



G. OPRESCU

*Scrieri  
despre artă*



EDITURA MERIDIANE  
București 1966

1497699



*Mărturie a unei laborioase activități de peste patru decenii în domeniul istoriei și criticii de artă, volumul „Scrieri despre artă” de acad. prof. G. Oprescu cuprinde o selecție de texte grupate în două mari capitole: Aspecte și momente de artă românească și artă universală.*

*Primul capitol, consacrat artei românești, înmănușchiază cronici plastice, studii, fragmente de monografii, precum și articole de sinteză publicate în diverse periodice, reviste de specialitate etc.*

*Cel de al doilea capitol reunește câteva articole și studii dedicate artei universale.*

*La sfârșitul volumului am anexat un index. El arată titlul publicației și data apariției fiecărui text inclus în culegere.*

EDITURA

ASPECTE  
ȘI MOMENTE  
DE ARTĂ  
ROMÂNEASCĂ

## PICTORI ȘI SCULPTORI



THEODOR AMAN

Aman nu e cel mai mare nume în istoria picturii române din secolul al XIX-lea. Un cercetător preocupat numai de latura artistică, ar avea poate tot dreptul să-i prefere după Grigorescu, pe Andreescu și Luchian. Dar opera unui om, chiar a unui artist nu se judecă numai în ea însăși, independent de orice împrejurare sau, mai drept, nu se judecă *totdeauna* independent de orice împrejurare. O personalitate mai puțin marcantă poate dobîndi uneori un loc de frunte, numai pentru că vine într-o vreme, în care talentul și predispozițiile artistice nu se au singure în vedere ci în legătură cu o mulțime de alte însușiri, unele care nici nu sînt direct în raport cu arta. O înțelegere clară a împrejurărilor; perseverență, abnegațiune; putința sacrificării unei satisfacțiuni personale de ordin imediat, în vederea unui scop mai depărtat, dar mai înalt; spirit de organizare; pe lângă care s-ar adăuga toate acele imponderabile, de care sîntem adesea inconștienți personal, dar care ne tîrăsc cu forță irezistibilă — ereditate, tendințele unei anumite clase sociale, cultura căreia îi aparținem etc. — iată condițiuni în stare să ne facă a juca uneori un

rol de primul plan, pentru care celelalte calități ale noastre ar fi fost neîndestulătoare. Și, dacă judecăm bine, este drept să fie așa.

Aman e fiul unui bogat negustor din Craiova, boierit de Caragea în 1818. Acest lucru ne va explica multe trăsături din caracterul lui, și ne va da, în același timp, cheia succesului lui care, deși n-a fost prea ușor, nu s-a obținut cu prea mare opoziție. Este un rol puțin ridicol și desigur lipsit de riscuri acel de profet retrospectiv. Totuși, nu mă pot împiedica de a constata că, așa cum erau împrejurările la noi la începutul sec. al XIX-lea, arta picturii nu putea să iasă nici din mijlocul țaranilor, nici dintr-al boierilor. Primii erau prea incuți și nenorociți, ceilalți prea crescuți în ideea că arta este „un meșteșug“ nedemn de ei, pentru a putea produce artiști. Un boier putea fi la rigoare poet și suspina în versuri ușoare, necerînd multă pregătire profesională și nici prea multă sinceritate; putea fi protector de „zugravi“ dar nu „zugrav“ el însuși. Iar ce gîndește un boier despre artă și cît o pricepe, vedem din călătoria lui Dinicu Golescu, săvîrșită 2—3 ani înainte de nașterea lui Aman.

La drept vorbind, pictura se reducea la cea religioasă — foarte în decadentă față de vechiul meșteșug din trecut, chiar de ceea ce s-a produs în secolul al XVIII-lea — și la portretul în miniatură sau în mărime naturală. Dar portretul avea un scop curat practic: conservarea unei fizionomii, și nicidecum unul estetic. El era pentru contemporani ceea ce ar fi pentru noi o fotografie. Toate celelalte categorii de pictură mai nu existau. Și dacă un principe fastuos și amator de artă ca Brîncoveanu pusese să i se picteze pe zidurile palatului din Mogoșoaia scene și peisaje plăcute, între altele primirea lui la Constantinopol, urmașii pierduseră aproape cu totul acest simț pentru spațiile largi, acoperite de pictură decorativă.

Cîteva portrețiști și profesori de desen la școlile de curînd create sau organizate, nu putuseră schimba ideile curente despre artă ale românilor. Pentru a ob-

ține acest lucru trebuia cineva destul de bogat ca să poată face artă de plăcere, fără speranța cîștigului; destul de bine născut, pentru a fi luat în considerare; destul de talentat pentru ca să placă; de tradiționalist, pentru ca să nu scandalizeze; liber el însuși de prejudecățile de clasă și de familie, așa cum ar fi fost un tînăr orfan de tată și crescut de o mamă iubitoare, care i-ar fi făcut toate gusturile, atunci cînd ele erau morale și nu făceau rău nimănui.

Toate aceste condițiuni le împlinește Aman.

Este fiul lui Dem. Aman, pe al său adevărat nume Dem. Mihali Dinu, român macedonean, priceput și întreprinzător, care avea în arendă strîngerea din județele Olteniei a untului, seului și mierei ce țara datora pașei din Diu (Vidin)<sup>1</sup>. De prin 1802 el începe să fie numit Aman, poreclă de la turcescul „aman“, care-i rămîne și lui, și urmașilor. Om energic și ajutat de noroc, strînge bani și-și cumpără destul de repede, vii, case și moșie. Prin 1812 avea nevoie de un dascăl de pian și de franțuzească, din Viena, ceea ce arată dorința de a-i cultiva pe ai săi în spirit cu totul modern.

Cam în același an îi moare și prima soție. Se recăsătorește în 1820 cu o femeie mult mai tînără decît el, cu Despina—, grecoaică românică, cu care pe vremea mișcării lui Tudor Vladimirescu pribegeste la Sibiu. Acolo se stabilește boierește, ca un om care prețuiește confortul și comoditățile vieții: are trăsură, grajd, mai mulți argați etc.

Revoluția de la 1821 îl păgubește mult. Toată gospodăria de la vie și moșie îi este distrusă. Și-o reface însă repede. Dar, în 1828, vin peste țară necazuri: războiul ruso-turc. Aman își trimite tînăra nevastă la Cîmpulung, în munți, unde ea naște, în casa numită a Condicarului, pe Theodor, pictorul de mai tîrziu. Din pricina ciumei, mama și copilul nu se întorc acasă decît după 1830.

Războiul din urmă adusese la Craiova și la moșie, pentru a doua oară, jafuri și pagube. Bătrînul Aman se pune din nou pe muncă, dar moartea îl surprinde în 1834.

<sup>1</sup> Cf. N. Iorga, *Correspondența lui Dem. Aman, negustor din Craiova (1794—1834)*. Vol. XXV din *Studii și Documente*, 1913. În acest prețios studiu se precizează o multime de detalii din viața părinților lui Theodor Aman și a lui însuși (N.a)

Theodor crește deci fără tată, cu o mamă relativ tină, care îl adora și care își împarte timpul între îngrijirea și creșterea copiilor și urmărirea nenumăratelor interese bănești, rămase cam încurcate la moartea bărbatului.

Această creștere a fost, de sigur, conformă cu situația materială și socială a familiei și cu tradiția urmată pînă atunci în casa lui Dem. Aman, unde am văzut cît preț se punea pe învățătură. La moartea unui frate al lui Dem. Aman, în pribegie la Sibiu, între alte lucruri rămase, găsim, afară de mobile și de giuvaere, icoane, tablouri și o bibliotecă de 80 de volume<sup>1</sup>. Cine găsește mijlocuța, în exil, să-și ducă atîtea cărți sau să formeze o astfel de bibliotecă, trebuie într-adevăr să le iubească.

Copilul Theodor arată de mic predispoziții artistice. Ni se spune că obișnuia să modeleze în ceară portretele tuturor celor ai casei. În studiile pe care le face la Craiova și București are norocul să dea peste doi buni profesori de desen, Lecca și Wallenstein. Din ce în ce se simte mai mult atras de pictură, și la 20 de ani, prin 1843, pleacă la Paris să-și completeze studiile în această direcție.

Acum se vede deosebirea între el și Grigorescu. Aman este un produs al educației îngrijite, clasice, tradiționaliste, din familiile bogate ale acelor vremuri. Anumite principii vor fi considerate de el ca dogme, contra cărora este periculos să te ridici. Gloriile consacrate de opinia publică și de oficialitate îi vor părea intangibile. Către ele deci se va îndrepta, în spiritul lor se va forma la Paris. Tot ce învățase pînă atunci, toate prejudecățile lui de boier și de om bogat, îl vor împiedica să fie altfel. Ne face impresia că nici nu bănuia că alături de mărimile recunoscute de stat și consacrate de favoarea publicului, artiști care vor dispărea peste cîțiva ani, se ridica tocmai atunci o artă sănătoasă, revoluționară în aparență, dar legată de toată tradiția observării adînci, cinstite, obiective, de libertatea și avîntul care caracterizează epocile mari ale artei franceze. Cînd ajunge Aman la Paris, Delacroix are 50 de ani și produ-

<sup>1</sup> Cf. N. Iorga, *op. cit.* (N.a.)

sesă cele mai însemnate opere ale sale. Aman însă, intră elev la rivalii lui.

Situația nu e prea mult schimbată în 1861, la venirea lui Grigorescu la Paris. Aceeași artă superficială, timidă, „nobilă“, ba încă, imperiul va fi și mai puțin dispus să admită procedeele inovatorilor. Temîndu-se de tot ce de aproape sau de departe „mirosea a revoluție“, el va fi fără milă cu orice artist intransigent<sup>1</sup>. Dar de astă dată românul ajunge la Paris cu spiritul absolut liber. Ignorant, dar bine dotat pentru arta lui, se convinge în curînd de golul învățaturii oficiale și de viitorul picturii puse la index. Fără nici un fel de prejudecată care să-i stînjenească impresiile, are norocul ca nimic să nu se interpună între opera de artă și el. Acestei împrejurări datorim că evoluția lui Grigorescu a decurs astfel cum a decurs, și că noi am dobîndit în el un artist plin de libertate, în locul unui timid imitator.

Și totuși, sînt convins, pentru rolul pe care Aman avea să-l joace mai tîrziu, că drumul parcurs de Grigorescu i-ar fi fost fatal. N-avea aripile care să-l poarte spre înălțimile către care Grigorescu trebuia în curînd să-și ia zborul. Iar pentru reușita întreprinderii care îl aștepta în țară, adică aclimatizarea picturii la noi și formarea gustului public, orice îndrăzneală prea mare ar fi creat o puternică opoziție. Așa încît, din fericire, temperamentul lui Aman s-a găsit în acord cu interesul public.

Se înscrie la Michel Drolling, „auteur de tristes plafonds“<sup>2</sup>, și la François Picot, pontifi ai picturii oficiale. Se leagă cu Horace Vernet, Hippolyte Bellangé și Pils — profesorul lui Gustave Moreau și autorul cunos-

<sup>1</sup> Cine nu cunoaște anecdota despre purtarea împărătesei Eugenia cu tabloul „Les Baigneuses“, expus de Courbet la salonul din 1853. Scandalizată de „anatomia“ femeilor goale, sub un frunziș des, se spune că împărăteasa le-a dat în fața curtenilor înmărmuriți, cîteva lovituri de cravașă, în sala unde erau expuse. Azi același tablou este una din gloriile muzeului de la Montpellier (N.a.)

<sup>2</sup> În franceză: „autor de plafone mohorite“ (N.ed.); — Tzigara-Samurcaș în catalogul Muzeului Aman, interesant prin biografia artistului, în care pentru prima oară sînt utilizate datele bogate din hîrțile dăruite de d-na Aman Academiei, ne vorbește de Martin Drolling ca profesor al lui Aman. În realitate este vorba de Michel-Martin Drolling (1786 și nu 1796—1851). Martin Drolling fiind mort încă din 1817. Peste tot însă datele și aprecierile d-lui Tzigara ni se par juste. (N.a.)

cutului tablou: „Rouget de Lisle cîntînd Marsilieza“ — celebri pictori de scene istorice.

În timpul șederii sale la Paris, Aman caută să se cul-tive și muncește serios, nu numai în direcția artei sale, ci și pe tărîm literar.

Între hîrțile inedite, dăruite Academiei Române de Doamna Aman găsim o însemnare extrem de prețioasă, pe care aș pune-o în această epocă. Ea ne arată cît de important loc ținea în preocupările pictorului român tehnica marilor artiști. Studiază în special pe Watteau și Rubens, și toți vor fi de acord că această alegere este cea mai bună. Le analizează procedeele, începînd de la primele operațiuni de pregătire a pînzei, pînă la darea verniului, și caută să-și dea seama de cauzele picturale ale farmecului pe care acești doi regi ai penelului îl exercită. Vorbînd de Watteau, ne spune un lucru perfect exact: „Il a adopté tout-à-fait le ton de Velázquez. Tout en travaillant en petit, il a la largeur de touche de l'autre en grand...“<sup>2</sup>.

Interesant este că, alături de aceste notări profesio-nale, găsim altele cuprinzînd extracte din autorii citați în acea vreme. Cugetări luate din Proudhon, care a exer-citat o așa de puternică influență asupra tineretului din preajma lui 1848, se amestecă cu citate din opere franceze și italiene — ambele în limba originală, drame, poezii, studii filozofice. Este de remarcant că Proudhon, mare prieten al poporului, simțea nevoia de a da artei un scop util și moral, și caută s-o pună la îndemîna tuturor. Aceste însemnări „Din deosebite cetiri“ merg pînă la 1865 .

Dintr-un tablou cunoaștem și modesta cameră pe care pictorul a ocupat-o din început la Paris. Aici își lucrează prima operă însemnată, portretul său, care va fi expus cu deosebit succes la salonul din 1853. Acest succes este cu atît mai uimitor, cu cît expozantul este un străin și n-are decît 24 de ani. În această operă nobilă, conștiințioasă, fără nimic revoluționar, dovedind serio-zitatea studiilor autorului ei, este o vădită influență

<sup>2</sup> În franceză: „El a adoptat pe de-a-ntregul tonul lui Velázquez. Lucrînd în mic, el are amploarea de tușă pe care celălalt o are în mare“ (N.ed.).

a picturii timpului. D-l Tzigara o apropie numai de Courbet<sup>1</sup>. În adevăr, „Bărbatul cu cingătoare de piele“, azi la Louvre, expus și foarte comentat la salonul din 1849 — deci cunoscut lui Aman — are un gest asemă-nător celui din portretul lui Aman: mîna sprijinită pe cureaua cingătoarei. Factura celor două opere este însă destul de deosebită. E prea timidă, prea clasică, prea cuminte la Aman, ca să justifice apropierea între el și Courbet. Iar preferința pentru contrastele între albul verzui al feței și negrul veșmîntului, aproape fără nici o altă notă colorată, este ceva destul de general în por-tretele de atunci, și ale clasicilor, și ale romanticilor.

Anii 1853 și 1854 sînt foarte rodnici în activitatea lui Aman. Din ce în ce el se simte mai atras spre pictura istorică, așa de apreciată și de Parisul acestei epoci, cea mai nobilă formă a artei, după socoteala lui. În niște note din „Revista Carpaților“ a lui Sion, publicate în 1860, dar evident rezultatul reflecțiilor sale din toată această epocă de formație, pregătitoare a celei de creație, vorbind „Despre pictură“, după ce dă o definiție a artei în genere, cam vagă, dar remarcabilă prin conciziunea ei,<sup>2</sup> tratează pe larg despre pictura istorică „reprezentare a tot ce natura are mai frumos“, cum se exprimă după „un autor“. „Ea trebuie să aibă noblețe și majes-tate în figuri, forță și expresivitate în mișcări și să fie mai bine lucrată“<sup>3</sup>. Apoi, continuînd, după ce spune și lucruri contestabile, cum ar fi părerea că peisajul — decor nobil al unei scene, așa cum îl concepeau cla-sicii — cere studii mai puțin serioase ca alte genuri de pictură, și de aceea este practicat și de femei<sup>4</sup>, Aman face un istoric al școalelor de pictură, oprindu-se la cea franceză pe care o crede originală numai de la venirea lui David și începuturile genului istoric, „ai cărui re-prezentanți sînt gloria națiunii“.

<sup>1</sup> Al. Tzigara-Samurcaș, *Catalogul* citat, p. 26 (N.a.)

<sup>2</sup> Th. Aman, „Despre pictură“, „Revista Carpaților“, 1860, vol. II, p. 232: „Arta este o fiică a geniului; ea are natura de model, gustul de maestru și drept scop plăcerea“. (N.a.)

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 234

<sup>4</sup> Să se noteze că în vremea în care Aman vorbește astfel despre pei-saj, școala de la Barbizon ajunsese la punctul culminant al înfloririi sale, iar Corot produsese capodopere incomparabile. (N.a.)

Primul tablou important de acest fel în opera lui Aman este „Lupta de la Oltenița între ruși și turci” din 1853. Fu expus la Goupil, marele negustor de tablouri, în aprilie 1854, și ziarele timpului, „La Patrie” și „Le Constitutionnel” publicară dări de seamă entuziaste, chiar prea entuziaste ca să nu bănuim bunăvoința vreunui prieten.

Tabloul fu reprodus de litograful A. Bayot și publicat la Goupil.

La sfatul lui Billecoq, fost consul al Franței la București și prieten al românilor, Aman îl duce la Constantinopol și-l dăruiește sultanului.

Drumul la Constantinopol, scena mult așteptatei audiențe sînt povestite de Aman, cu multă vioiciune, în scrisorile inedite, către mama și fratele său (azi în posesia Academiei). Stilul ușor, plăcut, deși ceva cam afectat, ne dă o idee favorabilă despre talentul lui de scriitor. Dar ce iese mai ales în evidență din această corespondență este un remarcabil dar de observator. Mulțumită acestor scrisori, cum și celor publicate de N. Iorga în „Ramuri”<sup>1</sup>, sîntem foarte bine informați asupra vieții pictorului. După ce capătă de la sultan 20 000 de franci pentru acest tablou, în care el se arătase mînuitor abil al procedeelor obișnuite în pictura istorică, fără o notă personală, Aman se îmbarcă pe „Indus” spre a ajunge la Sevastopolul asediat de francezi. La Sevastopol face studii, se amestecă cu soldații, și, dorind să lucreze un tablou despre lupta de la Alma, pornește cu corabia într-acolo. Ia mai întîi schițe la fața locului, admirate de statul major francez. Cu ajutorul acestor schițe și a unui pasaj din raportul mareșalului Canrobert, compune tabloul, pe care îl expune cu mare succes la salonul din 1855. Ca urmare, Domnul Știrbey îl răsplătește făcîndu-l Pitar în 1856, și dîndu-i o gratificație de 200 de galbeni. Alte tablouri istorice urmează: „Bătălia lui Mihai la Sfîntul Gheorghe” și „Ultima noapte a lui Mihai Viteazul”, inspirată de versificația lui Bolintineanu și reprodusă de marele litograf romantic Moni-

<sup>1</sup> N. Iorga, „Cum trăia un pictor acum șaizeci de ani”. Scrisori de la Th. Aman, „Ramuri” 1922, nr. 6 și 7. (N.a.)

leron. Studiile sale după Salvator Rosa și alți pictori istorici sînt adaptate scenelor din trecutul nostru.

Din notele de la Academie se vede cît era de preocupat, în acest fel de tablouri, de adevărul istoric, și cu ce grijă se documenta.

Un tablou despre Unire, trimis și expus în țară, inspiră în „Românul” muza vorbăreată a lui Aricescu<sup>1</sup>. Curînd în urma tabloului se întoarce și pictorul însuși, după o absență de 10 ani, cum se vede din scrisoarea prietenului său Fichel, de la 23 noiembrie 1858. Se opriese cîtva timp și în Italia.

Tînărul pe care l-am văzut părăsind țara pentru studii revenise artist talentat, bine pregătit pentru rolul pe care credea că trebuie să-l joace, plin de proiecte pentru ridicarea artistică a țării, de iluzii, de ambiții, de patriotism și de speranțe.

E de remarcant că toate epocile mari, de frămîntare rodnică, de activitate transformatoare, n-au cunoscut specializarea, în sensul actual. Renașterea Italiei, ca și Renașterea Franței, în secolul al XVI-lea, ca și Renașterea noastră în secolul trecut, sînt reprezentate de oameni a căror sete de creație nu cunoaște obstacol, care amestecă genurile și artele chiar, producînd și mereu producînd, pentru a dota neamul cu ce-i lipsește.

Aman, din acest punct de vedere, este conform generației sale. Pictura singură i se părea prea puțin lucru, chiar cînd ar fi fost exercitată în toate ramurile ei. Pe lîngă portretul și pictura istorică, el va practica pictura decorativă, scenele de interior, natura moartă, în ulei, acuarelă și gravură. Va face apoi incursiuni în domeniul sculpturii, al arhitecturii, al literaturii. La această multiplă activitate l-au îndemnat pe de o parte ideile sale despre artă, concepută ca un tot unitar, cu toată diversitatea manifestațiilor; pe de altă parte educația sa, pe care lecturile, în legătură cu istoria picturii, îl obișnuiseră să vadă în artist un emul al italienilor din quattrocento și cinquecento. Ca și aceștia, el aspiră

<sup>1</sup> „Românul” din 26 octombrie 1857. (N.a.)



la arta întregă, pe care o face să pătrundă pînă și în viața de toate zilele.

Își pune așa de sus prestigiul său de pictor, încît simte o mare umilință să vadă țara aproape indiferentă la artă, acordîndu-i o oarecare atenție, numai pentru că el, Aman, fiul bogatului serdar Aman din Craiova, se îndeletnicea cu ea, și nu pentru că ar fi cea mai nobilă dintre ocupații. Un lucru ca acesta trebuia să dispară și, ca să ajungă la acest rezultat, își pune în joc toată influența, pe de o parte făcînd cultura publicului prin expoziții și prin reuniuni în atelierul său, unde se adunau și discutau mulți oameni distinși, pe de alta ridicînd nivelul intelectual al artistului printr-o Școală de arte frumoase.

Este partea cea mai rodnică și mai interesantă a activității lui Aman, căci grație ei am ajuns să avem o școală, în care se vor forma viitori artiști români. Ca director, ea va avea pe un om încercat, muncitor, influent pentru a putea obține, de hatîrul lui, mijloacele materiale necesare, perseverent, și mai presus de toate bun patriot. Format la școala franceză, Aman va pune încă de la începutul ei, arta română sub influența binefăcătoare a acestei școli, una din cele mai glorioase din istoria picturii, și cea care se potrivea mai mult cu spiritul și temperamentul nostru. Este, cred, cel mai mare serviciu pe care Aman l-a adus țării sale.

De altfel, e de admirat energia cu care acest om, simpatic ca înfățișare, frumos chiar, așa cum ni-l înfățișează portretele sale, cu maniere distinse, elegant, cu o imperceptibilă nuanță de fantezie de bun gust, în îmbrăcămintea lui corectă, duce lupta în țară, într-o epocă de agitație cum era cea din preajma Unirii, pentru a obține în stat o situație demnă artei sale, și pentru a răspîndi în public gustul picturii. În plus, în această epocă, Aman e stăpînit și de dorința de a-și crea o familie și un cămin. Și ce este mai surprinzător, este că el va fi în stare să ducă împreună aceste patru întreprinderi, care, fiecare în parte, era destul de grea, ca să absoarbă activitatea unui om.

Asupra chipului cum și-a fondat familia și asupra activității „sentimentale” din această epocă el ne lămurește singur în însemnările și corespondența de la Academie. În „Retour a mon amour”<sup>1</sup>, aflăm amănunțit speranțele și decepțiile lui, vizitele în atelier, pe care le aștepta tremurînd, conversațiile din „seara de 26 iunie”, cunoaștem rochiile și pălăriile cu care îi ședea așa de bine iubitei, totul redat în fraze pasionate, nițel influențat de tonul romantic al epocii. Confidențele lui ne împărtășesc apoi temerile că a mers prea departe, poate, cu mărturisirea sentimentului lui; frica că a fost spus bărbatului, că astfel ușa îi va fi pe viitor închisă, nu va mai putea fi primit la vizite. Și deci nu o va mai vedea.

Dar în 1863 acest purgatoriu era terminat; Aman era acum însurat. De atunci datează admirabilul portret al doamnei Aman.

Intervențiile sale pentru fondarea Școlii de arte frumoase se sfîrșesc cu succes la finele aceluiași an, cînd ea se deschide, avîndu-l pe Aman director și 35 de elevi.

Pentru înzestrarea ei cu mulaje și formarea unui mic muzeu Aman are o corespondență asiduă cu prietenul Fichel din Paris, confidentul planurilor și speranțelor sale.

Tot prin 1863 se fondaseră pinacotecile.

Dar nici activitatea sa artistică nu e neglijată. Cele mai însemnate momente ale Unirii vor fi reprezentate: „Proclamarea Unirii”, la București; „Hora Unirii”, la Craiova (efect de noapte) etc. Alături de pînzele care perpetuau scenele mai însemnate din viața noastră politică din acea vreme, seria tablourilor istorice, în același timp cu portretele eforilor, pe care le execută din însărcinarea Eforiei Spitalelor (cu începere de la 1862).

Și cu toate că nu lipseau comenzile și el izbutise a realiza mare parte din planurile sale, artistul nu e deplin mulțumit. De multe ori se plînge și acuză. Din motive bugetare, ministrul Strat suprimase Școala de arte frumoase, în 1866. Aman stăruie să-și convingă colegii a continua gratis cursurile lor, și entuziasmul lui

1 În franceză: „Reîntoarcerea la dragostea mea”. (N. ed.)

obținându-i și pe ceilalți, izbutesc să mențină învățămîntul pînă în decembrie 1867, cînd școala e din nou sprijinită de stat.

Tot în această vreme îi este gata și casa, zidită după planurile lui, pe gustul lui, cu toată mobila și lemnația sculptată de mîna lui. Pictura decorativă a zidurilor este cam din 1869, iar mobilele sînt expuse, în 1870, la Salonul din București și obțin o medalie a doua.

Dar, deși se găsește în apogeul talentului, stimulat de toți, influent, avînd realizate unele din dorințele sale cele mai arzătoare, Aman nu e deplin mulțumit. Corespondența sa din acea vreme este plină de pasaje în care disperarea lui se manifestă, și, ceea ce este mai onorabil, pentru el, nu atît din motive personale, ci din motive generale. Situația în țară era destul de grea. Pe lângă neajunsurile de tot felul se adăuga umilința cauzată de concesiunea Strousberg<sup>1</sup>.

În preajma datei 1870 se produce o schimbare în talentul artistului. Aman făcea dese călătorii la Paris, pentru a se putea ține în curent cu mișcarea artistică din acea vreme, care, pentru el, ca pentru mulți, se concentra toată în capitala Franței. Scenele orientale, reprezentînd interioare de harem, devin din ce în ce mai gustate, sub influența splendidelor tablouri de Delacroix, acum mort, și recunoscut în sfîrșit ca un geniu incontestabil, precum și a lui Ingres, a cărui „Baie turcească” este din 1860. Aman începe să picteze și el subiecte de acestea. În reprezentarea unor astfel de scene el găsește satisfacerea, în același timp a gustului său de român, amator și pricepător de armonii vii de culori, și posibilitatea de a reprezenta femeia, în semigoliciunea costumului de harem, voluptoasă, cu splendide carnațiuni.

Scenele acestea au mare succes. Ele apăruseră sporadic și înainte de 1870, ca de exemplu „Barca pe Bosfor”.

<sup>1</sup> În această epocă au fost construite primele căi ferate românești, majoritatea de către capitaliști englezi, germani și austrieci. Una din societățile străine care au obținut concesiuni în acest scop a fost consorțiul prusac Strousberg, care a frustrat statul român de mari sume, dînd apoi faliment. Carol I, interesat direct în aceste concesiuni, a plătit din bugetul țării pagubele suferite de creditori. (N.ed.)

Dar tabloul acesta a fost conceput nu atît ca scenă orientală, cît mai ales ca un pretext pentru a face în fiecare cadină capul unei frumuseți bucureștene, și pe Aman însuși ca barcagiu. După 1870 ele se înmulțesc. Cu temperamentul său prudent, Aman caută să-i concilieze pe Ingres și Delacroix, punînd, așa-zicînd, apă în vin, pînă ce tablourile devin foarte cuminți, fără nimic prea revoluționar, ori prea șocant, chiar ceva cam uscate. Și este sigur că lipsa lor de strălucire nu provine atît din vechime, căci Aman își îngrijea în genere culoarea mai mult ca Grigorescu, ceea ce face ca tablourile sale să fi suferit mai puțin din pricina timpului.

În aceeași epocă el începe să se intereseze de gravură<sup>1</sup> a cărei tehnică delicată și greu de minuit o învață singur. Opera sa de gravor este bogată și constă mai ales din portrete și scene de la țară. Portretele sînt cinstit studiate și conștiincios lucrate, unele chiar remarcabile, cum ar fi acel al mamei artistului, al său propriu, al lui Eliade Rădulescu etc. Cea mai mare parte au însă ceva întepenit, rigid și uscat în desen, multă stîngăcie, placa e mai mult zgîriată, și inutil zgîriată, decît gravată. Gravura în apă tare proprie mai ales artiștilor spontani și îndrăzneți, plini de vervă, se potrivea puțin cu un om potolit cum devenise Aman.

În 1873, Grigorescu avusese prima lui expoziție. Favoarea publicului, acum ceva mai cultivat, grație tocmai lecțiilor lui Aman, alerga spre acest tînăr, format în singurătatea pădurii de la Fontainebleau și la lecțiile în vecinătatea celor mai mari pictori de peisaj pe care îi cunoștea Franța. Bătrînul maestru, de la care atenția publicului se cam depărta, introduce elementul nou, de succes, crede el, din picturile lui Grigorescu, țăranul și mediul în care acesta locuiește, în gravurile și picturile sale. Aman, pentru care peisajul era, ca pentru orice clasic, un element de decor, pur accesoriu începe să facă tablouri în care figurile și peisajul se con-

<sup>1</sup> Una din calitățile mari ale lui Aman a fost curiozitatea. Pînă la adînci bătrînețe el caută să se țină în curent cu procedeele noi în artă. Este caracteristic faptul că, în 1884, cîțiva ani înaintea morții, el voise să se inițieze în tehnica vitraliului, cum se vede din scrisoarea prietenului său Alfred Fichel, din 4 septembrie 1884, azi la Academie. (N.a.)

topesc, peisajul luind locul principal, cum sint atitea din ultima perioadă a vieții sale, unele neterminate.

În această fază a operei lui Aman, alături de influența lui Grigorescu, care se poate recunoaște în subiecte, mai mult decît în tehnică și în aspect pictural propriu-zis, găsim o altă influență, mai evidentă, deși mai neașteptată, aceea a pictorului ungar Munkácsy. Acesta, în 1872, se stabilise la Paris. Atelierul lui devenise un loc din cele mai căutate de reuniuni mondene și destul de accesibil artiștilor, chiar și străini. În același timp, părăsind subiectele istorice pictate într-o notă întunecată, el se dedă cu totul scenelor de interior, mai mici ca proporții, în care va reprezenta de preferință atelierul său, femei în rochii strălucitoare, de toate culorile, mîncînd, cosînd, conversînd, într-o atmosferă de lux, de lumină, de viață ușoară și plăcută.

Cu puterea lui de asimilare, Aman care poate cunoscuse pe Munkácsy personal la Paris, le adoptă și el numai decît, bucuros de a reda stoffe strălucitoare, carnații de femei, gesturi grațioase, cînd cu tehnica ceva mai largă a lui Munkácsy însuși, cînd cu cea migăloasă, precisă, mult mai meschină a lui Meissonier, pentru care Aman a avut totdeauna o mare admirație<sup>1</sup>. Din această vreme sînt scenele animate de personaje din atelierul său, scenele „de plein air“, vii, luminoase, și multe tablouri de interior, acestea printre cele mai prețioase lucrări de Aman.

Ultimii ani ai vieții artistului sînt tot așa de fertili ca cei ai maturității sale. Lucrează mult și cu spor, lucrează mai ales ca să-și uite pe de o parte că publicul îl părăsise, pe de alta că Școala de arte nu mergea cum ar fi dorit. Poate mai slab administrator decît creator și organizator, el lăsase să se încuibeze în școală nu știu ce neglijență, pentru care e atacat de presă, de profesori, chiar de elevi. La cauze desigur reale de nemulțumire se adăugau intrigile foștilor absolvenți, doritori să ajungă profesori, ceea ce-l face să se plîngă amar de ingratitudea lor.

<sup>1</sup> „Vei avea un Meissonier iscălit Aman“ — zice el într-o scrisoare către fratele său, vorbind de tabloul din 1884, reprezentînd pe cei trei frați Aman. N. Iorga, Art. crt. „Ramuri“ 1922, p. 101. (N.a.)

Cei mai de seamă pictori ai noștri trecuseră prin mîinile lui: Andreescu, multă vreme necunoscut, azi pus alături de Grigorescu; G. Demetrescu Mirea, elegant portretist; Georgescu, sculptorul, Luchian, cel mai mare nume al generației de după Grigorescu, Artachino, Vermont, Simonide, Strîmbulescu, Capidan, Szatmary, Loghi, ca să nu cităm decît pe cei mai cunoscuți. Cu o sollicitudine pîrintească, Aman se ocupa de ei, le procurase burse, le scrisese în străinătate, le dăduse sfaturi și unii dintre ei îi răspund vorbind despre superioritatea învățaturii din Școala lui, unde lucrările elevilor erau cercetate și îndreptate față de metoda din Academia Julian din Paris, unde fiecare făcea ce vrea<sup>1</sup>.

Școala însă avea o reputație rea și în țară, și la Paris, și acest lucru îl mîhneste pe Aman.

Peste aceste nemulțumiri vin altele, de natură financiară. Vînzarea tablourilor se făcea mai rară, leașa de director al Școalei de Arte era ridicolă, așa încît, pentru a-și putea susține cheltuielile traiului, este nevoit să-și amaneze casa. Scrisorile către fratele său sînt pline toate de plîngeri amare. Abia de mai găsește consolare în natură, în redeșteptarea vieții, primăvara, și în lucru.

Ultimul lui tablou sînt niște trandafiri, neterminate, din 1891, pentru a ne demonstra că acel care fusese un muncitor, toată viața lui, nu lăsă penelul din mînă pînă în ultimele sale momente.

Destul de greu bolnav în anul din urmă al vieții sale, el se stinge la 19 august 1891.

Ne-am ocupat, în cele precedente, de concepțiile lui Aman, mai ales în legătură cu diversele influențe suferite, și de rolul lui în mișcarea artistică la noi. Este necesar acum, înainte de a conchide să analizăm puțin tehnica artistului, adică să încercăm a-i aplica procedul critic, de care se servise în notele sale, după Rubens, Watteau, ori Velázquez. Acest lucru se poate face cu destulă ușurință pentru că, din întîmplare, ne-au rămas

<sup>1</sup> Cf. Scrisoarea C. Artachino din 30 mai 1891, azi la Academie, cum și multele scrisori de răspuns, primite de la elevi din Viena, München, Paris etc. (N.a.)

de la el lucrări în diverse stadii, de la cel de desen sau schiță, la cel de operă complet terminată.

Una din cele mai instructive în acest sens este pânza intitulată „Boierii surprinși de trimișii lui Vlad“. Sînt în acest tablou părți cu totul sfîrșite, asupra cărora n-ar mai fi revenit, alături de altele abia începute. De aici putem trage concluzia că, mai înainte de a începe să picteze, Aman făcea în desen, uneori chiar în ulei, toate studiile pregătitoare, precedate cînd era vorba de un tablou istoric, de lecturi, din cronică sau monografii. Pentru „Lăpușneanu arată Domniței piramida de capete“, tablou care a ars, avem o descriere a costumului în notele lui de la Academie, un studiu în creion și o acvaforte, pentru „Mihai privind capul lui Batori“, există o schiță pe pînză, un tablou și o gravură. Tot așa pentru „Masacrarea Bulgarilor“, o schiță în peniță și un tablou.

Desenul, executat cu îngrijire în toate amănunțele, tinînd seamă de regulile compoziției și de exemplul artiștilor mari, și nelăsînd nimic la voia întîmplării, era transpus pe pînză preparată de mai înainte pentru a suporta culoarea. Această preparare, după vechi rețete și observații personale, a făcut că tablourile sale s-au conservat relativ bine, într-o epocă în care, pierzîndu-se tradiția și abuzîndu-se de bitum mai toate tablourile au crăpat, s-au înnegrit și s-au cojit.

Apoi proceda la aplicarea culorii. Fiecare parte era lucrată separat, complet terminată, așa cum trebuia să apară în opera definitivă, venind și revenind asupra ei, prin tușe mărunte, timide, calculate, insistente. Din această tehnică decurgeau două inconveniente. Unul, o impresie de fragmentare a tabloului ca și cum ar fi fost făcut din bucățele, fiecare pătînică, la fel de lucrată, solicitîndu-ne în același grad atenția și luînd aceeași importanță în paguba totului. Cu alte vorbe, Aman, din pricina tehnicii adoptate, este incapabil să facă un sacrificiu util a părților accesorii, pentru a pune în lumină pe cele mai importante<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Este imputarea care s-a făcut și lui Meissonier, atît de admirat de Aman și descori luat ca model de acesta. (N.a.)

Un alt inconvenient, tot atît de grav, este că prin aceste pritociri succesive, de la prima schiță pînă la tabloul definitiv, făcut în atelier cu răceală, emoția primitivă a artistului se pierde, înțepenește. Din avîntul, din bucuria pe care fiecare pictor adevărat o simte în fața unui subiect, a unui „motiv“, nu mai rămînea decît o palidă geometrie, aranjată, fără libertate, fără căldură. Am credința că Aman ar fi lăsat opere mai importante și mai personale, dacă nu s-ar fi încetușat singur în reguli și n-ar fi fost chinuit de amintirea vechilor maeștri, cu care pretinde să se egalizeze, amintire pe care o simțim prezentă în toate întreprinderile sale artistice.

Schițe ca cea intitulată „Conspiratorii“ și cea pentru „Masacrarea bulgarilor“ sînt puse în stima amatorilor mai sus decît multe din tablourile sale complet sfîrșite, căci aflăm în ele emoția, așa de rară în tablourile lui Aman, avîntul, și o urmă de pensulă largă, mlădioasă, sigură și grasă. Culoarea, și ea a trecut de la o paletă, mai mult săracă decît sobră a primelor tablouri, la gama de culori luminoasă, variată, bogată din ultimele. Fără să fie un colorist, Aman își dă bine seama de rolul culorii în impresia ce ne face un tablou. Subordonînd-o desenului și compoziției, care la el țîn mereu locul prim, ea nu este neglijată, astfel că Aman ajunge, mulțumită și ochiului său de oriental, la delicate armonii de violet și verde, brun și roșu etc.

Posedînd suficient meseria, muncînd serios și conștiincios, avînd o cultură întinsă, dragoste de arta lui, ochi bun și mînă sigură, ce-i lipsea lui Aman ca să fie un pictor mare? Mai întîi *neliniștea*, care face că nu sîntem niciodată mulțumiți de lucrul nostru și aspirăm mereu spre mai bine.

Aman este sigur de el și mulțumit: o spune singur adesea, și ne lasă s-o ghicim din pînzele sale. În mai toate se vede tendința de a egala modelele ce-și alege, credința aproape că i-a ajuns. Îndoiala nu străbate în tablourile sale și nici acea candoare care face pe un mare artist veritabil să copieze, chiar stîngaci, natura, în repetate rînduri, cu îndărătnicie, cu entuziasm, *fără nici o altă preocupare*, pentru a o reda așa cum a simțit-o el, și nu cu gîndul de a face o capodoperă ca x sau y.

La Aman acest sentiment nu exista. El e preocupat să facă un *tablou frumos*, ca Meissonier, Munkácsy sau altcineva, și pentru că redarea naturii este dificilă și mîna omului rebelă, el va escamota dificultățile, va înlocui cu îndrăzneală realitatea printr-o formulă, își va ascunde lipsurile sub o falsă și adesea stingace virtuozitate. Aman nu e sincer, în sensul larg al cuvîntului. Pentru a ne convinge de acest lucru, să examinăm cîteva tablouri cu masive de arbori în parcuri — lucru așa de greu de redat — sau numeroasele scene la lumina artificială: serbări de noapte etc. În toate vom găsi stingăcii de desen, cu toată aparenta virtuozitate a tehnicii.

Din acest punct de vedere, chiar unele lucruri foarte reușite, cum ar fi „Curtea din Contrexéville“, nu ne satisfac pe deplin.

Totuși sinceritatea și candoarea, pe care le căutam în zadar în opera de mai tîrziu, Aman le avusese. În Muzeul ce-i poartă numele, se vede o acuarelă reprezentînd o femeie bătrînă pe catafalc. Este bunică artistului, făcută de el cînd era cam de 13—14 ani. Această lucrare a unui copil ne emoționează mai mult decît mai toate pînzele lui. Ce lucru unitar și ieșit dintr-odată! Ce aplicație naivă, dar admirabilă și ce surprinzător simț modern! Este promisiunea unui mare artist, pînă și în armonia îndrăzneată și personală a albastrului verzui al perdelelor, cu portocaliul luminilor din sfeșnice. Dar această promisiune n-a fost complet ținută. Artistul, care avea o așa de fidelă viziune a naturii, are nenorocul să intre pe mîinile unor profesori care veșnic vor pune între natură și el anume formule. În dobîndirea lor, Aman își va pierde spontaneitatea, va rămîne toată viața cu nu știu ce imperfecțiuni tehnice. Căci departe de a considera cu alți critici, că defectul cel mare al lui Aman este o lipsă de fond, mi se pare că partea lui slabă este în legătură cu realizarea.

Un alt defect al lui Aman îl văd în lipsa lui de accent, de energie. Energia este o mare calitate și nu e dată oricui. Grigorescu însuși n-o avea totdeauna. Dar, prin pînzele lui, vorbește țara noastră, vorbește țăranul și vorbește mai ales el, Grigorescu, natura lui idilică, suavă, senină și credincioasă. La Aman însă, natură

mai feminină, această lipsă de energie e agravată, ea face din el un ecou al unuia sau al altuia din artiștii pe care îi admiră. Mai toate pînzele sale ne fac impresia unui lucru acum de mult văzut.

Pînă și scenele istorice, sub hainele lui Mihai, Ștefan sau ale oștenilor lor, nu sînt decît variante ale altor pictori (străini) de bătălii.

Și cu toate acestea, Aman e un nume care trebuie pronunțat cu cea mai mare dragoste. Grigorescu singur pînă acum a dat o notă nouă, a noastră, în armonia bogată a artei sec. al XIX-lea. El însă a fost un izolat și un solitar. Retras în singurătatea atelierului, el n-avea nevoie de nimeni ca să creeze și nu se cobora, ca să zic așa, între noi, decît ca să ne aducă rodul bogat al muncii sale. Timid, temător de oameni, fără altă armă în lupta zilnică decît zîmbetul și privirea ochilor lui de o bunătate și strălucire supraomenească, Grigorescu ne apare fără înaintași.

Cu totul altfel e rolul lui Aman. Destinîndu-se artei și consacrîndu-i o viață întreagă, el o ridică, pe acele vremi, pînă la nivelul unui om bogat și de neam. Creează apoi un mediu priincios, în care artistul să se poată dezvolta. Prin Școala de arte frumoase îndrumează spre pictură și sculptură pe toți artiștii cu care ne mîndrim și care fac din școala română o manifestare atît de interesantă în timpul nostru. El fondează apoi pinacotecile și împlîntă adînc credința că arta noastră nu se poate dezvolta decît alături de școala franceză.

Opera unui astfel de om formează cel mai interesant capitol din istoria începuturilor picturii la noi, căci Aman a fost mai mult decît un mare artist, a fost un deschizător de drumuri noi.

## SZATMARY

Și Szatmary, ca și Aman, am putea adăuga ca și Andreescu, au fost nedreptățiți de societatea și de critica burgheză, pe care n-o interesa faptul că în opera acestor artiști se oglindea într-o mare măsură specificul nostru național. Multă vreme numele lor au fost aproape date uitării. Așa se întâmplă mai ales cu Szatmary. Opinia publică nu-l cunoștea decât sub o înfățișare întâmplătoare cam din ultima parte a vieții sale, defavorabilă, numai în parte adevărată. De Szatmary își amintea lumea ca de un fotograf și ca de cel care iscălise acele „cadre” în cromolitografie, în genere neglijent tipărite, și nu din vina lui: ele păreau neîndemnatice desenate, din pricina tiparului de un colorit pestriț și vulgar și care, chiar dacă atrăgeau uneori privirile, aceasta din pricina caracterului pitoresc al subiectelor, reprezentând figuri în costum național sau scene de la țară, din felurite regiuni.

Deși, ca fotograf, el a dat dovadă nu numai de mari însușiri profesionale, ci și de gust, de ingeniozitate în felul de a alege subiectele, de obicei vechi monumente sau tipuri din popor, ceea ce nu contrazicea înclinările

sale, această ocupație accidentală trebuie uitată atunci când prețuim în el artistul. Valoarea lui Szatmary este destul de mare pentru a ne îndreptăți să nu ne oprim prea mult asupra acestor manifestări, ci să trecem direct la opera lui de pictor, și în primul rînd la cea de acuarelist.

Acuarela este un gen rar practicat la noi înainte de Szatmary. Se cunoștea, ce e drept, miniatura, care are multă asemănare cu acuarela, de vreme ce mediul în care este suspendată materia colorantă este tot apa, căreia însă i s-a adăugat ceva clei sau puțină gumă, spre a o face mai aderentă la hîrtia, la pergamentul sau la foița de fildes pe care se lucrează miniatura. De aici aspectul mai uscat, mat și lipsit de prospețime al miniaturii, ca și al guașei de altminteri, care se execută aproape în același fel. În acuarelă, dimpotrivă, totul este fraged, luminos, strălucitor și aerat. Luminile, în loc să fie obținute cu culoare albă ca în guașe, sînt produse tocmai prin lipsa culorii, de însuși albul neacoperit al hîrtiei. Așa că, în timp ce miniatura dă o impresie de lucrare cam îmbîcsită, la care artistul trebuie să procedeze încet, cu răbdare, și uneori cu reveniri de pensulă, în acuarela executată spontan, cu o pensulă abia atingînd hîrtia și fără nici un fel de revenire, aerul pătrunde mai pretutindeni, mai ales în partea rezervată cerului, cînd e vorba de un peisaj.

Nu e greu să ne dăm seama de avantajele pe care o atare tehnică le oferă în anumite împrejurări. În afară de desenul propriu-zis care va fi însă totdeauna mai puțin atrăgător pentru un privitor și chiar mai puțin veridic, din pricina lipsei de culoare, nici un alt mod de notare a impresiilor directe, în fața naturii sau a oricărui alt subiect, nu poate fi mai eficace, mai sigur și mai ușor de practicat. Un bloc de hîrtie, un vas cu apă, cîteva pastile de culoare, iată tot necesarul unui artist, în peregrinările sale, pentru a nota la repezeală aspectele trecătoare ale unui colț din natură, pe care se joacă lumina, fie că el se oprește la o schiță ce-i va servi ca document pentru o operă mai importantă, fie că are în vedere o acuarelă definitivă.

Nici o altă formă de execuție nu reușește să asigure atât de viu notației rapide, frăgezimea și căldura imaginii înregistrate. Este regretabil că pictorii noștri de azi nu-i dau atenția cuvenită. Un contact mai direct cu opera lui Szatmary va schimba poate această situație, va dovedi tuturor celor care călătoresc, urmărind să ia contact cu viața actuală a oamenilor muncii, cât de interesante documente se pot obține prin notele în acuarelă, atunci când artistul și-a însușit tehnica acestui gen.

Și, trebuie să mărturisim, cu greu s-ar putea găsi în această privință, în toată arta noastră, un îndrumător mai desăvârșit ca Szatmary. În această tehnică, în care este așa de ușor se devii banal și superficial, și care cere o siguranță excepțională a mâinii, o ascutime de viziune rară și o repeziciune deosebită în a nota ceea ce este atrăgător într-un subiect, el s-a dovedit un maestru. Oricine a practicat acuarela, dintre clasicii noștri mari, contemporani cu Szatmary — și Aman și Grigorescu, și Georgescu — a izbutit să ne lase un oarecare număr, destul de mic însă, de asemenea lucrări, evident bine executate, foarte plăcute, care pot sta cu cinste alături de restul operei lor. La Szatmary însă, cele pe deplin reușite se numără cu zecile și acoperă toate subiectele imaginabile: portrete, peisaje, schițe de gen istoric cu multiple figuri (adesea în vederea unei litografii comemorative), scene de gen, unele prinse prin bîlciuri sau la muncile cîmpului, ori în mediul orășenesc, toate armonios compuse, foarte evocatoare, de o exactitate și o îndemnare excepționale. Tot atât de numeroase și tot atât de minunate executate sînt cele inspirate de țărani în portul național, femei și bărbați, căuțați de acest neobosit cercetător pe tot întinsul țării și chiar dincolo de hotare, acolo unde auzise că se mai aflau români, pe valea Timocului, în Macedonia, sau în altă parte.

Din toate aceste opere, fie că e vorba de note sumare, stenografice, din fuga creionului sau a pensulei, sau de lucrări executate mai pe îndelete, în care fiecare amănunt e meticolos precizat, reiese un interes puternic pentru tot ce e viu și semnificativ în jurul artistului,

o căldură și o pasiune pentru realitate, trăsături cu totul noi în arta noastră din acea vreme. Dacă modelul poartă un costum național, dintr-o regiune oarecare, fiecare motiv brodat sau țesut e la locul lui, cu forma lui, cu valoarea lui, cu nuanța lui de culoare, așa încît ar putea fi reprodus și azi fără greș. Dacă punctul de plecare e o vedere din natură, ea va apare cu atmosfera ei, cu lumina ei, variabilă cu anotimpul și chiar cu ora zilei. Această atitudine este deosebită de tot ce se practica în arta noastră, pînă la apariția lui Szatmary. Să nu uităm că toți ceilalți, cu excepția cîtorva portrețiști, erau dominați de concepția clasic idealizantă, care altera viziunea și se traducea printr-o execuție rece și convențională, ori de cîte ori natura apărea în vreuna din operele lor. Așa pictau îndeobște străinii care se stabiliseră la noi, așa pictau chiar și Chladek și Lecca, aducîndu-și aminte de modelele văzute la Viena și la Pesta în timpul studiilor. Peisajul, așa cum îl înțelegem astăzi, ca redare realistă a unei vederi din natură, analizată în amănuntele ei esențiale, lui Szatmary i-l datorăm. El este cel dintîi la noi care l-a înțeles astfel.

De asemenea, pe lângă un interes mereu treaz pentru om și natură — calitate deosebit de prețioasă la un artist —, pe lângă un remarcabil dar de observație, mai constatăm la Szatmary o dragoste evidentă pentru cei mici, pentru țăranul și tîrgovețul din cartierele marginase pe care-l înțelnea zilnic strigîndu-și marfa, curiozitate pentru toate aspectele vieții concrete, adică tocmai acele însușiri care fac din el un admirabil pictor al realității. Și dacă comparăm, de pildă, portretele rămase de la el, constatăm că dorința de a fi sincer și veridic e așa de mare, încît el nu dă mai multă atenție imaginii comandate de un personaj important, și probabil bine plătită, decît înfățișării pline de vioiciune a unei frumoase țărănci, al cărui nume apare în josul acuarelei. Tot atât de fidel este pictat un sacagiu, vara pe sacaua lui cu apă, sau un măturător de stradă, întrezărit printre nori de praf, sau un negustor de pepeni, voios, în mijlocul grămezii de fructe verzi, în inima tîrgului, sau un vopsitor printre petecele de pînză multicolore, întinse la uscat, sau în sfîrșit orice alt subiect asemănător.

Desigur, în nici una din aceste scene nu se simte altceva decât o percepție vie, sigură, precisă, adesea binevoitoare sau cel mult ironică a societății. Nu ni-l putem închipui pe acest om participând direct la frământările sociale și politice ale timpului său, el care și-a petrecut o mare parte din viață în călătorii, mereu însetat de noutatea schimbătoare și diversă, creîndu-și o deosebită plăcere în a trăi în preajma marilor demnitari și a le admira felul lor larg de viață.

Totuși, prin el, preocupările artistului plastic se îmbogățesc cu un domeniu nou, de un caracter net progresist. Într-adevăr, Szatmary, cel dintii, și-a îndreptat mereu privirile spre cei mulți, spre îndeletnicirile lor grele, rău plătite, umile. Îi vede așa cum sînt — cu locuințele lor mizerabile, de multe ori un bordei ce stă să cadă în mijlocul naturii în care își petrec viața muncind, pentru ca să-i îmbogățească pe alții, în costumul lor din zile de lucru, dar și veselindu-se, uneori, în hainele curate și înflorate de duminică, la joc, la bîlcirile de unde își procură cele necesare.

Cine este acest pictor, venit la noi din Ardeal, de la Cluj, la o dată și în împrejurări destul de greu de precizat? Tinerețea sa, epoca sa de formație ne sînt puțin cunoscute. El însuși găsește inutil să „romantizeze” întrucîtva acea vreme în care, adolescent, cu o fire cam romantică, brava unele regulamente școlare și dădea de gîndit părinților.

Familia sa ardeleană, printre care se numără intelectuali și demnitari religioși, mai apoi maghiarizată, foarte veche, este de origine românească. S-a născut la Cluj, în 1812, unde a și studiat ca elev al unei școli religioase reformate. Prima mărturie a vocației sale de pictor este un caet de desene, din 1827 sau 1829 (data nu este tocmai clară), pe cînd mai era încă în școală la Cluj. În 1831 trecuse munții la noi, poate întîmplător, și desenase o acuarelă la Rucăr.

Un an mai tîrziu se afla din nou la Cluj. Însă, în 1834, schițează o altă vedere de la noi, de astă dată de la Cotroceni. Între cele două date, 1831 și 1834, urmează studii de pictură la Pesta și la Viena, unde se formează temeinic și mai ales cîștigă acea îndemnare excepțio-

nală în tehnica acuarelei, care face din el un remarcabil reprezentant al acestui gen.

O trăsătură a caracterului acestui artist este curiozitatea tinerească, simpatia pentru tot ce e nou. Tînrul acesta, atît de înzestrat, are o fire neliniștită și iscoditoare, care îl îndeamnă să întreprindă numeroase călătorii, unele în vederea perfecționării meseriei sale, spre a dobîndi cunoștințele necesare unui pictor și chiar ca fotograf, altele pentru plăcerea lui de drumet în căutarea unor subiecte mereu noi.

La Pesta întîlnise un alt pictor, pe Anton Chladek care va ajunge și el, mai tîrziu, cunoscut la noi și cu care chiar colaborează. Ei tipăresc împreună cîteva portrete, litografiate ca suplimente prin felurite almanhuri și alte publicații similare din Pesta. Dar interesul lui Szatmary pentru arta vremii îl duce mult mai departe: în Italia, în Austria de atunci, în Germania, probabil și în Franța, de unde revine în țară către 1837, de cînd sînt datate acuarelele cu vederi din Argeș din Dolj, din Vărătecul Moldovei.

Se cuvine să ne oprim asupra acestei date revelatoare. Ea ne informează, pe de o parte, asupra înclinărilor lui Szatmary, pe de alta, ea reprezintă o răscruce în evoluția picturii noastre. De unde pînă la el, toți pictorii și miniaturistii fuseseră aproape exclusiv autori de portrete, Szatmary, (portretist el însuși, căci împrejurările îi cer și acest gen), este stăpînit de alte dorințe mult mai neașteptate și mai rodnice. Ele îl poartă spre peisajul simplu sau spre cel însuflețit de prezența omului, vedere luată la fața locului, adică un procedeu cu totul nou, care abia mult mai tîrziu se va dovedi de interes general în pictura noastră. În această privință, Szatmary se arată un deschizător de drumuri nu numai în privința tematicii inedite, ci și a metodei de lucru. Peisajul, care servise pictorilor noștri pînă atunci numai ca un fundal cam vag, decor într-un portret alcătuit din elemente închipuite, devine un gen propriu, cu legile și cerințele sale, cu farmecul său, pornind de la note luate în mijlocul naturii și adesea rămîinînd la această formă. Căci — și aceasta este de remarcabil în opera pictorului de care ne ocupăm — tot ce este exe-



cutat spontan, în fața motivului ce-i convine, dovedește o frăgezime de sentiment, o căldură, o spontaneitate, o libertate și o lărgime de tratare, în pete mari și sigure de acuarelă, însușiri pe care le-am căuta zadarnic la cele elaborate mai târziu, în atelier. S-ar zice că o timiditate îl cuprinde atunci când așteaptă verdictul publicului, că el însuși își pierde încrederea în puterile sale, că ceea ce rezultase din contactul direct cu natura, imaginea vie, fragedă, plină de simțire, nu i se mai pare destul de interesantă. Ca s-o facă mai vrednică, el o completează, o întărește cu linii mai precise poate, dar dure, care înțepenesc figurile și atitudinile, care îngreuiază contururile arborilor, răpesc tot ce ar sugera mișcare în frunzișul lor. Ceea ce în schițe fusese fermecător și evocator, plin de poezie, devine convențional, rigid, aproape impersonal. Aceasta, de altminteri, se observă cu oarecare excepții, și în pictura în ulei a lui Szatmary, evident, lucrată tot în atelier. Există deci la acest pictor, ca și la alți artiști, de altfel, un fel de dualitate: ei sînt unul cînd studiază și au contact direct cu subiectul, altul cînd trec de la studiul direct și inspirat, la o lucrare în atelier.

Ceea ce reprezintă pentru noi partea cea mai valoroasă a operei lui Szatmary, atît ca însușiri picturale cît și ca documente, sînt schițele în mijlocul naturii, pe carnete de mici dimensiuni sau pe foi de bloc. În ele se găsesc la un loc detalii din natură, primele forme ale unor portrete, note după picturi celebre, văzute în cursul unei călătorii, însemnări zilnice de tot felul, pînă și portative cu note care redau strigătele unor vînzători de stradă, desenați alături. Parcurgîndu-le, avem impresia că-l însoțim pe artist în peregrinările sale, că ascultăm mărturisirile, că stăm cu el de vorbă. Și pe unde nu ne duce acest pasionat călător? La noi, pe munți, pe dealuri și prin văi, în căutarea unor priveliști sugestive, caracteristice pentru țara noastră, sau a unui monument, sau a unor oameni simpli, naturali, în straietele lor înflorite și pitorești; în Apus, prin marile muzee, ca să-și perfecționeze meșteșugul, folosind pilda acelor care, ca și el, practicau de preferință acuarela; în Orient, pînă departe în Persia. Aceste dese călătorii

îi stimulează simțul observației și îl ajută în mare parte să-și perfecționeze calitățile de pictor.

Trecînd de la o regiune la alta, de la un fel de viață la altul, el are prilejul să compare, să-și dea seama de amănunte din ce în ce mai subtile, mai greu de prins la prima vedere; amănunte privind calitatea luminii, limpiditatea și uscăciunea aerului, strălucirea sau matitatea tonurilor, aspectul lor gras, sau, dimpotrivă, surd, după cum se găsea într-un ținut meridional, uscat, sau într-altul nordic, plin de vapori de apă. Faptul, apoi, de a fi un călător care nu avea prea multă vreme de pierdut în același loc, îl obligă la o tehnică rapidă, păstrînd esențialul și neglijînd accesoriul, un fel de stenografie în culori, care contribuie mult la aspectul plăcut al operelor sale. E greu de închipuit cineva care, cu mai puține trăsături de pensulă, să obțină efecte mai frumoase în acuarelă. Szatmary a practicat acuarela pînă în 1877 cînd, deși în vîrstă de șaizeci și cinci de ani, însoțește armata noastră în războiul pentru independență, și dincolo de această dată. Ultimele sale acuarele nu sînt cu nimic inferioare celor din trecut.

Activitatea acestui artist excepțional se întinde pe o perioadă de mai multe decenii, căci el moare în 1886. Și la cîte frămîntări nu asistase Szatmary, la noi, în intervalul de la intrarea sa în țară pînă la moarte! Revoluția de la 1848, cu entuziasmul pe care îl stîrnise printre intelectualii progresiști și în masele mari ale poporului; înfrîngerea revoluției de către coaliția dintre burghezie și moșierime; venirea la domnie a lui Cuza, al cărui pictor oficial devenise; domnia unui principe străin și neajunsurile pentru țară ce însoțesc această perioadă a istoriei noastre; războiul pentru independență, cîștigat asupra turcilor de către forțele reunite ruso-române. Szatmary asistase ca martor ocular, ca un comentator cu creionul și cu pensula, la toate aceste evenimente. Războiul pentru independență, mai ales, deșteptase în sufletul lui un entuziasm tineresc, care-l face să însoțească trupele în campania din Bulgaria, unde ia schițe la fața locului, dintre care unele au servit și ca punct de plecare pentru gravori și cro-

nicari străini, reporteri de război trimiși de marile reviste europene.

Cei care au în vedere mai ales arta mare, tablourile în ulei, l-au prețuit mai puțin, după cum am văzut. De altfel, chiar Szatmary, în ultimii ani ai vieții, interesându-se cu pasiunea care-i caracterizează toată activitatea, mai ales de fotografie, își domolise cealaltă activitate, cea artistică, cu adevărat uimitoare, din care au ieșit atâtea sute de lucrări păstrate și cel puțin tot atâtea, care s-au pierdut.

#### GRIGORESCU, REPORTER DE RĂZBOI

Obiceiul de a fixa și a strânge documente artistice, autentice, asupra evenimentelor de caracter militar, se generalizează cam din vremea războiului Crimeii. Opinia publică dorește să fie informată precis de situație, nu numai prin comunicatele oficiale, care pot fi tendențioase, ori prin telegramele reci și fără răsunset ale unor trimiși speciali ai marilor ziare, ci și prin imagini autentice, precise, luate pe câmpul de luptă, de artiști calificați, și reproduse, de cele mai multe ori prin gravuri pe lemn, în periodicele vremii. Gravuri pe lemn de mare prestigiu, cum era Daniel Vierge, vor publica astfel tipuri, vederi din Bulgaria și de la noi, scene de bătălie, după desene făcute la fața locului, în 1877, și expediate prin poștă sau prin curieri. "Illustrated London News", „L'Illustration“, reviste germane, italiene și spaniole se întrec în a publica asemenea ilustrații inedite, de curînd primite. Din același motiv un grup de artiști însoțește armatele române în timpul războiului. Numele lui Grigorescu fusese sugerat de către doctorul Carol Davilla, șeful serviciului medical al armatelor noastre, prieten și admirator al pictorului,

căre era oaspe curent și uneori pacient în casa acestuia, la „Azilul Elena Doamna“. În grădina azilului, Grigorescu pictase adesea pe unul sau pe altul dintre membrii familiei ori pensionarele, plimbându-se pe aleile parcului. Împreună cu Grigorescu vor face parte din grupul artiștilor reporteri bătrînul Szatmary, care multă vreme fusese un fel de pictor oficial al domnitorilor, Sava Henția, revenit numai de cîțiva ani de la studii, G.D. Mirea, abia ieșit din Școala de Arte Frumoase, dar cunoscut lui Davilla, din vremea cînd îi fusese student la medicină.

Nici unul dintre acești pictori n-a privit cu atîta seriozitate ca Grigorescu însărcinarea de a însoți armata, de a fi prezent acolo unde se întîmpla un fapt demn de a fi comemorat, de a-și întrebuința întreaga activitate, fără rezerve, fără preget, cu serioase riscuri uneori, în serviciul înregistrării, zi de zi, a tot ce putea interesa atunci opinia publică de la noi și din restul Europei, înregistrări care continuă să-i intereseze, astăzi, pe cei care vor să aibă o imagine sinceră, veridică, a campaniei. Aceasta se vede din scenele reprezentate, pe care le putem urmări pas cu pas, a căror dată aproape o putem fixa, scene surprinse uneori la cîteva sute de metri numai de locul unde se da lupta.

Desenul, care pînă atunci fusese pentru artistul Grigorescu un exercițiu util, în timpul războiului devine o necesitate imperioasă. Așa începe acea epocă prestigioasă, de pe urma căreia au rămas sute de lucrări, în care, cu o repeziciune uimitoare, el ajunge să se exprime de fiecare dată în chip desăvîrșit. Ea este rezultatul împrejurărilor în care e nevoit să lucreze, al practicii zilnice și al progresului astfel realizat. Grație acestui rezultat, nimic nu se mai opune posibilității sale de a da o formă definitivă ideilor ce-l năpădesc în fața acțiunilor vitejești ale soldaților noștri, ieșiți din rîndurile poporului muncitor, a episoadelor multiple și felurite dintr-o campanie grea și dramatică, cum a fost aceea de la Plevna.

Ce se putea imputa lucrărilor sale de debut, era o oarecare lipsă de vigoare, de accent personal chiar, uneori, un fel de moliciune în maniera de a sugera volu-

mele și, mai ales, o mare abundență de linii ori de pete — cînd țintea la clarobscur —, linii și pete nu totdeauna necesare, destul de monotone ca valori, adică la fel de tari, care nu lăsau ochiului nici un loc de odihnă între ele. Stilul acesta întrucîtva convențional și scolaric — defecte de care-și dase seama și pe care încercase să le corijeze și chiar le îndreptase uneori, în opere de bună calitate — se va modifica repede în timpul războiului. Aici, se cerea o expresie rapidă și precisă, instantanee fulgerătoare, sugerînd mișcarea prin cît mai puține trăsături și rezultînd dintr-o eliminare a tot ce nu era fundamental subiectului, în timp ce se păstra și se punea în valoare numai esențialul. Numai așa se ajungea ca, prin simplul duct al liniei, fără nici un fel de umbră, să se sugereze volumele, așa cum au izbutit să o facă marii desenatori clasici de la începutul secolului, de speța lui David și Ingres. Va dispărea mai întîi excesul de umbre. Linia deseori egală pînă atunci, va șerpui mai capricios, se va întrerupe uneori, se va dubla altădată, va primi, din cînd în cînd, accente puternice cu vîrfurile ascuțite al unui creion moale. În chipul acesta, chiar și fără umbre, se vor obține deosebiri de relief și de nivel, se vor accentua volumele, corpul se va simți sub haina militară, o stofă aspră va apărea altfel, ea va face altfel de cute, decît una suplă și mai subțire.

În concluzie, evoluția în tehnica desenului lui Grigorescu va exprima tendința, din ce în ce mai evidentă, de a înlătura convenționalul, înaintînd cu pași siguri, în direcția unui limbaj plastic mai conform realismului.

De atunci începînd, repertoriul temelor sale se îmbogățește. Cum și le alege? Cutreierînd cîmpul de luptă „într-o droșcă trasă de trei cai mici, în care avea tot ce-i trebuia pentru mîncat, dormit și pictat“, pictorul se oprea oriunde vedea ceva interesant și făcea un crochiu, totdeauna după natură. Metoda sa de lucru ne este cunoscută. Ea se poate analiza, nu atît din foi izolate, din desenele de oarecare dimensiuni, care au putut fi executate și mai în urmă, pe baza schițelor făcute la fața locului, chiar după ce războiul se terminase, cum au trebuit să fie cele din colecția doctorului Kalinderu, pârtaș la campanie și admirator al lui Grigorescu și

multe din cele care au fost văzute la expoziția Tezaurului, cît din două albume care s-au păstrat intacte și care, de la Muzeul „Toma Stelian“ au trecut la Secția de Grafică a Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România, unde, mai de curînd, a mai intrat și un al treilea album. Asemenea albume au trebuit să fie mai multe și au existat desigur și în alte colecții, dar n-au ajuns încă toate la cunoștința noastră. Primele două, mai sus amintite, conțin cam o sută cincizeci de schițe, toate din vremea războiului, succedîndu-se mai mult sau mai puțin în ordine cronologică, deși evenimente care știm că s-au întîmplat la un interval de timp destul de depărtat, se găsesc uneori pe două pagini succesive. Grigorescu s-a servit de un creion moale, însă totdeauna bine ascuțit, lăsînd o linia care, la apăsare, devenea intensă și lucioasă, sau de o peniță tare, și ea foarte ascuțită, plimbată în fugă, în căldura improvizatiei, cu urme subțiri, mlădioase, trase cu vioiciune, întreruptă adesea ca să permită joc luminii, cu reveniri uneori de cite două-trei ori, pentru a delimita mai corect și oarecum mai vibrant un contur.

Comparînd aceste două maniere simultane de expresie, la o analiză mai atentă apar unele deosebiri. S-ar zice că creionul îi e mai drag. Acea renunțare la detaliu, simplificînd și clarificînd imaginea, renunțare pe care o semnalăm, ca un progres, este mai rară în notele cu cerneală. În toate aceste crochiuri punctul de plecare a fost natura, cum se simte fără greutate în fiecare din ele. Unele figuri de ofițeri ori de soldați poartă chiar numele modelului și devin astfel documente utile. Așa, de pildă, coloneii Cerchez și Arion, colonelul Gaillard, în vreo două portrete, un ofițer Gheorghiu, doctorul Kalinderu, colonelul Novitzki, șeful statului major al armatei de vest, soldatul Alexandru Stan, din compania 7-a regimentul 8 și alții. Propriul portret al artistului, de mic format, pare să fi luat naștere tot în timpul războiului din 1877. Altele sînt însemnări fugare, aproape confidentiale, o tahigrafie în care numai autorul desenului s-ar putea ușor descurca. Nu lipsesc nici fixările de detalii mărunte, cum ar fi pumnul care ține o sabie, forma exactă a bonetelor de călărași și de roșiori, nu

izolate, ci cu o parte a craniului, pentru ca artistul să-și dea seama mai tîrziu, în eventuale tablouri, de felul cum ele acoperă capul, văzute din față, din spate, din profil.

Modul acesta de exprimare îi devine cu timpul atît de natural încît, în redarea grupurilor, el ajunge să sugereze cu mai nimic, nu numai fizionomia și înfățișarea fiecărei persoane, dar chiar temperamentul ei. Într-un grup de ofițeri la masă, desen de mici dimensiuni, la marginea taberei, unul stă drept, corect, supraveghîndu-și gesturile, altul pare să se legene alene pe picioarele de dinainte ale scaunului, iar un al treilea, indiscret, a umplut fără jenă toată masa cu brațele și bustul lui.

Majoritatea acestor schițe sînt în creion, mai rar în cerneală, încă și mai rar în laviu, deși acesta este procedeul clasic al desenatorilor colorști, de felul lui Grigorescu. Cele în care intervin laviul și guașa, au fost probabil lucrate ulterior, după note la fața locului. Repertoriul temelor se îmbogățește pe zi ce trece. De fiecare dată ochiul artistului descoperă frumuseți noi, subiecte tot mai interesante în natura înconjurătoare, în structura unei figuri umane, în viața tineretului ce-l înconjoară, fie că acest tineret poartă uniforma dorobanțului, pe cea a călărașului, ori pe cea a roșiorului sau a tunarului. Alteori subiectul este luat din corpurile ofițerești românesce pe care adesea îl privește cu o nuanță de ironie, sau dintre rușii care apar mai ales în grupurile ce însoțesc statele majore, ori printre turcii atît de deosebiți ca fizic și ca obiceiuri. Schițează chiar armele de care se servește trupa, calul care poartă călărețul, boul, care, pe drumurile desfundate, trage la jug căruțele cu proviant. Din cînd în cînd redă scene din viața localnicilor: o șosea de sat între două dealuri păduroase, un grup de sălcii la marginea apei, o fîntînă la care s-au strîns fetele satului bulgăresc, cu vasele lor de aramă, ca să ia apă, sau la care, altă dată, un grup de cavaleriști își adapă caii, în timp ce aceleași fete îi privesc de la distanță, curioase, încă neîndrăznind să se apropie. Atunci episodul războinic, cel de actualitate, este dat la o parte, și celălalt, cel privitor la viața

poporului, cu care vine în contact armata, îi ia locul în carnet. Acesta îl atrage atât de mult pe artist, încît, după ce l-a desenat, îl schițează și în ulei, într-un crochiu de mic format, deosebit de sugestiv.

Un subiect la care el se oprește mai des, (numai în colecția Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România el ne întîmpină de cel puțin cincisprezece ori), nu atât pentru că îi găsește un aspect pitoresc deosebit, ci mai ales pentru că deșteaptă în sufletul lui o simpatie înțelegătoare, milă pentru nenorocirea nemeritată și indignare — sînt convoaiele de prizonieri. În schițarea acestei teme tragice el pune tot interesul, toată durerea lui sinceră, tot protestul lui împotriva cruzimii războiului, evidente pentru orice privitor al desenelor. Dar sînt și zile în care trupa mai răsuflă. Sînt cele care preced acțiunii importante, cînd oamenii sînt lăsați liberi, să se mai și odihnească. Soldații, ca să-și mai uite de acasă, s-au prins la joc. Dar Grigorescu nu e departe; îi vede și notează scena. Tot atunci el schițează cîte vreun ofițer mai pîntecos, cu fața vulgară, cu o bărbie cu caturi și un nas îmbobocit, chel, sau cu o țeastă ca o căpățînă de zahăr. N-are nevoie să exagereze mult: o simplă accentuare a trăsăturilor și caricatura, exprimînd aluziile lui critice față de clasele conducătoare, e gata. Dar aceste răgazuri sînt scurte. Mai lungi și mai dese sînt cele în care, ca urmare a luptelor îndîrjite, cîmpul e plin de cadavrele soldaților noștri și ale turcilor amestecate. De jur-împrejur numai morți, unii purtîndu-și încă uniforma înmuiată în sînge, alții despuiați, dezbrăcați de cei cărora le-a trebuit haina mortului ori o pereche de cizme, la un loc cu caii și cu boii uciși, ca în desenele luate în podul peste Vid, la Plevna, sau în cel de la Rahova, unii chiar „prin noroi”, cum notează singur artistul, pe străzile orașelor cucerite.

Atitudinea critică a acestor scene de război este evidentă, Grigorescu n-a fost un simplu reporter-desenator, atașat statului-major, ci un artist-martor, care participă cu tot entuziasmul său patriotic, dar și cu întreaga revoltă a ființei sale umane, la scenele ce se desfășoară, respingînd, cu hotărîre, ororile războiului, lipsa de

omenie a conducătorilor de oști față de omul simplu, față de fiii poporului umilit.

Cele două albume de care am vorbit conțin cea mai mare parte din desenele însemnate din campania de la 1877. Schițele dau impresia că se succed mai mult sau mai puțin cronologic; cum am spus ele încep la Corabia, cu îmbarcarea trupelor, și se termină la Nicopole, cu notări în care-și fac loc din ce în ce mai mulți civilii, unii citind cu aviditate ziarele, în cafenele, chiar și un soldat grotesc din garda națională a orașului, călare pe un măgar, o dată văzut din față, altă dată din spate, a treia oară tot din față, un portret viu și sugestiv. Între aceste două limite, Corabia și Nicopole, se găsește tot ce a impresionat pe artist, în afară, bineînțeles, de scenele de oarecare proporții, executate separat, mai pe îndelete, sau cînd avea un moment de liniște. Temele la care am făcut aluzie în paginile precedente, chiar atunci cînd sînt pe foi separate, de aici pornesc, de la aceste carnete. La cele semnalate anterior ar trebui să mai adăugăm, pentru importanța subiectului, cîteva desene înfățișînd tranșee, în fața inamicului, și pe cele în care se schițează casa în care Osman Pașa, comandantul suprem al armatei turcești, s-a predat, după victoria noastră, și chiar scena predării, ori o slujbă religioasă cu preoții în mijlocul unui careu de ofițeri și de soldați îngenunchiați, apoi un instantaneu luat de la o mare distanță, cu împăratul Rusiei, și altele. Urmează peisaje bulgărești, vederi din satele prin care a trecut armata noastră, scene din aceste sate, ca acelea de la fîntîna mai sus menționată, ori ca aglomerarea de căruțe cu „băjenari”, după căderea Plevnei, cu „Parada de la Nicopoli”, în creion, laviu și cretă albă, și cele reprezentînd soldați individual, unii cavaleriști, alții pedestrași, documente autentice pregătite pentru tablouri viitoare, cîteva realizate, altele rămase în stare de proiecte, bivuacuri, interioare de corturi, vederi cu pontoanele de la capetele de pod, mai întii la Corabia, apoi la Nicopole etc.

Desenele cu soldați sînt printre cele mai reușite, exprimînd interesul profund al artistului pentru omul din popor, surprins aici de împrăjările caracteristice războ-

ului. Ele au în vedere de multe ori prinderea în câteva trăsături expresive a unei mișcări caracteristice: goana după un soldat inamic, saltul în lături al calului și al călărețului în momentul în care, în fața lor, explodează un obuz, gestul unui călăreț aruncându-se în șa, poziția exactă a celui care, culcat pe brînci, trage cu pușca etc.

Ceea ce este demn de admirat, pentru cine n-a văzut decît picturi de Grigorescu, mai ales cele cu care sîntem oarecum obișnuiți, scene patriarhale, respirînd o seninătate și o pace care existau în motivul de la care pornesc, dar care erau mai ales în el, în năzuințele artistului, ori peisajele cu atmosfera lor poetică, este impetuositatea sentimentului din aceste desene, realismul lor critic, forța bărbătească, nervul cu care sînt făcute. Compozițiile în care sînt oameni în luptă, în vîlmășagul încăierărilor sînt excelente. Așa sînt îndeosebi cîteva din fosta colecție a doctorului Kalinderu: un atac de infanterie, complicat, dar sugerînd admirabil tumultul ce domnește în astfel de momente; „Atacul de la Grivița“, la 30 august 1877; „Rahova cucerită de români“; un atac de cavalerie; multe schițe pentru „Atacul de la Smîrdan“. Și mai de admirat încă este felul cum artistul, cu un număr mic de figuri, care se desprind în acel vîrtej general, este în stare să sugereze exact și desăvîrșit vîlmășagul unei bătălii. Aceasta ne aduce aminte de o vorbă a lui Degas, mare desenator el însuși; o luptă nu se sugerează prin cincizeci de figuri agitate, ci numai prin cinci, dar puse unde trebuie.

Seria instantaneelor de mic format, prinse pe viu, în timpul participării pictorului la războiul din 1877 este ceea ce putem considera mai valoros, mai neașteptat și mai reușit, prin efectele ce a avut asupra creației de mai târziu a lui Grigorescu, nu numai ca desenator, ci în ansamblul operei sale. Reacția vie în fața motivului, legătura imediată între viziune și redarea acesteia prin cele mai nimerite mijloace, între ochiul care vede, inteligența care cumpănește și mîna care execută, îi vor fi de mare ajutor ori de cîte ori se va găsi în fața unui motiv de predilecție, în plină natură, și nu în atelier.

## ANDREESCU

Pentru a ne da seama de drama unei existențe ca aceea a lui Andreescu, este de ajuns să comparăm cele două imagini care ne-au rămas de la el, cea care se găsește la Muzeul Toma Stelian și cea de la Pinacotecă<sup>1</sup>. Într-un interval de cel mult șapte ani, ce ravagii în figura tînărului pictor! Fața bătrînicioasă și tristă, capul chel, trăsăturile dure și expresia obosită sînt cele ale unui om care nu are încă treizeci și doi de ani, care este în plină vigoare spirituală, care posedă talentul mare și poate cel mai profund original, pe care un pictor l-a avut vreodată la noi. Există vieți pe care soarta le persecută cu îndîrjire, sau mai curînd există temperamentele destinate de la început a fi învinse. Unele naturi contemplative nu se pot acomoda niciodată cu o viață activă. Făcute pentru a simți puternic, pentru a traduce senzațiile lor, pentru a se analiza cu o teamă neliniștită, ele se izbesc la fiecare moment de limitele rigide între care viața și societatea ne-au rînduit. Toate contactele cu lumea exterioară sînt tot atîtea ocazii de suferință pentru ele. Și dacă demonul in-

<sup>1</sup> Astăzi la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România.

terior care agită pe acești oameni și nu le dă pace mai este biciuit și de una din acele pasiuni exclusive care consumă și distrug, caracterizînd pe marii artiști în perioadele de creație, toată energia de care dispun va fi întrebuințată în mod exclusiv pentru a-i netezi calea și a face posibilă această creație. Așa a fost Andreescu. Posedat de pasiunea picturii, nu are decît un scop, acela de a deveni el însuși un pictor. Printr-un presentiment care nu este rar la naturile delicate și fragile, el își dă seama de fatalitatea care apasă asupra lui, simte o nevoie imperioasă de a-și spune gîndul repede și fără întîrziere, căci, altfel, ar dispărea în întregime, fără să lase urme. Puțin îi pasă dacă va reuși, în sensul vulgar al cuvîntului, dacă lumea va înțelege și va aprecia opera sa. Un singur lucru contează pentru el: să prepare această operă, cu o grijă care nu lasă întîmplării nici o șansă, pentru ca ea să poată deveni expresia totală a tuturor dorințelor și ambițiilor sale. Și miracolul este că, în mod misterios, trupul său bolnav dar ascultător a răspuns apelului disperat al spiritului. Acest om ciudat a trecut prin viață ca cineva care, trebuind să păstreze și să transmită o comoară, nu trăiește decît pentru ea, o poartă la sînul său, renunță la tot și nu este preocupat decît de a o ști într-un loc sigur, după moartea sa. Ultimii nouă ani ai artistului, anii activității sale, singurii în care a putut să-și exprime gîndul, sînt un șir de sacrificii pline de voieșie, dar distrugîndu-i sănătatea, făcute singurului lucru care a avut o valoare pentru el, operei sale. Această operă a triumfat în fine. Ea a ieșit mai nobilă, mai clară, purificată, de focul care consumase pe artist. Cu aripile frînte, acesta are totuși înfățișarea unui învins. Învingerea nu este atît efectul unui morți premature care-l răpește în momentul în care devenise el însuși, cît al sentimentului net și atît de tragic, că Andreescu, în modestia sa, nu și-a dat seama de înălțimea la care se ridicase.

#### ȘTEFAN LUCHIAN

Cea de-a treia figură ilustră din pictura noastră de pînă acum este cea a lui Ștefan Luchian. Ca artist, în sensul strict al cuvîntului, avînd adică în vedere totalitatea operei și varietatea aspectelor acestei opere, însușirile de practician de care dă dovadă, idealul de care este însuflețit, ideea ce-și face despre ce trebuie să fie și cum se cuvine prezentată o lucrare de artă, el nu poate egala nici pe Grigorescu, nici pe Andreescu. Și unul, și celălalt, judecați în absolut, ca valori europene, în afară de orice altă considerație, îi sînt superiori. Și totuși, rolul lui Luchian, importanța lui de conducător în tînăra noastră școală, sînt simțitor mai mari decît ale primului, a cărui influență încetează repede după moarte, poate și din cauza impresiei ce fac ultimele sale pînze, și cu atît mai mult ale celui de-al doilea, desconsiderat și dat uitării imediat ce nu mai este printre cei vii. Toată pictura noastră de la 1900 încoace se resimte, poate nu atît de influența directă a lui Luchian, cît de faptul că acesta a produs o atmosferă, a fost cauza unui climat moral determinant în care nu putea trăi și prospera decît o artă avînd anume însușiri, și nu altele, în totalitatea ei hotărît superioară trecutului.

Înaintașii, mai ales Grigorescu, pregătiseră, ce e drept, terenul. Ei făcuseră ca pictura — căci de ea îndeosebi este vorba — să intre în preocupările celor ce se considerau aparținând culturii românești. Ca prețuirea ei să fie considerată ca o podoabă sufletească indispensabilă a unui om de gust și a celor ce au ambiția să fie socotiți civilizați. Pofta se crease; rămânea să se vadă cu ce se putea satisface. Tocmai în acel moment apare Luchian. Coincidență poate, cum ar zice unii critici mai sceptici, deși fără calitățile reale ale tânărului artist, fără ca acele însușiri care răspundeau tocmai așteptărilor și ale celor ce se destinau picturii, și ale celor ce o gustau, este sigur că influența sa n-ar fi luat proporțiile pe care orice cercetător obiectiv al artei noastre contemporane trebuie să le recunoască. Fără prezența lui fizică uneori, fără admirația pe care a suscitată-o în cei ce țin o pensulă în mână și în cei care-și fac o voluptate din admirația operelor de artă, totată pictura noastră din ultimii patru zeci de ani altfel ar fi evoluat.

Însemnează oare că toți cei la care ne gândim azi, când trecem în revistă, ca într-o vastă panoramă, pe cei mai însemnați dintre pictorii noștri, lui îi datorează situația lor? Nu, desigur. Cu excepția lui Tonitza, coborât în directă linie din Luchian și, în unele privințe, continuatorul său, ceilalți se adapă de la alte izvoare — când se adapă. Nemișlocit nu-i datorează mai nimic. Fără el însă, cei mai mulți n-ar fi găsit un mediu favorabil în care să se dezvolte, n-ar fi avut nici libertate, nici îndrăzneală, ar fi ezitat să fie cu totul sinceri, s-ar fi izbit la tot pasul de rezistența publicului, de anume îngrădiri pe care numai Luchian le-a dăruit. Apoi, punând cu hotărâre pictura noastră pe linia culorii și a luminii, acordând atîta importanță lirismului și plăcerii ieșite din decorativ, el a dat o lovitură simțitoare vechilor metode de studiu, în vederea câștigării aptitudinilor de pictor, — metode pe care contactul cu pictura novatoare franceză le dovedise vătămătoare. El a contribuit încă într-o largă măsură ca să lege din nou arta cultă de vechea tradiție românească, ca să o facă să se sprijine pe temelia solidă ce noi, româ-

nii, o posedăm dintr-o milenară experiență, ieșită din practicarea admirabilei arte populare. Dacă instinctiv, ori conștient e greu de spus: Luchian este însă acela care a deșteptat în noi porniri ce dormeau de multă vreme și ne-a mînat pe calea acelor realizări care mai mult decît oricare altele se potriveau cu însușirile noastre permanente. Și, mare artist el însuși, a predicat cu exemplul, și tot cu exemplul ne-a arătat de ce excese se cuvine să ne ferim, pentru a nu cădea în păcat. A ține însă dreapta măsură, cum a făcut el, este extrem de greu. Aceasta cere nu numai o construcție sufletească armonioasă, ci și o atitudine fermă, ieșită poate nu atît dintr-o doctrină estetică, cît empiric, din interpretarea judicioasă a unor experiențe zilnice, sub controlul gustului și al inteligenței, control care nu este la îndemîna oricui. Dar aceasta este o problemă de viitor. Să ne întoarcem la trecut, să vedem cine a fost Luchian, ce importanță are, cu adevărat, opera sa, din ce motive ea ajunge să se impună, care sînt împrejurările ce favorizează uimitoarea și îndelunga ei acțiune.

În afară de opera lui Virgil Ciolflec, ieșită dintr-o admirație sinceră pentru artistul pe care biograful l-a frecventat personal îndelungă vreme, plină de amintiri trăite, de redări ale unor conversații cu pictorul, în care, dacă nu forma, cel puțin sensul celor afirmate îi aparține acestuia, și de cîteva articole prin ziare și reviste, unele culese mai apoi în volume, printre care cele ale lui Tudor Arghezi se remarcă prin lumina ce proiectau asupra unor episoade din viața lui Luchian, indispensabile pentru cunoașterea psihologiei acestui atît de interesant specimen de umanitate, despre el s-a scris prea puțin la noi. Eu însumi am destinat un capitol epocii sale, rolului îndeplinit de artist atunci cînd pictura românească se găsește la o răscruce de drumuri, cu puțin înainte de moartea lui Grigorescu. Acum în urmă însă, revista „Lumină și Culoare“ i-a consacrat primul său număr. Este o contribuție din cele mai utile pentru înțelegerea acestui mare artist, deși forma liric-diterambică în care unele note sînt scrise, anumite afirmațiuni greu de susținut cu privire la influențele ce ar fi



suferit, produc mai de grabă un efect contrar celui intenționat de autori, obligându-ne la oarecare rezervă.

Dar să revenim la Ștefan Luchian (1868—1916). Să începem prin a schița un tablou al epocii în care acesta își face apariția, căci astfel mai ușor ne vom da seama de condițiile în care opera sa va atrage atenția publicului de amatori de la noi, va câștiga teren, va sfârși prin a se impune, cu toate că, în împrejurările cu care are de luptat, artistul va da adesea impresia de a fi pierdut bătălia.

Am spus că el este răspunzător în mare parte de tendințele ce se precizează în arta română către 1900. La această dată Grigorescu unanim respectat, considerat, datorită tablourilor inspirate de aspectele peisajului și de locuitorii de la țară ai României, drept cel mai desăvârșit reprezentant al sufletului nostru (începuse de pe atunci să se vorbească de „specificul național”), pentru cine știa să pătrundă și să interpreteze faptele, aparținea trecutului. Plin încă de putere, vioi, de o flexibilitate aproape juvenilă în mișcări, privirea sa își pierduse însă ascuțimea, mâna nu mai avea aceea vigoare, nici aceea precizie din trecut. Gloria îi venise odată cu oboseala care, vizibilă pentru cei obișnuiți să vadă, rămânea poate ascunsă pentru artist, în orice caz pentru prietenii acestuia și pentru lumea oficială. Latura grațioasă, dulce, duioasă din firea lui Grigorescu, care-i inspirase frăgezimea primelor sale lucrări, optimismul său rezistent și ceva cam prea sistematic, care-l făcea să nu vadă din viața țaranului decât partea idilică, copleșesc din ce în ce mai mult celelalte însușiri ale sale. Devin ceva obsedant, o adevărată sistemă. Este perioada țărănuțelor și ciobănașilor înalți și șui, aproape fără mușchi și fără oase, cu fața roză și convențională, impersonali, de o gingășie banală, fantomele unui vis sentimental, într-un peisaj și el convențional, alburiu, ca un expeditiv decor de teatru. Artistul nu vede s-ar zice sau nu vrea să vadă diferența dintre aceste opere fără nerv și pinzele admirabile din trecut, portretele, peisajele, scenele țărănești din Franța și de la noi, pline de adevăr, juste, direct inspirate de viață, ce datau dinainte de 1895.

Din ce în ce ne îndreptăm spre o pictură goală și facilă, care se putea încă susține la Grigorescu, din pricina calităților sale de colorist, prezente pînă și în cele din urmă pinze, dar care devenea insuportabilă la imitatorii acestuia. În acel moment intervine Luchian. Fără acțiunea acestui pictor, de o sensibilitate excepțională, vibrînd în contact cu natura și cu realitatea umană, unul din executanții cei mai vigoșoi și mai personali din școala noastră și un colorist fără pereche, am fi asistat la agonia lentă a unei arte, care făcuse să se nască atîtea speranțe într-a doua jumătate a secolului al XIX-lea și care ne dăduse doi excepționali artiști, pe Grigorescu și pe Andreescu.

Luchian n-a debutat ca un inamic al lui Grigorescu, din contra. El proclamă geniul înaintașului său, îl admiră, îl imită, — deși, dorind să se identifice cu arta predecesorului său, rămîne totuși el însuși — se manifestă ca unul din discipolii săi. De altfel, bătrînul maestru este alături de cei tineri în acțiunea pe care o întreprind, în lupta pe care o duc contra celor ce anchilozau arta. Cel puțin, el își pune iscălitura alături de a acestora, cum vom vedea.

Ca subiect și fel de tratare, în adevăr Luchian nu e departe de Grigorescu, la începutul carierei sale. Era prea autentic artist el însuși, ca să nesocotească și să dea uitării operele înaintașului; unele opere duseseră pînă departe faima acestui mare nume, ca să nu-și dea seama de progresele pe care pictura le realizase la noi, tocmai datorită lui. Totuși, el nu putea să nu vadă cît de departe de via realitate erau tablourile recente ale acestuia, cît erau ele de nearticulate și de inexpresive, de artificiale și de reci. El se gîndea mai ales la exemplul primejdios pe care insuficiențele ilustrului pictor îl ofereau celor fără rezistență și fără personalitate, la cîte abuzuri se vor face în numele lui, la ce riscuri se va expune pictura, într-o vreme cînd totul se decidea în anumite cercuri oficiale restrînse, încăpăținate și incapabile de a judeca singure. Toată producția din ultimul timp a maestrului, peste care ar trebui să întindem vâlul uitării, era considerată tocmai de aceste cercuri, ca cea mai înaltă a sa creație.

Cînd zicem însă Luchian, să nu uităm că acesta, întors, din Paris, adică exact în epoca în care orice acțiune a sa este hotărîtoare, nu mai e singur. Oricare din păreri sale este discutată cu un isteț și îndrăzneț sfătuitor, Alex. Bogdan-Pitești. Acesta, prin cunoștințele și temperamentul său, joacă un rol important, în tot ce se întreprinde atunci, după cum recunoaște și Tudor Arghezi<sup>1</sup>. Opinia lui Luchian este confruntată cu a acestuia, planurile lor de bătălie sînt combinate împreună, împreună sînt redactate manifestele ce publică. Însă, fără Luchian, fără prestigiul lui printre artiști, fără predicarea prin exemplu, — totul s-ar fi terminat curînd, ca un foc de paie, ar fi avut proporțiile unui fapt divers, ca adesea în lumea artiștilor.

Luchian era moldovean după tată. Acesta, fost militar, om de cuvînt și de caracter, consideră că a jura credință domnitorului Carol, după ce jurase credință lui Cuza-Vodă, ar fi nedemn de dînsul. Preferă să iasă din armată și să renunțe la o carieră frumoasă, decît să-și calce cuvîntul. Avea însă oarecare avere, atît personală cît mai ales dotală, din partea soției, fiica unui mare proprietar. Ștefan, unul din copii, se naște într-un sat din Botoșani, după acest eveniment care, natural, făcuse din părintele său un personaj de care se vorbea. În 1873 toată familia se află în București. Dar în 1877, părintele lui Luchian moare. Cei doi copii, acum orfani, Ștefan și Anibal, rămîn sub îngrijirea mamei. Fapt care explică, poate, o oarecare libertate în acțiunile lor, mai greu de controlat de o femeie, o oarecare lipsă de supraveghere. Ștefan este de pe atunci, și va rămîne toată viața, cît îi permite sănătatea, un impulsiv cu „impetuozități de temperament“, cum îl caracterizează Arghezi, un imaginativ nițel capricios, analizîndu-se și descoperînd în sine porniri paralele, ce i se par toate atrăgătoare, toate demne de a fi încercate, neștiînd pînă tîrziu pe care din ele să o urmeze și încercîndu-le pe toate. Îi place desenul, îi place să colinde în cîmpul din

<sup>1</sup> Cf. G. Opreșcu: Pictura românească în secolul al XIX-lea, ed. II, p. 217 și, mai amănunțit, în Tudor Arghezi: Din viața lui Ștefan Luchian în Lumină și Culoare nr. 1, p. 12. K.H. Zambaccian a consacrat și d-sa un articol acestui pitoresc personaj în Revista Fundațiilor Regale, Nr. din august 1946. (N.a.)

jurul orașului, după plante și insecte, îi place și muzica, s-o asculte și s-o execute singur.

Multă vreme va fi un executant din flaut acceptabil, iar Pallady, care și-l amintește din Paris, ne spune despre el că nici acolo nu era deplin hotărît în ce direcție să pornească: declamația, deci teatrul, interesîndu-l la fel ca și pictura, în vederea căreia, totuși, plecase din țară. Și, ca și cînd atîtea și atît de variate preocupări n-ar fi de ajuns, el ia parte la întreceri cicliste, urmărește, bineînțeles mult mai tîrziu, cursele de cai, conduce el însuși un echipaj bătător la ochi, la șosea. Evident, la baza unora din aceste manifestări era o nevoie de cheltuială fizică făcută în public, nu lipsită de oarecare vanitate. Toate împreună ne arată că avem a face cu una din acele naturi bogate, complexe, excepțional dotate, cu un exemplar de umanitate făcut să se cheltuiască din plin, cu generozitate. În special predilecția pentru muzică mi se pare simptomatică, o poartă a sufletului deschisă pentru senzații și impresii, din care rezultă, pentru cel ce are norocul de a o poseda, o îmbogățire a sensibilității, ce nu poate rămîne fără efect asupra celeilalte manifestări, pictura.

Este ceva și mișcător, și misterios în asocierea acestor două arte, la unii pictori. Ea e departe de a fi ceva obișnuit, cum s-ar crede. Într-un grad înalt, adică de atunci de cînd ea poate conta ca ceva esențial în viața unui artist plastic creator, o vedem apărînd, ca să nu vorbesc decît de cei mai aproape de noi, numai cînd ei sînt cu adevărat mari. Ingres o avea, și Delacroix, și Géricault. Degas de asemenea, ca și Manet și Cézanne. Van Gogh este și el simțitor la muzică, nu o practică însă. O trășătură comună mai mult între acești doi nefericiți artiști, în afară de faptul că, pasionați și unul și altul, cu instincte apostolice uneori, ei cred că sînt făcuți să consoleze și să aducă rătăciții pe calea cea bună. Știm că atît van Gogh, cît și Luchian, de pildă, se consideră datori să convertească la o viață normală prostituate, ceea ce, evident, este o probă de bunătate, dar și de nemăsurat orgoliu. Asemănător este și calvarul final al vieții lor, nu numai ca suferiță, dar poate și ca punct de plecare, dacă nu ca manifestări.

Ce se întâmplă între copilăria lui Ștefan Luchian și tinerețea sa, Cioflec ne-o povestește cu amănunte, unele destul de pitorești, așa cum le așteptăm de la o fire ca cea descrisă în rândurile de mai sus. În 1883, după unii biografi, acesta, pe când n-avea decât cincisprezece ani, s-ar fi înscris se pare la Școala de Belle Arte, ceea ce va avea pentru viitorul lui o mai mare importanță decât tot ce încercase pînă atunci. O termină în 1889, relativ tîrziu<sup>1</sup>. Face însă bune studii, e remarcat de director, de Aman, cu care rămîne în corespondență, după cum se vede din cîteva scrisori primite de acesta, aflate acum la Academia Română, pe cînd elevul se găsea la München. La terminarea școlii din București, Luchian își dăduse seama că, dacă își alege cariera picturii, mai are multe de învățat. Pornește deci spre capitala Bavariei. Münchenul avea atunci reputația, pe deplin meritată, a unui foarte serios centru de cultură artistică destul de pătruns însă de influența franceză, mai ales venită de la Courbet. Dar Luchian nu e dispus să urmeze prelegeri regulate. Ni-l închipuim, așa cum se va comporta și la Paris, ca pe un tînar cu temperament și cu simțuri exigente, curios să cunoască „viața“, să profite de primul

<sup>1</sup> Biografia de pînă acum ai lui Luchian dau anul 1883 ca cel al începutului studiilor sale la Școala de Arte Frumoase. Această dată nu poate fi exactă. În posesia d-lui avocat I. Cristescu, un prieten cu mult mai tînar al lui Luchian, se află o mică pictură, reprezentînd o clădire ciudată, de lemn, cu turnuri și scări în toate direcțiile, ceva în genul celor pe care le desena, cu atîta simț pentru pitoresc și mister, Victor Hugo. Este opera lui Luchian, pe cînd acesta se găsea în clasa III gimnazială, în 1884. Ea este iscalită și datată, dăruită de el familiei d-lui Cristescu, cu care familia pictorului era intimă. Ar urma deci, ori că el nu se înscrisese încă la această dată la Școala de Belle Arte, ori, dacă o făcuse, urma în același timp gimnaziul și clasa de pictură, ceea ce pare imposibil astăzi. Atîta vreme însă cît nu cunoaștem exact situația, cum ambele date provin de la persoane presupuse în curent să le amitem și să le căutăm a le explica.

Această dublă îndeletnicire poate avea și o altă explicație. Familia lui Luchian, oameni bogați din partea mamei, și cam „ajunși“ (informație tot de la d-l Cristescu), nu vedea de loc cu ochi buni îndrumarea lui Ștefan spre pictură. El însuși, cu toată pasiunea de care era cuprins pentru artă, se simțea întru cîtva inferior celorlalți, mai ales fratelui Anibal, băiat frumos și răsfațat, exact portretul său pentru artă, ce-l de-urme vizibile de vărsat, Luchian adăuga gustul său pentru artă, ce-l de-clasa oarecum, în ochii a lor săi și-l făcea chiar pe al, uneori, să se considere inferior altora, îi aducea un complex de inferioritate, cum s-ar zice în limbajul freudian și care, ca rezultat, ar explica unele extravagante de mai tîrziu. Urmînd și gimnaziul, și școala de arte, el încearcă să împace prejudecata familiei cu propria sa înclinare. Dar, din atîtea ezitări îi va rămîne pînă tîrziu o nesigurantă în darurile sale, cauzată poate și de faptul că studiile profesionale nu fuseseră conduse în chip prea efectiv, nesigurantă care apare uneori și în scrisorile de mai tîrziu, și de care d-l Cristescu își aducea perfect aminte. (N.a.)

său contact cu un oraș mare, cheluitor, bucuros de experiențe noi și, din contra, comod, fără nici o tragere de inimă pentru eforturi mai prelungite. Se pare că a făcut totuși două copii, una după Correggio, alta după Rembrandt, într-un an și jumătate cît stă în Bavaria. Acel „Correggio“ copiat nu era însă o pînză originală, ci numai un tablou din școala acestui maestru; iar „Sfînta Fecioară de Rembrandt“, dacă nu e vorba tot de vreo lucrare „atribuită“, și nu absolut autentică, trebuie să fie cunoscuta Sfîntă Familie a maestrului olandez.

În 1891 trece de la München la Paris, unde se formează definitiv. Se cuvine să reținem acest lucru, de o importanță capitală pentru tînăra pictură românească. Aman, Grigorescu, Andreescu, cei mai însemnați artiști ai noștri, înainte de Luchian, prin ceea ce aparținea vremii lor, prin caracterelor exterioare ale artei lor, prin felul de a concepe un subiect, prin chiar alegerea acestuia și anume practice în execuție, prin anume preferințe în tratare, se grupează în jurul mării și glorioasei școli franceze. Nici Luchian nu procedează altfel. El continuă o tradiție acum înrădăcinată în România. În momentele ei critice, pictura noastră nu cunoaște alt sfîtuitor decât Parisul artistic din acea vreme. Odată în Paris, Luchian fu cuprins de admirație înaintea atîtor talente variate care se semnalaseră în ultimele decenii ale secolului, înaintea libertății de concepție și a execuției solide, savante, noi și eficiente a artiștilor independenți, a acelor pe care-i disprețuiau juriile, dar către care se îndreptau speranțele tinerilor. Studiindu-i, compatriotul nostru învață să fie simplu și sincer, să rămînă mereu în contact cu viața actuală „modernă“, în sensul în care o înțelegeau oamenii ca Manet și Degas, multiplă în aspectele ei, de vreme ce mai tot ce exista într-un oraș mare căpătase dreptul de a intra în artă, puternică, pasionantă. Cei care l-au cunoscut atunci în Franța erau uimiți de vitalitatea lui, de interesul pentru miile de aspecte cotidiene ale aceluia Babilon, unic pe lume, de exuberanța caracterului, de locul ce ținea în existența lui fantezia, mergînd de la acele „blagues de rapin“<sup>1</sup>, menite să-i scandalizeze pe bur-

<sup>1</sup> În franceză: farse de pictor ucenic. (N. ed.)

ghezi, pînă la cele mai serioase și mai fructuoase vizite, prin muzee și expoziții, ori conversații cu substrat estetic, cu camarazii.

Din partea lui, el aducea cu sine o calitate de finețe, care nu e rară la cei cu adevărat dotați dintre români, un ochi făcut să se bucure de cele mai delicate nuanțe, să le caute, să se pasioneze pentru acordarea lor, cu toată puterea unei senzualități rafinate. Vrînd, nevrînd, el a fost silit să mediteze asupra problemelor pe care și le pune școala cea nouă, — care atunci era cea a impresionistilor și nu, cum afirmă unii, a lui Van Gogh și Gauguin, a căror operă n-a putut-o cunoaște, — asupra răspunderii pe care și-o asumase această școală, asupra realizărilor ei prestigioase. Și nu fără suferință el măsură diferența dintre ceea ce constata atunci în Franța și starea în care lăsase artele la noi. Și în Paris a făcut oarecare copii, deși a lucrat relativ puțin, antrenat de virtuțel vieții parisiene, de care se bucura din plin. Una din acele copii, cam slab tablou, a ajuns pînă la noi. Este „Tinăra fată în grădină“ (fostă în col. L. Lanson), după Manet, fals numită la noi Amazoana. Tot atunci se entuziasmează pentru subiectele cu curse de cai, — acestea mai matur tratate, mai demne de el — pe care cu atîta talent și cu un acut spirit de observație le picta Degas. Ele satisfăceau în Luchian, în același timp, pe pictorul iubitor de subiecte noi și inedite, și pe amatorul de cai și de întreceri ecvestre, pe sportmanul care era el însuși.

Din Paris îl cheamă grabnic în țară, la începutul lui 1893, vestea morții mamei sale. Din această epocă avem unele știri precise asupra situației materiale a artistului. Se vede clar că legenda unui Luchian lup-tînd mereu cu mizeria este lipsită de temei. Este adevărat că a avut și momente de jenă, mai mult sau mai puțin lungi, căci trebuie să fi fost un om extrem de neprevăzător și, cît a fost sănătos, destul de chelțuitor și de boem. În orice caz, în primii ani după întoarcerea sa de la Paris el lucrează, dar și petrece. Îi place să joace un rol în viața mondenă a Capitalei, să se arate, să facă senzație. Din fericire, el nu face numai curse de bicicletă și întreceri la șosea cu muscalii, celebrii în

acea vreme pentru trăsurile și caii lor, și nu-și petrece vremea numai în localurile de noapte și la hipodrom, mai ales că sezonul curselor, care nu aveau loc decît duminica, ținea puțin. El și pictează, din ce în ce mai mult și mai serios. Căci, spre deosebire de ceea ce se crede, am impresia că nu la Paris, ci în primii ani după întoarcerea la București, și mai ales din pricina îndemnului ce primește de la un cerc de prieteni, între care se distinge Alex. Bogdan-Pitești, se desăvîrșește ucenicia sa. Mai mult încă, aș adăuga că această ucenicie nu s-a terminat pînă la moarte. Nu în sensul că un mare artist învață cît trăiește; ci într-un sens mai limitat și mai precis. Cu toate darurile sale excepționale, cu toate operele sale uimitoare, unele putînd sta alături de ceea ce Grigorescu și Andreescu au făcut mai valoros, el este foarte inegal. Superbe cînd tabloul sau desenul este reușit, cînd l-a interesat, cînd l-a încălzit în momentul execuției, cînd a atins în el coarde ce nu vibrau oricînd, cum a fost atunci cînd picta florile, subiectul lui de predilecție și unele peisaje, operele sale prezintă uneori goluri regretabile. Constatăm, ca și la Grigorescu, porțiuni care par „umplute“, și nu pictate. Două pînze celebre, ca să nu citez decît două opere unanim lăudate, prezintă acest defect: „Tăietorul de Lemne“, în care, în afară de personajul însuși, tot restul este neglijat, și chiar minunata „Spălătoreasă“ de la Muzeul Toma Stelian<sup>1</sup>, în care într-o mult mai mică măsură constatăm aceeași slăbiciune. Pînă și în „Florăreasa“ cu surteica verde, sînt părți care, la un examen mai amănunțit și mai sever, le-am dori mai studiate, mai atent executate, mai cu aplicație, de o factură mai strînsă. Este poate și pricina pentru care Luchian îi tentează atît de mult pe falsificatori.

Dar, după cum am spus, el se concentrează, studiază, gîndește, ascultă mai ales sfaturile aceluși „animator“, cum îl numește Arghezi pe Bogdan-Pitești, fără influența căruia „Pictura românească n-ar fi avut un Luchian“. Bogdan-Pitești era mai ales un răzvrătit, sistematic și permanent, un om făcut să distrugă idoli, să pro-

<sup>1</sup> Azi în Galeria Națională a Muzeului de artă al Republicii Socialiste România. (N. ed.)

voacă scandal și tumult, el care așa de ușor călca în picioare și legile morale, și celelalte chiar. Rolul pe care dorește să-l joace este cel de Mefisto. Iar cel de care se servește, ca de Faust, în domeniul artei, singurul care-l interesa atunci, este Luchian. Acesta fusese ales de Bogdan-Pitești pentru talentul său, dar și pentru că simțise în el un om pasionat și curajos, bucuros să înfrunte ostilitățile și, la urma urmei, mai fericit să se vorbească de el ca de un artist novator, decât ca de un învingător în cursele de biciclete sau în întrecerile de faetoane. În urma discuțiilor cu Bogdan-Pitești și cu prietenii acestuia, care vor fi fost, el își dă seama de nesiguranțele și slăbiciunile ce domneau în arta noastră. Grigorescu, admirat, dar fără influență asupra tinerețului, chiar asupra celor cari îl imitau, avea o situație excepțională, dar trăia aparte. Expozițiile din București erau aranjate și dominate de artiști, cari nici nu bănuiau mișcarea cea nouă din apus, chiar atunci când își făcuseră ei înșiși studiile la Paris. Cea mai mare parte dintre ei se mulțumeau să picteze în fiecare an un număr de pinze mediocre, amintindu-l de departe pe Grigorescu sau pe Aman. Andreescu, mort în 1882, era acum complet uitat. Între cei existenți nu se impunea nici unul. Toți erau lipsiți de personalitate, de spirit critic, mai ales ignorau felul expresiv de a picta. Publicul și autoritățile îi favorizau însă cu fel de fel de comenzi. Luchian simte toate acestea, se rușinează de acest nivel scăzut al artei, e gata să reacționeze. Prietenii îl susțin în această stare de spirit, îl îndeamnă, se așază sub steagul lui. Salonul din 1895 îl revoltă prin impertinenta lui mediocritate. Avusese și un conflict cu C.I. Stăncescu, cel care făcea „la pluie et le beau temps”<sup>1</sup> în arta română din acea vreme, răsfățatul miniștrilor, oracolul lor, căci aceștia n-ar fi întreprins nimic fără a consulta pe acest grotesc personaj. Luchian se decide, de acord cu Bogdan-Pitești, să fondeze un cerc de artiști independenți, a căror expoziție să se țină în același timp cu cea oficială, salonul, peste drum de acesta, și semnalat publicului cu un steag roșu, ca em-

<sup>1</sup> În franceză: dicta (N. ed.)

blemă a unei acțiuni de protestare contra ordinii stabilite. Așa se pun bazele artei noastre moderne, cea care se dezvoltă de-a lungul secolului în care trăim și dăinuiește și astăzi. Luchian și îndeosebi Bogdan-Pitești îi oferă doctrina, iar primul și un model pentru ceea ce ar trebui să fie, model desăvârșit, ieșit din talentul excepțional al pictorului, dar și din contactul său cu celebra școală contemporană franceză.

În mai 1896 se deschide astfel prima expoziție a Artiștilor Independenți. Această dată trebuie reținută. Mai ales de atunci încolo artiștii români au considerat culoarea ca element, nu numai principal, ci esențial într-o operă pictată, iar pe francezi ca pe adevărații lor maestri, singurii demni de a le servi de exemplu; nu în vederea unei imitații servile, ci în vederea unei regăsiri a lor înșiși, a punerii în valoare a propriilor lor însușiri. Aspirațiile acelora, felul lor de a vedea și a alege un motiv, de a practica arta, farmecul irezistibil, care măgulește în același timp ochiul și spiritul, mijloacele lor așa de eficace, au deșteptat un ecou de simpatie în români.

O dată cu expoziția se lansează un manifest, scris în franceză<sup>1</sup>, în care se vorbește de grupul cel nou, ca de „une scission artistique”. Epitetul acesta ne amintește de celălalt grup, al secesiunii din München și Viena. Este iscălit de Constantin Artachino, de St.D.Lukian (ortografia cu K este adoptată de Luchian, se înțelege pentru ce motiv, ori de câte ori este vorba de un tablou efectuat în Franța sau, ca aici, într-un text francez), de Nicolae Vermont și de Alex. Bogdan-Pitești. Din pricina limbii în care era scris, manifestul se adresa, bineînțeles, unei elite. El era, cum am spus, opera mai ales a lui Bogdan-Pitești, a cărui inteligență și cinism, îndemnarea sa în a jongla cu termenii estetici, impuneau celorlalți. Este interesant să spicuiim câteva fraze din acest document, ca să ne dăm seama de dorințele și de tendințele grupului de artiști, „poussés à la révolte”,

<sup>1</sup> Faptul este simptomatic. Stilul este cel al prozei lui Bogdan-Pitești, iar ideile, formularea lor, sint cele ale anumitor manifeste ale artiștilor „progresiști”, parizieni. În anii următori vom avea chiar o serie de expoziții ale unor astfel de artiști, la București, precum și conferințele celebrului Sar Péladan. (N. a.)

după cum se exprimă singuri. „L'art doit être libre, doit être indépendant et les artistes ne doivent relever que de leur conscience et de leurs œuvres.“ De aceea ei nu pot admite să facă parte din Salonul Oficial, „qui ne peut avoir à sa tête qu'un homme réunissant deux qualités: le muffisme et la flexibilité de l'échine dorsale“. Aluzie la Stăncescu, bineînțeles. „Nous voulons, spun ei mai departe, nous présenter devant le public avec la sincérité de notre œuvre et non avec les médailles gagnées par plus ou moins de servilité ou de protection.“ Ei protestează apoi contra acuzației de a voi să fondeze o nouă școală: „Nous ne sommes pas, non plus, les champions d'un art nouveau, d'une nouvelle école“. „Nos portes sont grandes ouvertes à tous, à tous les genres d'art.“ „En face de l'art officiel, nous sommes l'art indépendant.“<sup>1</sup>

Printre membrii de onoare ai expoziției întâlnim numele lui Grigorescu, Tache Ionescu, C. Exarcu, Bardasare-Panaiteanu, moldoveanul, iar printre expozanți, în afară de semnatarii manifestului, pe N. Grant, C. Jiquidi. Luchian trimisese cinsprezece tablouri, mai ales peisaje și studii (nici o natură moartă), iar Vermont mai muncitor, mai prolific, vreo șaptezeci și opt.

Ca urmare a mișcării se fondează în 1897 „Ileana“, societate pentru dezvoltarea artelor în România. Statutele ei sînt aprobate. Din manifestele ce se publică cu această ocazie, aflăm că expoziția grupului din anul precedent fusese deschisă de Grigorescu și A. Djuvara. Se mai spune că ea fusese încurajată printre artiști de Gh. Dem. Mirea și de C. Pascaly și că, de atunci, s-au produs noi adevăruri. În mijlocul lor se găsea Luchian. Voința lui neînfrîntă, îndrăzneala lui, talentul lui este ceea ce explică miracolul și nu altă

<sup>1</sup> *În franceză:* (În ordinea citării): „o sciziune artistică... „împinși la revoltă... „Arta trebuie să fie liberă, să fie independentă, iar artiștii nu trebuie să asculte decît de propria lor conștiință și de operele lor... „care nu poate avea în fruntea sa decît un om întrunind două însușiri: timpența și o spinare flexibilă... „Noi vrem să ne prezentăm în fața publicului cu sinceritatea operei noastre și nu cu decorațiile cîștigate cu mai mult sau mai puțină slugărnicie sau protecție...“ „De asemenea, noi nu stătem campionii unei arte noi ai unei noi școli.“ „Ușile noastre sînt larg deschise tuturor, tuturor genurilor de artă“. „Față de arta oficială, noi sîntem arta independentă.“ (N. ed.)

teoriile estetice, formulate cu această ocazie. Oricît ar dori unul sau altul să facă din Luchian un făuritor de doctrine, el rămîne un impulsiv, un creator a cărui forță de căpetenie era temperamentul. Marea lui calitate a fost tocmai să nu-i opună rezistență, să-și înțeleagă, adică, pornirile și să le urmeze fără șovăire.

Dar să revenim la activitatea „Independenților“. În 1897 ei nu-și pot ține expoziția din pricina animozității cercurilor oficiale, conduse de Stăncescu. Ei ceruseră Sala Ateneului, care le e refuzată. Este ceea ce-i îndârjește și mai tare și-i decide să fondeze societatea Ileana, mai sus menționată, cu un program extrem de vast, în care nimic din ce are atingere cu arta nu fusese uitat. Se publică și două numere de revistă, atît de îngrijit și de frumos prezentate, încît pînă azi ele au rămas la noi printre cele mai luxoase și mai perfecte tipărituri din ultimele decenii. Curînd se ivesc însă neînțelegeri între membrii societății. Din această cauză, poate și din pricina lipsei de fonduri pentru realizarea atîtor proiecte, în orice caz din pricina ambițiilor unuia și altuia, Ileana își încetează existența. Impulsul fusese însă dat. În lista celor pe care nemulțumirea contra artei oficiale îi adunase sub steagul roșu al independenților erau cîțiva care, cu adevărat, aduceau o solie nouă. Printre ei, cu mult cel mai activ și mai dotat era însuși Luchian. Acesta, mai ales în primii ani, nu reînnoiește repertoriul motivelor pictate. Cu excepția subiectelor luate din viața oamenilor umili, către care se simte puternic atras, cu deosebire de cînd el însuși începe să fie chinuit de boală, poate chiar înainte de 1900, și alături de un număr de vederi din mahala, observate în cartierele sărace în care e obligat să trăiască o vreme, după ce-și risipise cele două moșteniri — cea de la mamă și cea de la un unchi (1902) — el a tratat teme, pe care pictura noastră le cunoștea. Ceea ce este nou, este adîncimea sentimentului cu care intră în miezul subiectului, este seriozitatea și pasiunea pusă în observațiile sale, poezia severă din mai toate pînzele, chiar și în acelea în care căldura coloritului izbucnește ca o fanfară.

Dar, către 1900, arta sa nu avea căutare. Manifestările sale recente îi creaseră un grup de prieteni, printre pictorii tineri, care toți încep să frecventeze casa lui Bogdan-Pitești, dar și dușmănia celor mai în vârstă și a admiratorilor acestora. Încearcă pictura religioasă, care se plătea destul de bine. Se hotărăște la ea fără plăcere, fără convingere, ca un „pis aller”<sup>1</sup>. De altfel, în tot ce a produs în acest domeniu, în genere în colaborare cu Artachino ori cu Vermont, se resimte sila cu care a fost executat. Bănuiesc că mâna lui Luchian e obișnuit absentă din mai toate acele zugrăveli mai mult decât mediocre, cum o dovedește cu prisosință cea din biserică Brezoianu. El și cu ceilalți colaboratori presupun că desenau numai schițele, iar meșteșugari obscuri le executau. Ele nu merită să figureze în „Opera completă” a lui Luchian, nici măcar atât cât bisericile zugrăvite de Grigorescu, înainte de plecarea sa în Franța care, nici acestea, nu adaugă prea mult, cu excepția Agapiei, la gloria lui. Cam același lucru se poate spune și despre decorația exterioară de la Palatul Funcționarilor, distrusă acum de bombardament. Dar, prea sus pusă, era greu să ne facem o idee justă despre ea.

De la această vreme înainte, cu toate piedicile ce întâmpină, activitatea lui Luchian e îndreptată în două direcțiuni: ca animator pe terenul artei, și ca pictor. Activitatea sa de animator este o consecință a rolului ce jucase de la fondarea salonului independenților încoace. El scormonise patimi, deșteptase interes în artiști și în public, crease un fel de solidaritate între cei nemulțumiți, o emulație, o dorință de mai bine, ce se manifestă mai întâi în țară, cum am văzut, prin societatea Ileana și planurile numeroase în legătură cu funcționarea ei, apoi la Paris, ceva mai târziu. Acolo se pun bazele altei societăți, mult mai viabile, Tinerimea Artistică, în decembrie 1900. Participarea noastră la expoziția internațională dăduse loc la critici acerbe, însă justificate. Cu puține excepții, tot ce statul trimisese era iscălit de pictori fără valoare, cei care tronau și în Saloanele Oficiale de la București, sau prieteni

<sup>1</sup> În franceză: tot ce poate fi mai rău, ultim recurs. (N. ed.)

de-ai lor. În fața vizitatorilor numeroși, veniți din toată lumea, ne prezentasem în condiții care ne puneau pe nedrept într-o lumină nefavorabilă. De aceea unii tineri, atunci la studii, artiști ori pasionați de artă, hotărâsc să fondeze o societate pentru introducerea la noi a unui spirit modern și pentru alungarea favoritismului și a incapacității, încuibate acolo de unde porneau măsurile pentru promovarea artelor. Titlul însuși al noii societăți era un program. Ei intră în contact cu cei din țară, mai ales cu vechii membrii ai Ileanei: Luchian, Vermont și Artachino. Prima expoziție a fost un adevărat triumf. Numărul aderenților crește, iar cei care, ca Luchian, se luptaseră pentru a face să domnească un spirit nou în arta noastră, pot crede că și-au ajuns scopul. Operele lui Luchian, de atunci încolo, figurează printre cele expuse, servesc ca termen de comparație, dau măsura nivelului la care aspiră asociația. Se aruncase sămânța, se cuvenea deci, cu răbdare și perseverență, să se aștepte rodul.

Să trecem acum la ce-a de a doua activitate a maestrului, la opera sa de creator. Boala, care își face sinistritatea ei apariție, îl silește la o altfel de viață decât cea dusă pînă atunci. Într-un fel, timpul destinat lucrului serios și util se lungește. Un valetudinar, fără voia lui, e obligat să renunțe la multe, să ia poate mai în serios lumea, în orice caz să-și petreacă timpul altfel decât la curse de cai, cu întreceri cicliste, ori în reuniuni din care nu rezulta decât o plăcere momentană, o bună dispoziție, un succes de amor propriu. Este bine însă că Luchian a trecut și pe acolo, că s-a decantat, că și-a îmbogățit într-un fel experiența. De la primul atac serios, în 1901, el este alt om. În tot ce întreprinde, în tot ce proiectează se simte plumbul din aripi. A dezbrăcat haina pestriță cu care, ca un arlechin, parada în societatea celor puși pe petrecere, dar care nu izbutea să ascundă cu totul sufletul lui simțitor, compătitor, generos și plin de omenie. Boala a făcut din el un biet om suferind, înțeleghător al suferințelor altora, poate cu unele iluzii asupra răului ce-l chinuia, despre natura

căruia nu pare să-și fi făcut o idee precisă<sup>1</sup>. Așa s-ar părea, cel puțin, din scrisorile patetice, în tonul lor simplu și vrînd să fie glumeț, emoționante ca tot ce pornește din inimă, adresate lui Virgil Cioflec și publicate de acesta în studiul, poate cel mai adevărat și mai pătrunzător, asupra lui Luchian.

Cu speranța unui mai bine, care nu se ivește nicidecum, el merge ici și colo, vara, după un aer mai curat, după mai multă răcoare, după o atmosferă mai uscată, pe care o crede salutară stării sale. De pretutindeni trimite scrisori mai lungi ori bilete, în care vorbește puțin de sănătatea lui, mai mult de frumusețile naturii în mijlocul căreia se afla, de subiectele pe care nu îndrăznește să nu le descrie, atît sînt de minunate, de „peisajele bunisoare“ pe care le execută, uneori după suferințe îndurate și mari greutăți, din pricina drumului în urcuș care nu e făcut pentru picioarele sale, acum înțepenite. Preocuparea lui de toată ziua devine pictura. Ea îl muncește ca o patimă chinuitoare, dar îl consolează de tot nenorocul de care are parte. Cunoaștem acest sentiment de posedat pe care uneori arta o exercită asupra celui pe care ea a pus stăpînire totală, cel ce și-a făcut din ea unicul scop al vieții, din biografia lui Van Gogh. Ceva analog ne izbește și în existența lui Luchian. Cu fiecare etapă parcursă, adică după fiecare vară, îl simțim mai stăpîn pe sine, mai complet, mai sigur de ce face, mai inspirat. Progresul este evident, incontestabil, pînă în ultimul an, cînd paralizia îi cuprinsese mîinile și-l făcea incapabil să mai poarte cu efect pensula. Cine compară, de pildă, „Fată care toarce“, la Cioflec cu data de 1896, cu „La împărțit de porumb“, din 1905, una din capodoperele lui Luchian, vede imediat deosebirea. Într-un colorit cu mult brun, pentru fond, înfiorat numai de scoarța țărănească multicoloră din dreapta, tînăra fată, în genul țărănușelor lui Grigorescu din aceeași vreme, într-o atitudine nena-

<sup>1</sup> Un prieten cu mult mai tînăr al lui Luchian, d-l avocat Ionel Cristescu, care a fost mult în contact cu artistul în perioada pînă pe la 1905, își aduce aminte cu precizie că acesta ignora natura exactă a bolii sale. El o considera un efect al unor răceli, o formă ceva mai gravă de reumatism, își închipuia că-i va trece, din care pricină căuta localități cu clima plăcută, lipsite de umiditate. De altfel cam același lucru rezultă și din pasajele scrisorilor către Cioflec, în care pictorul vorbește de boala sa. (N.a.)

turală, de parcă ar dansa, toarce. Iia, broboada de pe cap, figura sînt crud pictate, cu un alb insuportabil, supărător ca lumina unui bec electric, inexplicabil la un colorist cum era Luchian. În celălalt, fiecare urmă de pensulă este producătoare de plăcere și, deși nu se poate vorbi de o compoziție bine încheată, căci toate figurile sînt pe aceeași linie, aproape pe același plan, nu știi ce să admiri mai întîi: desenul și impresia de tumult organizat ce se desprinde din ansamblu, expresiile hotărîte în violența lor, ale tuturor. Drumul parcurs de la una la cealaltă este enorm. Și totuși, progresul va continua. Căci, deși nici o altă operă de mai mari proporții nu se poate compara acesteia — „Lăutul“, „Lorica“ îi sînt evident inferioare — chiar și „Cheful“, cu admirabile detalii, dar făcut oarecum din fragmente, în flori întîlnim o calitate de pastă, o strălucire a tonurilor, ceva suav, suculent, proaspăt, în fața căruia mai toată pictura noastră dinainte de Luchian, cu mici excepții din punctul de vedere al coloritului, pălește. Și aceasta în mare parte pentru că pictîndu-le, artistul renunță de a mai imita doar realitatea, își impune o evidență proprie, în care natura nu era decît un pretext pentru a se înălța la ceva fără existență, supranatural prin strălucire și splendoare.

Pentru astfel de opere Luchian a fost considerat ca cel mai mare colorist al nostru. Dar el nu este numai atît. El este în același timp un mare desenator, un desenator înnăscut. Colorist devine, încetul cu încetul; desenator el ne apare încă de la început. De aici preferința pentru desenul pur și pentru pastel, care se poate urmări în tot decursul vieții sale. S-a servit de creion mai întîi copil, pe furiș, căci familia sa nu era bucuroasă de o asemenea înclinare. Apoi, mai tîrziu ceva, pe față și cu o anumită „taxă“, pentru colegi, în liceu, unde evident era primul la această materie: „Făceam desenul, la toată clasa, pe treizeci de gologani: atîta era tariful“, povestește el lui Cioflec. Această dragoste pentru expresia cea mai pură și mai abstractă a reprezentării naturii, cea mai dezbrăcată de conținutul greu, material, al realității, nu numai că n-a slăbit, ci s-a accentuat cu



vârsta. Oricînd și oriunde Luchian desenează în creion sau cărbune, uneori cu pensula, cu bastonașul colorat al pastelului, cu acuarelă, cu acul. Desenele sale sînt atît de personale în delicatețea și suavitatea lor, au ceva așa de pregnant, încît oriunde s-ar afla le putem identifica de departe.

Fără să o fi formulat vreodată cu precizie, simțim că la baza credinței sale estetice era o încredere fermă în puterea expresivă a liniei. Cea mai bună dovadă despre aceasta sînt, nu numai atîtea desene și acuarele, fără cunoașterea cărora nu s-ar putea înțelege importanța operei sale în ansamblul ei, ci mai ales marele număr de pastele, tratate cu tot atîta grijă, cu tot atîta seriozitate și aplicație, cu cel puțin tot atîta plăcere, ca și tablourile în ulei. S-ar părea că, pentru Luchian, nu era deosebire între o materie și cealaltă. Subiecte importante sînt executate indiferent într-o tehnică sau alta — și nu numai în ultimii ani, cum ar părea să reiasă din afirmația unui biograf, de vreme ce „Casele la țară“ este din 1894, ca și „Ruinele Mănăstirii Comana.“ Ba încă, tocmai pentru că în pastel el putea să-și satisfacă nevoia de a îngrădi cu precizie forma, fără să-i confere un aspect prea uscat, de a evoca, tot desenînd, cele mai delicate valori și nuanțele cele mai rare de tonuri, n-ar fi exagerat să pretindem că pastelul era tehnica sa preferată. El a practicat-o, după toate probabilitățile, la sugestia lui Degas. Ilustrul pictor francez, printre contemporanii lui Luchian, se servise de pastel nu numai cu aceeași dragoste, dar și cu autoritate și o măiestrie care pînă azi fac admirația oricărui cunoscător. La acesta însă pastelul nu era totdeauna o tehnică aleasă, ci mai de grabă impusă, din pricina bolii de ochi de care suferea, și care progresa continuu. Lipsit aproape cu totul de vedere, cu bastonașele colorate, el putea mai ușor și în mod mai logic accentua conturile, fără ca aspectul general al tabloului să sufere. Apoi, cu pastel, el nu mai era obligat să-și constituie singur nuanțele de care avea nevoie: ele erau stabilite gata, clasate și rînduite în așa chip, încît le putea alege fără dificultate, chiar neajutat de altul. Pînă și cineva cu vederea slăbită nu se putea înșela asupra lor. Luchian nu s-a plîns

niciodată de ochi, nici chiar în ultimii ani ai vieții. A practicat pastelul pentru că i-a plăcut, pentru că aspectul lui delicat, vaporos și suav îl mulțumea în chip deosebit.

Materia de care se servește, nițel imaterială ca aspect, dar precisă prin urma ce lasă pe carton, felul în care se obține tonul cu aceste „bastonașe electrice“, după cum le numește el față de Cioflec, îi convenea. De aceea, în opera lui, nu e drept să se facă o distincție între ulei și pastel, ambele constituind un fel constant de exprimare. Și într-una, ca și în cealaltă tehnică, el ne-a lăsat opere remarcabile, cu atît mai solide și mai desăvîrșite, cu cît ne apropiem de sfîrșitul tragicei sale existențe. Ceea ce ne izbește în mai fiecare lucrare este sentimentul ce se desprinde din ea, un calm nuanțat de melancolie, ceva adînc și puternic, ce ține parcă de rugăciune. La exemplul primelor tablouri ale impresionistilor, a pictat și el vederi din oraș, „Vara“, de pildă (1907), cu un pom lîngă o poartă, dincoace de un zid, pe o zi cu soare. Pete puternice de lumină cad greoaie printre crengi și frunze, o cascadă de rotogoale aurii. Dar pînă și într-un astfel de subiect sentimentul de melancolie nu lipsește.

În fața spectacolelor din natură, asupra cărora s-a oprit mai des, fie că e vorba de un desen, fie că e vorba de o pictură, s-ar zice că se deșteaptă în el credința, dublată de nevoia de a se arăta recunoscător pentru mulțumirea de care e stăpînit. Totul este nu numai sugerat, dar precis indicat, cu un minimum de mijloace: obiectele, atmosfera, anotimpul, uneori chiar ora zilei, ca la impresionisti, în cel mai delicat și mai plin de emoție tablou. Sub volutele elegante ori răscolite de vînturi ale norilor, sălciile, mestecenii, aninii își leagă crengile deasupra florilor din iarbă, ori a oglinzii liniștite a apei. Nimeni la noi, nici chiar Grigorescu ori Andreescu, n-a evocat în aceeași măsură și cu mijloace așa de simple frunzișul mișcător al copacilor. El știe sugera apoi atît formele mărețe ale coroanei pomilor, cînd toată silueta lor este considerată laolaltă, dar și, prin detalii apropiate, prin mici amănunte de factură, ca și Corot, individualitatea fiecărui arbore și nu numai specia lui, aerul închis între frunze, spațiul dintre ele

care nu se vede, ci se simte, în care se joacă vîntul, unde lumina pune petele ei de dantelă ori străluciri de nuanțe nemaiîntîlnite aiurea.

A lucrat și portrete — mai rar —, pe al său în primul rînd, într-o serie impresionantă, în care se pot urmări treptat, pe figura îndurerată și chinuită de boală, urmele suferințelor fizice și morale. Cel mai frumos dintre ele este intitulat „Un zugrav”. Ca elocvență a expresiei, Luchian nu s-a ridicat niciodată mai sus. Tot de acest gen se cuvine să alăturăm și celelalte figuri, cele care pot intra sub rubrica: capete de expresie. Ele sînt alese în genere din lumea dezmoșteniților, au ceva trist în înfățișare. Toți sînt nenorociți și avem credința că și autorul lor era profund impresionat, în momentul în care le fixa imaginea. Ele ne ajută, ca și unele vederi de mahala mizeră, să descifrăm sufletul complex al lui Luchian. În ele se reflectă bunătatea, afecțiunea lui pentru cei fără noroc, fără vina lor, ca și el. Este sentimentul care a făcut din el un prieten afectuos, dezinteresat și darnic, cînd i-o permiteau mijloacele; un șef în momente grele, cum au fost cele în care se găsea la noi arta către 1900, cînd și-a dat seama că atîția tineri artiști erau fără apărare și fără un conducător, la discreția unui Stăncescu și a protectorilor acestuia.

Și alții au pictat asemenea învinși de viață. La ei însă, ceea ce conta era nota pitorească. Nu aceasta îl interesează pe Luchian, ci forma pe care o ia figura umană, trăsăturile ei, culoarea cenușie a pielii, privirea ștearsă sau pierdută în vag a ochilor, părul rar și neîngrijit atunci cînd nenorocul se abate asupra aceluiași individ, și cînd sufletul lui de om slab, neputincios, incapabil să lupte, suferă înfrîngere după înfrîngere. Și portretele lui, mai sus menționate, la urma urmei, aparțin aceleiași categorii. Figura sa prelungă de om bolnav, ciupită de vîrsat, palidă, slabă, în care numai ochii au mai rămas vii și ne privesc ca cei ai unui animal rănit de moarte, cu barba rară, nerasă, uneori cu o pensulă în mîna, este soră geamănă cu aceea a cobzarului sau cu cea a cerșetorului, și el cu ochii blînzi, strălucitori și inteligenți.

Totuși, parcă tot între peisagiști este locul lui Luchian, pînă ce boala îl țintuiește cu totul în fotoliu, îl obligă la o nemișcare aproape absolută, făcînd din acest om jumătate înțepenit cel mai inspirat și mai fermecător pictor de flori de la noi. În toate peisajele, orizontul este nemărginit și copacul ține locul principal, adesea la o margine de apă. Omul lipsește din ele, chiar acolo unde prezența lui ar părea necesară: la un birt, în mahala; într-o curte, lîngă un puț. A fost acolo și a plecat, lăsînd în urma lui o atmosferă tihnită și de reculegere, în care singurele zgomote sînt cîntul păsărilor și șoapta frunzelor mișcate de vînt. Cînd omul este prezent, și aici el este tot un învins al soartei, slab, palid, cu trupul deformat de meseria grea ce practică, ca în unele acuarele și pastele de mici dimensiuni. În acest gen îl va continua ceva mai tîrziu N. Tonitza, care în multe privințe trebuie considerat ca urmașul direct, de drept, din pricina talentului, al lui Luchian, — aparținînd, împreună cu acesta, aceleiași familii spirituale.

Din notele publicate de Ciofleac desprindem, rînd pe rînd, localitățile în care Luchian, în speranța vindecării, își petrece verile. Se duce la Govora, în 1902, ca să-și termine convalescența, după o a doua cură la Pantelimon, unde fusese sub îngrijirea profesorului Gh. Marinescu. În 1903 este la o vară, în Prahova, la Filipști-de-Pădure. Urmează apoi Vulcana, Constanța, Brebu (1908), una din etapele cu adevărat rodnice din cariera pictorului, Moinești, în Moldova. Din Brebu el scria unui prieten (Ciofleac): „Sînt foarte mulțumit și lucrez cu atîta dragoste cum nu-mi aduc aminte să fi lucrat vreodată. Dar numai eu știu cu cîtă greutate pot să înjgheb cîte un peisăjel. Drumurile sînt rele și lungi și sînt silit să le fac cu carul cu boi. Vezi și tu acum, cum îți vine, după vreo trei ceasuri în căruță, cu genunchii la gură. Cînd mă dau jos numai simt picioarele de amorțeală. Cred că e ultima încercare pe care o mai fac cu peisajele; e prea greu, prea peste puterile mele”. Și totuși, în anul următor, la Moinești, el va mai picta peisaje, cu toate chinurile de martir, pe care le suferă cu atîta resemnare, ori de cîte ori se deplasează. Toam-

nele, iernile și primăverile, țintuit în scaunul său, Luchian pictează mai ales flori ori obiecte de natură moartă. Tot atunci termină desenele, pe care, poate, le începuse uneori în mijlocul naturii. Tehnica complicată, dar atât de expresivă de care se servește, în care intră o gravură cu acul, în hîrtie, ar fi permis cu greu o execuție la fața locului. Dar cum am spus, nimic nu egalează splendoarea tablourilor de flori. În cele bune, el ajunsese la atîta precizie, la o stăpînire atît de sigură a formelor, încît din cîteva trăsături de pensulă, cele mai complicate ca înfățișare corole, umezite parcă de roua dimineții, în cele mai proaspete nuanțe, ies ca prin farmec de sub penelul său. Trandafiri și garoafe, anemone, gura leului, flori de cîmp modeste, tufănele, după anotimp, în ulcele de lut, și ele decorate de smalțul viu al olarului, îi umplu casa de veselie, înainte de a lua drumul colecțiilor, care atunci începuseră să se deschidă pentru operele lui Luchian. Considerate împreună, aceste variații, cînd vesele, cînd grave, pe temele cele mai fermecătoare, constituie una din cele mai valoroase contribuții ale școlii românești, la arta de la începutul secolului nostru. Și, din acest punct de vedere, Luchian își făcuse cu prisosință datoria.

Dar, din nefericire, boala făcea continue progrese. Prietenii care l-au văzut pe pictor în această vreme, care au fost martori la disperarea neputinței sale — pentru el și mișcarea mîinilor devenise acum un chin, — la accesese de descurajare ale acestui om, pentru care posibilitatea de a suferi și de a înțelege rămăsese întregă în corpul ajuns o ruină, au descris, unii cu simplitate, poate cei care ne emoționează mai mult, — alții mai cu complicate forme literare, ultimele lui zile. A fost ca o moarte lentă, asemenea cu a celor care se cufundă din ce în ce în nisip, în acele regiuni ale mării, unde cine se rătăcește, nu mai scapă. Noaptea neagră s-a lăsat cu încetul asupra lui și, în ziua de 28 iunie 1916, s-a produs mîntuirea, salvarea din chinurile așa de eroic suportate timp de peste șasesprezece ani.

## EXPOZIȚIA PALLADY SĂLILE ATENEULUI

Acum doi ani, pe o zi ploioasă de august, vizitînd muzeul de artă modernă din Anvers, m-am trezit în fața unui tablou luminos, deosebit prin valoarea lui de cele înconjurătoare, ce mă întîmpina ca o veche cunoștință. Era o lucrare a lui Pallady, dăruită de un foarte competent critic de artă și colecționar muzeului celui mai însemnat din Belgia. În același an, primăvara, avusese loc expoziția artistului, în sala Universului.

Impresia ce o lăsase asupra publicului era dintre cele care nu se uită curînd, chiar la noi, unde amatorii pasionați de artă se numără pe degete, iar evenimentele politice, prin senzaționalul lor, nu-ți dau răgaz mai niciodată să te gîndești la altceva. Tabloul din colecția apuseană lua pentru mine importanța unei consacrări de către străinătate a compatriotului. Iar cine îi cunoaște natura mîndră, independența întregă și tranșantă, știe bine că nu poate fi vorba de unul din acele acte de amabilitate internațională, care se întîlnesc uneori pînă și în domeniul artei.

Pallady revine din nou printre noi. Cele o sută de lucrări expuse în sălile Ateneului apar mai toate pentru

prima dată în fața publicului. Le așteptam toți cu o mare curiozitate și, mărturisesc, am intrat în expoziție cu oarecare emoție. Încă de la ușă, mai înainte de a fi luat contact cu operele, de a-mi fi dat seama de subiect, de a le fi perceput altfel decât ca pe niște distante pete colorate, m-am simțit plin de acele armonii insinuante, care pun dintr-odată stăpânire pe ochiul nostru. Vraja începea, și cu ea acel sentiment de mulțumire a văzului, care nu este totul în pictură, dar fără de care opere înalte prin alte însușiri, vor părea adesea fade, incomplete și fără corp. O atare impresie era semnul cel mai sigur că acțiunea pictorului asupra noastră a rămas întreagă; că cei doi ani care au intervenit între prezent și expoziția trecută n-au micșorat cu nimic puterea lui de a emoționa. Iată o primă constatare, de cum trecem pragul expoziției actuale. Această constatare se completează cu altele, care o întăresc, o amplifică și care ne duc la concluzia că ne aflăm în fața uneia din acele manifestări de maturitate artistică, puternică, conștientă, bogată și variată.

Expoziția de azi nu este dar cu nimic inferioară celei din trecut. Îi este ea oare superioară? Iată întrebarea pe care ne-o punem cu toată sinceritatea și cu obiectivitatea pe care o merită o personalitate artistică ca Pallady. Da, fără nici o îndoială. Între ieri și azi n-a intervenit desigur nici una din acele schimbări brusce și răsunătoare, care sînt totdeauna suspecte într-o carieră și care fac delicia multor doritori de clasificări pe faze și maniere ale pictorilor. Un artist mare, care vrea să fie el însuși și care va fi el însuși, sau ca urmare a unei abandonări complete în voia firii sale, sau pentru că, după o anchetă aprofundată, se cunoaște suficient și știe ce poate reclama de la puterile sale, nu va prezenta acele aspecte multiforme, acele salturi tulburătoare prin care un om așa de dotat ca Picasso derutează. Pallady nu și-a schimbat calea. El a pătruns însă mai adînc, a lărgit și fortificat o concepție la care se oprise de mai înainte, și mulțumită căreia ne dase opere, în școala contemporană, de cea mai aleasă calitate. El n-a pierdut nimic din vechile însușiri și a cîștigat câteva altele noi.

Era greu să meargă mai departe în sensul rafinamentului, al darului de a îmbina tonuri rare, care par îndelung căutate, și care, sînt sigur, îi vin în mod natural, întocmai ca unui improvizator la orgă, după ce te-a fermecat cu îndrăzneala armoniilor, cu neprevăzutul registrelor. Compoziția era și în trecut căutată și izbită, echilibrată, logică, fără afecție de originalitate. Dragostea pentru tonul mat, întins ușor, fără împătări și reliefuri inutile, fără nimic care să accentueze violent conturul, a rămas aceeași, lucru ce face din anume pînze admirabile frescuri, cum ar fi de pildă interiorul turcesc, sau ne dau impresia unor pasteluri de dimensiuni mari, în ulei.

Artistul a cîștigat însă în vigoare. Fără să-și modifice prea mult paleta, păstrînd intactă acea sensibilitate de un rafinament aproape feminin în tratarea și îmbinarea tonurilor neutre, a griurilor în special, notele ardente se înmulțesc, amestecă vioiciunea lor cu petele negre, verzi, albastre, galbene, aruncă un strigăt repede domolit de nuanțele vecine, ca un sunet de alămuri în surdină. Acest lucru, evident în naturile moarte, este încă mai izbitor în scenele de interior. În acestea, de multe ori artistul nu se mai mulțumește cu indicațiuni sumare, așa cum proceda adesea pînă acum. El construiește, individualizează atitudinea, figura, anatomia, oferindu-ne cîteva din lucrările cele mai reușite din expoziție. Împreună cu multe din naturile moarte, aceste bucăți ne apar ca niște buchete de flori rare, compuse pe îndelete, de cineva care nu știe ce e graba, răbdător, dotat cu un gust impecabil.

O notă nouă sînt și cele trei mari pînze, luminoase, pline de spațiu, de aer, în care fiecare obiect este așa de la locul său, cu volumul, cu forma, cu culoarea sa. Rare ori ne-a fost dat să vedem, la noi, mai elocventă demonstrare a posibilității picturii de a sugera o a treia dimensiune, a reprezenta aproape palpabil atmosfera care înconjoară lucrurile, care constituie elementul de care sînt scaldate, diferența dintre mediul închis într-o cameră și adîncul unei străzi, apărînd printr-o fereastră.

Iată câteva din impresiile lăsate de expoziția lui Pallady, de arta sa atât de personală.

Multe elemente se amestecă în obținerea acestui admirabil final. Faptul că artistul locuiește de obicei în Paris, că-i soarbe aerul, că vine în atingere, altfel decât din întâmplare și prin reviste, cu mediul clocotitor al școlii celei mai puternice din vremea noastră, n-a rămas fără răsunet în opera sa. Artistul și-a descoperit afinități cu unii dintre reprezentanții mari ai acestei școli, a primit impulsuri care i-au permis o manifestare proprie, cu atât mai sinceră și mai curajoasă. Așa a ajuns Pallady cel mai înaintat dintre pictorii noștri, artist al vremii sale, tânăr și elastic la spirit, dar și o personalitate atât de neted definită, încât o lucrare de a sa se recunoaște de la prima vedere, la noi și oriunde s-ar găsi.

Multă vreme d-sa a fost un izolat. Admirat, desigur, de o parte a opiniei publice și de confrăți, dar de la distanță. Primii erau mînați de snobism, în mare parte, de convingerea că artistul era cel mai „modern” dintre pictorii noștri care se impusese; ceilalți o făceau mai mult din buze. Dar succesul compatriotului nostru s-a menținut, în ciuda celor care îi prevesteau o soartă mai crudă. Exemplul său începe chiar să aibă imitatori. Un Pallady însă se imită greu, dacă e să fim sinceri, căci dincolo de literă, de aspectul exterior, este spiritul, adică tot ceea ce face dintr-o lucrare a artistului o operă cu adevărat mare.

#### CU PRIVIRE LA „JURNALUL LUI PALLADY” — DESPRE EL ÎNSUȘI ȘI DESPRE ARTĂ —

Pentru neamul românesc arta lui Th. Pallady înseamnă cea mai înaltă coardă a sensibilității picturale.

*Tonitza*

Cel mai mare poet al românilor este incontestabil Grigorescu. Se născuse cu daruri excepționale de practicician, pe care însă împrejurările nu-i permit să le dezvolte cum s-ar fi convenit, să facă din el un pictor complet: cu toate lecțiile primite de la Chladek, și mai târziu în atelierul lui Cornu, el rămîne un autodidact de mare clasă și un impecabil practicician intuitiv, ieșit din lumea țărănească, cunoscîndu-i necazurile și bucuriile, Grigorescu mai are încă meritul de a exprima în operele sale bune, foarte numeroase, aspirațiile, nădejdiile și uneori amarul acestei lumi. Ideile în legătură cu arta, o concepție bine gîndită, bine întemeiată, privind rolul, legile și posibilitățile ei, îl interesează însă puțin. Pentru el arta e mai ales meșteșugul de a picta, în care își recunoaște aptitudinile rare și în care realizează opere admirabile, mesajul lui către neamul în care s-a născut. Dar, așa cum își concepe el rolul artistului, în primul rînd ca un practicician de merit, „un zugrav” — cum spusesse Luchian o dată despre el însuși, nu se putea să nu ajungă la acele manifestări de la sfîrșitul vieții sale, și ele destul de numeroase, în care ne e greu

să recunoaştem pe vechiul Grigorescu, deşi chiar întrînsele se găesc anume calităţi de poezie rustică şi chiar de execuţie, care trădează şi amintesc pe vechiul maestru. Artiştii, însă, în sensul acesta de oameni nu numai dotaţi, din punctul de vedere al meşteşugului, ci dori-torii de a-şi lărgi mereu cultura şi posibilităţile cunoş-tinţelor, preocupaţi de marile probleme pe care le pune arta, meditănd şi căutând mijloace tot mai adânci de expresie, turmentaţi uneori de greutăţile pe care un ar-tist conştient le întâlneşte la tot pasul, mi se par a fi Brâncuşi şi Pallady. Scrierile şi spusele lor, conversa-ţiile ce ni s-au păstrat stau mărturie. Şi este curios şi edificator să vedem că primul, ţăran ieşit dintr-un colţ neştiut al Olteniei, se întâlneşte adesea în felul înalt în care concepe arta, uneori şi formulările de care se serveşte, cu un produs al culturii noastre celei mai rafinate, urmaş al unor vechi familii moldovenesti.

Pallady se născuse în 1871 şi primise în casa părin-tească, în copilărie, o educaţie conformă cu rolul jucat de familia sa în istoria şi cultura ţării. Urmează şi ter-mină liceul, nu la Iaşi, ci la Bucureşti, iar la 16 ani este elev al Şcolii de poduri şi şosele din Bucureşti. E necesar să accentuăm încă de la început preferinţa lui Palla-dy din tinereţe pentru ştiinţele exacte, pentru posibili-tăţile lor de analiză şi de exprimare în formule scurte şi concrete. Dar el nu urmează decît puţină vreme cursu-rile şcolii din Bucureşti, căci, un an mai târziu îl găsim elev la o şcoală mult mai înaltă, cea politehnică din Dresda, deci continuu şi din ce în ce mai preocupat tot de ştiinţele exacte. Rămîne acolo timp de doi ani, pînă în 1889, cînd îşi descoperă talentul de pictor şi părăseşte şcoala. Stadiul petrecut atît în Şcoala de po-duri (foarte scurt), cît mai ales la Politehnica din Dresda fusese suficient ca să dea inteligenţei sale acel curs di-rect, precis şi sever, pe care-l dobîndesc cei formaţi intelectual în practica ştiinţelor exacte, ceea ce va apă-rea evident în tot ce exprimă, cu vorba şi cu pensula, în tot decursul vieţii sale.

Îndată ce se hotărăşte să devină pictor, el se îndreaptă spre Paris şi se pune serios şi temeinic, cum îi era firea,

pe studiul picturii. Îşi alege ca profesori mai întîi pe Aman-Jean, un bun şi învăţat artist al vremii, apoi pe Puvis de Chavannes, a cărui soţie, Maria Cantacuzino, despre care Robert de Montesquieu spune că era una din cele mai remarcabile femei ale secolului, era înrudită cu Pallady şi care desigur i-a uşurat contactul cu celebrul pictor monumentalist francez. Totuşi, adevărata educa-ţie artistică Pallady o primeşte în atelierul lui Gustave Moreau.

Gustave Moreau, artist însemnat el însuşi, foarte cul-tivat şi amator al antichităţii, pe care însă şi-o închipuie şi o exprimă într-un chip cam straniu în tablourile sale istorice, avea acea însuşire, atît de necesară unui edu-cator, dar atît de rară, nu de a inculca elevilor felul său particular de a se exprima şi idiosincraziile spiritui-lui său, ci de a analiza personalitatea fiecăruia dintre elevi, şi de a-i îndruma în sensul firii şi temperamentu-lui lor, de a-i încuraja în acest sens. De aceea, din ate-lierul lui Gustave Moreau au ieşit personalităţi atît de deosebite între ele, dar atît de remarcabile cum au fost Matisse, Rouault, Marquet şi Pallady însuşi.

Pallady petrecuse în această aleasă societate de artiştii şase ani, destulă vreme pentru ca să lege o prietenie intimă şi foarte strînsă cu ei, mai ales cu Matisse. Prie-tenia cu acesta durează pînă la moarte. Sînt împreună în atelier în vremea formaţiei lor, se văd în toate împreju-rările însemnate, în timpul pe care Pallady îl petrece la Paris; discută, vizitează împreună muzee şi expozi-ţii, îşi scriu cînd sînt departe unul de altul. Ce este mai interesant de constatat, că în unele scrisori pe care le-am văzut, sau de care mi-a povestit Pallady, în altele pe care le-au văzut prieteni de ai mei, cel care informează pe celălalt mai des şi are aerul că-i cere o părere despre execuţia operelor sale, nu este Pallady, ci Matisse. Şi cum Pallady era un om care spunea lămurit şi franc ce gîndea, uneori sfatul pe care-l dă are oarecum forma unei muştrări. Nu se putea împăca cu schimbările fundamen-tale de formă, care avuseseră loc în arta lui Matisse, după stabilirea la Bucureşti a lui Pallady, şi pe care acesta le pune în legătură cu uluitoarea glorie de care se bucura Picasso în lumea occidentală, şi le interpreta

ca pornind din faptul că ceea ce se întâmpla cu Picasso „nu-l lăsa să doarmă pe prietenul său“, cum își formula Pallady părerea.

Aceasta fiind situația între cei doi vechi camarazi, care se tutuiau — ceea ce în franceză este ceva destul de rar, și denotă un mare grad de intimitate, — dat fiind tonul deosebit de cordial din scrisorile pe care le-am văzut, ton înțilnit și în fragmente de jurnal, pare surprinzător că Matisse, care dobândise o celebritate enormă, chiar în timpul în care Pallady se găsea împreună cu el în Paris, n-a făcut nimic pentru ca să ajute și să pună în lumină pe prietenul său străin, pe care avea aerul că-l prețuiește foarte mult. Căci, modest și mîndru în același timp, Pallady se găsea stînjinit să întreprindă el însuși operațiile nu tocmai ortodoxe pentru a se pune în evidență, în lumea pestriță și egoistă a celor ce formau reputații în Paris. El n-a dobîndit acolo recunoașterea pe care o merita talentul său.

În ultimul an, avîndu-se în vedere faima la care ajunsese „fauvii“, recrutați mai ales dintre foștii elevi ai lui Gustave Moreau, și făcîndu-se o expoziție colectivă a vechiului atelier al acestui remarcabil profesor, numele lui Pallady se pare că nici n-a fost măcar menționat, deși el fusese unul din discipolii preferați ai maestrului.

Pallady avea obiceiul să-și noteze gîndurile și impresiile în niște carnete, sau chiar pe dosul, sau în josul unora dintre desenele sale, mai ales în ultimii ani. Unul din aceste carnete, care a ajuns indirect pînă la mine, a fost redactat în 1941—1942, deci în timpul ultimului război. El conține numeroase observații revelatoare; din ele se desprinde portretul unui artist care nu se mulțumește cu plăcerea de a picta, ci înțelege că arta își merită pe deplin numele cînd are ceva de spus. Pictor de meșteșug indiscutabil, gîndurile lui Pallady trec, totuși, dincolo de realitatea materială, imediată a picturii, a execuției picturale, pe care o „depășesc“ nu în folosul vreunei literaturizări exterioare, ci spre a afirma un ideal de rigoare, de concentrare interioară, de nobile valori sufletești. Nume ca acela al lui Leonardo — care spusese „pittura, cosa mentale“ — apar firesc

în însemnările artistului nostru, marcînd aspirațiile unui suflet profund, ale unui creator plin de elevație.

Colorist de mare rafinament, el repetă, totuși, statornic că forma este primordială, față de culoare: aceasta, tocmai din nevoia unei discipline artistice solide care să pună creația la adăpost de capriciile simplei exuberanțe. Cu tot caracterul cîteodată discutabil, excesiv, al unor aserțiuni, însemnările lui Pallady constituie o mărturie prețioasă, mărturia unui pictor admirabil care se refuză constant extravaganțelor moderniste. Textele din acest carnet al pictorului sînt în franceză, redactate cursiv, cum îi venea, dar nu cum ar scrie un străin, ci numai cum puțini francezi sînt în stare să-și minuiască limba. Frazele — unele foarte scurte, eliptice, un fel de formule algebrice, cum era de așteptat de la un spirit matematician — ne duc uneori cu gîndul la stilul unor gînditori și memorialiști francezi din veacul XVII și XVIII. Este, cred cel mai mare elogiu ce-i putem aduce ca scriitor.

## CAMIL RESSU

Pentru o colecție de studii despre desenatorii români, dacă se dorea începutul cu unul dintre artiștii noștri în viață, poate că nici un nume n-ar fi fost mai nimerit, mai de sine înțeles, pentru cine pune preț pe desenul clasic, cel al marilor tradiții, ca acela al lui Camil Ressu. De mai bine de patruzeci de ani, de la primele sale manifestări, artistul acesta se remarcă prin dragostea și înțelegerea sa pentru ceea ce constituie farmecul și valoarea unei atari forme de expresie. De aceea, spre deosebire de ceilalți contemporani, care pun atîta preț pe culoare, așa încît ea devine una din trăsăturile distinctive ale școlii noastre în pictură, Ressu tratează acest element, ce se adresează în primul rînd ochiului și nu mai puțin imaginației, mai cu indiferență. El știe a acorda două tonuri contrastate; și el poate face să cînte suprafața unui tablou — portretul lui Luchian, de pildă, din colecția Zambaccian, una din operele capitale ale artei lui Ressu, o dovedește cu prisosință. Interesul însă și preocuparea sa merg în altă direcție.

Ca la toți desenatorii înnașcuți, temele sale favorite, cele care revin de sute de ori sub creionul sau pensula

sa, sînt nudul și portretul. Chiar atunci cînd împrejurările îi cer să schițeze un peisaj, acesta va avea vizibil un rol accesoriu, dacă e vorba de o compoziție, de ceva firav, timid, silit, dacă reprezintă o vedere reală din natură. El, pentru care cea mai neînsemnată, în aparență, trăsătură într-o figură, servește ca să individualizeze, reprezintă deci o notă expresivă într-un tot bazat pe stricta observație a naturii, cînd ține în schimb să definească un colț de deal, o biserică pe o înălțime, un peisaj de cîmpie în dosul unui grup de țărani, le dă mai totdeauna un aer general, aproape convențional.

Cu totul altul ne va apărea în portrete, în nuduri, în figurile drapate în vederea unei compoziții. Cu un dar de pătrundere a fizionomiei, rar la români, Ressu știe analiza nu numai planurile din fața unui model, raporturile lor reciproce, adică ceea ce ar constitui oarecum arhitectura lui, dar și acele detalii delicate, greu de prins cu ochiul, mai greu de redat cu mîna, un surîs ce alunecă pe buze, o durere ce sclipește într-o privire (mă gîndesc iarăși la portretul lui Luchian), calitatea pielii, adică moliciunea ei caldă, ori rece, facultatea ei de a primi sau de a respinge lumina, caracterul părului dacă e mat sau lucios, dacă este gros la fir sau mătăsoș, atîtea și atîtea lucruri ce par neînsemnate, dar care singure constituie individualitatea fizică a cuiva. Iar cît despre individualitatea morală, ea este încă mai inaccesibilă, mai misterioasă pentru cei ce n-au puterea și nici răbdarea să ajungă pînă la ea. Ressu posedă însă ambele aceste însușiri.

Dar oamenilor nu le place să le citească altul în suflet. Mai ales să se comenteze — cu voie sau fără voie — ceea ce s-a descoperit. De aceea Ressu declară, cui dorește să aibă informații asupra felului cum se comportă modelul cu el și el cu modelul, în momentul în care execută un portret, fie o lucrare în ulei sau în simplu „creion“ — așa cum erau cele ale lui Ingres și ale elevilor săi, la începutul secolului trecut — că în genere există oarecare nemulțumire, de o parte și de alta: modelul, declarînd că nu se recunoaște cu totul în imaginea ce-l reprezintă, adică așa cum ar fi vrut să apară în fața pictorului, deci în fața societății; pictorul, că n-a putut să realizeze ceea ce a simțit, comentariul lui sincer și franc în fața reali-



tății, de vreme ce modelul refuzase tot timpul să se destindă, să apară sub înfățișarea lui adevărată.

Din când în când, totuși, armonia s-a restabilit între cel care ascunde și cel care caută, iar rezultatul va fi un portret ca cel al lui Luchian de care vorbeam mai sus, un „creion“ ca cel în posesia lui H. Catargi, pe care regret că nu-l avem reprodus în acest caiet de artă; este un portret demn să figureze printre bunele lucrări de acest fel post-ingriene.

Lângă portrete, poate chiar mai sus decât ele, aș pune câteva studii de nud și câteva studii de draperie, îndeosebi cele în vederea cortinei comandate pentru Teatrul Național (1922).

Am vorbit de Ingres și într-adins am evocat acest nume mare, când am citat câteva din portretele în creion ale lui Ressu. Există în felul de a „înțelege“ un portret, un sentiment, o manieră ingrescă, oricare ar fi deosebirea felului de execuție. Acestei maniere aparțin și lucrările similare ale lui Ressu. Când este însă vorba de nuduri, sentimentul maestrului francez și cel al compatriotului nostru sînt cu totul deosebite. În aceste studii, Ressu rămîne un modern, un om pentru care mișcarea, arabescul siluetei unui trup, ce parcă se rotește, contează mult mai mult ca toată poezia calmului unei atitudini statice. Nu se poate zice însă că în această direcție nu și-ar găsi antecesori celebri. Unul, ilustru nume printre desenatori, ar fi Michelangelo însuși. Ca în nudurile Sixtinei, și lui Ressu îi place ca figurile sale să ia poze agitate, cu membrele întinzîndu-se în toate direcțiile, cu tot trupul încă nesigur de poziția pe care o va lua, cu bătaia vîntului în părul celui ce i-a servit de model (cîteva studii răspunzînd acestei definiții au putut fi admirate la ultima expoziție a asociației „Arta“ și reapar ca reproduceri în această monografie).

O singură dată el este și în această direcție ingresc, cu un studiu admirabil: „Nudul“ din colecția Zambaccian, un fel de omagiu adus odaliscilor marelui francez, în vederea picturii sale cu același subiect din colecția Dr. Dona.

De o calitate egală ne par a fi studiile în vederea cortinei, cea care a făcut atîta să se vorbească de ea. Octa-

vian Goga era atunci ministru al artelor. El comandase prietenului său, Ressu, cortina teatrului, reînnoit după război, cortină care să înlocuiască o compoziție banală și rău pictată. Dar, cum se întîmplă, erau pictori care ar fi dorit pentru ei acea comandă și care aveau la rîndul lor prieteni. Când s-ar ști cine erau acei „confrați“ nici nu s-ar putea crede că ei au fost în stare să se pună în cumpănă, în contra lui Ressu. Totuși s-au pus. Și, în țara aceasta, unde cei mai neisprăviți pictori sînt priviți cu o indulgență, cel mult ironică, în platitudinile lor, s-a ajuns la o mișcare de opoziție atît de puternică, încît cortina a fost retrasă.

Cu o obiectivitate care-i face cinste, Ressu ne spune: „În adevăr ea avea unele defecte, dar nu cele pe care le blamau cei interesați. Compusă în înălțime, ea a trebuit să fie văzută în lățime. Dar asta n-ar fi fost nimica, căci am observat la timp greșeala și am refăcut compoziția. Lipsa ei mare era că fusese imaginată ca un imens tablou, ducea ochiul în adîncime, cînd totul ar fi trebuit să fie așezat pe un singur plan, în vederea unui efect decorativ“.

Din această perioadă de muncă febrilă, una din cele mai rodnice din cariera lui Ressu, ne-a rămas o serie de studii pentru personajele de pe cortină, împreună cu un prim proiect de compoziție. Ele amintesc artistului, al cărui scepticism dezamăgit este cunoscut de toți, cît de departe poate merge invidia și reaua credință a confrăților, mai ales cînd aceste păcate se simt susținute de incompetența și naivitatea, ce pot deveni primejdioase, ale unei opinii publice interesat ațîtată. Studiile sînt însă superbe, și ele ne consolează, întrucîtva, de dispariția operei în vederea căreia au fost efectuate. În ultimul timp au apărut în expoziții două dintre ele: unul, cu patru personaje, la Muzeul Toma Stelian<sup>1</sup>; altul, cu trei personaje, la expoziția asociației „Arta“, în ianuarie 1942<sup>2</sup>.

O latură mai puțin cunoscută în arta de desenator a lui Ressu este caricatura. Nu scena umoristică, pentru publicația săptămînală ori pentru jurnalul de fiecă zi, în care se ataca pe vremuri guvernul ori opoziția, de pe

<sup>1</sup> Azi în Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România (N.a.).

<sup>2</sup> Azi în colecția Academiei Republicii Socialiste România (N.a.).

poziții totdeauna democratice, cea cu care artistul s-a făcut cunoscut imediat după întoarcerea sa din Paris (1908), la „Adevărul“, la „Furnica“, la „Viitorul“, ci portretul-șarjă, cu punerea în relief a unor detalii, în dezavantajul aspectului unei figuri, cu acele accente de creion ce atrag ochiul, cu acele alunecări pe nesimțite, de la realitatea obiectivă, la deformarea caricaturală. Lucrări mai fine, mai adânci chiar, în această direcție nimeni n-a reușit la noi, cu excepția lui Steriadi.

Ressu a lucrat puțin în ultimii ani, sau, mai drept, s-a ferit să expună. În schimb, ca profesor, el a fost mai activ ca oricând. Din ce în ce s-a simțit mai atras către tinerii pictori care, ca și el în trecut, au îmbrățișat cariera aceas- ta plină de speranțe. Decepțiile au venit însă curînd: și neplăcerile, și mizeriile. Ressu ține să le ușureze viața, cel puțin dîndu-le o învățătură mai solidă, mai sigură, decît cea pe care o primise el însuși. Iar elevii au simțit căldura, sub aparența scepticismului, din inima acestui prieten mai în vîrstă. Au venit pe lîngă el numeroși, l-au înconjurat cu respect, ceea ce e mult; cu dragoste, ceea ce e și mai mult. Unul din ei îmi vorbea de calitatea, cu adevărat excepțională, de cel mai mare interes, a corecturilor lui Ressu în lucrările lor, de expresivitatea liniei, de economia cu care obține, atunci, spontan și pe neprevăzute, cele mai elocvente desene, chiar cînd por- nește, cum e natural, de la unul neîndemînic, al ele- vului. Pentru toate aceste calități, profesionale și de inimă, am ținut să aduc aici acest omagiu lui Camil Ressu, nu numai ca desenator, ci și ca excelent educator.

Pentru a fi și mai sincer la acest omagiu, aș adăuga — cum să-i spun? — o rugăciune. De ce apare oare așa de rar în expoziții? Ani de-a rîndul n-a mai știut nimeni nici ce gîndește, nici ce lucrează Ressu. La intervale, se auzea de cîte un portret, mai totdeauna comandat, deci impus de împrejurări. Anul acesta s-a rîzgîndit. Succesul personal pe care l-a obținut în sala Dalles am dori să fie de bun augur, așa încît să-l revedem pe Ressu și la anul, și de atunci, înainte, alături de prietenii săi, membrii asociației „Arta“, spre marea mulțumire a ade- vărăților amatori de artă de la noi.

## EXPOZIȚIA ISER

În sala cea mare a fundației Dalles, Iser a strîns cele mai importante din ultimele sale lucrări. Sînt acolo tablouri în ulei, în culori și monocrome, guașe, desene, gravuri, unele foarte recente, altele datînd de un an sau doi: un tot impunător, de o sută șaptezeci și două de bucăți, o operă după care se poate judeca un artist. Subiectele sînt tot așa de variate ca și meșteșugul de care s-a servit artistul: portrete, figuri — unele de mărime naturală, altele de mici dimensiuni, — nuduri, scene de interior, peisaje, alese — acestea din urmă — cînd pentru noblețea sau arhitectura terenului unui colț din sudul Franței sau din Spania, cînd pentru pitorescul special al mulțimilor meridionale, forfotind în jurul piețelor sau al cheiurilor de pe marginea mării.

Spre care din ele merg preferințele noastre? Este greu de spus. Pictorul însuși ar fi încurcat, cred, dacă i-am pune o astfel de întrebare. Interesul lui rareori se oprește la subiect, la tema unei lucrări. Abia dacă, în chipul în care sînt tratate nudurile, s-ar putea bănui o emoție mai vie, care ne-ar îndreptăți să le credem mai aproape de sensibilitatea sa. Obișnuit, ceea ce contează

pentru dînsul este sentimentul, capriciul chiar al momentului, dar încă mai mult felul în care acest sentiment se va exterioriza într-o operă de artă. De aceea, poate, nici unul dintre pictorii noștri cunoscuți nu a fost mai atras de chestiunile de tehnică, n-a dat o mai mare atenție practicii picturale, ca Iser.

Pentru a înțelege pe acest artist, așa de variat, așa de bogat în resurse, este necesar să ne amintim de unde a pornit. În timpul tinereții noastre, caricaturile sale, publicate prin reviste sau expuse la vitrine, cu desenul lor abrupt, cu simplificările și exagerările lui, pornind de la o viziune justă, dar amară și sarcastică, erau admirate și comentate. Lor le datorește Iser cîteva din calitățile sale de azi. Lăsînd la o parte guașele, arta sa actuală nu este o reacțiune spontană. Totul este observat, analizat, voit, construit. Caricatura i-a oferit mijlocul să-și dea seama repede de ceea ce este esențial și de ceea ce este accesoriu într-un subiect; de linia cea mai expresivă și mai rezumatoare; de prezentarea unei teme mai ales prin efecte. Artă d-sale nu este obiectivă mai niciodată. Oricare ar fi subiectul ales, oricare ar fi gama în care este ținut tabloul, chiar atunci cînd avem aface cu armonii vesele de culoare, vii și limpezi, el pare văzut cu o seriozitate, care va părea uneori vecină cu tristețea, cu nu știu ce pasiune înăbușită. Ochiul artistului, mai ales în scenele de moravuri, în peisajele cu multe figuri, percepe clar și precis, dar pare ironic și dezamăgit. Spiritul în care sînt concepute multe din lucrările sale amintește de creația a doi caricaturiști, pentru care pictura era o recreație pasionantă, de Daumier și de Forain. Iar acest lucru nu mi se pare întîmplător, dată fiind deosebirea de temperament, de mediu social, de preocupări, între compatriotul nostru și cei doi vestiți artiști francezi. Și pentru Iser, ca și pentru ei, culoarea este o cucerire tardivă și dificilă. Poate pentru aceasta ea formează azi grija de căpetenie a artistului român, ea, în sine, ca și felul în care este întinsă pe pînză sau pe hîrtie, aspectul pe care îl va dobîndi prin uscarea sau vernisare, felul în care se va comporta față de supor-  
tul ei.

În desenele în tuș, ca și în cele slab înviorate cu puțină acuarelă, Iser, ajunsese la o mare îndeminare. Studiile sale de tipuri orientale, vederile din Constantinopol și din Dobrogea, de după război, sînt în memoria tuturor. Dar artistul nu se putea mulțumi cu aceste succese. El aspira la o artă mai completă, mai aproape de adevăr, în lucrări în ulei. Cu o perseverență, care este o probă a mării sale puteri de voință, Iser nu s-a lăsat descurajat de greutățile unui procedeu, cu care nu era obișnuit, la care venise, relativ tîrziu, care reclama chiar însușiri opuse de cele pe care le cerea acuarela. Încet, încet, el și-a creat o paletă, a ajuns să-și formeze ochiul și mîna, să fie stăpîn pe mijloacele sale, să pună în evidență ceea ce a format totdeauna calitatea sa de căpetenie: vigoarea și simțul plastic. Iar lucrările sale de azi, peisajele din Spania, cele din sudul Franței sînt printre cele mai frumoase din expoziție. Pictorul le-a hrănit îndelung, le-a dat masă și volum, le-a sculptat, nu creînd reliefuri de materie colorată, ci prin reveniri insistente, însă discrete, printr-un fel de saturare a tonurilor, care le fortifică și le pune la adăpost de alterări viitoare.

Majoritatea lucrărilor expuse sînt executate în guașe. Unele reprezintă notări rezezi, impresii neelaborate, purtînd caldă senzația artistului în contact cu scenele populare, cu mulțimea circulînd pe străzile înșesate ale orașelor mari. Siluetele prinse în cîteva trăsături de pensulă, exacte însă și naturale, gesturile bruște, atitudinile, trădează pe caricaturistul de altădată. Așa sînt toate acele vederi din Halele orașului Toulon, din parcurile din sudul Franței, ori din Piața Mare, de la noi. Culoarea palidă, mată, cu aspect puțin cam cretos a guașei, așa cum este ea practică astăzi de mulți din artiștii cunoscuți, la Paris, dă lucrărilor un aer de improvizare, ușoară desigur, spirituală chiar uneori, dar cu care nu se împacă pînă la urmă în toate manifestările ei arta lui Iser. Acest artist, sensibil în primul rînd la energie, fără a renunța la gușa obișnuită, pe care o admite pentru efectele ei rafinate, și o întrebunțează ori de cîte ori vrea sădea impresiunea unui lucru executat cu promptitudine, pentru a o face mai ardentă, el o

intensifică, vernisînd-o. Astfel ajunge să ne dea în același timp strălucire, soliditate și transparentă, calități greu de dobîndit laolaltă prin oricare alt procedeu. Peisajul de lângă Paris, una din lucrările cele mai complete din expoziție, peisajele din Spania și, în special, vederea din parc, — cu armonia viguroasă între albastrul intens al cerului, frunzișul verde acid al arborilor și brunul cald al terenului — interioare, odalisce, nimic nu e indiferent, din ce a fost obținut cu această tehnică.

Guașa nevernisată, în fixarea figurilor de mărime naturală permite artistului minunate efecte de frescă. Sensibil la forma monumentală, care a fost totdeauna una din însușirile sale, cu înțelegerea pentru desenul sintetic, care îi vine de la educația sa de caricaturist, cu îndemnarea în practica guașei, pe care a dobîndit-o după atîtea vreme de experimentare atentă, Iser ajunge să ne dea opere remarcabile cum sînt portretele, cum sînt „Transilvănenii” în special figura energică a femeii, „Tiganca cu haină albastră”, „Olteanul”, în care descoperim un vag ecou al artei lui Manet.

Gravurile executate în „pointe sèche”, formează un alt aspect al artei expozantului. În ele, fără a renunța la observația precisă, la înțelegerea și dragostea pentru punerea în relief a caracterelor etnice, la darul de a prezenta un subiect, însușiri obișnuite în lucrările sale, Iser este însă plin de grație, interpret perspicace a unei feminități feline, evocator al atmosferei calde a interioarelor turcești, a unor largi peisaje panoramice. Meșteșugul, în aceste mici lucrări, este totdeauna eficace, în câteva din ele exemplar. Ne place să vedem un român, mînuind cu atîta pricepere o tehnică, destul de neobișnuită la noi.

Aș face cîteva rezerve, în ce privește unele dintre tablourile în „grisaille”, „Spaniolele la balcon”, între altele. Este singurul gen asupra căruia n-aș fi de acord cu artistul care judecînd după numărul lucrărilor expuse, trebuie să țină la ele. Mi se par greoaie ca idee și ca practică picturală, cu toate detaliile interesante.

În fond însă, o expoziție care face cînstă pictorului, un frumos început pentru anul artistic 1933.

JEAN ALEXANDRU STERIADI DESENATOR

Academicianul Steriadi, artist al poporului, a fost una din figurile cele mai de seamă din pictura noastră. Ansamblul lucrărilor sale, pictate sau grafice, este bogat ca număr și deosebit de valoros prin calitate. Oricine ar încerca să determine contribuția românească la arta secolului al XX-lea n-ar putea să o facă fără a acorda o largă parte acestui eminent artist, prețuit și în străinătate ori de cîte ori a expus, și care aducea în mijlocul artiștilor dintre cele două războaie un element superior de creație, în care intrau imaginație, sensibilitate, spontaneitate, un optimism sănătos și persistent, un rar spirit de observație, pătrunzînd, în desen mai ales, dincolo de aparențe, interes pentru omul muncitor, umor și o pregătire profesională de mare clasă. Și trebuie să mărturisim că, deși în prima jumătate a secolului țara noastră a avut parte de o pleiadă de foarte buni artiști, puțini, foarte puțini au fost cei care ar fi putut, nu să întrecă, dar să se compare ca varietate și seriozitate a însușirilor, cu Steriadi. Căci, pe orice ar fi pus mîna acest artist talentat și cu o fire fericită, dacă scopul la care aspira intra într-un fel sau altul în domeniul artelor

plastice, îl realiza. Ba încă în vremea în care vocația artistică la un tânăr este evidentă dar nu încă destul de lămurită ca gen, și Steriadi, în primii ani ai tinereții, nu știa nici el cum să se decidă, cărui fel de artă să se devoteze, dacă este mai făcut pentru muzică decât pentru pictură, căci îi plăceau amândouă, se simțea cu înșușiri și pentru una și pentru cealaltă, ambele îl interesau și-l pasionau deopotrivă.

Și totuși poate că desenul încă mai mult decât pictura, ca formă de expresie, era ceea ce convenea mai bine sensibilității sale rafinate, nevoii sale de exprimare, rapidă și nervoasă, interesului său pentru aspectele vieții, ale societății în care trăia. Ceea ce, pentru un altul, ar fi fost conversația amicală, pentru el era traducerea în scene și în linii a impresiilor simțite în mediul în care se găsea, traducerea la care îl îndemna temperamentul voios și adesea înclinat spre concluzii ușor malițioase, dacă nu întotdeauna de-a dreptul satirice, și pentru care-l pregătiseră o practică și o experiență întinzându-se pe câteva decenii. Această fază pregătitoare a început în chiar mijlocul familiei. Mai mult, contrar a ceea ce se întâmpla obișnuit în familiile burgheze, în care părinții se opuneau de obicei fiului doritor să devină un artist, tatăl lui Steriadi, el însuși artist amator în orele libere, nedisprețuind să se distreze desenând și acuarelând mici scene cu intenții umoristice, aprobă decizia tânărului său fiu, și-i dete mijloacele necesare ca s-o realizeze.

Steriadi și-a început astfel educația de pictor foarte curînd la Școala de arte frumoase din București, îndată ce terminase liceul. Dar acest început nu i-a fost de prea mare folos. Învățăturile cîștigate aici, unde a fost elevul lui Mirea, ceea ce nu l-a împiedicat să admire arta lui Grigorescu și să învețe de la ea, a încercat să le completeze la München unde rămăsese doi ani, în acea atmosferă clasicizantă înăbușitoare, care nu-i convenea și de unde, încă nesigur de drumul pe care avea să-l urmeze în viitor, plecă mai departe la Paris. Parisul din preajma anului 1900 în care se înfruntau curentele și tendințele cele mai variate, în care unii în numele tradiției, alții — novatorii, în numele viitorului, se combăteau

cu furie; în care orice operă care aducea un element de noutate, fie și aparentă, era sigură de a fi luată în considerație, dar în care nu apăruseră încă decât sporadic și timid manifestările exasperat „moderniste“, încîntă pe noul venit.

Fire echilibrată el își dă seama de ceea ce era prea bizar și prea excesiv într-o direcție sau prea convențional și închistat în alta, manifestînd prin rezerva sa față de aceste extreme o orientare realistă, care îi va îngădui să se întoarcă format, capabil cît va trăi să-și spună gîndul sau să-și dea măsura talentului său în patrie, sincer și lămurit.

Un mare avantaj al lui Steriadi în perioada sa de formație a fost că a trăit cîțiva ani în atmosfera franceză din jurul anului 1900, și nu în aceea de mai tîrziu a „Școlii din Paris“, cosmopolită și anarhică, în care vor intra atîtea elemente disparate, unele nesănătoase și chiar distructive. În jurul anului 1900, tradiția solidă, cea derivată din Corot și Courbet, cea realistă deci, care dăduse Franței strălucirea culturală în secolul al XIX-lea, era încă puternică, iar aspirațiile celor mai buni dintre tineri mergeau spre o lărgire și completare a acestei tradiții, spre o învioreare a ei, nu spre o anihilare a tot ce-i constituise superioritatea. Cîteva mari personalități ori grupuri de personalități exercitau o putere de atracție deosebită. Spre ele se îndreptau, la începutul secolului al XX-lea tinerii doritori de a se cultiva temeinic, fără a renunța la ceea ce le constituia personalitatea. Așa era Jean Paul Laurens la care învață Steriadi, așa era Gustave Moreau, maestrul lui Pallady, amîndoi șefii unor ateliere renumite, prin care trecuseră nenumărați elevi, așa fuseseră prin opera lor liberatoare de academism și continuînd într-o mare măsură acțiunea lui Courbet, cei mai mulți, îndeosebi Monet, la începutul carierei lor, dintre cei care vor forma mai tîrziu grupul impresionistilor. Manifestările decadente care vor duce treptat la dezumanizarea artei burgheze nu se iviseră încă, decât în mod sporadic și în orice caz nu și-au exercitat înrîurirea asupra lui Steriadi, prevenit împotriva lor de bunul său gust, de cultura sa artistică deosebit de

bogată și mai ales de încrederea sa nestrămutată în virtuțile realismului.

Este unul din motivele pentru care Steriadi, pictorul acesta plin de entuziasm și curios să cunoască orice fenomen artistic s-a întors în țară în posesia unor concepții bine încheiate, coerente, de la care nu s-a depărtat în cei peste 50 de ani, care constituie cariera sa de pictor. Aceste concepții i-au permis mai întâi să urmeze tradiția clasicilor noștri, în frunte cu Grigorescu, pentru care a păstrat întotdeauna o mare admirație, apoi, după 1944, să aducă o contribuție valoroasă la arta noastră contemporană.

Într-o epocă în care se punea un atât de mare preț pe originalitate, înțelegea ca un element de șoc, adică de surpriză vie și neașteptată într-o operă care fură ochiul aproape fără voie și pentru un timp îl subjugă, Steriadi a avut curajul să rămână el însuși într-o formă armonioasă, sinceră, personală, fără nimic agresiv ori provocator. Aspirația artei sale este de a reprezenta lumea vizibilă ca și pe aceea, ascunsă privirii imediate, a resorturilor psihologice, cu avânt, cu spontaneitate, și aceasta mai ales în desen, în deplin acord cu exigențele unei serioase educații clasice.

Planurile și proiectele sale n-au fost împiedicate de dificultăți tehnice. Știa destul ca să ducă până la o realizare pentru el satisfăcătoare, tot ce întreprindea, și rari artiști de la noi au fost mai exigenți ca el cu ei înșiși. Motive de inspirație îl solicitau pretutindeni. De aici și ușurința cu care și alegea subiectele, varietatea lor. Cele mai multe opere pornesc de la întâlnirea accidentală, mai rareori precugetată, cu ceea ce va constitui tema unei lucrări, tablou sau desen, și ele sînt adevărate improvizații, în execuția cărora se simte totdeauna ceva făcut cu dragoste și cu gust.

Arta lui, în vremea cînd se întoarce de la studii și începe să participe la viața noastră artistică, printre continuatorii lui Grigorescu și chiar ai celor din jurul lui Luchian, era îndrăzneată, independentă, dar prin aceasta nu mai puțin plină de respect față de ce era viu în tradiția artistică: „Chivuțele” și atîtea alte tablouri ale lui ne opresc în loc și astăzi. Deși independentă,

arta lui Steriadi nu era cu desăvîrșire lipsită de îndatorări față de alții, în primul rînd față de dascălul său francez, Jean Paul Laurens, în soliditatea și probitatea meșteșugului, și mai evident încă, față de impresionism, care confirma spontaneitatea sa innăscută, și chiar de postimpresionism, căci el este primul român care simte cu deosebire, în stilul desenelor și în litografiile, valoarea și noutatea artei satirice a lui Toulouse-Lautrec; sînt îndatorări, desigur, din partea cuiva care nu ignorează dezvoltarea artei în secolul al XIX-lea, dar nu din cele care pot stînjiți și altera o personalitate, ci din cele care, de cînd există o artă conștientă și pe baze serioase, merg să se adauge la ceea ce se poate numi o sănătoasă tradiție.

Tradițională este încă la Steriadi tendința ca, atunci cînd lucrează să se bazeze pe observație și să nu recurgă la invenție și fantezie. Au fost desigur pictori mari în trecut care, chiar și în portret, au adăugat mult de la ei, depășind considerabil datele oferite de model. Dar nu acesta este procedeul cel mai bun, căci pînă și un imaginativ prin excelență, cum era El Greco, în portrete urma fidel realitatea, nu o deforma. Și dacă vorbim de portret, nu este pentru că Steriadi, ca pictor, ar fi fost mai ales un portretist. Ca și Grigorescu, și poate pentru același motiv — indiferență față de opinia modelului despre sine — el a pictat puține portrete. Ca desenator însă, imensa majoritate a operei sale este constituită din portrete, unele exacte, rămînînd, într-o măsură mai mare, în limitele observației obiective, altele cu intenții de șarjă, cu interpretări și exagerări, mergînd uneori — mai rar — pînă la adevărata caricatură. Steriadi rămîne însă totdeauna un reprezentant caracteristic al aceluia grup de creatori care sînt mult mai interesați să picteze lumea exterioară așa cum o văd, spontan, impulsiv, decît, de pildă, s-o reconstruiască din imaginație, chinuindu-se ca să găsească feluri rare și inedite de expresie.

Acum, cînd cunoaștem mare parte din opera lui Steriadi, ne dăm seama că în el existau, făcînd o foarte bună casă împreună, doi artiști deosebiți, aproape independenți unul față de altul, amîndoi considerabili, un

pictor și un desenator. Cazul nu este atât de frecvent cum s-ar crede. Este însă și cel al lui Grigorescu, pînă la un punct, cel al lui Luchian. Dar nu cel al lui Ressu, pentru care culoarea, adică pictura, nu este decît slujitoarea desenului. O slujitoare nu totdeauna sigură; nici cel al lui Petrașcu ceva mai indiferent la un bun desen și nu destul de interesant cînd nu adaugă liniei culoarea, nici cel lui Pallady, mare amator de desen, dar neconcepîndu-l decît ca o pregătire, ca o primă treaptă în vederea unui tablou pictat, fie că acest tablou a fost sau nu executat. La Steriadi, desenul este ceva aparte, are individualitatea lui, legile lui, exigențele lui, alte scopuri decît pictura, realizate cu alte mijloace, producînd alte efecte. În afară de rare exemple, mai ales la începutul carierei sale, el n-a făcut proiecte și studii în vederea unui tablou. Tabloul, ca și Grigorescu, el îl începe și îl termină cu pensula în mînă. Iar cele cîteva studii în vederea mării compoziții cu „Hamali“ — tot de la începutul carierei sale<sup>1</sup>, sînt în acuarelă sau în ulei și rareori în desen.

Steriadi, împreună cu alți cîteva artiști români (el însă într-un grad deosebit de înalt), ocupă un loc caracteristic printre desenatorii vremii noastre. Ei sînt în stare nu numai să producă emoții rezultate din colorit, dar și să-i dea satisfacțiile spirituale prețioase și rare, proprii desenului mai abstract, mai intelectual, mai imaterial, și, făcînd acest lucru, ei ajung la un mod de expresie care e al lor, al fiecăruia și care nu se poate

<sup>1</sup> Este de observat că, în ce privește compozițiile de mari dimensiuni, cele cu mai multe personaje și ocupînd o suprafață întinsă, încetează curînd după venirea în țară a pictorului. Rîvna sa, avîntul său creator, dorința de a dota pictura noastră cu opere semnificative, se izbesc de indiferența oficialității și a publicului burghez care nu erau în stare să încurajeze și să răspundă timpului necesitat de realizarea anevoioasă a unor asemenea opere, de studiile multiple ajutătoare și pregătitoare în vederea lor. În fața unei atare situații, din nefericire, energia lui Steriadi slăbește — și aceasta este una din scăderile ce pe drept cuvînt i se pot imputa, — oricît interes simțise el pentru exemplarele de umanitate prinse atât de veridic în „Chi-vuțe“ și în „Hamali“. Ani mai tîrziu, în mediul dobrogean, el se întoarce la subiecte oarecum similare, la tipuri de turci, aleși printre cei care i s-au părut cei mai autentici, cei mai potriviți mediului înconjurător. De data aceasta însă, punctul de plecare nu mai este atât unul de simpatie umană, de interes social, ci mai degrabă unul pitoresc, ceea ce limitează valoarea acestor opere. (N.a.)

confunda. Este ceea ce ne ajută să-i putem recunoaște de departe, îi impun atenției noastre, și ne face să putem zice: iată un desen de Grigorescu ori de Luchian, de Steriadi, de Ressu, de Pallady.

Ca să înțelegem pictura lui Steriadi, trebuie să nu uităm că el a fost în epoca sa de formație contemporan cu succesul impresionistilor și că aceștia i-au dat mult de gîndit. Și alegerea subiectelor — adesea — și atitudinea lui față de aceste subiecte și coloritul lui, n-ar fi fost poate ceea ce sînt, dacă el n-ar fi admirat acel grup de artiști tocmai cînd își desăvîrșea educația. Dar impresionistii, în afară de Degas, care, cum știm, protestează cînd este asimilat și înglobat impresionistilor, și care se consideră mai degrabă un adept respectuos al lui Ingres, și poate de Pissarro, care, în desenele sale, este foarte aproape de Millet, au desenat puțin. Cu Steriadi lucrurile se întîmplă, cum am spus, altfel. Ca desenator el nu datorează nimic impresionistilor. Numărul foilor desenate în creion — mai rar și mai la început — apoi în peniță, și mai ales de cînd a prins să folosească stiloul, să deseneze în cerneală, este de cîteva mii. Chiar în această preferință a artistului pentru stilou se simte gustul lui, nu pentru o linie precisă, uniformă, oricît de frumos ar fi trasă, oricît de îngrijite ar fi raporturile dintre partea ei subțire, luminoasă, și partea ei îngroșată de umbră, ci pentru o linie săltărească, jucăușă, însă delicată ca un fir de păr, nervoasă, alergînd parcă de la un detaliu la altul, cum i-au reușit atîtea desene. Ele sînt contemporane cu adoptarea de către artist a practicii stiloului, căci numai din penița de stilou linia putea ieși așa de spirituală, de evocatoare, de personală, cum o dorea el, în deosebi în ultimele decenii ale vieții.

La început, pînă nu-și formase stilul, lucrul mergea mai greu. Ochiul său era atras și fugea de la un amănunt la altul; toate îi păreau caracteristice. Nu știa la care să se oprească, iar rezultatul era o imagine mai plastică, dar cam îmbîcsită. A prinde asemănarea, o asemănare interpretată, nu este o operație ușoară, mai ales în formatul unei mici foi de carnet, cum sînt imensa majoritate a schițelor sale de portret. Dar și această aptitu-

dine vine cu timpul, adică cu experiența. Schițe după schițe se succed, devin elemente de practică zilnică, indispensabilă. Aceași persoană, un prieten în genere, una din acele ființe pe care le observase în diferite ipostaze și le cunoștea, și superficial și în adâncime, așa zicînd, revine de zeci de ori sub penița lui. De fiecare dată găsește ceva nou, un detaliu care schimbă aspectul micului portret-șarjă, și care i se pare, atunci cel puțin, mai esențial. Sau încă, prietenul ori cunoscutul devine subiect de satiră, fie că sînt imaginați în situații bizare și ridicole, dar care li se potrivesc din pricina configurației fizice, ori a cine știe cărei dispoziții sufletești, a unei atitudini într-o împrejurare oarecare sau a vreunei convingeri ciudate, ilogice, ori ridicole, exprimate ocazional, reluată, concretizată și dusă la absurd de desenator, fie că un amănunt sau altul din fizionomie i se exagerează, devine predominant, în dauna celorlalte, dar rămînînd în concordanță cu acestea. Și de acest fel ne-au rămas probe nenumerate. Dar niciodată imaginea nu devine acră sau amară, n-are ca punct de plecare un sentiment de ură sau de batjocură din partea autorului. Chiar și cel șarjat, dacă e inteligent, nu poate să nu rîdă de rezultatul la care a ajuns artistul, să nu admire acea figură în care desenatorul a reușit să descopere defecte dintre cele care nu rănesc prea mult orgoliul, îmbrăcate cum sînt, într-o formă artistică desăvîrșită.

La masă, între prieteni (și nici un oaspete n-a fost vreodată mai bine primit și mai solicitat ca Steriadi, tocmai din pricina caracterului său îngăduitor și a remarcilor sale scilicet), la cafenea, în comisiile numeroase din care ani de zile făcea mereu parte, el își acorda satisfacția de a citi în fizionomiile celor prezenți, de a descoperi aspecte dintre cele care nu se mărturisesc bucuroși, dar care în căldura comunicativă a unei mese colegiale ori de familie, în focul discuției, ies la iveală atunci cînd posesorul uită să se supravegheze.

O anumită categorie de desene, și ele destul de numeroase, dar de un format mai mare, au servit artistului pentru litografiile sale. Dacă studiile în vederea unui

tablou sînt rare, pentru că pentru Steriadi desenul în tablouri era însăși culoarea, cele pregătitoare pentru litografii sînt frecvente. Dar, de la o vreme litografia nu-l mai interesează destul, și asemenea studii, legate de acest gen grafic, încetează. Din ce în ce mai mult desenul își găsește loc în carnetul care se ține în buzunar și se scoate de zece ori pe zi, oricînd apare ceva interesant, și totul este interesant pentru un observator atît de pătrunzător și de dispus să se bucure de ce vede. Această transcriere a instantaneelor reclamă însă o promptitudine impecabilă a mîinii, sau mai drept vorbind, un acord desăvîrșit între viziune și redarea grafică a acelei viziuni. Cu iuțeala fulgerului, artistul procedează la selecția elementelor ce se cuvin reținute, renunțînd la celelalte, operație intelectuală din cele mai subtile și mai personale, și în același timp comandă degetelor să traducă în imagini acele elemente, nu prin semnele grafice clasice, ci prin subterfugii, prin frînturi de linie, dar rînduite în așa chip, încît privitorul să le poată completa și reda împreună, prin mici hașuri, prin puncte, prin virgule, prin noduri, prin mici pete ieșind din plimbarea degetului pe linia încă udă etc. Încetul cu încetul acesta este stilul la care Steriadi ajunge în acel timp cel mai personal, căci felul în care el armonizează aceste stenografii, acest extract grafic al realității, nu-l găsim la nimeni.

Care este atitudinea desenatorului în fața modelelor sale? În fața unui peisaj, ea nu e alta decît cea a marilor peisagiști contemporani: selectiv-obiectivă. Cu o mînă sigură, dintr-o dată, adică fără reveniri, în trăsături rezumative, ținînd mai ales cont de distribuția umbrelor și a luminilor, după ce a fixat liniile mari ale compoziției, scheletul ei, el revine cu oarecare pete de umbră, uneori puse cu degetul (degetul atît de simțitor, de inteligent, aș fi dispus să spun, al lui Steriadi), fără să altereze cît de puțin caracterul de fericită improvizație ce-l dă schițelor sale. Ce dorește, este mai ales să evoce lumina jucîndu-se pe suprafața detaliilor din natură. Așa este, de pildă, toată seria admirabilă de vederi din Olanda, dar nu numai ea; vederile din sudul Franței, impresiile dobrogene, multe din cele de



la marginea capitalei, sînt tot atît de remarcabile și de elocvente. Cu portretele, se petrece altfel. Aici intervin nu numai însușirile de artist, dar și cele de om ale lui Steriadi. Rar pictor care să cunoască mai exact atîtea din slăbiciunile noastre, pe unele din proprie experiență. „Cum aș putea să fiu sever cu alții, îmi spunea odată, cînd știu singur cît de slab sînt uneori.“ Fizicul și moralul nostru sînt pentru el ca o carte deschisă, pe care a citit-o de la un capăt al altul și pe care o revede cu atît mai plin de plăcere, cu cît cei puși „sub observație“ fac mai multe eforturi, cînd sînt cu alții, ca să apară în posturi cît mai favorabile. Cînd a găsit un subiect inedit — și care subiect sub penița lui nu devine ceva interesant? — ai zice că e posedat: trăsăturile feței i se contractă și el pierde contactul cu lumea exterioară. Contînd dinainte imaginea pe care o are în gînd, zîmbește nu dintr-o satisfacție orgolioasă de autor, ci de ciudățenia rezultatului obținut, în timp ce mîna-i fuge pe hîrtie, cu o repeziciune uimitoare. Nu numai în desenele șarjă, dar chiar în unele portrete veritabile, el interpretează așa de îndrăzneț figura, încît i se întîmplă cum spunea un istoric de artă despre un pictor, dar ceea ce se poate aplica întocmai lui Steriadi, „să treacă linia care desparte destul de arbitrar reprezentarea obiectivă, de caricatură“. Și aceasta nu cred să fie involuntar. Este efectul căutării pasionate a trăsăturilor caracterului într-o figură, una din dorințele cele mai arzătoare ale lui Steriadi, într-un portret. Ea se întîlnește pînă și în litografiile, unde, desigur, el nu înțelegea să meargă dincolo de acea „reprezentare obiectivă“, ca de pildă în portretele lui Macedonski, Mihael Șuțu și altele.

Și ceea ce este cu adevărat semnificativ pentru această dispoziție a lui Steriadi, este că, atunci cînd își dă osteneala să evite cu orice preț elementul caricatural, într-un portret comandat sau unul oficial, prin efortul pe care-l face asupra lui însuși ca fenomenul mai sus arătat să nu apară, de multe ori ajunge la o imagine flatată, care nu-l mai reprezintă.

Galeria portretelor sale este nesfîrșită, și cît a trăit, îi adaugă exemplare noi, așa încît să poată avea com-

pletă toată gama slăbiciunilor omenești proprii celor din lumea în care trăia, cea a așa-zisei „bune societăți“: personaje oficiale, colegi, prieteni, ori străini întîlniți întîmplător. Într-unele din acele portrete ne izbește vanitatea modelului, prostia înfumurată în altele, ori răutatea ori suficiența, totul exprimat fără răutate, fără dorința de a răni sîngeros, dar mergînd drept la țintă. Cine ar dori să cunoască atmosfera în care trăiam de la 1900 încoace, va găsi o documentare de prim rang în toate aceste schițe și crochiuri.

Uneori ai impresia că umbra lui Toulouse-Lautrec a influențat alegerea nu numai a motivelor și a elementelor — sentiment, stil — de care se servește Steriadi în aceste portrete-șarjă. Confratele său francez avea însă o viziune mai amară, umanitatea pe care o înfățișa se recruta adesea din mediul celor umili și nenorociți, cu diverse ocupații, în localuri suspecte de petreceri nocturne, în case de toleranță. Nimic, în toată opera artistului român, nu se inspiră de la astfel de subiecte. Natura lui optimistă, mediul în care trăiește, nu-l lasă să treacă dincolo de anumite limite. Totuși, din orice situație el știe să extragă note comice, în cuvînt (remarcele sale de spirit erau celebre) sau în desen. Atitudinea dramatică, comentariile pe marginea comediei umane în spiritul lui Balzac și chiar al unui Daumier, marea satiră biciuitoare, erau străine naturii sale. Malițiozitatea sa nu mergea mai departe decît zîmbetul ce-i flutura pe buze în momentul cînd termina o șarjă și cînd își imagina reacția celui portretizat în momentul în care va vedea portretul. În fond, este felul lui Steriadi de a dovedi că ar putea spune lucruri și mai neplăcute, dar că e mai bine să nu insiste. El se mulțumea să arunce o mică rază de lumină asupra unei cute ascunse într-o fizionomie, și trecea mai departe, fără a excepta propria sa persoană, căci de multe ori cele mai reușite șarje l-au avut chiar pe el drept obiect. Dar nouă, celor de astăzi, aceasta nu ni se pare de ajuns. Ne-ar plăcea să vedem cum un artist atît de dotat, atît de stăpîn pe mijloacele sale de expresie, ar fi redat și în desenul satiric unele dintre nedreptățile sociale din

vremea lui, pe care desigur nu le ignora, le dezaproba dar nu le-a biciuit în mod intenționat în opera sa de desenator.

N-a făcut-o în mod explicit, și aceasta este fără îndoială o limită a artei sale, dar admirabila galerie de portrete, pe care ne-a lăsat-o scilicet de talent și de vervă, constituie o vastă arhivă de documente omenești, în care o bună parte din societatea vremii sale reține în imagini pătrunzătoare, din care spiritul și puterea de caracterizare n-au lipsit niciodată.

#### ȘTEFAN POPESCU — DESENATOR

Ștefan Popescu este unul dintre desenatorii de seamă din vremea sa. Sub aspectul de desenator ne propunem să-l analizăm în rândurile ce urmează.

Trecând în revistă, acum și altădată, sutele de desene, de acuarele, la care am putea adăuga litografiile și gravurile pe lemn, fructul unei activități de peste 50 de ani, am ajuns într-adevăr la convingerea că puțini sînt, în arta noastră, cei care în aceste genuri, în care linia și pata joacă rolul principal, pot să se compare cu Ștefan Popescu. În oricare dintre operele de caracter grafic, acesta se dovedește un maestru, mînuind cu un egal și fericit rezultat creionul, penița, care la el apare sub forma condeiului de trestie, pensulele de laviu și acuarelă.

Viziunea sa, condusă de un sentiment clasic, este greafată pe un temperament romantic. Îi plac, și merge să le întâlnească pe unde își închipuie că le găsește, uneori la mari depărtări, motivele în care umbra se luptă cu lumina, producînd efecte pline de mister, fundul prăvăliilor din orient, la care se intră printre obiecte disperate, de cele mai variate culori (în acuarelele sale), străzile întortochiate, cu șiruri de case urcînd dealuri în pantă,

zidurile vechilor cetăți arabe, sau ceea ce a mai rămas din aceste ziduri, și, în primul rând, grupurile de bărbați în costumele ce-i îmbracă de la cap la picioare, ca pe niște statui de greci și romani, din vremurile de demult. Îi mai plac copacii uriași, cu coroanele lor gigantice, de un verde aproape negru, înșirându-se în compoziții bine ritmate, în care mai ales simțim dragostea artistului pentru euritmia clasică, dar și trunchiurile scorburoase, rănite de toporul omului, sau chiar de trăsnet ori cele noduroase, sucite și răsucite de furtuni și de intemperii, care parcă suferă, cum sînt sălciile din bălțile Dunării, una din temele în care Ștefan Popescu s-a arătat mai inspirat. S-arzice că peisajele acelea, în care copacul ia forma unui simbol al luptei cu împrejurările neprielnice, este ceea ce artistul exprimă mai cu drag, ca un fel de confesiune a dificultăților pe care le întîlnise el însuși multă vreme, în viața lui de tînr. Marea, la noi ori cine știe unde, colibelee printre trestiile din baltă, locuitorii bărboși ai acestor colibe, întinsele terenuri acoperite de zăpada iernii, abia conturîndu-se prin ceața ce se întinde pînă departe, — unele din desenele cu adevărat magistrale, în simplitatea liniilor — iată cîteva din motivele pe care le putem considera romantice în arta lui Ștefan Popescu, fără să mai vorbim de bisericile noastre, cu frescele și ornamentele lor, care îl preocupaseră în primii ani după întoarcerea de la München, cînd considera că rolul lui este să cunoască tradiția vechii noastre picturi și s-o continue.

Toate aceste motive sînt văzute însă sub forma unor compoziții bine echilibrate, unitare, clare, în care fiecare detaliu se simte în raport perfect cu celelalte, chiar dacă linia în volutele și curbele ei baroce, ori pata de cerneală sau de acuarelă sînt puse cu o violență, cu o pasiune, care țin tot de temperamentul romantic al pictorului; realizări deci, care se adresează tot atît ochiului, cît și spiritului, cum se cuvine unei opere supunîndu-se atitudinii clasice. Aceasta este mai ales vizibil atunci cînd el înșiră, ca niște ghemuri de linii puternice, trase cu o hotărîre și cu o siguranță rare, niște copaci formînd primul plan al unui desen în peniță, sau crengile unui bătrîn arbore, al cărui trunchi este ceea ce a interesat

mai mult pe artist, locul de unde pornesc în sus crengile principale, silueta chinuită ce se profilează pe fondul desenului.

Pentru Ștefan Popescu, ca pentru orice desenator cu înclinații înnăscute, ca și pentru Steriadi de pildă, printre contemporani, ca și pentru Iser sau Tonitza uneori (Ressu, cel mai clasic dintre desenatorii noștri, aparține altei categorii), se adeverește în totul definiția profundă a unui alt mare artist, a lui Max Liebermann: „Desenul este arta de a suprima“. Oriunde s-ar găsi, după primii ani de studii, adică imediat ce reușise să se libereze de amintirile stînjenoare ale Munchenului, Ștefan Popescu este în primul rând preocupat să aleagă și să despartă în desenul lui ceea ce este indispensabil sau cel puțin principal, de ceea ce poate lipsi. În această alegere este condus de anume principii. Pe cînd la Steriadi, de pildă, la care involuntar ne gîndim cînd vorbim de cei care în școala noastră s-au semnalat ca remarcabili desenatori, ceea ce atrage pe artist este omul, peisajul unei figuri văzute de preferință cu o nuanță de ironie, comportarea noastră în diferite împrejurări, unele serioase, altele comice, chiar atunci cînd nu e vorba, la drept vorbind, de o caricatură, pe Ștefan Popescu îl pasionează vederile din natură, foarte rareori cu personaje. Cînd, în mod excepțional, apar și personaje — trăsătură tot romantică, care-l apropie de Grigorescu —, acestea sînt luate din lumea și acțiunile țaranului sau a locuitorilor bălților, cei care practică o meserie legată de mediul pe care-l locuiesc, din cea a meseriașilor sau chiar din cea a celor legați de o mare întreprindere industrială, cum au fost lucrătorii de la Reșița. Orientarea artistului spre asemenea teme trebuie pusă, fără îndoială, în legătură cu influența exercitată asupra lui de ideile progresiste care se răspîndeau tot mai mult în țara noastră, la începutul secolului XX.

Pasiunea de desenator a lui Ștefan Popescu este sinceră și veche. Și dacă ea s-a menținut timp de atîția ani, la un atît de înalt nivel, este pentru că el a dat desenului o mare atenție și l-a practicat cu o seriozitate și o rîvnă exemplare. Întrebuințez într-adins epitetul de exemplar. Multă vreme înainte de reforma pe care

partidul și guvernul nostru au introdus-o în învățămîntul artistic în 1948, desenul era neglijat, căci nu mai interesa pe tinerii artiști. Era epoca în care accentul se punea pe o așa-zisă originalitate, care se manifesta mai ales prin bizateria compoziției sau, mai drept vorbind, prin disprețul manifestat pentru compoziție, și prin neprevăzutul coloritului. În epoca turbure de manifestări dispartate și incoerente în toate domeniile, cum era epoca în care ne găseam între cele două războaie, Ștefan Popescu rămîne credincios vechii tradiții clasice, respingînd superficialitatea și improvizația. Iar desenul, dintre toate genurile de artă plastică fiind tocmai cel care cere mai multă atenție, o metodă de lucru mai sistematică și un exercițiu de toată ziua, era cel care suferea mai mult din cauza acestei situații. Ștefan Popescu știa toate aceste detalii. El s-a conformat continuu exigențelor acestui gen și de aceea opera lui grafică ar merita să fie mult mai bine cunoscută de tinerii care se dedică artelor, și, tot de aceea, credem că facem un serviciu tuturor publicînd acest album<sup>1</sup>.

Tot acest artist, alături de alți cîțiva, nu prea numeroși, în loc să caute o reînnoire a artei în adoptarea unor inovații moderniste, venite din anume cercuri din Apus, a fost ferm convins că o servește mai bine rămînînd fidel sănătoasei noastre tradiții, ridicată la un atît de înalt nivel de generația care procedase, și dîndu-și osteneala să aplice ceea ce știa și putea, întru realizarea unor opere, care să nu fie nedemne de cele bune din trecut.

Procedînd astfel, credem că acest artist a urmat drumul cel mai logic și mai natural, că el și-a făcut datoria, și față de el însuși, și față de artă, și față de poporul său. Aceia însă, pentru care pictura la noi nu putea să fie altceva, credeau ei, decît un ecou, fie și atenuat, al cine știe cărei tendințe moderniste din Apus, acuzîndu-l de a practica o artă demodată, fără atingere cu prezentul, așa cum îl înțelegeau aceștia, n-au iertat lui Ștefan Popescu rectitudinea atitudinii sale, onestitatea și sînce-

<sup>1</sup> Ștefan Popescu desenator. Album, Ed. Academiei, 1961, Buc. n colaborare cu Mircea Popescu).

ritatea manifestărilor, în care noțiunea oportunității și a modei nu-și aveau loc.

Deși atras de subiectele care răspundeau structurii sale intime romantice, cum am văzut, aceste subiecte erau contemplate cu un calm impresionant, cu o înțelegere senină a frumuseții naturii, cu ceva nostalgic în sentiment, mergînd uneori pînă la melancolie. Această ultimă trăsătură provine din faptul că el nu este un observator obiectiv, rece, în fața subiectului. Privind o vedere din natură, el își aduce aminte de momente din viața sa și este mișcat de ceea ce vede. Așa se explică forma lirică pe care o iau în primul rînd notațiile în care se găsește copacul, notații care revelează puternic personalitatea artistului.

Această atitudine se păstrează intactă, la Ștefan Popescu, cît trăiește. Ea ne apare ca o formă inepuizabilă de tinerețe, ce se întinde peste întreaga sa perioadă de activitate. Simțim că, de fiecare dată, în fața fiecărui motiv, impresia este caldă și proaspătă. Iar din această surprinzătoare putere de reînnoire, țîșnește în chip spontan și natural expresia directă cea mai nimerită și mai convingătoare.

Ca tuturor desenatorilor sinceri și pasionați, nimic nu-i este indiferent din ceea ce constituie frumusețea unei lucrări: compoziția ei este totdeauna căutată cu un interes superior pentru echilibru și armonie; raportul dintre umbră și lumină este, nu numai just, dar adesea dramatic, conferind unor lucrări, mai ales laviurilor, o valoare emotivă numai rareori întîlnită în grafica noastră; valorile sînt dozate cu mare precizie; linia, cu forma ei mlădioasă, șerpuitul volutelor ce amintesc de artiștii barocului, cum am spus, ductul acestei linii, cu trecerile de la plin la subțire, de la subțire la plin, totul proclamă însușirile remarcabile ale acestui artist, ca desenator. Tocmai fiindcă e conștient de importanța fiecărui detaliu, el nu se servește la întîmplare, cum fac alții, de creion, de peniță ori de stilou. Tot ce este metal, mai ales condeiul rezervor, i se pare că lasă urme prea monotone, prea aspre, prea uscate, nu destul de expresive. De aceea, reînnoind unul din procedeele obișnuite, și atît de eficace ale lui Rembrandt, în desenele

În tuș, Ștefan Popescu întrebuințează condeiul de tres-tie, cu urmă variată, mai dulce în ductul ei, amplă, mai expresivă, mai capabilă de nuanțe.

Sînt artiști, pentru care opera este aproape sfîrșită o dată cu găsirea „motivului” satisfăcător. Din acel moment, ei n-au decît să depună pe pînză sau pe hîrtie ceea ce văd, siguri de succes. Operația principală, în care s-a exprimat adevărata lor personalitate, atunci s-a efectuat. Restul, devine o simplă transpunere, în care intră știința lor, mijloacele lor de expresie, dar în foarte mică măsură spiritul lor. Nu așa proceda Ștefan Popescu. Ideile sale se lămuresc și se adîncesc, nu înainte de a fi exprimate, ci prin însăși operația exprimării. Un detaliu îl ajută să înțeleagă alt detaliu, o pată de laviu îi deșteaptă cine știe ce amintire, liniile se rînduiesc logic, totul se clarifică prin eliminări ori adăugiri succesive, pînă la rezultatul final, în care nu mai găsim decît esențialul realității vizibile. În această operație delicată se adeverește puterea sa de analiză, de ierarhizare a elementelor unui ansamblu. În ea se mai simte încă și toată emoția artistului, tot interesul lui crescînd pe măsură ce lucrul înaintează, o dată cu eliminările amănunțelor secundare, cu concentrarea celor principale, într-un tot armonios.

Acest artist, care în pictură s-a oprit rareori la portret, în desen practica fără încetare portretul. Din numeroasele sale călătorii, din întîlnirile cu diverse și variate tipuri de oameni, de la noi, din Germania, din Franța (Bretania sau sudul Franței), din Stambul, din nordul Africii, el aduce mai ales studii ale figurii umane, izolată sau în grupuri, la diverse ocupații. Scenele cu algerieni, marocani sau tunisieni sînt printre cele mai strălucite, mai vii și mai reușite din întreaga sa operă. În piețele publice, în jurul unui cîntăreț popular, în semiobscuritatea unei dughene, întunecoasă ca o peșteră, plină de cele mai eteroclite, dar mai pitorești obiecte, metale, covoare, broderii, stofe, ale căror culori vii s-au estompat din pricina întunericului, pictorul se simte în largul lui. Mare parte dintre aceste notări sînt în acuarelă, minunate realizări cromatice ale acestui pictor, care

totuși, în pictură, numai rareori atinge un atît de înalt nivel coloristic. Ele se pot rîndui printre cele mai reușite opere ce s-au făcut la noi în această tehnică, adică alături de acuarelele bătrînului Szatmary, de cele ale lui Grigorescu, din nefericire puțin numeroase, de cele ale lui Luchian, din vechea generație.

Începînd cu figurile decorative sub influența studiilor făcute la München, cu schițele după frescele și detaliile ornamentale din arta noastră medievală, mai mult de natură documentară, desigur, dar de o execuție deosebit de precisă și de agreabilă, pînă la ultimele sale lucrări, din Deltă sau din satele de cîmpie ori de la munte, de aici, de dincoace de Carpați sau din Ardeal, Ștefan Popescu pînă la moarte n-a încetat de a desena. Din mîna lui au ieșit sute și mii de desene, de acuarele și gravuri. Printre ele, unele pot rivaliza, nu numai cu ce s-a făcut la noi, dar și cu ceea ce s-a făcut în Apus, de unii romantici, fără a excepta pe Delacroix. Mă gîndesc în primul rînd la unele foi de studiu din Africa, la siluetele magistral prinse, de arabi și marocani, la vederile cu ziduri de cetăți, la interioarele de prăvălii. Ele justifică cu prisosință locul ce acordăm lui Ștefan Popescu în evoluția graficii noastre.

#### ȘTEFAN IONESCU VALBUDEA

În a doua jumătate a secolului trecut, în fața celor trei nume de maeștri ai picturii românești, sculptura poate prezenta alte trei nume, deși poate nu chiar de aceeași importanță excepțională. De o parte Aman, Grigorescu, Andreescu; de cealaltă Georgescu, Valbudea, Hegel. Printre aceștia din urmă, numele lui Valbudea merită să fie pronunțat cu un deosebit respect, și aceasta nu pentru că el ar fi cel mai valoros dintre cei trei — căci Georgescu ocupă printre contemporani, și chiar față de sculptorii de astăzi, un loc mai însemnat ca artist, datorită fertilității și varietății operei lăsate în scurta sa viață —, ci pentru că Valbudea a fost cel mai neîndreptățit cât a trăit și cel mai uitat după moarte. Iar această uitare este cu atât mai nejustificată, cu cât în vremea lui Valbudea este artistul român cel mai frământat de gânduri înalte, cel în opera căruia simțim o atitudine mai critică, deși poate nu deplin conștientă, în fața vieții și a societății, o energie mai bărbătească, un avânt mai generos, cel puțin în timpul tinereții, pînă ce împrejurările vitrege de atunci nu-l coplesiseră.

Era, ca și Nicolae Grigorescu de altminteri, de origină țărănească. Tatăl său era un mic proprietar de vie. În actul de naștere Valbudea este trecut Ștefan sin Ion. La școală, mai târziu, acest nume pare prea arhaic; i se zice Ionescu, potrivit obiceiului de pe atunci de a se face din pronumele tatălui un nume de familie. Iar el își adaugă mai târziu epitetul de Valbudea, format din denumirea satului în care părinții săi avuseseră acea mică proprietate: Valea Budea, lângă Valea Călugărească, în fostul județ al Prahovei.

Ștefan s-a născut însă la București, în 1856, unde și-a petrecut copilăria și adolescența, crescând de o mătușă, după ce-și pierduse de timpuriu ambii părinți.

Urmează mai întîi cursurile unei școli secundare, cînd, dîndu-și seama de adevăratele sale aptitudini, se hotărăște să devină sculptor. Această hotărîre, din partea unui adolescent, dovedește independență de caracter și de judecată. Ea ne va explica unele din tendințele de mai târziu ale lui Valbudea, acea nevoie de a părăsi căile prea mult bătute de sculptură, căi de la care nici Georgescu nu se abătuse, cu tot marele său talent, și de a se îndrepta spre subiecte noi, neîncercate în arta noastră.

Se înscrie la Școala de arte frumoase, probabil prin 1875, în clasa lui Karl Storck. Georgescu, deși născut în acelaș an cu Valbudea, neurmind cursurile unei școli secundare, cîștigase timp și îl precedase la clasa de sculptură cu vreo trei ani. De fapt însă cursurile fiind în majoritatea lor comune și toți elevii lucrînd de-a valma, îi putem considera pe amîndoi ca fiind colegi. Cînd se judecă lucrările de sfîrșit de an, cînd se împart premiile, chiar atunci cînd se ține concursul pentru bursa în străinătate, în 1877, ei sînt împreună. Și acest act de curaj, din partea unui elev venit numai de doi ani în școală, care îndrăznește să se măsoare cu cei care terminaseră studiile, este o dovadă semnificativă a încrederii tînărului sculptor în puterile sale.

În 1881 Valbudea absolvise cursurile. În anii următori, la un nou concurs pentru străinătate, este clasificat primul și obține bursa pentru Paris. Subiectul tratat este un basorelief reprezentînd pe Adam și

Eva. Lucrarea este semnalată cu elogi de presa timpului, care îi prevede autorului un strălucit viitor.

Nu era întâia dată când, la un examen important, se da atîta atenție basoreliefului. Karl Storck considera acest gen ca foarte necesar elevilor săi, și avea dreptate. Sînt împrejurări în care și sculptura, mai ales cea monumentală, e nevoită să povestească. Cum ar putea-o face decît respectînd legile perspectivei sau pe cele la care se supun compozițiile cu multe personaje, așa cum aceste legi sînt practicate de pictură, adaptîndu-le totodată nevoilor precize, însă particulare, ale sculpturii. Pictura, ca să exprime adîncimea, se servește de umbre și lumini, supune succesiunea planurilor la acele calcule subtile care constituie perspectiva, valorează tonurile, adică le întărește și le slăbește, în raport cu distanța față de privitor a obiectelor și persoanelor dintr-o compoziție. Sculptura însă, în afară de rarele cazuri cînd este policromată, nu poate oferi decît culoarea materialului din care este executată: piatră, marmură, bronz, lemn etc. Ajutorul culorii nu-i stă la dispoziție sculptorului. Pe de altă parte, deși, chiar în basorelief, sculptura nu-i lipsită de cea de a treia dimensiune, obiectele sau personajele din primul plan fiind mai în relief decît cele din planurile următoare, artistul n-are la îndemînă decît o mică adîncime, pentru a sugera tot ce vrea să reprezinte, de la ceea ce se găsește pe primul plan, pînă la cel mai îndepărtat punct la orizont. Pentru aceasta, el trebuie să observe cu cea mai mare scrupulozitate proporțiile respective, deci raportul exact între obiecte și adîncimea planurilor — și aici intervine perspectiva —, umbrele pe care obiectele din primul plan, prin relieful lor, le fac asupra obiectelor din planurile următoare; proiecția diverselor părți ale trupului pe fond, cînd e vorba de personaje, racursiurile delicate ale acelor detalii ce ies în afară, pentru ca să nu se sugereze o imagine neconformă realității. În sfîrșit, dacă pentru primul plan artistul poate și trebuie să intre în amănunte, pentru figurile de pe planurile următoare el trebuie să se mulțumească numai cu o tratare mai sumară, cu simple indicații, căci altfel,

ceea ce se găsește pe aceste planuri ar căpăta prea mare importanță și ar avea tendința să înainteze pe primul plan.

Dacă este să judecăm după ceea ce a ajuns pînă la noi, elevii lui Karl Storck știau să se descurce în aceste grele condiții, iar succesul, pe care-l constatăm cu ocazia concursului la care Valbudea iese învingător, este o dovadă că și el își asimilase cunoștințele necesare pentru a realiza un basorelief. Dar, spre deosebire de Georgescu care a practicat acest gen și la școală, și mai tîrziu, Valbudea a apelat mai rar la o astfel de tehnică, pentru că din nefericire pentru arta noastră nu i s-a încredințat niciodată execuția unui monument important. Totuși, și el o practica, așa cum am văzut și, mai ales, o va practica la medalioanele de la Universitatea din Iași.

Ajuns la Paris, de la care Valbudea așteptă o lărgire a culturii sale generale și artistice, el se înscrie, la finele lui 1882, în atelierul celebrului statuar Frémiet. Această alegere nu este o simplă întîmplare. Opera maestrului francez se remarcă prin însușiri spre care și tînarul român aspira: forță în expresie, violența gestului, surprinderea unor sentimente excepționale, bruște, excesive, care pun o stăpînire totală asupra ființei noastre, și redarea lor în chipul cel mai convingător, cu mimica și atitudinile ce le însoțesc. Și dacă mă opresc un moment asupra atelierului în care Valbudea își va completa învățătura primită în țară, este și pentru că Frémiet era însărcinat tocmai în acea vreme cu executarea monumentului lui Ștefan cel Mare, din Iași. După cum se știe, cînd e vorba de o comandă atît de însemnată, șeful atelierului, maestrul, își asociază adesea pentru unele detalii — atunci cînd se trece de la macheta de mici proporții la execuția propriu-zisă — pe cei mai buni elevi.

Inaugurarea monumentului se face la noi la finele lui 1883. Nu este imposibil, ba este chiar probabil ca, fiind vorba de o operă ce ne privea direct, Valbudea să fi fost utilizat de Frémiet la desăvîrșirea ei.

Chiar în anul următor sosirii la Paris, în primăvara lui 1883, Valbudea expune un portret în basorelief.

Aceasta dovedește, pe de o parte, că formația sa artistică în țară era destul de satisfăcătoare, de vreme ce fusese acceptat de juriul sever al Salonului; pe de alta, că el se găsea încă sub dominația preferințelor cu care venise de la București. Dar faza aceasta se va termina repede. Aspirațiile sale sînt mai înalte, iar sculptorul simte că mijloacele de care dispune sînt îndestulătoare ca să mulțumească aceste aspirații. Subiectele ce-l atrag sînt cele în care eroii, prin însăși tema tratată, au forme pline, masive chiar, cu musculaturi atletice. Dar pentru atingerea acestui scop, el mai are de învățat; și-și dă seama de aceasta. De aceea, la Paris, pe lângă studiile și ședințele în atelier, el frecventează sălile de disecție ale Școlii de medicină, pentru a-și însuși pe deplin anatomia. Și, într-adevăr, poate nici unul din sculptorii noștri din acea epocă nu cunoaște mai exact și mai în amănunt forma și jocul mușchilor unui trup omenesc, ajuns la perfectă sa dezvoltare, felul cum aceștia se înserează pe oase și la încheieturi, cum apar sub piele într-o mișcare sau alta, adică raportul lor reciproc într-o sculptură.

Aceste însușiri se văd din plin în prima mare operă a lui Valbudea, în „Mihai nebunul“, operă expusă la Salonul din Paris în 1885. Titlul lucrării, chiar în catalogul Salonului, este scris în românește: „Michael nebun!“

Totul ne face să credem că punctul de plecare, inspirația acestei opere excelente, trebuie pus în legătură nu cu un model banal de atelier ci cu o ființă reală, anormală și demnă de compătimire, văzută în țară înainte de plecare, printr-una din acele coincidențe care izbesc imaginația, se fixează în memorie și obligă apoi pe cel care a simțit-o să-i dea, dacă e în stare, veșmintul prestigios al artei. Subiectul acestui studiu, felul în care a fost tratat și care, în mod logic, era singurul posibil, ideea însăși a nebuniei ca sursă de inspirație plastică — totul ne face să ne gîndim la mișcarea romantică. Incontestabil, Valbudea simpatiza pe atunci cu această mișcare. O simțea aproape de sensibilitatea sa, de ideile pe care și le făcea despre rostul artei. Și, ca lucrare de debut, „Mihai nebunul“ înseamnă nu numai

un progres evident în cariera autorului, dar un moment semnificativ în evoluția plasticii noastre.

Mihai nebunul, cu mîinile legate la spate, face violente eforturi ca să rupă frînghia ce-l ține captiv. Toți mușchii îi sînt încordați într-o sforțare supremă. Piciorul drept se înfige în pămînt ca să-și găsească un punct solid de sprijin. Capul, puțin aplecat spre dreapta, este partea ce atrage mai întîi privirile prin expresia dureroasă pe care i-a imprimat-o sculptorul. O frunte îngustă, adînc brăzdată de cute sub care se ghicesc oasele craniului; un păr stufoș, despărțit natural în două șuvițe admirabil redat sculptural, sprîncene groase, de sub care ne privesc ochii sperioși; un nas cu nări dilatate spasmodic, barba și mustățile încîlcite, în mijlocul cărora parcă se aude din gura întredeschisă răgetul de fiară al celui dominat de un dublu sentiment, de o suferință peste puterile umane și de o turbare neputincioasă și dornică de răzbunare: iată cum ne apare acest simbol al celui învins de o putere tiranică, luptînd să-și recapete libertatea.

Dacă contemporanii n-au văzut în această lucrare decît o operă reușită, un admirabil studiu de expresie, noi, cei de astăzi, nu ne putem opri la această definiție. Ne găsim în fața unei opere nu numai de înaltă valoare plastică, ci și de înaltă valoare morală.

Din multe părți se atrage atenția guvernului de atunci asupra importanței acestei statui, se cere insistenț turnarea ei în bronz. Totul este în zadar. Guvernul și ce-i care-l reprezintă n-au interes pentru artă sau, cel puțin, pentru arta românească. Iar „Mihai nebunul“ adus în țară, urmează din local în local Pinacoteca Statului — cea nefericită colecție ce vagabondează și lasă cu fiecare mutare cite un fragment din gipsul fragil din care e făcut. Așa încît, în Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România el ajunge numai sub forma unui număr de fragmente informe, cu greutate și migală alăturate spre a reconstitui pe cît se putea, aspectul primitiv al statuii, ce s-a turnat apoi în bronz.

Valbudea se afla la Paris în aceeași vreme cu Georgescu. Diferența de temperament, deosebirea în ceea ce privește idealul plastic ce fiecare din ei îl purta



în sine, se vădesc în operele pe care ei le expun la Salonul din Paris. Unul, Georgescu, sculptează, e drept cu o rară înțelegere și cu un puternic sentiment, trupul plâpând, gingaș, al „Fetei în rugăciune“, sau formele de o perfecțiune clasică, elegante, caste în nuditatea lor, ale tinerei ce simbolizează „Izvorul“; celălalt, Valbudea, creează pe „Mihai nebunul“. Fiecare din aceste lucrări e remarcabilă în felul ei, și așa le consideră și juriul expoziției, de vreme ce li se acordă mențiuni onorabile.

Primul, un clasic, caută să realizeze o concretizare desăvârșită a delicateții feminine, a trupului grațios ori plâpând, într-o poziție de reculegere, de calm, de seninătate, și va rămîne pînă la sfîrșit un adept al atitudinilor nobile, al gesturilor măsurate, al armoniei clasice; cel de al doilea iubește și simte cu pasiune numai ceea ce e animat de sentimente tumultuoase, vajnice, ceea ce frînge și încleștează mușchii unui trup matur, de proporții aproape neomenești. Dar Valbudea se domolește mai tîrziu, mulțumindu-se să primească comenzile rare ce i se fac de către stat — busturi, destul de puține, medalioane, figuri alegorice — căci altfel n-ar putea trăi. Totuși, pînă ajunge aici, el nu-și pierde entuziasmul. E convins că mai are încă de învățat, că muzeul Luvru, pe care-l cunoaște, oricît de bogat ar fi, nu cuprinde tot ceea ce e necesar să știe un bun sculptor, și aceasta îl hotărăște să-și completeze cunoștințele printr-o călătorie în Italia, la Roma și Florența. Așa încît, cele mai valoroase opere ale sale, realizate tocmai în acest interval, între 1885 și 1888, iau naștere ca urmare a contactului cu marile capodopere admirate în biserici, în muzee și în piețele publice italiene, și a ecoului pe care ele îl deșteaptă în Valbudea. Trebuie să ni-l închipuim mergînd voios din experiență în experiență, fericit de ceea ce vede, căci numai astfel vom putea înțelege cum, în atît de scurt interval, au ieșit la iveală opere atît de variate și de dimensiuni importante; mai întîi „Învîgătorul“ și „Speriatul“, demni urmași ai lui „Mihai nebunul“, apoi în opoziție puternică cu acestea, așa-numitul grup al copiilor — „Fiorii apei“, „Saltul în apă“,

„Copilul dormind“ (înțeles de artist ca „După baie“) și „Prima lecție“, toate inspirate de copii ce se jucau pe țărmul mării, vara la Via Reggio, unde Valbudea își petrece o vacanță, în 1886.

E adevărat, aceste opere sînt în contrast puternic cu cele realizate pînă atunci, cu „Mihai nebunul“, cu „Învîgătorul“, cu „Speriatul“. Cum se explică ele, cum se explică firul conducător al acestei activități la un artist atît de sincer și cu atîtea resurse, pe care îl simțim preocupat și de alte gînduri, decît cele pur plastice? Comparînd opere atît de deosebite între ele, vedem că gruparea lor este totuși cu putință. Mai mult încă, ajungem să ne dăm seama nu numai de ideile lui Valbudea despre lume, dar și despre limitele acestor idei. Ce este „Învîgătorul“? O brută armată, orgolioasă, rea, care se bucură de efectele de groază ce produce asupra celorlalți. Reprezentîndu-l, Valbudea își arată dezaprobarea față de asemenea indivizi, față de împrejurările ce pot produce asemenea indivizi. Prin el, artistul se pare că vrea să simbolizeze întreaga forță a răului, concentrată în mîinile celui care abuzează de ea.

Dar „Speriatul“? Este el oare o simplă soluție în plastică a unei probleme de psihologie, o expresie a raportului dintre sentimentul groazei și diversele părți ale trupului omenesc, reacționînd sub impresia acestui sentiment paroxistic? Nu se ascunde aici nici un simbol? Să nu uităm nici „Sclavii“ lui Michel Angelo, pe care Valbudea îi cunoștea și pe care desigur îi privise cu sentimentul celei mai dînci admirații; ei nu sînt niște simpli tineri legați, pentru ca artistul să-și poată arăta măiestria neîntrecută în tratarea trupului lor. Ei sînt, după părerea mai tuturor comentatorilor, expresia sentimentelor grave, fructul meditațiilor triste, amare, poate, ale marelui florentin asupra destinului omului, asupra societății din timpul său. Și nu cred că exagerăm dacă ne explicăm aceste opere ale lui Valbudea tot ca un fruct al unor meditații, o întrezărire a conflictului de la baza societății în care trăia, un mijloc de a-și exprima dragostea față de cei nedreptățiți și asupriți.

Aceeași dragoste pentru ființele plătînde, lipsite de apărare, stă la baza ciclului copilului, și prin aceasta, acele opere, oricît de deosebite în aparență de primele, se leagă totuși logic de ele. „Fiorii apei” sînt exprimați printr-un copil care n-are curajul să se arunce în apa rece, de la picioarele lui. „Saltul în apă” este expresia sentimentelor contrarii, a acelei plăceri rare, a acelei senzații delicioase care cuprinde pe cel ce se aruncă în apă într-o zi călduroasă de vară. „Copilul dormind” sau, pe adevăratul său nume, „După baie”, este expresia momentului de destindere, de reparare prin somn a energiei pierdute, prin bălăceala în apă. „Prima lecție” este o scenă de gen: un copil sezînd pe un trunchi de copac, privind cu atenție, luptîndu-se oarecum cu dificultățile unei cărți, ale primei cărți deschise în fața lui.

Simpla înșirare a acestor lucrări dovedește, cu toate limitele mai sus analizate, cît de întinse erau aspirațiile lui Valbudea, cît de variate posibilitățile sale. O realizare a unui număr atît de interesant de opere n-ar fi fost posibilă dacă Valbudea n-ar fi fost un desăvîrșit practician. Ce înțelegem noi și, mai ales ce înțelegea el printr-un desăvîrșit practician? Un desăvîrșit practician era acel sculptor pentru care anatomia trupului uman nu mai avea secrete; pentru care desenul unei compoziții, în toate amănuntele, era nu numai corect, ci și de o rară precizie; pentru care compoziția era clară și armonioasă, ori de unde ar fi fost privită; pentru care raportul dintre sentimentele ce animă personajul sau personajele sculptate, atitudinea lor, gesturile lor, trăsăturile feței ce impun prin justetea lor, sînt absolut conforme realității. Toate aceste calități pe care el le poseda într-un înalt grad, le dobîndise printr-o muncă fără preget, printr-un studiu minuțios, în atelier și la Școala de medicină, la Paris, și mai tîrziu la Berlin și la München, apoi prin contactul cu operele celebre ale Renașterii și Barocului, în peregrinările sale italiene, și nu mai puțin prin observația directă a vieții și societății din timpul său.

Dar, în afară de această formație profesională excepțională, mai este ceva care ne atrage în personalitatea acestui artist: este acea nevoie, pe care i-o simțim la tot pasul, pentru subiecte patetice, admirația pentru forța umană, fizică sau morală, care luptă împotriva răului, simpatia pentru excepțional. Și, incontestabil, toate aceste trăsături completează un portret de romantic. Așa ne apare Valbudea, ori de cîte ori își alege singur subiectul. În mai tot ce face, pînă către 1887, trupul uman este sau chinuit, străbătut de fiori care nu lasă nici un mușchi în repaus, sau, dimpotrivă, cuprins ca de liniștea morții: „Copilul dormind”, „Femeia culcată”. Chiar atunci cînd explozia de forță a trecut, ca în „Învingătorul”, corpul nu și-a găsit echilibrul.

În 1887, Valbudea era în țară — înainte de a doua călătorie în Italia — unde îl vizitează un ziarist italian, care ne informează tocmai despre lucrările din ciclul copilului.

Este vorba, la intervenția lui V.A. Ureche, să execute monumentul lui Miron Costin. Prezintă chiar o machetă de un metru pentru statuia cronicarului, care trebuia să fie de 2,5 metri. După cum știm, comandă nu i s-a dat. Același Ureche pentru motive ce nu ne sînt cunoscute, cheamă în țară pe Hegel și-l însărcinează cu realizarea operei. Este prima mare decepție în cariera lui Valbudea, care va fi urmată în curînd de altele. Seria persecuțiilor, începută în Școala de arte, despre care ne informa un gazetar, continuă. Singur, numai cu talentul și cunoștințele sale, sărac, fără protectori, el nu încetează să lucreze în atelierul său, care, în 1890, se găsea în strada Sfîntul Spiridon Nou, dar entuziasmul, acea dorință de a înnoi subiectele de la care se inspira sculptura noastră, dispăruse.

I se comandă portrete, pe care le execută cu acea conștiinciozitate, cu acea știință care-i sînt proprii. Unul este cel al Veronicăi Micle, cu un aer de împărăteasă romană, altul, pe care-l simțim deosebit de asemănător, al lui Kogălniceanu, azi la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, un al treilea, de o rară gingășie, al unei copile, Maria Ioana Grădișteanu, un al

patrulea, cel al pictorului de marine Voinescu, lucrat în teracotă (Galeria Națională), într-un stil atât de nobil și de sobru, încât amintește de busturile din Renașterea franceză. La acestea se cuvine să mai adăugăm portretul pictorului Titus Alexandrescu, apoi cele ale lui Ionescu Gion, Vasile Alecsandri, serie repede încheiată, când ne gândim la cele peste o sută cincizeci de lucrări similare ale lui Georgescu.

În 1891 o nouă decepție era rezervată lui Valbudea. Se pregătise să concureze pentru Monumentul Vinătorilor din Ploiești dar, spre uimirea puținilor adevărați cunoscători de la noi, un juriu incompetent se oprește asupra unui sculptor cu totul mediocru. În 1892 are însă câteva mici satisfacții. I se dă de lucru, deși nu în direcția în care el se simte atât de pregătit. Pentru decorarea Universității din Iași i se comandă șase medalioane și două grupe alegorice. Medalioanele trebuiau să reprezinte capetele lui Asachi, Miron Costin, Vasile Lupu, Matei Basarab, Kogălniceanu, Alecsandri. Sînt terminate în 1895. Cam tot în aceeași vreme pentru intrarea casei Monteoru, de pe Calea Victoriei, se comandă două țărânci în picioare, una lui Valbudea, alta lui Georgescu. Nu se știe ce au devenit. Pentru Banca Națională, Valbudea mai lucrează două figuri alegorice pentru firidele din fațada clădirii: „Mercur”, simbolul comerțului, și „Vulcan”, cel al industriei. Un alt „Mercur” și o „Mecanică” i se cer pentru Palatul Poștelor, acestea din urmă azi distruse. Cele de la Banca Națională, deși tratînd subiecte care ușor ar fi putut cădea în convențional, par, mai ales în ce privește capetele, evidente portrete ale acelor ce-i serviseră ca model. „Mercur”, îndeosebi, nu e deloc inferior restului operei lui Valbudea. Ideea, desigur, ca pentru orice alegorie, își trage originea din arta clasică. Tipul fizic însă are ceva atât de frecvent în lumea noastră, încît putem considera aceste figuri ca adevărate portrete de români din popor, purtînd cîteva vagi attribute clasice. Și cu aceasta ne apropiem de sfîrșitul activității artistice a lui Valbudea.

Cazul său, această domolare treptată a unui temperament furtunos, sterilitatea relativă a unei activități

atît de rodnică și de bogat începută, este unul din cele mai caracteristice exemple ale legăturii ce există între creația artistică și mediul social și politic în care trăiește un artist. Lăsați în voia soartei, fără vreo încurajare din partea statului și a societății vremii, rari au fost cei cari au găsit în ei înșiși resortul moral de a continua, de a rezista atmosferei adormitoare ce învăluia totul într-o ceață groasă, de a lupta și persevera, în situația politică și economică de atunci a țării. Valbudea nu este dintre acei puțini. Începe să primească posturi administrative și să neglijeze creația artistică, mai întîi ca director al Muzeului Grigorescu, apoi ca inspector de desen, după cîtva timp ca profesor la Școala normală superioară și așa mai departe, pînă în 1917.

Toată cariera lui Valbudea, mai ales ultima ei parte, care se termină odată cu moartea sa, în 1918, constituie un exemplu tipic pentru felul cum guvernele de atunci se purtau cu artiștii de temperamentul acestuia. Avînturile lui sînt evidente, încoronate de succese, recunoscute de foruri competente. Ele par însă primejdioase. Ce se ascunde oare sub această ardoare romantică? E imprudent să ignorezi pe cel care e stăpînit de ea, dar și mai imprudent să ai aerul că îl persecuți. Cel mai bun lucru este să-l lași singur să se zbată și să-și irosească puterile, să se descurajeze. Și așa procedează guvernele acelor vremuri și oamenii lor. Ca urmare a cosmopolitismului, care stăpînea pe toți cei de care depindea la noi viitorul artelor, comenzi peste comenzi se dau străinilor sau protejaților regimului, veniți și ei cu cîte un certificat din străinătate, sub forma unui articol elogios al vreunui ziarist necunoscut, cum e cazul celui care a fost însărcinat cu Monumentul Vinătorilor. Iar pentru Valbudea, nu se găseau nici măcar sumele necesare salvării de la pieire a gipsurilor operelor, pe care le lăudau puținii oameni competenți de la noi. I se dădea însă din cînd în cînd cîte o mică comandă, care nu-l prea interesa pe artist, dar care îi asigura traiul zilnic. I se mai dădeau și funcții administrative. Iar Valbudea, conștiincios cum era, își face poate datoria ca funcționar, dar părăsește

sculptura. Și astfel birourile și ministerul, care aveau obligația să încurajeze arta puteau fi liniștite: acest temperament devine încetul cu încetul inofensiv. Un fel de fatalitate urmărește mai toată viața pe acest remarcabil artist. Tot ce se mai păstra din opera sa: desene, schițe, lucrări teminate, printre care un grup reprezentînd pe Eva în momentul în care găsește cadavrul lui Abel, cîteva portrete neterminate este distrus, împreună cu casa din str. Gr. Alexandrescu 25, de bombardamentul din 1944.

## BRÂNCUȘI

Cred că nici unul dintre români nu se bucură astăzi, în cea mai mare parte a lumii artistice, de o faimă și de un prestigiu mai mare ca Brâncuși. Sculpturile lui, nu prea numeroase, din cauza perfecției desăvîrșite a execuției lor, pe care el o credea indispensabilă unei opere de seamă, constituie azi titluri de glorie pentru colecțiile publice și particulare ce le posedă, adică în primul rînd pentru muzeele de artă modernă din țările occidentale și mai ales din America. Printre aceste muzee, Muzeul Guggenheim din New York se pare că este cel care poate oferi cel mai mare număr de sculpturi de Brâncuși, și expuse în așa fel și cu atîta grijă încît fiecare din ele să aibă maximum de efect asupra privitorului. Dar sînt și colecții particulare de o deosebită importanță, cum e colecția Arensberg, azi în muzeul din Philadelphia, sau colecția John Quinn, care pot rivaliza ca număr de opere și ca importanță a lor cu Muzeul Guggenheim. Iar Tate Gallery din Londra, într-unul din rapoartele sale anuale, se plîngea nu de mult parlamentului de insuficiențele sale mijloace financiare pentru a se putea ține în curent cu mișcarea artistică contemporană, ceea ce a avut drept

rezultat că nu a fost în stare să-și procure încă nici o operă de Brâncuși. Statul francez, pe de altă parte, a făcut din atelierul maestrului, după moartea acestuia, tot așa cum făcuse din atelierul lui Rodin, un muzeu memorial, la inaugurarea căruia directorul artelor frumoase, Georges Selles, a vorbit de „mîna divină” a lui Brâncuși, creatorul atîtor minuni, „mîna care, de acum încolo se închide inertă”.

Iar marea revistă de artă de limbă engleză „The Connoisseur”, sub iscălitura lui Alastair Gordon, declară în numărul din septembrie 1963 că „poate cea mai mare influență asupra sculpturii din ultimul timp este Constantin Brâncuși”, și mai departe: „generațiile viitoare — îi vor atribui, probabil, asupra artei acestui secol, o influență egală cu cea a lui Picasso”, pentru a conchide: „Îndrăznesc să cred că Constantin Brâncuși este unul din numele importante în istoria artei”.

Cine este și de unde vine acest artist atît de excepțional a cărui operă, concepție despre sculptură și fel de viață, pot deștepta un atît de mare interes? El este un fecior de țaran român dintre cei mai autentici, ieșit dintr-o familie săracă, nu fruntașă cum au crezut unii biografi, altfel bine informați, născut în 1876 și crescut într-un sat de munte, Hobița, făcînd parte din comuna Peștișani, în fostul județ Gorj, plecat de acasă de copil, la 11 ani, și rămas, în mijlocul lumii în care a trăit, în atmosfera strălucită din capitala Franței, de tînar și pînă la moarte, fidel originii sale țărănești.

Părăsind satul natal și mergînd în lume după lucru, ca să poată trăi, după cîtva timp el găsește un loc de ucenic la un tîmplar din Craiova unde ia contact cu lemnul și cu arhitectura necesară unei armonioase împreunări a părților ce vor constitui o mobilă cu înfățișare plăcută. A fi cunoscut de aproape acest material, care se supune voinței omului mai ușor decît piatra, a-l fi manipulat zilnic, va avea consecințe incalculabile pentru activitatea sa de artist de mai tîrziu, cum vom vedea. Va fi una din însușirile sale de căpetenie în sculptura în lemn, parte însemnată a producției sale, și în imaginarea celui mai potrivit soclu pentru operele sale, în care forma lor de prezentare va avea pentru el o importanță decisivă.

Ceva mai tîrziu — această parte a vieții copilului după plecarea de acasă este încă destul de obscură, poate din cauza chiar a lui Brâncuși însuși, care se arăta uneori iubitor de mit cînd o povestea altora — el intră la școala de arte și meserii din orașul în care se găsea, pe care o absolvă în anul 1898. Avea deci 22 de ani, era un bărbat format, și, cunoscînd caracterul ferm și voluntar și însușirile sale psihice de mai tîrziu, putem deduce că știa ce dorește. Cu o bursă, poate a comunei, la intervenția cuiva care-și dase seama de însușirile remarcabile ale acestui tînar, el pleacă la București și se înscrie la Școala de arte frumoase, ca să studieze sculptura. Pe atunci erau acolo ca profesori doi sculptori talentați: Carol Storck, fiu de sculptor și temeinic cultivat în Occident, care își crease apoi o bună reputație în Statele Unite, de unde este chemat la București ca să colaboreze și să ia locul de profesor al părintelui său, și Vladimir Hegel, venit la noi din Franța. Amîndoi erau capabili să dea o bună și serioasă învățătură, în sensul academiilor de artă, lui Brîncuși care, ambițios și sîrguitor cum era, și destul de format ca sculptor pentru un student al școlii, pe cînd era încă în școală sculptează un remarcabil bust al generalului doctor Davila, și un „écorché”<sup>1</sup>). Avem astăzi informații destul de sigure asupra acestor două opere. Bustul din studiul lui Zervos (Cahiers d'Arts, 1955), reproduș probabil după o fotografie împrumutată de Brâncuși, este identic cu capul statuii generalului Davila, din fața institutului Medico-Farmaceutic din București, pe care Carol Storck o toarnă în bronz în 1903 și o lucrează deci în anii precedenți, adică tocmai în timpul ultimelor studii în școală ale lui Brâncuși. Avem deci serioase motive să credem că, pe de-o parte el fusese elevul lui Storck în acești ani, și că el colaborează cu maestrul său la efectuarea statuii. Este evident că acesta, de la el ia capul lui Davila, cu o singură modificare: chipiul cu egretă, existent în bustul elevului, apare într-o altă poziție, — ținut în mîna, la spate, de general, în statuia profesorului. Pentru „écorché”, după informația precisă a prof. dr. Ghițescu, Brâncuși colaborează cu profesorul

<sup>1</sup> Mulaj reprezentînd anatomia musculaturii umane (N. ed.)

de anatomie de atunci al școlii, cu doctorul Gerota. Rămasă în posesia școlii pentru instrucția viitorilor elevi și suferind mai târziu accidente, statuia există astăzi, în afară de originalul despărțit în trei părți, turnată în ghips în mai multe exemplare, din care unul în posesia școlii. Originalul, după aceleași informații, se găsea în dublu exemplar, unul la școală, și altul în sanatoriul doctorului Gerota.

Brâncuși termină cu succes școala, la finele anului 1901, dar nu-și va lua diploma decât în septembrie 1902.

În posesia diplomei, el se decide imediat să-și continue și să-și perfecționeze învățătura, apoi să se facă cunoscut în lumea artistică a Parisului. Drumul spre Franța îi ia doi ani, căci, lipsit de mijloace, el îl face în mici etape, uneori pe jos, oprindu-se ici și colo și lucrând, mai ales ca cioplitor în piatră, la München, apoi în Elveția, la Zürich, Basel. În 1904, ajunge la Paris, țelul suprem și atât de greu de atins al strădaniilor sale. Intră la Școala de arte frumoase, cu Mercié ca șef de atelier. Era de pe atunci un modelator remarcabil al pământului, cum arată lucrările din 1905 și 1906, ajunse pînă la noi, între care capetele de copii (unul în posesia mea), și frumosul portret de fetiță intitulat „Orgueil” („Orgoliu”).

În aceste lucrări se ghicește influența lui Rodin, pentru care Brâncuși simte o adîncă admirație. Printre capetele de copii este unul, intitulat „Chinul”, în care expresia de suferință paroxistică, atât de frecventă în arta lui Rodin, își are aici ecoul. Totuși, nu către asemenea opere avem impresia că merge mai degrabă admirația pentru marele înaintaș. Este evident că Victor Hugo, și mai ales Balzac, au trebuit să facă asupra lui Brâncuși o mai mare impresie. Ilustrul romancier, a cărui statuie comandată de Uniunea scriitorilor francezi a fost refuzată ca improprie, probabil fiindcă ar fi dorit un Balzac de o exactitate fotografică, cu care oarecum „să poți să stai de vorbă”. Enormul volum masiv, liniile abrupte și tăioase care definesc și închid silueta, trăsăturile discordante în aparență ale feții, dar atât de expresive și trădînd tensiunea interioară a romancierului, au trebuit să facă un efect prodigios asupra lui Brâncuși. Cam așa își imaginează el atunci o sculptură, totuși ob-

ținută cu alte procedee decât felul cum o obținea Rodin. Pe cînd la acesta depărtarea de realitatea strictă, de un figuratism la îndemîna multora, era rezultatul unor atitudini violente, excesiv de dinamice, pentru Brâncuși încă de atunci înfățișarea unei statui, aspectul ei final și definitiv, trebuie să fie rezultatul reflexiunii, al unui calm suveran, al răbdării, al colaborării cu materialul, nu al violentării acestui material. Prin aceasta, cei doi sculptori se găsesc de atunci chiar la poli diferiți unul de altul.

Rodin își dase seama de admirația ce-i purta tînrul sculptor român dar și de viitorul splendid ce-l presimțea în activitatea lui următoare. Își închipuie singurătatea în care el se găsea în mijlocul Parisului, lipsurile, sărăcia: aude că uneori spălase paharele la un restaurant, că alte ori cîntase în corul bisericii române din Paris, și-i propune să lucreze cu el, în atelierul din Meudon. Brîncuși apreciază calitatea acestei oferte, dar refuză propunerea și-i răspunde printr-un proverb românesc, care trebuia să satisfacă amorul propriu al marelui artist: „La noi se spune că la umbra copacilor mari nu crește iarbă”. Aceasta se întîmplă după o expoziție la Muzeul Luxemburg, în 1906.

În același timp, cu acest gest de liberare pe care îl făcuse Brîncuși, se remarcă o schimbare din ce în ce mai evidentă în opera sa, adică în concepția ce-și face el despre sculptură. În 1907 i se comandă pentru un mormînt din Buzău o statuie. Statuia (astăzi în Muzeul de artă din București) este de o mare îndrăzneală. Ea este eliberată de orice detaliu inutil, redusă oarecum în volumele esențiale și, deși nudă, de o candoare, de o reculegere impresionantă, așa cum se cuvenea pentru un mormînt. Împreună cu bustul defunctului, ea este expusă la București în 1914.

Puțin în urmă, depărtarea sa de sculptura oficială se face și mai aparentă. El expune „Figura veche”, un fel de idol ghemuit ca cele ale popoarelor primitive, sculptată cu sentimentul cu care aceste popoare își reprezentau divinitățile amenințătoare. Curînd această operă este urmată de o imagine cu același aspect de divinitate primitivă, pe care artistul o intitulează, după o

zicală veche românească: „Cumințenia pământului“, un fel de personificare a înțelepciunii, veche de când lumea, nu a omului ci a întregii naturi. Amintirile lui de copil, străvechi, persistente, și prestigioase, îi revin una câte una, în lumea atât de diferită a Parisului.

E de remarcant că tot atunci el încetează de a mai modela în pământ, în humă, materie care-i displace tocmai prin ușurința cu care se supunea artistului și îndeamnă astfel pe cei slabi de umeri să devină superficiali și să se încinte de un brio detestabil, de o execuție plină de florituri inutile, și începe să taie direct în piatră. În același timp, formele lui tind din ce în ce mai mult să se simplifice, să capete un aspect general geometric, în care numai o parte din trăsăturile lor să apară, mai mult ca o aluzie, decât ca ceva prea perceptibil și evident. „Muza adormită“ din 1906, reluată în 1909 și 1910 și în anii următori, mai departe, căci ea se repetă cu variațiuni, aspiră din ce în ce să devină o simplă formă ovoidă, în care câteva linii abia indicate sugerează trăsăturile distinctive ale feței calme și delicate.

În 1908 el crează „Sărutul“. Era vorba de un monument ce trebuia așezat la mormântul unei prietene americane, în cimitirul de la Montparnasse. Ca adesea în cariera lui Brâncuși, prima operă este punctul de plecare al unor lucrări succesive, ieșite, cu anume schimbări față de prima, din meditațiile lui, și destinate să-i reprezinte mai complet și mai adecvat ideile, toate devenind împreună un fel de temă cu variațiuni. În realitate, cel realizat și fixat la groapa celei căreia îi era destinat, este destul de diferit de „Sărutul“, așa cum era opera în 1908. Să ne oprim un moment asupra acesteia, căci ea are o importanță capitală în opera și activitatea artistului, constituind punctul de plecare real și de netăgăduit al artei veritabile a lui Brâncuși. Sculpturile precedente se resimțeau, unele de arta lui Rodin, altele de cea a popoarelor ce prezentau o sensibilitate, un fond sufletesc și o imaginație, de esență ancestrală, comună popoarelor aparținând unei culturi primitive. „Sărutul“ e cu totul și cu totul altceva. Tăiat cu lovituri puternice de daltă, așa cum cerea rinduirea moleculelor pietrei, sculptura are forma unei prisme, în

care se văd două corpuri aproape identice, lipite și formând o unitate desăvârșită, rezultând dintr-o forță irezistibilă ce le împreunase dragostea. Aceste corpuri apar ca simple volume, dar cu unele mici detalii de o mare delicatețe, însă de o mare semnificație, cum ar fi faptul că femeia, deși așa-zicând trup din trupul bărbatului, prezintă semnele externe ale unei sarcini. (Aceasta în exemplarul din Muzeul din Philadelphia și în cel din Craiova, nu în cele din București, și nici în monumentul definitiv.)

Cu această operă drumul lui Brâncuși este larg deschis, sau, mai drept vorbind, și-l deschide singur, și va merge pe el urmându-și calea și rolul de novator, până la moarte. O dată mai mult se dovedește în artă ceea ce el afirma adesea, că toți cei mari, în ce au ei cu adevărat mare, au rupt cu trecutul.

Tema „Sărutul“ îi este atât de scumpă și ea apare în opere atât de semnificative pentru evoluția artistului, încât unul din biografi a putut chiar vorbi de un ciclu al „Sărutului“. În orice caz, ea constituie motivul principal din celebra poartă triumfală de la Tg. Jiu, din 1937, numită când „Poarta eroilor“, când „Poarta sărutului“, sărutul formând subiectul stîlpilor ce susțin arcul porții.

Anii de la 1910 la 1914, sînt pentru sculptor ani de activitate febrilă. Atunci se nasc și apar în expoziții, cu variațiuni de la un an la altul, cum se întîmplase și cu „Sărutul“, „Narcis“, proiect pentru o fîntînă, „Prometeu“, alte expresii ale „Sărutului“, proiecte pentru portretul domnișoarei Pogany, care va fi reluat și analizat și de fiecare dată în condiții noi, în ultimă instanță create de materialul în care era executat și de constituția intimă a acestui material, care uneori favoriza linii de cioplire într-un fel, alteori în alt fel.

Doritor să se facă cunoscut, artistul lucrează și expune la toate saloanele Parisului care se țineau în același an, așa încît el uneori se prezintă publicului de două sau de trei ori într-un an. Se pare că atunci Rodin, care îl considera cu o simpatie și cu un interes deosebit, îl sfătuiește să apară mai rar în public, pentru a nu da impresia unei activități forțate și pripite, nu destul de

solidă și de susținută de reflexie. Expune și în străinătate, în America, pentru că acolo își găsește prieteni mai entuziaști și mai activi decât cei din Paris, unde cercul admiratorilor săi, e drept, cuprinzând oameni de importanța lui Modigliani și a lui Rousseau Le Douanier, era destul de restrâns. La noi în țară, în același timp, abia dacă se vorbea de el, și aproape numai de către cei cu care fusese camarad de școală și cu care se mai întâlnea, însă la Paris, când aceștia mergeau în Franța. Probabil așa a fost cazul cu Dărăscu, al cărui bust din Muzeul Național datează, după toate probabilitățile și după stil, de pe vremea când Brâncuși era elev al Școlii de arte din Paris.

Expune și la Londra, într-un grup de „artiști aliați”, în preajma războiului mondial, când celebrul critic de artă, atît de prețuit în Anglia, Roger Fry, în „The Nation”, spune despre Brâncuși, cum raportează Carola Gideon Welcker, că cele trei capete de Brâncuși sînt cele mai remarcabile opere de sculptură din Albert Hall, unde se ținea expoziția.

Tot atunci el făurește motivul „Pasării măiastră”, unul din visele sale cele mai îndrăznețe, închipuit ca simbol al liberării omului și al înălțării spiritului, ca aspirație spre tot ce e luminos și mare. Numele îi vine din mitologia basmelor noastre, în care pasărea măiastră, atotștiutoare, conduce pe amant spre închisoarea unde este ținută iubită lui, îl sfătuiește la nevoie, îl apără, îl inspiră. De atunci înainte Pasărea măiastră va fi motivul lui de predilecție; în jurul ei își va concentra adesea toată puterea lui de creație, va face din ea un obiect prețios, luminînd uneori ca un soare, cu o formă din ce în ce mai suplă, mai armonioasă, mai egală după cum considera el, ca să se poată înălța tot mai sus, în înaltul cerului.

Nu este oare mișcător să vedem pe acest țaran român, concentrînd întreaga sa putere de creație, cu o pasiune care-i umple tot ce e viu în el, doritor să dea naștere în arta sa la forme, să perfecționeze aceste forme, să le sublimeze, să facă din ele un fel de prefigurare a produselor științei, ce vor aduce contactul pămîntului nostru cu cosmosul? Căci este sigur că în fundul conștiinței lui

găsim același dor de a cunoaște contopirea cu imensitatea, vag presimțită a universului, ca și la cei care, prin descoperirile științei vor realiza ceea ce la el era numai presimțire și elan nostalgic. „Am căutat toată viața mea esența zborului” zicea el cîndva.

„Coloana infinită” iese și ea din aceleași avînturi și impulsuni. Cam atunci, între 1914 și 1918, el este atras de calitățile lemnului într-o sculptură, față de cele ale marmurei sau ale bronzului. Este epoca cînd l-am întâlnit pentru prima dată, introdus de o franțuzoaică, prietenă comună.

Atelierul lui Brâncuși, foarte vast, era în întregime ocupat de enorme birne de lemn vechi, late și lungi, aduse dintr-un sat din Bretania, unde se dărimaseră un număr de case. Unele peste altele, aceste birne așteptau mîna artistului. Aspectul pe care-l oferea interiorul atelierului era cît se poate de curios și de bizar. Te-ai fi crezut într-o peșteră misterioasă, poate sub pămînt, în care un ciclop adunase material și-și pregătea instrumentele de lucru cu care să transforme acel material în obiecte de care să se minuneze lumea.

Problemele pe care le-am discutat au fost generale și s-au mărginit mai ales la explicațiile pe care mi le-a dat artistul, în cuvinte înțelepte și precise, domol spuse, despre atitudinea sa, atît de nouă atunci, față de materialul din care era executată o operă, de importanța în execuție și de individualitatea pe care le are orice material, de rolul acestuia în reușita finală a unei lucrări, după lungi și minuțioase operații, care pot ține ani de zile. Mărturisesc că m-a impresionat puternic dragostea și înțelegerea adîncă a artistului pentru valoarea materiei cu care lucra. În piatră, de pildă, spunea el, trebuie să tai, să sapi ca să ajungi acolo unde se ascunde subiectul, căci el nu e oriunde în blocul de marmură, subiect pe care piatra îl conține și pe care artistul îl descoperă încetul cu încetul, analizînd, meditînd și ciopliind; în lemn, fibrele și direcția acestora îți dictează cum să porți



instrumentul de care te servești, ca să obții ritmul cerut de specia fiecărui lemn; la metalul lustruit totul depinde de cum va cădea pe el lumina, care singură dă viață operei, dat fiind că sculptura în genere înghite lumina nu o reflectă ca pictura.

Erau tot atâtea probleme de care se vorbea prea puțin și convingerea cu care erau spuse, competența celui care ani de zile le experimentase, mi-au dat mult de gândit asupra valorii lor. În fond ele demonstau că atitudinea artistului subiectivist, al celui care își închipuie că inspirația și virtuozitatea sînt totul în opera de artă, este nu numai o idee fără prea multă valoare reală, dar falsă.

Pentru Brâncuși, admirator, cum s-a exprimat adesea, al formelor perfecte, în felul lor, întîlnite printre bolovanii din albia râului și cei de pe marginea mării, care au dobîndit volumele sub care le vedem astăzi și suprafața lor atît de admirabil netedă după sute și mii de ani de eroziune, era evident că acele forme existau în adîncul rocilor rostogolite în valuri și izbindu-se între ele, și că timpul dase la lumină exact ceea ce constituia miezul, inima materiei din care erau compuse. În direcția moleculelor, rînduite într-un anumit fel, într-o piatră, este un element esențial în determinarea ritmului pe care îl va avea eventual o operă, săpată în acea piatră, se va întîmpla deci cu ea un fenomen care va avea o oarecare asemănare cu producerea cristalelor, care se supun legilor lor fatale.

Ca un om de știință, el pătrunsese multe secrete ale lumii înconjurătoare, pe unele din ele le păstrase chiar din timpul copilăriei sale în mijlocul grandiosului peisaj natal, din Munții Gorjului. Am vorbit mai sus de aspirațiile sale în efectuarea formelor sub care prezentase și va prezenta „Pasărea măiastră“, aspirații și sentimente care îl apropiau de inginerii preocupați de găsirea unui contact al planetei noastre cu cosmosul. Acum îl vedem tot atît de apropiat și tot atît de înțelegător de natură, ca cei care au studiat-o și au ajuns să-i cunoască legile. Ne-am despărțit, eu plin de admirație și fericit de ceea ce auzisem de la acel om cam mic de statură, dar vînjos, cu un trup voinic și mîini de o îndemnare aproape miraculoasă. Gîndul îmi rămăsese mai ales la ochii lui mici,

dar pătrunzînd ca săgeata, la mobilitatea feței, cînd gravă, cînd visătoare, cînd surîzînd cu un suris nițel malițios, însă plin de înțelegere.

De atunci, trecuseră ani. Lucram la Comisia de Cooperație Intelectuală a Ligii Națiunilor, ale cărei sesiuni și viață curentă mă obligau la dese călătorii la Paris. Totuși, nu m-am mai întîlnit cu maestrul despre care se vorbea din ce în ce mai mult, dar care, în Franța expunea tot mai puțin, ca urmare a refuzului brutal, la Salonul independenților, al portretului prințesei X., considerat ca scandalos și deci imposibil să figureze în expoziție în timpul vizitei președintelui Republicii; portretul a fost însă readus în triumf de cîțiva artiști prieteni, între alții de Fernand Léger, după terminarea vizitei. Cînd mă gîndeam la opera lui Brâncuși, nu-mi puteau veni în minte în acea vreme decît ceea ce văzusem în timpul primei mele vizite în atelierul său, lucrări vechi, sau fotografii banale, unele însoțite de comentarii defavorabile, din unele reviste. Am aflat însă, pentru că acest eveniment fusese discutat cu aprindere de toată presa mondială în timp de mai multe luni, că vama Statelor Unite considerase, în 1927, cîteva opere, printre care „Pasărea măiastră“ drept instrumente care nu puteau să fie scutite de taxă vamală, și nu opere de artă, beneficiind de această scutire. Evenimentul a dus la un proces al artistului față de administrația vămii Statelor Unite, la comentarii asupra ședințelor juridice în care se discutase cazul, la declarații în favoarea maestrului, din partea unor artiști renumiți, printre care sculptorul englez Epstein și, după doi ani de judecată, la un câștig de cauză a lui Brâncuși.

Zgomotul stîrnit de acest proces, argumentele ridicole ale judecătorilor, au contribuit într-o largă măsură la reputația artistului care, mai ales în Statele Unite, expunea din ce în ce mai des și cu mai mult succes. Am mai aflat încă despre vizita pe care maharajahul din Indor i-o făcuse ca să-i cumpere trei exemplare diferite: în marmură neagră, în marmură albă și în metal lustruit, din „Pasărea măiastră“, care, în intenția artistului și a nobilului indian, trebuiau să fie așezate în jurul unui bazin, împreună cu o statuie reprezentînd

spiritul lui Buda, totul plasat într-un templu, la a cărui construcție Brâncuși lucrează câțiva ani, dar care, din nefericire, n-a putut fi terminat.

Cu câteva săptămîni înainte ca artistul să meargă în India pentru dispozițiile finale ale acestui templu, el călătorește în țară, la Tg. Jiu, unde în parcul orașului, înaltă faimoasa poartă a „Sărutului“, opera sa arhitecturală cea mai renumită despre care a fost vorba, plantează o coloană infinită, înaltă de 30 de metri, din oțel aurit, și o masă rotundă de piatră, cu scaune tot rotunde în jurul ei.

Toate acestea erau de natură să redeștepte în mine dorința de a reînnoi contactul cu artistul care-mi lăsase o atît de puternică impresie la prima noastră întîlnire, dar pe care ezitam să-l vizitez din pricina zvonului răspîndit în jurul lui despre neplăcerea manifestă de a lua contact, mai ales cu cine ar fi putut vorbi în presă despre opera lui. În toamna lui 1937, cu ocazia Expoziției Internaționale din Paris prietenul meu Steriadi, în același timp prieten cu Brâncuși, se găsea la Paris. M-am înțeles ca el, fost camarad al lui Brâncuși, să-mi mijlocească o vizită. Am primit consimțămîntul maestrului și într-o seară ne-am găsit din nou în atelierul său, de data aceasta în Impasse Ronsin nr. 11. Nu mai erau acolo imensele birne de lemn de altădată. În această perioadă Brâncuși era mai ales preocupat de sculptura în piatră și în metal lustruit. Asemenea opere, instalate pe platforme mobile, se învîrteau încet în fața noastră. M-a cam surprins, și nu tocmai favorabil, acest fel de prezentare, care-mi amintea de vitrinele coaforilor de dame din Paris. „Tors de tînăr“, „Adam și Eva“, unele exemplare din „Cocoș“, „Șeful“, „Socrate“, cum și bizarele statui reprezentînd „Vrăjitoarele“, „Chimera“, toate în lemn, fuseseră executate mai înainte și erau sau în muzee, sau undeva în atelier, mai în umbră.

A urmat o masă, pregătită de artist, așa cum făcea totdeauna cînd primea un vizitator mai simpatic, și o conversație în legătură cu ceea ce vedeam, conversație de cel puțin două ceasuri. Ce izbea din nou în persoana lui Brâncuși, și ceea ce îmi lăsase o amintire de neuitat de la prima întîlnire, era noblețea rustică a înfățișării

sale, suplețea și preciziunea mișcărilor trupului său rămas vînjos și tînăr. Cu vremea, părul oarecum hirsut, deși barba era mai îngrijită, se umpluse de fire albe, ce încadrau un obraz, sculptat parcă în vechi fildeș. Trăsăturile, de o rară noblețe, erau rezultatul vieții aproape ascetice pe care o ducea artistul și meditației care îi umplea tot timpul zilei, fiindcă nu era trăsătură de daltă, în piatră sau lemn, care să nu fie gîndită înainte de a fi pornită. Vorba îi era domoală, clară, lung judecată, ca la țaranii noștri bătrîni. În acea seară domnea parcă în jurul lui ceva din seninătatea artistului care a ajuns în sfîrșit la adevărul suprem al artei. Indiferent dacă ești sau nu de acord cu acel adevăr, simți că momentul e solemn și demn de memorare. Capetele de statui continuau să se învîrtească, dar mișcarea lor nu ni se mai părea ridicolă. Și, deodată, în mijlocul acelei conversații calme, artistul a devenit pasionat și violent: Michelangelo este numai carne, declară el, înțelegînd prin acesta preocuparea constantă a aceluia pentru exactitatea mușchilaturii anatomice. Această caracterizare neașteptată, exprimată cu un fel de necaz, de dispreț chiar, m-a impresionat bineînțeles defavorabil. La reflecție însă, mai tîrziu, ea mi-a dat de gîndit. Cine îndrăznește să vorbească astfel de unul dintre cele mai mari genii ale omenirii înseamnă că se simte în stare să pună în locul „cărni“ ceva tot atît de important pentru evoluția artei, însă nou și diferit. Și, Brâncuși putea avea această pretenție, în acel moment, cînd cea mai mare parte a operei sale în marmură, în lemn și în bronz fusese executată. De fapt, carnea n-a existat întotdeauna în sculptură; ea apare mai ales de la Renaștere încoace. N-a existat la popoarele de veche civilizație și creatoare de artă ca egiptenii, de pildă, nici la popoarele primitive, la care arta era considerată ca o manifestare magică, bazată pe o anumită mitologie, și nici în arta populară a țării de origine a lui Brâncuși, sculptorul se hrănise cu ea în copilărie și în adolescență, îi cunoștea toate implicațiile. Era deci natural ca autorul „Cumînteniei pămîntului“, al „Coloanei infinite“ și al „Pasării măiastre“ să vadă în această direcție viitorul sculpturii. Din această artă populară

a izvorit o mare parte a inspirației sale. De atitudinea sa față de temele acestea și față de materialul și procedeele de execuție de care se servise poporul mai întâi — și el mai în urmă, învățând de la acest popor — trebuie să ținem seama dacă vrem să înțelegem motivele adânci ale artei lui Brâncuși. Și dacă nu poate să fie vorba de o lipsă de sinceritate la artiștii anonimi, aparținând popoarelor care au practicat asemenea genuri de artă, tot așa nu putem pune la îndoială sinceritatea lui Brâncuși. Artă lui o putem sau nu admira. Ea nu este didactică; ea este în primul rând intelectuală și subiectivă. Iar exemplul lui, frumoasa și cinstita lui viață de artist creator, sînt determinate ca să ne convingă că numai o sinceritate absolută, cu o muncă neîntreruptă de fiecare zi, cu înțelegerea și cunoașterea materialului de care ne servim, analizat și prețuit așa cum fac adevărații oameni de știință, identificîndu-ne cu aspirațiile nobile ale vremii noastre, numai așa vom face o artă serioasă, capabilă să intereseze generația noastră și cele viitoare, chiar atunci cînd nu se poate vorbi de o imitare exactă a naturii, cum e cazul cu sculpturile lui Brâncuși.

De fapt, nu de mult, după data la care îl vizitasem, Brâncuși încetează de a mai lucra. Ultimele sale opere, cele două forme de broască țestoasă, sînt din 1943. Sculptorul care, conform axiomei pe care o repeta adesea, ca regulă în viața unui artist demn de o înaltă calificare, crease ca un zeu, poruncise ca un rege și muncise ca un sclav, de atunci încolo se mulțumește să aranjeze sochuri la unele statui, să mai șlefuiască altele. Puterea sa inventivă sleise. Curînd se va și îmbolnăvi, cea mai mare parte a timpului o va petrece în patul din atelierul său, pe care cu niciun preț nu vrea să-l schimbe cu unul dintr-o casă de sănătate, cîntînd uneori cîntecele ce-i vin în memorie din tinerețe și evitînd să vorbească, după cum ne spun martori, decît românește.

O fotografie, ultimii ani ai vieții, ni-l arată ca un bătrîn cu înfățișare de înțelept din Extremul Orient, un fel de vraci persan, chinez sau japonez, încadrat de o poartă monumentală, inspirată de arta populară românească și ridicată de el.

#### DIMITRIE PACIUREA

În istoria plasticii române, Paciurea deține un loc unic. În el se întîlnesc nu numai însușiri rare, nu numai calități care pun în umbră pe ceilalți contemporani, dar mai ales și în primul rînd un zbucium tragic, o înfrigurare de tot momentul, care cînd biciuie, cînd paralizează puterea sa creatoare. Nu neliniștea rezultată din nesiguranta în fața soluțiilor multiple ale unei probleme esențiale de ordin estetic sau tehnic, ca la orice artist cu conștiința răspunderii, ci cea de ordin metafizic, o ardoare, un tremur intern, o anxietate poate, în fața problemelor adînci ale vieții. Neliniști și ezitari de ordin tehnic a avut probabil și el. Dar ele nu apar în mod evident în opera sa de proporții reduse — ce e drept — și cam uniformă, decît în faptul că așa de des își schimbă stilul, cum vom vedea. În fața materiei plastice el nu s-a îndoit, nu s-a întrebat cum o va reduce la ceea ce dorește, sigur că la urma urmei o va stăpîni. În fața subiectului el însă se întreabă, căci vrea să-l încarce cu toată tulburarea sufletului său. Își face despre lume și om, despre destinul lui și al semenilor lui o idee proprie și, solitar și meditativ din fire, incurabil misogin, el caută să pună în pămînt, în piatră sau în bronz concepțiile

sale, triste și nu prea bine lămurite. Este ceva romantic și nebulos în spiritul turmentat al acestui sculptor, care, dacă ar fi fost mai cultivat, trăit în alt mediu decât cel plat și neînsemnat în care s-a mișcat mai toată viața, ar fi putut lăsa o operă, nu numai tot așa de excelentă, cum e cea rămasă de la dînsul, ci cu o semnificație mult mai înaltă.

Din aceste meditații și solilocuri au ieșit acele bizare himere. El are ambiția să creeze noi tipuri, se zbate, își petrece vremea desenînd fel de fel de asemenea fantasmе — unele din aceste desene număriînd cu sutele, superioare realizărilor în sculptură —, dar în fond nu ajunge niciodată la ceva deplin mulțumitor, se repetă mereu, cu mici variante.

O întreagă familie spirituală de artiști aparține grupului, al cărui șef incontestabil este Michelangelo. Paciurea ține și el de acest grup, prin multe din însușirile sale. Pe cînd titanului, ca om desăvîrșit al Renașterii, nu-i lipsește nimic și nimic nu-i este străin din ce este omenesc, după versul latin, căci el simțise și gîndise tot ce poate simți și gîndi o ființă umană; mai mult încă, luase atitudine față de concluziile la care ajunsese simțînd și gîndind, trecînd adică prin temperamentul său impresiile și ideile provocate de lumea exterioră, Paciurea se ține, timid și înfricoșat, la pragul acelei lumi. Michelangelo se manifesta nouă în toată splendoarea geniului lui și el zbuciumat și neliniștit, în „Moise“, în „Profeti“, în „Sclavi“, în „Coborîrea de pe Cruce“, în „Plafonul Sixtinei“, pe cînd Paciurea nu reușește să-și făurească decît imaginea himerelor. Aici se vede, dacă mai era nevoie de asemenea demonstrație, mai elocvent decît prin oricare altă probă, ce înseamnă cultura și inteligența pentru un artist atunci cînd, prin împrejurări vitrege, cum era cazul cu Paciurea, cineva este lipsit de ele.

Fără a merge pînă la Michelangelo, a cărui personalitate nu e bine nici măcar ca un exemplu inaccesibil să fie citată, un alt artist, francez de origine, prezintă și el oarecare similitudine de temperament și de fire cu Pa-

ciurea. Este vorba de pictorul delicat și de gravorul cu o așa de bogată și plină de enigme fantezie, Odilon Redon. Dar și acestuia, cultura și ambianța intelectuală și morală în care trăia îi deschid atît de vaste orizonturi, — tot în domeniul visului — la care lui Paciurea, din nefericire, îi este interzis să aspire. Cei cîțiva ani petrecuți în Paris, poate și acolo retras și singuratic, cum va fi apoi la București, nu pot îndrepta lipsurile sculptorului, rezultate dintr-o origine modestă și o cultură extrem de fragmentară, în afară bineînțeles de cea strict profesională pe care o posedă pe deplin.

S-a născut în 1875, într-o familie de oameni săraci. Primele studii speciale le face la Școala de arte și meserii din București, ca mare parte dintre sculptorii noștri. Rezultă de aici că intențiile sale nu erau la început să devină un artist, ci un meseriaș cu un oarecare lustru de artist. El era, adică, nu destul de conștient de talentul cu care fusese dotat și nici prea ambițios. În aceste condiții, ca și ceilalți care se găsiseră în aceeași situație, s-ar fi putut pierde, dacă cineva cu autoritate nu s-ar fi ocupat de acești elevi mai răsăriți, nu le-ar fi deschis ochii și condus primii pași, pentru a-i face să părăsească o școală cu învățatură practică, pentru alta în care se educău sculptorii. În cazul lui Paciurea ajutorul i-a venit de la Hegel, care din 1891 era profesor la Școala de meserii ale cărei cursuri erau frecventate de tînărul artist. Grație acestui om luminat și generos, Paciurea poate să se formeze, să cîștige acea îndemnare practică, acel dar de tratare al materialului, care se vor perfecționa în contact cu Parisul, dar care erau dobîndite într-o mare măsură, chiar înainte de a părăsi țara. Tot Hegel îi procură, prin stăruința lui, bursa pentru străinătate. Aceasta trebuie să se fi întîmplat prin 1895, 1896. Prin urmare, către 1900, la vîrsta de douăzeci și cinci de ani sau ceva după această dată, Paciurea știa tot ce se putea învăța de un om cu temperamentul său, gelos de independență și greu adaptabil.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Cei care s-au ocupat cu viața lui Paciurea ne dau asupra lui foarte puține date precise. De aceea pînă azi ne e greu să știm cînd termină el școala din București, cînd obține bursa pentru Franța, cînd pleacă la Paris și cînd se întoarce în țară. Asupra tuturor acestor date nu se pot face decît supoziții, arhiva Școlii de artă fiind aproape toată distrusă. (N.a.)

Dar șederea timp de patru ani în capitala Franței, într-o vreme când gloria lui Rodin întuneca pe cea a tuturor sculptorilor contemporani, nu este fără efect asupra evoluției lui Paciurea. Doi sînt mai ales artiștii ale căror ecouri, e drept inegale, se simt la început în opera sa. Al lui Rodin, cu prestigiul său imens, deși poate mai puțin vizibil ca la Brâncuși, care se găsea la Paris cam în aceeași vreme, al unui artist italian, mult mai neînsemnat ca Rodin, dar care a avut o epocă de mare răsunet și a trecut multă vreme ca cel mai „impresionist”, deci într-un fel ca și cel mai „modern” dintre sculptori; el trăia și lucra în mijlocul Parisului și era adesea citat cu elogii, poate mai mari decît merita, de criticii vremii: Medardo Rosso. Capul de copil semnat de Paciurea, una din primele sale lucrări azi la muzeul Simu<sup>1</sup>, așa de delicat estompat, așa de voluntar nesigur în conturul lui și așa de gingaș, nu s-ar putea explica, cred, fără o cunoaștere din partea compatriotului nostru a operelor artistului italian, lăudate și medaliat în expozițiile Parisului. Același lucru s-ar putea spune și despre busturile de copii ale lui Brâncuși însuși, care și el a putut primi unele sugestii de la sculptorul italian, în prima sa perioadă de contact cu lumea artistică din capitala Franței.

Aș fi tentat să cred că nici opera lui Brâncuși n-a rămas fără influență asupra lui Paciurea, deși cei care l-au cunoscut mai intim pe acesta ne spun că niciodată n-a fost preocupat de ceea ce celălalt român lucra și gîndea, în mijlocul centrului prodigios în care se stabilise. Totuși, cum s-ar putea atunci explica, între producțiile ultime ale lui Paciurea, acele ghemuri și noduri informe de membre umane, pe care pasiunea sau un sentiment paroxistic de durere le-a încurcat în așa fel, încît formele lor antonimice au devenit de nerecunoscut — deși pasiunea este tocmai ceea ce este mai străin la Brâncuși, „Cugetării”, încruntat și sever simbol, așa de aproape de unele lucrări ale lui Brâncuși.

Evident, aceste delicate și misterioase chestiuni de influență, schițate aici, sînt simple supoziții, pînă cînd

<sup>1</sup> Actualmente în Muzeul de artă al Republicii Socialiste România. (N.a.)

o analiză amănunțită a datelor ne va arăta în mod precis care era situația reciprocă a celor doi sculptori, deși, cu mijloacele de reproducere ce există azi și cu înmulțirea prin expoziții a posibilităților de cunoaștere, nu e nevoie de un contact direct, amical, pentru ca să se ajungă la o anumită înrîurire a unui artist asupra altuia. Totuși, o stabilire bine definită a anilor la care o operă a văzut lumina este necesară, căci altfel riscăm să explicăm un fenomen în mod invers de cum el s-a întîmplat în realitate. Să nu uităm însă că totul e nuanțat în astfel de probleme, căci rareori „cazul” estetic se prezintă cu o evidență așa de incontestabilă, încît în fața ei orice altă presupunere să trebuiască să dispară.

Prima operă cu adevărat semnificativă, cu care Paciurea se prezintă publicului de la noi, este „Gigantul”<sup>1</sup> la care artistul lucrează multă vreme înainte de a o expune în 1906. Ea s-ar putea reclama de la Rodin, pe care compatriotul nostru îl admira profund, adică de la sentimentul și forma unora din statuile acestuia, „Gînditorul” de pildă, ori „Adam”. Direct însă, sau poate la sugestia operei lui Rodin, ea ne duce mai sus și mai departe, adică la Michelangelo. Și de ce această apropiere ne-ar mira? N-am spus oare cît de mare era înrudirea de fire, de temperament și, grosso modo, de concepție a vieții între genialul florentin și Paciurea? Ei simt la fel forma și nu concep, de altminteri ca și Rodin, că ea ar produce maximum de efect decît încălzită de la interior de sentimente paroxistice, care încordează mușchii, încleștează membrele, dînd mișcare de torsiune întregului, rupînd în mai multe secțiuni axa sub care apare un trup, îndoindu-l, uneori frîngîndu-l. Dar, după cum știm, în artă nu e destul să dorești pentru a ajunge la o realizare semnificativă. Și aici infernul este pavat cu bune intenții. Valoarea lui Paciurea constă în faptul că, dintr-odată, fără nimic anterior de mare importanță, care să ne facă să bănuim măcar forța puterilor sale, el ne dă nu una din operele capitale ale sculpturii românești, ci poate opera capitală. Nimic, înainte de el, și nimic după el nu se poate compara ca plinătate a

<sup>1</sup> Sculptura se află în prezent la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România (N.a.)

formelor, ca impresie de monumentalitate și grandoare, ca echilibru între intenție și execuție, cu această lucrare de mare stil, din nefericire fără urmare în plastica noastră.

Cum ajunge Paciurea, abia venit din străinătate, sărac și obscur, să capete o comandă atât de importantă? În opera desenată a artistului, există nenumărate studii de corpuri de atleți, întregi sau fragmentare, de o calitate a execuției excepțională, pornind de la aceeași viziune plină de grandoare. Ele constituiau, pentru un ochi experimentat, obișnuit să descifreze asemenea elemente grafice, o probă despre felul însușirilor tinărului sculptor, despre sentimentul eroic al formei ce afecționa, despre stilul ce ar putea el urma spre a da ființă operei ce se cerea așezată la intrarea grotei din parc. Este sigur că nu i-a lipsit nici sprijinul lui Hegel, artist ascultat în lumea celor ce hotărau comenzi, și cu mare prestigiu. Faptul îmbucurător, și date fiind moravurile noastre, puțin surprinzător, este că de data aceasta alegerea se oprește asupra sculptorului cu adevărat cel mai potrivit. Opera convenea exact temperamentului și sensibilității sale și el ne-a putut da astfel în plină tinerețe, floarea supremă a talentului său.

Succesul acesta nu puțin a contribuit ca, în 1909, Paciurea să fie numit profesor la catedra de sculptură de la Școala de arte frumoase din București, după un concurs care s-a prelungit, cum se prelungesc uneori la noi asemenea probe timp de doi ani. Celălalt concurent, dacă este să ne bazăm pe cele afirmate de un biograf al sculptorului, era Fritz Storck. Acesta se găsea, încă din 1906, printre profesorii școlii, la o altă catedră, cea de desen și de modelaj. Pe bună dreptate, comisia s-a găsit într-o mare încurcătură. Unul dintre candidați îi era cunoscut, dăduse dovezi despre însușirile sale didactice, se arătase un element util școlii, cum am văzut. Celălalt, tânăr, focos, poate cu însușiri și mai înalte, și mai originale ca artist, cu ceva care în ochii unora putea trece drept o expresie a geniului, avea pentru el impresia produsă de „Gigantul” unanim admirat, și sprijinul profesorului pensionat, al lui Hegel. Paciurea a câștigat concursul și admirabilele sale calități de practician, darul înnăscut, incontestabil, de sculptor a putut servi

de exemplu elevilor, i-a animat, i-a întărit, poate, în momentele lor de îndoială. Ca profesor însă, din punctul de vedere strict didactic, dată fiind activitatea ulterioară a unuia și a altuia dintre cei doi concurenți, felul de viață al lui Paciurea, caracterul său, ideile sale despre rolul și acțiunea unui șef de atelier, mă îndoiesc că el reprezenta exact ce trebuia unei școli fără o lungă tradiție, în care a lipsit adesea spiritul de ordine și disciplină, în care profesorii au făcut numai ce le dicta conștiința, nu totdeauna exigentă, și dacă, în acest caz, Storck n-ar fi fost mai potrivit.

De altfel, este ușor și inutil să acuz pe un artist că n-are cutare sau cutare dispoziție, când el are evident altele. Și tendința de a opune lui Paciurea pe Fritz Storck este și nedreaptă și lipsită de temei. Storck n-a lăsat nici o operă monumentală strălucită zic unii, pe când primul a produs „Gigantul”, infinit superior, incontestabil, celuilalt „Gigant”, lucrare a celui de-al doilea. Dar nici Paciurea, după această statuie n-a mai realizat nimic de asemenea proporții, în afară de câteva proiecte: unul pentru un monument al Unirii, a cărui parte superioară este plină de acea ardoare ce ne apare ca trăsătură caracteristică a talentului său, dar al cărui soclu n-are nimic prin care să ne impresioneze, fiind o friză de figuri ce se țin de mână, neînsemnată și nesculpturală; celălalt, pentru a glorifica pe Eminescu, imaginează ceva turmentat, puțin clar, de un dramatism ieftin, făcând un efect deplorabil, cam prea teatral, amintind de unele sculpturi ale decadentei alexandrine sau de faimoasele reliefuri, celebre prin lipsa de măsură și de gust a autorilor lor, de la monumentul lui Victor Emanuel, de pe Capitol, la Roma. Un detaliu sau altul ne uimește, desigur, luat în parte. Iei și colo străbate un suflu eroic, cu reminiscențe de la Rodin. Ansamblul însă este un lucru ratat, confuz, lipsit tocmai de monumentalitate, în care și ce e bun dispăre, înecat în clocotul intutil al valurilor de mușchi în mișcare. Putem oare acuza pe Storck, care a fost un modelator de o precizie și de o vigoare exemplară uneori, alteori rămânând tot așa de precis, suav și de o senzualitate delicată, că n-a lăsat mari monumente? Rodin însuși, genialul Rodin, a lucrat toată viața la

„Poarta Infernului“, din care ne-au rămas câteva fragmente ce, luate izolat, se pot măsura cu cele mai renumite sculpturi din lume, dar care, ca tot, este nereușit, de un romantism bolnav, încărcat peste măsură de fel de fel de figuri parazitare, ca un frontispiciu romantic de Celestin Nanteuil, și, desigur, nedemn de reputația unui asemenea artist. În același timp, Albert Bartholomé, un spirit mai echilibrat și mai stăpîn pe sine, calm, cu o cultură, și generală și profesională, poate mai variată, care nu se sfiise să-l studieze pe Canova, atunci cînd clasicismul era batjocorit, și care simțise tot efectul ce se putea obține cu acele procesiuni funerare ce se îndreptau, la monumentul Arhiducesei din Viena, spre intrarea piramidei unde era așezat coșciugul, dar care nici pe departe nu poseda geniul dramatic și plastic al lui Rodin, imaginează și reușește dintr-odată „Monumentul morților“ de la cimitirul Père Lachaise, ce-i asigură nemurirea. Iar Despiau, nu numai un mare portretist azi, dar sculptor demn, pentru acest gen de opere, de a fi comparat cu cele mai ilustre personalități din toată istoria portretului, îndată ce încearcă altceva, un simplu nud în picioare, de pildă, rămîne cu totul inferior sieși. De aceea nu mi se pare drept să punem astfel problema, căci fiecare dintre acești doi sculptori, Paciurea și Storck, și-a servit cu demnitate și cu talent țara. Geloziiile personale n-au ce căuta, cînd avem să judecăm doi însemnați sculptori, fiecare excelent în domeniul său, mai ales cînd ei nu mai sînt printre cei vii.

Se pare că bucată care i-a asigurat lui Paciurea succesul la concursul pentru obținerea catedrei de sculptură de la Școala de arte frumoase a fost portretul fratelui său, expus în 1908 la Tinerimea Artistică, azi la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România.

Paciurea, portretist de cel mai elocvent talent, a făcut busturi mai atrăgătoare, a pus în ele o dulceață, un sentiment adînc de simpatie omenească și de înțelegere, cum ar fi cel al lui Luchian, sau ceva enigmatic, o atmosferă de vis, pe care poate n-o avea modelul, ca în cel al „Soției lui Bogdan-Pitești“. Altă dată, ca în capul lui Obedenaru, el evită orice contur prea precis, păstrînd totuși arhitectura cutiei craniene și a feței, pe

care o îmbracă, ca într-o stofă prea largă, cu pielea moale, zbîrcită, îmbibată parcă pe dedesubt cu lichid, mască mobilă, în care n-a rămas solid plantat decît nasul, și care prin transformări succesive ușor ar deveni un cap de satir.

Niciodată însă el n-a modelat mai sigur, n-a desenat mai precis detaliile din configurația unei fețe și n-a avut un ochi mai pătrunzător pentru raportul dintre diversele amănunte între ele și cu întregul, ca în bustul fratelui său.

O altă serie de portrete, în care se resimte arta de practician a lui Paciurea, este cea în care, mai mult după documente decît după natură, el este chemat să realizeze imaginile cîtorva oameni de știință sau însemnați politicieni ai țării: Haret, Petre Poni, tatăl pictorului Stoescu și alții. Din cînd în cînd, el invită să-i pozeze pe unii prieteni, ca un omagiu adus amicitiei, sau pentru că figura lor avea în ea ceva interesant, potrivit să fie prins în piatră sau, mai adesea, în bronz. El devine astfel unul din sculptorii noștri cei mai cu vază, căruia direcția Teatrului Național i se adresează, tot pentru niște portrete, de mărime supranaturală, de dramaturgi vechi și moderni pentru foaierea aceluia teatru. Nu sînt, nici pe departe, ceea ce artistul a executat mai cu atenție, cu excepția lui „Ibsen“. Poate că nici acesta nu e destul de studiat. El este însă decorativ, atrăgîndu-ne privirea prin acel contrast dintre fața liniștită, aproape dominatoare, ieșind ca o insulă din marea agitată a părului de pe cap și din jurul feței. În câteva trăsături energice el a izbutit să sugereze autoritatea morală de care se bucura cunoscutul dramaturg asupra tuturor celor din jurul său. Și, trecînd de la autorii de piese la interpreții lor cei mai renumiți, tot în acest stil supranatural, dar expeditiv, îi vom avea pe „Nottara“ și pe „Brezeanu“. „Beethoven“ aparține aceleiași categorii.

Totuși, deși deosebite prin calitate, stilul în toate aceste opere este unitar, cu excepția poate a capului de copil de la Muzeul de Artă al Republicii, a portretului lui „Obedenaru“ și a „Capului de satir“. I se comandă însă artistului un monument funerar pentru cavoul familiei

Stolojan, la Bellu. Aceasta se întâmplă cam în primii ani după întoarcerea sa în țară, aproximativ în aceeași vreme când el era preocupat ori chiar executa „Gigantul”. Este epoca în care mulți dintre artiștii noștri sînt preocupați de tradiția națională, de nevoia de a lega prezentul de trecut, și în arhitectură, unde teoriile lui Mincu găsiseră atîția ascultători, și în alte ramuri ale artei. Paciurea imaginează și el o transpunere a frescei din bisericile secolelor anterioare în sculptură și se oprește la tema „Adormirii Maicii Domnului”. Este vorba de una din scenele cele mai dramatice și mai pline de mișcare și de emoție din biserica noastră, scenă populată de o mulțime de personaje, deci cu atît mai greu de redat cu mijloacele de care dispune sculptura. În realitate, el consideră că este suficient să se oprească la personajul principal. Reprezintă deci numai Fecioara, întinsă pe un pat; este liniștită, smerită, cu mîinile încrucișate pe piept, cu capul puțin întors spre privitor, dar cu trupul văzut din profil, dispărînd, aproape inexistent ca volum, sub veștmîntul amplu și greu<sup>1</sup>.

Am spus că nu cunoaștem data exactă a acestei încercări interesante de fuziune, nu numai a două stiluri, ci a două arte. Ea ar putea fi terminată cam în același timp în care și Fritz Storck era preocupat de o problemă identică, de executarea celor patru evangheliști, destinați tot unui monument funerar. Din punctul de vedere decorativ, și nu plastic, Paciurea dă o soluție mai personală, sacrificînd tocmai însușirile prin care opera sa de sculptor ar fi trebuit să se impună. Dar această transpunere directă a unei teme văzută pictural nu putea avea nici un viitor. Storck, mai practic, își dă seama că sculptura se cuvine să rămînă în limitele pe care i le impune însăși natura ei, nu trebuie să facă sacrificii. De aceea „Evangheliștii” săi constituie ceva cu mult mai sculptural decît „Adormirea Maicii Domnului”.

Dar, ce este mai ciudat, cînd se amintește numele lui Paciurea nu la aceste opere remarcabile, în care marele său talent și excepționala sa îndemînare de practician sînt imposibil de negat, ne duce gîndul. Amintirea lui

<sup>1</sup> Actualmente se află la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România. (N.a)

Paciurea este legată de seria numeroasă și variată a „Sfinșilor” și a „Himerelor”. Personificările vechilor religii orientale au găsit în sufletul acestui—chinuit de gînduri—sculptor român un teren propriu ca să se înmulțească, căpătînd formele cele mai neașteptate și mai stranii, înghesuindu-se ca niște larve în imaginația lui, alungîndu-se una pe alta, pînă ce, de la niște făpturi încă plastice devin niște arătări cu trupuri de șerpi și de șopîrle, păstrînd din forma lor umană numai capul, uneori sîinii, și atît. Așa se ajunge de la „Cugetare” și de la „Sfinș”, făcut să îngrozească pe cel ce i se găsește în față și care așteaptă tremurînd întrebările pe care i le va pune această ființă crudă și atotștiutoare, prin „Zeul Războiului”, la „Himerele” cu trupuri de bufniță, de șarpe ori de mormoloc, avînd picioare de om ori de leopard, la „Himera Văzduhului”.

Evul mediu inventase tot felul de monștri și-i utilizase ca elemente decorative, însă necesare artiecturii. Jgheburile acoperișului catedralelor aveau adesea forma unor balauri îngrozitori, prin a căror gură se scurgea în torente apa, într-un climat nordic, deci cu multă ploaie, de pe întinsul acoperiș al unei biserici ce ocupa mii de metri pătrați. Ideea „Himerelor” i-a putut veni lui Paciurea și pe această cale. Mai probabil însă că ea este un produs propriu, un efect al visurilor sale stranii de solitar. Din amintirea celor cîteva date din mitologie, din cea a monumentelor văzute în timpul șederii în apus, combinate cu reflexiile sale tragice asupra rolului femeii și destinului omului, a ieșit din fantezia acestui sculptor turmentat și trist turma himerelor, ale căror forme devin din ce în ce mai puțin sculpturale. Și paradoxul individualității sale este că el, făcut ca și Brîncuși să fie un creator de volume bine echilibrate și expresive și de trupuri atletice, se mulțumește să modeleze niște viermi cu picioare de fiară și cu capete de femeie.

Cînd își mai aduce aminte că rolul său este să lase după sine tipuri umane, poate, cum am presupus, și sub influența lui Brîncuși, el modelează mici figuri, pe care le toarnă în bronz, de personaje vag umane ce frîng, sub impresia unei dureri supraumane, trupul lor de om-șarpe, ori altele, pe care comentatorii le botează după plac:



cînd „Himere“, cînd simplu „Statuete“, dintre care una este în posesia mea. Trebuie să adaug totuși, fiindcă vorbesc de posibilitatea influenței lui Brîncuși, că pe cînd ilustrul sculptor oltean este o natură optimistă, stăpîină pe sine, sigură, dominînd subiect și materie, fire sănătoasă de țaran conștient de ce vrea și de mijloacele prin care să-și ajungă scopul, Paciurea este totdeauna dominat de o putere sau de un sentiment lăuntric, aproape maladiu, poate și din pricina felului de viață ultim ce ducea și a exceselor de alcool, fel de viață pe care voința sa slabă nu-l mai poate nici domina, nici măcar atenua. De aici natura suprem lirică a artei sale care, în afară de desen, practicat pînă în ultimii ani ai vieții, apare din ce în ce mai rar în public.

În 1927 i se acordase premiul național de sculptură. Moare cinci ani mai tîrziu, în 1932, la vîrsta de 57 de ani.

Mare parte din opera sa, cum am spus, ca și cele mai multe desene, erau atunci expuse la Muzeul Toma Stelian.

#### GHEORCHE ANGHEL

Sculptorul Anghel a trecut de 50 de ani<sup>1</sup>. E natural ca, la această vîrstă, să-și arunce ochii îndărătul său și să se întrebe care e rezultatul activității sale de pînă acum, cu ce a contribuit el la mișcarea artistică din vremea noastră ? La această legitimă întrebare răspunde expoziția de astăzi și răspund cei care îi cunosc opera și o admiră.

S-a născut în 1904, la Turnu-Severin. E oltean, aparține acelei provincii românești care, în mod colectiv, s-a semnalat prin creațiile de artă populară cu care mai mult și mai pe drept se mîndrește țara noastră. Și nu cred să fie o simplă întîmplare că tot din această parte a țării, dintre cei care de sute de ani au fost obișnuiți să-și făurească fiecare obiect uzual, nu numai de o formă armonioasă, dar și plăcut ochiului prin culoarea sau ornamentele ce-l decorau, s-au ridicat artiști ca Aman în pictură, ca Brîncuși și ca Anghel în sculptură.

Conștient de dispozițiile sale, de vocația sa veritabilă, el se înscrie la Școala de arte frumoase din București, unde îl are profesor pe Dimitrie Paciurea. Acest mare

<sup>1</sup> Cuvînt înainte la catalogul expoziției Gheorghe Anghel 1956, Sfatul popular al Capitalei - Secțiunea Culturală

sculptor al nostru a putut să nu fie un pedagog ideal. El a știut însă, prin opera sa, să inspire celor cu care a venit în contact respectul pentru arta pe care o practica și admirație pentru însușirile sale de sculptor, elemente educative poate mai efective în determinarea direcției unei cariere de tînăr decît lecțiile cu privire la modelaj. Nu s-ar putea spune că romantismul, uneori excesiv și exacerbat al profesorului, s-a transmis elevului. Totuși, ceva din preciziunea, din ascuțișul observației și din frumusețile desenului unui cap modelat de Paciurea constatăm și în arta lui Anghel.

După București, Anghel, doritor de o învățătură mai înaltă, intră la Școala de arte frumoase din Paris, unde principalul său profesor a fost Antoine Injalbert. Atunci cînd ia contact cu acest maestru, el era destul de format și de stăpîn pe gîndurile sale ca să nu fie influențat de arta și de teoriile acestui profesor bun, dar în complexul vieții artistice din vremea sa, mai degrabă o stea de a doua mărime. Parisul însă, unui om atît de doritor să creeze și atît de dotat cum era Anghel, îi oferea și alte posibilități de cultivare generală și profesională: muzele sale, adică Luvrul și Luxemburgul, primul cu cei mai vechi sculptori, cel de al doilea cu floarea producției contemporanilor, și expozițiile anuale. Aici, mai ales, se găseau sculptorii cu care fiecare artist doritor să progreseze dorea să se măsoare. Rodin murise de mult. Amintirea sa umplea însă cu ecoul ei sonor atelierele, și ale celor mai în vîrstă, și ale celor mai tineri. Bourdelle, nici el nu apărea prea des în Saloane, cu puțin înainte de anul morții sale, în 1929. Locul acestor doi mari corifei fusese ocupat de alții mai tineri, care la rîndul lor preocupau opinia publică: Maillol și Despiau. Despre ei, toți amatorii vorbeau cu deosebită admirație. Mai ales în ce-l privește pe Anghel, Despiau merită să ne rețină atenția, căci între ei doi se poate vorbi de oarecare afinitate. Nu e vorba de asemănări provenite din sugestii exercitate de francez asupra românului, ci de ceva mult mai subtil, mai adînc și mai complex, de dispoziții sufletești și de o sensibilitate care face din ei doi membri ai aceleiași familii spirituale. Dacă ar fi să re-

zum ceea ce gîndesc despre Anghel într-o frază, aș putea spune că nimeni la noi n-a dus mai departe, n-a analizat mai cu îndeminare și cu o mai ascuțită pătrundere ceea ce ascunde o fizionomie de femeie, ca Anghel. Așa a făcut și Despiau, la francezi. Și pentru că sensibilitatea acestor doi artiști are elemente comune, rezultatele la care ajung în fața unui model care-i interesează sînt asemănătoare. Cu o mică deosebire totuși la Anghel, la care vibrația este mai puternică, mai prelungită, sentimentul în fața modelului se complică cu un element de evidentă sensualitate, care apare mai puțin la Despiau, sau care nu se simte tot așa de lămurit.

Încă din timpul șederii sale la Paris, Anghel ajunge să se impună celor care se interesau de sculptură; și așa grupează în jurul său cîțiva sculptori mai tineri, care caută să profite de talentul și de experiența sa de pînă atunci. După cîțiva ani el se întoarce în țară, unde se prezintă opiniei publice în mai multe expoziții personale, foarte remarcate, și la saloanele oficiale.

Expoziția care se inaugurează astăzi nu cuprinde nici pe departe majoritatea lucrărilor lui Anghel. Într-o epocă în care vedem, spre surprinderea noastră, sculptori terminînd în cîteva luni un monument de mari proporții, acest artist exigent și conștiincios nu se declară mulțumit decît după lungi și numeroase ședințe, pentru fiecare cap, bust sau relief ce întreprinde. El este în același timp foarte sever cu el însuși și respectuos față de arta pe care o servește, cu o pasiune și o modestie demne de toată lauda.

Nu găsim în expoziția sa, de pildă, bustul maestrului Enescu. Ceea ce se expune este totuși o fericită selecție, în care apar calitățile principale ale artistului: pătrunderea psihologică a unui model, execuția nu numai îngrijită, ci rafinată, proprie să ne facă să ajungem pînă la cele mai ascunse cute ale sufletului, grație în poza unei statui, simțul pentru o compoziție interesantă, în grupele de două personaje, compoziții pe care le simțim echilibrate și capabile să fie mărite la mari proporții, să devină un monument impresionant.

Expoziția de acum, organizată de Sfatul popular al Capitalei, constituie recunoașterea talentului unui artist de seamă al vremii noastre, care se integrează desăvârșit în mișcarea artistică și face cinste țării care l-a născut. Nu ne îndoim că expoziția va avea cel mai fericit efect asupra activității viitoare a sculptorului și că Anghel, cu și mai multă râvnă ca pînă acum, ne va da operele pe care le așteptăm de la dînsul.

## ARTĂ MEDIEVALĂ ȘI ARTĂ POPULARĂ

### PROBLEME ROMÂNEȘTI DE ARTĂ ȚĂRĂNEASCĂ

Arta țărănească este una din formele cele mai miste-rioase ale manifestărilor omului în societate. Mai toate întrebările pe care ni le punem asupra originii ei, asupra condițiilor ce pot întări sau slăbi impulsurile ce-i dau naștere, asupra împrejurărilor în care acestea apar, se perfecționează și se transmit, atît tehnicile de care se servesc țărani, cît și motivele adoptate pentru decora-rea obiectelor uzuale, asupra valorii magice, sau simplu ornamentale a acestor motive, asupra, mai ales, a ches-tiunii așa de controversate a raportului dintre arta satelor și cea cultă, au rămas pînă astăzi fără un răspuns hotărîtor. Pricina trebuie căutată nu numai în faptul că mai fiecare cercetător dă acestor fenomene explicația singură care-i este mai familiară, ignorîndu-le pe cele-lalte, sau neținînd seama de ele, dar și pentru că, pe de o parte, atunci cînd e vorba de arta populară, lucrăm cu noțiuni nu deplin lămurite, a căror sferă este destul de elastică, iar pe de alta, obiectele ce ni s-au păstrat, cele ce mai pot fi studiate, sînt relativ foarte recente. Nu trebuie încă să pierdem din vedere împrejurarea că

un examen al acestor obiecte, în timp și în spațiu, nu s-a întreprins decât de puțină vreme și în mod cu totul sporadic.

Lumină nu se va face decât cu încetul și după anchete din cele mai migăloase. Ce se poate afirma de pe acum este că problemele, toate, sînt complexe, încîlcite și adesea susceptibile de mai multe interpretări, încît rare sînt acele care să admită o singură soluție. Cei ce își imaginează altfel situația riscă să întunece uneori aspectele cele mai interesante ale fenomenelor, să reducă în mod arbitrar cîmpul în care ele se pot urmări. De aceea, în această delicată materie, atitudinile extreme sînt deopotrivă de nesatisfăcătoare și chiar primejdioase.

N-am intenția, în comunicarea de față<sup>1</sup> să reiau de-a capul analiza nici uneia din problemele mai sus enumerate, deși ele îmi par esențiale pentru priceperea artei noastre țărănești. Aș vrea să mă opresc însă la două chestiuni mai speciale, privind în primul rînd producția unor regiuni destul de bine limitate, dar, la rigoare, cu aplicațiuni mai vaste și mai îndepărtate:

1. Care este locul pe care-l ocupă broderia sau alesătura pe cămașa țaranului sau pe iia țărăncii și dacă această dispoziție a ornamentelor ne este proprie dintru început, sau apare și la alte neamuri.

2. Cum se explică originea a două din cele mai curioase repertorii de motive și a tehnicilor prin care ele se execută, unele în ceapse sau căițe, adică în găteala de cap a femeilor din Banat și din regiunile ardelenene învecinate, altele în cusăturile pe muchia cutelor, care apar curent în Hațeg și chiar în preajma Sibiului, cusături adoptate spre a permite trecerea de la o fișie largă de stofă, cum ar fi o mîneacă sau un piept de cămașe, la una îngustă, cum ar fi o bentiță de mîneacă, la un guler, la un volan din jurul gîtului sau de la extremitatea de jos a mînecii.

Dacă prima parte a comunicării este menită să ne arate legătura ce a putut exista, în trecut, între regiuni destul de depărtate între ele, cea de a doua va arunca, sper, o oarecare lumină asupra chestiunii, de o importanță capitală pentru cine studiază originea artei poporu-

<sup>1</sup> Comunicare. Analele Academiei Române. Memoriile secțiunii Literare, Seria III, Tom. IX (1938-1940), București, 1941.

lui, a raportului dintre producția anonimă și colectivă, ieșită din colaborarea tuturor celor ce locuiesc în mediul sătesc, și arta mare, adică cea ieșită din mîinile unor artiști cultivați, care se cunosc pe nume, sau cea provenită dintr-o modă trecătoare, urmată într-o anumită epocă de tîrgoveți, modă care a dispărut la aceștia, dar care s-a menținut încă multă vreme la sate, chiar departe de locul unde ea luase naștere<sup>1</sup>.

\*

Cămașa țaranului și mai ales iia țărăncii este partea principală a costumului lor de toată ziua. La bărbat, ea este, natural, de o formă mai simplă și numai în mod excepțional împodobită cu broderii sau alesături. În orice caz, chiar și atunci, cusătura e mult mai discretă, mai redusă decât pe iia nevestei. În costumul acesteia iia ține însă loc de fustă și de bluză, îndeosebi vara. O fotă, dintr-o bucată sau din două părți separate — în acest caz de forma unor șorțuri în față și în spate, și purtînd numele de opreag sau de vilnic —, o maramă sau o „cîrpă“ pe cap, un brîu sau niște bete, care strîng mijlocul, iată în rezumat portul zilelor de lucru. Variația în culori, în puncte și în motive de la o regiune la alta — ceea ce ne îngăduie să determinăm cu destulă precizie proveniența unei cămăși brodate — rîurii, mai ales în trecut, cînd lumea era mai păstrătoare, de tradiții așezați mereu în același loc: pe piept, adică de-a lungul bustului, unde ocupă o suprafață întinsă și unde apar motive de un desen riguros și bătător la ochi; în jurul gîtului, pe guler, și de-a lungul gurii cămășii; pe umeri (în grupe transversale), însoțite la partea de sus a mînecii de o bandă de culoare deschisă și de un desen mai strîns în tonul chiar al iei (încrețul); de-a lungul mînechilor, uneori mai largi în spre extremitatea lor inferioară, alte ori mai strîns printr-o bentiță; jos, la poalele cămășii, adică deasupra glez-

<sup>1</sup> Aceste chestiuni la noi au fost discutate de prof. Iorga în: „L'Art populaire en Roumanie“, Gamber, Paris, 1923; de mine în „Peasant Art in Roumania“, London, 1929 și în „L'Art du peuple roumain“ Bucurest, 1937; de Al. Dima într-o teză, de doctorat, încă republicată, susținută la Facultatea de litere a Universității din București, în 1938: „Conceptul de artă populară în lumina cercetării contemporane“. În Apus, cele mai multe lucrări în atingere — e drept ceva cam îndepărtate — cu acest subiect au fost publicate în Germania. (N.a)

nei, ridicându-se puțin, printr-un motiv apropiat, la dreapta și la stînga pe cusătură, așa încît partea înflorită să se întrezărească în mers, printre cele două vîlnice.

De unde vine oare obiceiul de a împodobi rufa, de a coase pe ea toate acele ornamente, așa de ingenios îmbinate, așa de potrivite fiecare pentru locul ce ocupă? De ce, mai ales, s-au ales acele părți spre a fi brodate și nu altele?

Este evident că ne găsim astăzi în fața unei vechi tradiții de sute, poate chiar de mii de ani, care n-a variat decît foarte puțin în decursul timpului. Profesorul Iorga o crede tracă. Puținele documente ce ne-au rămas de la acești depărtați strămoși ai noștri îi permit, în „L'Art populaire en Roumanie”<sup>1</sup>, să conchidă că ei sînt la originea multor forme ale artei țaranului nostru, în deosebi a broderiilor de caracter geometric sau naturalist puternic stilizat. Azi aria ocupată în Europa de locuitorii care n-au părăsit cu totul cămașa cusută cu flori este mult mai redusă. Este sigur însă că în trecut ea era mai întinsă. Un desen de Jean Etienne Liotard (1702—1789), artist din Elveția franceză (Geneva), care a șezut o bucată de vreme și în țara noastră, la Curtea Domnului Moldovei Constantin Mavrocordat, înfățișa în expoziția portretului francez, de curînd închisă, la Muzeul Toma Stelian, o țărăncă din Elveția<sup>2</sup>. Această țărăncă era îmbrăcată cu o cămașă cu rîuri, la umeri și la gît, al căror model, dispoziție, punct chiar — atît cît se putea distinge — erau identice cu cele de pe iile oltenecelor.

Dacă ne întoarcem privirea mai departe, în timp, și ne oprim la evul mediu, imediat după răspîndirea creștinismului, în acea perioadă în care relațiile dintre Orient și Occident pe de o parte, dintre Orientul apropiat, balcanic, și regiunile învecinate, asiatice sau african-egiptene pe de alta, erau așa de strînse; în care, pe

<sup>1</sup> Cf. N. Iorga, op. cit. și în introducere p. XII. Cf. de asemenea Vasul din Kerai (Rusia), pe care sînt reprezentate cîteva scene din viața scitilor. Sînt probabil cele mai vechi imagini autentice ale costumelor hărbătești din părțile noastre. Locul broderiei, după cum se vede, nu e altul decît cel ce se întilnește pînă azi în cele mai multe din satele noastre (cf. N.A. Constantinescu: „Albumul istoriei românilor”, pl. I, București 1927) (N.a.)

<sup>2</sup> Desenul purta numărul 66 în catalogul expoziției. El aparține Luvrului. (N.a.)

multe țărîmuri asistăm, de la neam la neam, la influențe și împrumuturi, care ni s-ar părea imposibile pentru acele vremuri de comunicații dificile, dacă documentele nu ne-ar confirma aceasta în chip neîndoios, vom fi uimiți să constatăm cît de departe de regiunile Europei, unde s-a mai păstrat astăzi costumul țărănesc, se întindea atunci acest obicei de a broda în culori vii diversele părți ale veșmintelor, și în primul rînd cămașa.

Un asemenea port este numit astăzi „național”. Epitetul este desigur justificat prin aceea că fiecare popor a ajuns la costumul sau costumele lui actuale, modificînd după anume norme proprii, așa încît să corespundă gustului său, un model primitiv, care nu mai există azi, și pe care e greu să-l reconstituim. Pe vaste întinderi în Europa găsim încă, la neamuri deosebite, opregul, cojocul, marama, brîul, opinca, cămașa brodată, purtată pe deasupra pantalonului, deși forma lor, croiala, felul în care sînt îmbrăcate, nu sînt totdeauna aceleași. Această unitate apare uneori chiar în anume detalii semnificative, ceea ce este mai elocvent pentru a dovedi întinderea de odinioară a costumului țărănesc de astăzi. Astfel sper să arăt imediat că cel puțin în ce privește broderia pe muchia cutelor, care azi nu se mai află, pe cît știu, decît numai în cîteva regiuni ale Ardealului și în Spania, ea se întindea în veacul al XVI-lea pînă în cele mai îndepărtate regiuni ale Europei occidentale, în Spania, evident, apoi în Anglia, în Franța, în Elveția, în Italia și probabil aiurea. Iar în ce privește broderia pe cămăși, ea ne întîmpină, sub forme foarte asemănătoare cu cele de la noi, la coptii din Egipt, nu numai în ce privește punctul în care este executată și stilul care inspira pe cine a cusut-o, dar încă, ceea ce este mai important, locul chiar unde este așezată.

Să începem cu această ultimă chestiune. Întîmplarea a făcut — într-una din vizitele mele la Muzeul Cincuantenarului din Bruxelles — să descopăr într-o vitrină o cămașă coptă, aproape intactă, care oferea o surprinzătoare asemănare cu cele de la noi și care, în același timp, poate fi considerată ca tipică pentru o largă categorie de astfel de obiecte din regiunea africană unde

fusese găsită. Broderii copte, în stare fragmentară, există mai în fiecare muzeu mare, într-o destul de apreciabilă cantitate. Cămăși întregi, care să se poată studia în croiala lor, în proporțiile lor, în aspectul lor general, sînt însă cu mult mai rare. Iată de ce am considerat ca o adevărată fericire ocazia de comparații utile ce mi se oferea în chip așa de neașteptat, la muzeul din Bruxelles.

Săpături întreprinse în Egipt, în ultimele decenii, au dat la lumină, pentru epocile în care morții încetaseră de a fi mumificați, după moda pămîntului, sau arși, după cea romană, o mulțime de stofe, în care cadavrele erau învelite înainte de a fi înmormîntate. Mantii și veșminte, cămăși, fețe de pernă, fragmente de stofe vechi, unele chiar de pe vremea lui Alexandru cel Mare, cu care erau îmbrăcate cadavrele și umplute spațiile goale dintre trupul mortului și un fel de înveliș exterior de papură împletită, au năpădit muzeele. Aceste stofe, acoperite cu ornamente variate ca înfățișare și culoare, denotînd o tehnică admirabilă, ale cărei secrete multe au pierit o dată cu autorii lor, apar în epoca Ptolemeilor (sec. IV înainte de era noastră) și se mențin pînă prin sec. al XII-lea. Ele sînt cunoscute sub numele de țesături sau tapiserii copte, după numele sectei religioase creștine din ale cărei morminte au fost la început scoase la iveală.

Denumirea este destul de improprie și mult prea restrictivă. Ea se aplică la obiecte aparținînd unei întregi culturi și nu numai produselor unei secte anumite. Pe de alta parte, într-o epocă atît de plină de peripeții și de influențe, ca cea în care trăiește Egiptul în primul mileniu al erei noastre, diferențele de la o perioadă la alta sînt așa de numeroase și de categorice, încît, deși răspunzînd unei aceleiași tendințe, ornamentele aparțin unor stiluri variate, pe nedrept înglobate sub un singur epitet. Nu o mică cauză de diferență între diversele broderii este și faptul că, într-o țară de mari contraste sociale, găsim alături, în aceeași necropolă, stofe purtate de bogătași, de mari demnitari religioși și civili, și

tunici ori cămăși în care se îmbrăca poporul de rînd, sărac și nenorocit.

Cele mai interesante, din punctul nostru de vedere, sînt cele din urmă. Pe lîngă că au păstrat, în ce privește ornamentația, un caracter mai tradițional ca primele (mult mai supuse modelor), mai au pentru noi avantajul că sînt destinate unei populații trăind în condiții materiale nu prea deosebite de cele ale țăranilor noștri.

Aceste asemănări nu sînt întîmplătoare între tapiseriile copte și cele de la noi, mai ales în ce privește opregele și alesăturile. Ele sînt mai evidente încă, dacă luăm în considerație nu numai ce s-a publicat cu privire la Egipt, prin albume unde se alegeau modelele rare, mai elaborate, mai neobișnuite ca subiect, mai bogate ca înfățișare și ca material întrebuintat, dar și fragmentele banale, cele obișnuit numite „cu decor de artă indigenă“.

Aceste modele indigene au persistat în popor, chiar după ce moda impusese claselor aristocratice, rînd pe rînd, decorul clasic roman, cu ghirlande de flori și cu genii, decorul bizantin sau ornamentele sasanide. Ele s-au transmis din generație în generație, pînă la dominația arabilor. În timpul cuceririi acestora, temele din vechiul fond autohton egiptean s-au răspîndit pe întregul teritoriu supus dominației musulmane, au trecut mai departe în Africa, s-au întins pînă în Maroc, după cum se vede din anume exemple de mantale din această regiune, azi în Muzeul de țesături din Lyon, prezentînd și acestea asemănări neașteptate cu anume broderii de la noi.

Prin muzee se întîlnesc rareori obiecte de acest fel complete. Vremea, care a cruțat partea ornamentală mai rezistentă, a măcinat stofa nelucrată. Alteori — mai adesea — nu s-a oprit de către posesorul de azi din ceea ce ajunsese pînă la noi decît ce era acoperit cu broderie, restul considerîndu-se fără valoare. În Muzeul Cincuantenarului se păstrează însă o cămașă întregă, ceea ce-i ridică valoarea din punctul nostru de vedere. Provine din colecția dăruită muzeului de

d-na Isabella Errera și figurează în catalog sub numărul 338 cu următoarea descriere:

„Tunică de in, decorată cu motive albastre, roșii și negre. Lucrare egipto-bizantino-arabă (secolul VII sau VIII)<sup>1</sup>.

Înălțimea 0,93, lărgimea 1,12.

Provine din săpăturile din Egipt<sup>2</sup>.

Puțin lucru deosebește această cămașă de cele de la noi. Croiala e aproape identică, afară de forma mânecii, mai strîmtă ca la țiile noastre, deși în anume regiuni, în Moldova, în vremea mai veche s-a putut întîlni o mânecă mai scurtă și destul de strîmtă, aproximativ de forma celei din muzeul belgian. Broderia — și acest lucru mi se pare esențial — e dispusă în același loc ca la noi: la guler și în jurul gurii cămășii, de-a lungul mânecii, la bențița de jos, sus, pe umăr, de-a curmezisul. Chiar și cei doi cocoși stilizați și medalionul cu motivul ca un pandantiv, care termină broderia, în față, se întîlnesc adesea, primii prin Bucovina, cel din urmă pe cămășile bătrîne, bărbătești, din Ardeal. În Ardeal și în regiunea Banatului, la ceapsele de zi de lucru sau la broderii de cămașă, se observă adesea și modelul din jurul gurii cămășii<sup>3</sup>.

Cum se face că impresia lăsată de acest important rest al civilizației din valea Nilului este confirmată de două alte cămăși copte, una din Kaiser-Friedrich-Museum, din Berlin, alta din Muzeul artelor decorative, de la Luvru, din Paris? Întîmplarea singură nu poate explica atîtea asemănări de croială, de tehnică, de poziție a ornamentelor. Este desigur voită de o tradiție și de un obicei care erau comune nouă și celor din Egipt și, probabil, celor din țara noastră și de pe malurile Nilului. De aceea mi se pare îngăduit să conchid că, cel puțin în epoca căreia aparțin veșmintele copte mai

<sup>1</sup> Prezența mătăsii în broderie ne arată că e vorba de un obiect aparținînd cel mai devreme sec. al VII-lea și cel mai tîrziu sec. al VIII-lea. Înainte de sec. al VIII-lea ea devine rară în astfel de cusături. Denumirea de bizantino-arabă vrea să spună numai că ornamentele din tapise riile copte, din această vreme, sînt în genere produse sub această influență. În realitate, ornamentul de pe cămașa descrisă are o înfățișare mult mai arhaică, provine din vechiul fond tradițional al regiunii. (N.a.)

<sup>2</sup> Cele mai multe țesături s-au găsit la Antinoe. (N.a.)

<sup>3</sup> G. Opreșcu: „L'Art du paysan roumain“, planșele LXXVII, LXXIX și LXXX (N.a.)

sus analizate, teritoriul în care cămășile, această atît de importantă parte a îmbrăcămîntei, se purtau lucrate cu riuri și de o anumită croială, se întindea mult mai departe spre sud și est, decît chiar am admite, dacă am considera că ele erau comune tuturor triburilor trace, așa cum, pe dreptate, afirmă profesorul Iorga.

•

Ceapsa, căița sau conciu este găteala capului bănățencelor, mai ales din regiunea muntelui, și a femeilor din țara Hațegului, învecinată. Mai pretutindeni la noi, în celelalte regiuni, se poartă marama sau cîrpa. Numai acolo lumea a rămas credincioasă acestei îndobiri bizare, căreia i se dă o atenție cu totul deosebită, și a cărei confecționare reclamă din partea celor ce o execută o finețe de ochi, o îndemînare și cunoștințe care nu se mai pot aplica aiurea, cu excepția benților lucrate în aceeași tehnică, din partea de sus a opregelor. Pe un fel de gherghefuri portative, cu fire de mătase, pe urzeală subțire de in sau de cînepă, se execută acele minunate figuri geometrice, rareori cu cîteva aluzii naturaliste, care mai toate se pot reduce la niște sisteme romboidale. În vremea veche erau numai și numai de mătase, de nuanțe care se armonizau în jurul unui roșu plăcut, în felul celui ce se cheamă în franțuzește „vieux rose“. Cu timpul galbenul și-a făcut din ce în ce mai mult loc, pînă a devenit culoarea dominantă. Mai tîrziu, acest ton a fost detronat la rîndul său de firul de aur sau de argint care s-a strecurat printre celelalte, întii cu discreție, apoi mai insistent, pînă ce a luat locul principal și a eliminat aproape cu totul firul de mătase.

Tehnica de care se servesc țărancile cînd „aleg“ motivele este cea cunoscută sub numele de tehnica gobelinului. Desenul apare numai pe față, și este rafinat ca țesătură și destul de complicat, pornind, cum am spus, de la un sistem de romburi înăuntrul cărora se amestecă motive cum ar fi un fel de S, motive care, la origine, au putut avea o însemnătate magică, pe care însă au pierdut-o cu timpul. Pe dos, firele se încîlcesc între ele,

dau impresia unei țesături destul de neglijent efectuate, în timp ce pe față ritmul după care se succed figurile geometrice, combinațiile la care ele dau naștere sînt din cele mai plăcute. S-ar putea chiar merge atît de departe, încît să se afirme că nici o altă țesătură, alesătură sau broderie, ieșită din mîna țărăncii, nu se poate compara ca strălucire, finețe și ingeniozitate a decorului cu crîmpeiul de stofă, rectangular și cu o limbă lungă — de care vom vorbi în curînd —, destinat să înconjure gîtul și să se vadă în față, limbă care, împreună cu cealaltă bucată de stofă pătrată, constituie ceapsa. Aceste foarte elaborate alesături servesc la noi pentru confecționarea ceapselor, dar și pentru bențile care se cos pe deasupra șorțului așa de specific Banatului, de care atîrnă ciucuri și pe care femeile îl leagă la spate. Ceapsele sînt, în genere, căptușite, ca să nu se vadă dosul stofei, unde se întretaie firele de mătase în toate direcțiile. Au apoi un fel de tiv lat de catifea, în față, iar în spate niște ciucuri lungi, de ibrișim de mătase de toate culorile care formează un ornament viu, mobil și bogat. Aceiași ciucuri se repetă în marginea inferioară a limbii, din aceeași stofă ca și ceapsa, la drept vorbind o prelungire a acesteia, care înconjură gîtul și vine să cadă în față, peste umăr.

În afară de acest „ecou“ („rappel“, cum se spune în limbaj de pictor) al stofei din ceapsă, în banta din opregul din spate nu există, în toată arta noastră țărănească, nici un fel de asemănare între vreo stofă oarecare țesută sau lucrată, în Banat sau aiurea, și tehnica de țesere a ceapselor. Există însă mari asemănări de tehnică și de stil al ornamentelor care, accentuez, sînt deosebite de toate celelalte ce apar la noi, în afară de mici excepții în anume broderii din jurul Hunedoarei și Sibiului, cu anume stofe ce se fabricau în Europa occidentală după anul 1200, adică în plină perioadă a artei romnice, pînă către finele evului mediu.

De mai mulți ani remarcasem în sacristia catedralei din Toledo, unde se găsește una din cele mai prețioase colecții de stofe religioase, din cîte sînt pe lume, un felon („une chasuble“), cel mai vechi din acea colecție, dintr-o stofă care prin tehnica țesăturii, prin stilul

ornamentului, așa de deosebit de toate celelalte, prin armonia culorilor, avînd la bază acel „vieux rose“, de care vorbeam, era absolut asemănătoare cu cea din ceapsele bănățene. Data acestui felon nu era indicată decît aproximativ: al XIV-lea sau al XV-lea secol. O apropiere între haina episcopală din Toledo, de mari dimensiuni, și bucata mică de stofă din bonetele femeilor din Banat mi se părea puțin probabilă, din pricina depărtării în timp și în spațiu, cum și prin faptul că stofa din Toledo se prezenta ca un exemplar izolat, poate unic, o fantezie de călugăriță medievală ingenioasă și foarte îndemînatecă la țesut.

Un articol însă, publicat în „Burlington Magazine“ din septembrie 1938, mi-a atras atenția asupra unei întregi categorii de stofe, care toate se aseamănă între ele și, în același timp, cu felonul din Toledo și cu ceapsele și concipurile bănățencelor noastre. Unele se găsesc la Viena, în Österreichisches Museum, altele la Londra, în Victoria and Albert Museum<sup>1</sup>. Legătura dintre stofa văzută la Toledo și modestele produse ale țărăncilor noastre căpăta deodată o confirmare neașteptată. Pentru a obține detaliile de care aveam nevoie m-am adresat atunci secției de textile a marelui muzeu londonez și am obținut o serie de lămuriri din cele mai prețioase asupra obiectelor ce se păstrează acolo. Mă voi mărgini să copiez indicațiile cuprinse în notele ce mi-au fost trimise de G.F. Wingfield Digby, unul din cercetătorii secției de textile a muzeului.

„... avem mai multe exemple de astfel de lucrări în colecțiile noastre și multe altele de aiurea au fost publicate și reproduce în diferite cărți. Acest stil de broderie era cultivat îndeosebi în vecinătatea orașului Halberstadt (între Prusia și Saxonia, în centrul Germaniei)...“ După ce mă informează că odăjdii de stofe similare, brodate sau țesute, se găsesc la Lyon, la muzeul de țesături, la Sens, natural la Viena, la Danzig și în Suedia, adaugă: „concluziile mele din exemplele pe care le-am

<sup>1</sup> Melanie Pollak, „The Vienna „Gösser ornat“ and a stole and two maniples in London“, „Burlington Magazine“, sept. 1938. Cf. de asemenea scrisoarea publicată de G. F. Wingfield Digby în „Burlington Magazine“, mai 1939 (pp. 243—244) asupra articolului Melaniei Pollak. (N.a.)



obținut sînt că acest tip de ornament era curent în broderia secolului al XIII-lea, chiar mai mult în sec. al XIV-lea, în particular în regiunea Halberstadt. Se pare că au supraviețuit în perioada Renașterii, cum se vede în cărțile de modele din Suedia. O seamă din aceste broderii par să fie incontestabil din secolul al XV-lea“.

Pentru un observator experimentat, caracterul acestor ornamente n-are însă nimic comun cu stilul gotic. El este fără îndoială o prelungire a stilului romanic, a acelor „entrelacs“, a căror depărtată origine se găsește în sistemul de ornamentație orientală, trecută însă printr-un creier din Europa apuseană, reținută de irlandezi, și practică de ei cu o fantezie, cu ingeniozitate, cu o frenezie chiar și cu o persistență ne mai întîlnite. Ceea ce ne-a rămas, în ornamentele mai sus citate, sînt ecourile acestui stil, care se prelungea, după cum ne spune d-l Digby, pînă la Renaștere, în Germania și în țările de sub influența culturală a Germaniei.

Cum a ajuns pînă la noi nu e greu de închipuit, după cum vom vedea în curînd, atunci cînd vom vorbi despre broderia pe muchiile cutelor. Cum este adesea cazul cu ceramica ardeleană, această modă orășenească a străbătut fără îndoială la clasele medii din Ardeal, de unde a trecut pînă la țărăncile noastre. Mai conservatoare, țărăncile au menținut o tehnică și un sistem ornamental care dispăruse de mult în jurul lor, le-au păstrat cu modificările de material și de stil, pe care le indicam mai sus. În ele supraviețuiesc un sistem ornamental și o atitudine care erau destul de comune în Europa apuseană a Evului mediu. „Exemplele reproduse în cartea dumată, adaugă d-l Digby, (este vorba de cîteva planșe din «L'art du Paysan Roumain») sînt surprinzător de asemănătoare cu broderiile de Goss și celelalte broderii eclesiastice, ca și cu bențile cusute din evul mediu. Concluziile dumată cu privire la originile ceapselor bănățene par foarte solide.“

Un caz aproape identic de persistență în arta populară a unei tehnici și a unor motive ce existau în moda claselor burgheze din vremea de demult, tehnică și motive răspîndite în mai tot Occidentul, ni-l oferă broderia pe muchia cutelor, întîlnită astăzi în regiunea Hațegului,

pînă în împrejurimile Sibiului. Ea era în trecut mult mai întinsă. Într-unul din cele mai rare și mai prețioase documente asupra portului ardelenesc, azi la Academia Română („Trachten Cabinet von Siebenbürgen“, din 1729), broderia pe muchia cutelor apare în cele mai multe din costumele țăranilor reprezentate.

Este vorba de o broderie de un gen așa de particular încît prezența ei la noi și aiurea nu poate constitui o simplă întîmplare și nici rezultatul unei producții spontane, în mai multe regiuni deodată cum e cazul cu anume puncte foarte simple sau cu anume tehnici ce nu reclamă o îndemînare deosebită. Pentru a trece de la o bucată de stofă mai lată la una mult mai îngustă, fără ca să se înnădească cele două bucăți și fără să se taie din cea mai lată pînă se ajunge la dimensiunea celei înguste, se procedează în chipul următor: se fac o serie de cute egale, care se strîng unele lîngă altele și se cos între ele, pe muchie. În chipul acesta se formează o suprafață mult mai redusă, dar pe care se poate ușor broda un motiv geometric, care ascunde cutele de dedesubt și în care linia muchiei cutelor formează puncte de reper în suprafața unei pînze obișnuite. Se procedează la desenarea, cu un fir negru, a unor motive geometrice, în care linia în zigzag și pătratul joacă un rol precumpănitor. Întîmplarea a făcut să am în colecția mea de țesături un astfel de model, în care schema motivului este încă aparentă, așa încît putem ușor urmări evoluția broderiei, din momentul în care autoarea ei a procedat la fixarea cu lînă neagră a contururilor, pînă ce fiecare parte a fost definitiv umplută cu păr de capră, cu lînă sau cu mătase de diverse culori, toate aceste trei materiale fiind întrebuintate, după cum reclamă partea în care apare broderia, sau natura desenului.

Această tehnică și aceste ornamente cu stilul lor special le întîlnim însă mai pretutindeni în Occident, în secolele al XV-lea și al XIV-lea. Oricine s-a uitat mai cu atenție la un portret femeiesc sau bărbătesc — ceea ce este mai curios este frecvența acestei broderii în costumele bărbatului — a remarcat, fără îndoială, că rufe, cămașa ce apare în deschizătura hainei, deasupra gulerului sau la extremitatea inferioară a mîneii, este

adesea împodobită cu o astfel de broderie. În Italia, în Elveția, în Germania, în Țările de Jos, în Anglia, în Franța și, desigur și aiurea, tablourile timpului ne oferă admirabile specimene. O Madonă de Gaudenzio Ferrari în muzeul Brera din Milano, Dürer într-unele din portretele sale, chiar și în cel propriu din Madrid (Prado), Elisabeth Tucher, din Muzeul din Kassel, așa numitul Hans Imhoff, tot din Prado, Holbein cel Bătrîn, Hans Holbein cel Tânăr și fratele său Ambrozius, în portretele lor din Basel, poartă cămăși, unde această broderie apare în chip evident. Chiar și celebrul burgmeister Mayer, în tabloul din Darmstadt, ori târgoveața din Basel, în desenul din muzeul din acest oraș, au gulere brodate în acest chip. Pieter Aertsen reprezintă adesea burgezi sau țărani mai cu stare, avînd rufe cu broderii pe cute, în timp ce țăranii mai săraci au riuri în puncte de cruce.

Din Occident, unde era ceva comun, sistema aceasta de broderie — probabil prin sașii din Ardeal — a trecut la noi, unde s-a menținut pînă în zilele noastre. Evident, cum am văzut, în trecut ea se întindea la regiuni mult mai vaste, din care a dispărut astăzi.

Ambele aceste constatări, atît cea a originii motivelor de pe concieriile bănațene cît și cea a originii broderiei pe muchia cutelor, aruncă o lumină vie asupra raportului dintre arta cultă și arta țărănească. Sînt cercetători care nu sînt deloc dispuși să admită persistența unor motive existente odată în arta cultă și dispărute azi, în lucrările ieșite din mîna țăranilor. Pentru alții, din contra, arta populară nu este decît o artă cultă întîrziată și degenerată, un rest căzut de la masa bogatului, ridicat și păstrat mai departe de țărani. Și unii și alții dintre autori vin cu argumente destul de puternice în susținerea teoriilor, lor, în genere exclusive. Adevărul este însă cu mult mai nuanțat. El se găsește, ca în atîtea alte împrejurări, la mijloc. Simptomatic este că, ori de cîte ori ne dăm osteneala să cercetăm dincolo de aspectul actual al formelor artei populare, ni se întîmplă adesea să dăm peste forme ale artei culte, care se găsesc, fără umbră de îndoială, la originea fenomenului popular.

După cum spuneam în introducerea la lucrarea mea „L'art du paysan roumain“, numai fiindcă nu cunoaștem de ajuns datele unor probleme ni se pare că avem dreptul să conchidem la independența desăvîrșită a artei țăranelui față de cea a orașelor. Cînd cercetătorul pe terenul etnografiei este dublat de un istoric, el ajunge de multe ori la concluzii surprinzătoare și cu totul diferite. Așa este cazul cu profesorul Iorga, în lucrarea sa „L'Art populaire en Roumanie“. În luminoasa sa introducere ni se arată că notele mai vîi de culoare și mai bogate își au originea, în Muscel și Argeș, de pildă, în faptul că aci se găsea capitala și aici se întîlneau cortegiile bogate ale curtenilor, pe hainele cărora străluceau broderiile de purpură și de aur. La lumina unor cunoștințe vaste și adînci, multe fenomene capătă un alt înțeles; iar originea orășenească a unor aspecte — nu zic a tuturor, — ale artei populare devine dintr-o dată plauzibilă. Gravurile țărănești nu-și au oare începutul în cele răspîndite de biserică? Compoziția scoarțelor noastre nu este ea de multe ori influențată de covorul oriental, văzut la curte? Dar felul de a purta marama, ori stofa însăși? Dar croiala dulămilor din regiunile mai bogate de la munte? Dar tronurile din casele muncitorilor, care perpetuează, pînă astăzi, anumite mobile gotice?

În orice caz, am convingerea că cele două exemple pe care am încercat să le lămuiesc astăzi și care arată legătura dintre arta Apusului și arta țăranelui român, la o epocă destul de veche a existenței sale, întăresc în fiecare din noi presupunerea unei legături trainice între producția orașului și a mediilor cultivate și cea ieșită din mîinile țăranilor, cel puțin într-o întreagă categorie de manifestări ale artei populare.

## CINCI SECOLE DE ARTĂ MEDIEVALĂ ÎN ROMÂNIA

În țările române, perioada medievală depășește cu câteva sute de ani ceea ce în Occident s-a convenit a se considera Evul Mediu. Relațiile între diferitele clase sociale, situația politică și economică în țările noastre nu încep a se schimba, față de ceea ce erau în evul mediu, decât după mijlocul secolului al XVIII-lea, încât de-abia la începutul secolului al XIX-lea am intrat cu adevărat în perioada modernă. Artă noastră medievală, cu excepția celei din Transilvania unde condițiile sînt diferite, se întinde prin urmare din secolul al XIV-lea pînă la începutul secolului al XIX-lea și cuprinde creația artistică a aproape cinci secole.

Pînă la sfîrșitul lunii mai din anul 1959, muzeul nostru din București nu avea încă o secție de artă medievală. Instalată în fostul palat regal, impropriu pentru un mare muzeu de artă și, în plus, bombardat și în parte distrus în timpul ultimului război, palatul nu putea oferi — în ciuda cîtorva reparații făcute în pripă — loc suficient decât pentru secția de artă românească modernă și contemporană, pentru cea de artă

străină și pentru depozitele cabinetului de stampe și cele ale secției artelor aplicate. O aripă a palatului a fost reconstruită și amenajată special cu scopul de a prezenta totalitatea artei noastre într-un muzeu demn de o capitală. Partea destinată artei medievale a fost gata prima, avînd admirabile săli de expoziție. Această parte a artei noastre se prezintă astfel în cele mai bune condiții.

Totuși, chiar sub această formă, nu se poate spune că recenta secție ne va da o imagine completă a artei medievale românești. Ca urmare a caracterului lor, în mare parte religios, unele opere de valoare se găsesc încă în bisericile și mănăstirile cărora ele fuseseră destinate la origine, adică răspîndite pe toată întinderea țării, ba chiar în mănăstirile de la Muntele Athos (Sfîntul Munte), care, bucurîndu-se la noi de o venerație deosebită, incita pe domni și pe boieri să le facă adeseori donații. În plus, o colecție deosebită de artă moldovenească, din secolele XV și XVI, a fost instalată în nordul Moldovei, la mănăstirea Putna, întemeiată în sec. XV de Ștefan cel Mare. Ea cuprinde unul din cele mai frumoase ansambluri de broderii liturgice din toată lumea, ca și piese foarte importante de orfăvărerie religioasă. O altă colecție, nu mai puțin frumoasă, de data aceasta de artă valahă, este expusă în palatul pe care domnul Constantin Brîncoveanu l-a clădit nu departe de București, la Mogoșoaia. Ea cuprinde obiecte executate sub domnia acestuia, una din epocile cele mai strălucite din arta Munteniei, sfîrșitul sec. XVII și începutul sec. XVIII.

Tot ce a rămas ca artă din evul mediu — și nu au rămas, date fiind împrejurările grele prin care a trecut țara noastră, decât o mică parte din ceea ce a fost creat de-a lungul veacurilor — noi îl datorăm acțiunii clarvăzătoare și prompte a domnitorului Alexandru Cuza și ministrului său Mihail Kogălniceanu. Ei au hotărît, în 1864, ca numeroasele mănăstiri românești închinate, în urma unei hotărîri absurde a cititorilor lor, mănăstirilor de la Muntele Athos și Muntele Sinai, să nu mai aibă obligații față de aceste mănăstiri, iar călugării greci, reprezentanții în țara noastră a acestor

instituții abuzive, să părăsească țara. În același timp, pentru a împiedica pe acești călugări să ia, plecând cu ei, comorile artistice aparținând bisericilor pe care le supraveghiaseră, s-a procedat, în numele statului, la o sechestrare imediată a acestor comori. Este ceea ce a constituit miezul colecției noastre actuale de obiecte din evul mediu, cărora li s-au adăugat ulterior și altele.

Secția inaugurată cuprinde arhitectură, ceea ce este natural. Totuși, pentru a nu despărți complet operele expuse în sălile muzeului de monumentul în vederea căruia ele fuseseră făcute, fotografii mari, reprezentând părțile esențiale ale acestor monumente, sînt aliniate de-a lungul scărilor și pe zidurile coridoarelor. De asemenea, nu s-a expus decît foarte puțin sculptură în piatră, cea inspirată de figura omenească fiind în mod practic absentă dintr-o artă dominată de religia ortodoxă, iar cea legată de arhitectură, ca decorație, neputînd fi desprinsă de pe monumentul însuși. În materie de sculptură în piatră, exemplarele cele mai reprezentative sînt pietrele funerare, unele foarte delicat lucrate, depuse actualmente în subsolul muzeului, unde vor constitui, mai tîrziu, un lapidariu.

Obiectele expuse sînt prezentate în ordine cronologică, începînd cu cele din secolele XIV, XV și XVI, în Muntenia, urmate de cele din aproximativ aceeași epocă în Moldova. Două săli mari, de proporții frumoase, bine luminate, oferind spații mari de expoziție, le sînt destinate. Pentru piese de dimensiuni vaste, cum sînt broderiile liturgice, frescele, ușile de altar sculptate, acest lucru era indispensabil. Numeroase vitrine cuprind opere de mici dimensiuni, în special argintărie bisericească și laică. În aceste săli vom găsi ceea ce este mai important, atît prin vîrsta obiectelor, cît și prin măiestria lucrului. Alte două săli mari și o a treia, mai mică, sînt destinate secolelor următoare, al XVII-lea și al XVIII-lea, de data aceasta operele din Țara Românească fiind amestecate cu cele din Moldova. Ne găsim într-o epocă a istoriei noastre în care cele două țări, fără să fie încă unite din punct de vedere politic, au raporturi intelectuale atît de strînse, încît este aproape imposibil de specificat ce aparține fiecăruia.

Totuși, în loc de a proceda în acest articol la o analiză a operelor din fiecare sală, mi se pare mai logic să grupez obiectele pe genuri și să încep prin ceea ce a atins la noi un înalt nivel de perfecție: broderiile. Ele constituie, prin numărul și prin perfecțiunea lucrului lor, împreună cu cîteva fresce, din care doar un mic număr se află la muzeu, contribuția noastră cea mai înaltă la arta medievală din această parte a Europei. Nici una din țările ortodoxe, nici chiar Rusia, nu poate să ne fie comparată, nici ca număr de piese și nici ca finețe de execuție.

În general, punctele cele mai diferite — mai mult de douăzeci de feluri, nu din necesitate, ci dintr-un fel de cochetărie a celei care le-a brodat, ca să-și facă admirat talentul — sînt executate cu fire de aur sau de argint, pe un fond de mătase sau de catifea, căptușit cu pînză tare de in. Tocmai datorită acestei căptușeli, făcînd corp cu stofa fondului, fragilă și perisabilă, a fost posibil ca să ajungă pînă la noi un număr atît de mare de broderii. Pentru a se atenua strălucirea prea vie a metalului și ceea ce ar fi prea aspru și prea net în contururi, se înfășura uneori un fir de mătase mai simplu, mai învoalt ca aspect, împrejurul firelor de metal. Se punea astfel puțină culoare în compoziție și se obținea o nuanță dulce de albastru, de verde sau de roșu, în draperii. Carnația se broda cu mătase albă, cu puțin roz sau gri pal, combinată cu roșu pentru buze, negru sau gri închis pentru ochi, sprîncene și păr.

Scenele reprezentate sînt destul de variate. Pentru piesele mari, adică pentru „epitafios“, subiectul este de obicei „Plîngerea“, cu personaje mai multe sau mai puține; pentru vâluri și draperiile catapetesmei, subiectele sînt „Buna Vestire“, „Răstignirea“ sau „Schimbarea la față“; pentru a acoperi sfîntul caliciu sau sfînta împărtășanie, „Împărtășirea apostolilor“. Scena principală era adesea înconjurată de o bordură cu motive florale, devenită din ce în ce mai largă și mai bogată; o inscripție în slavona veche sau în greacă, sau încă medalioane, unde erau evocate marile sărbători ortodoxe, închideau întreaga compoziție. Pe epitrahile, care ne-au rămas în mare număr, nu puteau fi reprezentate, din cauza formei

și dimensiunilor lor, decât scene mici cu două personaje, stînd față în față, sau personaje sub arcade, succedîndu-se de sus în jos, pe două rînduri (apostoli sau alți sfinți). Adesea, donatorul era reprezentat împreună cu familia sa, în partea de jos a broderiei, detaliu foarte interesant, dar mai greu de executat decât restul, care în fond constituie ceva mult mai obișnuit.

Din toate broderiile liturgice, cele mai venerate și, prin urmare, cele a căror execuție se făcea cu mai multă grijă, sînt „epitafele“. Acestea reprezintă pe Christos mort, coborît de pe cruce, vegheat și plîns de toți ai săi, în mijlocul unei cete de îngeri, cu fețele îndurerate, purtînd și agitînd ripide, reprezentînd capete de serafimi. Rulat cu atenție, epitaful se păstrează tot timpul anului într-un loc sigur. În Vinerea Mare, la prînz, el era expus în naos pentru a fi adorat de credincioși. În seara aceleiași zile, el era purtat în procesiune în jurul bisericii, în sunetul cîntărilor bisericesti, la lumina lumînărilor. După aceea era așezat pe masa sfîntă, considerat a fi mormîntul lui Christos, unde rămînea pînă în noaptea de Paști, în unele biserici, iar în altele, în mod destul de lipsit de logică, pînă la Înălțare.

Această scenă se întilnește în muzeele noastre în mai multe broderii, aparținînd unor epoci deosebite. Cele mai frumoase exemplare sînt următoarele: cel de la Cozia (Muntenia) (1396), lucrat în mătase albastră, avînd în partea de jos o bandă de crini stilizați, de jur împrejur cu o inscripție liturgică în vechea slavonă; cel al lui Silvan, stareț al mănăstirii Neamț (Moldova) (1437), minunat prin expresia dureroasă a Fecioarei și aspectul tragic al Mariei Magdalena, smulgîndu-și părul de durere, și prin cetele de îngeri, atît de armonioase; cel de la Dobrovăț (Moldova), din epoca lui Ștefan cel Mare (terminat în 1506), cu un număr mai mare de personaje, însă destul de asemănător cu cel precedent, în ceea ce privește compoziția; cel dăruit în 1556 de către domnul Alexandru Lăpușneanu mănăstirii Slatina (Moldova), de o compoziție mai bogată, supraîncărcată de ornamente în părțile neocupate de grupul principal, specifică perioadei de tranziție la arta sec. XVII,

cînd ornamentul invadează din ce în ce mai mult suprafața brodată.

De o reputețe egală se bucură piesele următoare: vâlul de tîmplă pentru poarta principală a iconostasului, dar al marelui boier Preda Buzescu bisericii din Stănești (Muntenia) (sfîrșitul sec. XVI), reprezentînd „Răstignirea“, și vâlul mai mare destinat a separa altarul de naos, oferit de același Lăpușneanu, mănăstirii Slatina. Este un exemplar splendid, avînd în mijloc „Schimbarea la față“, mai jos doi sfinți patroni, prezentînd Fecioarei și lui Christos imaginea bisericii, construită de domnul care a dăruit broderia, și încă mai jos portretele acestuia și al soției sale. De jur împrejur, în locul motivelor obișnuite, imagini de personaje sfinte. Vâlul liturgic de la Rădăuți (Moldova), destinat a acoperi sfînta împărtășanie, dar al lui Ștefan cel Mare, înfățișează „Împărtășirea apostolilor“, sub forma pîinii. Minunat ca execuție, el este admirabil conservat. Un altul, foarte asemănător, acoperea potirul cu vin.

Epitrahilele care merită a fi analizate sînt numeroase. Nu vom cita totuși, decât pe cele de la Dobrovăț, pe albastru pal, cu busturi de personaje în cadre polilobate, avînd în partea de jos portretele lui Ștefan cel Mare și ale ultimei sale soții (sfîrșitul sec. XV); cel de la Bistrița (Muntenia) (1512), dar al boierului Barbu Craiovescu, cu personaje sub arcade și portrete ale donatorului și al soției sale, călugăriți la sfîrșitul vieții, cel de la Tismana (Muntenia), a doua jumătate a sec. XVI, avînd sus scena Bunei Vestiri, într-un frumos stil monumental.

Pentru a sfîrși cu grupul broderiilor, ne vom opri o clipă la o draperie, făcînd parte dintr-un superb ansamblu, pe care domnul Vasile Lupu (Moldova) îl comandase pentru ctitoria sa Trei Ierarhi, din Iași. Ea reprezintă Buna Vestire și poartă data de 1650.

Sfintele vase, obiectele de cult în metal, de toate felurile și argintăria de uz casnic constituie un alt grup numeros și de preț, așezat în vitrine spațioase. În mare majoritate, aceste opere provin din Transilvania, unde meșterii argintari sași se bucurau de o mare faimă, sau chiar mai de departe, din Occident. Piesa capitală este paftaua găsită, împreună cu alte bijuterii, într-unul

din mormintele existente în biserica domnească de la Curtea de Argeș (Muntenia), prima capitală a țării. În aur curat, ea reprezintă cele două turnuri ale unui castel feudal, între care este încastrată o placă de bronz, purtând în relief un fel de femeie lebedă. Mormântul este de la mijlocul sec. XIV, dar paftaua poate să fie mai veche. Nu cunoaștem proveniența ei. Se presupune că unul din artiștii ce lucrau pentru Angevinii din Ungaria a putut să primească o comandă de la unul din primii domni ai Munteniei, dar de la care? Căci nu a fost cu putință să se determine numele celui cărui i-a aparținut mormântul.

Printre zecile de obiecte ce umplu vitrinele: cădelnițe, candelă, racle și cutii, sfeșnice, potire și cupe, tăvi, ferecături de carte, cățui etc. — există unele foarte frumoase. Cea mai mare parte sînt în argint aurit foarte delicat lucrate. Vom alege un mic număr, bineînțeles printre cele mai vechi. Aparținînd aceluiași secol al XIV-lea, există o cădelniță de argint (mănăstirea Tismana, Muntenia), care vine, se pare, din Dalmația. Înfrățisează o biserică în miniatură, de plan ortodox, însă cu ornamente gotice, la uși și la ferestre. O altă cădelniță, într-o minuțioasă și frumoasă lucrătură gotică, a fost trimisă de boierii Craiovești mănăstirii Bistrița (Muntenia). O piesă foarte asemănătoare a fost dată de Ștefan cel Mare mănăstirii Putna. Cea de la Bistrița nu poate fi deci mult ulterioară sec. XV. Același domn moldovean a oferit tot mănăstirii Putna, ctitoria sa preferată, un evangheliar ferecat în argint aurit, ale cărui scoarțe reprezintă „Coborîrea în limbi“ (Anastasis) și „Adormirea Maicii Domnului“. Un alt fel de cădelniță, o cățuie, este compusă din două părți sudate împreună, una într-o admirabilă lucrătură ajurată, unde se puneau cărbunii aprinși și cealaltă, o placă pentru a duce obiectul fără a-și frige degetele, avînd în mijloc scena „Adormirii“ și de jur împrejur capete de profeți, gravate și smălțuite. Este un obiect din sec. XVI, dăruit de Pîrvu Craiovescu mănăstirii Bistrița (Muntenia).

De o execuție deosebit de rafinată sînt „panaghiarele“, mici cutii rotunde în care, în timpul anumitor sărbă-

tori ale Fecioarei, se punea sfînta cumîncătură. Ele se compun din două bucăți, un fel de capace, cizelate și smălțuite atît pe dinafară, cît și pe dinăuntru. Una din aceste cutii, de o frumusețe încîntătoare, a fost dată de episcopul Isaia, în 1581, mănăstirii Rădăuți (Moldova).

Nu mai puțin remarcabile ca execuție sînt „chivoturile“, care se așezau pe sfînta masă și redau în mic forma bisericii căreia aparțineau. În ele se păstrau rezervele euharistice destinate împărțirii celor ce nu putuseră să asiste la slujbă. Printre cele mai frumoase sînt: cel aparținînd la origine mănăstirii Tismana (Muntenia) și datat 1671, și cel pe care Brîncoveanu l-a comandat pentru mănăstirea Hurez (1692).

Muzeul este mai puțin bogat în icoane de stil mare. El posedă totuși două piese excelente, de la începutul sec. XVI din epoca lui Neagoe Basarab, ctitorul mănăstirii de la Curtea de Argeș, și alte cîteva. Parte din ele aparțin unei epoci mult mai tîrzii, au un colorit somptuos, cum este de pildă Sfîntul Gheorghe, impetuos pe calul său albastru, un Sfîntul Ilie și o Sfîntă Paraschiva. Ultima continuă în sec. XVII frumoasa și vechea tradiție venită din Rusia. Una din cele aparținînd epocii lui Neagoe, puțin ulterioară morții voievodului, este foarte rară, poate unică prin subiectul ei. În fața Fecioarei, purtînd pe genunchi pe Christos mort, se află Despina, soția lui Neagoe, în veșminte de văduvă, purtînd de asemenea pe genunchi pe fiul ei mort, ca o jertfă adusă fecioarei și exprimînd o durere maternă tot atît de sfîșietoare.

Biserica mai sus menționată, construită de domnul Neagoe, a căpătat frumosul ei ansamblu de pictură murală la începutul sec. XVI. Destul de ruinată în sec. XIX, ea a fost restaurată cu stîngăcie către sfîrșitul secolului trecut. S-au putut salva totuși frescele care au fost desprinse de pe zid. Ele se găsesc actualmente în mare parte în muzeu. Sînt operele lui Dobromir de la Tîrgoviște și dovedesc marele talent de freschist al autorului lor, atît prin maiestatea atitudinilor, cît și prin rafinamentul coloritului.

Nu trebuie uitate miniaturile, cu toate că codexurile românești cele mai însemnate se găsesc, nu la Muzeul

Republicii, ci unul la Oxford, la Biblioteca Bodleiană, altele la muzeul din Putna sau la secția de manuscrise a Academiei. Ca piesă de valoare muzeul nu are decât un evangheliar al lui Ștefan cel Mare (1502). Acesta a fost caligrafiat și decorat de călugărul Spiridon de la Putna, pentru capela domnului de la cetatea de la Bistrița (Moldova).

Construcțiile acestui domn, atât cetățile cât și bisericile, erau decorate cu discuri de faianță încastrate în zidurile exterioare. Ne-au rămas un anumit număr de astfel de discuri, purtând unele stema țării, altele simboluri sau motive vag mitologice.

Există puține exemplare de mobilier bisericesc, însă două din ele sînt cu totul excepționale: ușile de la biserica Cotmeana (Muntenia, sfîrșitul sec. XIV) și cele de la biserica Snagov (1453). Primele, cu două canaturi, înfățișează, sus, „Buna Vestire“, în mijlocul unor ghirlande de frunze colorate în roșu și aur, inspirate, s-ar spune, de la un brocart venit la noi din Orientul apropiat. O bară acoperă, de sus în jos, linia unde se unesc canaturile. Un motiv asemănător celui care se găsește pe canaturi, de data aceasta minuscul, aleargă de-a lungul acestei bare. Patru medalioane în relief, decorate cu împletituri dau impresia că sculptura a avut intenția să dea lemnului aspectul bronzului.

Ușile de la Snagov sînt cu totul în alt stil. Cel care le-a sculptat cunoștea miniaturile, de unde ia chenarele care umplu locurile goale deasupra arcașilor; el știa ce este o sculptură în relief, armonioasă prin proporții și bine ordonată. E posibil ca meșterul anonim să fi văzut opere italiene de acest fel. O inscripție — care constituie un admirabil decor — înconjoară cu literele ei piesa întregă și fiecare motiv sculptat.

Un iconostas mare și frumos, cu arborele lui Ieseu și strămoșii Fecioarei, în lemn, delicat sculptat și aurit, de la mijlocul sec. al XVII-lea, acoperă un zid al sălii consacrate acestui secol.

Ne face plăcere să încheiem acest articol asupra unor obiecte pe care le considerăm a fi capodopere ale artei noastre medievale.

## ARTA DECORATIV-MONUMENTALĂ ROMÂNEASCĂ ÎN EVUL MEDIU

Dintre toate formele de artă medievală românească, cele mai impresionante, cele în care românii au reușit să realizeze opere semnificative, unele chiar de un înalt nivel, sînt cele de pictură, îndeosebi cele decorative monumentale. De acestea ne vom ocupa. Ele, în afară de valoarea lor intrinsecă, de măiestria pe care au atins-o autorii lor, ne mai oferă o altă însușire, care le face deosebit de remarcabile pentru istoricul de artă și chiar pentru istoricul culturii. În timp ce, aproximativ după căderea Constantinopolului sub turci, celelalte țări, în care înflorise arta picturii monumentale de caracter religios, cunosc, cu excepția Rusiei, o decădere vizibilă, în Țările Române, intrate mai târziu în istorie, ea debutează strălucit în secolul al XIV-lea, la Argeș, se continuă și se dezvoltă, atinge un grad de incontestabilă frumusețe în secolele al XV-lea și al XVI-lea — mai ales în Moldova —, cunoaște frumoase momente de înflorire chiar și în secolul al XVIII-lea — de astă dată mai mult în Muntenia — și nu decade decât spre finele acestui ultim secol, atunci cînd apar la noi și în pictura

religioasă primele simptome ale unei influențe venite de la academismul apusean.

Arta bizantină își trage numele de la cel al orașului Bizanț, mărețea capitală a Imperiului de Răsărit, unde, dintr-o fuziune a unor elemente rămase din arta clasică cu altele venite din Orientul asiatic apropiat, se naște o nouă concepție artistică, se nasc noi forme de reprezentare a personajelor sacre, a omului în genere și a naturii. Precizarea elementelor ce stau la baza acestei forme de artă, consolidarea componentelor ei, inventarea și perfecționarea mijloacelor de expresie se efectuaseră înainte de secolul al VI-lea, așa încât, sub Justinian, arta bizantină e capabilă să creeze unul din monumentele cele mai strălucite, mai perfect unitare și mai complexe pe care le cunoaște lumea. De atunci încoace, pînă la venirea turcilor, timp de sute de ani, arta bizantină se menține cu o putere irezistibilă. Ea bravează obstacolele, cunoscînd mari primejdii, cînd imperiul însuși era în primejdie, sau cînd era amenințată de concepții contrare spiritului ce o anima, în perioada așa-numită a iconoclasmului (707—843), dar iese mereu victorioasă. Ba încă, de două ori, ea e capabilă de o atît de splendidă înflorire — o dată în secolul al XII-lea sub dinastiile macedoneană și comnenă, a doua oară în secolul al XIV-lea sub Paleologi, după recucerirea Constantinopolului de la latini — , încît sîntem îndreptățiți să vorbim de două renașteri, adică de două perioade de aur ale ei.

Ca o urmare a vastei întinderi a imperiului, numeroase și variate regiuni, asupra cărora se exercitase autoritatea împăratului și prestigiul culturii capitalei, iau contact cu formele de artă practicate la Constantinopol. Centre noi, noi focare de artă se formează, mai întii în jurul capitalei, apoi în orașe și aglomerări umane îndepărtate, în vechile focare culturale ale Asiei, în jurul Mediteranei în Grecia, și mai departe, în Peninsula Balcanică. Așa se nasc variante locale ale artei bizantine, influențate adesea de elemente băștinașe, de vechi procedee artistice tradiționale, care însă nu ating esența concepției constantinopolitane, ci le dau numai o savoare, uneori mai rustică, alteori mai înclinată spre po-

vestiri naive și sentimentale, care le fac deosebit de atrăgătoare. Așa se întîmplă cu arta bulgară și cea sîrbă, cu cea greacă și macedoneană, cu cea de la Muntele Athos, cu cea din Rusia și, în cele din urmă, cu cea de la noi. Era natural ca părți desprinse din Imperiul Bizantin, profitînd de epoci în care puterea centrului slăbise ca să se constituie în state noi, atît Bulgaria cît și Serbia, mai pătrunse de influența bizantină, să-și făurească o artă proprie înaintea noastră, s-o vadă atingînd culmi care puteau — în anume momente și în unele opere excepționale — rivaliza cu cele ale Bizanțului însuși. Artiștii veniți de multe ori din capitală, mai ales după cucerirea acesteia de către latini, în 1204, sînt inițiatorii și conducătorii unor școli locale, în care pictorii naționali prind și ei meșteșugul și-l continuă, conformîndu-l unor dispoziții temperamentale naționale. Școlile sîrbe și bulgare, cea din Grecia continentală, una mai modestă la Trebizonda, cea mai tîrziu, cea de la Athos — unor astfel de împrejurări își datoresc existența. Dar invazia turcilor și cucerirea de către ei a întregii peninsule Balcanice fac să înceteze brusc existența celor două state slave (Serbia, în 1380; Bulgaria, în 1393) și o dată cu aceasta și în scurtă vreme — este curmat și elanul artei dezvoltate în aceste regiuni.

Cam acesta este momentul în care românii — de cîrînd împărțășiți cu elementele culturale venite direct sau indirect de la Constantinopol și posedînd două state destul de înfloritoare — apar în arenă, rămîn o bucată de vreme feriiți de dominația turcească și, considerîndu-se și fiind considerați oarecum ca moștenitori ai Bizanțului, duc mai departe acel ansamblu glorios de concepții, de tradiții, privind iconografia, și de rețete, practice pentru execuție, ceremonialul curții și al bisericii, care constituiseră esențialul artei bizantine.

Începuturile picturii noastre monumentale, atît cît ne-au rămas și se pot studia, aparțin secolului al XIV-lea. Este probabil că și mai înainte a existat o oarecare formă de pictură, dar ea a dispărut. În săpăturile efectuate, uneori, atunci cînd s-a dat de urma unor monumente anterioare secolului al XIV-lea, s-au găsit resturi de tencuială zugrăvită. Chiar sub biserica curții domnești,



cea mai remarcabilă dintre vechile noastre construcții, Sf. Nicolae de la Argeș, a existat o clădire mai veche. Ceea ce se păstrează însă la Sfântul Nicolae Domnesc — ansamblu de mari proporții, bine conservat și putând fi datat cu siguranță după mijlocul secolului al XIV-lea — formează un admirabil și sigur punct de plecare, pentru a ne da seama de calitatea picturii monumentale din țara noastră, încă de la apariția ei.

Dar, înainte de a vorbi de un monument sau altul, este poate util să aruncăm o privire, pe de o parte asupra evoluției iconografiei scenelor reprezentate la noi de-a lungul secolelor, asupra spiritului în care ele erau înțelese și prezentate, adică asupra intențiilor artiștilor, pe de alta asupra tehnicii întrebuițate, care, ținând seama și de tradiții locale, nu era întotdeauna și pretutindeni aceeași, fără să mai vorbim de personalitatea executantului.

În secolele al XIV-lea și al XV-lea predominau scenele legate de liturghie, iar accentul era pus pe momentele importante din viața și mai ales din Patimile lui Christos: Nașterea, Adorația magilor, o minune sau alta, Răstignirea, Punerea în mormânt, Învierea, Înălțarea. Scenele se desfășurau larg, mai ales în suprafața semisferică a sînilor absidelor laterale. Christos Pantocrator, înconjurat de îngeri și uneori de profeți ori de apostoli, ocupa centrul cupolei ce se înalță deasupra naosului. Pe pandantivi erau evangheliștii, cu simbolurile lor. În altar, locul principal îl deținea Fecioara tronînd, înconjurată și ea de îngeri. Dar și aici, întinzîndu-se orizontal, dedesubtul scenei principale, uneori se picta Cortul Mîntuirii și Cuminecătura Apostolilor, ca la Biserica Domnească din Argeș. Ceva mai jos era locul părinților bisericii și doi martiri diaconi. În registrul de mai jos, de astă dată al naosului, apăreau figuri izolate sau grupe de sfinți: Deisis, ori Constantin și Elena, ori alți sfinți și martiri. Sfinții militari Gheorghe, Dimitrie și Stratilat sînt zugrăviți în genere pe peretele din stînga. Pe peretele care desparte naosul de pronaos, pe partea dinspre răsărit, foarte adesea se picta, într-o mare compoziție, Adormirea fecioarei.

Pronaosul era la început rezervat istoriei bisericii — cu sinoadele ecumenice sau alte evenimente importante — ori reprezentării immurilor religioase; deasupra ușii pronosului în mod excepțional și, mai des, de o parte și de alta a intrării în naos — ctitorul și familia sa. În aceste portrete, libertatea artistului era pînă la un anumit punct respectată. Portretul trebuia să conțină suficiente elemente laice ca să rămînă un portret — în trăsăturile feței, în înfățișare, în costum — fără să tulbure însă impresia solemnă generală pe care o lăsa restul picturii. El constituia un compromis între realismul inerent oricărei imagini ce individualiza și spiritul ce se cuvenea să domnească într-un lăcaș în care se oficia. Mai ales în atitudine și în gesturi, artistul se cuvenea să se stăpînească, ca să nu tulbure liniștea, pacea și atmosfera înălțătoare a mediului înconjurător.

Spiritul în care erau înțelese și redată scenele, în primele secole, este mistic, de mare concentrare spirituală, așa încît compoziția era destinată să invite la meditație, să exalteze sentimentele privitorului, să-l îndepărteze de viața pămîntească și să-l facă să aspire la cea de apoi. Înșușirea ce izbește în acele imense compoziții admirabil ritmate și orchestrate este monumentalitatea, ceva suprauman. La aceasta contribuie și coloritul lor, bazat pe puține culori, ca în cele mai prețioase covoare orientale.

Dar grandoarea ce se desprinde din aceste picturi nu era întotdeauna simțită de omul simplu și nici de călugării din mănăstiri. De aceea pictorii încep să recurgă la scene mai pe înțelesul tuturor, la povestiri miraculoase ori patetice din viețile sfinților, unele influențate de literatura apocrifă, devenită populară, altele din folclor, povestiri care se succed în mai multe compoziții de mici dimensiuni. Aceste imagini detaliate, mai aproape de viață, deșteaptă mila privitorului, îl fac oarecum părtaș la ceea ce reprezintă pictura. Iconografia se îmbogățește, mai ales în regiunile unde existau sfinți ieșiți din mijlocul populației locale sau aduși ca moaște în țară, cum erau în Moldova sfîntul Ion Nou și în Muntenia sfînta Filofteia. Pereții încep să se acopere cu scene de dimensiuni mai mici, care se succed în șiruri

orizontale, pe câte cinci sau șase registre, în care fiecare subiect ține mai mult de arta icoanelor decât de cea monumentală. De acolo, ele trec la pereții exteriori, cum se întâmplă îndeosebi în secolul al XVI-lea în Moldova, la fundațiile lui Petru Rareș și ale urmașilor acestuia. Ultima mare operă de acest gen și cea mai reușită este mănăstirea Sucevița, zidită la finele secolului al XVI-lea. Măiestria execuției și bogăția motivelor ce ne întâmpină pe pereții dinafară ai bisericilor din această vreme este atât de surprinzătoare, încât au făcut pe marele istoric de artă Strzygovski să le consacre un adevărat imn de laudă. Această pictură exterioară poate fi de altminteri considerată ca o cucerire moldovenească și ca o îmbogățire în calitate artistică a canonului tradițional, întrucât scenele reprezentate nu se inspiră din erminiile cunoscute. Ceea ce uimește și astăzi este starea admirabilă de conservare a acestor picturi, datînd de câte 400 și mai bine de ani. Este deci momentul să ne întrebăm cum erau ele executate ca să se păstreze atât de minunat?

Fresca propriu-zisă, adică pictura pe peretele crud, verde, este la noi foarte rară. Tehnica întrebuintată era cea a temperei, adică a picturii pe zidul uscat, acomodată după nevoi și supusă unor modificări ieșite din experiența fiecărui zugrav. Zidul, după ce fusese terminat de roșu, era acoperit succesiv cu straturi de tencuială, mergînd uneori pînă la trei, unul peste altul, ca să se ajungă la o suprafață perfect plană, un suport pentru pictură, omogen și lucios, aderînd puternic de zid. În primul strat al acestei pături de mortar se puneau cîlți, fire de in sau de cînepă, care fixau împreună materialele ce compuneau tencuiala, și pe aceasta de zid. Se lăsa apoi să se usuce bine suprafața ce se acoperise cu tencuială, după care se uda partea de deasupra și pe acest zid udat (de unde denumirea de tempera): „à la détrempe“ se picta cu culori minerale sau vegetale, pisate cu fiere de bou sau cu gălbenuș de ou, amestecate cu clei animal și apoi dizolvate în apă. Uneori se adăuga și puțin cărbune de tei sau negru de fum, care ferea culoarea de influența nimicitoare a varului din zid.

Compoziția se lucra după un carton, după un model mai vechi, sau din memorie, din cap.

Așa au ieșit sutele de picturi care acoperă zidurile bisericilor noastre din Oltenia (partea vestică a Munteniei), din Muntenia și din Moldova. Care sînt cele mai însemnate dintre ele, în ordinea lor cronologică? Prima și cea mai renumită este cea de la Curtea de Argeș, pe care am menționat-o. Ea ne-a rămas printr-o întâmplare fericită, căci fusese destinată dărîmării. Însă, la un examen mai amănunțit, s-a observat că picturile ulterioare, suprapuse în diverse epoci peste cea originală, și care erau fără valoare, acoperiseră o bună parte din pictura secolului al XIV-lea. Sub acest înveliș protector ea se păstrase în fericite condiții. Operă a doi artiști, ajutați de ucenici — unii poate de la noi, — ansamblul poartă inscripții în grecește, unele corecte, ale unui constantinopolitan sau macedonean de limbă greacă, altele cu greșeli, dovedind că autorul lor nu era grec, ci venise mai de aproape, poate din Serbia, poate din Macedonia.

În ceea ce ne-a rămas din această biserică avem mai multe categorii de scene: mari compoziții de un splendid colorit, cu personaje pline de mișcare, un elan admirabil ritmat, surprinzător pentru arta bizantină; compoziții mai mici, avînd raport cu unele scene rareori întîlnite în alte locuri, dar existînd în mozaicurile de la Kharieh Djami, ceea ce ne obligă să ne gîndim la sugestiile venite din Constantinopol; figuri impunătoare și portrete, cum este cel al ctitorului, la picioarele lui Isus, pe tron, între Maria și sfîntul Nicolae, patronul bisericii.

Din același secol mai avem cîteva fragmente la Cozia, pe malul Oltului și cîteva scene complete în aceeași biserică, scene în care restauratorul de mai tîrziu a avut fericita inspirație, în loc să picteze deasupra o nouă scenă, să retușeze pe cea primitivă, cu aceleași tonuri, în limitele aceluiași desen. Un fenomen asemănător se petrece la Snagov, tot cam prin acea vreme.

La începutul secolului al XVI-lea se termină și se tîrnoște biserica lui Neagoe Basarab, din Curtea de Argeș,

considerată în tot Orientul, ca o minune arhitectonică celebră pînă în vremea noastră în proza călătorilor care au vizitat-o, inspiratoare de legende și balade. Pictura ce o împodobește era în acord cu arhitectura. Dar, construcția suferind degradări pricinuite de vreme, a fost restaurată în secolul al XIX-lea de unul din cei mai nepricepuți elevi ai lui Viollet-le-Duc: Lecomte-du-Noüy. Ea a fost dărîmată și construită din nou, exact cum fusese, însă cu material nou. Din fericire pictura a fost salvată, desprinsă de pe pereți, nu în întregime, dar în bună parte. Scenele — printre care se remarcă portretul ctitorului bisericii și al familiei sale, cîteva alte scene și maiestuoase figuri de sfinți, printre care Iacob Persul, sfîntul Gheorghe și sfînta Ana — sînt azi în secția de artă medievală a Muzeului de artă al Republicii.

Secolele al XV-lea și al XVI-lea sînt încă și mai bine reprezentate în Moldova, grație domniilor lungi, stării economice mai înfloritoare, și rolului domnitorilor Ștefan cel Mare și Petru Rareș. Atunci s-au înălțat bisericile zugrăvite și pe dinăuntru și pe dinafară, mici ca proporții, dar oferind splendoarea unor chivote de sfinți. Voroneț, Bălinești, Arbure, Sfîntul Gheorghe din Hirău, Vatra Moldoviței, Sfîntul Gheorghe din Suceava, iată cîteva din monumentele la care ne gîndim cînd dorim să ne înfățișăm nivelul înalt la care ajunsese pictura monumentală în nordul Moldovei. Compoziții ca „Răstignirea“, „Aflarea Sfintei Cruci“ de la Pătrăuți, „Trenia“ de la Bălinești ni se par demne de a sta alături, nu de pictura din altă țară vecină din vremea lor, — căci, cum am spus, în afară de Rusia, în celelalte țări creștine balcanice începuse de mult decadența — dar de cele anterioare cu mai bine de 200 de ani. În aceste reușite ansambluri ne întîmpină două din însușirile înalte, pe care le considerăm specifice picturii noastre monumentale: perfectă adaptare a compozițiilor la arhitectură și armonia dintre impresia generală cromatică a fiecărui monument și coloritul peisajului înconjurător. Această ultimă calitate este mai ales vizibilă pentru bisericile cu bogată pictură exterioară. De asemenea, pitoreasca

și admirabil colorată compoziție a „Judecății de apoi“ de la Voroneț, ocupînd toată suprafața peretelui din spre apus, la intrare. De altminteri, e de observat că în această scenă a judecării dreptilor și păcătoșilor înțîlnim uneori sentimentele sincere ale zugravului, ideile lui despre dreptate, dușmănia față de anume clase sociale, pe care le reprezenta.

Două monumente ceva mai noi — Sucevița, de la finele secolului al XVI-lea și Dragomirna, de la începutul secolului al XVII-lea — închid în chip glorios ciclul prestigios al artei medievale moldovene. După această dată, ceea ce se poate înțîlni nu mai e capabil să se măsoare cu trecutul. Chiar și portretele donatorilor, care în bisericile secolelor anterioare atinseseră o măiestrie impresionantă — cum sînt cel al lui Ștefan și al familiei sale, de la Voroneț, ori cel al lui Rareș, de la Humor, ori cele ale cîtorva boieri, la fundațiile acestora — au devenit banale, inexpresive și convenționale.

În secolul al XVII-lea, cele mai însemnate ansambluri picturale sînt realizate în Muntenia, nu numai în construcțiile domnești, ci și în cele ale boierilor mari, în bisericile de lîngă conacele lor, acolo unde aceștia își petrec o parte din vreme. Bogați, doritori de fast și voind să impresioneze pe semenii lor prin frumusețea și strălucirea construcțiilor ce ridicau, ei fac apel la cei mai buni artiști care, pe cei mai mulți dintre ei, de data aceasta îi cunoaștem. Unii și-au lăsat zugrăvit chiar portretul în cîte un colț mai ascuns al bisericii. La Stănești, Buzestii; la Arnotă, Matei Basarab; la Băjești, banul Mareș Băjescu; la Filipeștii de Pădure, Cantacuzinii; la Hurez, însuși domnul Brîncoveanu, la mănăstirea care este și o reședință domnească; la București, Doamna Safta a lui Șerban Cantacuzino — sînt ctitorii celor mai reprezentative monumente din această vreme. În fiecare din ele găsim ansambluri în care s-au menținut bunele tradiții ale secolelor trecute. Interiorul bisericii Doamnei din București, în care domină o armonie de tonuri acordate cu un roșu splendid, care constituie dominantă și cheia cromatică a acestor acorduri; la Băjești, portretele nu-

meroasei familii a ctitorului; la Hurez, tot atât de numeroasa familie a lui Brîncoveanu — se numără printre cele mai minunate realizări ale picturii noastre din acea vreme. În veacul următor se cuvin citate: paraclisul Mitropoliei din București; biserica Stavropoleos, mic giuvaer de arhitectură și pictură; Văcăreștii lui Mavroordat. Ele sînt momente încă vii ale picturii noastre monumentale.

#### BISERICILE CETĂȚI ALE SAȘILOR DIN ARDEAL

Două motive m-au îndemnat să mă ocup, acum, către sfîrșitul activității mele, de bisericile cetăți ale sașilor din Ardeal. Mai întîi, unul ieșit dintr-o pasiune turistică: cercetarea lor mă obligă să parcurg în lung și în lat acea parte a țării noastre, pe care o consider cea mai frumoasă, mai variată ca aspect, mai pitorească, poate și mai bogată, și pe care n-o cunoșteam îndeajuns. La aceste însușiri puternic atrăgătoare ale Ardealului se mai adăugau două, oarecum contradictorii și deosebit de interesante: Ardealul era, înainte de secolul nostru, nu numai cea mai înaintată cultural dintre provinciile țării, dar și cea în care, mai bine ca oriunde, s-au păstrat vechi și autentice tradiții ale trecutului, moravurile, obiceiurile și producția geniului popular al celor trei națiuni conlocuitoare.

Al doilea motiv care m-a împins către studiul bisericilor cetăți este mai legat de specialitatea mea de istoric de artă. Ele reprezintă una din acele creații surprinzătoare și instructive ale artei feudale, care lămuresc nu numai probleme de artă, atunci cînd sînt cercetate, ci și complicate probleme de istorie politică

și socială, ne ajută să pătrundem în miezul situațiilor obscure de acum câteva secole, aruncînd asupra lor o vie lumină.

Bisericele cetăți nu sînt un fenomen particular și exclusiv al Ardealului. Cazuri izolate de biserici întărite — ceea ce este altceva decît bisericile înconjurate cu un zid de apărare, ca la Dragomirna, de pildă, — mai există în Europa. Nicăieri însă, monumentele acestea, ieșite dintr-o cumplită necesitate, din primejdii grave care s-au succedat timp de sute de ani, n-au luat proporțiile, n-au cunoscut acea varietate de soluții, n-au dat naștere la atît de ingenioase combinații arhitectonice, ca la sași. Căci — și acest lucru trebuie accentuat de la început — biserica cetate nu este o mică și neînsemnată variantă a bisericii catolice ori luterane; ea este o concepție arhitectonică nouă, puternică, originală, capabilă de posibilități multiple, trăind o viață proprie în domeniul vast al artei medievale, — concepție fertilă, în stare să dea naștere la construcții de vaste proporții, derivate, evident, de la monumentul religios, dar în interiorul acestui monument, biserica propriu-zisă devine un element secundar, accentul fiind în întregime pus pe transformarea ei în așa fel, încît să devină un instrument formidabil de apărare a comunității.

Și în arta medievală, biserica, în ce privește planul, silueta, raportul maselor între ele, a cunoscut schimbări de la secol la secol, de la provincie la provincie chiar în interiorul aceluiași secol. Aceste deosebiri sînt însă neînsemnate, mici modificări în plus sau în minus în dispoziția pe teren a diverselor părți, în dimensiuni, în materialul întrebuițat. Cu oarecare siliță de sintetizare putem construi un fel de imagine ideală a bisericii noastre, la care am ajunge pornind de la oricare dintre varietățile cunoscute, și care le subsumează pe toate. La bisericile cetăți așa ceva nu este posibil. Fiecare din ele este un caz aparte, ieșit din îmbinarea nimerită și excepțional de efectivă, de cele mai multe ori numai atunci, pentru o singură dată, a unui mare număr de elemente.

Unele din aceste elemente tind la transformarea uneia sau altele dintre diversele părți ale bisericii — pronaos, navă centrală sau nave laterale, transept, cor și absidă — în puncte de apărare, prin construirea deasupra bolților tavanului, între aceste părți luate separat sau în ansamblul lor și acoperiș, a unui loc de manevră comod pentru cei asediați. Acest loc este prevăzut cu metereze și diverse deschizături rotunde ori verticale, ori cu niște guri imense între doi contraforți, pentru arcași, mai ales pentru aruncarea asupra celor de jos a lichidelor fierbinți ori inflamabile, a smoalei topite, a bolovanilor, a buturugilor de lemn.

Alte categorii de elemente au ca rezultat ridicarea și întărirea mai multor ziduri înconjurătoare, înalte și de grosimi ciclopeene uneori, pentru a construi incinte, de forme deosebite, după natura terenului sau după nevoile strategice și planul de apărare stabilit de luptători. Ele pot fi simple, duble sau triple, la colțuri ori din distanță în distanță prevăzute cu turnuri puternice și bastioane, variind ca număr, ca putere de rezistență, ca mijloace defensive puse la îndemîna apărătorilor.

În primul caz, pînă nu se construiseră incinte, biserica rămînea singurul loc întărit, în care se închideau locuitorii comunei ca să reziste dușmanului: din ea se opuneau cu disperarea celui care nu mai are de așteptat, în caz de înfrîngere, decît moartea. Într-al doilea caz, biserica nearmată, adică rămasă la proporțiile și la planul ei obișnuit, se găsea în mijlocul unui lagăr întărit, înconjurat de unul, de două sau de trei ziduri, înalte uneori de 15 m și groase de 3—4 m, în interior prevăzute cu drumuri de strajă suprapuse, pe care circulau țărani înarmați. De aici, prin gurile din ziduri, ei împroșcau pe asediatori. Din turnurile masive, cu patru, cinci sau șase etaje — unul dintre aceste turnuri chiar deasupra drumului, la intrarea în incintă — curgea de la fiecare etaj peste inamicul de jos ploaie de apă fiartă și de smoală lichidă, cădeau bucăți grele de lemn și de piatră. Intrarea, în fața căreia se afla adesea un pod mobil, peste șanțul adînc, plin cu apă și înconjurînd cetatea, era partea cea mai vulnerabilă și mai greu de apărat. Ea trecea pe sub turnul cel mai solid

și mai bine înarmat al incintei. Era îngustă și lua forma unui gang boltit cilindric, foarte întunecos, uneori drept, uneori deviind la dreapta sau la stînga, pentru a ușura apărarea. Unul sau mai multe grătare de lemn sau de metal se puteau manevra din turn, din distanță în distanță, ca să împiedice trecerea dușmanului. Ultima parte a acestui gang era o poartă puternică din blăni groase de stejar, prinse cu lame solide de fier și căptușită în afară cu benți de fier, țintuite cu piroane.

Planul incintelor, mai ales cînd erau mai multe, era imaginat astfel, încît diversele lor unități să se poată ajuta una pe alta în cursul luptelor. În chipul acesta, înaintarea inamicului, dacă el ar fi reușit să se strecoare în prima incintă încît de la poartă sau în mersul lui, ar fi urmat să se facă între două focuri, de la două turnuri vecine. Ne putem deci închipui, date fiind dimensiunile variate ale acestor două incinte, forma lor, cînd poligonală, cînd ovală și cînd rotundă, după pozițiile terenului și resursele materiale ale comunității, numărul și situația turnurilor, cîte posibilități de combinații tactice se puteau înfăptui la planul unei biserici cetăți. Iar aceasta, în cazul cînd întreaga apărare depindea de valoarea zidurilor incintei și de vitejia luptătorilor de pe terenul întărit din jurul bisericii. Situația putea deveni și mai complicată, iar combinațiile tactice și mai numeroase atunci cînd apărarea devenea rezultatul unei acțiuni concentrate și comune a celor din incinte cu a celor de sub acoperișul bisericii, adică atunci cînd ea rezulta din eforturile combinate ale tuturor celor ce puteau purta arme, oriunde s-ar fi găsit ei, în incintă sau în localul bisericii. De cele mai multe ori, rolul principal revenea celor din construcția de deasupra pronaosului, adică a părții de vest a bisericii, transformată într-un turn gigantic, care la unele biserici atingea 70—75 m, putea avea pînă la zece etaje și adăpostea cîteva sute de luptători.

Au existat aproximativ trei sute de asemenea biserici cetăți. Azi numărul celor care mai merită acest nume s-a redus la cel mult două sute. Unele s-au dărîmat de vechime pentru că, trecînd primejdia care sta la originea lor și împotriva căreia comunitatea se văzuse silită să

facă față, sau încă, perfecționîndu-se armele de foc, cum s-a întîmplat la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea, iar mijloacele de apărare ale bisericilor cetăți dovedindu-se ineficace, sătenii n-au mai întreținut zidurile. Altele, îndeosebi turnurile și bastioanele, înalte și de acces dificil, greu de întrebuițat în alt scop, au fost pur și simplu dărîmate, pentru ca, din materialul rezultat, să se zidească școala ori o altă construcție de interes comun.

Biserica cetate, această creație specifică și atît de îndrăzneată a sașilor din Ardeal, oglindește însușirile lor esențiale.

Sășii au fost aduși în Ardeal ca să colonizeze regiunile expuse și mai slab populate din sudul și estul acestei provincii, către mijlocul sec. al XII-lea. Ei veneau din regiunile Rinului de Jos și ale Moselei și erau mai toți cultivatori de pămînt, țărani obișnuiți cu munca grea a cîmpului și meseriași. Regii Ungariei puneau preț mai ales pe aceștia din urmă. Prin ei spera coroana maghiară că se va îmbunătăți situația economică primitivă a țării, se vor organiza și în Ardeal diversele meserii, acele pe care sașii le practicaseră în regiunile de unde veneau, se vor crea sate și orașe înfloritoare, se va dezvolta comerțul cu vecinii, și ei înapoiăți din acest punct de vedere, dar stăpînind turme și regiuni excepțional de fertile.

Coloniștii aduceau cu ei civilizația din acea vreme din locurile de obîrșie, începuturile promițătoare ale unei organizații comunale, multe noțiuni utile pentru cei ce populează satele și orașele, cunoștințe legate de construcția caselor, pe atunci de lemn, și de arhitectura bisericilor, de lemn uneori, dar și de zid, de piatră și de cărămidă, cu anume ornamente în stil romanic, cioplite în piatră dar cu mijloace încă naive și oarecum arhaice. Unele după altele, mai în tot restul sec. al XII-lea, valorile de coloniști se succed în Ardeal. Ele se așază, se rînduiesc, iau contact unele cu altele, își organizează viața și aduc reale servicii țării, ajutați în

această acțiune de călugării cistercieni și de cavalerii teutoni, care și ei sînt așezați acolo cu privilegiile din partea regilor Ungariei, la începutul sec. al XIII-lea. Cistercienii, mai ales acel ordin de călugări a căror menire era să cultive pămîntul și să învețe și pe alții să-l cultive, sînt de un netăgăduit folos. Tot așa și cavalerii teutoni, care în scurtă vreme zidesc de-a lungul Carpaților o linie de cetăți formidabile. Dar ambițioși, doritori să-și întindă puterea și să fundeze aici, în Țara Bîrsei, un stat independent de Ungaria, supus Papei, ei intră în conflict cu regele și sînt goniți din țară. Plecarea lor lasă un gol primejdios din punctul de vedere al apărării Ardealului. În 1241 și 1242, cînd năvălesc tătarii, ei nu întîmpină nici o rezistență, căci nici o forță organizată nu mai era în ființă. Tătarii pot astfel arde, prăda și distruge în voie tot Ardealul și, din provincia înfloritoare care era mai înainte, nu mai rămîn decît ruine fumegînde. Toate satele și orașele sînt la pămînt, iar din bisericile de piatră care începuseră să se ridice, rare și neînsemnate resturi romanice, ici un portal, jumătate spart, dincolo o bucată de zid ori o coloană, un capitel răzleț ori un arc de fereastră în plin cintru, ne mai vorbesc de arhitectura pe care sașii mai ales o creaseră în centrele lor.

Multă vreme dezolarea și groaza după ceea ce se întimplase domnesc pretutindeni așa de cumplit, încît nimeni nu se mai poate gîndi la o reclădire a provinciei. Nobilii și clerul înalt, lipsiți de curaj, fugiseră din fața tătarilor, punîndu-se la adăpost, care pe unde putuseră.

Țăranii români și secui, în majoritate păstori sau mici agricultori, prea slabi, împrăștiati și ei, cu micile lor gospodării pîrjolite și făcute cenușă, fără un simț prea accentuat al solidarității, nu pot fi rectorii Ardealului.

Rolul românilor va fi precumpănit numai ceva mai tîrziu, tot într-o epocă de mari calamități, după invaziile turcești, atunci cînd se ridică din mijlocul lor figurile mărețe a lui Ioan Corvin și a fiului acestuia, Matei. În sec. al XIII-lea, rolul de ziditor și reconstructor al ruinelor lăsate de tătari revine în primul rînd sașilor, element preponderent orășenesc. Solidari între

ei, cu întinse legături între cele mai îndepărtate regiuni locuite, ei se dumiresc mai repede ca ceilalți, și, posedînd o tradiție, încetul cu încetul revin la o viață mai normală, încep să-și refacă gospodăriile, să-și repare bisericile și să se regroupeze în comunități în jurul acestora.

Este de observat însă, și acum, și în tot cursul secolelor, că stilul tuturor operelor de artă săsească din Ardeal, a căror inspirație venea mai totdeauna din Germania de est, ba chiar și din Bavaria și Franconia, ajungea aici mai tîrziu, după două sau chiar trei decenii. Iar dacă este vorba de o comunitate mai izolată, cum erau multe, pierdută în vreo vale, printre dealuri și păduri seculare, această întîrziere va fi și mai mare, cum vom vedea cînd va fi vorba, de pildă, de frescele și construcțiile de la Malincrav.

În jurul acestor biserici nou înălțate, după retragerea teribilelor hoarde tătare, se încearcă acum și unele mijloace de apărare primitivă: șanțuri adînci, cu sau fără apă, maluri de pămînt, garduri de lemn, care însă nu pot împiedica alte invazii tătărești, e drept nu așa de năpraznice ca prima. Se trece uneori chiar la o fortificare a bisericii, cum rezultă dintr-un document al lui Andrei al III-lea, din 1291, prin care regele oprește „Turres sive castra super ecclesiis aedificata“, deși probabil această ordonanță se îndreaptă mai mult împotriva nobililor unguri, cu care regele era în dușmănie și care, pe moșiile lor, se serveau de bisericile ce întăriseră, pentru a ridica taxe ilegale de la negustorii și călătorii ce treceau prin sat, și nu împotriva comunității săsești pe care regele, tocmai din pricina dușmăniei lui cu nobilii, le proteja.

Obișnuit, în zilele calme din timp de pace, biserica întărită era ceea ce ea trebuie să fie, adică locul în care se întruneau credincioșii. Rolul ei principal și adevărat, cel pentru care comunitatea întregă suferise privațiuni ca să se îndeplinească, utilitatea ei reală apăreau numai în timpul războaielor: cu tătarii și turcii, foarte des, mai ales cu ultimii, ori în luptele interne după Mohaci (1526), adică după ce Ungaria cade în puterea turcilor,

atunci cînd Ardealul este o pradă la care țintesc, pe de o parte Zapolya, susținut de turci, pe de alta Ferdinand de Habsburg.

În incintele ce înconjurau biserica, îndărătul zidurilor, sub drumurile de strajă, se construiau încăperi pentru săteni și familiile lor, și imense lăzi de lemn pentru păstrat proviziile, mai ales recolta. Aici stau înmagazinate, în așteptarea unui semnal de alarmă, care astfel nu mai surprindea și nu mai crea panică, tot ce era necesar unei comunități ca să-și ducă mai departe viața, pînă trecea furtuna. Toți locuitorii, uneori și cei din satele vecine, vitele chiar atunci cînd existau mai multe incinte, la primul semnal intrau în interiorul curții sau în partea fortificată a bisericii, se închideau, se ridicau punțile, se lăsau grătarele de fier și se începea o viață nouă, în așteptarea dușmanului. Dar această viață nouă nu era decît activitatea micșorată, din pricina spațiului redus, miniatura vieții normale. Fiecare, în afară de orele de luptă, își continua, cum putea, meseria: fierarul lucra fierul, cismarul cismele, croitorul hainele, cojocarul cojoacele, brutarul făcea piinea, copiii continuau lecțiile în școală, iar învățătorul cursurile. Biserica cetate constituie deci, în același timp, un monument religios, pentru viața sufletului, dar și unul civil, pentru viața materială zilnică.

În aceste condiții nu le era greu sașilor, uniți cum erau, să se mențină liberi, oricît ar fi dorit regele Ungariei ori nobilii feudali să-i supună. Muncitori, gospodari, ei devin, ca meseriași și negustori, clasa socială cea mai bogată din Ardeal, își mențin privilegiile garantate de documentele prin care fuseseră colonizați în sec. al XI-lea și își măresc acele privilegii. Chiar și dreptul de a-și întări biserica, pus în discuție la finele sec. al XIII-lea, cum am văzut, le este în cele din urmă, nu numai îngăduit, ci chiar recomandat, în lupta contra turcilor. Uneori, în vederea construirii zidurilor incintei sau a înarmării bisericii, regele scutește satul de a mai trimite soldați în oastea regală sau acordă scutirea aceluia care vor lupta în biserica cetate, cum face chiar Matei Corvin.

Acestea sînt concluziile la care am ajuns din lectura cîtorva studii germane<sup>1</sup>, care s-au ocupat, cam în general, ce e drept, cu acest subiect și din două călătorii, una în 1953, alta în 1954.

Ultima, îndeosebi, este una din cele mai minunate întîmplări din viața mea, de lung și destul de încercat călător. N-aș vrea să dau impresia unui lirism tardiv de bătrînețe, cînd se pare că devenim mai impresionabili, dar drumurile acelea de țară, suind și coborînd printre păduri de stejari și coline cu cele mai variate și grațioase conture, printre semănături coapte și porumburi verzi și sănătoase, la care coceanul era mai înalt decît un om călare, întîlnirea cu țărani muncitori, toți ocupați, toți vrednici și gata de lucru, cu femeile mergînd la cîmp în căruțe, toate cu enorme pălării de paie legate cu panglici de fel de fel de culori, cu păsările cele mai variate sburînd de colo pînă colo, de specii necunoscute mie, pe care de mult nu le mai vedem dincoace de Carpați, la largul lor în acel paradis pămîntesc aduceau în suflet pacea din natură, un simțămînt de fericire, de seninătate, de grațitudine. Repet, am călătorit mult în viața mea, am văzut peisaje nenumărate și opere de artă splendide, dar rareori efectul lor asupra mea a fost mai adînc ca în aceste zile petrecute în Ardeal. La fiecare pas se prezenta ochiului un aspect nou, o priveliște încîntătoare, nu una măreață, ca în Elveția sau în Italia sau în Franța, în preajma Alpilor, ci una pe măsura omului, apropiată de mine. Iar cînd ajungeam, însoțitorul meu și cu mine, în fața bisericii cetate, imensă, venerabilă, tăcută, potrivit-se așa de bine cu natura înconjurătoare, mulțumirea noastră nu se poate descrie. Patruzeci și două de astfel de monumente

<sup>1</sup> a) Dr. E. Albert Bielz, *Die Burgen und Ruinen in Siebenbürgen* (1899), Hermannstadt, 1894.

b) Emil Sigorus, *Siebenbürgische sächsische Burgen und Kirchkastelle*, III. Auflage. Verlag Jos. Drotleff, Hermannstadt, 1901.

c) Ing. Walter Horwath, *Siebenbürgisch sächsische Kirchenburgen*. Verlag der Honterus-Buchdruckerei, Hermannstadt, 1931.

d) *Die deutsche Kunst in Siebenbürgen*. Im Auftrage der deutschen Akademie von Viktor Roth. Bearbeitet von C. Theodor Müller, Alexander von Reitzenstein, Heinz H. Rosemann. Deutscher Kunstverlag, Berlin, 1934.



au fost astfel cercetate, superficial poate, căci vremea ne lipsea și nici posibilitatea de a examina totul, pe îndelete, cum se cuvine, nu ne aparținea. Cred însă că este bine și util să le fac cunoscute, ca pe una dintre cele mai însemnate creații artistice din țara noastră, și celor care n-au avut încă norocul să le întâlnească, sau care, indiferenți, au trecut pe lângă ele fără să le observe.

ARTĂ  
UNIVERSALA

## CARACTERELE COMUNE ALE DEZVOLTĂRII ARTELOR LA POPOARELE ROMANICE

Imperiul roman, care stăpânise timp de sute de ani întreaga lume veche cunoscută, de la Oceanul Atlantic la hotarele Persiei și de la Sahara la Marea Nordului și la mlaștinile și pădurile Germaniei nordice, lăsase pretutindeni urme puternice și durabile la neamurile pe care le supusese; la multe, limba ce vor vorbi de atunci încoace; la altele, amintirea legilor și prestigiul sistemului lui administrativ; pe pământul mai tuturor, monumente splendide, la construirea cărora colaboraseră toate categoriile de artiști din acea vreme, monumente ce rămân ca amintiri de neuitat și ca modele pentru generațiile viitoare.

Prin însăși forma sa de stat, imperiul roman tinse la o unificare arbitrară a vastului teritoriu ce ocupase, teritoriu locuit de numeroase și extrem de deosebite popoare, aparținând unor origini etnice, unor credințe religioase variate, și cu forme de viață diferite. În aparență, și superficial, acea uniformizare reușise. În realitate, însă, trecutul popoarelor cucerite de romani continuă să existe sub forme fruste, care ies la lumină ori de câte ori o situație favorabilă se prezintă, ori de câte ori slă-

bește puterea coercitivă centrală. Așa încît, în statele ce se formează pe ruinele imperiului roman, în același timp cu o persistență a ideii de autoritate supremă, moștenită de la imperiul roman, idee de care sînt conduși șefii noilor state, și care este favorizată și de biserică, întîlnim un fel de resurrecție a tradițiilor autohtone, rămase pînă atunci în umbră, proprii și particulare fiecărui popor de sub stăpînirea șefilor celor noi. Aceste elemente, resturi ale unei vieți naționale anterioare cuceririi romane, se afirmă și se întăresc din ce în ce, duc la o diferențiere mereu mai accentuată între un popor, și altul, diferențiere favorizată încă de viața politică, de schimbările dese de stăpînitori în noile state formate pe ruinele imperiului roman, elementele acestea constituind primii germeni ai vieții naționale. Astfel încît, de atunci începînd, nu se mai poate vorbi de o unitate a Europei, nici măcar în partea ei ocupată uneori de un singur stăpînitor, iar cultura statelor noi va consta, în fiecare din ele, din amalgamarea unor elemente aparținînd tradiției romane, în doze care variază de la popor la popor, a unor vechi tradiții autohtone, de asemenea variabile, și a unor elemente aduse cu ei de către noii stăpînitori și de popoarele care-i însoțise în migrație, germanice, mongole, arabe, și slave, unele mai ales în apusul, altele în răsăritul Europei.

De la o vreme, începînd cu secolul al XIII-lea, în statele din apusul Europei, care acum căpătaseră o existență mai durabilă și ajunseseră la o formă mai regulată de succesiune la tron, deci la o transmitere previzibilă a autorității, sub acțiunea pe de o parte a familiilor dominante, pe de alta a seniorilor feudali, posesori ai latifundiilor, susținuți și de biserică, se realizează în artă un stil, care se întinde, oarecum, orizontal în toată Europa, pînă la hotarele de est ale imperiului german, așa-numitul „stil internațional“. El aparține în întregime clasei dominante, care este aceeași ca organizare în toate aceste țări, o reprezintă în totul. Același lucru se petrece și în orient, unde raportul dintre clasele sociale este similar, cu arta ce pornește de la împăratul din Constantinopol și de la curtea acestuia. Poporul nu participă decît într-o slabă măsură la crearea unui stil ieșit

din idei promovate de clasele suprapuse și de biserică. Poporului îi rămîne însă expresia simplă, sinceră, directă și pe înțelesul tuturor, concretizată în arta, în literatura și în muzica populară, care, departe de a suferi o slăbire din pricina transformărilor sociale, sînt din ce în ce mai puternice.

Dar și această unificare în arta feudalilor, realizată în stilul internațional, este precară. Ea nu poate rezista forțelor vii ce se dezvoltă în sînul noilor state, forțe vii reprezentate de burghezie, adică de populația orașelor, ajunsă la o viață mai conștientă, capabilă să-și impună punctul de vedere, și păstrătoare a tradițiilor culturale locale. În trei regiuni ale Europei, unde meseriașii și negustorii reușesc să-și însușească puterea în orașe, în Flandra, în Germania și în Italia, asistăm la o dezvoltare a vieții economice fără seamăn, însoțită, ca o consecință, de o înflorire splendidă a artelor. Această situație, excepțională, cînd e comparată cu cea din restul Europei, dă naștere la forme de cultură, care pe măsură ce trece timpul, evoluează și se diversifică. Ca urmare a împrejurărilor politice și economice, tot nordul și estul Franței împreună cu Țările de Jos, aparținînd aceluiași senior, deci constituind o unitate, arta flamandă, se întinde în întreaga această regiune; iar, prin prestigiul unora dintre artiști și grație înrudirii dintre familiile domnitoare, trece mai departe, în Spania și Portugalia. În același timp, în Italia, o dată cu emanciparea și îmbogățirea a numeroase comune, se precizează însușirile care vor caracteriza arta italiană, devenită încă de atunci un tip distinctiv și caracteristic, în care predomină calitățile ce vor constitui „tipul romanic“ cel care ne interesează în momentul de față, în coloclul nostru.

Ne găsim deci în prezența a două forme de cultură, care evoluează și se precizează cu trecerea timpului, și care, lucru și mai important, sînt la originea celor două aspecte fundamentale ale artei Europei, cel al artei nordice, și cel al artei pe care o putem considera ca proprie popoarelor de origine latină. Care ar fi acele două

forme de artă, prin ce s-ar caracteriza fiecare și în ce ar consta caracterele lor specifice, este o chestiune foarte complexă.

Pe de altă parte, nu e mai puțin adevărat că multiplele interferențe, intervenite de-a lungul secolelor, datorită circulației ideilor, întrepătrunderii de școli și curente fac această problemă încă mai complexă și mai spinoasă. Dacă, încercînd să schițăm profilul general al „artei romanice“ constatăm în această artă un simț profund al armoniei corpului uman, înclinare ce i-a fost transmisă în condițiile caracteristice ale mediului respectiv de antichitatea elenă, aceasta nu vrea să zică că nordicii ar fi mai puțin sensibili la această armonie.

Artiștii nordici însă, în ce-i privește, pare să nu se preocupe exclusiv de linii și de proporții armonioase; ei sînt seduși deopotrivă de moliciunea și catifelarea pielii, a părului, într-un trup de femeie, a stofelor prețioase, așa cum se vede la cel mai reprezentativ dintre pictorii flamanzi, la Rubens.

Dacă, pe de altă parte, „romanicii“ — și ne gîndim în prima linie la italieni — par îndemnați și atrași spre o cît mai precisă delimitare a formelor, dacă ei, prin urmare, se preocupă mai mult de desen, ca Rafael, de pildă, — în timp ce la Rembrandt desenul se mărginește mai degrabă să sugereze — se întîmplă totuși ca în cadrul aceluiasi domeniu și în același secol să găsim, ca expresie a aceluiasi popor, cel francez, pe un Ingres, considerat pe drept ca pictorul cel mai „romanic“, dar și pe Delacroix, ale cărui tendințe romantice l-ar clasa mai degrabă printre nordici.

Cu alte cuvinte, categoriile de nordic și de romanic n-ar trebui luate într-un sens absolut. Interferențele între culturi și între arte devin din ce în ce mai evidente, pe măsură ce complexul împrejurărilor istorice și mijloacele de comunicație evoluează mai repede și mai intens.

Trebuie să adăugăm că arta nordică și arta romanică s-au influențat adesea reciproc. E de prisos a cita cazurile, pentru a nu ne opri decît la cîteva exemple faimoase, de toți cunoscute; exemplul lui Dürer, al lui Rubens, al lui Van Dyck, al lui Reynolds, cel al „romaniștilor“

flamanzi și olandezi, de o parte, precum și cel al artiștilor influențați de Rembrandt și de unii olandezi, de altă parte.

Dacă în arta romanică totul pare să evolueze fără discrepanțe, la ceilalți schimbările par a se produce prin explozii bruște, urmate de declinuri tot atît de bruște, ca niște descărcări inevitabile ale unei energii greu stăpînite.

Ceea ce ar mai caracteriza pe romanici ar fi nu numai evoluția logică, înlănțuirea organică înăuntrul aceleiași arte, dar și sălășluirea, cum se întîmplă atît de frecvent în Renaștere, în același artist a tuturor sau a mai multor arte. Noțiunea armoniei, a raportului perfect între însușiri în domenii înrudite este mult mai desăvîrșită la romanici. Totuși, chiar în aceeași persoană, artele rămîn fiecare cu caracterele lor distinctive: pictura e pictură, sculptura e sculptură, arhitectura e arhitectură, fiecare din ele se supune cu strictete legilor ei constitutive.

Ceea ce însă am dori îndeosebi să subliniem este că, în genere, atît în arta popoarelor romanice, cît și în arta celor nordice, predomină o viziune realistă, reflec-tarea artistică a omului și a realității înconjurătoare, a orînduirii sociale. Conținutul social, progresist, ce constituie fondul marilor opere de artă realistă, a determinat perfecțiunea formei, găsirea unor mijloace de expresie cu o mare putere de emoționare și convingere. E de remarcat apoi că artistul realist din țările romanice, ca de altfel mulți artiști din țările nordice, pun pe om în centrul operei de artă, fac din el eroul principal al artelor.

Ca o nuanță caracteristică a nordicilor, s-ar putea totuși afirma că la aceștia omul pare a fi integrat în mai mare măsură mediului ambiant, făcînd cu acest mediu un tot indivizibil, astfel încît uneori personajul uman e greu de desprins de natura înconjurătoare, de vegetație, de stîncile, de mobilierul în mijlocul cărora e plasat, apărînd oarecum ca o parte a unui ansamblu văzut în viața de toate zilele.

Am afirmat că nicăieri elementele prin care se definește ceea ce am putea numi „romanic“, în artă nu apar mai clar, mai pregnant, mai simplu ca în Italia. De aici

și puterea de influență a artei realiste italiene. Să ne oprim un moment la fenomenul cel mai pregnant și mai strălucit al acestei arte, la Renaștere.

Renașterea, ieșită din condiții economice bine definite, are îndărătul ei un substrat psihologic ce merită o analiză aprofundată. Îndărătul acestui fenomen găsim umanismul bazat pe idealurile antichității; găsim emanciparea față de biserică, deci caracterul laic al culturii; avântul științific și dorința de a cerceta și cunoaște omul și natura, și, ca o consecință directă a acestei dorințe, realismul în artă, adică una dintre principalele cuceriri ale spiritului omenesc. Renașterea constituie un determinant cultural în toată Europa, dar ea găsește terenul cel mai favorabil mai ales la popoarele romanice. Evenimentele politice contribuie la crearea raporturilor cultural-artistice. Războaiele francezilor în Italia, posesia sudului Italiei de către Spania, sînt printre principalele împrejurări care ușurează influența Renașterii. Cu răspîndirea ideilor și a formelor derivate din Renaștere, asistăm din nou la o ieșire la lumină a amintirilor clasice, ceea ce unifică oarecum tendințele culturale ale întregii epoci. Totuși, aceste tendințe generale nu sînt singure; ele trebuie să conteze cu cele naționale ale popoarelor, tendințe naturale, și nu mergînd totdeauna în aceeași direcție cu cele generale, din ce în ce mai evidente, consecințe ale dezvoltării economice și politice în țările europene din apus, în momentul în care multe state și-au găsit unitatea lor politică.

Elementele introduse de Renaștere în lumea secolelor XVI și XVII rămîn, îndeosebi la popoarele romanice, ca o permanență în dezvoltarea lor, pentru că ele nu sînt străine de firea intimă a acestor popoare, ci corespund structurii lor psihice, adică temperamentului, sînt de acord cu mediul geografic în care popoarele locuiesc, cu concepția lor de viață. Așa se face, de pildă, că barocul, un stil excesiv și exagerat, la popoarele latine, (cu excepția Spaniei unde domnește o dinastie germană) n-a luat forme bizare și monstruoase, a păstrat un echilibru aproape clasic, care lipsește nordicilor.

Acest tablou al artei popoarelor latine își păstrează veracitatea pînă în a doua jumătate a secolului al

XVIII-lea, cînd apar elemente noi, puternice, revoluționare, ieșite din transformările sociale, care determină la rîndul lor schimbarea însăși a vechii orînduiri și înlocuirea ei cu o nouă orînduire socială, burgheză. Este totuși semnificativ că în momentul în care burghezia națională se afirmă, și ea simte necesar să se bazeze pe reminiscențe ale vechii culturi clasice și să se exprime prin forme neoclasice.

\*

În această expunere a dezvoltării artei la popoarele romanice n-a fost pînă acuma vorba de poporul nostru. Cred că a venit momentul să ne oprim și la dezvoltarea specifică a artei poporului român, cu atît mai mult cu cît ceea ce se întîmplă la noi este mai puțin cunoscut auditorilor noștri de astăzi, și, prin urmare, necesită o analiză mai amănunțită<sup>1</sup>.

Situația noastră este mult deosebită de situația celorlalte popoare romanice, care s-au dezvoltat în alte condiții istorice decît poporul nostru. În epoca feudală, organizarea noastră de stat și bisericească ne-a legat de statele și de biserica popoarelor vecine de la sud și est, și de Bizanț. Favorizată de lunga stăpînire turcească, orînduirea feudală durează la noi pînă către mijlocul secolului al XIX-lea, iar cultura clasei stăpînitoare și a bisericii era în genere ruptă de popor. Totuși, forțele vii ale poporului n-au încetat să se afirme puternic în domeniul cultural. În afară de limbă, de o fluiditate și de o sonoritate latină, folclorul nostru e plin de amintiri ale originii noastre, ca și arta noastră populară, atît de asemănătoare în unele privințe cu cea italiană. În condițiile istorice grele, în care am trăit sute de ani, cu războaie nenumărate și invaziuni, cu supunere sub turci și cu o organizație feudală atît de lungă, s-a dezvoltat, totuși, o bogată cultură și o artă populară originală, în care se resimte atît specificul nostru național cît și influențele binefăcătoare exercitate de popoarele cu care am conviețuit. Broderiile, țesăturile, sculpturile în

<sup>1</sup> Prezenta comunicare a fost expusă în cadrul Colocviului internațional de civilizații, literaturi și limbi romanice, care a avut loc la București în cursul lunii septembrie 1959.

lemn, arhitectura, muzica populară oglindesc multilateral viața poporului nostru, talentul și iscusința sa. Costumele naționale, iile și opregele, apoi țesăturile, cu acele grădini multicolore, închise atât de armonios în chenarul scoarțelor, sînt o expresie a imaginației creatoare populare. Broderii și ornamente colorate în costumul țaranului nu ne sînt un apanaj propriu, căci le găsim și la alți vecini ai noștri. Ce este al nostru este felul în care ornamentul este distribuit, cum este el așezat, locul ce ocupă, raportul dintre părțile ornate și cele rămase albe, compoziția atât de nimerită sub care apare. Dar nu numai în compoziție întîlnim acea armonie surprinzătoare, ci și în colorit. Această sensibilitate pentru culoare constituie chiar una din însușirile capitale ale oricărui produs artistic semnificativ al poporului român.

N-am avut multă sculptură în arta noastră veche, și, mai ales, ne-a lipsit plastica statuară, imaginea omului, adică tocmai ceea ce constituie unul din genurile caracteristice în arta popoarelor de origine latină. Iar arhitectura noastră, care aparține nu catolicismului, ci creștinismului de rit oriental, pornea de la alte forme, de la alte combinații de volume. În biserică însă, în pictura murală care acoperea toți pereții la interior, uneori și la exterior, cu toate că ei trebuiau să se supună unor norme prestabilite, zugravii noștri s-au silit adesea să fie mai aproape de natură, scenele pictate de ei erau mai clare, mai luminoase, mai niciodată înecate în obscure aluziuni teologice.

La începutul secolului al XIX-lea, și apoi cînd poporul s-a ridicat la luptă pentru eliberarea de sub jugul turcesc și pentru formarea statului național român, a luat o mare dezvoltare arta oglindind noile condiții istorice.

Contactul artiștilor noștri cu arta popoarelor Europiei (mai ales cu cea franceză), a dus la întărirea convingerii lor în forța realismului, în mesajul de umanitate al acestuia. Este concluzia pe care ei o cîștigă mai ales din arta franceză a secolului al XIX-lea după ce cunosc și ajung să prețuiască pictura celor din Școala de la Barbizon, a lui Courbet, și a primei perioade, și ea profund realistă, a grupului care va constitui mai tîrziu impre-

sionismul. Astfel, la patru secole după Renaștere, realismul reapare în arta popoarelor romanice și într-una noastră, ca o manifestare esențială a luptei pentru progresul social al popoarelor. Sub influențele arătate, școala noastră de artă, prin reprezentanții ei cei mai de seamă — Aman, Grigorescu, Andreescu, Luchian, și prin urmașii lor din generațiile următoare, își afirmă potențialul ei creator, dotînd arta noastră cu opere dintre cele mai semnificative. În aceste opere este clar că toți acești artiști și-au îndreptat privirile spre societatea în mijlocul căreia trăiau, au înțeles-o, au redat-o sincer, veridic și cu măiestrie; că ei și-au luat obiceiul să cuture țara și, cutreierînd-o, aspectele ei caracteristice, poporul care o locuiește, felul de viață al acestuia, au devenit subiectele obișnuite ale operelor lor. Contactul nostru cu arta popoarelor europene, și îndeosebi cu cele romanice, departe de a constitui un fenomen în care individualitatea poporului nostru ar fi fost întunecată, a scos din ce în ce mai mult la lumină ceea ce ne era propriu, specific dezvoltării istorice naționale a poporului nostru.

Avînd o strînsă legătură cu viața și arta poporului, cu lupta lui pentru eliberarea socială și națională, dezvoltîndu-se pe marele fîgaș al realismului, artele noastre plastice au respins, în genere, influențele decadentismului abstractizant și uniformizator, străin de viața caracteristică a poporului și specificului său național.

Trăim noi, românii, într-o epocă în care, în noile condiții istorice, de construcție a orînduirii socialiste, pictura, sculptura, grafica românească se dezvoltă preluînd tradiția realistă a plasticii naționale și îmbogățînd-o cu problematica actuală și semnificativă a societății noastre.

În acest mod, arta din Republica Socialistă România aduce nota sa specific națională în ansamblul artei și culturii contemporane, care militează pentru progresul social și pacea omenirii.

Acesta e noul umanism al socialismului, pe care arta românească îl slujește prin cei mai buni reprezentanți ai săi.

Arta nouă din țara noastră se opune tendințelor de uniformizare, de despersonalizare a ei, tendințe ce se manifestă în unele cercuri artistice din Apus, și care n-au, desigur, nimic cu tradiția romanică a Renașterii.

În contra acestor tendințe se ridică, de altfel, mai pretutindeni, forțe puternice — cele care țin seamă de realitățile și tradițiile naționale, de cerințele popoarelor și care nu pot, în perspectiva timpului, să nu fie victorioase. În țara noastră, artiștii sînt luptători convinși pentru arta realistă, care în ultimii cincisprezece ani a obținut succese remarcabile. Convingerea noastră în victoria deplină a realismului este cu atît mai puternică, cu cît știm că și în celelalte țări romanice, grupe importante de artiști stau sincer și hotărît pe pozițiile realismului.

300 DE ANI  
DE LA MOARTEA LUI VELÁZQUEZ

De pe vremea imperiului roman, în cea mai strălucită perioadă a existenței sale, lumea nu mai văzuse un stat mai întins și mai puternic ca Spania, sub dinastia Habsburgilor. Peninsula Iberică în întregime, o parte din Franța, adică provinciile din nord ale acestei țări și ceva din sudul ei, Germania, Țările de Jos, Italia și Marocul și mai toată America de curînd descoperită constituiau domeniul nedisputat, condus după bunul plac al regelui din Madrid, domeniu în care, după cum se exprimase unul dintre stăpînitorii acestei uriașe întinderi de pămînt, cu bogății fabuloase, soarele nu apunea niciodată.

Dar tensiunea necesară pentru a ține la un loc atîtea neamuri, incapacitatea guvernanților abuzivi, aspirația spre libertate a celor tratați cu cruzimea de care spaniolii dau dovadă în Țările de Jos și pe unde se mai găseau, distrugerea Invincibilei Armade, fără luptă, opresc expansiunea Spaniei, o obligă chiar să lupte pentru fiecare bucată de teren ce mai posedă în afara Peninsulei Iberice. La începutul secolului al XVII-lea, decadența politică și economică a țării este evidentă.

În țara în care atîtea secole cursese neîntrerupt, ca un imens fluviu, aurul și argintul din colonii, sărăcia e la culme: o parte din populație, aristocrația și clerul, trăiește fără să facă nimic, pe spinarea celor care muncesc din greu și fără nădejde, iar altă parte, și mai numeroasă, fără pămînt, fără meșteșug și comerț, cerșește și trăiește din expediente.

Tocmai atunci cînd puterea statului și importanța lui decad, cînd din toate părțile armatele spaniole se întorc bătute, cînd regele însuși nu mai știe cum să facă față cheltuielilor și slujbașilor neplătiți cu lunile, asistăm la o izbucnire vulcanică, ca atunci cînd o forță a fost multă vreme împiedicată să se manifeste, mai întîi a literaturii, apoi, peste decenii, a artei. Este ceea ce s-a numit secolul de aur al culturii spaniole, cel în care s-au realizat cele mai înalte producții ale literaturii spaniole, semnificative nu numai prin marea lor importanță națională, ci și prin valoarea lor mondială. În domeniul literaturii apar capodopere ca Don Quijote a lui Cervantes, ca să nu mă opresc decît la un singur exemplu, în domeniul artei, pînzele ce constituie opera lui Velázquez.

Timp de sute de ani, spaniolii fuseseră absorbiți de războaiele purtate, mai întîi pentru a-și cîștiga independența, apoi pentru a face cuceriri. Timp de sute de ani nici cartea, nici tabloul nu erau destinate maselor mari ale poporului, ținute într-o ignoranță desăvîrșită. Regele și nobilimea, cînd doreau pictură se adresau mai totdeauna străinilor, — cum au făcut adesea pînă în secolul al XVII-lea. Carol Quintul, pînă aproape de data la care ne-am oprit, cînd dorește decorații murale și portrete, alege pe Tizian, iar Filip al II-lea, de asemenea apelează la maeștri italieni. Poporul însă nu participă cu nimic la această viață culturală. Spaniolii, cu însușirile lor de finețe și simț al realității, cu dragostea lor de viață, cu umorul lor care transpare în folclor, au simțit că au nevoie de o expresie a lor, și în literatură, și în artă, care să-i reprezinte și care să le placă. Și, deși atît reprezentanții literaturii, cît și cei ai artei, în secolul al XVII-lea, nu-s recrutați în cea mai mare parte din mijlocul poporului, ei se simt totuși

mesagerii acestuia, au mîndria să-i egaleze pe străini, și produc, și într-un domeniu și într-altul, cele mai realist concepute opere pe care le-a cunoscut secolul al XVII-lea în Europa.

Este simptomatic să vedem cît de puțin prețuiau clasele suprapuse din Spania pe acești autori și pe acești artiști. Cei mai mulți, chiar Velázquez, deși pictorul regelui, făceau foarte des cunoștință cu lipsa. Velázquez, pictorul portretelor tuturor personajelor curții, nu poartă decît titlul de valet de cameră și numai către sfîrșitul vieții pe cel de șambelan al clădirilor regale. El primește, cînd primește, o leafă ca și ceilalți servitori ai curții. Le Sage, numai cu cîteva decenii ulterioare anului în care moare Velázquez, și care cunoaște atît de bine Spania, în capodopera lui, în *Gil Blas*, ne poartă în toată țara și prin toate straturile sociale, face să vorbească în opera lui tot poporul, de la rege pînă la cerșetorii din fața bisericilor, așa încît le cunoaștem gîndurile și preferințele, îi descrie exact și simplu, începînd cu contele duce Olivares, protectorul lui Velázquez. Prin *Le Sage* facem cunoștință cu valeți, cu cameriste, chiar și cu femei de moravuri ușoare, cu actori și cîntăreți, dar el nu spune un cuvînt măcar despre pictori. Și aceasta pentru că, într-adevăr, aceștia aproape nu contau în Spania secolului al XVII-lea.

Și totuși, în epoca pe care ne-o descrie atît de amănunțit și de veridic *Le Sage*, trăia în Spania poate cel mai mare pictor pe care l-a avut lumea, în orice caz, cel mai mare pe care l-a avut Spania, cel mai mare, pentru că, fără emfaza lui Rubens, desigur și acesta un colos, fără neliniștea lui Rembrandt și dorința acestuia de a pătrunde în toate tainele sufletului uman, prin mijlocul ceva cam complicat al distribuirii luminii, dar, desigur, și el un colos, spaniolul n-a avut drept scop decît să exprime adevărat, simplu, complet, dar cu mijloace supreme, lumea din jurul lui, așa cum era ea: ființe și peisaje. *El pintor de la verdad* — spune inscripția de pe monumentul ce i s-a ridicat în Sevilla. Să înțelegem bine, nu „pictor al adevărului“, ci *pictorul prin excelență al adevărului*.



Diego Rodriguez de Silva y Velázquez se naște în Sevilla la 6 iunie 1599. Tatăl său era de bună noblete portugheză, însă mama îi era spaniolă. Poate de aceea el a ales să fie numit după mamă, obiceiul spaniol permițându-i aceasta. Copilăria și adolescența îi este simplă, consacrată studiilor și educației. Dar el și desenează, și umple, se pare, toate cărțile și caietele de școală cu desene care, contrar cu ceea ce se întâmplă în asemenea cazuri, n-au speriat pe tatăl său. La 13 ani, acesta consideră că a venit timpul ca, dacă fiul său e merit să devie artist, să-și înceapă învățătura cu un maestru capabil să-l formeze. În Sevilla existau atunci mai mulți pictori. Mai cunoscut era Herera cel Bătrîn, pe care toți îl respectau. Tânărul Velázquez e dus în atelierul acestuia. Nu se potriveau însă, nu se putea naște între ei acea comunitate de caracter care singură ar fi dat roade. Herera era un pictor remarcabil, dar un om violent și cu toane. Velázquez încă de atunci e o natură armonioasă și echilibrată, lipsită de salturi de poziție sufletească. E o fire fără pasiuni exterior manifestate, trăind prea puțin în afară și mult în interior. Părăsește pe Herera și intră în atelierul lui Pacheco, artist mediocru, poate, cam prea dispus să-i imite pe italieni, dar ponderat și, în orice caz, dotat cu răbdarea și pătrunderea necesară pentru a judeca pe noul său elev și a-i veni în ajutor, când putea. El își dă seama că sub calmul aparent al firii lui se ascundeau focul pasiunii unui artist și cele mai rare însușiri. Deplin satisfăcut de acesta ca om, îi dă pe fiica sa în căsătorie; și ghicind în el pe viitorul maestru, îl pune în contact, trimițându-l la Madrid, cu Olivares, — omul cel mai aproape atunci de rege, factotum al acestuia.

Cu ce se prezenta Velázquez înaintea acestui personaj influent, de care depindea tot viitorul lui? În casa lui Pacheco se întâlneau câțiva dintre oamenii cei mai de seamă ai Spaniei din acea vreme, Cervantes uneori, Gongora și alții. Atmosfera era de înaltă cultură, și tânărul pictor profitase de această atmosferă savantă și galantă. Învățase să picteze și-și crease un stil, la baza căruia se găseau câteva însușiri, unele rezultate din adoptarea unor tendințe destul de generale, altele

consecințe ale firii sale chiar. Mare preț puneau pe atunci pictorii pe o factură sumbră, venind de la Caravaggio, în care contraste de lumini violente cu umbre adânci dădeau o puternică impresie de volum obiectelor și persoanelor pictate. Velázquez admiră această tendință, poate la sfaturile lui Pacheco, și o adoptă, nu în scene cu prestigiu, — la aceasta nu-l îndemna firea sa modestă, simplă, iubitoare de adevăr, găsind în viața înconjurătoare elemente deplin satisfăcătoare, — ci tocmai în scenele luate din mediul înconjurător: în naturi moarte, cu elemente de bucătărie și de mic restaurant, adică de bodegă, așa-numitele *bodegones*, simple sau imaginate alături de câteva personaje. Și ce-i mai surprinzător este să-l vedem pe artist, cum de altminteri se practica și în Flandra, în opere desigur ajunse pînă în Spania, introducînd într-un asemenea tablou chiar o scenă religioasă, cum este în pictura cu Marta și Maria, din Galeria Națională din Londra. Ce-l atrăgea atunci pe artistul acesta, pentru care nimic nu conta mai mult decît realitatea concretă, este reprezentarea desăvîrșită ca artă a obiectelor de bucătărie, în naturi moarte. Scena religioasă este ceva secundar, vîrîtă în fund, într-o mică cameră comunicînd cu bucătăria, și tratată fără prea mult respect. Velázquez n-are nimic mistic în spiritul său. Și aici, și mai tîrziu, în opere de mai mare importanță, scena religioasă este văzută direct legată de fenomenele vieții pămîntești.

Și în tabloul cu Marta și Maria, și în alte puține opere din această vreme, nu apare încă adevăratul Velázquez. Ele nu se deosebesc prea mult de lucrări similare ale altora. Atent examinate, ne dăm seama că autorul lor are un ochi de o pătrundere rară, că darul său de observație este excelent, că analiza ce întreprinde este completă, că fiecare obiect în parte, ca volum și înfățișare, plastic și coloristic, este executat cu o mare îndemnare. Ansamblul însă suferă; aspectul operei este uscat și întunecat, lipsit total de atmosferă. Este evident că drumul ce trebuie să parcurgă, pentru a ajunge la lucrările pe care le va întreprinde la Madrid, este lung. El însă îl parcurge cu o repeziciune uimitoare.

Cu scrisori de recomandare către contele-duce Olivares, el merge la Madrid, în realitate pentru a se face cunoscut regelui. Ducea cu el un portret al lui Gongora, în care genialul portretist de mai târziu se putea ghici. Dar regele, cum se întâmpla adesea, era la vânătoare, departe de Madrid. Velázquez stă cât stă în capitală și, după ce văzu oamenii și lucrurile pe care le considera interesante, se întoarce în Andaluzia. De aici el este însă rechemat de primul ministru, după întoarcerea în capitală a regelui. E prezentat acestuia, care-i face favoarea să-i pozeze, deși tânărul artist nu avea decât 24 de ani și nu-și crease încă un nume, favoare rareori acordată, iar portretul satisface într-atît pe Filip al IV-lea, încît Velázquez este imediat angajat, în 1623, ca pictor oficial și atașat persoanei regelui. Aceasta înseamnă pentru el obligația să-l însoțească pe monarh oriunde s-ar afla, și ca regele să nu mai fie pictat de un altul. De atunci începînd, Filip al IV-lea ne apare în toate fazele existenței sale, pînă la moartea pictorului, în 1660. Îl vedem astfel cu trăsăturile lui, cele ale unei familii care se stingeau, atît de specific habsburgice, cu părul moale și mătăsoș ca de copil, cu pielea feței albă și roză, cu maxilarul inferior proeminent, lipsit de energie și poate de inteligență, însă elegant, îngrijindu-se de înfățișarea sa exterioară, mai ales de cochetul acoperămînt al capului, și trecînd prin toate schimbările pe care le aducea vîrsta.

De atunci, pînă la moarte, Velázquez ca artist nu-și mai aparține decît într-o slabă măsură. Este, ca să zicem așa, în serviciu comandat. El înțelege perfect această servitute, o acceptă constrîns, ca să-și păstreze cît de cît libertatea materială și într-un anume fel și libertatea de a se exprima în artă așa cum înțelegea el.

O serie de portrete ale familiei regale sînt busturi, dar multe sînt și în mărime naturală, în mijlocul unui peisaj, în care modelul este ori călare, ori în costum de vânătoare. În acestea portretistul este tot atît de mare ca și peisagistul. Un număr suficient de bogat îl constituie portretele monștrilor și bufonilor de care se înconjură, prin tradiție, familia regală, monștri și bufoni în mijlocul cărora trăia la curte și Velázquez. Dar rela-

țiile omenești cu regele au făcut din el, din acest suprem exemplar al artei, un fel de amuzator al persoanelor pe lângă care era așezat. Numai Olivares îl tratează cu respectul ce i se cuvenea; iar urmarea a fost că în 1643, cînd primul ministru cade în dizgrație și e exilat de la curte, Velázquez îi rămîne credincios și i-o arată bravînd, spre uimirea tuturor, mînia și a regelui și a reginei, ultima, în mare parte, autoarea dizgrației ministrului.

E probabil ca desenul ca desen că nu-l fi interesat prea mult. Desene autentice, de mîna lui, se cunosc puține. De aici provine și faptul că, pictînd direct pe pînză și păstrînd destul de mult timp o pictură înainte de a o considera terminată, el revenea de repetate ori asupra ei, cu acele „repentirs“, care se văd transparînd sub culoarea, în genere subțire și fluidă, — reveniri pe care n-a căutat să le ascundă, sau care poate azi au revenit la suprafață, din pricina celor peste 300 de ani trecuți asupra lor.

În 1628, Rubens este trimis din Flandra la curtea spaniolă. Velázquez are astfel ocazia să cunoască de aproape pe ilustrul său confrate, una din gloriile consacrate ale epocii. Timp de un an el împarte cu Rubens atelierul său, are cu el discuții, îi pune întrebări, se informează. Rubens avea 52 de ani, Velázquez 29. Oricine, într-un fel sau altul, luase contact cu arta lui Rubens, la zenitul carierei sale, se resimțise de influența sa. Velázquez nu prezintă nici un semn de ceea ce am putea numi contaminare. Avîntul baroc, atît de evident în opera flămandului, este complet străin firii sale. Compoziția dinamică, gama coloritului, preferințele pentru tipurile fizice sînt cu totul altele la unul și la celălalt. Singura urmă, ce la rigoare s-ar putea lega de Rubens, este compoziția cu substrat mitologic a triumfului lui Bachus, așa-numita „Los Borrachos“. Compoziție mitologică? Cine ar îndrăzni s-o numească astfel? Cîțiva țărani spanioli, cu fețele lor caracteristice, pe care îi simțim parcă abia veniți de la munca cîmpului sau de la cea a viei, lăsată brusc ca să se întrunească, ca într-o serbare cîmpenească, își trec un vas cu vin de la unul la altul.

De atunci începînd, Velázquez amestecă, deși destul de rar, portretul cu compoziții cu mai multe personaje, unele goale, altele drapate, cum făcea uneori și Rubens. Această trăsătură ar putea să fie un rezultat nu numai al conversațiilor sale cu marele pictor flamand, dar și al călătoriei sale în 1629 în Italia, desigur la sugestia lui Rubens. Tot de la Rubens îi mai rămîne ceva. Nudul feminin lipsise aproape complet în pictura spaniolă. Velázquez l-a practicat totuși, dar numai de puține ori. Pentru decorația Palatului Alcazar, el a pictat cîteva asemenea subiecte, distruse o dată cu palatul, în secolul următor, de incendiu. Unul din ele a ajuns însă pînă la noi. Ideea, cum presupunem, este o amintire de la Rubens; nu subiectul, ci ideea. Cîtă deosebire însă între un nud al acestuia și această tînăra spaniolă, grațioasă, elegantă, nervoasă, cu o anatomie cu totul alta decît planturoasele flamande din opera lui Rubens, blonde, roze, cu pielea lor satinată.

Călătoria în Italia începe printr-un pelerinaj la Veneția. Velázquez își dă seama că va fi un colorist, dar nu ajunsese încă să știe în chip desăvîrșit cum se tratează materia colorantă, în ce constă cu adevărat farmecul lui Tizian, al lui Veronese, al lui Tintoretto, pe care îl iubește atît de mult. Face unele copii și-și lămurește unele nedumeriri. Mai călătorește puțin prin nordul peninsulei, apoi coboară la Roma. Aici e găzduit la vila Medicis. Din acest contact cu unul din monumentele cele mai caracteristice și mai faimoase ale Romei, — ne-au rămas două schițe. Velázquez pictase peisaje, ca fond la unele portrete. Erau lucruri gîndite, combinații care nu corespundeau cu ceva precis din natură, dar care desigur porneau de la amintiri reale. În cele două schițe, el pornește de la o impresie imediată, viu simțită, și ajunge la două peisaje de o prospețime, de o armonie de tonuri și de o libertate de tratare care, la mai mult de 200 de ani distanță, prefigurează tot ceea ce impresionistii au adus nou în arta secolului al XIX-lea.

Tot la Roma, și tot atunci, el pictează cîteva compoziții istorice, așa cum înțelegea el acest gen, adică cel mai aproape de viața înconjurătoare, între altele un

Apollo informîndu-l pe Vulcan, în atelierul lui, printre ceilalți lucrători, de infidelitățile soției lui.

Contactul cu Roma, după Veneția, a însemnat de fapt o eliberare a propriilor lui forțe de anume piedici de care nu putuse scăpa, mai ales în ce privește coloritul. Cea de a doua călătorie la Roma o va face după zece ani. Intervalul dintre cele două confruntări cu Italia va fi utilizat pentru portrete, mai ales cele ale membrilor familiei regale, văzuți călări. Prin însuși subiectul lor, aceste pînze de mari dimensiuni dau impresia de a fi văzute în natură: lumina, spațiul, aerul sînt cele care se potrivesc întocmai cu asemenea subiecte. Amintirea portretului lui Carol Quintul de Tizian, care se găsea în Palatul din Madrid, nu cred să fie străină și de aceste subiecte, și de felul tratării lor.

În acest interval se plasează prima mare capodoperă a lui Velázquez, „Las Lanzas“, reprezentarea scenei prin care, în urma unei bătălii norocoase pentru spanioli, orașul Breda fusese silit să se predea, iar generalul inamic să predea solemn și umilit cheile orașului comandantului armatei spaniole. Aici, în această operă, arată Velázquez, în stil convingător, tot ce știe, ca executant, și cum concepe un tablou istoric, ca artist. Opera este o sinteză superbă, un tot deplin armonios al compoziției, al integrării unor grupe numeroase într-un peisaj majestuos, al unui colorit de o discreție rară, bazat pe o combinație numai de două-trei tente, pe o gamă infinită de griuri.

În 1644, el începe să picteze, paralel cu portretele unuia sau altuia dintre membrii familiei regale, speci-menele excepționale, bufonii, monștrii, de care se lovea la tot pasul în încăperile palatului. Portretele trebuiau să le păstreze memoria, ca cea a unor exemplare rare de umanitate, și să fie plasate într-una din sălile palatului.

În același timp, regele Filip al IV-lea, (dovadă cît de puțin își dă seama de geniul acestui artist pe care avea norocul să-l numere printre supușii săi), îi dă fel de fel de însărcinări. Îl obligă să întreprindă călătorii obositoare, cum erau cele care se puteau face în

ăcea vreme, pentru inspecții la unele clădiri; să controleze conturi de artiști, să trateze cu arhitectii și antreprenorii operații stupide, pe care oricine le-ar fi putut face tot atât de bine poate și care răpeau artistului tot timpul pentru pictat. În 1649, tot cu o asemenea însărcinare, dar care trebuia îndeplinită în Italia, Velázquez părăsește Madridul ca să cumpere mulate (pentru elevii viitoareii Academii de Arte) și opere italiene pentru colecțiile regale. În timpul acestei prezențe în Italia, care ține mai multă vreme, spre nemulțumirea regelui, obișnuit tot timpul să-l vadă și să dea ordine pictorului său favorit, Velázquez execută încă una din operele sale capitale, portretul Papei Inocențiu al X-lea.

La întoarcere îl așteptau alte călătorii de inspecție, căci fusese numit șambelan al clădirilor, organizator de serbări și petreceri regale, cu oboseala, plictisurile rezultate dintr-o asemenea însărcinare. Între timp pictează. În acest interval, el execută cele mai însemnate opere din cariera sa. Pentru Alcazar, — tablouri mitologice, din care nu mai avem decât pe „Venus cu oglindă”, aflată la National Gallery din Londra. Apoi o serie de filozofi, ca Menip și Esop, tipuri din popor, care sugerau artistului, în cine știe ce întâlnire pe străzi, unul pe înțeleptul grec, întristându-se de toate întâmplările vieții omenesti, celălalt, pe cinicul care râdea de toate aceste întâmplări. Tot ceva întâmplător stă la originea altor două capodopere: „Țesătoarele” și „Meninele”. Primul reprezintă fabrica regală de tapiserie, într-o zi când e vizitată de auguste personaje. Ca și în tabloul cu Marta și Maria, asistăm aici la două scene: una pe planul întâi, alta în fundul compoziției. Dar ce deosebire! Rare sînt, în toată arta universală, compozițiile care, ca aceasta, exprimînd două dintre cele mai concrete și mai precise aspecte ale vieții, să fie mai încărcate cu cea mai înaltă poezie. În primul plan sînt lucrătoarele, tinere și mai vîrstnice, fiecare cu rolul ei, prinse pe viu și totuși în cele mai grațioase atitudini. În mijloc, în fund, un mic salon înconjurat de tapiserii, în care sînt personajele venite de la curte, ca o viziune feerică, și totuși luată și ea din viața trăită.

Cel de al doilea „Meninele”, comemorează un fapt banal, aproape zilnic: una din infante, cea mai iubită, pătrunde brusc, cu domnișoarele ei de onoare, cu suita de monștri de tot felul, cu cîinele ei, în atelierul în care pictorul executa portretul regelui și al reginei. Aceștia nu se văd, sînt undeva în stînga, după șasiul în fața căruia stă artistul, dar imaginea lor apare totuși în fund, într-o oglindă. Lîngă oglindă e o ușă deschisă, puternic luminată prin care intră sau iese — nu se înțelege bine — fiul pictorului. Iar în mijloc, grupul principal, din mijlocul căruia se ridică fermecătoare, mica infanta. Compoziția complicată, eclerajul neobișnuit, ne aduc aminte, ca și dimensiunile pînzei, de „Garda de noapte”. Dar, pe cînd tabloul lui Rembrandt a rămas obscur ca interpretare, — nu l-a satisfăcut deplin nici pe artist — „Meninele” sînt o realizare desăvîrșită. În el, ca și în celelalte din această perioadă, epoca de supremă glorie a lui Velázquez, se vede bine că, ceea ce artistul a urmărit, a fost ca totul să se exprime prin valori, să ne dea perfect impresia că orice personaj e înconjurat de aer; că în jurul lui și al celorlalți este un spațiu care-i cuprinde pe toți; că distanța între ei este perfect observată; că lumina cade pe fiecare și numai atât cît este necesar. Tot tabloul este cuprins într-o formulă, în care se exprimă cele mai perfecte armonii de formă și de ton. Dar aceasta nu este vizibil cînd considerăm tabloul de aproape. Tehnica este atât de liberă încît nu înțelegem precis ce a vrut artistul. Întocmai ca la impresionisti, cu două secole mai tîrziu, trebuie să ne plasăm la o distanță convenabilă, la care incongruențele dispar și unitatea se restabilește ca prin farmec.

În pînza „Meninelor” avem singurul portret absolut sigur și autentic al lui Velázquez. Cînd ne gîndim la atîtea autoportrete ale lui Rubens și mai ales la cele și mai numeroase ale lui Rembrandt, această trăsătură ne apare ca o probă a desăvîrșitei sale modestii.

De un nivel artistic egal sînt portretele copiilor regelui, ale infantelor și infanților. Gingași, cu delicatetea în aspect a celor ce vor avea o viață scurtă, în costumele lor de o complicație absurdă, mai ales acelea ale copile-

lor, ei par ca niște buchete de flori rare. Și ei, ca în general toți cei care i-au pozat lui Velázquez, se prezintă nemișcați. Orice gest mai violent, mai neobișnuit, ar strica armonia. Caracterul adevărat al fiecăruia i se pare pictorului că niciodată nu i se prezintă mai clar decît în imobilitate. Este trăsătura pe care au observat-o mulți cercetători în opera lui Velázquez.

În 1659, funcțiile pe care le deținea la curte îl obligă pe pictor să meargă să pregătească în nord, în Pirinei, în așa-numita „Insulă a Fazanilor“, serbările numeroase și somptuoase ce trebuiau să însoțească logodna uneia din infante cu tînărul Ludovic al XIV-lea. Energia fizică necesară acestor pregătiri, călătoriile, oboseala, pentru un om de 60 de ani, cum era Velázquez, și nu destul de sănătos, îl istovesc. Revine bolnav la Madrid, nu se poate reface și în august anul următor, 1660, — moare.

De la această dată, pînă azi, au trecut 300 de ani. Tablourile lui Velázquez n-au părăsit Spania. Cîteva din ele, unele în copii, altele originale, fuseseră singure trimise rudelor din familia Habsburgilor, la Viena. Puțin cîte puțin, numele lui e aproape uitat, chiar și în Spania. Alți pictori au ocupat postul de pictor regal, care erau departe de a-l egala. În restul Europei, fenomenul acesta a fost și mai accentuat, cu atît mai mult cu cît puțini erau cei care îi cunoșteau opera, închisă în palatul din Madrid. Un om atît de simțitor la artă, cum era Baudelaire, în versurile sale; „Les Phares“ („Farurile“), în care celebrează pe cei mai mari pictori ai omenirii, nici nu-l citează. A fost însă meritul secolului al XIX-lea, spre sfîrșitul lui, mai ales al impresionistilor, de a repune în valoare cîțiva mari maeștri uitați din trecut: El Greco, Velázquez, Vermeer, Watteau. Toți aparțin celui mai înalt nivel al artei.

#### GRAVURILE LUI GOYA LA MUZEUL DE ARTĂ AL REPUBLICII

Expoziția gravurilor lui Goya la Muzeul de artă al Republicii, face parte din seriile de expoziții, întreprinse de cel mai important muzeu din țara noastră, pentru a face cunoscute marelui public colecțiile care nu pot fi văzute, din lipsă de spațiu, sau care, nu pot suporta lumina multă vreme, fără să se deterioreze. Din această cauză ele nu sînt prezentate decît la intervale destul de îndepărtate și pentru un timp limitat.

De ce muzeul s-a oprit de data aceasta la opera grafică a lui Goya? Pentru că acest celebru artist, ca și Daumier, pe care am avut ocazia să-l admirăm în cîteva expoziții anterioare, a crezut de a sa datorie să nu se mulțumească a picta și a desena subiecte interesante, în compoziții executate după toate regulile artei și cu un incontestabil talent. În calitate de om și de cetățean, cu o impresionabilitate unică, el a observat ceea ce se petrecea în jurul său, a judecat situațiile în mijlocul cărora trăia, le-a măsurat și, cu puterea pe care i-o da excepționalul său talent, cu o violență care constituia una din însușirile de căpetenie ale temperamentului său,

a demascat relele de care suferea societatea, în epoca în care a trăit. În câteva sute de gravuri, el a biciuit, cu sarcasmul lui, pe cei care cauzau acele rele, a dat la lumină abuzurile și nedreptățile, și-a legat numele de portretele grotești ori sinistre, măiestrit pictate, ale marilor vinovați de crimele săvârșite în Spania, fără să cruțe nici pe cei mai sus puși, a militat cu o putere de convingere fără exemplu în contra războiului și a cotropitorilor de către puteri mari a țărilor mai slabe, mai incapabile să reziste unor dușmani cruzi și răuvoitori.

Dar Goya nu este numai vajnicul luptător pentru dreptate, libertate și adevăr. Ca artist el este una din figurile mărețe ale artei universale, mare printre cei mai mari, autorul unui număr însemnat de opere, fără de care cu greu s-ar înțelege evoluția picturii și a graficii în sec. al XIX-lea. Originile artei sale pătrund adânc, în secolul XVIII, sînt hrănite de seva bogată în elemente de grație și de farmec ale lui Tiepolo, bogat reprezentat în Spania; contactul cu realitatea crudă îl îndepărtează însă din ce în ce de această formă de artă care, oricît de impecabil executată, e făcută mai ales să placă, să dea satisfacție unei clase sociale care nu vede în pictură decît o desfătare trecătoare, cel mult o încîntare de un ordin mai înalt al simțurilor. Ca pictor al curții regale, Goya își dă seama de ignoranța, de vulgaritatea, de răutatea și de viciile ce se ascundeau sub o înfățișare strălucită, ale întregii familii regale, și ale lumii abjecte ce mișuna în jurul curții. Pătrunde în sufletele negre ale acestor oameni, analizează și le descoperă racilele, gîndurile ascunse, impulsurile bestiale, care toate apar apoi în portretele lor, cu o francheță și cu o sinceritate care ne minunează azi. Cum se poate, ne întrebăm, ca regele Carol al IV-lea să nu fi băgat de seamă ce aer de idiot are în portretul pe care i l-a făcut Goya; ca urmașul acestuia, Ferdinand al VII-lea, să nu fi observat că are cu adevărat înfățișarea unui argat de grajd; că regina Maria Luiza este imaginea veridică cînd e mai tînără, a unei pensionare dintr-o casă de toleranță, iar mai tîrziu a unei patroane a unei asemenea case?

Tot atunci au fost executate și cele peste 80 de gravuri constituind „Capriciile“, în care ironia și satira sînt și mai accentuate decît în portrete, cum vom vedea.

Între timp, Napoleon, generalul revoluției, urmașul, reprezentantul și cel desemnat de soartă, cum credeau la început spiritele liberale, să instaureze în lume idealul celor de la 1789, rezumat în cele trei cuvinte — libertate, egalitate, fraternitate — merge din victorie în victorie. Goya fericit, crezînd că a venit momentul să se schimbe soarta nenorocitei sale țări, se declară părtaș al acestor lozinci și se alătură noului rege, impus Spaniei, în urma victoriilor lui Napoleon, lui Joseph Bonaparte, fratele mai mare al împăratului. Dar, în curînd, Goya își dă seama că francezii vin ca să cucerească și să supună, nu să dea Spaniei un guvernămint mai democrat și mai drept. Armata pradă și jefuiește. Cele mai revoltătoare acte de violență se petrec zilnic. Spaniolii, chiar cei care îi favorizaseră, se deșteaptă la realitate. Soldații francezi sînt surprinși în pîlcuri mici și omorîți de populație. Preoții sînt adesea cei care conduc rezistența. Pentru o singură dată, Goya își uită vechea sa ranchiună contra clerului, care acum apare în unele din operele sale în situații favorabile. Din indignarea și revolta artistului ies cele două mai însemnate opere pictate: „2 Mai“, cînd populația madrilenă, cu tot ce-i cade sub mîină, măcelărește pe soldații francezi, și „Execuția din 3 Mai“, cînd cei vinovați de măcelărirea soldaților sînt împușcați de cotropitori, dimineața. Cu această fază a talentului său, Goya pune bazele unuia dintre cele mai importante curente în arta secolului al XIX-lea, care, trecînd prin Delacroix și prin romantici, merge pînă la Manet.

Tot ca urmare a epocii de groază, care se termină cu gonirea francezilor din Spania, dar tratată dintr-un punct de vedere mai general, este și faimoasa suită de gravuri, intitulată „Dezastrele războiului“, pe care o putem admira întregă în Expoziția de la Muzeul Republicii. Restul expoziției sînt câteva planșe, în care apar nenorociți pușcăriși, puși la tortură, după obiceiul vremii, și planșele, atît cele gravate în apă tare,

cît și cele litografiate la Bordeaux, cu scene din luptele cu tauri, ultimele opere ale maestrului.

Debutul ca gravor în apă tare, Goya și-l face reproducînd tablouri și portrete de Velázquez, din care o serie importantă, e adevărat în tiraj mult posterior, cel al calcografiei din Madrid, este și ea expusă. Operă de tinerețe, în care se simte inexperiența gravorului, nesiguranțele lui, insuficiențe ca desenator, lipsa lui de curaj în tratare, el care mai tîrziu nu va cunoaște obstacole. Linia e egală, lumina la fel răspîdită: o rețea ușoară și monotonă acoperă în mod egal albul hîrtiei.

„Capriciile“ vād lumina zilei între 1793 și 1798. Goya avea atunci 47 de ani și se găsea la apogeul talentului său. La hotarele Spaniei, Franța trăia una din perioadele cele mai însemnate și mai pline de dificultăți ale istoriei sale, cea a revoluției. Speranțele ce se nasc în sufletul lui Goya la știrile ce veneau de dincolo de Pirinei, nu-s fără consecințe asupra hotărîrii sale de a se mărturisi publicului în cele mai bine de 80 de planșe, care constituie spovedania sa intimă, politică și socială, deși sub formă simbolică și aluzivă, din pricina primejdiilor ce pășteau pe cei care împărtășeau publicului orice fel de idei înaintate. Titlul nu e nou. Tiepolo, unul din zeii căruia i se închinase Goya, se servise de el. S-ar părea, pentru cine judecă superficial, că e vorba de distracțiile unui artist, în orele sale libere. Să nu ne lăsăm înșelați. Sub acest titlu inocent se ascund ideile și sentimentele explozive ale unuia dintre cei mai violenți adversari ai regimului de atunci, ale unuia dintre cei mai pătrunzători observatori ai relelor de care suferea Spania, mai capabil de indignare ca oricare altul și mai în stare să se exprime în opere prestigioase, nu în imagini clare, din nenorocire, ci voalat. În scene în care apar fel de fel de personaje, îmbrăcate în veșminte care le determină adevărata personalitate, toată Spania timpului ne trece pe dinaintea ochilor ca un adevărat carnaval. Și cînd a sfîrșit cu cele în care, oarecum se menține în formele pe care le oferă realitatea, el dă drumul imaginației sale să galopeze, producînd monștri și vrăjitoare, în scene de sabat infernal, care și ele au o însemnătate simbolică.

Ca un fel de bătaie de joc supremă, — planșele acestea biciuind pînă la sînge pe toți cei din jurul regelui, începînd cu primul ministru, omul atotputernic, amantul principal al reginei, Godoy, prințul Păcii, — el oferă plăcile de aramă suveranului, pentru calcografia regală. În chipul acesta el se pune la adăpost, și de răzbu-narea celor batjocoriți, și de persecuția posibilă a Inchiziției.

„Dezastrelor războiului“ se nasc din scenele de groază, *văzute de artist*, în timpul invaziei franceze (1808—1814), cum o spune singur în planșa 44. Din cele peste 80 de planșe, 65 sînt consacrate diverselor forme de orori, născute din pricina războiului. Restul sînt scene de fantezie, tot în forma „Capriciilor“, în care din nou apare satira politică, de data aceasta în epoca regelui care urmează invaziei franceze, a imbecilului Ferdinand al VII-lea. Mai fiecare planșă are ca punct de plecare un desen, în creion sau în sangvină. Cea mai mare parte din aceste desene au rămas în Spania și sînt expuse în săli speciale la Muzeul Prado.

Fiecare planșă este însoțită de o legendă, scrisă chiar de Goya. Primul tiraj și cel mai prețios, în acvaforte pură, a apărut însă fără legende. Curios este tonul, nu vehement, ci mai mult glumeț, al acestor texte: o zicală populară sau ceva în acest gen. Autorul lasă privitorului grija de a comenta ceea ce vede, răspunderea oarecum a concluziilor grave ce sînt de tras din această veridică pînă în cele mai mici amănunte, trecere în revistă a dezastrelor ce se nasc de pe urma războaielor. Nu e scenă de bestială barbarie care să nu-și aibă imaginea, desenată, s-ar părea, la fața locului. De o parte sadismul criminal al soldaților, voluptatea lor, cum se vede într-una din planșe, de a fuma pipa în mijlocul celor executați, efectele celor mai neînchipuite torturi, oameni sfîrtecați, și apoi înfipti în crengile copacilor, alții tăiați în două de la cap la picioare, ori lăsați să moară de foame, sau alte forme de moarte violentă; de alta populația civilă, spaniolii, răzbu-nîndu-se cu atîta furie și cu tot atîta fantezie în imaginarea torturilor la care supun pe francezi, spînzurînd adesea pe soldații prinși, oriunde îi întîlneau, măcelărîndu-i cu topoarele etc.

Primul tiraj, extrem de rar, este, cum am spus, în acvaforte pură. Mai târziu li s-au adăugat planșelor porțiuni în acvatintă, poate în detrimentul impresiei generale de claritate și putere expresivă, după cum se exprimă cei care au cunoscut și primul tiraj. La noi nu s-au putut expune decât gravurile publicate cu mult după moartea artistului de calcografia regală, însă cu planșele originale, căci și aceste planșe de cupru au fost dăruite de autor regelui, în același scop ca și cele pentru „Capricii“. Adaosurile în acvatintă s-au făcut mai ales în fondul scenelor și uneori ca să mascheze o parte din albul hîrtiei, în lumini formînd un contrast prea puternic cu restul gravurii, după părerea chiar a lui Goya, de mai târziu. Pe imaginea gravată cu acid, se fixau grăunțe mici de rășină, care, supuse căldurii, se lipeau de placa de aramă, dar lăsau între ele nenumărate minuscule spații goale. Placa fiind apoi scăldată într-o baie de apă tare, spațiile goale erau atacate pe o porțiune mai mult sau mai puțin întinsă, care la tipărire se traduceau prin pete adăugate primei imagini. Aceste pete în acvatintă erau de o mai slabă intensitate, decât cele de un negru intens, al acvafortei, cu mici puncte goale, invizibile aproape, care dau stampeii aspectul unor pete de laviu într-un desen.

Gravurile cu scenele inspirate de luptele de tauri, și cele în aramă, și așa-numitele litografii din Bordeaux, executate la vîrsta de 80 de ani, au la origine pasiunea lui Goya pentru acest sport, pasiune care întrecea chiar pe cea obișnuită în fiecare spaniol pentru această crudă distracție națională, de vreme ce în tinerețe i se întîmplase să se coboare singur în arenă și să lupte cu tauri. În aceste gravuri se remarcă, o dată mai mult, darul de mare desenator al artistului, acela de a prinde și a reda o mișcare care se îndeplinește cu iuțeala fulgerului, și darul de a compune cu mare îndemînare orice scenă ar dori să reprezinte, oricît de complicată, și ori din cîte personaje ar fi compusă. Totuși, titlul de glorie al lui Goya ca gravor îl constituie „Dezastrele războiului“, una din operele capitale ale gravurii din toate vremurile.

#### PRIVIND CUM PICTEAZĂ DAVID ȘI GROS

În afară de Luvru, nicăieri în altă parte nu ne apar mai bogate, mai mari școlile din timpul Imperiului și al Restaurației, ca sub acoperișul și în sălile imensului edificiu al palatului Versailles. Pot fi văzuți aici, unul lângă altul, marii artiști ai acestor epoci, cei care dădeau tonul în materie de gust și care impuneau estetică; elevii lor, emulii și rivalii lor. Ei se oferă oarecum studiului nostru, ne solicită atenția, se îngrămădesc într-un ansamblu sugestiv și aproape complet în mijlocul sălilor calme, mai bine dispuse, mai aerate și mai luminoase decât sînt de obicei cele ale numeroaselor muzee, și chiar ale Luvrului.

Se cunoaște diferența care separă pe David de Gros. În ciuda convingerilor, desigur profunde, atît de des proclamate, în ciuda învățăturilor primite în atelierul lui David, și pe care se simțea obligat a le transmite discipolilor săi, Gros concepe și execută altfel decât maestrul său. De fiecare dată, cînd nu se încurcă în teorii și se lasă dus de temperamentul și de avîntul său, opera primului este negarea însăși a opiniilor celui de al doilea, poetica și estetica lor sînt una la antipodul



celeilalte. Dar nicăieri, cred, contradicția ireductibilă a acestor două naturi puternice nu izbucnește mai vizibilă și mai puternică ca în cele două schițe enorme, conservate la Versailles: una pentru „Le Serment du Jeu de Paume“ („Jurământul de la Jeu de Paume“<sup>1</sup>; cealaltă pentru „Distribution des recompenses“ („Distribuirea recompenselor“), avînd în vedere recompensele acordate de către împărat artiștilor, după salonul din 1808. Și lecția ar fi hotărîtoare dacă s-ar putea compara acele două pînze nu din memorie sau din fotografii, ci sub aceeași lumină, în aceeași sală, una alături de cealaltă. „Nu trebuie să vă ocupați de o parte, fără să priviți întregul, spunea Gros elevilor săi; dacă faceți capul, priviți picioarele și tot așa cu celelalte.“ Sau iarăși: „Urmăriți în mod simultan fiecare parte, în așa fel încît, dacă lucrul ar fi întrerupt, să existe omogenitate în toate părțile, oricare ar fi gradul de avansare“. Sfat înțelept și util și atît de conform practicii lui Gros. Delestre, care ne transmite aceste cuvinte, ne spune de asemenea la ce tehnică recurgea artistul. „Gros schița prin frotiuri, făcute aproape în întregime cu tonul primitiv servind ca bază. Foarte puține nuanțe amestecate intrau în modelajul draperiilor sale. El se grăbea să acopere pînza, pentru a face să dispară albul, care-i obosea ochii. Acest mijloc expeditiv favoriza perfect nerăbdarea sa obișnuită; el se mulțumea să indice centrele de opoziție ale maselor mari, fără să se ocupe încă de tranzițiile dintre ele.“ S-ar spune că aceasta este analiza însăși a schiței care ne preocupă. Întîmplător, mai posedăm încă desenul acestei lucrări, — unul din rarele desene ale lui Gros, care, ca și alți mulți colorişti, se lipsea adesea de creion și de peniță. Sîntem astfel în măsură să urmărim pe pictor din momentul primei concepții pînă la, am putea spune, realizarea definitivă.

El era atunci la apogeul gloriei și al talentului său. Expoziția din 1808, unde a prezentat „Bătălia de la Eylau“, fusese pentru el un triumf fără rezervă și fără

<sup>1</sup> Jurământul depus în sala „Jeu de Paume“ de deputații „stării a treia“ de a nu se separa înainte de a fi dat Franței o Constituție (20 iunie, 1789). (N. ed.)

precedent. Împăratul și curtea, artiștii și amatorii, publicul, toți erau de acord în a proclama acest tablou una din pînzele cele mai valoroase ale școlii franceze. Este prin urmare foarte instructiv să putem surprinde pe Gros și geniul său în momentul maturității sale. Pictorul trebuia să amintească, prin opera a cărei schiță o posedăm, momentul în care Împăratul, pentru a arăta interesul ce-l purta artiștilor, le împărțea acestora crucea Legiunii de Onoare, într-una din sălile Expoziției. Delestre dă o descriere detaliată a compoziției, descriere mai conformă cu desenul decît cu tabloul, căci, între proiectul primitiv și execuția operei, Gros se răzgîndește și modifică datele ei. El reduce foarte mult tabloul „Sacre de Napoleon“ („Ungerea lui Napoleon“), în fața căruia se desfășura ceremonia. El reduce de asemenea numărul personajelor, îl strînge mai mult în cadru, suprimînd marele spațiu gol deasupra capului lor. Totul devine astfel mai viu și mai concentrat.

Pînza preparată pe fond alb smîntîniu este de mari dimensiuni. Prin ușoare frotiuri, Gros a aruncat pe această preparație notele vii și armonioase ale paletii sale. O urmă de culoare, un suflu, un nimic, dar ea este curată și frumoasă, distribuită cu vervă în focul inspirației. Totul se găsește acolo, cu toate că pictura este de-abia începută. Urme de pensulă îndrăcite, o materie totodată grasă, ca la englezi, și fluidă, ca într-o acuarelă frumoasă; tabloul se pătrunde de viață, ia ființă, se realizează. Dar chiar așa cum este, ar fi deja complet. În ce privește asemănarea figurilor, veridicitatea mișcărilor și a atitudinilor, armonia coloritului, multe pînze pretențioase terminate, semnate de pictori mari, sau chiar alte tablouri de Gros însuși, nu valorează cît această floare de tinerețe, de spirit, de fantezie și de gust. Ea este de o minunată unitate de execuție, cum se întîmplă atît de adesea în cazul marilor colorişti. Cîțiva venețieni, Rubens, cîțiva francezi și englezi din sec. XVIII ne-au obișnuit cu aceste procedee. „Vînzarea de crevete“ de Hogarth, „Mrs. Graham ca servitoare“ de Gainsborough sînt, în această privință, exemple celebre. Multe portrete engleze, printre cele mai încîntătoare —

dacă vrem să ne oprim cu observațiile noastre la epoca oarecum contemporană lui Gros sînt ele oare altceva, în definitiv, decît niște schițe puțin mai avansate? La fel și această pînză, una din minunile acelea, făcută din nimic, aproape imaterială, misterioasă și încîntătoare. Niciodată Josefina nu a fost mai imperioasă și mai voluntară, cu privirea ei irezistibilă, cu mîndria din desenul buzelor și cu bărbia ei ascuțită. Niciodată figuri de copii și de adolescenți nu au fost mai candido, mai duioase, mai gingașe decît fiul Hortensei, viitorul Napoleon III și tînărul paj din dreapta, cu privirea umedă a madoanelor lui Guido. Grupul pictorilor impresionează prin justetea atitudinilor și asemănarea izbitoră a fizionomiilor. Sentimentul artistului, pictînd această operă nu s-a răcit nici o clipă. Totul curge ca dintr-un izvor, ca dintr-o singură țîsnire. Emoția, această calitate atît de rară și adesea absentă din lucrările mari, este aici prezentă și vizibilă. S-ar spune că este o operă concepută și pictată în bucurie și entuziasm.

Un sentiment ciudat ne cuprinde la vederea celeilalte schițe, cea a lui David. Aceste mari figuri goale, desenate după natură, cu o trăsătură incisivă, nemiloasă, care nu pierde nici o imperfecțiune fizică, au ceva solemn, încordat și enervant. Această impresie se agravează încă prin contrastul ridicol între cele cîteva detalii de costum și de coafură — o pălărie, un capăt de perucă — și pozele cu gesturi patetice ale acestor personaje, despuiate de orice veșmînt. Știu, această manieră vine de la modele ilustre, de la Rafael și de la maeștrii Renașterii. Ar fi desigur nedrept să considerăm această schiță ca fiind o operă terminată și să o judecăm ca atare. Nu e mai puțin adevărat că la David această pregătire este de o căutare obositoare, ea pare pretențioasă și, la urma urmei, artificială. Ea este complet lipsită de naivitate și de farmec. Ceea ce la Rafael era o grație în plus, un mijloc de a păstra în permanență contactul cu viața, de a impregna cu ea marile sale figuri calme, auguste, suverane, este la David prejudecată, am fi tentați să spunem pedan-

terie. Totuși, și în ciuda acestei impresii pe care o cred justă, David nu este artist mai puțin mare. Artă lui se adresează mai curînd inteligenței și rațiunii decît simțurilor și imaginației. El posedă o forță pătrunzătoare, ciudată și înfricoșătoare, care fascinează și sperie. El ne izbește și ne atrage prin ceva direct și implacabil. El se ferește de a voi să placă și place totuși, și chiar mai mult: pentru că este adevărat; pentru că vede just; pentru că redă cu inflexibilitate ceea ce vede; pentru că are conștiinciozitatea și cinstea unui desăvîrșit lucrător; pentru că se interesează de om, și mai ales de omul energic și puternic, curajos și voluntar. Este înainte de toate un moralist și un psiholog, din acel frumos și lung șir de francezi care umplu toată arta și literatura acestei țări. Pentru aceasta, în fața anumitor pînze ale sale nu ne putem feri de ideea că el n-ar fi avut numaidecît nevoie de culoare pentru a ne transmite gîndul său. Simplul desen, vorba sau oricare alt mijloc de expresie ar fi putut să-i ajungă; Și totuși, David nu este insensibil la un gest elocvent într-o compoziție picturală, la arabescul unei linii, la smalțul unei flori, la strălucirea sculptoare a unei stofe. Armonia și echilibrul tablourilor sale nu sînt teorie pură. Dar el consideră toate aceste calități ca perdiția artei. El și le interzice în mod voluntar. El le interzice elevilor săi. Pentru David, a picta este a face operă de educator, și chiar de judecător. Muza sa surîde rareori. Severă, distantă, sălbatecă și drapată în stofe sumbre, ea instruieste, amenință, recom-pensează și răzbună.

Aceasta este și mai adevărat în desenele sale, căci pictorul, orice s-ar spune, atunci cînd nu e vorba de a fixa efigia expresivă a unui contemporan, cînd meșteșugul său nu împrumută nimic de la nimeni, își amintește adesea de arta caldă, de rotunjimile puțin molatice și chiar de felul de execuție al unora din artiștii secolului al XVII-lea. Însă în negrul și albul desenului, David este ca și dezbrăcat de orice sensualitate. Lecțiile

lui John Flaxman<sup>1</sup>, ale lui Quatremère de Quincy<sup>2</sup> devin aici corp și substanță. În contrast cu majoritatea marilor pictori, schițele sale (exceptând-o pe aceea a doamnei Recamier) sînt fără spontaneitate, uscate, aspre și prozaice. Și dacă atunci cînd desenează, rămîne totuși un mare maestru, aceasta se datorește acuității viziunii lui, exactității și conștiinței formei, promptitudinii trăsăturii care merge în zig-zag, în sărăcia sa elocventă, cu neprevăzutul unui fulger. Acest desen este rareori larg. Frumusețea sa constă în analiză și în rațiune. El nu sugerează, ci afirmă.

Schița tabloului „Le Serment du Jeu de Paume” este o pagină infinit de instructivă a tehnicii lui David. Ea conține, în rezumat, toate fazele prin care trebuiau să treacă operele pictorului, din momentul în care el se așeza în fața pînzei, la șevaletul său, pînă la terminarea definitivă. Prima idee care ne vine în fața tabloului „Le Serment du Jeu de Paume” este că, după ce a fixat în linii mari una din compozițiile sale, David începea cu acele nuduri academice de mărime naturală, de un efect atît de bizar. Deasupra trăsăturii negre sau fumurii, în general cu pensula, prin care înconjoară conturul detaliilor anatomiiilor sale, adesea lipsite de umbre sau slab umbrite în laviu, se descoperă o altă trăsătură, subțire, imperceptibilă, dar tot atît de sigură, prin care același personaj este reprezentat în costum și căruia nudul i se suprapune. Personajele erau fără excepție îmbrăcate și în atitudinile cerute de subiect. Nu lipsea nici un accesoriu. Pe deasupra acestei prime schițe el revine și desenează același personaj cu cerneală, cu bistru sau cu roșu, complet gol și după modelul viu. El își dă seama cu precizie de calitățile unde excelează și de slăbiciunile lui. Știe că, fără sprijinul naturii, arta sa ar fi îngustă și comună. Nu are nici o încredere în imaginația sa. De aceea, el face apel la model. Relieful și modelarea, el le obține întot-

<sup>1</sup> Sculptor neo-clasic englez (1755—1826). (N. ed.)

<sup>2</sup> Arheolog francez (1755—1849) autorul unui studiu savant despre Jupiter Olympianul (N. ed.)

deauna după natură, printr-un laviu, întovărășit sau nu de hașurări, de asemenea în cerneală sau bistru. Apoi, în sfîrșit, el execută pictura propriu-zisă, nu de la un cap la altul, ci din bucăți. Fără a-i păsa de ansamblu și repercusiunea pe care diferitele părți ar putea-o avea unele asupra altora, el pictează un cap, un braț, un picior, le sfîrșește complet și nu mai revine asupra lor. Atenția sa se îndreaptă înainte de toate asupra fizionomiilor și a mîinilor, asupra părților de care depind expresia și efectul. O astfel de metodă, nu este ea oare negația însăși a emoției? Artistul își îndeplinește lucrul, cu atîtea capete sau brațe pe zi, ca un lucrător cinstit. Fiecare parte este poate solidă, onest pictată, cîteodată bine venită. Dar ce devine pictura în toate acestea? Ce este comun între o operă de artă concepută într-o asemenea manieră și opera unui pictor adevărat, pentru care natura este lumină și culoare, raporturi și concordanțe subtile? Acest colorit al unui desen mărit pe o pînză și frumoasa ușurință a unui Gros, virtuozitatea sa sclipitoare, această forță care leagă și unește toate părțile unei opere, sînt cît se poate de depărtate una de alta. O venerație fără margini îl lega pe Gros de David. Legăturile de respect și de recunoștință îl împiedicau să vadă limpede în sufletul său. El credea cu tărie că rolul său era de a observa orbește preceptele formulate de maestrul său. Cu toate acestea, în mod inconștient, el urma alte precepte care îi veneau fără să știe, din această Italie pe care o parcursese cu armatele lui Napoleon sau ca adjunct la Comisia pentru cercetarea obiectelor de artă, de la Genua mai ales, unde s-a oprit mai mult timp, și unde tablourile lui Rubens și Van Dyck nu erau rare. Aceasta îl conducea aproape pe aceleași drumuri — Italia, puțin și marii flamanzi — la tehnica englezilor. El făcea astfel descoperirea picturii, a vieții, cu armoniile ei picante, rafinamentele ei de sucuri, de aluaturi, de bucătărie savantă.

Părea curios că primul ecou, în Franța, a ceea ce am putea numi maniera engleză, să fie anterior contactului veritabil cu englezii, anterior lui Dela-

croix și călătoriei sale la Londra, anterior chiar lui Géricault. Faptul se poate totuși explica. Nu poate fi încă vorba de o influență engleză, ci doar de simple procedee tehnice avînd în originea lor, ca și la englezi, Italia secolului al XVII-lea, pe Rubens și mai ales pe Van Dyck. Gros este promotorul lor. Aceste procedee tehnice sînt fructul experienței sale italiene și al contactelor cu colorisții indigeni sau străini pe care-i întîlnise în această țară. Ele sînt în același timp ceea ce aduce Gros într-adevăr nou. Grație lui Gros, un drum larg este deschis artei, care va fi negarea celei preconizate și inaugurate de David. Examenul celor două schițe de la Versailles ne-ar aminti-o, dacă am fi tentați să o uităm.

UN MARE PRECURSOR AL GRAFICII PROGRESISTE  
MILITANTE  
HONORÉ DAUMIER

Dacă un cercetător al culturii franceze s-ar întreba care dintre artiștii secolului al XIX-lea, atît de numeroși și de importanți, posedă cel mai deplin și mai desăvîrșit acele însușiri care sintetizează și definesc spiritul revoluționar, unit cu cel combativ, satiric, al poporului francez, este aproape sigur că răspunsul va fi: Honoré, Daumier. Într-adevăr acest mare pictor și desenator, care socotește la activul său cam două sute de picturi și aproximativ trei sute de desene și acuarele și care numai în domeniul litografiei a lăsat peste cinci mii de opere, multe faimoase în întreaga lume, pictor și desenator ieșit din mijlocul poporului și rămas credincios intereselor acestuia, a posedat toate însușirile necesare unei scrutări și înțelegeri adînci a realității epocii sale, plină de contradicții, frămîntată de mișcări revoluționare. Inteligență, dragoste de oameni, sentimentul datoriei și al dreptății, ca și facultatea de a fi simțitor la nedreptate și abuz și de a se revolta împotriva celor ce le provoacă, apoi iubirea profundă pentru libertate și antipatia tot atît de profundă pentru tot ce o îngreășește, curajul civic, necesar celui care-și apără convingerile,

bunul gust, ca și simțul măsurii, acel simț care te face să vezi ceea ce este în jurul tău disproporționat și ridicol, demn de spiritul unui ironist, cum sînt prostia, avariția, vanitatea și atîtea alte slăbiciuni omenești, iată ce caracterizează opera sa. Iar pe deasupra, Daumier posedea un talent cu adevărat minunat, acea facultate rară și fericită de a da viață veșnică, prin artă, ideilor și sentimentelor sale, observațiilor culese în jurul său, de a le face să pătrundă în cele mai largi cercuri, convingînd și deșteptînd un puternic ecou în marele public. Această rară și excepțională calitate se datora și unei ușurințe de exprimare, unei verve și unei spontaneități aproape fără seamăn, care dă și mai multă forță celorlalte însușiri. Printre contemporanii lui Daumier sînt pictori care poate l-au întrecut, unii ca viziune dramatică, alții ca varietate de genuri abordate, Delacroix, Courbet chiar, creînd opere de mare artă, dar nici unul n-a răspîndit ideile largi și energice, nu a trezit în public cu atîta irezistibilă forță ca Daumier, cînd admirația și entuziasmul pentru ceea ce este de admirat, cînd ura și dezgustul pentru ce este dezgustător în viața timpului său.

Și cum ideile pentru care milita au fost tocmai cele generatoare de progres, ale unui spirit revoltat în fața corupției și abuzurilor ce caracterizau aparatul de stat — de la rege pînă la ultimul instrument al guvernului —, ale unui artist care se solidarizează, mai mult încă, se pune în rîndul celor care luptă pentru dărîmarea orînduirii putrede existente și pentru construirea unei vieți mai omenești și mai fericite a maselor, vom înțelege cît de drag ne poate deveni astăzi Daumier.

S-a născut într-o familie modestă, cu resurse extrem de reduse. Tatăl său era geamgiu, dar un geamgiu care făcea și versuri și care avea legături cu unii intelectuali din Marsilia, unde trăia în 1808, anul nașterii lui Honoré. Ceva mai tîrziu, tatăl și fiul merg la Paris. Tînărul Honoré intră mai întîi ca băiat de serviciu la un notar, pentru curse și însărcinări mărunte. Aici, din pricina rolului în legătură cu justiția pe care îl are în Franța notarul, acest soi de agent public, Daumier are nenumărate ocazii să observe și să înregistreze îndeaproape tot

ceea ce vede în lumea magistraților, a avocaților și a clienților acestora. Aici cunoaște el și și-i fixează în memorie pe magistrații venali și slugarnici, pe care-i va înfiera în imaginile lui, pe „apărătorii“ infumurați și necinstiți ce-și vînd clienții adversarului care dă mai mult, și toate acele categorii de împričinați — clienții avocaților — cînd bandiți și excroci, ca Robert Macaire și Bertrand, acest Sancho Panza al celui alt, cavalerul de tristă figură al șantajelor, falimentelor frauduloase, al loviturilor de bursă ce sărăcesc și aduc la disperare mii de nenorociți creduli, cînd văduve și orfani, jefuiți de cei care se angajaseră să-i apere. În orele libere, Daumier desenează și iar desenează, seara, prin academiile populare, mai des pe stradă, după un colț de casă, în fața unei scene care-l interesează.

Din biroul notarului, el trece, tot ca băiat de serviciu, la un librar. Și aici duce același fel de viață tristă și monotonă de tînăr sărac, cu singura mîngîiere pe care i-o dă satisfacerea pasiunii pentru desen. Cînd are nevoie de un model, căci Daumier a considerat prezența modelului, cum era natural, ca baza formației unui artist plastic serios și veridic, el merge la băile de pe Sena, faimoasele „bains à quatre sous“ și desenează pe cei care se scaldau, în mare parte negustori din mahalalele învecinate. Din această întîlnire cu trupurile goale, în aerul liber, mai niciodată de proporțiile și cu însușirile desăvîrșite, pe care le imaginează academiile de pictură, rareori de aspect estetic și foarte des diforme, rămîn urme statornice în opera sa. Nimeni n-a știut ca Daumier cum se leagă o cocoasă de restul anatomiei unui personaj, sau un pîntec enorm, balonat, cu falduri de grăsime peste el, de picioarele subțiri și de brațele lipsite de mușchi, ori raporturile dintre șoldurile și coapsele enorme și restul corpului unei femei, care nu mai e tînăr, dar care n-a încetat de a avea „pretenții“. El a desenat cu feroare, ca un exercițiu zilnic, și roadele experienței acumulate în felul acesta se vor vedea în toate operele sale de mai tîrziu, în care atitudinile și detaliile anatomice ce se ghicesc sub veșmintele personajelor sînt redade cu o atît de extraordinară precizie și subliniază cu putere intențiile artistului. Perioada aceasta de muncă încor-

dată, plină de privațiuni, dar presărată de satisfacțiile rezultate din lucrările reușite, ne aduce la anul 1830. Anul acesta care, după cum știm, reprezintă o dată importantă în istoria Franței în secolul al XIX-lea, este însemnat și în cariera lui Daumier; este anul în care își publică primele litografii. Avea ceva peste 20 de ani, observase tot soiul de abuzuri și nedreptăți, văzuse fel de fel de profitori de pe urma acestor abuzuri și nedreptăți și toate acestea îl apropiaseră și mai mult de poporul înșeiat și exploatat, de muncitorii care cunoșteau atunci un început de conștiință de clasă, dându-și seama de puterea lor de dezvoltare, de efectul grevelor pe care le declară din ce în ce mai des, oferindu-și cu curaj pieptul în lupta cu instrumentele guvernamentale, încurajați de cei câțiva intelectuali și artiști progresiști care se găsesc alături de ei. Și la 1830, și mai târziu, în cursul secolului al XIX-lea, poporul se mișcă, pentru a-și cucerii drepturile legitime. Și, de fiecare dată, cutremurele acestea din adâncuri seamănă neliniște în rîndurile fericiților posesori, le fac viața nesigură, cu toate precauțiile luate. Iar aceasta, se petrece nu numai la Paris și în mahalalele capitalei în care apăruseră fabrici, ci și în provincie, la Lyon, la Rouen și în alte orașe unde existau centre industriale. Ne putem închipui ce posibilități de inspirație, ce bogăție de subiecte oferea viața politică și socială a acelei vremi unui artist pasionat, sensibil, cu idei înaintate, cum era Daumier.

O împrejurare cum nu se poate mai fericită a fost pentru Daumier, care avea atîtea de spus și care năzuia ca lucrările lui să aibă un ecou cît mai larg, faptul că începutul secolului al XIX-lea cunoaște înflorirea litografiei, acea invenție de o importanță epocală, care permite unui artist să multiplice un desen, cu nu mai multă pierdere de vreme decît poate lua trasul pe piatră, să-l imprime la nevoie o dată cu textul, să-l facă să pătrundă pînă departe în public, în sute de exemplare, costînd mai nimic. Ce admirabil mijloc de propagandă, ajungînd pînă în cele mai depărtate colțuri. Ne putem închipui cît i-ar fi fost de greu lui Daumier să obțină aceleași rezultate, să realizeze adică cele cîteva mii de stampe,

unele de format mare, dacă în loc de piatră litografică s-ar fi servit de gravura în lemn sau de cea în metal, ambele cu o tehnică costisitoare și de foarte lungă durată. Așa încît, pe drept putem afirma că dacă litografia n-a făcut din Daumier artistul mare pe care îl cunoaștem, ea i-a ușurat calea devenirii în lunga sa carieră.

Primele litografii, exerciții inevitabile înainte de a-și lua zborul de vultur, Daumier nici nu le iscălește cu numele lui. El le execută în chiar anul 1830, pentru publicația „La Silhouette“ (Silueta), și ele atrag asupra lui atenția lui Philipon, editorul foii satirice mult mai importante „La Caricature“, și pe aceea a unui cunoscut editor de stampe litografiate, în foi sau albume. Ei îi cer portrete, șarje ale mai marilor zilei, și Daumier se pune pe lucru. Ceea ce produce în această vreme este rezultatul unei metode personale extrem de ingenioase, la care nu ajunge decît treptat, dar care dă excelente rezultate și pe care o va practica în ce privește portretul caricaturizat toată viața. Înainte de a desena o caricatură, el observă pe cei care îi vor servi de model, victimele, mai ales oameni politici, deputați sau miniștri, oratori renumiți ai epocii, de la una din tribunele Camerei. În timp ce oratorul vorbește, Daumier îi modelează în pămînt portretul, accentuînd unele detalii, atenuînd altele, fixînd notele cu adevărat caracteristice, așa încît asemănarea a rămas, dar asemenea acelor imagini ce apar în oglinzile deformante. După acel model sculptat, seara, la lampă, ca să se intensifice și mai mult unele amănunte în plină lumină, în timp ce altele se orînduiesc în umbră, el desenează chipul pe piatră, și apoi apar acele portrete de neuit, de o monstrozitate epică, culminînd cu scena care-i concentrează, ca o concluzie, pe toți acești devoratori de bugete, „Le ventre législatif“ (pîntecul legislativ). Unele din aceste sculpturi au fost mai târziu turnate în bronz, prezentînd astfel o nouă față a talentului acestui mare creator.

Jurnalul lui Philipon — „La Caricature“ — este locul unde, de două ori pe săptămînă, cei scandalizați și revoltați de politica guvernului caută cu satisfacție acele portrete de o urîțenie morală și fizică monumntală,

care au discreditat regimul lui Louis Philippe mai mult decât toate pamfletele scrise și discursurile opoziției.

Până atunci regele fusese mai mult sau mai puțin menajat. O caricatură a acestuia, sub înfățișarea lui Gargantua, uriașul în stare să devoreze imense cantități de alimente, adică, în cazul lui Louis Philippe, toate resursele țării, pe care i le aduc sub formă de impozite masele populare, în timp ce, digerate, aceste impozite sînt date afară prin ochiul scaunului, pe care șade regele, sub formă de decorații și recompense la miniștri, deputați și înalți funcționari, este considerată ca o crimă de les-majestate, iar autorul ei trimis pentru șase luni la închisoare. La Sainte Pélagie, cum se numea închisoarea în care-și făcea pedeapsa, Daumier are ocazia, pe de o parte să cunoască o serie de arestați, ca și el, pentru ideile lor liberale, pe de altă parte să observe ceea ce se petrece în jurul său, să-și completeze cunoștințele despre corupția justiției și a poliției, să fixeze portretele citorva magistrați, ale căror fețe hidoase, chintesență a trăsăturilor mai multora, ridicate la tipic, vor apărea în caricaturile de mai târziu, dar, alături de ele și în contrast cu ele, și portretele victimelor acestora, desenate cu toată dragostea de care era capabil.

Din întâmplarea cu închisoarea, Daumier trage concluzia necesară. Nu-l va mai ataca pe rege direct. Împreună cu Philipon inventează pentru rege un simbol din cele mai banale, dar care se imprimă imediat în memoria lectorilor: o pară. Capul regelui, cam țuguiat spre frunte, cam falcos înspre bărbie și obraji, amintea, ce e drept, de acest fruct. Așa încît de aici înainte, în nenumărate litografii, întîlnim para, în atitudini cînd ridicole, cînd dezgustătoare, și toată lumea știe că e vorba de rege.

Acest fel de a ataca prin desen pe suveran și regimul este așa de nou și de neașteptat, încît la început autoritățile se simt dezarmate și incapabile de a reacționa. Există unele articole de legi, dar ele n-au putut prevedea îndrăzneala polemiștilor și a caricaturiştilor. Se aplică, dar cu dificultate. Se dau amenzi, „La Caricature“ este suprimată, dar apare „Le Charivari“. Se

adaugă legilor articole noi, pînă ce, în 1835, după o șarjă grozavă contra regelui, se votează o lege drastică care pune capăt, pînă în 1848, oricărei caricaturi cu substrat politic.

Daumier produsese însă cîteva din cele mai celebre litografii ale sale: pe lîngă „Le ventre législatif“, pe cea cu titlul „Enfoncé Lafayette attrape mon vieux“ (1834), în care regele, de o statură gigantică, privește de pe un deal cum trece carul funebru cu Lafayette mort și își freacă mîinile bucuros că a scăpat de încă unul din dușmanii lui, de celebrul general progresist. „Strada Transnonain“ (1834), poate cea mai dramatică dintre operele litografiate ale lui Daumier, reprezintă o întregă familie măcelărită de soldații trimiși să execute pe cetățenii dintr-o casă din care, în timpul unei revolte, se trăsese asupra trupei. În sfîrșit, tot cam atunci, apar scene reprezentînd pe procuror care anchetează mișcările democraților și pe democrații arestați pentru acele mișcări.

Începînd din anul 1835, oprit să mai trateze subiecte politice, Daumier își îndreaptă verva satirică împotriva burgheziei, ale cărei moravuri le biciuiește fără cruțare; împotriva prostiei pretențioase fie ea personificată de actori ratați, de femeile care-și tiranizează bărbații și își răzgîie copiii, de femeile autoare fără talent, faimoasele „bas bleus“; împotriva slăbiciunilor părintești; împotriva încrederii excesive a soților în fidelitatea soțiilor. El nu uită nici farsele pe care le joacă zilnic viața. În acest timp și felul său de a desena se modifică, se simplifică, se ușurează. Desenul rămîne tot atît de corect, chiar mai corect s-ar putea spune, dar pe cînd în trecut, în planșele lui mari, simțea nevoia unor mase masive de umbră ca în „Strada Transnonain“, valorate admirabil ce e drept și ajungînd să sugereze imagini deosebit de plastice, ceea ce predomină acum sînt luminile, definite de conture precise și foarte cursive, în contrast cu cîteva pete puternice de umbră, în acele părți asupra cărora vrea să atragă atenția. Această manieră are în ea ceva în care se simte eclerajul de lumină artificială. Felul acesta de umbră este cel

mai potrivit pentru a obține efecte plastice, mai ales acolo unde este vorba de un subiect dramatic.

Dar, în afară de desenul pe piatră litografică, Daumier mai execută desene și acuarele independente, constituind opere complete în ele însele, și nu simple pregătiri în vederea unei compoziții. În acestea, mare parte în peniță și laviu, felul său de a desena este altul. Liniile nu mai sînt nici continue, nici precise. Ele flutură, se asociază oarecum două sau mai multe, șerpuiind parcă nehotărîte unde să se oprească și prin această fluturare dînd expresia vieții care palpită. Ceva din acest fel de a desena distingem și în ultima fază a litografiilor sale, adică în cele din ultimii ani ai domniei lui Napoleon al III-lea și în cele de după războiul din 1870. Daumier ajunge astfel la o concentrare de linii de o putere sugestivă irezistibilă, în care nu mai rămîne decît ceea ce este strict esențial.

Daumier salută și servește revoluția din 1848. Omagiul cel mai elocvent adus mișcării este o splendidă imagine a republicii, azi la Luvru, executată pentru concursul 1848, ca și imaginea ei din „Ultimul consiliu al ex-ministrilor” —, o femeie cu aspect impunător, pe cap cu bonetul frigian, republica, izgonind pe deținătorii de portofolii de pînă atunci, care, speriați, nu știu pe care ușă să iasă mai degrabă.

Dar situația, după primele luni ale anului 1848, nu e clară. Ea se complică din ce în ce. Daumier rămîne credincios aspirațiilor maselor populare. Simte însă că victoria le scapă și că numai burghezia va profita de pe urma alungării regelui. „Reprezentanții reprezentanți” sînt imaginile noilor deputați, ale noilor profesori. Daumier le face portretele surprinzîndu-le trăsături cînd grotești, cînd bestiale. La puțină vreme după revoluție, libertatea presei este din ce în ce mai amenințată. Marele artist dă alarma, avertizînd pe cei care s-ar atinge de ea. Cu această ocazie crează chipul proletarului, al muncitorului tipograf care apără presa, luptînd pentru libertatea ei, splendid ca înfățișare, figură cu adevărat monumentală. Simte ipocrizia și intrigile lui Napoleon. Inventează, demn de Robert Macaire, pe Ratapoil, agentul electoral al prințului.

Atacă pe Véron, directorul ziarului „Le Constitutionnel”, și pe ceilalți ziaristi care susțin pe viitorul despot. Din nou verva sa face minuni, litografiile se ridică la înălțimea celor mai bune din trecut. Dar legi din ce în ce mai severe pedepsesc orice tentativă de critică la adresa oficialității. Daumier abordează subiecte care nu-l interesează, numai ca să poată trăi. Se agață de unele inovații edilitare, asupra utilității cărora s-a înșelat. Libertatea de inspirație nu-i rămîne decît atunci cînd vorbește de politica externă, de veleitățile de cucerire ale marilor puteri europene, cu care ocazie se ocupă și de țara noastră. Este epoca în care, stăpînit de dorința de a se consacra cu totul picturii, el execută într-o singură zi toate cele opt planșe litografiate, destinate să apară într-o lună întregă, așa încît să poată întrebuița tot timpul rămas îndeletnicirii sale preferate, pictura, singura care îl interesa cu adevărat în acea epocă, cînd orice încercare de opoziție față de regimul lui Napoleon al III-lea, era tot atît de aspru pedepsită ca și în ultimii ani ai domniei lui Louis Philippe. Se oprește, în vederea planșelor litografiate, la fel de fel de subiecte, pe care le tratează cu verva sa îndrăcită, la manii și la ticuri profesionale, atacă abuzurile micilor negustori șarlatani, ori prostia și îngîmfarea unor autori nedotați. Un eveniment sau altul care face vîlvă, expoziția internațională cu tipurile ridicole de străini care o vizitează, expozițiile de artă, piesele de teatru pretențioase, dar nereușite, diferitele forme de parazitism social, îi dau prilej să-și exercite talentul, în scene de o perfecțiune artistică neîntrecută. Dar toate aceste subiecte îl preocupă pentru un moment, și atît. Ele nu ating coardele inimii sale care se arătase atît de mare cînd avea motiv să-și exprime indignarea ori generozitatea. Între două litografii se deșteaptă în el patima pe care o ținuse în frîu pînă atunci de nevoie, cea a picturii. Citește, se inspiră de la ceea ce citește, și pictează. Cervantes și Molière sînt principala lui sursă de sugestii. Lucrează astfel cîteva din scenele nemuritoare care-i plac în acele opere. Ori încă, de la fereastra apartamentului său, de pe malul Senei, pri-



vește traficul, muncitorii care încarcă și descarcă bărcile, pe spălătoresele care coboară, cu o mișcare aproape majestuoasă scările spre malul fluviului, cu coșul de rufe pe cap sau rezemat de șold, ori încă pe saltimbancii care, pe o piață vecină fac târăboi („Charivari“), ca să atragă pe curioși în barca lor, ori pe cei care călătoresc în trenuri, ca în tabloul din Muzeul de artă al Republicii Socialiste România.

O ultimă oară, sub impresia sentimentului tragic al înfringerii patriei sale, el redevine interpretul genial al simțămintelor obștești, după războiul nenorocit cu Germania din 1870. Invazia străină, sumele imense impuse Franței drept despăgubire, situația ei reală, tragică, îi procura subiecte pentru ultimele și poate cele mai emoționante litografii ale sale. Mîna îi tremură, linia nu mai are precizia de altădată, dar sentimentul ce-i inspiră opera este atît de adînc, atît de uman, încît micile neajunsuri tehnice nu se mai observă. Rămîne numai intenția generoasă și mare. Un alt celebru artist apusean, Hals, a lăsat în artă o viziune identică, tot atît de mișcătoare, în portretele membrilor comitetelor de la azilele de bătrîni și de bătrîne, în care el însuși își sfîrșise zilele, portrete executate la 80 de ani.

După această dată, bolnav, aproape orb, Daumier mai trăiește cîțiva ani, pînă în 1879, la țară, lîngă Paris, sărac și de toți uitat. Puțin înainte morții sale, proprietarul casei în care ședea îl amenința cu evacuarea, fiindcă nu-și plătise chiria. Însă admirabil exemplu de solidaritate între doi mari artiști, două mari suflete, Corot, aflînd despre aceasta, cumpără casa și i-o oferă lui Daumier printr-o scrisoare, în care-l roagă să primească acest dar, care va face să turbeze de necaz proprietarul ce-l amenințase cu evacuarea.

Împrejurările morții lui Daumier dovedesc gradul de ingraturitate la care ajunsese față de el, nu numai lumea oficială, dar chiar confrății, cu excepția marelui Corot, unul din oamenii cei mai nobili și mai plini de bunătate din cîți cunoaștem printre artiștii epocii.

Aceeași indiferență continuă încă mulți ani după moartea sa, pînă ce istoricii și cercetătorii de artă

redescoperă, unii tablourile lui Daumier, pe care el, din modestie, le ținuse aproape ascunse, alții litografiile sale, acele arme ascuțite și distrugătoare, care contribuieră într-o atît de largă măsură la demascarea regimurilor funeste ce se perindaseră în Franța, de la Napoleon I pînă la căderea lui Napoleon al III-lea și mai departe, pînă la moartea lui Daumier. Toți acești istorici și cercetători de artă își dau acum seama, nu numai de talentul imens, ci și de grandoarea morală, de curajul acestui luptător, de serviciile aduse de el democrației, progresului ideilor și culturii în genere.

Tablourile sale intră în marile muzee, litografiile sînt reproduse din ce în ce mai des, monografiile și albumele apar în casele de editură. Iar noile generații de artiști îl urmăresc și îi studiază cu dragoste și respect opera, învață de la acest artist cetățean cum se cuvine să fie practicată și înțeleasă arta.

PORTRETUL „CAMILLE“.  
MONET ȘI IMPRESIONISMUL

Englezii au dorit să comemoreze anul acesta pe unul dintre cei mai mari și mai influenți pictori din ultima sută de ani, cel care și-a lăsat pecetea geniului său asupra întregii arte din această perioadă, pe Claude Monet. Comemorarea nu se lega de nici o dată și de nici un eveniment precis din viața gloriosului artist: născut în 1840, doi ani după Grigorescu, el moare în 1926, după o activitate de mai bine de 60 de ani, deși în ultima parte a vieții, după ce, pentru o bucată de vreme, își pierde vederea și apoi și-o recîștigă, ca și Grigorescu, iar apoi, de pe la 1923 înainte, aproape orb, nu mai lucrează de loc. Expoziția trebuia să se integreze în obișnuitul festival de toamnă din Edinburg, să facă adică parte din acele renumite manifestări, care atrăgeau în capitala Scoției un public imens din lumea întreagă, printre care se găsesc numeroși cunoscători, critici și amatori de artă. De la Edinburg, expoziția întreagă era destinată să treacă la Londra, la Tate Gallery. Profitînd de această ocazie unică de a avea la îndemîină un ansamblu atît de rar, de bine ales și de o atît de excepțională valoare, direcția muzeului

de artă modernă din marele oraș englez a făcut cele necesare pentru a o găzdui o bucată de vreme înainte ca tablourile să fie împrăștiate. Ea s-a închis la 3 noiembrie 1957.

A constat din 113 lucrări. Ascultați bine: din 113, nu din 400, nici din 300, nici din 200, însă astfel alese, încît să dea, cum spunea un critic englez, o privire cît mai complet posibilă despre întreaga operă a lui Monet, „toată varietatea fazelor dezvoltării sale stilistice“. Este momentul să ne gîndim la imensele expoziții retrospective de la noi, din ultimii ani, în care organizatorii lor, dar mai ales artiștii înșiși, cînd ei erau în viață, își închipuiau că ideea despre valoarea și importanța activității lor va fi mai strălucită dacă, cum nu era posibil să expună tot ce lucraseră, s-ar expune cel puțin cîteva sute de bucăți. Și atunci, aceste sute erau adunate din toate epocile și, bineînțeles, de toate calitățile, căci nu există artist care să fi fost o viață întreagă, tot timpul, egal cu el însuși. Interveneau motive sentimentale, pentru ca un tablou să figureze pe pereți, motive care n-aveau nimic a face cu importanța operei, dar și altfel de motive: un colecționar care strînsese în timpul vieții zeci de opere ale respectivului artist, și astfel îi arătase o preferință particulară, nu era posibil să sufere afrontul, de a nu i se primi un grup numeros de tablouri, ca recompensă pentru interesul arătat în trecut. Și astfel, înecate în lucrări mai puțin meritorii, cele bune dispăreau aproape, trebuia să le cauți, dacă-ți aduceai aminte de ele, printre celelalte. Iar rezultatul final era fatal defavorabil fals, aproape dezastruos. Căci, în timp ce operele ar fi trebuit alese cu cea mai mare severitate, așa încît să reprezinte linia ascendentă a evoluției artistului, fără lacune, dar și fără dubluri și repetiții, lăsîndu-se la o parte tot ce ar fi constituit o piesă ne semnificativă, păstrîndu-se adică numai floarea supremă a activității pictorului, totul rînduit ca să conducă ochiul direct, de la începutul carierei acestuia, pînă la sfîrșitul ei, se umpleau pereții cu zeci de pînze, care se repetau, care erau multe de o importanță problematică, din care trei sferturi ar fi fost bine să lipsească. Și de acest defect, care în loc să

lămurască ideile noastre despre pictorul comemorat, îi distrugeau unitatea și produceau confuzie, n-au scăpat decât, pînă la un punct, expoziția lui Pallady și, într-o mai mare măsură, retrospectiva Grigorescu, cea mai serios organizată, dar încă și ea prea bogată.

La expoziția Monet ni s-a făcut cinstea să ni se ceară și nouă portretul „Camille, soția artistului“, pictat în 1866, schiță pentru cel în mărime naturală de la Brema, dar superior acestuia. Fusese pînă acum puțin cunoscut, devreme ce apăruse rar în expoziții, și deci puțin comentat. Numai faptul că organizatorii expoziției din Edinburg consideraseră că printre cele 113 picturi esențiale, care puteau fi privite ca un rezultat semnificativ și considerabil al operei lui Monet, trebuie să fie cuprinsă și opera din Muzeul de artă al Republicii Socialiste România arată reputația de care se bucură. Dar, ceva mai mult, chiar printre aceste 113 opere, după criticul celei mai serioase reviste de artă în limba engleză, el ocupă un loc „remarcabil“ în prima perioadă a carierei pictorului.

N-a putut figura în expoziția de la Edinburg, ci numai în cea de la Londra, căci, ca de multe ori la noi, s-a întîrziat cu trimiterea lucrării și a sosit după ce se deschisese expoziția. Tabloul a putut totuși figura în cea din Londra. Fusese însă înscris în catalog, chiar în cel pentru Edinburg, deși cu unele false indicații, luate cine știe de unde, și nu cele trimise de noi, care și ele au sosit tîrziu.

A fost expus deci, pînă în cele din urmă, și a fost admirat. Este tot ce ne interesează și ceea ce așteptam, căci schița aceasta este atît de magistrală, încît ar putea sta alături de operele celor mai mari artiști. Totul e splendid în ea: desenul, precis și expresiv; poza acelei femei, care pare a se pregăti să iasă din cameră, majestuoasă și grațioasă în același timp, în splendida ei rochie de mătase, cu dungi verzi și negre, și cu o mantelută de catifea neagră, pe margini cu o garnitură de blană fumurie; pictura energică și hotărîtă, în trăsături largi, într-o gamă de culori tari, însă sumbre, în care singurele pete de lumină, puse inteligent și producînd

un efect minunat, sînt fața văzută din profil și mîna dreaptă, înmănușată în piele portocalie.

Impresionismul, în care Monet avusese un rol capital, n-a început să existe decât de prin 1869 înainte, cînd artistul a înregistrat pentru prima dată acel dialog, dacă mi-e permis să întrebuițez un epitet a la Debussy, între lumină și apă, și nu în 1866, cînd a pictat portretul nostru. Uimit de revelațiile observației sale, pictorul analizează mai profund și mai conștient fenomenul reflexiilor în apă, acele pulverizări ale tonurilor de pe suprafața mișcătoare a apei, sub influența razelor de lumină, și grație percepțiilor vizuale ale unui ochi de o sensibilitate fără precedent, el le notează, le transpune pe pînză și așa se naște impresionismul. Mai mult încă. El constată că fenomenul e mult mai complex și mai general și că se poate urmări, nu numai pe suprafața unei ape în care tonurile, sub acțiunea razelor de lumină, sînt fragmentate în sute de părțițele, mereu în mișcare și vibrînd, dar și atunci cînd razele trec prin perdeaua de nori a fumului, prin vapori de apă, prin ceață; așa se produc seriile sale faimoase de tablouri. Pînă către 1882, prietenii săi se strîng la un loc și fără să picteze după aceleași norme formează grupul impresionist. Este perioada în care, ceea ce nu se știa în detaliu, nici chiar de cei mai buni conducători ai impresionismului, un compatriot al nostru doctorul Bellu, stabilit la Paris, are o mare influență asupra mișcării, sprijinind material pe artiști, sfătuiindu-i, încurajîndu-i. Amănuntele acestei prietenii bogate în rezultate, care a interesat în mare grad, de cînd se cunoaște, și pe istoricii de artă francezi, au fost descoperite prin cercetări de arhivă și prin colecții particulare puțin cunoscute, de unii membri ai Institutului nostru de istoria artei. Tot în această perioadă a impresionismului, și tot mulțumită aceluia colecționar român, și Grigorescu a venit în contact cu impresionismul, dacă nu direct cu reprezentanții lui cel puțin cu opera acestora.

După 1882 însă, Degas, Renoir, iau un alt drum, grupul impresionist își pierde coeziunea. Totuși, Monet

își urmează drumul, ducînd pînă la ultimele consecințe descoperirile sale revoluționare din 1869.

În Camille însă el rămăsese profund realist, ca și în cealaltă operă iscălită de el din colecția noastră, în „Bărcile de la Honfleur“ care pot fi datate în 1865 ori 1866. Exemplul de la care pornise, și care se simte ca un ecou puternic în toată opera lui din această epocă, este, alături de sugestii minore pornite de la Boudin și Jongkind, Courbet, „părintele realismului“, deși realismul propriu zis este o trăsătură mult mai veche și mai generală în arta franceză. De la Courbet îi vine lui Monet în acest tablou puterea, simțul pentru volum, tehnica; totuși el este evident mai rafinat, mai nobil, are mai multă distincție, și suflătească și de meșteșug, decît Courbet.

Mai tîrziu cînd, tabloul lui Monet a fost așezat în muzeul nostru în locul pe care-l ocupă astăzi, și cînd și noțiunea de formalism se mai lămurise, am întrebat pe unul dintre cei care se opuseseră la așezarea lui pe zidul muzeului, ce cusur îi găsea? Eram amîndoi în fața portretului și-l analizam. Femeia aceasta, mi-a răspuns, ar fi pentru public un model primejdios. Ea dă impresia frivolității, nu îndeamnă pe privitor la muncă, nu deșteaptă în el energie, curaj în viață, pare făcută numai pentru plăcere. N-am voit să-i spun că tovarășa lui Monet — cred că atunci cînd fusese pictată, nu-i era încă soție — împărțisese cu el lipsurile cele mai dure și mai aprige din viața artistului, el trecînd atunci printr-o perioadă de sărăcie grea; că ea făcea atunci toată treaba casei, în fiecare zi, dar că atunci cînd lăsa la o parte mătura și celelalte ustensile casnice, devenea o doamnă, era capabilă să se îmbrace, cum s-a îmbrăcat în ziua cînd soțul ei i-a făcut portretul, și că desigur, pentru gustul rafinat cu care știa să fie și să rămînă femeie, cînd trebuie, plăcuse artistului și fusese aleasă de el dintre multe altele. Așa încît, într-un fel, era exact femeia ce trebuia să servească de model în viața obișnuită, de toate zilele, multor alora.

UN MARE ISTORIC DE ARTĂ PRIETEN AL NOSTRU:  
HENRI FOCILLON

Henri Focillon era din Burgundia, chiar din Dijon, și aparținea unei vechi familii de meseriași cu stare. Tatăl său fusese însă artist, gravor și acvafortist, cunoscut în secolul trecut prin lucrările sale, o natură înțelegătoare, blîndă, cu un spirit larg, curioasă de literatură, avidă să se instruiască, generoasă în vorbe și în fapte, cum va fi și Focillon. Mama era tocmai femeia de care avea nevoie un astfel de bărbat. La calitățile ei de vioiciune, de veselie, de grație, de cochetărie chiar, cum îi șade bine unei franțuzoaice, una dragostea sinceră pentru artă, sub toate formele ei, și darul de a face plăcut interiorul, pentru soțul pe care-l prețuia ca om și ca artist. În acest mediu s-a deșteptat Henri, singurul copil, imediat ce a început să înțeleagă lumea, cu o putere de afecțiune care nu s-a răcit niciodată și care ne minuna și ne încălzea și pe noi, cei din jurul lui. Prieten mai tînăr, mai mult decît fiu, el împărțesește cu părintele său bucuriile ca și greutățile vieții. Discută împreună de toate, ca doi egali, și de la o vreme tatăl îl inițiază

și în secretele artei sale, îl face s-o înțeleagă, s-o iubească, s-o admire, să-i cunoască imensele posibilități misterioase.

În același timp, în casa deschisă din insula St. Louis, în acel colț fermecător și venerabil din vechiul Paris, unde copilul avea constant în față cele mai frumoase și mai caracteristice vederi ale orașului, pline de toate ecourile istoriei unui mare popor, el aude discutând pe tatăl său cu unii din artiștii celebri ai epocii. Rodin era un familiar al casei, între alții, împreună cu Cezanne și cu gravorul Bracquemond. Ne putem închipui interesul cu care copilul asculta acele conversații libere între gravori, pictori și sculptori, la un pahar de vin, în jurul unei mese prezidată de tînăra soție a gravorului, avînd în față, la celălalt cap al mesei, pe Henri, visător, fascinat de ceea ce auzea, uimit mai ales de latura general-umană, de simplitatea acelor prestigioase personalități, despre care vorbeau ziarele și ale căror opere le publicau revistele, alături de suplimente în acvaforte, iscălite de părintele său sau de vreun prieten al acestuia.

Sînt convins că deosebirea enormă ce am constatat mai tîrziu între Focillon și oricare alt istoric de artă, ori de unde și oricît de mare, de aici pornea, din sedimentele ce se depuseseră în memoria copilului, memorie cu ade-vărat uimitoare, în timpul atîtor ședințe la lumina lămpii, cînd se treceau în revistă, de oamenii cei mai făcuți să le înțeleagă, toate chestiunile în legătură cu viața și opera unui artist. Așa s-a construit armătura solidă a spiritului său, bazată nu pe vagi cunoștințe din cărți, ci pe confesiunile unor maeștri experimentați din vremea adolescenței sale, confesiuni controlate apoi și completate de el însuși prin vizite în muzee, pe care le cunoștea pe de rost, la o vîrstă cînd cei de seama lui nu se gîndesc decît la joacă, supuse chiar probei experienței în atelier, alături de părintele său. De aceea a putut el vorbi mai tîrziu cu atîta competență, așa de precis și așa de inspirat, de tehnică, adică de rolul mîinii unui practician. Și tot pentru același motiv el ajunsese să picteze și să deseneze, cu toată miopia care i-a îndurerat viața și i-a îngreuiat cariera mai tîrziu, peisaje din imaginație, serioase sau în maniera unuia sau altuia dintre

pictorii cunoscuți, în glumă, tablouri care îl distrau pe el și ne minunau pe noi.

Un ecou al timpului fericit al adolescenței, al atmosferei morale în care crescuse, îl găsim în duioasa dedicație către mama sa, din volumul: „Maitres de l'Estampe“, apărut în 1930. După ce vorbește de corifeii gravurii, sub toate formele ei, de diferențele dintre aceștia, de diversele familii spirituale cărora ei aparțin, adaugă: „Tu o știi, mamă dragă, tu care ai fost așa de strîns asociată cu viața unui artist desăvîrșit și care, simțitoare la poezia stampeii, mi-ai inspirat, ca și el, gustul și privilegiul dragostei pentru ea. Primește această carte, în care am încercat să tratez, sub aspecte inegale și multiple, continuitatea unui gînd. Gravura și pictura, Occidentul și Orientul, rînd pe rînd mi-au oferit materia din care l-am urzit. Cîtă nesiguranță însă, în aceste cercetări! Schițele pe care le strîng în acest portofoliu au nevoie să fie protejate. Permite-mi să le pun sub numele tău.“

Studiile i-au fost strălucite, nu mai e nevoie s-o spunem, în liceu ca și în școala normală superioară, unde totuși trebuia să se măsoare cu camarazi talentați cum erau Jérôme Carcopino și Jean Giraudoux. Iar teza sa de doctorat despre *Piranesi*, lucrată în Italia ca membru al Școlii franceze din Roma a rămas celebră la Sorbona, unde se știe cît de ridicat este totuși nivelul unor astfel de lucrări.

Profesor apoi la Universitatea din Lyon, de istoria artei, el e numit în același timp director al tuturor muzeelor din oraș, printre care cel de artă ocupă în Franța locul al doilea, după Luvru. Acolo l-am întîlnit pentru prima dată, imediat după primul război mondial, cînd conduceam un grup de profesori secundari ardeleni, ca să vină în contact cu Franța și să se familiarizeze cu limba și cultura acestei țări.

Cursurile se organizaseră conform unui plan, la fixarea căruia contribuise și prietenul nostru, profesorul Guiard, care atunci făcea parte, ca oaspete, din Universitatea din Cluj. Printre materii, evident, erau și lecții de istoria artei franceze, încredințate tînărului profesor de la Facultatea de litere, ce-și cîștigase de pe atunci o

bună reputație în public, nu numai prin prelegerile sale deschise tuturor, dar mai ales prin conferințe. Îmi închipuiam să găsesc un bun specialist, bine informat, capabil de o excelentă expunere, documentată și solidă. Ne aștepta — îmi aduc aminte și acum — într-o sală din parterul muzeului, plimbându-se în fața sculpturilor galo-romane. Mi se părea puțin emoționat. Era prima dată când vedea români. Știam însă că, departe de a fi rezervat cu străinii, îi plăcea să-i cunoască și să se ocupe de ei. În Lyon, din pricina fabricilor de mătase, se găseau la școală mulți chinezi și japonezi; Focillon primise bucuros să supravegheze studiile lor.

Începe să vorbească cu timbrul său de voce, cald, bărbătesc, mîngios, pătrunzător. Fraza, de o perfecție fără seamăn, se desfășoară armonioasă, elegantă, susținută de un vocabular de o bogăție excepțională, plină de cele mai subtile epitete, purtătoare de cele mai originale judecăți. Îl ascultam și vorba lui mă captiva ca o muzică. Cu adevărat, numai așa se cuvine să se exprime cine vorbește despre artă, cu acea căldură comunicativă, cu acele vaste cunoștințe generale, care nu vin să te izbească cu indiscreția lor pedantă, cum se întâmplă adesea, ci se arată numai unde trebuie ca să lumineze pe ascultători, să pună în valoare o idee, printr-o aluzie, printr-o apropiere nimerită. Dar cîți o pot face?

Așa s-au urmat toate cele vreo opt lecții, sinteze strălucite, în care ni s-au trecut pe dinaintea ochilor etapele principale ale artei franceze, cu exemple din muzeul așa de frumos și de sistematic aranjat de el însuși. După una din lecții l-am invitat la un pahar de bere, la o berărie nu departe de muzeu. Am rămas împreună vorbind, în seara călduroasă de vară, două ceasuri, trei, nici eu nu mai știu cîte. Era noapte cînd ne-am despărțit și eram prieteni. Atunci s-a încheiat între noi acea legătură frățescă care știam bine că nu se va rupe decît cu moartea unuia sau a altuia.

Dar nu pentru ca să proclam afecțiunea lui pentru mine sau a mea pentru el, am ținut să vorbesc în fața secției noastre<sup>1</sup>. La berăria din Lyon n-am cîștigat un prieten

<sup>1</sup> Comunicarea Analele Academiei Române, Memoriile Secțiunii Literare, Seria III, Tom XIII (1943-1944), București 1944.

numai eu, ci și țara mea. Iar împrejurările și calitățile lui excepționale au făcut ca profesorul timid de la universitatea de provincie să ajungă curînd unul din intelectualii cei mai ascultați și mai cu renume din Franța, scriitor și eseist, a cărui favoare și-o disputau revistele și editorii, conferențiarul cel mai prețuit alături de Valéry, în țara lui și în străinătate, unul din șefii istoriei artei, respectat și iubit oriunde apărea, la congrese ori la adunările Comitetului Internațional al literelor și artelor al Ligii Națiunilor. Prin numeroșii elevi ce-și formase, în Franța și în Statele-Unite, unde în ultimii ani ai vieții ocupa catedra de arheologie medievală la Universitatea din Yale, el stabilise o legătură trainică între toate posturile de comandă ale celor două țări, atît în domeniul arheologiei medievale, cît și în cel al direcțiunii muzeelor. Toți primiseră o învățătură de care erau mîndri, stăpîneau metode de cercetare și organizare a instituțiilor pe care el le instituisese, se considerau și se consideră ca discipoli și urmași ai acestui mare profesor. În schimb, el le acorda dragostea lui de frate mai mare și de părinte. „Care pot fi sentimentele mele, îmi scrie el la declararea războiului al doilea mondial, care am atîția copii — studenții mei — pe front? Vin să-și ia rămas bun, îmi scriu, îmi fac recomandății, cu tonul cel mai simplu și cel mai cordial?”

Opere capitale ieșeau apoi din pana sa cu o regularitate impresionantă. Fiecare din ele constituia un monument ridicat, cu știința lui clarvăzătoare, cu metoda lui impecabilă, într-o limbă nepieritoare, artei Occidentului, înăuntrul căreia țara sa ocupa adesea locul principal. „Istoria picturii în secolele al XIX-lea și al XX-lea”, două volume masive, în care informația este de o soliditate rareori întîlnită în lucrări îmbrățișînd domenii atît de vaste, iar aprecierile adînci, sugestive, noi, de o pătrundere și o justete fără precedent; „Arta sculpturilor romanice”, „Picturile romanice”, „Arta Occidentului medieval”, „Anul 1000”, sînt tot atîtea ocazii de a reînnoi o materie, chiar după rezultatele obținute de predecesori iluștri; volume mai mici: „Raphael”, „Cellini”, „Hokusai”, ori lungi articole de revistă, unele reunite apoi în volume, comunicări la societățile savante,

la congrese, la adunări ale Comitetului literelor și al artelor, al cărui suflet și inspirator fusese, iată o lungă serie de faruri puternice, luminoase, în domeniul materiei sale. Istoric de formație, el adusese în studiiu artei o metodă care singură putea lămurii probleme, pe care numai cunoștințele istoricilor de artă nu le puteau rezolva. Familiarizat cu multe tehnici, pe care le practica, — eseul „l'Éloge de la main“, publicat în același volum împreună cu ediția a doua a „Viații Formelor“, nu este altceva decît un imn adus contribuției mîinii la opera de artă — el dovedea o precizie în aprecieri și o competență pe care toți i-o invidiau. Estetician, el își putea permite încă incursiuni în domeniul ideilor generale și al sistemelor, pentru care ceilalți n-ar fi avut nici destul suflu, nici destulă imaginație. Așa că „Viața Formelor“, micul volum de considerații generale estetice, este considerat azi ca una din cărțile cu adevărat substanțiale ale vremii noastre.

Acesta era omul și savantul care își pusese și inima, și spiritul în serviciul țării noastre, nu în vederea cine știe căror avantaje, fie chiar și de ordin moral, ci pentru că ne iubea, pentru că ne simțise alături de țara lui în nenorocire, pentru că la noi, norocul nostru făcuse ca el să devină, cum spunea singur, compatriotul spiritual al cîtorva dintre oamenii cei mai compleți, pe care i-a fost dat să-i cunoască: unii mai în vîrstă ca el, față de care arătat totdeauna o afecțiune deferentă, prof. I. Cantacuzino și prof. N. Iorga, alții de aceeași vîrstă sau mai tineri, printre care citez pe Vasile Pîrvan.

A venit în România și a vorbit de mai multe ori despre probleme de artă franceză, la Universitatea din Cluj și la cea din București. A făcut cu elevii noștri lecții de seminarii, ca să-i introducă și să ne introducă și pe noi, profesorii, în metodele de investigație ale științei franceze. A inaugurat, printr-o conferință memorabilă, prima expoziție de artă grafică la București, la Muzeul Kalinderu. A fost comisarul nostru pentru expoziția de artă românească din Paris, în 1925, cea mai de seamă manifestare de acest fel în străinătate și, împreună cu André Dezarrois și cu un mic comitet, și-a dat atîta osteneală, încît ea a avut un succes desăvîrșit, deși venea

după expoziții, cum a fost cea flamandă și cea olandeză, în care se puteau admira cîteva din cele mai strălucite capodopere ale artei. Și, cum nimic nu-l pasiona mai mult decît să adîncească relațiile culturale ale celor două țări, a lui și a noastră, a reușit în scurt timp să ridice pe baze solide Institutul francez de înalte studii din București și să-i fixeze liniile conducătoare.

La Sorbona, în cabinetul lui, și acasă la el, în primitorul apartament din dosul Pantheonului, în care obiecte românești de artă populară, scoarțe, cusături, căni, străchini se învecinau pe pereți și în vitrine cu admirabile produse ale artei franceze sau extrem orientale, n-a fost român, student sau călător, care să bată la ușă și să nu fie primit cu excepțională cordialitate, ca „unul de ai lui“. Cum s-ar fi putut să fie altfel, cînd el însuși, venind la noi simțea, cum spune în admirabila prefață ce a scris-o pentru volumul meu: „L'Art du paysan roumain“, „că se întorcea acasă“?

„De cîte ori, Oprescu și cu mine, în timpul călătoriilor noastre de-a lungul bătrînei Europe, n-am vorbit despre patriile noastre! El m-a călăuzit într-a sa, în ea și prin ea s-a făcut prietenia noastră, am devenit compatriotul spiritual al cîtorva dintre oamenii cei mai compleți ce mi-a fost dat să cunosc și să iubesc. Cînd, peste arăturile de toamnă, sub un cer a cărui lumină este prietenoasă ca o privire, văd desenîndu-se profilul colinelor oltenesti, cînd recunosc și salut clopotnița Goleștilor, simt bine că nu mă duc să văd rude îndepărtate, ci mă întorc în țară. Curtea de Argeș, vechea capitală a Munteniei, cu mormintele și bisericile sale, este prezentă inimii mele ca și unul din acele tîrguri din Ile-de-France. Iar țaranul în picioare, în arătură sau mergînd pe șosea, este poate un dac de pe Columna lui Traian, dar este și unul de la noi...“ „Obiectele de care se servește, pe care părinții săi le-au lucrat și cu care știe să-și înfrumusețeze viața, au pierdut pentru mine orice exotism: virtutea lor poetică aparține acelor regiuni sacre, în care orice om păstrează amintirea alor săi.“

Manifestările noastre, nu numai la Paris, dar în întreaga Franță, au fost sprijinite de Focillon cu toată căldura. L-am văzut, hărțuit cum era de fel de fel de ocu-

pații, și de pe atunci atins de boală, făcînd drumul oboșitor de la Paris la Nisa și înapoi numai ca să vorbească o seară despre noi, la Institutul Mediteranean. Iar profesorul Gusti îmi spusese cît de efectiv îl ajutase Focillon cu ocazia participării noastre la Expoziția internațională din Paris. Articolele despre arta noastră, în cele mai citite reviste, în „Illustration“ în „La Vie des Peuples“, în „Nouvelles Littéraires“, au familiarizat pe toți oamenii culți din Apus cu o școală de artă, a noastră, pe care prea puțini o cunoșteau mai înainte.

Articolul din „Illustration“, publicat în septembrie 1929, a fost cunoscut multor români. Mai puțin cunoscută este minunata prefață din catalogul Expoziției noastre din sala Jeu de Paume, în 1925, din care îmi permit să fac cîteva citate: „Orice încercare de a arăta (cum am voit să arătăm noi atunci n.a.) întreaga imagine a vieții unui popor de-a lungul veacurilor este, într-o oarecare măsură, o dezrădăcinare. Ne sosesc din fundul mănăstirilor pierdute în munți și în păduri, acele obiecte frumoase care aduc pînă la noi vechea încredere a unui neam în credința sa; ne vin, din coliba țaranului scoarțe, țesături pline de sculpturile aurului și chiar olărie. Iar tot ce e mai remarcabil în pictura contemporană românească atestă încă dragostea pentru solul natal, pentru suavitatea peisajelor. Această unitate, acest farmec, această liberă energie, provin nu din plimbări la întîmplare și din vagi amintiri, ci din puterea unui mediu geografic“.

Și, mai departe: „Nu de mult doream să văd pe amicii mei, pictorii români, mai puțin simțitori la admirabila Bretanie a unui Lucien Simon sau la preocupările savante ale constructorilor noștri, și, din contra, mai atenți la minunatele ziduri ale bisericilor ridicate sub Petru Rareș în Bucovina unde se rînduiesc, fixate în trăsături energice, atîtea expresii, cu adevărat mari, ale geniului țării lor. Dar, orice ar face și chiar adoptînd disciplinele noastre, ei au mereu acea frăgezime în duioșie, acea vivacitate, acea melancolie, acel accent natal, toată acea moștenire de sensibilitate, proprie popoarelor de neam pe care nu pot nici s-o uite, nici s-o neglijeze cu totul“.

Ar fi dorit, marele nostru prieten, ca pictorii noștri să poată deveni și „continuatorii zugravilor de la Voroneț“.

Deși „vitalitatea geniului unui popor nu se afirmă prin tentative de arhaism, poate însă să se definească prin continuitate“, căci „unită moralmente de mai multe secole, România contemporană nu reprezintă o improvizație de cultură, ci un prezent și un trecut care se completează“.

Dar el nu a fost numai un crainic inspirat, în zilele cînd România, ieșită victorioasă și istovită dintr-un război sîngeros, era nerăbdătoare să arate că este o țară de veche cultură populară și cultă. Durerile noastre, au găsit la el un ecou plin de simpatie. Iată ce scria el cu ocazia morții bunului său amic, a profesorului Cantacuzino: „Moartea care l-a lovit cu o repeziciune sălbatică, zmulgîndu-ne cea mai caldă și mai vie dintre vieți, nu atinge numai un grup de privilegiați, credincioși afecțiunii, ci două patrii, căci Franța era mîndră de ceea ce-i dăruise România...“

Era în el acel puternic echilibru al facultăților, acea aptitudine de a trăi voios, pe culmile cele mai înalte, acea egală intensitate de daruri, care ne fac să recunoaștem din cînd în cînd în mijlocul unei umanități fragmentare și specializate, pe omul complet... Pentru el părea conceput duiosul și vastul vers al poetului latin, căci nimic omenesc nu-i era străin. A trăit în toate mărețiile spiritului. A crezut în toate. Nici cînd nu l-am văzut indiferent sau sceptic“, adaugă Focillon.

Vorbînd de dragostea respectuoasă de care fusese înconjurat „Profesorul“, el ne mai spune: „Din astfel de afecțiuni virile e făcută viața morală a generațiilor. Această poezie atotstăpînitoare a respectului și a simpatiei dă forță și tonalitate particulară grupului de oameni strînși în jurul Profesorului“. Pentru a termina cu zguduitoră mărturisire: „Nu vom mai revedea, nu vom mai auzi pe maestrul nostru; mi se pare că intru de acum încolo într-o regiune nouă a vieții mele, rece, tulbure, unde nu mai pătrunde nici o rază“.

Dar moartea năpraznică a profesorului Iorga? „Ce viață a fost mai abundentă, mai bogată, mai rodnică, mai inepuizabilă în întreprinderi, mai neobosită? Ca și marele fluviu al țării voastre, el fertiliza regiuni imense. Iorga face parte pentru totdeauna din istoria Româ-



niei și a Europei, nu numai ca un om și un spirit mare, ci ca una din acele forțe naturale, fără de care nu-i posibil să înțelegi un neam și o tradiție... Părea înfipt în pământ ca un copac, aspirându-i cele mai prețioase esențe, cele mai depărtate, cele mai seculare, prin mii de rădăcini ascunse.

E înspăimântător să gîndești că amintirea lui este în noi pătată de purpură, ca acele epitafe, în același timp strălucitoare și funebre, puse pe mormintele celor mari în bisericuțele din munte. Poate că aceasta se cheamă să aparții istoriei... El face parte dintre cei asupra cărora timpul n-are nici o putere și pe care moartea nu este în stare să-i șteargă sau să-i reducă, atît de tari au fost aptitudinile lor de a trăi.

A murit, cum se moare pe cîmpul de luptă, pentru ideile pe care le apărăm încă.“

Cine ar putea citi rîndurile acestea, fără o puternică strîngere de inimă? Dar cele scrise cu ocazia pierderii prin voința lui Hitler a Ardealului, în al doilea război mondial, pe care le iau dintr-o scrisoare adresată mie, și cu care voi termina această comunicare?

„După înfrîngerea Franței, sîntem îngroziți de pericolele și sacrificiile României. E nevoie să-ți spun gîndurile noastre? Ele ne transportă cu cruzime la zilele fericite ale călătoriilor în Ardeal, la apartamentul micuț din Cluj, la prietenii care ne înconjurau la universitate. Nu sîntem dintre cei care nu se gîndesc decît la propriile lor ruine. Tot ce ne este scump ne aparține și agravează nenorocirea noastră. Ea apasă în chip înfiorător pe umerii mei, dar nu-mi răpește încrederea din suflet. Dragă prietene, vom vedea desigur retrăind tinerețea noastră și visul mîndru pe care l-am făurit. Era luminos și înțelept.“

Strigătul acesta optimist ieșea din gura unui om crunt lovit de boală. Doi ani și jumătate mai tîrziu, el se stîngea, departe de țara lui, copleșit de griji, în brațele celei mai devotate soții.

Redactînd această comunicare, fără voie mi-a venit în minte vechea și înțeleapta zicătoare românească: La nevoie se cunoșc prietenii. Într-adevăr, dragostea și interesul ce ne-a purtat marele istoric de artă francez

pe care vechea și importanta revistă americană „Art News“ îl califică, într-unul din numerele sale, drept cel mai important istoric de artă al timpului nostru, s-a exercitat tot timpul, dar cu deosebire în anii triști ai celui de al doilea război mondial. Atunci, Focillon îndurerat și despre ceea ce se petrecea în țara lui, și despre ceea ce se întîmpla la noi, a luptat cu vorba și cu scrisul cum se vede din pasajele citate de mine în speranța că situația monstruoasă ce se crease în Europa nu va fi decît provizorie. A murit cu această speranță, dar n-a avut norocul să trăiască pentru ca s-o vadă realizată.

Am considerat însă că marea lui figură se cuvine evocată din nou astăzi, cu ocazia aniversării a douăzeci de ani de la moartea lui.

## INDEX

### I. Aspecte și momente de artă românească

#### a. Pictori și sculptori

1. *Theodor Aman*. Junimea literară, Cernăuți, An. XIII (1924 Nr. 1—2 și 3—4)
2. *Szatmary*. Prefața albumului „Szatmary“, Colecția „Maeștrii artei românești“, Editura de Stat pentru literatură și artă, 1954, București.
3. *Grigorescu—reporter de război*. Capitol din monografia „Nicolae Grigorescu“ vol. II, 1961—62. Editura Meridiane, București.
4. *Andreescu*. Art roumain moderne. 1932. („Colecția Apollo“)
5. *Luchian*. Maeștrii picturii românești în secolul XIX — Grigorescu, Andreescu, Luchian. Fundația regală pentru literatură și artă, 1947, București.
6. *Expoziția Pallady*. Anul artistic la noi și la alții. Studii și impresii. Editura ziarului „Universul“, 1933, București.
7. *Cu privire la Jurnalul lui Pallady*. Revista Secolul XX, nr. 12, 1963.
8. *Camil Ressu*. „Arta“, Colecția Galeria Artiștilor Români, 1942.
9. *Expoziția Iser*. Anul artistic la noi și la alții. Studii și impresii, Editura ziarului „Universul“, 1933, București.
10. *Jean Al. Steriadi desenator*. Prefața albumului „Jean Al. Steriadi desenator“, Editura Academiei, București, 1961.

11. *Ștefan Popescu desenator*. Prefața albumului „Ștefan Popescu desenator“, Editura Academiei, București, 1961 (în colaborare cu Mircea Popescu).
12. *Ștefan Ionescu Valbudea*. Prefața albumului „Ștefan Ionescu Valbudea“, Colecția „Maeștrii artei românești“, Editura de stat pentru literatură și artă, 1955.
13. *Brincuși*. Revista Arta Plastică nr. 10—11, 1963.
14. *Paciurea*. Revista Fundațiilor Regale nr. 2. Anul XIV, București, 1947.
15. *Anghel*. Cuvînt înainte la catalogul expoziției Gheorghe Anghel, 1956, (Statul popular al Capitalei — Secțiunea Culturală).  
b. Artă medievală și arta populară.
16. *Probleme românești de artă țărănească*. Comunicare, Analele Academiei Române. Memoriile secțiunii Literare, Seria III, Tom. IX (1938—1940), București, 1941.
17. *Cinci secole de artă medievală în România*. Gazette des Beaux-Arts, iulie-august, 1960, Paris.  
: *Arta decorativ-monumentală românească în evul mediu*. Buletin al Comisiei naționale a Republicii Socialiste România pentru U N E S C O, Nr. 1, 1959.
19. *Bisericile cetăți ale sașilor din Ardeal*. Editura Academiei 1956, București.

### II. Artă universală

20. *Caracterele comune ale dezvoltării artelor la popoarele române*. Revista Arta plastică nr. 5, 1959.
21. *300 de ani de la moartea lui Velázquez*. Revista Arta Plastică nr. 5, 1960.
22. *Gravurile lui Goya, la Muzeul de artă al Republicii*. Ziarul România liberă, 1955, sept. 7, București.
23. *Privind cum pictează David și Gros*, Revue de L'Art Ancien et Moderne, Paris, XXXIII (1929) T. LVI, Nr. 311.
24. *Un mare precursor al graficii progresiste militante — Honoré Daumier*. Revista Arta plastică nr. 3, 1954.
25. *Portretul „Camille“*. Monet și impresionismul, Revista Contemporanul 10. I. 1958.
26. *Un mare istoric de artă prieten al românilor: Henri Focillon*. Comunicare. Analele Academiei Române. Memoriile secțiunii literare, Seria III, Tom. XIII (1943 — 1944), București, 1944.

## CUPRINSUL

### ASPECTE ȘI MOMENTE DE ARTĂ ROMÂNEASCĂ

	<u>Pag.</u>
<i>Pictori și sculptori</i> .....	9
Theodor Aman .....	9
Szatmary .....	28
Grigorescu, reporter de război .....	37
Andreescu .....	45
Ștefan Luchian .....	47
Expoziția Pallady, Sălile Ateneului .....	71
Cu privire la „Jurnalul lui Pallady”. Despre el însuși și despre artă .....	75
Camil Ressu .....	80
Expoziția Iser .....	85
Jean Al. Steriadi desenator .....	89
Ștefan Popescu desenator .....	101
Ștefan Ionescu Valbudea .....	108
Brâncuși .....	121
Dimitrie Paciurea .....	135
Gheorghe Anghel .....	147

	<u>Pag.</u>
<i>Artă medievală și artă populară</i> .....	151
Probleme românești de artă țărănească .....	151
Cinci secole de artă medievală în România .....	166
Arta decorativ-monumentală românească în evul mediu .....	175
Bisericile-cetăți ale sașilor din Ardeal .....	185

### ARTĂ UNIVERSALĂ

Caractere comune ale dezvoltării artelor la popoarele romanice .....	197
300 de ani de la moartea lui Velázquez .....	207
Gravurile lui Goya la Muzeul de artă al Republicii ....	219
Privind cum pictează David și Gros .....	225
Un mare precursor al graficii progresiste militante — Honoré Daumier .....	233
Portretul „Camille”. Monet și impresionismul .....	244
Un mare istoric de artă, prieten al nostru: Henri Focillon .....	249
<i>Index</i> .....	261



Redactor responsabil : MARIN MIHALACHE  
Tehnoredactor : DUMITRU PETRE

---

*Dat la cules 11.08.1965. Bun de tipar 09.01.1966.  
Apărut 1966. Tiraj 10.000+160 ex. broșate. Hirtie  
tipar înalt tip B, mată de 63 g/m<sup>2</sup>. Ft. 16/540×840.  
Coli ed. 13.30. Coli de tipar 16,5. Comanda 2762  
Plangse Tipo I A. nr. 9372. C.Z. pentru bibliotecile  
mari 7. C.Z. pentru bibliotecile mici 7. 74/76*

---

Tiparul executat sub comanda nr. 50 645 la Combi-  
natul Poligrafic „Casa Scintei”, Piața Scintei nr. 1,  
București — Republica Socialistă România