu prima sa operă. Avea asigurată încrederea romanticilor; dar și clasicii își dau seama că acest „revoluționar“ nu este prea deosebit de ei. Comenzile curg, dar operele următoare sunt una mai slabă decât cealaltă.

➤ Mai important printre romantici este David d'Angers (1788—1856). Se naște în secolul al XVIII-lea, și-și termină educația la Roma. Acolo cunoaște și el pe Canova. Toată lumea își închipue la început că va fi un sculptor de tendință clasică. Se întâmplă însă să devină prieten intim cu Victor Hugo și Sainte Beuve, adică cu cei doi mai hotărît romantici printre reprezentanții mișcării celei noi în literatură: V. Hugo, care e un desenator prodigios, nu are gustul prea sigur în sculptură. Își închipue că noul său prieten e un adevărat Fidiias. David d'Angers vrea însă neapărat să-și constituie un gen al său, după ce trecuse prin tendințe clasice, așa de clasice, încât un Philopoemen,

nu e cu nimic deosebit de ceilalți nenumărați eroii greci, iar o statuă a lui Racine, este „devêtue“, după cum ne spune Paul Vitry. El însă era stăpânit de un fel de manie — dacă ne e permis s'o numim astfel — aceea de-a executa portretele tuturor contemporanilor importanți din vremea lui. Ne lasă astfel peste cinci sute de busturi și de medalioane. Nu e sacrificiu, nu e oboseală peste care să nu treacă, pentru ca să obțină medalionul unui om celebru din vremea lui. Italieni, Francezi, Germani, toți i trec pe dinainte. In gen. rîaeai.ază în profil, fiindcă — zicea

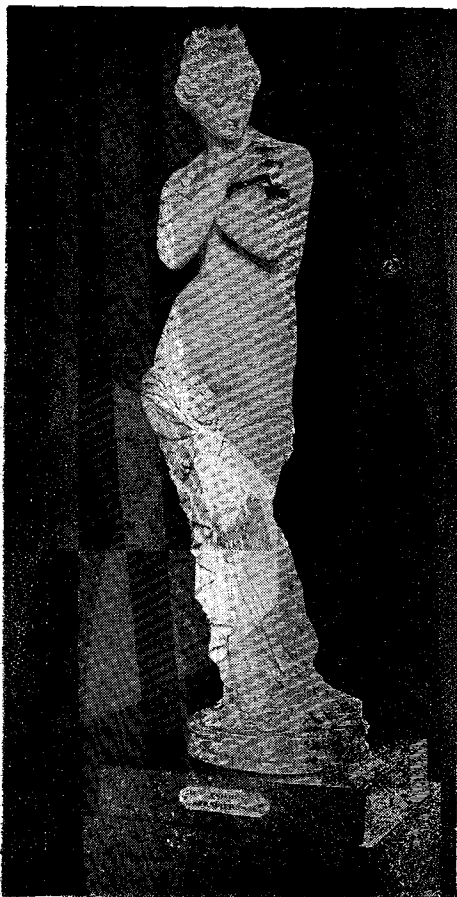


Fig. 186. — Pradier : Psyché (Luvru).

el — profilul este atitudinea cea mai potrivită de dat unui portret, astfel nu vezi ochii modelului, și nici el nu te vede pe tine, deci nu se influențează cu nimic impresia artistului.

.. Dar, judecând pe David d'Angers după concepțiile din vremea noastră, am avea despre arta sa o imagine falsă. El trăiește într-o vreme când Gall, autorul frenologiei (după Lavater) își închipuia că craniul omenesc ia o formă sau alta, după cum se modelează creierul, în interior. Iar aceste bose ale creierului sunt toate indicatoare de pasiunile celui ce le posedă. David d'Angers ia toată această teorie drept literă de Evanghelie. De aceea, în portretele lui, mai ales când știa



Fig. 187. — Pradier: Sapho (Luvru). Fig. 188. — Pradier: O Victorie (Invalizi).

care erau calitățile modelului, exagerează acea parte unde ar fi trebuit să existe — după frenologie — centrul cel mai dezvoltat. De aceea vedem oameni cu frunți exagerate, cu părți ale craniului mai dezvoltate decât ar fi fost normal. Evident, astăzi teoria lui David d'Angers ne face să surădem. Se întâmplă însă că, în execuție, talentul lui, mai ales felul în care el modelează o figură, să fie mai interesant decât cum ne am aștepta. Sunt și multe figuri banale, dar unele sunt într'adevăr remarcabile, cum vom vedea.

Ca exemplificare la cele afirmate în acest capitol vom începe cu

acel proiect de monument funerar al lui Fr. Grégoire Giraud, în care acesta pornise dela figurile Parthenonului. Și atitudinea, și draperiile, și sentimentul pus de artist în execuție, ne arată că avem aface cu o categorie clasică, însă mult mai interesantă decât cea cu care ne-am întâlnit cu 10-15 ani mai înainte. Este evident că punctul de plecare a fost celebrul grup al Parcelor (Fig. 185).

De Pradier vom analiza trei statui: o Psyche, Sapho și una din Victoriile dela mormântul lui Napoleon. Prima ne duce direct la arta lui Canova (Fig. 186). Cea de a doua reprezintă o femeie îndurerată și pe gânduri, poetesa în momentul inspirației. Ea este acoperită într'o amplă



Fig. 189. — Géricault: Satir și Nimfă.

draperie. Și costumul, și fizionomia nu-s cele pur clasice. Sunt concesiile pe care Pradier o face nouilor teorii (Fig. 187).

Mai nobilă în imobilitatea ei este de sigur Victoria, una din cele douăsprezece fecioare vajnice care stau de veghe în jurul mormântului lui Napoleon. Dacă n'am judeca pe artist decât după aceste două exemple, este sigur că părerea noastră ar trebui să-i fie foarte favorabilă. Cu excepția celor două statui de orașe însă, restul operei lui nu se mai ridică la aceeași înălțime (Fig. 188).

Opera lui Géricault, oricât s'ar părea de curios, ne amintește că factură anume din ultimele sculpturi ale lui Michel-Angelo. Ceva de un pronunțat gust baroc, adică, în fond, o altă formă a romantismului, apare în această schiță a marelui pictor, de un sensualism paroxistic. Ea nu este singură în opera lui; se cunosc de el mai multe sculpturi.

iar contemporanii știau să ne spună că el lăsase opere plastice destul de numeroase (Fig. 189).

Jehan du Seigneur expune în 1831, după cum știm, un Roland furieux, care e un fel de manifest al romantismului în sculptură, după cum Cromwell fusese în literatură și Barca lui Dante în pictură. Forma este frumoasă și nu ne depărtează de concepția clasică. Ce nu mai este clasic, este redarea efortului, această nevoie de expresivitate pasionată,



Fig. 190. — J. du Seigneur : Roland Furieux (Luvru).

pe care-o vedem în figura eroului. Ea a inspirat la noi pe sculptorul Valbudea, cu al său Mihai Nebunul (Fig. 190).

Philopoemen al lui David d'Angers este una din statuile în care el se arată partizan al clasicismului. El însă nu rămâne multă vreme în această dispoziție, ci evoluiază. Din momentul în care execută frontonul Pantheonului din Paris se vede că a renunțat la o mare parte din crezul său clasic. În fronton, el reprezintă o scenă alegorică: Patria, adică Franța, acordând recompense diverselor categorii de cetățeni. Sunt acolo militari, plugari, magistrați, savanți. Iată-l deci renunțând la trupuri goale, la draperii clasice și apropiindu-se de realitate, făcând un pas mai departe spre redarea vieții contemporane. Însă istoricul,

în opoziție cu legendarul și cu mitologia, este materia dela care se inspiră foarte deseori romanticii (Fig. 191).

Dacă trecem la seria cea mai prețuită a operelor lui David d'Angers, la busturi și medalioane, ne vom opri mai întâiu la cel al prietenului intim, la V. Hugo. Este o imagine a marelui poet, căruia i s'a aplicat teoria lui Gall: poetul lucrează cu creerul, deci va avea fruntea dezvoltată. Și iată-l ajuns la această imagine, care nu răspundea în totul cu figura lui Victor Hugo, dar care-i explica genialitatea (Fig. 192).

Goethe la bătrânețe este un medalion din 1829. David d'Angers se dusesese expres la Weimar și executase portretul genialului poet care, și el, era convins de adevărul teoriei lui Lavater (Fig. 193).

Sau încă cel al lui Alfred de Musset (Fig. 194).

Unul din cele mai frumoase profiluri este însă cel al unei femei

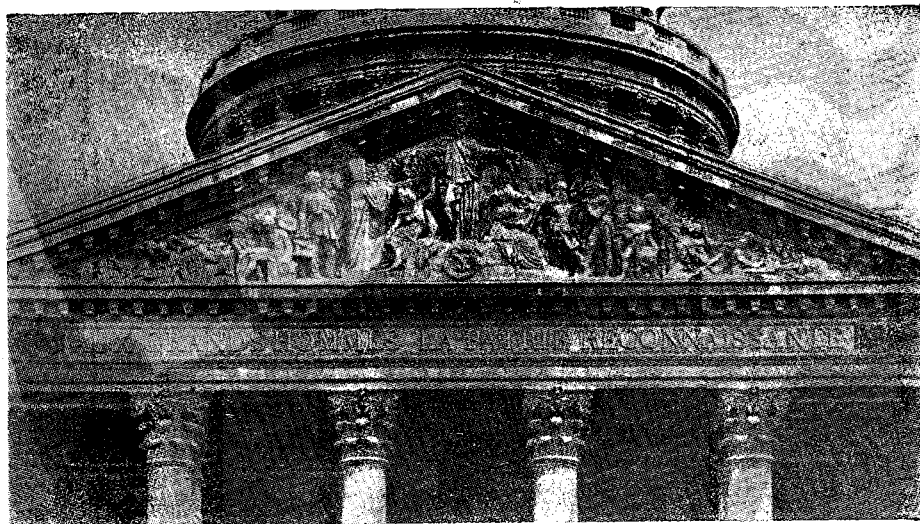


Fig. 191. — David d'Angers: Frontonul Pantheonului.

poete, al D-nei Desbordes-Valmore. Autorul a știut să imprime pe fața ei suferința și nevoia de a trăi în imaginație pe care o reprezintă în literatură această femeie (Fig. 195).

Cu toată admirația, cam hiperbolică și cam naivă, pe care i-o arată Victor Hugo, nici David d'Angers nu poate trece drept adevăratul și cel mai reprezentativ tip al sculpturii romantice. Acesta trebuie căutat printre artiștii următori: Auguste Préalut, Fr. Rude și Antoine Barye. Dintre toți, cel care răspunde însă mai bine concepției pe care ne-o facem, noi cei de azi, despre un sculptor romantic, este Préalut. Ceilalți doi, mai însemnați decât acesta, mai inspirați, de sigur, mai buni executanți, produc o artă mai complexă, mai nuanțată, care cu greu ar putea intra într'o categorie prea definită. Dintre acești trei, Préalut nu

e cel mai în vârstă, dar e cel mai îndrăzneț și mai precoce, cel mai militant pentru ideile lui, în public și în cercul artiștilor din vremea sa.

Trăește dela 1808 până la 1879 și ocupă cu activitatea sa cea mai mare parte din prima jumătate a secolului și ceva din jumătatea a doua. Din această pricină, ultima parte a carierei sale aparține unor vremuri când disputa dintre clasici și romantici se potolise, când alte tendințe rețin atenția publicului. El își duce viața, printre cei după 1860, ca un fel de supraviețuitor al unei epoci mult mai vechi, deși foarte venerabilă.

Préault avea un fizic straniu. S'ar părea, zic contemporanii săi, că este ieșit dintr'o poveste de Hoffmann (Hoffmann, autorul german romantic, cunoscut pentru tipurile bizare ce a creat și pentru atmos-



Fig. 192. — David d'Angers : Victor Hugo. Fig. 193. — David d'Angers : Goethe

fera de mister din jurul personagiilor sale). Era puternic, cu ceva diform în înfățișarea sa, dar puternic numai dela brâu în sus, fiindcă picioarele îi sunt subțiri. E cu părul roșu și cu ochii sașii. În trupul acesta, amintind până la oarecare punct de anume tipuri create de Victor Hugo, trăește o inteligență vie, pătrunzătoare, caustică. Câteva din cuvintele cele mai spirituale și mai înșepătoare care s'au spus de artiștii romantici din această epocă sunt inventate de Préault. Așa, despre un camarad care voia să fie clasic ca cei din Atena, el spunea: „Il part tous les jours pour Athènes, et il n'arrive qu'à la rue de Breda“.

Era muncitor, tenace, curajos, așa încât, cu toate insuccesele, nu-și pierdea încrederea în puterea sa creatoare. Vorbăreț, plin de fantezie, de multe ori era numai povestitor al subiectelor statuilor, pe

care nu ajunsese să le înfăptuiască. Primele lui lucrări au o tendință umanitar-socialistă și se intitulează: la Famine, la Misère, les Parias. Aceste opere și altele multe, el le concepe în așa fel și le dă astfel de proporții, încât îți fac impresia că sunt fragmente din ceva mult mai important și de proporții monumentale. Caracterul de „fragment“ pe care îl întâlnim în multe din lucrările sale, este încă o trăsătură romantică. Așa ne va apare una din sculpturile lui, pe care o vom analiza în curând, și care se cheamă la Tuerie. E un basso-relief. (Fig. 197). Asupra importanței acestei forme în arta romantică vom avea ocazia să mai revenim în cursul capitolului. Clasicii, nici ei nu disprețuiesc basso-relieful sau relieful mai înalt. Sunt genuri de sculptură, care se asociază obicinuic cu arhitectura și formează o decorație,



Fig. 194. — David d'Angers:
Alfred de Musset.



Fig. 195. — David d'Angers:
M-me Desbordes-Valmore.

fie la soclul unei statui mai mari, fie o podoabă incastată în zid. La clasici însă genul acesta este mult mai rar; el este mult mai frecvent la romantici. În plus, la romantici el capătă un caracter pitoresc în înfățișare, adică cu multe contraste de umbre și de lumini, provenite din faptul că personajii sunt în mișcare, că vestimintele lor flutură, cu ceva care apropie forma aceasta de romantism, de arta barocă

De altfel, e bine să o spunem de pe acum, de multe ori sentimentul unui artist romantic nu e deosebit de sentimentul unui artist baroc. Prin gruparea personajilor, prin compoziție, prin aceste jocuri de umbră și lumină, la artiștii mediocri, ia chiar aspectul unei vignete romantice, adică a unei ilustrații de carte. E bine să nu uităm acestea. Defectul în care cad artiștii romantici fără prea mult talent, este tocmai că ei confundă genurile, că dau unei opere de artă, care trebuie oarecum să aibă un caracter mai solemn, cum este o statuie sau un tablou istoric, un caracter mai frivol, mai superficial, de litografie sau de vigneta de carte; ei merg uneori așa de departe, încât atunci când

au de executat un monument în amintirea unui pictor important, Géricault, de pildă, ei copiază tablouri de ale lui și le fixează în marmoră sau în bronz pe soclul monumentului. Cazul s'a întâmplat adevărat cu un sculptor, Etex. Același lucru revine cu David d'Angers, însărcinat cu un monument în amintirea lui Poussin. Tot David d'Angers — și de data aceasta avem un exemplu hotărâtor de confuzie cu vignetele romantice de care vorbeam — într'un monument în amintirea lui Fénelon, face ceva și mai ridicul. Se pare că Fénelon, între alte fapte bune ce săvârșise, adusese acasă, unei familii sărace, o vacă ce se rătă-

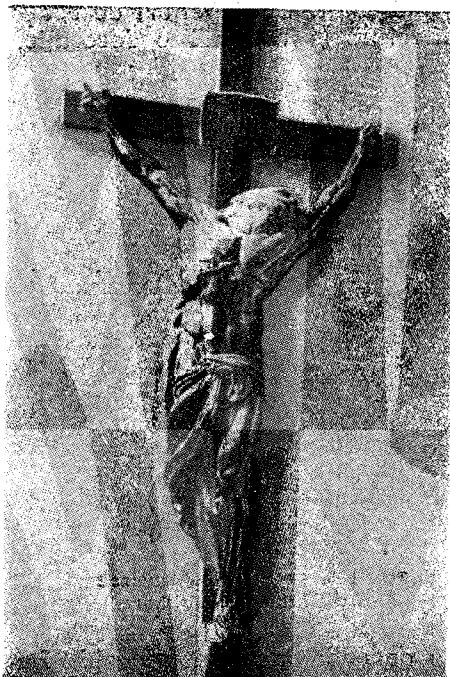


Fig. 196. — Préault : Christ pe Cruce

cise. Acest lucru, oricât de însemnat ar fi fost pentru imaginația oamenilor de rând, ne apare ca un detaliu vulgar, când e vorba de viața acestui mare scriitor. Totuși, el e prins într'un relief, fixat pentru eternitate în bronz sau în marmoră.

Préault execută și o serie de monumente funerare. Mă opresc puțin asupra acestui gen, fiindcă el este reprezentat și la cimitirul Bellu, dela noi. Cineva din familia Romanescu din Craiova a comandat lui Préault, spre sfârșitul vieții acestuia, statua unei femei moartă tânără, care aparținea acestei familii. Este de sigur ceea ce este mai important ca sculptură în acest cimitir. Reprezintă, în mărime naturală, pe femeia moartă, în marmoră, cu un basoreliev, poate partea cea mai mișcătoare și mai prețioasă din monument. Este în bronz, și reprezintă Durerea: O femeie care-și acoperă fața cu mânele, plângând. De altfel, în aceste mici lucrări, cu subiect patetic, Préault este poate mai mare decât oricând. Totuși, asistăm adesea parcă

la ceva fragmentar și sacadat în cariera lui.

Nu tot astfel este cazul cu Rude, care ocupă un loc și mai eminent în secolul al XIX-lea și care a lăsat câteva din operele cu care pe drept se mândrește Franța. Nu putem vorbi de el ca de un romantic pur; nota spectaculară, teatrală a romantismului îi lipsește. Arta lui este însă atât de puternică, de un sentiment atât de avântat, încât fără voia lui — care se declarase un clasic — trebuie să-l înglobăm în grupul romanticilor. O facem cu atât mai mult cu cât caracterul esențial al doctrinei sale este realismul și noi știm că, în această epocă, la romantici găsim mai des decât la clasici nevoia de întoarcere la realitate și natură. Tot ce face are la bază o concepție

monumentală, fără bizareriile lui Préalut și mai ales fără intențiile acestuia de propagandă umanitară.

Rude este mai în vârstă decât Préalut, fiindcă se născuse în 1784, a Dijon, în Burgundia. La Dijon și'n toată această regiune întâlnim o



Fig. 197. — Préalut : *La Tuerie* (Chartres).

populație care se remarcă, în decursul întregii istorii a Franței, atât prin darurile ei artistice, cât și prin însușiri de energie, de perseve



Fig. 198. — Préalut : *Ofelia*.

rență, de patriotism inflăcărat și conștient. La Rude aflăm toate aceste caractere, mai ales energia, și o mare putere de sentiment. El mă găsisse la Dijon ceva, care pentru un sculptor începător constituia o splendidă lecție: vechea și strălucita tradiție a sculpturii medievale și din vremea Renașterii, produsă în această regiune. Ea se păstra în pa-

latul ducilor Burgundiei și în biserci. Aici se afla, între altele, opera strălucită a lui Claes Sluter, marele sculptor al secolului al XV-lea.

Rude este fiul unui fierar, aparține adică unei familii foarte modeste. La început, el intră ca ucenic în atelierul părintelui său, care însă își dă seama că tânărul are calități vizibile ca să devină un artist și-i dă voie să urmeze cursurile de seară ale Academiei, pe atunci condusă de un eminent artist, excelent pedagog mai ales, Des Vosges, cel care ajutase și pe Prud'hon să se desvolte, înainte de a veni la Paris.

Rude plecă și el la Paris, în 1807. Avea 23 de ani. Aici, în capitală, el studiază și profită, încât la 1812 este clasat primul la concursul pentru premiul Romei. Nu poate însă pleca anul acela, nici anul următor. Intre acestea, Na poleon este răsturnat și asistăm în Franța la Restaurație. Rude era însă un convins bonapartist și un militant în această direcție, din care cauză e nevoit să se exileze la Bruxelles, unde se găsea, în aceleași condiții, și Louis David. Tânărul Rude și cu bătrânul maestru se cunosc și se iubesc. Rude manifesta aceleași convingeri politice și, în această vreme, chiar aceleași convingeri artistice.

În această fază a activității sale el este destul de productiv, însă de lucruri fără multă importanță. Sunt mai ales



Fig. 199. — *Préault*: Delacroix. (Luovru).

sculpturi decorative, pentru unele clădiri din Bruxelles și din împrejurimi. Tot ce execută atunci se poate considera ca ieșit din convingeri clasice.

Dar și clasicismul său, ca și cel al multora care se mai declară încă clasici, dar care au suferit influențele marmorelor lui Elgin sau a celor descoperite în săpăturile din Grecia, se influențează de romantism către 1830 și după această dată. Rude venise din Bruxelles înapoi la Paris în 1827, în etate de 43 de ani. Mai tot ce executase până la această vârstă n'a ajuns până la noi. Propriu zis, el face la Paris un debut destul de tardiv. Dar și în această vreme, el se considera tot un clasic, deși temperamentul său pasionat și metoda sa realistă îl deosebesc de ceilalți clasici, contemporanii săi. Ce dovadă mai convingătoare despre clasicismul lui îndoelnic, decât ura adâncă ce purta lui Pradier, acesta cu adevărat reprezentantul cel mai de seamă de atunci al clasicismului în sculptură?

Acest amestec de clasicism și romantism e o trăsătură extrem de interesantă în manifestările lui Rude; o găsim și la pictorul Chas-sériaux, cum am văzut.

Rude expune la Salon în mai multe rânduri. Producția sa capitală este așa numitul cântec al Marsiliezei, care decorează Arcul de triumf al Stelei. Arcul fusese ridicat în cinstea victoriilor lui Napoleon, după cum știm. Pentru decorarea lui, Thiers — pe care l-am întâlnit protejând și pe Delacroix, la începutul carierei acestuia — cere lui Rude să facă patru proiecte, pentru cele patru fețe ale celor două picioare ale arcului. Rude execută machetele. Thiers, om de gust, spirit îndrăzneț și clar văzător, ar fi dorit să-i dea întreaga comandă, dar n'a fost posibil. Rude a primit comanda numai a unui singur grup, iar celelalte trei au fost împărțite spre execuție altor trei artiști. Dar pentru orice om de gust acest arc de triumf este mai ales opera lui Rude. Nimeni nu se uită cu atenție la celelalte sculpturi, care decorează monumentul.

Aici, înclinările lui romantice triumfă, fiindcă era vorba de Napoleon, pe care-l iubea cu toată pasiunea, și fiindcă sentimentul care-l animă este mai puternic decât toate regulile pe care și le impusese până atunci.

Tot atât de romantic este Rude într'un alt monument, funerar oarecum, un cenotaf, pe care un ofițer al lui Napoleon îl ridică în cinstea marelui Împărat într'o proprietate a sa, de lângă Dijon.

În sfârșit, o a treia operă, care iarăși poartă semnele romantismului, este monumentul funerar al lui Godefroy Cavaignac. Ea reprezintă pe defunct, după tradiția Evului Mediu, gol și „gisant“.

Și acum, să trecem în revizită câteva opere.

În Christos pe Cruce, Préault caută mai ales să pună în relief latura umană, pe cel ce suferă, în Mântuitorul. De altminteri, nota de inspirație creștină este profund romantică, după cum știm. Însă felul după cum este conceput acest Christ, n'a plăcut celor care-l comandaseră. În cele din urmă artistul se adresează episcopului de care ținea biserica pentru care primise comanda și-i scrie o scrisoare în stilul lui bombastic, spunând că dacă nu primesc pe Christos pe cruce, nu-i mai rămâne decât să se facă mahomedan. (Fig. 196).

La Tuerie, este opera la care făceam aluzie când spuneam că ceea ce izbește în arta acestui romantic prin excelență, care e Préault, este pe de o parte o intensitate febrilă a sentimentului, pe de alta

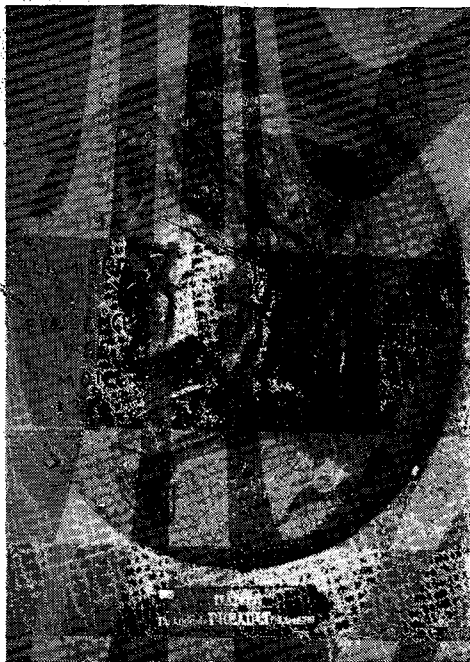


Fig. 200. — Préault: Dante.
(Luvru)

mpresia de fragment. El vrea să evidențieze aspectul de cruzime de-mentă și inutilă a războiului. Pentru aceasta imaginează compoziția din figura 197. Oricine își poate închipui că ea se prelungește la dreapta și la stânga, în sus și'n jos, fără nici o greutate. Alături de această scenă ar putea exista nenumărate altele, asemănătoare. Fiecare din personaje este desenat în așa fel, încât trăsăturile feței, în paroxi- mul furiei, apar aproape caricaturale. Negrul din stânga, pare în luptă cu femeea care ocupă partea centrală. O altă femeie, e trasă de păr de o mână care nu se știe cui aparține. Ea ține în brațe un copil. În dreapta, un colos greu rănit își dă sufletul. Altul, deasupra lui, e strâns



—Fig. 201— Rude - Pescar Napolitan (Luvru)

sunt mult mai realiste, mai asemănătoare și, de multe ori, — cum e cazul în aceste portrete — se simte o mână energică și nervoasă ce frământă pământul (Fig. 199 și fig. 200).

Pescarul Napolitan, de Rude, este o statuie fermecătoare. Ea prezintă pe un tânăr pescar jucându-se cu o broască țestoasă. Tot ce se poate închipui mai grațios în adolescență, mai sglobiu și mai fără grije, a fost concentrat pe figura și în înfățișarea acestei admirabile sculpturi (Fig. 201).

Rude imaginează, pentru arcul de triumf al Stelei, Patria în primejdie, chemându-și la luptă copiii. Acest grup celebru în lumea în-

de gât de o mână, a unui luptător nevăzut. O singură figură își păstrează calmul: războinicul în armură. El constituie criteriul, cu care comparăm pe ceilalți, pentru ca să ne dăm seama de paroxismul sentimentului lor. Relieful se găsește la Chartres și trece drept una din sculpturile romantice cele mai caracteristice.

Tot de Préault, o foarte frumoasă Ofelia. Shakespeare furniza adesea teme ale artiștilor romantici. Innece-tă, la marginea apei, printre trestii și plante acvatice, tânăra față este încovoiată ca un arc (Fig. 198).

Préault ne-a dat și câteva foarte reușite medalioane. Când am vorbit de David d'Angers, am arătat importanța acestei forme de artă în lumea romanticilor. Préault n'are ideile precon-cepute ale confratelui său. De aceea medalioanele sale

treagă se mai numește și le Chant de la Marseillaise. Partea de jos ne amintește trofeele care se găseau pe monumentele romane de caracter militar, toată într'un stil admirabil. Se remarcă mai ales grupul din mijloc: un războinic mai în vârstă, care ia sub protecția sa pe un tâ-



Fig. 202. — Rude: Marseleza (Arcul de triumf).

năr voluntar. (Fig. 202). Iar deasupra, Patria, strigând din toate puterile, și chemând la arme pe toți fiii săi. Se pare că pentru figura aceasta extraordinară i-a pozat soția și că în momentul în care el execută în pământ schița după care să sape mai târziu marmora, îi striga tot timpul: „sbiară, sbiără mai tare“, pentru ca să prindă cu adevărat, și expresia feței, și substratul psihologic al cuiva care urlă chemând în ajutor. (Fig. 203).

O altă lucrare semnificativă, deși poate cam bizară, este Napoleon deșteptându-se la nemurire. Împăratul e mort și se odihnește pe o stâncă. La picioarele lui se găsește vulturul, emblema puterii sale. E acoperit cu mantaua, ca de un lițoliu, și încoronat cu lauri. Se deșteaptă. Are încă figura lui de mort, dar la un strigăt, de undeva, se ridică. Se simte sub mantia care-l acoperă mișcarea membrilor. Totul apare ca o viziune de pe lumea cealaltă. (Fig. 204).



Fig. 203 — Rude: Studiu pentru figura ce planează. (Luvru).

În sfârșit, ultima statuie la care ne vom opri, este cea dela mormântul lui Cavaignac. Mortul este arătat, după buna tradiție a monumentelor funerare din Evul Mediu, înfășurat în giulgiu și întins deasupra mormântului. Este poate, alături de Marsilieza, lucrarea cea mai impresionantă a lui Rude și una din bunele opere plastice din secolul al XIX-lea (Fig. 205).

Pentru mai toți sculptorii de care ne-am ocupat omul, trupul lui, acțiunile lui, constituiau centrul preocupărilor lor artistice. În jurul

lui se concentră anchetele de tot soiul, spre a-l cunoaște, pentru prezentarea lui se pregătiseră, fie că e vorba de o lucrare în piatră, fie că e vorba de una în bronz. Dela o vreme însă această unică temă de inspirație nu-i mai satisface.

Printre cei preocupați de realitate, de redarea a tot ce există viu în univers, se simte nevoia unei lărgiri a cercului motivelor dela care



Fig. 204. — Rude: *Napoleon deșteptându-se la nemurire.* (Dijon).

porneau. Și ce subiect mai nou, mai pasionant pentru cine era în curent cu manifestările romanticilor, decât animalul exotic, fiara deșertului și a junglei? Delacroix și câțiva alții se opriseră asupra ei, în tablourile, ca și în gravurile lor. Géricault se entuziasmase pentru cal, nu mai puțin decât același Delacroix, în grajd, înhamat la căruță sau liber, aproape un animal sălbatec. Sculptorii cred că e rândul lor să găsească un echivalent plastic al atâtor scene admirabile.



O împrejurare particulară, mai de grabă de ordin politic, favorizează și ea interesul Francezului pentru animal: este anglomaniia care domnește în timpul lui Louis Philippe. În adevăr, după războaiele lui Napoleon, după căderea acestui colos, cădere la care Anglia contribuise în cea mai mare măsură, primejdia unei dominații franceze în Europa fiind înlăturată, cei de dincolo de Canalul Mânei își aduc aminte de climatul dulce, de pozițiile minunate, de viața plăcută ce puteau duce în Franța și se grăbesc să treacă apa. Ei aduc cu ei, pe lângă o serie de obiceiuri curioase, ce nu prind la Francezi, o dragoste pentru animal care, ea, impresionează pe continentali. Acest interes simpatice pentru „frații noștri inferiori”, cum au fost numiți de cei care-i iubesc, s'a răspândit repede. El vine să întărească dorința sculptorilor de a reurge la teme luate din viața animalelor pentru operele lor.

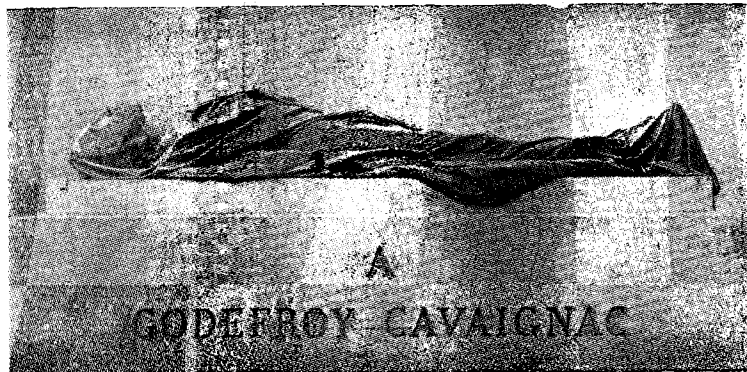


Fig. 205. — Rude: Monumentul funerar al lui Cavaignac.
(Cimitirul Montmartre).

Dar, toate aceste împrejurări n'ar fi dus decât la câteva sculpturi fără mare însemnătate, dacă curentul acesta nu și-ar fi găsit un interpret genial, pe Antoine Barye, cel mai mare sculptor de animale ce a fost vre-o dată, cu excepția vechilor Asirieni. Barye (1796—1875), spre deosebire de mulți alți contemporani, nu trece prin școli înalte, nu obține le Prix de Rome. E nevoit să se formeze singur sau în ateliere de orfevrărie. Detaliu demn de reținut, căci el ne explică anume particularități din tehnica artistului, între altele chipul în care el evocă blana și părul animalelor.

Se poate spune că producția lui, cea plastică și cea picturală (căci el a fost și un remarcabil pictor) este ieșită din trei porniri deosebite, care se combăteau una pe alta și numai rare ori ajungeau la echilibru: 1) o admirație sinceră pentru arta veche; 2) o dragoste largă și cuprinzătoare, pentru toate formele din natură, împreună cu un sens acut al realității; 3) o pornire romantică pentru expresia violentă, impetuoasă, spre tot ce reclamă o cheltuială de energie formidabilă; și ce cheltuială de energie mai formidabilă, decât acțiunea

fiarelor, atunci când se atacă între ele, când se apără, când își caută prada?

Se formează observând și studiind. Informațiile sale sunt de două categorii: unele, din cărți; altele, din supravegherea directă a animalului, în singurul loc unde el era vizibil, în grădina zoologică. Opera lui Buffon, celebrul naturalist, îl documentează asupra multor obiceiuri ale celor sălbatice. În Jardin des Plantes vede însă fiara vie, captivă



Fig. 206. — Barye: Centaur și Lăpt (Livru).

ce e drept, dar încă minunată prin forma, prin mișcările ei, uitându-și din când în când de gratiile ce-i răpesc libertatea, infuriindu-se, răgind, aruncându-se dela un colț la altul al cușcei, într'un salt impetuos.

Dar, deși petrecea zile întregi în Jardin des Plantes, unde se găseau închise aproape toate speciile pământului, observația numai pe viu nu-i ajunge. Ori de câte ori un leu, un tigru sau alt animal murea, el era acolo: îl desena, îl întorcea pe o parte sau pe cealaltă, cu pielea pe el sau jupuit de piele, ca să-i cunoască anatomia până în cele mai mici amănunte. Uneori el face chiar mulaje, după o parte sau

alta a lui. Așa ajunge să cunoască ca nimeni altul tot ce era necesar să știe pentru o redare perfectă a trupului oricărui animal.

Inarmat cu o serie de cunoștințe pe care nimeni nu le poseda în



Fig. 207. — Barye: *Leul și șarpele* (Luvru)

asemenea grad, el își formează un stil. Stilul acesta este clasic, într'un fel, pentru că la bază posedă simplificarea realității, cu accen-



Fig. 208. — Barye: *Jăștar devorând un iepure.*

tuarea trăsăturilor dominante. Barye consideră mai întâiu individul singuratic. Din lista observațiilor efectuate el elimină tot ce nu contribuie ca să evoce ideea de tip, cu caracterele dominante ale acestuia.

În sfârșit, el accentuează acele însușiri, care scot în relief rasa și temperamentul. Din această pricină statuile sale vor da de multe ori impresia că animalele au fost jupuite de piele, atât de reliefați sunt mușchii. Spre a sugera suprafața statuei, părul și blana, el își crează fel de fel de instrumente speciale, unele cu dinți ca de pieptene, care să lase în pământul moale urme ca firele de păr. Tot în ce privește execuția el mai pornește încă dela ideea că nu exteriorul unei opere, oricât de desăvârșit ar fi, contează mai mult, ci, din contră, impresia că dedesuptul a ceace se vede există un sistem muscular teribil, care acționează ca niște resorturi puternice și exacte, ce se destind și se încordează, proiectând masa animalului la distanțe enorme.

Primele sale opere, care produc senzație printre cunoscători, sunt un tigru și un crocodil, apoi un leu și un șarpe. Ele sunt urmate de



Fig. 209. — Barye: Panteră și cerb.

multe altele, toate minunate prin știința prodigioasă a celui ce le executase. Alte ori însă îi place să facă incursii în domeniul clasic, ori să combine ambele tendințe în grupe, în care apar ființe jumătate om și jumătate animal: Centauri și Lapiți, Teseu și Minotaurul, etc. Aici cunoștințele lui anatomice și preciziunea formei, — trăsăturile fundamentale ale stilului lui — ajutate de un desen impecabil, se îmbină în chip fericit.

Sigur pe viziunea și execuția lui, el pornește în genere de la un model mic, pe care-l mărește apoi la proporțiile la care i se cere. Metoda aceasta nu este cea obicinuită. Cei mai mulți sculptori procedează invers, adică micșorează, dacă e nevoie, o machetă la dimensiunile normale. Acest fel de a proceda necesită însă întrebuintarea unei carcase interioară, care să susțină statua sau grupul. Barye consideră că acel schelet, dacă-l putem numi astfel, îl încurcă. Îi place să fie liber să introducă în curs de execuție orice modificare și s'ar părea necesară.

În plus, acele mici modele, atât de vii, erau turnate în bronz și atrăgeau mult mai mult pe amator, decât sculpturile mari, costisitoare și greu de deplasat.

Printre lucrările sale vom reține pe cele mai cunoscute. Evident, nu ne vom opri la cele pur clasice, care nu-l reprezintă. Totuși Centaurul și Lapitul formează un grup important (Fig. 206). În Lapit el și-a satisfăcut nevoia de a construi un admirabil corp de atlet, aproape după canonul clasic; în centaur rezidă însă viața sălbatică a animalului, vigoarea și eleganța calului, agilitatea lui, sub pielea cu părul mărunț și catifelat.

Dar, adevăratul Barye trebuie căutat acolo unde forța și adresa unei fiare, în mișcări impetuoase și de o precizie ne-mai pomenită, o



Fig. 210. — Barye: *Lions près de leur antre* (Luvru).

pun în fața unei forțe și unei adrese egale, sau în fața unei prade de mult poftite: Panteră și Cerb, Jaguar devorând un iepure. Leul și Șarpele ne interesează, căci aici, în această primă operă expusă în public, se văd pentru prima dată însușirile minunate ale acestui mare animalier. Două forțe egale, însă în contrast: leul, nobil, mândru, înfiorător; celălalt desgustător ca formă, moale, însă capabil să producă moartea prin mușcătura lui. În gestul de mânie al primului, care încearcă să-l strivească cu laba pe cel de al doilea, este parcă dispreț. Încă de atunci execuția era magistrală (Fig. 207). În celelalte, victima nevinovată este atât de pasivă, încât fără voie ea ne face milă. Suplețea și forța panterei și a jaguarului, splendid redată, apar aproape inutile față de niște ființe care nu pot opune nici o rezistență. Dar și aici execuția, poate obținută cu acele instrumente de care vorbeam, este impecabilă. (Fig. 208 și Fig. 209).

Barye este încă un admirabil pictor. El nu renunță pentru aceasta la subiectele care-l preocupau în așa înalt grad, în sculptură, ci își alege teme tot din lumea animalelor din pustiri. Romantismul său, de data aceasta, este mai vizibil, în acele decoruri misterioase, în care se zărește coloritul tropicelor, cu cerul greu și brăzdat de nori de aramă (Fig. 210).

N'aș vrea să termin acest capitol fără a menționa terribile caricaturi ale lui Daumier, lucrate se pare de multe ori în timpul sedintelor parlamentului francez. Dintr'un colț, de unde putea vedea ce se petrece în sală, marele artist privea la unul sau la altul, în timp ce mâinele-i modelau ceara sau pământul, ori chiar miezul de pâine. Intors acasă, seara, păpușa grotescă efectuată în dupăamiaza zilei era desenată la lumina lămpii, pentru a se obține anumite efecte puternice, iar desenul trimis la litografiat. Iar rezuțatul acestor continue transpoziții, sunt acele sângeroase șarje, până astăzi considerate ca niște capodopere ale genului (Fig. 211).



Fig. 211. — Daumier: Jacques Lefebvre (Col. part).

Duelul clasic-romantic în restul Europei

Belgia, Țările Scandinave și Rusia sub influența lui David.

În capitolele consacrate picturii franceze am studiat în primul rând pe Louis David, pe discipolii săi francezi, și pe rivalii acestora, adică pe Romantici. Am putut astfel constata puterea unei convingeri și efectul unei personalități energice asupra formației și pregătirii tehnice a unei întregi grupări de pictori. Școala imperială, deși compusă din artiști cu însușiri excepționale, nu poate rezista doctrinei și îndrumărilor pe care le impune capul și conducătorul ei.

Am mai aflat, cu această ocazie, că urmele lăsate de educație asupra acestor firi sunt uneori așa de puternice, încât ele vin în contradicție cu temperamentul artiștilor și-l înăbușe. Din această nepotrivire se nasc chiar conflicte și lupte interioare, cum este cea care se termină, în chip tragic, prin moartea lui Gros. Dar, învățătura lui David

influența personalității lui tiranice, nu se opresc la hotarele Franței. El își formează elevi credincioși și admirativi în cel puțin doua alte centre, care vor juca un rol însemnat în pictura dela începutul secolului: în Belgia și în țările Scandinave, în deosebi în Danemarca. Că el are discipoli la Bruxelles nu este de mirare. Știm că la Restaurația Bourbonilor, în 1815, vechiul revoluționar, „regicidul“, care votase decapitarea lui Ludovic al XVI-lea, admiratorul fidel al lui Napoleon, fusese exilat. El își alege ca reședință tocmai orașul vecin cu Parisul, unde vine precedat de un imens prestigiu, nu numai ca artist,

dar și ca om, de vreme ce apărea ca o victimă, un proscris persecutat de guvernul francez. De aici marea dragoste de care se bucură, admirația fără restricții a unei întregi categorii de artiști.

E natural să ne punem întrebarea: Ce găsea David la Bruxelles, în 1815? Evident, o tradiție flamandă, care-și avea temeiul în secolul al XVII-lea, continuată încă în secolul al XVIII-lea, atunci însă într'o relativă decadentă. Dar care perioadă n'ar fi părut „decadentă“, comparată cu cea în care produsese opera lor strălucită artiști ca Rubens, ca van Dyck, ca Jordaens? Mai întâlnea amintirea încă vie a marilor primitivi dela sfârșitul secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea. Față de reprezentanții curentului flamand național, susținut de o așa de prestigioasă amintire, curent care avea multe puncte comune tocmai cu acele grupări contra cărora se ridicase David, adică cu preromanticii, se



Fig. 212, — Navez: Portret de femeie.
(Col. part.)

formează atunci reacțiunea unui mănunchiu de pictori, animați de un alt ideal. Ei se strâng în jurul acestuia și-i împărtășesc ideile. Șeful lor este François Navez (1789—1869), artist format de ilustrul șef al clasicilor, nu în timpul șederii acestuia în Bruxelles, ci mai înainte, la Paris, deci anterior exilului. Navez se adăpase astfel la teoriile lui David în materie estetică, pe când acesta era încă puternic, profesor și șef de atelier în capitala Franței.

Navez, ca mulți alți clasici, se consideră obligat să-și completeze educația printr'o ședere la Roma. Era urmarea logică și naturală a felului său de a înțelege arta, deci formația unui pictor. În orașul etern el găsește un mediu care-l menține în aceeași stare de spirit, în aceeași tensiune am putea spune, pe care-o cunoscuse la Paris, și se lasă

duș în spre școala arheologică clasică, care avea atunci la Roma atâtea aderenți.

Navez e mai ales un portretist. Din acest punct de vedere și din câteva altele, el se aseamănă cu un alt ilustru elev al lui David, și el prin excelență un portretist, cu Ingres. Vor exista însă și deosebiri între Francez și Belgian, deosebiri care trebuiesc puse pe socoteala diferenței de temperament între cele două nații, cărora ei aparțineau, chiar atunci când Belgianul e de origine latină, adică e un Valon cum era cazul cu Navez, dar și pe socoteala educației deosebite. El posedă,



Fig. 213. — Navez : Familia Hemptine (Bruxelles).

cum am spus, calitățile indispensabile unui remarcabil portretist. Are acel dar de a pătrunde și de a analiza o fizionomie, de a extrage din trăsăturile complicate ale unei figuri omenești pe cele care sunt simptomatice și care, odată prinse, produc iluzia asemănării. El e dotat cu privirea incisivă și cu darul destul de rar, — deși portrețiști există destul pe lume, — de a citi în sufletul modelelor sale.

Dar, să nu uităm, cât de cu grijă evita — mai mult încă, — de ce expresii puternice se servise David, când condamna tendința de a concepe sensual o pictură. Navez era însă un Belgian și un temperament sensibil la aspectul voluptuos al unui tablou. Așa încât, în portretele sale îl vom vedea adesea părăsind teoriile lui David, oricâtă

admirație avea pentru maestrul său, și lăsându-se dus de atracția momentană a unei persoane, al cărui portret era obligat să facă.

Dar și David, după cum am văzut, de multe ori lăsa la o parte teoriile și ne prezenta figuri, cum erau cele ale D-nei Récamier sau ale D-rei Sériziat, în care, evident, simțim mult mai multă plăcere, o atracție involuntară pentru modelele ce-i stau înaintea, decât ar fi dorit să mărturisească acest pictor sever și doctrinar. Pe de altă parte, Navez, în calitate de flamand, nu e nesimțitor nici la o culoare caldă, la luciul unei stofe de mătase, la aspectul plăcut la pipăit al unui covor, tot lucruri indiferente lui David, cel puțin în teorie.



Fig. 214. — Eckersberg:
Portretul Artistului.

Navez formează la rândul lui elevi. (Câțiva dintre cei mai cunoscuți pictori din generația următoare trec prin atelierul lui). Amintirea școlii clasice, așa cum o concepea David, se întinde deci pe o perioadă destul de lungă în Țările de Jos.

Departate de Belgia, într'un alt centru artistic, în țările nordice, și anume în Danemarca, un alt discipol direct al Francezului, ocupă o situație similară. Christofor Eckersberg (1783—1863) e considerat de mulți ca adevăratul întemeietor al școlii daneze de pictură, deși în Danemarca existaseră pictori, înainte de apariția sa. Aceștia sunt însă în raport așa de direct cu unii artiști francezi, călători în această regiune, încât prin caracterul, prin însușirile operei lor ei țin tot atât de școala franceză ca și de școala daneză propriu zisă.

Prin Eckersberg teoriile lui David pătrund deci în Nordul Europei. Faptul că acolo se perindase, înaintea lui, mulți artiști călători, sculptori, desenatori, arhitecți și pictori, are ca urmare constituirea destul de rapidă a unui mediu favorabil pentru răspândirea ideilor, al căror reprezentant se considera Eckersberg însuși. Și la el contactul cu școala franceză clasică este completat cu un studiu la Roma, timp destul de îndelungat. Acolo Eckersberg avusese ocazia să-și fortifice convingerile sale clasice, fiindcă cunoscuse de aproape pe celebrul sculptor, și el danez de origine, pe Thorvaldsen. Thorvaldsen era cam din aceeași generație, dar ceva mai în vârstă decât Eckersberg. La Roma, sculptorul se familiarizase cu teoriile lui Winckelmann, pe care le admira peste măsură, teorii care, după cum am spus, își găsiseră aplicație în opera unui alt mare sculptor italian, de renume european.

nă, în cea a lui Canova. Canova și Thorvaldsen sunt prin excelență realizatorii teoriilor clasice în plastică și idoli amatorilor vremii.

Eckersberg atras de gloria compatriotului său, îi caută prietenia, și astfel, ca o urmare a acestor raporturi, în care intrau și dragostea, și admirația, el e întărit în teoriile sale clasice, pe care, la rândul său, le duce mai departe în Danemarca și le răspândește printr'o serie de elevi. Și el, ca și Thorvaldsen sunt niște produse a ceea ce Focillon numește „Renașterea arheologică“.

Este de observat însă, în cazul lui Eckersberg, mai mult încă decât în cel al lui Navez, că temperamentul, firea sa, joacă un rol mai vizibil în aspectul pe care-l vor lua operele sale. Eroi cei frumos proporționați ai lui David: Paris și Leonidas, ce păreau mulați după statuile greco-romane, grațioși, cu membrele fine și bine proporționate, cu încheieturi aristocratice, eleganți ca niște dansatori, cu pielea moale și albă, cu chipuri blajine, la Eckersberg vor lua un aspect mai adevărat, mai comun, mai rebarbativ, am zice aproape mai ordinar. Cu toate convingerile sale teoretice, el nu se putea împiedica de a privi în jurul său, de a vedea omenirea așa cum este. În momentul acela el își dă seama de aspectul real al contemporanilor și, cu sau fără voia sa, îl exprimă în operele sale. Pe de altă parte, lumea de eroi, de semi-zei, în care se complăcea David, este mult prea abstractă, prea înaltă și poate prea factice pentru Eckersberg. El își alege modelele dintr'un mediu mai familiar, mai burghez, cu particularitățile, adesea neplăcute, din orice figură umană, așa cum făcuse și David uneori, în les Dames de Gand, de pildă.

Ca toți nordicii, Eckersberg e sensibil la căldura vieții de familie, la lumina, la atmosfera tihnită a unui interior. De multe ori portretele sale sunt văzute în chiar mediul în care trăesc ființele pe care și le alege de model. Aceste calități el le transmite mai departe elevilor care, la rândul lor, le exagerează poate tocmai în direcția ce se potrivea mai mult cu temperamentul lor nordic și puțin cam burghez. Așa este cazul lui Christen Købke, (1810—1848). Købke, ca și Eckersberg uneori, își uită de teorii și se lasă atras de pământul natal, de aspectul așa de monoton, dar așa de calmant și reconfortant al Danemarcei. El încearcă să-l redea în tablourile sale: copacii, lacurile, gofurile, câmpia, atmosfera calmă, cerul transparent sau acoperit de o

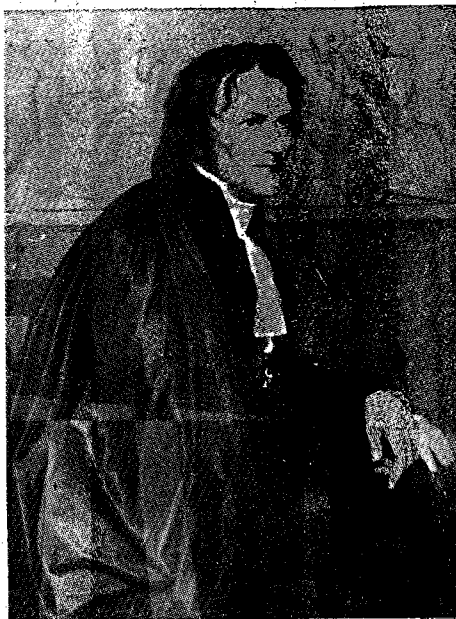


Fig. 215. — Eckersberg: Thorvaldsen.
(Glyptoteca, Copenhaga)

boare fină, constituiesc principalele teme ale tablourilor lui. Peisaje în care se pornește dela „impresie“, tonalități clare și plăcute, opere de mici dimensiuni, care vor orna interioare modeste: suntem departe și de emfaza, și de coloritul, și de proporțiile unui tablou clasic.

Influența lui David era așa de mult în spiritul vremii, încât ea se întinde mai departe decât țările scandinave, trece de Norvegia și de Suedia, ajunge până în Rusia. Oricâtă contradicție ar fi existat între arta rusească pornită dela cu totul alte tradiții, între spiritul unui popor imens dar puțin cultivat, deci puțin apt să primească teoriile plămădite la Roma și la Paris, adică într'un cu totul alt mediu, ele au un ecou până și în imperiul Țarilor. Acest ecou nu vine direct din Franța: Rusia absolutistă are oroare de Franța republicană mai întâi,



Fig. 216. — *Eckersberg: Familia Nathanson.*
(Muzeul din Copenhaga)

de Franța lui Napoleon mai în urmă, și chiar de Franța Restaurației, în care mai rămăseseră atâtea focare unde se debăteau idei cu totul contrare celor care aveau curs la PETERSBURG, idei considerate ca extrem de subversive. De aceea Rușii, cei ce sunt educați în sens clasic, se formează mai ales la Roma. Acest oraș ajunge la începutul secolului, cum fusese de altfel și la sfârșitul secolului trecut, un loc de întâlnire al tuturor oamenilor bogați și care vor să se cultive prin literatură și artă. Printre aceștia se găsesc și mulți Ruși, uneori pictori, cum este acel Orest Kiprensky care, născut la 1783, moare la Roma în 1836 și ne lasă o serie de lucrări, mai ales portrete, în care recunoaștem, ca un ecou ceva mai depărtat, teoriile și concepția clasicilor și în special ale lui David.

Vom face acum o selecție rapidă printre operele mai însemnate ale pictorilor mai sus menționați. Vom începe, evident, cu Navez.

Spuneam că acesta nu e nesimțitor la farmecul femeii, cu alte cuvinte că e un artist mai sensual, mai capabil de o pictură savuroasă.

de cum era David în majoritatea cazurilor (fiindcă și acesta își uita uneori, în fața unei femei frumoase, de teorii). Și în poză, și în privire, și în anume detalii de tehnică, de exemplu în felul în care e pictată carnația obrazului, sau pielea dulce și catifelată a acestei femei, se vede mulțumirea artistului. Același lucru se simte în felul în care e redat decolteul, ca și în unele detalii din costum, broșe, cercei, mănuși, de pildă. (Fig. 212).

Însă lucrarea capitală a lui Navez e portretul familiei Hemptine, azi la muzeul de artă modernă din Bruxelles. În această operă calitățile pe care le-am întâlnit la David se împreună cu altele, familiare nouă din arta lui Ingres: grupare nemerită, deci eleganță a compoziției; apoi, interes pentru un colorit plăcut, mai cald, mai sonor decât la clasici. Simțim aceasta în felul în care e pictată rochia de mătase.



Fig. 217. — Köbke: *Södring*.
(Col. Hirschsprung Copenhaga).



Fig. 218. — Köbke: *Sculptorul Krohn*.
(Col. priv.)

gulerul de dantelă, covorul care acoperă masa. În toate aceste detalii se vede bine că Navez e moștenitorul maștrilor mari din patria sa, al unui Rubens, al unui van Dyck sau al atâtor pictori de natură moartă, și nu numai elevul lui David. Chiar și pasta este mai grasă, mai culantă, mai abundentă decât la contemporanii săi, aparținând aceleleași școli și, de sigur, decât la David însuși (Fig. 213).

În Eckersberg simțim imediat nordicul. Portretul acesta este executat la vârsta de 28 de ani. Trecură pe la David și-și asimilase teoriile școlii acestuia. Observăm totuși o oarecare asprime în felul în

care o consideră figura umană, în cazul acesta propria sa figură, în desenul colțuros, în execuția mai neglijentă (Fig. 214).

Suntem în 1814, adică aproape de sfârșitul domniei lui Napoleon, cu un an înainte ca David să fie exilat la Bruxelles. Din această vreme

datează prietenia intimă, pe care Eckersberg a legat-o cu Thorvaldsen, și care-și are începutul la Roma. Cu această ocazie el face portretul ilustrului său compatriot.

Eckersberg a căutat să pună în opera sa toată dragostea și toată admirația ce simțea pentru acesta, să scoată în relief calitățile spirituale, sufletul rar, înclinarea mistică pe care el le presupunea prietenului său. A reușit cu adevărat să ne evoce toate aceste însușiri. Încât pentru mulți dintre biografii lui, între alții pentru autorul studiului, tipărit în catalogul expoziției daneze, de acum câțiva ani, dela Muzeul Toma Stelian, portretul lui Thorvaldsen trece drept una din capodoperele lui Eckersberg (Fig. 215).

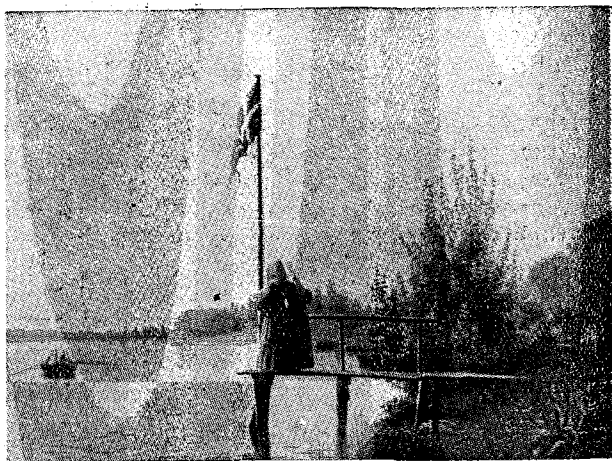


Fig. 219. — Købke: Puntea de debarcare.
(Muzeul din Copenhaga).

Eckersberg își înflorește de multe ori paleta. Prin aceasta el vine în contradicție cu unul din principiile de bază cele mai rigide ale lui David. Dar nici compoziția, cum este cea din portretul familiei Nathanson, nu este cea regulat clasică. Aici ea este ciudată și neașteptată, nepotrivindu-se deloc cu cele preconizate de maestru. Felul acesta liber de a așeza personajile, e drept cu mai mult gust, îl vom întâlni nu în operele pictate, ci în anume deseneuri din Italia, ale lui Ingres. Eckersberg vrea să fie natural, vrea să redea atmosfera călduroasă a vieții în comun din interioarele nordice, în care familia e foarte strâns unită în jurul tatălui și al mamei. Recurge atunci la această compoziție, mai drept vorbind la această lipsă de compoziție, în care se evită orice urmă de aranjament: la dreapta cei doi părinți, iar în jurul lor, ca într'un fel de horă, tot restul familiei, destul de numeroasă (Fig. 216).

Elevul lui Eckersberg, Christen Købke este și el un portretist, dar nu numai al oamenilor, contemporanii săi, ci și al câtorva regiuni caracteristice din Danemarca. Ca portretist al contemporanilor, el ne-a lăsat un bun tablou, reprezentând pe pictorul Södring (Fig. 217). Indă-

rătul figurii artistului, servindu-i de fond, apare interiorul unei camere, într'o lumină care se răspândește în modul cel mai delicat pe obiectele atârinate pe ziduri. Studiul luminii va fi totdeauna una din temele de predilecție ale nordicilor, poate tocmai prin faptul că acolo constituie un element mai prețios și mai rar, cerul lor fiind acoperit de nouri. Un astfel de portret, în care se pune atât preț pe mediul înconjurător, este un lucru și mai neobicit.

Dela un portret la altul, adică dela o dată la alta, îl simțim pe Kōbke devenind mai preocupat de materie, un executant mai doritor de simplitate și mai liber. Așa în portretul medailleurului Krohn, executat în 1835 (Fig. 218).

Kōbke a fost, printre contemporani, considerat ca portretistul cel mai meritoriu, nu numai al camarazilor săi, dar și al unor colțuri de



Fig. 220. — Kōbke: Pictorul Lyngbye.
(Col. Hirschsprung. Copenhaga).



Fig. 221. — Kiprensky: Autoportret.
(Leningrad).

toți cunoscute și iubite, caracteristice în Danemarca, cum e puntea aceasta, care servește drept debarcader. E unul din tablourile cele mai populare ale acestui pictor foarte stimat în țara sa (Fig. 21').

În sfârșit, tot Kōbke ne-a lăsat un portret deosebit de interesant, fiindcă ne dă fizionomia unui contemporan, pictor cunoscut și el. Lyngbye (Fig. 220).

De Kiprensky am ales tot un portret, genul cel mai frecvent ce se întâlnește atunci, nu numai în Rusia, dar în tot Orientul. De un de-

sen precis și sigur, această operă se recomandă și prin unele libertăți de pensulă, care o apropie de concepția romantică. Ceva din căldura ce se simțea în operele similare ale lui Grōs și Géricault ne izbește în figura acestui tânăr artist (Fig. 221).

Germania

În secolul al XVIII-lea și aproape în tot secolul următor Germania continuă să fie o țară îmbucătățită, compusă din nenumărate state, legate între ele prin raporturi uneori mai slabe, alteori mai strânse, însă complicate și îngreunând un punct de vedere unitar, o activitate unitară ori în ce direcție. Germania rămâne apoi o țară de puternici demnitari eclesiastici, episcopi și capi de bogate și impunătoare mănăstiri. Ne amintim că în timpul Barocului rolul monarhului și al principilor bisericii era din cele mai semnificative. Și unii, și alții sunt direcți și efectivi protectori ai artelor. Artiștii Barocului, în special în Germania, au lucrat mult pentru suverani, pentru arhiepiscopi, au ridicat reședințe considerate până astăzi printre cele mai fastuoase din vremea lor, au fost întrebuințați la decorarea acestor reședințe, a parcurilor, care le înconjurau, după exemplul dela Versailles, la desenarea și efectuarea mobilelor, a tapiseriilor, a obiectelor uzuale.

În secolul al XIX-lea însă situația se schimbă. Mai întâi, șefii bisericii ajung mult mai săraci, căci li se secularizează averile. Toate sumele — uneori formidabile — întrebuințate până atunci pentru procurarea de opere de artă, nu mai sunt la dispoziția fețelor bisericesti, în astfel de scopuri. Apoi, chiar Suveranii, din pricina Revoluției franceze și a modificărilor în viața socială și politică a Europei, cauzate de Revoluție, sunt considerați și se consideră ei înșiși într-o altă situație față de popoarele supuse lor, decât cei din secolul al XVIII-lea. Ei nu mai pot trece drept niște ființe excepționale, a căror voință să devină lege; ei sunt primii reprezentanți ai neamului lor și nimic mai mult. Unii continuă să protejeze artele și cultura, cum sunt mai ales cei din Bavaria. Aici, de pildă, domnea familia Wittelsbach, ai cărei membrii pot fi comparați cu mecenatii cei mai cunoscuți din secolul al XIX-lea. Ei însă o fac, în cu totul alt spirit: fenomenele artistice sunt influențate, nu numai de gustul și de hotărârile lor personale, ci și de aspirațiile generale ale poporului, de curentele care își au originea în opinia publică a timpului, căci de aici încolo se constituie o opinie publică și în materie de artă, la care suveranii, prin sfătuitoarii lor, își pleacă din ce în ce urechea. Arta de curte, în sensul lui Ludovic al XIV-lea, încetează de a mai exista.

Este totdeauna dificil și chiar primejdios să încerci să definești sufletul unui popor. Totuși, îmi voi lua curajul s'o fac în câteva cuvinte, cu privire la poporul german. Sper că aceasta ne va ajuta să ne dăm seama de evoluția artei în acest teritoriu, în decursul secolului al XIX-lea.

Germanii, au fost și sunt un neam disciplinat și supus, atât în materie de politică, cât și în materie economică, mai ales când conducătorii lor, adică persoanele de a căror părere ei se cred obligați să asculte, sunt în stare să le insuflă o mistică, o credință aproape religioasă, care să se poată așeza la baza acțiunilor întregului popor. Când această împrejurare se îndeplinește, putem fi siguri că aproape toți îi

vor urma. Același neam poate fi însă extrem de individualist pe terenul cultural și, mai ales, în materie de artă. De aceea, este de așteptat, pentru cine încearcă să descrie evoluția picturii la începutul secolului al XIX-lea, să întâmpine o seamă de dificultăți, mai ales când dorește să introducă oarecare ordine, adică să facă o clasificare între numeroasele și feluritele manifestări plastice. Fiecare din acești artiști, cu mici excepții, ne dă impresia unei naturi independente, aproape fără legături cu alte personalități contemporane. Totuși, dela oarecare distanță în timp și în spațiu, diferențele dintre unii și alții se mai șterg, încep să apară însușiri și caractere de grup. Grupările au să se facă obicinuît pe baza unor teorii estetice, fiindcă Germanul este în același timp un mare adept al abstracțiunilor. El are nevoie pentru credința



Fig 22. — Tischbein: Goethe în Campagna Romană (Frankfurt).

și în toate manifestările sale să se simtă susținut de teorie. Astfel, la originea grupelor de care ne vom ocupa, vom găsi anume individualități care, cu vorba sau scrisul, ne dau, așa zicând, firul, după care să urmărim ideile, cărora se supune întregul grup.

Și ce observăm dacă încercăm să facem această clasificare? În primul rând grupul neo-clasicilor. Nu era ceva specific german, e drept, fiindcă l'am întâlnit în toată Europa. L'am văzut puternic, sprijinit de autoritatea celor mai mari artiști ai vremii, în Franța, de care ne-am ocupat așa de aproape în capitolele precedente. Dar aici, la o observație mai atentă, găsim ceva destul de particular, în felul cum acest neo-clasicism a pătruns în mentalitatea artiștilor și s'a răspândit printre ei. Nicăeri teoriile clasice n'au avut partizani mai numeroși și mai intransigenți ca în Germania. Acest lucru nu trebuie să ne mire. Știm că nimeni ca Winckelmann n'a contribuit mai mult la formularea

acestor teorii și la difuzarea lor în Europa occidentală; iar Winkelmann era un German.

Cel care le-a aplicat mai dintâiu, un artist cunoscut în timpul lui, Raphael Mengs, este și el tot German. Deși trăiește dela 1728 la 1779, adică în plin secol al XVIII-lea, teoriile sale au avut atâta răsunet printre artiști, în cât e natural ca influența lui să se resimtă încă multă vreme după moarte și astfel să fie menționate chiar atunci când se vorbește de producția secolului al XIX-lea.

Raphael Mengs a lăsat deci scrieri teoretice, importante pentru cunoașterea mentalității vremii, dar a lăsat și opere, unele în spirit cu adevărat clasic, altele, portrete, care nu se ridicau cu nimic peste nivelul unui tablou de acest fel, obicinuit și onorabil, din aceeași vreme.

Mai interesant decât Mengs, pentru promovarea clasicismului în această țară, nu atât prin opera sa, fiindcă și ea oferă astăzi prilej de



Fig. 223. — Mengs: *Parnasul*. (Villa Albani, Roma)

critici aproape distrugătoare, ci prin căldura, prin flacăra care îi animă convingerea, este Asmus Jacob Carstens (1754—1798). De origine daneză, el este un fanatic, care și face din idealul său artistic singurul scop în viață. Sacrificând acestui scop toate plăcerile, s'ar putea spune chiar viața sa, el îndură privații și moare tuberculos, la o vârstă foarte tânără.

Acest Carstens este un talent pictural mediocru, cum am spus. El este însă o conștiință și un suflet, ceea ce impune admirație tuturor celor care vin în contact cu dânsul. Trăiește la Roma și e așa de convins de superioritatea și excelența ideilor celor vechi în materie de artă, încât își interzice orice studii după natură, ca să nu corupă ori să compromită impresia pe care o dobândește dela statuile clasice. Se mulțumește să le contemple, să se pătrundă de perfecția lor și apoi dintr'odată, fără studii pregătitoare, să compună tablouri, inspirate din mitologie sau din legendele grecești. Dacă vorbim de el, se înțelege,

este numai pentru ca să-l dăm ca exemplu despre starea de spirit în care trăiau unii artiști germanici, la începutul secolului.

Arta devine, pentru cei de temperamentul lui Carstens, singura preocupare în viață: ei se cuvine să i se sacrifice orice. Exemplu rar de devotament și de pasiune desinteresată, pe care cu greu l-am întâlni în epoca noastră, dar care în acea vreme nu era de loc așa de rar cum s'ar părea.

Mai important prin rolul ce joacă în răspândirea normei clasice



Fig. 224. — Schick: Frau Dannecker (Stuttgart)

este însă Gottlieb Schick (1776—1812). El avusese norocul să se formeze direct la școala lui David. În atelierul acestui maestru se găseau reprezentanți ai mai tuturor popoarelor cultivate din Europa, printre care și Germani. Nu e deci surprinzător ca Schick să devină un clasic și, dată fiind formația sa, este de așteptat ca operele produse de dânsul să fie de calitate superioară celor ale lui Carstens.

În sfârșit, în aceeași categorie a neo-clasicilor trebuie înglobat și Wilhelm Tischbein (1751—1829). Acesta nu e mai talentat decât ceilalți. A avut numai norocul să cunoască pe marele Goethe, să-l facă

sa se intereseze de pictură, să provoace din partea lui anume scrieri, în sfârșit, ca un fel de încoronare a prieteniei lor, să se lase picta într'un portret celebru, într'un costum romantic, în Campagna romană înconjurat de fragmente de coloane și de basoreliefuri. Este poate opera cea mai reușită a lui Tischbein și considerată în Germania ca unul din tablourile celebre dela începutul secolului (Fig. 222).

A doua grupă de pictori este cea a realiștilor, a celor care se consideră ei înșiși și pe care îi putem considera și noi ca moștenitori



Fig. 225. — Runge : Portretul Artistului
(Kunsthalle, Homburg).

ai vechei și celebrei școale germane, din secolele al XV-lea și al XVI-lea : portrețiștii și artiștii care se inspiră direct dela natură. Realismul lor nu este însă cu totul lipsit de o notă romantică. Prin faptul chiar că ei se întorceau la viață, că o interpretau, fiecare după firea sa, depărtându-se în primul rând de concepția neo-clasică, prin aceasta ei se apropiau de intențiile romanticilor. Curentul romantic în Germania, reprezentat mai ales prin marii literați, prin teoreticieni cum erau Ludwig Tieck și frații Schlegel, avea mulți partizani. Artiștii, trăind alături de poeți și de filozofi, de multe ori prieteni cu aceștia, sfârșesc prin a le adopta teoriile și a le aplica, în total sau în parte, în propriul lor domeniu. Așa este cazul lui Philipp Otto Runge (1777—

1810) care însă moare tânăr, la vârsta de 33 de ani. Runge este un German neaș. N'a venit în contact nici cu Roma, nici cu Parisul. Se formează aproape singur și, după oarecare călătorii în patrie, se stabilește în cele din urmă la un frate al său, la Hamburg. El este de sigur un realist, fiindcă subiectele ce tratează sunt luate din viața de toate zilele. Sunt în mare parte portrete: ale sale, ale familiei sale, sau ale prietenilor. Era însă în sufletul acestui om un sentiment de grandoare, cu totul excepțional. Acest sentiment făcea din el un demn urmaș al marilor maeștri germani din secolul al XVI-lea. Multe din imaginile pe care le lasă Runge ne fac să ne gândim la Cranach sau la alți artiștii din aceeași perioadă. Modelele sunt prinse obiectiv, cu însușirile lor cele mai caracteristice, cu defectele lor fizice, adică arătate prin ceea ce-i deosebea mai mult de semenii lor. Runge are apoi sens plastic și o profundă înțelegere pentru însușirile prin care se remarcă monumentalitatea. Deaceia poate astăzi, când asistăm la eforturile istoricilor de artă germani de a face cunoscută această epocă în ce avea ea mai important, nu printre cei care se bucurau în vremea lor de o mare celebritate și pe care suntem nevoiți să-i considerăm de multe ori ca imitatori servili sau de-a dreptul ca pastişuri, își aleg exemple, ci printre artiștii mai puțin cunoscuți, adesea de caracter provincial, însă mai originali. Din acest motiv numele lui Runge se impune tuturor. În afară de sufletul său rar, care-l obligă să nu aleagă din natură decât ce se potrivește cu severitatea caracterului său, constatăm la el anume preocupări, care fac din acest „primitiv“ un precursor al impresionistilor, oricâtă deosebire ar fi între concepțiile sale artistice, adesea nu destul de lămurite, și cele ale ilustrei școale franceze din a doua jumătate a secolului. Într-una din lucrări, cea reprezentând portretul a trei copii, el se arată astfel curios de a explica și a aplica fenomenul reflexelor de culoare, atunci când obiectele se găsesc în aer liber. Teoria reflexelor a fost una din notele care au preocupat mai mult pe impresionisti. Ea a fost reluată de ei, constant și sistematic, mai târziu.

Am afirmat că realismul lui Runge nu este pur, ci amestecat cu elemente romantice. O asemenea interpretare subiectivă a naturii, proiectarea propriei firi a cuiva asupra obiectelor și ființelor care-i servesc de model, sunt de sigur de esență romantică. Runge apoi e curios nu numai de pictură, ci poartă interes multor altor forme de artă. Astfel el ilustrează cărți, desenează singur rame, le colorează, scrie opere teoretice și chiar literatură în dialectul care se vorbea la Hamburg. Această multilateralitate a talentului său îl deosebește și ea de pictorii clasici.

Prieten cu Runge, și el o natură greu de clasificat, cum sunt mai ales cele ale adevăraților artiști în perioade de tranziție, cum este cea în care ne găsim la începutul sec. al XIX-lea, este Gaspar David Friedrich (1779—1840). Este mai ales un peisagist, autorul câtorva dintre cele mai personale interpretări ale naturii din toată arta germană. Picta subtil și transparent, cu o tehnică strălucitoare însă mărunță, căci el zicea că nici un detaliu nu trebuie neglijat într-o compoziție; desenul său însă este de o perfecțiune rară. Se oprește la vederi

vaste, din munți sau dela mare, la scene din mănăstiri în ruină sau din cimitire, exprimate liric, cu o dragoste, cu un sentiment de tandreță melancolică de o extremă delicatețe. Suntem la încrucișarea unor tendințe destul de variate: un fond romantic, în care se amestecă și câteva intenții simbolice, tradus după cele mai pure și mai autentice procedee clasice. Totul ia astfel aerul unei confesiuni, mai mult chiar, al unei rugăciuni cu pensula în mână, așa cum făceau uneori marii maestri de pictură religioasă, în Evul Mediu. De data aceasta prinosul de recunoștință către Creator se realizează nu printr'o pânză cu subiect religios, ci printr'o interpretare în gamă minoră a unei vederi din natură, printr'o spiritualizare a lumii exterioare.



Fig. 226. — Runge: Părinții Artistului.
(Kunsthalle. Hamburg).

În sfârșit, al treilea grup, cel mai important ca număr și din punctul de vedere al evoluției artei în Europa, este constituit din așa numiții Nazareni. Numele le vine, evident, dela Nazaret și e în legătură cu o formă de creștinism primitiv, în orice caz cu autoritatea bisericii.

Grupul acesta se va inspira mai totdeauna dela teme biblice, căci tinde să illustreze viața Mântuitorului sau a personajilor sacre. Cei care-l compun sunt romantici, bine înțeles, fiindcă arta lor se prezintă ca o reacție în contra neoclasicilor. Se petrece însă în evoluția lor ceva curios. După ce s'au despărțit de neo-clasici, după ce i-au criticat cu înverșunare, după ce au compus opere înțelese ca un protest vehement contra teoriilor lor, spre bătrânețe mulți din ei sfârșesc ca directori de academie și, prin academism, ei se întorc astfel din nou la clasicism, căci, după cum știm, academismul e numai o formă bastardă a clasicismului.

Mișcarea Nazarenilor pornește dela Viena. Câțiva elevi ai Academiei de pictură din acel oraș, furioși în contra lui Füger, profesor influent, (care a format de altminteri și pe câțiva din artiștii români dela începutul sec. al XIX-lea) se strâng împreună și constituie confraternitatea Sfântului Luca. În fruntea lor se găsea Friedrich Overbeck, din Lübeck. Se întâlnesc când la unul, când la altul, discută tot felul de chestiuni de estetică aplicată la pictură și încearcă să producă o artă, în opoziție cu cea propovăduită de profesorii lor. Academia, adică corpul profesoral, din pricină că cei patru sau cinci artiști făceau prea mult să se vorbească de ei, îi elimină din școală. Ei se duc atunci la Roma. Acolo întâlnesc mediul cel mai prielnic ca să-și

desvolte teoriile, să le ducă la maturitate și să le pună în practică. Puțin în urmă sosește în acel oraș un grup de alți câțiva pictori tineri, și ei revoluționari. Și aceștia se alipesc mișcării primilor sosiți, îndreptată contra clasicismului; sunt: Julius Schnorr von Carolsfeld și Peter Cornelius, între alții.

În Roma, acești tineri pictori își impun ca o disciplină și ca ideal reîntoarcerea la arta germană din epoca ei de glorie. Ei doresc să reia astfel firul tradiției, așa cum o concepuseră marii lor înaintași, în special Dürer, însă sărind peste secolul al XVII-lea și al XVIII-lea, considerat de ei ca epoci de decadentă. Decizi să se reîntoarcă la felul de a înțelege și de a trata un tablou al acestor primitivi germani, ei nu-și dau seama că pe nesimțite sunt prinși și transformați de mediul roman, de acel nou climat moral în care se găseau. Plecați ca să întâlnească pe Dürer, pe Cranach sau pe Holbein, ei se întorc la arta italiană, așa cum o practicaseră Perugino și Rafael. Cu toată dorința de a rămâne Germani, ei nu izbutesc decât să devină discipolii prerafaeliților din secolul al XV-lea.

Acest mers al evenimentelor a fost favorizat și de faptul că ei închiriaseră pe Pincio o mănăstire, S-tul Isidor, în care locuiesc împreună, cu niște frați, impunându-și norme de viață ce nu se deosebesc cu nimic de cele ale ordinelor religioase. Astfel, ei se apropie așa de mult de traiul călugărilor, în cât curând renunță și la religia lor protestantă, și devin catolici. Totul îi conduce spre o artă, germanică în

intenții, dar primitiv catolică în realizări. Evoluția lor este ușurată și prin faptul că biserica protejează această mișcare. Nazareenii ajung să constituie la Roma un grup important, de care se vorbește, a cărui reputație trece dincolo de Italia și se răspândește, cum e natural, în Germania natală. Câțiva amatori le încredințează chiar comenzi și, ceea ce e surprinzător și nou, aceste comenzi, picturi decorative pe ziduri, sunt de multe ori executate în frescă. Astfel un alt fericit efect al întoarcerii spre sec. al XV-lea al acestei grupări, a fost reluarea, ca mijloc de expresie, a vechii picturi monumentale prin procedeul frescei. Muncitori și conștienți toți acești pictori își refac educația lor artistică așa de brusc întreruptă și ajung să mânuiască admirabil culoarea de apă pe zidul umed, mai întâi în Roma, apoi, când se întorc în țara lor, cum a fost cazul cu Schnorr von Carolsfeld și cu Peter Cornelius, în lucrări însemnate, pe pereții clădirilor din München și Berlin.



Fig. 227. -- Runge: Copiii Hülsebeck.
(Kunsthalle, Hamburg).

PP
Acesta este în scurt istoricul dezvoltării grupărei preraphaelite în Germania.

Și Friedrich Overbeck (1789—1869), dar mai ales Julius Schnorr von Carolsfeld (1794—1872), pun mult preț pe desen. Se perfecționează la contactul operelor lui Rafael. Ultimul, la întoarcerea sa în Germania, se silește ca și compoziția sa să se sprijine pe cea rafaelică, așa încât un desen cinquecentesc, tehnica frescei și compozițiile imitate după grandioasele picturi din stanze, servesc la subiecte luate în mare parte din mitologia și legendele germane.

Cel mai cunoscut dintre toți cei din grup este însă Peter Cornelius (1783—1867). Se născuse la Düsseldorf și își începuse educația cu studiul primitivilor germani. În Italia însă se italianizează, adoptă și el fresca, totuși nu renunță la un desen foarte aproape de cel al clasicilor.

Literat el însuși, pune literatură romantică în toate compozițiile sale. Nu scapă însă cu totul de clasicism. Eclectic în principiile sale estetice, prin eclecticism el revine la academicism. Din această pricină lucrările sale importante, care se găsesc la München, au fost criticate de toată lumea: și de clasici, și de romantici.

În sfârșit, dela 1841 înainte el se stabilește la Berlin. În atmosfera străină pentru el a acestui oraș, printre oameni aspri, necunoscând aproape pe nimeni, înconjurat de scepticism și de brutalitatea prusiană, el moare trist și singur.

Trecând la lucrările acestui grup de artiști, vom începe cu Raphael Mengs și cu Parnasul, executat de acesta pentru Villa Albani, din Roma. Este o vastă pictură decorativă. Tema

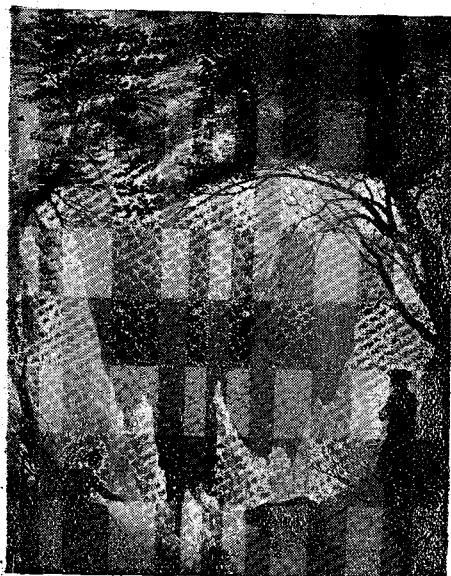


Fig 228. — Friedrich: Stânci cretoase la Rügen (Col. Reinhart, Winterthur).

este departe de a fi nouă. O cunoaștem dela Rafael și Mantegna; am mai văzut-o și în arta lui Poussin. Mengs nu face decât, inspirându-se dela unul și dela altul, să ne dea o compoziție, care ar vrea să aibă un stil propriu. Însă, mai toate personajele, à la Angelica Kauffmann, amintesc de figuri din secolul al XVIII-lea. Se poate oare un amestec mai hibrid decât figuri în stilul secolului al XVIII-lea, pe un fond și într-o compoziție inspirată de Raphael? (Fig. 223).

Gottlieb Schick a fost elevul lui David. În felul în care el prezintă un portret întâlnim evident ceva din precizia, din conștiința cu care maestrul francez analiza și reda o figură. Chiar și aranjamentul nu este străin de cel din portretele acestuia. Același interes pentru viață îl întâlnim și în opera lui Schick, deși ea este executată conform spiritului clasic. Clasică este poziția; clasică este punerea în cadru;

clasic este și desenul precis și așa de îngrijit. Însă, în modelarea obrazului, în atenția dată nenumăratelor detalii, simțim preocupări de altă natură; interes și simpatie pentru ființa vie, pe care artistul o avea în fața sa, adică tocmai ceea ce lipsea din celelalte opere clasice și cu atât mai mult în Parnasul lui Mengs (Fig. 224).

Trecând la Runge e poate nimerit să facem cunoștință mai întâi cu imaginea sa (Fig. 225). Se simte energie și forță în acest tânăr, cu trăsăturile accentuate, sete de glorie și dor de luptă, calități, pe care nu le-am mai întâlnit la nici un alt German contemporan, dar care în arta franceză erau evidente în unele opere ale lui Géricault. S'ar putea spune că există o mare asemănare de sentiment și chiar de tehnică, între unele portrete ale Francezului, mort tânăr ca și Runge, și cele ale Germanului.

Părinții artistului, având în fața lor doi copii, sunt o lucrare de mari proporții. Nu există nicio altă explicație, în fotografia în care se găsește reproduș acest tablou. Cine sunt cei doi copii? S'ar putea ca ei să fie chiar copiii artistului. Dar, indiferent pe cine ar reprezenta, constatăm aici acea înclinare spre monumental de care vorbeam. Runge și-a ales ca temă imaginea a doi bătrâni: bărbatul și femeia. A căutat să-i facă cât mai asemănători posibil și, evident, a reușit. Dar, în același timp, peste această dorință de a ajunge la asemănarea fizică, simțim o preocupare de a inobila un subiect banal, de a-l duce până la acele înălțimi, la care individualul devine un simbol și capătă un știu ce aspect de eternitate (Fig. 226).



Fig. 229. — Overbeck: Familia artistului (Lübeck).

Unul din tablourile cele mai cunoscute ale lui Runge sunt trei copii ai unui prieten, într'o grădină. Ceea ce ne izbește dela început, este că fiecare lucru este examinat ca subt lupă, redat cu o minuțiozitate și cu o precizie remarcabile. Totuși, n'avem deloc impresia că artistul s'a pierdut în detalii fotografice. Trupurile lor au ceva atât de plastic, e atâtă forță în mișcările și pe figura acestor copii mici, încât un comentator a putut spune că fie care din ei pare un mic Hercule. Până și cel de tot mic, așa de fidel redat, exact cu înfățișarea vârstei sa'e, are ceva hotărât în înfățișare. Culoarea este ceva cam strigătoare, cum ea va fi adesea la artiștii germani, desenul este însă impecabil (Fig. 227).

Stânci cretoase în insula Rügen (Fig. 228) este tabloul de Friedrich ce reproducem. Sus, o boltă constituită de ramurile minuțios

tratate a doi copaci, cu frunza mărunță. La dreapta și la stânga stâncile albe, lucioase, aproape străvezii. Intre ele marea imensă, calmă, cu mici valuri crețe văzută la câteva sute de metri dedesubt. Admirabil exemplu de pictură, ca expresie a unei stări sufletești.

Friedrich Overbeck trece drept conducătorul Nazareenilor. Fără să fie cel mai talentat din grup, el e considerat ca șef, fiindcă are dârzenie, inițiativă și o putere de dominație, pe care-o exercită mai întâi asupra lui însuși, apoi asupra grupului întreg. „Așa încât, spune un biograf, el a învins mai mult prin caracter, decât prin talent“ Asupra lui, fiindcă, grație unei discipline severe, el reușește să trăiască



Fig. 230. — Schnorr: Familia lui Ion la Familia lui Isus. (Dresda)



Fig. 231. — Schnorr: Portret de femeie. (Nazional-Galerie, Berlin)

ca un adevărat călugăr. Și într'adevăr în figura sa dintr'un portret de familie, avem imaginea simplității și purității evanghelice.

Familia pictorului se compunea la această dată din pictor, din soția sa și dintr'un copil. Compoziția se sprijină, evident, pe tablourile italienești dela sfârșitul secolului al XV-lea; totuși, mai ales în tratarea figurei bărbatului, se simte legătura cu arta veche germanică. În această fază a evoluției sale Overbeck e încă preocupat de a da, prin grupul Nazareenilor, o urmare, adică o continuare la vechea tradiție picturală germanică. (Fig. 229).

Meritul cel mare al grupului Nazarean era în experiența pe care el o câștigase în Italia și în calitatea picturii lui când se servea de frescă. Aceasta se vede mai ales în compozițiile pe care Overbeck le

execută ca să decoreze casa Bartoldi. El își alesese să povestească istoria lui Iosif. Una din scene era, bine înțeles, vinderea acestuia de către frații săi. Un amestec ciudat de caractere ale artei secolului al XIX-lea cu însușiri ale artei secolului al XV-lea apare în această operă. S'ar putea vorbi de un Perugino, redat cu un sentiment aproape burghez. Anume figuri sunt parcă luate direct din tablourile italienești. Așa este de exemplu tânărul din dreapta, văzut din spate. Altele sunt, din contra, asemenea cu cele pe care oricine le-ar putea întâlni pe stradă. În fond însă aerul întregii compoziții este peruginesc.

Mai importante ca pictură decât tablourile lui Overbeck sunt cele ale lui Schnorr von Carolsfeld. Să începem cu unul reprezentând sfințele familiei a lui Christos și a lui Ion Botezătorul. Același amestec de naivitate, reală sau prefăcută, de primitivism și de sentimentalitate burgheză germană. Intreaga compoziție amintește o operă de prera-



Fig. 232. — P. Cornelius : Iosif tâlmăcește visurile.
(Nazional-Galerie, Berlin).

faelit, însă văzută cu lupa. Fiecare lucru e arătat până în cele mai mici detalii, ceea ce a făcut pe unii din dușmanii acestei școale să trateze de „atomisți“, adică de pictori care țin să reprezinte nu obiectele, ci atomii din care acestea sunt formate. În fundul tabloului : Sft. Iosif și cu părintele lui Ion Botezătorul se întâlnesc și, întocmai ca doi țărani germani, își dau mâna, exact cu aceleași gesturi, cu aceeași bunăvoință în figură : hotărât amestecul de sentimentalitate burgheză și de naivitate de primitiv. (Fig. 230).

Un portret de femeie de același artist, și el în gen prerafaelit. a fost executat în Italia. Azi el se află în colecția Muzeului din Berlin. Este una din lucrările celebre ale acestui pictor. și ea mult influențată de arta primitivilor italieni. (Fig. 231).

Peter Cornelius a colaborat cu Overbeck la decorarea viliei lui Bartoldi. Subiectul îl cunoaștem : Viața lui Iosif. Cornelius a iscălit Tâlmăcirea viselor lui Faraon, și Iosif se face cunoscut fraților săi.

Autorul lor pare mai personal decât celălalt colaborator, nu se mărginește la o simplă imitare a desenelor lui Rafael. Evident, atitudinea lui Faraon era ceva cu mult mai nou și mai potrivit decât la ceilalți Nazareeni. Aceiași fericită inspirație a avut-o artistul când a reprezentat pe Iosif singur, în partea dreaptă, ca o statuă puternică, în picioare, susținând întreaga compoziție, și contrabalansând grupul așa de bine studiat al celor strănși la stânga, cu ceva nevoie de culoare locală în costume. (Fig. 232).



Fig. 233. — P. Cornelius: *Cavalerii Apocalipsei*. (Nazional-Galerie, Berlin)

Intors în Germania, Peter Cornelius caută să-și lepede haina italiană și să devină din nou germanic. De aceea în *Cavalerii Apocalipsei*, el își amintește de stampa celebră a lui Dürer. Desen clasic, evident, dar o mișcare și o concepție cu totul romantică. Câteva din figurile acestea ne duc direct la anume tipuri luate din arta lui Rafael sau Michel-Angelo. Acesta e chiar defectul care se poate imputa lui Cornelius. Cunoscând bine dezvoltarea artei, de multe ori în compozițiile sale ne izbesc amintiri directe din operele altora, așa încât întreaga lucrare pare lipsită de unitate, o înșelare de fragmente luate din tablouri din secolul al XV-lea (Fig. 233).

A n g l i a

La sfârșitul secolului al XVIII-lea se întâlnește și în Anglia, ca în tot restul Europei de altfel, o tendință clasică. Aceasta nu trebuie să ne mire. Din toate vremurile baza culturii englezești au fost limbile și literaturile greacă și latină. Cei care cunoșteau atât de bine lumea veche, cum o cunoșteau absolvenții Universităților dela Oxford sau Cambridge, constituiau mediul cel mai permeabil pentru a înțelege ideile estetice ale partizanilor antichității. Alături însă de atitudinea spirituală, obținută prin educație, constatăm și alte impulsii mult mai puternice, căci ele sunt naturale și răspund temperamentului britanic, depind adică de constituția fizică și de împrejurările în care trăise poporul. Aceste împrejurări și firea Englezului dau un colorit propriu, imposibil de confundat cu cel al altora, la tot ceea ce constituie o producție cu adevărat națională și, în primul rând, artei și literaturii. Mai mult decât atât: individualitatea Englezului este atât de puternică, încât chiar clasicismul său are o tonalitate particulară. Dacă îl comparăm, de pildă, cu cel din restul Europei, în orice producție clasică engleză se vor resimți note, din cele care o apropie de producția romantică, chiar atunci când e vorba de arta unui popor care oferă în susuri asemănătoare cu cel britanic, cum ar fi poporul german. Flaxmann marele desenator, care alături de Winckelmann trece drept unul din stâlpii clasicismului, unanim considerat ca una din personalitățile care-au influențat mai mult mișcarea arheologică, autorul unei serii de ilustrații pentru Iliada, celebre în această vreme, Richard Wilson, peisagistul, pot fi cu adevărat considerați ca aparținând școlii clasice. În producția lor însă, nu în cea curentă în care se supravegheau mai de aproape, ci în notele mai intime, vor apare nuanțe de sentiment, care îi vor apropia de restul compatrioților lor, evident indiferenți la clasicism.

De unde vine această deosebire între arta continentală și cea engleză, și din contra, acel aer de familie, care se simte în toate lucrările britanice semnificative? Prima explicație și cea mai simplă ar fi că Englezul e insular. Incepând din Evul Mediu el a evoluat nu numai despărțit de restul Europei, dar aproape ostil continentului nostru. Pe insula lui, el și-a creat un suflet aparte, la care ține și pe care nu dorește să-l altereze. Deși nici-o altă națiune nu călătorește atât cât națiunea britanică; deși niciuna n'a cucerit ținuturi mai depărtate și mai felurite și nu s'a simțit mai aptă să fondeze un imperiu colonial ca Anglia, totuși, oriunde s'ar găsi, oricât de depărtat ar fi de Londra sau de ținutul în care s'a născut, un Englez, rămâne un Englez aproape inasimilabil. Această insularitate a fost încă favorizată, adică exagerată, prin împrejurările fizice, prin cele politice, sociale, economice și chiar religioase din Marea Britanie. Englezul, fiziceste vorbind, e una din națiile cele mai sănătoase și mai atletice pe care le cunoaște Europa. Poporul este un amestec fericit de Celți, de Germani, cu ceva elemente latine. Ca temperament sunt niște sanghini, adică aparțin acelei categorii pe care psihologia o caracterizează ca

violentă, explozivă, capabilă de o mare cheltuială de energie. De aici impulsii nestăvilite, excese, nevoia unei hrane abundente, a băuturii, a unei vieți în care simțurile joacă un rol hotărâtor. Tocmai din pricina acestei violențe de temperament, cei care-au avut răspunderea conducerii poporului britanic, politicește și spiritual, și-au dat seama că el are nevoie să fie înfrânat, să i se pună o stavilă cheltuei lui de energie. S'au instituit atunci opreliști prin traiul în comun, adică prin nevoia ca fiecare să se acomodeze cu felul de viață a celorlalți, apoi prin religie și biserică.

Conștiința la puritani, e un factor esențial înainte de săvârșirea acțiunilor. De aici dispoziția Englezului de a se analiza, de a pune de acord faptele sale cu prescripțiile moralei, nevoia de stima publică, de respectabilitate. Este sigur că, ceea ce societatea și biserica doreau să obțină dela fiecare individ, era în contradicție absolută cu temperamentul naței; și totuși a fost obținut. Astăzi putem spune că Anglia a devenit ceea ce este sau mai drept ceea ce pare, în primul rând prin educație. Cazul acesta constituie un admirabil exemplu despre efectele excelente ale educației, despre determinarea în om a unor impulsii, care să răspundă nevoii de a ne conforma viața cu comandamentele moralei și cu cele impuse de traiul în comun, în mijlocul societății. Când aceste frâne dispar, Englezul e mai pornit ca oricare altul spre exce-sele cele mai nesăbuite, dovadă exemplele din tablourile lui Hogarth.

Acest obicei de a se analiza, unit cu o dragoste și un sentiment viu al naturii, cu credința că ea e un tot imens și infinit variat, greu de cunoscut, misterios, insondabil, unit și cu o înclinare spre vis și imaginație, cu o înțelegere adâncă și o dragoste pentru trecutul național, au creiat pentru artiștii și pentru publicul britanic dispoziții speciale în producerea și aprecierea operei de artă.

Însă, însușirile mai sus înșirate, dacă le examinăm mai de aproape, vedem că în realitate nu sunt altele decât cele pe care le întâlnim la romantici. Pentru Englez romantismul este deci o dispoziție naturală a firei lui, ceva ieșit din constituția lui fizică și din înclinările sufletești, așa cum au fost făurite de vreme și împrejurări. Romantismul pentru el nu este efectul unei cuceriri de ordin estetic, impuse de forțe exterioare, ci e ceva natural, logic, interior. Englezul e romantic așa cum națiunile mediteraneene sunt clasice: prin natura lui. E drept, întâlnim momente când mediteraneenii, contrar dispozițiilor înăscute au devenit romantici; când Englezii au putut să aibă preferințe pentru clasicism. Însă, și la unii, și la alții, acest al doilea aspect era ceva de împrumut, care nu se potrivea cu individualitatea poporului și ținea puțin.

Aceasta fiind constituția fizică și psihică a nației engleze, este natural ca subiectele pe care le va trata ea în artă să fie alese în consecință. Arta la Englezi, dacă exceptăm anume perioade din Evul Mediu, nu e o manifestare tot așa de puternică, de neîntreruptă și de spontană ca la Italiani de pildă, ca la Francezi sau la alte popoare occidentale. Multă vreme ei s'au mulțumit să cheme la ei acasă — și mijloacele materiale le permiteau să o facă, ca și sentimentul de obiectivitate, în judecarea artiștilor, obiectivitate care constituie una din trăsăturile caracterului

lor -- maestri mari, pictori renumiți din alte țări, cum erau Holbein, Rubens sau van Dyck. Aceștia au creat la rândul lor elevi, dintre care unii destul de cunoscuți. De o școală însă nu s'a putut vorbi de cât după moartea lui van Dyck. Acesta stă la originea picturii engleze care, în-tocmai ca un arbore care produce fructele cele mai bune și mai frumoase numai în momentul în care împrejurările fizice îi sunt mai favorabile, se dezvoltă în secolul al XVIII-lea și ajunge la un punct de înflorire așa de înalt, încât poate să se compare atunci cu perioadele însemnate din dezvoltarea artistică a oricărei alte țări, cum am constatat-o în volumul nostru precedent.

Din punct de vedere al doctrinei și al alegerii subiectului întâlnim la Englezi o unitate desăvârșită, servită de o tot așa de evidentă unitate de execuție. Oricare ar fi genul adoptat, oricare ar fi artiștii, chiar atunci când este vorba de unul de a doua sau de treia categorie — de care prin urmare nu ne vom ocupa aici — la fiecare din ei vom întâlni ceva care-i apropie de restul școlii. Execuția pornește dela felul de a picta al lui van Dyck și al Olandezilor secolului al XVII-lea. Van Dyck în portret, Olandezii în peisaj, au servit de model pictorilor ulteriori, în cele două genuri în care Englezii s'au manifestat de preferință. Ei au știut însă să adauge o notă proprie, care se poate remarca fără greutate. Cum se întâmplă de obicei cu tot ce iese din mâna acestui popor serios și onest, execuția va da todeauna impresia de ceva bine făcut și trainic.

Artiștii nu se gândesc numai la viitorul imediat. Ei se căznesc să obțină așa rezultate, încât opera lor să poată înfrunta vremurile. Pictorul se va servi de o pastă grasă și lucitoare în același timp, abundentă, sonoră din punct de vedere al gamei culorilor. Pusă din belșug, în ea se vor vedea urme de pensulă largi, sigure, prezentând la prima vedere un aspect înflorit și ardent, prin frecvența culorilor calde, de nuanțe admirabil armonizate.

La diferitele trăsături ale temperamentului britanic, răspund tot atâtea categorii de opere de artă. În mai toate direcțiile, secolul al XIX-lea pe care îl studiem, are norocul să găsească o puternică tradiție, ieșită din producția unei lungi serii de personalități remarcabile, a căror activitate s'a dezvoltat cam de pe la începutul secolului al XVIII-lea. Artiștii secolului al XIX-lea primesc însă această tradiție în momentul în care punctul culminant al artei britanice fusese atins. Rolul lor în istoria artei naționale este să încerce să mențină ceea ce au luaseră în păstrare, pe culmea unde ajunsese; să continue, cu alte cuvinte, să realizeze opere tot așa de bune ca cele iscălite de un Hogarth, de un Gainsborough, de un Reynolds, de un Romney.

Există însă în evoluția operelor de artă o lege rare ori înfrântă: nicio școală artistică nu se poate menține multă vreme la punctul fix cel mai înalt pe care l'a atins. Curente în artă cunosc o progresie, un punct culminant, după care fatal urmează declinul. Acest declin poate să nu fie vizibil pentru contemporani, mai ales atunci când arta are norocul să mai numere individualități reliefate, cum este cazul tocmai cu școala engleză la începutul secolului al XIX-lea. Totuși, el se manifestă, el apare incontestabil pentru judecata urmașilor. Calitățile

solide ale epocii anterioare, sinceritatea și probitatea ei, vor fi înlocuite cu însușiri mai superficiale, de efect și de virtuozitate. Uneori se va observa chiar oarecare manierism, cum este cazul, mai ales în acel gen, care până atunci constituise titlul de glorie al Angliei, adică în portret.

Cel mai mare pictor din această vreme, alături de alții foarte onorabili, însă mai puțin talentați, este Thomas Lawrence (1770—1830). Deși, cu prima parte a activității sale, el aparține secolului al XVIII-lea, totuși epoca cu adevărat marcantă a carierei sale se găsește



Fig. 234. — Lawrence:
Familia Angerstein (Luvru).

în secolul al XIX-lea. Imprejurările fac ca el să trăiască în vremea marilor frământări politice ale Europei: Revoluția franceză, Imperiul lui Napoleon, schimbările numeroase care se țin lanț după căderea Imperiului, cu des repetatele conferințe de pace, care sunt consecința acestor schimbări. Aceasta e mediul în care Lawrence în deosebi își exercită arta sa de portretist. Diplomații, generalii, soțiile lor sunt parcă modelele desemnate de soartă ca să-și găsească în el pe cel mai fericit și mai abil interpret. Rareori un pictor a fost mai elegant de cât Lawrence. Rareori el a știut să prezinte, mai ales femeile și copiii, în atitudini mai favorabile, mai pline de grație, mai atrăgătoare. Să nu uităm însă că el este un pictor al decadenței și, din această pricină, atras mai mult de ceea ce e destinat să producă efect asupra privitorului. Costumul, poza, gestul, sentimentul pe care îl imprimă pe figura modelului, totul este căutat ca la teatru, de un bun actor. Și totuși, acest artist n'are mai mare dorință, decât să dea impresia că fiecare din modelele sale este prins în momentele obicinuite, în

situația cea mai naturală. Rareori un portretist a fost mai căutat și mai emfatic sub masca naturaleței. În fond, asistăm la comedia simplicității și a lipsei de afectare. Are însă calități minunate de colorist și de practician. Desenul lui e încă foarte personal și nu lipsit de precizie. În definitiv, Lawrence este portretistul ideal. El răspunde nevoii de sociabilitate a poporului britanic, nevoii de a perpetua amintirea persoanelor scumpe, ca și snobismului englez care se întâlnește pretutindeni în societatea înaltă britanică, de unde trece și în Europa, la începutul secolului.

Celebritatea sa, Lawrence o împărtășește cu un artist cu totul diferit, mult mai puțin admirat de marele public în timpul vieții sale, uitat

după moarte și cu reputația restabilită, — o reputație strălucită, dar pentru mulți surprinzătoare — numai în ultimul timp, atunci când criticii și-au dat seama că el reprezintă ceva din caracterele esențiale și eterne ale naturii britanice. Este vorba de William Blake. Dar, comentariul nostru asupra acestui artist va fi găsit în volumul precedent.

Portretele lui Lawrence se află mai toate în Anglia, multe din ele la National Gallery din Londra. Se întâmplă cu școala engleză, ceea ce se întâmplă și cu școala spaniolă: Producția lor a trecut rareori peste granițele naționale. Operele executate de Lawrence sunt în primul rând portrete de familie. Mândria și bogăția britanică au făcut ca ele să rămână în casele pentru care au fost executate, ca de altfel cea mai mare parte a portretelor engleze, din secolul al XVIII-lea încoace.

Portretul familiei Angerstein este unul din cele mai desăvârșite. În această lucrare (azi la Luvru) avem un exemplu tipic despre felul cum Lawrence înțelegea un bun portret de grup. Am spus că genul talentului său îl făcea mai ales apt să interpreteze figuri de femei și de copii, acele modele în care gingășia, inocența, tenul purpuriu și fraged, trăsăturile delicate ale feței erau însușirile esențiale. Totuși, și în portretele bărbătești, el ne-a lăsat de multe ori lucrări remarcabile. Dar, ca totdeauna, putem spune că el nu reține decât notele favorabile dintr'o figură. Face parte din acea categorie de pictori fericiți care reușesc să flateze un model, fără ca prin aceasta să se depărteze prea

mult de realitate și de viață. Evident, deși lucrând asemănător, el tinde spre figura ideală, a „tipului” reprezentat de cel portretizat. De aceea toți rămân satisfăcuți: modelul, publicul și artistul. În felul în care e tratat vestmântul și celelalte detalii se ghicesc, pe de altă parte, calitățile de tehnician și de colorist ale artistului. Totul este văzut larg, liber și executat într'o pastă onctuoasă și abundentă (Fig. 234), care parcă curge din belșug. În portretul Carolinei Fry, felul de tratare e deosebit de cel din tabloul precedent. Pictorul știe să așeze original în cadru. A dat modelului său un aspect romantic și inspirat, care-i convine de minune, din pricina tipului. Imbrăcămintea pare neglijată. Este numai un subterfugiu artistic, căci, în realitate totul este studiat. Neglijența este simulată, ca într'o comedie, ca și poza pe care modelul trebuie s'o aibă în tablou, mantia roșie, coafura. Mantia roșie



Fig. 235. — Lawrence: Carolina Fry
(Nat. Gal.)

mai are încă rolul să exprime nota cea mai sonoră din această pânză (Fig. 235).

Miss Mary Palmer, este un alt gen de portret: O femeie obișnuită, deși elegantă simplă, din buna burghezie sau din aristocrația engleză. Pictorul a ținut s'o arate într'o atitudine mult mai naturală decât pe cea de adineaori. Aceeași observație cu privire la culoarea de care se servește, căci nimic nu e indiferent artistului. Adineaori a avut nevoie de o armonie de alb și roșu. Aci roșul nu există. A recurs la o armonie mai subtilă: cingătoarea albastră, rochia galbenă, în jurul gâtului o stofă albă și pe mână o eșarfă de un gri albastrui (Fig. 236). Aceleași calități de simplitate relativă întâlnim în portretul Reginei Carolina de Brunswick (Victoria and Albert Museum), prezentată însă într'un peisaj romantic.



Fig. 236. — Lawrence:
Miss Mary Galmer. (Luvru).

Copilul cu iedul, este un tablou foarte cunoscut. În realitate copilul nevinovat are o tânără față deghizată. Artistul era nevoie de fel de fel de artificii. Orice tablou al lui Lawrence cere o punere în scenă. Punerea în scenă îi servește nu numai pentru prezentarea personajului, dar și pentru crearea mediului în care va apare. De data aceasta el e arătat în mijlocul naturii: stânci, munți, văi, în stânga un cer brăzdat de nori. Totul contribuie ca să creeze un contrast între inocența modelului și partea turburătoare a peisagiului turmentat și romantic. (Fig. 237).

Portretul lui Philip Sansom se găsește la Galeria Națională din Londra, ca cea mai mare parte a lucrărilor examinate. Din nou un chip original și interesant de aranjare în cadru, potrivit pentru un

bărbat cu situație oficială — Lawrence aruncă — de altfel cum făcea și van Dyck și mai toată epoca barocă — o perdea roșie îndărătul modelului. Figura clară și în lumină se desprinde pe acea pată de culoare înfocată. Apoi o așează în fotoliu de profil, însă cu capul întors spre privitor. Din punct de vedere tehnic lucrarea e una din cele mai solide. Pictorul n'a mai avut nevoie de data aceasta să pună în scenă, ci a făcut un tablou mult mai natural decât celelalte (Fig. 238).

Portretul Princesei Lieven, prietena lui Guizot și femeie deosebit de influentă, nu e terminat. Este ceea ce am putea numi o preparație. Analizându-l ne putem face o idee despre felul cum obișnuit picta Lawrence. El era desigur un excelent desenator, care de multe ori obținea cu creionul colorat, lucrări mai spontane, mai fermecătoare decât atunci când deveneau tablouri terminate. Cu aceste creioane co-

lorate și puțin grase, uneori și cu puțină culoare în ulei, el desena pe fondul alb-cenușiu părțile caracteristice ale figurii. Apoi venea cu culoarea și completa, așa încât în realitate existau două tablouri, unul dedesupt și altul deasupra. Cel de dedesupt era un creion colorat, cel de deasupra era un tablou în ulei, care acoperea pe cel în creion. Și aici Lawrence urmărea o veche tradiție dela Rubens și van Dyck, care, și ei, procedau la fel. Schițele lui Rubens erau de multe ori păstrate în același stadiu în care vedem uneori păstrate tablourile lui Lawrence, cu singura deosebire că Lawrence se servea de multe ori de creion, pe când Rubens de culoare în ulei, foarte diluată. (Fig. 239).

Făcând portretul psihologic al Englezului mijlociu am afirmat că dragostea și înțelegerea pentru natură constituiesc două din trăsăturile esențiale și distinctive ale temperamentului său. Evident, această însușire nu-i aparține exclusiv: o întâlnim și la alte popoare. Dar parcă nimeni nu e mai bucuros să descopere ce este viu în lume, să-i cunoască manifestările și aspectele, chiar cele mai modeste, să-și dea seama de vietățile care o locuiesc, ca Britanicul. De altfel, Anglia, prin înfățișarea sa, prin climatul său, merită să deștepte această pasiune în sufletul locuitorilor. Vegetația în această țară este abundentă, luxuriantă chiar și de culorile cele mai proaspete, lucru care ar putea să minuneze pe cineva, dat fiind că Anglia se găsește în nordul Europei. Nu trebuie însă să uităm, pe de o parte că ne aflăm într'una din țările cele mai umede din Europa, pe de altă parte că, pornind din mările tropicale ale Americii, curenți calzi înconjoară insulele ce o compun, din toate părțile, și fac din ele în mijlocul iernei, o țară cu o temperatură potrivită. Din această pricină se găsesc acolo pajștiile cele mai verzi, copaci de surprinzător de mari dimensiuni,



Fig. 237 — Lawrence: Copilul cu iedul.

apă din abundență, râuri, cascade, lacuri, așa încât locuitorii au într-adevăr impresia că trăiesc în mijlocul tuturor forțelor vie ale creațiunii.

Dat fiind apoi că aspectul țării e variat, aceasta contribuie să deștepte în om, nu numai dragoste și înțelegere pentru viață, sub toate formele ei, dar și un fel de legătură mai intimă cu natura, decât în alte țări. Câteva din portretele pe care le-am trecut în revistă, atunci când am vorbit de școala secolului al XVIII-lea, mai ales când era vorba de imaginea unei femei sau a unui copil, aveau ca fond colțuri de peisaj, pentru ca în chipul acesta să ni se sugereze decorul familiar, în care-i plăcea modelului să trăiască, și, prin caracterul peisajului, să se evoce în noi o anumită stare de spirit.

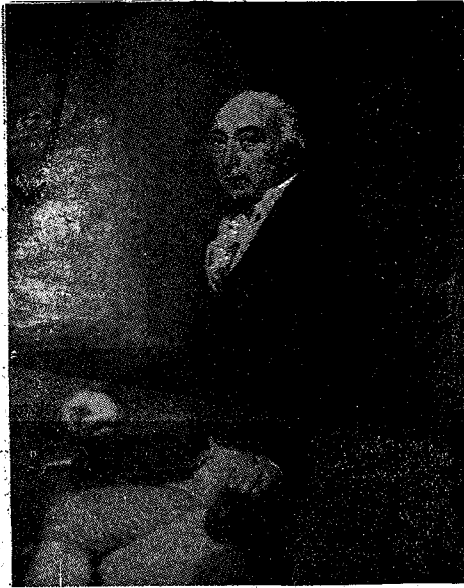


Fig. 233. — Lawrence : Philipp Sansom
(Nat. Gal.)

Pictarea naturii veridice, obiective, ca un simplu motiv de sine stătător, apare și ea în curând, și devine din ce în ce mai frecventă. Am observat în paragraful precedent că, în Anglia, alături de o înclinare naturală spre romantism, întâlnim încă, la unii din artiști și la public, o tendință clasică, rezultat al educației bazată pe învățământul limbilor și literaturilor greacă și romană, și al dragostei nostalgice pe care, din toate timpurile, au avut-o nordicii pentru regiunile meridionale, ce abundă în elemente clasice. De aceea peisajul, la început, cu Richard Wilson, apare sub o formă clasică. Acest peisaj de compoziție și de sentiment mediteranean conține însă destule note romantice, între altele o melancolie, care-i e proprie lui Wilson.

Interesul pentru peisaj crește încă pe măsură ce se deșteaptă pasiunea întregii populații pentru cunoașterea trecutului, sub forma lui medievală. Anglia era plină de castele, de ruine, de biserici, care vorbeau locuitorilor mai mult poate decât cum o făceau în alte țări ale Europei. Dar peisagiul mai este favorizat și de alte împrejurări. Astfel, în toată această perioadă întâlnim la Britanici o dorință din ce în ce mai vie de a călători, de a cunoaște ținuturi și populații îndepărtate. Călătoriile erau făcute, evident, de persoane cu stare. În bunele familii, era atunci obiceiul ca preceptorul să învețe pe elevi cum să ia o schiță în peniță sau în creion, sau chiar o acuarală. Italia și Franța vor fi astfel străbătute de Englezi, bărbați și femei, de toate vârstele, fiecare având la îndemână un carnet de schițe, pentru a nota tipuri, monumente mai însemnate, vederi din cele care nu se întâlneau în țara lor. Incetul cu

incetul peisajul devine una din temele favorite ale artei britanice, cea pentru care publicul era în deosebi pregătit.

În redarea acestui important gen s'ar zice că o tehnică se bucură mai ales de preferința artiștilor și a unui mare număr de diletanți: *acuarela*. Ea nu e o inovație britanică: A fost practică în alte țări și de artiștii aparținând trecutului. Știm, de pildă, că la sfârșitul sec. al XV-lea și începutul sec. al XVI-lea erau Germani și Italiani care se serveau de acest procedeu. El constă din dizolvarea culorii în apă și întinderea ei în pete mai mult sau mai puțin largi, pe o foaie de hârtie albă, gri sau gălbue. De ce ține farmecul incontestabil al acuarelei? În primul rând din pricina rolului pe care-l joacă aici fondul tabloului, adică hârtia, așa cum nu

se întâmplă cu celelalte suporturi de care se servesc pictorii, în care fondul dispăre, fiind acoperit în întregime de culoare. Chiar atunci când hârtia dispăre și ea în întregime sub ton, stratul colorant e așa de subțire și de fin, iar apa, adică mediul care-l conține, e un element așa de subtil și de clar, încât suprafața albă, cu consistența, porozitatea și textura ei, se simte în orice moment, sub acuarelă. Din pricina aceasta ea a fost adesea preferată de artiști, mai ales când era vorba de o notare instantanee și spontană. E drept că până în secolul al XIX-lea fusese mai rar întrebuințată în opere de sine stătătoare. Englezii își dau primii seama de avantajele ei, mai ales de unul din ele: de posibilitatea prin ea de a capta lumina. Prin transparența și prin frăgezimea tonului, suprafața operei apare în așa condiții de strălucire și de limpiditate, că niciun alt procedeu nu i-se poate compara. Iar lumina era unul din fenomenele atmosferice care interesau mai mult pe Englezi. Să nu pierdem din vedere că în Anglia cerul e întins și lesne schimbător. Cine dorește să prindă un motiv din atmosferă trebuie să țină seama de acest fenomen, și să dispună de un procedeu expeditiv. Din această pricină, cerul ține totdeauna un loc important într'un tablou conceput în spirit englez, (ca și la Olandezi, de altfel) iar felul cum el va fi luminat, va avea mare importanță asupra aspectului întregului motiv pictural.

Iată de ce acuarela se răspândește repede printre artiștii insulari, unii dintre ei ajung chiar să se servească de ea aproape exclusiv, să-i dea o perfecție pe care n'o mai întâlnim în nici o altă școală. La început ei se mărgineau numai să spele cu acuarelă anume desene în



Fig. 239. — Lawrence: Princesa Lieven.
(Nat. Gal.)

peniță sau în creion. Cu timpul însă se dispensează de a mai combina desenul cu acuarela și procedează direct la acuarelarea unei lucrări, în special a unui peisaj. Pe hârtia albă, cu o pensulă foarte fină, încărcată cu multă apă și cu puțină materie colorantă, ei schițează repede și sigur un motiv, asupra căruia revin cu câteva accente mai puternice. Unii din ei ajung la o atare perfecțiune tehnică, încât nu se mărginesc la liniile mari ale compoziției, ci sunt în stare să redea chiar micile amănunte. Expoziția desenului englez, de acum câțiva ani, la Muzeul Toma Stelian, în care acuarela ținea un loc important, a putut să convingă pe oricine de perfecțiunea pe care au atins-o, în această



Fig. 240. — Girtin: Catedrala din Durham. (Manchester)

tehnică, artiștii englezi. Din acest punct de vedere ei pot fi considerați ca învățătorii Europei. Ei au inspirat Francezilor, de pildă, gustul acestui procedeu, în care și ultimii, la rândul lor, au excelat.

Am spus că oamenii din Nord sunt mai în stare ca meridionali să aprecieze valoarea luminei, să o considere într'un chip mai sentimental, cu mai multă căldură, cu mai multă dragoste. În Sudul Europei, în țările care se întind de-a-lungul Mediteranei: Spania, Provence, Italia, Grecia, lumina exista din abundență și din toate timpurile, evident. Această lumină se distrikue însă egal și într'o atmosferă uscată. Deaceea ea capătă o stridentă aproape metalică și are ca efect un contur neted și tăios al obiectelor. Forma caselor se desprinde cu o evidență crudă pe un cer mereu același, albastru imaculat și adânc. Aproape nu există variație dela o zi la alta. Cu totul altfel se petrec

lucrurile în Nord. Aici aerul e totdeauna umed. Lumina nu străbate direct, ci e oarecum silită să-și facă un drum mai greu printre vaporii de apă. Ea capătă astfel un aspect mai dulce, mai catifelat decât în Sud și îmbracă lucrurile într'un fel de boare care crează ca o aureolă în jurul lor. Apoi, cum cerul variază considerabil în cursul aceleiași zile, fiind când senin, când acoperit de nori ori amenințând a furtună, lumina capătă un caracter esențial. Ea animează și schimbă necontenit

aspectul lucrurilor, constituie un element de dramaturgie dintre cele mai uimitoare. Nu întâlnim aici contraste violente, ca în Sud, între părțile luminate și cele întunecate, ci mai de grabă treceri pe nesimțite dela lumină la umbră, adică va'ori dela ton la ton și dela pata cea mai strălucitoare, până la cea mai întunecată. Tot atâtea condiții ideale pentru acei artiști care pun preț în operele lor pe evocarea „învăluirei” lucrurilor.

Acuareliștii cei mai renumiți au trăit la începutul secolului. Să reținem numele a câtorva dintre ei. Primul și unul dintre cei mai străluciți, Thomas Girtin, trăește dela 1775 până la 1801. Moare deci la numai 26 de ani. Totuși, la o vârstă

asa de fragedă el isbutise să se impună ca un maestru, de toți recunoscut ca atare. Turner, marele Turner, care e nu numai una din personalitățile marcante din arta engleză a secolului al XIX-lea, dar poate unul din cei mai originali artiști pe care i-a avut lumea, îl consideră nu ca un rival, ci ca superior lui. Inseamnați acuareliști sunt încă frații Fielding, mai ales Copley, unul dintre cei care au inițiat pe Delacroix în procedeul acuarelei și Richard Parker Bonington (1802—1828). Și acesta moare în floarea tinereței ca și Girtin și este de asemenea un strălucit acuarelist. Și-a făcut studiile cu Gros în Franța, unde a petrecut cea mai mare parte a vieții. Dar el nu este numai un acuarelist de seamă, ci și un pictor remarcabil. A arătat, în subiectele sale, un interes deosebit pentru istorie, sub



Fig. 241. — Girtin: Podul de la Hawes. (Birmingham).

forma ei anecdotică. Asocia această înclinare cu un dar prodigios și precoce pentru colorit și pentru interpretarea luminei. Acuarelele sale, în genere de mici dimensiuni, fermecătoare, vii, proaspete, au toate calitățile superioare, la care poate aspira o operă executată prin acest procedeu. Ele au determinat și maniera picturii lui Bonington, cu o frăgezime neobișnuită de tonuri pentru o lucrare în ulei.

Tablourile mai importante ale acestui artist sunt multe executate — cum e natural — în ultima parte a vieții sale și inspirate de Veneția, pe care-o vizitase și care-l făcuse o mare impresie asupra sa. De altfel, Veneția este unul din centrele de atracție cele mai puternice pentru toți coloriștii și amatorii de pictură bazată pe interpretarea luminei.

În sfârșit, deosebit de considerabil printre pictorii de care ne vom ocupa în acest paragraf este

John Constable. (1776—1837). Iubește natura, am putea zice ca toți Englezii; o simte însă poate mai liric și mai adânc, chiar de cât compatrioții săi. Pământul umed, fecund, încărcat de viață vegetală, populat de fel de fel de animale, este exprimat în opera lui cu un sentiment de mulțumire, care nu se mai întâlnește la altul. Există în el o forță parcă în stare să extragă tot suculețului gras și încărcat de apă și să-l întindă pe pânzele sale, într-o materie abundență, curgătoare, onctuoasă, pusă pe pânză cu o libertate în fantazie și cu

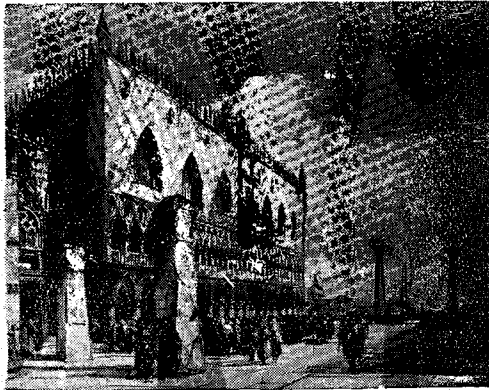


Fig. 242. — Bonington: Palatul Dogilor.
(Manchester).

o siguranță fără seamăn. Nimic din natură nu-i rămâne indiferent. Se apropie de motivele ce par neînsemnate cu aceeași dragoste, cu același interes, ca și de peisajul mare și solemn, de țărmul mării, de pildă, de un munte, de un copac venerabil. Iar această dragoste îi este recompensată, fiindcă ne-a lăsat câteva din tablourile cele mai mișcătoare pe care le cunoaște peisajul în secolul al XIX-lea. Maniera sa și această intimitate cu natura înconjurătoare, au făcut din el punctul de plecare pentru multe din însușirile chiar ale școlii franceze de peisaj, așa numita „Școală dela 1830“.

Biografia sa este scurtă și destul de banală. Era copilul unui molar cu stare. Pentru un artist, independența materială constituie un neprețuit avantaj. Ea îi dă posibilitatea să-și urmeze vocația, fără nevoia niciuneia din concesiile, pe care pictorii săraci, nevoiți să-și câștige existența, sunt obligați să-le facă gustului public, adică exigențelor uneori neroade ale clienților. Constable este independent. Dacă vinde pictura sa, atât mai bine; dacă n-o vinde, nu simte nicio neplăcere: are cu ce trăi. În 1819, după ce parcursese și pictase o mare parte din Anglia, este numit membru al Academiei Regale de pictură, obține adică cel mai înalt

titlu la care poate aspira în această vreme un pictor englez. La 1820, adică la vârsta de 45 ani, se fixează într'o localitate vecină, pe atunci, cu Londra, la Hampstead, astăzi însă unul din foburgurile ceva mai excentrice ale marelui oraș englez. Acolo rămâne până la sfârșitul vieții. Se inspiră din ce vede în jurul său, mai ales din peisajele jumătate orașenești, jumătate de țară, care se puteau atunci observa în această localitate. La 1824, pentru prima dată, el trimite tablourile sale pe continent și le expune la Salonul din Paris. Această dată, 1824, trebuie reținută, nu numai prin faptul că unul dintre marii pictori englezi, expunând, aduce un omagiu nivelului artistic din Paris, dar

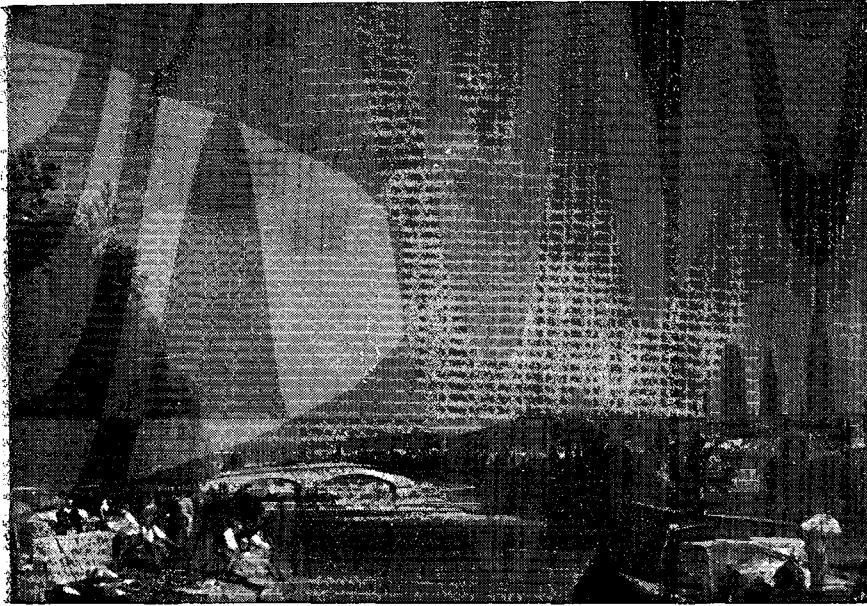


Fig. 243. — Bonington: Vedere din Rouen (Manchester).

și pentru influența pe care pictura nouă pentru Francezi, a lui Constable, necunoscută până atunci pe continent, o are asupra dezvoltării artiștilor din aceea țară.

Delacroix trimisese și el la Salonul Masacrul din Chios, una din principalele sale opere, dela începutul carierei. O cunoaștem. Mare pictor el însuși, capabil să judece nu numai pictura sa, ci să aprecieze și pe cea a altora, în plus pătrunzător spirit critic, el își dă seama că felul în care Constable redă natura, este superior celui de care se servește pentru fondul compoziției sale. Fără să ezite, în câteva ceasuri, chiar în decursul expoziției, el schimbă fondul tabloului său și de atunci încoace nu s'a servit nici o dată de alt procedeu. În chipul acesta, Constable exercită o influență notabilă și asupra dezvoltării genului istoric în arta continentală, indirect, prin influența pe care a avut-o asupra lui Delacroix.

Muzeele engleze în primul rând, dar și Luvrul, posedă lucrări din diferitele faze ale carierei acestui maestru. Unele sunt terminate, adică duse până la ultima lor expresie. Altele sunt lăsate în stare de schițe și constituie studii preliminare, în vederea unor peisaje mai importante. În vremea sa, contemporanii acordau mai multă valoare celor deplin sfârșite. Astăzi am fi dispusi să apreciem mai mult pe celelalte, să ne simțim adică mai atrași de cele rămase ca simple improvizatii. În acestea apar mai clar temperamentul artistului, căldura cu care interpretează natura, tremurul ce simțea în fața unui motiv care-l inspira. Unele

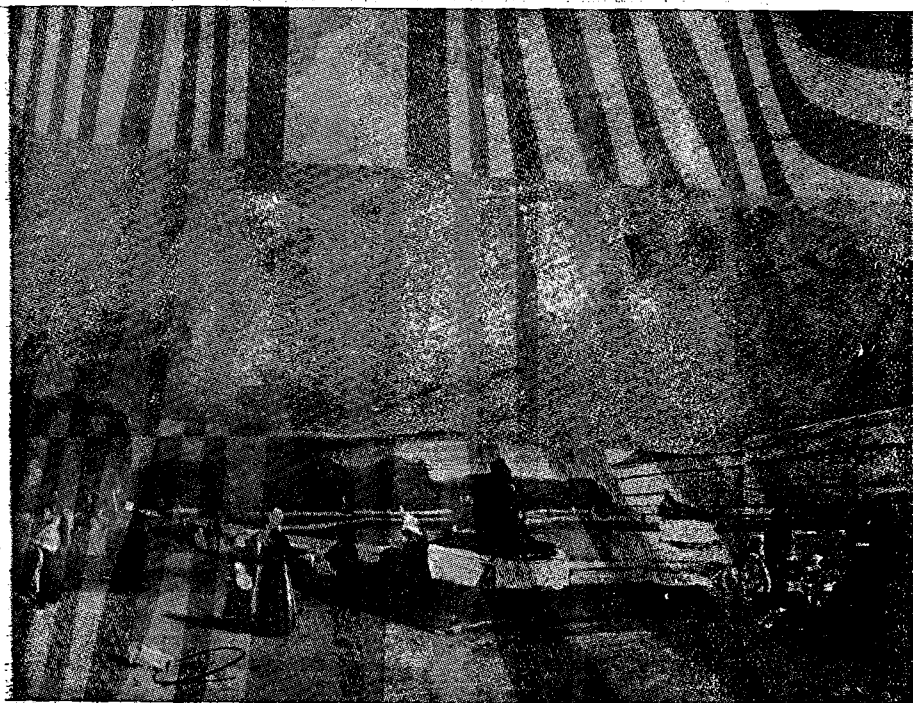


Fig. 244 — Bonington: Parcul din Versailles. (Luvrul).

din ele par să fie pictate din largi pete de o materie vâscoasă, construite aproape sculptural. Culoarea este pusă abundentă în unele locuri, pe când alte părți sunt lăsate fără culoare. Îi vedem parcă pe artist lucrând în fața noastră, simțim ardoarea sentimentului de care era stăpânit, tabloul devine o confesiune pe care o primim cu un sentiment de grațitudine, fiindcă am fost părtași oarecum la nașterea unei opere frumoase.

Pentru a exemplifica cele spuse, să trecem în revistă câteva opere, începând cu cele ale acuareliștilor. O acuarelă din Girtin, reprezentând una din catedra'ele cele mai cunoscute din Anglia, Durham, este în deosebi admirată. Am trecut de faza în care o asemenea operă era un

simplicu mod de notare, un complement al desenului, pentru ca să-l facă mai plăcut și mai viu. Acuarela devine ceva de sine stătător, capabil să sugereze un motiv grandios, cum era monumentul reprezentat, până în cele mai mici amănunț. Sunt aici câteva figuri: un om călare, două femei, adică două spălătorese, minuscule, însă redată cu o forță de sugestie surprinzătoare. Cu toate că artistul n'a omis niciun amănunt, lucrarea face o impresie măreață, numai fiindcă sentimentul și inspirația l-au susținut în timpul execuției. Tot de aici ne putem da



Fig. 245 — Bonington: *Francisc I și Ducesa de Etampes* (Luvru).

seama de calitățile specifice ale unei bune acuarele. Este sigur că nici o altă tehnică nu s'ar fi obținut ceva atât de ușor, de delicat ca culoare, și mai multă transparentă a tonului (Fig. 240). Acelaș lucru se poate spune de podul dela Hawes, o bucată tot așa de splendidă ca și cea precedentă (Fig. 241).

În opera lui Bonington, perioada venețiană este cea mai prețuită. Ea ocupă sfârșitul vieții artistului. Palatul Dogilor este din acea vreme. E lucrarea în care se observă aceleași mari calități, pe care le remarcasem la Girtin, poate într'o tehnică ceva mai simplificată și mai largă. Bonington, mai tânăr, își dă seama că impresia de vivacitate într'o

operă crește, atunci când artistul se decide să elimine unele detalii. Am atras atenția, în acuarela lui Girtin, asupra a cât de precis era artistul în redarea, de pildă, a formelor arhitecturale, a sculpturilor care împodobeau catedrala. Și aici sunt detalii arhitecturale și sculpturale; însă Bonington insistă mai puțin asupra lor; mai mult le sugerează decât le precizează, așa încât privitorul să poată totdeauna adăoga ceva dela sine (Fig. 242). Tot așa, într'o altă operă, cam din acelaș timp, o vedere din Rouen (Fig. 243).



Fig. 246 — Bonington: Bătrâna guvernantă (Luvru).

Marile sale calități de acuarelist fac din el, chiar și în pictura în ulei, cum e această vedere (Fig. 244), un tot atât de luminos și de strălucit executant. Cel puțin două treimi din suprafața tabloului sunt ocupate de cer. Bonington cunoștea așa de bine fenomenele atmosferice, forma sau mai de grabă lipsa de formă a norilor, distribuția luminii, tonurile delicate ce se amestecă pe întinsul cerului, încât obține aproape cu nimic această imagine isbitoare de exactitate. În plus, fiecare din detaliile din primul plan, adică din partea de jos a tabloului, sunt redade cu acea precizie în libertate, pe care o constatam în acuarele analizate mai sus. Centrul palatului dela Versailles și aripa lui din dreapta sunt redade numai prin niște pete largi și aproape uniforme

de culoare, totuși capabile să sugereze marea masă arhitecturală a construcției. Mai multă atenție este poate dată detaliilor în grupul și în figurile de pe primul plan. Din câteva trăsături de pensulă el evoacă imaginea, cu forma și proporțiile trupului, cu mișcarea, cu atitudinea, cu culoarea costumului, a persoanelor care se plimbă pe alee.

Bonington iubește scenele istorice, interpretate într'un chip personal, extrem de spiritual. Avem dela el, în această serie, subiecte luate mai ales din timpul Renașterii franceze sau dela sfârșitul secolului al XVI-lea. Alteori însă el se inspiră dela motive orientale conforme pre-



Fig. 247. — Constable : Căruța cu fân (National Gallery).

ferințelor școalei romantice, căreia și el aparținea. Romanticii prețuiau tot ce venea din Orient, un Orient de fantezie de multe ori, care însă excita interesul lor pentru obiectele îndepărtate, pentru costumele bogate și viu colorate, pentru o vegetație luxuriantă și mai ales pentru o distribuție a luminii, pusă pe efect și pe contraste. Francisc I și Ducesa de Etampes, tablou viu și proaspăt ca aspect în tocmai ca o acuarelă, aparține primei categorii (Fig. 245). Bonington nu era însă incapabil de forță, cum se vede din portretul celebru al Bătrânei Guvernante, la Luvru, ca cea mai mare parte a tablourilor analizate (Fig. 246).

În opera lui Constable întâlnim adesea vederi luate din preajma artistului, adică din mediul geografic în care trăia obișnuit. Nu stă la gânduri mult până să aleagă un subiect, este sigur: dragostea lui de

natură era așa de mare, încât orice i se părea potrivit pentru un tablou interesant.

Primul reprodus poartă titlul de Căruța de fân. La stânga apare un boschet de arbori, printre care se zărește o casă de țară; la mijloc, o baltă, prin care trece căruța, acum descărcată de fân. Deasupra, un cer admirabil. Este una din acele lucrări terminate, la care nu mai avea nimic de adăugat. Anume calități de vivacitate, pe care le vom vedea când vom analiza schițele, au dispărut, de sigur, tabloul i-a luat artistului mai multe ședințe, unele în mijlocul naturii, altele însă în

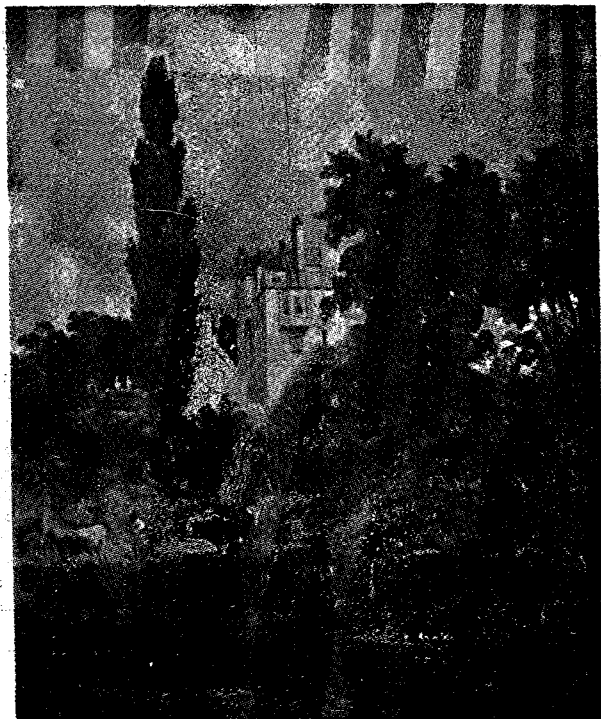


Fig. 248 — Constable: Casă în Hampstead. (Nat. Gal.)

atelier, după schițe la fața locului. În orice caz, ne putem da seama privind-l de calitatea așceptivă a ochiului lui Constable, de precizia și de finețea lui (Fig. 247).

După 1820 Constable se stabîlise la Hampstead unde găsește ne-numărate motive de pictat: casele vecine sau simple vederi dela țară, în care locuința omului nu apărea mai deloc, câmpuri de grâu, bălți, coline, etc. Aici este vorba de unul din acele tablouri, inspirate de foburgul în care se stabilise atunci pictorul, larg pictat, viguros, în tonuri deosebit de puternice (Fig. 248).

Golful Weymouth e un motiv pe care Constable l'a pictat de mai multe ori. Liniile lui calme, când nu era vânt, țărmlul mării luminat,

apa linistită, îi plăceau în deosebi. Iar deasupra un cer transparent, străbătut de câțiva nori ușori, în diagonală, care au aerul că se alungă unul pe altul (Fig. 249).

Același motiv pe vreme de furtună, a luat dintr'odată o înfățișare dramatică. Cerul este negru, cu nori puternici, ce anunță apropierea furtunei. Pământul, cât se vede, are un aspect grav, iar apa se simte grea, ca de plumb (Fig. 250).

Toate aceste pânze făceau însă parte din lucrările terminate definitiv. Să analizăm acum și una dintre schițe, cea în vederea catedralei din Salisbury. Trăsătura de pensulă este largă; ea parcă sculpează formele. De aceea totul, mai ales arborii, au luat un puternic relief, deși sunt rezultatul numai a câtorva trăsături de pensulă, puse însă

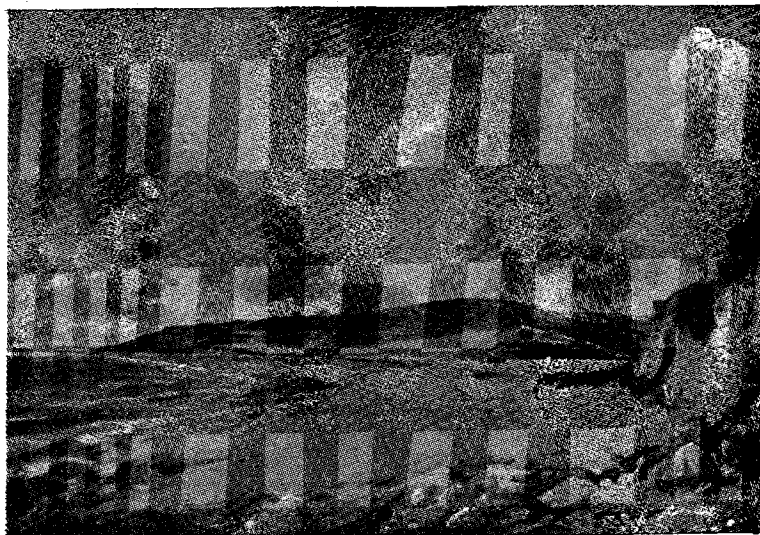


Fig. 249. — Constable: Golful Weymouth. ('Nat. Gal').

din plin și cu putere, cu multă pastă și exact acolo unde trebuie. (Fig. 251).

Tabloul definitiv cu acelaș subiect se prezintă la Victoria and Albert Museum. Catedrala, cu toate amănuntele ei arhitectonice, este văzută printre crengile arborilor, care constituie un măreț arc (Fig. 252), cadrul cel mai nemerit pentru splendoarea unei asemenea arhitecturi.

Vorbind de arta lui William Turner, Focillon o numește „un peisaj liric“. Niciun alt epitet n'ar fi mai potrivit pentru această pictură, în primul rând un imn și o confesiune, avântul unui suflet îndreptat, nu de contingentele vieții, ci de acele ale naturii, spre o lume mai frumoasă și scaldată în lumină, lumea visurilor sale, ireală și supranaturală. Spre ea aspiră artistul cu o putere neînfrântă, cu nostalgia omului înconjurat de ceață și de întunericul regiunii pe care era obligat s'o locuiască.

Totul este mister și miragiu în viața, ca și în opera acestui pictor. Artă sa este punctul de întâlnire al unei discipline încă hrănită de clasicism și al acelei dispoziții din temperamentul englez care se traduce prin înclinare spre vis, chiar spre fantasmagorie, și al cărui rezultat concret este proiectarea, în afară, cu o putere de realizare indescriptibilă, a lumii interioare. Cu o perseverență, care ține aproape de monomanie, Turner aruncă imagini după imagini, cristalizate nu în jurul elementelor lumii vizibile, ci făurite de imaginația sa, mai logice, poate, în orice caz mai strălucitoare, mai intense decât tot ce-i putea oferi realitatea. Tablourile sale tratează teme cele mai deosebite, imprumutate istoriei vechi și contemporane, mitologiei, mării engleze, vieții obișnuite, naturii patriei sale sau a țărilor vecine. Elementul important însă al fiecărui tablou îl formează lumina și izvorul e cel mai



Fig. 250 — Constable: Golful Weymouth pe furtună.
(Luvru)

puternic de pe planeta noastră, adică soarele. Tot ce se poate închipui ca efect pitoresc sau dramatic, pornind dela lumea înconjurătoare și bazat pe lumină, a fost realizat de Turner în așa condiții, încât până astăzi el rămâne nu numai unul din marii pictori ai Europei, ci un fenomen psihologic prodigios.

Cineva, înainte de Turner, avusese preocupări aproape identice, realizate însă într'o formă care se semnala mai ales prin impresia de echilibru și măsură, pe care o producea. Acesta era Claude Lorrain. Claude, Francez stabilit în Italia, se găsește în fața unui peisaj vast și calm, care-l invită la meditații senine și la studiul efectelor luminei, în revărsarea ei asupra acelor forme armonioase și nobile, pe care le oferea natura Sudului. Turner nu poate contempla un peisaj cu aceeași liniște. El aduce cu sine neliniștea sa de om din Nord și tot ce-l frământă, toată nostalgia celui care trăind într'o atmosferă întunecată.

incărcată de fum și de ceață, lăncezește după un cer pur, după nuanțele încărcate de toate culorile curcubeului, din ținuturile sudice.

Se naște la 1775, dintr'o familie modestă. Tatăl său era bărbier. Crește cu copiii din mahalaua sa, într'o stradă întunecoasă și murdară, cum erau atâtea în Londra, umedă, mizerabilă. De copil dovedește calitate încontestabile de pictor. Le exprimă mai întâiu prin desen și prin acuarelă. Cunoaștem succesul pe care această ultimă tehnică îl avea în Anglia. La vârsta de 15 ani începe chiar să expună, mai întâi în prăvălia părintească, apoi în alte localuri, și maniera sa este admirată.

Ajunge să-și facă un nume, astfel că în 1802 devine membru al Academiei Regale de pictură. La vârsta de 27 ani obține deci cea mai mare onoare ce se putea face în această vreme, în Marea Britanie.



Fig. 251. — Constable: *Catedrala din Salisbury*. (Nat. Gal).

unui pictor. Dintru început se specializează în peisaj. Totul îl poartă în această direcție: succesul de care asemenea teme se bucurau printre amatorii din această vreme; dispoziția sa sufletească; calitățile de prospețime și de lumină care se puteau prin ea obține. Ne-am aștepta — la un artist organizat, cum era Turner — ca peisajul să ne apară sub o formă elaborată, prelucrată, „interpretată”, nu așa cum el se prezintă în natură. Turner pornește însă totdeauna dela observații directe, luate la fața locului. N'a cunoscut istoria picturii engleze un mai mare și mai atent călător ca dânsul. Parcurge Anglia în lung și în lat, înarmat cu ce-i trebuia ca să fixeze diversele motive întâlnite în peregrinațiile sale. Trece mai târziu în Franța, unde face exact același lucru, în-tocmai ca și mai târziu, în Italia și Elveția, sau pe Valea Rinului. Publică o serie de desene, traduse însă de alți artiști, așa cum se obișnuia în această vreme în Anglia; în gravuri în oțel. Albe peste

albume ies la iveală, cu vederi luate de Turner, însă prelucrate de acești gravori în oțel.

În 1819 se găsea în Italia. Era primul contact pe care artistul îl avea cu țara visurilor sale, țara în care imaginea pe care și-o făcea despre natură, despre univers am putea spune, se găsea până la oarecare punct adevărat. Ceva mai înainte el ajunsese profesor de perspectivă la Academia de arte frumoase. Scosese încă o publicație care, odată mai mult, ne arată legătura ce unea pe artistul secolului al XVII-lea, al cărui nume l-am enunțat adineaori, pe Claude Lorrain, cu Turner. Albumul acesta e așa numitul *Liber studiorum*. Claude Lorrain publi-



Fig. 252. — Constable: *Catedrala din Salisbury*. (Victoria and Albert)

ase și el, după cum știm, un *Liber veritatis* în care, în același spirit în care va interpreta Turner natura, el reproducesea cea mai mare parte din schițele pe care le luase în plimbările sale din împrejurimile Romei. Claude pornise dela un motiv de ordin practic. El dorise să se păstreze undeva aspectul autentic al operelor sale, ca un fel de mărturie pentru ca artiștii, care începuseră să-i imiteze maniera, să nu poată trece sub numele lui opere care nu-i aparțineau. La Turner, *Liber studiorum* e ceva mai mult decât un document și o mărturie: sunt compoziții pe motive din mijlocul naturii într'un spirit aproape clasic. El desena în apă tare conturul unui peisaj, liniile lui esențiale, apoi încredința planșa unui alt artist care, după desenul luat la față locului introducea detaliile.

În toată această vreme Turner lucrează intens și produce opere în genurile cele mai variate. Este atâta deosebire dela un tablou la

altul, terminate totuși în aceeași vreme, încât, în cariera artistului, nu putem să vorbim decât cu multă aproximație de evoluție și de perioade succesive.

Sunt artiști care îmbrățișează anume genuri, au un anume fel de a se exprima, pe care îl părăsesc într-o bună zi pentru o altă fază a dezvoltării lor. La Turner cu greu s'ar putea vorbi de o astfel de schimbare. Categoriile de tablouri cele mai felurite, sunt mai totdeauna contemporane. El pare să prefere un gen, în aceeași vreme în care este sigur că afecționează alt gen, aproape contrar, celui dintâi. E de așteptat ca înainte și mai ales în timpul călătoriei italiene să fie sub influența lui Claude Lorrain. Turner admiră pe marele său înaintaș, îl înțelege și din opera acestuia el își asigură, pentru colecția lui par-

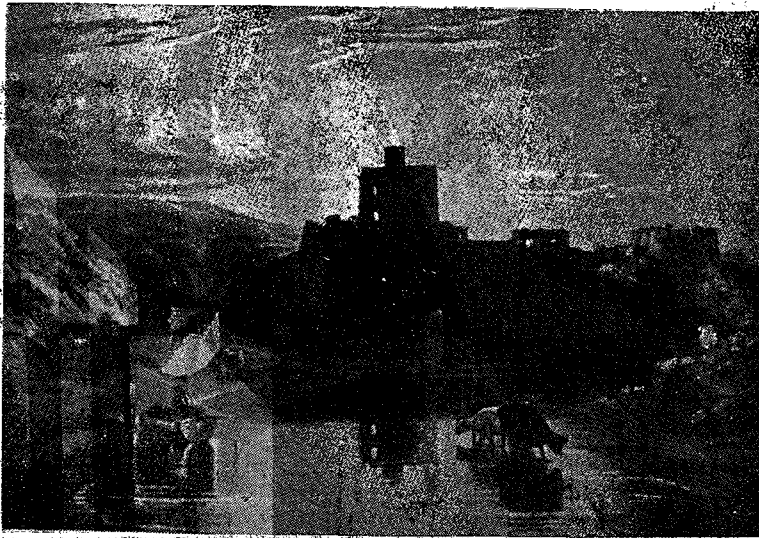


Fig. 253. — Turner: *Norham Castle*.

ticulară, câteva tablouri remarcabile. Le studiază, le analizează, prelung și cu pătrundere, și caută să învețe cum să ajungă la acea splendoare, la acel imn adus luminei, care se desprindea din mai fiecare tablou al Francezului. Cu mândrie Turner lasă după moartea sa moștenire Galeriei Naționale din Londra tablourile de Claude Lorrain pe care le posedase, cu dorința expresă ca ele să fie atârinate alături de tablourile sale proprii, așa încât publicul să poată examina în același timp pe maestru și pe discipol, în credința că acesta nu va fi inferior modelului ce-și alesese. Până astăzi cei care intră în National Gallery, văd la scară, în partea stângă, două tablouri importante, unul al lui Claude Lorrain și alături de el, pe cel al lui Turner.

Viziunea sa este uneori senină, ca și cea a Francezului. Nu însă totdeauna. De cele mai multe ori ea are ceva dramatic, este străbătută de licăriri misterioase, plămădită din nori, din ceață, din vapori care se ridică de pe munți, din văi sau de pe albiile râurilor, violent

lumi. Lumina care-i străbate tablourile nu e cea calmă, ci una în mișcare, cu explozii, cu fel de fel de străluciri bizare. S'a oprit la început la o gamă întunecată de culoare, pe care o clarifică treptat treptat, o volatilizează, o topește și o prezintă la finele vieții aproape ca o materie în fuziune. Se servește cu aceeași ușurință de acuarelă, ca și de ulei. Și, fiindcă pentru expresia stărilor sale sufletești, a viziunilor pe care și le făurește, el are nevoie să se exprime cu totul altfel decât înaintașii săi, i se întâmplă uneori să întrebuițeze ambele tehnice în aceeași operă. Un tablou început în ulei, e terminat în acuarelă. Glasază — așa zicând — uleiul cu un strat foarte subțire de acuarelă care pune surdina asupra unor tonuri poate prea vii, dar în același timp constituie și o pătură transparentă, prin care apar cu licăriri po-

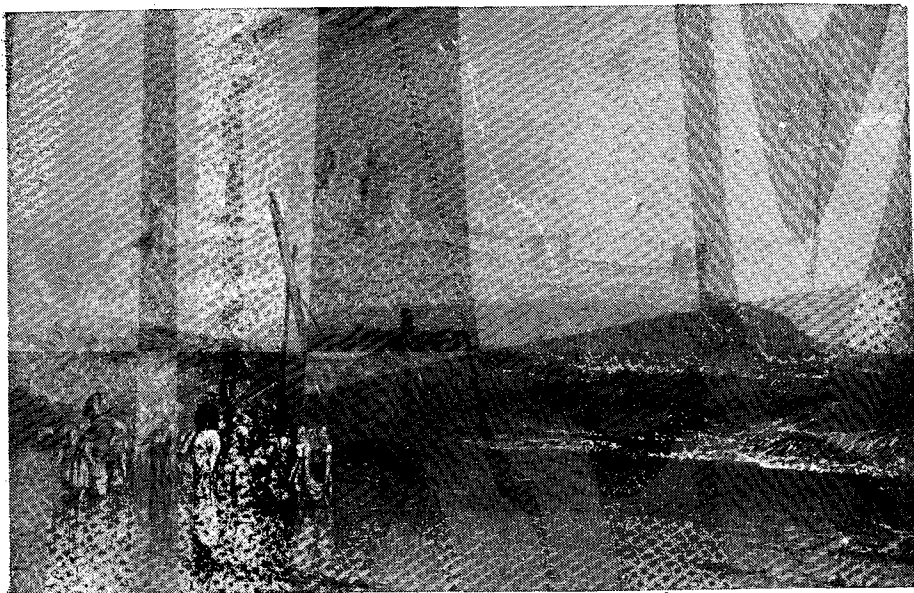


Fig. 255 — Turner: *Dunstanborough (Manchester)*.

tolite acele tonuri prea sonore. Din pricina poate a noutății tehnicii sale, a varietății materiei colorante pe care o întrebuițează, multe din tablourile lui Turner azi au pierdut din farmecul lor. Culoarea s'a alterat, ca la impresionisti, de altminteri. Se pare că uneori, spre sfârșitul vieții, ca să obțină anume nuanțe, delicate și rare, se servea chiar de sucuri de plante. Ce putea rezulta din această alchimie? Contemporanii artistului au avut cel puțin prilejul unei sărbători a ochilor, cum nu s'a pomenit de două ori în istoria picturii. Dar azi, tonurile sonore pierzând din intensitate, unele nuanțe tinzând spre gris, ne e greu să judecăm cu toată dreptatea arta lui Turner, care se prezintă, de sigur, altfel, decât pentru contemporani.

Cea mai mare parte din operele sale au fost lăsate moștenire Galeriei Naționale din Londra. Acolo ele se pot studia în întregime și ne

prezentă toate aspectele geniului său. Transformându-și viziunea, dându-i din ce în ce un fond mai ireal, el ajunge la sfârșitul vieții să nu picteze altceva decât lumina într'un fel de continuă și variată apoteoză. Iar pretextul pentru pictarea luminii l-a luat mai ales din câteva călătorii pe care le-a întreprins la Veneția. Orașul, cu aspectul său feeric, cu arhitectura sa înflorită și măreată, cu reflexul palatelor în oglinda mișcătoare a canalelor, era cel mai potrivit subiect pentru genul de inspirație de care avea nevoie Turner. Până în ultimii ani ai vieții el

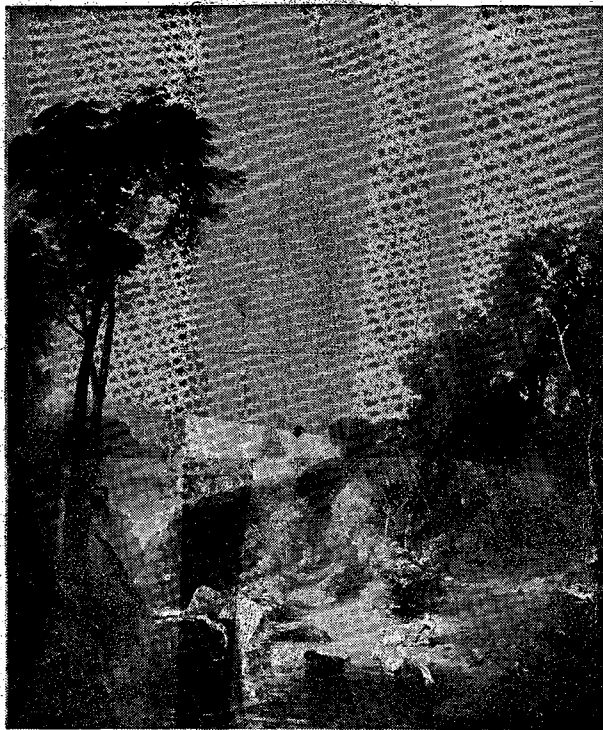


Fig. 255. — Turner: *Vaoul*. (Nat. Gal).

continuă să picteze o Veneție, nu așa cum o văzuse, dar așa cum o transformase memoria sa. Douăzeci de ani după ultima sa călătorie în Italia el încă relua aceleași vederi, din ce în ce mai fantastic reprezentate.

Spuneam că totul este curios și nenatural în viața acestui om. El, pictorul celebru, el, omul bogat, fiindcă câștiga cu tablourile sale tot ce dorea, spre sfârșitul vieții simte nevoia să se piardă în anonimatul populației londoneze. Își închiriază un mic apartament într'unul din cartierele cele mai tihnite ale orașului, în Chelsea, și continuă o viață în partidă dublă: William Turner, în apartamentul său de burghez bogat, Mister Booth la mahala. Acolo, îmbrăcat sărăcăcios, ducând o

viață sordidă, cu o prietenă tânără nu tocmai recomandabilă, el își petrece cea mai mare parte a timpului, până când într-o bună zi un



Fig. 256 — Turner: *D'ona construind Cartagina.* (Nat. Gal).

servitor, care-l cunoștea ca pictorul Turner, îl întâlnește în Chelsea. Astfel se află că Mister Booth nu era altul decât cel mai mare pictor

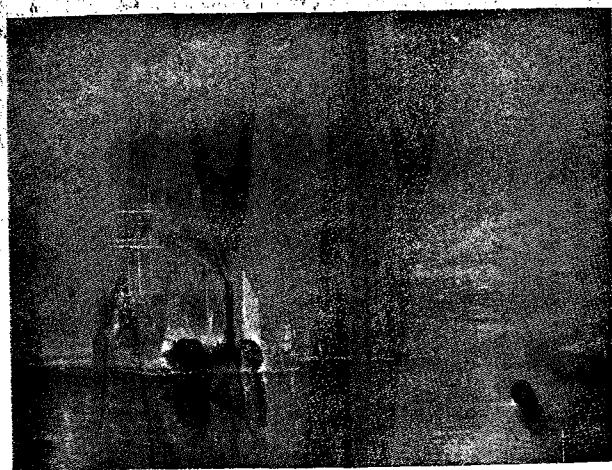


Fig. 257 — Turner: *Temerarul.* (Nat. Gal).

englez din acea vreme. Curând după această descoperire senzațională, la câteva zile chiar, Turner moare, în 1851 și astfel se sfârșește viața

acestui ciudat și misterios spirit, unul din cei mai originali pictori pe care-i cunoaște istoria artei.

Una din primele sale lucrări, *Norham Castle*, e o acuarelă. Toată școala engleză din acea vreme își face un titlu de glorie din stăpânirea completă a acestui procedeu. Felul în care e văzută scena are ceva de inspirație clasică, ce ne duce pe nesimțite până la tablourile lui Claude Lorrain. Suntem deci în epoca în care Turner e cu totul sub stăpânirea artei prodigioase a înaintașului său. În același timp însă simțim și rolul mai dramatic, pe care el caută să-l dea luminii, în tablourile sale. În dărătul unui prim plan întunecat apare soarele, care radiază în chip violent și umple de lumină tot cerul compoziției (Fig. 253). Mai târziu, Turner va evita asemenea teme brutale și se va servi de motive mai



Fig. 258 — Turner: *Veneția*. (Victoria and Albert).

subtil nuanțate, căci, de sigur, este ceva teatral, în felul în care el prezintă această scenă. Tot o acuarelă, însă mai delicat interpretată, este *Dunstanborough*, ce a fost expusă la Muzeul Toma Stelian cu ocazia expoziției desenului englez, din 1935—36 (Fig. 254).

Spunem că temele de simplitate și de calm clasic sunt tratate de artist concomitent cu altele, în care sunt vizibile elemente mai dramatice. Aici avem una din prima categorie, dintre cele mai cunoscute ale artistului, din perioada tinereții. Se cheamă *Vadul*. Într'un peisaj idilic, cu fundul scădat de soare, așa cum erau vederile din Italia ale lui Claude, între două boschete de pomi, unul de un desen mândru și impunător în stânga, altul sub forma unui masiv, a unei largi pete sumbre, în dreapta, el imaginează un râu cu un pod de formă antică, iar în primul plan un vad, în același râu, prin care trec câteva per-

soane. Este atâta liniște, atâta pace, atâta mulțumire și atât sens al compoziției armonioase și decorative, în această lucrare, încât ea este considerată ca una din capodoperile primei perioade a artistului (Fig. 255).

Unul din peisajele în care amintirea lui Claude e mai vie, în care prezența spiritului acestuia este mai evidentă, este Didona construind Cartagina. Ca și Claude, Turner ambiționează să evoce globul de foc al soarelui lăsându-se la orizont, în momentul când apune. Il vedem în mijlocul tabloului, înconjurat de un imens nimb de lumină, care merge degradându-se către marginea de sus a tabloului, la dreapta și la stânga lui. Amurgul învâluie într'un chip subtil tot peisajul, fără contraste prea mari între părțile luminate și cele întunecate. În același



Fig. 259 — Turner: Veneția.

timp, pata de lumină se reflectează în apă, formând o dără strălucitoare, care taie compoziția la mijloc și atinge marginea ei inferioară. Este exact felul de aranjare a unui motiv, pe care l-am întâlnit adesea la maestrul francez (Fig. 256).

Din ce în ce arta lui Turner se purifică. Lumina devine mai ireală, se sublimează, se transformă în aur topit. Este caracterul pe care i-l întâlnim de aici încolo în cea mai mare parte a lucrărilor sale. Așa, de pildă, în tabloul intitulat *Temerarul: Vasele de mare*, după o anume perioadă, îmbătrânesc și sunt distruse, fiindcă nu mai corespund cerințelor timpului. Turner asistă la această înmormântare a unui glorios vas britanic, *Temerarul*, care se încarcă de glorie. El e târât de un mic remorcher, căci nu mai poate naviga singur, și dus să fie înecat în largul mării. Din această temă plină de duioase amin-

tiri istorice, Turner face ceva impresionant; imaginea morții veritabile a unei ființe care ne e scumpă (Fig. 257).

Din ce în ce peisajul devine la dânsu. pretext pentru jocuri de lumină, într'o atmosferă, pe care el o vedea tot mai înfocată. Așa este cu această interpretare în acuarelă a Veneției, care se află la Victoria and Albert Museum din Londra (Fig. 258). La început artistul pictase orașul așa cum îl văzuse, după notele luate la fața locului. Evident. acelaș miraj al culorii și al luminii, de care era totdeauna preocupat. Se pot încă recunoaște monumentele, cu toate detaliile lor. Curând însă el neglijează imaginea veritabilă; ea nu-l mai interesează. Ce-l preocupă este amintirea pe care el a păstrat-o despre anume motive. Și astfel ajungem la lucrările fantastice din ultima perioadă, care con-



Fig. 260 — Turner: Italia Antică.

stitue ceva unic în istoria artei. Tot ce e material sau sugerând materia s'a evaporat; nu avem înaintea noastră decât niște fantome de lumină, care nu mai corespund cu nimic realității, văzute printr'o ceață irizată. Ici și colo este o notă mai vie, o barcă, un fragment de arhitectură, volum și culoare, ceva mai persistente; tot restul tabloului fiind redat sub forma unor aburi evanescenti (Fig. 259).

Dar nu numai despre Venetia, ci și despre alte regiuni cunoscute din istorie, își făcea Turner o imagine personală, care nu răspunde la nimic existent. Strângea la un loc arhitecturi peste arhitecturi grandioase, așa cum și le închipuia că au trebuit să existe în epoca de glorie a Imperiului Roman, totul luminat de acel glob solar spre apus, un fel de leit-motiv pe care-l găsim în cea mai mare parte din tablourile sale (Fig. 260).

Acest poet al luminei trece încă drept unul din precursorii cei mai autentici ai Impresionismului. În tabloul *Brumă dimineață* el prezintă un câmp acoperit de bruma căzută peste noapte, sclipind, cu toate culorile curcubeului, sub influența primelor raze ale unui soare rece, de iarnă, străbătând printre aburii de ceață (National Gallery, Fig. 261).

Cu acest volum un alt mare și important capitol al istoriei Artei se închide. Rivalitatea dintre clasici și romantici se potolise. Și într-o tabără, și în cealaltă se simte oboseala. La câțiva pictori, în genere de valoare modestă, se mai întâlnește o oarecare veleitate de luptă, dar care nu mai interesează decât un mic cerc de amatori mai în vârstă, la care amintirile tinereții se păstrasera încă vii. În tinereț, adică în

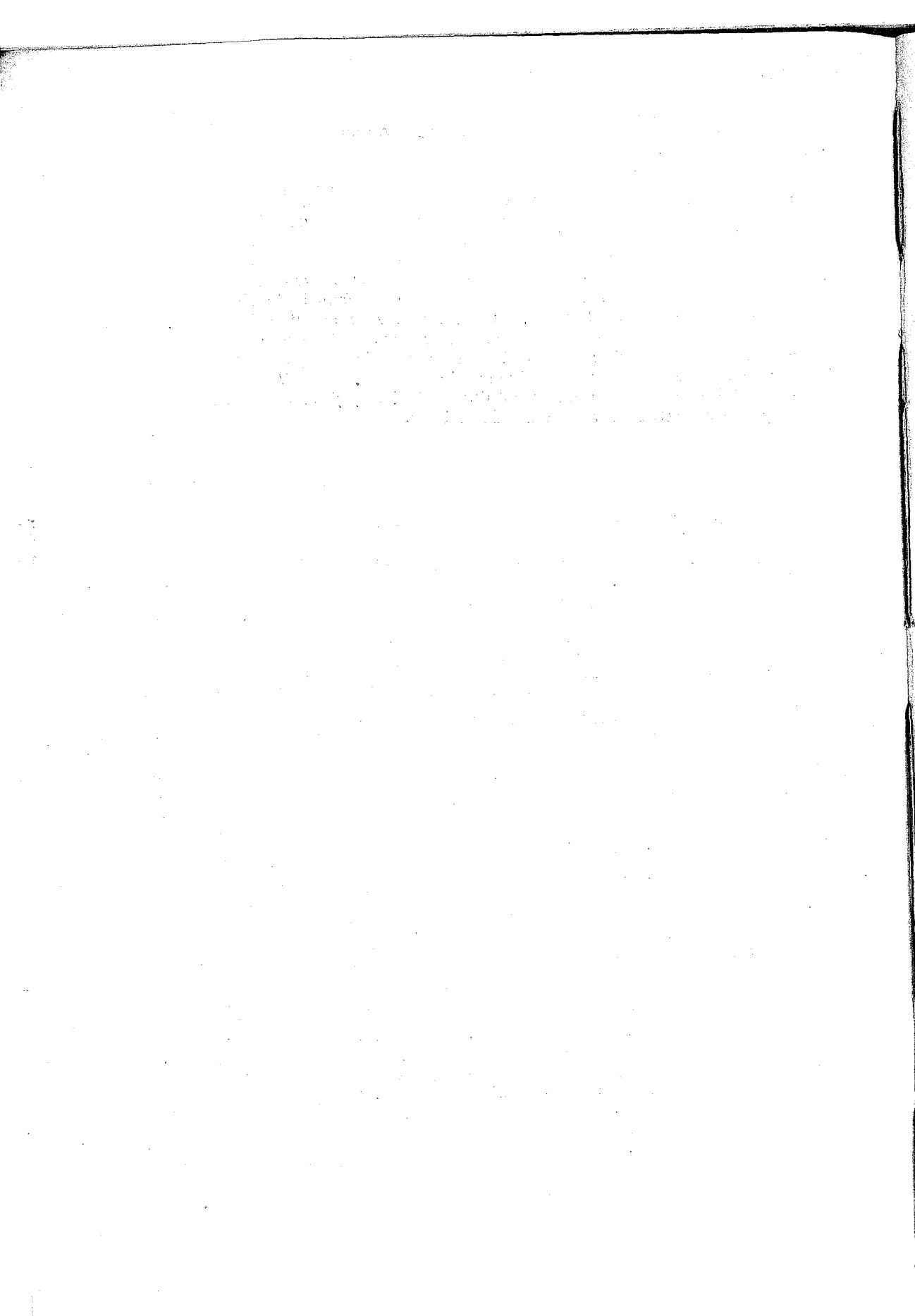


Fig. 261. — Turner: *Brumă dimineață* (Nat. Gal.).

acele medii în care se plămădește viitorul, alte probleme se pun, spre alte tendințe se îndreaptă atenția și talentul. Clasic, romantic, devin pentru ei noțiuni perimate, bune de clasat în arhivele trecutului. Viața, cu valorile ei, ideile celor dela 1848, îi preocupă mai mult de cât abstracțiile celor ce se supuneau idealului aristocratic al clasicilor, sau lirismului, de multe ori nesincer. A froid, al romanticilor de a doua categorie. Incepuse să se vorbească în Franța de Courbet și de estetica realistă a acestuia, și ea excesivă, cum vom vedea în volumul următor, însă răspunzând nevoilor de atunci de întoarcere la viața înconjurătoare, entuziasmului juvenil al celor ce se ridică pe ruinele concepțiilor trecutului.

Și până la această epocă, și de atunci încolo, Franța este mereu în fruntea națiunilor Apusului. Anglia singură încearcă o viață artistică

aparte, atacată însă, în formele ei cele mai expresive, chiar de Englezi, multă vreme ignorată pe continent. Prerafaelismul, căci despre el e vorba, este în multe privințe o expresie britanică, ce e drept, grefată însă pe teorii și pe o tehică de mult ieșite din uz, susținută de un spirit în care intrau multe reminiscențe literare. Parfumul arhaic al acestei picturi displace multora, mai ales celor ce vroiau să găsească, pentru vremea lor, o expresie suficient de puternică, de cuprinzătoare și de elocventă. Tot Courbet, cu toate rezervele ce putea face unul sau altul, rămâne personalitatea cea mai reprezentativă a timpului. până ce, tot în numele sincerității și al acordului desăvârșit cu lumea înconjurătoare, realismul va fi detronat de impresionism. Va fi tema celui de al doilea capitol din arta secolului al XIX-lea, și ea va forma obiectul celui de al patrulea volum al Manualului.



BIBLIOGRAFIE SUMARA

Literatura privitoare la secolul al XIX-lea fiind extrem de bogată, este dela sine înțeles că nu vom menționa, chiar într'o bibliografie sumară, decât lucrările cele mai des consultate.

TRATATE GENERALE.

- Histoire de l'Art, sub direcția lui André Michel, Paris, 1905 și următorii.
Nouvelle Histoire universelle de l'Art, sub direcția lui Marcel Aubert Paris, 1923.
Histoire universelle des Arts, sub direcția lui Louis Réau, Paris, 1934—1936.
Propyläen Kunstgeschichte, Berlin, 1923—1926.
Hamann Richard: Geschichte der Kunst, Berlin, 1933.
Bénézit E.: Dictionnaire critique et documentaire des peintres, Paris, 1911—1913, 3 volume.
Thieme und Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig (în curs de publicație).
Revistele: l'Artiste, Gazette des Beaux-Arts, Revue de l'Art ancien et moderne, l'Art et les Artistes, Burlington Magazine, The Studio (în deosebi numerile speciale), Zeitschrift für bildende Kunst, Die preussischen Jahrbücher, l'Arte.
Catalogele expozițiilor de la Jeu de Paume (Paris), dela Burlington House (Londra), ale muzeelor mari din Franța, Anglia, Germania, Italia, Belgia, Danemarca, Elveția.

TRATATE GENERALE DESPRE SECOLUL AL XIX-lea.

- Alazard Jean: L'Orient et la Peinture française au XIXe siècle, Paris, 1930.
Blanc Ch.: Histoire des peintres de toutes les écoles, Paris, 1865.
Blanche J. E.: De David à Degas, Paris, 1919.
Colasanti: Galleria Nazionale d'arte moderna in Roma, 1925.
Dayot A.: La Peinture anglaise des origines à nos jours, Paris, 1908.
Dehio G.: Geschichte der deutschen Kunst, Berlin, 1923—1927, 10 vol.
Deri Max: Die Malerei in XIXten Jahrhundert, Berlin, 1923. 2 vol.
Dimier Louis: La Peinture française au XIXe siècle, Paris, 1914.
Divald C.: Histoire de l'art hongrois, Budapest, 1927.
Focillon H.: La Peinture au XIXe et au XXe siècles, Paris 1927 și 1928, 2 vol.

- Fontainas A.: Histoire de la Peinture française au XIXe siècle. Paris, 1922.
- Justi L.: Deutsche Malkunst im XIXten Jahrhundert, Berlin, 1921.
- Lambotte Paul: Histoire de la peinture et de la sculpture en Belgique, Bruxelles, 1930.
- Meier - Graefe Julius: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, München, 1927, 3 vol.
- Michel André: Sur la Peinture française au XIXe siècle, Paris, 1928.
- Muther Richard: Geschichte der Malerei in XIXten Jahrhundert, Leipzig, 1909.
- Ojetti Ugo: Ritratti d'artisti italiani, Milan, 1911.
- Ojetti Ugo: La Pittura italiana dell'Ottocento, Milan, 1929.
- Ruskin John: Modern Painters, London, 1898 (ed. nouă), 6 vol.
- Réau Louis: L'Art russe, Paris, 1927.
- Saunier C.: Anthologie de l'art français. La Peinture, XIXe siècle, Paris, 1911, 2 vol.
- Schneider René: L'Art français au XIXe siècle, Paris 1929, 2 vol.
- Smaa Kunstböger (Mici cărți de artă), Copenhaga, 1913 și următorii.
- Vitry Paul: La Sculpture française classique, Paris, 1934.
- La Peinture au Musée du Louvre, 13 fascicule, publicat de revista Illustration, sub direcția lui J. Guiffrey.

CLASICISM ȘI ROMANTISM

EPOCA IMPERIALĂ

- Bolton: The architecture of Robert and James Adam, London, 1922.
- Bricon E.: Prud'hon, Paris, 1907.
- Cantinelli R.: Jacques - Louis David, Paris, 1930.
- Clement Ch.: Prud'hon, sa vie, ses oeuvres et sa correspondance, Paris, 1880.
- Dargenty G.: Le Baron Gros, Paris, 1887.
- Delecluze I. B.: Louis David, son école et son temps, Paris, 1855.
- Delestre I. B.: Gros, sa vie et ses ouvrages, Paris, 1867.
- Duportal I.: Charles Percier, Paris, 1931.
- Focillon Henri: Giovanni Battista Piranesi, Paris, 1918.
- Hautecoeur Louis: Rome et la Renaissance de l'antiquité, Paris, 1912.
- Justi C.: Winckelmann und seine Zeitgenossen, Leipzig, 1898, 3 vol.
- Mornet Daniel: Le Romantisme en France au XVIIIe siècle, Paris.
- Mornet Daniel: La pensée française au XVIIIe siècle, Paris, 1929.
- Quatremère De Quincy: Considérations sur les arts du dessin en France, Paris, 1791.
- Regamey Raymond: Prud'hon, Paris, 1928.
- Rocheblave Samuel: Essai sur le Comte de Caylus: l'Homme, l'Artiste, l'Antiquaire, Paris, 1889.
- Rosenthal L.: Louis David, (les Maîtres de l'Art).
- Saunier C.: Louis David (les grands Artistes).
- Schneider René: Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts, Paris, 1905.

EPOCA LUI INGRES ȘI DELACROIX

- Blanc Ch.: Ingres, sa vie et ses ouvrages, Paris, 1870.
 Boyer d'Azén: Ingres, d'après une correspondance inédite. Paris, 1909.
 Clément Ch.: Gérard, Paris, 1879.
 Delaborde Henri: Ingres, sa vie et ses travaux, Paris, 1870.
 Duval Amaury: L'Atelier d'Ingres, Paris, 1878.
 Lagrange H.: Ingres, sa vie et ses œuvres, Paris, 1911.
 Lapause H.: Ingres, sa vie et son œuvre Paris, 1916.
 Hourticq L.: Ingres (les Classiques de l'art), Paris, 1928.
 Oprescu G.: Gérard, Paris, 1927.
 Cantaloube A.: Eug. Delacroix, l'homme et l'artiste, Paris, 1834.
 Dargenty G.: Eug. Delacroix par lui-même, Paris, 1885.
 Escholier Raymond: Delacroix peintre, graveur, écrivain, Paris, 1926—1929, 3 vol.
 Delacroix Eug.: Correspondance générale (publicată de André Joubin, Paris, 1932—1938, 5 vol.
 Delacroix Eug.: Journal d'Eug. Delacroix (publicat de Paul Flat în 3 volume și apoi de André Joubin în 5 volume), Paris, 1932).
 Gillot H.: Delacroix. l'homme, ses idées, son oeuvre, Strasbourg, 1923.
 Guiffrey J.: Le Voyage d'Eug. Delacroix au Maroc, Paris, 1909, 2 vol.
 Maier-Graffe Julius: Delacroix (ed. II-a), München, 1923.
 Moreau-Nelaton E.: Delacroix raconté par lui-même. Paris, 1916, 2 vol.
 Robaut A. et Chesneau Ernest: L'Oeuvre complet d'Eug. Delacroix. Paris, 1885.
 Tourneux Maurice: Eug. Delacroix (les Grands Artistes).
 Signac Paul: De Delacroix au Néoimpressionnisme, Paris, 1911.
 Benoist Luc: La Sculpture romantique, Paris 1928.
 Baudelaire Ch.: Curiosités esthétiques.
 Baudelaire Ch.: L'Art romantique.
 Blanc Ch.: Les artistes de mon temps, Paris, 1876.
 Chesneau Ernest: Peintres et Statuaires romantiques, Paris, 1880.
 Chesneau Ernest: Les Chefs d'école, Paris.
 Focillon Henri: Technique et sentiment, Paris, 1919.
 Gautier Th.: Portraits contemporains.
 Le Romantisme et l'art.: Ciclu de conferințe organizate de direcția muzeelor din Paris în 1927, publicate în 1928.
 Rosenthal L.: Du Romantisme au Réalisme, Paris, 1914.
 Alexandre A.: Barye (les Artistes Célèbres), Paris, 1889.
 Bénédite L.: Chassériau, Paris.
 Bénédite L. et Dezarrois A.: Théodore Chassériau, sa vie et son oeuvre, Paris, 1932.
 Burty Ph.: Théodore Rousseau, Paris, 1868.
 David d'Angers: Souvenirs sur ses contemporains, 1920.
 Dumesnil H.: Corot, souvenirs intimes, Paris, 1875.
 Fourcaud L. de: François Rude, Paris, 1904.
 Geoffroy Gustave: Corot, Paris, 1925.
 Laran Jean: Daubigny, Paris.

- Leprieur Jean: J. F. Millet, Paris.
Michel E.: Corot, Paris, 1905.
Michel E.: Les maîtres du paysage, Paris, 1906.
Muther Richard: Millet. Berlin.
Sensier A.: Etudes sur Georges Michel, Paris, 1873.
Claretie Jules: Peintres et Sculpteurs contemporains, Paris, 1882.
Daudet Léon: Le stupide XIXe siècle, Paris.
Gautier Th: Les Beaux-Arts en Europe, Paris, 1857.
Lhote André: Parlons Peinture, Paris, 1940.
Lhote André: Traité du paysage, Paris, 1941.
Lhote André: Peinture d'abord, Paris, 1942
Roger-Marx: Maîtres d'hier et d'aujourd'hui, Paris, 1914.

TABLA DE MATERII

Prefața	7
-------------------	---

CLASICISMUL ȘI ROMANTISMUL.

Introducere	11
Originele clasicismului în Franța și aiurea. Considerații generale .	16
Romantismul. Considerații generale	31
Arhitectura în perioada de tranziție	35

CLASICISMUL.

Arhitectura sub Imperiu	49
Arhitectura clasică la vecinii Franței	59
Pictura în epoca de tranziție în Franța	73
Louis David	80
Elevii lui David	99
Pierre Prud'hon	117
Théodore Géricault	128
Sculptura în Europa occidentală în vremea Republicii și a Imperiului	138

LUPTA ÎNTRE CLASICISM ȘI ROMANTISM ÎN FRANȚA.

Șefii	153
Ingres	157
Delacroix	190
Discipolii celor două școli	228
Théodore Chassériau	242
Peisagiștii: Corot și contemporanii	255
Gravura în Franța către 1850	274
Sculptura în Franța către 1850	282

DUELUL CLASICO-ROMANTIC ÎN RESTUL EUROPEI.

Belgia, Țările Scandinave și Rusia sub influența lui David	307
Germania	316
Anglia	329
Bibliografie	360

