

Jan Bialostocki

o istorie
a teoriilor
despre artă



• Editura Meridiane

Artă și gândire

o istorie a teoriilor despre artă



Deși au fost scrise fără intenția de a forma un ansamblu și fără a avea o legătură „exterioară” între ele, studiile și materialele din istoria artei și a gândirii despre artă, cuprinse în acest volum, au, fără îndoială, o legătură „interioară”, rezultând din caracterul unitar al preocupărilor autorului de-a lungul întregii sale cariere științifice, în care a unit cercetările asupra operelor de artă cu investigațiile privind modul de acțiune a acestora asupra gândirii și sensibilității umane precum și asupra reflecțiilor teoretice și istorice despre artă.

Citind cu atenție și cu interes crescând cartea *O istorie a teoriilor despre artă (sec. XV—XX)*,* a lui Jan Bialostocki**, m-am întrebat care anume este ideea cardinală sub a cărei autoritate a înțeles autorul să asigure unitatea și coerența internă a unui volum, alcătuit din studii și eseuri consacrate unor subiecte prefirare pe spațiul a cinci sute de ani de experiențe, trăiri, înfăptuiri și exegeze ale frumosului întruchipat în opere care se adresează nemijlocit ochiului și sensibilității intuitive. La sfârșitul lecturii și în cursul meditațiilor ce i-au urmat, mi s-a deslușit ideea subiacentă, niciodată formulată explicit de autor, capabilă să țină laolaltă părțile componente ale cărții, anume, *ideea unei posibile epistemologii a artei*. Într-adevăr, prezența reconfortantă a acestei idei se face simțită de la primul până la ultimul capitol al volumului, bineînțeles, cu implicații, nuanțe și accente axiologice schimbătoare de la creator la creator, de la epocă la epocă, de la stil la stil. Înțeles ca pecete originală a autenticității demiurgice a marii individualități artistice, pe de o parte, iar, pe de altă parte, ca profil de epocă și ca formă simbolică a culturii — în sensul dat de neokantianul Ernst Cassirer acestei expresii — *stilul joacă*

* Titlul original: *Cinci secole de gândire despre artă*.

** Profesorul Jan Bialostocki s-a născut în anul 1921. A studiat filozofia și istoria artei la Universitatea ilegală din Varșovia, sub ocupație germană. Și-a trecut examenul de licență în anul 1945, după ce — din septembrie 1944 până în mai 1945 — a fost internat în lagărele de concentrare Gross-rosen, Mauthausen și Linz III.

Din toamna anului 1945 este numit cercetător la Universitatea din Varșovia, lucrând în același timp și la Muzeul Național din localitate. La Universitate, a fost asistent din 1945 până în 1950, an în care își ia doctoratul în istoria artelor. Urmind ierarhia universitară, ajunge profesor în 1962.

La Muzeul Național lucrează în calitate de custode, iar mai apoi ca șef al secției de artă străină.

rol de categorie majoră în gîndirea estetică a lui Jan Bialostocki.

Fie că ia în discuție probleme de teoria artei, fie că analizează etape din spirala dialectică a evoluției istorice din viața formelor frumoase sau luminează, cu măsură, tact și obiectivitate, situații teoretice mai puțin clare din problematica, destul de controversată, a criticii de artă, autorul dovedește un spirit de discernămint sigur și un remarcabil cumpăt filozofic în formularea judecăților de valoare și a concluziilor. Pe această linie de gîndire, precum singur ne spune, Jan Bialostocki este continuatorul unei trainice tradiții de filozofia artei și estetică filozofică a Poloniei de ieri și de azi. Nume ca: Wladyslaw Tatarkiewicz, Roman Ingarden, Stanislaw Ossowski, Mieczyslaw Wallis și Henryk Elzenberg — pentru a ne opri la aceștia — fac, fără îndoială, cinste culturii poloneze. Atragem în mod special atenția — și aceasta pentru a ne dispensa de reveniri ulterioare — că, fiind temeinic ancorat în viziunea materialist-dialectică despre artă, lume și viață, Jan Bialostocki analizează problemele luate în dezbateri în lumina acesteia.

Mai subliniem, de asemenea, că stilul de gîndire estetică al autorului se caracterizează prin cuprinderea unor vaste orizonturi teoretice, prin exemplificări convingătoare, ale căror ilustrări concrete au darul de a revela liniile de interferențe comunitare, dialectica relațiilor de reciprocitate organică, nucleul originar al frumosului, acel *ontos*, care legitimează, fără confuzii și echivocuri, întrepătrunderea între domeniile de activitate, cu respectarea riguroasă a diferențelor specifice. În această privință, Bialostocki se dovedește un virtuoz al distincțiilor și al nuanțelor.

Temelul ontologic al frumosului, încercarea de circumscriere și conturare a unei epistemologii a artei, precum și stilul ca emblemă a creativității personale și a răsfrîngerilor ei în mentalitatea generațiilor, a epocilor și a colectivităților sînt coordonatele pe care se mișcă inteligența vie, îmbogățită cu surprinzătoare intuiții de sinteză, a lui Jan Bialostocki.

Preocupat îndeosebi de problematica teoriei artei, de istoria doctrinelor artistice și de iconografie, a publicat opere apreciate deopotrivă în Polonia și peste hotare, dintre care reținem: *Teoria și creația* (1961), *O istorie a teoriilor despre artă* (sec. XV–XX), (1959–1976). *Arta mai prețioasă decît aurul* (1963 — ediția a 4-a în 1974), *Arta și gîndirea umanistă* (1966), *Stil und Ikonographie* (Dziedza, 1966. Volumul a apărut și în spaniolă: *Estilo e iconografia*, Barcelona, 1973), *Les primitifs flamands: Musées de Bologne* (1966), *Dürer* (1971), *Spätmittelalter und Anfänge der Neuzeit* (1972), *Despre arta vechii Americi* (1973), *The Art of the Renaissance in Eastern Europe* (Londra, 1976).

În anul 1969 i s-a decernat titlul de doctor honoris causa al Universității din Groningen (Olanda), iar în 1970 devine laureat al premiului Herder al Universității din Viena. Din anul 1964 este membru în Comitet Internațional d'Histoire de

Considerînd, așa cum am pomenit ceva mai sus, că *funcția de cunoaștere a artei și prin artă* constituie liantul filozofic al cărții luate în discuție, socotim potrivit și totodată necesar a încerca să lămurim ceva mai de aproape această afirmație. În acest sens, se cere precizarea unor termeni indispensabili înțelegerii contextului ideologic-spiritual în care ne găsim. Primul dintre aceștia este cel de *epistemologie*, care nu trebuie confundat, cum se face adeseori, cu *teoria cunoașterii* în general sau cu *gnoseologia*. Din punct de vedere logic, sfera noțiunii de epistemologie este subordonată celei de gnoseologie sau de teoria cunoașterii; privită ca o ramură specializată a gnoseologiei, epistemologia, în accepția generală a termenului, este definită ca teorie a cunoașterii științifice, ca studiu critic despre izvoarele limitate și valoarea cunoștințelor diverselor științe. În ultimă instanță, epistemologia instituie criteriile obiectivității, valabilității și certitudinii adevărilor științifice. Poate din acest motiv, ne gîndim în primul rînd la unele aspecte ale gîndirii științifice franceze, unui sînt înclinați să definească epistemologia ca o filozofie a științelor.

În cadrul filozofiei marxiste, pe baza principiilor generale formulate de clasicii filozofiei marxiste se dezvoltă intens, în ultima vreme, o *epistemologie* deschisă, capabilă de înțelegerea specificului și complexității diverselor demersuri și atitudini ale științei. Ea respinge interpretările și formele de gîndire „necesitariste”, aprioriste și rigide, prin spirit critic rațional și constructiv. Epistemologia dezvoltă, în viziunea dialecticii marxiste, gîndirea receptivă la complexitate, poate realiza integrarea pluralității acestor exigențe, asimilîndu-și experiențele științifice complementare într-o viziune sintetică, înțelegătoare. Ea îndrumă cercetarea actuală în căutarea sintezei diverselor poziții, în realizarea unei conștiințe adecvate a practicii cercetării, sesizată în totalitatea semnificațiilor ei.*

În această perspectivă de cuprinzătoare cercetare — teoretică și practică totodată — se înscrie și efortul lui Bialostocki, așa cum rezultă din volumul *O istorie a teoriilor despre artă*. În concepția sa arta este, înainte de orice, *modalitate de cunoaștere*, așa cum demonstrează de pildă, în documentatele studii consacrate lui Leonardo da Vinci și lui Dürer. Este vorba, în primul rînd, de cunoașterea realității umane: a omului ca individualitate, ca expresie cugetătoare a naturii, ca participant — conștient de răspunderea sa

l'Art, iar din 1967 vicepreședinte al acestuia. Începînd cu anul 1963, este președinte al Asociației istoricilor de artă din Polonia. A ținut cursuri la universitățile din Leyda, New Haven (Yale), Mexico, New York, Madison (Wisconsin), Pennsylvania State University etc. A ținut, de asemenea, prelegeri în cele mai multe țări europene și în mai multe orașe din S.U.A. Este autorul articolelor despre Baroc și Iconologie în *Enciclopedia Universale dell'Arte*.

* Micul dicționar filozofic, ed. a II-a, Editura politică, București, 1973.

morală și social-politică — la viața colectivității. În al doilea rând, această cunoaștere are un caracter științific, ținând seama de condițiile istorice, de contextul economico-social al momentului și al epocii, de peisajul pluriform și multilateral al relațiilor interumane, de mutațiile ce au loc în structurile societății și în conștiințele indivizilor, precum și de reflectarea acestora, prin transfigurare, în operele de artă. Dar, pe urmele lui Leonardo și ale altor precursori de geniu, Bialostocki subliniază, de asemenea, importanța cunoașterii științifice a naturii pentru creatorii de artă mare.

Cît privește cunoașterea, interpretarea și analiza mesajului operei de artă, Bialostocki manifestă exigențele și rigoarele aceluiași spirit științific.

În studiul consacrat lui Leonardo da Vinci, sub titlul plin de semnificații: „O, Leonardo, de ce te trudești atât?“, se urmărește, în primul rând, explicarea poziției empiriste, în materie de cunoaștere, a marelui florentin. Leonardo este susținătorul, în *quattrocento*, al cunoașterii prin pictură. El modifică — propunând altă perspectivă, alt peisaj cosmic și spiritual, altă viziune a lumii, — formula medievală *pulchrum et bonum* (frumos și bun), de esență teologală, punînd accentul decisiv pe formularea *pulchrum et verum* (frumos și adevărat), caracteristică Renașterii. Prin această răsturnare de poziții, pictura, care, în viziunea leonardescă, este *una cosa mentale*, se situează, conform demonstrației din faimoasa „Paragone“, în fruntea tuturor artelor, prin funcțiunea ei epistemologică, grație, deci, virtuților ei de cunoaștere.

Dar Leonardo da Vinci n-a fost deschizător de drumuri numai în orizonturile artelor plastice. Echivalîndu-l cu un „fenomen istoric“ și numindu-l „mare anticipație europeană“, Lucian Blaga (*Știință și Creație*, Sibiu, Ed. „Dacia Traiană“, 1942) îi consacră elogiuul ce nrmează: „Acest mare artist, pictor, sculptor, arhitect, ba și muzician, a fost în același timp și un genial naturalist, fizician și un inventator, desigur fără seamăn, în istoria omenirii, și în afară de toate acestea un gînditor, după care au rămas o seamă de notițe, dintre cele mai importante ce s-au scris vreodată. Leonardo reprezintă, sub raportul multilateralității realizate calitativ, mai strălucit decît oricine, pe «omul universal» al Renașterii, răsărit pe pămîntul italic în atîtea miraculoase exemplare. Nefiind cazul să ne ocupăm aci de toate isprăvile geniului său, indicăm numai sumar, și ca niște puncte de reper, cîteva din minunatele sale anticipații științifice, și unele idei ale sale cu privire la constituirea științei. Leonardo a fost cel dintîi fizician, care a dat o lămurire foarte satisfăcătoare cu privire la puterile active în legătură cu mișcarea corpurilor pe planul înclinat, și a formulat legi în privința fenomenului o sută și cîțiva ani înainte de Galilei. Leonardo a făcut, față de concepțiile antice, întîiul pas decisiv spre formularea principiului fundamental al mecanicii (principiul perseveranței), rostind cuvintele: «un corp în mișcare stăruie cu hotărîre în direcția mișcării sale». Leonardo a bănuît că un perpetuum mobile nu e cu putință, ceea ce înseamnă că el a avut o vagă presimțire a principiului

conservării energiei, formulat ca atare 350 de ani mai tîrziu. Inventarul anticipațiilor sale sporește vertiginos. În mecanica fluidelor, Leonardo a dat prețioase observații cu privire la vasele comunicante și la fenomenele capilarității. Pentru a pregăti parcă marea idee cu privire la esența ondulatorie a altor fenomene ale naturii, Leonardo a ținut cel dintîi să descrie fenomenul *interferenței undelor*. Dealtfel în acustică Leonardo a descoperit propagarea ondulatorie a sunetului, prin ceea ce începe realmente interpretarea mecanică ondulatorie a fenomenelor naturale. În optică el a remarcat și a înțeles întîia oară răsturnarea icoanei în camera obscură a ochiului (arabii cunoscuseră și ei acest fenomen). Printre notițele lui Leonardo s-au găsit observații, pe cît de scurte și de fulgurante, pe atît de revelatoare, din care reiese că el a anticipat cu vreo treizeci de ani și gîndurile fundamentale ale sistemului cosmic copernican“.

Am reprodus cuvintele lui Lucian Blaga în primul rînd, pentru a aminti cititorilor noștri de azi că în cultura românească au existat preocupări de natura celor care-l pasionează pe esteticianul polonez, preocupări ce adevăresc încă o dată vocația de universalitate a spiritualității noastre. În al doilea rînd, pentru a sugera și prin prisma viziunii lui Blaga, temeinicia și soliditatea științifică a vederilor lui Leonardo da Vinci cu privire la cunoașterea prin artă, în general, și prin pictură, în special. Firește, empirismul lui Leonardo da Vinci nu este orb. El este luminat, extins și simfonizat de ideile rațiunii. Lui i se aplică întocmai celebrul adagiul kantian: „intuițiile fără concepte sînt oarbe, conceptele fără intuiții sînt goale“, ceea ce în limbaj modern se poate traduce prin *practica fără teorie este oarbă, teoria fără practică este goală*.

Atitudinea lui Leonardo ca observator și interpret al naturii a inspirat formularea din zilele noastre a lui Ludwig II. Heydenreich (*Leonardo da Vinci*, Basel, 1953) *arta ca știință și știința ca artă*, fapt care ne face să ne gîndim la întrepătrunderea spiritului artistic cu cel științific în Renașterii. Această particularitate n-a trecut neremarcată. Ne amintim, cu ajutorul lui Bialostocki, că filosoful Dilthey a descoperit *imaginația artistică* în gîndirea științifică a Renașterii, iar istoricul artei și esteticianul Arnold Hauser *imaginația științifică* în creația artistică a *quattrocento*-ului.

Dar marele precursor al științei moderne și contemporane a fost și un iubitor de înțelepciune, adică un filozof, cum arăta Karl Jaspers (*Leonardo als Philosoph*, Berna, 1953), acest psihiatru de anvergură, devenit pe parcursul activității filozoful rațiunii și al existenței.

Cum bine observă însă Bialostocki, „contemporanii cunoșteau mai ales arta lui Leonardo. Asistenții și ucenicii și însușeau numai această înțelepciune artistică, astfel încît nu uriașa știință despre lume, ci teoria artei, știința despre raporturile dintre lucruri și tablouri a devenit proprietatea urmașilor săi. Și nici aici Leonardo nu a lăsat nimic încheat. Fragmentele din *Tratatul despre pictură*, adunate de ucenicii săi, au fost tipărite abia la jumătatea secolului al XVII-lea. 9 Dar gîndurile sale erau cunoscute contemporanilor, repre-

zentau o teorie inseparabilă de operele de artă pe care le-a lăsat Leonardo. Leonardo-pictorul, deși este autorul a numai cîteva tablouri, domină întreaga pictură italiană a secolului al XV-lea. Cu el începe, de fapt, drumul evolutiv al noii picturi, al epocii Renașterii depline, clasice”.

În ce privește teoria artei, în speță, teoria picturii, sint grăitoare cuvintele lui Leonardo „Pictura își definește mai întîi principiile sale științifice și reale: ce este un corp umbrat, ce este umbra primară și umbra purtată, ce este lumina; ce este întunericul, claritatea, culoarea, trupul, forma, poziția, depărtarea, apropierea, mișcarea și repausul care pot fi înțelese exclusiv cu ajutorul gândirii, fără acțiunea miinilor. Și aceasta va fi știința despre pictură, care rămîne în gândirea consacrată acestei arte și din care se naște apoi acțiunea, cu mult mai valoroasă decît știința și cunoștințele menționate mai sus ... Căci întotdeauna practica trebuie să fie construită pe o teorie bună” (apud Bialostocki).

Laicizarea conceptului de artă, dusă mină în mină de Leonardo cu precizarea noului profil al artistului renascentist ca „un om între oameni”, demitizat și despuat de imaginarele forțe divine, îndreptătesc constatările lui Bialostocki. „Aici gândirea lui Leonardo diferă în mod radical de cea a filozofilor contemporani lui, care, mergînd pe urmele concepției neoplatonice a antichității tîrzii, vedeau elementul «divin» în creația liberă, inspirată. În acest sens era legat de numele lui Michelangelo atributul de *divin*. Este semnificativ faptul că și aici, unde, ca urmare a modului său de a gândi, Leonardo se apropie de concepțiile umanștilor, el ajunge la acestea pornind de la cu totul alte premise. Și aici punctul de plecare al lui Leonardo este convingerea despre valoarea cunoașterii; căci ceea ce îi permite compararea artistului cu un anumit intelect «divin» este *scientia* (știința); artistul care stăpînește cunoașterea împarte parcă cu divinitatea puterea de a pătrunde cu privire în principiile generale ale existenței, aflate la baza oricărei vieți. Așadar, nu inspirația divină, ci divina cunoaștere îl ridică pe artist deasupra celorlalți oameni”.

Încă o dată iese în relief accentul epistemologic al gândirii lui Bialostocki, stîrnită de încrederea lui Leonardo în certitudinile cunoașterii, întemeiată pe simțuri și limpezită de forța sofianică și modelatoare a rațiunii.

Spiritul științific, deosebit de treaz, i-a dat lui Leonardo sentimentul relativității tuturor valorilor, cum se va spune mai tîrziu, ferindu-l de dogme imuabile, de canoane rigide, de norme și normative, prescrise odată pentru totdeauna. Gîndirea și tehnica pictorului, prin urmare, trebuie să se mlădieze după culoarea, anatomia, ca să zic așa, și natura obiectelor, a căror varietate imensă constituie fagurele inepuizabil al realității concrete. Față în față cu diversitatea fermecătoare a lucrurilor stă nu mai puțin fermecătoarea diversitate a preferințelor, opțiunilor și priorităților omenești. Din acest motiv, Leonardo cere conștient să cunoașterea profundă a naturii, înțelegerea cuprinzătoare a tuturor formelor de existență, extinzînd și îmbogățind totodată do-

menul picturii. Sentimentul de smerenie în fața celor date de mîica natură nu micșorează cu nici un dram demnitatea și prestigiul pictorului. Dimpotrivă, permanentul dialog dintre pictor și lucruri, bazat pe cunoașterea și respectul adevărului, garantează autenticitatea și perenitatea creației picturale.

În lumina acestui relativism și a fecundului dialog cu lumea, Leonardo tratează, cu înțelepciune, problematica proporțiilor, a perspectivei și a evaluării operelor de artă. „Adoptînd diversitatea, variabilitatea și viața ca principiu de bază, scrie Bialostocki, Leonardo s-a pronunțat împotriva elementelor ajutătoare utilizate de pictorii *quattrocento*-ului italian, care le facilitau obținerea unui contur al obiectelor, corect din punct de vedere tehnic, avînd drept rezultat un tablou matematic exact, dar lipsit de viață”.

Iărgînd mult, foarte mult chiar — în comperație cu înaintașii — frontierele spațiului pictural, pînă la suprapunerea lui cu orizonturile cosmosului, „Leonardo”, notează Bialostocki, „propovăduia nu numai perspectiva matematică a proiecțiilor obiectelor tridimensionale reprezentate pe o suprafață, ci perspectiva prin culoare și transparența aerului. Personajele din tablourile lui își dobîndesc deplina existență tridimensională datorită umbrelor moi, care le dau forma. De aici recomandările cu privire la crepuscul, la lumina blîndă care nu distruge structura delicată a corpului în jocul brutal al strălucirii și umbrei. Dar umbra nu era pentru Leonardo o pată neagră sau cenușie. El cunoaștea foarte bine un lucru pe care l-au descoperit mult mai tîrziu impresionistii: culoarea umbrei; roșul și galbenul devin mai intense în lumină, albastrul și verdele în umbră. Leonardo a îmbîlîzit conturul, a șters, a estompat limitele formelor prin renunțul său *sfumato*, a pus capăt picturii-desen și a inițiat o eră nouă, a picturii clasice cu oameni și lucruri reale, existente într-o atmosferă reală”.

Cu tot realismul ei pregnant și lucid, *viziunea integralistă* a lui Leonardo despre om, natură și lume consacră pictura drept *una cosa mentale*, sugerînd în acest fel esența ideală a acesteia, distanțînd-o cît mai mult posibil de maniera meșteșugărească de a realiza opera de artă. Mina pictorului, credea Leonardo, nu poate desăvirși, oricît de meșteră și destoinică ar fi, plenitudinea viziunii sale mintale, intelectuale, de unde caracterul de *non finito* al operelor sale — al întreprinderilor lui în genere — ce ne strămută cugetul și sensibilitatea imaginativă în împărăția de umbre și lumini a unui tărîm unde se decide destinul dramatic al actului de creație. Prin această deschidere Leonardo transcende empiria, depășește artizanatul, instalîndu-se, cu drepturi imprescriptibile, în empireul ideilor perene, unde strălucesc icoanele *frumosului intelectual*.

Cu studiul! *Despre teoria artei în concepția lui Albrecht Dürer*, așezat sub semnul dictonului „Ars sine scientia nihil est” (Arta fără știință nu este nimic), Bialostocki întregeste și aprofundează bazele cognitive și științifice ale picturii.

Pășind pe urmele italienilor, dar cu simțămîntul de soliditate și rigoare specific mentalității nordicilor, Dürer — mai ales în cele *Patru cărți despre proporția umană*, „reprezentă, scrie Erwin Panofsky (citată după Bialostocki), cea mai înaltă culme a științei despre proporții, care n-a mai fost atinsă nici înainte, nici după Dürer“, făcînd din științele matematice, dar mai cu seamă din geometrie, temelia inalienabilă a creației picturale. Dacă, prin aceasta, geometria devine baza picturii, e de la sine înțeles că intră în joc măsurarea cu toate elementele aferente, compas, riglă etc., în vederea executării exacte a proporțiilor și a perspectivei. Așa-numita perspectivă tainică, căutată de italieni, se transformă la Dürer, datorită intensei intervenții a geometriei, în *știință a perspectivei*. Dar pictorul de la Nürnberg n-a împrumutat de la italieni numai sugestii privitoare la perspectivă și proporție, ci și probleme fundamentale interesînd teoria artei, precum: esența artei și a creației, misiunea artistului, misiunea artei, situația ei în ansamblul activităților umane, funcția ei în societatea omenească, demnitatea de cetățean liber a artistului. Toată această problemă, proprie spiritului renașcentist italian, era menită să revoluționeze și să clarifice atmosfera artistică din Nordul Alpilor, unde aveau încă mare priză „canoanele“ Evului Mediu.

Tezele preluate de Dürer din tezaurul de gîndire al *quattrocento*-ului deschideau, cum bine remarcă Bialostocki „două tipuri de directive pentru creația artistică: în primul rînd, necesitatea cunoașterii realității, în toată bogăția sa, a lumii și a omului, în al doilea rînd, necesitatea cunoașterii și însușirii modalităților care să permită ca această realitate să fie prezentată în opera de artă într-o manieră lizibilă, veridică și frumoasă“.

Apropierea între știință și artă, atît de scumpă lui Leonardo și compatrioților săi, a dus, în mod firesc, la sublinierea importanței perspectivei și la „raționalizarea spațiului“ în procesul de creare a operelor de artă și a promovării frumosului. În acest sens, prin operația de a lega arta de știință s-a realizat un mare cîștig pe seama picturii și a configurării operelor de artă în general. „În primul rînd, scrie autorul cărții de care ne ocupăm, era vorba de formarea unui tablou consecvent al spațiului, în al doilea rînd de organizarea compoziției“ și, în al treilea rînd, de „menințerea unei armonii perfecte între această nouă realitate (reprezentată în tablou) și suprafața pe care este pictată“ (White).“

Analiza conceptului de frumos, conștiința filozofică a creatorilor de artă, simțămîntul relativității valorilor artistice, genurile de frumos, armonia considerată drept condiție *sine qua non* a frumuseții, înțelegerea organică a frumosului și puterea lui ziditoare de noblețe sufletească sînt probleme asupra cărora Dürer a stăruit, dîndu-le ucenicilor și urmașilor săi, odată cu metodele și instrumentele pentru realizarea operelor de artă, și bucuria de a se simți părtași la opera de înnobilitare a omului prin darurile spiritului creator. 12

Nu trebuie să scăpăm din vedere că „în momentul în care luau naștere, atrage luarea aminte Bialostocki, primele formulări teoretice ale lui Dürer, bolta Capelei Sixtine se umplea de figuri supraomenești «nemăivăzute de nimeni și neinventate de nimeni», iar primul *divino* atîngea cel mai înalt punct al scării sociale a artistului. Importanța lui Michelangelo în istoria emancipării artiștilor [...] a fost hotărîtoare“.

Dürer duce mai departe lecția învățată de la italieni cu privire la noua poziție socială a artistului, așezat la egalitate cu savantul, poetul și filozoful, conferindu-i prestigiul și aura de reprezentant al umanismului și raționalismului.

„Dar, în complicata polifonie a gîndirii lui Dürer, scrie Bialostocki, mai sună încă un ton. Atunci cînd plănuea prefața la tratatul despre proporții a scris o frază în care se spune că mulți regi din vremurile de demult îi înconjurau pe artiștii vestiți cu mult respect «căci prețuiau un mare talent ca fiind egal lui Dumnezeu». În ultima versiune, Dürer nu utilizează, ce-i drept, această formulare — pentru un adept credincios al lui Luther ar fi fost o erezie la bătrînețe — și totuși el spune: forța artistului provine de la Dumnezeu, este undar special, este o putere creatoare care îl ridică pe artist deasupra altor oameni. Nu este greu să descifrăm aici noțiunile umaniste și neoplatonice de *ingenium*, *daimonion*, *furor divinus*“.

Înseul *O idee a lui Leonardo realizată de Poussin* ilustrează un caz unic despre ceea ce poate să însemneze înfrîurirea unor indicații teoretice asupra realizării unei opere de artă cu subiect dat. Este vorba de peisajul lui Nicolas Poussin reprezentînd *Furtuna*, care pare să respecte prescripțiile lui Leonardo da Vinci din *Tratatul despre pictură* cu privire la numitul fenomen cosmic, prescripții cuprinse în capitolul *Cum să reprezentăm furtuna*. Așezarea în paralel a textului respectiv din *Tratato della pittura* și a celor așternute pe hîrtie de Poussin într-o scrisoare din 1651, adresată domnului Stell, are darul de a convinge despre sursa teoretică a tabloului. Articolul evidențiază încă o dată minuțiozitatea și grija de a salva nuanțele a istoricului de artă polonez.

Gian Lorenzo Bernini și concepțiile sale estetice este, în esență, prin tonalitatea lui imnică, un cîntec de laudă consacrat, zice Bialostocki, „unui artist genial, de factura celor mai mari maeștri ai Renașterii. Vedem în el un ultim artist renașcentist de tipul *uomo universale*, căruia i-a fost dat însă să trăiască în cu totul altă epocă“.

Prin simbolurile lui cutezătoare, prin măreția și vastitatea viziunilor sale, prin funcțiunea modelatoare a ideii, prin puterea de a sintetiza străvechi motive iconografice, mituri ale Antichității, legende și mitologii din Evul Mediu, Bernini se dovedește a fi un mare virtuoz al plămuirilor plastice, în care își găsesc locul elemente de arhitectură, sculptură și pictură. La Bernini, forța creatoare și-a găsit echilibrul expresiv în „perfectiunea proporțiilor, armonia cu natura și măiestria tehnică a formei“, scrie autorul nostru. Dar, deasupra tuturor virtuților promovatoare de echilibru, sta-

bilitate, monumentalitate și magnificență, Bialostocki socotește că factorul esențial, care asigură unitatea în imensa diversitate a creației lui Bernini, este marea lui pasiune intelectuală, acea *bellezza di concetto*, care — în demersurile ei dialectice de intuiție originară — pune margini haosului empiric și instaurează legitățile și liniile de boltă ale cosmosului artistic. Datorită funcției ordonatoare a acestei *frumuseți a conceptului*, „unind în activitatea sa toate domeniile, toate disciplinele artistice, notează esteticianul polonez, care contribuie la crearea marilor complexe ale barocului, Bernini a devenit pentru noi un fel de artist simbolic al barocului. Nu este vorba numai de o iluzie sau de o metaforă. Prin activitatea sa, Bernini parcă vine să închidă ciclul inițiat de maestrul din *cinquecento*; el a creat, în același timp, o tradiție cu totul nouă, formind idei artistice care au devenit, — începând de atunci și timp de un întreg secol — normă europeană. Basilica Sf. Petru, începută de Bramante, Rafael și Michelangelo, și-a căpătat forma definitivă din mâinile lui. Atât aspectul ei exterior, astăzi perfect încadrat și modelat de piața cu coloane, ca și caracterul interiorului, în care domină baldachinul confesional de bronz, și imaginea colorată a catedralei Sf. Petru, poartă pecetea imaginației lui și a modului lui de a vedea formele”.

Admirația lui Bialostocki pentru universul de forme frumoase al lui Bernini nu-l împiedică să vadă, în mod critic, și părțile de minimă rezistență ale acestuia. Demersurile, în această privință, urmează cronologic teoria artei, istoria artei, critica artistică și problema centrală a stilului.

Oricât s-a străduit Bernini, *frumusețea conceptului* n-a putut suplini, date fiind multilateralitatea și bogăția arborescentă a creației sale, lipsa unității stilistice, care l-a determinat pe Irvin Lavin, citat după Bialostocki, să constate un anumit „continuuum stilistic, ale cărui momente diferite sînt actualizate în diverse scopuri artistice”.

Cu referire la concepția artistică a lui Bernini, lipsa de unitate rezultă din dezacordul său cu teoriile clasicismului, fie de la Roma, fie de la Paris. Mergînd ceva mai departe, Bialostocki este înclinat să admită o contradicție în spiritul lui Bernini însuși „între clasicismul teoriei și barocul practicii”. S-ar putea, zicem noi, ca această contradicție să fie întreținută și de marele patos individualist al artistului în luptă — tacită sau deschisă — cu absolutismul monarhic și cu doctrinele, istovite de seva inovatoare, ale clasicismului.

O altă contradicție pare a se isca, în concepția lui Bernini, între raționalitatea strălucitoare a *frumuseții ideii* — *bellezza di concetto* — și iraționalismul procesului de creație, pus, în ultimă instanță, pe seama lui Dumnezeu. Cu alte accente și cu alte urmări pentru destinul de posteritate al operei lui Bernini, se reliefează contradicția între teorie și practică, între viziunea ideatică și tehnica realizării efective.

Toate acestea, însă, ne dă să înțelegem Bialostocki, sînt departe de a putea întunece splendoarea monumentală și simfonică, polivalența demiurgică, inegalabilă într-un anume fel, a marelui Bernini.

Prin considerațiile asupra atitudinilor și părerilor lui Goethe în legătură cu artele plastice din articolul *La picioarele Propileelor*, deși aduce puncte de vedere sugestive cu privire la reflectarea „modificărilor esențiale în baza economică și socială a culturii europene la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea” în gîndirea estetică, Bialostocki pare mai puțin convingător, menținîndu-se la dezbateri cu caracter general între clasicism și romantism.

În schimb, eseul *Intre romantism și pozitivism. Locul lui Fromentin în istoria criticii de artă*, menit să stabilească puncte de legătură între prima parte a cărții, axată îndeosebi pe teoria și critica artei, și partea a doua, privind mai cu seamă probleme de istorie și metodologie a artei, — aduce observații prețioase prin prospețimea și temeinicia lor.

Prin celebra sa *Maîtres d'autrefois* (Maestrii de odinioară), apărută la Paris, Editura Plon, 1876, Eugène Fromentin, deopotrivă de talentat scriitor și pictor, „a introdus, după părerea lui Bialostocki, în critica picturală punctul de vedere, cunosțințele tehnice și limba «atelierului», problematica tehnică. Acesta este marele lui merit. Dar un merit la fel de mare îi revine și datorită faptului că s-a ferit să-și îngusteze domeniul analizei și gama trăirilor, reducîndu-le la probleme exclusiv tehnice. Așa după cum pictura «l-a salvat» cîndva de melancolia romantică, tot așa literatura l-a salvat acum de cultul pozitivist al tehnicii”.

Preocupat în mai mică măsură de aspectul istoric al picturii, Fromentin și-a concentrat cu precădere eforturile asupra criticii și aprecierii operelor de artă. În acest proces de evaluare, la datele tehnicii de atelier Fromentin a adăugat intuițiile psihologiei, care i-au deschis noi perspective spre sesizarea conținuturilor valorice, a ideilor, a judecăților de apreciere și a ținutei morale. În concepția sa, ierarhia valorilor picturale se exprimă prin gradarea epitetelor.

Însă, în *Maestrii de odinioară*, remarcă, pe bună dreptate, istoricul de artă polonez, „Fromentin este, înainte de toate, pictor. În general, se străduiește în mod conștient să despartă ideile vizuale de cele literare, temîndu-se să nu cadă în anecdotică sau în analiză sentimentală”.

În partea a II-a a cărții *O istorie a teoriilor despre artă*, sub titlul generic *Noțiuni și metode în istoria artei*, sînt grupate următoarele studii, articole și eseuri: *Problema manierismului și peisagistica în Țările de Jos*, *Noțiunea de manierism și arta poloneză*, *Două tipuri ale manierismului internațional: italian și nordic*, „*Barocul*”: *stilul, epocă, atitudine și Metoda iconologică în cercetările asupra artei*.

Spațiul acestor însemnări fiind limitat, cu tot regretul, ne vom opri doar asupra concepției iconologice a lui Erwin Panofsky, ținînd seama de actualitatea și fecunditatea ei în dezbaterile contemporane despre destinul total și semnificația integrală a operei de artă. Faptul este cu atât mai ispititor, cu cît perspectiva exegezei iconologice este nu numai a trecutului și a prezentului, ci și — mai ales — a viitorului.

Pentru cine parcurge, cu luciditate, *O istorie a teoriilor despre artă* nu este un secret climatul de afinități spirituale dintre autorul ei și Panofsky. Amândoi fac parte din aceeași familie sau constelație de spirite. Un indiciu sigur, în acest sens, sînt deseale apeluri — în punctele neclare și cruciale — la explicațiile și interpretările iconologului de prestigiu mondial, care este Erwin Panofsky.

Considerînd iconologia ca o metodă de interpretare integralistă a operei de artă, socotim că-i potrivit s-o raportăm, fără a ne gândi la influențe și paralelisme, la *integralismul estetic* al criticului nostru literar Mihail Dragomirescu (1868—1942), fost profesor de estetică literară la Universitatea din București și fondatorul Institutului de literatură, în cadrul căruia s-a desfășurat o susținută și intensă activitate colectivă, consacrată interpretării capodoperelor din literatura română și cea universală. A condus publicațiile: *Convorbiri critice*, *Ritmul vremii*, *Buletinul Institutului de literatură*, *Falanga*, militînd pentru autonomia esteticului și împotriva orientărilor psihologice și istorice în cercetarea literară. Între lucrările mai importante menționăm: *Critica științifică și Eminescu*, *Critice și Știința literaturii*. Adversar al tendințelor mistico-semănătoriste, Mihail Dragomirescu elaborează, pe bază rațională și științifică, un sistem de estetică, centrat, în primul rînd pe explicarea și definirea capodoperei, așa cum rezultă din *Știința literaturii*, care, mai ales în versiunea ei franțuzească, s-a bucurat de o bună primire peste hotare.

Revenind la cele două integralisme menționate, noi credem că, în momentul elaborării lor, aproximativ deceniile al 3-lea și al 4-lea al veacului pe care-l trăim, răspundeau, după cum răspund și azi, nevoii de integrare a spiritului uman, după fragmentarea și pulverizarea petrecute mai cu seamă în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, integrare indispensabilă vederilor de ansamblu și marilor sinteze.

Elaborată pe temeiul interpretării semantice a operei de artă, iconologia, ne spune Bialostocki în esul *metoda iconologică* în cercetările asupra artei, cuprinde trei etape în desfășurarea ei metodologică. Primul stadiu sau primul strat, cum se exprimă Erwin Panofsky, îl constituie *descrierea preiconografică*. La acest nivel, așa cum reiese din lucrarea lui Panofsky *Meaning in the Visual Arts* (Semnificația în artele vizuale, 1955), și cum rezumă Bialostocki, se efectuează „o interpretare semantică obiectuală și expresivă, analizînd aranjamentul elementelor reprezentative și luînd cunoștință, în acest fel, de obiectele reprezentate, de disponerea lor și de elementele lor de expresie. (De exemplu: în fresca lui Leonardo da Vinci din refectoriul mănăstirii Santa Maria delle Grazie vom vedea, în această etapă, un grup de bărbați adunați la masă)”. E de la sine înțeles că este vorba de *Cina cea de taină*.

Al doilea stadiu, etapă sau nivel este numit de Panofsky *analiza iconografică* — căreia Jan Bialostocki i-a consacrat volumul *Stil und Ikonographie — Studien zur Kunstwissenschaft* (Stil și iconografie, Studii de teoria artei, Drezda, 1966), 16

— „reprezintă, scrie autorul nostru, o interpretare semantică de gradul al doilea, cu ajutorul căreia recunoaștem sensul convențional al obiectelor reprezentate: acestea pot avea o semnificație ilustrativă, simbolică, alegorică, tipologică etc. Obiectul interpretării este, așadar, lumea «imaginilor», «istoriilor» (în sensul de istorie), «alegoriilor» tipice. (De exemplu: în pictura lui Leonardo da Vinci menționată mai sus, în grupul de bărbați strînși la masă recunoaștem ilustrarea povestirii biblice cunoscută sub numele de *Cina cea de taină*)”.

Descrierea preiconografică și analiza iconografică sînt adîncite, lărgite și simfonizate prin dezvoltarea semnificațiilor simbolice și a conținuturilor de valoare, care alcătuiesc, de fapt, esența *interpretării iconologice*, etapa a treia a metodei însemnînd în același timp încoronarea și înălțarea ei spre orizonturile de integralism ale supremelor sinteze. „Cea de-a treia etapă, precizează Bialostocki, nu se referă la sensul operei de artă așa cum a fost el în intenția autorului sau a celui care a comandat-o, ci este receptarea operei de artă ca fenomen istoric, ca document, simptom [...] Scopul ei este dezvoltarea a ceea ce definim drept «sens interior», «conținut», al operei de artă, căreia opera de artă îi slujește ca «formă simbolică» (terminologia lui Cassirer). Această semnificație interioară a operei de artă face parte, așadar, din lumea «formelor simbolice», înfățișînd transformările petrecute în procesul istoric”.

În completarea celor spuse, adăugăm cuvintele pline de tîlc ale lui Panofsky: „analiza reușită a conținutului unui tablou nu face decît să îmbogățească și să lărgască trăirea sa estetică”.

La capătul acestor însemnări, e firesc să ne întrebăm în ce măsură este Jan Bialostocki un iconolog convins. Convins, da, îngust, dogmatic, nu. Este convins întrucît iconologia recunoaște arhitectura ca „obiect al interpretării de conținut”, analizează conținutul simbolic și conținutul ideologic concret al operelor de artă, subliniază rolul creației artistice în istorie, se consideră o istorie a tradiției imaginii sau o „știință nouă despre bazele vieții tablourilor”. Dar spiritul critic al autorului și relativismul său axiologic îi impun rezerve față de aspirațiile absolutizante și ambițiile exhaustive ale iconologiei.

O ultimă întrebare: reușește Bialostocki să ne dea o vedere de ansamblu asupra fenomenului artistic luat în discuție? Răspunsul este afirmativ, pe temeiul acceptării ca liant al volumului de față a strădaniei autorului de a puncta o încercare de epistemologie a artei.

GRIGORE POPA

PREFAȚA
LA EDIȚIA ÎNTII

Una din ilustrațiile volumului de față (92) reproduce gravura lui Hendrik Goltzius, artist olandez din secolul al XVI-lea, reprezentând două figuri simbolice, definite de inscripțiile latine de deasupra capetelor lor. Bărbatul desenînd cufundat în umbră este Usus, femeia înaripată purtînd o cunună pe cap, și care îl inspiră, este Ars. Nu este greu de observat că Goltzius a împrumutat concepția acestei lucrări din iconografia tradițională a sfîntului Matei. Ingerul care conducea mîna înconștientă a bătrînului a devenit în cazul de față personificarea artei înțeleasă ca „știința despre artă”, ca o conștiință teoretică a acesteia; evangelistul scriînd sub imboldul inspirației divine s-a transformat într-o personificare a „practicii artistice”. Pe jos sînt răspîndite uneltele ajutătoare: compasul, echerul, raportorul și cărțile — sursa științei teoretice.

Această gravură și genealogia ei iconografică aruncă lumină asupra înțelegerii procesului de creație de către artiștii secolului al XVI-lea. În concepția lor, știința despre bazele artei este ceva divin, este o inspirație iluminată, care îl conduce pe artistul scufundat în întunericul practicii și rutinii spre orizonturile largi ale creației artistice. Gra-

vura în cupru a lui Goltzius este, aşadar, o mărturie a importanţei pe care o avea teoria artei pentru artiştii Renaşterii târzii.

Gravura defineşte, în acelaşi timp, în mod metaforic, conţinutul primei părţi a volumului de faţă, în care au fost grupate studii consacrate gândirii teoretice, premergătoare actului de creaţie artistică. Începînd din secolul al XV-lea în Italia şi din secolul al XVI-lea în nordul Europei, teoria artei a devenit, în mod irevocabil, baza activităţii creatoare în domeniul artelor frumoase. Despre modul în care acea Ars urma să-l lumineze pe artist şi munca sa vorbesc studiile despre Leonardo, Dürer şi Bernini. Articolul despre Poussin tratează despre un caz particular al influenţei programului teoretic asupra practicii pictorului. Eseul despre Goethe ne relatează peripeţiile estetice ale eminentului scriitor, care s-a străduit să elaboreze un sistem de estetică normativă exact în momentul în care creaţia artistică manifesta tendinţa de a se elibera de toate normele moştenite.

Ultimul studiu din această parte reprezintă un fel de trecere către partea a doua: aici se vorbeşte despre concepţiile artistice ale lui Eugène Fromentin, pictor francez din secolul al XIX-lea, care a jucat un rol mai însemnat în calitate de critic al artei trecutului decît ca teoretician al fundamentelor unei arte noi, creată pe principii noi. De aceea, articolul despre el se află la limita celei de-a doua părţi a volumului de faţă, consacrată gândirii despre artă, care succede creaţia artistică.

În timp ce în prima parte predomină consideraţiile despre teoria mai veche a artei, cea de-a doua cuprinde studii despre teoria actuală a artei, despre concepţiile şi metodele acesteia. Primele două studii se ocupă de noţiunea de manierism şi utilizarea ei pentru clasificarea şi ordonarea fenomenelor istorice în domeniul picturii de peisaj, ca şi în domeniul artei poloneze. Următoarea lucrare discută istoricul noţiunii de baroc şi modificările succesive în înţelegerea acesteia. Ultimul studiu

este consacrat unei metode de cercetare a artei considerată de autor drept cea mai adecvată: metoda cercetării integrale a operelor de artă, numită — poate puţin cam imprecis, — metoda iconologică. El cuprinde prezentarea metodei, a principiilor ei, istoricul dezvoltării, perspectivele, precum şi rezervele exprimate în legătură cu aceasta.

Într-o carte ca cea de faţă, trebuie să ne aşteptăm la conlucrarea dintre diferite domenii ale ştiinţei despre artă: vorbind despre istoricul teoriei şi istoriei artei, vorbim, în acelaşi timp, de arta însăşi, ca atare. Dealtfel, numai în acest caz — consider eu — reflecţiile teoretice capătă o utilitate reală. Studiul despre Bernini cuprinde, aşadar, nu numai prezentarea opiniilor teoretice ale artistului, ci şi informaţii cu privire la creaţia acestuia; articolul despre noţiunea de manierism în arta poloneză nu discută numai noţiunile şi metodele de cercetare ci, — folosindu-se de aceste noţiuni şi metode — pătrunde în însuşi domeniul de investigaţie al istoriei artei; acelaşi lucru se întâmplă în cazul cercetărilor cu privire la Poussin sau la pictura peisagistă olandeză.

...

Studiile referitoare la gîndirea estetică se bucură de o frumoasă tradiţie în Polonia, la fel ca şi lucrările din domeniul esteticii filozofice: lucrări, studii şi articole ca acelea ale lui Wladyslaw Tarkiewicz, Roman Ingarden, Stanislaw Ossowski, Mieczyslaw Wallis, Henryk Elzenberg, alături de multe altele, sînt o mărturie clară a acestei preocupări. Situaţia se prezintă puţin mai altfel în domeniul de cercetare cunoscut sub numele de istoria teoriei artei şi a criticii, sau istoria doctrinelor artistice. În acest domeniu, literatura noastră ştiinţifică (şi, dealtfel, nu numai a noastră) este neobişnuit de modestă. Am considerat, aşadar, că publicarea cărţii de faţă, alcătuită din studii, articole şi lucrări tipărite în ultimii opt ani în periodice şi volume şi consacrate tocmai acestei te-

matici, se poate dovedi utilă atât pentru istoricii artei, cât și pentru reprezentanții altor discipline umaniste, ba chiar și pentru cititorii care nu au o pregătire teoretică specială în domeniul artei, dar se interesează de problematica abordată în lucrările mele.

Pregătirea acestei cărți pentru tipar mi-a oferit posibilitatea de a revizui, corija și redacta din nou cea mai mare parte a lucrărilor cuprinse în ea. De asemenea, a fost și o ocazie de a traduce articolele care au fost publicate inițial în reviste străine: acestea apar pentru prima oară în limba polonă. Unele studii au necesitat schimbări mai de amploare, uneori destul de însemnate, altele — numai completări de ordin bibliografic. Faptul că acestea au fost scrise pe parcursul a opt ani, face imposibilă realizarea unei perfecte unități stilistice.

Studiul despre Dürer și eseuul despre Fromentin reprezintă elemente de mare importanță ale volumului de față și includerea lor mi s-a părut absolut necesară. Dar, întrucât aceste lucrări au mai fost publicate, o dată în revista specială a Institutului de Artă („Materiały do Studiów i Dyskusji”) și a doua oară drept prefață și, respectiv, postfață la cărțile cuprinzând lucrările artiștilor, de fiecare dată cu întreg aparatul științific, am considerat că se poate renunța la acest aparat în cadrul volumului de față și am însoțit lucrările numai de o listă bibliografică prin care se completează literatura problemei până în momentul de față.

Materialul ilustrativ a fost selectat din nou, dar, parțial, se repetă ilustrațiile publicate anterior. Mulțumesc pentru ajutorul acordat în realizarea fotografiilor și pentru permisiunea reproducerii lor direcțiilor următoarelor instituții: Národní Galerie din Praga, Nationalmuseum din Stockholm, Städelisches Kunstinstitut din Frankfurt am Main. Mulțumesc, de asemenea, dr. K. Donahue, Sarasota, Florida, prof. J. R. Martin, Princeton, Jan Kosiński, dr. Zygmunt Swiechowski și Janinei Michalkowa, și, mai ales, lui Jerzy Lozinski, prin al

cărui ajutor prietenesc am obținut fotografiile reșteritoare la arta poloneză.

Mulțumesc în mod deosebit prof. Juliusz Starzyński, directorul Institutului de stat de artă, la al cărui îndemn au fost scrise multe din studiile incluse în volumul de față, pentru amabila permisiune de a tipări din nou unele din lucrările publicate anterior în cadrul Institutului.

J. B.

Faptul că la cincisprezece ani de la apariția acestei cărți editura a sugerat autorului o nouă ediție, în același timp în care s-a propus și traducerea ei în limba română, dovedește că multe din lucrările din acest volum continuă să-și îndeplinească funcția lor informativă. Unele dintre acestea, care au fost incluse în traducerea germană a volumului sub titlul Stil und Ikonographie (1966) au dobândit o certă popularitate; același volum a fost tradus și în limba spaniolă (Estilo e iconografía, Barcelona, 1973), diverse articole fiind tipărite independent și în traduceri.

Deși au fost scrise fără intenția de a forma un ansamblu și fără a avea o legătură „exterioară” între ele, aceste „studii și materiale din istoria artei și a gândirii despre artă” au, fără îndoială, o legătură „interioară”, rezultând din caracterul unitar al preocupărilor autorului de-a lungul întregii sale cariere științifice, în care a unit cercetările asupra operelor de artă cu cercetările privind modul de acțiune a acestora asupra gândirii și sensibilității umane, precum și asupra reflecțiilor teoretice și istorice despre artă. Acest dublu aspect al problematicii cercetării se exprimă și în legătura de aproape treizeci de ani stabilită între autor și două ateliere ale muncii științifice — Muzeul Național din Varșovia și Universitatea din Varșovia.

Acceptând cu recunoștință inițiativa de reeditare a volumului, autorul nu poate să-și asume greaua sarcină de a da acestor studii forma pe care le-ar da-o dacă le-ar scrie astăzi. Raportarea la întreaga literatură științifică apărută în ultimii cincisprezece ani, completarea și citarea ei în legătură cu Dürer, Leonardo, Bernini sau Goethe este o întreprindere imposibilă. Această literatură, în majoritatea cazurilor, nu ne obligă însă la o revizuire critică a cărții de față și a opiniilor exprimate în ea. Cu două excepții. Una se referă la problematica iconografiei lui Rembrandt. Articolul consacrat acestei teme, inclus în prima ediție a Istoriei teoriilor despre artă, publicat și în limba germană, a devenit punctul de plecare al unei largi discuții internaționale, la care au participat cei mai renumiți rembrandtologi ai vremurilor noastre, ca Kurt Bauch, H. Gerson, Hans van de Waal, iar dintre cei mai tineri, deosebit de merituosul cercetător Christian Tümpel. Această discuție a dus la exprimarea unui număr atât de mare de opinii, noțiuni și puncte de vedere noi, încât păstrarea articolului meu în forma sa inițială, deși istoric justificată, ar fi fost nepotrivită, căci ar fi prezentat problematica, căreia îi fusese consacrat, într-o formă depășită. Mici modificări sau completări ar fi fost insuficiente. Din aceste motive am hotărât să exclud acest studiu din volumul de față, promițând cititorilor că voi include un nou articol despre Rembrandt într-un volum de studii intitulat Tablouri ale luminii și semne ale întunericului, care se află în proiectele de plan ale Editurii științifice de stat. În acel volum vor fi incluse și alte studii referitoare la iconografia lui Rembrandt, care nu și-au pierdut actualitatea.

Despre Melancolia țărănească a lui Dürer și problematica acesteia au fost, de asemenea, purtate numeroase discuții, problematica nu a fost însă depășită. Așadar, în acest caz se dovedește suficiență o simplă notă de completare, însumând opiniile exprimate cu privire la părerea formulată de mine. Încerc, de asemenea, să prezint eventualitatea ac-

ceptării unei alte interpretări a xilografurilor lui Dürer.

Lipsa articolului despre Rembrandt poate fi parțial suplinită prin adăugarea unui al treilea studiu despre manierism, scris în anul 1969 și prezentat la Sesiunea internațională consacrată artei din perioada lui Rudolf II (organizată la Praga de Institutul de istorie a artei al Academiei de științe cehoslovace). Acesta abordează într-un mod ceva mai deosebit decât în celelalte două articole problematica acestui stil. Cel de-al patrulea studiu pe aceeași temă scris de autor (Manierismul: triumful și apusul noțiunii) a fost inclus în volumul *Arta și gândirea umanistă*, apărut în anul 1966.

Celelalte studii și eseuri au necesitat numai corecturi mărunte și completările de natură bibliografică au fost prezentate succint, limitându-se la lucrările cele mai importante și, în orice caz, nu au pretenția de a fi exhaustive.

Mulțumirile pentru ajutorul, sfaturile și permisiunile oferite le las în prima formă a ediției, aflată în volumul de față, deși nu toți cei cărora le-am mulțumit în prima ediție se mai află încă în viață, iar cei care trăiesc poartă astăzi titluri științifice mai înalte. Dar las această parte a prefeței ca un document al timpului în care a apărut prima formă a acestei cărți. Era anul 1957 și așa ar trebui datat și volumul de față, căci micile modificări și adăugiri nu sînt de natură să-i modifice esențial caracterul.

J.B.

Decembrie, 1974

Partea întâi

DIN ISTORIA TEORIEI ȘI CRITICII

„O, LEONARDO DE CE TE TRUDEȘTI ATÎT?”

Această întrebare a fost notată de savant pe una din filele din care se compune astăzi uriașul *Codice Atlantico* de la Ambrosiana din Milano¹. Nu se știe cum a răspuns el însuși. Dar ne vom strădui să ne gândim ce răspuns am putea da noi la această întrebare, din perspectiva a cinci secole. Care a fost rolul istoric al lui Leonardo? Care a fost locul lui în istoria gândirii omenești? Căci a mers neobosit spre un anumit țel: „Piedicile nu mă vor doborî”. Care era acest scop? În ce consta truda lui anevoioasă?

1

În *Balada scrisă de Villon la rugămintea mamei sale*, mama poetului medieval spune despre sine:

Bătrână sînt, muiere nevoiașă,
Nimic nu știu, nici deslușire literii;
La schit văz, unde sînt enoriașă,
Un rai leit cu cinghii și cu țiteri
Și-un iad cu osîndiți, ne spun presviteri
Că-i unul spaimă, altul bucurie*.

Din aceste cuvinte ne dăm seama cum reacționa la artă omul Evului Mediu. Reacționa exact așa cum preconizau creatorii acestei arte și inspira-

torii ei — clericii. În concepția medievală teologică, arta trebuia să emoționeze sau să bucure, acționînd în mod didactic asupra omului. Scopul ei trebuia să fie nu reprezentarea lumii, ci, în primul rînd, expresia unor noțiuni teologice, filozofice și morale. Se aștepta ca artistul să creeze nu sprijinindu-se pe observarea realității, ci în conformitate cu „reprezentarea din suflet”. Iar dacă trebuia să aibă un model, acesta era reprezentat, în primul rînd, de vechile opere de artă, impresionante prin vechimea lor, sanctificate prin cult. Artistul trebuia să utilizeze un limbaj figurat, folosind simbolurile și alegoriile pe care știau să le descifreze oamenii timpurilor lui.

Voi, cei cu spirit ager de pătruns
Cătați aci-n cîntarea mea ciudată,
Sub vălul ei ce-nvăț îmi zace-ascuns!*

Acestea sînt indicațiile pe care le găsim în Cîntul IX al *Infernului* lui Dante (versurile 61—63). Nu este așadar de mirare că știința medievală a artei se exprima în cărți care ne sugerează astăzi culegeri de rețete. Tratatetele care au apărut în Evul Mediu cuprind reguli tehnologice și iconografice, sînt culegeri de secrete de atelier și, chiar și în cazurile cînd ating problemele redării siluetei umane sau a trupului animalelor, cum este cazul renumitei cărți *Livre de pourtraicture* a lui Villard de Honnecourt (sec. al XIII-lea), nu depășesc niciodată modelele existente, servind la copiere, sau schemele care ușurează, prin geometrizare, construirea contururilor siluetei. Acestea erau puse în mîna artistului nu pentru a-l iniția în principiile artei, ci *pour legierement ouvrier* — pentru ușurarea muncii². Revoluția intelectuală pe care a străbătut-o Italia Renașterii și-a găsit expresia și în noile accepțiuni ale artei și esenței acesteia. În cultura Renașterii italiene artele plastice aveau o pondere specială, decurgînd din noile funcții ale artistului, din noile concepții despre misiunea sa.

* *Operele magistrului François Villon*, în românește de Romulus Vulpesu, București, 1958, p. 86.

* Dante Alighieri, *Infernul*. În românește de George 29 Coșbuc, București, 1954, p. 110.

Opera de artă trebuia să fie acum o reflectare a obiectelor realității, arta trebuia să înfățișeze lumea, stăpînindu-i formele și aprofundîndu-i structura. Tendințele realiste ale artei burgheze din Toscana sau de pe malul Adriaticei ridică o problemă nouă — problema raportului dintre obiectele naturale și reflectarea lor în tablou, problemă de bază a teoriei moderne a artei.

Pentru a reprezenta obiectele naturale prin intermediul mijloacelor plastice, artistul trebuia să dispună de cunoștințe în două direcții: trebuia să cunoască obiectele naturale și trebuia să-și însușească principiile necesare pentru reprezentarea corectă a acestora în operele de artă. Creatorul renascentist avea nevoie, așadar, nu numai de o teorie a artei, ci și de o știință a naturii în general. Dar această știință nu exista. Ce e drept, în Evul Mediu se făceau primele încercări de creare a ei la Chartres și Oxford, dar aceasta era mai curînd un fel de filozofie a naturii decît o știință exactă despre natură³. Magia și astrologia reprezentau formele uzate și perimate ale științei despre lume pe care se puteau baza artiștii *quattrocento*-ului, discipline iraționale în metodologie, fantastice în rezultate, nefolositoare în practică.

De aceea, artiștii au început să cerceteze ei înșiși natura. Elemente ale acesteia fuseseră observate și reprezentate cu mult înainte, fiind apoi subordonate programelor teologice generale ale artei de exemplu: în flora de piatră abundentă a portalurilor gotice, în primele ierbarii de pe marginea molitvenicelor; dar acum observarea lor se făcea consecvent și conștient. Din experiențe se trăgeau concluzii și se încerca stabilirea unor legi. Entuziasmul încă naiv, lipsit de o critică epistemologică pune stăpînire pe fundamentul științei despre natură. Pe cînd în academii se mai studia încă „simpatia culorilor” și „influența plantelor” asupra vieții omului, Brunelleschi stabilea regulile matematice ale perspectivei, iar Pollaiuolo efectua primele disecții de cadavre, studiînd anatomia umană.

Artiștii, pentru care aprofundarea adevărului obiectiv, matematic acceptat despre lume, devenise un țel în viață, trebuiau să înțeleagă și frumosul altfel decît predecesorii lor. În Evul Mediu noțiunea de „frumos” era strîns legată de noțiunea de „bun” din știința și morala creștină: *pulchrum* era mijlocul al cărui scop era *bonum*. Această legătură a fost ruptă în secolul al XV-lea. Artă nouă, avînd drept scop reprezentarea lumii reale, se sprijinea pe o concepție de frumos care să slujească adevărului: *pulchrum* și *verum* vor deveni din ce în ce mai indestructibil legate⁴.

Acesta este, așadar, momentul cînd, la Florența, își face apariția omul pentru care misiunea vieții este să-și însușească și să stăpînească știința necesară artistului. Leonardo da Vinci, cel mai mare enciclopedist pe care l-a cunoscut vreodată istoria, a știut să ducă la bun sfîrșit această misiune, legînd o dată pentru totdeauna „frumosul” cu „adevărul”⁵ (il. 1).

2

Cuvîntul „enciclopedist” se referă, fără îndoială, la domeniile cunoștințelor și preocupărilor lui. Leonardo nu are nimic de bibliograf, de cercetător meticulos sau de anticar. Cunoștințele sale multilaterale își aveau originea în observația concretă și nu în lectură. Deși și-a însușit tot ceea ce era creator în știința pe care o apăra, și-a dobîndit cunoștințele privind lumea cu proprii săi ochi⁶. Se considera un om fără studii; nu era un academician savant; nu era mizantrop, deși a trăit în singurătate și și-a dobîndit cunoștințele pentru sine însuși, așa cum spune despre el Vasari: „Fără a mai vorbi de frumusețea trupului său, pe care nu o pot lauda îndeajuns, avea în fiecare gest un farmec mai mult decît nețărnut, era dăruit cu un asemenea talent, încît rezolva fără trudă orice dificultate pe care îi plăcea s-o abordeze. Puterea lui era uriașă și întovărășită de îndemînare; sufletul și îndrăzneala lui aveau în-

totdeauna ceva regal și măreț; iar faima lui a fost atât de mare, încât a fost renumit nu numai în timpul vieții, elogiul lui continuând să crească chiar și după moarte. Cu adevărat prea-minunat și divin a fost Leonardo, fiul lui Ser Piero da Vinci⁷.

Vestită este multilateralitatea lui Leonardo, vestite lucrările lui tehnice, vestită diversitatea întreprinderilor sale. Contemporanii vedeau în el un om chinuit de neliniște care se apuca de mii de treburile, pe care apoi le părăsea pentru a începe altele. „Uimitoare, imposibil de cuprins încă mulți ani în toată complexitatea semnificației și valorii ei, opera de o viață a lui Leonardo da Vinci ni se înfățișează astăzi, la patru secole după apariția ei, ca un uriaș templu în ruine” — scria cu câțiva ani în urmă Leopold Staff în frumosul său studiu despre Leonardo⁸.

Într-adevăr, nu putem decît să ne imaginăm uriașul edificiu de gândire care ar fi apărut dacă gânditorul și-ar fi sistematizat cercetările sale⁹; privind dincolo de neîndemînarea copiștilor, de straturile murdare de lac, ne străduim să descoperim acea strălucire de frumos în fața căreia se extaziau cîndva oamenii care priveau picturile lui. Uimirea și admirația au întovărășit drumul lui Leonardo prin viață. Și-a depășit contemporanii sub toate aspectele, condensînd de sute de ori în arta sa tendințele care dirijau epoca și mediul în care trăia. Este imposibil să-l tratăm numai în categoriile „omului renascentist”, deși era cu adevărat un ideal al multilateralității — *uomo universale*. Dar Leonardo gîndea, vedea și simțea altfel decît contemporanii lui. Tendințele culturale moderne din primul secol al noii epoci au găsit în gîndirea lui Leonardo o expresie atât de concentrată și paradigmatică încît, probabil, numai de Goethe ar mai fi putut fi egalată. Dar Goethe a trăit în perioada „enciclopedică”. În ce constă specificul, unicitatea personalității și gîndirii lui Leonardo pe fundalul epocii sale?

Leonardo este unicul gînditor al Renașterii italiene care se menține neabătut și exclusiv pe poziții empirice. Lozinca *non ratione sed sensu* se făcea din ce în ce mai des auzită în secolul al XV-lea; chiar Roger Bacon cerea ca toate afirmațiile să fie confirmate prin experiențe; dar singur Leonardo a pus semnul de egalitate între adevăr și ceea ce vedem. A rămas întotdeauna un pictor: accepiunea realității în artă, tabloul optic al lumii — acesta este drumul spre cunoaștere. Hotarele „vederii” devin hotarele „cunoașterii”¹⁰. Artă este o știință despre lume: analiza intelectuală a faptelor naturale și studierea lor prin desen reprezintă pentru Leonardo singurele modalități de cercetare existente, două aspecte ale unui și aceluiași proces¹¹. Pentru Galileo, arta și știința nu vor putea fi împăcate una cu alta, întrucît, în perioada manierismului și a barocului, arta va intra în domeniul ficțiunii și al fanteziei¹².

Empirismul lui Leonardo este deosebit de impresionant în special pe fundalul speculației neoplatoniene dezvoltată în mediul florentin, a cărui expresie artistică este reprezentată de creația lui Michelangelo¹³. Nezdruincată este siguranța și încrederea, devenită aproape cult, care caracterizează atitudinea lui Leonardo față de experiență: *La sperienza non falla mai...* „Experiența nu mă amăgește niciodată”. „Înțelepciunea este fiica experienței”. „Oamenii se plîng pe nedrept de experiență, pe care o numesc, ca un mare reproș — amăgitoare. Dar lăsați în pace experiența și adresați aceste plîngeri împotriva prostiei voastre care vă amăgește, îndemnîndu-vă, prin dorințele voastre searbede și absurde să așteptați de la experiență lucruri care nu sînt în puterea ei, spunînd apoi că v-a amăgit. Experiența nu ne amăgește niciodată, cele care rătăcesc sînt numai judecățile noastre, așteptîndu-se la rezultate care nu-și pot afla confirmarea în experiențele noastre...”¹⁴.

Rezultatul experienței trebuie transpus în noțiuni matematice. „Nu există nici un fel de certi-

tudine acolo unde nu se poate folosi una din disciplinele matematice, sau din cele înrudite cu matematica¹⁵. Și aici, Leonardo duce pînă la ultimele consecințe dragostea artistului *quattrocento*-ului pentru matematică, strigînd: „Cine nu este matematician să nu citească lucrările mele!”¹⁶.

Leonardo nu este un cercetător impasibil; stabilind noi principii metodologice, a căror recunoaștere va fi impusă de naturaliști două sute de ani mai târziu, el luptă cu înverșunare împotriva oricărui dogmatism și a „cărărilor greșite” ale științei renascentiste, pe care rătăcesc atît de urîții de el adepți ai magiei — *vagabundi ingenii*. Iată un fragment din discursul polemic al lui Leonardo: „Zadarnice și pline de greșeli sînt științele care nu s-au născut din experiență, mama oricărei certitudini, și care nu se termină cu experiența, cu alte cuvinte, dacă nici începutul, nici mijlocul și nici sfîrșitul lor nu trece prin nici unul din cele cinci simțuri. Și dacă ne îndoim de fiecare lucru care nu trece prin criteriul simțurilor, încă și mai mult trebuie să punem la îndoială lucrurile care se opun simțurilor, cum ar fi ființa lui Dumnezeu și sufletul și altele asemănătoare, despre care se vorbește mereu și se poartă dispute. Și bineînțeles că așa se întîmplă: acolo unde lipsesc argumentele, se face mult zgomot, ceea ce nu se întîmplă cu lucrurile sigure. De aceea afirmăm că acolo unde se strigă nu există o știință adevărată, căci adevărul nu are decît o singură expresie, cu a cărei pronunțare disputa se încheie pentru totdeauna, iar ceea ce dă naștere la divergențe nu este decît amăgire și știință tulbure, nicidecum certitudine. În schimb, sînt adevărate acele științe la care experiența a trecut prin simțuri, impunînd tăcere limbii cleveților și care nu-i hrănesc pe cercetătorii lor cu visuri, ci pornesc întotdeauna de la primele principii adevărate cunoscute și continuă consecvent și treptat, ajungînd pînă la sfîrșit; așa după cum se vede în științele de bază despre numere și măsuri, numite aritmetica și geometria, care dau cele mai adevărate judecăți despre mărimea discontinuă și continuă. Acolo nimeni nu va

demonstra că de două ori trei este mai mult sau mai puțin decît șase, și nici că suma unghiurilor unui triunghi este mai mică decît două unghiuri drepte; căci toate problemele litigioase au murit într-o liniște de veci, elucidate pînă la sfîrșit de adepții lor, ceea ce nu sînt în stare să facă amăgitoarele științe speculative¹⁷.

Pe profesorii și academicienii care polemizează la adăpostul scutului de citate misterios alese, Leonardo îi gratulează cu o ironie amară numindu-i: „Cei care vorbesc bazîndu-se pe autoritate, folosind mai curînd memoria decît inteligența”¹⁸.

Metoda de cunoaștere a lui Leonardo, bazată pe experiență, este legată de convingerile sale ontologice, de conceperea lumii ca întreg unitar, consecvent organizat din punct de vedere „cosmic”, pe care îl guvernează „necesitatea”. Iată cum vorbea el în acest sens: „Natura nu-și dezice legile”¹⁹; „natura este legată prin caracterul rațional al legii sale, întruchipată de ea”²⁰. „Necesitatea este stăpîna și protectoarea naturii”²¹. Această concepție impunea, la rîndul său, introducerea relației de cauzalitate. Leonardo a fost primul om din lumea modernă — așa cum afirmă Solmi, cercetătorul filozofiei sale asupra naturii²² — care avea o idee clară despre relația dintre cauză și efect, în accepțiune mecanică. „În natură nu există efect fără cauză”²³. „Dacă un lucru oarecare, cauza altuia, provoacă prin mișcarea lui un anumit efect, după mișcarea cauzei trebuie să urmeze mișcarea efectului”²⁴.

Leonardo introduce în știința sa noțiunea de putere, noțiunea de mișcare continuă și de gravitație; în toate domeniile, el este un pionier al abordării dinamice a fenomenelor²⁵. În lucrările sale de mecanică — teoria mișcării — a atins un nivel la care vor mai ajunge după el abia urmașii lui Galileo; el reușise să înțeleagă căderea liberă a corpurilor ca o mișcare accelerată²⁶. În domeniul științei despre om, gîndirea lui a urmărit îndeaproape legăturile dintre construcția și funcțiile corpului omenesc. Nu numai în anatomie — pe care a studiat-o cu deosebită pasiune, efectuînd de zeci de ori aceeași secțiune (cf. il. 4), dar și în fiziolo-

gie, înțeleasă, în general, ca un complex de funcțiuni asamblate ale întregului organism — gândirea lui a depășit cu mult accepțiunea divizionistă, mecanicistă a construcției organismului, proprie cercetătorilor contemporani lui²⁷.

Dar metodologia lui Leonardo nu ar fi completă, dacă ar fi lipsită de directive practice. Înțeleptul care își bătea joc de învățătura livrescă a umaniștilor nu se putea opri la simpla cunoaștere. Căci scopul căruia slujeau cercetarile lui era pictura. Așadar: „Trebuie mai întâi să descrii teoria, apoi practica“²⁸. „Știința este conducătorul, iar practica reprezintă soldații“²⁹. Pentru Leonardo, știința este condiția oricărui raport față de lume, chiar și a celui sentimental: „... căci nu poți nici să iubești și nici să urăști nici un lucru dacă nu l-ai cunoscut mai înainte“³⁰.

Leonardo cunoștea lumea, dar nu numai atât: o și transforma mereu prin truda minții sale. Creația sa științifică și tehnică a rămas însă, în cea mai mare parte, necunoscută. Comoara de inteligență naturală și inginerescă a rămas închisă în volume și dosare groase la Windsor, Institut de France, Ambrosiana, pentru a străluci din nou abia la sfârșitul secolului al XIX-lea, dezvăluind în fața oamenilor uimiți ai secolului aburului și electricității ideile de proroc ale înțeleptului³¹.

„Dacă ești singur, îți aparții în întregime ție însuși“³² — individualismul Renașterii a dus în cazul lui Leonardo la o mare, deplină singurătate: un om fără familie, fără casă, fără o femeie. Scia și gândea pentru sine. Contemporanii cunoșteau mai ales arta lui Leonardo. Asistenții și ucenicii își însușeau numai această înțelepciune artistică, astfel încât, nu uriașa știință despre lume, ci teoria artei, știința despre raporturile dintre lucruri și opera de artă a devenit proprietatea urmașilor lui. Și nici aici Leonardo nu a lăsat nimic încheșat. Fragmentele din *Tratatul despre pictură*, adunate de ucenicii săi, au fost tipărite abia la jumătatea secolului al XVII-lea³³. Dar gândurile sale erau cunoscute contemporanilor, reprezentau o teorie inseparabilă de operele de artă pe care

le-a lăsat Leonardo. Leonardo — pictorul, deși este autorul a numai câteva tablouri, domină întreaga pictură italiană a secolului al XV-lea. Cu el începe, de fapt, drumul evolutiv al noii picturi, al epocii Renașterii depline, clasice.

4

„Pictura își definește mai întâi principiile sale științifice și reale: ce este un corp umbrat, ce este umbra primară și umbra derivată, ce este lumina; ce este întunericul, claritatea, culoarea, trupul, forma, poziția, depărtarea, apropierea, mișcarea și repaosul, care pot fi înțelese exclusiv cu ajutorul gândirii, fără acțiunea minilor. Și aceasta va fi știința despre pictură, care rămâne în gândirea consacrată acestei arte și din care se naște apoi acțiunea, cu mult mai valoroasă decât știința și cunoștințele menționate mai sus. Căci întotdeauna practica trebuie să fie construită pe o teorie bună“³⁴.

Această valoare științifică pe care o dobândește arta în concepția lui Leonardo acordă un rang special și poziției artistului. În Evul Mediu artiștii erau meseriași, iar Renașterea deplină a ridicat pictura în rîndul artelor libere, pictorul devenind, în convingerea oamenilor acelor vremuri, un creator legat într-un anume fel de „divinitate“. Leonardo consideră că „... natura divină a științei pictorului transformă intelectul acestuia într-un intelect divin, întrucît el procedează din propria sa voință la crearea a diverse ființe, animale, plante, fructe, pămînturi, țări ș.a.m.d.“³⁵.

Aici gândirea lui Leonardo diferă în mod evident de cea a filozofilor contemporani lui care, mergînd pe urmele concepției neoplatonice a antichității târzii, vedeau elementul „divin“ în creația liberă, inspirată. În acest sens era legat de numele lui Michelangelo atributul de *divino*. Este semnificativ faptul că și aici, unde, ca urmare a modului său de a gândi, Leonardo se apropie de concepțiile urmașilor, el ajunge la acestea pornind de la cu totul alte premise. Și aici punctul

de plecare al lui Leonardo este convingerea despre valoarea cunoașterii; căci ceea ce îi permite compararea artistului cu un anume intelect „divin“ este *scientia*; artistul care stăpânește cunoașterea împarte parcă cu divinitatea puterea de a pătrunde cu privirea în principiile generale ale existenței, aflate la baza oricărei vieți. Așadar nu inspirația divină, ci cunoașterea „divină“ îl ridică pe artist deasupra celorlalți oameni.

De pe aceleași poziții, Leonardo abordează vechea temă a disputei despre arte, proclamând pictura deasupra poeziei, sculpturii și muzicii. Creația inspirată poate avea loc în orice domeniu al artei — dar cea mai înaltă cunoaștere este posibilă numai în pictură. Cultul vederii, al luminii, compararea științei cu cunoașterea optică a realității îl duce la cea mai înaltă elogiare a picturii³⁶.

„Gîndirea pictorului trebuie să fie asemenea unei oglinzi, care își modifică neconștient culoarea după cea a obiectului său și se umple de tot atîtea tablouri cîte lucruri se află în fața sa“³⁷. Frumosul nu este o normă pentru Leonardo; frumosul este atît de diferit, pe cît de diferite sînt lucrurile frumoase; așadar frumusețea există numai în lucruri, este ceva real, și nu ideal. Sînt tot atîtea feluri de frumos, cîte fețe frumoase și cîți judecători care le apreciază³⁸. Renunțarea la estetica normativă și edificarea teoriei pe baza experienței este din nou un pas neobișnuit în secolul lui Leonardo. Nu trebuie să evoluăm, ci să înțelegem: aprecierea frumosului depinde de diversitatea farmecului diferitelor lucruri și de diversitatea preferințelor umane. Directiva creatoare devine *varietà* — diversitatea³⁹.

La Leonardo, atitudinea empirică în teoria artei duce la renunțarea la „canoanele“ proporției și la crearea unei antropometрії personale, bazată pe experiență (cf. il. 15). Știința despre proporții are la el nu scopul de a formula un ideal, ci — într-o manieră oarecum statistică — stabilirea unor criterii medii de frumos. Atitudinea trează, realistă a artistului față de artă îi impune să-și sprijine aprecierea pe rezultatele experienței: cum apreciază oamenii arta? Care este *commune* 38

arbitrium? Pictorul trebuie să creeze siluetele după principiile care guvernează corpul natural, general recunoscut ca frumos⁴⁰. El este convins de existența raportului proporțional dintre măsurile corpului uman, în general, și nu numai ale corpului frumos. Fiecare corp — viu, schimbător în mișcare, natural — are propriile măsuri și proporții care îi contopesc părțile într-un tot estetic. Adoptînd diversitatea, variabilitatea și viața ca principiu de bază, Leonardo s-a pronunțat împotriva elementelor ajutoare utilizate de pictorii *quattrocento*-ului italian, care le facilitau obținerea unui contur al obiectelor corect din punct de vedere tehnic, avînd drept rezultat un tablou matematic exact, dar lipsit de viață⁴¹.

El a lărgit granițele picturii: de aici înainte, tematica picturii urma să fie nu numai omul și problemele sale, care atrăseseră în primul rînd atenția lui Pollaiuolo, Signorelli, Verrocchio și Botticelli, ci întreaga natură, munții, cerul și marea. Unul din primele desene cunoscute ale artistului înfățișează un peisaj⁴². Lumea, de care era îndrăgostit ochiul avid al lui Leonardo, trebuia să fie izvorul artei: „cine copiază nu natura ci o manieră străină, nu este fiul, ci nepotul naturii“⁴³. Nici chiar idolul Renașterii — anticul — nu-i putea umbri frumusețea apusului de soare deasupra dealurilor Toscaniei sau a cîmpiei lombarde. Ochiul lui uimit urmărea norii învîrtejiți ciudat deasupra lacului Maggiore (cf. il. 3); în memorie i s-au întipărit adînc masivele fantastice de stînci pe care le văzuse în tinerețe în apropiere de San Mezzano — în ele a învăluit, ca într-o ceață albastră-verzuie, spațiile îndepărtate din portretul *Monei Lisa*⁴⁴. În aceste peisaje, care formează și fundalul tablourilor *Sf. Ana și Madonna dintre stînci*, Leonardo îndeplinește cerința impusă pictorilor în *Tratatul* său, de a ști „... să înfățișeze toate lucrurile din natură — cețurile, norii, ploile, praful, aburii de diverse densități, transparența apei, ba chiar și stelele de pe cer“⁴⁵.

Nu e deloc de mirare că omul pe care, atît 39 în anatomie, cît și în meteorologie, în psihologie

ca și în hidraulică, îl pasiona variabilitatea, mișcarea și transformarea, se lăsa fascinat de acel moment când noaptea se întretaie cu ziua, momentul crepusculului. „Îndreaptă-ți atenția spre străzi, în momentul apropierii serii, la fețele bărbaților și ale femeilor când timpul este posomorît: cită dulceață și farmec au în ele!“ „Pictează ora dinainte de venirea serii, când este înnorat sau ceață“⁴⁶. Un nemaipomenit farmec se răspîndește pe fețele celor care stau la ușile căminelor sumbre...“⁴⁷. Umbra a devenit principalul mijloc plastic al lui Leonardo. Nu se mai putea mulțumi cu vederea după regulile perspectivei lineare.

„O, ce dulce este perspectiva“ — striga cîndva Uccello, construind cu patimă adîncimile sugestive ale spațiului în mod geometric⁴⁸. Leonardo dorea o profunzime reală. Oamenii și caii lui Uccello seamănă cu niște jucării de lemn așezate pe mica scenă a teatrului de marionete. Lumea văzută în perspectiva lineară corectă trebuie refăcută, „re-pictată“ într-o manieră nouă, ținînd seama de „viața“ naturii. „Lumina puternică distruge forma, o aplatizează“. Una este acuitatea vederii și a culorii lucrurilor apropiate, și alta a celor mai îndepărtate. „Lucrurile mai închise la culoare decît aerul devin mai luminoase în depărtare, cele care sînt mai deschise la culoare decît aerul, se întunecă atunci cînd se îndepărtează“⁴⁹. Așadar, Leonardo propovăduia nu numai perspectiva matematică a proiecțiilor obiectelor tridimensionale reprezentate pe o suprafață, ci și perspectiva prin culoare și transparența aerului. Personajele din tablourile lui își dobîndesc deplina existență tridimensională datorită umbrelor noi, care le dau formă. De aici recomandările cu privire la crepuscul, la lumina blîndă care nu distruge structura delicată a corpului în jocul brutal al strălucirii și umbrei. Dar umbra nu era pentru Leonardo o pată neagră sau cenușie. El cunoștea foarte bine un lucru pe care l-au descoperit mult mai târziu impresionistii: culoarea umbrei; roșul și galbenul devin mai intense în lumină, albastrul și verdele — în umbră⁵⁰. Leonardo a îmblînzit conturul, a șters, a estompat

lîmile formelor prin renunțitul său *sfumato*, a pus capăt picturii-desen și a inițiat o eră nouă, a picturii clasice, cu oameni și lucruri reale, existente într-o atmosferă reală.

În desene cercetătorul analiza, delimitînd elementele și motivele, stratificarea stîncilor dintr-un peisaj (il. 2), structura mușchilor din corpul uman (il. 4), suprapunerea norilor pe care i-a cercetat în studiile asupra cerului. În tablouri și-a sintetizat inepuizabilele sale cunoștințe, creînd unități simple, puțin numeroase, pătrunse de o dispoziție sufletească visătoare, meditativă, atemporală.

El nu voia să creeze în artă idealuri de frumos: nici farmecul fecioresc al *Fetei cu hermina* (il. 6), nici reținerea delicată a *Giocondei*, nici chiar farmecul cel mai ciudat, poate, matur și tînr în același timp, cu care a dăruit Leonardo capul Sf. Anna — nu reprezintă o idealizare. Așa trebuie să le fi văzut ochiul lui Leonardo. „Chipurile frumoase sînt diferite, după cum diferite sînt și preferințele pentru frumos“ — tocmai astfel de fețe pline de armonie iubea Leonardo, acesta era farmecul pe care îl căuta în clipele întunecate ale crepusculului.

Totuși, chiar și atunci cînd dorea să șteargă asprimea experienței senzoriale, cufundîndu-și eroinele într-un semiîntuneric meditativ — idealizîndu-le înconștient prin însăși alegerea acestui moment — își justifica această tactică de pe poziții empirice deosebit de conștiente: „... lumina crudă strică forma, o aplatizează“, așadar distruge condițiile unei experiențe corecte. În felul acesta imaginația poetică a lui Leonardo dobîndea o justificare realistă.

5

Oare opera lui Leonardo, așa cum o privim noi astăzi, este într-adevăr acel cîmp de ruine despre care scria Staff, sau acea lume de himere și umbre pe care o vedea Paul Valéry? Este o lume neobișnuită, în care domnește regula reticențelor și a fragmentarității. Și aceasta nu este o trăsătură

„negativă“, împlătoare. Acest *non finito*, această reticență era, după cum se pare, un element absolut esențial al personalității lui Leonardo. Era acea *necessită*, cea mai puternică cerință a creației sale, după cum consideră Lionello Venturi⁵¹. Chiar și *Inchinarea magilor*, apărută mai devreme, înainte de prima sa călătorie la Milano, a fost lăsată în stadiul de schiță „spiritualizată“. Vasari a explicat în manieră neoplatonică această trăsătură a personalității lui Leonardo prin convingerea că maestrul își dădea seama de faptul că mâna sa nu poate realiza pe deplin viziunea care se formează în minte. Pictura este *una cosa mentale*. Vasari are, desigur, foarte multă dreptate. Leonardo a fost, probabil, cel dintâi artist modern pe deplin conștient de caracterul „intelectual“, „ideal“ și nu „meșteșugăresc“ al creației artistice⁵². Și în cazul unei atari concepții, „finisarea“ era ceva cu totul nesemnificativ.

Și poate chiar ceva mai mult: pentru artistul căruia arta îi devenise un excepțional instrument de cunoaștere, *organon* — instrument al stăpânirii realității⁵³, finisarea tabloului devenea „nu un scop, ci o limită“, un hotar, punctul final al procesului de cunoaștere și creație⁵⁴. Ideile, tablourile, desenele lui Leonardo sînt antrenate în curentul de maturizare creatoare care durează atîta timp cît se dezvoltă intuiția, gîndirea, fantezia, atîta timp cît ochiul înghite avid realitatea și aprofundează în interior conștiința infinitei sale bogății. Desenul lui Leonardo se sprijină pe un principiu cunoscut în perioada Renașterii sub numele de *componimento inculto*; sînt schițe în care liniile se încrucișează, se împletesc, în care forma se modelează parcă sub ochii privitorului, într-un veșnic proces de apariție, niciodată terminată, niciodată definitivă⁵⁵ (cf. il. 5).

Cum ar fi putut crea opere „definitive“ un gînditor al cărui principiu era că „gîndirea artistului trebuie să depășească opera“⁵⁶. Fiecare tablou și desen ni se înfățișează în forma în care împrejurările exterioare au întrerupt dialogul dintre „gîndire“ și forma materializată.

„Ai impresia — scria Croce — că întreaga știință modernă s-a trezit la viață în el, iar el a transmis-o veacurilor următoare în forma unui splendid fragment“⁵⁷. Leonardo a întreprins un efort gigantic, uriaș, de a forma un nou *speculum* al cosmosului, în al cărui centru nu mai stătea dumnezeu, ca la Vincent de Beauvais, ci „omul creator“, artistul⁵⁸.

Leonardo, primul și unicul filozof-artist de această anvergură, a dorit să construiască o știință despre univers prin cunoașterea și înțelegerea lui deplină pe cale vizuală⁵⁹. Edificiul științific înălțat de el, atît în științele particulare, cît și în cele generale, despre natură și om, trebuia în cele din urmă să se risipească într-o grămadă dezordonată de pietre, aruncînd reflexe de nestemate; spațiul artistic creat de el este un minunat nor de ceață țesut de fantezie; reflexele ei, accesibile ochiului nostru, devin insesizabile imagini în operele al căror proces de creație în mod intenționat nu a fost încheiat de Leonardo.

NOTE

¹ Eseul de față este o versiune augmentată și revăzută a articolului publicat în „Nowa Kultura“, 1952, 20 (112).

² Această caracteristică și altele care vor urma, referitoare la situația generală din istoria teoriei artei, se sprijină în mare măsură pe formulările lui Erwin Panofsky din următoarele sale lucrări: *Dürers Kunsttheorie*, Berlin, 1951; *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory*, Londra, 1940; *Albrecht Dürer*, Princeton, 1945, ed. a 2-a, cap. despre teoria artei.

³ Despre genealogia medievală a gîndirii lui Leonardo s-a scris de nenumărate ori (Duhem); teza despre legătura lui Leonardo cu Evul Mediu a fost susținută de René Huyghe, *La pensée de Léonard appartient-elle à la Renaissance?*, „L'Amour de l'art“ XXXI (nr. 67—69), 1953, p. 3—16; idem, *Léonard de Vinci et l'humanisme*, în *Actes du XVII-e Congrès International d'histoire de l'art, Amsterdam, 1952, Haga, 1955*, p. 41—58.

⁴ Cf. Erwin Panofsky, *Idea*, Berlin—Leipzig, 1924 (ed. italiană 1952); de asemenea, Ernst Cassirer, *Individuum und Cosmos in der Philosophie der Renaissance*, Berlin—Leipzig, 1927 (ed. italiană 1935).

⁵⁵ E. Gombrich, *Conseils de Léonard sur les esquisses de tableaux*, în vol. *L'Art et la pensée de Léonard de Vinci. Actes du Congrès Léonard de Vinci*, Paris-Alger, 1954, p. 177—197. În momentul de față este mai accesibilă versiunea engleză: *Leonardo's Method for Working out Compositions* în vol. E. H. Gombrich, *Norm and Form*, Londra, 1966, p. 58—63.

⁵⁶ *Trattato*, Ludwig, § 57; McMahon, § 81.

⁵⁷ Citat după Gantner, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁸ Gantner, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁹ Jaspers, *op. cit.*, p. 64—65.

În limba română se poate consulta: Leonardo da Vinci, *Estetica și părți apologetice asupra picturii*. Traducere și sistematizare în românește de P. Mușoiu. București, 1934; idem, *Cartea despre pictură*, tradusă de V. G. Paleolog, 1947; idem, *Fragmente alese*. Studiu introductiv de C. I. Gulian, București, 1952; idem, *Tratat despre pictură*, traducere de V. G. Paleolog, București, edit. Meridiane, 1971.

DESPRE TEORIA ARTEI ÎN CONCEPȚIA LUI ALBRECHT DÜRER

1. „ARS SINE SCIENTIA NIHIL EST”

„Quam necessaria sit artibus mathematica”
Marsiglio Ficino

„Mulți tineri iscușiți din țările germane s-au dăruit pînă acum artei picturii; dar ei au fost instruiți fără nici un fel de fundament, numai prin deprinderea zilnică. Au crescut așadar în mod inconștient, ca niște copaci sălbatici, nealtoiți. Unii dintre ei — printr-o muncă asiduă — au dobîndit ușurința mîinii, astfel încît au creat lucrări curajoase, dar fără a raționa, acționînd numai în funcție de preferințele lor.

Atunci cînd pictorii înțelepți și adevărații artiști au privit aceste lucrări nemaipomenite, au rîs de orbirea acelor oameni — și nu fără motiv, căci nu există nimic mai supărător pentru un om cu adevărat înțelept, decît greșelile în pictură — indiferent dacă lucrarea este executată cu multă strădanie. Cauza pentru care pictorii germani nu erau nemulțumiți de greșelile lor era numai faptul că nu învățaseră arta măsurării, fără de care nimeni nu poate nici să devină, nici să fie un bun meseriaș; dar aceasta era vina măștrilor lor, care nu cunoșteau nici ei înșiși această artă.

Intrucît arta măsurării stă la temelia picturii, 49 m-am apucat să fac un început pentru toți tinerii

care se interesează de artă și să le ofer o bază, astfel încât să se poată folosi de compas și riglă și prin aceasta să recunoască și să înfațișeze adevărul adevărat“.

Așa scria Dürer în 1525, publicându-și prima din cărțile sale despre pictură. Când, în anul 1528, de sub presa din Nürnberg a lui Formschneyder ieșea cel de-al doilea tratat al său despre pictură, Dürer nu mai era în viață; își dormea somnul de veci de câteva luni în cimitirul Sf. Johann, în cavoul familiei sale. Cuvintele din prefața la cea de-a doua lucrare aveau valoare de testament; maestrul dezamăgit visa la perspectivele unor drumuri noi în arta germană, pe care va putea pași însușindu-și bazele teoretice ale creației artistice; îi asigura acolo pe urmași că — dacă vor ști să folosească opera lui de o viață și să-și însușească bazele științifice ale teoriei artei — îi așteaptă un viitor mareț:

„Dacă se va întâmpla așa, nu există nici o îndoială că arta picturii va putea din nou, cu vremea, să-și redobândească perfecțiunea, așa cum era cu câteva secole în urmă. Căci este vădit că maestrul german dispune de o mare abilitate a mâinii și corectitudine în mînuirea culorilor, în ciuda faptului că le-a lipsit pînă acum cunoașterea artei măsurătorilor, a perspectivei și a altor asemenea științe. Dar putem trage nădejde că atunci cînd le vor dobîndi și vor împăca experiența practică (*Brauch*) cu știința teoretică (*Kunst*), nu vor fi cu nimic mai prejos de nici un alt popor“.

Prin aceste cuvinte, Albrecht Dürer și-a formulat foarte clar misiunea și scopurile lucrării sale teoretice. El scria „pentru tinerii talentați care studiau pictura“, avînd permanent în minte viitorul artei din țara sa natală. Atunci cînd stătea aplecat zile și nopți deasupra acelei *costruzione legittima* și a proporțiilor nudului omenesc — spre nemulțumirea soției care vedea în aceasta o simplă pierdere de timp — el spera, cu siguranță, că această muncă anevoioasă va face ca, într-o oarecare măsură, urmașii lui să nu se mai simtă

stîngheriți și rușinați în fața colegilor lor italieni, că nu vor mai trebui să se roage de „maestro Jacopo“ ca să le dezvăluie secretul proporțiilor frumoase, că nu vor mai fi nevoiți să întreprindă călătorii lungi pînă la Bologna, pentru a asculta din gura lui Leonardo informații cu privire la „perspectiva tainică“.

De cîte ori trebuie să-și fi amintit el în acel timp cuvintele celebre, de atîtea ori citate de atunci, pe care le-a scris el însuși în 1506 într-o scrisoare din Veneția adresată lui Pirckheimer:

„O, wie wird mich nach der Sonnen frieren; lie bin ich ein Herr, doheim ein Schmarotzer“ (Oh, cum voi tînji [în patrie] după soare; aici, [la Veneția], sînt un gentilom, acasă — un parazit).

Pentru arta transalpină, Dürer reprezintă un fenomen cu valoare simbolică. În însăși conștiința sa se dădea o luptă însemnată pentru împăcarea a două mari tradiții, a două lumi, ba chiar a două epoci. Cînd artistul din nordul Europei a pornit în Italia — și de pe vremea lui Van der Weyden lucrul acesta se întâmpla din ce în ce mai des, în epoca lui Dürer devenind ceva aproape general — cînd a cunoscut pentru prima oară gustul vinului italianesc și al osteriei subalpine, cînd a simțit primele mîngîieri ale soarelui sudului și a fost amețit pentru prima oară de culoarea necunoscută a aerului, de nuanța neobișnuită a cerului și de lumina străină și plină de farmec a „ținutului clasic“ — acesta nu a fost decît începutul entuziasmului și admirației sale. Colegii de dincolo de Alpi ai pictorului german sau olandez se găseau, în preajma anului 1500, în alt stadiu de dezvoltare: ei aveau în urma lor o sută de ani de luptă înverșunată, neîmpăcată cu realitatea, luptă care le-a adus nu numai „dominația“ artistică asupra lumii, ci și capacitatea de a imagina realitatea și recunoașterea „lumii înalte“. Pictorii italieni din *quattrocento* au devenit, din punct de vedere al situației sociale, cu totul altceva decît erau în secolul al XIV-lea, au devenit *gentiluomini*. Membrul breslei pictorilor sosit la Veneția din nordul Anvers sau Nürnberg privea cu uimire la co-

legii săi italieni — în dispută cu umaniștii — se interesa cu o curiozitate timidă de conținutul tratatelor lor savante, asculta cu un respect care nu lăsa încă loc pentru invidie, primele vești sosite la Veneția despre miraculosul maestru Michelangelo Buonarroti și fantastica legenda despre renumele lui Leonardo.

„Artistul” devenise în Italia *quattrocento*-ului ceva prețios, interesant, aproape senzațional. Evul Mediu prețuia ideea de opera și, în mod special, de opera de artă, din considerație pentru așa-numita *venustas* a acesteia. Renașterea a pus bazele cultului creatorului. Este vorba, deocamdata, de cultul „marelui om”, al „eroului”, translatat asupra artistului, prețuit pentru taina de care se bucura el însuși și care se răstrânge și asupra țării sale; rareori sint apreciate valorile reale ale artistului, realizările sale individuale. Sint încă, în esență, definiții cu caracter general, aceleași pentru artiști ca și pentru umaniști, conducători de stat și filozofi. Primele manifestări ale acestei noi atitudini față de artist apar în perioada *trecento*-ului: Dante i-a slăvit pe Cimabue și pe Giotto; într-un document de la mijlocul secolului al XIV-lea, Giotto este prezentat ca cel mai renumit pictor *in universo orbe*, ca *magnus magister*, iar Villani îl numește în cronică sa: *il più sovrano maestro*. Simone Martini a fost elogiât în sonetele lui Petrarca, iar în anul 1317 dobândește demnitatea de nobil la curtea napolitană. Biografia lui Brunelleschi a fost scrisă imediat după moartea acestuia (Manetti), iar Ghiberti nu s-a dat înapoi de la elogierea propriei arte în ale sale *Commentari*. În cinstea lui Brunelleschi, comunitatea florentină a ridicat un monument funerar; Lorenzo de Medici își disputa cu orașul Spoleto onoarea de a-l înmormînta pe pictorul Filippo Lippi. Artiștii dobândeau demnități sociale și funcții politice: Gentile da Fabriano a devenit patrician al Republicii Venețiene, Francia era *gonfaloniere* în Bologna, Michelozzo — membru al consiliului florentin, Mantegna, Crivelli, Guido Mazzoni au fost înnobilați.

La începutul veacului al XVI-lea, datorită geniului neasemuit al lui Leonardo, Rafael, Tizian și, mai ales, al lui Michelangelo, poziția socială a artistului devine egală cu cea a poezilor, filozofilor și învățaților, ba chiar o depășește. Tizian devine cavaler al ostiei de aur și i se acordă titlul de conte. Răspîndita legendă care relatează că regele Carol V a ridicat pensula aruncată de Tizian este o imagine simbolică a noii situații din Italia.

Între arta gotică târzie a Nürnbergului, cu realismul ei analitic, între artistul german cu formația sa normată de regulile breslei și arta clasică a Italiei de la începutul *cinquecento*-ului și artistul-om universal exista nu numai o diferență de stil și de poziție socială. O diferență esențială se manifesta atît în concepția despre esența artei, cît și a creației și misiunii artistului.

O diferență exista, fie și numai pentru faptul că la nord de Alpi — pînă în vremea lui Dürer — nimeni nu încercase nici măcar să răspundă la aceste întrebări. Ba mai mult chiar, nimeni nu-și punea astfel de întrebări: arta, misiunea ei, situația ei în ansamblul activităților umane, funcția ei în societatea omenească erau ceva de la sine înțeles și, din această cauză, nu fuseseră niciodată analizate din nou, nu fuseseră supuse unei critici și reevaluări conștiente. Dacă se scria pe tema artei, se scria, în continuare, ca în Evul Mediu. Iar scrierile medievale despre artă rămîneau în același raport față de teoria renascentistă a artei, așa cum sună reușita comparație a lui Erwin Panofsky, ca farmacopeea față de un manual de biochimie.

Căci și în Evul Mediu s-a scris pe tema artei; dar cărțile de modele, care au rămas de la teoreticienii acelor vremuri, apăruseră din cu totul alte motive, decît cele după care se conduceau artiștii-gînditori italieni din perioada Renașterii. Teoreticianul medieval cel mai cunoscut și, tocmai prin aceasta, cel mai apropiat de noi, arhitectul francez din secolul al XIII-lea Villard de Honnecourt, se adresează urmașilor săi cam în maniera lui

Dürer, dorind să-i ajute în munca lor, dar mijloacele lui sînt cu totul altele: Villard nu înfățișează bazele artei, ci ale soluțiilor tehnice; nu ține prelegeri despre înțelegerea bazelor și principiilor creației, ci ne sfătuiește cum să lucrăm mai ușor, cartea lui trebuie să slujească *pour legièrement ouvrier*. Astfel încît cartea lui Villard este o culegere de exemple, un model meșteșugăresc, și nu un tratat științific, așa cum sînt scrierile renașcentiste despre teoria artei.

Din principiile realiste ale artei renașcentiste din Italia decurgea că misiunea teoreticianului este aceea de a indica pictorului mijloacele prin care se poate cunoaște realitatea și nu de a-i pune la îndemîna modele care să cuprindă variante ale unor opere de artă gata realizate, destinate copierii — așa cum intenționase Villard.

„Quella pittura è più laudabile, la quale ha piu conformità co'la cosa imitata“, scria Leonardo da Vinci. Din această teză elementară a esteticii *quattrocento*-ului decurgeau două tipuri de directive pentru creația artistică: în primul rînd, necesitatea cunoașterii realității, a lumii și omului în toată complexitatea lor, în al doilea rînd — necesitatea cunoașterii și însușirii modalităților care să permită ca această realitate să fie prezentată în opera de artă într-o manieră lizibilă, veridică și frumoasă.

O consecință a primei directive a fost faptul că artistul din perioada *quattrocento*-ului a devenit un savant, despre care se presupunea că trebuie să posede cunoștințe enciclopedice despre natură și om. Creația artistică și cunoașterea științifică s-au împletit în mod organic în epoca Renașterii: Dilthey a descoperit „imaginația artistică“ în gîndirea științifică a Renașterii, Hauser — „imaginația științifică“ în creația artistică a *quattrocento*-ului. Cele mai recente cercetări ale lui Heydenreich ajung la concluzia că imaginea artistică sub forma de ilustrație științifică, ca reprezentare optică a rezultatelor experienței, dobindește forța unui argument științific.

Consecința celei de-a doua directive a fost crearea teoriei științifice a reprezentării veridice și frumoase a realității în operele de artă.

În felul acesta, artele plastice au devenit pentru prima oară o disciplină „științifică“ și s-au situat pentru prima oară — și este aproape incredibil că asta s-a întîmplat de-abia acum — în rîndul „artelor libere“. Acesta a marcat o „avansare socială“, o modificare cu caracter „calitativ“ de o uriașă însemnătate.

Pentru noi cei de astăzi, aceasta este o problemă moartă ținînd de domeniul istoriei clasificării științelor și artelor. Dar pentru creatorii din perioada Renașterii, ea era o chestiune de viață și de moarte. Tocmai noile concepții despre artă ca despre o activitate științifică și „eliberată“, precum și consecințele sociale ale acestei concepții făceau obiectul tristeții lui Dürer, tratat în Italia ca *gentiluomo* și în Germania ca un meseriaș oarecare. Pentru consolidarea acestei poziții nou dobîndite în Italia și-a desfășurat Leonardo da Vinci pătimașa sa *Paragone*.

Încorporarea artelor plastice în nobilul ansamblu al artelor libere — *artes liberales* — a atras după sine și consecințe de ordin conceptual. Activitatea artistică nu se desfășura în schema tradițională a artelor libere. De aceea s-a încercat introducerea ei în domeniul vreunei arte înrudite — *artis*. Astfel, ea a fost apropiată (aprox. în anul 1450, Aeneas Silvius Piccolomini) de *eloquentia*, iar artistului i se asigura o pregătire de tip enciclopedic după modelul „oratorului“ sau „arhitectului“ ciceronian, în accepția lui Vitruvius. Tradiția tratatelor retorice se reflectă în *Della Pittura* de Leon Battista Alberti. Pe de altă parte, întrucît se îngustase sfera formației intelectuale a artistului, s-a acordat o atenție deosebită legăturii dintre artele plastice (*arti del disegno*) și știința matematicii; această concepție, care lega artele frumoase de matematică, și-a găsit formularea la cei mai remarcabili teoreticieni din *quattrocento*: Alberti, Piero della Francesca și Leonardo da

Vinci, precum și la reprezentanții academiei florentine, ca, de exemplu, la Ficino.

Acest adevărat cult al matematicii — mai exact, al geometriei — a devenit pentru Dürer esența noii personalități artistice. Claritatea, obiectivitatea și generalitatea legilor matematice a făcut ca matematica să devină baza științei despre artă și directiva de creație pentru artistul care dorea — după modelul Italiei — ca arta sa să fie în același timp și o disciplină științifică exactă.

Gotică încă în esență, în pofida multor simptome ale timpurilor noi, lumea concepțiilor și a obiceiurilor artistului nordic și-a dezvăluit fără îndoială în fața lui Dürer aspectul cu totul specific în comparație cu concepția italiană despre artă chiar în momentul întoarcerii sale din prima călătorie în Italia, în anul 1495. Primele manifestări ale interesului pentru teorie și primele schițe din domeniul științei proporțiilor datează din anii premergători celei de-a doua călătorii la Veneția, deși, în ultimă instanță, ea a fost cea care l-a decis definitiv pe Dürer să scrie tratatul despre pictură. Conștiința diferențelor existente între cele două lumi artistice — cea sudică și cea nordică — era foarte vie la Dürer. O dovadă în acest sens sînt alăturările comparative, fără îndoială intenționate, pe care le găsim în desenele lui Dürer, unde, de exemplu, pe o filă se află o *Hausfrau* din Nürnberg alături de o *gentildonna* venețiană, sau confruntările dintre planurile turnulețelor și bisericilor gotice și proiecția unei clădiri centrale în maniera lui Leonardo sau Bramante. Dürer nu numai că își dădea seama de caracterul diferit al artei italiene a Renașterii față de goticul târziu din creația germană a veacului al XV-lea, dar mai știa — fără îndoială extrăgîndu-și aceste cunoștințe din scrierile italienilor — că arta din Italia „a crescut din nou” cu o sută cincizeci de ani în urmă. Termenul lui Dürer *Wiedererwachsung* este, probabil, cea mai veche transpunere germană a termenului italian *rinascita*, *rinascere*, răspîndit prin intermediul scrierilor lui Vasari, dar introdus încă de Ghiberti.

Vrînd să modeleze, să reconstruiască *more geometrico* conștiința teoretică și practica creatoare a artiștilor germani, Dürer dorea în mod conștient să contribuie la răspîndirea acelei *Wiedererwachsung* și în țările germane, pentru ca din acea flăcărăie pe care o va aprinde el „să se înalțe un foc uriaș care să lumineze întreaga lume”.

2. „HRANA UCENICULUI PICTOR”

„Dies nachfolget Büchlein wird genennt ein Speis der Malerknaben”*

Albrecht Dürer

Munca lui Dürer la teoria artei a durat mult timp. Interesul trezit în anii 1494—1495 a cunoscut o nouă și hotărîtoare recrudescență în timpul celei de-a doua călătorii în Italia, în anii 1505—1506. În special perioada de cinci ani dintre 1507 și 1511 este foarte bogată în schițe și desene teoretice. Dar rezultatele definitive ale activității lui Dürer în domeniul teoriei au fost publicate abia în ultimii ani ai vieții sale. Este vorba de următoarele trei cărți:

1. *Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheyt in Linien Ebnen und gantzen Corporen durch Albrecht Dürer zusammen gezogen und zu Nutz allen kunstlieb habenden mit zugehörigen Figuren in Truck gebracht im Jar MDXXV.*

2. *Etliche Underricht zu Befestigung der Sett Schloss und Flecken, Nürnberg, 1527.*

3. *Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion durch Albrecht Dürer von Nürnberg erfunden und beschrieben zu nutz allen denen, so zu dieser Kunst lieb tragen; MDXXVIII.***

* Cărticica aceasta care urmează va fi numită *Hrana ucenicului pictor*.

** 1. Îndrumar privind măsurătorile cu compasul și rigla pe linii, în suprafețe plane și în corpuri întregi, alcătuit de Albrecht Dürer și dat la tipar spre folosința tuturor iubito-

Dürer nu a mai apucat să vadă ieșind de sub tipar ultima din aceste cărți, deși citise corecturile. Aceste cărți reprezentau, totuși, rezultatul resemnării lui Dürer; erau realizarea programului redus la ceea ce — după părerea lui Dürer de la sfârșitul vieții sale — era lucrul cel mai important.

Intențiile inițiale ale artistului erau mult mai ambițioase și mai largi. El și-a început studiile în primul rând prin reflectarea asupra corpului uman și cercetarea proporțiilor umane, inițiat — fie și numai parțial — în aceste probleme de către maestrul Jacopo (Jacopo de'Barbari, în preajma anului 1500, căci pe atunci Jacopo a sosit în Germania). „Jacopo mi-a arătat desenul unui bărbat și al unei femei făcut după proporții“.

Cît de mult dorea încă de pe atunci tînărul Dürer să cunoască unicul și singurul adevărat principiu al proporțiilor frumoase și, în același timp, corecte, ne dovedește metafora găsită în cuvintele textului lui și care ne spune că „dorea mai mult să înțeleagă sensul proporțiilor“ folosite de Barbari decît „să vadă un nou regat“.

Dar Barbari nu știa sau, poate, mai curînd, nu voia să-i expună clar principiile desenului său. Atunci Dürer a început să-l citească pe Vitruvius, unicul tratat accesibil lui, conținînd informații cu privire la proporțiile umane, și a continuat să studieze de atunci „zi de zi“ căutînd cu ajutorul propriei sale gîndiri soluționarea problemei care îl frămînta.

Probabil că Dürer s-a gîndit să scrie un mare tratat complet despre pictură — fără îndoială după modelul unor întreprinderi asemănătoare italiene și pe baza informațiilor pe care le-a dobîn-

rilor de artă cu figurile corespunzătoare, în anul MDXXXV (1925).

2. Cîteva îndrumări cu privire la întărirea orașelor, castelurilor și tîrgurilor, Nürnberg, 1527.

3. Aici se află cuprinse patru cărți despre proporțiile omenești, născocite și descrise de către Albrecht Dürer din Nürnberg spre folosul tuturor acelor care poartă iubire profundă pentru această artă; 1528.

dit — cine știe dacă nu chiar în timpul șederii sale la Bologna — despre *Trattato della pittura* al lui Leonardo, în perioada de muncă intensă în domeniul problemelor teoretice, după cea de-a doua întoarcere a sa din Italia. Acest tratat urma să poarte titlul *Unterricht der Malerei* sau *Ein Speis des Malerknaben*. În preajma anului 1512 Dürer era convins că își va putea definitiva repede studiile, căci scrisese deja prefața la acel „complet“ și foarte amplu tratat despre pictură.

„Prin grația și cu ajutorul lui Dumnezeu“ — scria el în proiectul de publicație — „se va arăta aici spre folosul tinerilor care doresc să învețe tot ceea ce am aflat eu în practica mea și ceea ce poate fi folositor pentru pictură. Și dacă cel care caută, avînd înclinații firești înspre această artă, va vrea să recurgă la sprijinul meu, va putea să ajungă la o înțelegere mai profundă a ei. Căci mintea mea nu este destulă ca să aprofundeze această artă măreață, amplă și nesfîrșită care este pictura bună“.

Proiectul cuprinde, în continuare, structura tratatului formulată într-o manieră destul de scolastică, căci se împarte în trei părți, fiecare din cele trei părți în trei capitole, fiecare capitol în șase paragrafe. Iată care este structura proiectului:

I. Prefață

A. Alegerea băiatului pentru știința picturii

1. Sub ce stea să fie născut
2. Ce formă să aibă trupul
3. Cum să fie atras la început spre învățătură
4. Cum să ne purtăm cu el — cu blîndețe sau cu minie
5. Să nu istovești, ci să cultivi bucuria învățăturii
6. Să nu ajungi la melancolie din cauză de extenuare, iar atunci cînd se manifestă simptome ale acestuia să le vindeci cu muzică.

B. Condițiile educației generale ale tînărului pictor

1. Evlavie
2. Moderația

3. Condiții bune de locuit
 4. Modestie și puritate în problemele sexuale
 5. Educația literară (latina)
 6. Bunastarea, care este condiția întreținerii și a sănătății.
- C. Despre plăcerile și folosul artei picturii
1. Pictura este un lucru evlavios și cucernic
 2. Preîntîmpină multe lucruri rele
 3. Dăruiește artistului multă bucurie
 4. Aduce artistului pomenire veșnică
 5. Dumnezeu dobîndește laudă prin talentul pictorului; chiar și înțelepții îl vor lauda pe pictor
 6. Pictura aduce bunăstare.
- II. Expunerea picturii însăși (de aici începînd proiectul este mai puțin amănunțit)
- A. Despre pictura liberă
- B. Despre proporții și ceea ce este de trebuință în pictură (poate că următoarele șase puncte, aflate în altă parte, reprezintă tocmai structura detaliată a acestei părți):
1. Despre proporțiile omului
 2. Despre proporțiile calului
 3. Despre proporțiile clădirilor
 4. Despre perspectivă
 5. Despre lumină și umbră
 6. Despre culori (nu este sigur dacă aceste puncte urmau să fie incluse aici, în acest proiect, căci în acest caz perspectiva ar fi fost discutată de două ori, după cum reiese din ceea ce urmează).
- C. Despre reprezentarea obiectelor așa cum le vedem dintr-o singură parte (așadar, despre perspectivă).
- III. Încheiere
- A. Cum trebuie să locuiască pictorul.
- B. Pictorul trebuie să fie bine plătit și nici un preț nu este prea mare.
- C. Mulțumire lui Dumnezeu pentru grația acordată pictorului.

Deși dispunerea schematică a acestui proiect ne poate inspira o oarecare neîncredere, conținutul său cuprinde o inestimabilă valoare pentru oricine ar dori să-și imagineze cum ar fi arătat tratatul complet al lui Dürer despre pictură rămas nescris. Căci, ceea ce a ajuns în cele din urmă în cărțile tipărite ale lui Dürer, reprezintă abia dezvoltarea cîtorva paragrafe din proiectul amintit. În partea a doua vom găsi capitolul B: „Despre proporțiile omului și ale clădirilor și despre ceea ce este de trebuință în pictură” și capitolul C: „Despre tot ceea ce se vede atunci cînd este reprezentat într-o singură vedere”, așadar, despre perspectivă. Treptat, Dürer a dezvoltat aceste capitole în tratate voluminoase. Ideile referitoare la problemele generale de estetică, la metoda învățării artei și a muncii creatoare, ideile despre artă, frumos, însemnătatea artistului, pe care le găsim în proiectul de prefață la tratatul general, nu au rămas necunoscute în manuscris, ci au fost incluse în cea de-a treia carte a *Tratatului despre proporțiile omenești*, ocupînd spațiul destul de extins al așa-numitului *Excurs estetic*.

Alte elemente ale tratatului nu au apărut decît ca notițe scurte, cum ar fi „Despre culori”, „Despre proporțiile clădirilor”. Și totuși, ceea ce a rămas numai în planul inițial al lucrării fără să-și mai fi găsit continuarea în activitatea scriitoricească ulterioară a lui Dürer, nu atrage mai puțin atenția cititorului de astăzi. Cărțile despre proporții și perspectivă editate de pictor — pe lîngă încontestabila lor valoare pentru cunoașterea concepțiilor lui Dürer în acest domeniu — depășeau în așa măsură necesitățile practicii artistice ale pictorului nord-european, încît trec clar în domeniul activității științifice. Dürer a creat un tratat în domeniul geometriei și un studiu de antropometrie științifică, punînd, în același timp, bazele dezvoltării științifice a limbii germane. În *Excursul estetic* a introdus idei de bază cu privire la frumos și artă. Cît de multe lucruri în plus despre părerile lui Dürer referitoare la rolul artistului, la formarea și munca lui, la semnifi-

cația artelor frumoase în ansamblul problemelor omenesti nu ne-ar spune acele capitole nescrise ale planificatului tratat despre *Tratarea ucenicului pictor!*

Proiectată în mod analog cu capitolul C din partea întâi, *Lauda picturii în șase paragrafe* (Despre plăcerile și folosul artei picturii), ca și întregul program educativ utilizat de Dürer față de tinerii pictori, reprezintă o importantă paralelă nord-europeană la faimoasa și pătimășa *Paragone* a lui Leonardo da Vinci, o apologie a valorii și nobleței picturii în comparație cu alte arte; ele reprezintă un moment nou — căci este transalpin, nu italian — al procesului schițat mai sus de „liberalizare” a artelor plastice. „Chiar înțelepții îl vor prețui pe pictor pentru arta sa” — scria Dürer; în consecință, pictorul trebuie să fie cultivat ca un *gentiluomo*, în spirit umanist, și Dürer utilizează aici pentru ocupația pînă acum meșteșugărească de pictor regulile care normau educația savanților (ca de exemplu, Conradus, *De disciplina scholarum*).

Așadar, Dürer dorea să-i ajute pe artiștii nordici, care se sprijineau numai pe tradițiile de atelier definite prin cuvîntul *Brauch*, să scruteze adîncurile unei învățături generale și speciale, care ar fi trebuit să devină pentru ei o bază a creației; și această învățatură teoretică despre problemele artei a fost definită de Dürer prin cuvîntul *Kunst*.

Noua teorie renașcentistă a artei a reușit să ridice creația artistică din rîndul fenomenelor definite ca *Brauch*, în rîndul activităților de tipul *Kunst* — în rîndul activităților bazate pe o știință exactă, în rîndul așa-numitelor *artes liberales*. Bineînțeles, pentru ca pictura să devină o astfel de artă, este indispensabilă „pictarea liberă” — *Brauch*; aceasta reprezintă condiția apariției unei științe superioare, teoretice. De aceea, unul din imperativele de frunte ale teoriei lui Dürer este legarea măiestriei practice de învățatura teoretică: „Kunst und Brauch mit einander überkommen”.

Deși încă de pe atunci Dürer considera că trebuie prelucrată în primul rînd partea referitoare la proporții, era de părere totuși că aceasta trebuie să fie inclusă în structura unui program mai larg și publicată o dată cu acesta. În această perioadă (anii 1512—1513) au fost formulate pentru prima oară detaliat ideile care se refereau la estetică, la problemele frumosului și ale artei în sens general, și care, deși elaborate ca introducere la opera proiectată, și-au găsit loc, în ultimă instanță, într-o formă revizuită, în sus-amintitul *Excurs estetic* din cea de-a treia carte a *Tratatului despre proporții*.

Dürer și-a dat repede seama că, avînd o asemenea activitate creatoare, nu putea crede în realizarea unui program atît de amplu cum fusese schițat în primul proiect al tratatului. Cel de-al doilea tratat, mai restrîns, suna în felul următor:

Cărticică cuprinzînd în sine zece feluri de lucruri

În primul rînd proporțiile copilului mic

În al doilea rînd proporțiile bărbatului adult

În al treilea rînd proporțiile femeii

În al patrulea rînd proporțiile calului

În al cincilea rînd cîte ceva despre clădiri

În al șaselea despre desenarea lucrului care se vede (despre perspectivă)

În al șaptelea despre lumină și umbră

În al optulea despre culoarea cu care se poate picta după natură

În al nouălea despre compoziția tabloului

În al zecelea despre pictura liberă, care se efectuează fără nici un fel de ajutor — numai cu mintea.

Timp de cîțiva ani Dürer s-a ocupat mai puțin de teorie — este vorba de perioada de intensă activitate pentru împăratul Maximilian. Abia după întoarcerea din Țările de Jos și-a reluat, în anul 1521, studiile teoretice. Intenționînd să le publice, Dürer l-a rugat pe unul din prietenii săi umaniști să-i redacteze o prefață sub forma unei scrisori de dedicație adresată lui Pirckheimer. În co-

mentariul artistului care avea drept scop critica și corijarea proiectului de prefată, găsim cuvinte îndreptate împotriva formularilor referitoare la pictură în general și nu numai exclusiv la proporții. Aceasta este o dovadă că Dürer renunțase pe atunci la publicare și, foarte probabil, și la prelucrarea întregului ansamblu al teoriei picturii. Manuscrisul de la Dresda al tratatului despre proporții era gata încă din anul 1523. Dar nici atunci nu a apucat să fie publicat; Dürer considera în mod evident că, încă și mai importantă decât proporțiile, sînt principiile „măsurării”, așadar ale geometriei; poate că ajunsese la convingerea că fără însușirea cunoștințelor de geometrie elementară nu este posibilă, de fapt, înțelegerea științei despre proporții. Ca urmare a acestei schimbări, la tipar a plecat tratatul despre măsurare, *Underweysung der Messung* (1525). Acesta cuprindea dezvoltarea următoarelor puncte: al cincilea, al șaselea, al șaptelea din cel de-al doilea proiect restrîns de tratat (despre clădiri, perspectivă, lumină și umbră) și o expunere introductivă de geometrie.

Într-un mod destul de neașteptat, cea de-a doua lucrare a lui Dürer, care a apărut în anul 1527, se referea la cu totul altă temă, și anume la fortificarea orașelor, orașelelor și satelor. Apariția ei în acest moment se leagă, fără îndoială, de situația politică tulbură, de recente războaie țărănești și de amenințarea pericolului turcesc.

Abia în anul 1528 — în ultima lună de viață — Dürer a purces la tipărirea tratatului despre proporții. Nu a mai văzut exemplarul tipărit. *Cele patru cărți despre proporții* cuprind materialul inclus în primul, al doilea și al treilea paragraf al proiectului restrîns, precum și reflecții cu privire la mișcare, neprevăzute în plan. În felul acesta, misiunea de viață pe care și-a impus-o Albrecht Dürer în domeniul teoriei nu a fost îndeplinită decât parțial, în schimb, însă, domeniul a depășit considerabil intențiile inițiale.

Cărțile lui Dürer, deși, fără îndoială, destul de dificile pentru pictorii germani contemporani

lui, au reprezentat un aport real în alt domeniu al creației, au fost o adevărată realizare în domeniul geometriei, apreciată nu numai prin perspectiva a patru sute de ani, ci și de cititori relativ apropiați în timp de el și competenți, cum au fost Galileo și Kepler.

În dorința de a-i ajuta pe colegii și ucenicii săi să se ridice la un nivel mai înalt de conștiință creatoare, Dürer a dat dovadă de o uimitoare multilateralitate creatoare și științifică și, întorcîndu-i pe umaniștii germani, mai cultivați dar mult mai puțin însetați de știința exactă despre lume, mult mai puțin creativi, de tipul lui Pirckheimer, s-a apropiat, deși de departe și timid, de personalitatea pasionantă, însetată de cunoaștere a lui Leonardo.

Nu numai datorită artei sale, ci și datorită gândirii sale teoretice a meritat pe deplin numele de *praeceptor Germaniae*.

3. CUCERIREA SPAȚIULUI

„Oh, che dolce cosa è questa prospettiva!”

Paolo Uccello (Vasari)

„Apoi voi pleca la Bologna în legătură cu știința despre perspectiva tainică pe care vrea să mi-o predea cineva acolo.” Aceste cuvinte se găsesc într-o scrisoare a lui Dürer din Veneția, din preajma zilei de 13 octombrie 1506.

Ce semnificație au ele? Căci în lucrările artistului, anterioare acestor date, se întâlnește deja utilizarea corectă a principiilor perspectivei convergente. Gravurile *Vieții Mariei*, executate înainte de cea de-a doua călătorie la Veneția, se remarcă printr-o perfecțiune atît de mare a perspectivei, încît gravura reprezentînd *Jertfa la templu* a fost utilizată ca exemplu în manualul de perspectivă al lui Jean Pélerin (Viator), în cea de-a doua ediție a acestuia din anul 1509. Chiar și mai devreme, în preajma anului 1460, pictorii olandezi

dezi, ca, de exemplu, Dirck Bouts în *Cina cea de taină* de la Louvain (1464—1467), realizează o construcție sistematică de perspectivă, utilizând în mod consecvent principiul convergenței tuturor liniilor perpendiculare pe suprafața pânzei într-un singur punct.

Pentru a răspunde la această întrebare sînt deosebit de importante cîteva definiții pe care Dürer le-a plasat alături de cuvîntul „perspectivă” în fraza citată. Era vorba nu de perspectiva pe care o cunoștea din practica de atelier a artiștilor din Europa de nord și pe care o utilizase și el, ci despre *Kunst in heimlicher Perspectiva* — „știință” despre o perspectivă tainică, necunoscută, despre o „știință” și nu despre învățături practice, așadar de cunoașterea bazelor teoretice ale perspectivei care fuseseră create în Italia secolului al XV-lea.

Perspectiva este o modalitate de reprezentare pe suprafață a obiectelor existente în spațiu, în conformitate cu regulile vederii, adică în așa fel încît în urma observării tabloului apărut pe pînză să se creeze iluzia existenței acelorasi raporturi spațiale ca și atunci cînd observăm spațiul în realitate. În mare vorbind, există două modalități de obținere a acestei iluzii: pe cale senzorială (copierea cît mai exactă cu putință a realității văzute și a relațiilor spațiale de care este guvernată) și pe cale conceptuală, intelectuală (construirea imaginii obiectelor tridimensionale pe baza legilor matematice ale vederii). Cea de-a doua cale, care duce la „raționalizarea spațiului”, construcția matematică a imaginii în perspectivă a obiectelor tridimensionale — a apărut de-abia la începutul secolului al XV-lea în Italia, deși se baza pe cunoștințele de geometrie ale anticilor, cuprinse în scrierile lui Euclid, Heliodor din Larissa, Ptolemeu, Hieron din Alexandria. Teoriile optice ale scriitorilor antichității fuseseră transmise Evului Mediu prin intermediul arabilor și reformulate în secolul al XIII-lea de către Peckham și de către silezianul Vitelo. Teoria euclidiană cu privire la vedere se baza pe două axiome, și anume: 1) pro-

cesul vederii se efectuează prin intermediul „razelor” drepte care unesc obiectul văzut cu ochiul și 2) relațiile reciproce dintre aceste „raze” definesc poziția punctelor corespunzătoare lor din tabloul optic.

Dürer a cunoscut teoria lui Euclid, dar ceva mai tîrziu, după întoarcerea din Italia. Printre manuscrisele londoneze ale artistului se află și un compendiu de știință euclidiană a perspectivei, tratată însă în termenii unghiurilor dintre raze și nu al distanței dintre punctele lor de incidență cu suprafața, ceea ce este caracteristic pentru concepția antică despre perspectivă și se deosebește de accepțiunea lui Alberti și a lui Piero della Francesca. Manuscrisul reprezintă însă o scriere de optică, știință teoretică neavînd nici o legătură cu pictura, inutilizabilă pentru necesitățile artistului.

Practica artistică a lui Dürer pînă în momentul cînd a plecat la Bologna în căutarea științei despre „perspectiva tainică” se baza pe modalitățile preconizate în atelierile de pictură ale Europei nordice din secolul al XV-lea, permițînd realizarea unor lucrări care se apropiau în mod intuitiv și senzorial de un tablou al spațiului conform cu teoria matematică a vederii.

Încă din cele mai vechi timpuri existau diferite metode de atelier care facilitau obținerea unor efecte de profunzime a spațiului în artele reprezentative. Aceste metode evoluau sau dispăreau din practica artistică în funcție de misiunile artei, care se modificau în strînsă interdependență cu transformările petrecute în sfera social-ideologică. Antichitatea — deși a creat în știință începuturile teoriei opticii — utiliza în practica artistică o metodă de lucru care nu se baza pe știința teoretică, ci era apropiată de sistemul perspectivei centrale. Dimensiunea obiectelor era micșorată în funcție de depărtarea lor, liniile perpendiculare pe suprafața tabloului convergeau nu într-un punct, ci de-a lungul „axei” centrale a tabloului — pe dreapta dusă pe suprafața acestuia prin punctul vederii (punctul în care dreapta perpendiculară pe suprafața tabloului dusă din ochiul privitorului

intersectează suprafața). Așadar, perspectiva antică nu cunoștea punctul de convergență, ci o axă de convergență a dreptelor perpendiculare pe suprafața tabloului. Această concepție era în conformitate cu teoria euclidiană, care trata perspectiva ca o vedere proiectată nu pe o suprafață, ci pe o secțiune de suprafață rotundă.

În arta medievală tendințele de sugerare a spațiului au dispărut. Relațiile dimensionale ale obiectelor și ale siluetelor erau condiționate de funcția și însemnătatea lor simbolică. Reprezentările siluetelor și ale obiectelor erau simboluri ale acestora care nu trebuiau să creeze senzația de spațiu.

Spre sfârșitul Evului Mediu, în secolul al XIV-lea, odată cu modificările în cadrul raportului omului față de realitate (nominalismul, începuturile empirismului — Ockham, Roger Bacon), odată cu reînnoirea personalității creatoare realiste, se reactualizează tendințele de modelare a tabloului într-un mod care să sugereze adâncimea spațiului. Pe parcursul secolului al XIV-lea și la începutul secolului al XV-lea în Italia și în Țările de Jos se consolidase convingerea că liniile perpendiculare pe suprafața tabloului trebuie să convergă într-un singur punct (inițial era vorba de liniile din cadrul unei singure suprafețe reprezentată în tablou, mai târziu, în preajma anilor 1456—1460, despre liniile perpendiculare pe suprafață în cadrul întregului spațiu reprezentat în tablou) iar obiectele de mărime egală să se micșoreze pe măsură ce se îndepărtează de privitor. În preajma anilor 1420—1425 se afirma că liniile orizontale ale unei clădiri cubice privită dintr-un colț converg în două puncte simetric dispuse pe linia orizontului (orizontala dreaptă dusă prin punctul vederii).

Aceasta continua să fie numai o știință practică reprezentând „o generalizare empirică”, decurgând din generalizarea experienței optice, dar care nu ducea decât la indicații tehnice și nu la formularea unei legi cu obligativitate generală. Liniile perpendiculare pe suprafața tabloului erau acum

ușor de trasat; dificultatea intervenea atunci când era necesar să se stabilească distanța dintre liniile paralele cu aceasta și situate la egală depărtare una de alta în realitate. În jurul anului 1435 se obișnuia (chiar și în Italia, după cum aflăm de la Alberti) să se micșoreze sistematic această distanță cu $1/3$, obicei criticat ca impropriu de Alberti. Dar și această dificultate a fost învinsă în nordul Europei, deși numai parțial — după cum se poate vedea în tabloul lui Dirck Bouts din Louvain. În mod „experimental”, se trasa o linie oblică, începând dintr-un colț al tabloului prin perpendicularele pe suprafața tabloului care se întâlneau la orizont, pînă la punctul lateral de convergență (în care se întâlnesc diagonalele tuturor pătratelor create de liniile perpendiculare pe suprafața tabloului și cele paralele cu aceasta, egal depărtate una de alta). Punctele de intersecție ale acestei diagonale cu dreptele perpendiculare pe suprafața tabloului care se întâlnesc în punctul vederii desemnau în acest sistem „practic” distanțele egale dintre liniile paralele cu suprafața tabloului, deși unghiul de înclinație a acestei diagonale față de linia orizontului nu fusese încă stabilit cu exactitate, ci construit în mod intuitiv, mai mult sau mai puțin corect.

Așadar, cunoștințele de atelier ale artiștilor nordici le permiteau rezolvarea corectă a tuturor sarcinilor practice care stăteau în fața lor. Dürer dovedește că dispunea de aceste cunoștințe în gravurile sale în lemn din preajma anului 1500. Codificarea lor se găsea în lucrarea amintită deja a francezului Jean Pélerin *De artificiali perspectiva* (ed. I 1505, ed. a 2-a 1509). În Italia secolului al XV-lea a apărut însă o altă știință despre perspectivă, o știință conceptuală și matematică, nu intuitivă și exclusiv practică, nu *usus*, *Brauch*, ci o adevărată știință. Ea a luat naștere în mod destul de simplu: prin adaptarea opticii lui Euclid (numită *perspectiva naturalis*) și a urmașilor săi, la necesitățile teoriei artei.

Pentru acei „cuceritori ai spațiului” care erau artiștii *quattrocento*-ului timpuriu, stabilirea baze-

lor științifice ale perspectivei avea o însemnătate esențială. Artiștii-savanți care militau în arta lor pentru a-și însuși o imagine obiectivă a lumii, unica adevărată în concepția lor, nu se puteau mulțumi cu procedee intuitive sau „meșteșugărești” într-un domeniu atât de important pentru ei cum era reprezentarea spațiului. Construcția perspectivei trebuia să-și găsească justificarea într-o lege științifică, trebuia să-și găsească „legalizarea” față de criteriile științifice, matematice și naturale generale. Această atitudine a dus la descoperirea așa-numitei *costruzione legittima*.

Pentru primele generații ale Renașterii perspectiva avea o însemnătate deosebită. Din punctul lor de vedere „perspectiva matematică nu numai că dădea garanția corectitudinii (reprezentării realității), dar oferea, de asemenea — și, poate, mai ales de aceea — și garanția unei perfecțiuni estetice” (Panofsky). Perspectiva artistică (*perspectiva artificialis* spre deosebire de *perspectiva naturalis* a lui Euclid) îndeplinea câteva funcții importante în arta din *quattrocento*, semnificative pentru legarea artei de știință. În primul rând, era formarea unui tablou consecvent al spațiului; în al doilea rând, „organizarea compoziției” și, în al treilea rând, „menținerea unei armonii perfecte între această nouă realitate (reprezentată în tablou) și suprafața pe care este pictată” (White). Problema corectitudinii reprezentării spațiului și a ceea ce se află în el era, așadar, în esență, identică cu problema de bază a esteticii Renașterii care se remarcă prin accentuarea armoniei drept cel mai important principiu compozițional. Pentru Alberti, natura este un ansamblu armonios și unitar: *Quidquid enim in medium proferat natura, id omne ex concinnitatis lege moderatur*. În opera de artă se reflectă aceeași armonie care este *absoluta primariaque ratio naturae*.

Știința renașcentistă a perspectivei a luat naștere din cunoștințele matematice, ca o aplicare particulară a geometriei: știința despre proiecții. Această știință a fost creată de Brunelleschi, Alberti, Uccello, Piero della Francesca, Donatello.

Tradiția îi atribuie lui Brunelleschi efectuarea unui pas hotărâtor și cercetările actuale confirmă justetea acestei opinii tradiționale. Fresca lui Masaccio reprezentând Sfânta Treime (1427) din Santa Maria Novella din Florența (cf. il. 7) este primul exemplu de utilizare a noului sistem științific de perspectivă. Acest sistem era cu adevărat o știință „tăinică” în secolul al XV-lea și la începutul secolului al XVI-lea, întrucât nu fusese publicat; descrierea lui a fost inclusă în tratatul lui Piero della Francesca, *De Prospettiva pingendi*, scris în anii 1470—1490, dar care nu a fost tipărit decât în anul 1899.

O construcție simplificată a perspectivei, bazată pe principii noi și concepții mai încheiate ne oferă însă în tratatul său despre pictură Leon Battista Alberti. Acolo găsim formularea principiilor metodei: tabloul pictural este o *intersezione della piramide visiva*, este, așadar, o secțiune prin „piramida văzului”, cu alte cuvinte prin razele drepte care unesc ochiul cu obiectele. Noțiunea de „piramida văzului” se găsea încă în scrierile lui Euclid; Brunelleschi a introdus însă suprafața care intersectează această piramidă și a elaborat metoda construirii proiecției de perspectivă cu ajutorul a două proiecții auxiliare: una orizontală și una verticală (și o a treia, care se poate deriva din acestea două prin metoda proiecției paralele). Suprafața tabloului pe care este proiectată cu o precizie geometrică imaginea spațiului și a obiectelor incluse în el, a devenit, după cum scrie Alberti, *una finestra aperta donde io miri quello che quivi sara dipinto* — „o frescă deschisă prin care privesc ceea ce este pictat pe ea”. Leonardo compara tabloul cu un perete de sticlă *pariete di vetro* — iar Dürer, după ce făcuse cunoștință cu principiile perspectivei *artificialis* a Renașterii, scria despre „secțiunea plană, transparentă a tuturor razelor care merg de la ochi pînă la obiectul văzut de acesta”.

„Construcția legitimă” (*costruzione legittima*) impune, așa cum am amintit mai sus, două desene auxiliare, reprezentînd proiecția verticală și ori-

zontală a întregului sistem văzut a întregii „piramide”, care, în proiecție, devine un triunghi cu vârful în punctul care înseamnă ochiul (cf. il. 8); suprafața imaginii este egală cu linia verticală care întretaie dreptele duse între ochi și punctele esențiale ale proiecției verticale și orizontale. Punctele de intersecție ale acestor „linii ale vederii” cu linia care reprezintă proiecția suprafeței tabloului dau valori numerice cu ajutorul cărora se construiesc liniile perpendiculare și cele paralele cu suprafața tabloului în viziunea de perspectivă construită. Pentru efectuarea unei *costruzione legittima* corectă este indispensabilă cunoașterea proiecțiilor paralele, care permite trecerea de la cele două proiecții date ale corpului geometric la cea de-a treia proiecție. Metoda „proiecției paralele” — cunoscută deja așa-numitelor *Bauhütte* (bresle ale constructorilor) — utilizată acum ca mijloc auxiliar pentru realizarea construcției legitime și pentru reprezentarea corpului omenesc (în orice caz, a capului), a dobândit un loc de seamă în teoria Renașterii la Piero della Francesca și urma să devină, mai ales, specialitatea teoreticienilor milanezi, Foppa și Bramantino.

Costruzione legittima era, totuși, în practică, o modalitate anevoioasă și incomodă de construcție; importanța ei constă în faptul că a stabilit o bază rațional și științific argumentată pentru reprezentarea de perspectivă, la care artistul renascentist putea face oriînd apel. În practică se folosea însă metoda simplificată, pe care a descris-o Leon Battista Alberti în tratatul său despre pictură. Ea se referea numai la construcția-cadru tridimensională, a unei imagini cubice a spațiului, construită pe o bază împărțită ca tabla de șah, prin paralele în lung și în lat. Această construcție facilita localizarea relativ precisă în acest spațiu „prescurtat” a corpurilor umane și a obiectelor. Sarcina cea mai importantă era găsirea modalității corecte de construire a raccourci-ului pătratului reprezentând baza aceluia cub al perspectivei. Sistemul descris pentru prima oară de Alberti indică următoarea con-

strucție (cf. il. 9): se împarte linia care reprezintă latura paralelă cu suprafața tabloului cea mai apropiată de pătratul de bază în segmente egale, după care capetele acestora se unesc prin drepte cu punctul central al vederii care reprezintă orizontul. Prin punctul terminal al liniei care reprezintă latura pătratului de bază se duce o verticală perpendiculară. Pe linia orizontului trebuie desemnat punctul care reprezintă ochiul și care se va afla la aceeași depărtare exterioară de verticală dreaptă dusă din punctul terminal al laturii pătratului de bază, la care urmează să se afle ochiul privitorului față de suprafața tabloului (așa-numita „distanță”). În felul acesta se stabilește o legătură strânsă între viziunea de perspectivă și punctul în care se află privitorul, iar fiecare tablou corect construit are un loc anume din care urmează a fi privit. Dreptele care unesc capetele segmentelor laturii pătratului de bază cu punctul reprezentând ochiul, fixat pe orizont la acea „distanță” menționată mai sus, vor da pe verticala dreaptă dusă din punctul terminal al laturii pătratului de bază valorile căutate ale distanțelor dintre liniile văzute în perspectivă paralele cu suprafața tabloului și având între ele în realitate o distanță direct proporțională cu mărimea segmentelor în care a fost împărțită latura pătratului de bază.

Procedeu descris (care este mai clar în desenul schematic decât în această descriere lungă, cf. il. 9) utilizează cunoștințele excerptate de Brunelleschi de la Euclid cu privire la „piramida vederii”, construind (lăsând oarecum deoparte) proiecția laterală a acestei piramide și intersectând cu aceasta linia verticală care reprezintă suprafața tabloului (dusă de la capătul laturii pătratului de bază). Sistemul acestei „metode prescurtate” este perfect vizibil în unul din proiectele lui Leonardo da Vinci pentru *Inchinarea magilor* de la Florența (cf. il. 10).

Nu s-a putut stabili cine l-a inițiat pe Dürer în problemele perspectivei la Bologna. Era fără îndoială cineva căruia îi erau cunoscute formu-

lările lui Piero della Francesca, Alberti, ca și metoda lui Leonardo de construcție geometrică a umbrelor aruncate de obiecte (căci aceasta se găsește mai târziu în scrierile lui Dürer). A fost propus de către Ephroussi însuși Leonardo — idee care nu poate fi acceptată din considerente istorice și „tehnice“. Alte două propuneri — cea a lui Luca Pacioli, sugerat de Stechow, și a lui Donato Bramante, au la fel de puține șanse de probabilitate. Panofsky consideră, pe bună dreptate, că toate cunoștințele dobândite de Dürer de la profesorul său bolognez puteau să fi aparținut multor teoreticieni și artiști ai acelor vremuri, rămași necunoscuți nouă.

Așadar, Dürer a obținut ceea ce dorea, știința al cărei conținut m-am străduit să-l prezint cât mai pe scurt în rândurile de mai sus. În manuscrisele londoneze ale lui Dürer se află numeroase formulări referitoare la perspectivă care, așa după cum aminteam mai sus, erau preluate, în cea mai mare parte, din Euclid, dar se deschid cu câteva fraze generale despre caracteristicile perspectivei care vădesc o uimitoare asemănare cu formulările lui Piero della Francesca.

„Perspectiva este un cuvânt latinesc și înseamnă «să vezi prin» (*Durchsehung*). Pentru această perspectivă sînt necesare cinci lucruri:

Mai întâi este ochiul care vede.

Apoi se află obiectul (proiecția obiectului), care este văzut.

În al treilea rînd sînt distanțele dintre ele.

În al patrulea: Toate lucrurile se văd prin linii drepte, acestea sînt liniile cele mai scurte.

În al cincilea rînd sînt deosebiriile (distanțele) dintre toate lucrurile văzute“.

Underweysung der Messung, cuprinde, ca o încununare a expunerii, la sfîrșitul cărții a șasea, prezentarea modului... *wie man solche gemachten Dinge, so wie man sie sieht, in ein Gemälde bringen kann**. A fost formulată pentru prima oară

* Cum se pot aduce într-un tablou lucruri făcute (construite), așa cum le vezi.

la nord de Alpi metoda *costruzione legittima* pe baza exemplului cubului care este luminat și aruncă umbră. În felul acesta, Dürer a îmbogățit expunerea construcției de perspectivă cu trasarea formei umbrei aruncate de un corp geometric: „Cînd un lucru opac este așezat în lumină, razele se lovesc de el și umbră cade la distanța pînă la care razele de lumină nu întîlnesc nici o piedică“. Xilogravurile ilustrează modul de aplicare a construcției, prezentînd două proiecții ale cubului: *Cubus aufrecht* și *Cubus zu Grund*.* Caracterul de lucru al acestor două proiecții este subliniat de Dürer prin evidențierea unității lor: *Und merke dir besonders dass diese zwei Lichter eigentlich ein Licht seien (...)* *Auch der niedergedrückte und der aufgezugene Würfel sind eins. Summa: beide Gründe und beide Lichter sind ein Ding, nur zur Leichterem Gebrauch hie gespalten***.

După *costruzione legittima* urmează expunerea metodei simplificate cu ajutorul căreia se poate include același obiect în tablou *durch einen anderen und näheren Weg****. Această metodă simplificată a fost însă expusă într-o manieră mai complicată și neclară, iar xilogravura prin care este ilustrată nu contribuie la clarificarea expunerii. Această modalitate de expunere, după cum a arătat Panofsky, se găsește într-o formă identică la Piero della Francesca și Leonardo. În cea de-a doua ediție revăzută a lucrării *Underweysung*, care a apărut în anul 1538, se găsește, de asemenea, expunerea metodei preluată de la Piero della Francesca referitoare la transpunerea figurilor geometrice dintr-un pătrat într-un pătrat văzut în raccourci. În sfîrșit, ultimele pagini ale *Indrumarului pentru măsurători* prezintă descrierea instrumentelor ajutătoare (în prima ediție — două, în

* Cub înălțat (prin proiecție) și cub teșit.

** Și să reții mai ales că aceste două lumini (raze) sînt în fapt una (...) Atît cubul teșit cît și cel înălțat sînt unul. Într-un cuvînt: amîndouă bazele și amîndouă luminile sînt același lucru, despărțite aici spre o mai ușoară înțelegere.

*** Pe o cale diferită și mai apropiată (mai scurtă).

cea de-a doua — patru), care facilitează executarea corectă a desenului de perspectivă pe cale mecanică (cf. il. 11—12).

Aceste metode constau din utilizarea unei bucăți de sticlă în locul suprafeței tabloului, așadar folosesc reproducerea în realitate a procesului de intersectare a „piramidei văzului”: tabloul este captat de ochiul pictorului aflat într-o poziție fixă și înregistrat pe sticlă (sau cu ajutorul unei rețele care împarte câmpul de vizibilitate transpus imediat pe tabloul împărțit la fel de o rețea similară). Una dintre metode se remarcă prin faptul că exclude total participarea ochiului omenesc. Acesta este înlocuit de un inel fixat într-un perete și de care este legată o sfoară; al doilea capăt al sforii este întins spre diferitele puncte ale obiectului care trebuie desenat și de fiecare dată se notează punctul în care sfoara întretaie suprafața tabloului (cu ajutorul a două sfori care se încrucișează) și se transpune apoi pe hîrtia care se găsește într-o altă ramă, asemănătoare, dar mobilă. Aceste metode mecanice, în esență, nu reprezintă o idee originală a lui Dürer; ele erau cunoscute și de către Alberti, Leonardo și teoreticienii lombarzi. Este totuși semnificativ faptul că cea mai „abstractă” metodă care exclude participarea ochiului, descrisă la sfîrșit, nu are nici o analogie în teoria artei din Italia.

Aceste învățături practice puteau fi însușite mai ușor de cei cărora le erau destinate — tinerii artiști germani (și anume „nu numai pictori, ci și aurari, sculptori, zidari, dulgheri și toți cei care trebuie să se bazeze pe măsurători”), decît anevoioasa și incomodă *costruzione legittima* sau ampla expunere de geometrie care precede partea dedicată perspectivei. Căci Dürer s-a lăsat antrenat de pasiunea sa științifică și a scris o carte care a depășit cu mult ceea ce trebuia să fie inițial: un element din tratatul general despre pictură. Dürer a renunțat la speranța de a putea elabora întregul material, în schimb, în *Underweysung* a depășit cu mult ceea ce era necesar și indispensabil în tratat sau în această parte a sa.

Expunerea sa de geometrie corespundea pe deplin cu interesul pentru matematică manifestat de pictorii italieni din acea vreme, depășea însă cu mult necesitățile și posibilitățile măștrilor nordici.

În prima carte a tratatului, Dürer abordează problemele geometriei liniare, analizînd chiar și liniile structurilor mai complicate, algebrice. Abordînd problema liniilor care iau naștere prin secționarea conului (parabola, hiperbola, elipsa), Dürer a descoperit metodele de construcție ale acestora prin mijlocirea tradiției atelierului artistic — prin desenarea proiecțiilor paralele — prefigurînd, în acest fel, metodele geometriei analitice (ceea ce i-a cîștigat admirația lui Kepller, după cum am spus mai sus). Cea de-a doua carte se referă la figurile geometrice, înfățișînd modalitățile de construcție ale unor poligoane mai complicate (de exemplu pentecaidecagonul) nu numai cu ajutorul științei lui Euclid și Ptolemeu, ci și al experienței „muncitorilor zilieri” (*tägliche Arbeiter*), care lucrau în fabricile de materiale de construcții. În felul acesta, Dürer a contopit două mari tradiții: cunoștințele matematice clasice din Grecia și Italia și experiența practică acumulată de-a lungul multor secole de țările care înălțaseră catedralele gotice. Dürer le-a făcut cunoștință dogărilor și tîmplarilor cu Euclid și Ptolemeu, dar le-a prezentat, în același timp, și matematicienilor de profesie ceea ce s-ar putea numi geometria de atelier.

În cartea a treia a inclus învățături practice referitoare la utilizarea geometriei în scopuri practice: construcții, decorații, tipografie. Își trădează aici cunoștințele din Vitruvius pe care îl citea cu atîta plăcere (așa după cum în domeniul urbanisticii, expusă în „știința despre fortificații” dovedea cunoașterea ideilor lui Alberti și Francesco di Giorgio Martini) precum și din teoreticienii italieni ai scrierii (Sigismundus de Fantis, *Theorica et Practica... de modo scribendi*, Veneția, 1514). Dürer a reproduș alcătuirea literelor latine

după De Fantis, în schimb a prelucrat independent alfabetul gotic.

Cartea a patra se referă la acele *ganze Corporen*, despre care ne informa titlul cărții *Underweysung...*, cu deosebirea că Dürer prezintă mai multe figuri semiregulate decât Pacioli, introducând figuri geometrice de concepție originală și un mod original de dezvoltare a corpurilor pe suprafață, desenând un fel de modele destinate parcă a fi decupate și lipite. Problema așa-numitei dublări a cubului face trecerea spre ultimul capitol al cărții, reprezentând, fără îndoială, pentru Dürer cel mai de seamă aport al acesteia.

Așadar, unul din domeniile științei acelor vremuri (*scientia*) fără care arta renascentistă nu putea exista — domeniul cel mai aproape inimii lui Dürer, geometria înăscută — și-a dobândit formularea spre folosul tineretului artistic din țările germane, care crescuse „în sălbăticie” până atunci. Această știință era cu atât mai apreciată cu cât — în conștiința teoreticienilor din secolul al XV-lea și al XVI-lea — aceasta nu garanta numai corectitudinea reprezentării lumii, ci și armonia și perfecțiunea ei estetică (așa cum am arătat mai sus). Dar această *scientia* se referea, în esență, numai la o singură sferă a activității artistice — generală, ce-i drept — spațiul. Deși interesul pentru perspectivă pornise de la corpuri, de la corpurile geometrice — construcția de perspectivă oferea, în primul rând în rac-courci-ul imaginii optice, schema unui *continuum* spațial tridimensional în care urmau să se plaseze corpurile geometrice și umane.

Corpul omenesc — tema centrală și cea mai nobilă a artei renascentiste — era inaccesibil metodei precise a perspectivei. Pentru a stăpîni formele acestuia era necesară o altă știință, o altă *scientia* care să garanteze în același timp corectitudinea și armonia, concordanța cu realitatea și frumusețea corpurilor omenești înfățișate. Și acestei științe Dürer i-a consacrat tot atât de mult timp, atenție și trudă ca și perspectivei. Era știința despre proporțiile omului.

4. CU RIGLA ȘI COMPASUL

„Ein rechte Mass gibt ein gute Gestalt“*

Dürer

În lucrările timpurii ale lui Dürer referitoare la problemele estetice se află și următorul fragment:

„Părerile unui pictor care posedă cunoștințe despre artă cu privire la frumusețea formei sînt mai demne de crezare decât ale celor care iau în considerație numai preferințele naturale. Căci un om învățat poate să arate în artă cauza pentru care o formă este mai frumoasă decât alta. Măsura corectă dă o formă frumoasă, și asta nu numai în tablouri, ci și în toate lucrările plastice care pot fi create”. Măsura sau calitatea matematic sesizată a corpului omenesc era pentru Dürer, ca și pentru întreaga teorie a artei din perioada Renașterii, alături de perspectivă, cea de-a doua componentă de bază a creației artistice. Interesul lui Dürer pentru știința proporțiilor a străbătut două faze, la fel ca și atitudinea lui față de perspectivă. Prima fază a fost legată și într-un caz și în altul de tradiția și practica de atelier, așadar făcea parte din ceea ce Dürer definea prin cuvîntul *Brauch* — deși, fără îndoială, practica lui depășea în acest caz experiența și obiceiurile predecesorilor săi; cea de-a doua fază a fost de natură pur teoretică, cercetările întreprinse în această perioadă făcînd parte din categoria *Kunst*. Prima fază a fost, în primul rînd, nord-europeană, cea de-a doua purta pecetea gândirii italiene. Aceste diferențieri sînt, bineînțeles, numai de cadru; căci încă din prima sa fază, Dürer făcea dovada cunoașterii atât a artei cît și a gândirii antice, domeniu în care — cel puțin în ceea ce privește arta — a folosit drept intermediar Italia; pe de altă parte, în faza următoare a dezvoltat o activitate atât de originală în domeniul științei despre proporții, încît a întrecut cu mult

aria reflecțiilor italiene și punctele de vedere reprezentate de Italia. Lucrarea care încununează această activitate a lui Dürer, *Vier Bücher von menschlicher Proportion* „reprezintă cea mai înaltă culme a științei despre proporții, care nu a mai fost atinsă nici înainte nici după Dürer“ (Panofsky). Așa după cum am mai amintit, interesul lui Dürer s-a îndreptat spre problemele proporțiilor prin contactul cu artistul italian Jacopo de'Barbari, care din anul 1500 a trăit în Germania ca pictor de curte al împăratului Maximilian. Barbari i-a arătat lui Dürer desene de siluete umane executate după legea proporțiilor, ale cărei principii nu a știut însă, sau nu a vrut să i le dezvăluie lui Dürer. Fără a se lăsa copleșit de aceasta, artistul german „dorind mai mult să dobândească cunoștințele despre proporții decât să vadă un nou regat“, s-a apucat să muncească pe cont propriu *und las den Fitrußium* (sic!).

Primele desene ale lui Dürer care se refereau la problemele proporțiilor datează din preajma anului 1500. În ele se manifestă eforturile artistului de a găsi o metodă de construire a frumoasei siluete umane „cu ajutorul compasului și al riglei“. Dürer ia ca modele pentru analizele sale renumitele statui antice, pe care nu le putuse vedea până acum în original — și pe care, de altfel, nu le-a cunoscut întrucât nu fusese la Roma* — astfel încât a utilizat niște copii care i-au

fost accesibile. Trei dintre aceste statui au fost, după cât se pare, principalul izvor al desenelor lui Dürer: *Apollo din Belvedere*, *Venus de' Medici* și *Hercule Borghese-Piccolomini*. Nu se știe pînă în prezent pe ce cale a cunoscut Dürer aceste opere ale antichității; în privința statuiilor lui *Apollo* și a lui *Hercule* se poate accepta cu multă probabilitate că elementul intermediar a fost așa-numitul *Codex Escorialensis*, o culegere de desene ale sculpturilor antice provenind din atelierul lui Domenico Ghirlandaio; se poate ca acest intermediar să fi fost chiar Jacopo de'Barbari. Pentru aceste modele (ca și pentru cîteva din propriile sale desene executate după natură în anii 1493—1498), Dürer a folosit, pe de o parte învățătura despre proporții extrasă de la Vitruvius, iar pe de altă parte — mai curînd chiar decât legile lui Vitruvius — o metodă particulară de construcție geometrică care îi permitea să obțină nu numai principalele puncte ale siluetei umane, ci și întregul ei contur cu ajutorul compasului și al riglei.

Canoanele proporțiilor acestor prime studii se sprijină pe Vitruvius, astfel că lungimea capului = $1/8$ din întreaga înălțime a corpului; lungimea feței = $1/10$ din aceeași unitate, lățimea pieptului de la un umăr la altul reprezintă $1/4$ din înălțimea siluetei. Fața este împărțită în trei părți egale, delimitate de vârful nasului și de linia sprîncelelor. Aceste desene au fost însoțite de Dürer de diferite scheme mai mult sau mai puțin complicate ale figurilor geometrice care urmau să slujească la ușurarea muncii (cf. il. 13). Axa siluetei este reprezentată de o dreaptă verticală care trece prin vârful capului pînă în călcîiul picio-

ar fi avut prea puțin timp pentru această călătorie la Roma, întrucît cunoaștem foarte precis durata șederii sale la Veneția și că, în sfîrșit, signaturile cuprinzînd locativul latinesc pentru indicarea locului unde a fost executată lucrarea apar de-abia la sfîrșitul secolului al XVI-lea și în nici o altă lucrare a lui Dürer nu este cunoscută o astfel de semnătură. Așadar, problema rămîne, în continuare, deschisă și nu se poate accepta decât cu caracter de ipoteză ideea unei călătorii a lui Dürer la Roma.

*Problema unei eventuale călătorii a lui Dürer la Roma, mai demult rezolvată în sens negativ, a devenit din nou actuală după descoperirea unor urme ale unei semnături cuprinzînd cuvîntul Roma (ROMAE) alături de data tabloului *Cristos și înțelepții evrei* din colecția Thyssen, Lugano, precum și pe vechea copie a acestuia (Franz Winzinger, *Albrecht Dürer in Rom*, „Panthcon“, XXIV, 1966, p. 283—287). Reproducerea de dimensiuni mari din cartea lui Fedjy Anzelewski *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, Berlin, 1971, il. 120 a dat naștere la multe îndoieli, exprimate de Wolfgang Stechow (*Recent Dürer Studies*, „Art Bulletin“, LVI, 1974, p. 261). Și Fritz Zink (*Die Reisen Albrecht Dürers*, în catalogul expoziției *Albrecht Dürer 1471—1971 Nürnberg, 1971*, München, 1971, p. 26) se exprimă sceptic cu privire la noua ipoteză, afirmînd că există multe argumente care susțin apariția tabloului la Veneția și nu la Roma, că Dürer

rului pe care se sprijină greutatea corpului — trecînd prin concavitatea corespunzătoare punctului în care se află stomacul. Bazinul este înscris într-o figură trapezoidală, iar cutia toracică într-un pătrat sau, la femei, într-un dreptunghi; axele acestor două figuri se întîlnesc în punctul care reprezintă poziția stomacului și sînt înclinate față de axa principală a siluetei. Genunchiul piciorului de sprijin și lungimea coapsei reprezintă jumătate din lungimea dreptei care unește șoldul cu punctul terminal de jos al axei verticale a întregii siluete. Capul este înfățișat, de obicei, în profil total sau parțial și este încadrat într-un pătrat. Contururile umerilor, șoldurilor, șalelor, la femei adesea chiar și contururile pieptului, taliei, mușchii abdominali și linia pîntecului sînt reprezentate prin sectoare de cerc sau prin rotații întregi de **compas**.

Acest sistem timpuriu al lui Dürer nu era cîtuși de puțin, după cum se vede din analiză, legat de studierea naturii, era o combinație eclectică de modele considerate perfecte: sistemul de proporții al lui Vitruvius și schema de desen geometric adăugată de Dürer. Desenele timpurii ale lui Dürer tratează silueta umană într-o poziție definită — în contrapost — gata pentru a fi folosită în situații corespunzătoare, dar inutilă în zeci de alte cazuri; sînt niște scheme planimetrice, referitoare la desenul siluetei și nu și la siluetă ca atare. Forma liniilor și a arcurilor reprezintă o schemă întîmplătoare, rezultînd din utilizarea riglei și a compasului și neavînd nici un fel de legătură reală cu adevăratele dimensiuni și structura anatomică a corpului — ele reprezintă o simplificare menită să faciliteze munca, sînt un mod de *légèrement ouvrier*.

Încă din anul 1915, Panofsky remarca uimitoarea asemănare dintre construcția geometrică a lui Dürer și tradiția goticelor *Musterbuch*. În special albumul lui Villard de Honnecourt — cel mai cunoscut, citat și de noi mai sus — i-a oferit lui Panofsky exemple tipice de *pourtraicture*, adică de mijloace menite să ușureze desenul 82

(il. 14). Regulile medievale ale creației artistice spuneau, de exemplu, că pentru a se obține un efect special, capul trebuie mărit de atîtea și atîtea ori, găsind în acest fel înălțimea siluetei — dar nu spuneau nimic despre felul în care trebuia să fie construit un corp frumos. Schemele lui Villard și schemele bizantine (formulate în mod asemănător încă în manualul de pictură de la muntele Athos) tratau în același timp silueta, înălțimea tipică a personajului, dădeau elemente ale operei gata confecționate (de exemplu, capul Madonei văzut în profil 3/4 construit împreună cu nimbul care era trasat cu compasul fixat cu vîrful în pupilă sau în colțul ochiului; capetele sfinților construite pe baza a trei cercuri concentrice, trasate din punctul de inserție al nasului și care desemnează: unul conturul feței, al doilea al părului, al treilea al nimbului).

Aceste metode ale construcției medievale au durat mult timp în nordul Europei (pînă în secolul al XVII-lea) așa cum dovedește și un manuscris francez de la Washington de la jumătatea secolului al XVI-lea (dar care operează, e drept, mai puțin cu arcuri de cerc și mai mult cu curbe de natură algebrică), precum și utilizarea construcției geometrice de către autorul italian anonim (Aurelio Luini?) al așa-numitului *Codex Huygens*, care menționează chiar în cazul unor desene de siluete: *formate col compasso*.

Așadar, la începutul activității sale de cercetare a proporțiilor, Dürer s-a bazat pe tradiția atelierului gotic, legînd-o adesea de canoanele antice ale proporțiilor în accepția lui Vitruvius și de modelele sculpturii antice cunoscute prin filieră italiană. În creația artistică, urmele acestei faze a cunoștințelor lui Dürer despre proporții sînt vizibile în *Nemesis*, tratată din profil, în conformitate cu canoanele lui Vitruvius (deși este lipsită de trăsăturile siluetei construită geometric, trădînd mai curînd un studiu după natură și, în pofida canoanelor, neîndoielnic urîtă) și *Păcatul originar* în care proporțiile lui Vitruvius au fost îmbinate cu o siluetă armonioasă, în contrapost, 83

considerată mult timp de către Dürer drept o siluetă frumoasă *par excellence*. Gravura cu Adam și Eva (1504) însumează acele studii referitoare la proporții care se bazau pe reguli și pe echilibrul construit geometric. Adam a fost înzestrat cu un corp pe care Dürer îl atribuia pînă acum numai lui Apollo, Eva a dobîndit o formă care reprezintă sinteza studiilor sale de pînă acum referitoare la proporțiile corpului femeii.

Teoria artei Renașterii italiene acorda, ce-i drept, o importanță uriașă științei despre proporții care satisfăcea în același timp dorința obținerii unei concordanțe între opera de artă și natură, a corectitudinii reprezentării, și îndeplinea și postulatul „caracterului științific”, datorită exactității sale matematice: dădea o normă a perfecțiunii artistice unanim acceptată. Renașterea s-a întors așadar la părerea antică despre proporții, considerate un ansamblu de relații numerice între diferitele părți ale corpului și întregul acestuia; Renașterea vorbea din nou despre proporțiile corpului real și nu numai despre proporțiile siluetei înfățișate; a creat o știință care poate fi numită „antropometrie”.

Există două posibilități de evoluție pentru teoria proporțiilor: în funcție de concepția despre frumos, ea poate tinde spre formularea frumosului „ideal” sau spre formularea proporțiilor „normale” ale siluetei. În cel de-al doilea caz, metoda științei proporțiilor trebuie să fie empirică. În primul caz, această știință se poate baza pe autoritatea unor păreri (în perioada Renașterii, evident, pe păreri ale antecilor, pe criterii matematice, transformînd „perfecțiunea” raporturilor numerice simple sau particular condiționate — de exemplu, „secțiunea de aur” — în valoarea estetică a corpurilor care posedă proporțiile corespunzătoare acestor relații numerice) sau pe valorile cifrice medii obținute prin abordarea statistică a mai multor siluete recunoscute drept fru-

moase de opiniile unor oameni considerați cunoscători în acest domeniu.

În general vorbind, evoluția merge în direcția creșterii elementului empiric. Încă Alberti face apel la opinia cunoscătorilor. În special Leonardo nu a putut să nu adopte o atitudine empirică în privința proporțiilor. Se verificau canoanele antice măsurîndu-se statuile și strîngîndu-se date statistice din măsurătorile efectuate pe oameni vii. Se manifesta din ce în ce mai puternic tendința de a se „sprijini teoria nu numai pe autoritățile clasice și pseudoclasice, ci și pe observația empirică și codificarea rezultatelor într-o formă științifică” (Panofsky). Pentru Leonardo, silueta ideală era identică cu silueta normală și diversitatea siluetelor frumoase și perfecte începea să pătrundă cîte puțin în conștiința teoreticienilor. Însuși faptul că existau două accepții antice ale teoriei proporțiilor — a lui Vitruvius și cea pseudovarronă — ducea la diferențierea proporțiilor în timpul Renașterii. Întrucît una din tradiții dădea o regulă despre înălțimea corpului după care aceasta trebuia să fie de 9 ori mai mare decît lungimea feței iar cealaltă de 10 ori mai mare, s-a stabilit un ansamblu de trei principii creîndu-se trei tipuri de proporții ale siluetelor: înalte, mijlocii și scunde.

Specificul lui Alberti în domeniul științei despre proporții constă în faptul că a introdus o nouă schemă de desen, bazată pe principiul împărțirii întregii lungimi a corpului în 6 picioare, de unde îi vine și numele de *exempteda*. Acest sistem, expus de Alberti în lucrarea *De Statua*, a fost transpus în italiană abia în anul 1568. Această metodă permitea o prezentare foarte precisă a dimensiunilor fiecărei părți a corpului, căci Alberti împărțea picioarele (*pedes*) în 10 *unceolae*, iar *unceolae*-lele în 10 minute, fiecare din acestea fiind egală cu 1/600 din înălțimea corpului (cf. il. 15). În desenele italiene silueta umană este reprezentată pe fundalul unei scale stabile înfățișînd aceste picioare (la alți teoreticieni pe fundalul unei scale legată de unitatea „cap” sau „față”).

Pasul făcut de Alberti era atât de important, încât a realizat un fel de sistem „metric“ de abordare a proporțiilor în unități ușor de utilizat, renunțând la raportarea fiecărei dimensiuni parțiale la întreg. Ceilalți teoreticieni italieni își exprimau proporțiile întotdeauna prin raportare la întreg, în timp ce Alberti le exprima în multipli ale picioarelor independente (sau ale subdiviziunilor acestora); în felul acesta el a trecut de la un sistem divizionar, geometric, la un sistem adițional, aritmetic.

În schimb, Leonardo, care a mărit considerabil numărul probelor practice, al măsurătorilor experimentale, pune accentul în mod deosebit pe legătura organică dintre toate elementele corpului și se străduia să formuleze, în primul rând, fraze stabilind „corespondențe“, „analogii“ între părțile corpului care să nu fie legate direct nici funcțional nici anatomic (sînt fraze de tipul: *da X a Y è simile a 10 spatio, che è infra V e Z*). Pentru Leonardo era mai importantă constatarea acestor relații care demonstau unitatea organică a dimensiunilor, decît formularea exactă a raporturilor numerice.

Așadar, teoria lui Alberti și Leonardo da Vinci avea mai degrabă un caracter de investigație și de instruire a artistului și nu era, în mod direct, un instrument de lucru în atelier, așa cum erau construcțiile geometrice gotice și studiile timpurii referitoare la proporții din creația lui Dürer. Ea avea aceleași calități ca și *costruzione legittima* în comparație cu perspectiva utilizată de Dürer înainte de plecarea la Bologna: era științifică, bazată pe o știință matematică exactă. Satisfăcea noua concepție despre artă operînd într-un spațiu tridimensional (și nu pe suprafață), dînd desene ale siluetei umane în trei proiecții: din față, lateral și, nu rareori, din spate; ținea seama de caracterul organic al corpului, de o scală comună de interdependență care exista între părțile acestuia și aborda, deși în mai mică măsură, problemele mișcării siluetei.

În momentul în care Dürer a ajuns pe teritoriul Italiei, atitudinea lui în problemele proporțiilor s-a schimbat radical. Probabil că încă de pe atunci a înțeles că liniile cu care se desenează silueta umană nu pot fi trasate nici cu compasul nici cu rigla (deși a scris această frază de abia în anul 1523). S-a lovit de desenele din cercul lui Leonardo și acest contact s-a reflectat foarte repede și în studiile sale despre proporții.

Două desene ale lui Dürer, cu siguranță din anul 1507, repetă scala egală a fundalului proprie studiilor lui Leonardo, cu mîna tipic împinsă spre spate (pentru a lăsa liber corpul), ba chiar și tipurile fiziologice ale lui Leonardo. Sudiul de femeie din profil (Dresda 1507, refăcut în 1509) păstra încă scala unitară a lui Leonardo și principiul „analogiei“, care reprezintă baza comentariului lui Dürer. De aici Dürer intră în cea de-a doua fază a muncii sale în domeniul proporțiilor care a fost immortalizată în opera postumă *Cele patru cărți despre proporții*. Autorul ei își dădea seama de importanța în primul rînd teoretică a acestei probleme, exprimînd rezerva că(...) *die Bilder dächten so gestrackt wie sie vorn beschrieben sind, nichts zu brauchen**.

Făcînd cunoștință cu bazele științei despre proporții, Dürer a renunțat repede la ceea ce era tipic pentru profesorii lui italieni — a aruncat scala unitară a diviziunii și „analogiile“ lui Leonardo. În locul acestora a introdus pe un fundal sau alături de siluetă linii de demarcație care corespund diviziunii de bază a părților corpului; acestea nu sînt uniforme, ci condiționate de mărimea elementelor organice ale siluetei; valorile numerice date de Dürer sînt, de cele mai multe ori, fracții ale înălțimii (Dürer a cunoscut destul de tîrziu sistemul utilizat de Alberti, *exempteda*).

După călătoria la Veneția, Dürer a început să trateze în mod hotărît știința despre proporții drept o știință descriptivă și nu normativă, cu

* (...) s-ar putea ca imaginile astfel alungite, precum le-am descris mai înainte, să nu fie de vrenn folos.

alte cuvinte, și-a propus drept scop studierea corpurilor normale și nu găsirea proporțiilor corpului ideal. Poate că este vorba, aici, de empirismul lui Leonardo în teoria artei. Dar poate că este și ceva mai mult decât aceasta. Timp de un an, Dürer a respirat alt aer, a avut legături cu o altă artă. Simțul lui pentru relativitatea tuturor valorilor trebuie să se fi ascuțit simțitor. Atitudinea relativistă a lui Dürer răzbate în scrisorile trimise de la Veneția. Asta se vede fie și numai în proclamarea diferenței dintre starea sa socială din Veneția și de la Nürnberg, precum și în cunoscuta frază prin care îi comunica lui Pirckheimer că ceea ce a văzut cu 11 ani înainte, cu alte cuvinte în timpul primei sale călătorii la Veneția, îi place acum mult mai puțin. „Dacă nu aș fi văzut eu însumi toate acestea nici nu mi-ar veni să cred, — adaugă el. Nu este așadar de mirare că și credința în canonul ideal și unic al frumuseții i se părea naivă; poate că vedea în ea o sărăcire a acelor bogății pe care le adăpostesc sau le pot adăposti natura și arta. Nu degeaba se entuziasma el cândva de lucrările celui „Hausbuchmeister“ și ale lui Schongauer, copia stampele lui Mantegna și mergea acum pe urmele lui Leonardo, trăind cu intensitate pictura lui Giambellino, care îi era atât de apropiat.

Dürer și-a dezvoltat antropometria în direcția tratării unor tipuri caracteristice, ale căror trăsături particulare corespundeau condițiilor diferite existente în realitate. Spre deosebire de teoria antică și renascentistă a proporțiilor, pe care le putem defini ca „ideale“, teoria lui Dürer era în acest sens „realistă“, căci autorul ei dorea să se apropie cât mai mult cu putință de diversitatea care domnea în natură: „lumea oamenilor e plină de farmec“. Această schimbare se leagă, fără îndoială, în mod direct, de evoluția opiniilor estetice ale lui Dürer, este un corespondent exact al modificărilor din concepția lui despre frumos.

În anii 1507—1512, Dürer a prelucrat materialul primei cărți a tratatului despre proporții, care cuprindea cinci feluri diferite de proporții

bărbătești și femeiești, ale unor siluete măsurînd între 7 și 10 „capete“. Sînt tipuri tratate în mod egal, de la cele „solide“ și „țărănești“, prin cele „medii“ pînă la cele „zvelte și lungi“, deși proporțiile care se dau pentru diferitele părți ale corpului se leagă în continuare de proporțiile „medii“ din accepția lui Vitruvius.

Așa cum am amintit mai sus, în anul 1513 a intervenit o întrerupere în activitatea teoretică a lui Dürer pe care acesta a reluat-o abia după anul 1519, și mai temeinic după întoarcerea sa din călătoria întreprinsă în Țările de Jos, în anul 1521. Atunci a luat naștere cea de-a doua carte, cuprinzînd opt tipuri noi; în aceste desene, dăînd fără îndoială din perioada de după 1525, apare metoda *exempta* a lui Alberti. În acest mod a reprezentat Dürer 13 tipuri de bărbați și femei, în total 26 de modele de proporții pe care cititorul tratatului său are posibilitatea să le înmulțească în continuare, căci în partea a treia a cărții se află indicații pentru modificarea liberă a fiecărei siluete cu ajutorul unor proiecții de mărire sau micșorare. În continuare, în cea de-a treia carte, cititorului i se înfățișează aceeași varietate de fețe omenești și modalități de modificare a acestora. Studiile fizionomice ale anomaliilor în construcția feței umane sînt legate, de obicei, de influența unor studii asemănătoare efectuate de Leonardo da Vinci; în creația artistică a lui Dürer, interesul pentru acest domeniu de probleme s-a manifestat cel mai puternic în tabloul reprezentîndu-l pe *Cristos în mijlocul doctorilor* din colecția Thyssen (Lugano). Poate că acesta nu a fost totuși unica sursă; în pictura dascălului artistului — Wolgemut — ca și a altor artiști germani din secolul al XV-lea, exista tendința de prezentare a unor tipuri anormale din punct de vedere fizionomic, de obicei călăi și ajutori de călăi. Poate că dorința de extindere a armoniei și a caracterului sistematic și asupra acestor fețe brutale și inumane a avut, de asemenea, o anume

importanță printre motivele care l-au îndemnat pe Dürer să studieze o atare chestiune*.

La sfârșitul lucrărilor asupra proporțiilor capului, acestea dobândesc o construcție geometrică a cărei transformare sistematică determină modificarea construcției și expresiei capetelor.

Diversitatea, multitudinea de tipuri nu putea, fără îndoială, să le scutească de o trăsătură care decurgea din tratarea lor teoretică: imobilitatea, ceea ce, după cuvintele lui Dürer pe care le-am citat deja, face imposibilă utilizarea lor directă în artă. Autorul *Tratatului despre proporții*, a depus multe eforturi în sensul elaborării unei metode care să permită construirea unei siluete cu raporturi de mărime proporționale, dar care să se afle în mișcare. La fel ca și „alți teoreticieni ai Renașterii (cu excepția lui Leonardo), Dürer nu știa să interpreteze mișcarea ca o trecere neîntreruptă dintr-o stare în alta” (Panofsky); lui îi erau străini termenii de „continuitate” și „infiniț”. De aceea, s-a străduit să sesizeze o serie de situații de mișcare, utilizând în construcția desenului metoda proiecției paralele (cunoscută nouă din analiza sistemului *costruzione legittima*). În desenele de acest gen, Dürer înfățișează siluete umane surprinse în poziții de mișcare (din nou rigide) în două scheme: laterală și frontală. În aceste desene, mișcarea se desfășoară întotdeauna paralel sau perpendicular pe suprafața tabloului (il. 16).

Cel de-al doilea mod de construcție a siluetei umane în mișcare, ulterior mai răspândit decât primul, tinde spre „raționalizarea” formelor corpului omenesc imposibil de tratat geometric, prin împărțirea siluetei în elemente și înscrierea lor în corpuri geometrice, care, în esență, se pot construi fără dificultăți teoretice în imaginile de perspectivă. La sfârșitul creației teoretice, Dürer s-a întors așadar, la geometrie, dar acordându-i un

alt rol: nu mai servea la ușurarea desenării siluetei, ci era numai un instrument pregătitor, oferind scheletul spațial, construcția geometrică în care urma să fie inserată silueta umană nu cu arcul lipsit de viață al compasului sau cu urma lăsată de linia știftului: trebuia să se deseneze o siluetă umană în mișcare. Metoda construcției „cubice” a corpului în mișcare provine, fără îndoială, de la Foppa și a fost dezvoltată mai târziu, alături de teoria lui Dürer, printre alții și de Holbein, Altdorfer, Erhard Schön, Luca Cambiaso. Dar nici una din aceste metode nu putea totuși să ofere o expunere sistematică a mișcărilor corpului omenesc, abordate în mod proporțional și în perspectivă.

Cititorul care parcurgea întreg tratatul despre proporții avea în fața sa o adevărată bogăție de posibilități creatoare. Nu un singur ideal al perfecțiunii, nu „canonul ideal, ci o multitudine de siluete, diferit condiționate (în funcție de împrejurări), la fel de valoroase. Dar relativismul lui Dürer nu presupunea renunțarea totală la aprecierea valorică. Există și siluete frumoase dar există și siluete urâte. Fiecare își are locul său. Iar urâtenia are și o importanță suplimentară: cunoașterea ei facilitează cunoașterea frumuseții. „Părerea expusă mai sus — scria Dürer — servește mai mult la diferențierea decât la definirea frumuseții, dar lucrurile acestea și altele asemănătoare trebuie cunoscute, căci din mai multă experiență se capătă mai multă știință. Căci nimeni nu va ști bine de unde anume vine frumusețea, dacă nu va ști în prealabil de unde anume vine urâtenia”.

Așadar, frumosul nu dispăruse din gândirea și din limbajul lui Dürer, însă își pierduse imuabilitatea și fixitatea „idealistă”, devenind schimbător, „condiționat”, relativ. Și în același timp cu concepțiile despre proporții s-au modificat și concepțiile estetice ale lui Dürer, concepția despre frumos și despre artă.

* Vezi și lucrarea noastră: *Dürer's Christ among the doctors and its Sources*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” XXII, 1959, de asemenea, în vol. în limba polonă *Teoria și creația* (Teoria i twórczość), Poznań, 1961, p. 81 — 104. 90

5. MELANCOLIA ȘI INSPIRAȚIA

„So wir nun zu dem Allerbesten
nit kommen mögen, soll wir nun
gar von unser Lernung lassen?
Den viehischen Gedanken nehm
wir nit an.“*

Dürer

Aproximativ în anul 1512, în gândirea teoretică a lui Dürer se face simțită o criză impresionantă, a cărei expresie sînt părerile lui despre ceea ce este frumosul.

„Ce este totuși frumosul — asta nu știu“ — așa scria el într-o ciornă la tratatul despre pictură. „Aș dori totuși să înțeleg aici frumusețea în felul următor: ceea ce în diferite epoci ale umanității a fost considerat drept frumos de către majoritatea oamenilor — aceasta este ceea ce trebuie să ne străduim să facem (...) Și prea mult și prea puțin strică orice lucru (...) La cercetarea lucrurilor frumoase ne ajută foarte mult un sfat bun. Dar acesta trebuie luat de la meșterii care știu să lucreze bine cu propria lor mîină. În fața celorlalți, care nu au învățat acest lucru, părerea corectă rămîne ascunsă, așa cum îți este ție ascunsă o limbă străină (...) Nenumărate sînt diferențele și cauzele frumosului (...) Este frumoasă acea operă care nu are nici un fel de neajunsuri.

Nu se poate să pictezi o siluetă frumoasă luînd ca model un singur om. Pentru că nu există nici un om atît de frumos pe lume, încît să nu existe altul mai frumos decît el. Nu există pe lume nici un om care ar putea să spună sau să ne arate cum trebuie să fie cel mai frumos chip al omului. Nimeni nu poate să judece frumosul decît Dumnezeu.

Căci ceea ce socotim frumos în unele lucruri nu mai apare la fel în altele. Din două

lucruri diferite, amîndouă frumoase, nu este ușor să hotărâști care este mai frumos.

Ceva bun cu adevărat se poate face luînd diferite părți de la mulți oameni frumoși“.

Aceste citate sînt o mărturie a nesiguranței, a luptei lui Dürer cu scepticismul care punea stăpînire pe el. Chiar și *Mass* — măsura, chiar și idolul lui de pînă acum, geometria, îl dezamăgesc. În cuvintele citate mai sus, Dürer oscilează între agnosticism și recunoașterea ponderii părerii majorității; între acceptarea „moderației“ drept criteriu al frumosului și proclamarea autorității părerii specialiștilor; între legarea frumosului de *integritas* (frumosul care nu are nici un fel de lipsuri) și acceptarea „teoriei selecției“; între atribuirea puterii asupra părerii estetice în exclusivitate divinității și formularea multitudinii și relativității concepțiilor de frumos.

Era o perioadă de criză și de fermentație. Lecătura schițelor teoretice ale lui Dürer este de-a dreptul emoționantă. Formulările noi se succed una după alta, învîrtindu-se în jurul problemei cheie a frumosului; își fac apariția mereu alte și alte încercări, tentative noi de abordare a unor concepții insesizabile, alunecoase. De la pesimismul care îi ia orice speranță, Dürer trece la gânduri ceva mai optimiste, în care domeniul cercetării s-a îngustat, în care cel puțin un adevăr parțial poate fi recunoscut drept sigur. Dürer este cîștit; atunci cînd vede că, în fața realității, criteriile „ideale“ ale italienilor nu rezistă, el cedează; dar nu poate să creadă că frumosul era cu adevărat insesizabil, că mintea omenească nu poate să-l cunoască. Este blînd și evlavios: recunoaște că frumosul poate fi cunoscut pe deplin numai de rațiunea divină. Și totuși, măcar un anume aspect al frumosului trebuie să fie accesibil și omului.

Contactul cu Italia, evoluția studiilor asupra proporțiilor, reflectarea profundă la problemele artei l-au dus pînă acolo unde gândirea teoretică- nilor italieni nici măcar nu se abătuse — la analiza concepției de frumos, la dezbaterea esenței și cognoscibilității acestuia. În gândurile aruncate

* Dacă nu putem ajunge niciodată la desăvîrșire, trebuie, oare, să renunțăm cu totul de a mai învăța? Nu putem admite o astfel de judecată neroadă.

pe hîrtie unul după altul apar criterii estetice mai vechi și mai noi, care fuseseră suficiente pentru a satisface conștiința estetică a predecesorilor săi. Nici unul din ele nu poate rezista privirii critice a lui Dürer. Prin aceasta el se deosebește radical de teoria italiană a artei. Italienii nu se întrebau dacă frumosul poate fi definit; Alberti era convins că se poate afirma în mod obiectiv ce este frumos, și că se pot stabili legi estetice ale acelui ideal unic, conducător; Leonardo a intuit, ce-i drept, problema, subliniind că frumosul poate fi *di pari bontà ma non mai simile in figura*, că există o varietate de frumozuri (*varietà*) și diferite aprecieri estetice — dar pentru el, care identifica *pulchrum* cu *verum*, pentru care natura reprezentată corect era în același timp frumoasă — această problemă nu se puneă, sau, în orice caz, nu avea prea multă importanță.

Însă Dürer, care își legase inițial întreaga sa credință de compas și riglă, nu putea trece indiferent pe lângă afirmația cu privire la multitudinea de lucruri frumoase și pe lângă lipsa unei definiții unitare care i-ar fi permis să stabilească ce este *das rechte Hübsche*.

În anul 1514 a luat naștere gravura în aramă *Melancolia I* (il. 18), al cărei conținut unește în sine două mari tradiții iconografice — reprezentarea „melancoliei” ca unul din cele patru temperamentele (înfățișate în calendarele medievale foarte răspândite și în tratatele despre așa-numitele „complexe” umane) și reprezentarea „geometriei” ca una dintre *artes*, cuprinzînd în sine mai multe arte omenești bazate pe științele matematice. Dürer „reprezenta *Geometria* care devenise melancolică sau — cu alte cuvinte — *Melancolia* înzestrată cu tot ceea ce este inclus în cuvîntul *geometrie*; pe scurt: a înfățișat *Melancolia artificialis* sau *melancolia* artistului” (Panofsky)*.

* În ultima vreme s-a întreprins o încercare de interpretare cu totul diferită a *Melancoliei I* ca „virtutea” în opoziție cu „fortuna”, încercare, fără îndoială, deosebit de interesantă, totuși puțin convingătoare: Peter-Klaus Schuster, *Melancolia I. Studien zu Dürers Melancholiekupferstich (...)* (teză

Pe lângă conținutul bogat evidențiat de Giehlow, Saxl și Panofsky, această gravură exprimă și melancolia lui Dürer însuși față de domnia geometriei asupra artei și frumosului. „Melancolia matură și doctă — scrie Panofsky — reprezintă știința teoretică, cea care gîndește, dar nu poate acționa”, *putto* pătimăș, mîzgălînd aiurea pe o tablă, „reprezintă măiestria practică, cea care acționează, dar nu poate gîndi”. *Kunst* și *Brauch* sînt certate, ceea ce face ca artistul să se cufunde în melancolie. De ce oare tocmai atunci Dürer a intrat în conflict cu geometria, de ce nu a știut „să împace știința cu practica”, așa cum o postulase chiar el de atîtea ori? *Melancolia I* poate fi creația unei stări sufletești anumite a artistului în luptă cu scepticismul și îndoiala care puneau stăpînire pe el: *Dann die Lügen ist in unserer Erkenntnuss und steckt die Finsternuss so hart in uns, dass auch unser Nachtappen fehlt* („În cunoașterea noastră există ceva fals iar întinericul este atît de înrădăcinat în noi, încît pînă și căutatul pe pipăite dă greș”).

Dar Dürer, care recomandă în permanență modestia și simplitatea, a știut să-și limiteze misiunea teoretică la stabilirea granițelor și criteriilor frumosului relativ, „condiționat”. În tratatul despre proporții găsim o argumentare clară și nobilă a acestei atitudini, bazată pe o resemnare înțeleaptă: „Întrucît nu putem ajunge la ceea ce este cel mai bun, trebuie oare să renunțăm cu totul la știință? Nu putem fi de acord cu o înțelegere atît de dobitocească. Binele și răul se află în fața omului tocmai pentru ca omul înțelept să aleagă ceea ce este mai bun. Întorcîndu-ne la problema cum să alcătuim o siluetă mai bună, observăm că lucrurile se prezintă acum ceva mai deosebit: este vorba nu de o siluetă frumoasă, ci de una mai bună, mai frumoasă decît alta mai puțin frumoasă, mai bună decît una urîță. Fiindcă Dürer n-a renunțat la diferențierea frumosului de

urît. Lucrurile frumoase sînt diferite dar întotdeauna se deosebesc de cele urîte. Mai mult chiar, Dürer considera urîtenia, spre deosebire de frumusețe — care era relativă — drept absolută; trebuie să ne ferim de ea. „Deoarece ne aflăm într-o asemenea stare de rătăcire“ — scria el în *Excursul estetic* — „nu pot descrie într-un mod sigur și definitiv care sînt proporțiile cele mai apropiate de frumos. Dar mă voi strădui cu plăcere, atît cît voi izbuti, să șlefuiesc urîtenia lucrărilor noastre și s-o înlătur, chiar dacă cineva se străduiește să creeze lucruri diforme“.

Întrucît urîtenia este ușor de sesizat, trebuie să ne străduim s-o evităm și, în felul acesta, așa cum am spus mai sus, să ne apropiem de frumos: „cu cît ne depărtăm mai mult de urîtenie și facem, dimpotrivă lucruri solide, clare și trebuitoare, pe care toți oamenii s-au obișnuit să le îndrăgească, cu atît va fi mai bună acea operă, căci tocmai astfel de lucruri sînt considerate frumoase“. Dar acest criteriu negativ nu poate fi suficient în practica artistică. Renunțînd atît la criteriile rezultatului aprecierii generale, cît și la principiul „căii de mijloc, *aurea mediocritas*“, pe care le acceptase în perioada de început a cercetărilor sale, Dürer trebuie totuși să ofere cititorului său, pe a cărui formare și cultivare punea atîta preț, o indicație practică oarecare. Bineînțeles, el dorea să-l facă conștient de întreaga dificultate a problemei, dar nu voia să-l descurajeze. Astfel încît în versiunea tipărită nu vom găsi formulări la fel de drastice și tragice ca cele pe care Dürer le arunca pe hîrtie în perioada luptei cu îndoilele și resemnarea.

„Revenind așadar la problema cum să alcătuim o siluetă mai bună, mai întîi de toate trebuie să organizăm bine întregul tablou cu toate proporțiile sale“. Fiecare element al corpului trebuie să fie redat fidel și exact, ceea ce necesită multă strădanie: „Căci, dacă e să luăm, de exemplu, la început, capul: cît de neobișnuită este rotunjimea lui! Și la fel și celelalte părți ale corpului, cîte linii neobișnuite sînt necesare, linii care nu pot fi

stabilite de nici un fel de principii, ci care trebuie pur și simplu să fie desenate de la un punct la altul. Și la fel de grijuliu trebuie trasate și fruntea, obrazii, nasul, gura și bărbia, cu toate rotunjimile lor spre interior și spre exterior, cu forma lor particulară, din care nu se poate lăsa deoparte nici cel mai neînsemnat lucru; ci pe fiecare trebuie să-l executăm neobișnuit de atent și stăruitor. Așa după cum fiecare parte în sine trebuie să fie făcută cu iscusință tot așa și întregul trebuie să fie bine armonizat. Gîtul trebuie să se potrivească bine cu capul, nu poate fi nici prea lung, nici prea scurt, nici prea gros, nici prea subțire... Toate părțile trebuie să fie corespunzătoare una cu alta în chip armonios și nu trebuie să fie așezate una față de alta în raporturi greșite. Lucrurile armonioase sînt cele considerate frumoase“ (*Dann vergleichliche Ding achtt man hübsch*).

Iată așadar formularea principiului acceptat de Dürer. Genurile de frumos sînt felurite, dar frumosul nu există fără armonie. De aceea frumosul poate să se afle chiar și în fețele „țărănești“ sau „ale negrilor“. „Armonia“ este un principiu estetic deloc nou, dimpotrivă, antic, dar care re-apare la ambii teoreticieni de frunte ai Renașterii — Alberti și Leonardo — și este transmisă prin intermediul lor urmașilor din secolul al XVI-lea; Biondo, Dolce, Armenini. Nu s-a putut stabili de la care din italieni și-a preluat Dürer ideile sale, deși asemănarea în formulări l-ar indica pe Alberti și, alături de el, în primul rînd pe Leonardo. În noțiunea *Vergleichlichkeit* — armonie — utilizată de Dürer, este inclus atît postulatul cantitativ, moderația, „calea de mijloc, *aurea mediocritas*“, evitarea cazurilor extreme (considerate cîndva de către el un principiu estetic general și suficient), cît și postulatul calitativ, înțelegerea organică a frumosului; elementele corpului trebuie să corespundă prin caracterul lor vîrstei, sexului, conformației, temperamentului, tuturor particularităților personajului înfățișat. Unitatea organică, naturală și funcțională a părților este cel mai de

seamă postulat al concepției de *Vergleichlichkeit* la Dürer: „Din acest motiv trebuie ca toate părțile corpului să fie de aceeași vîrstă. Așa că nu se poate să desenăm un cap de tînăr, un piept de bătrîn, mîini și picioare de om între două vîrste. Și nici nu se poate ca figura să fie tînără din față, iar din spate bătrînă sau invers. Căci un asemenea lucru ar fi împotriva naturii și deci, urît. De aici rezultă că fiecare figură trebuie să fie unitară din punct de vedere al trăsăturilor, să fie tînără, bătrînă sau de vîrstă mijlocie, slabă sau grasă, gîngășă sau aspră.

Mass, proporția, nu și-a pierdut așadar sensul în concepția lui Dürer, dar a încetat să mai fie o simplă „proporție“. Fiecare siluetă, în funcție de calitatea sa, va avea o altă „măsură“ și de aceea Dürer și-a înmulțit cu atîta hărnicie exemplele sale de construcții proporționale.

Adoptînd concepția italiană despre armonie, Dürer a utilizat-o totuși în alt mod decît italianii; nu ca măsură a frumosului unic și cel mai înalt, abordabil într-o formulă matematică univocă, ci ca un criteriu al frumosului relativ, „condiționat“. Dürer a extins principiul armoniei „calitative“ și asupra unui domeniu atins numai tangențial, și anume asupra culorii: „Să ai grijă — citim aici — ca fiecare culoare să fie umbrită de culoarea care se poate armoniza cu ea“.

Dar gîndirea analitică a lui Dürer nu putea să nu remarce încă o altă trăsătură relativă a frumosului. Tot ceea ce am citit pînă acum în expunerile lui Dürer se referea în mod exclusiv la frumosul (sau relativitatea frumosului) figurii reprezentate în opera de artă, ale cărei valori estetice erau identificate cu valorile estetice ale operei. Dar încă în estetica antică se făcea o diferență netă între frumosul natural și frumosul în opera de artă, utilizîndu-se noțiunea de *symmetria*, care definea asamblarea armonioasă a obiectelor cu existență obiectivă și noțiunea de *eurythmia* pentru desemnarea asamblării armonioase a

reprezentărilor privitorului; prima noțiune se referea la frumosul din realitate, în timp ce cea de-a doua la frumosul din opera de artă.

Oare pentru Dürer frumosul este relativ și în cel de-al doilea sens al său? Care este participarea modelării artistice la obținerea efectului estetic final?

Realismul obiectiv al *Quattrocento*-ului italian, bazat pe convingerea că realitatea poate fi reprezentată univoc și frumos dacă o abordăm în conformitate cu regulile perspectivei și că o atare reprezentare, datorită armoniei și a regularității pe care o implică imaginea de perspectivă, este, în același timp, corectă în sensul realismului și frumoasă în sensul armoniei — a dus în teoria italiană la trecerea sub tăcere a excluderii participării individualității artistice și a rolului elementului subiectiv. Deși tocmai Italia a fost aceea unde, la sfîrșitul Evului Mediu, artistul a fost recunoscut ca cetățean demn de slavă, făcînd parte dintre *homines illustri*, fala orașului sau ținutului, totuși la sfîrșitul secolului al XV-lea nu fusese încă precizat rolul individualității artistice în procesul de creație, artistului nu i se atribuia un rol mai important decît acela de lăudabil creator realist al frumosului cu existență obiectivă. Întrucît opera de artă trebuia să conțină frumosul și, în același timp, să prezinte *similitudo* cu natura, frumosul lui era identic cu frumosul inclus în natură; personajele reprezentate trebuie să fie frumoase. Evident, în natură nu este totul armonios; rolul artistului este acela de a selecta, de a compila, de a crea oarecum neintenționat un chip omenesc frumos, îndrumat de natura însăși. Esențial era faptul că era vorba întotdeauna de valori ale „obiectelor reprezentate“ și nu de cele ale „obiectelor care erau reprezentate“, despre valoarea conținutului iluziei a cărei existență era sugerată de pictor privitorului, și nu despre valoarea modelării artistice a operei de artă în sine. Accentul care se punea pe caracterul obiectiv al reprezentării artistice este vizibil în argumentele lui Leonardo da Vinci din *Paragone*, în care maestrul

arată că tabloul poate trezi dragoste, la fel ca un om viu. În teoria italiană a artei nu este vorba, în general, pînă în perioada manierismului, despre subiectul activității artistice (deși se vorbește despre influența artei asupra „subiectelor” privitorilor care le receptează ca în exemplul din *Paragone*, citat mai sus).

În ce măsură era accentuat obiectivismul creației artistice în Renașterea timpurie se vede, printre altele, și din faptul că opera de artă, desenul, dobîndesc valorile unui criteriu obiectiv, al unui argument în abordarea rațională a științelor naturii.

Din analiza concepției lui Dürer despre proporții rezultă că atitudinea lui în această problemă era cu totul alta. Propunîndu-i cititorului său douăzeci și șase de feluri de proporții, scriind despre „reprezentarea intenționată în opera de artă a lucrurilor urîte, neșlefuite, fantastice” — Dürer nu identifica o simplă valoare a operei de artă cu frumosul și, pe de altă parte, făcea și o diferență netă între frumosul operei de artă și valoarea estetică a imaginilor reprezentate.

Acesta este poate domeniul în care Dürer a depășit cel mai mult orizonturile gândirii teoretice a timpurilor sale. El își dădea seama de specificul propriei sale opinii, pe care a caracterizat-o numind-o „vorbire neobișnuită”. Iată ce opinie ne întîmpină în redactarea definitivă a *Excursului* estetic al lui Dürer:

„Trebuie să afirmăm că un artist înțelept și iscusit își poate dovedi mai bine forța (*Gwalt*) și priceperea redînd o figură țărănească, grosolană într-o lucrare de dimensiuni mici, decît alt artist într-o lucrare măreață. Numai artiștii sîrguincioși pot înțelege cît adevăr spun eu prin aceste cuvinte ciudate. Astfel, cineva poate să deseneze cu penița pe o jumătate de coală de hîrtie sau să cioplească cu dăltița într-un buștean micuț, realizînd ceva mai bun și mai artistic decît altul într-o lucrare mare la care a trudit un an întreg cu cea mai mare sîrguință. Căci, uneori, Dumnezeu îngăduie unui anumit om să înțe-

leagă și să facă lucruri atît de bune, încît nu se mai poate găsi nimeni care să-l egaleze nici în acel timp, nici înaintea lui și nici nu se va mai ivi vreunul ca el, prea curînd după aceea”.

Este o declarație uimitoare pe fundalul teoriei artei contemporane cu Dürer. Noțiunea de „inspirație” — *furor, inspiratio* — apare, ce-i drept, spre sfîrșitul secolului al XV-lea în limbajul umanistilor italieni preocupați de neoplatonism, dar ea se referă în primul rînd la poezie și abia prin intermediul muzicii (Gafurio) trece treptat, cîte puțin, și în limbajul teoriei artelor plastice (Gauricus, Pacioli). La teoreticienii italieni contemporani cu Dürer lipsește însă o utilizare atît de „realistă” a noțiunii de inspirație, lipsește utilizarea ei în problemele practice și extragerea unor consecințe din ea. De altfel, Dürer nici nu utiliza noțiunea antică, se mulțumea cu cuvîntul matern *Gwalt* — căci nu noțiunea era ceea ce-l interesa, ci realitatea care îi îndruma gîndirea logică. În acea „vorbire neobișnuită” răsună și o notă de melancolie: iată că cea mai înaltă taină a artei, a creației este, în esență, irațională, așadar nu se lasă abordată în principii logice, matematice.

Atunci cînd Dürer cerea de la artist îndemînare tehnică („Căci dacă cineva a copiat mai înainte proporțiile corecte și altcineva care nu știe să deseneze copiază aceste proporții și își duce mîna sa neîndemînică în lungul, în latul și înăuntrul figurii, curînd va strica ceea ce trebuia să facă”), indispensabilă pentru realizarea armoniei operei de artă, care — în sens relativ — este definită de principiile proporțiilor, cererea lui era în conformitate cu tradiția artei nordice. El postula pe atunci unirea dintre știința teoretică renascentistă și corectitudinea tehnică tradițională. *Brauch, Fleiss*, cea mai mare strădanie în execuție, acestea erau calificările care urmau să fie obținute pe calea muncii în atelier. Dar este imposibil să postulezi genialitatea. În această afirmare a imponderabilului artistic simțim o umbră de melancolie, dar și admirația pentru acea forță neclar intuită, *Gwalt*, pentru *ingenium* pe

care mulți nu-l înțeleg, pentru acel *daimonion* necunoscut majorității oamenilor, ale cărui puternice impulsuri erau resimțite de Dürer în momentele de profundă concentrare creatoare. El știa că pe treapta cea mai înaltă a perfecțiunii artistice, un desen trădând urmele unei mâini geniale poate avea o valoare mai mare decât altarul de dimensiuni impresionante al unui artist mediocru. Reprezentările unor „țărani” simpli, o xilogravură mică, cioplită cu dalțița, pot depăși prin arta și talentul lor multe picturi reprezentând personaje frumoase, idealizate, necesitând o muncă lungă și anevoioasă. În pofida realei sale modestii, Dürer vedea fără îndoială această diferență atunci când își compara propriile lucrări cu lucrările provenind din multe alte ateliere germane.

Dar afirmarea existenței geniului și a importanței sale excepționale nu epuizează problema creației. Așa cum spunea mai devreme Dürer, un talent mare provine de la Dumnezeu, sau este darul „stelelor”, este o inspirație venită „de sus”, trecând prin *obere Eingiessungen*. Dar aceasta se poate manifesta numai atunci când perfecțiunea tehnică reprezintă un instrument maleabil și ascultător în mâna artistului. Dar nici aceasta nu este totul. Geniul, elementul care scapă rațiunii, și *Fleiss*, *Brauch*, corectitudinea tehnică nu se pot dispensa totuși de cunoștințe strict însușite. În pasajul pe care l-am citat mai sus din Dürer*, această idee este exprimată foarte clar:

(...) *ein verständiger geübter Künstler in grober bäurischer Gestalt sein grossen Gwalt und Kunst mehr erzeugen kann etwan in geringen Dingen dann Mancher in seinem grossen Werk.*

Condiția indispensabilă pentru ca acest *ingenium* să-și manifeste forța este ca artistul să fie *verständlich* și *geübt*. În sfârșit, alături de *Gwalt* acționează în același timp (sau este inclusă în ea) o altă forță creatoare: *Kunst*, acea *scientia* amintită de mai multe ori, care reprezintă știința ge-

nerală despre frumosul organic al naturii și vieții acesteia. Pentru că, bineînțeles, nici *Fleiss*, nici *Gwalt*, nici *Kunst* nu pot acționa rupte de realitate:

„Așadar fiecare să se ferească să creeze ceva imposibil în opera sa, ceea ce natura nu poate suferi”. Ba mai mult chiar, Dürer se pronunță clar împotriva tendințelor idealizante ale artei (care se manifestă în arta lui Rafael și care vor deveni caracteristice pentru *cinquecento*-ul italian):

„Socotesc așadar că, cu cât va fi făcut chipul omului mai exact și mai aproape de înfățișarea lui, cu atât va fi mai bună acea operă (...) Unii sînt totuși de altă părere și spun cum ar trebui să fie [să arate] oamenii. Nu vreau să mă războiesc cu ei. Totuși, în această privință eu consider că natura este maiastră iar fantezia omenească doar o rătăcire. Creatorul i-a făcut pe oameni așa cum trebuie să fie, și socotesc că adevărata perfecțiune și frumusețe sînt cuprinse în mulțimea tuturor oamenilor”.

Și este, în sfârșit, momentul să cităm fraza cheie a teoriei lui Dürer: „Doar traiul în natură ne ajută să recunoaștem adevărul acestor lucruri. Urmărește-l, așadar, cu sîrguință, ghidează-te după el și nu te îndepărta de natură după bunul plac, socotind că vei găsi prin tine însuși ceva mai bun; căci te vei rătăci.

Cu adevărat, știința artei (*Kunst*) se află doar în natură: cel care știe s-o smulgă de acolo, acela o stăpînește. Dacă îți vei însuși știința artei, aceasta te va feri de multe greșeli” (*Dann wahrhaftig steckt die Kunst [= Kenntnis] in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie. Überkummst du sie, so wirdet sie dir viel Febls nehmen in deinem Werk*).

Amplu comentata noțiune de *Kunst*, care rezidă în natură, se explică, la nivelul întrebuirii ei din secolul al XVI-lea ca: știința despre frumosul existent în natură — știința, așadar cunoașterea legatății, a frumosului ca un principiu organic existent în structura lumii. Sensul cuvintelor lui Dürer devine și mai clar dacă le comparăm cu formulările analoage ale lui Paracelsus: *Das Göt-*

* V. prima frază a citatului din pag. 100.]

*tliche steckt im Menschen, wie das Erz im Berge, die Arznei in der Pflanze.**

Așadar, cel care știe să smulgă naturii cunoașterea legității principiilor ei (care nu se mai pot aborda cu ajutorul geometriei) acela este stăpînul frumuseții ei și cunoaște știința artei: „De aceea să nu-ți închipui vreodată că ai făcut sau că ai putea să faci ceva mai bun decît a îngăduit Dumnezeu naturii create de el însuși“.

„Nici un om nu poate crea o figură frumoasă exclusiv din imaginație, chiar dacă, copiind în repetate rînduri după natură, și-a umplut mintea bine. Nu se mai poate numi atunci o operă proprie, ci o știință a artei dobîndită și învățată, care se înșămîntează, crește și dă roade de felul ei. De aceea comoara ascunsă în inimă (*reconditus in mente thesaurus*, cum scrie traducătorul latin contemporan cu Dürer, Camerarius) este întruchipată în operă într-o nouă creație, pe care omul o zămislește în inima sa sub o anumită formă“.

„Mintea artiștilor este plină de imaginile pe care ar putea să le creeze. De aceea, dacă unui astfel de om, care se folosește cu măsură de această știință și este dăruit de natură cu talent, i-ar fi dat să trăiască mai multe sute de ani, ar crea în fiecare zi — grație puterii pe care Dumnezeu a dat-o omului — și ar da naștere la multe figuri umane și la alte creaturi nevăzute pînă atunci și neinventate de nimeni“.

Datorită cercetării naturii, imaginația artistului dobîndește atît materialul de creație, cît și știința despre principiul modelării. Dürer exprimă în mod clar rezerva că aceste cuvinte se referă numai la artiștii excepționali, dotați în mod special de natură. Celorlalți le recomandă în permanență să se țină strict de imitația naturii și de geometrie. Dürer nu disimulează dificultatea tematicii în fața cititorului său. Îi dezvăluie diversele greutăți, dar se întoarce din nou la cursul expunerii: acestea sînt niște lucruri de excepție

— pentru munca de fiecare zi sînt necesare măsura, armonia, *Fleiss* și permanentul contact cu natura.

Concepția „smulgerii“ principiului frumosului din natură este opusă principiului „imitării“, întrucît presupune o atitudine activă, investigatoare față de realitate, de legile ei și nu numai față de manifestările ei, și, în același timp, față de principiile care guvernează natura și viața și nu numai față de obiecte și ființe. De o parte se află natura cu bogăția și mulțimea ei de fenomene, de altă parte stă omul dotat, cu „puterea“ sa creatoare, care vrea să smulgă naturii legea care o guvernează. Această lege nu poate fi impusă naturii — Dürer nu era de acord cu „idealul“ inventat de om. Dacă într-o schiță mai timpurie din anul 1512 scria că un mare artist este plin de imagini interioare și poate crea pe baza „ideilor interioare, despre care scrie Platon“, în formulările definitive sursa creației este generalizarea empirică — realizată, ce-i drept, cu ajutorul capacității intuitive de sinteză — așa cum am formulat-o în limbajul metodologiei contemporane. Și aceasta este o lege.

Așadar, în acest domeniu, Dürer este de acord cu cel mai mare empiric al Renașterii — Leonardo: „Gîndul bun se naște dintr-o bună înțelegere, iar înțelegerea bună provine din raționamentele pornite de la principii bune, iar principiile bune sînt fiicele experienței bune: mama tuturor științelor și artelor“, scria Leonardo da Vinci. Dar pentru Leonardo universul era „cosmos“, așadar o realitate organizată (ca și „armonia naturii“ a lui Alberti) după o ordine strictă, vizibilă, empiric sesizabilă. Pentru Dürer, „ordinea“ naturii, principiul armoniei ei nu reprezintă o cucerire ușoară a simplei observații; ele trebuie dobîndite prin efortul susținut al gîndirii. Iar pentru cea mai înaltă cunoaștere este necesară inspirația.

Legînd de această profundă cunoaștere artistică a naturii directiva unei înalte măiestrii tehnice (*potentes intellectu et manu*, după cum traducea Camerarius), Dürer unea în teoria sa principii

* Divinul este ascuns în om, ca minereul în măruntaiele muțelului, ca leacul în plante.

Renașterii italiene și tradiția atelierului gotic târziu. Practica artiștilor talentați din Nürnberg „care creșteau ca niște copaci nealtoiți“ dobândise temelia unei științe conșiente: naturalismul gotic târziu devenea realism, copierea naturii — cunoașterea acesteia.

Dar în complicata polifonie a gândirii lui Dürer mai sună încă un tot. Atunci când plănuia prefața la tratatul despre proporții, a scris o frază în care se spune că mulți regi din vremurile de demult îi înconjurau pe artiștii vestiți cu mult respect „căci prețuiau un mare talent ca fiind egal cu Dumnezeu“. În ultima versiune, Dürer nu utilizează, ce-i drept, această formulare — pentru un adept credincios al lui Luther aceasta ar fi fost o erezie la bătrânețe — și totuși el spune: forța artistului provine de la Dumnezeu, este un dar special, este o putere creatoare care îl ridică pe artist deasupra altor oameni. Nu este greu să descifrăm aici noțiunile umaniste și neoplatonice de *ingenium*, *daimonion*, *furor divinus*.

În momentul în care luau naștere primele formulări teoretice ale lui Dürer, bolta Capelei Sixtine se umplea de figuri supraomenești „nemai-văzute de nimeni înainte și neinventate de nimeni“, iar primul *divino* atingea cel mai înalt punct al scării sociale a artistului. Importanța lui Michelangelo în istoria emancipării artiștilor, schițată pe scurt la început, a fost hotărâtoare.

Din acest moment pictorii, sculptorii și arhitecții — abia de aici înainte pe deplin acceptați din punct de vedere social — pot aspira la harul negat lor cândva de Platon, al inspirației „divine“.

În limbajul nostru de astăzi, aceasta nu este numai calea recunoașterii profesiei artistului drept o profesiune la fel de demnă și de prețioasă ca cea a filozofului, poetului și savantului, ci și calea recunoașterii individualității creatoare, a specificului ei, a admirabilelor ei realizări, adesea inexplicabile pe calea gândirii logice.

Fiul aurarului din Nürnberg care dorea să-i inițieze pe colegii săi meseriași în înțeleapta și conștienta artă a Renașterii a devenit în acest scop

un umanist, a cărui gândire a mers departe înainte. În bogatul și prețiosul edificiu al gândirii lui, deși neterminat, putem vedea triumful raționalismului investigator renascentist, dar presimțim, în același timp, și apropiatul lui declin.

NOTĂ BIBLIOGRAFICĂ

Acest studiu a fost tipărit în volumul *Materiale pentru studii și discuții din domeniul teoriei istoriei artei (Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki)*, 1954, 3—4, p. 269—335 și ca introducere la cartea *Albrecht Dürer ca scriitor și teoretician al artei*, Wrocław, 1965.

O versiune prescurtată și intrucitivă modificată a apărut în limba germană: *Vernunft und Ingenium in Dürers kunst-theoretischen Denken*, „Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft“, XXV, 1971, p. 107—114.

Existența unei bibliografii exhaustive a lucrărilor lui Dürer și despre Dürer ne eliberează de obligația prezentării acesteia. Lucrarea în discuție a apărut cu ocazia jubileului lui Dürer în anul 1971: Mathias Mende, *Dürer-Bibliographie* (în seria *Bibliographie der Kunst in Bayern, Sonderband*), Wiesbaden, 1971. Completări referitoare la contribuțiile elaborate cu prilejul anului jubiliar Dürer au fost făcute de: Pierre Vaise, Albrecht Dürer. *Ecrits récents et état des questions*, „Revue de l'art“, 19, 1973, p. 116—124 și Wolfgang Stechow, *Recent Dürer Studies*, „Art Bulletin“, LVI, 1974, p. 259—270. În limba polonă bibliografia referitoare la Dürer a fost prezentată în monografia mea *Albrecht Dürer*, Varșovia, 1970, p. 89. Lucrările lui Dürer au fost editate critic de Hans Rupprich: Dürer, *Schriftlicher Nachlass*, I—III, Berlin, 1956—1969. Ediția poloneză îngrijită de mine: *Albrecht Dürer ca scriitor și teoretician al artei* (Albrecht Dürer jako pisarz i teoretyk sztuki), Wrocław, 1956 se baza pe textele accesibile atunci în culegerea editată de K. Lange și F. Fuhse, *Dürers schriftlicher Nachlass*, Halle a. d. Saale, 1893. O ediție ușor accesibilă a textelor originale, mai aproape de varianta originală pe care o editează Rupprich decât modernizarea lui Lange și Fuhse, a fost pregătită de Ernst Ullmann în colaborare cu Elvira Pradel, filolog: Albrecht Dürer, *Schriften und Briefe*, Leipzig, 1971 (Reclams Universal Bibliothek, XXVI). Mai jos este prezentată bibliografia specială pe care se bazează articolul de față:

Scrierile lui Dürer:

W. M. CONWAY, *Literary Remains of Albrecht Dürer*, Cambridge, 1889 (ed. nouă New York, 1958).

K. LANGE și F. FUHSE, *Dürers schriftlicher Nachlass*, Halle a. d. Saale 1893.

„MELANCOLIA ȚĂRĂNEASCĂ” A LUI ALBRECHT DÜRER

În tratatul lui Albrecht Dürer *Underweysung der Messung*, apărut în anul 1525, în cartea a treia, se află un pasaj — însoțit de o xilogravură ilustrativă (compusă din două xilogravuri, cf. il. 19) — care a fost interpretat în diverse feluri fără să-și fi găsit pînă acum o explicație unitară¹.

„Cine vrea să ridice un monument (*ein Victoria*) pentru cinstirea victoriei asupra țăranilor răsculați, poate folosi o instalație ca cea pe care o voi expune mai jos”². Acest text, care reprezintă începutul unei descrieri mai lungi, se află în acea parte a lucrării lui Dürer în care artistul dă sfaturi practice cu privire la înălțarea monumentelor. „Monumentul pentru cinstirea victoriei asupra țăranilor răsculați” este al doilea exemplu de monument într-un capitol care începe prin a demonstra că monumentul trebuie să arate cine au fost aceia asupra cărora s-a reputat victoria³. Dacă dușmanii au fost oameni puternici, regi sau principii — așa cum se poate crede — monumentul trebuie să reprezinte o mortieră înălțată pe un soclu paralelipipedic, care se avîntă ca o coloană triumfală; în vârful ei trebuie să se afle patru armuri spate în spate, cu coifuri și panașe, ca o încununare a întregului ansamblu.

Al doilea exemplu este acea *Victoria* pentru cinstirea victoriei asupra țăranilor răsculați. Proiectul acesteia, executat în xilogravură și descris detaliat⁴, reprezintă o îngrămădire de obiecte aran-

jate ca o coloană triumfală. Este un fel de ornament monumentalizat „de candelabru”, extras din repertoarul Renașterii italiene. Baza este formată de un bloc uriaș paralelipipedic de piatră, la poalele căruia, pe o placă îngustă de piatră, se odihnesc vaci, oi și porci, întoarse cu fața către cele patru colțuri ale lumii. Pe soclul de piatră sînt așezate coșuri cu brînză, ouă, unt, ceapă și legume. Ceva mai sus se află o ladă, pe ea un ceaun întors cu gura în jos, pe aceasta un lighean pentru scurs brînză acoperit cu o farfurie care ține puțină de unt. Pe puțină stă oala de lapte, în care este înfipt un snop de care sînt atîrnate uneltele țăărănești (lopata, furca, săpăliga). În sfîrșit, în vîrf, ca un postament sub monumentul propriu-zis, o cușcă cu o găină și un cocoș. Pe aceasta, așezat pe o oală cu gura în jos, se află „un țăran trist, străpuns de o spadă”. Xilogravura care ilustrează această descriere ne înfățișează figura jalnică și nefericită a unui țăran, cu degetele ieșind prin bocancii rupți, cu pantalonii găuriți în genunchi; mult îndoit în jos, își sprijină fața slabă ca moartea în palma mîinii drepte; mîna stîngă, cu cotul rezemat de genunchi, atîrnă fără vlagă. În spatele țăranului stă înfiptă o spadă disproporționat de mare, simbolică. Iată cum arată monumentul victoriei asupra țăranilor răsculați.

Cartea lui Dürer, care conținea descrierea proiectului de monument, apărea în anul 1525, într-unul din cele mai dramatice momente din istoria modernă a Europei, în anul cumplitului război țăărănesc german⁵.

Care este sensul acestui proiect? Să fie oare vorba de ironie, de batjocură la adresa unei tragedii al cărei martor a fost renumitul artist? Sau, poate, o expresie a simpatiei lui? Părerile cercetătorilor diferă în această privință: Panofsky consideră compoziția ca un „nonsens” și crede că artistul „s-a îndepărtat intenționat din drumul său” în tratat, pentru a-i ridiculiza pe țăranii revoltați⁶. Das Waetzoldt privește problema în alt mod⁷. „Așa după cum în arta lui Dürer nu vom găsi satira religiei, nu vom găsi nici ridiculizarea

țăranilor. Orgoliul lui Dürer era prea cavaleresc pentru a putea desena tablouri pline de ură față de papă și biserică, dar sufletul lui era prea bun pentru a face glume brutale pe seama sătenilor. Cît de binevoitoare, de plină de mărinimie este gluma lui Dürer cu privire la lumea țăranilor ne-o dovedește acea neobișnuită xilogravură din anul 1525, reprezentînd proiectul de monument. Acest monument îl ridiculizează mai degrabă pe învingător decît pe învins. Heydenreich caracterizează descrierea monumentului făcută de Dürer drept „tragico-ironică”⁸.

Într-adevăr, există un fel de ambivalență neobișnuită, de echivoc în programul lui Dürer, un fel de atitudine ironică în toate proiectele de monument, care îi cinstesc nu pe învingători, ci pe învinși. Nu învingătorul, ci cel învins este ridicat pe pedestal, ca într-un act de dreptate a istoriei. Mizeria, tragedia care deveniseră avuția țăranimii germane și-au găsit expresia în figura nefericită înfățișată de sus ochilor învingătorilor. Ca un cutremurător tablou *Ecce Homo*, Dürer înfățișează întregului popor imaginea decăderii stării asuprite. De la baza pastorală și idilică, de la abundența în roade și fructe, spre vîrf se îngrămădesc din ce în ce mai multe elemente tot mai fragile, ca și cînd artistul ar dori să zugrăvească instabilitatea, ne-trăinicia bazelor pe care fusese organizată revolta țărească. Cocosul închis în cușcă la picioarele eroului înfrînt ne aduce în minte ideea trădării⁹.

Atitudinea lui Dürer față de Reformă a fost o atitudine entuziastă, totuși el s-a manifestat cu destulă reținere față de mișcările sociale și religioase radicale, propovăduind evanghelia înțelegerii, a ordinii, formulată în figurile inspirate ale celor așa-numiți *Patru Apostoli*¹⁰. Grünwald, alegînd drumul eroic, s-a așezat de partea rebelilor¹¹. „Dürer, care îl privea pe Luther cu cele mai calde sentimente și era de acord, fără îndoială, în multe chestiuni, cu țăranii și orașenii, ura — ca și Goethe — dezordinea”¹². Nu era în stare, nu voia — asemănător în acest sens întrucîtva cu Erasim din Rotterdam care, tot așa, dorea să aplaneze toate

conflictele — să se angajeze într-o luptă politică sau religioasă activă: „(..) nu a devenit niciodată un luptător activ împotriva papalității (..), niciodată nu a putut să-și pună arta în slujba unei lupte politice actuale”¹³.

Față de războiul țărească nutrea sentimente contradictorii: „considera îndreptățite plîngerile celor asupriți și deplîngea amarnic soarta celor înrobiți din nou după această tragică revoltă — dar nu considera îndreptățită ideea revoltei ca atare”¹⁴. Astfel că și „monumentul țăranului înrobit” trebuie să fi avut un dublu sens: critic — exprimat aproape în mod „suprerealist” de alăturarea înîmplătoare de obiecte¹⁵ (neobișnuit este și faptul că monumentul nu este alcătuit din elemente „artistice”, ci, în exclusivitate, din obiecte reale, ca și cînd ar fi trebuit să fie și în realitate format din ele; într-o compoziție atît de fantastică, indicarea pe margine a proporțiilor exacte are, de asemenea, o încărcătură ironică), caracterul irațional, instabilitatea construcției și, pe de altă parte — o anume compasiune, care se exprimă atît în mod direct, prin atitudinea și poziția personajului, cît și prin genealogia iconografică a ideii.

Ne vin în minte două imagini atunci cînd ne uităm la sârmanul țăran străpunș de sabie: *Cristos îngîndurat* (il. 21) și *Melancolia* (il. 18). Această apropiere nu este deloc întîmplătoare, căci aceste reprezentări au multe elemente comune. Gestul străvechi, regăsit chiar în Egiptul Antic, gestul de tristețe și îngîndurare, gestul lui Hiob, al lui Cristos și al *Melancoliei* se regăsește și în poziția încovoiată a țăranului, sprijinindu-și fața în palmă¹⁶.

Xilogravura din anii 1509—1511, așezată de Dürer la începutul *Patimii mici* ca un fel de frontispiciu al acesteia (il. 21), reprezintă o foarte importantă contopire a două tipuri iconografice ale lui Cristos suferind: tipul *Vir Dolorum* (*Schmerzensmann*) și tipul lui *Cristos îngîndurat* (*Erbärmdebild Christi*), căci *Cristos îngîndurat* primește loviturile caracteristice pentru tipul *Vir Dolorum*; în felul acesta ia naștere o reprezentare care este imaginea simbolică a întregii *Mucenicii*

a lui Cristos¹⁷. În anul 1514 a apărut *Melancholia*, gravură cu un conținut neobișnuit de bogat și de complex. În xilogravura din *Patimi* Dürer a exprimat prin categorii umane suferințele lui Cristos ca ale unui om torturat — în vestita gravură în bronz a exprimat suferința intelectuală a creatorului și gânditorului. În momentul în care se consuma tragedia țăranilor germani, Dürer a adăugat acestor două personaje un al treilea erou: a zugrăvit suferințele unei clase sociale.

Imaginea țăranului este legată de tradiția iconografică a *Melancholiei*. Planeta asociată în vechea astrologie de acest temperament era Saturn, iar melancoliei se aflau sub puterea și patronatul acestuia¹⁸. „Cea mai înaltă dintre planete, ca cel mai în vîrstă din zeii Olimpului și ca vechiul stăpîn al vîrstei de aur, el putea împărți putere și bogăție. Dar ca stea înghețată și lipsită de apă, și ca înspăimîntătorul dumnezeu-tată detronat, sechestrat și închis în interiorul pămîntului, el era asociat cu îngrijorarea, neputința, tristețea, diferitele feluri de nefericire și cu moartea. Chiar în condiții avantajoase, cei care se născuseră sub semnul lui (așadar melancoliei) puteau dobîndi putere și avuție numai prin noblețea și bunătatea inimii, iar înțelepciune numai cu prețul fericirii. De obicei aceștia erau țăranii care munceau din greu sau muncitorii care prelucrau lemnul și piatra”¹⁹. Faptul că Dürer și-a reprezentat țăranul într-o formă care ne sugerează *Melancholia* reprezintă încă un argument suplimentar că îl considera un om nefericit, aflat pe treapta de jos a mizeriei, un „copil al lui Saturn”²⁰. Ar fi imposibil să vedem aici dorința de a ridiculiza un personaj atît de profund zguduitor.

Dar poate că încă și mai puternică este asemănarea acestei figuri țărănești cu *Cristos îngîndurat*. Identitatea gestului și a poziției este aproape perfectă²¹; uneltele de muncă fixate de snop ne aduc în minte *instrumenta passionis*, sabia simbolic înfiptă în spinarea nefericitului țăran ne amintește semnul cunoscut în iconografia religioasă a durerii care străpunge inima Mariei²², iar cocoșul de la

picioarele tragicului personaj este o altă legătură cu *Patimile* lui Cristos.

E greu să nu fim convinși că Dürer a dorit să dea onorul țăranimii chinuite, cîstind în el un mucenic al cauzei întregului popor²³. Dar sentimentele artistului erau, cu siguranță, diverse și contradictorii; poate că a trăit stări sufletești diferite; poate că tocmai de aceea a preferat să dea monumentului său o alură ireală, fantastică și aparent irațională, disimulîndu-i adevăratul sens prin plasarea lui între un monument închinat victoriei asupra unui adversar puternic și proiectul de monument în cinstea unui bețivan, compus din butoaie, sticle și pahare²⁴.

Dar nu numai aceste două lucrări ale lui Dürer — xilogravura cu *Cristos îngîndurat* și gravura în bronz *Melancholia* — se asociază cu figura țăranului-mucenic. În memoria unui privitor atent mai apare încă o amintire: sculptura artistului padovan Andrea Briosco, numit Riccio, reprezentînd un muncitor obosit (il. 22)²⁵. Acest studiu aproape „alexandrin” prin realismul trudei și mizeriei, una dintre cele mai emoționante formulări artistice ale analizei sociale, ne amintește în chip izbitor de monumentul lui Dürer închinat înfrîngerii țăranului. Dacă părerea lui Michal Walicki este corectă²⁶, și anume că tocmai lucrarea asemănătoare a lui Riccio a devenit un impuls hotărîtor pentru Dürer, aflat în căutarea unei noi imagini „a trudei omenești, a oboselii și singurătății”, sugerîndu-i concepția din *Cristos îngîndurat* (1509—1511) — atunci monumentul țăranesc ar trebui tratat ca o nouă „secularizare” a acestui motiv.

Indiferent care au fost legăturile reale dintre sculptura italiană și grafica lui Dürer, indiferent cît de complicat și plin de contradicții era sufletul marelui artist cînd a proiectat monumentul *Victoriei* asupra țăranilor, silueta micuță a omului nefericit care încununează monumentul trebuie să fie recunoscută drept o lucrare demnă de cea mai mare atenție, demnă de a fi pusă alături de alte imagini, mai evidente și mai cunoscute, ale sufe-

rinței²⁷. Se poate spune că această neobișnuită lucrare a lui Dürer reprezintă *le glorieux monument négatif* al epocii sale, așa cum a numit Herbert Read lucrarea lui Picasso *Guernica*²⁸.

Dürer însuși era considerat un melancolic, după cum aflăm, printre altele, din spusele lui Melanchton²⁹ (*melancholia generosissima Düreri*). Dacă era cu adevărat un melancolic, nu este greu de înțeles că melancolia sa s-a manifestat în perioada de pregătire a *Patimei mici* în *Cristos îngândurat*, în perioada luptei interioare împotriva scepticismului epistemologic și estetic din preajma anului 1514 și și-a găsit expresia în reprezentarea *Melancoliei*, geniul îngândurat și neputincios al creației și că, în ultimă instanță, în zilele tragicelor sfârșiri interne ale poporului s-a cristalizat într-o imagine nespuse de mișcătoare și de neobișnuită a melancoliei țărănești.

NOTE

¹ Articolul de față a fost inclus în volumul omagial închinat lui Michal Walicki (*Miscellanea Michaeli Walicki a discipulis et amicis oblata*, Varșovia, 1955) și a fost publicat în limba franceză în anul 1957 (*La „Mélancolie paysanne“ d'Albrecht Dürer*, „Gazette des Beaux-Arts“, VI, 1957, p. 195—202). După definitivarea acestui studiu am luat cunoștință de lucrarea foarte importantă pe aceeași temă scrisă de Wilhelm Fraenger (*Dürers Gedächtnissäule für den Bauernkrieg*, în publicația *Albrecht Dürer. Die künstlerische Entwicklung eines grossen Meisters*, Deutsche Akademie der Künste, Berlin, 1954, p. 85—89). Fraenger susține o teză asemănătoare cu a mea, deși folosește argumente întrucâtva diferite și analizează alte aspecte ale operei. Nu am putut include în studiul meu toate argumentele lui Fraenger și rezultatele analizei lui, dar m-am străduit ca în note să indic punctele în care cădem amândoi de acord. Convergența tezelor de bază mă bucură în mod deosebit, întrucât reprezintă un argument în plus al justetei acestora.

² K. Länges și F. Fuhse, *Albrecht Dürers schriftlicher Nachlass*, Halle a. d. Saale, 1893, p. 187—189. Textul fragmentului german despre care este vorba este tipărit în versiunea franceză a articolului meu, p. 195, nota 1.

³ Lange și F. Fuhse, *op. cit.*, p. 184.

⁴ Există un desen care reprezintă partea din stînga jos a compoziției: British Museum, Londra (Friedrich Winkler,

Die Zeichnungen Albrecht Dürers, IV, Berlin, 1930, pl. XVIII); Flechsig și Panofsky consideră că acesta a fost efectuat după gravură, în schimb Tietze și Winkler îl consideră un studiu pregătitor.

⁵ Fraenger (*op. cit.*, 87) ne informează că gravura, datată 1525, a fost adăugată în ultimul moment, la fel ca și alte două proiecte de monumente.

⁶ Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*, Princeton, 1954 (ed. a 2-a), I, p. 233, 257; II, Nr. 454. Această idee a fost formulată de Thausing în anul 1876 (cf. Fraenger, *op. cit.*, p. 90 și Panofsky Nr. 454: *a triumphal column satirizing the revolting peasants*).

⁷ Wilhelm Waetzold, *Dürer und seine Zeit*, Viena, 1936, (ed. a 3-a), p. 219—220.

⁸ Ludwig H. Heydenreich, *Der Apokalypsen-Zyklus im Aithosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibelillustration*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte“, VIII, 1939, p. 24.

⁹ Fraenger analizează (*op. cit.*, p. 88 ș.u.) obiectele din care este compus monumentul și găsește în ele un caracter „pozitiv”: ele simbolizează munca harnică a țăranilor, distrusă de forța asupririi. Simbolurile bogăției și induslării, distruse de domni și principii, reprezintă lauda ironică a învingătorilor. Fraenger atrage atenția că definiția ironiei la Dürer se află în fraza: *den Sieger mit Gespött loben*.

¹⁰ Cf. despre *Cei patru apostoli*: Erwin Panofsky, *Zwei Dürer probleme*, II: „Die Vier Apostel“, „Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst“, N.S., VIII, 1931, p. 18—48; Michal Walicki, *Testamentul social al lui Dürer* (Spoleczny testament Dürera), „Arkady“, III, 1937, p. 67 ș.u.; Klaus Lankheit, *Dürers „Vier Apostel“*, „Zeitschrift für Theologie und Kirche“, XLIX, 1952, p. 238 ș.u. Despre atitudinea lui Dürer cu privire la reformă, cf. Ernst Heidrich, *Dürer und die Reformation*, Leipzig, 1909. În momentul de față literatura referitoare la atitudinea lui Dürer față de Reformă este mult mai bogată. Ea este prezentată de Bernward Deneke în capitolul intitulat: *Umwelt. Die Reformation* al catalogului expoziției jubiliare: *Albrecht Dürer 1471—1971*, Nürnberg, 1971, p. 200. O interpretare recentă: a *Celor patru apostoli* a fost realizată de Hans Kauffmann, *Albrecht Dürer's „Die vier Apostel“*, Utrecht, 1973.

¹¹ Cf. Arpad Weixlgärtner, *Dürer und Grünewald; Ein Versuch, die beiden Künstler zusammen — in ihren Besonderheiten, ihrem Gegenspiel ihrer Zeitgebundenheit — zu verstehen* (Göteborgs Kungl. Vetenskaps — och Vitterhets-Samhälles Handlingar, Ser. s. Sekt. A, vol. IV, 1), Göteborg, 1949.

¹² Wilhelm Pinder, *Die deutsche Kunst der Dürerzeit*, Leipzig, 1940, p. 281.

¹³ L. H. Heydenreich, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴ L. H. Heydenreich, *loc. cit.*, îl citează pe Heidrich.

- ¹⁵ Erwin Panofsky (*Albrecht Dürer*, p. 257) sugerează că proiectul ar fi putut fi inspirat de desenele fantastice ale lui Leonardo (Panofsky, il. 315; desenul lui Leonardo, proiect de fîntînă, Windsor, Royal Library). Se poate, de asemenea, ca sursa ideii să se găsească în proiectele de desene grotesti ale lui Rafael și școlii sale.
- ¹⁶ Cf. despre tipul iconografic al lui Cristos îngîndurat: Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen-âge en France*, Paris, 1922, p. 94 ș.u.; Gert von der Osten, *Der Schmerzensmann*, Berlin, 1935; Hans Kauffmann, *Albrecht Dürers Dreikönig Altar*, „Wallraf-Richartz Jahrbuch“, X, 1938, p. 166–178; Gert von der Osten, *Job and Christ. The Development of the Devotional Image*, „Journal of the Warburg & Courtland Institutes“, XVI, 1953, p. 153–158. Despre tradiția poziției și gestului, vezi: André Chastel, *Melancholia in the Sonnets of Lorenzo de' Medici*, „Journal of the Warburg & Courtland Institutes“, VIII 1945, p. 61–67. O lucrare amplă despre motivul siluetei șezînd cu capul sprijinit în palmă a fost elaborată de cercetătorul polonez Zygmunt Kruszelnicki, *Istoria atitudinii „îngrijorate” în artă* (Z dziejów postaci „frasobliwej” w sztuce), „Teka K.H.S.”, Toruń, 1961, p. 7–110.
- ¹⁷ Bartsch, 16; Tietze, 285; Panofsky, *op. cit.*, II, p. 236; Mâle, *op. cit.*, p. 94; von der Osten, *Job*, p. 158.
- ¹⁸ Cf. lucrarea de bază: Erwin Panofsky și Fritz Saxl, *Dürers Kupferstich „Melancholia I”. Eine Quellen – und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig-Berlin, 1923. (Ed. nouă: R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, New York, 1964).
- ¹⁹ Panofsky, *Albrecht Dürer*, p. 166.
- ²⁰ Despre legătura dintre Saturn și imaginea țăranilor răsculați, vezi: Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, Leipzig-Berlin, 1932, II, p. 509.
- ²¹ Această asemănare a fost remarcată și de Fraenger, *op. cit.*, p. 89.
- ²² În legătură cu *instrumenta passionis*, cf. Rudolf Berliner, *Arma Christi*, „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst“ III, F., VI, 1951, p. 35–122; în legătură cu sabia care străpunge pieptul Madonei (*Schmerzensmutter, Mater Dolorosa*), cf.: W. F. Gerdts, Jr., *The Sword of Sorrow*, „Art Quarterly“, XVII, 1954, p. 213–229; da exemplu de spadă simbolică disproporționat de mare poate servi și xilogravura lui Jacob Cornelis van Oostzanen, reproducă de J. J. M. Timmers, *Symboliek en Iconographie: der Chriselijke Kunst*, Roermond-Maaseik, 1947, il. 55.
- ²³ Obiceiul stabilirii de paralele între Cristos și oameni nu este rar în această perioadă. Dürer și-a pictat de două ori autoportretul sub chipul lui Cristos (München, anul 1500; cf., în legătură cu aceasta, Franz Winzinger, *Albrecht Dürers Münchner Selbstbildnis*, „Zeitschrift für Kunstwissenschaft“, VIII, 1954, p. 43–64); iar desenul din Bremen (anul 1522) îl înfățișează pe artist în chip de

- Vir Dolorum*. Cf. și interpretarea lui Roland H. Bainton: În timpul lui Dürer și Luther, cerul era încă atît de aproape de pămînt, iar noțiunile de *imitatio* și *conformitas Christi* erau atît de vii, încît nu era considerată o blasfemie reprezentarea propriei persoane sau a prietenilor sub chipul lui Cristos" (*Dürer and Luther as the Man of Sorrows*, „The Art Bulletin“, XXIX, 1947, p. 272) și mai departe, de asemenea: „... oamenii acelei generații se mișcau într-o reprezentare pasională neconținută în care oricine și orice putea juca rolul lui Cristos" (*loc. cit.*). Bainton oferă exemple foarte interesante din viața literară și politică, preluate din articolul lui Fritz Behrend, *Das Leidensgeschichte des Herrn als Form im politisch-literarischen Kampf besonders in Reformationszeitalter*, „Archiv für Reformationsgeschichte“, XIV, 1917, p. 49–64. Merită să anințim că cele două desene pe pergament de la British Museum din Londra (considerate originale ale lui Dürer de către Winkler, *op. cit.*, nr. 925 și 926, date de Panofsky în anul 1525 — dar care se îndoiește de autenticitatea lor, cf. *Albrecht Dürer*, II, nr. 585 și 893) reprezintă în mod deosebit de clar ideea *Imitatio Christi*: Cristos purtînd crucea este imitat în cel de-al doilea desen de un om care urmează chemarea lui Cristos, notată pe pergamentul primului desen: *Qui non tollit crucem suam et sequitur me non est me dignus*.
- ²⁴ Fraenger (*op. cit.*, p. 88) consideră că celelalte două proiecte aveau drept scop să disimuleze sensul adevărat al monumentului țărănesc.
- ²⁵ În legătură cu această sculptură, vezi: Julius von Schlosser, *Armeeleute Kunst alter Zeit*, „Jahrbuch für Kunstsammler“ I, 1921, p. 47–66, retipărit în vol. Julius von Schlosser, *Präludien*, Berlin, 1927, p. 304–319 și Leo Planiscig, *Andrea Riccio*, Viena, 1927, p. 105 ș.u.
- ²⁶ Michal Walicki, *Pentru o nouă interpretare a noțiunii „Cristos îngîndurat”*, „Polska sztuka ludowa“, VIII, 1954, p. 103.
- ²⁷ Fraenger atrage, pe bună dreptate, atenția asupra concordanței dintre această lucrare și concepțiile teoretice ale lui Dürer, cf. renumitele cuvinte din *Excursul estetic* de la sfîrșitul cărții a treia a *Tratatului despre proporțiile omenești*: „Trebuie să afirmăm că artistul înțelept și conștient își poate arăta mai mult forța sa creatoare și cunoașterea legilor artei într-o siluetă țărănească diformă și într-un tablou de mici dimensiuni, decît altul într-o lucrare mare" (cf. Lange și Fuhse, p. 221).
- ²⁸ Herbert Read, citat de Émile Langui, *Guernica*, în catalogul *Picasso: Guernica*, Bruxelles — Amsterdam, 1955, Stedelijk Museum, Catalogus 147.
- ²⁹ Melanchton, *De anima* (Vitebergae, 1548, f. 82^r; în edițiile de după 1553 acest fragment lipsește): *De Melancholicis ante dictum est, horum est mirifica varietas, Primum illa heroica Scipionis, uel August, uel Pomponii Attici, aut Düreri generosissima, est, et uirtutibus excellit omnis*

generis, regitur enim crasi temperata et oritur a fausto positu syderum: citat apud Aby Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike, Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance* (Gesammelte Schriften II, Leipzig — Berlin, 1932, p. 529). Nu cunosc, din păcate, articolul lui H. A. van Bakel, *Melancholia generosissima Düreri*, „Nieuw Theologische Tijdschrift“, XVII, 1928, p. 332 ș.u.

ADDENDUM

Teza expusă aici de interpretare a monumentului ca o expresie a atitudinii pozitive a lui Dürer față de problema țărănească a fost acceptată de unii cercetători, printre altele și în catalogul expoziției de la Nürnberg, 1971 (p. 222—223, nr. 440) ca foarte probabilă. Ernst Ullmann (*Albrecht Dürer und die frühbürgerliche Revolution in Deutschland*, în vol. *Albrecht Dürer, Zeit und Werk*, herausgegeben von Ernst Ullmann, Günter Grau i Rainer Behrends, Leipzig, 1971, p. 70—72) expune aceeași teză într-o formă mai radicală decât mine (Ullmann nu ține seama, de altfel, de articolul meu, sprijinindu-se numai pe argumentarea, parțial inrudită cu a mea, a lui Fraenger). În lucrarea sa de sinteză, Stechow (*Recent Dürer Studies*, „Art Bulletin“, LVI, 1974, p. 268) recomandă mai multă prudență și atrage atenția asupra pericolului adoptării unei soluții unice. Pe aceeași temă au purtat discuții F. Duda și P. Feist, cf. P. Duda, *Dürers Gedächtnis-säule für den Bauernkrieg, Polemische Gedanken zu einem Artikel von Wilhelm Fraenger in der „Bildenden Kunst“*, 1970, „Bildende Kunst“, 1972, XX, 1, p. 38—40; P. Feist, *Im Widersprüchlichen das Bestimmende aufdecken! Bemerkungen zu dem Artikel von Fritz Duda*, „Bildende Kunst“, XX, 1972, 1, p. 40—41.

Încercînd să privim problema din alt punct de vedere, s-ar putea, eventual, explica apariția unor proiecte atât de diferite prin raportarea la diferențierile stilistice tradiționale dintre retorică și dramă, precum și a scenei dramatice. Momentul victoriei asupra unor seniori puternici ar reprezenta, în acest caz, stilul înalt: tragedia; monumentul victoriei asupra țăranilor — un stil inferior; mediu: comedia; monumentul bețivului — stilul cel mai jos, drama satirică. Totuși legătura dintre data apariției *Îndrumarului pentru măsurători* și anul războiului țărănesc german este un motiv important care nu poate fi trecut ușor cu vederea, astfel încît autorul este înclinat să susțină ipoteza exprimată în articolul de față, formulată cu douăzeci de ani în urmă.

În limba română se poate consulta: Albrecht Dürer, *Hrana ucenicului pictor*. Antologie, introducere și note de Adina Nanu. În românește de Nicolae Reiter, București, edit. Meridiane, 1970.

O IDEE A LUI LEONARDO REALIZATĂ DE POUSSIN

Nu este ușor de stabilit care a fost în realitate atitudinea lui Nicolas Poussin față de Leonardo da Vinci¹. Informațiile în legătură cu această problemă sînt contradictorii și aruncă puțină lumină asupra chestiunii în discuție. Félibien, căruia îi datorăm una din mărturiile cele mai de seamă referitoare la viața lui Poussin, a marelui pictor-filozof, se referă la această problemă în lucrarea sa *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. După precizarea avantajelor pe care le-a avut, probabil, Poussin, putînd să studieze în voie colecțiile mentorului și prietenului său Cassiano del Pozzo, Félibien scrie mai departe: „... și aceasta, împreună cu discuțiile savante pe care le purta cu acest prieten nobil, i-au fost de mare ajutor, căci a învățat de la el cum să găsească în cărțile celor mai buni autori lucrurile care îi erau necesare pentru a reprezenta bine temele pe care dorea să le picteze. În felul acesta a făcut cunoștință și cu scrierile lui Leonardo da Vinci, aflate în Biblioteca Barberini. Nu s-a mulțumit să citească — a mai și desenat — și chiar foarte corect — toate ilustrațiile servind la argumentarea și înțelegerea expunerii. Căci în original nu erau decît niște schițe slabe ...”². Belleri face apel la ilustrațiile lui Poussin la *Trattato*, ca la un argument în favoarea cunoștințelor sale teoretice³.

S-a căzut în general de acord că ilustrațiile amintite datează din preajma anului 1635⁴. Ultimele cercetări ale lui Käte Traumann Steinitz și ale T. Kamenskaia dovedesc că originalele desenelor lui Poussin se află în manuscrisul de la Ambrosiana din Milano (Ms. H. 228); în schimb, pentru efectuarea ilustrațiilor din prima ediție a *Tratatului* a fost utilizată o copie care se păstrează astăzi în colecțiile Ermitajului și a fost executată cam prin anul 1640 în atelierul lui Poussin⁵.

Aproximativ cu douăzeci de ani mai târziu, într-o scrisoare din anul 1653 adresată din Roma către graficianul Abraham Bosse⁶, Poussin exprima o opinie foarte diferită despre *Tratatul* lui Leonardo față de cea la care ne-am fi putut aștepta citind textul lui Félibien. Arătând că a desenat într-adevăr ilustrațiile, dar exclusiv figurile umane⁷, Poussin declară: „Tot ceea ce este bun în această carte se poate scrie pe o foaie de hârtie cu litere mari și cei care își închipuie că eu sînt de acord cu tot ceea ce se găsește acolo nu mă cunosc; principiul meu este să nu admit nimic în problemele meseriei mele dacă este rău făcut sau spus (...)”. Oare aceasta să fi fost părerea definitivă a lui Poussin despre Leonardo și *Tratatul* său?

Se pare că fraza citată corespunde mai curînd cu anumite considerente de ordin personal și cu mînia lui Poussin, supărat pe Fréart de Chambray și Errard, care și-au permis să prelucreze desenele lui pregătind ediția tipărită a *Tratatului*, apărută la Paris în anul 1651. Félibien încearcă să înțeleagă intenția lui Poussin: „Este adevărat că Poussin socotea că nu se cuvenea să se publice acest *Tratat* al lui Leonardo, care, să spunem drept, nu este nici bine organizat, nici destul de bine redactat. Dar publicul trebuie să fie recunoscător traducătorului pentru truda sa, căci maximele pe care le cuprinde *Tratatul* sînt splendide și pot oferi multă învățătură unui pictor inteligent care se cufundă în lectura lor. Domnul du Fresnoy, după cum am văzut, le-a folosit în mod fericit în poema sa despre pictură⁸; și, indiferent de ce ar

spune Poussin, a dobîndit multă învățătură din el⁹.

O poziție contrară, bazată pe autoritatea lui Poussin, a fost adoptată de alți artiști, ca, de exemplu, Jacques Restout, care, în lucrarea sa, *Réforme de la Peinture*, publicată anonim la Caen în anul 1681, după ce critică, în general, tratatul despre proporții, îl condamnă în mod special pe Leonardo: „Leonardo da Vinci este confuz, și, în fond, nu spune deloc ceva ce altul n-ar putea să observe și să scrie la fel de bine ca și el¹⁰. În sfîrșit, Fénelon, în *Dialogues des morts*, a dramatizat această animozitate a marelui pictor francez față de renumitul său predecesor. Dialogul îl prezintă pe Leonardo ca pe un înfumurat arrogant tratîndu-l cu dispreț pe Poussin; în schimb, francezul este plin de respect pentru maestru, dar și de simțul demnității și al nobleței în cuvintele sale: este cît se poate de clar că autorul a dorit să sublinieze în mod evident diferența dintre cei doi artiști, situîndu-se de partea lui Poussin¹¹.

Am totuși impresia că aprecierea negativă a lui Leonardo, exprimată de Poussin, a fost determinată de împrejurări și era îndreptată, în principal, împotriva teoreticienilor și artiștilor parizieni care adoptaseră *Trattato della pittura* ca pe o evanghelie. În plus, Poussin se situa, în scrisoarea sa, de partea lui Bosse, ale cărui manuale de teoria artei fuseseră retrase din uz de la Academie de către Le Brun și înlocuite cu scrierile lui Leonardo¹². Nu încape nici o îndoială că Poussin a sesizat lipsurile *Tratatului* în varianta în care se păstrase acesta: desenînd ilustrațiile a avut destule ocazii ca să-și dea seama de imperfecțiunea textului; Poussin, ca întotdeauna, lucra sîrguincios și scrupulos, iar ginerele său Gaspar (Dughet) îl ajuta în pregătirea manuscrisului. Dar nu putea să nu remarce elementele interesante; este exact momentul în care în arta lui Poussin se observă o evoluție în direcția construirii spațiului, a diferențierii frunzelor, a articulațiilor membrelor în siluetele omenești. Este posibil ca interesul pentru astfel de probleme să-i fi fost

trezit de ideile lui Leonardo de care Poussin a luat cunoștință în acel timp, citindu-i *Tratatul*.

Modificarea acestei opinii, care se constată la Poussin într-o perioadă ceva mai târzie, poate fi și rezultatul faptului că multe din ideile incluse în *Trattato* deveniseră între timp foarte răspândite și erau repetate în mod banal de artiștii care se interesau de teoria artei — așa cum socotește Grautoff; aceleași concluzii se pot extrage și din fragmentul citat din lucrarea lui Restout.

Dar ar fi totuși ciudat ca spiritul cartesian al clasicului francez să nu fi fost impresionat de valorile matematice, raționaliste ale maestrului florentin, și aceasta nu numai în timpul primei lecturi, ci și mai târziu, atunci când arta sa a evoluat depășindu-se de senzualitatea venețiană, care îl atrăsese la început, îndreptându-se spre o concepție de asceză severă, rațională, aproape abstracționistă. Este clar că elementele matematice, raționale, despre care este vorba, sînt incluse nu atît în practica artei lui Leonardo cît, mai ales, în formulările scrise ale teoriei sale. Leonardo vorbește mult despre matematică, dar, în practică, cunoștințele sale matematice nu sînt foarte bogate; cercetările de astăzi reduc considerabil vechea părere cu privire la „caracterul matematic” al concepției lui Leonardo. Nu este mai puțin adevărat însă că în teoria artei acest element este subliniat de Leonardo de nenumărate ori și a putut exercita o anumită influență asupra lui Poussin¹³.

La Félibien găsim, într-adevăr, mențiuni cu privire la influența târzie a lui Leonardo asupra lui Poussin: vorbind despre tabloul din anul 1648 înfățișându-i pe Eleazar și Rebeca, Félibien analizează dispunerea siluetelor împărțite în grupuri și își exprimă convingerea că această împărțire este „preluată din ceea ce vedem în fiecare zi în fața ochilor, din situațiile care se formează atunci când mai multe persoane se găsesc în același loc”¹⁴. Este greu de găsit o autoritate mai mare pentru sprijinirea acestei atitudini întru totul empirice, decît opinia lui Leonardo. Vom accepta, 126

așadar, fără să ne mirăm, explicația lui Félibien: „Putem observa, așa cum a făcut și Leonardo da Vinci, că oamenii se grupează în funcție de vîrstă, de condiții și de înclinațiile naturale care îi apropie pe unii de alții și că, în felul acesta, o societate mare se împarte în mai multe altele mai mici; aceasta este ceea ce pictorii numesc grupuri”. Întrucît Félibien se găsea alături de Poussin la Roma în momentul în care artistul lucra la tabloul lui Eleazar, se poate trage concluzia că această argumentare leonardiană a grupării siluetelor provine de la Poussin însuși.

2

În admirabila sa lucrare despre peisajul eroic și ideal în opera lui Poussin, Anthony Blunt a subliniat caracterul specific al grupului „eroic” care intră în componența peisajelor pictate în perioada cuprinsă între anii 1648 și 1651¹⁵. Compoziția lor este bazată pe principii geometrice, abstracte și matematice; aceste principii, ținînd de tradițiile clasice ale *Quattrocento*-ului florentin și ale lui Rafael, sînt utilizate acum în formele organice și neregulate ale naturii însuflețite. Blunt indică anumite analogii cu filozofia lui Cartesius, pentru care obiectele materiale există numai în măsura în care pot fi sesizate și înțelese cu puterea minții, iar perceperea lor este facilitată de legi matematice solide, cărora le este subordonată însăși existența obiectelor.

Dacă în peisajele sale pictate în preajma anului 1650 Poussin dă expresie calităților matematice ale lumii materiale (și se pare că trebuie acceptată corectitudinea analizelor lui Blunt), formarea atitudinii sale putea fi influențată nu numai de filozofia lui Cartesius, ci și de gîndirea lui Leonardo. Nu am în vedere aici, evident, practica artistică a lui Leonardo, peisajele pictate de el și atitudinea lui esențial „calitativă”, mai curînd decît „cantitativă”, ci ceea ce s-ar putea numi „religia matematică”, „credința matematică” 127

pe care o propovăduia Leonardo, deși el însuși nu îi era prea credincios în practică.

Tocmai în această perioadă, în anul 1651, au apărut două ediții ale *Tratatului* — și amîndouă la Paris: ediția originală italiană și versiunea franceză. Poussin era nemulțumit că desenele lui, utilizate ca ilustrații, fuseseră deformate; fără îndoială că a citit din nou textul și a reflectat încă o dată asupra ideilor lui Leonardo, găsind, poate, cîteva idei noi, adaptabile la arta lui însuși.

O dovadă în acest sens este — mi se pare — asemănarea dintre ideile exprimate în *Trattato* și tabloul pictat de Poussin exact în anul 1651. Este vorba de frumosul peisaj cu Pyram și Thysbeea, păstrat astăzi la Staedelsches Kunstinstitut din Frankfurt pe Main¹⁶. Tabloul este cunoscut ca o reprezentare a efectelor furtunii și a reacției oamenilor la furtună (il. 23). Poussin însuși și-a interpretat lucrarea, într-o scrisoare adresată prietenului său pictorul Jacques Stell. Iată cum sună această scrisoare, cunoscută prin intermediul textului lui Félibien¹⁷.

„(...) Poussin scria în anul 1651 domnului Stella că a executat pentru domnul del Pozzo un peisaj mare, despre care spunea: am încercat să reprezint furtuna deasupra pămîntului, am imitat cît mai bine vîntul dezlănțuit, atmosfera cufundată în întuneric, ploaia, fulgerele și trăznetele căzînd în diferite locuri, precum și învîlmășeala care se produce atunci. Toate personajele care se văd în tablou își manifestă personalitatea în funcție de moment: unii fug prin praf și aleargă în direcția vîntului care îi duce cu el; alții — dimpotrivă — merg împotriva vîntului și pășesc anevoie, ținîndu-și mîinile în dreptul ochilor. Dintr-o parte aleargă un păstor după ce și-a părăsit turma la vederea leului care doborîse cîțiva păstori și se pregătea să atace alții. Cîțiva dintre ei se apără, iar alții încearcă să se salveze. În această învîlmășeală, praful se ridică în nori grei. Ceva mai departe latră și se zburlește un cîine care nu îndrăznește să se apropie. În față se vede

Pyram, zăcînd mort, și alături de el Thysbeea, cuprinsă de disperare“.

Acest peisaj dramatic, rar la Poussin¹⁸, este caracteristic pentru perioada 1648—1651, înfățișînd natura în acțiunea ei asupra omului și unitatea dramei care se desfășoară în sînul naturii și între oameni. Ovidiu este cel care i-a oferit lui Poussin această temă tragică, iar Félibien consideră că tabloul lui Poussin este perfect, pentru că „... adăugînd peisajelor sale o istorie sau o acțiune corespunzătoare, așa cum se întîmplă în peisajul de față, care înfățișează timpul nefavorabil, a găsit o temă tristă și sumbră“¹⁹. Acest peisaj, care ne amintește de tradiția acelor *Calamités* și *Persécutions* din pictura franceză a secolului al XVI-lea, a influențat, fără îndoială, pictura peisagistă italiană și italo-franceză. Genul „furtunos“, reprezentat de *Tempesta* și Gaspar Dughet pare să fie inspirat tocmai de acest tablou al lui Poussin (il. 24)²⁰.

Lăsînd deoparte motivul poetic al îndrăgostiților tragici, motiv, dealtfel, foarte puțin subliniat, deși este caracteristic pentru concepția lui Poussin, tabloul reprezintă un studiu aproape științific. Este o dare de seamă a unui observator care relatează cum se comportă oamenii și animalele în situația dată. Iată-ne așadar în atelierul de lucru al unui adept al empirismului. Nu este un lucru nici măcar uimitor că programul înfăptuit de tabloul lui Poussin se găsește formulat în unul din capitolele lucrării lui Leonardo da Vinci: *Trattato della pittura* („Cum să reprezentăm furtuna“). „Dacă vrei să înfățișezi bine o furtună, cîntărește și dispune bine efectele ei, atunci cînd vîntul, suflînd deasupra mării și a pămîntului, mișcă și duce cu el obiectele într-o învîlmășeală din ce în ce mai mare. Pentru a înfățișa bine furtuna, fă la început norii spârți și zdrențuiți, alergînd în direcția vîntului întovărășiți de praful nisipos ridicat de pe malul mării; apoi ramurile și frunzele duse de forța vîntului turbat și împrăștiate în aer împreună cu alte obiecte ușoare. Copacii și plantele să fie aplecate spre pămînt,

ca și când ar vrea să se contopească cu vîntul, cu ramurile abătute din calea lor naturală și cu frunzele răsucite și întoarse. Oamenii care se vor găsi acolo, parțial doborîți și schimbați din cauza hainelor distruse și a prafului, sînt aproape de nerecunoscut; cei care stau pe loc, strîng tare în brațe cîte un copac, pentru ca vîntul să nu-i smulgă; alții, cu mîinile în dreptul ochilor din cauza prafului, se apleacă spre pămînt cu hainele și părul întoarse în direcția vîntului. Marea tulburată și furtunoasă să fie plină de vîrtejuri și spumă pe valurile umflate, iar vîntul să ducă în aerul biciuit spuma ușoară în forma unui arc greu și boltit (...). Vei face norii alungiți de viforul puternic, agățați de vîrfurile cele mai înalte ale munților și arcuindu-se în vîrtejuri ca valurile care bat țăr-murile; văzduhul cumplit din cauza întunecimii prafului gros, al ceții și norilor denși²¹.

Chiar fără a cunoaște interpretarea literară citată mai sus, efectuată de însuși Poussin, nu este greu să constatăm că peisajul cu Pyram și Thys-beea reprezintă realizarea artistică a programului stabilit de Leonardo în capitolul amintit din *Tra-tat*. Desigur, nu este vorba de o ilustrare cu totul fidelă, așa după cum nici descrierea lui Poussin nu este o copie a textului lui Leonardo²². Inspirația leonardiană este totuși destul de evi-dentă, mai ales în modul de a pune problema: „Cîntărește și distribuie în primul rînd cu pri-cepere efectele ei” — scrie Leonardo. Tocmai efectele, rezultatele, acțiunea furtunii, „a vremii rele” este ceea ce dorește să ne arate Poussin, atît în interpretarea tabloului, cît și pe pînză. Este aceeași atitudine empirică, aceeași înclinație spre cercetarea realității, de patrundere a meca-nismelor ei cu ajutorul observației și al unei me-tode evident științifice.

Tabloul lui Poussin depășește prin bogăția sa programul lui Leonardo, căci pictorul a tradus în viață o idee omenească. Nu numai furtuna ac-ționează asupra oamenilor, ci și patima, dragos-tea, credința, durerea, deznădejdea... Ba chiar și împlinirea, soarta tragică — și acestea guver-

nează viața omenească. Poussin face parte nu nu-mai din curentul raționalist cartesian, ci și din fa-milia marilor tragici francezi din secolul al XVII-lea.

Analiza unui caz concret, a tabloului lui Py-ram și al Thysbeei, confirmă teza²³ că atitudinea lui Poussin față de Leonardo da Vinci, în perioada din urmă a vieții maestrului francez, nu a fost atît de hotărît negativă cum ar rezulta din unele surse. Și nu este, de fapt, nimic de mirare în acest lucru. Deși atitudinea esențial empirică a lui Leonardo se deosebea de raționalismul lui Pous-sin, ilustrul *peintre-philosophe* nu putea rămîne indiferent la ideile celui care a fost cel mai mare savant printre artiști.

NOTE

- ¹ Acest articol a fost publicat în limba franceză în anul 1954. *Une idée de Léonard réalisée par Poussin*, „La Revue des Arts”, IV, 1954, p. 131 — 136. Teoriei artei în concepția lui Poussin i-am dedicat un volum antologic cu introduce-re și comentariu: *Poussin și teoria clasicismului* (Poussin i teoria klasycyzmu), Wrocław, 1953. Am mai discutat despre aceste probleme în articolul *Poussin et Léonard. Notes sur l'état de question* în vol. *Actes du Colloque Pous-sin*, Paris, 190. Cf., de asemenea, observațiile din articolul din volumul de față: *Barocul: stilul, epoca, atitudinea*.
- ² André Pélubien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, 1685, (biografia lui Poussin): *VIII^e Entretien sur la vie et les ouvrages de Nicolas Poussin*, Geneva, 1947, p. 38.
- ³ Giovanni Pietro Bellori, *Vite dei pittori, scultori ed archi-tetti moderni*, 1672 (ediție modernă, Pisa, 1821), II, p. 179: *Argomento del suo sapere sono le figure, che egli disegna nel trattato della Pittura di Leonardo da Vinci stampato co'suoi disegni in Parigi l'anno MDCLI*.
- ⁴ Otto Grautoff, *Nicolas Poussin*, München, 1941, I, p. 125; Anthony Blunt, *French Drawings at the Windsor Castle*, Oxford — Londra 1943, p. 49.
- ⁵ Käte Traumann Steinitz, *Poussin Illustrator of Leonardo da Vinci and the Problem of Replicas in Poussin's Studio*, „The Art Quarterly”, XVI, 1953, p. 40 — 55; în legătură cu ilustrațiile în manuscrisul de la Leningrad, vezi: Louis Hauteceur, *Poussin, illustrateur de Léonard de Vinci*, „Stăria Godi”, 1915, martie, p. 2; și idem, *Poussins Hand-zeichnungen zu Leonardo da Vincis Trattato della Pittura*,

- în vol. lui Grautoff, op. cit., p. 371—379; T. D. Kamenskaia, *K voprosu o rukopisi „Traktata o jivopisi“ Leonardo da Vinci i iei illiustratii v sobranii Ermitaja*, în „Trudi gosudarstvennogo Ermitaja“, I, Zapadno-evropeiskoe iskusstvo, 1, Moscova, 1956, p. 49—59; Käte Traumann Steinitz, *Leonardo da Vinci's Trattato della Pittura*, Copenhaga, 1958.
- ⁶ Publicat de Bosse în lucrarea sa: *Traité des pratiques géométrales*, 1665; p. 28; cf. André Fontaine, *Les doctrines d'art en France*, Paris, 1909. Scrisoarea a mai fost retipărită la Pierre du Colombier, *Lettres de Poussin*, Paris, 1929, p. 285.
- ⁷ „Toate celelalte desene, geometrice sau de altă natură, sînt opera unui oarecare degli Alberti, (...) și peisajele neresușite adăugate acolo de un oarecare Errard, absolut fără știrea mea.”
- ⁸ Este vorba de cartea lui Du Fresnoy, *De Arte Graphica*, 1667.
- ⁹ Félibien, op. cit., p. 39.
- ¹⁰ Această lucrare a lui Restout a fost publicată aproape în întregime de Ph. de Chenevières, *Peintres Provinciaux*, 1847—1864, III; apud Fontaine, op. cit., p. 86—87.
- ¹¹ *Dialogues des morts composés pour l'éducation d'un prince*, în vol. *Oeuvres de M. François de Salignac de la Mothe Fénelon*, IV, Paris, 1787, p. 295—303. O opinie analoagă negativă despre Leonardo, reprezentînd „fără îndoială, reflectarea unei opinii generale de la Paris din cea de-a doua jumătate a secolului al XVII-lea, este exprimată în dialogul lui Chantelou cu Bernin (Chantelou, *Journal du voyage en France du Cavalier Bernin*, ediția Charensol, Paris, 1930, p. 139—140; trad. poloneză Wrocław, 1962).
- ¹² Cf. Georg Kauffmann, recenzia la cartea mea *Poussin și teoria clasicismului*, „Kunstchronik“, XI, 1958, p. 20. A fost avansată chiar și presupunerea nejustificată că textul prezentat de Bosse ca scrisoarea lui Poussin n-ar fi original: Federico Bassoli, *Un singolare giudizio del Poussin sul „Trattato della Pittura“ di Leonardo da Vinci*, „Raccolta Vinciana“, XVII, 1954, p. 157—175.
- ¹³ Cf. printre altele, Karl Jaspers, *Lionardo als Philosoph*, Basel, 1953; observații pe această temă, pornind de la versiunea franceză a articolului, mi-a comunicat și prof. Meyer Schapiro; vezi, de asemenea, articolul precedent despre Leonardo.
- ¹⁴ Félibien, op. cit., p. 142.
- ¹⁵ Anthony Blunt, *Heroic and Ideal Landscape in the Work of Nicholas Poussin*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes“, VIII, 1944, p. 157—164; idem, *Art and Architecture in France: 1500 to 1700*, Londra, 1953, p. 192.
- ¹⁶ Tablou pictat în anul 1651 pentru Cassiano del Pozzo, publicat de Roger Fry, *Pyramus and Thisbe*, „The Burlington Magazine“, XLIII, 1923, p. 53. Din anul 1833 s-a aflat în colecțiile lordului Ashburnham, mai târziu la Mark Rotschild la Londra și într-un anticariat din Paris; literatura completă a obiectului este dată în versiunea
- originală a articolului meu, p. 134, nota 12. Vezi și Thérèse Bertin-Mouro, *Addenda au catalogue de Grautoff depuis 1914*, „Bulletin de la Société Poussin“, II, 1948, p. 53 (nr. XXXVII) și Fred Stephen Licht, *Die Entwicklung der Landschaft in den Werken von Nicholas Poussin*, Basel-Stuttgart, 1954, p. 161—163; A. Blunt, *The Paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue*, Londra, 1966, nr. 177.
- ¹⁷ Félibien, op. cit., p. 207—208; J. Bialoslocki, op. cit., p. 34. Foarte asemănătoare este și caracterizarea făcută tabloului de către Bellinger în biografia lui Poussin, *Vite*, II, p. 201; am citat-o în limba italiană în versiunea franceză a articolului, p. 134, nota 13.
- ¹⁸ Fry, op. cit., consideră că alături de *Potopul* (Luvru) acesta este unicul peisaj dramatic al lui Poussin. Dar mai există totuși și altele, de exemplu *Om strangulat de un șarpe* (National Gallery, Londra).
- ¹⁹ Félibien, op. cit., p. 208.
- ²⁰ De exemplu peisajul lui *Tempesta* de la Muzeul Național din Varșovia (cf. J. Bialostocki, *Pittura italiana in collezioni polonexe, sec. XVII—XVIII*, Catalogul expoziției, Varșovia, 1956, nr. 93, ca Tavella); cf., de asemenea, Bernard Dorival, *Expression littéraire et expression picturale du sentiment de la nature au XVII^e siècle français*, „La Revue des Arts“, III, 1953, p. 44. ș.u. (reproducerea tabloului atribuit lui Dughet din colecțiile Mahon de la Londra).
- ²¹ Textul lui Leonardo: H. Ludwig, *Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei*, Viena, 1882, § 147; McMahon, *Treatise on Painting* by Leonardo da Vinci, Princeton, 1956, § 281; traducerea poloneză — Leopold Staff, *Leonardo da Vinci, Scrieri alese* (Pisma wybrane), Varșovia, 1930, II, p. 292—294. Ed. nouă, trad. de M. Rzepinska, Wrocław, 1961, p. 62 ș.u.
- ²² Descrierea lui Bellori (cf. nota 17) este totuși destul de îndepărtată de textul lui Leonardo, ceea ce poate fi încă o dovadă a faptului că Poussin s-a bazat pe formulările lui Leonardo. Este important și faptul că peisajul cu Pyram a fost pictat pentru același „nobil prieten” al lui Poussin, datorită căruia artistul a făcut cunoștință cu scrierile lui Leonardo da Vinci.
- ²³ Teza din articolul de față a fost acceptată de specialiști și de biografii lui Poussin: Walter Friedländer, *Nicolas Poussin. A New Approach*, New York, 1964, p. 81; Anthony Blunt, *The Paintings of Nicolas Poussin* (The Mellon Lectures), Princeton N. J. 1967, I, p. 297; idem, red., *Nicolas Poussin, Lettres et propos sur la peinture*, Paris, 1964, p. 148.

GIAN LORENZO BERNINI ȘI CONCEPȚIILE SALE ESTETICE

1

Bernini nu a scris nici un tratat teoretic¹. Corespondența sa nu conține, ca scrisorile lui Poussin, reflecții de natură abstractă. Nu a fost un teoretician al artei sale, în sensul strict al cuvântului, deși era nu numai artist plastic și arhitect, ci și scriitor, poet și dramaturg. În același timp, știm destul de mult despre părerile lui despre artă, în primul rând datorită acelor două surse literare deosebit de importante pentru conștiința artistică a barocului care sînt *Jurnal de călătorie a cavalerului Bernini în Franța*, scris de Paul Fréart Sieur de Chantelou² care l-a întovărașit în timpul vizitei sale de aproape o jumătate de an la Paris, și biografia renumitului artist, scrisă din îndemnul admiratoarei sale, regina Cristina a Suediei, de istoricul și criticul florentin Filippo Baldinucci și publicată la doi ani după moartea lui, în anul 1682³.

Fiecare mare artist se conduce după un ansamblu — mai mult sau mai puțin conștient — de convingeri, teze, concepții estetice și directive practice. Adeșea aceste concepții estetice nu sînt în concordanță — cel puțin aparent — cu practica sa artistică, uneori o contrazic chiar, și totuși reprezintă, în ansamblu, un element al conștiinței estetice a perioadei în care trăiește și creează respectivul artist și, prin aceasta, sînt un fenomen istoric, poate mai puțin sesizabil, dar

134

pentru istoricul gândirii estetice aproape la fel de important ca și operele de artă create de acel artist.

Ponderea și importanța acestei conștiințe estetice crește sau se micșorează în funcție de ponderea și importanța, de rolul și influența artistului. Au existat maeștri — în genul lui Rembrandt — a căror operă spune totul și ale căror concepții nu și-au găsit un cronicar; au existat și alții — ca Leonardo — ale căror idei, gânduri și intenții transmise în scris ne vorbesc despre ei înșiși mult mai mult decît opera care se prezintă ca un tors — ce-i drept, frumos — dar fragmentar. Bernini nu face parte din aceste grupe limită. Opera lui, de o bogăție, varietate și măiestrie uimitoare, continuă să stea în fața ochilor noștri fără a necesita nici un fel de comentariu estetic; în același timp, însă, tocmai importanța moștenirii artistice a lui Bernini face ca și cunoașterea convingerilor sale făcînd parte din ansamblul conștiinței estetice să dobîndească o importanță aparte. La el apar problemele neobișnuit de importante ale concordanței și divergenței dintre teorie și practică, ale acțiunii conștiente, bazată pe o teorie rațională sau ale unei creații intuitive. Importanța lui Bernini și a artei sale se conturează astăzi din ce în ce mai pregnant, pe măsură ce prejudecățile clasiciste și academice, ulterior și „funcționaliste“ în aprecierea barocului devin de domeniul trecutului. În fața ochilor oamenilor secolului al XX-lea, deschiși către felurile genuri ale voinței artistice a trecutului, către toate comorile vechii inspirații care aruncă străluciri de nestemate pe pereții din *musée imaginaire* — Bernini apare ca silueta gigantică a unui artist genial, de factura celor mai mari maeștri ai Renașterii. Vedem în el un ultim artist renascentist de tipul *uomo universale*, căruia i-a fost însă dat să trăiască în cu totul altă epocă⁵. De la cele mai complicate operații arhitectonice, cum ar fi construirea magistralei lărgite *Scala Regia* în ansamblul clădirilor Vaticanului, de la sculpturile în marmură, uimitoare prin virtuozita-

135

tea stăpînirii instrumentelor și a materialului de creație, pînă la imaginile picturale subtile, fin-tini, inscripții, poezii și muzică — aceasta este uriașa gamă de posibilități de expresie, în care a știut să se pronunțe maestrul longeviv, precoc în evoluție, înțelept la bătrînețe și profund evlavios⁶. Unind în activitatea sa toate domeniile, toate disciplinele artistice care contribuie la crearea marilor complexe ale barocului, Bernini a devenit pentru noi un fel de artist simbolic al barocului⁷. Nu este vorba numai de o iluzie sau de o metaforă. Prin activitatea sa, Bernini parcă vine să închidă ciclul inițiat de maestrul din *cinquecento*; el a creat, în același timp, o tradiție cu totul nouă, formînd idei artistice care au devenit — începînd de atunci timp de un întreg secol — normă europeană. Bazilica sf. Petru, începută de Bramante, Rafael și Michelangelo, și-a căpătat forma definitivă din mîinile lui. Atît aspectul ei exterior, astăzi perfect încadrat și modelat de piața cu coloane, ca și caracterul interiorului, în care domină baldachinul confesional de bronz, și imaginea colorată a catedralei sf. Petru, poartă pecetea imaginației lui și a modului lui de a vedea formele.

Înceind în mod armonios ciclul de creație inițiat în primii ani ai secolului al XVI-lea, inovațiile lui Bernini au creat în același timp modele copiate de atunci în întreaga Europă; noul tip de sfînt, pătruns de extazul religios, noul tip, atît de baroc, al bustului—portret sculptat, tipul statuii ecvestre, al mormîntului și al fîntînii născute din imaginația lui Bernini au pus stăpînire pe gîndirea artiștilor din întreaga Europă. Fațada bisericii misionarilor de Stradom din Cracovia este un ecou al capelei romane a lui Bernini, San Andrea al Quirinale⁸; elefantul din Grodzisk, datînd din anul 1686 și purtînd în spate un obelisc egiptean, repetă invenția lui Bernini realizată în monumentul aflat în fața bisericii Santa Maria Sopra Minerva din Roma⁹; confesionalul sf. Wojciech din catedrala de la Gniezno reprezintă o variantă a baldachinului din bazilica sf. Petru, 136

iar statuia lui Sobieski doborîndu-l pe turc din parcul Lazienki din Varșovia este o transpoziție a ideii materializată în monumentală figură a sf. Constantin care împodobește treptele *Scalei Regia*¹⁰ la Vatican.

Dacă în îndepărtata Polonie urmele influenței lui Bernini sînt atît de numeroase, cît de însemnată a fost această influență în alte țări ale Europei, puternic supuse radiației barocului roman¹¹!

Nu există nici o îndoială că Bernini a fost, în arta secolului al XVII-lea, alături de Caravaggio și Rubens, individualitatea care a jucat cel mai însemnat rol în formarea conturului artistic al veacului. Bernini este legat de Rubens prin numeroase fire — pe lîngă contopirea — atît de caracteristică la amîndoi — a realismului cu fantezia, a tendințelor „obiective“ cu cele „subiective“, de care ne vom ocupa mai îndeaproape într-un studiu următor — ei sînt legați și prin același sistem de lucru: Bernini este, ca și Rubens, un maestru al muncii colective, sistem atît de particular în istoria artei, care îngreuiază neapuse de mult astăzi aprecierea aportului maestrului și al colaboratorilor în multe lucrări ale lui Bernini și Rubens. Și în acest domeniu, cunoașterea concepțiilor artistice teoretice ale lui Bernini poate arunca lumină asupra procesului de creație din conștiința lui.

Pentru a înțelege corect conștiința estetică a lui Bernini, trebuie s-o interpretăm, bineînțeles, pe fundalul practicii sale artistice, căci — așa cum am spus mai sus — ea nu a fost nicaieri formulată de autor ca o doctrină aparte. Totuși, concepțiile maestrului din Roma ne sînt cunoscute din cele transmise de biografii lui, afirmații care trebuie permanent confruntate și controlate cu ajutorul creației sale: înainte de a trece la caracterizarea acestor opinii, trebuie să acordăm puțină atenție evoluției și operei sale.

2

Născut la Neapole (1598), a fost crescut la Roma, moștenind prin intermediul tatălui, care era din

Florența, ceva din tradiția artei manierismului toscan. Muncind încă din tinerețe alături de tatăl său ca sculptor la decorarea vechii bazilici Santa Maria Maggiore, a atras repede atenția papei Paul V și a altor membri ai familiei Borghese. A executat pentru această familie cea mai mare parte a lucrărilor din perioada sa timpurie. Ca sculptor pornea de la manierismul târziu și de la tradiția lui Michelangelo, depășindu-le însă prin noua sa atitudine față de natură, al cărei realism revoluționar îi amintește, pe bună dreptate, lui Wittkower de recenta, pe atunci, lecție a lui Caravaggio, mort în anul 1610¹².

Cînd și-a început, în anul 1624, prima lucrare de amploare în arhitectură — baldachinul de sub cupola bazilicii Sf. Petru (și fațada bisericii sf. Bibiana de la Roma, în același an) el își câștigase deja renumele de sculptor genial prin executarea cîtorva busturi-portret ale papei și ale demnitarilor bisericii, în care se contura treptat, din ce în ce mai pregnant, tipul de bust-portret al barocului, nelinistit din punct de vedere formal și profund psihologic, dar, mai ales, prin executarea unor grupuri de sculpturi mitologice: *Eneas și Anchise*, *Neptun și Triton*, *Răpirea Proserpinei*, *Apollo și Daphne* (il. 26), a căror încununare este reprezentată de *David* (il. 25); este, fără îndoială, o încercare de dialog cu maeștrii Renașterii pe baza unei teme atît de frecvent abordată de aceștia. Cu excepția lui *Neptun*, care se află în momentul de față la muzeul Victoria și Albert din Londra, toate aceste sculpturi reprezintă fala galeriei Borghese din Roma¹³.

În aceste sculpturi, dintre care ultima a fost executată pe cînd Bernini avea numai 26 de ani, și-au găsit expresie toate tendințele și trăsăturile de bază caracteristice sculpturii lui. Bernini — din nou la fel ca și Caravaggio și Annibale Carracci — se opunea manierismului și concepției caracteristice acestuia a pluralității viziunii; nu s-a întors la monolitismul statuilor renascentiste decupate din spațiul înconjurător: „Unind un punct de vedere al Renașterii cu libertatea dobîn-

dită de manieristi” — scrie în caracterizarea sa de sinteză unul dintre cei mai avizați cunoscători ai sculptorului, Rudolf Wittkower¹⁴, — „Bernini a pus bazele noii concepții de sculptură în care toate elementele se completează reciproc; punctul de vedere unic, acțiunea expresivă, alegerea unui moment trecător, frîngerea limitelor impuse de bloc, eliminarea dublului caracter (existent pînă atunci) al sferei statuii și sferei privitorului, realismul intensiv și diferențierea subtilă a suprafeței. Prin aceste mijloace Bernini a făcut ca privitorul să contribuie afectiv la spectacolul care se desfășura în fața ochilor săi”.

Înalta apreciere a modelului antichității, caracteristică pentru Bernini, și-a găsit cea mai fidelă expresie în special în grupul statuar *Apollo și Daphne*, în care se atinge perfecțiunea lui *Apollo din Belvedere*; fidelitatea față de natură ne impresionează în realismul *Răpirii Proserpinei*, în încrederea lui *David*. Pretutindenii se manifestă — tipic pentru creația ceva mai târzie a maestrului — cultul pentru conținut, *concetto*, ideea căreia opera urmează să-i slujească. Ideea tradiției romane, împreună cu motivul *pietas*, al dragostei și mărinimiei, răsună puternic încă în prima lucrare a lui Bernini, executată, poate, împreună cu tatăl său: grupul *Eneas și Anchise*, care definește atît de plastic, de ideatic, cheia tonalității viitoare a creației lui Gian Lorenzo¹⁵. În sfîrșit, lupta cu rezistența materiei, înfrîngerea tuturor dificultăților tehnice — în care Bernini vedea semnul măreției artistice — își sărbătorește triumful în grupul *Apollo și Daphne*. Legătura puternică cu modelele antichității elene micșorează efectul ei asupra psihicului privitorului de astăzi, totuși nu se poate trece cu vederea măiestria cu care sînt înfățișate în sculptură lucruri considerate imposibil de sculptat: așa după cum a știut să sculpteze flacăra din statuia adolescentului *Sf. Laurențiu* și cum în *Sf. Tereza*, lucrare mult mai târzie, nu numai că a reușit să redea extazul mistic, ci și să creeze senzația de ușurință prin norii care o susțin pe sfîntă, tot așa în imaginea tinerească a

metamorfozei a atins o culme irepetabilă a artei, înfățișînd transformarea corpului omenesc viu într-o plantă crescînd organic din el.

Urcarea pe tron, în anul 1623, a papei Urban VIII Barberini i-a deschis lui Bernini posibilități aproape nelimitate. Timp de douăzeci de ani a fost stăpînul artistic absolut al bazilicii sf. Petru din Roma. În anii 1624—1633 a luat naștere baldachinul (il. 84), în 1633—1640 balcoanele și stîlpii cupolei sf. Petru, în 1632—1635 fîntîna Barberini cu Tritonul (il. 27), între 1628 și 1647, a fost înălțat mormîntul monumental al papei Urban VIII din bazilica San Pietro, în aceeași perioadă continuau și lucrările la palatul Barberini. În aceiași ani s-au înmulțit busturile-portret, statuile de sfinți, proiectele desenate, tablourile aproape necunoscute pînă de curînd (il. 30), recuperate din uitare în ultima vreme, admirabile, demne de a fi puse alături de măiestria lui Velázquez¹⁶. Perioada de succes i-a adus, firește, lui Bernini și dușmani. Cu siguranță că a folosit fără rețineri posibilitățile dictaturii artistice, permițîndu-le celorlalți, în cel mai bun caz, să colaboreze la realizarea propriilor sale proiecte și combătînd sever toate încercările de rivalitate. Înciputul următorului pontificat — Inocențiu X Pamphilii (1644—1655) — a însemnat o perioadă de dizgrație. Încercarea nereușită de a împodobi fațada bazilicii sf. Petru cu turnuri, pericolul unei reale — sau, poate, inventate de dușmanii lui Bernini — catastrofe de construcție și necesitatea demontării unuia din turnurile gata construite au fost folosite de rivali — în primul rînd de Borromini — pentru a-l trimite în dizgrație pe Bernini.

Artistul lucra în acea perioadă pentru alți mecenafi, creînd în Santa Maria della Vittoria din Roma una dintre cele mai perfecte și mai complete lucrări ale sale — capela Cornaro, în care tabloul înfățișînd extazul sf. Tereza prin metode de o puternică sugestivitate este privit din lojile laterale de membrii familiei Cornaro (1644—1646, il. 29). A redobîndit apoi curînd grația papei, înălțîndu-și următoarea capodoperă arhitectonică

și urbanistică, *Fîntîna celor patru rîuri* (1648—1651, il. 33), care organiza spațiul strîmt al Pieței Navona, după ce simetria ei fusese stricată prin renovarea bisericii Sant'Agnese. Atît în ornamentarea stîlpilor bazilicii sf. Petru, atît în monumentele funerare, cît și aici, grație talentului său organizatoric, Bernini a știut să creeze o operă unitară cu mîinile mai multor colaboratori. Conturul abstract al obeliscului care domină forma organică a soclului unește în sine multe idei, *concetti*, aluzii: este triumful bisericii conduse de Inocențiu X asupra întregului pămînt, și, în același timp, un arbore al vieții din care, ca în baptisteriile romane, izvorăsc patru rîuri — pămîntești și divine totodată — ca un fel de izvor al vieții¹⁷. La fel ca și în *Triton* și, mai tîrziu, în *Elefantul cu obelisc* (il. 32), și în *Fontanna* din Piazza Navona se disimulează, sub forma sa alegorică, un *sensus allegoricus* tipic pentru baroc.

În aceeași perioadă Bernini a creat cel mai frumos portret al său — bustul lui Francesco d'Este (1650—1651), în care a dus pînă la perfecțiunea definitivă tipul format anterior în bustul lui Carol I al Angliei (1636), astăzi pierdut, și al cardinalului Richelieu (1640—1641), și care se repetă, ca un ecou ceva mai slab, în portretul lui Ludovic XIV, executat în Franța¹⁸.

Sederea în Franța a coincis cu pontificatul lui Alexandru VII Chigi (1655—1667), cînd Bernini și-a recăpătat pe deplin rolul dominant în viața artistică a Romei. În anul 1656 a fost proiectată și apoi în anul imediat următor începută reconstruirea și renovarea pieței din fața basilicii sf. Petru, una dintre cele mai geniale soluții urbanistice pe care le cunoaște istoria arhitecturii (il. 28). Lucrările au durat pînă în anul 1663, cînd Bernini a inițiat ultima sa lucrare de amploare (pe lîngă decorarea capelei *del Sacramento* și catedrala sf. Petru) — reconstruirea *Scalei Regia*. Atît conturul pieței, cît și al scărilor care duceau la apartamentul papei, erau bazate pe o splendidă utilizare a cunoștințelor referitoare la perspectivă, folosită în diferite scopuri, ca modalitate con-

știentă de obținere a efectului asupra privitorului, într-o situație în care nu era posibil să se acționeze pe altă cale¹⁹.

Majoritatea lucrărilor întreprinse de Bernini a constat din modificarea elementelor existente și tocmai în acest domeniu Bernini a făcut pe deplin dovada măiestriei sale. În același timp cu reconstruirea pieței, continuă lucrările la construirea catedralei sf. Petru (1657—1659, il. 34), concepută ca un element strâns legat din punct de vedere estetic și ideatic cu baldachinul care încheiea ca un *maestoso* triumfal și vizionar uriașul ansamblu de tensiuni și efecte reprezentat acum, datorită acțiunii lui Bernini, de întreaga suprafață a Vaticanului, începând de la podul sf. Arhanghel²⁰. În timp ce construia *Scala Regia*, Bernini a primit mai întâi o comandă privind reconstrucția Luvrului și apoi o invitație de a merge în Franța. Deși cam fără voie, mînat de considerente de ordin politic, Alexandru VII și-a dat acordul, pentru călătoria artistului.

Istoria acestei șederi în Franța formează conținutul jurnalului lui Chantelou, fiind povestită, pe scurt, și de Baldinucci. A fost la început un marș triumfal, ulterior însă au urmat din ce în ce mai multe dezamăgiri și, în cele din urmă, eșecul îndulcit de onoruri doar aparente. Proiectul Luvrului, refăcut de câteva ori din cauza obiecțiilor și exigențelor lui Colbert, deși începuse să fie realizat încă înainte de plecarea artistului din Paris, a fost repede abandonat și chiar și monumentul ecvestru al lui Ludovic XIV, la care artistul a lucrat pînă în anul 1677, nu s-a bucurat de apreciere la Paris și a fost exilat într-un colț părăsit din parcul de la Versailles. Unica amintire trainică a șederii de o jumătate de an în Franța este bustul lui Ludovic XIV, lucrare reușită, care nu egalează însă portretul prințului d'Este²¹.

Fără îndoială, Bernini a influențat pe diferite căi arta franceză și atît modul în care a influențat-o, cît și opoziția careia i-a dat naștere constituie dovezi elocvente ale diferenței între conștiin-

țele estetice din Paris și Roma din preajma anului 1665²².

Ultima lucrare de mare amploare a lui Bernini a fost monumentul funerar al lui Alexandru VII (1672—1678), terminat cu doi ani înainte de moartea artistului. Aranjamentul mormîntului, preluat de la Michelangelo și realizat în mormîntul lui Urban VIII, s-a transformat aici în contopirea tipic barocă a „adorăției veșnice” cu un puternic accent de *vanitas*, idee simbolizată de scheletul cu clepsidra în mîna ieșind de sub bogata draperie de marmură²³.

Cei mai mari papi ai secolului al XVII-lea au căpătat din mîna lui Bernini monumentele care le slăvesc pînă astăzi gloria; cea mai mare biserică creștină îi datorează tot lui forma definitivă. Cel mai mare rege al secolului al XVII-lea — Ludovic XIV — i-a adresat cavalerului Bernini o invitație scrisă cu propria sa mîna pentru a veni în Franța.

În persoana renumitului sculptor și arhitect, artele frumoase, pînă nu de mult luptătoare pentru recunoașterea nobleței lor, și-au găsit personificarea celui mai înalt triumf: ce e drept, Tiziano fusese investit cu titlul de conte, dar de-abia Bernini și-a putut permite s-o primească pe regina Cristina în halat de lucru, pe care — întrucît era îmbrăcămîntea lui de lucru — îl considera drept cea mai nobilă haină; iar regina, înțelegînd gîndul lui, a atins cu propria mîna acel halat ca pe o relicvă prețioasă, în semn de profund respect²⁴.

3

Creația artistică a lui Bernini — atît de bogată, de multilaterală și cuprinzînd atît de numeroase domenii — nu este unitară din punct de vedere stilistic. Irving Lavin vorbește chiar de un anume „*continuum*” stilistic, ale cărui momente diferite sînt actualizate în diverse scopuri artistice²⁵. Încă și mai puțin unitară ne apare concepția artistică a lui Bernini dacă analizăm opera lui în legătură cu opiniile teoretice transmise prin intermediul

lui Chantelou, Baldinucci și Domenico Bernini, fiul și biograful artistului. Bernini — pentru mulți un fel de simbol al barocului din Roma (de exemplu, pentru Chledowski), trecut sub tăcere de către Winckelmann (care îi enumeră doar pe Algardi și Duquesnoy²⁶), uitat și de teoreticianul clasicismului, Bellori, în biografiile sale de artiști, Bernini nu este, în general, în teoriile sale, de acord cu doctrinele clasicismului, cu știința academiilor din Roma și Paris. Face apel în mod consecvent la modelele antice; idealurile lui sînt Rafael, Tiziano, Michelangelo. S-ar părea că există o contradicție în el însuși între clasicismul teoriei și barocul practicii. Și în alte cazuri, așa cum am spus mai sus, mulți artiști neclasici în practică exprimă în teorie opinii clasice sau conforme cu clasicismul. Dar la Bernini situația se prezintă cu totul altfel, căci elementele cu dublă caracteristică se regăsesc și în creația sa, ca niște componente ale aceluia *continuum* stilistic de care vorbeam mai sus. Alături de sf. Tereza, bustul lui Francesco d'Este și catedrala sf. Petru, găsim statuia clasică a principesei Matilda, fațada simplă și nobilă de la San Andrea al Quirinale, colonada monumentală, severă, plină de *gravitas* din piața sf. Petru. Lumea artei lui Bernini pare a avea două poluri, două focare, ca și elipsa, forma sa preferată: clasicismului bazat pe principii și regulile general valabile și se opune individualismul; idealismul prinde viață grație observației realiste, integrale; obiectivismul și subiectivismul se contopesc ca într-un proces de creație neîntrerupt.

În preajma anului 1920 se conturau două concepții cu privire la Bernini. Pentru Hans Rose (1919)²⁷ conflictul lui Bernini cu francezii, care ne apare atît de viu în fața ochilor cînd citim jurnalul lui Chantelou, este un conflict al reprezentantului individualismului și al unui mare patos individual, în coliziune cu adepții doctrinei statului absolutist. Întreaga concepție de viață, creația și raporturile sociale erau la Bernini cu totul altele decît la francezi. Pentru Bernini, condu-

cătorul era, în primul rînd, o expresie a valorilor umane, era un individ perfect în cel mai înalt grad — pentru francezi și pentru Ludovic XIV însuși, regele era un actor în alură maiestuoasă, care își juca rolul în marea dramă a statului absolutist, postură actoricească care îl lipsea de orice responsabilitate individuală. În desfășurarea dramatică a vizitei lui Bernini în Franța, Rose vedea o manifestare a luptei pe viață și pe moarte dusă de individualitatea umană, în persoana remarcabilului reprezentant al individualismului care era artistul italian, împotriva ceremonialului nivelizator al curții absolutiste. Al doilea protagonist al duelului era unul dintre primii politicieni moderni și guvernatori ai statului francez — Colbert.

Evident, tradiția rolului pînă nu demult însemnat al individualității excepționale continuă să trăiască: este suficient să citim scrisorile legate de șederea lui Bernini în Franța, pentru a ne da seama de locul important pe care îl ocupa în corespondența diplomatică problema cîștigării marelui maestru pentru construirea palatului celui mai mare rege²⁸. Dar, în același timp, această individualitate era încovoiată și, atunci cînd nu se lăsa încovoiată, se renunța la colaborarea ei. Cît de mult a reușit absolutismul, într-un răstimp relativ scurt, să-l subordoneze pe artist, să-i îngrădească libertatea năvalnică din perioada manierismului și barocului (cel puțin în conștiința monarhului) ne dovedesc și indicațiile stricte de conținut și compoziție trimise o sută de ani mai tîrziu de Stanislaw August Poniatowski la Paris, prin intermediul doamnei Geoffrin, pentru ca după ele să-și picteze tablourile nu numai Vien și Lagrenée, dar și oricine altcineva, chiar și Boucher (este o altă chestiune că doamna Geoffrin nu a îndrăznit să-i transmită lui Boucher aceste dispoziții)²⁹. De-abia romantismul avea să cucerească furtunos libertatea încătușată și să redobîndească forța ingeniozității individuale.

Fără îndoială că acest conflict a existat între Bernini, reprezentantul tradiției italiene și al unei

faze ceva mai timpurii de evoluție, și francezii care trăiau deja în epoca barocului absolutist târziu. Dar problema nu se poate epuiza cu această simplă afirmație. Erwin Panofsky a dat în anul 1919 o caracterizare mai largă și mai amănunțită a artei lui, concentrată pe dezvăluirea „naturii duble” a lui Bernini, a dedublării lui, a disjungerii tendințelor moderne subiectiviste de cele clasice obiectiviste în concepția lui asupra artei³⁰. În linii mari, această părere trebuie considerată și astăzi justificată. Panofsky subliniază că, în arhitectura sa, Bernini este mai conservativ, mai sever, în arta plastică se manifestă mai liber, interioarele sînt la el mai bogate decît exterioarele. El atrage totuși atenția că elemente clasice se găsesc și în sculptură și este greu să nu-ți dai seama de fantezia picturală a primului proiect de fațadă a Luvrului.

Acceptînd în linii mari caracterul complex al conștiinței estetice a lui Bernini se cuvine să privim mai atent aceste opinii nu atît sub aspectul împărțirii motivelor în „clasice” și „baroce”, sau „obiective” și „subiective”, ci din punct de vedere al caracterului și domeniului utilizării ideilor proclamate. Se poate adopta aici, parțial, clasificarea efectuată de Eleanor Dodge Barton, care a închinat o lucrare fundamentală problemelor teoriei artei lui Bernini³¹. Mi se pare justificată și rodnică din punct de vedere metodologic diviziunea pe care o efectuează autoarea în opiniile lui Bernini: 1) partea pur teoretică, ideile referitoare la problemele frumosului, ale raportului artei față de natură, a artei față de tradiții, de „demnitatea” temei și 2) problemele practice, așadar opiniile cu privire la utilizarea teoriilor artistice, vorbind despre problemele concrete ale creației și educației artistului. Atît în ceea ce privește problemele întîlnite în activitatea creatoare zilnică, cît și în privința formării tineretului, Bernini avea concepții cu caracter general, formulate ca principii — după părerea lui — general obligatorii; atît problemele, cît și soluțiile din acest domeniu se deosebesc uneori foarte mult de ideile pur

teoretice. Ultima grupare de probleme este: 3) chestiunea, neatînsă de Barton, a ideilor din care se desprinde atitudinea lui Bernini față de conținutul operei de artă, concepția conținutului alegoric, tipică pentru preferințele barocului manifestate în nuanțele subtile și complicate ale eruditului *sensus allegoricus*.

4

„Să nu mi se vorbească de nimic din ceea ce nu este mareț” — declara Bernini în Franța. În această afirmație este cuprinsă ideea că operele de artă trebuie să prezinte realitatea modificată în conformitate cu „stilul mare”, așadar, perfecționată, amplificată în valorile sale estetice. Într-adevăr, povestind în Franța anecdota despre Michelangelo și Daniele da Volterra³², Bernini accentua imposibilitatea egalării naturii în practica artistică; totuși, în teorie, problema raportului artei față de natură i se prezenta mai degrabă în categoriile sublimării decît ale copierii³³.

Arta are o forță uriașă, ea poate sublima realitatea conferind bazelor ei proporții ideale sau forme geometrice perfecte, poate pune stăpînire pe imaginația privitorului prin modalitatea de înfățișare a realității în asemenea măsură încît îi prezintă chipul unei bătrîne urîte, hîde, drept o frumoasă operă de artă³⁴. Înfațișînd natura, amplificînd ceea ce este frumos în ea și micșorînd ceea ce este imperfect, artistul se poate folosi de mijloace mai obiective sau mai subiective. În domeniul mijloacelor obiective și raționale, Bernini a adoptat cea mai mare parte a directivelor formate în perioada Renașterii și completate de teoreticienii manieristi. „Frumusețea tuturor lucrurilor din lume, așadar și a arhitecturii, constă în proporții”³⁵; palatele sînt mari nu prin costul înălțării lor, ci prin mărirea stilului și noblețea compoziției, a căror expresie sesizabilă sînt proporțiile³⁶. Dorind să producă gazdelor sale fran-

ceze cea mai mare satisfacție, Bernini a spus despre palatul de la Versailles că este *proportionato*. Perfecțiunea proporțiilor arhitecturii era văzută de Bernini în analogie cu corpul omenesc, antropomorfismul concepției sale este vizibil clar în cuvintele fiului său, Domenico Bernini, care, în biografia tatălui său, spune despre ansamblul arhitectonic San Pietro că este „(...) ca un piept mare, care îmbrățișează și închide maiestuos între brațele sale marea piață”³⁷.

Dar aceste baze „rationale” ale perfecțiunii în artă provin în ultimă instanță — după părerea lui Bernini — de la Dumnezeu: „frumusețea tuturor lucrurilor din lume constă în proporții, așadar putem spune că reprezintă contribuția lui Dumnezeu, întrucât ea descinde din trupul lui Adam, creat nu numai de mâna lui Dumnezeu, ci și după chipul și asemănarea sa”³⁸. Dar forțele suprasenzoriale intervin în sfera estetică și în procesul de creație al formelor frumoase nu numai în modul în care și l-a imaginat Bernini.

Alături de folosirea proporțiilor și a formelor geometrice perfecte — pătratul, cercul, octogonul, elipsa — căroră, la fel ca și maestrul Renașterii, Bernini le acorda o însemnătate estetică deosebită, fiecare artist care se pricepe în munca lui, după părerea lui Bernini, poate și trebuie să se sprijine pe modelele perfecte, extrăgându-și știința și inspirația din realizările celor mai de seamă creatori ai trecutului îndepărtat și apropiat, așadar, ai antichității și ai prorocilor ei renaștători. Printre lucrările antice, Bernini prețuia în mod deosebit statuile din perioada elenismului și lucrările romane: *Laocoon*, *Torsul de la Belvedere*, așa-numitul *Pasquino* (fragment al grupului *Menelaos cu trupul lui Patrocle*), *Gladiatorul Borghese*, *Antinous*, *Columna Traiana*. Dintre artiștii moderni îi prețuia pe Rafael, Michelangelo, Tiziano, Annibale Carracci, Poussin, pe venetieni. Făcea diferență între talentele lor și domeniile în care excela, trecând, în general, sub tăcere — ceea ce este semnificativ — pe maestrul barocului (cu excepția eclecticii Guido Reni), iar pe Cara-

vaggio îl numea un pictor „fără spirit și inventivitate”⁴⁰.

Toate aceste căi: proporțiile, regulile și modelele maestrilor, așadar un ansamblu de mijloace moștenite din teoria Renașterii, nu reprezintă însă o garanție a dobândirii perfecțiunii. Pe cale rațională aceasta nu poate fi atinsă. Bernini a unit principiile artei umaniste, teoria renașcentistă a artei cu cuceririle manieristilor. În concepția sa, inspirația divină, *furor divinus*, era aceea care putea da o adevărată perfecțiune. Artă provenea din mărinimia lui Dumnezeu, ideile artistice bune din inspirația divină, artistul fiind un instrument al lui Dumnezeu⁴¹. Ideile care și-au găsit prima formulare în teoria artei la Dürer, cel care scria despre „inspirația venind de sus”⁴², nu ne pot uimi după cele câteva zeci de ani de teorie manieristă și la artiști care ascultau slujba zilnică și nu pierdeau niciodată rugăciunea de seară din *biserică Il Gesù* din Roma.

Convingerea despre iraționalismul procesului de creație și-a găsit cea mai adecvată expresie în opinia pe care Bernini a pronunțat-o în legătură cu prima sa lucrare mare — baldachinul de la intersecția navelor din bazilica Sf. Petru; aspectul interiorului celui mai mare templu al creștinătății impunea artistului răspunderi neobișnuit de mari (il. 84). Evidențiind dificultățile tehnico-estetice legate de stabilirea proporțiilor baldachinului și a impresiei definitive, Bernini recunoștea că această lucrare reușise datorită unei întâmplări fericite — *a caso*⁴³. Numai geniul, forța irațională cu care Dumnezeu îl dăruiește pe om, puterea modelării perfecte a formelor decide — spunea el — în privința reușitei definitive a lucrării. Evident, acesta este elementul cel mai înalt, care încununează celelalte cunoștințe și capacități și care intervine abia acolo unde nu mai este suficientă puterea cifrelor, a observației corecte a naturii și a modelelor perfecte.

În ce măsură arta era pentru Bernini — ca și pentru Leonardo — *cosa mentale*, ne dovedește admirația lui pentru Poussin, ale cărui tablouri îi

treziseră o profundă admirație și pe care le contemplant îndelung în casa lui Chantelou, subliniind faptul că sînt o realizare a minții. Este, dealtfel, unul din fragmentele de neuitat ale textului lui Chantelou: bătrînul Bernini îngenunchind în tăcere minute lungi în fața unui tablou de Poussin aflat lîngă geam, schimbîndu-și mereu ochelarii și clătînd din cap fără cuvinte, într-o profundă admirație⁴⁴.

La Poussin, Bernini găsea îndeplinită și o altă condiție a perfecțiunii operei de artă: *decorum*. Pentru teoria academică a artei, formată din contopirea cuceririlor Renașterii și ale manierismului, principala valoare a operei de artă era, alături de euritmie — obținută prin respectarea proporțiilor — valoarea sa morală, exprimată în demnitatea temei alese și „noblețea” ei. Bernini era un judecător sever și condamna foarte drastic — în conformitate cu tradiția contrareforme — toate lucrările cărora le lipseau valorile definite prin termenii *decorum* și *costume*⁴⁵. În timp ce arhitectura și sculptura franceză era adesea criticată pentru maniera „măruntă” (de exemplu, mormintele din Saint-Denis), tablourile lui Veronese și Bassano erau condamnate pentru lipsa de *decorum*. În legătură cu aceste cerințe trebuie să înțelegem și convingerea lui Bernini că artistul trebuie să fie un învățat, că trebuie să dispună de cunoștințe multe și multilaterale.

Frumosul operei de artă se bazează, așadar, pe corespondența dintre formă și conținut, pe perfecțiunea la baza căreia se află relațiile matematice dintre elemente, pe măiestria execuției artistice, care este un rezultat al geniului individual și, în sfîrșit, pe încă un element; Baldinucci ne transmite: „se străduia ca în operele sale să strălucească acea frumusețe a ideii — *bellezza di concetto* — de a cărei transmitere să se dovedească demnă opera lui”⁴⁷. Așadar, frumusețea operei constă dintr-o sumă de simboluri, dintr-un sens alegoric abscons. Este probabil un fir cu totul nou și tipic baroc în textura gîndirii lui Bernini. Vom mai reveni la ea în capitolul 6.

Dealtfel, nu este ușor, citind diverse surse, să reconstituim consecvent ansamblul de convingeri estetice ale lui Bernini. Nu numai că în acest ansamblu se împletesc elemente ale esteticii obiective cu motive esențial subiective, dar uneori apar și teze contradictorii sau de-a dreptul opuse. Alături de înalta apreciere a ideii, alături de sublinierea valorilor execuției, a nobleței conținutului operei, *decorum* și *costume*, apare și o frază a lui Bernini transmisă de Baldinucci, în care acesta recunoaște că „era obișnuit să depună tot atîta muncă și strădanie în executarea unei lămpi, ca și în proiectul unei clădiri impresionante”⁴⁸. Este așadar o mărturisire care dovedește, pe de o parte, înalta valoare a formei artistice și a aceluia *ingenium* creator, iar, pe de altă parte — o oarecare indiferență față de conținut și funcțiile obiectului. Și este greu să nu ne amintim aici de două alte mărturisiri, e drept, referitoare la alte împrejurări, dar foarte apropiate de această frază a lui Bernini. Prima este faimoasa frază scrisă de Albrecht Dürer în cele *Patru cărți despre proporții*: „trebuie să spunem, în acest sens, că un artist înțelept, experimentat își poate dovedi mai mult forța sa creatoare și cunoașterea bazelor artei într-o siluetă dizgrațioasă țărănească și într-o lucrare de mici dimensiuni, decît altul într-o lucrare măreață”⁴⁹. Cea de-a doua mărturie, fără îndoială încă și mai apropiată, ne-a fost transmisă prin cuvintele lui Caravaggio, care polemiza împotriva temelor „mari” în artă, spunînd că „... nu-i cere mai puțin efort pictarea unui tablou cu flori, decît executarea unei compoziții figurative”⁵⁰.

În legătură cu consolidarea tradițională a eclektismului în teoria artei secolului al XVII-lea prin legenda după care Zeuxis a pictat-o pe Elena pentru locuitorii orașului Crotona unind într-un singur personaj cele mai frumoase elemente ale trupurilor celor mai frumoase femei din oraș, Bernini păstra un scepticism înțelept: „Ochiul frumos al unei femei nu arată bine pe chipul frumos al alteia” spunea el⁵¹.

Ca și în alte cazuri, și aici Bernini manifesta o atitudine independentă și bazată pe o gândire logică sănătoasă față de bogatele cuceriri teoretice de atunci ale trecutului. O atitudine la fel de înțeleaptă a păstrat și în disputa tradițională cu privire la valoarea artelor. El rezolvă *Paragone* în două feluri: valoarea picturii era, după părerea lui, mai mare decât a sculpturii, întrucât ea înfățișează lucruri care nu există, iar cea mai mare ambiție a artei este să creeze iluzia a ceva ce nu există; pictura înfățișează cea de-a treia dimensiune, care prin natura lucrurilor lipsește în operele lui și „face ca ceea ce nu este depărtat să pară îndepărtat”⁵². Valoarea artei sculpturii este totuși mai mare, pentru că este mai greu să realizezi chipul unui om fără a avea la dispoziție culori, așa cum se întâmplă în munca sculptorului. Cel mai mare creator, creatorul realității, este un sculptor: Dumnezeu. Efortul pictorului este prin natura lucrurilor mai mic. Bernini cunoștea foarte bine limitele sculpturii și se străduia să înlăture aceste granițe în creația sa: când a fost criticată pielea calului din monumentul lui Ludovic XIV, el a subliniat cu mândrie că în această operă „a reușit să unească sculptura cu pictura”⁵³. Fără îndoială că lucrări ca Sf. Tereza reprezentau un argument elocvent și puternic în disputa tradițională (il. 29). În domeniul mijloacelor artistice, Bernini era adeptul teoretic al *disegno*-ului, principiul toscan al desenului, împotriva culorii venețiene, dar a subliniat în același timp de mai multe ori că idealul roman și florentin trebuie întrucîtva moderat după modelul culturii culorii venețienilor. „Dacă lombarzii — cum îi numea el pe venețieni — ar mai ști pe deasupra să și deseneze — ar fi niște supraoameni” — spunea el⁵⁴. Bernini diviza procesul de creație, urmînd tradiția existentă de la Renaștere încoace, în *invenzione* și *ordinazione*, recomandînd să se adauge operei create perfecțiunea grației și subtilității (*grazia* și *tenerzza*). Această împărțire teoretică ne interesează din două puncte de vedere: în primul rînd, pentru că introduce conceptul de grație, care va deveni

tipică pentru rococo și va apărea în Franța la Perrault⁵⁵ și, în al doilea rînd, prin exemplul la care a făcut apel Bernini împărțind procesul de creație în etapele menționate: *portava in ciò l'esempio dell'oratore*⁵⁶ — exemplul lui era aici oratorul, tot așa după cum teoria artei făcea apel la *retorică*. Acesta este un fenomen de o deosebită însemnătate pentru baroc, deși se mai manifestase și înainte. Această legătură particulară dintre arta barocului și retorică a fost caracterizată și apreciată pe deplin destul de tîrziu⁵⁷. Legătura cu tendința retorică spre *persuasione* se manifestă însă plenar nu în acest domeniu, ci acolo unde Bernini ne vorbește despre activitatea practică a artistului, unde se ocupă direct de problemele muncii de atelier.

5

Printre numeroasele contradicții și inconsecvențe din părerile și concepțiile lui Bernini se conturează în mod special particularitatea convingerilor lui fundamentale în problemele frumosului, ale artei și esteticii, în comparație cu directivele referitoare la activitatea practică a artistului. Deși Panofsky subliniază și aici elementele de obiectivism, trebuie totuși să recunoaștem că în sfera directivelor practice predomină clar un subiectivism mai mare. Principiul retoric al convingerii — *persuasione* — tendința de a convinge, de a-l cîștiga pe privitor cu orice preț, este unul din factorii esențiali⁵⁸. Dar, în ultimă instanță, acesta este scopul definitiv, iar cuvintele lui Bernini care ne interesează în acest domeniu al problematicei se referă mai curînd la cale, la modalitățile de muncă și de stăpînire a mijloacelor artistice.

Bernini știa că tinzînd spre scopuri „obiective” trebuie să utilizeze o metodă subiectivă. El știa că natura le apare oamenilor alta decât este „în realitate”, în funcție de mai multe împrejurări și condiții. În mod consecvent, el recomanda să se argumenteze deformările inerente în munca la opera de artă (cînd, de exemplu, recomanda să se mă-

reasă dimensiunile părților corpului vizibile în atmosferă, ca mîna ridicată în văzduh) ba chiar a și folosit uneori subiectivismul impresiei pentru a corija anumite dificultăți tehnice⁵⁹, ca atunci cînd s-a străduit să suplinească lipsa de culoare a sculpturii efectuînd umbre adînci prin cioplirea corespunzătoare a pietrei⁶⁰. Scopul final al acestor acțiuni este, de fapt, formarea unei convingeri obiective cu privire la naturalețea operei și legătura ei cu realitatea în conștiința subiectivă a privitorului.

Atitudinea lui Bernini — și deosebirea dintre el și Borromini — s-a manifestat cu deosebită forță în reconstruirea *Scalei Regia* de la Vatican (il. 31). Fără îndoială, prin concepția sa generală și prin compoziție, aceasta este legată de coridorul de perspectivă construit cu treizeci de ani în urmă în palatul Spada din Roma de către Borromini (il. 88). Dar, în timp ce la Borromini aranjamentul elementelor arhitectonice urmărește să creeze la privitor iluzia că se află într-un coridor lung, deși, în realitate, lungimea lui nu depășește de două ori lățimea, la Bernini aranjamentul elementelor arhitectonice are drept scop să creeze privitorului convingerea că se află într-o casă a scărilor cu dimensiuni și proporții relativ „normale”, cînd, în realitate, încăperea în care sînt construite scările se remarcă printr-o lungime disproporționat de mare în comparație cu lățimea și, în plus, pereții acestei încăperi — din considerente tehnice și din cauza axei formate din coloanele palatului — au trebuit să fie dispuși convergent, ceea ce, fără măsurile de precauție luate de Bernini, ar fi creat impresia că scările sînt încă și mai lungi și disproporționate decît în realitate⁶¹. Mijloacele care i-au servit lui Borromini pentru o iluzie tipic barocă — *persuasione* — al cărei sens se traducea în inducerea în eroare a privitorului, au fost utilizate de Bernini pentru mascarea eventualelor lipsuri și pentru crearea iluziei unor proporții „normale” ale interiorului, așadar, corecte, așa cum erau de așteptat în situația respectivă.

Acest exemplu ilustrează opinia exprimată de Bernini cu privire la valoarea relativă a elementelor arhitectonice, care se modifică în funcție de mediu și de situație și ne informează, în același timp, și despre un alt principiu practic al lui Bernini, despre convingerea lui că un artist cu adevărat mare trebuie să dispună de capacitatea de a se adapta la condițiile date. Această convingere nu ne uimește în cazul unui maestru căruia i-a fost dat să termine marile întreprinderi artistice ale Renașterii; rareori a putut el să construiască neîngrădit, să clădească ceva cu totul nou. Pentru el, capacitatea de adaptare este principala virtuozitate a artistului: „cine vrea să afle de ce este în stare un om, trebuie să-l pună în fața necesității”⁶². Deviza aceasta aproape că ne amintește de aforismul lui Goethe despre „îngrădirea care îl descoperă pe maestru”. Talentul artistului trebuie, așadar, să unească în sine inventivitatea irațională cu capacitatea practică de a se împăca cu realitatea și aceasta atît în sens material — căci există clădiri care nu pot fi dărîmate —, cît și în sens ideologic — întrucît cei care comandă lucrările au anumite pretenții care trebuie neapărat satisfăcute⁶³. Față de această concepție de viață a lui Bernini pare un fel de ironie a soartei faptul că proiectul său de transformare a Luvrului a fost combătut de Colbert tocmai cu argumente de ordin practic. Fără îndoială, Bernini individualistul n-a putut întotdeauna să tragă învățăminte din propriile sale principii, totuși a știut să satisfacă cerințe mult mai complicate și în condiții cu mult mai grele decît cele găsite la Luvru. Profunda lui convingere că maestrul trebuie să învingă greutatea în așa fel încît privitorul nici să nu-și dea măcar seama de ele și-a găsit expresie în cuvintele sale despre necesitatea disimulării în artă. Principiul *summa ars celare artem* se afla la baza criticii pe care Bernini o aducea arhitecturii franceze, supraîncărcate, după părerea lui, cu elemente decorative în porțiunile exterioare. Auzim aici glasul artistului obișnuit cu palatele italiene severe,

în care numai curțile interioare reprezentau un element mai decorativ.

Bernini, care avea sub conducerea lui un mare atelier de sculptură și arhitectură, dispunea de o bogată practică pedagogică. După părerea lui, un tânăr adept al artei nu trebuie să înceapă cu desenul după natură, ci cu copierea lucrărilor perfecte, pentru a-și înrădăcina în minte ideea de frumos, după care în viitor ar putea să corecteze observarea directă a naturii. Tânărul artist trebuie să învețe cum să distileze din natură ideea perfecțiunii împletită în materie. Soluția lui Bernini este mai platonicească decât cea a lui Bellori, care, așa după cum se știe, își forma propria sa teorie — anticipată, de fapt, de Agucchi — despre ideea artistică născută în natură și devenită apoi baza artei⁶⁴. Bellori, legiuitorul esteticii clasicismului, se baza mai curînd pe aristotelism. La Bernini răsună ceva mai puternic tradiția manieristă; frumosul este inclus în operele marilor creatori. Din ele trebuie să luăm ideea, s-o introducem în conștiința noastră și să corijăm, cu ajutorul ei, cunoașterea naturii. Celelalte recomandări ale sale: să lucreze mult independent și să asculte sfaturile bune — au un caracter general și sînt lipsite de un conținut clar.

Lucrările foarte bune, care urmează să fie o sursă a cunoașterii ideii de frumos, sînt fără îndoială lucrările acelor artiști pe care Bernini îi considera drept cei mai remarcabili maeștri. Esențială este însă indicația de a se combate unilateralitatea modelelor — cea mai însemnată recomandare este aceea de a se umple *disegno*-ul roman și toscan cu culoarea venețienilor sau invers. Deși în teorie vorbea despre succesiunea momentelor: *invenzione* și *ordinazione*, în practică era mai curînd împotriva segmentării procesului de creație, precum și a procesului de învățare. El afirma că artistul trebuie să înceapă odată și cu desenul și cu lucrul la tehnica artistică pe care urma s-o practice în viitor, așadar să se apuce în același timp de sculptură și pictură. Ar fi greu să ne mirăm de aceste convingeri la artistul a cărui forță consta și

în faptul că, fiind încă adolescent, atinsese măiestria definitivă în mînuirea instrumentelor artei sale. El știa ce imens capital însemna aceasta pentru evoluția ulterioară a artistului. Dar această recomandare nu avea numai o importanță tehnică. Bernini dorea ca imitarea naturii să meargă mîna în mîna cu munca creatoare, cu necesitatea modificării și perfecționării ei în opera executată pentru ca cele două elemente să se unească unul cu altul „ca acțiunea și contemplarea”⁶⁵.

Atitudinea activă față de natură se manifestă clar în indicațiile lui Bernini referitoare la operele sale cele mai realiste — portretele sculptate. Bernini recomanda ca modelul să fie observat în mișcare, în conversație — căci, în realitate, nimeni nu se află în stare de odihnă imobilă. Schițele numeroase ajută numai la conturarea acelei idei în mintea omului, așa după cum lucrările frumoase serviseră la formarea ideii de frumos; Bernini cere să se creeze portretul în conformitate cu această idee. Pentru redarea caracterului individual este necesar să se atragă atenția asupra trăsăturilor specifice, dar mai ales asupra celor frumoase. Această cunoaștere integrală a modelului, despre care Baldinucci scria că nu este un joc de copii, ci un lucru neînchipuit de greu⁶⁶, trebuie — după părerea lui Bernini — să fie subordonată ideii generale, preluate din antichitate, cu alte cuvinte, trăsăturile individuale ale modelului trebuie să fie incluse în schema unui anumit tip iconografic: marile portrete eroice ale lui Francesco d'Este și Ludovic XIV se bazează pe schema portretului lui Alexandru cel Mare.

Geniul creator trebuie însă nu numai să egaleze natura, ci trebuie s-o domine și s-o stăpînească. Triumful măiestriei tehnice asupra materialului de creație este pentru el un triumf al spiritului și geniului asupra materiei. El însuși a reușit să facă în așa fel (scrie Baldinucci⁶⁷), încît „pietrele să devină ascultătoare în fața mîinilor lui, de parcă ar fi fost de aluat sau de ceară”. În același timp, el era însă conștient în continuare de cît de puțin știe. Totuși acel triumf asupra stîncii, care se

supune mîinii, reprezenta nu simbol al subordonării materiei față de spirit, de idee.

În cîteva cazuri, biografii lui Bernini ne comunique părerile lui cu privire la momente destul de subtile ale procesului de crea ie. Este interesant faptul că, în ciuda principiilor creatoare, în esența metafizice,  i a convingerii despre provenien a divin a a ideii artistice, observațiile practice ale lui Bernini în acest domeniu sînt c t se poate de logice  i raționale. „Artistul este înclinat să dea  nt ietate primei sale idei” — sună o observa ie de natură psihologică; „dintre mai multe schițe pentru o anumită lucrare, artistul alege de cele mai multe ori schi a cea mai nouă”. Bernini ne previne împotriva iluziilor  i impune obiectivitatea în locul propriei inventivit  i. Cea de-a doua afirma ie este descrierea unui talent specific al lui Bernini, din care  nv  ase însă cu premeditare să tragă foloase: cele mai dificile probleme artistice i se clarificau în timpul nop ii. Trezindu-se diminea a din somn vedea clar rezolvarea unei probleme complicate, la care se g ndise toată ziua precedentă.

 n această multitudine de observații  i nota ii ale lui Bernini nu este greu să descoperim re eaua tradițională a doctrinelor artistice, pe fundamentul căreia Bernini   i  n l ta g ndirea sa individuală. Nu era, bineînțeles, nici un fel de sistem, ci, de la o împrejurare la alta, con tientizarea unui anumit principiu. El era, înainte de toate, un practician  i ar fi putut — după cuvintele sale — să cuprinde întreaga sa știință în c teva cuvinte. Pentru el, crea ia era o strălucire simplă, luminoasă a geniului.

Totuși, într-un anumit domeniu — a a cum am văzut — caracterul „baroc” al lui Bernini se manifestă cu tărie, în ciuda fidelit  ii sale fața de doctrina clasică: este vorba de raportul dintre conținut  i expresia sa simbolică în crea ia artistică. Conferind operelor sale un *sensus allegoricus*  i formul nd această cerința ca o directivă teoretică, Bernini vorbea  i acționa ca un reprezentant tipic al practicii artistice a timpurilor sale.

Exprim nd cel mai înalt elogiu la adresa lui Poussin ca eminent maestru, Bernini îl numea *gran istoriatore a favoleggiatore* — marele povestitor  i poet⁶⁸ — descoperind unul din meritele picturului în capacitatea lui de modelare a con inutului poetic. Atitudinea lui fața de problemele con inutului apare  i mai clar în fragmentul citat din biografia lui Baldinucci. „Din moment ce vorbim despre f nt ni arteziene” — spune biograful, con inu nd fraza anterioară în care fusese vorba de f nt ni — „voi spune că părerea lui era că un arhitect bun, atunci c nd proiectează o f nt n , trebuie să-i dea întotdeauna un înțeles adevărat sau măcar o aluzie la un lucru nobil, adevărat sau inventat”⁶⁹, iar în altă parte, a a cum am mai citat, acela i biograf poveste te că Bernini „se străduia ca în operele sale să strălucescă acea *bellezza di concetto*, de a cărei transmitere trebuia să se dovedească în stare opera de artă”⁷⁰.

Pentru con  tiin a estetică a marelui artist, con  tiin a pe care ne străduim s-o reconstituim, importanța con inutului disimulat în opera de artă — chiar în cazul uneia profund decorative  i func ionale cum era f nt na — este esențială. Este vorba de convingerea despre necesitatea operării cu o formă unitară, contopită cu ideea pe care urmează s-o exprime, precum  i de necesitatea conferirii unui conținut chiar  i elementelor arhitecturii ornamentale. F nt na, care în tradiția renașcentistă era o formă arhitectonică, în barocul lui Bernini a devenit ceva „adevărat”, este un fragment de natură: Tritonul ie ind din scoică, negrul înconjurat de delfini, îngrămădirea de st nci din care izvorăsc cele patru r uri ale lumii. F nt na devine astfel un poem al for elor elementare ale naturii, un fragment de natură.  i în acest sens trebuie să  n telegem atributul de „naturalist” pe care Riegl l-a legat de f nt nile arteziene ale lui Bernini⁷¹. Dar, în afara faptului că f nt nile sînt niște viziuni lirice, cu luciri de unde de argint  i susur de apă, ele reprezintă  i un ansamblu de

forme investite cu sens, îmbogățite prin conținutul lor alegoric. „Bernini respecta particularitatea fiecărei misiuni artistice și dădea fiecăreia o anumită formă aparte, astfel încât în întregul construcției să se vadă clar destinația sa reală, sensul său inițial“, scrie Kauffmann, subliniind diferența față de Renaștere care modela fiecare componentă a clădirii după modele analoage preluate din arhitectura antică⁷². Bernini respecta principiul modelării individuale a fiecărei forme, în conformitate cu funcția și conținutul acesteia. Fiecare divinitate antică trebuia — după părerea lui Bernini — să fie tratată în funcție de proporțiile specifice ei și diferite de ale alteia. Opera urmează să exprime o idee alegorică, literară, care trebuie să îmbrace o formă convingătoare.

Bernini este aici, în mod evident, un exponent al tradiției alegorice general baroce și al emblematicii renascentiste tradiționale. Asemenea lucrări ale lui ca *Fîntîna cu tritonul*, *Fîntîna celor patru râuri*, sau *Elefantul cu obeliscul* se inspiră în mare măsură din alfabetul simbolurilor tradiționale, înveșmîntîndu-le în același timp în forme reale, organice, convingătoare. Cel mai de seamă *tour de force* a fost, probabil, *Elefantul* din fața bisericii Santa Maria Sopra Minerva (il. 32). Acest monument, executat în atelierul lui Bernini după proiectul acestuia, a fost instalat în anul 1667 pe locul în care stă pînă astăzi, reprezentînd o reînnoire a vechii tradiții simbolice, căreia William S. Heckscher i-a închinat un studiu aparte⁷³. După un poem scris de Athanasius Kircher, cunosător al hieroglifelor, de la curtea lui Alexandru VII,

Iar piatra egipteană — raze solare însemnînd
De elefant e dăruită lui Alexandru al șaptelea.
Cît de-nțeleaptă creatură! Căci doar

înțelepciunea

Te-a dăruit pe tine lumii — primește dar
ofranda elefantului.

Lăsînd deoparte aluziile imposibil de descifrat, poezia aceasta ne explică că monumentul este un elgiu adus Luminii divine al cărei simbol este obeliscul și, în același timp, înțelepciunii divine, exprimată prin alegoria elefantului — amîndouă aceste calități fiind cumva legate de persoana papei. Forma abstractă a obeliscului și exotismul animalului sălbatic reprezintă un întreg cu sens straniu și complicat pentru noi. Heckscher are dreptate să spună: „probabil că numai cel mai de seamă artist al barocului italian ajuns la maturitate putea să dezlege acest paradox: să înfățișeze sub chipul unei bestii sălbatice și al unui obeliscul păgîn năzuințele intelectuale și spirituale ale unui papă învâțat și suferind și, pe deasupra, nostalgia omului după insesizabila împărăție a înțelepciunii divine“⁷⁵.

Fîntîna cu tritonul (il. 27) nu este numai o admirabilă compoziție organică barocă, nu este numai susurul cîntecului naturii sălbatice și blînde în același timp: cei patru delfini, susținînd scoica pe care Tritonul în genunchi suflă în corn, pentru a liniști elementele dezlănțuite ale mării, nu reprezintă numai un ansamblu de forme cu această semnificație naturală, ci și o aluzie la împejurările legendare ale întemeierii Romei — Tritonul domolea valurile care amenințau flota troiană a lui Eneas. În plus, găsim aici și aluzia la acel lucru înălțător, *cosa nobile*: delfinii în emblemată simbolizează dragostea omenească, reprezintă așadar un atribut definitoriu al bunului conducător. Pe fundalul acestui simbol, Bernini a amplasat cele trei albine ale Barberinilor — stema lui Urban VIII. Tritonul, heraldul lui Saturn, suflînd în corn este simbolul tradițional reprezentînd *honor, fama et celebritas* care decurg din studiile literare și, în același timp, Roma, orașul lui Saturn, legat în mod special de cultul său. Hans Kauffmann, căruia îi datorăm descifrarea conținutului de idei al *Fîntîinii tritonului*, își însușește în felul următor rezultatele analizei sale: „În fîntîna Barberini se contopește așadar fîntîna cu monumentul istoric, natura inițială se transformă într-o festivitate

specifică. Ceea ce îi aparține lui Neptun și lui Saturn se reîntâlnește în Triton; alături de delfini, Bernini sugerează ideea de îndestulare — pentru ochi în valurile mării — sensul metaforic fiind satisfacerea setei oamenilor de bunăstare binecuvîntată și de vremuri mai fericite⁷⁶.

Bernini postula cunoașterea științifică în cazul artistului. El însuși *doctus artifex*, Bernini și-a creat singur programele în care ne uimește în egală măsură măiestria formei ca și conținutul de idei. Vizitînd biserica iezuiților din Paris, preoții l-au întrebat dacă este de acord să se construiască confesionale pe părțile laterale ale altarului⁷⁷. El era mai bun cunoscător în această privință decît teologii iezuiți, căci, de fapt, concepția iconologică definitivă a bisericii Sf. Petru din Roma îi aparținea lui⁷⁸.

În programul ideologic al *Catedralei Sf. Petru* (il. 34) se evidențiază tot mai clar motivele preferate ale creației lui Bernini: cei patru părinți ai bisericii, doi spre apus și doi spre răsărit, susțin *sedes apostolica*, asupra căreia se cerne lumina Sfîntului Duh⁷⁹. Sfinții Augustin, Ambrosie, Atanasie și Ioan Crisostomul sînt aici reprezentanții Apusului și ai Răsăritului, ai întregii lumi creștine: „Această legătură cu lumea a fost pregătită încă din *Fîntîna celor patru rîuri* cu obeliscul din Piazză Novona (il. 33). Aici porumbelul se unise cu sfera soarelui în forma obeliscului, care, alături de întruchipările secolului al XVI-lea, simbolizează Soarele Justiției sau al Sănătății la creștini (*Sol Justitiae* sau *Sol Salutis*); acesta marchează axa și vârful cercului pămîntului, concretizată prin cele patru mari rîuri ale lumii: credința creștină catolică, întovărășită de însemnele papale, strălucște și se răspîndește asupra Răsăritului și Apusului. Pe baza acelorasi principii s-au înălțat, se pare, atît *Fîntîna celor patru rîuri*, cît și *Catedrala*, la un interval de timp nu prea mare.

În *Fîntînă* era inclus punctul de sprijin al conținutului ideologic al *Catedralei* și, pe măsură ce se maturiza modelarea altarului, putea fi din ce în ce mai bine comparat cu fîntîna: în ambele

căzuri ne întîmpină compoziția piramidală cu două focare, cercul soarelui și cercul pămîntului; în planul *quadriformis* pe cele patru elemente de susținere, convergînd spre interior în formă de cruce, vedem semnul stăpînirii crucii asupra celor patru părți și direcții ale lumii⁸⁰.

Aceleași principii fundamentale ale modelării ideologice și artistice se regăsesc și în splendida decorație a palatului public și la cel mai remarcabil altar al principalei biserici a creștinătății. Ideile mărețe, simbolice, cuprinzînd în sine întreaga lume, formează frumosul intelectual, căruia Bernini a știut să-i facă față prin perfecțiunea formelor materiale.

Această creativitate a ideii, modelarea unor programe gigantice care unesc marile tradiții ale Evului Mediu cu motive iconografice cunoscute de mii de ani, însemna la fel de mult în ochii lui Bernini ca și perfecțiunea proporțiilor, armonia cu natura și măiestria tehnică a formei. Și nu mai puțin decît prin îngemănarea organică, profund înrădăcinată a concepțiilor estetice subiective și obiective, clasice și individuale, Bernini a fost un artist tipic și simbolic al timpului său și datorită conștiinței valorii conținutului de idei al artei, a unității dintre conținutul și forma ei plastică. Pentru noi astăzi acea *bellezza di concetto*, atît de scumpă lui Bernini, înseamnă tot atît de mult ca și frumusețea suprafeței de marmură și splendoarea efectelor de lumină, la fel de mult ca și monumentalitatea compoziției și puterea ei de expresie.

NOTE

¹ Articolul de față reprezintă introducerea la traducerea poloneză a *Jurnalului de călătorie a cavalerului Bernini în Franța*, și a *Biografiei lui Bernini* scrisă de Baldinucci. A fost publicat în „Sztuka i krytyka” (Arta și critica), IX, 1958, p. 122—147, și în volum: *Dwuglos o Berninim: Baldinucci — Chantelou*, de J. Bialostocki, Wrocław—Varșovia—Cracovia, 1962, p. IX—XI.

- ² Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, ed. L. Lalanne, în „Gazette des Beaux-Arts”, în anii 1877–1885, și separat: Paris, 1885, Cf., de asemenea, L. Schudt, *Berninis Schaffensweise und Kunstanschauungen nach den Aufzeichnungen des Herrn von Chantelou*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, XII, 1949, p. 74–89.
- ³ Filippo Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernini Scultore, Architetto e Pittore*, ... Firenze, 1682 – reeditări; Alois Riegl, *Filippo Baldinuccis Vita des Gio. Lorenzo Bernini mit Übersetzung und Kommentar von (aus seinem Nachlasse herausgegeben von Arthur Burda und Oskar Pollak)*, Viena, 1912; Sergio Samok Ludovici, *Vita di Gian Lorenzo Bernini scritta da Filippo Baldinucci ...*, Milano, 1948.
- ⁴ Cf. despre noțiunea de baroc studiul *Barocul – stilul – epoca – atitudinea*, în volumul de față, p. și bibliografia citată acolo.
- ⁵ Așa îl privește pe Bernini admirabilul său biograf Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque*, Londra, 1955; Idem, *Art and Architecture in Italy: 1600 to 1750*, Baltimore, 1958, p. 96 ș.u. (Reeditări: 1968 și 1975).
- ⁶ Anii între care a trăit: 1598–1680.
- ⁷ În felul acesta îl prezintă în lucrarea sa Kazimierz Chleudowski, *Bernini*, în vol. *Roma. Oamenii barocului* (Rzym. Ludzie baroku), Lvov, 1931, p. 433–499.
- ⁸ Cf. Franciszek Klein, *Bisericele baroce din Cracovia* (Barokowe kościoły Krakowa), în „Rocznik Krakowski”, XV, 1913, p. 168.
- ⁹ Jerzy Szablowski, *Catalogul monumentelor de artă din Polonia* (Katalog zabytków sztuki w Polsce), I, Varșovia, 1953, p. 387, il. 830.
- ¹⁰ Cf. Ks. Szczesny Dettlof, *Cele două confesionale ale sf. Wojtech din catedrala din Gniezno* (Dwie konfesje św. Wojciecha w katedrze gnieźnieńskiej) în vol. *Sfintul Wojtech*. 997–1947, Gniezno, 1947, p. 285–288. Merită să fie amintită, de asemenea, infiltrarea stilului lui Bernini pe teritoriul Sileziei: în catedrala de la Wrocław, în capela sf. Elisabeta se găsește bustul cardinalului Friedrich von Hessen executat în atelierul lui Bernini (pe la 1668), și câteva sculpturi de altar, executate de artiștii din cercul lui Bernini, Bonav, Guidi și Ercole Ferrato; cf. B. Patzak, *Die Elisabethkapelle des Breslauer Domes*, Breslau, 1922, și L. Burgmeister, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, I, 1, Breslau, 1930, p. 134. Tot din cercul lui Bernini făcea parte și Rossi, care lucra pentru Polonia, cf. W. Tomkiewicz, *Francesco Rossi și activitatea lui de sculptor în Polonia* (Francesco Rossi i jego działalność rzeźbiarska w Polsce), în „Biuletyn Historii Sztuki”, XIX, 1957, p. 199–227.
- ¹¹ Aceeași biserică, San Andrea al Quirinale, a cărei fațadă a slujit drept model pentru biserica misionarilor din Cracovia, a mai fost copiată și în Paris (cf. Erwin Ybl,

Une chapelle style Bernini à Paris, în „Művészettörténeti Értesítő”, I, 1954, p. 138–140); în general, despre influența lui Bernini în Franța se poate consulta: Achille Bertini Calosso, *Il classicismo di Gian Lorenzo Bernini e l'arte Francese*, „Arte”, XXVI, 1921, p. 241–256.

- ¹² Cf. Wittkower, *op. cit.*, 1955, p. 3; de asemenea, Irving Lavin în recenzie la această carte, în „Art Bulletin” XXXVIII, 1956, p. 258.
- ¹³ Despre aceste sculpturi vezi: Rudolf Wittkower, *Bernini Studies, I. The Group of „Neptune and Triton”*, „The Burlington Magazine”, XCIV, 1952, p. 68–76; Italo Faldi, *Note sulle sculture borghesiane del Bernini*, „Bolletino d'Arte”, s. IV, XXXVIII, II, 1953, p. 140–146 și 310–316; Italo Faldi, *Galleria Borghese. Le sculture dal Secolo XVI al XIX*, Roma, 1954, p. 25–43; idem, *La scultura barocca in Italia*, Milano, 1958, p. 88–92.
- ¹⁴ Wittkower, *G. L. Bernini ...*, p. 8, și idem, *Le Bernin et le Baroque romain*, „Gazette des Beaux-Arts”, VI/XI, 1934, p. 327–341.
- ¹⁵ Hans Kauffmann, *Romgedanken in der Kunst Berninis*, „Jahresberichte der Max-Planck Gesellschaft”, 1953–1954, p. 55–80.
- ¹⁶ Despre tablourile lui Bernini vezi: Luigi Grassi, *Bernini pittore*, Roma, 1945; Valentino Martinelli, *Le pitture del Bernini*, „Commentari”, I, 1950, p. 95–104; idem, *Bernini*, Milano, 1953, p. 49–62.
- ¹⁷ Interpretarea acestei lucrări la Hans Kauffmann, *op. cit.*
- ¹⁸ R. Wittkower, *Bernini's Bust of Louis XIV*, Londra, 1951.
- ¹⁹ Erwin Panofsky, *Die Scala Regia im Vatican und die Kunstanschauungen Berninis*, „Jahrbuch der Preuss. Kunstsammlungen”, XL, 1919, p. 241–278; la fel, Hermann Voss, *G. L. Bernini als Architekt an der Scala Regia und an den Kolonnaden von S. Peter*, ibidem, XLIII, 1922, p. 1–30; vezi și Heinrich Brauer și Rudolf Wittkower, *Die Handzeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Berlin, 1930.
- ²⁰ Hans Kauffmann, *Berninis Tabernakel*, „Kunstchronik”, VIII, 1955, p. 94–97 și, mai dezvoltat, în „Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst”, III F., VI, 1955, p. 222–242; Hans Sedlmayr, *Ikonomie von Neu St. Peter in Rom*, „Kunstchronik”, VIII, 1955, p. 100–102; Herbert von Einem, *Bemerkungen zur Cathedra Petri des Lorenzo Bernini*, „Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen”, I, Phil. Hist. Klasse, 1955, nr. 4, p. 93 ș.u.
- ²¹ Cf. nota 18.
- ²² Despre aceste probleme ne informează pe larg Chantelou.
- ²³ Despre iconografia acestui tip de morminte vezi: Leo Bruhns, *Das Motiv der ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16. 17. und 18. Jahrhunderts*, „Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte”, IV, 1940, p. 253–432.

- De asemenea, Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture*, New-York, 1964 și articolul meu din *Sarmatia estetica*, Varșovia, 1968, p. 107—119.
- ²⁴ Baldinucci, ed. Ludovici, p. 143.
- ²⁵ Irving Lavin, *op. cit.*, p. 258.
- ²⁶ Joachim Winkelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764, p. 248, citat la Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, Londra, 1947, p. 214.
- ²⁷ Hans Rose, *Einführung in das Tagebuch der Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich*, München, 1919.
- ²⁸ Scrisorile de la Baldinucci, ed. Ludovici, p. 111—116.
- ²⁹ *Correspondance inédite du roi Stanislas Auguste Poniatowski et de madame Geoffrin (1764—1777)*, ed. Ch. de Tolly, Paris, 1875, p. 208, 218, 221, 290, apud Tadeusz Mańkowski, *Galeria lui Stanisław August* (Galeria Stanisława Augusta), Lvov, 1932, p. 23.
- ³⁰ Cf. nota 19.
- ³¹ Eleanor Dodge Barton, *The Problem of Bernini's Theories of Art*, „Marsyas“, IV, 1945—1947 (editat 1948), p. 81—111.
- ³² Chantelou, *Journal*, ed. Rose, p. 70 ș.u.
- ³³ Formularea îi aparține lui Wittkower, *G. L. Bernini ...*, p. 40.
- ³⁴ Baldinucci, ed. Ludovici, p. 144.
- ³⁵ Chantelou, *Journal*, ed. Rose, p. 6; ed. Charensol, p. 20.
- ³⁶ *Ibidem*, p. 6.
- ³⁷ Domenico Bernini, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino* 1713, p. 100, apud Panofsky, *op. cit.*, p. 269. Cf. în legătură cu concepția antropomorfică a arhitecturii: Maria Brzoska, *Die Anthropomorphe Auffassung des Gebäudes und seiner Teile*, Jena, 1931.
- ³⁸ Chantelou, ed. Rose, p. 6. Tradiția renașcentistă leagă planul perfect al clădirii unei biserici de proporțiile corpului omenesc, dar nu ale lui Adam, ci ale lui Cristos, al cărui trup întrecea în perfecțiune oricare alt corp; Danese Cattaneo, *Quattro Primi Libri di Architettura*, Veneția, 1554; Anthony Blunt îl citează reproducând și xilogravura exemplificatoare *Artistic Theory in Italy 1450—1600*, ed. a 2-a, Oxford, 1956, p. 130 il. 11. Cf., de asemenea, Henry Millon, *The Architectural Theory of Francesco di Giorgio*, „The Art Bulletin“, XL, 1958, p. 257—261.
- ³⁹ Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, ed. a 2-a, Londra, 1952, partea I.
- ⁴⁰ Chantelou, ed. Rose, p. 250; ed. Charensol, p. 222. Sint, ce-i drept, cuvintele lui Chantelou, dar ele repetă, foarte probabil, opiniile lui Bernini.
- ⁴¹ În legătură cu teoria manieristă a artei, vezi A. Blunt, *op. cit.*; Erwin Panofsky, *Idea*, Berlin — Leipzig, 1924; ediția italiană: 1952. Cf., de asemenea, mai jos, studiul despre manierism, p. ...
- ⁴² K. Lange și F. Fuhse, *Dürers Schriftlicher Nachlass*, Halle, 1893, p. 227; Jan Bialostocki, *Albrecht Dürer ca* 166

scriitor și teoretician al artei (Albrecht Dürer jako pisarz i teoretyk sztuki), Wrocław, 1956, p. 98; cf. și mai înainte, studiul despre Dürer.

- ⁴³ Baldinucci, ed. Ludovici, p. 83.
- ⁴⁴ Chantelou, ed. Rose, p. 66; ed. Charensol, p. 83.
- ⁴⁵ În legătură cu această noțiune vezi: Jan Bialostocki, *Nicolas Poussin și teoria clasicismului* (Nicolas Poussin i teoria klasycyzmu), Wrocław, 1953; idem, *Characterul termenului și noțiunea în teoria artei* (Charakter: termin i pojecie w teorii sztuki), în „Sztuka i krytyka“, X, 1959 și în vol. *Teoria și creația* (Teoria i twórczość), Poznań, 1961. Ortodoxismul lui Bernini s-a manifestat și în faptul că, în conformitate cu indicațiile Conciliului de la Trident, proiectînd baldachinul bazei sf. Petru a renunțat la tradiționalul lectorium; cf. H. Kauffmann, *Berninis Tabernakel*, p. 227.
- ⁴⁶ Chantelou, ed. Rose, p. 249—250; ed. Charensol, p. 222.
- ⁴⁷ Baldinucci, ed. Ludovici, p. 145.
- ⁴⁸ Vezi mai sus.
- ⁴⁹ Bialostocki, *Albrecht Dürer*, p. 118.
- ⁵⁰ Bottari — Ticozzi, *Raccolta di Lettere sulla Pittura*, 1822 VI, p. 123.
- ⁵¹ La originea legendei se află lucrarea lui Cicero, *De inventione rhetorica*, II, 1, 1—3; Baldinucci, ed. Ludovici, p. 143; Baldinucci o numește nu pe Elena, ci pe Venus, corectîndu-se, ce-i drept, în *Lezione* (1692), retipărită în *Notizie de' Professori di Disegno*, XXI, 1774, p. 124, apud D. Mahon, *op. cit.*, p. 134.
- ⁵² Baldinucci, ed. Ludovici, p. 145.
- ⁵³ *Ibidem*, p. 141.
- ⁵⁴ Anecdota relatată de Bernini pune această expresie în gura lui Michelangelo, Chantelou, ed. Rose, p. 97.
- ⁵⁵ A. E. Brinckmann, *Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts. I. Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern*, Wildpark — Potsdam, s.a., ed. a 5-a, p. 209.
- ⁵⁶ Baldinucci, ed. Ludovici, p. 145.
- ⁵⁷ Cf. Giulio Carlo Argan, *La „Rettorica“ e l'arte barocca*, în vol. *Rettorica e barocco. Atti del III Congr. Int. di Studi Umanistici*, Roma, 1955, p. 9—14, și idem, *La Rettorica Aristotelica ed. il Barocco. Il concetto di persuasione come fondamento della tematica figurativa barocca*, „Kunstchronik“, VIII, 1955, p. 91—93. În limba polonă: Jan Bialostocki, „Barocul“, în lucrarea de față, p. 321 ș.u. Și teoreticienii renașcentiști luau drept model tratatele retorice: Cf. Creighton Gilbert, *Antique Frameworks for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino*, „Marsyas“, III, 1943—1945, ed. în 1946, p. 87—106; André Chastel, *Les formules humanistes comme cadre de l'histoire et de la théorie de l'art*, „Kunstchronik“, VII, 1954, p. 119—120; R. Spencer, „Ut Rhetorica Pictura“, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes“, XX, 1957, p. 26—44.
- ⁵⁸ Nu este lipsit de semnificație nici interesul lui Bernini pentru teatrul baroc și problemele legate de acesta.

1. FIDELITATEA FAȚĂ DE SCHIMBARE

Arta — așa cum o prezentau regulile clasicismului eclectic de la mijlocul veacului al XVIII-lea — semăna, într-o oarecare măsură, cu caricatura de pictură făcută de Horațiu în vestitele sale versuri din *Scrisoarea către Pisoni*. Principiul lui Winckelmann, după care scopul artei este nu exprimarea naturii prin mijloace specifice artelor plastice, ci strădania de a realiza ideea de frumos, pe deplin întruchipată în operele de artă antice, a făcut ca academiile de pictură să renunțe, în programele lor, la studiul realității.

Parinții lui Anton Raphael Mengs l-au pus pe acesta încă din clipa botezului sub patronatul lui Correggio și Rafael; tutela lor conjugată urma să-i asigure, în mod simbolic, capacitatea de a sintetiza în propriile sale lucrări realizările de frunte ale vechii arte. Mengs, „pictînd ca un filozof și pentru filozofi”, susținea că este necesar ca în opera de artă să se reunească tot ceea ce au realizat mai de seamă în domeniul desenului, al culorii, expresiei și grației antichitatea, Tizian, Rafael, Correggio. Dealtfel, Mengs a fost într-un tot fel de fidel vechii tradiții eclectice, începînd cu Vasari și Lomazzo și terminînd cu Batteux și Reynolds. Cît de diferit de idealul nostru era idealul artistic al vremurilor care vedeau în creația lui Rafael adevărate culmi ale „expresiei”! Cu puțin timp înainte, la sfîrșitul secolului al XVII-lea, 170

Rafael primea nota maximă la „expresie”, în tratatul lui Roger de Piles, reprezentant al amatoriilor francezi, cel care a dezlănțuit faimoasa luptă dintre rubensiști și poussiniști, adepții desenului antic și reprezentanții așa-numitului *grand goût*.

Asemănătoare întrucîtva cu istoria acestui conflict este și istoria gîndirii estetice din Germania în timpul vieții lui Goethe (il. 35). Perioada cuprinsă între data nașterii și data morții renumitului poet este o epocă de aprigă confruntare a opiniilor artistice. Gîndirea estetică reprezintă reflectarea în cuvinte a modificărilor impetuoase survenite în arta acelei vremi. Acestea decurgeau, la rîndul lor, din modificările esențiale în baza economică și socială a culturii europene de la sfîrșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX.

Lupta se dă aici în permanență între două curente estetice și de gîndire. Unul dintre acestea, definit prin denumirea generală de clasicism, este curentul limpede, rațional, exact, idealist, care aprecia în mod deosebit arta antică, preluînd-o ca model demn de urmat (reprezentanții acestuia au fost, în primul rînd, Winckelmann și Mengs — il. 36). Cealaltă atitudine artistică accentuează dispoziția sentimentală, picturalitatea și realismul, în același timp cu fantasticul și rolul profund pe care arta trebuie să-l îndeplinească în slujba idealurilor patriotice și religioase. Dar aceste curente și atitudini pot fi delimitate numai în teorie, în practică manifestîndu-se în nenumărate combinații.

În același timp, se modifică esențial și tipul receptorului de artă. Protectorul baroc al artei — regele, principele, aristocratul — cedează locul, în secolul al XIX-lea, patronatului artistic al burgheziei. Se modifică, de asemenea, din temelii, tipurile de forme artistice. Lucrul acesta este deosebit de vizibil în arhitectură. Aceasta ajunsese la culmea dezvoltării sale în ultimele palate și biserici baroce. Ulterior, rolul său începe să descrească. Nici unul din palatele sau clădirile care au apărut la sfîrșitul secolului al XVIII-lea nu mai prezintă o importanță istorică în evoluția arhitecturii, cel

puțin pe continentul european. Ulterior, marea majoritate a clădirilor înălțate au fost muzee, galerii de artă, biblioteci, teatre și săli de concert, bănci, hoteluri, spitale, magazine, burse, ministere și școli. Altes Museum din Berlin, Parlamentul britanic, Bursa din Paris, Palatul Justiției de la Bruxelles — iată care sînt noii eroi ai istoriei arhitecturii. Palatul baroc închis de aripi laterale, ascuns în fundul unui parc, cedează locul porticurilor deschise ale clădirilor monolitice clasice cu colonade. Friedrich cel Mare a pus să se scrie pe Opera din Berlin, întemeiată de el:

*Friedericus rex Apollini et Musis**.

Friedrich Wilhelm II a construit teatrul din Potsdam și a scris deasupra lui:

*Dem Vergnügen der Einwohner***.

Într-un interval scurt de timp, funcția artei s-a modificat radical. Receptorul de artă a devenit acel locuitor pentru plăcerea căruia fusese construit teatrul din Potsdam.

Însă pînă să vină vremea artei burgheze, s-au scurs ani lungi de certuri, divergențe, șovăieli. Evoluția, în esență, unitară a artei europene s-a trezit într-un impas. Formele și conținutul erau epuizate. Au urmat îndoielile și căutările. Cei care cautau s-au îndreptat spre trecut, dorind să-și găsească salvarea în marea tradiție a artei antice. Privirea lor se îndrepta spre ceea ce putea satisface cele două cerințe esențiale ale receptorului de artă burghez: cea sentimentală și cea rațională. Deci, se căutau modele în antichitate și evul mediu.

Rățiunea, care cerea să se pornească de la cele mai perfecte modele, îndrepta gândirea artistică spre lucrările ideale, create — după părerea clasiștilor — în lumea antică, în special Grecia; sentimentul îndruma privirile cercetătorilor spre propriul trecut, spre trecutul național, așadar, în cazul Germaniei, despre care vorbim acum — către goticul medieval. Această atitudine istorică, îndreptată spre trecut, este caracteristică pentru ambele orientări. În realitate, acestea au multe

trăsături comune și, de regulă, nu se manifestă în formă pură, cu excepția cîtorva cazuri limită. Se consideră, uneori, că renașterea antichității la sfîrșitul secolului al XVIII-lea este, în esență, numai o parte dintr-un proces mult mai complex — romantismul. Caracterul său retrospectiv a dus, într-adevăr, atît la redescoperirea antichității, cît și a Evului Mediu. Antichitatea era interpretată pe atunci foarte independent și într-un mod departe de a fi obiectiv (în prima perioadă a clasicismului, 1750—1770). Artă clasică greacă propriu-zisă nu era cunoscută; se luau în considerație, în general, còpiile romane. Arhitectura preia cu plăcere formele antice în redacțiile palladianismului italian și al imitatorilor lui englezi. Este caracteristică, în acest sens, supărarea adepților englezi ai lui Palladio pe formele „barbare” — după părerea lor — ale stilului doric, pe care le-au recunoscut în întreaga lor simplitate și severitate în contururile templului din Paestum, publicat în reproducere în 1768.

Pe fundalul acestor modificări și procese, schițate aici sumar, s-a dezvoltat și gândirea estetică a lui Goethe, participînd în mod creator la desfășurarea lor.

Se întîmplă ca învățații, ocupîndu-se de istoria gândirii lui Goethe, în dorința de a găsi o formulă care să le permită o caracterizare consecventă a poetului, să se refugieze în teoria contradicțiilor. Așa procedează Pinder în studiul său jubiliar: gândirea lui Goethe se mișcă între două puncte limită contradictorii — numai întregul ansamblu al afirmațiilor lui ne poate oferi o unitate construită din contrarii. Aceasta este, fără îndoială, o atitudine de capitulare. Frumoasa frază a lui Goethe — *Nur der Veränderung bleibe ich treu** — oferă, dealtfel, o suficientă justificare pentru o atare atitudine. Dar trebuie oare să vorbim neapărat despre contradicții dacă acceptăm schimbarea? Goethe a trăit în epoca sa și a contribuit la modelarea ei

* Frederic rege, lui Apollo și muzelor.

** Pentru desfătarea locuitorilor.

— era fidel modificărilor petrecute în cadrul acesteia. Și, dealtfel, multe din contradicțiile care au fost relevate în afirmațiile lui despre artă sînt, de fapt, greșeli de interpretare a termenilor utilizați de poet, în diferite ocazii, cu sensuri diferite.

Dacă Goethe scrie undeva că „marile opere de artă, la fel ca și cele mai remarcabile creații ale naturii, sînt create de oameni după legi adevărate și naturale” iar în altă parte recunoștea că „arta și natura sînt despărțite de o prăpastie uriașă”, aceasta nu reprezintă nici un fel de contradicție esențială în sistemul gândirii lui. Ambele fraze pot fi valabile în același timp: în creația oamenilor se regăsește ceva din legitatea creațiilor naturii, și, în același timp, creațiile artei umane se deosebesc prin zeci de trăsături de ceea ce înfăptuiește natura. Dealtfel, formulări atît de generale nu reușesc decît parțial să exprime adevărul. Și totuși, gîndirea estetică a lui Goethe este departe de a fi unitară pe tot parcursul lungii sale vieți. El străbate o lungă și complicată cale de evoluție. Punctul de pornire al acestor schimbări este caracterizat de însuși tînărul Goethe cînd, pătruns de învățăturile științelor clasiciste ale lui Oeser, fără să fi apucat încă să-și scuture pudra de pe peruca barocă, se oprește pentru prima oară în fața catedralei din Strassburg, descoperind arhitectura gotică.

2. CATEDRALA

*Was der Künstler nicht geliebt
hat, nicht liebt, soll er nicht schil-
dern, kann er nicht schildern**
(Nach Falconet und über Falconet)

„Cînd m-am dus pentru prima oară la Catedrală — scrie poetul în studiul său *Von deutscher Baukunst* din anul 1733 — aveam capul plin de

cunoștințe generale despre bunul gust. În conformitate cu ceea ce se spunea, veneram armonia masei, puritatea formelor, eram un adversar neîmpăcat a insubordonării complicate a ornamentelor gotice. Pentru tot ceea ce nu se încadra în sistemul meu aveam o denumire unică — gotic. Dar ce neașteptată, ce uluitoare impresie mi-a făcut catedrala în momentul în care m-am aflat în fața ei! O senzație complexă, măreață mi-a umplut sufletul. Era o senzație compusă din mii de particule armonioase; le puteam gusta, mă puteam desfăta cu ele, dar nu le puteam nici defini, nici explica. Se spune că așa sînt bucuriile divine”. În orele de contemplare, în „senzația neclară”, lui Goethe i se revelă „geniul marelui constructor”. Toate dimensiunile, fiecare particulă a bisericii își are mărimea sa necesară și unică. Aici guvernează legi la fel de severe și consecvente ca și cele care se află la baza dezvoltării naturii: „Aceasta este cea mai puternică receptare a adevărului și frumuseții raporturilor (...) clădirea se înalță ca un copac divin, zvelt, puternic, care proclamă perfecțiunea maestrului său prin miile de coroane, prin milioanele de crenguțe și frunzulițe”.

Strassburgul a trezit în tînărul poet o dragoste năvalnică pentru lucrurile mari, minunate, unice, create cîndva, demult de genii demne de cea mai înaltă venerație. Goethe — autorul studiului *Despre arhitectura germană* — este unul din protagoniștii principali ai mișcării *Sturm und Drang*, proromantismul în literatură. Mișcarea analogă, deși, poate mai puțin frapantă, din domeniul artelor frumoase a fost numită *goticism* (Landsberger). Putem pune sub semnul îndoielii corectitudinea acestei denumiri, întrucît, subliniind elementul caracteristic cel mai important al curentului — i se acordă acestuia un domeniu de acțiune foarte restrîns. Iar domeniul său era larg și, — ca și în alte curente ale acestei epoci — neunitar. Accentuarea fanatică a rolului unei singure funcții a psihicului uman, sentimentul, era întovărită de

* Ceea ce artistul nu a iubit, nici nu iubește, nu trebuie să picteze, nici nu poate să picteze.

glorificarea individualităților creatoare; noțiunea de geniu, care a constituit obiectul reflecțiilor esteticienilor englezi și un element important în estetica lui Kant, se străduia să explice caracterul neclar, considerat „irațional prin excelență” al procesului de creație. Johann Georg Hamann, „magicianul nordului”, prorocul poeziei protoromantice, visează, plin de un optimism naiv, în *Amintirile sale Socratice*: „Ce înlocuiește la Homer necunoașterea principiilor artei pe care abia după el le-a expus Aristotel, ce suplinește la Shakespeare necunoașterea legilor critice și îl răsplătește atunci când le încalcă? Geniul!” După părerea lui Kant, geniul — ca și natura — creează opere care trezesc o plăcere dezinteresată, fără noțiune: satisfacția estetică. Estetica lui Kant, care are drept unul din principii „lipsa noțiunilor opiniilor estetice” reprezenta un argument în lupta pentru o artă emancipată, eliberată de reguli.

Reprezentanții mișcării *Sturm und Drang* se ridicau împotriva idealismului și eclecticismului lui Mengs și Winckelmann; opunându-se principiului imitării frumosului din operele de artă ale antichității grecești, ei avansau postulate realiste, făcând, dealtfel, legătura cu primele manifestări ale realismului burghez din arta rococo pe cale de epuizare — a lui Chodowiecki sau Gessner. În același timp, continuând preferințele deceniilor precedente (1740—1750), reprezentanții artelor plastice din cadrul mișcării *Sturm und Drang*, la fel ca și colegii lor poeți, consideră fantasticul drept unul din principalii factori ai creației. Operele elvețianului Füssli reprezintă un neobișnuit exemplu de contopire a clasicismului cu fantasticul, de idealizare a desenului și a caracterului irațional al evenimentelor prezentate. Prin „imnul” său în cinstea catedralei din Strassburg, Goethe merită pe deplin calificativul de goticist, în pofida faptului că schimbă inacceptabila — după părerea lui — denumire a stilului din „gotic” în „german”.

Dirijarea interesului spre arta medievală nu este un fenomen izolat în secolul al XVIII-lea. Ce-i

drept, încă în anul 1708 arcurile gotice ascuțite ale catedralei Notre Dame din Paris sînt modificate în arcade semicirculare, în conformitate cu spiritul barocului clasic francez; e drept, iarăși, ca în anul 1771 arhitectul Panteonului parizian, Soufflot, pentru a facilita trecerea baldachinului prin portalul principal al catedralei a cărmînat stilul dintre portaluri cu chipul lui Cristos și brîul inferior cu Judecata de Apoi. Dar, în același timp, în anul 1753, abatele iezuit Laugier, în lucrarea sa *Essai sur l'Architecture*, recunoaște libertatea, îndrăzneala și mărirea catedralelor gotice și același Soufflot reabilitează arhitectura gotică la academia din Lyon.

Secolul al XVIII-lea a fost nu numai martorul renașterii goticului în gîndirea estetică, ci, în același timp, al unui adevărat reviriment al creației gotice în domeniul arhitecturii. În Germania (Mainz), în Boemia (Kladruba), în Franța (Orléans) se înalță, pe trunchiurile vechilor clădiri ne-terminale, operele goticului secolului al XVIII-lea. Hawksmoor și Soane în Anglia, Gilly și Schinkel în Germania unesc în operele lor formele clasice cu cele gotice.

Atitudinea lui Goethe față de gotic nu se distanțează numai pe fundalul aprecierii încă general predominante a acestui stil ca barbar, lipsit de armonie, supraîncărcat și sălbatic — căci manifestările de interes pentru el erau încă sporadice. Chiar și în comparație cu viziunea despre gotic care străbate din preferințele adepților lui din secolul al XVIII-lea, Goethe abordează chestiunea, fără îndoială, mult mai profund. Nenumăratele mici construcții ridicate în stil gotic pe terenurile parcurilor, în special în Anglia, sînt o manifestare tipică a rococo-ului gotic. Stilul lor — subliniind „picturalitatea” — favorizează formele ciudate și exotice nu rareori împletind elemente ornamentale chineze în decorația arcurilor ascuțite gotice. Un Panteon miniatural, un podet paladian, o ruină gotică, o casuță chinezească, geamia cu minaret și alte rechizite ale sentimentalismului de la mijlocul secolului al XVIII-lea nu confirmă cunoașterea sau

înțelegerea nici unuia din aceste stiluri, nici pluralismul principal al protectorilor.

Goethe se desprinde de această dragoste meschină, pseudotolerantă față de sălbăticia exotică. Pentru el, goticul este unicul stil original și mareț, iar în trăirile lui în fața catedralei din Strassburg răsună o puternică notă religioasă. În pofida profundeii trăiri marcată de atitudinea lui Goethe față de arta gotică, afirmațiile lui sînt departe de înțelegerea corectă a acestui stil.

Nu numai identificarea goticului cu arta germană era la Goethe absolut arbitrară. Întreaga sa concepție asupra catedralei din Strassbourg ca operă a unui singur creator, arhitectul Erwin von Steinbach este o manifestare tipică a cultului individualității creatoare, caracteristic pentru epoca respectivă, individualitate care nu respectă nici un fel de principii: „Pentru un geniu, mai dăunătoare chiar decît modelele sînt principiile! Școala și regulile încâtușează toate capacitățile de cunoaștere și orice fel de activitate“. Aceste generalizări, țesute pe marginea unor exaltații mistice în semi-întunericul catedralei, sînt cea mai bună dovadă a concepției fantastice a goticului pe care o avea tînărul Goethe. Era o reacție nu numai la principiile reci ale antichității lui Winckelmann — la „simplitatea nobilă și măreția calmă“ — ci și la atmosfera dulceagă și ireală a artei manieriste din rococo. „Nici nu pot spune cît de mult îi urăsc pe pictorii noștri de păpuși sulemenite; folosind gesturi teatrale, culori incredibile și costume colorate și-au cîștigat bunăvoința în ochii femeilor. Minunatul Albrecht Dürer, ridiculizat de novici, mă bucură mai mult figurile tale cioplite în lemn“. Entuziasmul pentru Dürer a suferit la Goethe mai multe fluctuații: în Perioada *Epigramelor venețiene*, poetul i-a reproșat fantasmagoriile Apocalipsului „care încheștau gîndirea“, mai tîrziu s-a aplecat însă cu uimire asupra *Cărții de rugăciuni lui Maximilian*.

Un caracter mai puțin istoric și mai mult estetic are și schița lui Goethe din anul 1775 *Nach Falconet und über Falconet*. Aici Goethe a luptat

pentru recunoașterea naturii ca model de creație pentru artă, subliniind rolul culorii: „Artistul va găsi o armonie mult mai profundă în natură decît în marmura care o redă; aceasta este sursa din care artistul se poate inspira mereu, fără teama că ar deveni un colorist slab“. Și imediat apar numele lui Rembrandt și Rubens, opuși lui Poussin.

Lumea artei este pretutindeni. Amatorul, colecționarul rococo vede arta numai în statuile de marmură. Ochiul artistului o găsește peste tot. „Indiferent unde s-ar găsi artistul, în atelierul unui cizmar sau într-un grajd, indiferent dacă privește o pereche de ghetă, fața iubitei sau statuile antice — peste tot va sesiza ritmul și va auzi tonurile delicate din care natura alcătuiește unitatea lumii. Fiecare pas îi dezvăluie o lume de basm, existentă permanent în sufletul marilor creatori și care îi înconjoară de jur împrejur“.

La fel ca și în cazul altor esteticieni ai secolului al XVIII-lea, Goethe nu face întotdeauna diferență între problemele creației artistice și caracteristicile cunoașterii estetice. Scrierile lui Goethe despre artă nu au prezentat niciodată un caracter sistematic în expunere; ele au apărut la intervale lungi de timp, determinate de contactul cu operele concrete sub a căror influență au fost scrise. Ele nu ne permit, așadar, o reconstituire completă a opiniilor poetului cu privire la problemele artelor plastice. Tonul deosebit de pătimaș, poetic al expunerii din scrierile de tinerețe le conferă acestora mai degrabă un caracter de aforisme și reflecții, decît de sentințe.

În schița scrisă despre Falconet, Goethe caracterizează esența estetică irațională, proprie artistului. O compară cu sentimentul de sfială față de obiectele sfinte sau teama de întuneric, cu sentimentul care se răsfrînge asupra obiectelor contemplate în tovărășia persoanei iubite. După părerea lui Goethe, artistul simte nu numai aceste efecte, acțiuni, impresii, ci pătrunde în însăși cauza lor: „Lumea se desfășoară în fața lui ca în fața Domnului Creației, care — în clipa de satisfacție oferită de creația sa — se desfată cu fiecare lucru ar-

monios aflat la baza apariției și existenței lumii. Și la fel simte și artistul, ajungând la o trăire ușor de înțeles, fără participarea puterilor cunoașterii”.

Formulările ambigue, poetice, nu exprimă nimic clar, în afară de iraționalitatea creației. Totuși, ascuțișul argumentării se îndreaptă nu atât împotriva disciplinei raționale a creatorului, cât împotriva regulilor de școală ale academiilor. „Sursa creației se află în necesitatea interioară, și nu în ploconirea în fața gusturilor modei”. Și din nou Rembrandt, Rubens și Rafael — idealuri atât de diferite unul de altul — apar în textul schiței.

În sfârșit, problema conținutului. Cât de universal în comparație cu rigurozitatea ulterioară a lui Goethe sună frazele lui din studiul despre Falconet: „Ce ar putea să dorească receptorul de artă dacă nu ca pictorul să trezească prin vrajă în fața lui istoria omenirii, lăsându-l să participe cu adevărat, omenește, la ea?” Goethe luptă împotriva reprezentării stereotipe, obișnuite a scenelor tradiționale, împotriva așa-numitelor *das Übliche* și *das Schickliche*, împotriva felului cum „se cuvine” să se picteze. Sentimentele trebuie să fie principală temă abordată în artele plastice. „Oare dragostea de mamă nu este un izvor bogat din care se pot inspira poezii și pictorii tuturor vremurilor?”

Domeniul tematic se lărgeste aproape la infinit. În legătură cu creșterea interesului pentru om și sentimentele acestuia urmează și reabilitarea portretului, pe care încă Lessing îl considera drept o operă de cea din urmă calitate. În esență însă, capacitatea de creare a unei opere cu adevărat mărețe rezidă întotdeauna — după părerea lui Goethe — în atitudinea emoțională față de tema aleasă. „Artistul nu trebuie și nu poate să picteze ceea ce n-a iubit și nu iubește”. Sentimentele nu sînt înțelese aici în forma lor idealizată — un exemplu în acest sens fiind femeile lui Rubens — perfect pictate, întrucît artistul le iubea în senzualitatea lor.

O consecință a directivei emoționale este limitarea domeniului de acțiune. Dacă nu putem picta decît ceea ce ne trezește o anumită atitudine sentimentală, trebuie să renunțăm la rest: „Cine vrea să fie totul, devine nimeni; disciplina este pentru artist la fel de indispensabilă ca și pentru oricine altcineva care dorește să realizeze o operă remarcabilă”. Goethe nu abordează operele de artă în categoria utilizată pînă acum de „frumos”. Și, de altfel, „frumosul” și-a schimbat caracteristica: „Goticul nu este numai forță și sălbăcie, ci frumos”. Esențial este aici efortul creator al artistului, care își exprimă părerile sale originale, cu tentă sentimentală despre lume (*Empfindung*) într-o manieră care oferă noi ansambluri „caracteristice”. Operele de artă iau naștere datorită forței creatoare a sentimentului, la fel după cum natura își plăsmuiește creațiile prin intermediul forței vitale individuale. Opera de artă este adesea comparată cu operele naturii. Goethe le consideră un organism, un *microcosmos* cu forțe creatoare proprii și propriile sale reguli de viață. El continuă prin aceasta gîndirea lui Shaftesbury, Herder și Lessing. Alăturarea artei și naturii, căutarea principiului lor comun și utilizarea aceleiași metode în investigarea lumii naturii și a lumii creațiilor artistice va fi caracteristică pentru Goethe și mai tîrziu.

Scrierile timpurii despre artă ale poetului și, mai cu seamă, primele, consacrate goticului, deși sînt pline de formulări poetice neclare, sînt poate cele mai apropiate de artă datorită puternicelor tonalități emoționale, însuflețitorului lor entuziasm. Nu degeaba proclama Shaftesbury entuziasmul drept cea mai specifică formă a cunoașterii estetice. Herder scria despre tînărul Goethe că: „Îmbrățișează mai mult decît are, simte mai mult decît știe, dar se înalță tot mai sus într-o binecuvîntată visare”.

3. ÎN ITALIA

*Ein weisser Glanz ruht
über Land und Meer,
Und duftend schwebt
Der Aether ohne Wolken**
(Nausikaa)

În anul 1825 Goethe îi spunea lui Eckermann: „Aveam o anumită sensibilitate față de peisajele înconjurătoare și de aceea, primele mele desene au trezit speranțe. Călătoria în Italia a distrus aceste preferințe practice. Am dobândit în schimb o perspectivă largă; dar am pierdut acea capacitate sensibilă și, pentru că talentul meu artistic nu s-a putut dezvolta nici tehnic, nici estetic, strădaniile mele s-au destrămat în neant“. În alt loc recunoaște: „M-am născut pentru a doua oară, am cunoscut o adevărată renaștere în momentul în care am ajuns la Roma“.

Experiența Italiei acționează într-adevăr revoluționar asupra ideilor tînărului scriitor. I se pare că a ajuns în libertate, că se găsea în lumea artei adevărate. Interesul lui pentru practicarea desenului a scăzut, înăbușit de propria apreciere critică în confruntare cu lumea artei italiene. Goethe a desenat, dealtfel, mereu, dar nu acorda prea multă importanță acestui fapt; din cele peste 2000 de desene pe care le-a lăsat, o mare parte au caracter de notițe de naturalist. Desena adesea în scopuri documentare, pentru care astăzi am utiliza, probabil, fotografiile.

Călătoria în Italia și retrăirea antichității au constituit punctul de plecare al unei noi științe a lui Goethe despre artă. Merge de aici pe urmele lui Winckelmann, descoperind cele mai înalte realizări artistice în creația anticilor, în special a grecilor. „De dincolo de mormînt, Winckelmann ne copleșește prin suflul forței sale și ne trezește

* O strălucire albă trece
Peste pămînt și mare,
Respiră-nmiresmat
Eterul fără nori.

cea mai profundă dorință de a-i continua permanent și consecvent opera, cu înflăcărare și dragoste“.

Năzuința spre frumosul ideal al formelor clasice se trezește încă în perioada barocului, în momentul înfrîngerii tendințelor manieriste. În *Ideea* lui Bellori, proclamată în Academia de la Roma, San Luca, în 1664, se găsește o apreciere măgulitoare a artei clasice a lui Rafael, în detrimentul stilului manierist al lui Michelangelo, precum și a „naturalismului“ lui Caravaggio. Lui Bellori îi displace barocul lui Bernini și indică modelele perfecte ale artei antice. Winckelmann este așadar, într-un anumit sens, un continuator al științei clasicismului baroc căci — înțelegînd dealtfel, perfect, fundamentul istoric al diferențelor de stil — susține că „singura cale măreață pentru noi, în măsura în care este, în general, posibilă, este imitarea antichității“.

Antichitatea devine pentru oamenii de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea idealul atemporal, cel mai înalt principiu al frumosului, în contradicție cu contemporaneitatea. Nici barocul nici Renașterea nu cunoșteau principiul imitării în așa măsură. Prelucau liber în creațiile lor formele antice, închideau elementele antichității în viața lor culturală, fără a o indica drept unicul model demn de imitat. Atitudinea subiectivă a vechilor epoci de creație a cedat locul atitudinii clasice obiective, fără a fi creat însă condițiile necesare pentru aprecierea obiectivă, din punct de vedere istoric, a artei antice. Acest obiectivism trebuie pus în legătură cu subiectivismul exagerat al mișcării *Sturm und Drang*, fiind, de fapt, o reacție la aceasta. Artiștii se străduiesc acum să-și găsească modele, nefiind în stare să opereze liber cu formele antice. Numai cei mai talentați, ca Gilly sau Schinkel, ajung la rezultate independente, remarcabile din punct de vedere istoric.

Preferințele clasice devin aproape generale în Europa; în anul 1798, Quatremère de Quincy remarcă în toate țările „o anumită comunitate a educației, aceleași gusturi, cunoștințe și talente“. El

consideră că între țările europene sînt „mai puține diferențe în această privință decît erau mai demult între provinciile unui imperiu“ (*Lettres sur les monuments de l'Italie*). Educația clasică era comună, evident, și romanticilor. La rîndul lor, clasicii se ocupau adesea de gotic: Carstens în scrisorile sale din Italia se referă în mod special la monumentele medievale. Atît clasicii, cît și romanticii germani continuă să călătorească în Italia. Vechiul drum al peregrinărilor artistice, drumul lui Dürer și Breugel, al lui Elsheimer și Poussin nu încetează să-i atragă pe artiștii nordului, dimpotrivă, cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea este o epocă de avînt a Romei și de glorificare a monumentelor sale antice. Remarcabila activitate a lui Cochin, a contelui de Caylus, Winckelmann, Piranesi — pe ale căror urme amers și arheologul polonez, autorul lucrării, *Winckelmann al Poloniei*, Stanislaw Kostka Potocki — face accesibil și popularizează în Europa reperarul de forme ale arhitecturii, sculpturii și ornamenticii antice. Pe urmele lui Mengs și Winckelmann soseau germanii. Ei se aflau acolo în număr destul de mare încă înainte de sosirea lui Goethe, ceea ce ne-o dovedește și existența renumitei *café tedesco*.

La Goethe, dorința de a vedea Roma era de dată veche. După cîteva încercări nereușite de a ajunge în sud, la 28 noiembrie 1786 a ajuns, în sfîrșit, la Civit  Castellana: „Așadar, mîine seară la Roma. Nici măcar acum nu prea îmi vine să cred. După ce mi se va fi îndeplinit această dorință, ce mai trebuie să-mi doresc?“ scrie el în *Jurnal de călătorie în Italia*. Și după sosirea în Roma recunoaște că nu a putut privi cărțile latine, desenele înfățișînd peisaje italiene. „Atît de peste măsură de mult s-a copt în mine dorința de a vedea această țară“. Grăbindu-se spre Roma, Goethe a trecut repede pe lîngă orașele din nordul Italiei, abundînd în comori de artă: „Verona, Vicenza, Padova, Veneția le-am văzut bine, Ferrara, Cento, Bologna numai superficial, Florența aproape deloc“. În capitala Renașterii italiene, în

orașul lui Dante, Giotto și Fra Angelico, Goethe n-a zăbovit mai mult de trei ore. Pentru că el se dusesese în Italia pentru arta antică. Dintre celelalte monumente, numai arhitectura clasicizantă a lui Palladio îi trezește interesul și admirația. Din Roma pleacă apoi în Grecia Maior, în sudul peninsulei și în Sicilia pentru ca să stea față în față cu arta greacă, fie chiar și pe teritoriul Italiei. La fel ca și Winckelmann, nici Goethe n-a fost niciodată în Grecia. Cei doi mari clasici ai secolului al XVIII-lea au cunoscut țara idealului lor numai din gravuri și descrieri. Și totuși, formele severe ale templelor dorice din Paestum și Segesta îi oferă lui Goethe o idee despre alura maiestuoasă a construcțiilor grecești.

După ce dorința îi fusese îndeplinită a urmat o perioadă de calm, iar întoarcerea în țară devine și ea o necesitate, un imperativ: „sînt cu siguranță că aceste comori atît de numeroase pe care le iau cu mine în țară, nu-mi vor folosi numai mie pentru uzul personal ci, atît mie cît și multor altora, ne vor sluji drept directivă și îndemn de-a lungul întregii noastre vieți“. Antichitatea nu era pentru Goethe o noutate absolută; sfîșturile aduse de tatăl său din călătoria în Italia, mulajele de gips ale lui Oeser și cele din colecția de la Mannheim pe care a vizitat-o de două ori, mulajele pe care le achiziționa și el însuși cu multă plăcere, gravurile adunate cu grijă, toate acestea îi creaseră deja cunoștințe serioase despre antichitate. De aici și dorința pătimașă de a le vedea. La Assisi, Goethe se entuziasmează în fața micului templu al Minervei, neacordînd nici o atenție bazilicii San Francesco cu comorile ei („Las cu dezagust în urma mea monstruoasa construcție a bisericilor îngrămădite una peste alta în manieră babiloniană, unde zace sf. Francisc“, *Călătoria în Italia*, Foligno, 26.X.1786). La Veneția, după ce văzuse Vicenza, simte că se află pe un drum nou, bun și adevărat: „Palladio mi l-a deschis — spre arta mare și spre viață“. În colecțiile Farsetti din Veneția, Goethe privește grinzile templului roman al lui Antonio și Faustina. Se dezice de vechea sa credință: „Iată

cu totul altceva decât sfinții bizari ai ornamente-
lor gotice înghesuiți unul în altul, iată cu totul
altceva decât coloanele noastre în formă de pipă,
turnulețele și florile ascuțite; m-am eliberat de
toate acestea acum, slavă domnului". Centrul ger-
man din Roma este un adept fanatic al idealurilor
clasice. În această atmosferă crește și cultul lui
Goethe pentru arta antică. O vede acum nu nu-
mai cu ochii lui Palladio; esteticianul K. Ph. Mo-
ritz îl învață „cum să facă accesibilă poporului
antichitatea, scuturînd praful școlăresc de pe an-
tici“.

Și totuși, primul contact al lui Goethe cu arta
greacă autentică, cu severitatea stilului doric, nu a
fost lipsit de o puternică zguduire. „Prima im-
presie nu poate fi decât de uimire; mă aflu în-o
lume cu totul străină; la fel după cum secolele se
schimbă, pierzînd din expresia de seriozitate și
cîștigînd în frumusețe, la fel se modelează, și se
reeducă și omul. De aceea ochii noștri și întreaga
noastră ființă interioară sînt atrase și definite în
mod hotărîtor de arhitectura zveltă. Trupurile co-
nice, turtite, înghesuite ale coloanelor sînt pentru
noi dezolante, de-a dreptul dureroase. Dar m-am
concentrat repede, mi-am amintit de istoria artei,
m-am gîndit la epoca căreia îi corespundea tocmai
o astfel de arhitectură, mi-am dat seama de stilul
sever din sculptura acelor timpuri și după scurge-
rea unui ceas am simțit o oarecare prietenie pentru
acea arhitectură și un sentiment de recunoștință
pentru *demonul* meu, care mi-a dat voie să văd cu
proprii mei ochi ruinele atît de bine păstrate; căci
gravurile nu ne pot da nici un fel de idee despre
acestea“ (*Călătoria în Italia*, Neapole, 23 III
1787).

„Templul Înțelegerii“ — scria Goethe despre
monumentul din Agrigento — „a dăinuit multe
secole; datorită arhitecturii lui zvelte este mai
aproape de măsurile noastre de frumos și farmec,
iar de templul din Paestum se deosebește ca sta-
tua unui zeu de figura unui uriaș“.

Goethe știe să înțeleagă arta care, în primul
moment, îi era străină. Aceasta dovedește că po-

secla capacitatea de a-și da seama că arta este con-
diționată de împrejurările în care a luat naștere.
Atitudinea lui Goethe decurge aici, fără îndoială,
și din lectura operelor lui Winckelmann, primul
care s-a străduit să explice varietatea stilistică a
artei apărută în diferite regiuni climaterice, la
rase diferite, în diferite condiții geografice, poli-
tice, sociale, religioase. Și Herder, în perioada în
care și-a exercitat influența asupra lui Goethe, re-
cunoștea principiul dezvoltării gustului, înțelegea
în ce măsură calitatea cunoașterii estetice și a
creației artistice este condiționată istoric în timp
și în spațiu. Întrucît nu există un gust general, ni-
meni nu poate să-și atribuie dreptul înțietății,
nici măcar anticii. Artă greacă a luat naștere în
condițiile ei specifice, de aceea este legată de un
anumit gust, specific ei. În lucrarea sa *Denkmal
Johann Winckelmanns*, apărută în 1778, Herder
ajunge la principiul pluralismului evaluării, anti-
cipînd cu aproape un secol renumita teorie a lui
Alois Riegl. După părerea lui Herder nu există
nici un principiu normal al evaluării, aceasta
nu este decât o iluzie; arta unor epoci diferite și a
unor oameni diferiți trebuie apreciată după princi-
pii diferite. Goethe, acceptînd în arsenalul cunoș-
tințelor sale despre artă ideile condiționării isto-
rice a formelor artistice, nu se situa, totuși, întot-
deauna pe poziția pluralismului estetic, adică a
convingerii că toate stilurile sînt egale în drep-
turi. În tinerețe, crezuse în profunzimea deosebită
și măreția goticului, în perioada care a urmat
după întoarcerea din Italia, devine un adept al
idealului clasic.

În momentul în care a apărut ediția definitivă,
în volum, a *Călătoriei în Italia* (1817), în centrul
german din Roma, grupat în jurul istoricului Nie-
buhr, opiniile lui Goethe au fost primite cu dez-
amăgire: nu a văzut lucrurile cele mai frumoase,
înțelegea arta în mod idealist, formal, într-o ma-
nieră care o rupea de viață și, mai ales, de religie,
considerată pe atunci un element propriu artei. În
același timp, *Istoria picturii italiene* a lui Stendhal,
care tocmai apăruse, aborda arta italiană pe fun-

dalul condițiilor locale. Antichitatea este o artă care place tuturor, dar nu place nimănui cu adevărat, într-un mod propriu numai ei.

În realitate, Goethe înțelegea toate condiționările de timp și spațiu ale artei. Avem în acest sens mai multe dovezi. Dar în Italia — după cum spune Wölfflin — poetul nu căuta ceea ce era italian sau roman, căuta *Artă*, „marea și adevărata Artă”. În statuile grecești, Goethe vede „proporțiile imuabile”, le consideră „obiectele cele mai demne de studiu”. *Apollo din Belvedere*, *Afrodita de' Medici* sînt pentru poet cele mai înalte realizări ale idealurilor străvechi de tinerețe bărbătească și frumusețe feminină.

Interesul viu al lui Goethe pentru arta clasică nu exclude totuși trăirea intensă a artelor din alte cercuri. Antichitatea va cîștiga totuși, începînd din acest moment, tot mai mult loc în lumea opiniilor sale, stăpînind aproape în întregime lumea idealurilor artistice ale bătrînului poet. În teoria artei, ca și în științele naturii — este un clasificator tolerant; în domeniul artei vii, create de contemporaneitate — un adept înflăcărat, orbit și neînduplecat al clasicismului.

4. SINTEZA

*Alles Vereinzelte ist verwerflich**
(Poezie și adevăr)

În studiul despre imitație, manieră și stil (*Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*, 1788—1789) poetul se străduiește să construiască o teorie sistematică a artei, sprijinindu-se pe concepții foarte clare. Tot așa după cum scrierile lui de tinerețe erau, prin entuziasmul lor, foarte aproape de artă, tot așa studiul din anul 1789 este, probabil, unul din cele mai universale, poate cea mai multilaterală din scrierile lui despre artă. În aceste

* Tot ceea ce este izolat trebuie repudiat.

opinii se manifestă adevăratul „clasicism” propriu lui Goethe și nu clasicismul care se exprimă în imitarea coloanelor, principiilor sau proporțiilor și în viziunea clasică a lumii. În scurtul său eseu, Goethe realizează o sinteză a tuturor opiniilor sale de pînă acum.

El pornește de la o problemă de ordin semantic. Dorește să purifice sensul termenilor. El definește la început fiecare termen aparte, adăugînd: „Este ușor de observat că toate aceste trei moduri de creare a operelor de artă sînt strîns înrudite între ele și pot trece foarte ușor unul în altul”. Prima treaptă este simpla imitare a naturii. Un om talentat, mergînd pe acest drum și pic-tînd după obiectele observate în natură, va fi „un artist prețios”, lucrările lui vor fi „adevărate”. Pe această treaptă, un rol important este jucat de alegerea celor mai frumoase obiecte, chiar dacă artistul poate să nu aibă „o noțiune clar definită despre frumosul” acestor obiecte. Bogăția de nuanțe, splendoarea coloristică a naturii se manifestă din plin pe această treaptă a creației artistice. Perfecțiunea compoziției, alegerea luminii „dau naștere lucrărilor splendide ale lui Huysum sau Rachel Ruysch”. Luînd drept exemplu florile pictate de olandezi, Goethe își trădează dorința sa de cunoaștere: „Dacă pictorul este, în plus, și un bun botanist, va trebui să devină un artist și mai mare”. Abia în descoperirea funcției de cunoaștere a artei se află stilul, momentul cînd artistul ne transmite cunoștințe cît mai exacte despre „calitățile obiectelor și modul lor de existență”. Maniera, spre deosebire de stil (dar nu în sens depreciativ) este cunoașterea completă a lumii, este numai capacitatea de a înfățișa cele mai strălucitoare obiecte, cele care sar cel mai tare în ochi. Spre deosebire totuși de simpla imitare a naturii, maniera nu este numai „o silabisire a sunetelor naturii”, ci abordarea ei într-un anumit mod în trăirile spirituale ale artistului: „este un limbaj care definește și exprimă în mod direct spiritul vorbitorului”. Prin imitare, care obține cele mai bune rezultate în

natura moartă, prin manieră, ale cărei lucrări de culme sînt reprezentate de pictura peisagistă, organizînd un anumit ansamblu al naturii, stabilind o anume ierarhie a elementelor, arta ajunge la adevărata și profunda cunoaștere a lumii pe care o atinge abia pe culmea cea mai înaltă a evoluției sale, numită de Goethe stil. „Stilul este întemeiat pe fundamentul unei profunde cunoașteri, pe esența lucrurilor, în măsura în care aceasta este sesizabilă în forme accesibile și abordabile“.

Întreaga concepție asupra artei, pe care o dezvoltă Goethe după întoarcerea sa din Italia, are un caracter clar de cunoaștere, fundamental diferit de imaginea timpurie asupra artei, în care elementele emoționale au un rol atît de important. Nervul interesului legat altădată de creație, de procesul irațional, genial de apariție a operei de artă, este plasat de astă dată în altă parte. Goethe clasifică diferitele moduri de creație, evaluîndu-le în funcție de rolul lor în cunoaștere. Este, așadar, o atitudine clar raționalistă, contrarie atitudinii iraționale din perioada de entuziasm pentru gotic. Dar nu întru totul. Goethe nu a renunțat niciodată, pînă la cele din urmă convorbiri cu Eckermann, la teoria creației libere, geniale: „Conștiința poetului este un lucru de preț, dar adevărata forță creatoare se află, în ultimă instanță, în ceea ce este inconștient“. Rațională în esență, concepția caracterului de cunoaștere a artei condiționează la Goethe nu numai cunoașterea rațională. Cunoașterea trebuie să fie totală: toate puterile psihicului trebuie să ia parte la aceasta. În *Poezie și Adevăr*, Goethe dezvoltă ideea lui Hamann: „Orice acțiune întreprinsă de om trebuie să rezulte din concentrarea tuturor forțelor; tot ceea ce este incomplet, trebuie aruncat“. Concepția de tinerete a ochiului interior, a celui *occhio interno* al lui Leonardo, este legată aici de o privire cercetătoare asupra obiectelor, de o viziune care include esența individuală a lucrului. Este așadar un *Wesensschau*, cunoașterea deplină cu ajutorul simțului văzului. Cunoașterea întregului printr-o parte, organic contopită cu acesta: „Fie-

care stare, chiar fiecare clipă are o valoare infinită, căci este un semn al veșniciei“ (*Convorbiri cu Eckermann*, 3.XI.1823). În analizele sale estetice, Goethe tinde spre o cît mai amplă sinteză. „Inteligențele vii și pătrunzătoare nu se opresc la plăcere, ele se străduiesc să ajungă la cunoaștere“. Dar cunoașterea lucrurilor duce la alte concluzii. Pentru a se putea ajunge la ele, este necesar să fie dobîndite **elemente științifice**. Această atitudine a lui Goethe se exprimă în descrierea precisă a operelor de artă. Un strălucit exemplu de descriere exhaustivă din punct de vedere material, tehnologic și didactic (Goethe alege cele mai bune puncte de observație) este „recenzia“ la noua copie a figurinei grecești *Nike*, inclusă în scrisoarea către Heinrich Meyer (Jena, 20 V 1976). Goethe reflectă asupra autenticității monumentelor, le explică iconografic, le cercetează comparat și critic. Extrage concluzii din ce în ce mai generale din aceste analize: „Întreaga artă trebuie privită ca o ființă vie, ca orice altă creatură organică. Faptul că operele de artă ne transportă în atmosfera timpurilor și a personalităților care le-au creat este întotdeauna acțiunea lor cea mai importantă“. Așadar, operele de artă exprimă epoci și oameni, devin pentru Goethe un fel de **forme simbolice** (în accepțiunea lui E. Cassirer), o expresie a culturii; nu pot fi analizate rupte de celelalte funcții ale vieții culturale. Așadar, cunoașterea prin intermediul operelor de artă reprezintă un nou mod de cunoaștere, mult mai completă.

Abordarea sintetică a fenomenelor culturii merge la Goethe mîna în mîna cu o atitudine analogă față de cunoașterea realității în general: „Pentru a cunoaște, omul trebuie să împartă ceea ce nu este voie să fie împărțit; și nu există altă cale decît — atrăgînd atenția asupra insesizabilei treceri a unei forme în alta, a contopirii uneia cu alta — să unești din nou într-un tot elementele pe care cunoașterea noastră le extrage separat din natură“ (*Zur Morphologie. Naturwiss. Schriften*, VII). Asemenea păreri de sinteză la Goethe sînt

izbitor de diferite față de atitudinea preponderent analistă a gânditorilor din secolul al XVIII-lea. Acest lucru este vizibil și în teoria artei și în științele naturii. Goethe se opune conceperii operei de artă ca o compoziție de elemente, se străduiește să cuprindă ansamblurile mari, întregi (*seeliche Gesamtbewegung*). El se opune teoriei analitice a cunoașterii: nu în divizare și în clasificare, ci în cea mai înaltă încordare a forțelor creatoare poate omul dobândi adevărata imagine a naturii. „Natura nu compune, așa cum face geniul“. Goethe a luptat nu numai împotriva teoriei genurilor literare, ci și împotriva clasificării genurilor naturale; atât împotriva lui Boileau, cât și împotriva lui Linné. Se împotriva opiniilor mecaniciste asupra lumii. Opinia teologică, preponderentă în acel timp, nu-i convenea nici ea pe de-a-ntregul. Nici în artă, nici în natură, Goethe nu recunoaște voința în sensul unei tendințe conștiente spre un anumit scop; imperativul interior căruia se supune este un imperativ „demonic“. Este semnificativă bucuria lui Goethe în fața dezvoltării teoriei evoluționiste în biologie. Arta și natura sînt întreguri organice, supuse unei forțe evolutive interioare.

De aici decurge și dragostea lui Goethe pentru ideea ciclurilor, a transformărilor. În artă se regăsește un ciclu de acțiuni, un ciclu de personaje, tot așa după cum în științele naturii se află un ciclu de metamorfoze. Acest ciclu reprezintă imuabilitatea și modificabilitatea în același timp, sînt elemente ale unor legături permanente și ale libertății schimburilor. Metoda abordării ciclice este utilizată de Goethe în studiile despre *Cina cea de taină* a lui Leonardo (1789 și 1817). O altă noțiune utilizată de Goethe în analiza artei este „punctul vital“ — *Lebenspunkt* — în jurul căruia se grupează acțiunea. În *Cina cea de taină* acesta este reprezentat de cuvintele lui Cristos despre discipolul care îl va trăda, în *Laocoon*

(1797) de mușcătura șarpelui, în *Triumful lui Cezar* de Mantegna de „sentimentul triumfului“.

Pe fundalul atitudinii lui Goethe schițată pînă aici este ușor de înțeles plăcerea lui de a vedea arta și viața unei epoci în evoluția organică a individului, prin intermediul unei personalități creatoare. Goethe face apel la imaginea Renașterii în traducerea memoriilor lui Cellini și în studiul despre acesta (1796—1797), la imaginea culturii artistice a secolului al XVIII-lea în cartea despre Winckelmann (1805). Problemele picturii peisagiste, care îl pasionaseră din totdeauna, au devenit axul studiului despre peisagistul Hackert (1811).

În comparație cu alți gânditori care s-au ocupat în aceeași perioadă de problemele artei, Goethe iese în evidență prin diapazonul larg al intereselor și năzuința spre puritatea noțiunilor. Nu este vina lui dacă multe din denumirile curente în terminologia epocii sale (diferite „esențe ale lucrurilor“) erau niște termeni fără acoperire. Goethe, alături de Herder, a trădat anumite înclinații spre abordarea istorică a fenomenului plastic, tratînd fenomenele monografic și istoric. Wickhoff îl consideră pe Goethe omul „care stă în fruntea mișcării în istoria artei, trasîndu-i chiar direcția de urmat în anumite probleme“.

Vitalitatea gândirii multilaterale a lui Goethe a dat greș în domeniul politicii artistice. Modelul era numai unul singur, din care decurge totul: „Claritatea compoziției, bucuria cunoașterii, comunicativitatea ușoară — iată ce ne încîntă; și întrucît noi susținem că toate acestea pot fi găsite în lucrările grecești adevărate cu conținutul cel mai nobil, cu materialul cel mai desăvîrșit, cu execuția sigură și perfectă, devine clar că acolo vom vedea întotdeauna punctul de plecare și la el ne vom întoarce mereu“.

Istoria politicii artistice a lui Goethe este lupta lui cu arta romantică.

*Jeder sei auf seine Art
ein Grieche, aber er sei es!**

(Philostrats Gemälde
Antik und Modern)

„Arta adevărată crește nu numai sub cerul Italiei, sub cupola nobilă cu coloane corintice; ea poate lua naștere și sub bolta în arc ascuțit, în clădirile împodobite ca și coroanele copacilor, la picioarele turnurilor gotice“. Aceste cuvinte sînt extrase din Evanghelia artistică a romantismului german. Au fost scrise de tînărul literat Wilhelm Wackenroder într-una din schițele incluse în ediția anonimă din 1797 (un an înainte de moartea autorului): *Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders*. Această cărtică cuprinde credo-ul artei plastice romantice și a devenit principala și directă cauză a războiului pe care Goethe l-a declarat artei noi.

Primul pas de război a fost întemeierea „Propileelor“ (1798). O parte uriașă în redactarea și scrierea noii reviste a fost luată asupra sa de Heinrich Meyer, pictor și teoretician, prietenul lui Goethe și sfătuitorul acestuia în problemele tehnice, de specialitate, referitoare la artă. Cînd, întors din Italia, tînărul Goethe a inițiat proiectul unei științe generale despre Italia, a vrut să-l transforme pe Meyer într-un nou Pausanias; i-a încredințat prelucrarea capitolului despre artă. Era convins că Meyer va deveni urmașul lui Winckelmann. Din acest moment Meyer a devenit colaboratorul lui Goethe în toate întreprinderile acestuia legate de artă. Preferințele lui severe, „incurtibil“ clasice, se reflectă clar în istoria luptei lui Goethe cu romanticii. Poetul, sensibil la trăirile estetice provocate de opere de artă foarte diferite, exprimă uneori opinii de-a dreptul entuziaste despre opere absolut neclasice. Este cuprins de încîntare în fața „marelui Van Eyck“, căruia

îi atribuie *Inchinarea magilor* văzută la frații Boisserée din Heidelberg (astăzi la München; este o lucrare aparținînd lui Van der Weyden). După întoarcerea la Weimar, după ce a mai reflectat și, după ce, fără îndoială, a discutat cu Meyer, entuziasmul său scade, reproșînd maeștrilor secolului al XV-lea și al XVI-lea un gust naiv și necizelat.

Goethe și Meyer au întemeiat „Propileele“ nu numai cu intenția de a combate influența — după părerea lor, dăunătoare — a cărțului lui Wackenroder. Un adversar demn de eforturile lor era însuși romantismul, pe cale de a se consolida din ce în ce mai mult.

Ritmul intens al dezvoltării artistice din domeniul clasicismului a adus din nou la suprafață valul irațional, sentimental, romantic care avea multe lucruri comune cu mișcarea furtunoasă abia apusă a așa-numitului *Sturm und Drang*. La un an după scrierea lui Wackenroder, prietenul acestuia Ludwig Tieck a publicat o a doua carte-program, un roman cu titlul *Franz Sternbalds Wanderungen*. În aceeași perioadă apar diversele scrieri poetice și în proză ale fraților Schlegel, teoreticieni ai romantismului. Romantismul avea multe puncte comune cu valul care tocmai trecuse „al furtunii și al apăsării“. Era, în primul rînd, o atitudine antirațională, sentimentală, adesea anticlastică. Dar între teoriile artistice ale celor două perioade există totuși și diferențe. *Sturm und Drang* admira sentimentele năvalnice și pătimase, nutrea un adevărat cult pentru individualitatea puternică — în timp ce romanticii se complăceau în special în dispoziții sufletești cu tonalități minore de crepuscul, pline de calm, sentimentalism și poezie. Cultul creatorilor de geniu cedează locul sentimentului religios, din ce în ce mai puternic dezvoltat. Wackenroder spune: „Desfătarea pe care o provoacă operele nobile de artă se poate compara cu o rugăciune“. Artistul este un traducător supus al inspirației divine. Geniul creștinismului, despre care scria în acest timp Chateaubriand (1802), este unica sursă reală a artei; de aici de-

* Fiecare să fie un grec în felul său, dar să fie cu adevărat. 194 195

curge și elogiarea Evului Mediu — idealul culturii creștine. Aceste opinii ajung în stadiul de caricatură la englezul Augustus Welby Pugin (coautor al clădirii parlamentului din Londra): pentru a fi un bun arhitect, trebuie să fii un adevărat și cinstit credincios; arhitectura bună, creată de adevărații constructori creștini, este goticul. Entuziasmul pentru arta și cultura creștină îl face pe Friedrich Schlegel să treacă la catolicism.

Romantismul german recunoaște, la fel ca și clasicismul, concepția ideală asupra artei, evită realismul, care constituia unul din elementele principale ale epocii *Sturm und Drang*, îl preamărește pe Rafael, „evlaviosul pictor de Madone“ și „pe supusul creator de tablouri sfinte“ — Dürer. Animizitatea pentru academie merge mână în mână cu dragostea pentru natură, peisaj, culoare, lumină. Tendințele spre desen din clasicism cedează locul unor înclinații ceva mai picturale. În căutarea expresiei, romanticii descoperă valorile expresive ale artei egiptene. Ei se inspiră, de altfel, uneori și din antichitate, nu numai din gotic. Gilly, deși era un reprezentant de seamă al clasicismului, admiră și desenează castelul de la Malborg. Continuă, ce-i drept, călătoriile în Italia, dar aici, Romei i se preferă Florența și arta toscană cu o vechime de cinci sute de ani. Pictura de la sfârșitul Evului Mediu îi atrage pe romantici cu o forță covârșitoare. Ei admiră operele „Renașterii nordice“ și creația lui Dürer.

*Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke**. Convingerea despre caracterul bolnăvicios al artei romantice, exprimată în acest fragment de scrisoare către Eckermann (1829), constituie nervul argumentării lui Goethe în lupta sa împotriva romanticilor pentru o artă care să ia drept model antichitatea. Această luptă a constituit principalul motiv al editării „Propileelor“, deși acestea trebuiau să îndeplinească și o altă misiune: construirea unei științe de sinteză

despre cultura lumii clasice. Goethe considera că, avînd un drum corect și ținîndu-se neabătut de el, poate scoate arta din impasul în care se trezise, lovindu-se, pe de o parte, de estetica naturalistă și sentimentală a burgheziei și, pe de altă parte, de teoria religioasă artistică a romanticilor. Goethe considera lipsită de sens reacția pătimașă și rezistența împotriva romantismului. Unica modalitate de luptă era acțiunea. Acțiunea condusă după un anumit program și-a găsit expresie în ciclul de expoziții-concurs organizate din șapte în șapte ani la Weimar, a căror tematică era extrasă din poezia greacă. „Grăție acestora, dezvoltarea artei noi, bolnăvicioase a fost întîrziată cu cîțiva ani“.

Concursurile organizate la Weimar de către Goethe aveau așadar drept scop „însănătoșirea“ creației picturale, pe cale de degenerare, după părerea poetului. Rezultatele concursurilor produceau consternare în rîndul artiștilor: erau apreciate lucrările cele mai slabe, mai convenționale, șterse. Temele erau extrase din Homer, de exemplu: „Afrodita o conduce pe Helena în fața lui Paris“ (1799), „Achile și zeii greci“ (1801) și erau legate de intenția renumitului filolog, „apărătorul lui Homer“, F. A. Wolf, de a scoate o ediție ilustrată a *Iliadei* și *Odiseei*. Pictorii pun sub semnul îndoielii orientarea tematică și presiunea pe care conducerea concursului (Goethe, Meyer, Schiller) o exercitau în problema tematicii. Runge, unul dintre cei mai talentați pictori din generația tînără, se opune sarcinilor impuse de cercul *Kunstfreunde* din Weimar. Tieck recomandă să se picteze cerul cu culorile sale, Runge dorește să redea toată bogăția de culori a florilor. „Culoarea este lucrul cel din urmă“ — această frază a lui Runge indică în mod clar direcția de dezvoltare a artelor plastice în secolul al XIX-lea. „Tematica istorică“ — scrie Schlegel, — apărînd autonomia picturii pe cale de consolidare (1802) — „este numai un mijloc pentru artist, datorită căruia el desfășoară o activitate creatoare remarcabilă din punct de vedere pictural. Forma, caracterul, expresia, mișcarea și atitudinea, gruparea și ansamblul perso-

* Eu numesc ceea ce este sănătos — clasic; și ceea ce este bolnav — romantic.

najelor — iată care sînt, de fapt, obiectele pictorului. Căci numele tabloului nu contează”.

La fel, și înclinațiile picturale, coloristice ale romanticilor s-au lovit de împotrivirea lui Goethe, care, fidel tendințelor lineare și plastice ale clasicismului, a stabilit desenul ca tehnică a lucrărilor de concurs. El recomandă în mod deosebit desenul clar cu penița, fără a exclude, ce-i drept, și alte facturi (Propyläen, II, 1799, I). Chiar și sculptorii urmau să trimită la concurs desene.

Sînt caracteristice și conflictele lui Goethe cu reprezentanții de frunte ai artei combătute. Marea autoritate de care se bucura poetul face ca toți să țină foarte mult la recunoașterea lor de către acesta. „Cît de mult aș dori ca lucrarea mea să fie apreciată de dumneavoastră și de prietenii domniei voastre și să dobîndesc învățăminte despre ceea ce îmi lipsește cel mai mult”, scrie Runge trimițînd desenul pentru concurs (1801). Aprecierea este negativă, din cauza interpretării tematicii. Reproșurile formale se adresează numai desenului care este „neregulat și manierist”. Concluzia recenziei la lucrarea lui Runge reprezintă o prescurtare simbolică a principiilor politicii artistice a lui Goethe: „Îl sfătuim pe autor să studieze cu seriozitate antichitatea și natura, în spiritul anticilor”.

Tinerii artiști, ofensați și răniți, se depărtează de înțeleptul care îmbătrînise. Runge îi scrie fratelui său: „Expoziția de la Weimar și, în general, modul în care se procedează acolo, este fără îndoială, o cale greșită, care nu poate duce la nici un fel de rezultate bune. Nu mai sîntem greci” — conchide Runge cu amărăciune și se întoarce la peisaj, la simbolica mistică a florilor, culorilor și orelor. Goethe intră într-un conflict din ce în ce mai puternic cu epoca a cărei artă se dezvoltă — după părerea poetului — în direcția unor opere bolnăvicioase, purtînd pecetea decăderii. Inteligența puternică a lui Goethe, care depășise, adesea epoca sa, nu reușește să dea imaginea dorită schimbărilor petrecute în artă. În 1805, cînd Goethe își anunță lucrarea despre Winckelmann,

apare și lucrarea lui F. Schlegel, *Grundzüge der gotischen Baukunst*. În același an, Goethe atacă vehement „excesele adepților lui Tieck și Wackenroder (*Klosterbrudrisierenden und Sternbaldisierenden Unwesen* — aluzii la titlurile cărților) care reprezintă pentru artele plastice o primejdie mai mare decît niște canibali care ar pretinde realism în artă”.

Frații Boisserée, posesorii unei renumite colecții de tablouri vechi olandeze și germane, îl invită pe Goethe într-o călătorie de-a lungul Rinului. Bătrînul poet se lasă convins de corectitudinea proiectului de completare a părții lipsită de la catedrala din Köln. În anul 1811, Sulpicius Boisserée îi scrie fratelui său: „Mă bucur cum rareori mi s-a întîmplat în viață, văzînd cum una dintre cele mai de frunte inteligențe face cale întoarsă din drumul greșit, care l-ar fi condus la lipsa de încredere în sine însuși”. Într-adevăr, Goethe se interesează de pictura nordică din secolele al XV-lea și al XVI-lea și întemeiază în anul 1817 publicația *Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Mayngegenden*. Dar atitudinea lui față de arta contemporană nu s-a modificat fundamental. Goethe își atîrnă, ce-i drept, pe pereți, tablourile lui Runge pe care le primise în dar, ba chiar le și apreciază, totuși, în cel de-al doilea număr al noii publicații, Heinrich Meyer, „purtătorul de cuvînt” al poetului anunță un studiu critic despre „noua artă religioasă patriotică germană de la Roma”. Profitînd cu abilitate de situația politică, Meyer ajunge la concluzia că întoarcerea spre trecutul național la nemți, după părerea lui, sursa noii arte, a fost condiționată de împrejurările specifice ale ocupației napoleoniene. Acum, cînd Germania era liberă, se putea și se cuvenea să se ia din nou drept model al celei mai înalte creații artistice antichitatea. Articolul este însoțit de o gravură după chipul sfîntului Rocus. Această creație, schițată de Goethe și desenată de Meyer, executată în ulei de Ludwig Seidler, trebuia să fie un exemplu al modului în care arta de bună calitate reușește să rezolve o

temă religioasă „negeneroasă”. Această lucrare se deosebea de cele mai proaste fiasco-uri numai prin „bucuria clasică plină de poză”. Articolul lui Meyer se încheie cu cuvintele lui Goethe însuși: „Au trecut abia douăzeci de ani de la *frățiorul bolnăvicios* al bisericii și colegii lui, dar acești ani au fost de ajuns pentru ca să putem fi astăzi martori ai felului în care adepții noii arte cad în extrema nebuniei”.

Aceste cuvinte, în deplin dezacord cu atitudinea majorității artiștilor, surpă definitiv autoritatea lui Goethe. Noua artă romantică își va urma drumul, fără a se mai sinchisi de aprobarea cuiva.

6. PROBLEMA CONTRADICȚIILOR

Studiile despre Goethe pun accentul în mod deosebit pe faptul că un număr impresionant de concepții dezvoltate în secolul al XIX-lea în domeniul științei despre cultură, etică, ba chiar și sociologie, se găsesc în germene în gândurile, schițele și afirmațiile lui Goethe din ultimii ani ai vieții sale. Dar această opinie nu se poate transfera și asupra convingerilor lui Goethe referitoare la evoluția artei.

Am amintit la început de acei învățați care descoperă contradicții în viața intelectuală a lui Goethe. Dar aceștia nu au întotdeauna dreptate. Există totuși, după cât se pare, o anumită contradicție de bază între diferitele sfere ale activității sale psihice. Goethe, luptând cu curentele „romantice” din pictură, manifestă totuși, în creația sa, atât în poezie cât și în desen, o anumită fidelitate față de o atitudine foarte apropiată de romantism. Uneori lucrul acesta se poate întâmpla în mod inconștient. Schiller i-a demonstrat lui Goethe că în *Ifigenia* „a fost romantic împotriva voinței lui”. Iar frații Schlegel și-au construit noțiunea de romantism tocmai pe exemplul lui *Wilhelm Meister*.

Goethe luptă pentru o armonie interioară, se teme de acele elemente dinamice, stihinice care ar putea să-i zdruncine calmul. Îi îndepărtează de la sine pe Beethoven, Kleist, Hölderlin. Se teme de creația lor impetuoasă, care zdruncină armonia vieții, care se mistuiește în sine însăși. „De asta ori mori, ori înnebunești — altă ieșire nu există”.

Față de artele plastice, atitudinea lui Goethe devine din ce în ce mai rațională o dată cu scurgerea timpului. Dorește să învingă prin rațiune insensibilitatea sa la culoare, lucrând la *Geschichte der Farbenlehre*. Apreciază tablourile trimise la concursul de la Weimar din punct de vedere strict teoretic, după un principiu schematic, în funcție de conformitatea lor cu idealurile. Încă din timpul călătoriei sale în Italia își dă seama de lipsa sa de talent pentru artele plastice. În introducerea la *Știința despre culori* scrie cuvinte deosebit de caracteristice pentru el: „Cu cât am simțit mai puțin înclinațiile naturale pentru artele frumoase, cu atât mai mult am căutat legile și regulile”. Aici rezidă geneza dragostei lui pentru antichitate și a întregii atitudini față de artă din ultima perioadă de viață. Dar disciplina clasică severă, impusă, nu ajunge până în domeniul propriei creații plastice. Fără îndoială, se văd și aici urmele adopțării idealului forme antice. Și totuși, chiar în perioada călătoriei în Italia, când îl interesează tematica ruinelor antice — desenul lui Goethe, semănând întrucîtva cu schițele contrastante ale lui Victor Hugo, prezintă adesea trăsăturile unui stil viu, sensibil, care dăduse atîta forță desenelor marilor maeștri, de la Elsheimer la Delacroix. Artă lui Goethe nu concorda cu direcția politicii lui artistice. Nu sentimentul, ci convingerea rațională despre valoarea supremă a artei antice îi impuneau să fie un apostol anacronic al normelor antice.

Nu era o epocă ușoară pentru arta germană. Și, dealtfel, nu numai pentru ea. Pretutindeni se vedeau simptomele ofilirii, ale fermentației, slăbiciunii. Goethe și-a dat seama de această boală și a dorit să-i găsească un remediu: să facem așa-

dar copii după lucrările antice, din moment ce lucrările contemporane sînt atît de slabe, deşi executate cu atîta trudă. Dar atît copierea, cît şi regulile stricte, atît tematica demodată, cît şi impunerea unui ideal simplu, perfect, nu puteau salva nimic. Cu atît mai mult cu cît mergeau împotriva spiritului vremurilor şi înclinaţiilor artiștilor. Şi aici este cea de-a doua contradicţie a lui Goethe, contradicţia faţă de direcţia curentului evolutiv al artei plastice. Artă germană îşi spusese ultimul cuvînt în lucrările mari ale barocului, în *Vierzehnheiligen*, în plafoanele fraţilor Asam şi în Zwinger-ul din Dresda. „Dürer a fost primul şi ultimul pictor german“; abia creaţia expresivă a secolului al XX-lea avea să trezească din nou muza germană a artei plastice; secolul XIX se află în Germania sub semnul *Dichten, Denken, Musizieren* (Pinder). Privită din perspectiva timpului, lupta lui Goethe apare deosebit de tragică. Este o luptă titanică şi neraţională. Greşeala unui om cu o autoritate uriaşă, care, dispunînd de o concepţie ireală, idealistă despre artă plastică, stinge flăcările slabe ale creaţiei originale.

Dar artă, ca întotdeauna, şi-a urmat drumul ei, lăsîndu-i de o parte pe filozofii platonici care doreau să guverneze în regatul ei.

NOTĂ BIBLIOGRAFICĂ

Eseul de faţă a apărut în revista „Twórczość“, V, 1949, 8, p. 96—116. Specificul revistei a făcut imposibilă dotarea sa cu întregul aparat critic. Îl completez aşadar cu o notă bibliografică în care se dau informaţii cu privire la sursele pe care se bazează (în afară de scrierile lui Goethe) şi la alte câteva lucrări în care se abordează atitudinea lui Goethe faţă de artele plastice.

1. Goethe

LEON PINIŃSKI, *Opiniile lui Goethe despre arta italiană* (Sady Goethego o sztuce włoskiej), Cracovia, 1916.

KARL KOETSCHAU, *Goethe und die Gotik*, în *Festschrift für Paul Glemen*, Düsseldorf, 1926.

ERNST CASSIRER, *Goethe und das XVIII. Jahrhundert*, in „Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft“, XXVI, 1932, p. 113—148.

ZYGMUNT LEMPICKI, *Goethe şi orientările spirituale ale secolului al XIX-lea*, în „Neofilolog“, IV, 1933, p. 133—147.

WILHELM PINDER, *Goethe und die bildende Kunst*, 1932, în vol. *Gesammelte Aufsätze*, Leipzig, 1938, p. 161—185.

RICHARD BENZ, *Goethe und die romantische Kunst*, München, 1940.

HEINRICH WÖLFFLIN, *Goethes italienische Reise*, în vol. *Gedanken zur Kunstgeschichte*, ed. a 3-a, Basel, 1941, p. 49—57.

R. ERNST BEUTLER, *Von deutscher Baukunst; Goethes Hymnus auf Erwin Steinbach, seine Anstehung und Wirkung*, München, 1943.

MAX WEGNER, *Goethes Anschauungen antiker Kunst*, Berlin, 1944.

THEODOR HETZER, *Goethe und die bildende Kunst*, Leipzig, 1948.

LUDWIG MÜNZ, *Goethes Zeichnungen und Radierungen*, Viena, 1949.

CARL WEICKERT, *Die Baukunst in Goethes Werk*, Berlin, 1950.

NIKOLAUS PEVSNER, *Goethe e l'architettura*, „Palladio“, I, 1951, p. 174—179.

HERBERT VON EINEM, *Beiträge zu Goethes Kunstanschauung*, Hamburg, 1956 (cartea cuprinde următoarele studii: *Goethe und Dürer*, 1946; *Goethes Kunstphilosophie*, 1946; *Goethe und die bildende Kunst*, 1949; *Goethe und die bildende Kunst seiner Zeit*, 1950; *Goethes italienische Reise*, 1950; *Goethe und Palladio*, 1956; în plus, conţine bogate informaţii bibliografice).

N. PEVSNER, *Romantic Gothic Scene I: Goethe and Strassburg*, „The Architectural Review“, XCVIII, 1945, p. 156—159.

Herbert von Einem a pregătit ediţii model ale lucrărilor lui Goethe despre artă la Hamburg: *Hamburg Goethe-Ausgabe*, Christian Wegner Verlag, Hamburg, vol. XI (*Italienische Reise*), 1950, şi XII (*Kunstschriften*), 1953.

2. Epoca lui Goethe, fundalul istoric, contemporanii.

NIKOLAUS PEVSNER, *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth, 1957 (ed. a 5-a).

LOUIS HAUTECOEUR, *Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIII-siècle*, Paris, 1912.

FRANZ LANDSBERGER, *Die Kunst der Goethezeit*, Leipzig, 1931.

WILHELM WAETZOLDT, *Deutsche Kunsthistoriker*, Leipzig, 1921, vol. I.

CARL JUSTI, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Köln, 1956.

- F. FIRMENICH-RICHARTZ, *Die Brüder Boissereé*, I, Jena, 1916.
- A. MÜLLER, *Kunstanschauung der jüngeren Romantik*, Leipzig, 1934.
- KENNETH CLARK, *The Gothic Revival; An Essay on the History of Taste*, ed. a 2-a, Londra, 1950.
- RENÉ LANSON, *Le goût du Moyen Age en France au XVIII^e siècle*, Paris-Bruxelles, 1926.
- JOHANN GEORG SULZER, *Allgemeine Theorie der bildenden Künste*, 1771.
- JOACHIM WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst der Altertums*, 1764.
- A. KAMPHAUSEN, *Sternbalds Wanderungen. Einige Bemerkungen zu einem Zeugnis romantischer Kunstanschauung*, in „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft“, III, 1936, p. 404—420.
- M. WIEDEMANN BAMBINUS, *Die romantische Kunstanschauung Wackenroders und Tiecks*, in „Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft“, XXXII, 1938, p. 26—45.
- EDWIN REDSLOB, *Beiträge der Kunstwissenschaft zur Goethesforschung „Kunstgeschichtliche Gesellschaft, Berlin, Sitzungsberichte“*, II, 1953—1954, p. 5—6.
- PAUL FRANKL, *Gothic. Five Centuries of Interpretation*, Princeton, 1959.

Completări bibliografice

Literatura referitoare la Goethe și epoca sa este neobișnuit de vastă. Voi da, în cele ce urmează, numai titlurile celorva dintre cele mai recente publicații. Alături de editarea exemplară a scrierilor despre artă aparținând lui Herbert von Einem merită să mai fie menționată și ediția mai nouă îngrijită de W. Löhneysen: J. W. Goethe, *Schriften zur Kunst*, Stuttgart, 1961.

- E. L. STAHL, *Nature and Art in Goethe's Science and Poetry*, în vol. *Literature and Science*, Oxford, 1954.
- M. JOLLES, *Goethes Kunstanschauung*, Berna, 1957.
- H. RUPPERT, *Goethes Bibliothek; Katalog*, Weimar, 1958.
- P. SCHMIDT, *Goethes Farbensymbolik*, Berlin, 1965.
- H. VON EINEM, *Goethe Studien*, München, 1971

ÎN TRE ROMANTISM ȘI POZITIVISM. LOCUL LUI FROMENTIN ÎN ISTORIA CRITICII DE ARTĂ

Nu trecuseră încă nici două luni de la apariția în volum a *Maestrilor de odinioară* când autorul acestora primi, printre numeroasele scrisori de felicitare, un plic purtînd ștampila Croisset — Rouen. Expeditorul acesteia era Gustave Flaubert.

„Dragă prietene, scria el, bine ai făcut că mi-ai trimis cartea duminică, căci lectura ei mi-a făcut mare plăcere. Dacă ai putea vedea exemplarul meu, numeroasele însemnări de pe marginea acestuia te-ar convinge cît de importantă este pentru mine această carte. Cît este de interesantă! Și cît de rari sînt criticii care vorbesc despre un lucru la care se pricep“.

Analizînd diferite fragmente ale cărții, Flaubert o presară cu semne de exclamare: „Admirabilă precizie și profunzime!“, „Ce mare estetician sînteți!“, „Idei clasice!“, „Și, în sfîrșit“ — își încheia elogiul maestrul prozei franceze — „ai scris o carte de care sînt fermecat și, pentru că am pretenția că mă pricep în acest sens, sînt sigur că este o carte bună“.

„Lucrarea dumneavoastră este o lucrare de maestru“ — îl felicita pe Fromentin Edmond de Goncourt, iar Jacob Burckhardt, în *Amintirile din Rubens*, editate la peste douăzeci de ani după cartea criticului francez, menționează în cîteva rînduri analizele lui „profunde“ și „desăvîrșite“; acestea nu au rămas fără urmări în conturarea

definitivă a figurii lui Rubens în imaginația marei istorii de artă.

Această apreciere atât de înaltă din partea celor mai buni cunoscători în materie de artă, literatură, istorie, precum și numeroasele traduceri în cele mai importante limbi europene, prima apărând la un an după editarea cărții, sînt o dovadă a marilor ei valori și a însemnătății ei. Puține lucrări din domeniul criticii de artă a dobîndit o popularitate atât de mare ca lucrarea lui Fromentin, puține alte cărți din același domeniu au rezistat probei timpului alături de *Maeștri de odinioară*, găsindu-și locul pe raftul rezervat clasicilor.

Les maîtres d'autrefois nu au intrat însă în istorie printr-o recunoaștere generală, primiți numai cu aclamații. Și lucrul acesta nu este de mirare, întrucît este vorba de o carte critică, așa-dar care apreciază, ocupă o anumită poziție, judecă. Rezervele au fost exprimate imediat, adesea în scrisori care transmiteau în același timp expresii de admirație și complimente. Fromentin, care a murit la trei luni după publicarea cărții, nu a mai apucat să vadă pamfletele urite tipărite de Charles Blanc imediat după moartea lui. Apariția traducerii olandeze a fost însoțită imediat de un articol critic al eminentului cunoscător al lui Rembrandt, C. Vosmaer, intitulat în mod elocvent, *O carte primejdioasă*.

Opera încununată de elogiile unor critici renumiți, care a trezit reacții vii în momentul apariției sale, și care își vedește pînă astăzi calitățile de lucrare clasică, merită, fără îndoială, o analiză mai amănunțită; merită să ne întrebăm în ce anume constă valoarea și însemnătatea *Maeștrilor de odinioară*, în momentul în care fragmente întregi din ea sînt oferite în caietele sale de modernă revistă „*Revue des deux Mondes*”; merită, de asemenea, să explicăm ce anume i-a asigurat o actualitate atât de durabilă. Cine era Fromentin? Ce idei și ce procese istorice și-au găsit expresie în scrierile sale? Ce anume i-a format gîndirea, arta și scrisul? Ce critică a găsit în

Franța și ce a lăsat în urma lui? Ce fel de pictor era și cărui lucru din afara picturii își datorește slava?

1. CĂLĂTORIA ÎN ȚĂRILE DE JOS

La începutul lui iulie 1875, Eugène Fromentin, pictor și orientalist, literat în același timp, cărui două reportaje poetice din călătoria în Africa și romanul *Dominique* îi aduseseră respectul în lumea scriitorilor, a plecat în Belgia și Olanda, pentru „ca să-i privească pe Rubens și Rembrandt în patria lor”, pentru a face cunoștință cu școala olandeză pe „fundalul ei de veacuri, din care fac parte viața satelor și marea, dunele, pășunile, norii mari și orizontul scund”. Plecînd acolo, Fromentin nu era încă sigur dacă această călătorie va avea ca urmare scrierea unei cărți despre vechea pictură olandeză, însă aceasta era, de fapt, intenția și motivul pentru care fusese întreprinsă această călătorie.

Nu mai scrisese de mult despre artă. De la *Salonul* din 1845, analizat în publicația efemeră de la La Rochelle a unui prieten, Fromentin se mai apropiase numai o singură dată de problemele artistice în munca sa scriitoricească: în anul 1864 a apărut schița unui curs — care dealtfel n-a fost ținut — intitulat *Programul criticii*. Nimic altceva. Fromentin nu voia să scrie despre colegii săi pictori; nu avusese timp să pregătească studiul despre Delacroix pe care și-l propusese. Cufundat în munca sa de pictor, din momentul publicării romanului *Dominique* (1862), Fromentin nu s-a mai ocupat serios de literatură. În anul 1875, la insistențele repetate ale credinciosului său prieten din tinerețe, Armand du Mesnil, s-a hotărît, în cele din urmă, în ultimul an al vieții, să înceapă să lucreze în domeniul criticii de artă. S-a oprit la propunerea de a discuta — pentru început — pictura veche, și anume școala Țărilor

de Jos, „pe care o simte și o știe admirabil, pe care o prețuiește cel mai mult dintre toate“.

Călătoria n-a durat decât o lună. A adus de aici un dosar cu note și cataloagele muzeelor cu filele pline de glosele aruncate în grabă. A petrecut toamna în casa sa din Saint-Maurice lângă La Rochelle, muncind cu ardore la redactarea notelor. Nu intenționa să le lipsească de caracterul de jurnal de călătorie, cel puțin în ceea ce privește forma lor exterioară. În esență, însă, cartea s-a modificat simțitor; pe parcurs, impresiile au dobândit o argumentare istorică și științifică, aprecierile o justificare filozofică sau tehnică. Anumite pasaje care conțineau opinii neobișnuite în acea vreme au fost prelucrate de mai multe ori de Fromentin, nesigur ca întotdeauna, de valoarea lucrării sale, oscilând între satisfacție și scepticism. Tipărirea a fost începută în numărul de anul nou al revistei „Revue des deux Mondes“ (1876) și a continuat până la 15 martie în paginile a șase numere consecutive. Imediat a apărut apoi și în volum, în editura Plon din Paris (mai 1876).

„Voi spune numai ceea ce este indispensabil; prefer să tac decât să preiau, fără să vreau, părerile altora. Consider că voi reuși totuși să fac ceva. Va fi oare bine, va fi oare rău, nou sau greșit? În orice caz voi fi eu“ scria Fromentin în scrisorile din Olanda înainte de a trece la redactarea definitivă a cărții. Știa că lucrarea lui va fi originală și se străduia în mod conștient să realizeze o noutate atât în formă, cât, mai ales, în opiniile exprimate în ea. Se neliniștea întrebându-se dacă această carte era utilă, dacă aduce ceva nou: „(...) de la o viziune clară până la o exprimare clară într-un mod nou este o distanță mare, de aceea s-ar putea crea impresia că ceea ce văd atât de clar a mai fost văzut înainte la fel de clar de toată lumea“.

Așadar se străduia să afirme ceea ce fusese deja spus în problema care îl interesa pe el: citise cărțile lui Michels, Bürger, Vosmaer. Afirma:

„Cu siguranță, după criticii și istoricii locali pe care i-am citit, mai rămân încă multe de spus, 208

nu despre viața oamenilor, ci despre natură, calitatea și diapazonul talentului lor. Sînt atît de multe greșeli și prejudecăți“.

Voia să vorbească despre „lucrurile pe care le iubește și le simte într-un mod“, după cum i se pare lui, „aparte“.

Și avea dreptul să gîndească astfel, căci scrisese despre pictură fiind pictor și scriitor în același timp.

„După convingerea mea, domnul Fromentin este un om cu totul deosebit“ — scria Sainte-Beuve — „căci are două muze, pictînd la fel de bine cu ajutorul peniței ca și cu ajutorul penelului. Ba mai mult chiar, nu este diletant în nici una din aceste arte, ci în amîndouă un artist conștient, desăvîrșit și minunat“.

Cartea lui era o creație nouă și unică în genul ei; cunoștințele istorice, integritatea picturală a analizei formale se uneau în ea cu talentul poetic de construire a portretului psihologic al artistului, cu capacitatea de a evoca imaginea de atmosferă a tabloului, a peisajului sau a momentului. Determinismul pozitivist care modelase gîndirea intelectualității franceze din cel de-al treilea sfert al veacului al XIX-lea a fost aprofundat de privirea sensibilă a poetului-pictor educat încă în lectura lui Sénancour, Musset și Chateaubriand.

„Cît de extraordinar descrii dumneata tablourile — parcă le văd aievea înaintea ochilor“ — se entuziasma Flaubert. Dar Fromentin nu numai că descria — dealtfel, descria destul de rar — dar el analiza, interpreta și aprecia. Adesea explica, dar, în primul rînd, evalua. În locul criticii picturii efectuată de literați, ale cărei baze fuseseră puse de Diderot și pe care o reprezentaseră atît de strălucit Baudelaire și Gautier, Fromentin a creat o critică de specialitate, bazată pe o perfectă cunoaștere a legilor și exigențelor atelierului de pictură — „a fost primul scriitor, care a pus în critica tipărită referitoare la vechii maeștri aprecieri artistice personale și spontane, exprimate pînă acum numai în mod particular de artiști“ (Meyer Schapiro). 209

Cartea lui Fromentin era originală prin metoda de critică, era originală și ca formă literară. A fost remarcat caracterul ei quadruplu: *Maitres d'autrefois* este un fel de amalgam creator de câteva metale prețioase, a căror culoare poate fi observată în strălucirea calmă a întregii opere. Sînt elemente ale recenziilor Salonului, ale cărții de călătorie, eseului critic și jurnalului intim.

Fromentin voia ca lucrarea lui să fie utilă, să îndeplinească o funcție socială:

„Trebuie să pun în ea idei noi, trebuie să trag învățăminte din ea, utilizabile în prezent (...). În aceasta constă sensul moral indispensabil, fără care lucrarea mea nu va avea valoare, nu va fi nici actuală nici nouă“. În pofida unei abordări atît de programatice a lucrării din punctul de vedere al „prezentului“, în pofida condiționării frecvente a opiniilor lui Fromentin despre arta veche de convingerile lui estetice actuale, de poziția lui în procesul contemporan evolutiv al picturii franceze, cartea se remarcă printr-un raport „receptiv“ față de lucrările descrise, „se predă“ adesea artei, se străduiește să nu reproșeze trecutului opiniile secolului al XIX-lea. Sensibilitatea și modestia lui Fromentin l-au făcut să se apropie atît de înțelegerea istorică a artei vechi, cît și de aprecierea pătrunzătoare a valorilor ei plastice. Privind tablourile, Fromentin s-a străduit să creeze un portret psihic al artistului, s-a străduit să contureze personalitatea deosebită a creatorului — iar această dragoste pentru individualitățile remarcabile este o altă trăsătură romantică a criticului.

Conținutul complex al cărții lui Fromentin poate fi înțeles și apreciat numai pe fundalul trecutului intelectual și artistic al autorului, pe fundalul dezvoltării sale de la romantism la pozitivismul burghez. Însemnătatea *Maestrilor de odinioară* poate ieși clar în evidență numai dacă ne dăm seama de aportul acestei cărți atît în domeniul cunoașterii — cu cît a împins înainte cunoașterea picturii din Țările de Jos din secolele XV—XVII, cît și în domeniul metodologic — în ce

măsură a reprezentat un pas înainte în metoda critică. Caracteristicile schițate mai sus vor fi, așadar, lărgite în prezentarea biografiei lui Fromentin, în reflecțiile asupra modului în care au pregătit drumul cărții sale alți critici și cercetători ai artei, precum și în analiza esenței și caracterului specifice metodei critice a lui Fromentin.

2. DOMINIQUE

„C'est l'histoire de mon coeur...
anéantissez ces chimères...“*

(Chateaubriand, *René*)

Socotelile definitive cu tinerețea au fost încheiate de Fromentin în romanul *Dominique*, apărut în 1862. Acesta a marcat ruperea de amintirile despre trăirile romantice care îi apăsau imaginația și sensibilitatea. În această carte, Fromentin a transpus istoria primei și exaltatei sale iubiri și modul în care a știut să treacă de la întâmplările reale la limbajul imaginației bărbatului adult dovedește cel mai bine schimbarea pe care o suferiseră psihicul și opiniile lui despre lume.

Fromentin provenea din mediul burghez. Se născuse în 1820 pe malul mării, în orașul La Rochelle, care în perioada tinereții pictorului și criticului trecea printr-o criză economică. Orașul hughenot La Rochelle fusese, înainte de revoluția din 1789, un important centru comercial. Limitarea afacerilor în prima jumătate a secolului al XIX-lea a creat o atmosferă greoaie, de deznădejde, dezorientare și stagnare. Tînărul Eugène, născut în același timp cu Flaubert, Balzac și Amiel făcea parte din generația de cotitură în istoria intelectualității franceze din secolul al

* Aceasta este istoria inimii mele (...) spulberă aceste chimere“.

XIX-lea. Căci hotarul dintre cele două epoci trece tocmai prin această generație.

Se încheiase perioada revoluțiilor burgheze, începuse era luptei proletariatului — se terminase faza romantică, începea etapa raționalismului pozitivist. Burghezia dobândise puterea în stat, romantismul se retrăgea din scenă, lăsând nostalgie și pustiu în mințile a căror tinerețe era luminată de străfulgerarea lui dramatică. Generația lui Fromentin nu mai cunoștea emoțiile năvalnice ale romantismului timpuriu, furtunile lui Chateaubriand și valul puternic pe care se înălța *Barca lui Dante*.

Tânărul Fromentin era înclinat spre reflecție și melancolie, spre liniște, imobilitate și tăcere:

„Nu-mi place ceea ce curge, fuge sau zboară; tot ceea ce este imobil: apa stătătoare, pasărea care se ridică fără mișcări în văzduh mă emoționează într-un mod inexplicabil“. Este așadar sfârșitul romantismului, care și-a pierdut puterea „furtunii și a apăsării“ cufundându-se în contemplările bolnăvicioase ale autoanalizei (cf. autoportretul lui Fromentin, il. 37).

Unul dintre oamenii interesați și de valoare din cercul tânărului Fromentin, care a ocupat ulterior o poziție pronunțat de stînga, descria în felul următor epigonismul acelei generații:

„Eram într-adevăr ultimii fii ai lui Werter, René, Adolf, Oberman, Amaury (...). Înclinația de a lua drept obiect de analiză propria personalitate dă naștere pericolului de a ne considera ființe excepționale, neînțelese de către mulțime“.

„Întrucît ne deosebim atît de mult de alții, să profităm de singurătate“ — scria Fromentin. El iubea toamna, atmosfera subtilă de sfîrșit, de ofilire a naturii: „Nu mi-a plăcut niciodată primăvara. Toamna are ceva demn și minunat, care conferă împrejurimilor un farmec neobișnuit“. Această generație crește într-o atmosferă de resemnare și cu sentimentul „sfîrșitului unei mari epoci“ — de declin și decădere. Baudelaire a exprimat acest sentiment în 1859 „cu patima prorocului vestind sfîrșitul lumii“; Gautier, deși era mai blînd

și mai conformist, era conștient de același lucru, iar Fromentin scria în 1864 că „romantismul a fost ultima școală în istoria picturii, care nu va mai fi înlocuită de nimeni“.

Unii dintre ei, ca Théophile Thoré, vor ști să se smulgă și să ia parte activă la apropiata izbucnire a anului 1848. În general, după această dată, se produce o cotitură definitivă spre pozitivism sau spre lumea artei pure. Fromentin, pasiv, bolnăvicios de sensibil, nu a trecut niciodată dincolo de lozincile care invocau egalitatea și libertatea. Era copleșit cu totul de dragostea tinerei cunoscute din La Rochelle, care devine apoi eroina romanului. Mai în vîrstă decît Eugène, căsătorită, acceptă adorația tânărului romantic gustînd-o ca pe o aventură; a murit tînră, în timpul unei operații, în anul 1844.

Așadar, romanul s-a terminat în cel de-al douăzeci și patrulea an al vieții lui Fromentin. Sentimentul l-a apăsât însă în continuare ani mulți, și abia *Dominique* a reușit să neutralizeze amintirea tragică a sentimentului, după cît se pare, mai mult îngrijit și cultivat, decît trăit nemijlocit. Acest sentiment neconsumat, „nears pînă la capăt“, nu făcea decît să susțină starea de resemnare pe care o trăia Fromentin, împreună cu epoca sa. Unul din eroii din *Dominique* este însă reprezentant al timpurilor noi; Augustin face parte dintre oamenii care depășiseră cotitura și întruchipează realismul și criticismul celui de-al treilea sfert al secolului al XIX-lea. La disperarea romantică răspunde cu sfaturi treze, recomandînd „igienă, idei folositoare, sentimente logice și emoții permise“. Augustin are în el ceva din „mințile bine organizate pe care le-a dat Franței Școala Normală din perioada celui de-al doilea imperiu“. Augustin este idealul pozitiv în cartea autobiografică a lui Fromentin. El însuși, întruchipat de Dominique de Bray, trăiește în carte marea resemnare în fața individualității și a visurilor romantice, pentru a deveni, în cele din urmă, primar al obștei sale.

Fromentin „s-a salvat” grație picturii. În po-fida opoziției tatălui, medic, care, prin despotis-mul său a îngreunat destul viața interioară și așa dificilă a tânărului Eugène, Fromentin a reușit să obțină permisiunea de a se apuca la Paris — alături de drept, la care renunțase — de studiul pic-turii. Din acest moment s-a străduit în perma-nență să ajungă la o cât mai mare maturitate în do-meniul artei. Greutățile financiare au contri-buit la prelungirea stărilor de depresiune; în ace-lași timp însă, Fromentin a reușit să ajungă în sfera noilor idei. La Collège de France a fost stu-dentul lui Mickiewicz, i-a audiat pe Michelet, Quinet, Sainte-Beuve.

În 1841 Fromentin a scris *Un mot sur l'art*, poem teoretic despre artă, cu uimitoare accente realiste. Atitudinea tânărului a suferit modificări. Beltrémicux, unul din prietenii lui Eugène, a stră-bătut și el o evoluție analogă; el susținea că i-o datorează lui Fromentin. Iată ce scria el:

„Acum poezia a devenit pentru mine reală; nu mai există nici un înger, nu mai există Ariel, nu mai există acele creaturi amuzante care fac de rîs artete versuri prin ideile lor îninteligibile și imaginile nevăzute! Oare tot ceea ce vedem, ceea ce ajunge prin toate simțurile la inimă, contopit cu ceea ce pot realiza puterile imaginației în do-meniul sigur al realității — oare toate acestea nu sînt un izvor de neșărnurită frumusețe?” Fro-mentin a ars, se pare, aproximativ 6000 versuri; reprezentantul romantismului din romanul lui, Olivier — „dandy, copilul secolului”, se sinucide. Artistul slab și sensibil nu s-a eliberat niciodată pe deplin de echivocul interior, de înfrîngere, de teama de „himere”, asupra cărora arunca ana-tema în *Dominique*, pentru ca să nu-l stinghe-rească în viața lui liniștită burgheză de pictor sir-guincios.

Lupta cu „himerele” se reînnoiește spre sfîrșitul vieții lui Fromentin, cînd acesta se dedică artei lui Rembrandt, care îl înnebunea și îl neliniștea. Artistul se temea de propria sa slăbiciune (*J'ai peur de moi*), se temea de nehotărîre, de pare-

rea lui schimbătoare despre sine însuși; de aici, pe fundalul luptei romantismului muribund și al elementelor „pozitive” pe cale de consolidare în concepția despre lume s-a format la Fromentin idealul *aurei mediocritas*, al măsurii; *mesure* a devenit pentru el aproape o deviză de viață. „Fiind mai puțin bizar nu voi fi mai puțin eu însumi”. Și totuși, chiar în timpul cînd lucra la *Dominique* se plîngea: „În mine sînt doi oa-meni, și îmi este foarte greu să-i împac unul cu altul”.

Înfrînt în cele din urmă, romantismul de tine-rețe al lui Fromentin nu a rămas fără urmări pentru formarea definitivă a opiniilor sale cri-tice. În această perioadă s-a format sensibilitatea sa neobișnuită, i s-a dezvoltat imaginația și ca-pacitatea de analiză psihologică. Elementul cel mai greu de sesizat al artei, aspectul ei poetic, și-a găsit în Fromentin un receptor și interpret sensibil.

3. DE LA ALGER LA COMPIÈGNE

A quoi servent les petits poètes

(Titlul unei scrieri a lui Fromentin
din anul 1845)

Fromentin nu a fost un pictor mare. „Pictura mea? nu e rea: nu valorează nici mai mult nici mai puțin decît majoritatea micilor lucrări din timpul nostru; este mediocră”. Se caracterizează „prin simțul măsurii pe care mă străduiesc să-l păstrez de teamă să nu mă rățăcesc sau să cad în exagerări (...)” Idealul măsurii și al *aurei me-diocritas*, spre care tindea Fromentin, nu era o aventură pentru pictura lui. Rămînea la margi-neia principalelor direcții artistice ale epocii. Sub-til și sensibil, lipsit de un talent mare, el a de-venit pictor datorită unei munci asidue și per-severente, în detrimentul talentului preponderent fără îndoială în domeniul literaturii. Ca pictor,

suferea de sterilitate în imaginația plastică, care avea nevoie de impulsuri foarte puternice în domeniul luminii și al culorii, deși nu culoarea era trăsătura cea mai caracteristică a tablourilor sale.

În tinerețe, la recenzie la *Salonul* din 1845 scria mai degrabă ca un literat, decât ca un pictor:

„Natura să fie pentru voi prilejul trăirilor sentimentale, al visării, reflecțiilor și inventivității. Studiați tehnica maestrilor, adevărul din natură, dar căutați numai în voi înșivă imaginea înăscută a frumosului și inspirației“. Călătoriile lui Fromentin în Africa dovedesc că el trebuia să-și caute imaginea frumosului nu în sine însuși, ci în peisajele îndepărtate și exotice. Nici Provence, după care vor tinzi impresionistii, nici chiar țărmul Mediteranei de la Saint-Raphaël nu-i ofereau lui Fromentin imbolduri suficient de puternice. În anul 1850 recunoștea că pictura lui este puternic legată de observarea lumii exterioare, susținând că, pentru el, lucrul cel mai important este „să-și redea impresiile“.

În recenzie la *Salonul* din 1845, amintită mai sus, găsim o introducere interesantă, în care Fromentin analizează situația artistului, afirmând că gustul fad burghez distruge arta: „Melodrama a ucis drama, iar vodevilul comedia“. Este o epocă de trecere, care nu cunoaște o unitate de credințe, căreia îi lipsesc convingerile patriotice și credința religioasă. Nici Fromentin însuși nu a reușit pe deplin să se opună dominației gustului oficial al epocii. Cariera sa de pictor este lipsită de accentele dramatice ale conflictului între public și creator, caracteristice pentru ramificarea și pluritatea valorică a artei și culturii din secolul al XIX-lea.

Nu numai revoluționarul Courbet, dar și talentatul pictor Manet și reprezentanții subiectivi ai impresionismului declaraseră război gustului burgheziei. Fromentin nu a declarat război. După ce și-a învins înclinațiile romantice către „himere“, s-a oprit în arta sa — la fel ca și în opiniile politice — pe platforma comodă *juste milieu*. A

studiat cu Cabat, înrudit întrucîtva cu reprezentanții Barbizonului, dar nu a pornit pe urmele lor deși le prețuia pictura. Nu a mers nici pe urmele prietenilor săi de stînga. Evoluția politică a lui Fromentin este caracteristică pentru mulți dintre contemporanii săi.

Era apropiat, încă din fragedă tinerețe, de Émile Beltrémieux, unul dintre elementele cele mai active în preajma anului revoluționar 1848, adeptul și discipolul lui Michelet și Quinet; al doilea prieten progresist al lui Fromentin, Paul Bataillard, elev la École de Chartres, redactor al cotidianului „Les Écoles“ a fost arestat și a petrecut cîtăva vreme în exil în România, continuîndu-și neobosit activitatea cu condeii. Eugène însă nu a trecut dincolo de anumite proteste sentimentale; provenea dintr-o familie strîns legată de catolicism, cu un stil de viață foarte sever; opiniile lui sociale erau îmbibate de idealism creștin, frecvent, în această perioadă, la oamenii care se apropiaseră de socialismul utopic. După arestarea lui Bataillard, Fromentin scria:

„Ce ticăloși nesuferiți ne guvernează! Simt cum mi se îngrămădește în suflet ura care mă îngrozește cîteodată, la gîndul că ar putea izbucni fără a mai putea fi stăvilită“.

Dar ura lui Fromentin nu a izbucnit totuși niciodată. Dimpotrivă chiar — după anul 1848 a scăzut din ce în ce mai mult. Anul 1848 a reprezentat pentru el culmea entuziasmului republican. Era departe pe atunci, în Algeria, de unde scria: „Aș dori să fiu la Paris, să-mi înscriu numele sub un protest atît de îndreptățit“ și adăuga salutări pentru Edgar Quinet. Entuziasmul sincer se poate citi și din scrisoarea care se termină cu asigurarea: „Fără îndoială — jur — mi-aș îndeplini datoria“. Din păcate, nu era în Franța, iar exaltarea i-a trecut. La întoarcerea în țară, opiniile sale erau nedefinite: „faptele îl umpleau de dezgust“ și s-a așezat, în cele din urmă, de partea armatei care înăbușea revolta în iulie 1848. Din acest moment, Fromentin și-a dorit să trăiască în afara timpului și a spațiului — în primul rînd

departe de politică. În fața noii forțe, a cărei existență s-a manifestat cu atîta putere în zilele de iulie ale Parisului, Fromentin, ca și alți contemporani ai săi, a trăit o reîntoarcere a romantismului. În fața situației disperate, simțea nevoia să se cufunde în visări și amintiri. Slăbit, cufundat în reactualizarea sentimentelor sale, o asigură pe mama sa în iulie 1849: „Mă tem prea mult de tumult, pentru a mă putea arunca în el din curiozitate sau din plăcere“.

Se îndepărta din ce în ce mai mult de politică și de utopiile romantice. În timpul Imperiului era bine văzut; să era primit la curte și la Compiègne, nu știa să reziste micilor ambiții și snobismului. Comuna l-a umplut de stupeoare și adversitate; pe Courbet îl respecta, în general, ca pictor, dar considera „doctrinile“ acestuia drept „caraghioase“. Bataillard, ale cărui raporturi cu Fromentin se răciseră simțitor, denumea atitudinea lui „dilentantism aristocratic“. În realitate, în această atitudine nu era nimic aristocratic, erau trăsături tipic burheze.

Aproape întreaga pictură a lui Fromentin își trage seva din Alger. Dar exotismul lui nu era totuși un exotism romantic. Pe cînd Delacroix picta un „monument“ al Greciei luptînd pentru libertate și al apărătorului libertății acesteia, Byron, pictura în stil oriental și povestirile de călătorie ale lui Fromentin au devenit, fără ca el să-și fi dat seama în mod conștient de aceasta, „un element integrant și armonios al colonizării“. Așa după cum intelectualitatea franceză a pus stăpînire pe Alger formînd „Franța africană“, tot așa cărțile lui Fromentin și pictura acestuia anexează, integrează, în cultura franceză ținuturile cucerite, lumina, formele și culorile acesteia (cf. *Vînătoare cu șoimi*, il. 38).

Cele trei călătorii ale artistului în Africa au fost efectuate în anii 1846, 1847—1848 și 1852—1853, așadar în perioada cînd era înfrîntă puternica mișcare de rezistență a arabilor, conduși de Abd-el-Kader. Înfrîngerea arabilor la Isly a avut loc în anul 1844. Oare cea de-a doua medalie

obținută de Fromentin la Salonul din 1849 pentru tablourile lui algeriene nu aveau și o tentă politică? Cariera sa de pictor s-a împlinit cu imperialismul colonialist francez. În anul 1861, unul din criticii care evaluau lucrările de la Salon caracterizează pe scurt situația artistului: „Fromentin este, cu siguranță, una din aventurile victoriei din Alger“. Artistul a profitat, bineînțeles, de această atmosferă prielnică aprecierii artei sale iar această convergență a intereselor sale proprii cu interesele statului l-a convins și mai mult de justetea politicii „căii de mijloc“. Fromentin nu reprezenta un caz izolat în situația sa politică: pe coridoarele palatului din Compiègne se întâlneau cu mulți alți oaspeți ai împăratului, printre care se numărau Flaubert, Augier, Dumas și Meissonier*.

Dar Fromentin nu a devenit pictor oficial, a murit fără a cunoaște demnitatea de membru al Academiei. Și în acest domeniu situația sa corespundea ideii de „cale de mijloc“, de măsură și judecată chibzuită. Era în opoziție față de Academie, deși se străduia să ajungă la ea: se opunea eclecticismului care domnea acolo, dar, pe de altă parte, nu se împrietenise cu realisti, ca să nu mai vorbim de Manet și de impresionisti. Despre atitudinea sa de mijloc ne vorbește și componența școlii sale: aceștia erau oameni care „simțeau cît de rău este să înveți în cele trei ateliere ale Școlii de arte frumoase dar care se țineau bine în fața necazului în care căzuseră fără a fi preveniți“.

Pictura lui Fromentin plăcea publicului inteligent, avea în general o critică bună. A fost condamnat, din momentul în care și-a dobîndit popularitatea, la stilul său „african“. Ii părea rău de

* Aceasta nu înseamnă, bineînțeles, că acești scriitori și artiști — la fel ca și Fromentin, dealtfel, — ar fi devenit scriitori și artiști oficiali ai imperiului. O asemenea opinie ar fi nedreaptă, mai ales în ceea ce îl privește pe Flaubert. Cît de acut era realismul său critic se poate vedea fie și numai din splendidele scene ale revoluției de la 1848, incluse în *Educația sentimentală* (n. aut.).

lucrul acesta, dar alt gen de tablouri nu-i reușeau, nu i se cumpărau. Se inspira din schițele și studiile executate în timpul călătoriei în Africa și încă și mai mult din extraordinara lui memorie de pictor. Tablourile lui aveau un caracter „secundar“, erau elegante, aproape clasice — și nu este de mirare că suprafața aspră a tablourilor lui Courbet putea să i se pară lui Fromentin la fel de barbară pe cât de primejdioase i se păreau opiniile politice ale acestuia. Încă din tinerețe, Fromentin a evitat să aibă un gust format unilateral: „Indiferent ce maestru aș fi avut, m-ar fi obligat să lucrez într-un anumit gen, în conformitate cu propria sa manieră; dar eu preferam să încerc din toate câte puțin“.

Într-adevăr, preferințele lui s-au modificat: în tinerețe se afla sub influența orientaliștilor romantici — Decamps, Delacroix, Chassériau, Marilhat care în deceniul al patrulea al secolului al XIX-lea au călătorit în sud și spre răsărit. Apoi a studiat „pictura de muzeu“ de la Luvru, elogiind talentul lui Gustave Moreau; în sfârșit, spre sfârșitul vieții, a pictat în culoarea gri-argintie a lui Corot. „Prea accepti ușor toate influențele“, îi scria prietenul său Du Mesnil.

Fromentin era un om receptiv, simțitor, care se lăsa pradă impresiilor. Forța lui rezida nu în sfera imaginației, ci a intelectului. Nu a creat o pictură mare, ci a fost un mare observator. Receptivitatea lui și sensibilitatea unită cu inteligența, talentul și formația de literat, precum și cunoștințele picturale de specialitate au făcut din el un admirabil critic. Reușea să înțeleagă intențiile celor mai diferiți artiști, știa să se lase copleșit de Hals, Rubens și Memling. Știa să fie un eminent talmăcitor al picturii în limbajul literaturii.

În studiul său de tinerețe, cu titlul *La ce servesc poezii mici*, Fromentin scria că *poetae minores* le servesc marilor poeți ca interpreți față de public. Și pentru ca marile opere să poată fi înțelese trebuie să fie descoperite și comentate în opere mai târzii, de o mai mică valoare. În con-

formitate cu această teorie, care rămîne de văzut dacă este sau nu îndreptățită, Fromentin, pictor modest, dar critic subtil, a devenit talmăcitorul lui Rembrandt, Rubens, Van Dyck.

4. PREDECESORII

Ludovic XIV privind tablourile lui Teniers a spus cu o ironie disprețuitoare: „Ôtez — moi ces magots de là“.*

Nici măcar Rubens ori Van Dyck nu s-au bucurat de aprecierea reprezentanților esteticii tradiționale în perioada când Academia de arte frumoase își exercita dictatura în materie de gust artistic. Dar lupta pătimașă a „rubensiștilor“ sub conducerea lui De Piles împotriva „poussiniștilor“ a provocat primele fisuri în estetica academică. Olandezii au trebuit să aștepte mai mult timp recunoașterea. Arta lor burgheză și realistă a putut să-și spună cuvîntul abia în momentul cînd a triumfat gustul noii societăți burgheze. Delacroix îl iubea, îl studia și îl copia pe Rubens; peisajele de atmosferă ale lui Ruysdael și Hobbema se acordau bine cu tonurile romantice ale artiștilor din prima jumătate a secolului al XIX-lea, dar drumul spre recunoaștere deplină a valorii vechii picturi din Flandra și Olanda era încă departe. Criteriile estetice bazate pe concepția de „frumos“ îngreuiau trăirea propriu-zisă a picturii de gen, facilitînd perceperea formală și de atmosferă a aprecierilor bazate pe acest mod de abordare:

„Poezia care lipsește în tematica tabloului lui Ostade se găsește în razele de soare care îl luminează, în pînza umflată, în fumul care se ridică deasupra focului gata să se stingă; această poezie se găsește, în primul rînd, în dragostea artistului pentru opera sa“. Despre unul din tablourile de la Salonul din 1834 se scria: „Este un tablou în stil flamand care place prin el însuși, ca ta-

blou, și nu prin ceea ce înfățișează“. „Urîtenia poate intra în artă numai corectată prin culoare și imaginație“ — scrie Gautier, deschizînd, în acest fel, fie și parțial, drumul către recunoașterea frumuseții particulare a picturii olandeze.

Interesul pentru arta vechii Olande, în creștere în Franța la începutul secolului al XIX-lea, și-a găsit expresie în pictura de gen și peisagistă — la Michel, la reprezentanții școlii de la Barbizon, la Manet; la fel ca și scoaterea din uitare a fraților Le Nain, acest interes era legat de opiniile democratice și republicane ale pictorilor și criticilor. Este caracteristică preocuparea pentru pictura olandeză care se constată în rîndul artiștilor polonezi și ruși. Popularitatea picturii flamande și olandeze în Franța își găsește expresie și în influența acestora asupra literaturii franceze din acea vreme.

Cel mai evident este interesul pentru arta vechi a Țărilor de Jos în literatura de călătorie. Călătorii, descriind curiozitățile și lucrurile demne de văzut din Belgia și Olanda, au contribuit în mare măsură la popularizarea artei din aceste ținuturi. Unul dintre cei mai remarcabili predecesori ai lui Fromentin a fost, de fapt, nu un francez, ci un englez, și anume faimosul Sir Joshua Reynolds, care, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, a întreprins o călătorie în Țările de Jos.

În ceea ce privește Franța, reînvierea interesului pentru arta olandeză a fost influențată și de crearea impunătoarei galerii de pictură din perioada primului Imperiu, ca urmare a jefuirii comorilor artistice din întreaga Europă învinsă. Cînd bogățiile furate au fost revendicate de popoarele păgubite, ca urmare a hotărîrilor Congresului de la Viena, cultul pentru Musée Napoléon și dorința reactualizării marilor momente ale Parisului a jucat, de asemenea, un rol considerabil în înmulțirea pelerinajelor spre Țările de Jos: oamenii se duceau să vadă comorile „atît de repede cucerite și pierdute“.

Călătoriile s-au înmulțit și mai mult în momentul cînd au fost inaugurate, în 1837, primele

legături feroviare în Franța care au scurtat la maximum durata drumului dintre Paris și Bruxelles: „Să fii la cîteva ore de drum de tablourile lui Rubens din Anvers și de cele ale lui Rembrandt de la Amsterdam și să nu te duci acolo măcar o dată — ar fi o comportare de barbar“, scria Gérard de Nerval. Delacroix, care a plecat de la Paris dimineața și a coborît la Bruxelles înainte de ora cinci după amiaza, nota în *Jurnalul* său: *Celà tente vraiment pour voyager** (6.VII. 1850).

În Țările de Jos au călătorit Victor Hugo, Charles Blanc (întemeietorul revistei „Gazette des Beaux-Arts“), Arsène Houssaye, Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Vitet, Lenormant, frații Goncourt, Maxime du Camp, Corot și chiar și unul din marii descoperitori și interpreți ai picturii olandeze — Thoré. S-a creat convingerea că arta olandeză nu poate fi cunoscută nici apreciată cum trebuie fără a se cunoaște colecțiile din Belgia și din Olanda. „Acești maeștri trebuie priviți la locul lor“ (Vitet). „Nu-l poți aprecia cu adevărat pe Rembrandt, dacă nu ai vizitat muzeele olandeze“ (de Royer). „O zi petrecută la Anvers m-a învățat mai mult despre școala flamandă decît ar fi putut s-o facă cinci ani de studiu la Paris“ (Lenormant).

Rezultatul acestor călătorii au fost numeroasele reportaje și articole (de ex. Maxime Du Camp, *Lettres de Hollande*). Literații și criticii privesc pictura olandeză pe fundalul ținutului și, treptat, noțiunea școlii se leagă de reprezentarea peisajului olandez, tablourile olandeze de viața olandezilor: „Interioarele flamande ne învață istoria internă a poporului, sentimentele acestuia, caracterul, pasiunile, costumele, mobilele, felul și modul de viață“ — scria Houssaye în 1843. Gérard de Nerval a regăsit în femeile flamande culorile lui Rubens.

Călătoria și cartea lui Fromentin reprezentau un fel de încununare a acestei faze a preocupă-

* Aceasta te ispitește într-adevăr să călătorești.

rilor pentru arta olandeză, cel mai desăvârșit reportaj de călătorie. *Maestri de odinioară* este totuși ceva mai mult decât un reportaj de călătorie. În cartea sa, Fromentin nu s-a oprit la observații și impresii, în pofida principiului adoptat de a nu se strădui să facă o expunere sistematică și metodică. Fromentin opera cu un întreg sistem bine definit de convingeri estetice și cu numeroase cunoștințe care îi permiteau interpretarea acestora. De ce cunoștințe și de ce știință a interpretării putea dispune el?

Cercetările științifice asupra istoriei artei din Țările de Jos s-au bucurat de un interes din ce în ce mai mare în secolul al XIX-lea. La începutul secolului au apărut primele compendii istorice care prezentau stadiul cunoașterii din acea perioadă. Între anii 1815 și 1820, J.D. Fiorillo și-a publicat lucrarea în șase volume *Istoria artei desenului în Germania și Țările de Jos*; la puțin după aceasta a apărut și o lucrare olandeză despre „istoria picturii patriei” a lui Van Eynden și Van den Willigen. Pe la mijlocul secolului a început să cerceteze pictura olandeză și Thoré-Bürger; în 1861 Charles Blanc a publicat volumele consacrate școlii olandeze din istoria picturii, iar în 1862 o etapă însemnată pe calea cunoașterii științifice a acestei școli a fost marcată de lucrarea lui Waagen. Patru ani mai târziu a apărut lucrarea revelatoare a lui Thoré, descoperind o valoare nouă, necunoscută până atunci: pe Vermeer. Lucrarea lui Thoré avea să fie continuată de marii istorici ai picturii într-un sens cu totul nou și modern, și anume de Cornelis Hofstede de Groot și Wilhelm von Bode a cărui primă lucrare, dizertația de la Leipzig despre pictura lui Frans Hals, a fost elaborată cu șase ani înainte de cartea lui Fromentin. Nu lipsită de importanță pentru cercetările asupra artei olandeze a fost și cartea a doi specialiști, englezul Crowe și italianul Cavalcaselle.

Fromentin nu cunoștea majoritatea acestor cărți, pe unele le-a avut însă în mână, dar, în esență, lucrările de erudiție nu-l interesau. Știa că pri-

virea sa va fi cu totul alta; că el va vedea tablourile cu ochi de pictor. În lucrările colegilor mai în vîrstă, nu putea găsi prea mult material. E drept, îl admira pe Sainte-Beuve, fără îndoială că prețuia și ceea ce găsisese în scrierile critice ale lui Baudelaire, dar nu avea cunoștință de însemnările lui Delacroix din jurnalul său intim. Căci acolo ar fi găsit mai multe concepții asemănătoare cu modul său propriu de a vedea lucrurile și de a analiza tablourile flamande. Printre acești critici, cei care scriseseră despre pictura olandeză — cu excepția lui Thoré, a cărui poziție este, în general, deosebită și despre care vom vorbi aparte — se apucaseră de această muncă fără talent și într-un mod cam primitiv. Citind frazele generale și retorice ale lui Gault de Saint-Germain sau reflecțiile pe tema preciziei execuției și a exactității redării realității care abundă în scrierile criticilor amintiți, cînd aflăm de la L. Pisse că la Rubens, culoarea „a du style” (1844) și ne dăm seama de platitudinea gândirii lui Charles Blanc, nu ne vom mai mira de afirmația lui Fromentin care susținea că a rămas de spus foarte mult, chiar totul. El îl aprecia în special pe Thoré Bürger, dar mă îndoiesc că nutrea simpatie pentru acesta (cf. ultimul capitol). Simțea în schimb nevoia de a se sprijini pe experiența unui alt gen scriitoricesc și, mai ales, pe o altă metodă.

5. ISTORICUL, PICTORUL, CRITICUL

Ca mulți alți umaniști ai vremii, Fromentin a înțeles repede necesitatea unei fundamentări istorice a opiniilor critice, necesitatea legării artei de viață în analizele sale, a legăturii dintre pictură și oameni, peisaj, structura psihofizică a poporului, a legăturii cu istoria.

Ideea condiționării materiale a artei olandeze și flamande, a legăturii dintre operele acestora și fundamentul istoriei și vieții s-a cristalizat pen-

tru prima oară în gândirea unui mare filozof german. În anul 1835 a apărut primul volum al *Esteticii* lui Hegel. „Olandezii, scria marele gânditor, și-au extras conținutul reprezentărilor din ei înșiși, din propria lor viață contemporană și nu li se poate aduce nici un reproș că au întruchipat încă o dată acest prezent în arta lor. Pentru a ne da seama în ce constau preocupările olandezilor din acea vreme, trebuie să adresăm această întrebare istoriei lor“. Olandezul își apăra țara în fața atacului mării; orașeanul și țaranul scuturaseră jugul stăpînirii spaniole“. Caracterul burghez și întreprinzător atît în lucrurile mari cît și în cele mici, atît în propria țară, cît și departe, pe mări, această bunăstare grijulie și, în același timp, curată și dragălașă, veselia, alura de stăpînitori legată de siguranța de sine — întrucît datorau toate acestea propriei lor activități — iată conținutul tablourilor lor. În lucrările lor de artă se poate studia și cunoaște natura umană și oamenii“ (Hegel).

Ideea condiționării materiale a creației artistice, abordată în categoria nu prea clară de *milieu* — mediu, și-a găsit, în deceniul al șaptelea, o codificare destul de rigidă în sistemul determinist de filozofie a artei al lui Hippolyte Taine. Fromentin era un cititor sîrguincios al pozitivistului francez, l-a citat în cîteva rînduri și în *Maestri de odinioară* și a folosit din plin analizele lui Taine. Taine a simțit nevoia unui sistem filozofic, care i-ar fi permis să interpreteze fenomenele artistice observate. El scria din Țările de Jos: „Nu se poate vorbi despre oameni, nu-i poți înțelege cum trebuie, nu le poți defini talentul dacă nu vezi clar ambianța contemporană morală, politică și socială. Dacă aș fi mai prevăzător, se confesa el, aș mai fi răsfoit un pic istoria înainte de a întreprinde această călătorie“. Așadar, în *Maestri de odinioară* a pătruns teoria mediului a lui Taine, nu o dată vizibilă în atitudinea literară a lui Fromentin. Diferențierea picturii Țărilor de Jos în școala flamandă și cea olandeză, admirabila caracterizare a Olandei, imaginea sugestivă a „gus-

tului iute al vieții“ din statul burgund al secolului al XV-lea — iată numai cîteva exemple în acest sens. „Zece minute petrecute pe Canal Grande în Veneția și alte zece, petrecute pe Kalverstraat — scrie Fromentin în *Maestri* — ne spun tot ce ne poate învăța istoria despre cele două orașe, despre geniul celor două popoare, despre viața spirituală a celor două republici, și despre spiritul celor două școli“. Analizînd decăderea școlii de la Bruges, scria: „Prin conlucrarea politicii, războiului, călătoriei, a tuturor elementelor active din care se compune structura fizică și morală a poporului — în Anvers se formează o nouă școală“.

Dar Fromentin nu se simțea pe de-a-ntregul atras de simplitatea sistemului lui Taine. Își dădea seama clar de rigiditatea lui, de lipsurile și dificultățile acestuia. Și a tras concluziile de aici. Conturînd portretul lui Memling s-a oprit asupra contradicțiilor dintre epocă și om. Silnicia, sălbăticia și cruzimea cumplutului secol erau comparate cu dulceața și calmul pictorului angelic de la spitalul sf. Ioan. Se străduia să nu abordeze fenomenele în mod static — deși lucrul acesta nu-i reușea întotdeauna — așa cum o dovedește alăturarea celor „două străzi“, încercînd să țină seama nu numai de ambianța geografică și temporară, ci și de structura socială a țării. Fromentin scoate în evidență de mai multe ori, în analizele sale profunde, trăsăturile de clasă ale personajelor înfățișate, atît în domeniul portretisticii (portretele lui Martin Day și al soției acestuia, pictate de Rembrandt), cît și în pictura religioasă. Un exemplu în acest sens poate fi interpretarea figurii sf. Ioan din altarul lui Van Eyck de la Gand: „Nici prin costumul său, nici prin tipul pe care îl reprezintă, sf. Ioan nu face parte din pătura socială din care acest pictor-observator își lua formele. Este un om de clasă, slab, prelung, cam bolnăvicios, un om care a suferit, a lîncezit, a postit — ceva care ne amintește de un vagabond“.

Fromentin a caracterizat epoca, mediul și țara nu prin limbajul noțiunilor, ci prin vorbirea di-

rectă a imaginii literare. A recurs la comparații din istoria literaturii ca atunci când, împreună cu numele pictorilor, rostea dintr-o suflare numele lui Vondel, Descartes, Spinoza și Voltaire; sau ca atunci când, caracterizând geneza peisajului romantic în Franța, a legat peisajul pictural de cel literar. Lacurile pustii, nopțile cu lună, arborii uriași — același program se găsește în ambele arte: „Oare Sénancour n-a schițat această imagine o dată pentru totdeauna în câteva rânduri serioase, scurte și pline de pasiune?” — se întreba Fromentin, iar această frază este caracteristică pentru legătura făcută de el între termenii utilizați în domeniul picturii și cei din literatură.

Imaginea paralelismului este lărgită de critic și la domeniul cauzelor. Fromentin a procedat aici ca și când ar fi coborât din opera de artă prin ideologie, prin psihologia individuală a creatorilor pînă la fundamentarea socială a artei — gustul receptorilor acesteia. „Arta nouă s-a născut, așadar, în aceeași zi în dubla formă a cărții și a tabloului; tendințele lor erau aceleași, artiștii animați de același spirit și publicul care îi aprecia era același”. Ideile, conținutul moral se leagă la Fromentin de istoria politică. Întorcîndu-se din Olanda la Bruges, retrăgîndu-se cumva din secolul al XVII-lea în secolul al XV-lea, el era conștient de procesul istoric unitar, atunci când spunea: *Nous remontons à travers la politique, les mœurs et la peinture*^{*}.

În introducerea la *Maestri* el explică faptul că pictura trebuie să fie un obiect de studiu în același timp pentru istoric, gînditor și pictor; se scuza că nu este nici primul nici cel de-al doilea. Își dădea perfect de bine seama că metoda trebuie să fie integrală, iar imaginea istorică generală.

Imaginația sa se înflăcăra în fața fenomenului fascinant care era figura unui mare creator văzută în perspectiva istoriei. Cît de sugestivă și de frumoasă este prezentarea lui Van Dyck, înțeles ca un corp ceresc reflectînd lumina primită:

dacă istoria nu ne-ar fi păstrat nici un fel de informații cu privire la Rubens, strălucirea lui Van Dyck ar fi rămas neexplicată; pentru a-l înțelege, istoricul ar trebui să accepte existența unei stele uriașe care s-a stins, aruncîndu-și puternica strălucire asupra planetei lui Van Dyck.

Fromentin a introdus viața, a introdus arta în filozofia artistică a lui Taine. Mai mult chiar, a îmbogățit-o cu viziunea sa de pictor. Taine își dădea perfect de bine seama de slaba sa pregătire în domeniul artei. Era în primul rînd un istoric și un istoric literar; de artă a început să se ocupe abia în momentul în care a fost invitat să conferențeze la École des Beaux-Arts. În Introducerea la *Voyage d'Italie* mărturisește cu cîtă încetineală și greutate a trebuit să se apropie de diversele fenomene ale artelor plastice: „Prin reflecții, lectură și obișnuință se poate crea treptat un sentiment pe care nu l-ai cunoscut înainte”. Știa, de asemenea, că atitudinea clasificatorului care se sprijină pe fenomene istorice, încadrabile într-o schemă de sistem, este falsă: „Să călătorești ca un critic, cu ochii ațintiți în istorie, să analizezi, să reflectezi, să faci diferențe — în loc să trăiești vesel și să crezi din rezervele de temperament! Ce altceva poate fi acest lucru dacă nu mania unui om cultivat, cu obiceiuri de specialist în anatomie?”

Fromentin-pictorul nu întîmpina dificultățile lui Taine. El reacționa direct la pictură și la viața țării pe care o vizita. Alături de Thoré, el a fost primul critic care s-a pronunțat clar pentru despărțirea literaturii de pictură în critica artistică; ca pictor îl întrecea pe Thoré prin cunoștințele de „atelier” în pictură, dar îi era inferior în alte domenii. Thoré ataca tocmai critica iresponsabilă, care nu este decît o „imixtiune literară”, îi reproșa lui Diderot — cu tot respectul cuvenit acestui scriitor în calitatea sa de creator al criticii franceze în sensul genului literar — insuficienta profunzime a cunoștințelor în domeniul problemelor tehnicii picturii, al obiceiurilor de atelier și al

* Urcăm, străbătînd politica, moravurile și pictura.

mijloacelor specifice de expresie de care uzează artiștii.

Fromentin venea în critică înzestrat cu tot ceea ce Thoré considera indispensabil, înarmat cu însemnate cunoștințe istorice și dispunând de talentul care îi facilita trecerea consecventă și motivată de la analiza plastică a tabloului la conținutul său ideologic și moral, ba chiar și mai departe — la personalitatea însăși a artistului.

6. IDEEA, POEZIA ȘI FACTURA

*C'est le côté poétique et intime des choses
qui me frappe et que je veux saisir.**

(Scrisoarea lui Fromentin din 4 X 1847)

Pentru a cunoaște metoda lui Fromentin, trebuie să comparăm notițele acestuia și descrierile tablourilor, făcute imediat sub impresia vizionării acestora, în timpul călătoriei, cu exprimarea pe care și-au găsit-o apoi în textul cărții. Această comparație scoate în evidență diferența între ceea ce a impresionat direct sensibilitatea artistului și ceea ce a considerat că trebuie să spună după ce a reflectat.

Există și un caz când — discutându-l pe Albert Cuyp — Fromentin a transcris exact în carte nota pe care a consemnat-o în fața tabloului acestui pictor din muzeul de la Amsterdam; căci dorea să redea acea „surpriză și desfătare spirituală” pe care i-a provocat-o tabloul. Acest text este un caz de excepție; fără să-și fi pierdut trăsăturile de impresie directă, imediată, este, în același timp, curgător și încheșat, organizat logic, cuprinde impresii, aprecieri și clasificări noționale ale creației. Iată cum sună acest text: „Un tablou uimitor, minunat; mare, pătrat, se vede în el marea, malul abrupt, o barcă pe partea dreaptă;

* Tocmai latura poetică și intimă a lucrurilor este ceea ce mă izbește și ceea ce vreau să sesizez.

jos, o barcă pescărească cu o siluetă în roșu; în partea stângă, două bărci cu pânze; o noapte fără vânt, liniștită, blândă; suprafața netedă a apei; puțin mai la stînga luna plină, la jumătatea înălțimii tabloului, deslușit conturată pe fundalul cerului curat, încadrată într-o deschidere largă în nori; un ansamblu de un adevăr și de o frumusețe incomparabile prin culoarea sa, prin saturația, transparența și claritatea sa. Un Claude Lorrain al viziunilor nocturne, dar mai grav, mai simplu, mai împlinit, executat cu mai multă naturalețe pe baza unei impresii fidele: *trompe l'oeil*, iluzia optică contopită cu cea mai savantă artă”.

În notițele lui Fromentin această formulare are caracter de excepție: se deschide printr-o apreciere exclamativă cuprinsă în două cuvinte, următoarele cinci ne aduc o descriere magistrală — nu a tabloului propriu-zis, ci a imaginii din natura reprezentată, o descriere concretă și emoțională în același timp. Următoarele două rînduri constituie aprecierea estetică și motivarea valorilor tabloului în diferite domenii. Apoi, încă două rînduri și jumătate, cele care închid această capodoperă miniaturală de critică, reprezintă clasificarea istorico-stilistică a tabloului: *genus proximum*: „Claude Lorrain”, *differentia specifica*: „nocturn”, „mai serios”, „mai simplu”, „mai complet” — fiecare din aceste adjective aprofundînd diferențele definitorii; prima asociere a celor doi mari iluminaști este dusă pînă la un sens propriu, precis.

În general, însă, procesul de creație a lui Fromentin se desfășura altfel. Așa cum am mai arătat când am vorbit despre pictura lui, Fromentin prefera amintirile față de cunoașterea directă. Nu avea încredere în impresii; le prelucra; nu o dată își schimbă părerea. Atît în domeniul creației picturale, cît și în activitatea sa scriitoricească de critic, Fromentin își dădea seama de depărtarea dintre impresie și opera de artă: „Nu știu să descriu după natură — se plîngea el într-o scrisoare din Alger — impresiile mele se exprimă numai prin intermediul amintirilor”.

În alt loc susținea că simte „distanța care există între studiul după natură și tablouri”. În Olanda, scriind că notițele lui nu au valoare, că sînt ilizibile, adăuga: *Et tu sais, que ce n'est pas en face des choses que je brille*“*.

Este semnificativ faptul că Fromentin nu o dată a modificat complet sensul frazelor, în chestiuni foarte importante. Astfel, după ce, la început, a apreciat în mod deosebit tabloul *Ridicarea crucii* al lui Rubens, l-a considerat apoi mai slab decît celălalt triptic al catedralei din Anvers; tot așa, străduindu-se să-și schimbe opinia negativă despre Potter (consemnată pe marginea catalogului muzeului Mauritshuis din Haga) — și-a notat *pro memoria*: *il faut vaincre le premier aspect et souvent y revenir***.

La fel s-a întîmplat cu Steen — după prima vizionare spunea: *Je ne goûte pas du tout* și la sfîrșitul analizei exprima aceeași rezervă: *cependant, examiner et réfléchir****; iar puțin tîrziu: *Revu Steen. Grandes qualités*****.

Din aceste constatări rezultă că Fromentin considera impresia incompletă dacă nu era prelucrată apoi de munca gîndirii; numai entitatea complexă a impresiilor și analizei intelectuale dă dreptul la exprimarea unei opinii. Acest aspect strict metodologic al sistemului critic al lui Fromentin își are corespondentul obiectiv în domeniul obiectelor analizate. Așa după cum considera că numai impresia singură nu ne dă dreptul emiterii unei judecăți de valoare, la fel, nu considera valorile formale ale operei de artă drept unicul sau cel mai important obiect de studiu al criticului. Scopul final al analizei este evidențierea conținutului de idei și a conținutului moral al creației artistice.

Una din lucrările care au produs cea mai puternică impresie asupra criticului a fost *Impăr-*

* Și tu știi că față în față cu lucrurile eu nu prea strălucesc.

** Trebuie să învingi prima impresie și să revii de multe ori.

*** Nu-mi place de loc... totuși să examinez și să reflectez.

**** Revăzut Steen. Mari calități.

tășania sf. Francisc de Assisi, tabloul lui Rubens din Anvers. În notele sale de călătorie, Fromentin consemna în ziua de 10 iulie 1875: „Splendidă clipă! în sfîrșit! Iată un lucru minunat în genul lui Rubens. Nu există nimic mai bogat sau mai atractiv. Un simplu carmin întrerupt de auriu în odăjdii. Baldachinul roșu închis, puternic reliefat pe fragmentul de cer albastru. Mai sus, secționati de baldachin și decupîndu-se pe fundalul întunecat — trei îngeri, cei mai desăvîrșiți pe care i-a pictat vreodată. Albul copilului din cor, un al doilea alb împrejurul coapselor sfîntului. Sfîntul albastru, toți călugării în haine maro-cenușii sau închise, cu capetele diferențiate de la roșu la albastru închis. Dincolo de unărul vinețiu al sfîntului îngrămădeala de capete și miini roșii. Și ce capete! Mai ales acela chel, ascuțit, cu bărbuța rară, nasul subțire și buzele crispatе de durere“.

Caracteristica reiese așadar direct din fenomenul coloristic — în afara „stratului” semnificațiilor. Prima impresie este aceea a splendorii culorilor. Treptat, în descriere pătrund elemente obiective, deși în această primă parte culoarea rămîne elementul decisiv (îngrămădeala de mîini). Mai de parte, criticul analizează gesturile, poziția și capul — expresia eroului sfînt al tabloului, concentrîndu-și atenția asupra centrului expresiei, asupra „motivului poetic principal”, care este reprezentat de ochiul și gura sfîntului. El încheie astfel: „Este inexprimabil. Îți dau lacrimile”. Ajungînd la momentul emoției provocate de tragismul scenei, pictorul Fromentin este în continuare tulburat de splendoarea suprafeței tabloului: „Sfîntul lasă impresia că plînge liniștit, strîngînd din dinți. Nu am văzut lucru mai magistral“.

Urmează o altă descriere a tehnicii picturale, cu sublinierea diferențierii acestora în funcție de obiectele reprezentate. Și din nou, atenția lui Fromentin coboară de la suprafața pînzei spre profunzimea spațiului imaginativ, ba chiar și mai adînc, pînă la dimensiunile dramei. Privirea criticului atinge fiecare cap, găsind un cuvînt po-

triv pentru diferențierea fiecărei expresii. Înșiruirea de propoziții exclamative, tipică pentru stilul lui, precum și aglomerarea de întrebări retorice conferă acestui fragment caracterul unei trăiri emoționale puternice. El încheie astfel: „Ca expresie a sentimentelor este un lucru nemăiîntâlnit. Ce admirabilă unitate de frumusețe morală, de frumusețe a sufletului și a vieții. Pentru mine, aceasta nu este capodopera tehnicianului, ci a artistului“.

Cît de diferită este analiza acestui tablou în carte. Începe cu o descriere aproape seacă, la obiect: „Un om este pe moarte, preotul îi întinde ostia, cîțiva călugări îl înconjoară, îl susțin, îl sprijină și plîng — aceasta este întreaga scenă“. În continuare, Fromentin desfășoară descrierea calmă a tabloului, în care găsim vechile constatari coloristice incluse și în descrierea efectuată la fața locului, ca informația despre culoarea „locală“ a obiectului (a odăjdiilor, a baldachinului), și nu despre pata de culoare de pe suprafața pânzei. Trăgînd concluziile la una din părțile analizei sale, criticul afirmă că: „În această pînză severă totul este stins și numai trei accente se reliefează de departe: sfîntul în slăbiciunea sa vie, ostia spre care se înclină și sus, în vîrfurile acestui triumf atît de emoțional, strălucirea roz-albăstruie a veșniciei fericite“. Acestea nu mai sînt pete de culoare, ci adevărate „momente poetice“, de conținut, ale tabloului.

În continuare, Fromentin înfățișează conținutul tragic al momentului și încărcătura psihologică a tabloului — și din nou vom găsi aici impresii preluate din notițe — cu includerea informației formale curente: „Tipologia este de o admirabilă veridicitate, desenul este naiv, savant și viguros, coloritul neînchipuit de bogat, deși sobru, nuanțat, delicat și frumos“. Alte cîteva fraze caracterizează diferențierea expresiei personajelor înfățișate — și iată fraza de încheiere a analizei, un fel de recunoaștere a credinței estetice a criticului: „Atît de mare este forța morală a acestei opere, încît ar însemna s-o profanez dacă ar trebui să vorbesc și despre admirabilele ei valori ex-

terioare.“ După ce ai privit îndelung această operă incomparabilă, trebuie să părăsești, pentru acea zi, muzeul.

Aceleași diferențe de abordare se pot constata și în alte cazuri, de exemplu în analiza Altarului din Gand. Fromentin îl compară în notițele sale ca un „covor persan“ iar descrierea porțiunii centrale este formulată astfel: *Beaux panneaux du sommet. Le grand rouge au centre, flanqué des bleus nuancés à droite (La Vierge) et de vert à gauche.** Fragmentul în care este cuprinsă explicația concretă este remarcabil. În textul cărții nu vom găsi astfel de formulări.

Este un adevăr subliniat de mai multe ori că Fromentin a introdus în critica picturală punctul de vedere, cunoștințele tehnice și limba „atelierului“, problematica tehnică. Aceasta este marea lui merit. Dar un merit la fel de mare îi revine și datorită faptului că s-a ferit să-și îngusteze domeniul analizei și gama trăirilor reducîndu-le la probleme exclusiv tehnice. Așa după cum pictura „l-a salvat“ cîndva de la melancolia romantică, tot așa literatura l-a salvat acum de cultul pozitivist al tehnicii. Literatura însemnează aici înclinația de a gîndi prin idei, obișnuința de a aborda realitatea *sub specie hominis*.

Punctul final al analizei lui Fromentin sînt ideile care îl însuflețesc pe creator; viața lui, intenția lui artistică și intelectuală. Metoda lui Fromentin este „tehnica înmulțită cu psihologia“, iar ierarhia valorilor pe care o recunoștea se exprima în gradarea epitetelor prin care îl slăvea pe Rubens ca autor al tabloului sf. Francisc: nu a fost nicăieri mai mare „maestru al gîndirii, simțirii și mîinii“. Apreciind portretul lui Six, rodul improvizației măiestre a lui Rembrandt, s-a întrebat de trei ori la rînd care este valoarea acestuia, ierarhizînd semnificația categoriilor de aprecieri utilizate. Se întreba ce valoare are din punctul de vedere al adevărului și, în sfîrșit, al măiestriei artistice. De-

* Panouri frumoase sus. Roșul mare în centru, flancat de bleu-uri nuanțate la dreapta (Fecioara) și de verde la stînga.

scriind tabloul sfântului Gheorghe din capela mortuară a lui Rubens de lângă biserica sf. Iacob din Anvers, Fromentin recunoaște: „Dacă aş utiliza expresii de specialitate aş strica majoritatea acestor lucruri delicate care ar trebui povestite numai prin limbajul pur al ideilor, pentru a li se păstra caracterul şi valoarea“.

Fromentin ştia că analiza unui obiect poate îmbogăţi scala profunzimii, chiar şi în cazul unui domeniu restrâns de cercetare: studiul este o muncă „în adâncime“ mai curînd decît în lărgime; „marile drepturi se află în lucrările mici“. Scopul lui era totuşi, cel mai adesea, nu explicarea, nu „exegeza“ istorică a operei de artă — deşi înţelegea pe deplin ponderea acesteia — ci critica, aprecierea. Stînd în faţa enigmaticei şi tulburătoarei *Gărzi de noapte* a lui Rembrandt, scria că ar dori să realizeze faţă de acest tablou ceea ce demult ar fi trebuit să fie făcut, şi anume: *Un peu plus de critique et moins d'exégèse**.

„Voi renunţa aşadar la enigma subiectului — continua Fromentin — pentru a mă apleca cu cea mai mare grijă care î se cuvine, asupra lucrării pictată de un om care rareori a greşit“.

Este importantă valoarea intrinsecă a lucrării: ideile mari nu te pot salva în faţa unei aprecieri negative a unui tablou prost pictat: „Ideea susţine numai lucrările plastice mari. Atunci cînd se adăposteşte în lucrări mediocre, îşi pierde, după părerea mea, orice forţă“. În opera picturală, conţinutul este contopit organic cu suprafaţa coloristică a pînzei, formînd împreună cu aceasta o unitate. „Forma, limbajul artistic“ — acestea sînt pentru Fromentin „haina exterioară fără care creaţiile spiritului nu pot exista nici dăinuî“. Atîngerea penelului (*touche*) este, în convingerea autorului *Maeştrilor de odinioară*, o reflectare nemijlocită a conţinutului uman şi emoţional, „este o expresie a stării morale a pictorului în momentul în care ţinea penelul“ şi, de aceea, Fromentin considera că „lipsa unei tuşe vizibile îi ră-

peşte artistului o trăsătură“. Criticul nu face un principiu general din această opinie, susţine totuşi că aşa se întîmplă în operele artiştilor remarcabili; printre acestea „nu vom găsi un tablou simţit, care să nu fie tocmai prin aceasta şi bine pictat“. La Rubens nu există nici un amănunt „care să nu fie dictat de sentiment şi redat imediat printr-o fericită atingere a penelului“. Studiul valorilor plastice ale tabloului şi aprecierea lor justă face parte integrantă din critica artistică şi reprezintă misiunea ei primordială. Fromentin considera că toţi criticii veniţi la muzeu de la biroul literatului sau din cabinetul istoricului privesc tabloul din punctul de vedere al valorii sale literare, uneori ideologice — niciodată plastice. Delacroix se plîngea: „Sîntem apreciaţi întotdeauna cu ajutorul unor idei proprii literaţilor şi ni se pretind în mod stupid exact aceste idei“. Unul dintre cei mai remarcabili istorici olandezi ai picturii, Alberdingk Thijm, spunea în anul 1844: „Concepţiunile mele nu încep niciodată de la culoare, niciodată de la formă; eu trebuie să încep întotdeauna de la valoarea intelectuală“.

Fromentin, ţinînd seama de ponderea „ideii“, după cum am văzut, vrea totuşi să schimbe ordinea: de la aspectul exterior al operei — să meargă spre ideile acesteia; şi, în acest caz, trebuie să înceapă prin a vorbi despre pictură. Dacă ar fi putut să scrie cartea, pentru care *Maeştrii* reprezintă de-abia schiţa, — „filozofia, estetica, nomenclatura şi anecdotele ar fi ocupat acolo mai puţin loc, în schimb ar fi fost mai mult loc pentru problemele meseriei. Ar fi fost ceva în genul unei convorbiri despre pictură, în care pictorii şi-ar fi regăsit obiceiurile şi din care laicii ar învăţa să-i cunoască mai bine pe pictori şi pictura“. Fromentin nu a mai apucat să scrie această carte ideală, însă în *Maeştri* problemele meseriei ocupă un loc de seamă.

Autorul *Maeştrilor* s-a străduit să-şi trateze tema în conformitate cu directiva specificităţii „ideilor plastice“ faţă de cele literare; el nu caută în tablou literatură, povestiri, anecdote; nu uita însă

* Ceva mai multă critică şi mai puţină exegeză.

niciodată de cea de-a doua meserie a sa și utiliza adesea în analiză metafora literară, ca atunci când compara *Crucificarea* lui Rubens cu un poem, cu construcția unei ode, a cărei *strophe suprême*, notă culminantă, o constituie capul lui Cristos. Fromentin a scris adesea despre pictură operînd în mod conștient cu definiții neplastice: *vert sérieux*; alăturarea epitetului psihologic și a numelui culorii face ca „sensul să treacă din exterior spre interior, din pictură în poezie”; stilul literar al criticului devine, în același timp, o interpretare, acționează asociativ și emotiv. Îmbogățindu-și paleta metaforelor sale, Fromentin ajunge pînă la muzică, pe care o iubea. Economia mijloacelor artistice a lui Rubens este comparată de el cu muzică pură și plină de sonoritate produsă de un număr modest de instrumente. Rubens acționează ca o orchestră bună: muzicienii cîntă stăpînit și calm, opera lor emoționează și excită; în mod asemănător simte și dirijează ansamblul de culori răsunătoare paleta de abanos a dirijorului Rubens.

Dar, în *Maestri*, Fromentin este, înainte de toate, pictor. În general, se străduiește în mod conștient să despartă ideile vizuale de cele literare, temîndu-se să nu cadă în anecdotică sau în analiză sentimentală.

7. CU PANA PICTORULUI

*Le point où se rencontrent... un certain amour des choses... et le savoir est un moment unique**

(Fromentin, 8 VII 1875)

*Bien peindre en général c'est ou bien dessiner ou bien colorer***. Această diferențiere, provenind încă de la Vasari, ne explică ce anume ia Fromentin în considerație analizînd critic forma plastică,

* Punctul în care se întîlnesc o anumită dragoste pentru lucruri și știința este un moment unic.

** A picta bine, în general, înseamnă fie a desena bine, fie a colora bine.

„acel veșmînt exterior al lucrurilor“. Celor două mijloace artistice nu le este acordată de către autorul *Maestrilor* aceeași atenție. Desenul, modelînd forma plastică a obiectelor, era favorizat de majoritatea teoreticienilor artei, căci dezvoltarea teoriei artei era legată mai curînd de direcțiile de orientare intelectual academică, decît de tendințele picturale și dragostea pentru culoare. Coloritul picturii romantice i-a atras atenția lui Fromentin asupra problemei culorii; de aceasta se interesează în mod particular. Dar și aici ocupă aceeași poziție de *juste milieu*. Așa după cum știuse să abordeze problemele formale într-o manieră care să nu micșoreze importanța valorilor ideologice și morale, la fel a știut să efectueze analiza culorii fără a neglija celelalte mijloace artistice. Diferențele între opiniile critice ale romanticilor și ale lui Fromentin în acest domeniu sînt însemnate. Thoré scria în *Salonul anului 1842*: „În pictură, linia este lipsită de existență reală; ea este o măsură, o limită a culorii și nimic mai mult (...) O anumită culoare se întinde pînă într-un anumit loc — și acesta este desenul“. În altă parte scria: „Instrumentul picturii este culoarea, tot așa după cum sunetul este instrumentul muzicii“. Baudelaire, în *Salonul anului 1846*, afirma că: „Diferența între desenatori și coloriști constă în faptul că primii desenează conduși de rațiune, în timp ce coloriștii desenează determinați de temperament (...): ei desenează prin simplul fapt că utilizează culori, iar desenatorii puri — dacă ar vrea să fie logici și să-și rămîină fideli lor înșiși — ar trebui să se oprească la creionul negru. Desenatorul — conchidea Baudelaire — este un colorist nereușit“.

Așadar, atunci cînd Fromentin afirmă în *Maestri* că fundamentul școlii olandeze pe care o îndrăgise era desenul desăvîrșit, se opune părerilor coloriştilor romantici. „Fiecare obiect trebuie studiat în forma sa și desenat înainte de a fi pictat“. Dar reflecțiile următoare duc la paleta coloristică, avînd „la pictorii olandezi, aceeași va-

loare ca și desenul lor, nici mai mare nici mai mică. De aici decurge admirabila unitate a metodei lor”.

Ce înseamnă „un bun colorist”? A picta bine cu culoarea — pentru Fromentin aceasta înseamnă a alege bine culoarea de pe paletă, a sesiza bine nuanțele, a asambla corect culorile în tablou. Definițiile de „bine”, „pictură desăvârșită” nu ne spun mare lucru; căci ce este, în fond, pictura desăvârșită? — se întreabă Fromentin analizând tablourile lui Terborch: Oare este bună pentru că imită natura pînă la iluzie? Sau pentru că nu omite amănuntele? Sau prin simplitatea, puritatea, mîngîierea și afecțiunea pe care artistul le-a inclus în munca sa? Răspunsul sună în felul următor: valoarea picturală a tabloului se bazează pe armonia ideală a mijloacelor și scopurilor, pe acordul dintre factură și obiectul înfățișat, dintre formă și atmosferă, dintre limbajul artistic și conținutul exprimat. Mijloacele artistice nu trebuie să fie vizibile ca atare, trebuie să se ascundă în umbra semnificației lor, transmițînd-o în mod desăvârșit. Vedeți oare desenul la Terborch? El este parcă disimulat în opera creată de el. Elogiul picturii acestui artist culminează prin afirmația „că se înclină în funcție de caracterul lucrului”.

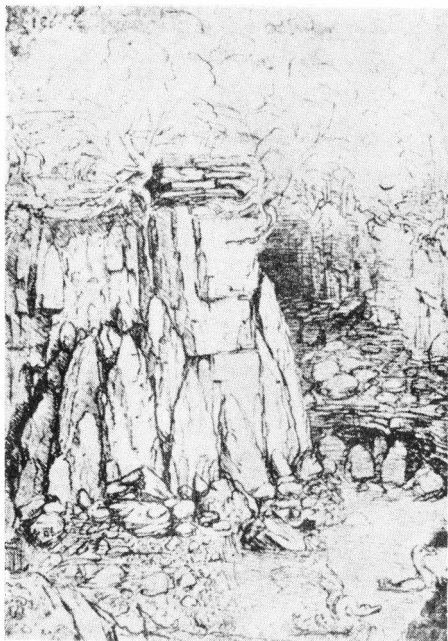
Iată, de exemplu, caracterizarea tehnicii lui Hals:

„Materia însăși, ca atare, face parte dintre cele mai puțin obișnuite; consistența culorii este densă și curgătoare, puternică și plină, groasă și subțire în funcție de necesități; factura este liberă, precaută, moale, curajoasă — niciodată violentă, niciodată lipsită de semnificație. Fiecare lucru este tratat în funcție de importanța lui, de natura și valoarea proprie. Broderiile sînt plate, dantelele ușoare, atlasul sclipitor, mătasea mată, catifeaua — absorbînd mai mult lumina — și toate acestea fără amănunte, fără o imagine sfărîmîțată. În fiecare situație — resimțirea instinctivă a obiectului, un sentiment fără greș al măsurii,



1. Leonardo da Vinci, Autoportret, desen. Torino, Biblioteca.

2. Leonardo da Vinci, *Stinci*. Windsor, Biblioteca regală.



3. Leonardo da Vinci, *Furtună deasupra văii*. Windsor, Biblioteca regală.

4. Leonardo da Vinci, *Studii de anatomie*, desen. Windsor, Biblioteca regală.

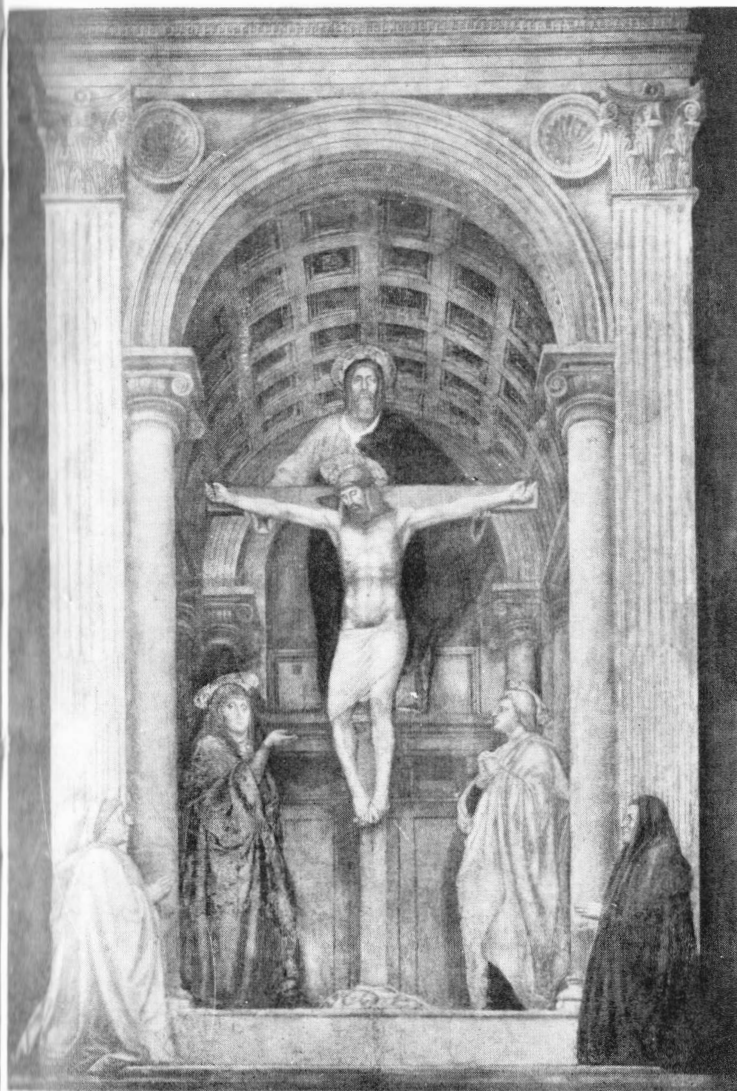
5. Leonardo da Vinci, *Studiu pentru închinarea magilor*, desen în peniță. Paris, Luvru.



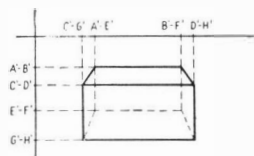
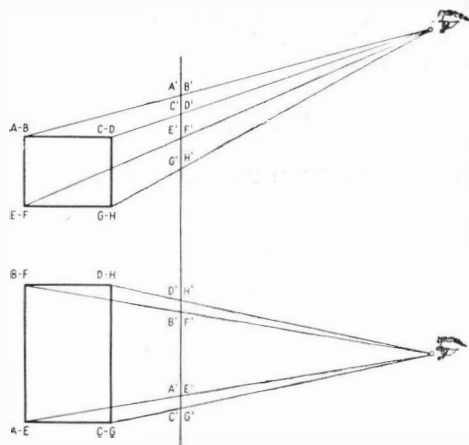


6. Leonardo da Vinci, *Fata cu hermină*, Cracovia, Muzeul Național,

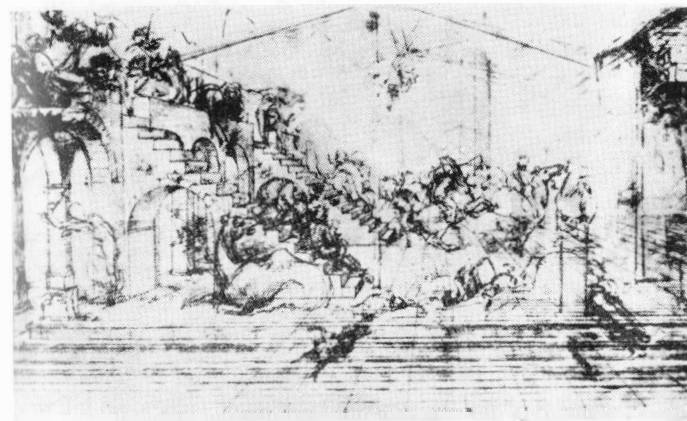
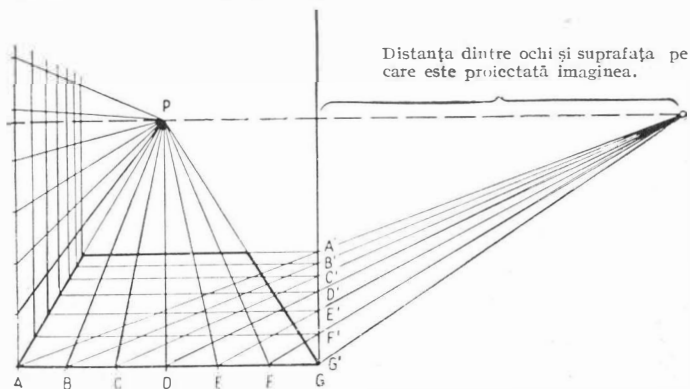
7. Masaccio, *Sfînta Treime*, frescă. Florența, Santa Maria Novella



8. *Costruzione legittima*, metoda construirii perspective cu ajutorul proiecțiilor orizontale și verticale.

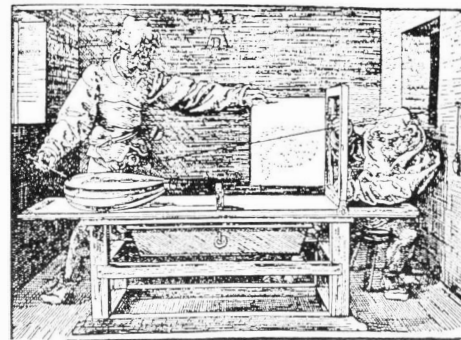


9. Metoda desenului perspectiv: Pentru a se stabili distanța la care trebuie redată în imagine liniile obiectului real, dispuse paralel pe suprafața tabloului, se construiește o proiecție laterală a „piramidei vizuale” (după descrierea lui Alberti).

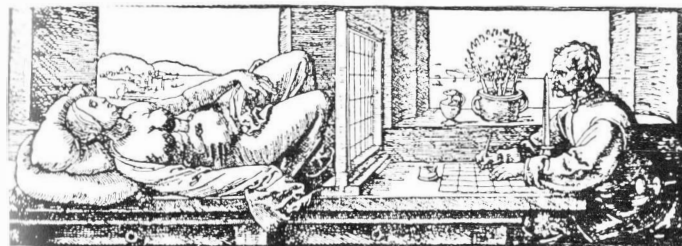


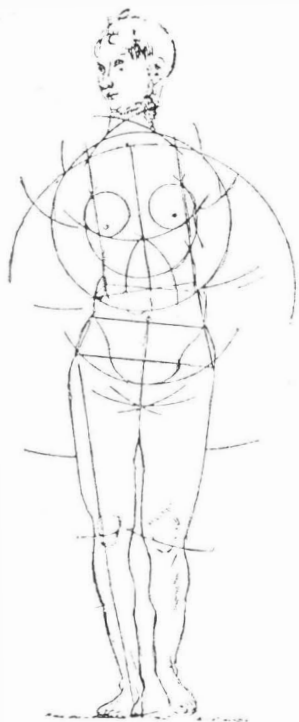
10. Leonardo da Vinci, *Închinarea magilor*, desen. Florența, Uffizi.

11. Albrecht Dürer: modalitate de desenare perspectivă cu ajutorul unei sfori fixate în perete și al unui ecran cu fereastră mobilă. Xilografură din *Underweysung der Messung*



12. Albrecht Dürer: utilizarea unui ecran cu o rețea pentru desenele perspective. Xilografură din *Underweysung der Messung*

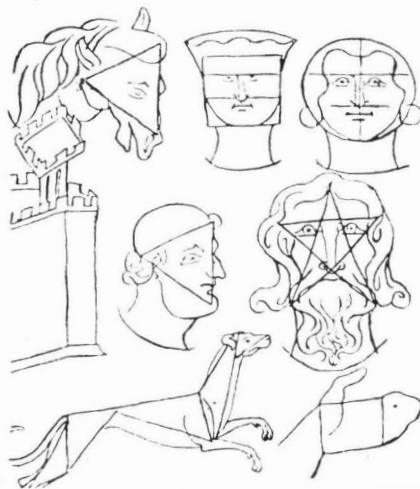




13. Albrecht Dürer, *Studiu asupra proporțiilor nului femeiesc*, desen din caietul de schițe de la Drezda, pe la 1500.

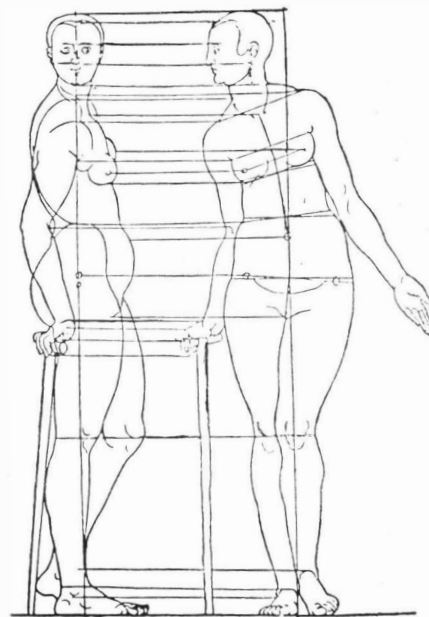


14. Villard de Honnecourt, *Scheme pentru construirea siluetelor de oameni și animale* din *Livre de pourtraicture*, Paris, Bibliothèque Nationale, tab. XXXVII.

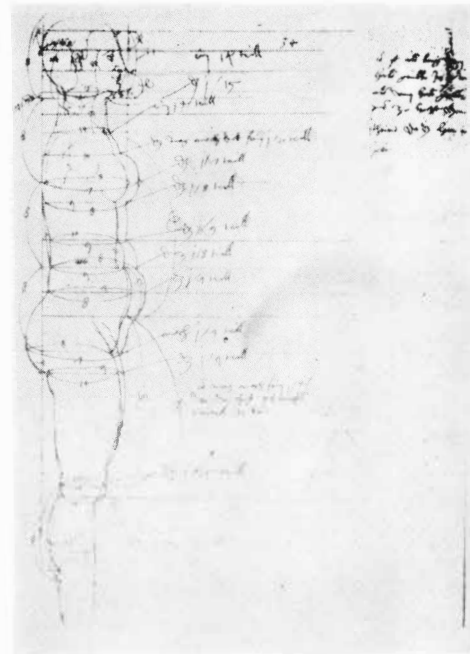


15. Școala lui Leonardo da Vinci, *Studiu de proporții bazat pe exemplele lui Alberti*, așa-numitul *Codex Vallardi*. Liniile de demarcație sînt trasate de E. Panofsky.

16. Albrecht Dürer, *Studiu asupra proporțiilor și mișcării*. Xilografură din cartea a patra din *Vier Bücher über menschliche Proportion*, 1528.



17. Albrecht Dürer, *Studiu de proporții ale corpului femeiesc*, desen, 1509. Drezda, Sächsische Landesbibliothek.

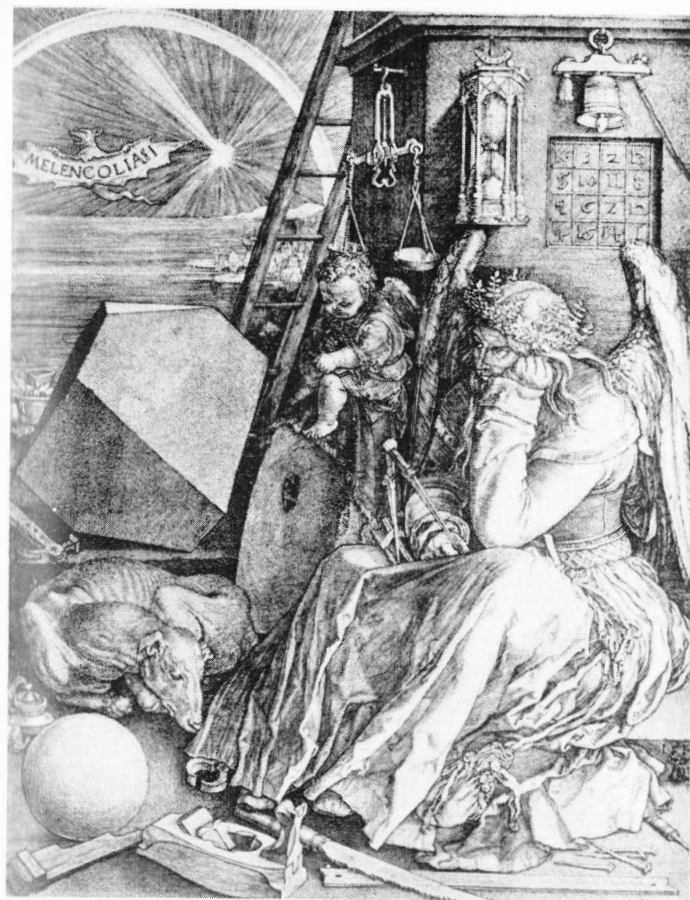




19. Fragment din
ilustrația 18.



18. Albrecht Dürer, *Proiect de monument pentru cinstirea victoriei
asupra țăranilor răsculați*. Xilogravură din *Unterweysung...*, 1525.



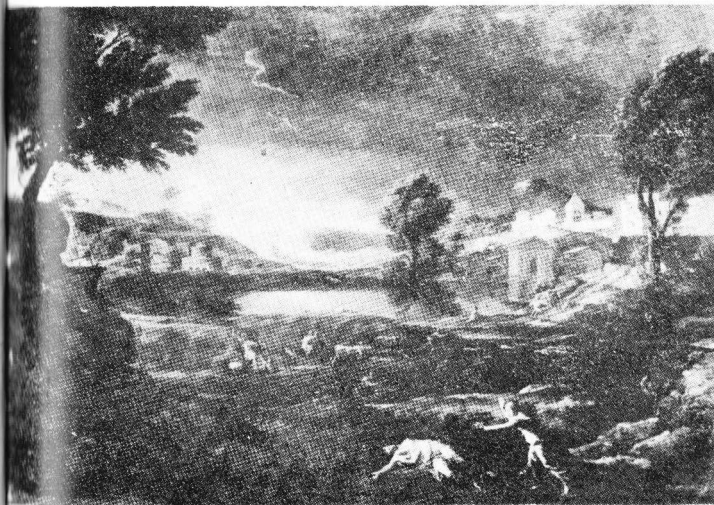
20. Albrecht Dürer, *Melancholia I*, gravură în aramă, 1514.



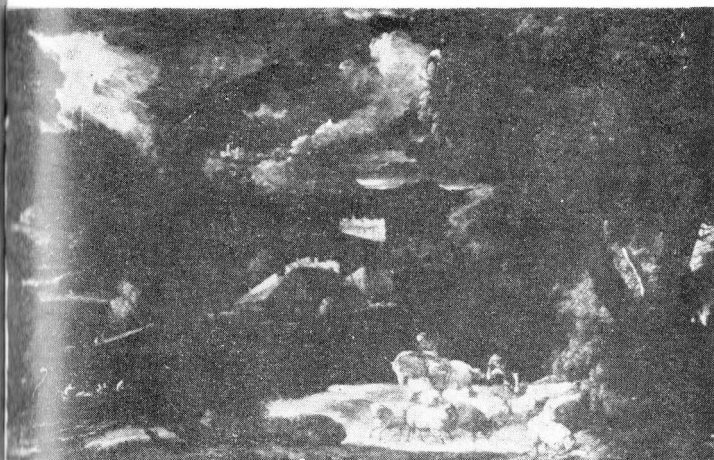
21. Albrecht Dürer, *Cristos îngândurat*, xilogravură. Frontispiciu din seria mică a *Patimilor*, 1509—1511.



22. Andrea Briosco, numit Riccio, *Muncitor obosit*, bronz. Viena, Kunsthistorisches Museum.

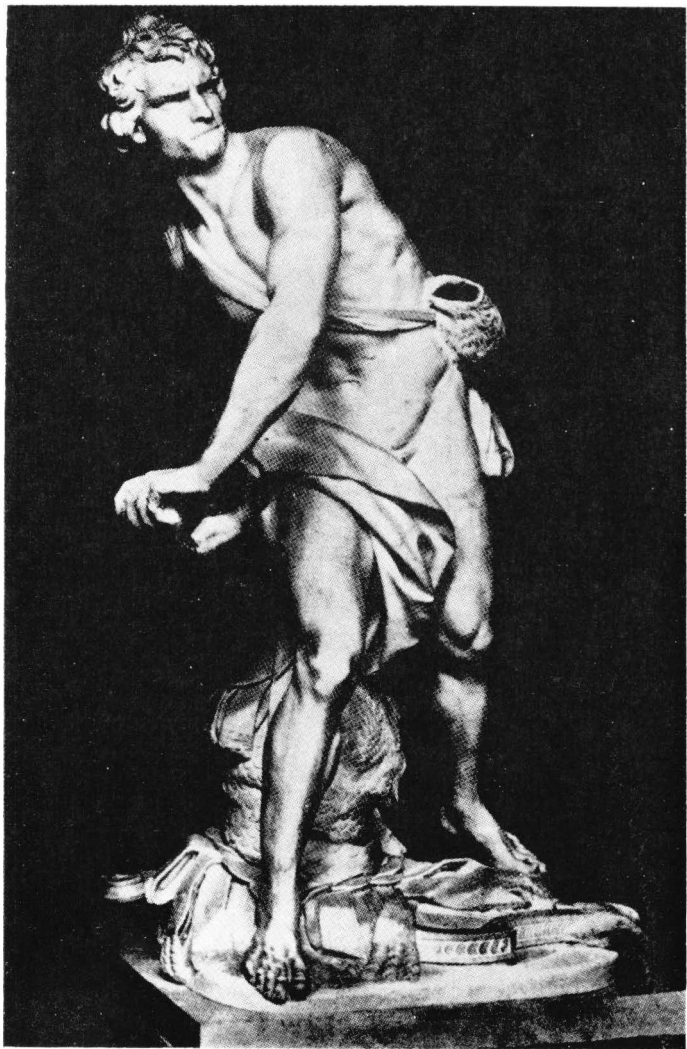


23. Nicolas Poussin, *Pyram și Thysbea*, Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut.



24. Pieter Mulier, numit Tempesta, *Peisaj cu furtună*, Varșovia, Muzeul Național.

25. Gian Lorenzo Bernini, *David*. Roma, Galeria Borghese.



26. Gian Lorenzo Bernini, *Apollo și Daphne*, Roma, Galeria Borghese.

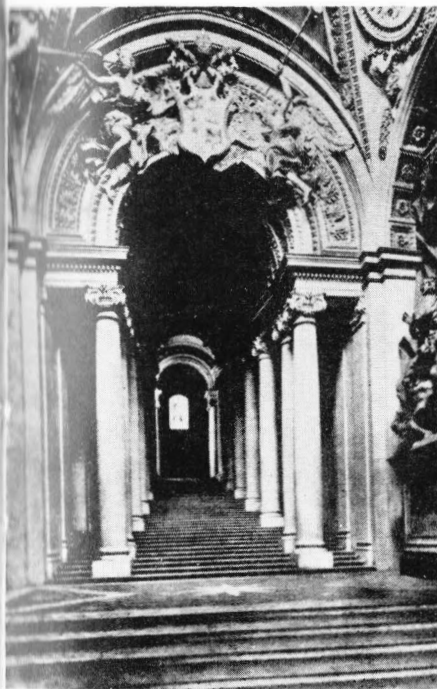
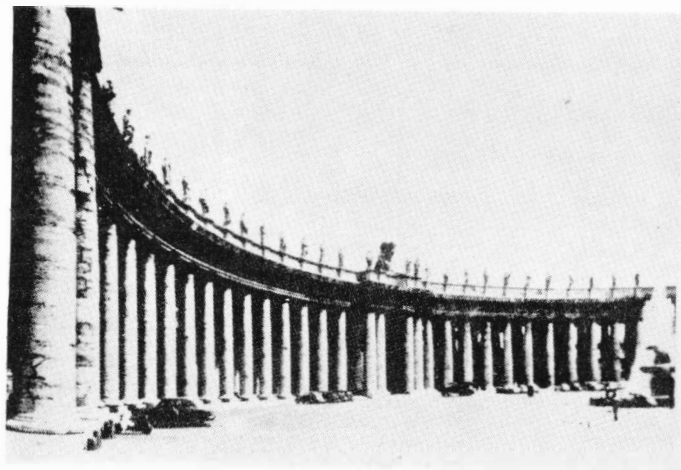


27. Gian Lorenzo Bernini, *Fintina cu tritonul*. Roma, Piazza Barberini.



29. Gian Lorenzo Bernini, *Autoportret*. Roma, Galeria Borghese.

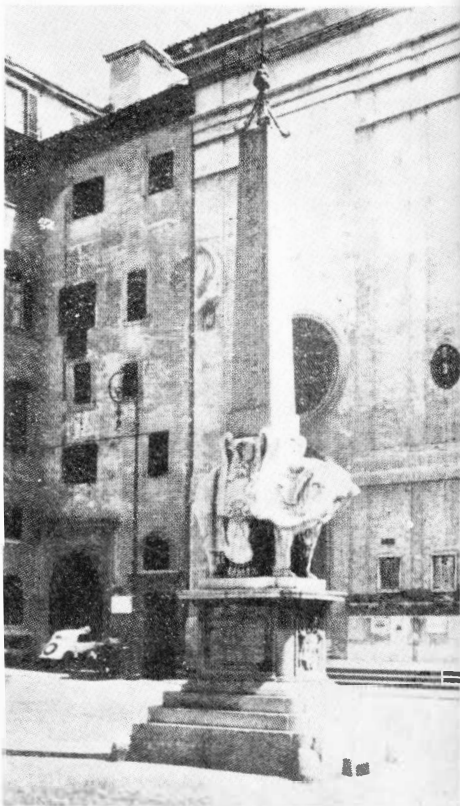
28. Gian Lorenzo Bernini, *Colonada* din fața bisericii Sf. Petru, Roma. Vedere generală.



30. Gian Lorenzo Bernini, *Sfinta Tereza*. Santa Maria della Vittoria, capela Cornaro.

31. Gian Lorenzo Bernini, *Scala Regia*. Roma, Palatul Vaticanului.

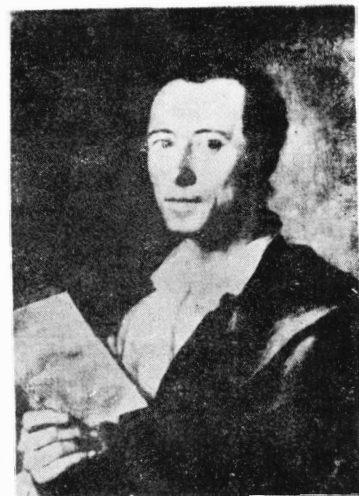
32. Gian Lorenzo Bernini, *Elefantul cu obelisc*. Roma, Piața din fața bisericii Santa Maria sopra Minerva.



33. Gian Lorenzo Bernini, *Fântâna celor patru fluvii*. Roma, Piazza Navona.

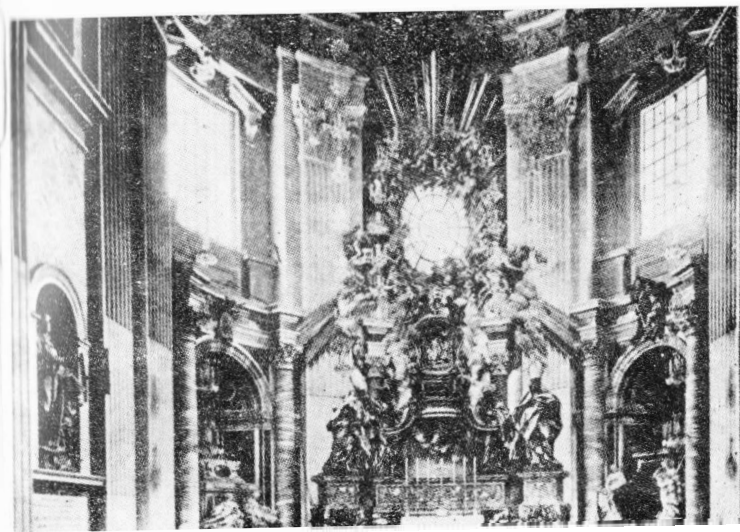


34. Eugène Fromentin, *Autoportret*, des. 1861.



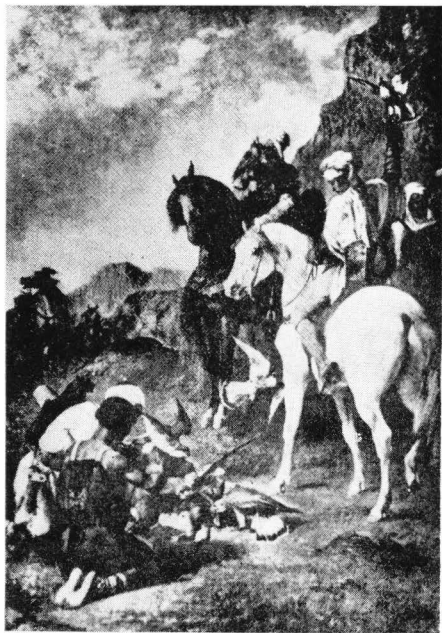
35. Anton Raphael Mengs, *Johann Joachim Winckelmann*, New York, Metropolitan Museum of Art (cândav într-o colecție poloneză).

36. Gian Lorenzo Bernini, *Altar în Catedrala sf. Petru*, Roma.





37. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethe pe fundalul Campaniei romane*, Frankfurt am Main. Städelsches Kunstinstitut.

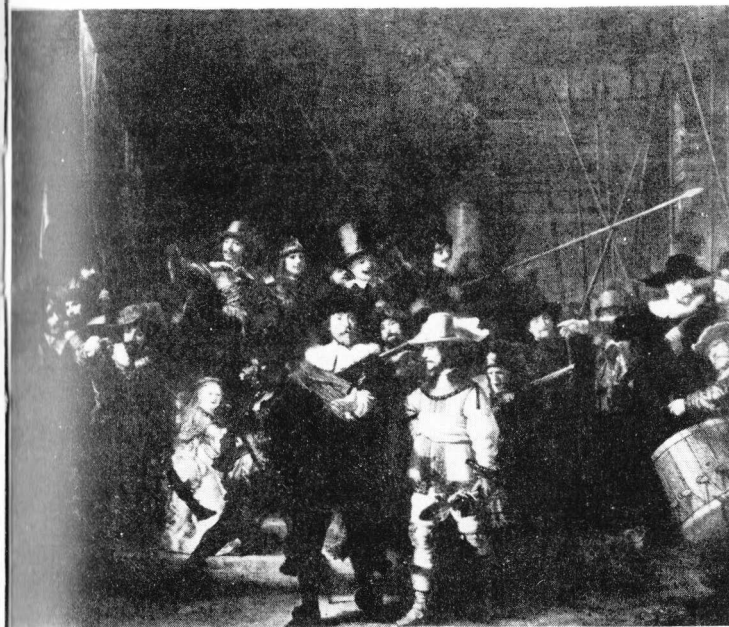


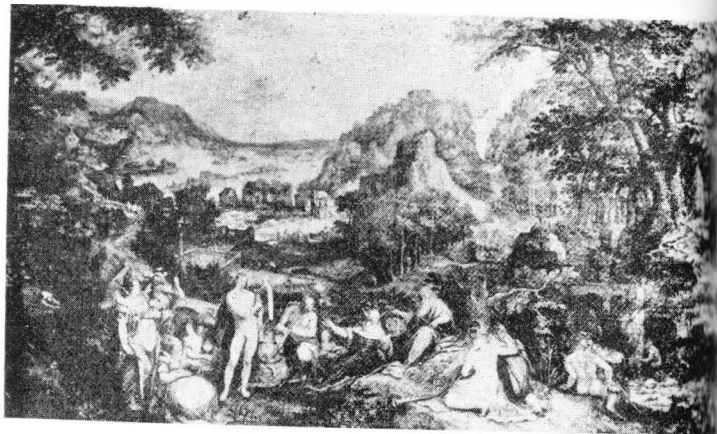
38. Eugène Fromentin, *Vânătoare cu șoimi*, pictură în ulei.



39. Rembrandt van Rijn, *Sindicii breslei postăvarilor*. Amsterdam, Rijksmuseum.

40. Rembrandt van Rijn, „*Garda de noapte*“. Amsterdam, Rijksmuseum.





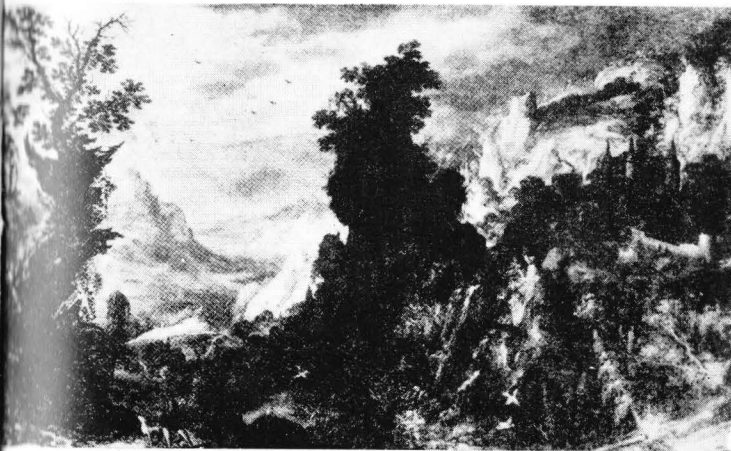
41. Gillis van Coninxloo, *Judecata lui Midas*. Galeria din Pillnitz.

42. Aegidius Sadeler, *Peisaj de pădure*, desen.



43. Abraham Govaerts, *Peisaj*. Muzeul Național din Varșovia.

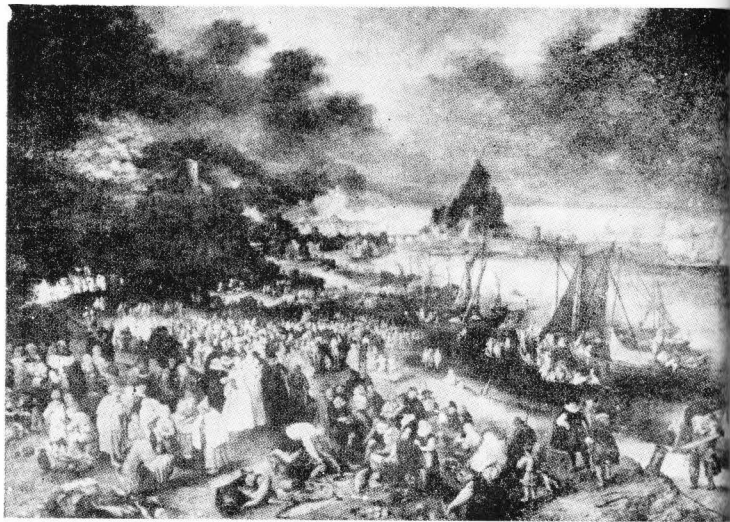
44. Kerstiaen de Keuninck, *Peisaj montan*, Galeria din Braunschweig.





45. Alexander Keirinx, *Peisaj cu pîrîu*. Praga, Národní Galerie.

46. Jan Brueghel cel Bătrîn, *Predică pe corabie*. Stockholm, National Museum.

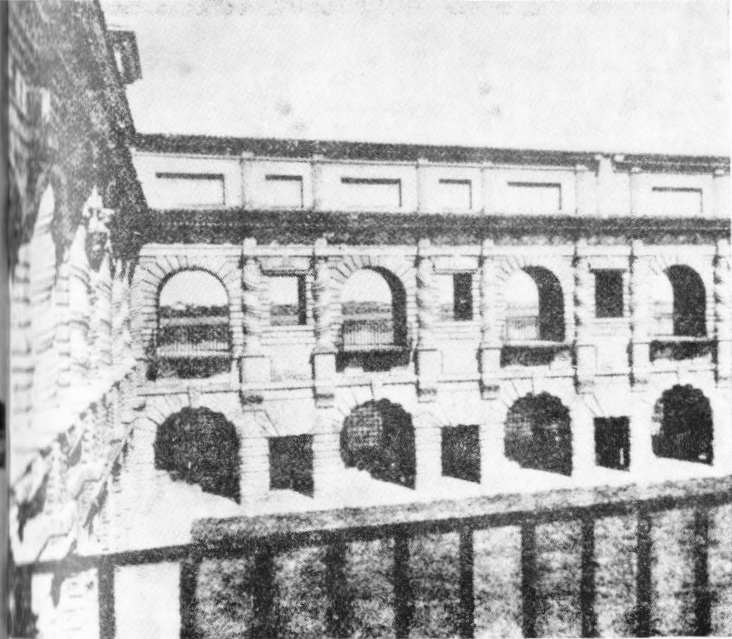


47. Grodzisk Wielkopolski, *Biserica sfintei Jadwiga*, vedere exterioară.

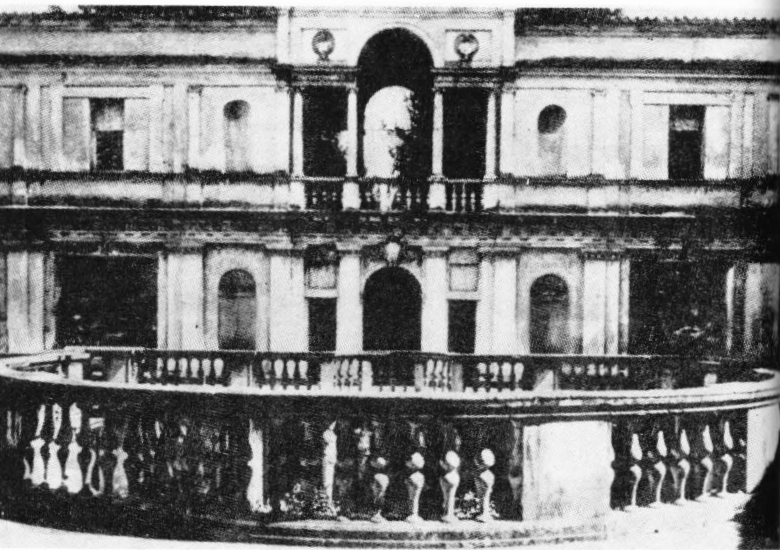


48. Grodzisk Wielkopolski, *Biserica sfintei Jadwiga*, vedere interioară.

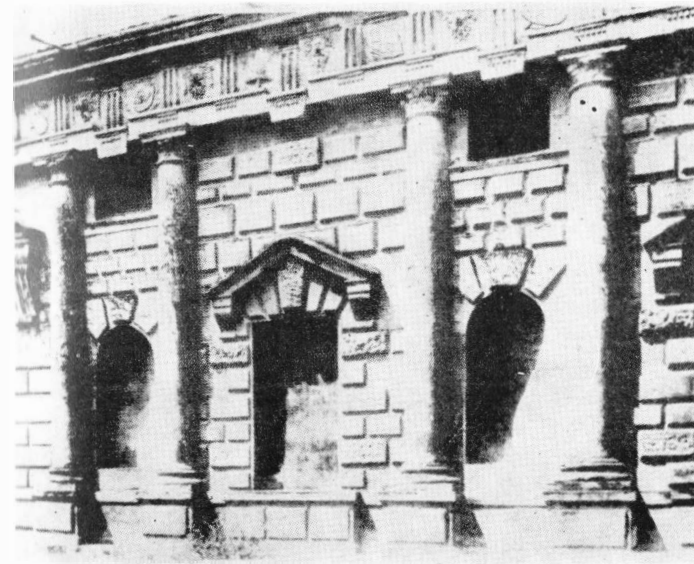
49. Juan Bautista de Toledo și Juan Herrera, *El Escorial*.



51. Giulio Romano, *Palazzo Ducale*. Mantova, Cortile della Cavallerizza.

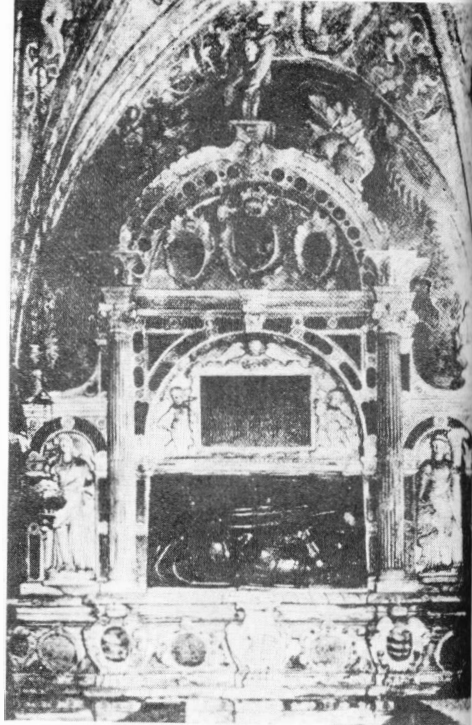


50. Vignola și colaboratorii săi, *Villa Giulia*, curtea a 2-a, Roma.

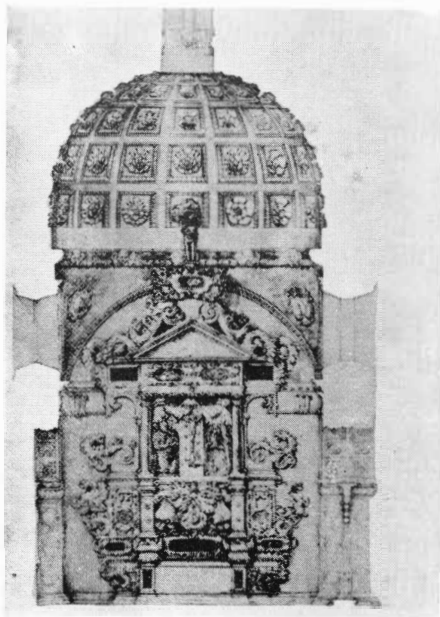


52. Giulio Romano, *Palazzo del Tè*. Mantova, curtea principală.

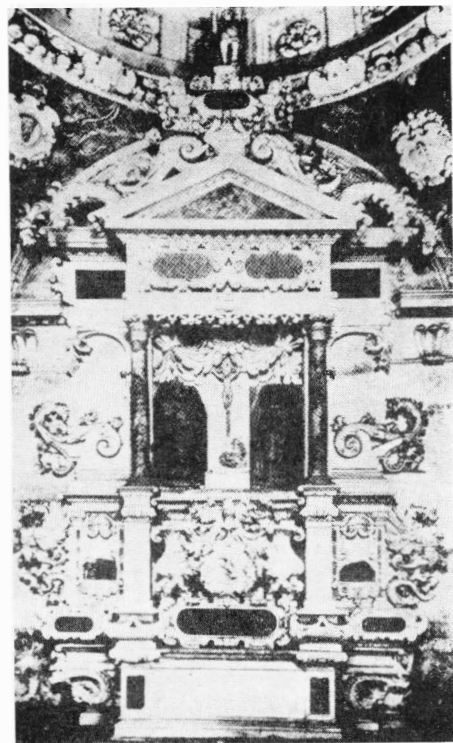
53. Santi Gucci,
Mormintul lui Ștefan Batory, Biserica
din Castelul Wawel,
Cracovia.



54. *Capela Firlej*,
Bejsce, vedere de
ansamblu.

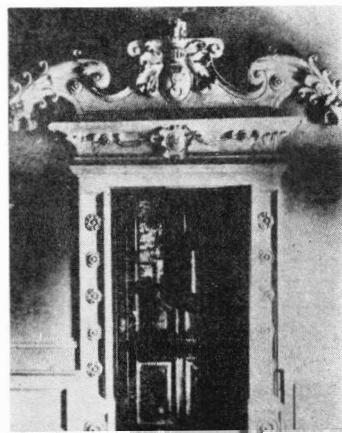


55. *Capela Firlej* din
Bejsce, vedere a mor-
mintului.



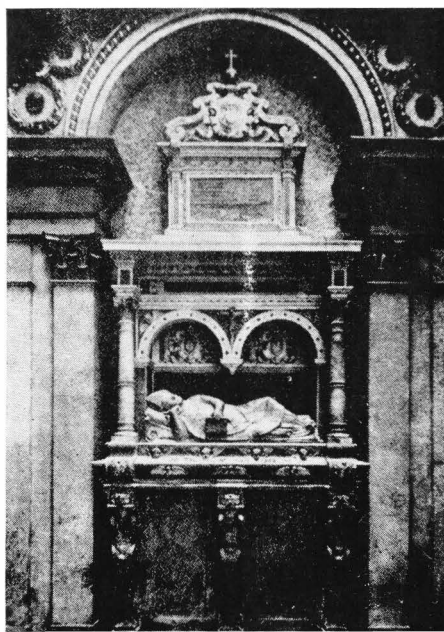
56. *Capela Firlej* din
Bejsce, vedere a
mormintului; frag-
ment de decorație.

57. Portal decorativ
din castelul de la
Baranów.

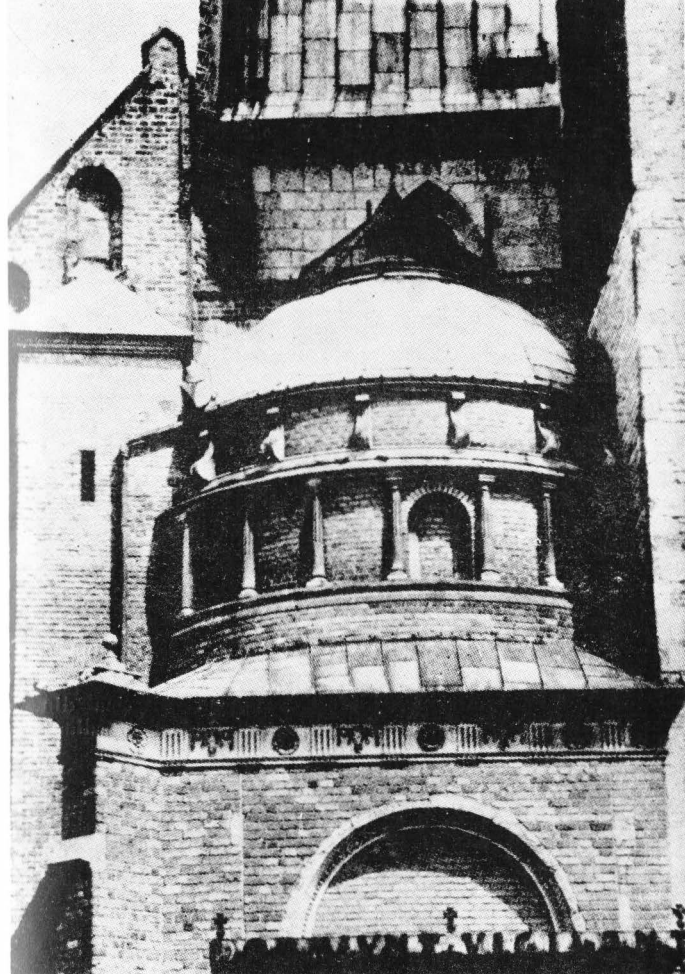




58. Santi Gucci, Castelul și pavilionul din Mirów.



59. Jan Michałowicz din Urzędów, Mormântul episcopului Padniewski. Cracovia, Biserica din Castelul Wawel.

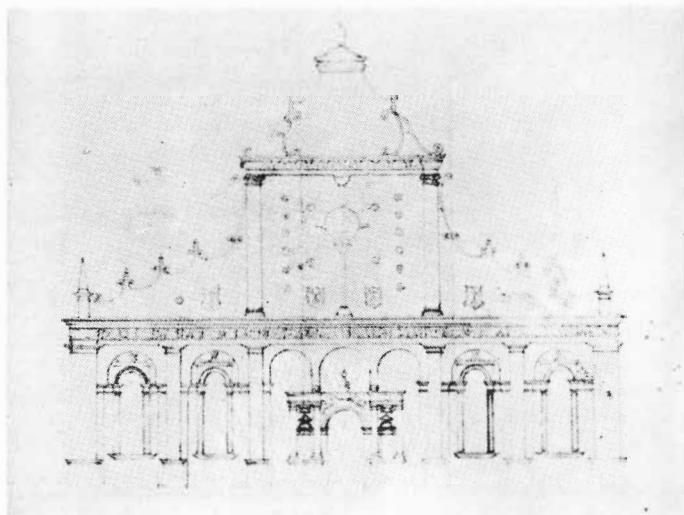


60. Jan Michałowicz din Urzędów, Capela episcopului Padniewski, Cracovia. Biserica din Castelul Wawel.

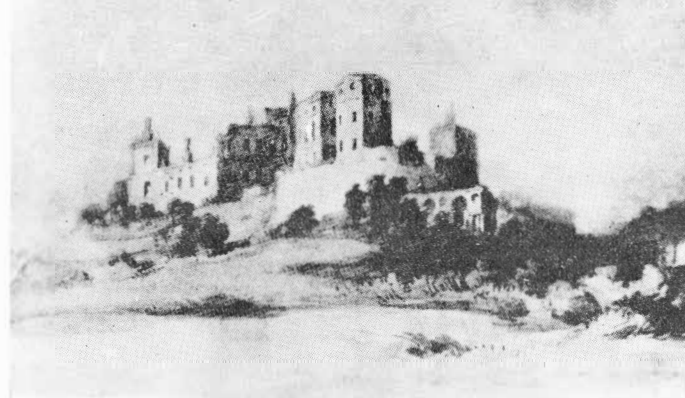
61. Zamość, reconstituirea porții orașului.



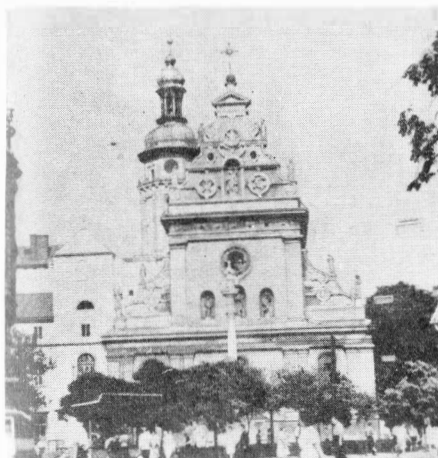
62. Bernardo Morando, *Colegiul din Zamość*. Muzeul din Zamość.



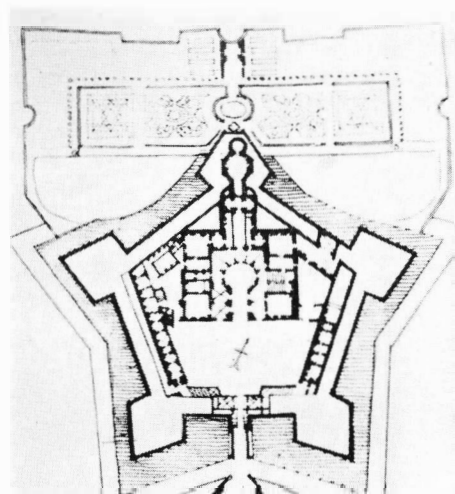
63. Biserica din Radzyń Podlaski, fațada.



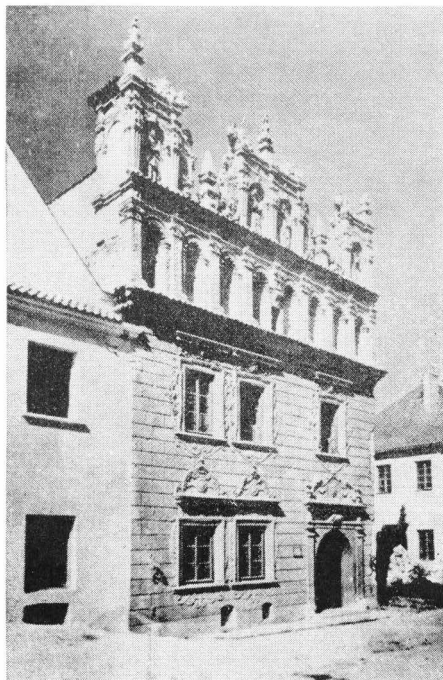
64. Castelul Krzyztopór din Ujazd, acuarela de la mijlocul secolului al XIX-lea.



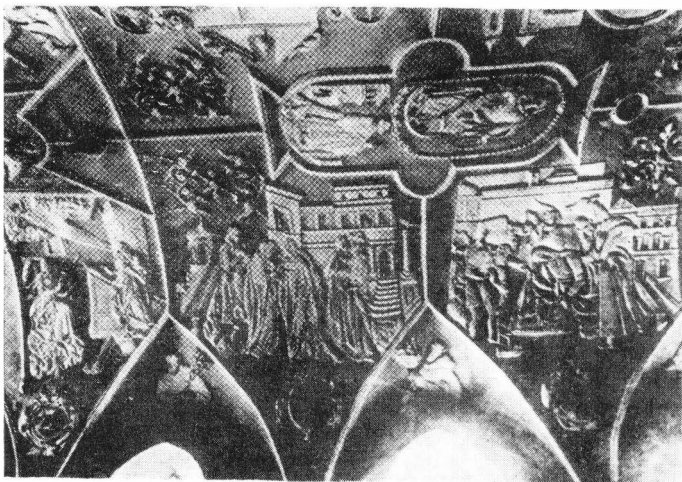
65. Biserica bernardinilor din Lvov.



66. Castelul Krzyztopór din Ujazd, planul clădirii.



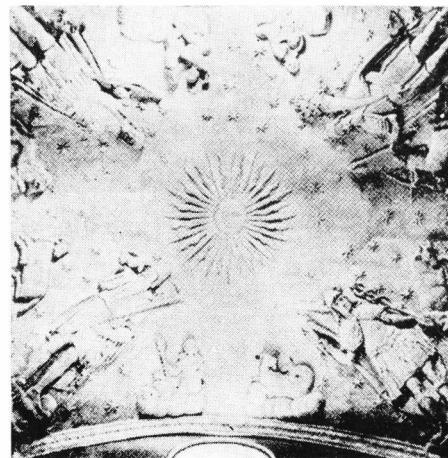
67. Casa Celejowska
din Kazimierz.



68. Bolta capelei bisericii dominicane din Piotrków.

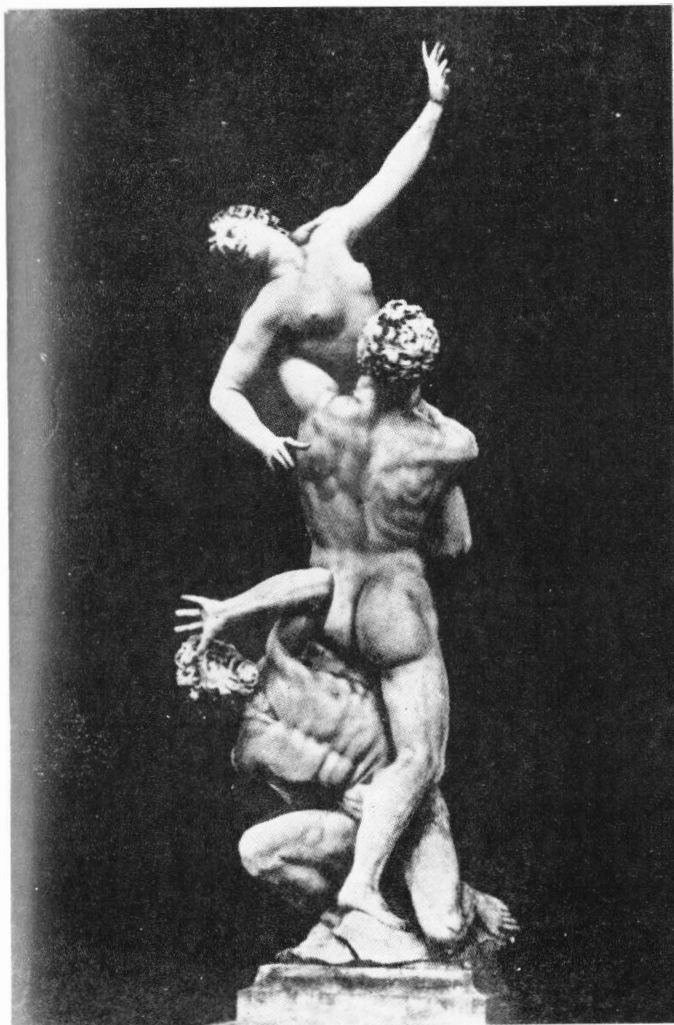
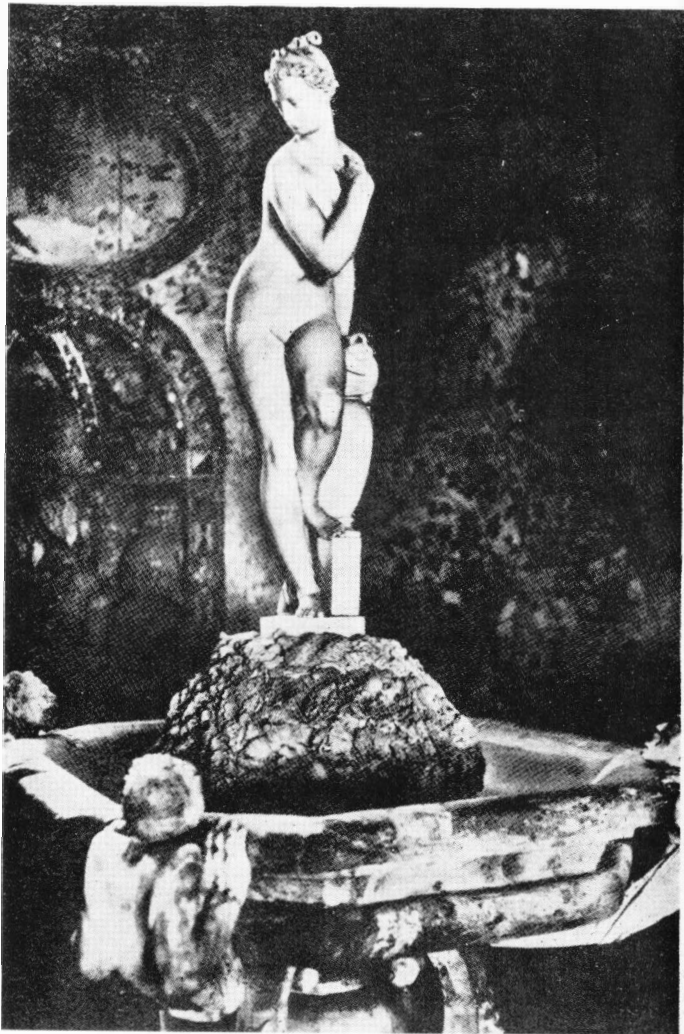


69. Kazimierz; fa-
țada unei case de
piatră cu sf. Cri-
stofor.

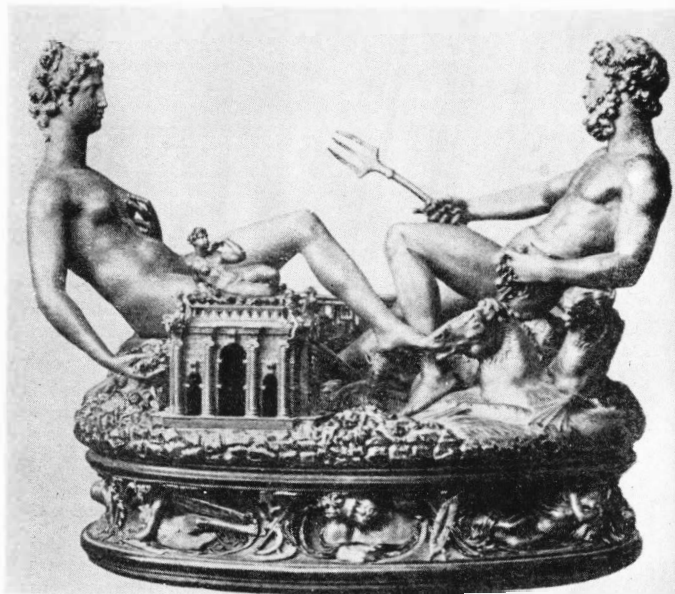


70. Bolta capelei ro-
zariului din biserica
dominicană, Ciudad
Trujillo, insula Ha-
iti.

71. Giambologna, *Venus*. Florența, Grota din grădina Boboli.



72. Giambologna, *Răpirea sabinelor*. Florența, Loggia dei Lanzi.



73. Benvenuto Cellini, *Solniță*. Viena, Kunsthistorisches Museum.

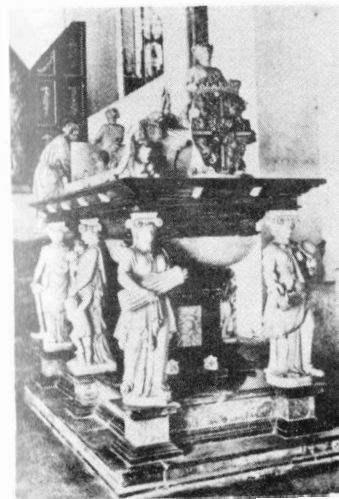


74. Adriaen de Vries, *Fată șezând*. Londra, Victoria and Albert Museum.

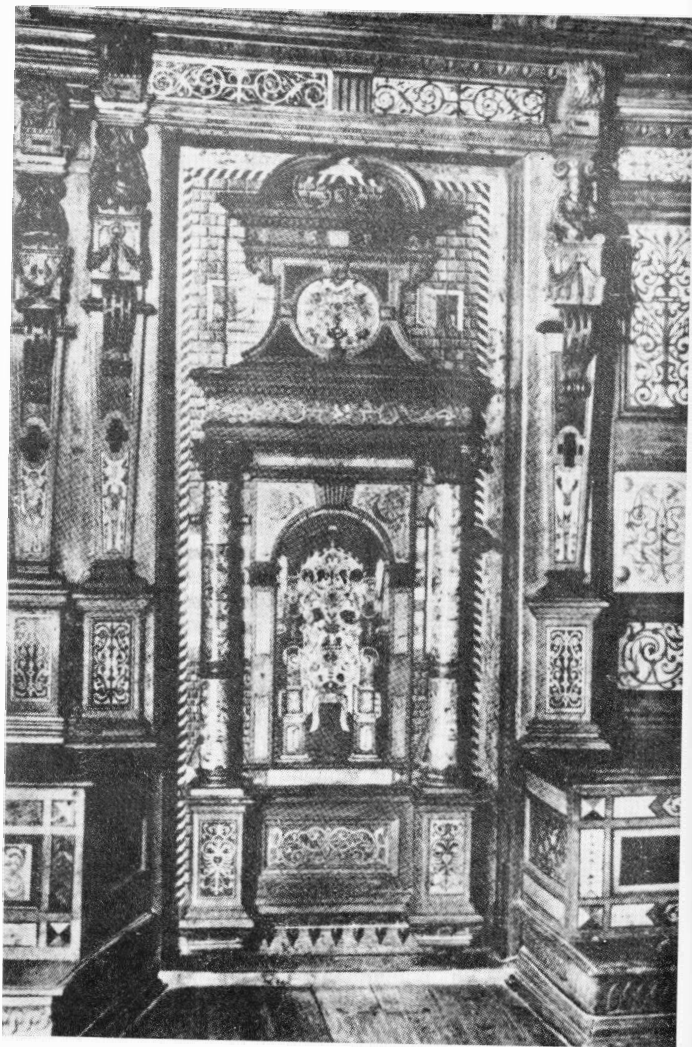
75. Anonim, *Diana*, pe la 1590, fragment din decorația „Sălii imperiale” din castelul Bučovice, Moravia.



76. Cornelis Floris (atelierul acestuia), *Mormîntul lui Frederic I Danezul*, 1555. Catedrala din Schleswig.



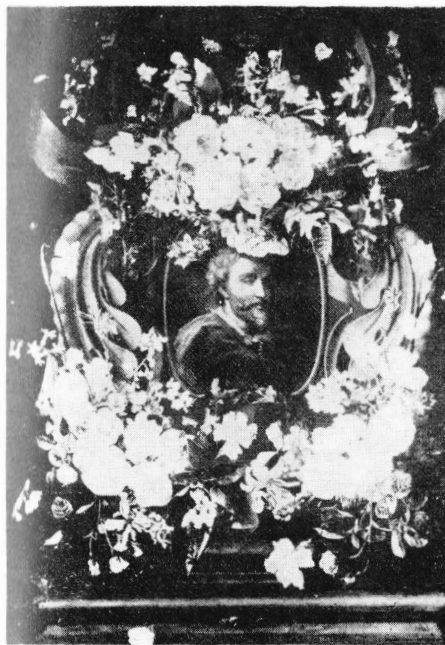
77. Pedro Bueno, *Las Vizcainas* (1734—1753).



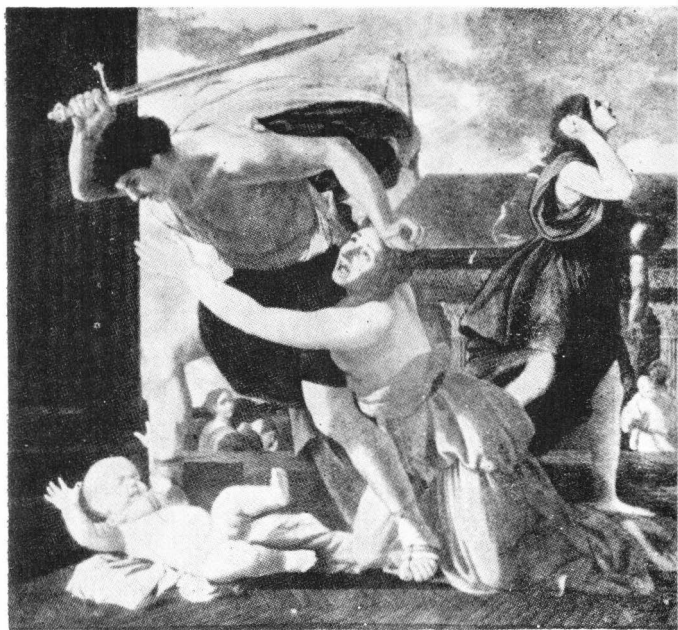
78. Ușa capelei castelului din Gottorf, Schleswig.



79. Daniel Seghers, *Nicolas Poussin*. Muzeul Național din Varșovia.



80. Daniel Seghers, *P. P. Rubens*, Muzeul Universității din Princeton, N. Y.

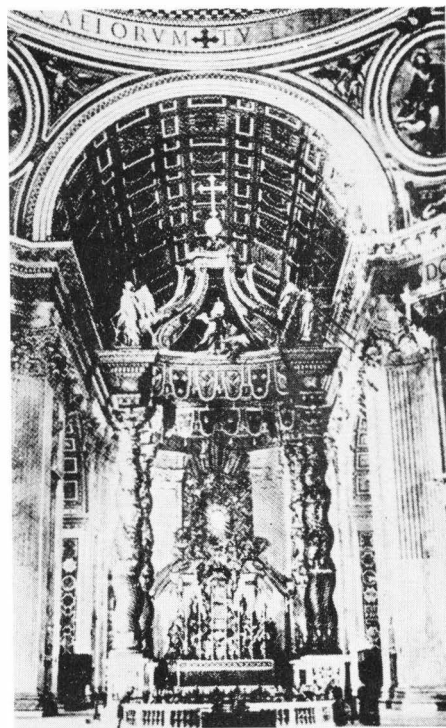


41. Nicolas Poussin, *Uciderea pruncilor*. Chantilly, Musée Condé.

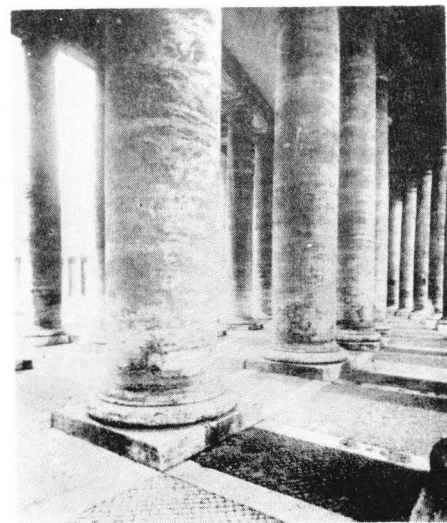


42. Nicolas Poussin, *Apollo și Daphne*, schiță. Paris, Louvre.

43. Gian Lorenzo Bernini, Baldachinul din biserica sf. Petru, Roma.



44. Gian Lorenzo Bernini, Colonada din fața bisericii sf. Petru, Roma.





85. Caesar van Everdingen, *Muze. Hagar, Huis ten Bosch*.

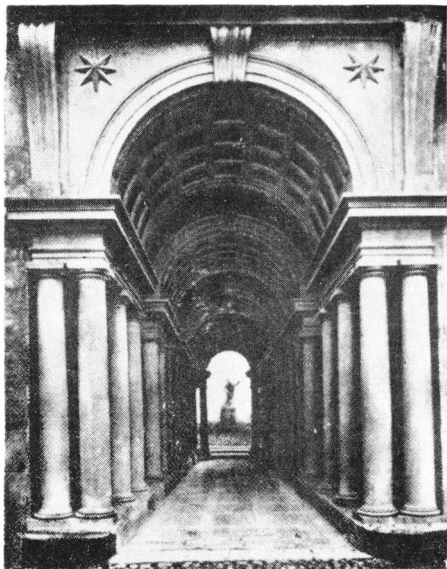


86. Carel Dujardin, *Hagar in pustiū*. Sarasota, Florida, John and Mabel Ringling Museum.

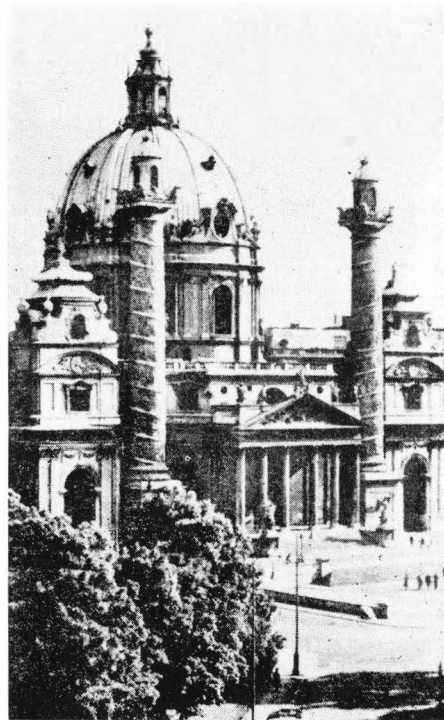


87. Nicolas Berchem, *Toamna*. Utrecht, Institutul de istoria artei.

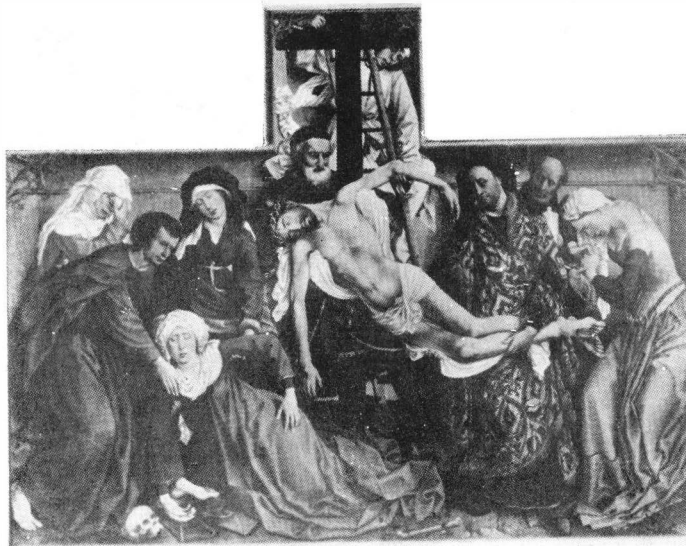
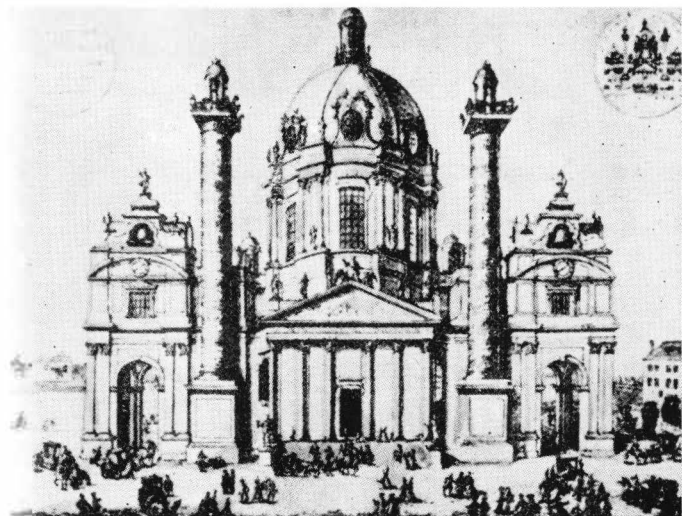
88. Francesco Borromini, Coridorul „cu perspectivă” din Palazzo Spada, Roma.



90. Fischer von Erlach, Biserica sf. Carol din Viena.



91. Fischer von Erlach, Biserica sf. Carol din Viena, desen din *Historische Architektur*.



89. Rogier van der Weyden, *Cohorirea de pe cruce*. Madrid, Prado.



92. Hendrik Goltzius, *Ars și Usus*, gravură în aramă.

cuvântul potrivit și nimic altceva decât cuvântul potrivit, aflat de la bun început“.

Fromentin a utilizat adesea noțiunea de „potrivit“; criticînd, definește un element sau altul drept *inutile* — nefolositor, dispensabil. Această apreciere este făcută nu în mod subiectiv, nu din propriul său punct de vedere, ci din unghiul logicii interioare a tabloului, în corelație cu principiul lui de „euritmie“, armonie, existent atît între elementele „veșmîntului exterior al tabloului“, cît și între forma acestuia și viața, natura, oamenii înfățișați.

„Trebuie să fii pictor — scria el în notițele sale — pentru ca să știi că în tablou se află o cheie și o scală întocmai ca și în muzică. Înainte de a asambla culorile, trebuie să ai un punct de plecare. Armonia tabloului poate fi corectă și melodioasă în diferite moduri. Fiecare gamă își are sensul său specific. Nici în muzică nu este indiferent pentru însemnătatea ideilor, pentru caracterul operei, dacă este scrisă mai jos sau mai sus“.

Fromentin s-a cufundat nu o dată în probleme mai speciale, referitoare la coloristică, făcînd diferență între valorile culorilor ca atare și raporturile reciproce dintre ele, vorbind despre tipurile diferite de culori. „Pentru a crea o operă mare din punct de vedere coloristic, culorile nu trebuie să fie neapărat intense (...) Este suficient ca acestea să fie neobișnuite, subtile sau puternice, compuse rațional de un om care știe să simtă și să dozeze nuanțele“. În sfîrșit, Fromentin trece la partea esențială a opiniei sale despre culoare și spune: „Coloristul este un pictor care știe să păstreze pretutindeni principiul culorilor gamei sale cromatice — în ceață, în semiîntuneric și în lumina cea mai puternică“. Un lucru îi unește, după părerea lui Fromentin, pe cei mai remarcabili colorişti: păstrarea înrudirii coloristice a obiectului în umbră și în lumină, identitatea tonului local în pofida modificării luminii. Lumina în sine nu este nimic. Această opinie a lui Fromentin îl deosebește pe acesta în

mod clar de adepții noului colorism din cea de-a doua jumătate a secolului — impresionistii. Și aici criticul și-a păstrat atitudinea sa împăciuitoare, sprijinindu-se pe principiul rațiunii sănatoase și a așa-numitului *juste milieu*.

Această atitudine îi ușurează înțelegerea și aprecierea unei alte concepții artistice: a luminismului lui Cuyp. Caracterizând unul din peisajele acestui artist, el recunoaște rolul modelator al luminii; găsea acolo „culori născute din valuri de lumină și din atmosfera văzduhului, modificate sub influența simțirilor pictorului”. Încheind pasajul despre Cuyp, Fromentin îl elogiază pentru faptul că „a creat o formulă fictivă și absolut personală a luminii și efectelor acesteia, ceea ce în artă este suficient” — explica el.

Cultul pentru lumină datează la el din perioada africană. Într-una din scrisorile adresate unui prieten în timpul călătoriei în Alger, găsim un fragment semnificativ în această direcție: „Când seara vine și se frînge deasupra visurilor mele, rămîne încă un fel de strălucire interioară. Visez fără încetare lumina; cînd închid ochii văd cercuri strălucitoare sau străfulgerări insesizabile, crescînd în intensitate ca răsăritul care se apropie; pot spune că pentru mine noaptea nu există”. Nu este de mirare că Van Gogh era entuziasmat de cartea lui Fromentin. Problema rolului luminii se va afla în centrul conflictului lui Fromentin cu Rembrandt.

Autorul *Maeștrilor de odinioară* a reușit să aprofundeze interpretarea acordului dintre factura și conținutul tabloului și s-o extindă și asupra acelor cazuri, care, aparent, contraziceau acest principiu. *Mucenicia sf. Liévin* a fost pictată de Rubens prin utilizarea armoniei disonanțelor. Scena torturării crude este abordată în culori nobile și armonioase. Aceste „contradicții se echilibrează, totuși” într-un mod genial — conchide Fromentin — căci însăși funcția tabloului i-a impus acest caracter echivoc: trebuia să fie violent și divin, cumplit și luminat de zîmbet, trebuia să trezească înfrigurare și, în același timp, alinare.

Fromentin a interpretat aici admirabil forma și conținutul în legătura lor reciprocă, pe fundalul tendințelor esteticodidactice ale bisericii după conciliul de la Trident.

Criticul ținea seama și de alte posibilități; valoarea unei opere de artă poate consta, în primul rînd, din expresia sa secundară; prin intermediul tabloului ajungem la sentimentele artistului, acestea ne emoționează, acțiunea emoțională îi unește pe privitor și pe creator prin mijlocirea tabloului și, în același timp, și cumva în afara acestuia: „Sufletul pictorului este, în acest caz, mai valoros decît opera sa, iar modalitatea simțirii sale depășește cu mult rezultatul creator”.

Cele mai pasionante sînt, în *Maeștri de odinioară*, încercările de portrete psihologice, acele „trăsături fizionomice” ale geniului artiștilor din Țările de Jos, al căror descoperitor se dorea Fromentin în introducerea la cartea sa. Ce galerie! Rubens, Hals, Potter — ca niște eroi ai unei mari drame se mișcă în ramele negre de stejar. Cel mai frumos este, probabil, portretul lui Ruysdael. Este mai puțin important dacă acesta corespunde sau nu realității. Oricum, știm foarte puțin despre el, în pofida celor aproape optzeci de ani de studii asidue. Dar ce imagine încheagată, ce siluetă!

În fața noastră se conturează un erou al romanelor lui Flaubert sau Bourget, un singuratic iubitor de plimbare, măsurînd îngîndurat periferiile pustii, sprijinit în baston și contemplînd norii care plutesc repede. „Ochiul lui mare deschis asupra lumii” o cuprinde în întregime, privirea lui străbate spațiul ca lumina unui far maritim. Privirea sa, care sintetizează și rezumă neobosit, concentrează zgomotul și marea naturii, „incluzînd totul în cadrul gîndirii lui, ca și cum ar dori să fie cuprins între cele patru colțuri ale pînzei”. Privind peisajele romantice de tinerețe ale fiului său, tatăl lui Fromentin (pictor amator, adept al clasicismului), mormăia nemulțumit „Ruysdael, Ruysdael”. Treizeci de ani mai tîrziu, autorul acestor tablouri a schițat silueta lui Ruysdael-realistul cu o rară forță de sugestic.

Generalizările lui Fromentin se referă nu numai la creatori, ci și, uneori, la școli întregi. Una dintre aceste idei magistrale este afirmația: „Fiecare tablou olandez este concav, este construit din linii curbe desenate în jurul punctului principal al tabloului, din umbre circulare dispuse în jurul luminii dominante (...) Locuim în tablou, ne învîrtim în el, privim în profunzimea lui, ne vine parcă să ridicăm capul, pentru a măsura înălțimea cerului“.

Creînd portretele fizionomice ale artiștilor, Fromentin a atins problemele profunde și totodată tulburătoare ale moralei: raportul dintre om și opera sa, raportul dintre artist și talentul său. Punea întrebări retorice: „Oare Rubens și-a folosit bine viața? A avut oare merite față de țara sa, față de timpul său, față de el însuși? Avea talente inegalabile; cum le-a utilizat? Soarta a fost cu el peste măsură de darnică; oare a fost vreodată nerespectuos cu ea? Oare în această viață mare vom găsi vreo pată care să ne trezească regretul?“

Despre ce „merite“ și „responsabilități“ vorbea Fromentin? Față de oameni, de Dumnezeu, de societate, de conștiință? A răspuns pozitiv la aceste întrebări: Rubens este „un om care face cinste Omului în orice împrejurare“ și poate că acest elogiu al lui Rubens nu este altceva decît propria apologie a lui Fromentin, o încercare de justificare a propriei sale existențe.

Fromentin crede în legătura dintre valoarea omului și a artei create de el. Aceasta se vede clar în momentul în care protestează vehement împotriva portretului fals și notoriu în secolul al XIX-lea al lui Rembrandt, reprezentat ca un avar înfumurat și un om ciudat. Arta lui Rembrandt este mare, așadar el nu putea fi un om mic. Aceasta este o dovadă a nobleței și cinstei lui Fromentin, iar episodul cel mai neașteptat al cărții — conflictul criticului cu Rembrandt — este un emoționant duel între „om și înger“.

8. REMBRANDT

*Rembrandt m'empêche de dormir**

(Fromentin, 19 VII 1875)

Fragmentele de carte referitoare la Rembrandt au fost prelucrate de autor pînă în ultimul moment. A trăit profund aprecierea maestrului: „Rembrandt nu mă lasă să dorm (...) Între mine și el este vorba de un lucru serios“, scria el din Olanda. Critica efectuată de el la *Lecția de anatomie a prof. Tulp*, ca și la *Garda de noapte*, a fost înîmpinată de la început de o reacție răuvoitoare. Tocmai acest fragment a fost singurul punct discutabil al cărții apreciate, în general, atît de bine.

Din scrisorile criticului răzbate neliniștea pe care i-o provocau lucrările lui Rembrandt. Scria că, dacă Rubens a depășit opinia pe care și-o formase despre el, cu Rembrandt s-a întîmplat invers. Tablourile lui nu-i plăceau. „Nu îndrăznesc nici măcar să scriu astfel de nebunii; căci m-ar acoperi de ridicol dacă ar apărea“. Se întreba dacă Rembrandt este cu adevărat un pictor mare, dacă este într-adevăr mai mare în lucrările sale cele mai renumite decît în altele, de exemplu, în cele care se aflau în Franța. Încheia cu concluzia: „Cineva din noi greșește — eu sau noi toți (...) Operele lui sînt excepționale, totuși mă lasă destul de rece. Opinia mea se deosebește de opinia tuturor celorlalți și lucrul acesta mă neliniștește“. Două sînt tablourile care constituie focarul conflictului — *Lecția de anatomie a profesorului Tulp* și *Garda de noapte*. Reflecțiile lui Fromentin se concentrează, dealtfel, asupra celui de-al doilea tablou (il. 40).

Impresia pe care i-a produs-o contemplarea acestei picturi vestite era falsă. În primul rînd, tabloul se afla pe atunci în așa-numitul Trippenhuis, unde se găseau colecțiile de la Rijksmuseum, era prost luminat și fixat într-o ramă neagră. În

al doilea rînd, suprafața lui era acoperită cu un strat gros de lac cafeniu, murdar, care modifica esențial modul de acțiune al tabloului. Astăzi *Garda de noapte* este expusă la Rijksmuseum, are o lumină foarte bună, venită de sus, și, lucrul cel mai important, a fost curățat de lacul care îl urîtea. Așadar, opinia lui Fromentin este provocată de impresia cu totul diferită pe care o făcea tabloul privit în 1875.

Multe dintre reproșurile referitoare, în general, la întunecimea tabloului, precum și la diferențele culori, își pierd valoarea în fața metamorfozei pe care a suferit-o *Garda de noapte* după ce a fost curățată. Multe — dar nu toate. Principala rezervă exprimată de Fromentin față în față cu lucrarea lui Rembrandt și motivată ulterior — nu-și pierde valabilitatea. Fromentin utilizează pentru vestita pînză criteriul său de apreciere permanent, verificat pe lucrările lui Rubens: oare mijloacele artistice se potrivesc cu tema? Tabloul înfățișează un grup de oameni diferiți, întovărășiți în frăția bine definită a trăgătorilor, în momentul intrării în rond. Modul de înfățișare, de pictare, contrazice „realitatea” scenei: lumina ireală, fantastică, conferă caracter de viziune acolo unde trebuia să se vadă viața clară, concretă, burgheză.

Lumina utilizată de Rembrandt nu provine dintr-o sursă definită, nu se așază pe suprafața obiectelor, ci iradiază din acestea. „O astfel de lumină nu este nici frumoasă, nici adevărată, nici justificată”. În mod asemănător scrisese și despre *Lecția de anatomie*: trupul mortului este un fel de materie luminescentă și nu un obiect luminat. Fromentin formulează poziția diferită a lui Rembrandt în domeniul problemelor luminii, definindu-l prin numele de „luminarist”, înțelegînd prin aceasta un pictor care „scoate” lumina din obiecte, în loc să le lumineze din exterior.

„Mania acestui mare om a fost să transforme totul în fantasmagorie; atunci cînd tema se potrivește cu aceasta — este minunat. Dar în alte cazuri aș fi preferat să fie mai puțin vizionar și ceva mai simplu”. Fromentin își formează o con-

cepție cu privire la caracterul echivoc al lui Rembrandt: în el sînt doi oameni care se stingheresc unul pe altul — omul exterior, care vede lumea simplu, pictînd cu paleta cu culorile realității, creatorul unor tablouri aît de spontane cum este portretul lui Six; într-un cuvînt, un artist treaz, real, care știe măsura, care *fait une peinture sans chimères**. Cel de-al doilea om este interior, îi place să povestească despre lucruri pe care ochiul dintîi nu le poate vedea. Atunci cînd funcțiile celor doi oameni sînt despărțite în mod clar, iau naștere lucrări bune, de genuri diferite. Atunci cînd vor însă să colaboreze la efectuarea unui tablou, dau naștere unor creaturi hidoase, în care realitatea și ficțiunea, adevărul concret și idealul se împletesc într-o operă bizară și himerică. *Bizarre* și *chimérique* — acestea sînt adjectivele cu care dăruiește Fromentin cele mai renumite tablouri ale lui Rembrandt.

În *Garda de noapte* conflictul dintre cei doi oameni ajunge la punctul culminant. Clarobscurul, de a cărui domnie în această pînză Fromentin și-a dat seama, face ca viața tabloului să fie dublă, să trăiască și viața naturală și viața impusă de sentimentele lui. Maniera formală de modelare a tabloului — clarobscurul — este, așadar, după părerea lui Fromentin, o expresie a dedublării interioare a artistului.

Fromentin contrazicea teoria tradițională care vedea în Rembrandt un colorist: maestrul olandez simțea mai curînd necesitatea de a vedea în lucruri umbre și lumini decît contururi și culori. O consecință a acestui mod de a-l înțelege pe Rembrandt este afirmația după care esența artei acestuia se află în grafică: *Rembrandt est tout entier dans ses eaux fortes***. Fromentin ajunge aici la o concluzie diametral opusă în comparație cu opinia tînărului și romanticului Thoré, pentru care „culoarea nu este decît o gradăție a luminii, este o scală a luminii”, iar aquafortele lui Rembrandt

* Face o pictură fără himere.

** Rembrandt se află pe de-a-ntregul în aquafortele sale.

au un colorit minunat. În această situație, părerea lui Fromentin se deosebește de opiniile criticii romantice, în schimb, sublinierea dedublării interioare a lui Rembrandt își are soriginea în modul de a gândi propriu esteticii romantice. Delacroix deosebea două tipuri de artiști: *le réaliste* și *l'imaginatif*. Numai accentul valoric este pus acum altfel; la Delacroix el se afla, în mod hotărât, pe cel de-al doilea, la Fromentin el oscilează înclinându-se, de preferință spre primul, dar oprindu-se cu plăcere la jumătatea drumului, pe o poziție mediatoare.

Pentru el, Rembrandt reprezenta o intersectare bolnăvicioasă a acestor tendințe; nu era o sinteză a celor două elemente, ci, de cele mai multe ori — o dispută între acestea.

Abia ultima mare lucrare a împăcat, după părerea autorului *Maeștrilor*, cele două naturi certate ale lui Rembrandt. *Sindicii* de la Rijksmuseum din Amsterdam înfățișează acțiunea armonioasă a omului exterior și a creatorului interior (il. 39). Aceasta este „o pagină reală și, în același timp, îmbibată de fantezie“. Întrucât pentru Fromentin, măreția lui Rembrandt era o certitudine, trebuia să încheie viața acestuia „cu marea împăcare“ interioară.

Totuși, în realitate — gândește Fromentin — în psihicul și în arta lui Rembrandt învinge spiritualistul („ideologul“ după cum se spune destul de ciudat în *Maeștri*). Rembrandt elimină orice cazualitate, caracterul schimbător al fenomenelor, ajunge pînă la „lucrurile în sine“, condensează într-o singură rază lumina soarelui întregii lumi.

Fromentin nu a fost primul privitor al *Gărzii de noapte* care s-a simțit tulburat de renumitul tablou al lui Rembrandt. A. de Royer recunoștea, în anul 1835, că „ochiul orbit nu are pe ce să se sprijine în această splendidă învălmășeală. Nu se poate să nu înțelegi dar trebuie să te lași fermecat. Este un haos minunat, în care ochiul se pierde bucuros“. Gautier vorbește despre dizarmonia, despre sălbăticia ciudată și despre turbarea penelului „și totuși, scrie el — în acest haos

renaște o splendidă armonie din petele care se lovesc una de alta, din tumultul de umbre și lumini“.

Opiniile romanticilor dovedesc că, în pofida calităților care trezeau neliniștea, în ultimă instanță, tabloul lui Rembrandt nu era apreciat de ei. Poate tocmai complexitatea compoziției, „minunatul haos“ resimțit atrăgeau imaginația romantică.

Fromentin a fost primul care a inițiat un atac critic sever la adresa lui Rembrandt din momentul în care poziția acestuia printre marii maeștri fusese stabilită. Care să fi fost cauzele acestui lucru? S-au căutat explicații de ordin psihologic, s-a presupus că Fromentin ar fi fost dezamăgit privind *Garda* cu ochii încă plini de impresiile produse de tablourile lui Rembrandt de la Luvru. El știa că marile lucrări ale lui Rembrandt ar fi trebuit să-i placă — de aceea căuta cauza dezamăgirii și îl ataca pe Rembrandt încercînd să se justifice într-o oarecare măsură pe el însuși. Atitudinea lui Fromentin față de Rembrandt este totuși, în realitate, un fragment dintr-o problemă mai largă, este un element component al întregii cărți, fără îndoială, elementul cel mai important.

Dedublarea interioară fusese descoperită de Fromentin nu numai în cazul lui Rembrandt; și Rubens este pentru el un creator de factură dublă, iar cele două principii componente ale geniului său au fost personificate în figurile aproape mistice ale profesorilor lui Rubens — Voenius și Van Noort. Rembrandt și Rubens sînt puși unul în față celuilalt într-o puternică antiteză: Rubens este un om unitar, monolitic, un maestru al vieții și artei, deschis în fața lumii, simplu, minunat, *virtuoso* ale cărui talente se armonizează într-un echilibru perfect al instinctului și cunoașterii, al impulsului și autostăpînirii; Rembrandt este un geniu al disensiunii, un pictor al lucrurilor vizibile și al lumii invizibile, închis în sine, „himeric“, subiectiv și tainic.

Dualismul compozițional se reflectă încă o dată în ultima parte a cărții, unde antinomia parcă ar

fi fost din nou repetată în alăturarea Van Eyck — Memling: realistul și spiritualistul, pictorul realității senzoriale și pictorul sentimentelor religioase.

Polaritatea pe al cărei motiv și-a construit Fromentin cartea — admirabil analizată, dealtfel, de Meyer Schapiro — este strâns legată de propria sa persoană. Este omul timid, schimbător, renunțând cu plăcere fără a fi lipsit însă de ambiții, îndoindu-se neîncetat de talentul său, considerându-se un om mediu, sfârșit între romantismul învins și pozitivismul la care n-a aderat pe deplin niciodată. Pentru Fromentin, cei doi mari pictori, cei mai mari maestri de odinioară, sînt idealul și autoapărarea. Rubens este idealul pe care Fromentin nu l-a atins. Rembrandt este portretul de tinerețe al lui Fromentin, al tinereței sale romantice, iraționale, înfrîntă și depășită. Rubens este idealul de măsură și armonie, Rembrandt este creatorul pe care l-a pierdut goana după himere și lipsa de autostăpînire.

De ce să ne mirăm că oaspetele împăratului de la Compiègne și laureatul numeroaselor medalii oficiale rostește elogiul ambasadorului regenților din Țările de Jos; ce este de mirare în faptul că pictorul „pe care niciodată, nici o cînte nu l-a legat de principe“, pe care „nu l-a luminat nici o recunoaștere oficială, nici ordine și nici medalii“, că un astfel de om era pentru Fromentin un reproș subconștient! Fromentin se temea de el, capitula în fața misterului tablourilor sale, își dădea seama încă o dată de mediocritatea sa ca pictor, se apăra cu deznădejde în fața fenomenului care îl tulbura.

Fromentin l-a atacat pe Rembrandt în numele a ceea ce — așa cum credea el în ultimii ani de viață — este singurul lucru corect și adevărat, în numele rațiunii, al naturii, al logicii, în numele a tot ceea ce îi servise drept sprijin în propria sa artă, ajutîndu-l să rupă cu himera romantismului. Așadar, în ultimă instanță, principiul fundamental al compoziției cărții lui Fromentin poartă pecetea subiectivismului. Vedea mai bine ceea ce

corespundea concepțiilor sale și propriilor sale necesități subiective.

Nu este dealtfel de mirare că acest critic a privit arta dintr-un punct de vedere personal, nu este de mirare nici faptul că în tabloul artei vechi desenat de Fromentin vedem nu numai atitudinea acestuia față de trecut, ci și preferințele și aversiunile lui actuale, atitudinea lui față de arta contemporană.

9. FROMENTIN ȘI THORÉ: LIMITELE CRITICII ȘI ALE ISTORIEI

*Le critique, en admirant le passé doit
se tourner vers l'avenir**

(Thoré, Salon 1864)

Unul din criticii francezi, P. Mantz, scria cu un an înainte de călătoria lui Fromentin în Țările de Jos: „Cei care au citit cărțile lui Bürger știu cu cîtă înflăcărare îl glorifica pe Jan Van der Meer din Delft. Revenea mereu la el, vorbea despre el ca despre un prieten: să te îndoiești de Van der Meer ar fi însemnat să-l rănești în cele mai intime sentimente ale sale“.

Fromentin l-a trecut sub tăcere pe Vermeer. Lucrul nu este întîmplător. Este greu să ne imaginăm că subtilul și rapidul observator, că acest critic sensibil la expresia culorilor și în căutarea „principalului moment poetic“ din tablouri ar fi putut să treacă indiferent pe lângă *Vederea din Delft* din Mauritshuis de la Haga sau pe lângă *Dantelăreasa* de la Luvru, achiziționată cu cîțiva ani mai devreme. Fromentin amintește numele lui Vermeer o singură dată, scriind că are trăsături care vădesc un observator ciudat.

Atitudinea lui Fromentin față de maestrul din Delft, era, probabil, o consecință a atitudinii sale

* Admirînd trecutul, criticul trebuie să se întoarcă spre viitor.

față de orientările din arta contemporană, față de impresionismul care tocmai lua naștere, față de Bürger, critic legat de aceste curente.

„Descoperit“ cu zece ani mai devreme, Vermeer era pe buzele tuturor criticilor și pictorilor parizieni. Fusesse descoperit de Thoré-Bürger, un om cu atitudini foarte bine precizate. Thoré era criticul nevoit să fugă din Franța în fața sentinței care îl condamna la deportare pentru că recunoscuse și proclamase idei socialiste. Admirator al ideilor lui Saint-Simon, Fourier și Babeuf, neobosit militant politic, Thoré lupta pentru o artă pentru om, opunînd lozincii „artă pentru artă“, chemarea *L'art pour l'homme**. Pentru Thoré, viața era întotdeauna mai importantă decît arta, lupta pentru realizarea idealurilor sociale îl smulgea întotdeauna de la birou, în momentul în care apărea o rază de speranță. „Astăzi creăm ceva mai important decît arta și poezia, creăm istoria vie“, scria Thoré în anul 1848, cînd Fromentin respira aerul romantic și jura credință prietenilor săi, fermecat de soarele din Alger.

Bürger a proclamat lozincile realismului, s-a aflat în permanență lîngă leagănul noii arte care luase naștere. Pentru el, Vermeer, ca și Le Nain pentru Champfleury, era nu numai un mare pictor — ci și o lozincă a luptei sociale și artistice. Nu este de mirare că Fromentin a preferat să nu atragă atenția asupra aceluși pictor „simbolic“. Poate că minusculele puncte de culoare din care Vermeer își turna emoționantele culori ale pinzelor sale îi aminteau de tablourile lui Monet, a cărui primă lucrare fusese salutăată cu interes de Bürger zece ani mai devreme.

Mort în 1868, Thoré, în ultimele sale *Saloane* insista pentru mai multă lumină în tablouri, îl critica pe Corot pentru crepusculurile și zorile sale: *Jamais en plein jour**. Dar tocmai pe baza lui Corot se formase stilul ultimilor ani ai lui Fromentin; despre înrudirea dintre acești doi artiști

ne vorbește și reacția lui Corot la tablourile primate în timpul călătoriei în Belgia și Olanda — în problemele cele mai importante aceasta este izbitor de asemănătoare cu reacția lui Fromentin.

În scrisorile sale, autorul *Maestrilor* scria că, ce-i drept, cărțile lui Bürger au cea mai mare valoare în cadrul literaturii despre pictura din Țările de Jos, dar că nu trebuie să fie crezut prea mult pe cuvînt. Acest scepticism dovedește că Fromentin, deși credea în știința lui Thoré, se îndoia de justetea opiniilor sale, ca ale unui om cu opinii estetice și politice străine gîndirii sale.

Nu este de mirare că Fromentin a fost mai reținut, păstrînd o anumită rezervă față de criticul de avangardă al vremii sale, față de scriitorul care îl salutase pe Courbet în momentul în care arta sa se afla în culmea progresului, care l-a apreciat pe Millet, care l-a descoperit primul pe Monet, l-a înțeles pe Jongkind și a știut să-i dea lui Manet ceea ce merita. În momentul eroic al picturii franceze, la granița dintre romantism și noua perioadă a unei evoluții nestăvilite a picturii, cînd Sisley, Monet și Pissarro preferau să moară de foame decît să cedeze în fața gustului oficial — Fromentin s-a oprit în fața ușilor Academiei. Dar și aceste uși au rămas închise în fața adeptului raționalismului și al simțului măsurii. „Prea talentat pentru un imitator, prea slab pentru un novator“, înrudit în tipul artistic cu Puvis de Chavannes și cu Gustave Moreau, Fromentin a rămas în pictură fidel convenției raționale, dar moartă la acea dată, a picturii de valoare, bazată pe principiul tonului local. Receptorul sensibil al valorilor picturii olandeze, pornind de la observația directă a naturii, a rămas un adept al muncii în atelier și un adversar al plein-air-ului.

Credea cu putere în sensul și utilitatea criticii pentru creația vie. A condamnat în mod conștient tehnica de schiță a lui Hals, pentru a putea da o sentință anonimă pentru colorismul lui Manet. Dar critica lui acționa asupra cititorului din sfera literaturii, nu asupra pictorului. Era apreciat de Flaubert, Goncourt, Burckhardt și Bode, era luat drept

* Artă pentru om.

* Niciodată în lumină puternică.

model de Claudel — dar pictura a pornit pe o altă cale, cea preconizată de gândirea creatoare, profundă și vizionară a lui Thoré.

Însemnătatea *Maeștrilor de odinioară* se concentrează în capacitatea de a vedea și de a interpreta, în metoda contemplării, în lecția utilizării ochilor în așa fel încât să pătrundă în profunzimea tabloului văzut, să poată sesiza adevăratele valori ale imaginației și calității pinzei colorate. Fromentin ne învață să apreciem tabloul punînd pe primul plan „problemele meseriei frumoase” — și prin aceasta s-a apropiat, probabil, cel mai mult de noua pictură. Ne învață, de asemenea, să interpretăm tabloul din punct de vedere moral și psihologic, să facem legătură între artă și mediul social — apropiindu-se prin aceasta de o știință nouă, în stadiu de formare — istoria artei. Dar nu era istoric și nu voia să fie. A renunțat în mod conștient la abordarea istorică a cărții, deși își dădea seama de importanța viziunii istorice. Și aici se află încă o deosebire între Fromentin și Thoré. Alungat din Franța, rupt de viața artei contemporane, Thoré s-a întors spre studiul științific, cercetînd vechea artă a Olandei burgheze. A cercetat-o utilizînd întregul aparat științific al perioadei pozitivismului, strîngînd fotografii, comparînd monograme, analizînd diferențele de detaliu și factură, pentru a putea data tabloul cu aproximație de un an. Sensibil la frumos și poezie, conștient de ponderea valorilor umane și sociale ale picturii, el a știut să aprecieze și ponderea științei exacte despre istoria artei. Cînd s-a întors după mai mulți ani de exil la prietenii săi, pictorii din Barbizon, aceștia nu l-au recunoscut. „A devenit savant” *Les savants l'ont gâté**, spuneau ei. „Face micrografie și arhivistică a artei” se plîngea Théodore Rousseau.

* Savanții l-au răsfățat.

Fromentin a rămas pictor și nu a depășit niciodată granița care desparte critica de istorie. Într-una din scrisorile trimise din Olanda, Fromentin nota: „Am ajuns la ultima sală a muzeului (...) am luat de aici esența lucrurilor. Restul este pentru savanți”.

NOTĂ BIBLIOGRAFICĂ

Intrucît studiul de față a fost publicat pentru prima oară în „Materialy do studiów z zakresu teorii i historii sztuki...” 1, p. 160—208 și a doua oară ca postfață la cartea: Eugène Fromentin, *Maeștri de odinioară* (Mistrzowie dawni), în traducerea lui Jan Cybis, Wrocław, 1956, p. I—IVII, de fiecare dată cu întreg aparatul științific, retipărindu-l în această carte am renunțat la întregul aparat bibliografic; dau mai jos bibliografia esențială.

1. Lucrările lui Fromentin

Les Maîtres d'autrefois, Paris, 1876.

Scrisori și însemnări: P. Blanchon, *Eugène Fromentin. Lettres de jeunesse*, Paris, 1909.

P. BLANCHON, *Eugène Fromentin. Correspondance et fragments inédits*, Paris, 1912.

2. Lucrări despre opera critică a lui Fromentin

J. GONSE, *Eugène Fromentin, peintre et écrivain*, Paris, 1881.

M. PITTALUGA, *Eugène Fromentin e le origini della moderna critica d'arte*, III: *Eugène Fromentin, „L'arte”*, XXI, 1918, p. 145—189.

A. THIBAUDET, *Intérieurs: Baudelaire, Fromentin, Amiel*, Paris, 1924.

C. NEUMANN, *Rembrandt*, ediția a 4-a, München, 1924.

255 V. GIRAUD, *Eugène Fromentin*, Niort, 1945.

Fromentin, le peintre et l'écrivain, număr special al revistei „Revue du Bas-Poitou et des provinces de l'Ouest“, LXXXI, 1970, (iulie — august).

II. MORAWSKA, *Necazurile unui critic. Thoré Bürger între curentele epocii (1855—1869)*, (Kłopoty krytyka. Thoré Bürger wśród prądów epoki), Wrocław — Varşovia — Cra-covia, 1970 (se referă la faza mai târzie a activităţii cri-tice şi ştiinţifice a lui Thoré Bürger).

B. WRIGHT şi P. MOISY, *Gustave Moreau et Eugène Fro-mentin; documents inédits*, La Rochelle, 1971.

În limba română se poate consulta: E. FROMENTIN, *Maestri de odinioară*. Traducere, prefaţă şi note de Modest Morariu, Bucureşti, edit. Meridiane, 1969 (reeditat 1973).

Partea a doua

NOȚIUNI ȘI METODE ÎN ISTORIA ARTEI

PROBLEMA MANIERISMULUI ȘI PEISAGISTICA DIN ȚĂRILE DE JOS

1

Onde potersi vedere in loro
(paesisti del 1500) piuttosto una
bella maniera di far paesi che una
perfetta imitazione di veri paesi*

(Baldinucci)

Unul dintre manieristii de frunte din Țările de Jos de la sfârșitul secolului al XVI-lea, pictorul și literatul Carel van Mander, în afară de cunoscutele *Vieți ale pictorilor din țările germane*, a scris și un tratat teoretic despre pictură, în care este discutat destul de amplu și peisajul, într-un pasaj la fel ca și întregul tratat, în formă versificată¹. Faptul că autorul a consacrat tematicii peisagiste atâta atenție este semnificativ pentru un locuitor al Țărilor de Jos, deși el însuși a pictat destul de puține peisaje². În schimb, în bibliia teoretică a manierismului italian, în *Trattato della pittura ed architettura* scris de Giovanni Lomazzo (1584), capitolul referitor la *Composizione del pingere e fare i paesi diversi* cuprinde numai șapte pagini, din cele peste 1500 de pagini ale întregului tratat³.

* Drept care la ei (peisagiștii din 1500) se poate vedea mai curînd o frumoasă manieră de a face peisaje decît o imitație perfectă a unui peisaj real.

Artiștii italieni, a căror privire era îndreptată permanent în timpul Renașterii și al manierismului spre modelele antice, nu au creat un peisaj independent înainte de secolul al XVII-lea (cu excepția unor cazuri izolate, de exemplu în creația lui Dosso Dossi⁴) ca gen artistic aparte. Această atitudine homocentrică se reflectă în arta manieristă: „Ca atrasă de o forță magică, această artă se învîrtește în jurul siluetei umane” spune Pinder⁵. În același timp însă, gîndirea teoretică despre artă, care se dezvoltase atît de admirabil în Italia încă de la începutul *quattrocento*-ului și se răspîndise în perioada manierismului în întreaga Europă, a creat bazele elementare ale înfloririi picturii peisagiste în general. Abia formarea atitudinii tipic estetice față de tablou, care s-a produs în perioada Renașterii în Italia, a făcut posibilă aprecierea operei de artă din punct de vedere al valorii sale estetice, și nu al funcției și temei; aportul genului artistic reprezenta acum valoarea operei, indiferent dacă aceasta se încadra sau nu în categoriile artistice, în „genurile” tematice tradiționale cunoscute pînă atunci⁶. Și, deși italienii înșiși au pictat puține peisaje, ei au fost receptorii tablourilor peisagiste din Țările de Jos, care îmbogățesc pînă astăzi în număr apreciabil colecțiile unor muzee italiene. Teoria italiană a artei se sprijinea pe tradiția științei antice despre creația artistică și se trăduia s-o „înnoiască” și s-o transpună în condițiile specific italiene sau europene ale perioadei Renașterii. Întrucît ideea genului peisagist fusese formulată de Plinius, teoria italiană a artei a acceptat în peisaj o categorie estetică care nu numai că era admisibilă, ci trebuia chiar să-și găsească o utilizare practică la reprezentanții ei. Deși tablourile înfățișînd peisaje erau apreciate cu cuvîntul *parerga* — ca lucrări secundare, această categorie estetică se manifestă încă la Paolo Giovio, pe care Dosso Dossi îl considera peisagist⁷. De asemenea, în conștiința Italiei secolului al XVI-lea, Țările de Jos cîștigaseră „dreptul” de a picta peisaje, în conformitate cu principiul dife-

rențierii genurilor de artă și conlucrării diferitelor popoare la „înălțarea templului artei”⁸.

Așadar, deși artiștii italieni continuă să activeze în cadrul picturii figurative, stilul manierist format de ei și preluat de maestrul nordici și-a pus amprenta pe primele peisaje independente. Noțiunea de geniu, proprie manierismului, de idee artistică, de forță creatoare, necesitatea stăpânirii realității de către artist — toate acestea constituiau principii care facilitau apariția și dezvoltarea peisajului ca un gen artistic aparte. În perioada manierismului târziu, arta a dobândit, de altfel, un caracter foarte internațional.

Acesta este, în primul rând, stilul curților regale. „Perioada târzie a secolului al XVI-lea a fost o vreme a internaționalismului, care poate fi comparată numai cu Evul Mediu timpuriu și matur. Olandezii, francezii și germanii călătoreau în Italia, italienii mergeau prin țările nordice — cu toții găseau de lucru și erau respectați în străinătate. La curtea împăratului Rudolf din Praga se strînseseră o mulțime de artiști și învățați din Țările de Jos, Italia, Germania și Scandinavia. Limbajul stilistic al manierismului avea un caracter internațional la fel ca și cultura acestor vremuri. Viața culturală se concentra în special la curte, iar cultura de curte s-a remarcat întotdeauna prin caracterul ei internațional”⁹. Peisagiștii olandezi din perioada manierismului lucrau încă adesea în afara granițelor țării lor, la diferite curți ale principilor germani sau la curtea împăratului și executau și comenzile guvernatorilor habsburgi din Brabant și Flandra¹⁰. În peisajul lor, se face simțit același limbaj stilistic al manierismului, ca și în pictura figurativă¹¹. Într-o fază mai târzie a acestui stil, modelele italiene vor fi puternic absorbite de către nordul artistic¹², începînd a fi transpuse pe terenul propriu al artei olandeze și în propria tradiție artistică a acesteia.

S-a subliniat de mai multe ori că manierismul, ca artă legată de criza religioasă a secolului al XVI-lea, de contrareformă¹³, continuă, prin forma sa plastică și prin atitudinea spirituală, arta

medievală (deși această continuitate poate fi uneori înconștientă)¹⁴. Despre arhitectura manieristă, Panofsky a rostit cuvinte care sînt valabile pentru întreaga artă a manierismului: „clădirea manieristă este caracterizată, după părerea lui, de trupul gotic care răzbate prin veșmîntul modern și antichizant”¹⁵. Așa se întîmplă la Pontormo, la El Greco, Jacques Bellange. Într-un anumit sens, același lucru se întîmplă și în peisajul manierist. Acesta se întoarce cîteodată la tradiția peisajului „panoramic”, bazat încă în mare măsură pe concepția medievală despre lume¹⁶.

Spre deosebire de simplitatea, „euritmia”, armonia Renașterii, cultura perioadei conflictelor religioase este plină de contradicții, de disonanțe, de elemente care fac impresia a fi străine unele de altele și sfîșiate interior. Manierismul, la fel ca și arta medievală, unește realismul obiectelor cu forme rupte de natură, exactitatea reprezentării cu o formulă abstractă, realitatea pămîntească împletindu-se cu viața suprasenzorială; artistul din perioada manierismului, la fel ca și cel din Evul Mediu, modifică după voie gradul de realism al diferitelor părți ale tabloului¹⁷. Ne aflăm la limita dintre adevărul izbitor al lucrurilor și materiei și lumea abstractă, ireală, a ornamentelor și arabescurilor. În pictura figurativă, la fel ca și în portret sau ornamentică, la fel ca și în peisaj, arta manieristă se caracterizează printr-o precizie și exactitate aproape matematică alături de o dezvoltare irațională a fanteziei¹⁸.

După epoca Renașterii, cu optimismul său și credința în umanism, cu concepția simplă, unitară despre lume, urmează din nou o epocă de disensiuni și lipsă de unitate. „Atitudinea perioadei postrenascentiste față de lume este marcată de îndoieli și neliniști. Ezită între știință și magie, între tehnică și rugăciune, între cultul mecanicii și credința în miracol”¹⁹. Tehnica și mecanica de o parte — invocția și credința în miracol de cealaltă; aceleași trăsături apar în artă, în pictură, în sculptură, în ornamentică, unde elementele tehnice și profesionale se întretaie cu cele de

basm și miracol. Imaginea lumii, care pentru Copernic se înfățișă simplu, ca planul ideal al unei biserici renascentiste centrale, la Tycho de Brahe devine din nou încâlcită, complicată, neclară (1588)²⁰. În muzica medievală, polifonia înfloarește din nou datorită școlii olandeze, datorită lui Orlando di Lasso, reprezentant tipic al manierismului în muzică, maestru al construcțiilor complicate pe mai multe voci. În muzica de orgă, virtuozitatea manieristă este reprezentată de Sweelinck din Amsterdam.

Contrastul dintre greutatea misiunii și ușurința cu care este îndeplinită aceasta, tendința de înfățișare a unei multitudini de elemente în interiorul unor cadre sever delimitate (în muzică, arhitectură, poezia manieristă²¹), toate aceste trăsături ținând de virtuozitate sînt elementele de bază ale atitudinii estetice a manierismului târziu, ale artei „demonstrative“, dezvoltată în mod asemănător la Florența, Fontainebleau, München și Praga. Momentul „măiestriei“, al libertății în depășirea dificultății este subliniat încă de Pontormo, unul dintre primii manieriști, în scrisoarea sa adresată lui Varchi (1546)²². Tocmai această accentuare a mijloacelor artistice, cu care operează creatorul în mod liber și pe care o posedă în cel mai înalt grad modelul ideal de artist al manierismului — Michelangelo — a fost definită prin termenul *terribilità*²³.

Virtuozul impune naturii formele pe care le alege după bunul său plac, așa după cum în Evul Mediu se contura o imagine a lumii în conformitate cu legi străine de natură. Dacă mai înainte arta servea unor adevăruri suprasenzoriale, în perioada manierismului ea a reprezentat arena jocului de forțe ale imaginației creatorului genial, deformînd realitatea în numele dorinței de *far di maniera*. Paolo Pino, în *Dialogo di pittura* (Veneția, 1548) le recomandă artiștilor să creeze *figura tutta sforziata, misteriosa o difficile*^{*24}. Centra-reforma victorioasă după conciliul de la Trident

a declarat război formalismului acestei arte. Giovanni Gilio deja în anul 1564 critica virtuozitatea, reproșîndu-le pictorilor lipsa de interes pentru temele religioase, dorința de descriere și de demonstrație din arta lor (*sforzato, mostrar la forza dell'arte*²⁵). Aceleași reproșuri se adresează și muzicii polifonice, pe care o salvează numai geniala împăcare dintre mulțimea de voci și lizibilitatea textului, realizare a lui Palestrina în *Missa Papae Marcelli*.

În perioada manierismului, artistul are o atitudine activă față de natură. Danti spunea: *si crea nella mente nostra la perfetta forma intenzionale*^{**} așadar, arta urmează să realizeze prin intermediul imaginației artistului perfecțiunea intenționată de natură (1567)²⁶. Dar această atitudine nu are un caracter de cunoaștere, științific, ca în perioada Renașterii. „Perfecționarea“ imaginii naturii are loc ca urmare a cerințelor estetice ale operei de artă: stilizarea formelor naturii, modelarea ei după amintita perfecțiune, servește sentimentului estetic subiectiv al manieriștilor sau „ideii“ metafizice de origine neoplatonică²⁷. Principiul construirii imaginii lumii în artă nu este, ca la Brueghel, extras din cunoașterea regulilor construcției, dinamicii și vieții cosmosului unitar, organic²⁸, și nici nu depinde, ca în peisajul panoramic al lui Patinir, de concepția enciclopedico-religioasă a lumii. Deși este străin și la ei de lumea înfățișată, principiul construirii imaginii lumii la autorii peisajului manierist este altul decît la vechii maeștri ai peisajului panoramic: el rezultă din dorința lor de virtuozitate, din grija pentru drepturile tobloului, pentru suprafața lui colorată. „Corijînd natura“ manieriștii creează forme artificiale, paralizate și înghețate, abordate în poziții impuse cu forța, forme care se destramă în toate părțile, sînt contradictorii și numeroase, dar „încopciate“, imortalizate pentru totdeauna²⁹.

* Forțat, arătînd forța artei.

** În mintea noastră se creează forma intențională perfectă.

* O figură cu totul formată, misterioasă sau dificilă.

Lumea adevărată capătă o mască, devine tainică și enigmatică — *figura misteriosa* (Pino). În portret apare „armura în locul corpului, masca în locul chipului”³⁰. Sedlmayr consideră că o trăsătură caracteristică a lucrărilor manieriste este faptul că produc senzația de înstrăinare (*Entfremdung*)³¹. Peisajul manierist flamand se remarcă prin trăsături înrudite cu această caracteristică, și anume este fantastic, „ciudat”; este pe jumătate primitiv, pe jumătate afectat; reprezintă un „dualism bizar de naivitate și retorică”, fiind în același timp „vorbăreț și frapant”, pentru a utiliza aceleași cuvinte cu care Karl Vossler a caracterizat arta scriitoricească a lui Benvenuto Cellini³².

2

Manieristul Carl van Mander, la fel ca și teoreticienii italieni ai acestei orientări, recomanda tinerilor pictori să studieze natura (căci el era unul din fondatorii academiei de la Haarlem), să privească cu luare aminte elementele acesteia, precum și cele mai minunate clipe din natură pentru ca din aceste motive „să construiască mai târziu peisaje pe pânză sau pe plăcile tari de stejar de Norvegia” (VIII, 3)³³. Van Mander le recomanda diversificare și bogăție, deși îi prevenea, de asemenea, că trebuie să evite supraîncărcarea, căci „un număr prea mare de case, orașe, munți stîngherește bucuria estetică” (VIII, 23). Dar imediat mai departe Van Mander uită de ceea ce spusese și ne sfătuiește: „mai jos să construiți orașele de pe malul mării, care să se întindă spre câmpiile largi, spre castelele inexpugnabile de pe stînci; împărțiți prin haturi câmpurile care se văd în depărtare” (VIII, 29). Este un program tipic de peisaj compus: sub el aproape că se pot înscrie peisajele panoramice ale lui Patinir. Chiar și teoreticianul olandez se află aici pe o poziție clară de „creare” a imaginii lumii, și nu de „copiere a unui fragment de realitate”. Primordialitatea concepției teoretice este aici foarte evidentă.

În teoria lui Van Mander, împletirea preferinței pentru diversitate, bogăție, fantezie, cu rigorile armoniei, cu teama de a nu pune prea multe lucruri într-un tablou este foarte caracteristică pentru gândirea teoretică a manierismului. „Este de la sine înțeles — scrie pe bună dreptate Ernst H. Gombrich — că tocmai această perioadă, epoca manierismului, care, în practica artistică distruge forma, lipsind-o de valorile legate în mod normal de ea, o contorsionează, îi răpește armonia, așadar că tocmai această perioadă prețuiește cu atât mai mult, în teorie, ordinea rațională, dorind s-o transmită ca pe un principiu riguros”³⁴.

Van Mander recomandă ca bogatul său program să fie pictat „pentru bucuria artei” (VIII, 29). Este atitudinea unui virtuoz, proprie manierismului, așa cum reiese din cele spuse mai înainte. De aceea, nu este de mirare că și în detalii vom găsi la Van Mander o anumită dragoste pentru formele care ies din ordinea „normală”, ca atunci când, de exemplu, uitînd de reținere (VIII, 31), laudă „cărările șerpuitoare” sau ne îndeamnă „să construim colibe ciudate de ciobani și căsuțe țărănești în peșterile stîncilor sau în trunchiurile de copaci”. Totul în conformitate cu natura, dar cu o natură cît se poate de diversificată și bogată, ramificată: „Nu construiți case din țiglă roșie frumoasă, ci din bulgări de pămînt, din lut, paie, cîrpe și pietroaie, unite și gândite într-un mod special” (VII, 32). Pentru ca să înveți să pictezi un copac trebuie să exersezi „după natură sau după o manieră frumoasă” (VIII, 37), sîrguincios, pentru ca frunzele să nu fie prea mici, căci aceasta ar putea da naștere la „uscăciune” (VIII, 40).

Cît de „artistică” și, în esență, teoretică și ținînd de virtuozitate este atitudinea lui Van Mander față de natură, rezultă și din observația că „arborii, atunci cînd sînt frumos pictați, îl bucură pe privitor, altfel — îl îndepărtează”. Așadar, pe Van Mander îl interesează, în mod evident, nu niște arbori adevărați, ci „frumos pictați”; el vede natura numai prin prisma convenției artistice. Principiul de concepție al peisajului manierist —

întorcându-ne încă o dată la definiția formulată deja — este ordinea artistică a operei de artă, și nu adevărul suprasenzorial sau natural străin acesteia. Pentru manierism, opera de artă a devenit un scop în sine. Natura este asortată, adaptată, respinsă: peisajul manierist, în varianta sa cea mai tipică, este un peisaj literar, erudit (*Gelertenstubenmalerei*)³⁵. Van Mander era un bun literat, ba poate că are mai multe merite în literatură și în istoriografia olandeză decât direct în pictură. În anexa la expunerea teoriei sale artistice, Van Mander a tradus *Metamorfozele* lui Ovidiu, carte indispensabilă pentru pictorul secolelor al XVI-lea și al XVII-lea. „Pe malul verde al riului, Titirius să cînte la lăută pentru iubita sa Amaryllis” — recomanda Van Mander (VIII, 42) inspirându-se din Vergiliu.

În teoria lui Van Mander peisajul este „un peisaj compus în haine antice” (pentru a relua definiția dată de Panofsky și amintită ceva mai sus), este o panoramă veche, care și-a pierdut însă caracterul de cunoaștere. La fel se întâmplă și în pictura figurativă: *Botezul în Iordan* a fost transformat de Van Mander într-o trecere în revistă a nudurilor de femeie³⁶. Cît de îmbibată de literatură este concepția peisagistă a lui Van Mander se poate vedea și din faptul că și-a extras un exemplu mai lung de peisaj frumos nu din pictură, ci din poezie: el citează un fragment din *Orlando Furioso* al lui Ariosto (Canto I, p. 35; v. M. VII, 58).

3

Și acum, practica artistică: cum s-au exprimat aceste principii generale ale artei manierismului și regulile teoreticienilor manieriști în creația picturală concretă? Cel mai tipic artist pentru această fază de dezvoltare a picturii peisagiste din Țările de Jos este Gillis van Coninxloo, a cărui evoluție începe de la formulări tipic manieriste și se încheie cu accente total diferite: primele manifestări ale realismului liric. Coninxloo, originar din

Anvers, a emigrat în Germania, unde a devenit, după anul 1585, centrul coloniei de pictori din Frankenthal, în Palatinat. Stilul lui de peisagist a fost imitat de mulți artiști contemporani din Frankenthal și din alte locuri. În anul 1595, Coninxloo s-a întors în Țările de Jos, stabilindu-se în Olanda liberă, în Amsterdam, unde a și murit în 1607³⁷.

Pentru faza manieristă a creației sale este reprezentativ tabloul de la Dresda intitulat *Judecata lui Midas* (1588, il. 41). Acesta înfățișează o avanscenă pe care se desfășoară spectacolul clasic; planul al doilea coboară în amfiteatru, pentru a se ridica dintr-odată apoi într-o bogată panoramă peisagistică diversificată „pe care cade cînd lumina soarelui, cînd umbra norilor în trecere”, așa cum recomandă Van Mander. Bogăția de motive ne amintește de maestrul peisajului panoramic — Herri met de Bles și Lucas Gassel — precizia execuției de Hans Bol. Compoziția trădează însă o măiestrie mai mare decât la reprezentanții vechiului tip panoramic. Tabloul este încadrat puternic în culisele copacilor înalți, rămuroși, cu forme interesante și decorative. Ramurile care se înclină peste scena centrală, intersectate de marginea tabloului de sus și dintr-o parte, măresc senzația de închidere, de intimitate a scenei. Procesul care îl conduce pe Coninxloo în ultimele sale lucrări la victoria peisajului cameral de pădure, este aici abia în faza de început: peisajul „intim” este vizibil aici numai la marginile tabloului. În următoarele sale lucrări, raportul dintre vederea de departe și peisajul cameral se echilibrează, dînd naștere unui tip mixt, caracteristic în special pentru discipolii pictorului. Avem a face de obicei cu marginea unei păduri, deschizându-se prin două „focare” coloristice mai deschise, spre vederea îndepărtată din ultimul plan (Coninxloo, peisajul din muzeul de la Schwerin, Frankenthal, Erkenbert Museum³⁸). Pînă la formularea tipului silvestru, cameral, intim, liric, a înflorit vreme îndelungată peisajul „cu focare”, ca rezultat al încercării de unificare a peisajului de depărtare și a celui de

apropiere în pictura peisagistă din Țările de Jos, încercări întreprinse încă în prima jumătate a secolului al XVI-lea (de exemplu, de către Jan Mostaert). Abia în secolul al XVII-lea acest tip de tablou va deveni foarte popular³⁹.

Tipul de peisaj „cu focare” este propriu pentru majoritatea pictorilor peisagisti din Țările de Jos în perioada manierismului. El unește în sine un puternic realism al detaliilor cu caracterul convențional al ansamblului⁴⁰. Culisele de copaci care încadrează imaginea într-un frunziș bogat, abundent, înconjurând cele două lumini din stînga și din dreapta motivului separator central (grupuri de copaci sau clădiri) unesc într-un ansamblu puternic atît bogăția de detalii văzute de aproape, cît și depărtarea infinită, panoramică a ultimelor planuri⁴¹.

Peisajul artiștilor de la Frankenthal și al lui Coninxloo este, în această perioadă, o creație artistică destinată unui receptor galant, este un tablou decorativ, care împodobește, trezește bucurie prin suprafața sa strălucitoare, netedă, prin precizia execuției, prin profunzimea culorilor — auriu, verde, bleu. Rolul de cunoaștere al acestei picturi este minim; valorile expresiei apar numai la unii din pictori, dar la aceștia ating un grad considerabil (Keuninck, il. 44, F. van Valckenborch). În general, tabloul devine un obiect plat, decorativ, frunzele dese formează o cortină în spatele căreia se ascunde construcția spațială a adîncimii⁴². Spațialitatea este nivelată de către construcția de suprafață a culiselor din prim plan sau, invers, de exagerata subliniere a profunzimii „focarelor”: se creează în acest fel „spațiul irațional”, caracteristic pentru manierismul tîrziu⁴³. În general însă se renunță la construcția spațiului în benzi, caracteristică pentru peisajul panoramic, în favoarea contrastului dintre masa „culiselor” și depărtarea „focarelor”⁴⁴. Apare aici „sfîrșimarea atitudinilor statice”, caracteristică manierismului, „întrepătrunderea formelor individuale”; se constată, de asemenea, preponderența formelor ovale,

elipsoidale și rotunde în construcția lineară a suprafeței⁴⁵.

Prima fază a manierismului — deceniul al treilea al secolului al XVI-lea din Toscana, precum și arta „manieriștilor din Anvers” — nutreau o slăbiciune pentru formele „abrupte, ascuțite, tari, legate de gingășia și delicatetea de factură gotică tîrzie”. Acum, spre sfîrșitul veacului se manifestă „o renunțare la duritatea pietrei, o preferință pentru moliciunea vegetației. Solul pădurii își pierde netezimea și tăria sa evidentă, devenind umed, mlăștinos”⁴⁶. Tot așa după cum în arta lui Bellange sau în desenele lui Spranger totul crește organic, moale, curgător. Dar detaliile au o precizie aproape „suprarealistă” — mai ales la urmașii lui Coninxloo, la Jan Brueghel cel Bătrîn (il. 46) sau la Abraham Goewaerts (il. 43). Acuitatea redării fiecărei frunze, exactitatea desenului peneilor păsărilor, desenul unei pînze de păianjen țesută între frunze, rigiditatea firelor de iarbă încordate ca o strună de oțel ne dau viziunea unei lumi parcă scoasă din atmosferă, curățată de coajă. Abia planurile îndepărtate se umplu de atmosferă, în conformitate cu principiile schematice ale perspectivei aerului și aranjamentului coloristic în trei planuri. Azuriul ultimului plan devine adesea aspru și izbitor. „Precizie în execuție și iraționalism în concepție” — astfel se caracterizează peisajul manierist prin formularea proprie timpului său.

Dar nu pretutindeni „ciudățenia” se mărginește la această tensiune interioară. Peisajul olandez al cercului de la Frankenthal este, după cum am mai spus, expresiv. Este un gen de expresie „activă”; artistul nu exprimă sentimentele personajelor înfățișate, ci dorește să creeze privitorului o anumită dispoziție sufletească cu ajutorul mijloacelor plastice. Unele tablouri ale lui Schoubroek, Roelant Savery (il. 42) și, mai ales, creația lui Kerstiaen de Keuninck (il. 44) și Frederik van Valckenborch fac parte din orientarea „romantică” în peisajul manierist olandez⁴⁷. Atît genealogia artistică a acestei orientări, puternic legată de arta venețiană⁴⁸, cît și încărcătura literară caracteristică ei, se

relevă, printre altele, și în dragostea pentru dispozițiile sufletești ireale, fantastice, cutremurând imaginația privitorului.

Observazioni nella pittura ale lui Cristoforo Sorte (1585) conțin rețete pentru nemaipomenite viziuni de orașe în flăcări⁴⁹. Lomazzo susține că: „... si vuol vedere il cielo che muggi per la forma de'lampi che di notte pajano comparire per l'aria tutta accesa și fuoco ed agitata dai venti* și face din nou apel la un pasaj din *Orlando Furioso*⁵⁰. Enumerând locurile care trebuie să fie înfățișate în tablourile peisagiste, Lomazzo spune, în primul rând: *Primamente luoghi fetidi, oscuri, sottoterranei, religiosi e funesti, nei quali si rappresentano cimiterii, sepolcri, case inabitatae, luoghi spaventevoli e solitari, spelonche, caverne*** etc.⁵¹

În tablourile sale⁵² Keuninck înfățișează nenorociri și drame: „înfrângerea omenirii“, „incendierea Troiei“, imitându-l parcă pe pictorul francez Antoine Caron⁵³; în tablourile sale caracterul dramatic al decorului peisajului este însoțit de orchestrația patosului evenimentelor tragice. În alte locuri, ca un alt „romantic“, Frederik van Valckenborch, Keuninck pictează un peisaj al cărui înedit constă nu numai din asamblarea elementelor peisagiste, ci este produs și de iluminarea care produce efecte fantastice (il. 44). Ca dintr-un reflector de teatru, snopuri de lumină se revarsă printre culise, producând un efect feeric și nemaipomenit: sub cerul pe care se întinde arcul curcubeului, pășeste Satan împrăștiind sămânța discordiei pe câmpii. Lumina oblică, puternică, scoate în relief forma plastică a terenului⁵⁴.

Elemente anormale, extrase adesea din repertoriul goticului târziu sau din tradiția lui Bosch și a imitatorilor acestuia, apar adesea în peisajele artiștilor de la Frankenthal: în *Ispitirea sf. Anton* a

* Vrem să vedem cerul care muge sub forma fulgerelor care în timpul nopții apar în aerul cuprins de foc și agitat de vânturi.

** Mai ales locuri fetide, întunecoase, subterane, religioase și funeste, în care se reprezintă cimitire, case nelocuite, locuri înspăimântătoare și singuratic, spelunci, caverne.

lui Mirou (Luvru), întreaga pădure este saturată de dinamism și tensiune⁵⁵. În special incendiul, focul, fumul, arșița sînt motivele cele mai îndrăgite: la Keuninck adesea arde Troia, la fel la Pieter Schoubroek sau în unele tablouri ale lui Jan Brueghel cel Bătrîn. Nu degeaba recomanda Van Mander: „Pictorii trebuie să țină minte că incendiul trebuie înfățișat într-un mod cutremurător“.

Iată așadar că în elementul expresiv găsim încă una din trăsăturile caracteristice ale peisajului olandez din această perioadă; în câteva din operele amintite renaște pentru ultima oară în preajma anului 1600 tipul de imaginație propriu Evului Mediu târziu: apare din nou saturarea tabloului cu elementul miraculosului; fără îndoială, aci își spune cuvîntul și caracterul suprasenzorial al manierismului⁵⁶. Dragostea pentru decorul sălbatic și romantic se unește cu spiritul ascetic al contrareforme: atît Kerstiaen de Keuninck, care lucrează în Belgia, cît și Frederik van Valckenborch, care trăiește în Germania de nord și în Italia, acționează pe teren catolic.

Am putea menționa, ca program al acestei picturi neobișnuite care a distilat într-un mod atît de tipic pentru manierism valorile estetice din evenimentele și motivele neplăcute din natură, cuvintele, ce-i drept, mai târzii, dar deosebit de sugestive din *Dialogues des morts* ale lui Fénelon: *Voici le plus beau désert qu'on puisse voir. La nature a ici je ne sais quoi de brut et d'affreux qui plaît, et qui fait rêver agréablement*⁵⁷. Programul peisajului manierist, început în teorie, modelat de regulile teoretice ale celui mai remarcabil scriitor olandez despre artă din acel timp, răsună ca un ecou, după mulți ani, în creația admirabilului scriitor francez, care scria în momentul în care manierismul cedase de mult locul noului stil: realismului baroc, clasicismului și impetuozității artei decorative baroce⁵⁸.

* Iată cel mai frumos deșert care se poate vedea. Natura are aici un nu știu ce brutal și cumplit care place și care te face să visezi plăcut.

- ¹ Studiul de față se bazează în mare măsură pe articolul *Manierismul și începutul realismului în peisajul olandez* (Manieryzm i początki realizmu w pejzazu niderlandzkim), în „Biuletyn Historii Sztuki”, XII, 1950, p. 105—144. În actuala redactare au fost luate în considerație și rezultatele altor lucrări, în special ale lui Ernst Gombrich. În legătură cu tratatul lui Van Mander, vezi: R. Hoecker, *Das Lehrgedicht des Karel van Mander*, „Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte”, VIII, Haga, 1916. De asemenea, Helen Noë, *Carel van Mander en Italie. Beschouwingen en notities naar aanleiding van zijn „Leven der dees-tijtsche doorluchtighe Italienische Schilders”* (Utrechtse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis”, III), s’Gravenhage, 1954.
- ² Kurt Erdmann, *Notizen zu einer Ausstellung flämischer Landschaftsmalerei im XVI. und XVII. Jahrhundert*, „Repertorium für Kunstwiss.”, XLIX, 1928, p. 211; de asemenea, Elisabeth Valentiner, *Karel van Mander als Maler*, Strassburg, 1930.
- ³ Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell’arte della Pittura, Scultura ed Architettura*, Milano, 1584, ed. Roma, 1844 (în această ediție capitolul despre peisaj se află în vol. II, p. 442 ș.u.).
- ⁴ Despre peisajele lui Dosso a scris și contemporanul acestuia, Paolo Giovio; acest fragment (din *Fragmentum Trium Dialogarum*) este citat de multe ori, printre altele la Creighton Gilbert, *On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures*, „The Art Bulletin”, XXXIV, 1952, p. 204.
- ⁵ Wilhelm Pinder, *Zur Physiognomik des Manierismus*, în *Klages Festschrift*, Leipzig, 1932, p. 150—151.
- ⁶ Ernst H. Gombrich, *Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting*, în „Gazette des Beaux-Arts”, XL, 1953, p. 335 ș.u. Acest articol, pe care nu-l cunoașteam în momentul cînd am redactat prima versiune a lucrării de față, converge în multe puncte cu lucrarea mea. L-am utilizat pentru construirea acestui fragment și a următoarelor formulări.
- ⁷ Cf. mai sus, nota 4: Gombrich, *op. cit.*, p. 346.
- ⁸ Gombrich, *op. cit.*, p. 349.
- ⁹ Otto Benesch, *The Art of the Renaissance in Northern Europe. Its Relation to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements*, Cambridge, 1947, ed. a 2-a, p. 128—129.
- ¹⁰ Cf. Eduard Plietzsch, *Die Frankenthaler Malerei. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der niederländischen Landschaftsmalerei*, Leipzig, 1910; Joseph Raczyński, *Die Flämische Landschaft vor Rubens*, Frankfurt am Main, 1937; Hubert Devogheleare, *De Zuidnederlandse Schilders in het buitenland van 1450 tot 1600*, Anvers, 1953.
- ¹¹ Categoria manierismului a apărut în cercetările asupra picturii olandeze aproximativ în anul 1927; Karl Lilienfeld, *Ausstellung Joos de Momper*, Chemnitz, 1927, p. 5; Otto Benesch, *Die Zeichnungen der niederländischen Schulen des XV. u. XVI. Jahrhunderts* (Beschr. Kat. d. Handz. in der... Albertina, II), Viena, 1928; Raczyński, *op. cit.*, nu este hotărît dacă să folosească sau nu categoria manierismului.
- ¹² Otto Benesch, *Die Zeichnungen...*, p. XII ș.u.; Friedrich Antal, *Zum Problem des niederländischen Manierismus*, „Kritische Berichte zur Kunstgesch. Literatur”, 1928—1929, p. 213, afirmă că, în preajma anului 1600, dezvoltarea stilistică a artei olandeze „o ajunge din urmă” pe cea italiană, în sensul că în această perioadă încep să-și exercite influența asupra Țărilor de Jos operele contemporane italiene; tot în această perioadă apare dificultatea diferențierii operelor italiene de cele olandeze în unele cazuri,
- ¹³ Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München, 1928 (ed. a 2-a); Nikolaus Pevsner, *Manierismus und Gegenreformation*, „Repertorium f. Kunstwissenschaft”, XLVI, 1925; cu el polemizează Werner Weisbach în apărarea părerii după care abia barocul este o artă corespunzătoare contrareforme: *Manierismus-Gegenreformation-Barock*, ibidem, XLIX, 1928. Despre apropierea dintre manierismul tirziu și goticul târziu, cf.: Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Viena, 1924, p. 401. Cf. de asemenea, studiul din cartea de față *Barocul: stil, epocă, atitudine*.
- ¹⁴ Antal, *op. cit.*, p. 213 ș.u.
- ¹⁵ Erwin Panofsky, *Der erste Blatt aus dem „Libro” Giorgio Vasaris*, „Städel Jahrbuch”, VI, 1930, p. 70.
- ¹⁶ Despre acest tip de peisaj, vezi: J. Bialostocki, *Poznańskie Leonardianum*, „Studia muzealne”, II, 1957, p. 130—134, idem, *Opera de la Gdańsk a lui Joos van Cleve* (Gdańskie dzieło Joosa van Cleve), „Studia pomorskie”, I, 1957, p. 222 și literatura obiectului.
- ¹⁷ Max Dvořák, *Pieter Bruegel der ältere*, în *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, p. 222. Despre noțiunile manieriste de *Zwiespältigkeit* și *Entfremdung* a scris Hans Sedlmayr, *Die „Macchia” Bruegels*, „Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen”, Viena, N. F. VII, 1934, p. 149.
- ¹⁸ Otto Benesch, *The Art of Renaissance*, p. 131.
- ¹⁹ Bogdan Suchodolski, *Declinul atitudinii medievale și problemele culturii moderne* (Rozklad stanowiska średniowiecznego i nowoczesna problematyka kultury), în vol. *Studia z dziejów kultury polskiej*, Varșovia, 1949, p. 573.
- ²⁰ Cf. Ernst Zinner, *Die Geschichte der Sternkunde von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin, 1931, p. 468—469. Alăturarea opiniilor astronomului și a evoluției artei a fost făcută de Otto Benesch, *op. cit.*, p. 131.
- ²¹ Nikolaus Pevsner, *The Architecture of Mannerism*, „The Mint”, I, 1946, p. 116 ș.u.; citez lucrarea, care nu mi-a fost accesibilă, după fragmentele tipărite de R. C. Taylor

- in *Francisco Hurtado and his School*, „The Art Bulletin”, XXXII, 1950, p. 51–53.
- ²³ *Künstlerbriefe über Kunst. Bekenntnisse von Maler, Architekten und Bildhauer aus fünf Jahrhunderten*, Dresden, 1926, p. 105–109.
- ²⁴ Cf. antica *deinotes*, atribuită sofistilor. Noțiunii de *terribilità* i-am consacrat un scurt articol: „*Terribilità*”, „*Studia estetyczne*”, III, 1966, p. 185–190.
- ²⁵ Schlosser, *op. cit.*, p. 210, 401.
- ²⁶ *Ibidem*, p. 378 ș.u.
- ²⁷ *Ibidem*, p. 398.
- ²⁸ Erwin Panofsky, *Idea*, Leipzig — Berlin, 1924 ed. italiană 1952.
- ²⁹ Cf. Jan Bialostocki, *Brueghel—peisagist*, Poznań, 1956, și bibliografia obiectului.
- ³⁰ Nikolaus Pevsner, *The Architecture*.
- ³¹ Pinder, *op. cit.*, apud Sedlmayr, *op. cit.*, p. 150.
- ³² Sedlmayr, *loc. cit.*
- ³³ Karl Vossler, *Cellinis Stil in seiner „Vita“*, în *Beiträge zur romanischen Philologie (Festgabe für G. Gröber)*, Halle, 1899, citat de J. V. Schlosser, *op. cit.*, p. 321.
- ³⁴ Citatele din poemul didactic al lui Van Mander sînt date după ediția lui R. Hoecker (nota 1). Despre Academia de la Haarlem, vezi: Otto Hirschmann, *Karel van Manders Haarlemer Akademie*, „*Monatshefte für Kunstwiss.*” XI, 1918, p. 213–231.
- ³⁵ Ernst H. Gombrich, *Zum Werke Giulio Romanos. II*, „*Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen*”, Viena, N.F. IX, 1935, p. 141.
- ³⁶ Rolph Grosse, *Die holländische Landschaftskunst, 1600–1650*, Berlin — Leipzig, 1925, p. 4.
- ³⁷ Tabloul din muzeul din Hanovra, reproduc de Kurt Erdmann, *op. cit.*
- ³⁸ Mai pe larg despre Coninxloo vezi în articolul meu *Manierismul și începutul realismului...*, p. 112 ș.u. și literatura obiectului.
- ³⁹ Reprodus de J. Raczyński, *op. cit.* il. 25 și 4.
- ⁴⁰ În legătură cu alăturarea peisajului de distanță și a celui apropiat la J. Brueghel, vezi: Axel Sjöblom, *Om „Kristus Predikar” av Jan Brueghel i Nationalmuseum och naagra synpunkter paa de koloristiska problemen i det nederländska landskapmaleriet på 1500-talet*, „*Nationalmusei Arsbok*”, VII, 1925, p. 102.
- ⁴¹ Cf. A. E. Richardson, *A Romantic Prelude to the Dutch Realism*, „*Art Quarterly*”, III, 1940, p. 48.
- ⁴² Willi Drost, *Barockmalerei in den germanischen Ländern, Wildpark-Postdam*, 1926, p. 13.
- ⁴³ Max J. Friedländer, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Haga, 1947, p. 102 ș.u.
- ⁴⁴ F. Antal, *op. cit.*, p. 214.
- ⁴⁵ În legătură cu arhitectura manieristă, vezi: E. Panofsky *Der erste Blatt...: Die Ersetzung des zonenhaft gegliederten Raumes durch die einheitlich durchpflügte Massenschicht*.
- ⁴⁶ W. Drost; *op. cit.*, p. 262; O. Benesch, *op. cit.*

- ⁴⁶ F. Antal, *op. cit.*, p. 214.
- ⁴⁷ A. Richardson, *op. cit.*, p. 50 și passim.
- ⁴⁸ În articolul din care unele părți sînt dezvoltate în studiul de față (*Manierismul și începutul realismului...*) prezint pe larg legătura dintre peisajul olandez și Veneția; vezi tot acolo și bibliografia obiectului.
- ⁴⁹ Citez după J. Raczyński, *op. cit.*, p. 20.
- ⁵⁰ G. P. Lomazzo, *op. cit.*, II, p. 249; acest fragment este citat de Raczyński, *op. cit.* și de E. Gombrich, *Renaissance Artistic Theory*.
- ⁵¹ G. P. Lomazzo, II, p. 442; Acest program corespunde foarte bine și peisajului fantastic mai tîrziu din Italia (Rosa, Magnasco).
- ⁵² Am dat bibliografia despre Keuninck în studiul *Manierismul...*, p. 119, nota 60; mai trebuie adăugat și studiul: E. Fechner, *Kerstian de Keinink i niderlandskii peisaj konfa XVI veka*, în „*Trudi Gosudarstvennogo Ermitaja*”, I — Zapadnoevropeiskoe iskusstvo, Moscova, 1956, p. 104–118.
- ⁵³ Jean Ehrmann, *Antoine Caron*, Geneva — Lille, 1954.
- ⁵⁴ Peisajul din muzeul de la Berlin, nr. 1998.
- ⁵⁵ Luvru; cf. Edouard Michel, *Une tentation de St. Antoine de A. Mirou*, „*Bulletin des Musée de France*”, 1937, iunie, p. 82 ș.u.
- ⁵⁶ Otto Benesch, introducere la *Deutsche Schulen. Der Manierismus* (Beschr. Katalog der Albertina), Viena, 1933, p. IX–XIII.
- ⁵⁷ Dialogul între Léger și Ebroin, citat de Werner Weisbach *Die Französische Malerei des XVII. Jahrhunderts im Rahmen von Kultur und Gesellschaft*, Berlin, 1932, p. 370.
- ⁵⁸ Cf. mai jos, studiul meu *Barocul: stil, epocă, atitudine*.

COMPLETĂRI BIBLIOGRAFICE

O bogată bibliografie pe tema picturii peisagiste a perioadei discutate mai sus a fost prezentată în catalogul expoziției de la Muzeul Național din Varșovia, organizată în anul 1972 și intitulată *Apariția peisajului modern 1550–1650. Catalogul expoziției cuprinzînd lucrări din colecțiile Ermitajului, de la Praga, Dresden, Budapesta și din muzeele poloneze (Narod-ziny krajobrazu nowoczesnego 1550–1650. Katalog wystawy ze zbiorów Ermitazu, Dreżna, Pragi, Budapesztu oraz Muzeów Polskich)*, Muzeul Național din Varșovia, Varșovia 1972, p. 143–163.

Cea mai importantă lucrare consacrată genului peisajului în perioada în discuție este cartea lui H. G. Franz, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, Graz, 1969. De curînd, lui Van Mander i-a fost consacrată o nouă ediție remarcabilă: C. van Mander, *Den grondt der edel vrij schilder-const*, editată de H. Niedema, Utrecht, 1973 (2 volume).

Una dintre cele mai originale opere arhitectonice din prima jumătate a secolului al XVII-lea de pe teritoriul Poloniei Mari, ba chiar și a întregii țări, este, fără îndoială, biserica sf. Jadwiga din Grodzisk (il. 47, 48)¹. Acest monument nu s-a bucurat pînă acum de o tratare pe măsura valorii sale monumentale și istorice, iar datele cu privire la apariția și autorul său sînt, de asemenea, destul de sărace. Dar opera în sine, din fericire, a supraviețuit pînă în zilele noastre și reprezintă un document foarte prețios al „voinței de artă” a perioadei care a fost martora apariției sale, oferind, în pofida cîtorva restaurări (turnul s-a deteriorat în secolul al XVIII-lea, cupola de deasupra presbiteriului a ars și a fost reconstruită în 1865), o imagine generală a ceea ce intenționase să facă Krzysztof Bonadura cel Bătrîn, cînd îi fusese încredințată reconstruirea vechii clădiri gotice².

Particularitatea compoziției spațiale a interiorului de la Grodzisk îi frapează pe toți privitorii. Izbitoare este, chiar de la prima privire, utilizarea unui număr însemnat de cupole, caracteristice siluetei exterioare a clădirii, evitarea construcției pe plan central, caracteristică pentru arhitectura din Polonia Mare din secolul al XVII-lea. Biserica

de la Grodzisk este orientată clar într-o anumită direcție: nava relativ îngustă este divizată de pilaștri puternici, care, datorită unei dispunerii cu efecte „scenice”, potențează impresia de lungime a bisericii și accentuează acțiunea impulsurilor dinamice pe axa longitudinală. Compoziția transeptului și a presbiteriului operează cu elemente de surpriză: în pofida utilizării atît de frecvente a cupolei în această perioadă, la întretăierea navelor, axul longitudinal este secționat de alte două arcade, făcînd parte din transept, însoțite pe laturi de accentele dinamice verticale ale cupolelor duble care reprezintă un fel de umeri ai navei transversale³. Apariția neașteptată a impulsurilor verticale pe laturile axului principal nu poate, evident, să scadă tensiunea, ci, mai curînd, trezește o nouă stare de așteptare: descărcarea încărcăturii dinamice de pe axul central este reprezentată de cupola îngustă, abruptă, care se ridică în arcul presbiteriului plasat aproape central. O astfel de rezolvare este foarte rară; o cunoaștem, de drept, din biserica iezuiților din Varșovia, dar într-un context oarecum diferit și lipsit de tensiuni dinamice atît de puternice⁴; se mai întîlnește și la biserica ortodoxă din Lvov⁵.

Interpretarea „grotescă” a formelor renascen-tiste efectuată de Bonadura — cum se obișnuia să se spună — utilizată la Sieraków⁶, cedează aici locul unui sistem foarte bine gîndit și care merită să fie denumit de-a dreptul rafinat, fiind vorba de țara noastră. Diferențierea detaliată în plasarea pilaștrilor se combină aici cu marele ansamblu spațial și este o mărturie a acțiunii conștiente și a intențiilor proiectantului clădirii. Nu este în nici un caz vorba — sau, oricum, nu exclusiv — de preferința pentru un efect izbitor și pitoresc. Kohte se gîndea la o genealogie venețiano-pado-vană pentru cupolele de la Grodzisk⁷. Combina-ția dintre dispunerea longitudinală a navei și cu-pole nu este rară în Italia secolului al XVI-lea, și aceasta nu numai la Veneția sau Padova, unde exista o tradiție bizantino-romană în acest dome-niu, ci și în alte părți (Alessi, Peruzzi).

Ce categorie stilistică ar corespunde oare concepției artistice a bisericii din Grodzisk? În timp ce pentru baroc, chiar în faza sa timpurie, este caracteristică dominația cupolei asupra unei nave alungite — subordonarea spațiului interior față de cupolă — pentru manierism, așa cum scrie Hans Hoffmann⁸, este caracteristică „victoria dispunerii longitudinale față de cea centrală. Spațiul cupolei este inclus în ansamblul structurat longitudinal, îmbrăcînd o formă înaltă și strîmtă, ca un refugiu vertical, ca o mișcare de fugă a spațiului” (*Raumflucht*; exemple, Peruzzi, san Nicolò din Carpi; Bassi, san Vittore al Corpo din Milano) — și tocmai în aceasta constă caracterul manierist. „Spațiul navei alungite reprezintă un spațiu limitat — continuă Hoffmann — și totuși fuga în infinit trebuie să-și găsească o expresie”. „Cupolele lui Peruzzi și Bassi trag mișcarea spațiului spre înălțimi. Ele sînt prea înguste pentru a putea stăpîni nava alungită”¹⁰.

Multe dintre fenomenele analizate de Hoffmann, caracteristice pentru arhitectura italiană din perioada manierismului, se pot observa și la Grodzisk. Arhitectura este guvernată de forțe puterice, are o mare încărcătură dinamică, care se manifestă în îngrămădirile de pilaștri gigantiști, dar care nu găsește rezolvarea barocă în spațiile centrale mari, de formă rotundă sau ovală. Această biserică este legată de arhitectura manieristă printr-o serie întreagă de alte motive, pe lîngă compoziția spațială: structura tamburului cupolei mari, care reprezintă un exemplu neobișnuit de caracteristic al mobilității și dedublării funcției elementelor arhitectonice („pilaștri de colț concepuți negativ”), compoziția rotativă a cupolei văzută din partea interioară, forma pilaștrilor etc.

Printre trăsăturile manieriste în concepția pereților, Hoffmann evidențiază „deschiderile de umbră și lumină (*Schattenlöcher*)”: „Lumina alunecă pe suprafață — scrie el — umbrele se ascund înfricoșător în goluri și plinuri”¹¹. Așa sînt modelate contururile capelelor transeptului de la Gro-

dzisk (ca și în biserica construită de Bonadura la Sieraków).

Această analiză a unei clădiri sacre apărută în Polonia în perioada unanim recunoscută drept baroc¹² ne arată că, în această perioadă, așadar încă în prima jumătate a secolului al XVII-lea, în arta noastră s-au manifestat fenomene pe care nu le putem încadra în categoriile acestui stil, predominant în întreaga Europă apuseană a acelei vremi. În perioada barocului, la noi mai apare și manierismul. Și nu numai în perioada barocului.

2

Atunci cînd se încearcă să se utilizeze în dezvoltarea artei poloneze noțiunea de renaștere, în sensul de stil, nu de epocă istorică, confruntîndu-se această concepție cu operele de artă concrete, se arată că nici acele opere ale artei poloneze încadrate adesea în Renaștere nu posedă trăsăturile caracteristice acestui stil; deși au apărut în timpul Renașterii, nu sînt renașcentiste, tot așa după cum biserica de la Grodzisk nu era barocă, deși a apărut în perioada barocului.

Numai cîteva opere de artă poloneze din secolul al XVI-lea pot fi incluse în Renaștere. În cea mai mare parte, în creațiile artistice apărute pe teritoriul țării noastre se constată absența cunoștințelor referitoare la perspectiva matematică, a anatomiei corecte, a argumentelor teoretice ale legii proporțiilor, lipsa conștiinței artistice fundamentale care se află la baza artei din *quattrocento* și pe care a știut să și-o însușească Albrecht Dürer. În arta poloneză trebuie aplicată o altă unitate de măsură, mai adecvată pentru ea: căci dacă este măsurată cu măsura lui Rafael și Bramante, va obține o nemeritată apreciere negativă. Dealtfel, situația aceasta nu se găsește exclusiv în Polonia: în multe țări europene Renașterea clasică nu a prins. Anthony Blunt¹³ afirmă că „Franța a trecut de la imitarea stilului tîrziu al *quattro-*

cento-ului în prima perioadă a domniei lui Francisc I, la experimentele bazate pe principiile manieriste, sărind peste stilul decorativ al Renașterii ajunsă la apogeu tot așa după cum a sărit și peste stilul lui Bramante în arhitectură“.

În ultimii ani, nu o dată s-a amintit de noțiunea de stil manierist și de eventuala sa adaptare la caracteristicile artei poloneze. Profesorul Dür-Durski a încercat chiar să transpună această noțiune asupra istoriei literaturii poloneze¹⁴. Așadar se cuvine să reflectăm dacă această noțiune nu permite, într-adevăr, o mai bună caracterizare a fenomenelor concrete din arta polonă a secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea. Poate că din punctul de vedere al criteriilor și principiilor manierismului vom obține o apreciere pozitivă, și nu negativă — așa cum se întâmplă când efectuăm analiza din punctul de vedere al Renașterii — a fenomenelor artistice poloneze din această perioadă. Poate că cel puțin anumite elemente din arta noastră corespund criteriului manierismului.

În încercarea de sinteză a istoriei artei poloneze din 1957 — *Arta poloneză în epoca modernă. I* — problema manierismului și-a găsit o slabă reflectare. Termenul a fost introdus numai în ceea ce privește analiza arhitecturii, în legătură cu Gucci și școala acestuia (deși în alte părți ale cărții Gucci este considerat un artist renașcentist); în tratarea sculpturii de la începutul secolului al XVII-lea, deși se folosește și acest termen, trăsăturile caracteristice ale stilului manierist au fost legate din nou de Gucci și de cercul lui. Importanța problemei a fost sesizată de Jerzy Szablowski, care a postulat cercetarea sistematică și multilaterală a manierismului¹⁵. Studiul de față, fără a avea ambiția să fie multilateral sau strict sistematic, este o încercare de realizare a postulatului lui Szablowski. Greutățile de natură obiectivă, cunoscute bine istoricilor artei, ne obligă să trecem deocamdată sub tăcere pictura și să ne concentrăm atenția asupra arhitecturii, ornamenticii și

sculpturii din cea de-a doua jumătate a secolului al XVI-lea și de la începutul secolului al XVII-lea.

3

Noțiunea de manierism ca stil aparte și nu ca un fenomen decadent a fost construită prin munca de un secol a multor istorici de artă care doreau să găsească o interpretare justă pentru arta italiană din cea de-a doua jumătate a secolului al XVI-lea¹⁶. Faptul că majoritatea operelor apărute în cel de-al treilea și al patrulea sfert al secolului al XVI-lea erau apreciate ca decadente, fenomene ale declinului și „manierei“, privite din punctul de vedere al esteticii din *quattrocento* sau al Renașterii ajunsă la maturitate — a început să trezească îndoieli. Revizuindu-se problema, s-a făcut apel atunci pentru prima oară la analiza de precizie a structurii plastice și de conținut a acestor opere, incluse în categoria stilului „manierist“; s-au cercetat apoi bazele sociale și ideologice pe care le reflectă această artă; în al treilea rând, au fost scoase la iveală din vechile manuscrise opiniile teoretice ale reprezentanților manierismului¹⁷.

Și atunci s-a văzut că acest caracter capricios, abstract și decorativ, spiritualist și fantastic al artei este o expresie a unei anumite situații sociale, politice și ideologice din Italia în perioada reacției feudale, a hispanizării vieții italiene, a crizei provocate de contrareformă în concepția despre lume — în perioada când imaginea armonioasă a lumii construită de umaniști era zdrobită de cizmele pedestrimii lui Frunzberg și ale conetabilului de Bourbon care jefuia Roma în anul 1527¹⁸.

S-a mai văzut și faptul că arta manieristilor se sprijinea pe o atitudine conștient antirenașcentistă: *terribilità*, libertatea nelimitată a artistului, bazată pe filozofia neoplatonică, care ducea la mînuirea liberă a elementelor realității de către creator. Pe artist îl interesa nu crearea lumii reale, ci

să creeze o siluetă cu armonii ideale, ci personaje contorsionate artificial, tainice și enigmatice (Paolo Pino). Artistul dorea să depășească natura și nu s-o slujească (și asta chiar și în domeniul picturii peisagiste¹⁹) — căci el pictează „forma intențională perfectă” care ia naștere în mintea lui și despre care scria Danti. Această atitudine nu este cîtuși de puțin o atitudine „cognitivă”, contorsionarea formelor naturii pînă la abstracțiunea perfectă sau pînă la gradul dorit de neobișnuit servește simțului estetic subiectiv al manieristilor și protectorilor acestora; această atitudine reflectă concepția ideii metafizice, creată pe atunci în estetica filozofică, a cărei realizare este reprezentată de opera de artă.

La artiștii dezorientați, cuprinși de nesiguranță, suferind în plus și de un complex de inferioritate față de marii maeștri ai apogeei Renașterii, căutînd adesea sprijin în rețetele abstracte, lumea adevărată poartă o mască, devine tainică și enigmatică. Așadar, manierismul a fost nu numai un fenomen artistic, o reacție la realizările Renașterii din perioada ei de apogeu, ci și o reflectare a unei anumite baze sociale și ideologice: artiștii care se confesau în limbaj „manierist” erau conștienți de particularitatea poziției lor.

Recunoașterea existenței unei atitudini manieriste aparte la mulți artiști italieni din secolul al XVI-lea și, ca urmare, adoptarea noilor principii de apreciere a artei din acea perioadă (căci, dacă nu este vorba de Renaștere, arta nu pornește de la principiile acesteia și nici nu poate fi evaluată după normele renascentiste) a atras după sine necesitatea creerii unui nou sistem de periodizare istorică: între Renaștere, înțeleasă ca perioadă clasică și *quattrocento*, pe de o parte, și baroc — pe de altă parte, a fost inclus un nou membru — perioada manierismului, în care trebuia să încapă tot ceea ce nu era artă clasică a Renașterii depline și nu era încă nici baroc²⁰. Sfera termenului a fost extinsă la toate artele, descoperindu-se fenomene manieriste în sculptura lui Cellini și Giambologna, în arhitectura lui Giulio Romano și Vignola (il.

50—52). S-a pus într-un anume fel semnul egalității între manierism și o mare parte a secolului al XVI-lea, manierismul fiind considerat un stil general european al acestei perioade.

Nu se poate însă stabili o noțiune cu o sferă atât de largă de cuprindere încît să-l includă și pe Pontormo și pe Brueghel, pe Cellini și El Greco, pe Floris și pe arhitectul Escorialului — Herrera (il. 49), ba mai mult chiar: și pe Shakespeare, Cervantes și Rabelais; o astfel de noțiune este inoperantă, la fel ca și noțiunea prea largă de Renaștere utilizată mai de demult și cea prea largă de baroc folosită în ultima vreme²¹.

Împotriva acestei înțelegeri prea largi a manierismului s-au înregistrat proteste active sau pasive. Protestul pasiv s-a exprimat în scepticismul și utilizarea cu precauție a termenului: Benesch și-a intitulat cartea în care vorbește, în mare parte, despre problemele manierismului, *Istoria Renașterii în nordul Europei*²²; Lavedan, în istoria artei, operează cu această noțiune cu foarte multă atenție²³; la fel, Peter Meyer, în admirabila sa istorie a artei, editată în 1948²⁴, vorbește despre manierism ca despre un fenomen puternic legat de Renaștere, chiar mai puternic decît stilul gotic tîrziu de goticul „de catedrală”. În istoria artei italiene a lui André Chastel din anul 1956 manierismul reprezintă ultimul capitol al părții intitulată *Renașterea*²⁵.

Se cunosc, de asemenea, și proteste active, nuanțate de pe trei poziții diferite: în primul rînd, din punctul de vedere al esteticii academice tradiționale care apreciază în mod negativ manierismul și pune sub semnul îndoielii preocuparea pentru acest gen de artă (mai ales în Anglia)²⁶; în al doilea rînd, protestul exprimat de pe poziții marxiste, pornind de la opinia că includerea majorității fenomenelor artistice din secolul al XVI-lea în noțiunea de manierism „șterge” conținutul progresist, viabil în continuare, în pofida unor fenomene de criză din Italia secolului al XVI-lea; în al treilea rînd, este protestul din punctul de vedere al țărilor nordice, cu excepția Italiei, lipsite,

ca și Polonia, de „Renașterea propriu-zisă”, iar din punctul de vedere al Țărilor de Jos, în special în apărarea lui Brueghel, al cărui rol creator sănătos nu-și poate găsi o caracterizare justă atunci când este inclus în manierism.

În țara noastră este cunoscut în special articolul lui Mihai Alpatov *În apărarea Renașterii* din anul 1951²⁷, precum și cartea lui Wipper *Lupta direcțiilor în arta italiană a secolului al XVI-lea*²⁸. Critica lui Alpatov nu era însă nici prima și nici nu era exhaustivă în acest sens. Cu patru ani mai devreme. A. Stubbe, în cartea sa *Brueghel și Renașterea. Problema manierismului*, a sesizat numeroasele inconsecvențe în construcția noțiunii de stil manierist și susținea opinia după care arta lui Brueghel nu face parte dintr-o orientare rafinată, spiritualistă, plină de conflicte (așa cum rezulta din lucrarea lui Sedlmayr²⁹), ci este o expresie a unei direcții sănătoase, continuând o tradiție proprie Țărilor de Jos, fără a fi îngreunată de fenomenele de criză din Italia³⁰.

În articolul său, Alpatov a formulat o admirabilă argumentare social-politică a fenomenelor de criză din arta italiană a secolului al XVI-lea; opunându-se tendințelor de a se include în manierism toată arta secolului al XVI-lea, el afirmă că nici atitudinea inversă, de extindere a perioadei Renașterii pînă la sfîrșitul acestui secol, nu poate fi acceptată: „Nu se poate trece sub tăcere faptul că artiștii Renașterii tîrzii porneau de la pozițiile pe care se situaseră reprezentanții așa-numitei Renașteri depline, nu se poate uita faptul că oamenii acestei perioade de cotitură erau stăpîniți de profunde contradicții interioare”³¹.

Enumerînd exemplele de manifestare foarte timpurie a celor mai diferite fenomene artistice (o astfel de teză fusese exprimată și de Wipper chiar în titlul cărții sale), Alpatov conchide că: „Acestea ne arată cît de greu este să îngrădăm toată creația secolului al XVI-lea în cadrul unei singure categorii stilistice”³².

Ni se pare că această critică a noțiunii de manierism, efectuată de Stubbe și Alpatov este co-

rectă în măsura în care, într-adevăr, nu se poate ocupa o poziție extremistă în utilizarea acestui termen; dar ea nu exclude acceptarea existenței fenomenelor manieriste în artă — în primul rînd în arta italiană din secolul al XVI-lea — fenomene a căror manifestare nu mai este pusă astăzi sub semnul întrebării, după cum nu mai este pusă la îndoială nici valoarea acestor fenomene din punctul de vedere al conștiinței artistice a maestrilor care au creat aceste opere, conștiință al cărei caracter aparte este pentru noi la fel de evident ca și opiniile teoretice ale reprezentanților *quattrocento*-ului și ai Renașterii depline. Problema atitudinii noastre de astăzi față de această artă este o altă chestiune. Judecînd după interesul viu pentru artiștii și operele manieriste, se poate trage concluzia că acel caracter neliniștit, plin de conflicte al creației manieriste, convine receptorului de astăzi, care trăiește într-o lume plină de neliniști și contradicții, receptor obișnuit cu arta abstractă și suprarealistă, ale căror principii se aseamănă uneori cu cele ale teoriei artei manieriste³³.

Ar trebui așadar, să vorbim mai curînd despre fenomene manieriste dominante în arta italiană a secolului al XVI-lea, despre orientarea adesea precumpănitoare a manierismului. Imaginea acestei arte se conturează ca un fenomen neobișnuit de complex, a cărui specificitate constă în atitudinea față de Renaștere și normele acesteia. Aș vedea în arta italiană trei dominante, trei direcții sau focare ale preocupărilor din această perioadă. Prima orientare — cea clasică, legată de centrul de creație de elită al academismului; cea de-a doua — orientarea „virtuozației”, legată de mediile de curte și cea de-a treia — spiritualistă, fenomen tipic pentru criza din conștiința europeană a secolului al XVI-lea, legat mai tîrziu de contrareformă și realitățile acesteia.

Prima orientare reprezintă o continuare a artei clasice, dar este o continuare foarte diversificată, în sensul extragerii unor consecințe din ce în ce mai îndepărtate din principiile ei. Venețienii o

dezvoltă în direcția îmbogățirii artei picturale. Dezvoltarea consecventă a unuia din elementele Renașterii — tendința oarecum abstractă spre forme supraomenești, perfecte, cristalizate, duce la formarea așa-numitei arhitecturi clasice a lui Palladio, bazată pe armonia matematică și „muzicală” a proporțiilor, în care un rol important revine caracterului ei abstract³⁴.

Mînuirea cu virtuozitate a siluetei umane perfecte moștenită după giganții Renașterii de artiști de mai mică valoare, legați adesea de gustul rafinat al receptorilor de la curțile regale, a dus la acele manifestări tipice ale manierismului, cum ar fi pictura maeștrilor toscani de la mijlocul secolului — arta de virtuozitate a lui Cellini și Giambologna, avînd mulți receptori binevoitori la curțile din Toscana, Fontainebleau, München și Praga. În funcție de baza socială, de condiții, de viața și ideologia care se reflectă în creația lor, artiștii acestei orientări continuă într-un mod aparte Renașterea: fie că păstrează maturitatea și armonia ei clasică, așa cum este arta picturală a lui Tiziano, fie că dau naștere unor opere reci, expresie a năzuinței spre perfecțiunea definitivă, bazată pe o normă rațional construită, așa cum este la Palladio, sau, în sfîrșit, neagă oarecum Renașterea, ducînd-o *ad absurdum*.

Cea de-a treia orientare era o reflectare a regresivității ideologice spiritualiste din perioada de criză a conștiinței umaniste și de maturizare a contrareformei. Tendințele sale suprasenzoriale se legau de întoarcerea la formele plastice ale artei gotice³⁵, ca în cazul lui Pontormo, sau făceau apel la mijloacele picturale de expresie, capabile să sugereze realismul viziunilor suprasenzoriale, ca în cazul lucrărilor tîrzii ale lui Michelangelo, ale lui El Greco și Tintoretto.

În practică, cu excepția operelor de artă venețiene care continuă evident Renașterea, este greu să găsim lucrări care să reprezinte o expresie pură a uneia din aceste tendințe. La fel, și continuatorii Renașterii au ajuns la realizări uimitoare prin aba-

terea de la normele clasice. Am totuși impresia că trebuie să facem o deosebire netă între direcția de virtuozitate și de curte, și direcția spiritualist-retrospectivă, ceea ce, de altfel, își găsește expresie în faptul că, după Conciliul de la Trident, biserica a combătut tendințele formaliste ale direcției virtuozității. Direcțiile amintite nu ne dau, bineînțeles, decît o idee aproximativă despre imaginea artei italiene din secolul al XVI-lea, căci, în realitate, nici spiritualiștii nu erau total lipsiți de tendințe spre virtuozitate și nici conștiința manieristilor virtuozii nu era scutită de divergențe și contradicții interioare, conducînd la o concepție spiritualistă despre artă și viață. Pe fundalul acesta agitat se manifestă și fenomene ale unei arte mai echilibrate și armonioase³⁶.

Apropiindu-ne acum de problemele din Polonia, trebuie să afirmăm că în țările Europei de nord situația stilistică este încă și mai complicată. În unele centre ale acestei regiuni, evoluția autonomă a artei, decurgînd din condițiile proprii, a fost întreruptă și modificată artificial. Invazia artiștilor italieni la Fontainebleau, mecenatul analog, dar mai puțin bogat în consecințe, al regilor și nobililor din Anglia și Spania au introdus în arta nordică matură a secolului al XVI-lea elemente străine, depășind prin perfecțiunea lor tot ceea ce fusese cunoscut pînă atunci. Dacă în secolul al XV-lea arta din Țările de Jos a avut o influență însemnată asupra Italiei, veacul următor este o perioadă de copleșitoare influență italiană. Arta Renașterii italiene se răspîndește în Europa, în general, în redacția sa manieristă, sub forma unor lucrări de virtuozitate, subiective, interpretări libere ale normelor clasice. Regresul spre tendințele medievale, comun atît direcției virtuozității, cît și celei spiritualiste a artei italiene, reprezintă o trăsătură importantă a creației de import, care convenea însă în mod natural maeștrilor nordici obișnuiți cu goticul: „În esență, adevăratul manierism al sudului este întotdeauna o formă secundară, creată prin raportare la un sistem stabil de norme și valori; în schimb, nor-

dul preia, ce-i drept, această lume a formelor, dar o abordează în sens *gotic târziu*, ca forme *primare*, favorizînd răspîndirea lor fără raportare la vreun sistem rațional de referință³⁷.

Ceea ce era un fenomen târziu, secundar, în Italia, a devenit un fel de bază a dezvoltării artistice în multe țări europene. De aceea, nu este de mirare că această artă ne amintește adesea de operele artiștilor italieni. Goujon goticizează în sensul tradiției sale naționale arta decoratorilor italieni, apropiindu-se, prin aceasta, de canoanele elegante ale sculpturii manieriste din Italia. Este semnificativ faptul că olandezii adoptă elementul cel mai irațional al artei Renașterii: grotescul. Ornamentele „de tinichea” aduse de Primaticcio și Rosso la Fontainebleau s-au bucurat de un succes pe care nici nu-l visaseră autorii lor; orchestrate în ansambluri puternice, cărora realismul nordic le-a conferit fascinația concretă de *Rollwerk* au devenit un prilej pentru manifestarea fanteziei artistului olandez, fantezie care izbucnise nu de mult și în decorațiile grotești ale goticului târziu și în lumea irațională a goticului înflăcărat³⁸. În arta Țărilor de Jos, deși pe o altă bază decît în Italia, se manifestă o orientare caracterizată, ca și în Italia, prin amestecul obiectelor reale cu ornamentele abstracte, orientare manieristă și irațională care ne așează la limita dintre adevărul iluzoriu, fermecător al lucrului și materiei și lumea ireală, fantastică, a ornamentelor și arabescurilor.

Ar fi totuși o greșeală să vedem în arta Europei de nord numai niște fenomene ale receptării și goticizării artei italiene. E drept, lumea Renașterii italiene a acționat în mod neobișnuit de sugestiv asupra imaginației artiștilor din Țările de Jos. Cît de fascinați erau maeștri nordici de artă italiană ne-o spune Van Mander într-una din biografiile sale: „Întorcîndu-se din Italia, Goltzius avea săpate în amintire frumoasele picturi italiene ca niște reflectări în oglindă, în așa fel încît oriunde ar fi fost, le vedea mereu, ca și cînd le-ar fi avut în fața ochilor. Era astfel delectat de far-

mecul dulce al lui Rafael, de moliciunea proprie numai lui Correggio, de puternicele contraste de lumină și umbră pe care le găsim numai la Tiziano, de frumoasele costume de mătase și materialul admirabil pictat în care excelau Veronese și alți venețieni; și toate acestea erau atît de vii în mintea lui, încît tablourile olandeze nu mai puteau să-l mulțumească³⁹.

Fermecați de această viziune ideală adusă de dincolo de Alpi, alergînd după țelul inaccesibil pentru ei al idealului marilor maeștri italieni, artiștii germani și olandezi își pierd adesea cărarea sau nu se pricep să treacă dincolo de virtuozeria elegantă și strălucitoare. Dar printre ei erau și unii de felul lui Pieter Brueghel cel Bătrîn, pentru care Italia a devenit o mare trăire și o sursă a maturizării interioare și nu un model de copiat. Dar poziția lor față de manierism este mai complicată.

4

Adoptînd categoria manierismului pentru arta italiană și olandeză, trebuie, bineînțeles s-o acceptăm și pentru toate operele care au fost executate în Polonia de artiștii educați pe modelele manierismului italian sau al Țărilor de Jos. Nu este de mirare că Santi Gucci Fiorentino, artistul a cărui genealogie era căutată de Witold Kiezkowski⁴⁰ în cercul tipic manierist al toscanului Baccio Bandinelli, nu s-a bucurat de recunoașterea autorilor cărții *Artă poloneză din epoca modernă. I*, care îl priveau din înălțimea normelor lui Donatello, Sansovino sau Michelangelo. Monumentul funerar al lui Batory (il. 53) cu neliniștea sa, cu elementele îngheșuindu-se unul în altul, ansamblul dintre blocul puternic, nedăltuit al palatului din Mirow (il. 58) și fragilitatea delicată a pavilioanelor laterale, a căror arhitectură nu este lipsită de trăsăturile caracteristice ale receptării manieriste a goticului — iată numai cîteva exemple ale manierismului lui Gucci.

Witold Kieszkowski, Szczesny Dettlof și Jerzy Szablowski cad de acord în ceea ce privește abordarea lui în cadrul acestei categorii⁴¹. Totuși, nu tot ceea ce a creat acest artist se remarcă în egală măsură prin trăsături manieriste, operele lui nu au întotdeauna aceleași caracteristici stilistice. Abordarea severă și rece a capelelor centrale de către acest maestru îl apropie de tendințele academiste discutate ceva mai sus, înrudite cu Palladio. Dealtfel, Gucci s-a polonizat probabil destul de repede, asimilând și elemente ale ornamenticii nordice, iar operele apărute în cercul lui prelucrează repertoriul manierist italian și olandez într-un ansamblu absolut individual de forme, admirabil exprimate în portalurile de la Baranow (il. 57), sau ajungând la o tensiune spasmodică în decorarea capelei Firlej din Bejsce (il. 54—56). Această operă depășește posibilitățile artistice ale manierismului italian și olandez și necesită o apreciere aparte în lumina gustului și preferințelor tipic poloneze.

Elementele manierismului, exprimate în legarea afuncțională, liberă, a formelor arhitectonice, în motivele iraționale, neclasice ale reforjărilor, ale „tinichelelor”, apar uneori și la renașcentistul Michalowicz din Urzedow⁴², în ale cărui monumente funerare porțiunile decorative sînt tratate cu aceeași libertate și independență în alegerea gradului de realism pentru diferitele părți ale operei, cu același amestec de observație realistă și ornament ireal, care era caracteristic pentru prelucrările manieriste ale artei renașcentiste (il. 59). Că nu era vorba de preluarea superficială a unor motive străine ne-o dovedește și tratarea manieristă a arhitecturii capelei lui Padniewski de la Wawel, asupra căreia a atras atenția Jerzy Szablowski (il. 60). Sînt, fără îndoială, numai elemente ale manierismului — nu este însă mai puțin adevărat că sînt elemente esențiale, căci ele atestă ca, de exemplu, structura tamburului cupolei din capela Padniewski (dacă facem abstracție de alte împrejurări întîmplătoare) — o tendință conștientă de abordare disarmonică, dife-

rită față de principiile artei clasice renașcentiste.

Al treilea artist remarcabil, în ale cărui opere se găsesc elemente ale manierismului, este Morando, considerat adesea la noi drept un reprezentant al clasicismului nordic italian. Într-adevăr, interiorul luminos al colegiului din Zamość este plin de armonie și calm. Dar profilul artistic al lui Morando devine altul atunci cînd ne uităm la reconstrucția ușilor de la Zamość, cu cartușe îndoite la margine, cu volute și semicoloane legate în cîrlige de piatră, cu suprafața aspră a blocurilor de piatră necioplită (il. 61). Modelul manierist italian este evident în forma acestor uși. Dar cel mai mult ne fascinează manierismul fațadei de la Zamość, dacă imaginea ei, transmisă de Malletski, este corectă (il. 62). Etajul inferior, puternic, cu șapte axe și șase pilaștri, susține suprafața pustie, dematerializată a vîrfului, ale cărui contururi laterale parcă zboară în sus prin jocul glumeț al volutelor. Geamul mic circular — ca o pecete — încheie panglica îngustă a semicoloanei reprezentînd accentul central prea slab, pierdut în mărimea cîmpului fațadei. Etajul superior al vîrfului se avîntă într-o învălmășire din ce în ce mai agitată de volute spre elementul cel mai înalt, care este triumghiul puternic, clasic, neașteptat de greoi deasupra jocului zvelt al volutelor. La fel, ramele dreptunghiulare ale feres-trelor, introduse în arcade și tăind orizontal fațada, dispărînd sub pilaștrii cornișei și, în sfîrșit, construcția portalului reprezintă alte elemente manieriste în creația lui Morando.

Al doilea tip de manierism de import este reprezentat de arhitectura și ornamentica olandeză, comună orașelor hanseatice și, în general, Europei nordice, pătrunse la noi prin Gdansk Krolewicz și Wroclaw. Un exemplu tipic al acestei variante a manierismului este splendidă clădire a arsenalului din Gdansk, operă a lui Opbergen.

5

Așadar, în arta poloneză din secolul al XVI-lea și de la începutul secolului al XVII-lea au exis-

tat fenomene pentru care se poate folosi în mod justificat categoria manierismului, în sensul restrâns și precizat în care am stabilit că se poate utiliza pentru caracterizarea artei italiene sau olandeze. În același timp, trebuie să ținem seama de faptul că aceste fenomene nu o dată sînt un rezultat al unei mode artistice, alimentată — în special ornamentul olandez — de știfturile ornamentale deosebit de răspîndite, al căror repertoriu va deveni pentru multă vreme pîinea zilnică a gravurii noastre și a altor ramuri ale artelor decorative. Decorațiile stalurilor din biserici și ale altarelor din secolul al XVII-lea vor fi adesea compuse din motivele acestor ornamente iraționale.

Alături de acestea, în arta poloneză din epoca în discuție vom mai găsi și elemente — ca de exemplu, capelele centrale — care continuă, în sens arhitectonic, tradițiile renașcentiste de la începutul secolului al XVI-lea, precum și un grup de biserici numite renașcentiste (mai de mult cunoscute ca grupul „kalisko-lubelsk”) reprezentînd o creație polonă destul de originală, deși nu lipsită de anumite analogii cu țările din centrul Europei. Aspectul interioarelor acestor biserici este simplu și de-a dreptul primitiv, particularitatea lor rezidă în special în decorație și se concentrează spre vîrf și spre boltă⁴³. Specificitatea decorației deosebește bisericile de acest tip de lucrările atelierului lui Gucci, precum și de arhitectura olandeză din Polonia, legînd-o, în schimb, de arta mic burgheză din Polonia Mică și regiunea Lublin, de decorațiile de la Kazimierz și Zamość, de abundența ornamentală a capelei din Boimów, de alura elocventă și sărbătorească a bisericii sf. Paul din Sandomierz.

Analizînd fațada tipică pentru grupul în discuție a bisericii de la Radzyń (il. 63), vom găsi și acolo anumite elemente disonante în compoziție: ritmul celor șase pilaștri ai nivelului superior al vîrfului alternează cu ansamblul de patru pilaștri ai părții inferioare, iar aritmia nivelelor care ia naștere în acest fel este atenuată de ele-

mente transversale. Metopele sînt acoperite de un ornament simplu, care se desfășoară la fel de delicat ca cea cataramă-bijuterie dintre grinda transversală și rozeta ferestrei, introdusă în nișa pătrată. Supraîncărcarea decorativă a unor părți contrastează cu porțiunile mari de suprafețe goale. Elemente analoge de aritmie, de lipsă de funcționalitate nu sînt străine nici multor obiective ale arhitecturii noastre orășenești din perioada în discuție.

Dar oare aceste elemente de disonanță pot fi incluse în acea noțiune de manierism pe care o utilizăm în definirea artei italiene? Oare preponderența covârșitoare a elementelor decorative și afuncționale față de cele de susținere în casele de piatră de la Kazimierz (il. 67) este un fenomen care poate fi abordat în aceleași categorii ca operele lui Vignola, Giulio Romano sau Vasari? Oare impetuoșitatea decorativă a capelei Firlej din Bejsce (il. 54—56), amintind de Spania și America Latină⁴⁴ poate fi abordată în categoriile abstracționismului și ale virtuozității?

Consider că aici avem a face cu fenomene tipice pentru varianta deosebită, specific poloneză, a artei din secolul al XVI-lea, că este vorba de un corispondent al orientării realiste a artei din Țările de Jos realizat pe teritoriul țării noastre. Manierismul italian este arta virtuozilor conștienți, plictisiți de armonia Renașterii. Artă burgheză din secolul al XVI-lea și al XVII-lea era departe de a fi rafinată în teorie și în gust. Umaniștii și scriitorii polonezi, la fel ca și burghezii, călătoreau în îndepărtata Padova și Bologna pentru a se hrăni la noua conștiință a însemnătății și libertății creatorului; artiștii nu călătoreau acolo. Nici unul din meșterii de la Zamość, Kazimierz sau Biecz nu a străbătut Alpii pe urmele lăsate de Dürer și Brueghel.

Problema „specificului autohton” în artă este o chestiune dificilă și, în general, nu prea fericit abordată. Dealtfel, dificultatea acestei teme l-a convins pe Nikolaus Pevsner să scrie despre „englezitatea” artei engleze⁴⁵; dar este, oricum, mult

mai ușor să evidențiezi calitățile artistice particulare ale unei țări situate pe o insulă și, prin natura lucrurilor, despărțită de restul lumii. Înainte de a ajunge la o formulare corespunzătoare a aportului specific polonez la arta veche, trebuie să ne străduim să stabilim caracteristicile particulare ale artei noastre cel puțin pe perioade. În perioada despre care vorbim acum, acest „sentiment al formei” s-a manifestat în mod simplu în arta orășenească, aproape populară; despre această chestiune a vorbit de mai multe ori Ksawery Piwocki⁴⁶.

Această artă are — din punct de vedere exterior — fără îndoială, trăsături ale manierismului în asamblarea elementelor formei. Acestea trebuie însă supuse unei analize mai aprofundate, utilizându-se categorii mai largi decât cele formale, introducându-se în evaluare noțiuni al căror conținut va corespunde cu definiția mai largă a stilului, ca o unitate între concepția despre lume, conținutul de idei și expresia artistică⁴⁷. Utilizez, așadar, în caracterizarea lucrărilor artei polone burgheze din perioada în discuție (ansamblurile decorative ale bisericilor cunoscute sub numele de grupa „kaliskolubelsk”, casele de piatră de la Kazimierz și Zamość) categorii formale și ideologice generale, care includ în sine trăsăturile cele mai semnificative ale manierismului, care ne vorbesc despre atitudinea ideologică particulară a artistului acestei orientări.

1. Gradul înalt de conștiință, rafinament, „antinaivitate”.

2. Virtuozitatea, tendința spre măiestria tehnică și depășirea cu ușurință a unor greutăți evidente.

3. Reținerea, autolimitarea, renunțarea la libertatea spontană a creației, la plinătate, armonie, bogăție; năzuința spre severitate și disciplină formală.

4. Tensiunea interioară, conflictul, echivocul, contradicția; trăirea conștiință și dramatică a conflictelor, a contradicțiilor care nu-și găsesc re-

zolvare, ci ajung până la stadiul unei încordări dureroase.

5. Caracterul abstract al schemei formale, care își impune rigiditatea sa ornamentală lumii vii. Operele manieriste îl depărtează pe privitor de natură în loc să-l apropie de ea; dematerializează realitatea în loc de a accentua sentimentul acesteia în obiectele reprezentate, abordându-le adesea într-un mod fantastic, irațional.

Cum se prezintă fenomenele artistice, pe care le definim ca „orientarea autohtonă” în arta poloneză, acea artă burgheză din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, în lumina acestor criterii? După părerea mea, acestei arte îi sînt proprii categorii contrare celor enumerate pentru manierismul italian.

Căci această artă este:

1. Naivă și directă, spre deosebire de rafinamentul și „antinaivitatea” manierismului.

2. Plină de simplitate și iregularități tehnice, față de virtuozitatea și *terribilită* a manierismului.

3. Liberă și spontană, elocventă și familiară în contradicție cu reținerea și complexele manieriste.

4. Unitară, organică și armonioasă în sensul expresiei, spre deosebire de caracterul echivoc, de încordarea și contradicția manierismului.

5. Concretă și îndrăgostită de realitate, spre deosebire de caracterul abstract și irațional al manierismului.

Arta burgheză din Polonia tinde spre o plinătate și o bogăție înțelese oarecum naiv; abundența și supraîncărcarea cu elemente sînt trăsături tipice ale stucaturilor ornamentale din boltele bisericilor poloneze ale Renașterii timpurii (il. 68), ale basoreliefurilor ornamentale de pe pereții caselor de piatră din orașe (il. 67—69) sau ale cozeriei fără reticențe a decoratorilor capelei Boimovsau ai interiorului bisericii sf. Paul din Sandomierz. Aici nu există simptome ale unei sfîșieri interioare, ale conflictului unor forțe opuse care nu-și găsesc rezolvarea. Operele noastre sînt caracterizate tocmai printr-o descărcare spontană și oarecum naivă a

pasiunii creatoare, iar acel *amor vacui* manierist își găsește pandantul în exteriorizarea foarte bogată, în cozerie și narativitate. Palpabilitatea concretă, plastică, a formei domnește în fațadele caselor orașenești. Aceste decorații, aflate uneori la limita fantasticului ornamentului neerlandez clădit pe tradiția goticului târziu, manifestă o înclinație către o tratare neobișnuit de concretă chiar a obiectelor fantastice, întorcându-se, uneori, de la fantastic la lumea reală a obiectelor.

Aceasta nu însemnează, bineînțeles, că nu vom întâlni în ele acel *more belgico*, ca în casa „Krysztóf” de la Kazimierz (il. 69), unde partea inferioară a trupurilor înfățișate este împletită printre nuiele și briuri „de tinichea”. Dar acestor personaje convenționale li se conferă un sens narativ și psihologic (povestirea despre trădarea conjugală), legată fără îndoială de tradiția literară a moralității⁴⁸. Simbolurile creștine, chipurile de sfinți, inscripțiile cu caracter umanist și elementele mitologice și de basm mișună pe aceste fațade, arătându-ne cât de pătimăș sesiza și prelucra artistul burghez de la sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea tot ceea ce îi fascina imaginația avidă. Este aici, fără îndoială, și ornamentul italian de candelabru și ornamentul forjat din Țările de Jos, simbolismul încă medieval și ruperea armoniei formale arhitecturale caracteristică pentru redacția manieristă: deplasarea masei plastice grele spre vârful clădirii și repetarea ei în aticul elementelor de portal. Este greu de pus la îndoială existența acestor factori. Ei sînt o expresie a modei, sînt un „limbaj” general european fără a reprezenta încă un stil. Noutatea, ineditul și amestecul cu tradiția gotică, caracteristice pentru versiunea acestei orientări în Țările de Jos, trebuie să fi fascinat foarte puternic imaginația constructorilor și pietrarilor simpli. Poate că nu mînați de rafinament și de sfîșieri interioare rup ei armonia aranjamentului formal, caracteristic pentru arta Renașterii. Trăsăturile caracteristice ale creației lor sînt continuarea tradiției arhitecto-

nice gotice și, în primul rînd, pasiunea decorativă nestăvilită.

„Concretismul” abordării modelează redacția formală a ornamentului: acesta este plastic, reliefat, palpabil, nu este pictural și pitoresc. Lipite parca din aluat de o mîină naivă, aceste basorelieuri nu cunosc planuri medii și nici subtilitățile modelării pe mai multe suprafețe. Ele trebuie să fie sesizabile. Concretizarea este caracteristică și pentru atitudinea artei poloneze în reprezentarea lumii și în tradiția iconografică. Înfațișându-l pe sf. Cristof mergînd prin apă (il. 69) artistul nu mai vrea să uzeze de liniile medievale, convenționale, ondulate, dar nu este în stare nici să dea iluzia apei în conformitate cu principiile realismului renascentist, nu este capabil să sesizeze imaginea elementului în mișcare, curgător, și de aceea recurge la metaforă, dar la una concretă și caracterizează obiectual mediul, modelînd plastic raci și pești și lipindu-i pe forma rotundă în care sînt înfipte picioarele sfîntului Cristof.

Reprezentarea alegorică a copilului cu un craniu, simbolizînd *vanitas*, nimicnicia și instabilitatea, la noi, întrunind mai mult sau mai puțin și trăsături portretistice, devine reprezentarea concretă a unui copil mort, în monumentele funerare ale copiilor, după cît se pare, un fel de specialitate a noastră⁴⁹. Bineînțeles, nu este ușor de trasat limita între ceea ce este străin și ceea ce este absolut propriu și local; dealtfel, lucrul acesta este imposibil. Trăsăturile caracteristice artei „autohtone” ne conduc la o înrudire îndepărtată cu manierismul pornind de la Gucci sau din Țările de Jos și care creează opere explicabile numai prin acțiunea mai multor factori, printr-o împletire de intenții și tradiții stilistice, ca, de exemplu, decorația capelei din Bejsce (il. 54—56), fără îndoială manieristă în elementele ei fantastice, dar autohton-polonă în descărcarea spontană a pasiunii decorative. Pătima ornamentală, proprie artei noastre, își găsește corespondente în arta slavilor de est din acea vreme și cine știe dacă impulsurile orientale, semnificative pentru o perioadă mai tîrzie din istoria

culturii noastre, nu jucau încă de pe atunci un rol considerabil. Nu este lipsit de însemnătate faptul că exemplele de orientare națională se impun în special în regiunile Kazimierz, Zamość, Lublin, situate pe căile comerciale care uneau Orientul cu Occidentul. Rolul armenilor la Lvov și în Zamość a fost considerabil și în privința problemelor artistice.

Care era baza socială a fenomenelor discutate? Oare fenomenele caracterizate drept manierism de tip italian pot fi legate de mecenatul marilor feudali iar „orientarea autohtonă” de burghezie? În esență, o astfel de teză se poate susține, deși reprezintă o tratare oarecum simplistă. Cele mai splendide opere autohtone au luat naștere, fără îndoială, pentru burghezi, iar cele mai tipice lucrări manieriste sînt rezultatele comenziilor regale și ale marilor magnati (de exemplu mormîntul lui Batory, Mirow, Baranow; il. 53, 58, 57). Dar atelierul lui Gucci servea atît pe magnati, cît și pe orașeni, atît pe creștini cît și pe evrei, atît pe catolici, cît și pe arieni și, prin polonizare, adică prin evoluția în direcția asimilării de trăsături caracteristice pentru „orientarea autohtonă”, se apropia simțitor de aceasta. Pe de altă parte, gustul artistic al magnatilor oscila, în mod evident între rafinamentul lui Jan Zamoyski, care comanda tablouri la manieristul Domenico Tintoretto, și preferințele simpliste ale reprezentanților mai puțin șlefuiți din punct de vedere cultural ai nobilimii și magnatilor, care se apropiau adesea, în gustul lor, de arta spontană și naivă burgheză. Astfel, alături de arhitectura înfloritoare și, în sens manierist, cu nuanță simbolică de la Krasieczyn, alături de tipul de palat baroc timpuriu care a luat naștere probabil tocmai în această perioadă (Kielce, Kruszyna), nu lipsit de o picturalitate specific poloneză, în Polonia se manifestă și alte fenomene artistice, legate de mecenatul magnatilor. Una dintre cele mai remarcabile opere de artă apărute ca urmare a comenzii unui magnat este castelul Krzyztopór din Ujazd, lângă Opatow. Această operă, fără pereche în Polonia,

reprezintă un strălucit exemplu de împletire a unor tendințe diferite pe teritoriul țării noastre; este un exemplu al modului în care concepțiile vest-europene au fost prelucrate „sub cerul și după obiceiul polonez”.

Arhitectura de la Krzyztopór (il. 64, 66) este un uimitor amestec de manierism și naivitate, de virtuozerie și neglijență, de splendoare și severitate. Oaspetele care venea la magnat trebuia să fie fără îndoială amuțit, izbit de caracterul neobișnuit și de forța arhitecturii. Pînă astăzi, ea produce o impresie înfricoșătoare, impresia de joc măiestru al unor forțe gigantice, îngrămădind în mod liber blocurile masive ale clădirii. Uimirea oaspetelui — care se afla în intenția magnatului și corespundea, fără îndoială, înclinațiilor stilistice ale arhitectului Lorenzo Muretto de Sent — a fost dezvoltată de acesta în categorii scenografice. Axa simetriei, încordată prin tot complexul și ducînd de la intrarea în larga curte interioară, afundîndu-se în gîtul strîmt, aproape amenințător al străduței înguste care împarte în două părți fațada și tăind transversal curtea interioară dispusă elipsoidal, conducea mai departe, spre sala uriașă, strălucind de bogății orbitoare și de surprize a căror încununare este reprezentată de plafonul cu acvariu: căci ce poate fi mai manierist decît niște pești care înoată deasupra capului privitorului, pentru a-l întări definitiv în convingerea că lumea în care a intrat este o lume nereală, este o fantezie arhitectonică creată de un artist eminent. Simbolica complicată a cifrelor pe de o parte, și elogiul naiv al magnatului pe de altă parte, care își descrie genealogia, tronează în fațade; neliniștea manieristă în cadrul unei arhitecturi severe, aproape iezuite, despre care Tomkowicz spunea, pe bună dreptate, că „parterul parcă este șifonat de apăsarea greutății etajelor superioare”⁵⁰, și pentru care se poate folosi fără teamă definiția spaniolă a „arhitecturii tridentine”; și, alături de aceasta, infatuarea primitivă,

vecină cu prostia — probabil de sorginte orientală — care îi poruncea magnatului să instaleze jgheaburi de marmură la grajduri. O policromie izbitoare, gălăgioasă, completează imaginea complexă a acestei arhitecturi.

Aici, concepția manieristă a operei se împletește cu trăsături asemănătoare întrucâtva cu cele pe care le-am caracterizat când am discutat despre arta burgheză: cu dragostea autohtonă pentru abundență, bogăție și narațiune. Predomină totuși jocul uriaș, monumental, al corpurilor geometrice ale clădirii, care nu se întîlnesc la scala mărunță a arhitecturii orașenești.

Arhitectul italian, cunoscându-i, fără îndoială, pe Serlio și Vignola, a introdus, bineînțeles, și elemente proprii artei lui. Dar cât de mult diferă construcția lui de Caprarola, cu care e adesea comparată! Trupul închis mîndru, mascat, al castelului Farnese pleznește aici pe axul central pentru a dezvălui curtea interioară, altă dată ascunsă, și pentru a-și descoperi întreaga bogăție într-o amplă perspectivă teatrală, conformă cu dorința ostentativă de covîrșire a privitorului prin bogăția și dimensiunile uriașe ale porțiunilor arhitectonice interioare. Arhitectura manieristă a lui Vignola și-a găsit, așadar, aci o interpretare specifică, poloneză, căci constructorul polonez lucra la comanda unui magnat. Krzyztopór este o lucrare atît de tipică, încît — după părerea mea — studiul de față se poate încheia cu analiza lui. În acest obiectiv ni se dezvăluie numeroase perspective pentru cercetările asupra secolului XVI și XVII în Polonia. Căci aici sînt atît de numeroase motive care ne aduc în minte manierismul „original” italian și, în același timp, atît de multe elemente „autohtone” față de acesta, încît polifonia stilistică specifică acestui admirabil ansamblu poate fi un simbol al bogăției și multilaterității artei noastre în perioada dintre Renaștere și baroc.

NOTE

- ¹ Studiul de față este construit pe două elemente: nucleul principal este format de referatul susținut în anul 1952: *Noțiunea de manierism și problema specificului artei poloneze de la sfîrșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea* (Pojecie manieryzmu i problem odrebnosci sztuki polskiej w koncu XVI i poczatku XVII wieku), în „Materialy do studiow i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki”, p. 179—198; prima parte a studiului se bazează pe comunicarea *Biserica sf. Jadwiga din Grodzisk — Polonia Mare* (Kosciol sw. Jadwigi w Grodzisku Wielkopolskim), prezentată la conferința despre baroc de la Poznan, 1957, și tipărită în „Biuletyn historii sztuki”, XX, 1958, p. 124—125. Referatul *Noțiunea de manierism*, deși a fost gândit ca un studiu pentru discuție, mi s-a părut că poate fi inclus într-o nouă ediție — într-o formă prelucrată — căci, cu excepția unui ecou critic (Helena Kozakiewiczowa, *Problema manierismului în cercetările asupra artei Renașterii poloneze — Zagadnienie manieryzmu w badaniach nad sztuka polskiego odrodzenia „Materialy”, ibidem*, p. 199—212), s-a bucurat de o primire favorabilă și a fost utilizat și în alte lucrări referitoare la arta poloneză din acea perioadă, de ex. Józef Lepiarczyk, *Importanța Cracoviei pentru arta Renașterii în Polonia* (Znaczenie Krakowa dla sztuki renesansu w Polsce), în vol. *Renașterea cracoviană* (Krakowskie Odrodzenie). Referatele conferinței științifice ale Asociației iubitorilor de artă din Cracovia, Cracovia, 1954, p. 135; Andrzej Fischinger, *Capela Myszkowski din Cracovia* (Kaplica Myszkowskich w Krakowie), „Rocznik Krakowski”, XXXIII, 3, 1956, p. 96; în special, Ksawery Piwocki, *Creația națională în arta renașterii polone* (Rodzima twórczość w sztuce polskiego renesansu), „Studia Renasansowe”, I, 1956, p. 105—106. Tratarea problemelor europene din studiul de față completează, într-o oarecare măsură — mai ales în ceea ce privește arhitectura — articolul precedent despre manierism în peisajul olandez și articolul următor despre noțiunea de baroc, care, la rîndul său, cuprinde material suplimentar și la articolul de față.
- ² Kazimierz Malinowski, *Constructorii din Polonia Mare în cea de-a doua jumătate a secolului al XVII-lea*, (Muratorzy wielkopolscy drugiej połowy XVII wieku), Poznan, 1948, p. 78—80; Jan Zachwatowicz, *Arhitectura poloneză pînă la jumătatea secolului al XIX-lea* (Architektura polska do połowy XIX w.), ed. a 3-a, Varșovia, 1956, p. 32, dă data construcției 1628—1638; Eugeniusz Linette în lucrarea colectivă *Artă barocului în Polonia Mare* (Sztuka baroku w Wielkopolsce), 1957, p. 8, dă ca dată a construcției 1635—1650; idem, în „Biuletyn Historii Sztuki”, XX, 1958, p. 54: aprox. 1640.
- ³ E. Linette interpretează aceste încăperi ca niște capele care se deschid spre nava centrală, și nu ca elemente ale

- transeptului. În acest caz, biserica câștigă mai multe elemente de baroc.
- ⁴ Cf. Lech Dunin, *Biserica preasfinței Fecioare Maria cea Milostivă (biserică iezuită) din Varșovia* (Kosciol Najświętszej Maryi Panny Laskawej (00. Jezuitow) w Warszawie), manuscris, 1951, p. 21—23.
 - ⁵ În această biserică găsim numeroase elemente specifice manieriste.
 - ⁶ Jan Zachwatowicz, *op. cit.*, p. 20.
 - ⁷ J. Kohte, *Übersicht der Kunstgeschichte der Provinz Posen, in Verzeichniss der Kunstdenkmäler der Provinz Posen*, Berlin, 1896, I, p. 91. A. Krajniakowna, *Biserica carmelitelor Boysch din Poznan* (Kosciol Karmelitow Boysch w Poznaniu), manuscris dactilografiat, citat de E. Linette, *op. cit.*, 1955, informează, fără a menționa după ce sursă, despre faptul că Bonadura era originar din Padova. O idee analoagă este avansată de B. Bieniewska *Architektura bisericii bernardine din Sierakow* (Architektura kościoła pobernardyńskiego w Sierakowie), manuscris dactilografiat, citat ca mai sus.
 - ⁸ Hans Hoffmann, *Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock*, Zürich — Leipzig, 1938, p. 29.
 - ⁹ *Ibidem*, p. 30.
 - ¹⁰ *Ibidem*, p. 31.
 - ¹¹ *Ibidem*, p. 168.
 - ¹² Cu excepția autorilor manualului *Arta poloneză din perioada modernă. I*, Varșovia, 1952, care au inclus destul de inconsecvent în Renaștere întreaga perioadă discutată, pînă la mijlocul secolului al XVII-lea. Este un maximalism la fel de incorect ca și maximalismul înțelegerii noțiunii de manierism, discutat mai jos.
 - ¹³ Anthony Blunt, *Art and Architecture in France: 1500—1700*, Londra, 1953, p. 37.
 - ¹⁴ Referat din 1952, publicat sub titlul *De la manierism la baroc* (Od manierismu do baroku), „Przegląd humanistyczny”, XV, 1971, p. 1—17. Încercările de utilizare a acestei categorii stilistice în literatură nu sînt prea numeroase; s-a încercat și utilizarea ei în cercetările asupra lui Shakespeare: Kleinschmidt von Lengefeld, *Shakespeare und die Kunstepochen des Barock und des Manierismus*, „Shakespeare Jahrbuch”, 1948; p. 88—89; idem *Ist Shakespeares Stil Barock?*, în *Shakespeare-Studien. Festschrift für Heinrich Mulschmann*, Marburg, 1951, p. 88—106; cf. trecerea în revistă efectuată de mine în „Przegląd humanistyczny”, II, 1958, 1. De asemenea, Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur*, Hamburg, 1959.
 - ¹⁵ Jerzy Szablowski, *Din problematica arhitecturii polone renașcentiste* (Z zaganięć polskiej architektury renesansowej), în „Ochrona Zabytkow”, V, 1952, 2, p. 86.
 - ¹⁶ Cf. bibliografia la studiul despre manierism în peisajul olandez și, în continuare, în studiul despre *Baroc: stil, epocă, atitudine*.

- ¹⁷ Un pionier al cercetărilor în acest domeniu a fost Max Dvorak, în studii ca *Über Greco und den Manierismus*, „Jahrbuch für Kunstgeschichte”, I, 1921—1922, p. 22—42 (retipărit în *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München, 1924).
- ¹⁸ Bazele istorice ale manierismului și teoria orientărilor sînt bine prezentate la Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450—1600*, ed. a 2-a, Oxford, 1956.
- ¹⁹ Cf. mai sus, studiul despre manierism în peisagistica Țărilor de Jos.
- ²⁰ Cf. mai departe studiul despre baroc.
- ²¹ Soarta noțiunii de manierism seamănă cu cea a altor noțiuni stilistice, care au fost treptat desprinse de perioada cronologică pentru care au fost formate inițial; această noțiune desprinsă a fost utilizată apoi în sens figurat și neistoric pentru un anumit tip, caracterizat în general formal, de fenomene artistice (cf., în acest sens, Jan Bialostocki, *În căutarea unei scheme. Eforturi pentru o istorie sistematică a artei* — W pogoni za schematem. Usilowania systematycznej historii sztuki, „Biuletyn Historii sztuki i kultury”, IX, 1947, p. 225—239). În mod asemănător, noțiunea de manierism a fost transferată asupra altor perioade istorice și cel mai izbitor exemplu de atitudine neistorică în legătură cu această noțiune este, probabil, utilizarea ei în legătură cu una din fazele evolutive ale arhitecturii gotice de către Erich Bachmann, *Zu einer Analyse des Prager Veitsdomes*, în vol. K. M. Svoboda și E. Bachmann, *Studien zu Peter Parler*, Brno — Leipzig, 1939, p. 58—63. Pentru a explica asemănările certe, Paul Frankl a încercat să creeze termenul de „acirism” care includea toate stilurile neclasice; cf. Paul Frankl, *The „Crazy” Vaults of Lincoln Cathedral*, „The Art Bulletin”, XXXV, 1953, p. 95—108. Vezi, mai amănunțit, în studiul meu despre baroc, în continuare.
- ²² Otto Benesch, *The Art of the Renaissance in Northern Europe. Its Relation to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements*, Cambridge, Mass. 1947.
- ²³ Pierre Lavedan, *Histoire de l'art*, II, Paris, 1944 (trad. polonă, Wrocław, 1954).
- ²⁴ Peter Meyer, *Europäische Kunstgeschichte*, II, Zürich, 1948.
- ²⁵ André Chastel, *L'art italien*, II, Paris, 1956.
- ²⁶ Cf. discuția din „The Burlington Magazin”, XCIII, 1951, p. 131—133.
- ²⁷ M. V. Alpatov, *V zascitu vozroždenia*, în vol. *Protiv burjuaznogo iskusstva i iskusstvovoznania*, Moscova, 1951, p. 129—154.
- ²⁸ B. R. Vipper, *Borba tecenii v italianskom iskusstve XVI veka (1520—1590). K probleme krizisa italianskogo gumanizma*, Moscova, 1956.
- ²⁹ A. Stubbe, *Bruegel en de Renaissance. Het Problem van het Manierisme*, Anvers, 1947; Hans Sedlmayr, *Die „Macchia” Breugels*, „Jahrbuch d. Kunsthist. Sammlungen”, Viena, N. F. VIII, 1934, p. 137 ș.u.

- ³⁰ Utilizarea exagerată a noțiunii de manierism și inoperativitatea acesteia au fost criticate și de Hubertus Losow, *Zum Stilproblem des Manierismus in der italienischen und deutschen Malerei*, în vol. *Deutschland — Italien. Festschrift f. W. Waetzoldt*, Berlin, 1941, p. 192—208; E. H. Gombrich a formulat observații critice cu privire la noțiunea de manierism discutând cartea lui A. Hauser, *The Social History of Arts*, Londra, 1951, unde au fost prezentate în mod interesant bazele sociale și ideologice ale manierismului, în „The Art Bulletin”, XXXV, 1953, Nr. 1.
- ³¹ „Materialy do studiow i dyskusji...”, p. 317.
- ³² *Ibidem*, p. 313.
- ³³ Cf. Werner Hoffmann, *Le maniérisme du XVI-e siècle et l'art moderne*, în *Actes du XVII-e congrès international d'histoire de l'art. Amsterdam, 1952*, Haga, 1955, p. 545—550. Cf., de asemenea, Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg, 1957.
- ³⁴ Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, ed. a 2-a, Londra, 1952.
- ³⁵ Mai detaliat, în legătură cu aceasta, în articolul despre manierism și peisajul olandez.
- ³⁶ S-a încercat divizarea fazei stilistice a manierismului în diverse feluri, fie pe epoci, fie pe curente. O astfel de încercare a fost întreprinsă și de Nikolaus Pevsner, *Barockmalerei in den romanischen Ländern*, Wildpark — Potsdam, 1928; distinge a) criza stilistică din preajma anului 1520; b) manierismul matur; c) manierismul târziu și trecerea spre baroc (p. 3—103). Anthony Blunt *Artistic Theory in Italy...*, recunoaște că fenomenele și orientările grupate sub denumirea de manierism sînt diferite (p. 103); ele sînt condiționate de „gradul de dezvoltare a diferitelor ținuturi ale țării și de măsura în care aceste ținuturi au fost atinse de înfrîngerile politice ale secolului al XVI-lea”. Blunt consideră totuși că fenomenele diversificate ale manierismului au și multe elemente comune „căci au fost provocate de fundamentul comun al reacției politice și religioase, care a facilitat unirea papalității cu Spania după 1530”. Blunt împarte manierismul (p. 137 ș.u.) în: a) manierismul aristocratic (florentin, legat de curtea familiei de Medici, de exemplu Vasari); b) emotiv (reprezentant tipic Baroccio; Blunt include în această grupare pictura rămasă sub influența ieziștilor); c) academic, eclectic (la Roma, în centrul Zuccari și *Accademia del Disegno* și la Milano, Lomazzo). Blunt caracterizează mai amănunțit în special fazele a) (p. 86—102) și c) (139—159). Frederick Hartt, „The Art Bulletin” XXXIV, 1952, p. 68 (recenzie la P. Barocchi, *Rosso Fiorentino*) împarte manierismul în trei faze: a) timpuriu (în preajma anului 1520; Rosso); b) „rece” (după 1530: lucrările târzii ale lui Parmigianino, Bronzino, Rosso în Franța, Pontormo la Florența);

- c) faza academică (de la jumătatea secolului al XVI-lea pînă la Carracci și Caravaggio). André Chastel, *L'art italien...*, p. 70, dă următoarea împărțire: a) de la 1515 la 1535—1540; în Toscana orientarea anticlasică, Beccafumi, Pontormo, Rosso; în valea Padului o dezvoltare antitetică a „manierei” la Giulio Romano și Parmigianino; b) de la 1540 la 1570: procesul de academizare cu triumful artei de curte (Bronzino, Vasari) și al discipolilor lui Michelangelo (Daniele da Volterra); reacția locală venețiană (Palladio, Veronese, Vittoria) și romană (Vignola); c) de la 1570 la 1610: dezvoltarea stilurilor individuale din Lombardia (Cambiaso), Veneția (Tintoretto) și în Italia centrală (Baroccio), legată de preocupările iluministe; frații Carracci organizează de la Bologna la Roma un regat al clasicismului consecvent. Împărțirea prezentată de mine a fost alcătuită după ce am luat cunoștință de toate aceste variante de periodizare. Ea este destul de asemănătoare cu acestea deși se bazează nu atît pe cronologie, cît pe caracterul stilului. Cf. și Wolfgang Lotz, *Architecture in the Later 16th Century*, în „College Art Journal”, XVII, 1958, p. 129—139, și idem, *Pelican History of Art*.
- ³⁷ Ernst Gombrich, *Zum Werke Giulio Romanos*, II, „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen”, Viena, N. F. IX, 1935, p. 142.
- ³⁸ Cf. Erik Forssma, *Säule und Ornament*, Stockholm, 1955.
- ³⁹ Carel van Mander, *Het Leven der Doorluchtighe Nederlandsche en Hooghduytsche schilders*, ed. Floerke, München — Leipzig, 1906, II, p. 250.
- ⁴⁰ Witold Kieszkowski, *Santi Gucci Fiorentino*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, III, 1934, Nr. 2.
- ⁴¹ Ks. Szczesny Dettloff, *Sculptura poloneză pînă la începutul secolului al XVIII-lea* (Rzeźba polska do pocz. XVIII wieku), în *Wiedza o Polsce*, IV, II, Varșovia, s.a.; Jerzy Szablowski, *Din problematica arhitecturii postrenascentiste...*
- ⁴² Witold Kieszkowski, *Lapidariul renascentist din Arcadia* (Lapidarium renesansowe w Arkadii), „Biuletyn Historii Sztuki”, XII, 1950, p. 65—67.
- ⁴³ Această arhitectură a făcut de cîteva ori obiectul studiilor prof. Władysław Tatarkiewicz (tipărite în vol. *Despre arta poloneză din sec. XVII și XVIII*, W. 1966). O caracterizare reușită a acesteia a fost dată în studiul lui Jerzy Łozinski, *Arhitektura eklesiastică poloneză. 1580—1650* (Polska architektura kościelna), Kielce, 1952.
- ⁴⁴ Cf. mai jos studiul despre baroc și ilustrațiile referitoare la acesta.
- ⁴⁵ Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art*, Londra, 1956.
- ⁴⁶ Ksawery Piwocki, *Arta populară și națională* (Sztuka ludowa i narodowa), „Polska sztuka ludowa”, V, 1951, p. 70—75; idem, *Despre geneza istorică a artei poloneze populare* (O historycznej genezie polskiej sztuki ludo-

- wej), Wrocław, 1953; idem, studiul citat mai sus, în nota 1.
- ⁴⁷ Cf. Meyer Schapiro, *Style*, în *Anthropology Today*, ed. Kroeber, Chicago, 1953, p. 287.
- ⁴⁸ Karol Scinnski, *Casa de piatră și sculptura decorativă de la Kazimierz pe Vistula* (Kamieniarka i rzeźba dekoracyjna w Kazimierzu nad Wisłą), „Ochrona Zabytków”, V, 1952, nr. 2.
- ⁴⁹ Maria Kolakowska, *Mormintele de copii renascentiste în Polonia în secolul al XVI-lea și în prima jumătate a secolului al XVII-lea* (Renesansowe nagrobki dziecięce w Polsce w XVI i pierwszej połowie XVII wieku), „Studia Renesansowe”, I, 1956, p. 250 ș.u.
- ⁵⁰ Stanisław Tomkowicz, *Krzyztopor — cetate feudală din secolul al XVII-lea* (Krzyztopor, twierdza magnacka XVII wieku), în „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, V, 1896.

COMPLETĂRI BIBLIOGRAFICE

După apariția ediției I a cărții de față, discuția asupra manierismului și diverselor aspecte ale acestui stil a continuat. Parțial, aceste lucrări au fost incluse în referatul din articolul următor, inclus în ediția de față a lucrării. Ele au fost pe larg dezbătute și în articolul meu *Manierismul: triumful și apusul noțiunii* (Manieryzm: triumf i zmierzch pojęcia), în vol. *Sztuka i myśl humanistyczna*, Varșovia, 1966, p. 119—134. Una dintre cele mai prețioase lucrări despre manierism: J. Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth, 1967, a apărut și în Polonia (J. Shearman, *Manieryzm*, Varșovia, 1970, traducere de M. Skibniewska). Am încercat să prezint o privire de sinteză asupra problematicii abordată în acest articol în legătură cu arta din perioada manierismului în Europa de nord și de răsărit în cartea mea *The Art of the Renaissance in Eastern Europe*, Londra, 1976, cap. VI.

DOUĂ TIPURI ALE MANIERISMULUI INTERNAȚIONAL ITALIAN ȘI NORDIC

Au trecut douăzeci de ani de când manierismul își serba triumful în cadrul splendidei expoziții de la Rijksmuseum din Amsterdam. Pe atunci puteam avea impresia că s-a găsit, în sfârșit, cheia interpretării artistice a secolului al XVI-lea și că descifrarea *cinquecento*-ului ca perioadă în care domină manierismul reprezintă soluția definitivă. Astăzi sîntem departe de această părere.

Concepția maximalistă a manierismului, popularizată de atunci prin intermediul a numeroase cărți și articole destinate nespecialiștilor, a fost respinsă total sau parțial de specialiști. Aproape imediat după expoziția de la Amsterdam s-au făcut auzite voci critice, iar cu șase ani mai târziu, la Congresul internațional de istoria artei de la New-York a triumfat concepția minimalistă asupra manierismului.

Deschizînd lucrările secției consacrate cercetărilor asupra manierismului, Ernst Gombrich a indicat sursele literare ale înțelegerii acestui stil, moștenite din disputele antice cu privire la stil în retorică. În referatele deosebit de interesante ale lui Craig Hugh Smyth și John Shearman a fost prezentat un nou mod de abordare a problemelor. Se pune accentul pe noțiunea de *manieră*; urmare acestui fapt a fost anihilarea concepției de manierism. Articolul lui Freedberg și admirabila carte a lui Shearman din anul 1967 (tradusă și

în polonă) au adus contribuții noi la discuția despre manierism, modificând concepția în sens minimalist și opunându-se concepțiilor maximaliste ale lui Württenberger și Hauser.

Discuțiile specialiștilor se poartă pe fundalul creșterii popularității noțiunii de manierism în alte domenii ale cercetărilor umaniste. În special renumita carte a lui Ernst Robert Curtius și cele două volume, editate în colecții de buzunar ale elevului lui, publicistul G. R. Hocke, au contribuit la transferarea ideii manierismului pe terenul istoriei literare. Istoricii literari au răpit acestei idei orice conținut istoric și au transformat-o într-o noțiune definind o anumită modalitate particulară de exprimare, într-un anumit *modus* al expresiei, care apare — după părerea lor — în activitatea artiștilor și în operele acestora începând din antichitate până în perioada cea mai recentă.

Reprezentanții orientării maximaliste au înțeles manierismul ca o noțiune istorică largă, la fel cum sînt Renașterea sau Barocul. S-a exprimat chiar părerea că manierismul ar fi primul stil cu adevărat internațional după stilul gotic, întrucît este primul care a cuprins întregul continent în epoca modernă.

„Un lucru este cert“ — scria Charles Sterling în admirabila sa introducere la catalogul expoziției de la Amsterdam — „acesta a fost un stil original și complex și nu numai o perioadă de trecere între clasicism și baroc. La timpul său, el a reprezentat un fenomen indispensabil, a dobîndit repede un caracter internațional, a avut o viață lungă și durabilă — un întreg secol, între 1520 și 1630 (sau 1640) — în timpul căreia a trecut prin faza academismului și momente de întoarcere relativă la preponderența tradiției“¹.

La rîndul său, Württenberger a caracterizat acest stil în felul următor: „Arta manierismului reprezintă — privită în ansamblu — una dintre cele mai reglementate și, tocmai prin aceasta, mai fascinante concepții de modelare a realității care au existat vreodată în istoria artei. În fața ei pălesc reproșurile formulate dintr-un punct de vedere

fragmentar, pur estetic-formal, prea îngust, fără raportare la ceea ce reprezenta scopul propriu, larg și cuprinzător al acestei arte și la sensul în care erau utilizate aceste mijloace formale în vederea satisfacerii unor scopuri supraordonate“².

Unii dintre cercetătorii manierismului au descoperit germeni ai acestuia încă în antichitate sau în perioadele următoare secolului al XVI-lea, mai ales în arta contemporană. Alți cercetători au înțeles manierismul ca pe o fază inevitabilă, urmînd perioadei clasice. Alții (în special istoricii literari) au văzut în manierism baza teoretică opusă clasicismului, mai mult sau mai puțin identică cu barocul, ba chiar apropiată de unele premise tipice ale unor orientări din arta contemporană. Ilustrațiile reprezentînd opere de artă manieristă, popularizate prin intermediul editurilor de artă de-a lungul ultimilor ani, cum ar fi sculpturile din parcul din Bomarzo, frescele de la Palazzo del Té, tablourile lui Spranger sau Heinz au captivat în mod special imaginația privitorului contemporan prin asemănarea neașteptată cu anumite tendințe proprii secolului al XX-lea. Elementul șocant, surprinzător, fantastic, erotic, viziunea lumii eliberată de legile naturii, viziunea magică, uneori crudă și psihopată, toate acestea au fost descoperite în arta secolului al XVI-lea privindu-se prin prisma preocupărilor majore ale secolului al XX-lea.

Istoricii de artă nu s-au hotărît totuși să pornească pe acest drum. Este ușor să afirmi că elemente irealiste, iraționale, fantastice se pot descoperi și în alte perioade ale evoluției artei, dacă ții cu tot dinadinsul să le descoperi. S-a renunțat, așadar, la interpretarea suprarealistă și expresionistă a manierismului în favoarea unei interpretări care pare mai argumentată din punct de vedere istoric. Cercetările lui Shearman, Smyth și Freedberg se concentrează pe ideea de bază a artei italiene de la jumătatea secolului al XVI-lea, pe ideea de *maniera* și pe artiștii pentru care *maniera* devenise un ideal. În acest fel s-a delimitat cu mult mai multă precizie granița noțiunii de ma-

nierism. Aceasta a depășit istoria tipică pentru evoluția noțiunilor de stil. Născut dintr-un termen de apreciere negativă, ca și goticul sau barocul, manierismul a devenit, în ultimă instanță, un termen de clasificare istorico-stilistică; a devenit denumirea unei forme artistice particulare, corespunzătoare unei anumite perioade istorice: a fost recunoscută existența unei epoci a manierismului. Ulterior, această noțiune a fost parcelată, în momentul în care s-a constatat că în această perioadă au loc fenomene artistice care nu pot fi puse de acord cu ideea principală a stilului. Analizându-se manierismul, acesta a fost fragmentat și secolul al XVI-lea a devenit din nou o perioadă complexă și complicată.

Dacă limităm raza de acțiune a noțiunii de manierism la domeniul noțiunii de *maniera*, vom dobândi o caracterizare precisă a stilului. Cartea lui Shearman, *Mannerism*, descrie manierismul ca o artă bazată pe ideea de *maniera*. Pentru Shearman, aceasta este o artă care — fără a fi anticlasică (așa cum afirmase cândva Walter Friedländer) — „a luat naștere dintr-o trăire bogată a formei clasice, a armoniei și *gravitas*, din care era alcătuită Renașterea matură”³, este o artă artificială în esența sa, o artă pentru cunoscători (il. 71—73).

Dacă vrem să privim scena artistică dincolo de granițele Italiei și să constatăm ce este stilul pe care l-am putea numi „stilul manierist internațional”, ar trebui să-i considerăm drept reprezentanți ai acestuia în primul pe artiștii Europei nordice care recunoșteau idealul italian de *maniera*. Unii dintre ei au devenit adepți ai acestuia pentru că au trăit în Italia, cum au fost Hendrik Goltzius sau Adriaen de Vries (il. 74), alții — pentru că îi imitau pe italienii care lucrau în apropierea Italiei, cum erau arhitecții și sculptorii francezi, iar alții — pentru că au intrat în sfera de influență a stilului *maniera*, răspândit prin gravuri și mici copii în bronz și ceramică ale sculpturilor. Întrucât artiștii care lucrau în Italia în stilul *maniera* își publicau mai des lu-

crările în gravuri decât reprezentanții altor direcții ale secolului al XVI-lea, influența stilului *maniera* a fost în nord, așa cum arată Shearman — neobișnuit de puternică; Shearman face chiar și afirmația că în Europa de nord triumful *manierei* a fost total, în timp ce în Italia nu a fost chiar așa.

„Manierismul a fost, în esență, un stil italian — scrie Shearman și pretutindeni unde s-a mai manifestat, în afara Italiei, el reprezintă o adaptare a normelor italiene. Răspîndirea lui în nord a reprezentat, în fond, unul din aspectele și rezultatele dominației italiene în Europa, datînd încă de la invazia lui Carol VIII în Italia (1494)”⁴. „Una din primele dificultăți — scrie mai departe Shearman — rezultă din lipsa uneori totală, la nord de Alpi, a ceva ce ar putea fi numit corespundentul Renașterii mature, așadar al momentului în care goticul devenise în Italia nu numai un obiect ce trezea ilaritatea, ci și o limbă moartă (moartă în sensul că orice manifestare mai tîrzie a sa trebuie considerată o reînnoire conștientă)”⁵.

„Unele din trăsăturile goticului și, mai ales, ale goticului tîrziu, se împacă ușor cu trăsăturile manierismului: înclinația spre delicatețe, complicitate, artificialitate etc. Situația a devenit foarte neclară atunci cînd stilul gotic tîrziu a fost acoperit de influențele superficiale ale Renașterii italiene, ca în cazul pictorilor cunoscuți sub numele de «manieriști din Anvers», sau în arhitectură, în turnulețele și hornurile castelului din Chambord. Numai în cazul în care, așa cum se întîmplă uneori la Chambord, motivele înseși sînt specific manieriste și executate cu o oarecare fantezie inevitabilă, se poate da acestor opere denumirea de manieriste; ciudățenia ca atare nu este încă suficientă”⁶.

Opinia lui Shearman este clar exprimată în citatul de mai sus. Dar cartea lui, remarcabilă în ceea ce privește problemele italiene, nu avea drept scop să elucideze întreaga problemă complicată a artei nord-europene din secolul al XVI-lea. În schimb, obiectul preocupărilor noastre este repre-

zentat tocmai de această problemă. Dacă avem dreptul să definim drept fenomene ale „manierismului internațional” tablouri ca cele ale lui Goltzius, Wtewael, Bloemaert și Spranger, sculpturi ca cele ale lui Adriaen de Vries (il. 73), Goujon și Gerhard sau arhitectura lui Philibert de l'Orme și Jacques Ducerceau, ba poate chiar și decorația anonimă a castelului Bučovice din Moravia (il. 75), cum am putea numi toate operele de artă create în nord, să spunem în perioada dintre 1550 și 1620? Nu mai este vorba de gotic și sîntem de acord cu toții că la nord de Alpi nu a existat o Renaștere matură, cu excepția clădirilor care, deși au fost înălțate acolo, pot fi considerate de import — așa cum este cazul capelei Zygmunt de la Cracovia sau al castelului Belvedere din Praga. Așadar, dacă arta europeană de la nord de Alpi dintre 1550 și 1620 nu mai este gotică și nu este nici renașcentistă, cum este de fapt?

Perioada stilului internațional decorativ, care s-a dezvoltat în Europa de nord începînd din Țările de Jos, Germania, Scandinavia, parțial, Polonia și Cehia, a fost denumit cîndva de Hedicke perioada „decorativismului” („das Zeitalter des Dekorativen”). În interesanta sa carte *Säule und Ornament* din anul 1956, Forssman propunea ca acest stil să nu fie numit, așa cum se făcuse cîndva (de ex. August Hahr) „Renașterea nordică”, ci să fie denumit „manierismul nordic” (cf. Cornelis Floris, il. 76). Într-un articol publicat cu mulți ani în urmă (retipărit în volumul de față) am încercat să analizez arta poloneză din această perioadă. Nici în materialul prezentat de Forssman, nici în operele de artă poloneze analizate de mine nu apar conexiuni cu stilul *maniera*. În multe lucrări poloneze interesante și pitorești din această perioadă am sesizat calități de-a dreptul opuse trăsăturilor tipice ale manierismului italian. Am utilizat pentru definirea stilului acestei arte termenul „autohton”. Aceste lucrări sînt naive și directe, spre deosebire de rafinamentul și complexitatea manierismului; ele sînt simple și

adesea chiar neîndemînatice, în comparație cu virtuozeria și acea *terribilità* a manierismului; sînt libere și spontane, narative și locvace în opoziție cu autocontrolul și complexitatea manieristă; sînt mai curînd populare sau legate de burghezie decît de curte, așa cum se întîmplă de cele mai multe ori cu arta manieristă. În ceea ce privește acest gen de artă, am fost întru totul de acord cu Shearman, care a declarat mai tîrziu că „ciudățenia ca atare nu este suficientă”⁷.

Dar chiar și în această formă de artă se poate descoperi acțiunea unor anumite legități; anumite trăsături specifice revin în anumite situații specifice. În timpul șederii mele în America Latină am fost izbit de analogiile dintre acest stil „autohton” al Europei Centrale și Răsăritene și stilul artei coloniale din Mexic și Peru. Am sesizat și aici aceeași lipsă de preocupare pentru compozițiile spațiale, același entuziasm pentru ornament, lipsa de funcționalitate, ruperea legăturii dintre formă și conținut, neglijarea principiilor și normelor clasice, înclinația spre extragerea modelelor din viziunile fantastice ale cărților cu modele ale lui Serlio. Dar în Europa Centrală și Răsăriteană, aceste trăsături se manifestă între anii 1550 și 1620, în timp ce în Peru și Mexic ele apar mai tîrziu, în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Uimitoarea compoziție Las Vizcaínas din Mexico (il. 77), la fel ca și lucrările rezultate din splendida înflorire a stilului bazat pe motivul *estipite*, indică adesea puternice convergențe cu unele din elementele sau principiile manierismului. O serie de lucrări publicate nu de mult în „Boletín del Centro de Investigaciones Historicas y Esteticas” al Universității Centrale din Caracas ne ajută să înțelegem mecanismul acestor fenomene. Lucrările lui Santiago Sebastián, José de Mesa și Teresa Gisbert indică modificarea elementelor decorative ale manierismului original italian din Spania și preluarea acestora în America, adesea din modelele grafice. George Kubler, unul dintre cei mai renumiți americaniști în istoria artei, a atras atenția asupra scurtei dar prețioasei lucrări a lui Adolf

Goldschmidt din anul 1937, în care acest remarcabil medievist german a introdus noțiunea de „disociere a formelor”. Acest proces are loc atunci când formele, modelate pentru a exprima un anumit conținut, sînt preluate în alt mediu, unde înțelegerea sensului inițial a dispărut și unde nu se mai percepe semnificația și funcția formei derivînd din opera de artă. Kubler descrie fenomenele transformării provinciale a formelor artistice, care poate avea uneori drept consecință apariția unor structuri amintind în mod superficial de compoziții foarte rafinate. Pare esențial faptul că aceste fenomene artistice latino-americane, la fel ca și arta noastră „autohtonă” amintesc numai într-un mod foarte superficial de manierism. Putem utiliza aici din nou formula lui Shearman: „Este mai bine să înțelegem majoritatea formelor amestecate ca un clasicism local neîndemînic”⁸.

Lăsînd de-o parte acest larg domeniu al artei provinciilor, tot nu știm ce să facem cu ceea ce Forssmann a numit și nu fără îndreptățire, manierismul nordic. În articolul meu mai vechi am indicat o serie de astfel de lucrări sau trăsături în arta poloneză de la sfîrșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea, despre care consideram că sînt diferite de cele italiene dar care necesită totuși să fie clasificate în categoriile manierismului. Merită să mai amintim și ceea ce a scris nu de mult Nikolaus Pevsner în articolul său despre arhitectura manieristă: „Dacă este vorba de stilul elisabetan din Anglia și de analogiile cu exemplele din Germania și Țările de Jos, putem oare utiliza în legătură cu ele termenul de manierism? Wollaton sau Hardwick sau Hatfield nu sînt, fără îndoială, renascentiști. Dar nu reprezintă nici barocul englez, în măsura în care sînt baroce catedrala sf. Paul și Blenheim. Ornamentul forjat, cu lipsa sa de viață, cu complicația și artificialitatea sa este tipic manierist. Dar fragilitatea și puterea aspră a clădirilor elisabetane nu apare în Italia și este în deplină armonie cu secolul lui Drake și Raleigh. Nu trebuie totuși să ne așteptăm ca aceleași criterii stilistice să fie utili-

zabile pentru țări diferite fără o diferențiere națională. Romantismul francez este altul decît cel englez sau german. Și totuși, toate acestea reprezintă tot romantismul. Și Wren este baroc, dar pe englezește. Și stilul perpendicular este gotic tîrziu, dar este goticul tîrziu englez. Poate că va trebui să ne împăcăm cu ideea aceasta în cazul manierismului dacă dorim să înțelegem pe deplin arta elisabetană”⁹.

Luînd în considerație operele arhitectonice și decorația lor plastică și picturală apărută între anii 1550 și 1620 în orașele din Țările de Jos, în centrele hanseatice, în Scandinavia (cum sînt castelele Kronborg, Rosenborg și Frederiksborg), în Germania și uneori chiar și în Polonia, întîlnim adesea opere care au luat naștere dintr-un gust subtil și rafinat, executate de meseriași remarcabil de conștiincioși, dotate cu un complicat program simbolic, nu fără conexiune cu emblematica (il. 78).

Dacă acceptăm definiția dată de Shearman pentru manierism, ca stil „artificial”, nu-l vehiculăm oare în legătură tocmai cu astfel de lucrări? Oare acele fantastice *Kunstschranke*, incredibile structuri construite în atelierele germane din diverse materiale, nu sînt manifestări ale unei arte create pentru cunoscători cu intenția de a se demonstra cea mai înaltă corectitudine tehnică, manifestări care adeseori nu servesc la nimic altceva decît pentru a oferi artiștilor prilejul de a-și demonstra îndemînarea?

Oare interioare ca, de exemplu, acela al Rosenborgului, unde pereții sînt tapetați de la podea pînă la tavan cu peisaje flamande nu sînt niște creații tipic manieriste, în care arta și natura se întrepătrund reciproc — în cu totul alte forme și categorii — ca în italianul Bomarzo? Numai că aici, în nord, elementele italiene din aceste compoziții sînt derizorii și nici unul din ele, chiar dacă apare ca motive ornamental, nu are legătură cu formele pe care le-au conturat artiștii legați de curentul *maniera*. Acest stil nord-european al manierismului, dezvoltat în *Säulenbücher*, atît de

profund cercetate de Forssman, se baza, în esență, pe interpretarea manieristă a teoriei coloanelor a lui Vitruviu și pe cel mai irațional dintre motivele utilizate de Renaștere — grotescul (il. 78).

Propun, așadar, ca — lăsând deoparte fenomenele artistice calificate drept „autohtone” — să deosebim două tipuri de manierism internațional. Primul dintre ele este, în principal, manierismul italian, căci a avut o genealogie în esență italiană, el a fost practicat de artiștii care recunoșteau idealul de *maniera* și și-a găsit expresie mai cu seamă în pictură și sculptură și în forma nudului. Cel de-al doilea este cel nordic, deși rădăcinile lui se pot găsi, parțial, și în arhitectura italiană și în modelele ornamentale italiene. El s-a manifestat cu deosebire în artele decorative, căci și arhitectura era considerată de adepții lui în primul rând în categoriile decorativității și nu ale compoziției spațiale. Amîndouă aceste tipuri de manierism internațional au fost foarte artificiale, căutate și rafinate și, în pofida unor diferențe considerabile în aspectul lucrărilor cărora le-au dat naștere, consider totuși că pot fi definite prin același termen.

NOTE

- ¹ Ch. Sterling, *École de Fontainebleau*, în catalogul *Le Triomphe du Maniérisme*, Amsterdam, 1955, p. 27.
- ² Franzsepp Württenberger, *Der Manierismus. Der europäische Stil des sechzehnten Jahrhunderts*, Viena, 1962, p. 7 ș.u.
- ³ John Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth, 1967 (trad. pol. Varșovia, 1970), p. 27 (citată în traducerea mea).
- ⁴ *Ibidem*, p. 25.
- ⁵ *Ibidem*, p. 26.
- ⁶ *Ibidem*, p. 26—27.
- ⁷ *Ibidem*, p. 27.
- ⁸ *Ibidem*, p. 27.
- ⁹ Nikolaus Pevsner, *The Architecture of Mannerism*, „The Mint”, I, 1946, p. 116—137.

BIBLIOGRAFIE

- A. HAHR, *Studier i nordisk renässanskonst*, I (*Studier i Vasa-renässansen och dess förhållningar*, p. 5—84; *Studier i skansk renässans*, p. 85—162). Uppsala — Leipzig, 1913 (Skrifter utgiva af K. Humanistiska Vetenskaps-samfundet i Uppsala, 15 : 1).
- R. HEDICKE, *Cornelis Floris und die Florisdekoration*, Berlin, 1913.
- A. HAHR, *Studier i nordisk renässanskonst*, II (*Osteuropeiska stildrag i nordisk renässansarkitektur*), Uppsala — Leipzig, 1915 (18 : 2).
- W. FRIENDLÄNDER, *Die Entstehung des anticlassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520*, „Repertorium für Kunstwissenschaft”, XLVI, 1925, p. 49—86.
- A. HAHR, *Nordeuropeisk renässansarkitektur*, Stockholm, 1927 (Bonniers allmänna konsthistoria).
- A. GOLDSCHMIDT, *Die Bedeutung der Formenspaltung in der Kunstentwicklung* în vol. *Independence, Convergence and Borrowing in Institutions, Thought and Art* (Harvard Trecentenary Publication), Cambridge, 1937, p. 166—177.
- A. HAHR, *Drottning Katarina Jagellonica och Vasarenässansen. Studier i vasatidens konst och svensk-polsk-italieniska förbindelser*, Uppsala — Leipzig, 1940.
- N. PEVSNER, *The Architecture of Mannerism*, „The Mint”, I, 1946, p. 116—137.
- E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948.
- Le Triomphe du maniérisme européen*, Rijksmuseum, Amsterdam, 1955.
- E. FORSSMANN, *Säule und Ornament, Studien zum Probleme des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stockholm, 1956.
- G. R. HOCKE, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg, 1957.
- G. R. HOCKE, *Manierismus in der Literatur*, Hamburg, 1959.
- F. WÜRTTENBERGER, *Der Manierismus. Der europäische Stil des sechzehnten Jahrhunderts*, Viena, 1962.
- C. H. SMYTH, *Mannerism and Maniera*, Locust Valley, 1962.
- E. H. GOMBRICH, *Introduction: The Historiographic Background*, în vol. *Studies in Western Art. Acts of the XXth International Congress of the History of Art*, New York, 1961, Princeton, 1963, p. 163—173.
- C. H. SMYTH, *Mannerism and Maniera*, *ibidem*, p. 174—199.
- J. SHEARMAN, *Maniera as an Aesthetic Ideal*, *ibidem*, p. 200—221.
- A. HAUSER, *Der Manierismus. Die Krise des Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München, 1964.
- S. SEBASTIAN, *Notas sobre la arquitectura manierista en Quito*, „Boletín del Centro de Investigaciones Historicas

y Estéticas", Universidad Central de Venezuela, Caracas, I, 1964, p. 113—120.

- J. BIALOSTOCKI, *Mannerism and Vernacular in Polish Art* (versiune întrucîtva modificată a articolului retipărit în volumul de față), în vol. *Walter Friedländer zum 90. Geburtstag*, Berlin, 1965, p. 45—57.
- S. J. FREEDBERG, *Observations on the Painting of the Maniera*, „Art Bulletin“, XLVII, 1965, p. 187—198.
- J. DE MESA și T. GISBERT, *Renacimiento y manierismo en la arquitectura „Mestiza“*, „Boletín del Centro de Investigaciones Historicas y Estéticas“, Caracas, III, 1965, p. 9—44.
- G. KUBLER, *Indianismo y mestizaje como tradiciones americanas medievales y clásicas*, „Boletín del Centro de Investigaciones Historicas y Estéticas“, Caracas, IV, 1966, p. 51—61.
- S. SEBASTIÁN, *La influencia de los modelos ornamentales de Serlio en Hispanoamerica*, „Boletín del Centro de Investigaciones Historicas y Estéticas“, Caracas, VII, 1967.
- J. SHEARMAN, *Mannerism*, Harmondsworth, 1967 (trad. pol. Varșovia, 1970).
- Notă: versiunea originală a articolului de față a apărut sub titlul: *Two Types of International Mannerism: Italian and Northern*, în „Umění“, XVIII, 1970, p. 105—109.

„BAROCUL“: STIL, EPOCĂ, ATITUDINE

Cînd, în anul 1956, s-a început organizarea celei de-a treia mari expoziții închinată istoriei artei europene, care trebuia să ilustreze — după Renaștere și Manierism, temele expozițiilor anterioare — epoca cunoscută în mod curent sub numele de Baroc, s-a văzut că organizatorii, sau, în orice caz, unii dintre ei, nu pot cădea de acord asupra denumirii de „baroc european“. În ultimă instanță, expoziția care a fost deschisă la Roma și a ținut din decembrie 1956 pînă în februarie 1957 a purtat numele de *Il seicento Europeo*.

Însă în subtitlul ei erau disimulate trei concepții stilistice *Realismo — Classicismo — Barocco*, ceea ce dovedea existența unei crize în înțelegerea maximalistă a barocului¹. Dealtfel, discuțiile pe această temă nu s-au încheiat încă. Încă în anul 1950 Giuliano Briganti proclama inoperabilitatea noțiunii de baroc utilizată pînă atunci și necesitatea unei noi definiri a conținutului acestuia². În anul 1954, John H. Müller a supus acest termen unei critici aprofundate, mai ales în ceea ce privește utilizarea lui în muzică și a definit „delimitarea direcțiilor diferite care se manifestă în epoca barocului drept primul pas spre precizarea noțiunii“³; în fine, în 1955, John Rupert Martin „a fost silit să recunoască că nu există un stil baroc unic: dimpotrivă — este necesar să se spună că una din trăsăturile definitorii

ale veacului al XVII-lea este diversitatea de stiluri⁴.

Dar, în același timp, creatorilor ale căror opere sînt reunite sub noțiunea de stil baroc, li se consacra din ce în ce mai multe monografii (Caravaggio, Carracci, Guido Reni, Bernini), și chiar noțiunea ca atare, utilizată în diverse discipline, a făcut obiectul unor dispute importante în Statele Unite, Elveția și Italia⁵.

Acest lucru constituie, fără îndoială, o dovadă a permanentei actualități a problematicei științifice legată de baroc. Atît termenul ca atare, cît și conținutul său sînt departe de a fi înțelese și codificate în mod unitar și, ceea ce este încă și mai interesant, pînă în ziua de astăzi barocul trezește nu numai interesul istoricilor și teoreticienilor artei, ci și o puternică atitudine afectivă în calitatea sa de forță culturală, de încărcătură de conținut și formă, în fața căreia filozofi și savanți remarcabili adesea nu sînt în stare să renunțe la atitudinea pătimasă în apreciere. Încă în 1929, Benedetto Croce susținea că „istoricul nu poate trata barocul pozitiv, ci (trebuie să-l trateze) negativ, așadar ca o negare sau o limită a ceea ce reprezintă de fapt arta și poezia. Se poate vorbi despre secolul Barocului și despre arta barocă, dar nu trebuie să se piardă niciodată din vedere faptul că, în accepțiunea exactă și proprie a acestui termen, ceea ce este cu adevărat artă nu este niciodată baroc, iar ceea ce este baroc nu poate fi artă. Barocul însemnează prost gust⁶. În aceeași perioadă în care concepțiile incluse în cartea lui Croce dobîndeau o popularitate din ce în ce mai mare, ideologul spaniol Eugenio d'Ors își cînta litaniiile sale poetice în cinstea Barocului, considerat unica și cea mai mare artă⁷.

1

Uimitorul, neobișnuitul — chiar și în domeniul unor noțiuni stilistice în general destul de neclare — amestec de criterii, sensuri și domenii

322

ale termenului „baroc” nu poate fi înțeles decît pe fundalul istoriei sale, prezentată cu cîțiva ani în urmă de Heinrich Lützelers și abordată apoi într-o lucrare de proporții de Hans Tintelnot⁸.

S-a pornit de la cuvînt, care denumeste un lucru ciudat, neobișnuit, care trezește prin aceasta aversiune și o apreciere negativă. Croce descoperise o astfel de utilizare a termenului datînd încă din preajma anului 1570, dar fără legătură cu evaluarea estetică. Această nuanță negativă a adjectivului a rămas viabilă în limba franceză pînă astăzi, acesta fiind utilizat dealtfel, printre altele, tocmai pentru aprecierea estetică, deși fără o legătură cu anumite forme artistice: Ernest Chesneau în articolul său despre Salonul din 1865 din „Constitutionnel” a definit-o drept barocă pe faimoasa *Olimpia* a lui Manet și tot baroc era pentru pictorii parizieni din preajma anului 1900 chiar și Turnul Eiffel⁹.

Care este adevărata geneză a termenului — dacă, așa cum cred unii, provine din modul silogistic *baroco* (ceea ce nu este absolut imposibil)¹⁰, sau, dacă, așa cum se acceptă în mod tradițional, a fost împrumutat de la denumirea portugheză a unor perle cu forme capricioase — nu este prea important pentru observațiile noastre ulterioare¹¹. Acest adjectiv negativ a dobîndit, în perioada iluminismului, o utilizare preponderent estetică. Se pare că în atelierele de mobilă astfel de cuvinte erau utilizate și mai înainte pentru definirea unor anumite concavități în sculpturile mobilelor, în pictură era denumită astfel ștergerea conturilor ferme și chiar atunci cînd în anul 1739 Salomon de Brosse a spus despre palatul Pamphili din Roma că este „baroc”, evenimentul avea caracter cu totul excepțional¹². Dar încă la jumătatea secolului al XVIII-lea, și mai ales în Franța, s-a închegat un sens estetic al termenului care a început chiar să fie pus în legătură cu anumite manifestări ale artei din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. În *Enciclopedia* lui Diderot citim: *Baroque, adjectif en architecture, est une nuance de bizarre. Il en est, si l'on veut, le raffinement, ou,*

323

s'il était possible de la dire, l'abus, il en est le superlatif. L'idée du baroque entraîne avec soi celle ridicule poussé à l'excès. Borromini a donné les plus grands modèles de bizarrerie et Guarini peut passer pour le maître du baroque"*13.

Noțiunea a fost repede transpusă în muzică și, în anul 1768, Jean Jacques Rousseau scria în al său *Dictionnaire de Musique*: (...) *baroque — celle, dont l'harmonie est confuse, chargée de modulation et de dissonances, le chant dur et peu naturel, l'intonation difficile et le mouvement contraint*"**14.

Următorul pas a fost reprezentat de legarea hotărâtă a acestui termen stilistic de lucrările apărute într-o perioadă determinată, și anume începând cu sfârșitul secolului al XVI-lea și până la începutul secolului al XVIII-lea. În timp ce calificativul „baroc” a fost atașat artei acestei perioade, caracterizarea ei era făcută — în mod negativ — în special de către teoreticienii clasicismului artistic (mai ales arhitectonic) care o combăteau hotărâți ca, de exemplu, Teofilo Gallaccini (încă din 1621 dar editat abia în 1767)¹⁵ sau Belloci¹⁶. Milizia, combătând barocul în spiritul neoclasicismului, utilizează acest termen în mod explicit, legându-l de Borromini, Guarini, Pozzo, Marchione (este vorba în mod special de sacristia S. Pietro din Roma): *Barocco è superlativo del bizzarro****17, iar în alt loc îi enumeră foarte consecvent pe reprezentanții barocului: *Borromini in Architettura, Bernini in Scultura, Pietro da Cor-*

*tona in Pittura, il Cavalier Marino in Poesia son peste del gusto**18.

Această fază a evoluției ideii de baroc și-a găsit abia cu peste cincizeci de ani mai târziu un codificator în persoana lui Jakub Burckhardt, al cărui *Cicerone* din anul 1855 definește drept barocă nu orice fel de artă ciudată, neobișnuită și nearmonioasă, ci numai „o renaștere sălbătică”¹⁹. *Die Barockbaukunst* — citim în *Cicerone* — *spricht dieselbe Sprache wie die Renaissance, aber einen verwilderten Dialekt davon***20.

În continuare, soarta „barocului” a fost asemănătoare cu cea a altor noțiuni stilistice, care au luat naștere din definiri estetice negative, ca goticul și manierismul. Treptat, dintr-o Renaștere degradată, apreciată după criteriile unei alte epoci — ale clasicismului secolului al XVI-lea sau al XVIII-lea, barocul a devenit o categorie stilistică autonomă, de sine stătătoare. Aceasta s-a întâmplat cu aproximativ nouăzeci de ani în urmă. În anul 1887 a apărut primul volum din istoria stilul baroc, elaborată de Cornelius Gurlitt, căruia îi revin merite deosebite și în evaluarea barocului polonez; este vorba de *Geschichte des Barockstiles in Italien*, după care, în anii următori, au apărut volumele despre Franța și Germania. În anul 1888 Carl Justi a scos prima monografie monumentală a marelui maestru tipic baroc, Velázquez²¹, și chiar în același an a apărut și lucrarea de importanță pentru problemele barocului aparținând lui Heinrich Wölfflin și intitulată *Renaissance und Barock*²².

2

Elev al lui Burckhardt și viitor autor al *Artei clasice*, Wölfflin era mult prea entuziasmat de

* Borromini în arhitectură, Bernini în sculptură, Pietro da Cortona în pictură, Cavalerul Marino în poezie sînt o ciumă a gustului.

** Arhitectura barocă vorbește aceeași limbă ca și Renașterea, dar este un dialect sălbăticit al acesteia.

* Baroc, adjectiv în arhitectură, este o nuanță de bizar. Este, dacă vreți, rafinement, sau, dacă s-ar putea spune, abuzul la superlativ. Ideea de baroc atrage după sine pe cea de ridicol împinsă pînă la exces. Borromini a dat cele mai mari modele de ciudățenie iar Guarini poate fi considerat maestrul barocului.

** barocă... cea a cărei armonie este confuză, încărcată de modulare și de disonanțe, cîntecul dur și puțin natural, intonația dificilă și mișcarea constrinsă.

*** Barocul este superlativul bizarului.

idealurile clasice pentru a aprecia la fel de mult Barocul și Renașterea, dar a căutat în mod obiectiv trăsăturile autonome ale Barocului, ca stil aparte, care se conduce după propriile sale principii. De aici Barocul, „dintr-un urmaș degenerat al Renașterii a devenit un fel de antiteză, dialectică a acesteia, cu criteriile sale proprii și obiective de frumos”²³.

Wölfflin a fost primul autor care a prezentat o bogată descriere formală a ceea ce reprezenta Barocul, aducând exemple în primul rând din arta italiană și ținând seama, în același timp, de cele două categorii supraordonate, prin care se calificau trăsăturile stilistice ale Renașterii și Barocului ca de forme permanente ale viziunii plastice, ba chiar — în sens mai larg — ale viziunii artistice în general. Polarizarea Renașterii și Barocului la Wölfflin rămâne, fără îndoială, în strânsă legătură cu străfulgerările geniale ale gândirii lui Nietzsche din tinerețe, a cărui lucrare *Zina de naștere a tragediei*, apărută în anul 1872, conține o clasificare sugestivă a artelor împărțite în „apolonice” — artele plastice — și „dionisiace” — muzica. Nu este deloc de mirare că Wölfflin însuși și-a transpus categoriile pe terenul muzicii, unde au fost dezvoltate în continuare de muzicologia germană²⁴; poate părea ceva mai ciudat doar faptul că dualismul clasicismului „apolonic” și al barocului „dionisiac”, definit ca o artă a zeului Pan, a fost așezat de Louis de Hauteceœur cu toată seriozitatea la baza concepției sale istoriosofice din anul 1954²⁵.

Această etapă a evoluției ideii de baroc creată de Wölfflin avea trei aspecte. Wölfflin, în primul rând, a definit poziția artei plastice baroce ca stil aparte, evidențiindu-se prin propriile sale trăsături caracteristice: tensiune, dinamism, masivitate, exagerarea dimensiunilor, sugerarea întinderilor infinite, pitorescul, efectele de lumină, caracterul tainic. În al doilea rând, creînd categorii caracteristice neobișnuit de largi, a creat și posibilitatea transpunerii lor în alte domenii ale creației artistice și umane în general (chiar și științifice), ast-

fel încît tot ceea ce ținea seama de concepția polarității „formelor și viziunii” permitea crearea consecventă a ideii de „epocă a Barocului” în istorie și de „om al Barocului”²⁶. În al treilea rând, creînd concepția de polarizare a stilurilor populariza și consolida științific dualitatea personajelor artistice din concepția lui Nietzsche și, în esență, răpea noțiunii de baroc caracterul ei istoric. Însuși Wölfflin s-a ferit să introducă în cartea sa un capitol despre „barocul” antic roman (deși ar fi putut s-o facă în calitatea sa de discipol al lui Burckhardt și urmînd exemplul acestuia, căci însuși autorul lui *Cicerone* descoperise trăsături „rococo” într-un anumit grup de biserici romanice germane²⁷) dar în locul lui alții au aplicat apoi categoriile sale asupra antichității și chiar a goticului²⁸.

Wölfflin și-a dezvoltat apoi teoriile cu privire la stiluri în cea mai populară lucrare a sa, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915), în care a înfățișat cinci perechi cunoscute de noțiuni formale (înțelese însă ceva mai larg decît pur formal) pentru înțelegerea principalelor forme și viziuni „clasice” și „baroce”. Este vorba de noțiunile foarte răspîndite de atunci: 1. linear-pictural; 2. reprezentarea plană — reprezentarea în adîncime; 3. formă închisă (tectonică) — formă deschisă (atectonică); 4. multiplicitate (coordonare) — unitate (subordonare); 5. claritate absolută (claritate necondiționată) — claritate relativă (claritate condiționată)²⁹.

Apreciind la justa sa valoare rolul pe care Wölfflin l-a jucat în procesul de formare a poziției autonome a barocului în istorie și a criteriilor autonome de apreciere, trebuie să recunoaștem că largimea doctrinelor sale, generalitatea categoriilor și, mai ales, ideea formalistică despre „formele viziunii”³⁰, care reprezintă un fel de corispondent subiectiv (mai târziu, ce-i drept) al lucrării lui Focillon *Vie des formes*, au contribuit, în măsură considerabilă, la întunecarea imaginii

Lărgind treptat domeniul de acțiune și aprofundând caracteristicile lui Wölfflin, istoricii artei, culturii, ai ideilor au început să modeleze noțiunea de „epocă a Barocului”, „om al Barocului”, „stilul de viață baroc”, străduindu-se, bineînțeles, să găsească o bază ideologică unitară pentru această formațiune unitară. Trăsătura fundamentală a învățăturii lui Wölfflin — caracterul preponderent formal al concepției sale stilistice — atrăgea în mod obligatoriu după sine consecința neclarității: concepția construită de Wölfflin corespundea fenomenelor diversificate ale artei italiene, spaniole, flamande, germane de nord, dar se făceau eforturi pentru a se extinde o concepție bazată, în esență, pe analiza operelor de artă italiene, la o epocă culturală general europeană, pornindu-se de la premisa caracterului unitar al procesului istoric pe întreg continentul și subordonându-se acestei concepții fenomene cu totul diferite, formal deosebite și născute pe alte baze ideologice și sociale, pe alte tradiții și din gusturi diferite. Pentru o categorie atât de largă, cuprinzând peste 150 de ani de cultură ai întregii Europe, este greu să găsim trăsături comune suficiente de numeroase în domeniul caracteristicilor formale, după cum la fel de greu este să le depistăm și în baza ideologică. Căci nici măcar contrareforma și absolutismul nu au loc în secolul al XVII-lea în toată Europa.

Nu avem intenția să pătrundem aici în discutarea noțiunii de stil în general și să caracterizăm diferitele posibilități de definire a acestuia, un lucru este însă clar: dacă vrem ca noțiunea de stil în istoria artei să ne slujească și să dea roade, ea nu poate fi înțeleasă ca un simplu ansamblu de trăsături formale. „Stilul este, în primul rând, un sistem de forme cu anumite calități și o expresie dotată cu sens, prin care ni se face cunoscută personalitatea artistului și concepția despre lume în sens larg, proprie unei grupări. El este, în același timp, un mijloc de transmitere a expresiei la nivelul grupării care comunică și consolidează anumite valori ale vieții religioase, 328

sociale și morale prin sugestivitatea emoțională a formelor (...) Pentru istoricul culturii sau filozoful istoriei care intenționează să realizeze o sinteză, stilul este o manifestare a culturii ca întreg, un semn vizibil al caracterului ei unitar”³¹.

Oare într-adevăr întreaga cultură europeană a secolului al XVII-lea reprezenta o unitate și o entitate? Se poate vorbi oare aici, în sensul discutat mai sus, de un singur stil? Wilhelm Pinder, introducând în metodologie noțiunea evident prețioasă de „generație”, opera cu categoria *Stillage*, situație stilistică, creată de diferite generații care coexistă și contribuie la crearea artei³². Kautzsch propunea abordarea fiecărei situații stilistice în categoriile a două orientări antitetice³³, ceea ce amintește întrucâtva de doctrina orientării progresiste și reacționare în fiecare epocă culturală, adoptată de adepții materialismului istoric. Unii istorici abordează „barocul”, la fel ca și „goticul”, ca pe o fază unitară — deși poate că greu s-ar găsi o perioadă mai puțin unitară din punct de vedere stilistic; totuși predomină părerea contrară și tendința de a se parcela această presupusă „epocă” în cadrul fiecărei arte în parte.

Așadar, efectuarea unor cercetări detaliate a dus la împărțirea cronologică, teritorială și sociologică a categoriei exagerat de extinse a barocului.

3

În primul sfert al secolului al XX-lea s-a cristalizat în cele din urmă noțiunea de manierism, ca fază independentă a dezvoltării artistice, care încheie epoca istorică a Renașterii și reprezintă o importantă cezură între Renașterea deplină și începuturile Barocului. A devenit cu timpul clar că stilul plin de conflicte, neliniște, dar și de virtuozitate și autonegare, comun atât pictorilor de la curtea familiei Medici din Florența, cât și curții pragheze a lui Rudolf II și palatului francez de la Fontainebleau, că stilul Laurenzianei, Escorialului (il. 49), al Villei di Papa Giulio (il. 50) și Palazzo del Tè (il.52) — nu este nici Renaș-

tere, nici Baroc, ci o fază aparte, al cărei component de bază a fost mișcarea contrareforme³⁴. Polemica dintre Werner Weisbach și Nikolaus Pevsner pe această temă a dus la concluzia că în manierism, mai ales în anumite manifestări ale acestuia, trebuie să căutăm prima expresie a noii ideologii religioase, ceea ce nu însemnează, bineînțeles, că efectele ei de lungă durată nu s-au reflectat mai departe în arta *seicento*-ului, ba chiar și a *settecento*-ului³⁵.

Accepțiunea generală în știința mondială a categoriei „pozitive” a stilului manierist a dus la necesitatea revizuirii noțiunilor prin care Wölfflin opunea Renașterea deplină Barocului deplin. Pornind de la aceasta, istoricul elvețian al școlii lui Wölfflin, Hans Hoffmann, în cartea sa *Renașterea deplină, Manierismul, Barocul timpuriu* (1938)³⁶, s-a străduit să abordeze mai precis dezvoltarea stilistică a artei italiene din secolul al XVI-lea. În această carte, ca de altfel, și în alte studii, Hoffmann a delimitat în plus categoria *barocului timpuriu*; el deosebea trei faze stilistice în secolul al XVI-lea în domeniul fiecărei arte și în cele trei compartimente: abordarea spațiului, compoziția *Aufbau* și lumina.

Renașterea matură este caracterizată — după părerea lui Hoffmann — de spațiul static (*Ruhe-raum*), de o compoziție egală, armonioasă (*Ausgleich*) și o lumină care umple spațiul în mod egal (*schwebendes Licht*). Manierismul se remarcă prin „fuga” dinamică a spațiului (*Raumflucht*), prin încordare, prin extinderea compoziției (*Spannung* și *Streckung*), precum și printr-o lumină lăptosă (*gleitendes Licht*). Barocul timpuriu este caracterizat prin: spațiul „încrămășat” (*gestauter Raum*), contragerea și dilatarea compoziției (*Zusammenziehung* și *Schwellung*), precum și lumina „plutitoare” (*flutendes Licht*)³⁷. Așadar, Hoffmann situează acest *Raumflucht* manierist între „plătinutudinea” Renașterii și „profunzimea” Barocului; „multitudinea” perfectă a Renașterii urma să fie anihilată de manierism — scria el — pentru ca

Barocul să poată crea în locul ei o „unitate” nouă, puternică, plină de mișcare³⁸.

Aproape în același timp cu formarea noțiunii de manierism a început să se delimiteze perioada Barocului timpuriu. Deosebit de rodnică au fost în acest domeniu lucrările lui Walter Friedländer, care opunea stilului „anticlasic” al manierismului, despre care scrisese anterior, stilul „antimanagerist” din preajma anului 1590³⁹. Sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul celui de al XVII-lea, perioada cuprinsă între 1590 și 1615 — aceasta este faza stilistică unitară care cuprinde reacția acută la sterilitatea manieristă, în special în domeniul picturii și în special la Roma (căci pentru alte cercuri artistice această fază se potrivește mult mai puțin). Dualității formale a acestei reacții, exprimată în „naturalismul” lui Caravaggio și în „academismul” fraților Carracci, i-au fost consacrate studii de profunzime, care prezintă și formulări teoretice cu privire la această mișcare, de către Giovanni Battista Agucchi și — mult mai târziu — de către Giovanni Pietro Bellori⁴⁰. Noutatea atitudinii artistice a acestei generații era în afară de orice dubiu: această atitudine una în sine poziția nouă, directă față de natură, din creația lui Caravaggio și — câțiva ani mai târziu — a tânărului Bernini, cu poziția nouă, creatoare față de tradiție din arta fraților Carracci. În formulările teoretice ale lui Agucchi și Bellori, aceasta s-a exprimat prin noile concepții de idee artistică, reprezentând (ca și în teoria manierismului) sursa creației, extrasă (ca și în opiniile esteticii renascentiste) din natură. Această teorie a devenit mai târziu fundamentul esteticii clasice. O trăsătură comună a ambelor școli — cea „naturalistă” și cea „academică” — era aversiunea lor față de manierism și continuarea Renașterii mature: la Caravaggio continuarea lui Giorgione și Lotto, la Carracci a lui Rafael și Tiziano. O atitudine asemănătoare în sfera umanistă și filozofică a fost adoptată de Galileo Galilei, reprezentant tipic al generației barocului timpuriu — care îl prețuia pe Ariosto, critica manie-

rismul lui Tasso, îl trecea sub tăcere pe Kepler și se sprijinea pe tradiția renescentistă a lui Copernic⁴¹.

Iată așadar problema-cheie a începuturilor barocului. Faptul că în pictură, acestea se găsesc în lucrările fraților Carracci, ale lui Caravaggio, precum și în lucrările de tinerețe ale lui Rubens, Elsheimer, Lastman, Fetti, Liss, Strozzi nu mai este astăzi pus sub semnul îndoielii⁴². Problema este ceva mai complicată în domeniul arhitecturii și al sculpturii, unde faza Barocului timpuriu este mai strâns legată de manierism. În două lucrări diferite, o lucrare arhitectonică atât de importantă ca *Il Gesù* din Roma (începută în 1568) este inclusă în faza manierismului, pe care ambii autori — Chastel și Pevsner — o leagă de ciclul stilistic al Renașterii⁴³. Zürcher și Hoffmann văd în această lucrare a lui Vignola și della Porta elemente ale ambelor stiluri — ale manierismului și Barocului timpuriu.

Este un fapt deosebit de semnificativ. El confirmă o dată în plus competitivitatea criteriilor noastre. Se dovedește că o biserică atât de importantă pentru întreaga arhitectură de mai târziu, atât de frecvent imitată, reprezentând cea dintâi expresie monumentală a ideologiei iezuite și a contrareformei victorioase este o lucrare impură din punct de vedere stilistic, reprezentând un fel de document al „ridicării” noului stil. „Noul” — gigantismul, monumentalitatea, subordonarea interiorului față de ideea cupolei supraordonate, ideea axei centrale a fațadei — se exprimă în limbajul manierist, vechi, plat, evitând „mișcarea” barocului și plasticitatea acestuia. Concepția neoalbertină a acestor asociații evident renescentiste s-a eliberat de accentul manierist abia la San Andrea della Valle, accent manierist care se face încă atât de puternic simțit în Escorial⁴⁴.

Zürcher caracterizează cu deosebită atenție apariția treptată a plasticității și geometricității dinamice în operele lui Vignola. Severitatea expresiei arhitectonice, semnificativă pentru această perioadă de cotitură, legătura de conținut dintre

expresia sa și noua ideologie a iezuiților și a contrareformei au sugerat denumirea de „stil tridentin”, formulată de cercetătorul spaniol pentru definirea celui *primo barocco* în arhitectură, cu puternice trăsături manieriste⁴⁵.

Se pare, într-adevăr, că observațiile pur formale ale școlii elvețiene sînt și aici, ca dealtfel, întotdeauna, neputincioase și că, în esență, numai o concepție stilistică ideologico-formală — cu o rază de acțiune teritorială, cronologică și de ambianță strict delimitată — va putea pune ordine în situația foarte complicată din evoluția arhitecturii la granița veacurilor al XVI-lea și al XVII-lea.

Accepțiunea largă a Barocului este atacată de altfel nu numai în ceea ce privește *începuturile cronologice*. Încă în anul 1921 Hans Rose a creat categoria de *Spätbarock* prin care înțelegea perioada cuprinsă aproximativ între anii 1660 și 1760 și care se referea, în primul rînd — după părerea lui Rose — la stilul cu o puternică bază clasicizantă dezvoltat în Franța și în alte regiuni sub influența franceză. Dar această concepție nu i-a satisfăcut pe francezi (vezi mai jos despre atitudinea lor) și nici nu elucida situația din prima jumătate a secolului al XVIII-lea cu dominantele sale de rococo. Este necesară discutarea noțiunii de rococo pentru abordarea corectă și clasificarea splendidei arte cu caracter baroc și rococo care a înflorit în Germania de nord și în țările slave de vest. Categoria de „rococo” — dacă este utilizată ca denumire a unei faze stilistice aparte⁴⁶ — ar trebui să fie suficient de largă ca să poată îngloba nu numai palatele Sans Souci, Wies și Kändler, ci și pe Maulbertsch, Baucher, Watteau, Guardi și Gainsborough⁴⁷.

„Rococo-ul nu este, în esență, baroc” — scria în 1956 Paul Hofer⁴⁸ — „pe o scenă care și-a pierdut adîncimea, se joacă *divertimenti* ușoare ale unui nou manierism cu o cultură muzicală și spirituală subtilă, care de mult nu mai este plastică”⁴⁹. Chiar și din punct de vedere formal, este deosebit de greu să găsim multe trăsături

comune între colonadele lui Bernini din fața basilicii San Pietro și fragilitatea Zwinger-ului din Dresda, sau între rafinamentul spațial al lui Borromini și pereții plați de oglinzi ai sălilor rococo⁵⁰.

În plus, situația este complicată și din punct de vedere teritorial, nu numai cronologic, datorită extraordinarei răspîndiri a limbajului stilistic baroc — mai precis baroc târziu — în cea de-a doua jumătate a secolului al XVII-lea și prima jumătate a secolului al XVIII-lea pe un teritoriu vast, la apus și la răsărit. Uimitoarele legături relevate între arhitectura barocă din America Latină și lucrările lui Dietzenhofer⁵¹, asemănarea dintre expresia stilistică a barocului polonez din teritoriile lituano-ruse și bogăția decorativă a bisericilor din Mexic și Brazilia, precum și primele încercări de includere a dezvoltării arhitecturii baroce târzii din Europa răsăriteană într-o imagine de sinteză a întregului — întreprinsă de germani⁵² — ne indică maturizarea unor probleme neabordate pînă acum, posibilitatea și necesitatea revizuirii multor noțiuni legate de ultima fază a barocului. (În treacăt fie zis, pornind de la cele spuse mai sus, aș dori să atrag atenția asupra asemănărilor concrete, izbitoare, între lucrările din America Centrală și cele de la noi din țară: alăturarea boltei capelei rosariului din biserica dominicană din Ciudad Trujillo, pe insula Haiti — il. 69⁵³ — de bolta bisericii dominicane din Piotrków — il. 70 — sau a sf. Cristof din Kazimierz — il. 68 — sînt de o enigmatică elocvență). Se pare oricum că aprofundarea studiilor referitoare la secolul al XVIII-lea va duce repede la delimitarea stilului numit încă „baroc” sau „rococo” din prima jumătate a acestui secol ca o fază stilistică de sine stătătoare. Problemele teritoriale amintite mai sus ne îndreaptă oricum atenția asupra faptului că, în pofida delimitării sale cronologice, „Barocul” nu este cîtuși de puțin o epocă unitară în arta europeană.

Cea mai importantă problemă în domeniul parcelării *topografice* a epocii Barocului este ridicată de arta franceză din secolul al XVII-lea. Învățații francezi evită chiar să discute pe tema utilizării acestui termen cu referire la creația artistică din Franța din vremea lui Ludovic XIII, XIV și XV, pronunțîndu-se fie pentru eticheta generalizatoare de *classique*, fie pentru periodizarea convențională în funcție de domeniile diversilor monarhi, evidențiind, așadar, mai curînd *moda* decît *stilul* epocilor. Pierre Lavedan, în lucrarea sa *Architecture française* (1944) scrie despre baroc următoarele: *Nous ne pouvons l'accepter pour la France car précisément son rôle fut de résister au baroque*⁵⁴.

În același timp însă, palatul de la Versailles reprezintă un exemplu tipic de reședință barocă, reprodușă pînă și în manuale⁵⁵. În multe lucrări de sinteză referitoare la arta din secolul al XVII-lea despre baroc și clasicism se vorbește ca despre două orientări ale epocii care se întrepătrund reciproc, dar care își au fiecare dominantele sale în țările *par excellence* catolice, pe de o parte, și în Franța, Anglia și Olanda, pe de altă parte⁵⁶. Faptul este deosebit de evident în special în domeniul arhitecturii, fără îndoială mai severă, mai rațională și mai conformă cu modelele academice ale secolului al XVI-lea în Franța, Anglia și Olanda decît în Italia, Spania și Germania de sud. Pe de altă parte, au existat și în Franța catedralele de la Versailles și La Rochelle, Val-de-Grâces cu altarul și frescele lui Mignard pe cupolă, în Olanda Primăria din Amsterdam, iar în Anglia Wren și Vanbrugh. Așadar, clasicismul nu mai este unica orientare, însă, fără îndoială, el este acela care dă tonul și are încă o oarecare preponderență. Aceleași probleme se ridică și în domeniul picturii. Ele sînt admirabil aprofundate de Charles Sterling

* Nu-l putem accepta pentru Franța căci rolul lui a fost tocmai acela de a rezista împotriva barocului.

în studiul său despre pictura franceză din secolul al XVII-lea⁵⁷, înfățișând neobișnuita bogăție de orientări, tradiții, preocupări, sesizabile în arta franceză din secolul al XVII-lea, pînă în momentul cînd Academia lui Ludovic XIV a pus capăt dezvoltării impetuoase a individualității.

Întîmplarea a făcut ca în Muzeul Național din Varșovia să se afle tabloul *lezuitului din Anvers* al lui Daniel Seghers, înfățișînd „monumentul” pictat al lui Nicolas Poussin (il. 79)⁵⁸. Un pendant al acestui tablou s-a păstrat în muzeul universității din Princeton, New Jersey; acest al doilea tablou îl înfățișează pe Rubens (il. 80); la fel ca și marele *peintre-philosophe*, Rubens este pictat în formă de bust de piatră înconjurat de flori. Iată o imagine convingătoare a doi maeștri și pionieri a două drumuri în pictură, așa cum i-au văzut poussiniștii și rubensiștii angajați în polemică la sfîrșitul secolului al XVII-lea (deși tablourile au apărut înainte de 1661). Dar această alăturare a fost posibilă numai în busturile pictate și în discuțiile purtate post mortem. În realitate, deosebirea dintre „maestrul clasicismului”, Poussin, și Rubens sau Bernini, „maeștri ai barocului”, nu era atît de mare. Polisemia noțiunii de clasicism a fost subliniată nu o dată. Clasicismul lui Poussin era altul decît clasicismul lui Rafael⁵⁹ și Ingres, era un clasicism care purta pecetea epocii sale. Pentru a ne da seama de caracterul iluzoriu al împărțirii rigide a artei secolului al XVII-lea în baroc și clasicism, propun să efectuăm, pe scurt, o comparație între Poussin, considerat drept exemplul cel mai tipic de reprezentant al clasicismului și Bernini, patriarhul barocului din Roma.

Poussin era departe de a discrimina pe acei artiști italieni a căror artă nu trezește nimănui îndoiala că poate fi caracterizată prin termenul „baroc”: îl aprecia în egală măsură pe Vallentin (deși nu-i plăcea Caravaggio, după cum îmi dau seama în mare măsură din opiniile personalităților sociale), ca și pe Bernini⁶⁰. Faza timpurie a picturii lui Poussin — sprijinită pe tradiția picturală, pe cultura coloristică venețiană a lui Tiziano

și a altor maeștri ai picturii venețiene — ca și impetuozitatea, dinamica și neliniștea unor tablouri ca *Mucenicia s.f. Erasm* (Vatican) sau *Uciderea pruncilor* (Chantilly, il. 81), greu ar putea fi definite altfel decît ca manifestări ale barocului. Și cum să vorbim despre desenele lui Poussin, despre limbajul lor impresionant, contrastant, care nu vorbește, ci sugerează numai simțul spațiului peisagistic în remarcabilele schițe încheiate (il. 82), linia tremurată, aeriană, șerpuind ca un fir de ață din schițele de mai tîrziu? Și ce este oare aceea *ultima maniera* în care și-a modelat ultimul mare tablou, *Apollo și Daphne*⁶¹?

În *Observațiile despre pictură* menționate de Bellori, Poussin formulează ceea ce este, după părerea sa, *grande manière*⁶²; „Patru sînt elementele care fac parte din marea manieră: obiectul, adică tema, concepția, structura și stilul (...) Stilul, la rîndul său, este un mod aparte de a picta și a desena, născut din talentul particular al fiecărui artist în aplicarea și utilizarea ideilor. Acest stil, manieră sau gust provine din natură și din talent”.

Deși această definiție este preluată de la Agostino Mascardi, *Dell'Arte Historica* (1636), se poate presupune că era cunoscută și recunoscută drept corectă de către Poussin⁶³. În această definiție, elementul talentului individual, al capacității subiective, atitudinea față de tematică și de idee sînt destul de clar exprimate și confirmă opinia despre existența elementelor „baroce” în viziunea artistică a lui Poussin (cf. de asemenea, și celelalte elemente ale argumentării, în continuare, cap. 5).

Și acum să ne întoarcem la Bernini, combătut în Franța în timpul sejurului său acolo ca reprezentant al barocului în luptă cu fortăreața clasicismului francez. Opiniile lui Bernini, cunoscute din jurnalul ținut de Chantelou⁶⁴, ne permit să afirmăm că maestrul din Roma se apropia de teoria clasicismului francez: era de acord cu francezii că studierea antichității trebuie să preceadă desenul după natură. Considera, de asemenea, că exemplul marilor maeștri trebuie să îmbogățească

experiența artistică a tînărului creator; pentru ca să nu cadă însă în electism, trebuie *voir, entendre les grands hommes et pratiquer**. Era, de asemenea, de acord cu francezii în ceea ce privește selectarea artiștilor care trebuie imitați; în afara de artiștii antici, aceștia erau Michelangelo, Rafael, Tiziano, Annibale Carracci și Poussin. Din punct de vedere social s-a păstrat pe poziția că artistul trebuie să rămînă în serviciul patronului care este dator să aprecieze însemnătatea artei. Bernini era de acord și cu doctrina Academiei în ceea ce privește marea însemnătate a elementelor *decorum* și *costume*, ba era chiar și mai sever decît francezii în aprecierea acestor chestiuni (de exemplu, critica lui Veronese și Bassano).

Mai puțin clar se contura în opiniile lui Bernini problema așa-numitei *imitatio*; de fapt, clasiștii și reprezentantul barocului erau de acord, din punct de vedere teoretic, că se cuvine *augmenter le beau și diminuer ce qui est laid***. Bernini ținea seama de noblețea ideii, de tradiția deja manieristă a *disegno*-ului, de calitatea desenului, claritatea concepției, precizia și perfecțiunea execuției. El considera că toate clădirile monumentale trebuie să fie *toute unies et d'une simplicité pure****. Modalitatea de a obține acest lucru este *proportion*, în care se află tot ceea ce este frumos. În practică, Bernini admira tablourile lui Poussin, apreciindu-le însemnătatea în acea categorie a artei din care făceau parte — pictura de șevalet. Pe Poussin, dealtfel, îl aprecia deosebit de mult pentru ideile sale și pentru concepția intelectuală a picturii. Chiar și atunci cînd critica operele arhitecturii franceze, făcea aceasta în conformitate cu principiile Academiei franceze, ca de exemplu, atunci cînd și-a exprimat o părere negativă cu privire la mormintele regilor Franței din Saint-

* Să-i vedem, să-i ascultăm pe oamenii mari și să practicăm.

** Să mărim ceea ce este frumos și să diminuăm ceea ce este urit.

*** Unite între ele și de o pură simplitate.

Denis, criticînd la ele acea *petite invention* și *petite manière**.

Această confruntare ne arată că diferențele dintre clasicismul Franței și barocul Italiei din secolul al XVII-lea rezidă nu în premisele teoretice, ci în acel *stile*, în modalitatea personală, ca și în modul de interpretare în general a teoriei clasice; ele constau în directivele particulare, foarte „baroce” caracteristice nu numai pentru modul personal de lucru al lui Bernini, ci pentru atitudinea artistică a reprezentanților barocului, care acordau multă atenție *modalității de acțiune asupra privitorului*. În sculptură — spunea Bernini — proporțiile ideale trebuie să fie supuse deformării, pentru a acționa mai bine asupra privitorului, pentru ca impresia să fie mai veridică (de exemplu, mîna ridicată în spațiu trebuie să fie mai mare decît ar rezulta din dimensiunile obiective)⁶⁵. Izbitor este faptul că, în afara diferențelor menționate — și la Poussin se vor găsi și directive mai subiective — opiniile teoretice ale adepților clasicismului și barocului coincid.

De aici rezultă o anumită slăbire a contradicției dintre orientările baroce și clasiciste și, în al doilea rînd, existența unor anumite conflicte interioare la artiștii barocului, care recunosc, în general, teoria clasică, rațională⁶⁶. Așadar, pe bună dreptate, Hofer atrage atenția asupra coexistenței, în creația lui Bernini, „a armoniei raționale severe în frontoanele clasice ale palatelor (ca în proiectul Luvrului din 1665)” și „a abundenței tabernaculului sf. Petre” (il. 84)⁶⁷. Mai mult chiar, așa cum am subliniat, la Roma, în aceeași primă decadă a secolului al XVII-lea, se conturează arta fraților Carracci, a lui Caravaggio, Rubens, Elsheimer.

Au existat și încercări de a se delimita această epocă pe bază sociologică. Grautoff a încercat să delimiteze arta „oficială” și cea „burgheză” în Franța⁶⁸, alții vorbeau despre „clasicismul” Parisului și „realismul” provinciei. Organizarea socială, politică și culturală se reflectă, dealtfel, în arta

întregii Europe, chiar și a patriei barocului — Italia. Teoria diferențierii sociale a prins cel mai bine în legătură cu diferențierea artei „burgheze” olandeze. Dar astăzi, cînd depistăm atît de multe elemente ale barocului la Poussin și elemente ale clasicismului la Bernini, începem să ne dăm seama cît de multe sînt legăturile dintre pictura olandeză și baroc. Nu numai Rembrandt, contrapus pînă nu de mult „barocului olandez” al lui Vondel de către Schmidt Degener, ne apare astăzi foarte baroc⁶⁹ — și asta atît în faza sa expresivă timpurie, cît și în așa-numita perioadă clasică a aprofundării și reflecției — dar și Utrecht-ul a la Caravaggio, luminismul lui Vermeer, opulența lui Steen și alegorismul lui Van de Venne. Astăzi sînt evidente și puternicele elemente religioase adesea catolice (cf. Dujardin, il. 86) sau monarho-absolutiste (Berchem, il. 87). Studiarea decorațiilor de la Huis ten Bosch (il. 78) și analiza făcută de Slive în legătură cu rolul protestantismului în pictura olandeză au adus corijări importante la imaginea tradițională în care un rol important a fost jucat de schema sociologică a lui Taine⁷⁰. Numeroasele interpretări ale tablourilor lui Vermeer, ale naturilor moarte olandeze și ale tablourilor de gen indică bogăția semnificațiilor alegorice și cele mai noi studii despre Rembrandt confirmă utilizarea simbolicii emblematice în lucrările acestuia, ceea ce aruncă o lumină nouă asupra artei care nu era, pentru pozitivistii secolului al XIX-lea, decît o reflectare lirică a realității⁷¹.

Cu cît înaintăm în domeniul științei concrete despre artiști, opere, protectori, cu atît mai greu este să menținem împărțirea în compartimente și pe categorii. În pofida parcelării și a scepticismului care se naște față de noțiunea de baroc, se pare totuși că realismul, și aceasta atît în versiunea lui Caravaggio, cît și a adepților olandezi ai acestuia — ca și clasicismul, atît în versiunea fraților Carracci cît și în cea a francezilor, ca și, în fine, arta decorativă, impresionantă, uluitoare, plină de bogăție, dinamică și culoare la Bernini, Velázquez sau Rubens, sînt altele în secolul al

340

XVII-lea decît în veacurile precedente. Căci în această artă este ceva ce face ca specialistul sever, la a cărui opinie trebuie să recurgem atunci cînd teoreticianul se dovedește neajutorat, să spună: iată un tablou, o sculptură sau o clădire din secolul al XVII-lea. Este mai puțin important în momentul de față ce denumire vom da epocii, este vorba de epocă în sine, cea care poartă, în mod convențional, numele de Baroc. Poate că Luigi Salerno are dreptate să ne propună să vorbim despre *clasicismul baroc*, *realismul baroc* și *arta decorativă barocă*⁷².

Așadar, dacă vom defini prin atributul „baroc” numai ceea ce constituie elementul comun în secolul al XVII-lea, este clar că în această situație adjectivul în cauză va înceta să fie o simplă denumire a unui stil în accepțiunea sa formală. El va denumi fenomenele care au loc în „epoca Barocului”. Întrucît însăși noțiunea a fost construită pe baza unor observații formale generalizate, este necesar ca aceasta să fie redefinită. Dacă „baroc” urmează să fie o noțiune atît de largă, încît să poată cuprinde în sine toate conținuturile și formele atît de diferite, discutate mai sus și proprii secolului al XVII-lea, chiar și din alte arte, nu numai cele plastice — așa cum doresc maximalistii — această noțiune nu se va putea referi decît la idei, la atitudini. Barocul nu poate fi definit printr-o formă vizuală, auditivă sau literară, ci prin atitudinile fundamentale omenești care se manifestă pretutindeni. Numai în acest caz ar avea sens termenii ca „om al Barocului” și chiar și atunci, așa cum pe bună dreptate atrage atenția Stechow, trebuie luate în considerație numai lucrările de frunte, cele mai importante și mai reprezentative⁷³.

O astfel de încercare a fost efectuată cu aproximativ cincizeci de ani în urmă de Nikolaus Pevsner în eruditul său studiu *Contribuții la istoria stilului barocului timpuriu și de maturitate*⁷⁴, în dorința de a depăși asociațiile ideatice generalizatoare legate de contrareforma religioasă — propuse de Weisbach, sau de absolutism — propuse de Viëtor⁷⁵. Pevsner se străduiește să aducă toate

fenomenele artistice, ideologice și politice la un numitor comun, definit de el prin termenul de *Lebensstil*. Dar aici ne amenință pericolul ipostazei sau al tautologiei, asupra căruia atrage atenția Mueller⁷⁶: trăsăturile desprinse din opera de artă se obiectivizează prin noțiunea de *Zeitgeist* sau *Lebensstil* și sînt apoi redescoperite în operele de artă. Pevsner se ocupă în primul rînd de sfera vieții politice și religioase și confruntă trăsăturile depistate în urma analizei acestei sfere a vieții cu operele de artă. El înțelege stilul ca pe ceva foarte larg, scriind, de exemplu, că: „Unitatea de stil caracterizează un simț comun al vieții (*Lebensgefühl*) — diferit de cel caracteristic pentru epoca precedentă și următoare — care îi reunește pe toți reprezentanții unei epoci prin anumite idei de frunte, indiferent de contradicțiile în viziunea asupra lumii sau în formele artistice”⁷⁷.

Ideile de frunte din perioada barocului timpuriu și de maturitate sînt pentru Pevsner „interiorizarea”, „senzorializarea” și „laicizarea” în sfera religioasă (catolică), care duce la o teatralizare ostentativă, tipică pentru multe din formele artei baroce; „eticizarea”, moralizarea la protestanți și janseniști; tendința de trăire a sentimentului infinitului, legată de descoperirea noțiunii de infinit în domeniul gîndirii filozofice și științifice⁷⁸; încrederea în natură și în adevărurile absolute care rezidă în ea, cunoscutibile de către om — care duce la etica „naturală” (*vivere secundum naturam**, Charron) precum și la un sistem natural de cultură și știință. Pevsner a abordat și dificila problemă a clasificării artei și culturii franceze din secolul al XVII-lea; acceptînd teza lui Rose, după care cea de-a doua fază a culturii „clasice” franceze, de după anul 1660, face parte din barocul tîrziu, el a intenționat să extindă această opinie, în sensul caracterului baroc al primei faze a „clasicismului” (1630—1660). În opoziție cu Wölfflin și Brinckmann, Pevsner a încercat să descopere în cultura franceză din cel de-al doilea și al treilea

sfert al secolului al XVII-lea trăsături disarmonice, neclasice. El a subliniat, ca și Klemperer⁷⁹, tensiunea și caracterul dramatic, care se confundă cu „rațiunea”: lupta cu pasiunile — *passions* — în drama franceză, proclamarea de către Boileau drept „nenatural” a tot ceea ce era „nerațional”; Pevsner înțelegea toate acestea ca o disimulare a trăirilor pătimașe sub o mască clasică. El încheie cu o analogie între caracterul „retoric” al artei franceze și stilul baroc al poeziei italiene din *seicento*, ajungînd la concluzia că nu există o diferență prea mare între atitudinea „generală” față de viață a barocului timpuriu și tîrziu și atitudinea care se poate descoperi în cultura franceză din cea de-a doua treime a secolului al XVII-lea⁸⁰.

John Rupert Martin — ignorînd parcă dorința mai veche a lui Pevsner — a încercat din nou să formuleze o serie de categorii de acest tip, subliniind necesitatea înțelegerii „de conținut” a barocului⁸¹: prima era pentru el „naturalismul” barocului, inclus, într-adevăr, în opoziția genetică față de manierism, care și-a găsit propria sa expresie barocă în aristotelismul *Ideii* lui Bellori, cea mai însemnată expunere de teorie a artei din secolul al XVII-lea. Caravaggio, Rembrandt, Rubens, olandezii, ba chiar și știința și filozofia sînt subordonate în baroc noii atitudini față de natură. *Differentia specifica* a acestui naturalism este legătura cu înclinația spre alegorie: barocul se remarcă, după părerea lui Martin, prin *echilibrul particular dintre naturalism și alegorie*. Celelalte trăsături — preocuparea pentru psihologie, viziune și extaz, pentru moarte și martirizare — au un caracter mai puțin general: în schimb, sentimentul infinitului și utilizarea luminii pentru sugerarea întinderii nesfîrșite este, într-adevăr, una din trăsăturile frecvente ale artei din perioada Barocului. Martin consideră că numai aceste elemente generale îi unesc pe Rubens, Poussin, Bernini și Puget și, în general, așa după cum am amintit la început, se pronunță destul de sceptic în privința unității Barocului. Istoricul literar Helmut Hatzfeld formulează drept trăsături tipice ale epocii „îmbinarea barocă a ele-

* „Să trăiești conform naturii.”

mentelor perceptibile, realiste și psihologice mai mult evocatoare decât descriptive, abordate în cadrul abstracțiunilor moștenite de la Renaștere⁶².

Pentru remarcabilul cunoscător al literaturii Barocului care este Fritz Strich, elementul de bază al acestei epoci este polarizarea sentimentelor și tendințelor: pe de o parte, sentimentul de *vanitas*, al zădărniceiei și inutilității lumii, pe de altă parte, prin compensație, dorința de trăire senzorială, formulată în anticul *carpe diem*⁶³. În schimb, Hans Barth⁶⁴ consideră că sentimentul de *vanitas* se opune unei neobișnuite pasiuni în reprezentări, atitudinii ostentative și, străduindu-se să releve caracterul baroc al filozofiei lui Leibniz, abordează această epocă în categoriile „tensiunii” dintre timp și veșnicie, dintre caracterul trecător al fenomenelor și stabilitatea lucrurilor esențiale, dintre nimicnicia omului și atotputernicia lui Dumnezeu etc.

Teza cărții filozofului culturii Carl Friedrich, *The Age of the Baroque 1610—1660*⁶⁵ este că această epocă se remarcă printr-un *restless search for power**. Este vorba aici de conștientizarea puterii omului asupra lumii și — prin opoziție — a neputinței acestuia; formularea acestei teze se găsește într-o frază a lui Hobbes, provenind chiar din perioada barocului: *The life of man is a restless desire for power after power, unto death*** (Leviathan, 1651).

Această trăsătură, neobișnuit de generală, este, fără îndoială, una din ideile de frunte ale epocii, dar, așa după cum observă pe bună dreptate Stechow⁶⁶, fusese proprie și Renașterii, care are atât de multe trăsături comune cu barocul. Iată așadar că din nou particularitatea se atenuază întrucâtva. Foarte corectă pare să fie și formularea lui Stechow, după care cea mai generală trăsătură a personalității baroce era, alături de acea conștiință a dominației asupra lumii, o a doua trăsătură, parțial renașcentistă, a echilibrului între

* O continuă căutare a puterii.

** Viața omului este o necontenită dorință de puteri după puteri, până la moarte.

forțele religioase și laice, purtând coloratura specifică barocului de „conștiință a stilului” și dorința de cuprindere — mai mult decât oricând altă dată — a întregii scale a experienței omenești în domeniul conținutului și al interpretării acestuia⁶⁷. Dar chiar dacă recunoaștem justetea acestei formulări, rămânem cu sentimentul că adevărul ne este oferit într-o doză atât de mică, încât nu va putea satisface setea noastră de claritate.

Dacă nu ne resemnăm să depunem armele și, în general, să recunoaștem acest tip de reflecții drept rezultatul unei incurabile maladii intelectuale a filozofilor culturii, al unei dorințe de descoperire a scenei care are cu atât mai puține șanse de reușită cu cât avansăm mai mult în cunoașterea faptelor concrete și a situațiilor istorice — se pare că nu mai există decât o singură cale în stare să ne promită oarecare succese: analiza celor mai generale noțiuni teoretice din această perioadă, noțiuni care au aceeași importanță pentru toate artele și nu sînt legate de calitățile specifice ale disciplinelor artistice particulare. Cercetările efectuate în special de către savanții italieni, printre care istoricul de artă Giulio Carlo Argan⁶⁸ au relevat importanța deosebită a noțiunilor teoretice formate pe terenul teoriei retoricii pentru cultura perioadei Barocului și au dus la încercări de descifrare a „barocului” ca o *formă artistică a retoricii* și a principiilor acesteia, îndeosebi a principiului fundamental — *concepția persuasiunii*⁶⁹.

5

Teoria artei formată în secolul al XV-lea și dezvoltată pe parcursul secolului al XVI-lea a făcut apel nu o dată — în lipsa unor tratate antice despre teoria artelor plastice — la poetica antichității. Aproximarea dintre ideea picturii și cea a poeziei se conturează în perioada Renașterii venețiene pe terenul încă viu al aristotelismului (Almorò Barbaro) și își găsește o strălucită expresie în poezia lirică a picturii lui Giorgione și Tiziano⁷⁰. La Lomazzo, Lodovico Dolce și alți teo-

reticieni ai perioadei manierismului se înrădăcinează dictonul horatian *ut pictura poesis*, legat de identificarea din ce în ce mai puternică dintre misiunea și posibilitățile picturii și ale poeziei⁹¹. La limita dintre secolele al XVI-lea și al XVII-lea noțiunea de poezie este supusă unei transformări din ce în ce mai puternice: din lirică și descriptivă, ea devine didactică și persuasivă. Platonismul lui Ficino și Michelangelo⁹² cedează locul aristotelismului, poezia — elocvenței, poetica — retoricii.

În anul 1570 apare traducerea *Retoricii* lui Aristotel și influența principiilor ei devine din acest moment din ce în ce mai puternică în perioada Barocului, dominând în conștiința artistică a întregii Europe⁹³. O adevărată recunoaștere a credinței devine următoarea frază a lui Cicero: *Optimus est enim orator qui dicendo animas audientium et docet et delectat et permovet. Docere debitum est, delectare honorarium permovere necessarium* (*De optimo genere oratorum*, I, 3, 4)⁹⁴.

Aceste noțiuni se regăsesc la teoreticianul olandez al muzicii, Johann Albert Bannius: *Musicae est docere, delectare et movere. Is musico cum oratore communis est: licet aliis mediis ultatur musicus quam orator*⁹⁵, parțial (cu o semnificativă trecere sub tăcere a celui *permovere* străin clasicilor francezi) în lozinca lui Boileau *instruire et plaire* (adoptată, de altfel, de teoria artei prin intermediul lui Gérard de Lairese), în sfârșit, în *Observațiile cu privire la pictură* ale lui Poussin, transmise de Bellori și amintite de noi ceva mai sus.

Notița lui Poussin despre gest, bazată pe textul lui Quintilian, ilustrează admirabil caracterul retoric — printre altele — al ideilor sale: „Sufletul ascultătorului poate fi stăpinit prin două metode: prin gest și prin cuvânt. Gestul în sine este atât de puternic și eficient, încât Demostene îl aprecia mai mult decât cuvântul: din aceleași motive Marcus Tullius Cicero îl numea *vorbirea trupului*, iar Quintilian îi atribuia atîta putere și forță, încât fără el, după părerea lui, noțiunile, argumentele și expresia sînt nefolositoare. Fără gest, nici liniile și nici culorile nu sînt folositoare”⁹⁶.

O altă reflecție este următoarea: „Forma fiecărui lucru este determinată de acțiunea sau scopul acestuia. Sînt lucruri care trezesc rîsul, altele — teama; acestea sînt, de fapt, formele acestora”⁹⁷ — așadar funcția specifică a obiectului, scopul lui este forma.

„Culorile în pictură sînt o momeală pentru ochi, ca frumusețea versului în poezie”⁹⁸.

Caracterul retoric al acestor opinii, pe lângă frecvențele împrumuturi directe din teoria oratoriei, constă și în permanenta condiționare a operei de artă în funcție de privitor, în operarea — deși nu în mod explicit — cu cea mai de seamă concepție a esteticii din *seicento* — noțiunea puterii de convingere: *persuasione*. Pînă acum, arta trebuia să trezească admirația pentru frumusețea sau perfecțiunea naturii înfățișate într-un sens oarecum obiectiv, atitudinea privitorului față de opera de artă semăna cu cea pe care o avea față de realitate; în secolul al XVII-lea, în concepția artistului se formează *dualismul dintre privitor și opera de artă*. Opera de artă nu mai este un element obiectiv, ci un mod de acțiune. Această relație a creatorului față de privitor este exprimată în mod clar de poetul ultrabaroc, deși destul de timpuriu, Marino (care a avut legături și cu Caravaggio):

È del poeta il fin la maraviglia

*Chi non sa far stupir vada alla striglia*⁹⁹.

Crește așadar importanța valorilor „iluzorii” ale formei, crește importanța elementului *delectare* aflat în slujba altor două: *permovere* și *docere*. „Pictorul să se străduiască să-și utilizeze în așa fel talentul încît” — scrie Poussin — „opera lui să fie demnă de admirație datorită manierei ei admirabile”¹⁰⁰.

„Arta secolului al XVII-lea”, scrie Argan în admirabilul său studiu despre legăturile dintre retorică și baroc, „nu mai studiaza natura, ci —

* Scopul poetului este să uimească
Cel ce nu știe să epeaze, ducă-se la naiba.

și aceasta cu o răceală aproape științifică — studiază sufletul omenesc și formează diverse mijloace care pot servi la trezirea reacțiilor acestora”.

Teoria efectelor expusă în cea de-a doua carte a *Retoricii* lui Aristotel a devenit un element al artei înțeleasă ca persuasiune, convingere și emoționare a privitorului. Argan presupune chiar că dezvoltarea unei noi tematici (peisaj, natură moartă, tematica de gen) este legată mai puțin de o atitudine nouă față de realitate (câci teme de acest gen se întâlnesc, în esență, și în secolul al XVI-lea) și mai curînd de o nouă atitudine a receptorilor. Retorica nu face nici o deosebire între adevăr și probabilitate; ca mijloace pentru convingerea privitorului, acestea au aceeași valoare — de aici caracterul de iluzie, fantasticul, subiectivismul artei barocului contopită cu disimularea „artei“, a tehnicii de producere a efectului, a tehnicii care să servească la crearea unei imagini subiective, iluzorii, a impresiei de adevăr. Iată care sînt cele mai generale explicații ale fundamentului așa-zisului caracter teatral al barocului, explicații în care nu se recurge la influența vreunei arte asupra alteia: căci și teatrul, ca și arta și viața oficială sînt subordonate în această epocă, aceluiași principiu al amăgirii și convingerii¹⁰¹.

Argan își dezvoltă în continuare teoria persuasiunii și susține că ea a devenit în așa măsură un element fundamental al gândirii artistice din epoca Barocului, încît acea „tehnică“ oratorică a artei condiționa adesea însăși alegerea temelor religioase selectîndu-se cele care ofereau cea mai mare posibilitate de exercitare a „convingerii“ și de trezire a sentimentelor. Artă religioasă a barocului ne vorbește nu despre religiozitatea artiștilor — susține Argan — ci despre religiozitatea receptorilor, de care erau conștienți artiștii și mecenatii acestora și asupra cărora știau să-și exercite influența. În lumina acestei concepții retorice despre baroc, culmea persuasiunii înțeleasă ca scop în sine, ca o *artă pentru artă* retorică aparte, este iluzia creată de acele *trompe l'oeil* ale barocului, care își găsesc o splendidă exemplificare în colo-

nada lui Borromini din palatul Spada din Roma (il. 88). În general, acestea reprezintă o tehnică de puternică expresie a convingerii și cîștigării privitorului: „Boltele de perspectivă ale lui Bernini și Borromini pot fi considerate niște gigantice *trompe l'oeil*, în care logica și dialectica perspectivei conferă veridicitate unor viziuni incredibile și totuși posibile“¹⁰².

Argan conchide că „atît aspectul religios cît și cel social și politic al artei barocului se pot explica pe baza unui program retoric. Funcția de persuasiune a artei depinde nu atît de tipul marilor ideologii religioase, cît de noul mod de viață socială“ și, în primul rînd, de afirmarea tot mai puternică a burgheziei europene în cadrul marilor state monarhice. Retorica înțeleasă în prima sa accepțiune de metodă sau mecanică a vieții sociale ne poate oferi fundamentul interpretării laice a artei barocului, prea des abordată numai ca expresie a ideilor religioase“¹⁰³. „Arta barocului manifestă tendința de a înlocui idealul religios cu unul cetățenesc, așadar de a-l transforma într-o normă a vieții sociale și politice“¹⁰⁴.

Atît la Corneille cît și la Marino, atît la Pousin cît și la Fischer von Erlach și la frații Asam se mai manifestă și un alt principiu aristotelic: *caracterul metaforic al artei*. „Prețios lucru este metafora“, spunea Stagiritul¹⁰⁵. Barocul operează în literatură cu forma metaforică a gândirii, iar în artă cu corespondentul acesteia: forma iconologică a reprezentării¹⁰⁶. Este epoca marilor programe iconologice, epoca în care ideile teologice dogmatice, sistemele și tezele politice, convingerile filozofice îmbracă cele mai atrăgătoare veșminte: strălucirea luminii aurii care umple spațiile de sub cupole sau se prelinge dintr-o sursă ascunsă în capela Cornaro (il. 29), splendoarea coloanelor spiralate, acel *maestoso* al cupolelor cu turnulețe ascuțite desfașurîndu-se deasupra unor bolte iluzorii, misterul strălucirii aurii nepămîntești care răzbate printre personajele alcătuiind jurămîntul pe spadă al lui Claudius Civilis din Pădurea Batavă.

Baldachinul lui Bernini, catedrala sf. Petru și

colonada din fața bazei, *Et in Arcadia Ego* al lui Poussin, ansamblul bogat în simboluri al Versailles-ului, *Unirea țării* a lui Rembrandt, *Las Meninas* a lui Velázquez, *Cântăreața din lăută* a lui Caravaggio și biserica sf. Carol din Viena (il. 91) sînt unite, în pofida deosebirilor între formele lor, printr-o modalitate de modelare metaforico-iconologică pentru care realitatea obiectelor și formelor artistice — chiar și în cazul unui maxim naturalism al reprezentării lor — este, în primul rînd, datorat ideii¹⁰⁷.

Așadar, în cheia aristotelică, deosebită de cea platonice specifică Renașterii, se găsește comunitatea subiectivă și generalizatoare a diferitelor fenomene artistice din acea epocă. Numai în convergența de atitudini, idei și opinii se poate descoperi caracterul unitar al unei perioade atît de bogată în toată arta Europei. Și nici chiar această metodă de interpretare, atît de generală și controlabilă cu ajutorul textelor, nu rezolvă în mod clar toate problemele.

* *

Stilul ia naștere într-un anumit loc și într-un anumit moment, ca expresie a unei anumite situații ideologice, a unei tradiții definite, a unor noțiuni și funcții determinate, ca un ansamblu de forme și conținuturi rezultînd din acțiunea unor personalități creatoare anumite, care țin seama și de trecut. Stilul își exercită apoi influența asupra altor medii, poate suferi mutații mai mult sau mai puțin întîmplătoare¹⁰⁸, dar își pierde „acoperirea” ideologică, devenind o „normă”, o „modă” sau un model numai în cazul în care trece dincolo de propriile limite de mediu, teritoriu și timp. În esență, noțiunile noastre despre stil sînt niște creații ideale. Pentru Wölfflin, Renașterea clasică deplină era „o culme îngustă” a perfecțiunii, granița între „ridicarea” acestei perfecțiuni în perioada *quattrocento*-ului și degenerarea sa în manierismul secolului al XVI-lea. Acestea nu sînt decît niște idei directoare la care adaptăm cu greu realitatea. Dar trebuie să ne mulțumim cu faptul că,

extinzînd stilul — chiar în accepțiunea sa lărgită de legătură dintre formă și conținut — la un grup de artiști, lucrări și generații, urmăm o tendință înnăscută de organizare a istoriei și, în același timp, pierdem din vedere individualitatea, unicitatea fiecărei opere de artă și a fiecărei situații istorice.

Din aceste considerente, și cu titlul de compromis, ne putem exprima în încheierea acestor reflecții opinia bazată pe diversele studii efectuate în acest domeniu, că: în pofida neobișnuitei diversități a artei din secolul al XVII-lea, creatorii și operele de artă din această epocă sînt legați prin caracterul retoric al acestei arte, creată *nu* pentru divinitate și pentru o perfecțiune obiectivă și ideală (sau, în orice caz, în măsură mult mai mică decît înainte), ci, în primul rînd, pentru a acționa asupra oamenilor, pentru a-i învăța, a-i captiva și a-i emoționa.

NOTE

- ¹ Articolul de față a apărut în „Biulety Historii Sztuki”, XX, 1958, p. 12—36. Mulțumesc profesorului Wł. Tarkiewicz pentru observațiile sale cu privire la acest articol. Catalogul expoziției de la Roma: *Il Seicento Europeo. Realismo Classicismo Barocco*, Roma, 1956—1957.
- ² Giuliano Briganti, *Barocco, strana parola*, „Paragone”, I, 1950, 1, p. 19—24 și idem, *Barock in Uniform*, ibidem, I, 1950, nr. 3, p. 6—14.
- ³ John H. Mueller, *Baroque — is it Datum, Hypothesis or Tautology?* „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, XII, 1954, nr. 4, 421—437.
- ⁴ John Rupert Martin, *The Baroque from the Point of View of the Art Historian*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, XIV, 1955, nr. 2, 164—170. Cf. și A. E. Brinckmann, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, XVI, 1922, p. 241 ș.u.
- ⁵ În Statele Unite Asociația istoricilor a organizat o discuție ale cărei concluzii au fost publicate în caietul citat în nota 4 din „Journal of Aesthetics”. În St. Gallen a fost organizat în semestrul de iarnă 1954—1955 un ciclu de expuneri la care au fost invitați să conferențieze specialiști din Handelshochschule din St. Gallen: aceste expuneri au fost publicate într-un volum colectiv, citat în nota 8; în Italia a avut loc o discuție asupra barocului

- O. KURZ, *Barocco: storia di un concetto*, în vol. *Barocco europeo e barocco veneziano*, red. resp. V. Branca, Venezia, 1962, p. 15—34.
- H. IATZFELD, *Use and Misuse of „Baroque” as a Critical Term in Literary History*, „University of Toronto Quarterly”, XXXI, 1962.
- J. ROUSSET, *La définition du terme „Baroque”*, în *Proceedings of the Third, Congress of the International Comparative Literature Association*, 1962.
- E. ANGYAL, *Manierism, sarmatism, baroc* (Manieryzm, sarmatyzm, barok), în „Przegląd humanistyczny”, 1962, p. 5—13.
- A. BLUNT, *introducere la capitolul Baroque and Antiquity, în Latin American Art and the Baroque Period in Europe. Studies in Western Art*, Acts of the XXth International Congress of the History of Art, III, Princeton, 1963, p. 3—11.
- R. BOSSAGLIA, *Un documento per la storia del termine „Barocco”*, în vol. *Il mito del Classicismo nel Seicento*, Messina-Florența, 1964, p. 81—90.
- A. ANGYAL, *Aspekti književnogo baroka*, „Zadarska revija” XIII, 1964 (Zadar). p. 97—118.
- S(ILVIA) B(ORDINI), *Barocco*, în *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, red. resp. Paolo Portoghesi (Roma), 1968, p. 233—290.
- J. VÁLKA, *Problem baroka jako kulturní a historické epochy*, în vol. *O barokní kultuře. Sborník statí*, red. resp. Milan Kopecký, Brno, 1968 (Práce Univ. J. E. Purkyně), p. 11—24.
- F. J. WARNKE, *Baroque Once More: Notes on a Literary Period*, „New Literary History”, I (2), 1970, p. 145—162.
- W. TOMKIEWICZ, *Piekno wielorakie. Sztuka baroku* (Frumosul de mai multe feluri. Artă barocului), Varșovia, 1971.
- J. SOKOŁOWSKA, *Spory o barok* (Disputele cu privire la baroc), Varșovia, 1971.
- A. SAJKOWSKI, *Barok* (Barocul), Varșovia, 1972.
- C. HERNAS, *Barok* (Barocul), Varșovia, 1973.
- J. SOKOŁOWSKA, *Na pograniczu „dwóch nieskonczoności”*. *O estetyce baroku europejskiego*, în vol. *Estetyka — Poetyka — Literatura* (Studia Staropolskie, XXXVIII), Wrocław — Varșovia — Cracovia, 1973, p. 143—166.

Notă bibliografică. Studiul de față a fost tradus în câteva limbi. A apărut în limba franceză: „L’information d’histoire de l’art”, VII, 1962, (nr. 1), p. 20—33; în limba spaniolă: „Boletín del Centro de Investigaciones históricas y estéticas” (Caracas), nr. 4, 1966, p. 9—36; în limba germană în cartea mea: *Stil und Ikonographie*, Dresda, 1966, p. 77—108 (traducere spaniolă, Barcelona, 1973, p. 79—107).

METODA ICONOLOGICĂ ÎN CERCETĂRILE ASUPRA ARTEI

1

Cînd în anul 1813, Johann Dominik Fiorillo a inaugurat prima catedră de istoria artei¹, creată la universitatea din Göttingen, această disciplină a fost una din ultimele reprezentante ale familiei științelor umaniste care au dobîndit recunoașterea academică². Deși atît în antichitate, cît și în epoca barocă au existat scriitori care s-au interesat de problemele artei, deși încă din secolul al XV-lea înflorea genul literar al biografiilor artiștilor iar din secolul al XVI-lea și „inventarierea” antichității — ca să nu mai vorbim de teoria artei ca domeniu aparte — abia la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea, în scrierile lui Lessing, Winckelmann, Rumohr s-au conturat bazele acestei noi științe ca una dintre științele umaniste³.

Formată și dezvoltată în secolul al XIX-lea, istoria artei era, fără îndoială, strîns legată de dezvoltarea artei și culturii din acea perioadă, astfel încît caracterul și raportul ei față de artă au fost în mare măsură influențate de tendințele culturale din secolul al XIX-lea. În sfera artistică, acest secol a marcat desprinderea definitivă de trecut. Noile baze sociale ale culturii veacului al XIX-lea au făcut ca tradițiile și concepțiile anterioare secolului al XVIII-lea să-i devină străine.

Acest proces a fost deosebit de riguros caracterizat în cartea istoricului de artă german, Hans Sedlmayr, consacrată artelor plastice din secolele al XIX-lea și al XX-lea, tratate ca un simptom și un simbol al vremii. Un motto pesimist preluat de la Pascal a dat cărții titlul de *Verlust der Mitte*. Iată care este imaginea elaborată de Sedlmayr:

„Întrucît în epoca modernă opera de artă în totalitatea ei și conexiunile artei nu au nici o însemnătate, aceasta nu este capabilă să creeze o lume a tablourilor plină de sens, în cadrul căreia fiecare tablou și fiecare temă să aibă o semnificație anumită, indispensabilă pentru ansamblu. Tema devine din ce în ce mai indiferentă, după cum este indiferent unde se află tabloul, sau dacă acesta corespunde locului ales — în conformitate cu semnificația sa spirituală și caracterul formal. Rareori s-a mai întîmplat ca sterilitatea să fie atît de mare în domeniul concepției și al compoziției iconologice. Pînă și noțiunea ca atare a fost dată uitării, căci știința «de ieri» nu se interesa de însemnătatea spirituală generală a operei de artă «integrale», de sensul ei reprezentativ. Ea rupe iconologia de formă și ca urmare a acestui fapt, iconologia se sfărîmă în mîna ei în iconografie — știința despre fragmente.

(Știința de ieri) a artei nu-și mai amintește că odinioară și arhitectura avea un sens reprezentativ și înfățișa — împreună cu alte arte, nu numai plastice — ceea ce scapă experienței: «imaginea» cerului și a cosmosului, începînd cu templele sumeriene și egiptene și pînă la catedralele gotice și imperiul luminii din Versailles⁴.

Istoria pozitivistă a artei, punînd bazele unei uriașe activități de inventariere a monumentelor și de abordare enciclopedică a biografiei artistice a creat, ce-i drept, și repertoriile iconografice; în esență însă, cercetările referitoare la simbolică, limitate, de altfel, exclusiv la perioada medievală, au fost efectuate de reprezentanții unor discipline ajutoare ale istoriei, de către clerici, teologi și, în cele mai fericite cazuri, de către medievști cu preocupări în domeniul arheologiei⁵. Istoricii de

artă s-au concentrat, în primul rînd, asupra problemelor de stil, ale formei artistice autonome, vizuale, dezvoltînd în mod foarte serios literatura analitică și sintetică pe tema evoluției modurilor de viziune și formare artistică. Problemele sistemelor proprii diverselor epoci, problemele periodizării, ale dezvoltării și repetării fazelor stilistice analoage într-un ritm determinat în fiecare epocă, au atras atenția istoricilor de artă din primul sfert al veacului al XX-lea (a acelor care, în general, se ocupau de probleme ceva mai largi decît stabilirea autorului și a datei apariției operei analizate)⁶.

Aceasta nu a fost însă niciodată preocuparea exclusivă a întregii istorii a artei. Cei care considerau această disciplină drept o parte integrantă a științelor umaniste, s-au străduit să se raporteze în studiile lor nu numai la problemele formației artistice, ci și la problemele ideologice pentru care expresia este reprezentată de forma plastică. În esență, toți reprezentanții remarcabili ai școlii vieneze de istorie a artei au abordat această știință ca pe o disciplină umanistă, ca o parte integrantă a istoriei⁷. Vienezul Tietze a afirmat încă din anul 1924 că „metoda formalistă nu este decît o etapă intermediară necesară spre o *iconografie fundamental nouă*“⁸. Datorită activității lui Dvořák, Schlosser și a discipolilor acestora, în special Aby Warburg, Fritz Saxl și Erwin Panofsky, precum și a extraordinarei lor influențe în țările anglo-saxone, în metodologia istoriei artei⁹ s-a produs o cotitură hotărîtoare.

În anul 1930, anunțînd una dintre lucrările cele mai caracteristice pentru metoda sa, cartea *Hercule la răspîntie*, Panofsky a scris o introducere care reprezintă una din primele formulări ale noii orientări metodologice¹⁰:

„Au existat, fără îndoială, epoci artistice care s-au limitat la înfățișarea primului «strat» al obiectelor și ale căror creații — tocmai din acest motiv — nu necesită și nici nu pot fi interpretate din punct de vedere al conținutului (așa după cum ar fi greșit să interpretăm *Piersicile* lui Renoir ca

alegorie a adevărului [...] — piersica — simbolul inimii, atribut al ideii de *veritas*)”.

Dar au existat în istoria artei și epoci — și printre epocile „istorice” acestea sînt cele mai frecvente — care pătrund mai mult sau mai puțin adînc în sfera stratului „secundar”. În cazul unor opere de artă realizate în astfel de epoci, definirea categorică a conținutului lor de idei ar reprezenta o nivelare a granițelor istoric nejustificată. Ar însemna să dăm dovadă de libertate aistorică dacă am încerca — pornind de la principiile proprii contemporaneității — să deosebim conținuturi „esențiale” și „neesențiale”. Ceea ce simțim ca fiind o graniță între conținutul „esențial” și cel „neesențial”, este cel mai adesea numai o diferență între motivele tabloului, dintre care unele ni se par „general inteligibile”, iar altele pot fi înțelese numai cu ajutorul „textelor”. Nu avem dreptul să trecem nepăsători pe lângă aceste izvoare acoperite (numai pentru noi), ci avem datoria să le scoatem la lumină, după posibilitățile noastre.

Se poate constata din exemplul personal al fiecăruia și al altora, că o exegează de conținut reușită nu numai că îmbunătățește „înțelegerea istorică” a operei de artă, ci și „trăirea sa estetică” — n-aș vrea să spun că o amplifică, dar, fără îndoială, o îmbogățește și o clarifică în același timp.

„Și aproape întotdeauna se constată că tocmai interpretările care pot fi caracterizate cu convingere drept sigure pentru mintea obișnuită să privească operele de artă „fără prejudecăți” sau „intuitiv”, au ceva străin și, în orice caz, nu pot fi evaluate fără o atitudine formată apriori: căci oamenii luminați din vremurile de demult, nu numai că gîndeau altfel, dar vedeau și citeau cu totul altceva decît contemporanii noștri”.

Günther Bandmann, în cartea sa despre însemnătatea arhitecturii medievale, a caracterizat bazele formalismului interpretativ al vechii istorii a artei în felul următor: „Însemnătatea formei crește pe măsură ce se micșorează forța, puterea și viabilitatea expresiei de conținut descrisă prin

acea formă. Esența operei se epuizează prin interpretarea formei, se deplasează din ce în ce mai mult în domeniul forței creatoare umane. Din acest punct de vedere, toate operele de artă ne par unitare, căci pentru noi numai elementul formal este ceva accesibil în momentul de față, ceva ce ni se pare esențial pentru că am uitat care erau semnificațiile formelor sau nu le mai considerăm ca un element decisiv”¹¹. Încă din anul 1921, în cartea sa despre *Explicarea operelor de artă*, Wölfflin se interesa în mod exclusiv de explicarea formei, afirmînd că necesitatea explicării temei nu cere nici un fel de comentariu. În general, era suficientă calificarea tematică a operei — căci bogăția posibilităților de interpretare a conținutului le scăpa, în general, celor care cercetau forma.

Postulatele cuprinse în studiul introductiv la cartea lui Panofsky citată mai sus corespundeau unor necesități resimțite de mulți umaniști. În deceniul al 4-lea al secolului nostru au devenit din ce în ce mai populare în rîndul istoricilor de artă cercetările aprofundate ale conținutului operei de artă. Preocupările pentru iconografie, care nu au dispărut niciodată din studiile de artă medievală, ale cărei legături cu concepția teologică artistică *biblia pauperum* erau bine cunoscute, s-au extins treptat asupra perioadei Renașterii și a barocului. Metodologia lui Panofsky, formată nu numai sub influența activității științifice practice a lui Warburg și a urmașilor acestuia, ci și în orbita gîndirii filozofice a lui Ernst Cassirer, și-a dobîndit o formulare sistematizată în anul 1932¹³; expunerea metodei ei într-o formă nouă în limba engleză a fost tipărită ca introducere la cartea *Studies in Iconology*, în anul 1939¹⁴. În această lucrare, cuvîntul *iconologie* a fost utilizat pentru prima oară în literatura științifică modernă pentru a desemna o metodă de cercetare pe deplin pusă la punct, deși despre metoda iconologică scrisese G. I. Hogewerff încă din anul 1931¹⁵.

După cum se știe, termenul este excerptat din teoria artei secolelor al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea și se asociază în mod special cu

faimosul manual de iconografie și emblematică al lui Cesare Ripa, care purta tocmai acest titlu¹⁶. Modul în care înțelege Panofsky noțiunea de iconologie, rezultă din introducerea programatică menționată, retipărită apoi în culegerea de studii a autorului, *Meaning in the Visual Arts*, din anul 1955, cu anumite modificări și completări¹⁷.

2

Iată care este, pe scurt, sistemul de interpretare al lui Panofsky în ultima sa versiune:

Opera de artă este un obiect făcut de om și destinat (pe lângă alte funcții) a fi cunoscut din punct de vedere estetic. De cele mai multe ori, el este însă un ansamblu de semne, posedând o semnificație anumită pe care urmează s-o transmită privitorului¹⁸. Interpretarea de conținut a operei de artă trebuie, așadar, să fie o interpretare semantică. Ea se desfășoară la trei nivele: Prima etapă a interpretării se referă la primul nivel: obiectele naturale (și personajele) și expresiile legate de acestea. Mai exact spus, în această primă fază efectuăm o interpretare semantică obiectuală și expresivă, analizând aranjamentul elementelor reprezentative și luând cunoștință, în acest fel, de obiectele reprezentate, de dispunerea lor și de elementele lor de expresie. (De exemplu: în fresca lui Leonardo da Vinci din refectoriul mănăstirii Santa Maria delle Grazie de la Milano vom vedea, în această etapă, un grup de bărbați adunați la masă). Obiectul interpretării este aici ceea ce Panofsky numește „lumea motivelor artistice”. Pentru a efectua o interpretare în această primă etapă, este suficientă, în esență, experiența practică de viață, dar, foarte adesea, devine necesară și participarea științei istoriei, în special a cunoașterii istoriei stilurilor, adică știința despre modalitatea în care obiectele și faptele sînt exprimate prin forme în condiții istorice modificabile; este vorba, mai exact, spus, de cunoașterea principiilor care reglementează în diferite epoci ale istoriei artelor raportul dintre obiectul care reprezintă și cel re-

prezentat ca designat real sau fictiv. În practică, aici este vorba, în primul rînd, de dificultatea de interpretare a lucrărilor apărute în acele perioade ale istoriei artei care nu erau guvernate de principiile realismului.

În cea mai mare parte a cazurilor, operele de artă veche mai au încă un nivel al semnificației, necesitînd o a doua etapă de interpretare. Aceasta se referă la însemnătatea convențională a obiectelor și faptelor reprezentate, identificate în prima etapă a interpretării. Această a doua etapă, pe care Panofsky o denumeste analiza iconografică (spre deosebire de prima, definită ca descriere pre-iconografică) reprezintă o interpretare semantică de gradul al doilea, cu ajutorul căreia recunoaștem sensul convențional al obiectelor reprezentate: acestea pot avea o semnificație ilustrativă, simbolică, alegorică, tipologică etc. Obiectul interpretării este, așadar, lumea „imaginilor”, „istoriilor” (în sensul de *storie*), „alegoriilor” tipice. (De exemplu: în pictura lui Leonardo da Vinci menționată mai sus, în grupul de bărbați strînși la masă recunoaștem ilustrarea povestirii biblice cunoscută sub numele de *Cina cea de taină*).

Pentru a efectua o astfel de analiză, trebuie să cunoaștem sursele literare care reprezintă baza operelor de artă date: *Biblia*, poezia veche, textele misticilor și ale filozofilor; trebuie să cunoaștem temele și „conceptele”; trebuie să fim familiarizați cu repertoriul de simboluri, atribute, alegorii și embleme. Tot așa după cum în prima etapă de interpretare, elementul de control al corectitudinii interpretării era cunoașterea istoriei stilului, de astă dată este esențială cunoașterea istoriei tipurilor iconografice, cu alte cuvinte, știința despre modul în care temele și „conceptele” erau înălțate prin intermediul obiectelor și faptelor în condiții istorice modificabile. Aici ia sfîrșit, de fapt, cercetarea conținutului „intențional” al operei de artă.

Cea de-a treia etapă în interpretare nu se referă la sensul operei de artă așa cum a fost el în intenția autorului sau a celui care a comandat-o, ci

este receptarea operei de artă ca fenomen istoric, ca document, symptom. Această interpretare este denumită de Panofsky „interpretarea iconologică”¹⁹. Scopul ei este dezvăluirea a ceea ce definim drept „sens interior”, „conținut”, al operei de artă, căruia opera de artă îi slujește ca „formă simbolică” (terminologia lui Cassirer)²⁰. Această semnificație interioară a operei de artă face parte, așadar, din lumea „formelor simbolice”, înfățișând transformările petrecute în procesul istoric.

Acest tip de interpretare necesită o cunoaștere mai largă a tendinței psihicului și cunoștințelor omenești, numite de Panofsky intuiție sintetizatoare; elementul de control este aici cunoașterea istoriei descoperirilor sau a simbolurilor culturale, cu alte cuvinte știința despre modul în care în condiții istorice modificabile, tendințele psihicului uman s-au exprimat prin intermediul unor teme și concepte specifice.

„Arit timp cât ne menținem la constatarea că vestita frescă a lui Leonardo da Vinci înfățișează un grup de treisprezece bărbați cinînd la o masă (etapa I) și că acest grup înfățișează *Cina cea de taină* (etapa II), ne ocupăm de opera de artă ca atare, interpretîndu-i trăsăturile compoziționale și iconografice ca particularități și calități proprii. Dar dacă vom încerca să le înțelegem ca pe un document al personalității lui Leonardo, al culturii Renașterii ajunsă la maturitate, sau al unei anumite atitudini religioase, ne vom ocupa de opera de artă ca de descoperirea a ceva nou, ce se exprimă în cadrul diversității unor alte simptome și, în acest caz, trăsăturile compoziționale și iconografice ale operei de artă sînt interpretate ca un caz particular al acestui *ceva nou*”²¹.

Istoricul de artă trebuie să verifice ceea ce consideră drept „semnificație interioară” a unei opere de artă sau a unui grup de opere cărora le consacră atenția sa, comparîndu-le cu ceea ce consideră că este „semnificația interioară” a multor alte documente ale culturii, legate din punct de vedere istoric de această operă sau grup de opere, pe măsura posibilităților sale: documente referi-

toare la tendințele politice, poetice, religioase, filozofice și sociale ale personalității, ale perioadei sau ale țării care fac obiectul cercetării. Nu mai trebuie să adăugăm că, la rîndul său, istoricul vieții culturale, al poeziei, religiei, filozofiei și situațiilor sociale trebuie să utilizeze, în mod analog, operele de artă. În căutarea *semnificației interioare*, sau a conținutului, diferitele discipline umaniste se întîlnesc pe un teren comun, în loc de a-și face una altelea numai servicii reciproce²².

Este clar, așadar, că, în concepția lui Panofsky, iconologia este o metodă de interpretare integrală a operei de artă în deplinătatea conexiunilor sale istorice, bazată în special pe analiza de conținut: „Înțeleg așadar, iconologia, ca o iconografie interpretativă, care, în felul acesta, devine o parte integrantă a studierii artei, în loc de a se limita la rolul unei aprecieri statistice introductive”²³, spune Panofsky, comparînd raportul dintre iconologie și iconografie cu cel dintre etnologie și etnografie. Opera de artă trebuie să fie analizată, în primul rînd, ca mod de organizare a unor forme reprezentative, apoi ca mod de asamblare a istoriilor, simbolurilor și alegoriilor, și în sfîrșit, ca un fenomen al situației cultural istorice, interpretarea trebuind să se bazeze întotdeauna pe cunoașterea dezvoltării istorice: în primul caz este vorba de stil, în cel de-al doilea de tipurile iconografice, în cel de-al treilea de fenomenele culturale. În ansamblu, opera este apreciată pe fundalul tradiției istorice. Este vorba de o extindere cu totul particulară, de o aprofundare și de o situare în istorie a concepției lui Riegl despre „voința de artă”, precum și o continuare evidentă a lozincii lui Dvořák, care proclama istoria artei drept o istorie a spiritului.

Cartea *Studies in Iconology*, care are ca subtitlu: *Teme umaniste în arta Renașterii*, a reprezentat, cu cîteva zeci de ani în urmă, un adevărat eveniment în dezvoltarea metodei de cercetare a artei, la fel ca și, odinioară, lucrarea lui Riegl (*Spätrömische Kunstindustrie*) sau cea a lui Wölfflin (*Grundbegriffe*)²⁴. Alături de introducerea me-

todologică, reprezentînd în mare măsură formulările proprii ale autorului, și folosind realizările filozofiei formelor simbolice a lui E. Cassirer, cartea mai cuprindea și o a doua introducere, însumînd rezultatele cercetării Institutului Warburg în domeniul istoriei tradiției clasice în Evul Mediu și a modelării ei în perioada Renașterii. Studiile incluse în volum reprezintă cîteva dintre formele posibile de abordare a problemelor raportului dintre idei și operele de artă.

Primul capitol reprezintă interpretarea unui grup de lucrări — tablourile lui Piero di Cosimo al căror ciclu consacrat istoriei „primare” a istoriei omului căruia Vulcan îi dăruise focul și tehnica este explicat prin ideile lui Lucretius, adoptate de pictor (cunoscute de el prin intermediul lui Boccaccio).

Următoarele două capitole se ocupă de aceeași problemă, pornind nu de la lucrările concrete, ci de la istoria temelor, de la istoria tipurilor iconografice. Acestea sînt exemplele așa-numitei *pseudomorphosis* a lui Panofsky, adică a procesului de contopire a motivelor artistice clasice cu noile înțelesuri, adesea moral-creștine. Este istoria tipurilor iconografice „Cupidon nevăzător” și „Tatăl Timp”. Istoria celei de-a doua teme relevă invazia de elemente medievale într-un tablou aparent clasic arătînd apoi în ce măsură acest nou tip iconografic exprimă gîndirea epocii: în antichitate este vorba de *Kairos* — *Occasio* și *Aion* — veșnicia însoțitoare; Renașterea creează imaginea „Timpului-distrugător”, legînd persoana lui Cronos de Cronos-Saturn. Acest caracter distrugător al timpului caracterizează, începînd din acest moment, reprezentarea timpului și a acțiunii sale; distrugînd aparențele, el scoate la iveală adevărul, puterea sa cosmică se exprimă în trecerea lumii.

Ultimele două capitole constituie un exemplu al celei de-a treia posibilități de abordare a problemății, fiind consacrate reprezentării unei anumite ideologii și expresiei sale artistice. În mod concret, este vorba aici de două studii referitoare la filozofia neoplatonică și la raporturile ei cu

artele plastice ale Renașterii mature și tîrzii. Panofsky oferă un tablou neobișnuit de bogat al neoplatonismului renascentist, diferențînd cele două redacții ale acestuia: cea florentină și cea venețiană. Pe fundalul orientării generale și a diferențierii sale explică apoi concepția ideologică și formală a cîtorva tablouri mitologico-alegorice aparținînd lui Tiziano, precum și numeroase concepții arhitectonice, sculpturale și de desen ale lui Michelangelo. Aceste ultime două studii fac parte dintre cele mai admirabile încercări de interpretare a artei trecutului și, fără îndoială, dintre cele mai bune lucrări ale lui Panofsky. Operele lui Tiziano și Michelangelo sînt interpretate ca o expresie a unor anumite idei filozofice nu numai în sfera iconografică, ci și în abordarea compozițională, coloristică, de factură.

Studiile de iconologie reprezintă un eveniment nu numai sau nu în primul rînd din punctul de vedere al expunerii unei metode ci, în special, datorită exemplului strălucit de utilizare și adaptare creatoare a acesteia.

3

Care au fost consecințele practice ale acestei noi metodologii? Dealtfel, aceasta a avut și alți reprezentanți, nu numai pe Panofsky. El a fost cel care a sintetizat ideile cercului de savanți grupați în jurul Institutului Warburg din Hamburg. Datorită emigrării acestui grup la Londra după preluarea puterii de către național-socialiști și a stabilirii lui Panofsky și a multor altor remarcabili reprezentanți ai istoriei de artă germani în Statele Unite, aceste idei au fost repede acceptate în țările anglo-saxone²⁵. În mediul reprezentanților vienezi ai școlii structurale, care, dealtfel, s-a destrămat în anii hitlerismului, comasîndu-se, parțial, cu Institutul Warburg, cel care a manifestat cel mai puternic interes pentru metoda iconologică a fost Hans Sedlmayr, compromis ulterior din cauza simpatiei sale pentru național socialiști²⁶. În timpul războiului, cercetările de conținut au

înflorit în special datorită inaccesibilității monumentelor, fapt care venea să îngreuneze cercetarea, și a stabilirii multor savanți în S.U.A., unde trebuiau să lucreze, în principal, pe baza materialului fotografic. După război, metoda iconologică a început să se bucure de o mare popularitate în Franța (André Chastel, Jean Adhémar)²⁷, Olanda (Van de Waal²⁸, Heckscher — prima catedră de iconologie), Suedia²⁹ și în alte țări. În Polonia, interesul pentru metoda iconologică s-a făcut simțit numai la reprezentanții tinerei generații de cercetători ai artei³⁰, în timp ce reprezentanții vechii generații s-au exprimat nu o dată clar împotriva valorilor acestei metodologii.

În practică, ce-i drept, această metodă atinge numai rareori culmile postulate de proclamația-program a lui Panofsky. De asemenea, noțiunea de iconologie nu este întotdeauna înțeleasă la fel. Creighton Gilbert afirmă, de exemplu, că, practic vorbind, „iconologia este o metodă de cercetare a înțelesurilor operei de artă, o interpretare a acesteia prin prisma contextului literar sau filozofic“³¹. Dar polisemia terminologică este încă și mai mare. Termenul „iconologie“ nu este întotdeauna utilizat în sensul definirii acestei metode de cercetare. Același Gilbert scrie că „tablouri avînd aceeași iconografie pot avea o iconologie diferită“, de unde ar rezulta că acest termen definește rezultatul metodei utilizate, așadar este descoperit „sensul profund“, „conținutul“ operei de artă. Acest caracter echivoc este destul de clar expus la Hans Sedlmayr³². Pentru el, termenul „iconologie“ poate fi înțeles în mod concret și metodologic; în primul caz este vorba de „sensul general al imaginilor, ansamblului artistic (biserica, altar, carte etc.) înfățișat și explicat în conexiunile sale“; în cel de-al doilea este vorba de „o iconografie integrală și justificatoare, în timp ce iconografia obișnuită este parțială și descriptivă“.

Se mai poate afirma, de asemenea, că termenul mai este utilizat și într-un alt sens, mai larg. Atunci cînd i s-a încredințat lui W. Heckscher Catedra de istorie a artei medievale timpurii și

de iconologie de la Universitatea din Utrecht³³, prin iconologie se înțelegea, fără îndoială, și o metodă, dar și totalitatea rezultatelor obținute în urma utilizării acestei metode ca știință despre conținutul operei de artă. Termenul a fost în schimb înțeles ceva mai îngust de către Gilbert, așa după cum rezultă din utilizarea adjectivului „iconologic“ pentru definirea calității: „tablou iconologic“, ba chiar și „simbolism iconologic“³⁴. El are în vedere, fără îndoială, un astfel de tablou sau un astfel de tip de simbolică la care se pretează în mod deosebit metoda descrisă de Panofsky sau, mai curînd, acel tip de cercetări dezvoltate în practică pe baza acesteia.

Trebuie să subliniem în mod special diferența dintre forma maximalistă de înțelegere a metodei la Panofsky (în expunerea sa teoretică) și varianta ei mult îngustată utilizată în practică de către adepții ei (adesea chiar și de către Panofsky în studiile sale concrete)³⁵. În abordarea teoretică a lui Panofsky fiecare tablou este „iconologic“, fiecare tablou își are iconologia sa, întrucît cea de-a treia treaptă a interpretării tabloului din punct de vedere „iconologic“ în accepțiunea lui Panofsky, cu alte cuvinte, ca expresie sau simptom al epocii, poate fi utilizată întotdeauna, chiar și în cazul unor opere de artă cărora le lipsește cel de-al doilea strat semantic. Utilizarea în sens restrîns — destul de frecventă — a acestui termen indică tendința de restrîngere a sensului metodei iconologice în primul rînd la descifrarea celui de-al doilea strat al operei de artă — a sensurilor sale simbolice și alegorice. Fără îndoială, atît acest aspect al metodei, cît și rezultatele dobîndite în acest domeniu sînt interesante și merită să li se acorde atenție.

De dezvoltarea interesului pentru cercetările iconologice este legată și înflorirea cercetărilor asupra vechii teorii a artei, precum și asupra vechilor texte literare despre care se poate presupune că au stat la baza inspirației artistice (de exemplu, lucrarea lui Chastel despre influența lui Ficcin asupra artei)³⁶. Adesea de cercetările iconologice este

legat interesul pentru condiționarea materială, economică, politică, și socială a creației artistice. Raportarea la acești factori, este, dealtfel, clar postulată în programul metodic al lui Panofsky, la care ne-am referit ceva mai sus. Cele mai prețioase și mai aprofundate studii de acest tip au fost efectuate de Meyer Schapiro. Remarcabilul său articol *De la stilul mozarab la cel romanic în Silos*³⁷, admirabila interpretare a semnificației politico-religioase a crucii medievale timpurii la Ruthwell³⁸ și descifrarea subtextului politic al *sulului lui Josua*³⁹ sînt numai cîteva exemple ale orientării „social-politice” în cercetarea iconologică.

Unul dintre succesele incontestabile ale cercetărilor iconografice este recunoașterea arhitecturii ca obiect al interpretării de conținut. Atît în domeniul arhitecturii medievale, cît și în cel al arhitecturii renaștentiste și baroce, modul nostru de a înțelege opera de artă a suferit o modificare profundă. Publicarea și comentarea textelor — dealtfel, cunoscute — ale abatelui Suger referitoare la construirea primului cor gotic la St. Denis, efectuată de Panofsky⁴⁰, precum și lucrarea lui în care proclamă legătura dintre principiile arhitecturii gotice și principiile dialecticii scolastice⁴¹, lucrarea deosebit de interesantă, deși aspru criticată, aparținînd lui Sedlmayr, referitoare la geneza catedralei gotice⁴², lucrarea lui Bandmann, importantă din punct de vedere metodologic, despre semnificația ideologică a arhitecturii medievale⁴³ și, în sfîrșit, viziunea de sinteză realizată de Otto von Simson în lucrarea *The Gothic Cathedral*⁴⁴ — iată care sînt principalele etape în lărgirea și aprofundarea cunoștințelor noastre despre conținutul arhitecturii gotice. Sensul politic și ideologic al cîmpurilor, preluarea unor forme arhitectonice aparținînd epocilor imediat anterioare sau mai îndepărtate, forme care aveau pentru oamenii medievali un anumit înțeles simbolic, adesea chiar politic, a fost relevată în studii admirabile de către Richard Krautheimer, care lega renașterea formelor creștinismului timpuriu în

arhitectura carolingiană de ideea politică de *renovationis imperii*⁴⁵.

Pentru arhitectura Orientului antic și creștin, alături de o lucrare considerată deja clasică a lui Grabar, *Martyrium*⁴⁶, o încercare de sinteză a fost întreprinsă de Smith, în cartea sa consacrată semnificației cupolei⁴⁷. Convingerea tradițională, dătînd încă din vremea lui Burckhardt, cu privire la caracterul laic al planurilor centrale în arhitectura renaștentistă, convingere care și-a găsit expresie și în manualul popular al lui Nikolaus Pevsner, a fost destrămată în bună parte datorită cărții lui Wittkower despre bazele arhitecturii în perioada umanismului⁴⁸, ale cărei rezultate au fost utilizate de Lech Kalinowski în lucrările avînd drept obiect cercetarea conținutului de idei al capelei Zygmunt⁴⁹.

Bogăția barocă a alegoriei a favorizat cercetările, cu atît mai mult cu cît, atît în Evul Mediu, cît și aici, se manifestă acțiunea comună a tuturor artelor într-o singură concepție ideologică, situație deosebit de propice pentru efectuarea de studii iconologice. Lucrarea lui Mrazek⁵⁰ referitoare la decorația picturală a bolților și numeroasele interpretări ale lui Sedlmayr adaugă conținuturi noi la imaginea artei baroce.

Nu este de mirare că au înflorit din nou cercetările asupra acelor opere de artă al căror caracter enigmatic a ridicat întotdeauna dificultăți în fața iconografilor: lucrările lui Giorgione și Bosch sînt printre cele mai dificile subiecte de cercetare a conținutului. Este caracteristic totuși că, în pofida existenței unui mare număr de studii mai vechi și mai recente, nu s-a ajuns încă la un consens în ceea ce privește rezultatele cercetării.

Deși cele mai complicate și mai enigmatice opere de artă ale picturii își păzesc în continuare tainele, am învățat totuși să descoperim conținutul simbolic în opere de artă pe care eram obișnuți să le considerăm simple reflectări ale realității. Atît realismul din Țările de Jos în secolul al XV-lea, cît și pictura olandeză din secolul al

XVII-lea ascund, în multe cazuri, sub aparența de realitate o bogată lume a semnificațiilor. Charles de Tolnay, Millard Meiss, Meyer Schapiro și, în special, din nou Erwin Panofsky au consacrat mari eforturi descifrării conținutului real al tablourilor lui Jan van Eyck, ale maestrului din Flémalle, ale lui Rogier van der Weyden⁵¹. S-a văzut că aproape întreaga realitate înfățișată de ei ascunde în sine un program simbolic cu un conținut ideologic concret. Tablourile de gen ale lui Vermeer, naturile moarte și tablourile cu flori s-au dovedit adesea a fi niște rebusuri, a căror dezlegare se exprimă în ideea de *Vanitas*⁵². Tablourile lui Jan Steen, în loc de a fi luate din viață, sînt adesea preluate din scena teatrală a retoricilor olandezi⁵³; ba chiar mai mult, la Rembrandt s-a încercat descoperirea unor embleme disimulate sub aparența realismului liric⁵⁴. S-a demonstrat că raportul artei față de trecut a fost îngreunat, pînă nu de mult, chiar și la istoricii de artă, de tradiția secolului al XIX-lea, și, în special, a artei impresioniste și a consecințelor acesteia.

Cercetările iconologice s-au bucurat de un mare succes în rîndul istoricilor de artă și ale reprezentanților altor discipline umaniste. Cu timpul, acestea au început să fie aplicate cu succes de istorici ca Ernst Kantorowicz sau de istorici literari — ca Jean Seznec sau Mario Praz. Pentru cititorul nespecialist, rezultatele acestor cercetări sînt adesea mult mai convingătoare decît rezultatele studiilor referitoare la problemele stilistice. Legătura dintre text și tablou este adesea atît de evidentă, încît exclude orice îndoială⁵⁵.

În legătură cu această nouă metodă s-a dezvoltat în mod special un anumit tip de lucrări; una dintre primele de acest gen a fost tocmai cartea lui Panofsky despre Hercule la răspîntie. Este vorba de studii de istorie a tipurilor iconografice, adesea neobișnuit de fascinante, care ne introduc într-un ansamblu complicat de acțiune a teologiei, literaturii, esteticii, mitologiei, filozofiei. Eseurile magistrale ale lui

Panofsky despre „Eros încătușat“, despre „Cupidon nevăzător“, despre „Tatăl Timp“, despre *Imago Pietatis* sau *Ecce Homo*, cele ale lui Saxl despre *Veritas filia Temporis*, ale lui Wolfgang Stechow despre Apollo și Daphne, despre Lucreția, Filemon și Baucis, binecuvîntarea lui Iacob, ilustrațiile la *Aethiopica* lui Heliodor⁵⁶ se leagă de cercetările referitoare la istoria tradiției antice efectuate de Institutul Warburg. Atît aceste studii, cît și studiile de sinteză ale lui Adhémar despre tradițiile antice în Evul Mediu, sau ale lui Seznec despre viața de după moarte a zeilor antici⁵⁷ reprezintă astăzi un cîștig atît de prețios, încît se poate spune că au fost puse bazele unei noi discipline în domeniul istoriei artei — istoria tradiției imaginii. Fiecare operă de artă veche este implicată într-un raport anume nu numai față de lumea formelor artistice, ci și față de lumea imaginilor și a simbolurilor, rezultînd din tradiție și creînd-o la rîndul său. În măsura în care istoria artei a construit cu o neobișnuită scrupulozitate un „sistem de referință“ în domeniul evoluției formelor artistice, în aceeași măsură în domeniul conținutului și al tradiției imaginii acest sistem și-a făcut apariția abia odată cu generația noastră. „Abia în felul acesta dispăre ruptura artificială dintre istoria artei și iconografie care a cauzat infinite pierderi — susține Sedlmayr — și se conturează o legătură care licărise de departe în fața ochilor lui Riegl, ca un adevărat pămînt al făgăduinței; iconografia se ridică de la observarea fragmentară a diferitelor conținuturi la o adevărată iconologie, la o știință nouă despre bazele vieții tablourilor“⁵⁸.

4

Ca orice metodă și, mai ales, ca orice metodă la modă, iconologia își are adversarii ei. Ea este atacată din diferite direcții, justificat și nejustificat. În țările anglosaxone, în care a făcut, de fapt, o carieră impresionantă, ea nu este privită cu înțelegere de cercurile de specialiști și colec-

ționari. La fel, cunosătorii de pe continent o privesc cu neîncredere, căci pentru aceștia ea este prea abstractă, prea savantă, departe de opera de artă concretă. Cercurile de cunosători reproșează iconologilor în special faptul că în analizele lor dispăre elementul cel mai de seamă pentru istoria artei și pentru artă, respectiv evaluarea. Numai datorită valorii sale estetice opera de artă devine ceea ce este, așadar și obiect de cercetare. Pentru un iconolog — spun adversarii — o operă a lui Michelangelo are aceeași valoare ca și o sculptură primitivă care ar exprima niște idei astrologice complicate⁵⁹. Fără îndoială, o asemenea tendință este evidentă și multe lucrări, mai ales din cercul Institutului Warburg, rămân la limita problematicei artei, sociologiei, etnografiei și istoriei culturii. Evident, aici nu trebuie să vedem nimic periculos pentru istoria artei — pur și simplu acestea sînt lucrări aparținînd unor alte domenii de cercetare care utilizează materiale din sfera istoriei artei, făcînd, nu o dată, servicii importante disciplinei noastre. Admirabilele studii ale lui Schapiro despre relațiile lui Courbet cu arta populară, sau ale lui Gombrich despre inspirația extrasă de Goya din xilogravurile primitive antinapoleoniene demonstrează cît de mult poate profita și istoria artei dintr-o asemenea colaborare⁶⁰. Lucrările istoricilor de artă care manifestă interes pentru iconologie se referă, în general, la lucrările unor artiști de renume, cum ar fi Dürer, Michelangelo, Tiziano, Poussin, Van Eyck.

Un al doilea reproș, ceva mai serios, se îndreaptă împotriva „interpretării nejustificate”, împotriva unei „interpretări exagerate” prin introducerea forțată a unor anumite conținuturi în opera de artă. Asupra acestui fapt ne-a prevenit însuși Panofsky atunci cînd scria despre piericile lui Renoir; cu umorul care îi era specific el scria din nou în 1955 că „există primejdia ca iconologia să rămîna față de iconografie nu în raportul în care este etnologia față de etnografie,

ci în acela în care este astrologia față de astrografie”⁶¹.

Interpretarea iconologică necesită intuiție și imaginație. Nu va fi așadar deloc de mirare că un istoric de artă care posedă aceste calități va putea depăși, uneori, limitele rezultatelor argumentate. Un exemplu tipic în acest sens în creația iconologilor sînt lucrările de inspirație poetică ale lui Tolnay care, alături de renumitele cărți despre Bruegel și Michelangelo, a publicat numeroase eseuri de factură literară și pline de inteligență, conținînd în același timp concluzii subiective sau incontrollable⁶². Dar lipsuri asemănătoare se pot descoperi și în lucrările unor istorici de artă cu atitudine formală.

În articolul publicat în anul 1952, Creighton Gilbert polemiza cu ceea ce se putea denumi versiunea „totală” a iconologiei în comparație cu arta Renașterii⁶³. Oare este neapărat obligatoriu ca întotdeauna, în fiecare tablou al Renașterii, sub obiectele sau personajele înfățișate să se ascundă ceva mai mult? Oare copilul care doarme pe genunchii Mariei trebuie oare întotdeauna să fie o prefigurare a Patimii⁶⁴ și niciodată — pur și simplu, un tablou de gen? Oare *Furtuna* lui Giorgione, cu a cărei descifrare iconologică corectă se muncesc cercetătorii de mai multe generații, nu este pur și simplu un peisaj în timpul furtunii, așa cum reiese și din titlul pe care l-a transmis deja Marcantonio Michiel? Oare neobișnuita „povestire din pădure” (*Favola Boschareccia*) a lui Dosso Dossi din Besançon nu este pur și simplu reprezentarea unor călători rătăcind prin pădure?

Aceste întrebări sînt îndreptate împotriva tezei după care pictura de gen, peisajul și natura moartă s-au format abia la sfîrșitul secolului al XVI-lea și ascund încă mult timp numeroase aluzii simbolice. Gilbert — în conformitate cu metoda iconologică — își argumentează răspunsul negativ la întrebările sale pe baza analizei tablourilor și textelor (Paolo Giovio, Marsilio Ficino, Giovanni Dominici). Din aceste texte ar reieși că pentru oamenii din perioada Renașterii ajunsă la maturi-

tate era totuși posibilă gîndirea în categoriile recreerii lumii înconjurătoare, deși Giovinio opune acest gen de opere operelor „normale” și le numește *parerga*.

Fără a intra aici mai adînc în problemele concrete, trebuie să spunem că „iconologia totală”, în raport cu cel de-al doilea strat al interpretării, chiar în cazul operelor din perioada Renașterii nu poate rezista și cu atît mai puțin în ceea ce privește operele din perioada mai tîrzie. Fără a pune la îndoială principiile metodei iconologice, lucrul acesta complică însă foarte mult situația. Această problemă a fost sesizată nu numai de Otto Pächt în recenzie la cartea lui Panofsky despre pictura timpurie din Țările de Jos⁶⁵, ea este dezvăluită de însuși autorul cărții și teoreticiatul metodei iconologice⁶⁶.

Faptul că arta medievală se sprijină pe principii simbolice nu trezește nici un fel de îndoieli. Dificultatea se ivește la începutul secolului al XV-lea cînd realismul renascentist olandez (și chiar și cel italian), datorită introducerii perspectivei, a transformat tabloul într-un „ochi făcut într-un perete prin care era privită lumea naturală” (ca să vorbim cu cuvintele lui Alberti). „Trebuia găsită o nouă modalitate de împăcare a noului naturalism cu cei o mie de ani de tradiție creștină — scria Panofsky — iar încercarea în acest sens a dus la ceea ce se poate numi simbolică tainică sau ascunsă, spre deosebire de cea evidentă sau clară”⁶⁷. Panofsky face apel la *Summa Theologiae* care vorbește despre *Spiritualia sub metaphoris corporalium*. Mai departe afirmă; „Dacă fiecare plantă obișnuită, fiecare detaliu arhitectonic, instrument sau mobilă pot fi înțelese ca o metaforă, astfel încît toate elementele care trebuie să transmită o idee simbolică pot arăta ca niște plante obișnuite, niște detalii arhitectonice, instrumente sau mobile, cum ne putem da seama unde se termină modelarea general metaforică a naturii și unde începe simbolismul real, specific?” Uneori, în recunoașterea și delimitarea lor sîntem ajutați chiar de caracterul contradictoriu al rezulta-

telor, și, în ultimă instanță, afirmă Panofsky⁶⁸, „Nu există probabil alt răspuns la această întrebare decît utilizarea metodelor istorice moderate de o rațiune sănătoasă. Trebuie să ne punem mereu întrebarea dacă înțelesul simbolic al unui anumit motiv rezultă dintr-o tradiție stabilită a imaginii (ca, de exemplu, crinii în scenele bunei-vestiri); dacă interpretarea simbolică poate fi justificată prin texte și dacă ea este conformă cu ideile despre care știm că erau viabile în epoca respectivă și, probabil, foarte familiare artistului; și, în sfîrșit, în ce măsură o astfel de interpretare simbolică se leagă de poziția istorică și înclinațiile personale ale unui maestru individual”. Panofsky se sprijină în mod consecvent pe principiile incluse în analiza sa metodologică programatică.

Pächt subliniază, pe bună dreptate, echivocul analizelor: pe de o parte avem a face aici cu convingerea referitoare la sensurile simbolice ascunse, care se află la baza procesului de creație rațional și programat, pe de altă parte — criteriul înclinațiilor personale ale maestrului individual și, în fiecare caz, luarea în considerație a acestor înclinații dovedește recunoașterea unui factor în esență irațional. Așa-numita istorie „formalistă” a artei credea în faptul că intențiile artistului se exprimă cel mai bine în manuscrisul său artistic — în forma operei de artă; iconologia, în schimb, ajunge la vechiul creator descifrînd programul ideologic disimulat al tabloului sau sculpturii. Iată care este, am putea spune, reproșul cel mai de seamă adresat iconologilor atunci cînd se concentrează asupra descoperirii unor conținuturi exclusiv „intenționale” și trec cu vederea interpretarea „iconologică” postulatată în programul metodologic al operei de artă ca fenomen cultural în care, evident, chiar și factorii neintenționali, iraționali, independenți de artist au însemnătate și trebuie să constituie obiecte ale interpretării. Dar cum să împăcăm rezultatele analizei stilistice, bazate pe convingerea referitoare la structura irațională a procesului de creație artistică (sau, cel puțin, la contribuția esențială a acestor

elemente) cu rezultatele analizei iconografice, la bazele căreia se află opinia că — așa cum o formulează Panofsky în cazul lui Van Eyck — „realitatea imaginată a fost controlată pînă la cel mai mic amănunt de programul simbolic adoptat apriori“?

Problema așa-numitului „symbolism disimulat“, este, fără îndoială, legată de o anumită perioadă și de un anumit tip de opere de artă — o însemnătate mai generală revine însă problemei raportului dintre metoda iconologică și metoda cercetării „formale“ a artei. I s-a reproșat cîndva lui Wölfflin că postulează „o istorie a artei fără nume proprii“, Focillon scria despre „viața formelor“⁶⁹. Totuși păcate analoge putem găsi și în lucrările efectuate pe baza altor metode de cercetare. *Istoria socială a artei* a lui Hauser este tot o istorie fără nume proprii⁷⁰ (de exemplu, numele lui Jan van Eyck, unul dintre creatorii peisajului modern, nu apare deloc în textul celor două volume din care este alcătuită cartea), istoria perspectivei ca „formă simbolică“ prezentată în renumitul studiu al lui Panofsky⁷¹, istoria motivului *Cristos îngîndurat*⁷², a lui *Hercule la răspîntie* sau a motivului Arcadiei în artă⁷³ — prezintă tot atîtea studii care pot fi definite ca forme „ale unei istorii a artei fără nume proprii“. Aceasta nu micșorează însă însemnătatea și utilitatea unor astfel de studii.

Iconologia se poate ocupa de opere care necesită o interpretare de gradul al doilea (de exemplu, *Dragostea profană și dragostea divină* a lui Tiziano), care includ elemente simbolice sau alătură elementele naturale într-un mod aparte, sugerînd „un conținut disimulat“ sau de opere de artă care lasă impresia „unei reflectări obișnuite a realității“. Dar mai există încă o categorie de lucrări: și anume acelea a căror abordare formală este specifică sau — pe fundalul istoriei tradiției imaginii — atît de neobișnuită, încît necesită o explicație. Dacă iconologia este în stare să dea această explicație, succesul ei este deplin.

Printre lucrările lui Rogier van der Weyden, una dintre cele mai renumite este *Coborîrea de pe cruce*, aflată mai de mult la Escorial, astăzi în muzeul Prado din Madrid (il. 89). S-a scris destul de mult despre forma monumentală, admirabilă, a acestui tablou. El a reprezentat, fără îndoială, o trăire ieșită din comun pentru contemporanii și urmașii artistului, căci puține alte tablouri au mai fost atît de frecvent copiate atît în pictura, cît și în sculptura secolului al XV-lea.

Ineditul compoziției acestui tablou pe fundalul istoriei motivului „coborîrii de pe cruce“ constă, pe de o parte, în legătura cu motivul „plîngerii“ și, pe de altă parte, în abordarea particulară a Maicii Domnului, deosebită de cea tradițională, care spunea: „Madona leșină, corpul ei luînd aproape aceeași poziție ca și poziția trupului fiului ei mort. Atît trupul lui Cristos, cît și trupul Madonei este întors frontal spre privitor și este sprijinit, în mod analog, de două personaje însoțitoare. Maria devine, în acest fel, un centru independent al atenției, aproape la fel de însemnat ca și figura lui Cristos“⁷⁴.

Pe fundalul elementelor verticale reprezentate de celelalte personaje, precum și de puternicul accent al crucii din centru, pe fundalul decorului aspru, abstract, al altarului, în cadrul unei compoziții gîndită pînă la cel mai mic amănunt, închisă de cele două figuri „cadru“ care sînt Ioan și Magdalena⁷⁵, liniile ondulate ale celor două corpuri definesc, prin forma lor, identitatea suferinței — moartea și leșinul.

În admirabila analiză a iconografiei tabloului efectuată de Otto von Simson, acesta a știut să găsească explicația acestei forme compoziționale neobișnuite. Renumitul maestru nu și-a conceput în acest fel tabloul numai de dragul frumuseții formelor care rimează una cu alta sau, în orice caz, nu numai din acest motiv. Textele teologilor din secolele al XIII-lea, al XIV-lea și al XV-lea, analizate de către Simson, ne dau dreptul să afir-

măm că prin asemănarea stării psihice a personajului Mariei și a poziției sale formale cu cea a chinutului Cristos, Rogier van der Weyden a vrut să dea expresie unor concepții teologice actuale în epoca sa, și anume: ideii de *compassio* și celei de *co-redemptio*. Aceste texte ne arată că Maria, prin suferința sa alături de Cristos în timpul muceniciei sale, a participat la opera de răscumpărare, a devenit co-mîntuitoare a omenirii — *Co-redemptrix*. Această manieră de înțelegere a rolului Mariei apare cel mai clar la Dionis Certozanul care a trăit în Țările de Jos în perioada de activitate a lui Rogier și care, după cum știm, avea strînse legături cu mînăstirea din Scheut, de lângă Bruxelles. Făcînd din paralelismul *passio* și *compassio* principiul conducător al tabloului din punct de vedere formal și ideologic, Rogier „a utilizat știința mariologică a celui mai renumit teolog al vremii sale și al țării sale într-un tablou care, datorită devoțiunii Mariei deosebit de populară în acea vreme, a devenit imediat inteligibil pentru toată lumea. Rareori se întîmplă ca o capodoperă artistică cu un conținut teologic aîut de savant să aibă o asemenea sensibilitate față de sentimentele religioase“.

Consider că exemplul de interpretare citat mai sus confirmă părerea lui Panofsky amintită la început, după care „o analiză reușită a conținutului unui tablou nu face decît să îmbogățească și să lărgască trăirea sa estetică“⁷⁶.

Epoca barocului a atins o deosebită virtuozitate în înmulțirea sensurilor, a aluziilor și metaforilor. Dacă în poezia barocă triumfă alegoria, ce neasemuite bogății simbolice pot fi ascunse în marile ansambluri baroce — *Gesamtkunstwerke* — care erau mînăstirile, bisericile și palatele. Fiecare lucrare a artei baroce își are un *sensus allegoricus* al său; modalitatea de gîndire alegorică, predominantă, abordînd tot ceea ce există în lume pe baza principiului analogiei generale, face ca marile complexe arhitectonice ale barocului să poată închide în sine concomitent mai multe programe ideologice; de obicei — în perioada și în țările

absolutismului catolic — acesta este, în același timp, un program religios și monarhic⁷⁷.

Biserica sf. Carol din Viena, admirabilă lucrare proiectată de Fischer von Erlach, este, mai ales atunci cînd se analizează ideea autorului nemodificată încă prin schimbările efectuate în timpul realizării definitive, de după moartea autorului — un exemplu tipic de asemenea dedublare a structurii iconologice, care corespunde, așa cum se cuvenea pentru un *Gesamtkunstwerk*, caracterului dublu al structurii formale. Mai precis vorbind, mă voi limita în acest exemplu la analiza fațadei (în special a viziunii frontale, *Schauseite*): Hans Sedlmayr descoperă aici un interesant contrapunct structural și simbolic (il. 90—91)⁷⁸.

În viziunea fațadei există șase elemente importante din punct de vedere optic: Rotonda ovală a cupolei, porticul, cele două coloane gigantice și cele două pavilioane cu turn — toate acestea reprezentînd un material pasibil de o dublă interpretare. Aceste elemente pot fi abordate în două ansambluri particulare și în două moduri diferite. Compoziția poate fi văzută ca un ansamblu de trei elemente de înălțime: rotonda retrasă în profunzime și cele două coloane care ies în evidență și între care se află spațiul despărțitor al porticului și pavilioanelor cu turn.

În alt mod, aceleași elemente pot fi privite ca o grupare de forme alcătuită din ansamblul rotondei, de la care se evidențiază înainte și lateral pavilioanele cu turn. În fața rotondei și între pavilioane se află cel de-al doilea ansamblu: porticul flancat de coloanele uriașe. Grupul de profunzime este baroc, ansamblul frontal este abordat în forme romane antice severe. Grupul de profunzime este prezentat piramidal, în timp ce ansamblul din față se înalță lateral, ocupînd porțiunea centrală — așadar avem a face cu două elemente abordate în contrapunct.

Prin aceste două descrieri scurte nu se epuizează, dealtfel, bogăția formală a fațadei sf. Carol — se scot însă în evidență cele două aspecte fundamentale ale compoziției, cărora le co-

respund, în mare, două aspecte ale conținutului de idei. În prima abordare, unitatea elementelor arhitectonice orizontale se exprimă în faptul că în pavilioanele inferioare se găsește personificarea virtuților teologice: credința și speranța, în aticul porticului virtuțile spirituale minore, *virtutes minores: religio, praecandi studium, misericordia in pauperes, poenitentia*. Cea mai înaltă dintre virtuțile teologice — iubirea — este întruchipată în persoana patronului bisericii ce se găsește în vârful timpanului.

Grupul de trei elemente de înălțime, terminate, din punct de vedere formal, prin însemne asemănătoare, este încununat în mod analog și în sens emblematic și ideologic: coloanele poartă semnele coroanei și al vulturului, cupola — al crucii, așadar simbolurile stăpînitorilor pămînteni și divini.

Atît în domeniul formei, cît și în ceea ce privește conținutul, cel de-al doilea mod de abordare este mai bogat și mai interesant: ideea iconologică centrală este aici apoteoza sfîntului: el se înalță prin vârful timpanului spre cer, simbolizat aici de cupolă. Ambele coloane definesc, din punct de vedere emblematic, virtuțile sfîntului în *utroaque fortuna: constantia* și *fortitudo*; ele înfățișează în reliefuri faptele lui Carlo Borromeo, săvîrșite în timpul vieții, precum și minunile efectuate de el după moarte. Relieful părții terminale ne înfățișează miracolul salvării Vienei de molidă și rugăciunea sfîntului. Întregul ansamblu este, așadar, un program triumfal față de patronul bisericii.

Că alături de acest program în intențiile creatorilor a mai existat încă unul, ne-o dovedesc textele autorului iconologiei bisericii C. G. Heraeus, care scrie că aceste coloane *muta et secundaria tantum significatione Fundatoris Symbolum loquuntur: Constantia et Fortitudine* care era, de fapt, deviza împăratului. Carol V a creat așadar un simbol pentru ideea sa de împărăție. Acesta era vulturul roman cu coroana imperială împodobită cu o cruce legînd într-o banderolă, pe

care scria *plus ultra*, așa-numitele „coloane ale lui Hercule”, simbolul sfîrșitului lumii, și, în același timp, granița Spaniei și a imperiului. Reluarea tradiției marelui înaintaș în secolul al XVIII-lea de către Carol VI i-a condus pe iconologi la această idee, iar „Coloanele lui Hercule” aflate în fața bisericii nu numai că amintesc de tradiția imperiului lui Carol V, dar proclamă și pretențiile lui Carol VI la tronul spaniol.

Inițial, programul politic trebuia chiar să fie precumpanitor față de cel religios, căci într-o scrisoare datînd din anul 1716 adresată lui Heraeus, Leibniz recomandă ca reliefurile unei coloane să fie legate de personalitatea lui Carol cel Mare, iar reliefurile celei de-a doua de Carol de Flandra (cel Bun), subliniind, în același timp, că este vorba de personaje care îi reprezentau pe înaintașii împăratului — în primul rînd pe tronul imperiului și, în al doilea rînd, în Flandra, ca unul din ținuturile moștenite. În anul 1721 Heraeus arată că, din modestie, Carol VI a renunțat la coloane „cedîndu-le” sfîntului Carlo Borromeo, patronul bisericii și de aceea *muta significatione* vorbesc numai prin aluzii de programul împăratului.

Poate că mai există încă o aluzie care se ascunde în stîlpii puternici care flanchează porticul bisericii. Forma lor ne amintește de coloanele templului lui Solomon, așa cum fusese el reprezentat, de exemplu, de către Marten van Heemskerck în desenul cunoscut din gravura lui Philip Galle. Întrucît denumirile acestor coloane — *Iachin* și *Boas* se integrează în ideea de *constantia* și *fortitudo*, iar Carol VI a fost adesea glorificat ca „un nou Solomon” sau *Ubertreffer Salomos* poate că acesta este sensul care se leagă de giganticele coloane ale bisericii sf. Carol. „Că această întreită simbolică — a lui Borromeo, cea imperială și a lui Solomon — nu este o ficțiune a viziunii noastre moderne — scrie Sedlmayr⁷⁹, ci aparținea în mod conștient scenaristului și creatorului lucrării, ne-o dovedește și interiorul bisericii. Căci acolo, în cupolă se înalță în apoteoză sf. Carlo Borromeo, în altar este numele

Domnului în glorie, ca în templul lui Solomon, iar deasupra orgii domnește împăratul încoronat“.

„Fără îndoială“ — își încheie Sedlmayr analiza sa — realizarea artistică a lui Fischer constă din armonia și bogăția „compoziției“, care se desfășoară în multiple planuri spațiale și spirituale. Cine a sesizat însă o dată admirabila simbolică imperială a acestei opere cu aluzii la August și Traian, la templul lui Solomon, la bazilica Sf. Petru și Sfânta Sofia, la statul lui Carol cel Mare și Carol V — nu numai că nu va mai vrea s-o părăsească, dar, privind la această operă arhitecturală nu va mai fi în stare să și-o alunge din minte“⁸⁰.

Iată așadar un al doilea exemplu de utilizare a metodei iconologice, tipic pentru autor: interpretarea inteligentă, chiar dacă, uneori, poate merge prea departe. Valoarea ei constă în integralitatea ei, în puternica legătură care se face între conținut și formă, în luarea în discuție a elementelor tradiției, religiei, politicii, controlate prin raportarea permanentă la izvoarele scrise contemporane lucrării respective.

6

Fără îndoială, cercetările iconografice urmează diferite căi, în funcție de obiectul cercetării, de interese, predilecții, pregătirea și talentul cercetătorului. Adesea ele sînt încununare de succes, uneori însă rezultatele lor sînt sterile și puțin importante pentru înțelegerea întregului operei de artă. Însă aportul metodei iconologice este atât de important încît nu poate fi trecut cu vederea. Evident, se pot critica uneori rezultatele ei concrete — dar nu putem privi cu dispreț principiile de bază ale acestei orientări.

Examinînd istoria artei sau, chiar într-un sens mai larg, istoria științelor umaniste, ne simțim adesea copleșiți de scepticism. Căci aproape fiecare nouă generație descoperă metode noi, dezvăluie *Kunstwollen*, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, *Vie des Formes*, sau „forme simbolice“. Desco-

peră autonomia formelor artistice sau condiționarea lor materială. Fiecare generație își construiește o altă imagine a trecutului, singura care i se pare justificată, reprezentînd modul ei de conștientizare a istoriei⁸¹. Epoca noastră a „descoperit“ fundamentul social, economic și politic al faptelor istorice, a descoperit sensul de mult uitat al multor opere de artă general cunoscute și se străduiește să descifreze în conformitate cu vechile manuale de emblematică sensurile încifrate odinioară în tablouri, sculpturi și clădiri. Vechile viziuni istorice, deși transmise pînă la noi în admirabilele lucrări ale lui Huizinga, Burckhardt sau Wölfflin, ne apar adesea străine, neadevurate, oa-recum sărace.

Științele umaniste reprezintă un alt tip de științe decît științele exacte, noțiunea de „progres“, atît de importantă pentru acestea din urmă, are cu totul alt sens pentru umaniști⁸². Și totuși nu se poate să nu credem într-un anumit progres specific. Căci științele umaniste sînt științe nu numai pentru că se sprijină pe documente și fixează cu precizie datele fenomenelor. Disparînd o dată cu fiecare generație, metodele și viziunile umaniste lasă totuși urmașilor un tablou al trecutului lărgit, îmbogățit cu cîteva nuanțe. În procesul neînterupt de cunoaștere a trecutului, condiționat de caracterul schimbător al ființei umane, apare în acest fel o bogată polifonie. Grație metodei iconologice acest contrapunct va suna, probabil, nu numai mai profund, ci și mai frumos.

NOTE

¹ Articolul de față a apărut în „Przegląd Humanistyczny“, I, 1957, 2, (p. 46—59) și 3 (p. 9—10). În limba italiană ca articol cu titlul *Iconografia e Iconologia* în *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Roma, VII, 1962, 163—174.

² Erwin Panofsky, *Three Decades of Art History in the United States. Impression of a Transplanted European*, „College Art Journal“, XIV, 1954, 1, p. 9 (retipărit în cartea citată în nota 17).

³ Prezentări generale ale literaturii mai vechi despre artă la: Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Viena, 1924;

- ediția a treia italiană: *La letteratura artistica*, Florența, 1964; Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte*, Roma — Florența — Milano, 1945.
- ⁴ Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Frankfurt am Main, 1955 (Ullstein Buch nr. 39), p. 72—73. În măsura în care putem accepta analiza crizei în arta secolului al XIX-lea așa cum ne-o prezintă Sedlmayr, atitudinea lui față de arta contemporană are un caracter retrograd (cf. recenzia lui L. Ettlinger, „The Burlington Magazine“ C, 1958, decembrie).
 - ⁵ Contribuția faptică a studiilor iconografice concrete nu poate fi pusă sub semnul îndoielii. Lucrări ca cele ale lui Franz Xavier Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, Freiburg, 1896—1908; F. Cabrol și H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, 1907—1953; Joseph Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, ed. a 2-a, Freiburg, 1924; Emile Mâle, *L'art religieux en France*, 3 volume, Paris, 1898—1922; idem, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1932; B. Knipping, *De Iconographie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden*, Hilversum, 2 volume, 1939—1940, reprezintă o bază factologică pentru toate studiile iconografice efectuate ulterior cu alte metode.
 - ⁶ Direcția studiilor stilistice de schematizare a fost caracterizată de mine cu treizeci de ani în urmă în articolul: *În căutarea unei scheme. Eforturi de istorie sistematică a artei* (W pogoni za schematem. Usiłowania systematycznej historii sztuki), „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury“, IX, 1947, p. 225—239; în legătură cu estetica și istoria artei cu preocupări formale, vezi Roberto Salvini, *La critica d'arte moderna (la pura visibilità)*, Florența, 1949 (Bibl. di Critica d'arte, II); selecție de texte cu o largă introducere; în legătură cu unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai acestei orientări, Wölfflin, în limba polonă se poate consulta: Władysław Podlach, *Heinrich Wölfflin și teoria artei* (Henryk Wölfflin i jego teoria sztuki), Wrocław, 1949, extras din „Spraw. Wrocl. Tow. Nauk.“, III, 1948, p. 221—233.
 - ⁷ Julius von Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*, Viena, 1934 (trad. italiană în vol. *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, Bari, 1936, p. 61—163).
 - ⁸ Hans Tietze în *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, editat de J. Jahn, Leipzig, 1924, p. 191; cf. Günther Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin, 1951, p. 44.
 - ⁹ Prima care a scris în limba polonă despre această orientare a fost Jolanta Maurin Białostocka, *Cartea lui Antal despre manierismul florentin din secolul al XIV-lea și al XV-lea și problemele metodologice legate de aceasta* (Książka Antala o malarstwie florenckim XIV i XV wieku i zagadnienia metodologiczne z nią związane), „Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki“, 4, 1952, p. 159—160. Cf. și Frederich Antal, *Remarks on the Method of Art History*, „The Burlington Magazine“, XCI, 1949, p. 51 ș.u.
 - ¹⁰ E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Berlin — Leipzig, 1930, p. IX—X.
 - ¹¹ G. Bandmann, *op. cit.*, p. 16.
 - ¹² Heinrich Wölfflin, *Das Erklären von Kunstwerken* (Bibl. d. Kunstgesch., I), Leipzig, 1921.
 - ¹³ E. Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, „Logos“, XXI, 1932, p. 103—119.
 - ¹⁴ E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, 1939, *Introduction*, p. 3—17.
 - ¹⁵ Godefridus J. Hoogewerff, *L'iconologie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien*, „Rivista d'Archéologia Cristiana“, VIII, 1931, p. 57 ș.u. Istoria utilizării termenului „iconologie“ este prezentată în studiul amplu al lui Lech Kalinowski, *Iconologie sau Iconografie? Termenul „iconologie“ în studiile de artă ale lui Erwin Panofsky* (Ikoniologia czy ikonografia? Termin ikonologia w badaniach nad sztuką Erwina Panofsky'ego), „Prace z historii sztuki“ (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, CCCII), 10, 1972, p. 5—31.
 - ¹⁶ Cesare Ripa, *Iconologia... nella quale si descrivono diverse immagini di virtù, virtù, passioni humane*, Roma, 1603. Prima ediție din anul 1593 nu avea ilustrații.
 - ¹⁷ E. Panofsky, *Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art*, în vol. *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, Garden City, 1955, p. 26—40.
 - ¹⁸ Definiția este dată după un alt articol al autorului: *The History of Art as a Humanistic Discipline*, în aceeași culegere din anul 1955, p. 10—14. Terminologia poloneză pe care o utilizez redind termenii englezești este împrumutată din lucrările lui Mieczysław Wallis și Stanisław Ossowski (cf. lucrarea acestuia din urmă *U podstaw estetyki — La bazele esteticii*, ed. a 3-a, Varșovia, 1958). Cititorul polonez poate utiliza acum direct studiile lui Panofsky, în traducerea polonă *Studia z historii sztuki*, Varșovia, 1971.
 - ¹⁹ Sistemul lui Panofsky a suferit mici modificări în fiecare redactare nouă: în ediția din anul 1939 această fază a interpretării este numită „interpretarea iconografică în profunzime (sinteza iconografică)“. Abia în ediția din anul 1955 a fost introdus termenul de „interpretare iconologică“.
 - ²⁰ Termen introdus de Ernst Cassirer în următoarele lucrări ale sale: *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*, „Vorträge der Bibliothek Warburg“, I, 1921—1922, p. 11—39. *Philosophie der symbolischen Formen*, I—III, Berlin, 1923—1931; *Das Symbol-*

- ⁷⁶ Cf. și observațiile similare: Edgar Wind, *The Eloquence of Symbols*, „The Burlington Magazine”, XCII, 1950, p. 349—350.
- ⁷⁷ Cf. lucrarea citată a lui W. Mrazek (nota 50); H. Sedlmayr, *Allegorie und Architektur*, în vol. *Rhetorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, 1954, Roma, 1955, p. 198 ș.u.; idem, *Der Ruhm der Malkunst*, în vol. *Festschrift für Hans Jantzen*, Berlin, 1951, p. 165 ș.u.; cf. și nota următoare.
- ⁷⁸ H. Sedlmayr, *Die Schauseite der Karlskirche in Wien*, în vol. *Festschrift für Hans Kauffmann*, Berlin, 1956, p. 262—271. Atît această lucrare cît articolul citat în nota precedentă, *Der Ruhm der Malkunst* au fost retipărite într-un volum de studii ale lui Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburg, 1958.
- ⁷⁹ *Ibidem*, p. 270.
- ⁸⁰ *Loc. cit.*
- ⁸¹ „Istoria este o formă intelectuală în care o anumită civilizație își dă seama de propriul său trecut” (*History is the intellectual form in which a civilization renders account to itself of its past*). Această formulare a fost prezentată de Johan Huizinga în *A Definition of the Concept of History*, în vol. *Philosophy and History*, Oxford, 1936, p. 9.
- ⁸² Cf., în legătură cu această problemă, printre altele: Edgar Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, Tübingen, 1934; idem, *Some Points of Contact between History and Natural Science*, în vol. *Philosophy and History*, p. 255—264; Erwin Panofsky, *The History of Art as a Humanistic Discipline*, în vol. *Meaning in the Visual Arts*, p. 1—25; Fritz Medicus, *On the Objectivity of Historical Knowledge*, în vol. *Philosophy and History*, p. 137—158; E. Zilsel, *The Genesis of the Concept of Scientific Progress?*, „Journal of the History of Ideas”, VI, 1945; E. Gombrich, *The Renaissance Concept of Artistic Progress and Its Consequences*, în vol. *Actes du XVIIe Congrès International d'Histoire de l'Art*, Amsterdam, 1952, Haga, 1955, p. 291—307.

COMPLETĂRI BIBLIOGRAFICE

De-a lungul ultimilor ani s-a descris destul de mult despre problema metodei de interpretare numită „iconologică”. (Cititorii polonezi au dobîndit un acces direct la scrierile lui Panofsky, datorită publicării unei selecțiuni din lucrările acestuia: E. Panofsky, *Studii de istoria artei* selecția textelor și postfață de J. Bialostocki, Varșovia, 1971).

Mai jos voi prezenta cîteva dintre cele mai importante studii pe tema interpretării iconografice și iconologice, care au apărut în intervalul de timp scurs de la prima ediție a acestei cărți:

- R. BERLINER, *Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann*, „Das Münster”, IX, 1956, p. 97—117.
- G. KUBIER, *The Shape of Time*, New Haven — Londra, 1962 (traducere poloneză *Forma timpului — Kształt czasu* — Varșovia, 1970).
- R. KLEIN, *Considérations sur les fondements de l'iconographie*, „Archivio di Filosofia”, 1963, p. 415—436.
- E. H. GOMBRICH, *The Use of Art for the Study of Symbols*, „American Psychologist”, XX, 1965.
- C. GINZBURG, *Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note sur un problema di metodo*, „Studi medievali”, seria 3, VII, 1966, p. 1015—1065.
- J. BIALOSTOCKI, *Iconography and Iconology*, în *Encyclopedia of World's Art*, New York, — Toronto — Londra, 1966, VII, 769—785.
- E. FORSSMANN, *Iconologie und die allgemeine Kunstgeschichte*, „Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft”, XI, 1966, p. 132—169.
- W. S. HECKSCHER, *The Genesis of Iconology*, în vol. *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des XXI. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Bonn 1964, Berlin, 1967, III, 239—262.
- R. RECHT, *La méthode iconologique d'Erwin Panofsky*, „Critique”, XXIV, 1967, p. 315—323.
- G. HERMERÉN, *Representations and Meaning in the Visual Arts. A Study in the Methodology of Iconography and Iconology*, Lund, 1969.
- R. KLEIN, *La forme et l'intelligible*, Paris, 1969.
- J(AN) B(IALOSTOCKI), *Iconologie in Encyclopedia Universalis*, Paris, 1970, VIII, p. 710—712.
- E. H. GOMBRICH, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londra, 1970.
- J. BIALOSTOCKI, *Erwin Panofsky (1892—1968). Gînditorul, istoricul, omul* (Erwin Panofsky — 1892—1968 — myśliciel, historyk, człowiek), „Studia Estetyczne”, VII, 1970, p. 291—307. Același material cu un aparat bibliografic mai larg, ca în vol. Erwin Panofsky, *Studii de istorie a artei*, Varșovia, 1971, p. 387—420 (postfață).
- E. H. GOMBRICH, *Symbolic Images*, Londra, 1972.
- L. KALINOWSKI, *Iconologie sau Iconografie? Termenul iconologie în studiile asupra artei ale lui Erwin Panofsky* (Iconologia czy Ikonografia? Termin ikonologia w badaniach nad sztuką Erwina Panofsky'ego) „Prace z historii sztuki”, 10, 1972, p. 5—31.
- J. BIALOSTOCKI, *Iconography*, în *Dictionary of the History of Ideas*, II, New York, 1973, p. 524—541.
- T. KOSTYRKO, *Valori, operă sens. Conținutul obiectiv și simbolic al operei de artă* (Wartości, dzieło, sens. Przedmiotowe i symboliczne treści dzieła sztuki), „Nurt”, 1973, 5; același text cu puține modificări a fost retipărit

80-82,
148, 170-
ș.u., 196

8

rișenie
147, 221
s 359

8, 344

(noțiunea
tru armo-

(Focillon)

manierism
" (Riegl)

v. Renaș-

CUPRINS

<i>Cuvînt înainte (Grigore Popa)</i>	5
Prefață la ediția întâi	19
Prefață la ediția a doua	23

Partea întâi

DIN ISTORIA TEORIEI ȘI CRITICII

„O, Leonardo, de ce trudești atît?”	28
Despre teoria artei în concepția lui Albrecht Dürer	49
„Melancolia țărănească” a lui Albrecht Dürer	112
O idee a lui Leonardo realizată de Poussin	123
Gian Lorenzo Bernini și concepțiile sale estetice	134
La picioarele Propileelor. Goethe și artele plastice	170
Între romantism și pozitivism. Locul lui Fromentin în istoria criticii de artă	205

Partea a doua

NOȚIUNI ȘI METODE ÎN ISTORIA ARTEI

Problema manierismului și peisagistica din Țările de Jos	260
Noțiunea de manierism și arta poloneză	278
Două tipuri ale manierismului internațional: italian și nordic	309
„Barocul”: stil, epocă, atitudine	321
Metoda iconologică în cercetările asupra artei	363
Indice de nume, noțiuni, termeni și probleme	401