ARTA PREISTORICĂ

VATRĂ de străveche civilizație, teritoriul României este depozitarul unor culturi și tipuri de artă care s-au succedat fără hiatusuri, într-un proces unic și continuu de preluare, transmitere și creștere ce-și are obârșia în artefacte produse cu circa zece mii de ani în urmă. Cam de atunci datează – în lumina ultimelor descoperiri – primele manifestări artistice propriu-zise din spațiul românesc.

Nu poate fi, firește, vorba de a se stabili cu precizie în ce ordine cronologică au fost produse primele obiecte în care încep să se insinueze cu destulă timiditate rudimentare elemente artistice. Cercetătorii continuă să discute problema și propunerile de datare a unui obiect sau a altuia mai diferă încă de la autor la autor. Astfel, primele obiecte prevăzute cu decor geometric abstract, fie crestat, fie incizat, ar data, după toate probabilitățile, de la sfârșitul paleoliticului superior și începutul mezoliticului, fiind descoperite în anul 1966 în zona Cazane–Porțile de Fier, în așezările de la Cuina Turcului, Schela Cladovei, Ostrovul Banului ș. a. De regulă, este vorba despre un decor simplu din linii incizate, aplicate pe obiecte de uz casnic, pe arme și pe podoabe. Sunt, ce-i drept, și cercetători care interpretează ca fiind figurative unele imagini ce ar reprezenta, într-un caz, un pește, iar în altul un om, acesta din urmă constituit, cu totul aproximativ, dintr-un romb, mai multe unghiuri și linii paralele, trasate pe o falangă de cal în prealabil șlefuită, descoperită la Cuina Turcului.

Mai vechi decât acestea ar fi, după opinia profesorului Vladimir Dumitrescu, autorul unei monumentale lucrări despre arta preistorică în România, o bucată de grafit scrijelită sub forma unor șănțulețe paralele, descoperită în nordul Moldovei (la Strachina–Dorohoi)[1], în timp ce autorul unei alte opere capitale consacrate artei preistorice, Radu Florescu[2], citează, tot în ordinea aparițiilor sporadice întâmplătoare, o figurină de piatră de la Lapoș (jud. Buzău).

În sfârșit, recent, ca datând probabil de la sfârșitul paleoliticului superior, a fost descoperită și o pictură rupestră în peștera Cuciulat (jud. Sălaj)[3]. Imaginile de aici înfățișează un cal și o felină, redate în mișcare, cu o surprinzătoare înțelegere a formelor și proporțiilor, în plan bidimensional, fără nici o intenție de sugerare a volumelor, suprafața fiind pictată într-o singură culoare: roșu cărămiziu. Această din urmă descoperire, unică în spațiul central și sud-est european, înscrie de bună seamă teritoriul României, alături de vestitele localități din nordul Spaniei, din sudul Franței și din Urali, în aria pe care au fost zămislite primele imagini picturale din istoria artei universale.



Vas antropomorf, Cultura Vădastra



Vas-coșuleț, Cultura Vădastra

Extrem de bogat este teritoriul României în vestigii artistice ce datează din epoca pietrei șlefuite (din neolitic). Ca și în restul Europei, neoliticul se instalează în spațiul carpato-dunăreano-pontic cu începere din mileniul VI î. e. n., pătrunzând, cum cred specialiștii, dinspre sud, din Asia anterioară, odată cu purtătorii lui — populațiile migratoare ce se vor așeza, fuzionând cu autohtonii din epoca mezolitică, pe o vastă arie de la sud și nord de Dunăre, pe măsură ce clima continentului european se încălzește și, alături de vânătoare și pescuit, încep să se practice agricultura și creșterea vitelor.

Comunitățile umane trec în această epocă la forme de viață sedentară, prelucrarea pietrei prin șlefuire atinge un înalt grad de perfecțiune și printre ocupații își fac apariția țesutul și olăritul, obiectele de ceramică proliferând într-o infinitate de forme și având cele mai diverse destinații. În lipsa unor urme directe care să ateste existența țesăturilor, despre acestea vorbesc indirect tot obiectele de ceramică, și anume statuetele din lut care, prin elemente de decor, fie incizate, fie colorate, ne oferă sugestii asupra vestimentației menite nu numai să-i apere pe îndepărtații noștri strămoși de intemperii, dar, alături de tatuaje și de diverse obiecte de podoabă din piatră, os, scoici, corn, ceramică, iar mai târziu din metale, să-i împodobească și să le satisfacă astfel setea de frumos – adevărată constantă a necesităților spiritului uman.

Caracteristic pentru aproape întreaga artă neolitică de pe teritoriul României, ca și al altor zone învecinate, de altfel, dar în contrast cu aspectul figurativ naturalist din alte arii de cultură, din Apusul Europei de pildă, este accentul pus pe abstract, în speță pe geometrie. Această

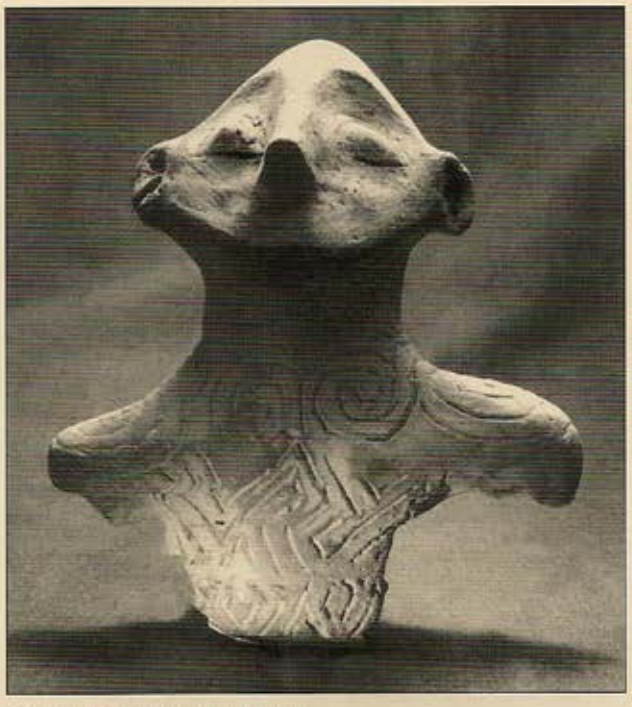


Vas zoomorf, Cultura Gumelnița

capacitate de conceptualizare a gândirii, de abstragere din realitatea figurativă a unor scheme grafice cu rol de simboluri a putut fi pusă de specialiști în legătură cu noul mod de producție sedentar-agrar al comunităților neolitice. Semnificațiile de ordin magico-religios pe care le-au putut avea unele motive decorative, ținând seamă că în viața lui spirituală omul primitiv stabilea relații cu mediul natural sub semnul unor credințe și practici magice, nu pot fi ignorate. Totodată, nu putem să nu admitem că multe dintre motivele ornamentale au pur și simplu doar un rost decorativ, menit să satisfacă nevoia de frumos a oamenilor în acele îndepărtate vremuri.

Prima cultură neolitică, denumită *Criș-Starčevo*, s-a răspândit pe întregul teritoriu al țării încă din mileniul VI î. e. n., caracterizându-se printr-un bogat inventar de unelte din piatră șlefuită și mai ales printr-o intensă producție de obiecte ceramice în special vase, dar și statuete de lut zoomorfe și antropomorfe, în care însemnele artei se vădesc pregnant în formele armonioase realizate, ca și în voința de a ornamenta, fie și cu motive geometrice simple, tot ce iese din mâna olarului.

După multe secole de dominație a culturii *Criș-Starčevo* au urmat, consecutiv sau, uneori, în paralel, acoperind totalitatea teritoriului țării sau numai părți ale lui, culturile *Turdaș, Boian, Vădastra, Hamangia, Gumelnița, Sălcuța, Cernavodă* și altele, cea mai vestită și totodată cea mai evoluată sub aspectul inventivității artistice și al perfecțiunii fiind cultura *Cucuteni*.



Statuetă-idol, Cultura Vinča-Turdaș

Cronologic, cultura *Turdaș* este cea mai veche dintre cele enumerate și ea a acoperit anumite părți din Transilvania, Banatul și nordul Olteniei încă din mileniul V î. e. n., concurând și împletindu-se pe alocuri cu elemente ale culturii *Criș*. Mai puțin rudimentară însă decât aceasta din urmă, ea a excelat prin statuete antropomorfe puternic stilizate care surprind printr-o rară forță expresivă. Avem în vedere, printre altele, exemplare unice ca plasticitate a modelajului cum este capul de statuetă a cărui coafură, sugerată laconic prin câteva linii incizate adânc, vădește din partea „artistului" care l-a realizat o sensibilitate aproape „modernă". Avem în vedere, de asemenea, *statueta (bust) de la Rastu* (jud. Dolj) care, în ciuda economiei de mijloace folosite, reușește să ne impresioneze prin capacitatea de reducere la esență a realității, de care dădea dovadă meșterul din neolitic. Avem, în sfârșit, din aceeași etapă timpurie a pietrei șlefuite, și un *grup statuar*, o maternitate investită cu toate atributele de rigoare ale acestei teme iconografice: comuniune de simțire, duioșie, tandrețe.



„Gânditorul și perechea lui de la Cernavodă", Cultura Hamangia

Asemenea statuete nu vor fi întrecute decât de cele aparținând unei culturi din mileniul IV, numită *Hamangia*, după localitatea dobrogeană eponimă. De aici provin o serie de exemplare excepționale de plastică mică reprezentând omul în forme și atitudini ce au justificat, într-unul din cazuri, datorită expresivității remarcabile dobândite de artist în redarea vieții interioare, denumirea de *Gânditorul de la Cernavodă*. Este vorba despre o statuetă de bărbat căzut pe gânduri, așezat pe un scăunel, cu coatele pe genunchi și cu capul sprijinit în palme, într-o poză ce sugerează povara unor necazuri de care omul pare copleșit. În replică, perechea personajului, o statuetă feminină, se distinge și ea tot printr-o poză insolită în iconografia neolitică. Șezând cu un picior întins și cu unul îndoit din genunchi, ea se ține cu amândouă mâinile de acesta, într-o atitudine parcă de sfadă, accentuată și de gâtul alungit peste măsură. Juxtapuse una cu fața la cealaltă, cele două figurine alcătuiesc un grup ce evocă o scenă de gen, între cei doi protagoniști părând a se consuma o mică dramă familială, cu reproșuri de o parte și cu o obstinată mutenie reflexivă de cealaltă.

Simplitatea modelajului, schematismul reprezentării, lipsa oricăror incizii ornamentale care să sugereze îmbrăcămintea sau tatuajul, combinate cu tensiunea trăirii psihologice conferă acestor figurine statutul unor capodopere cărora, în ciuda dimensiunilor reduse, nu le lipsește o anumită alură de monumentalitate.

Pe măsură ce se derulează secolele, civilizația neolitică se diversifică tot mai mult într-o serie de culturi ce se întrepătrund, acoperind arii vaste din teritoriul țării. Astfel, în neoliticul mijlociu (mileniul IV î. e. n.) se afirmă cu putere cultura *Boian*, cu centre de olărie în câmpia Dunării, caracterizată printr-o ceramică evoluată atât ca repertoriu de forme, cât și ca decor. Pe lângă



Machetă din ceramică a unui sanctuar, Cultura Gumelnița

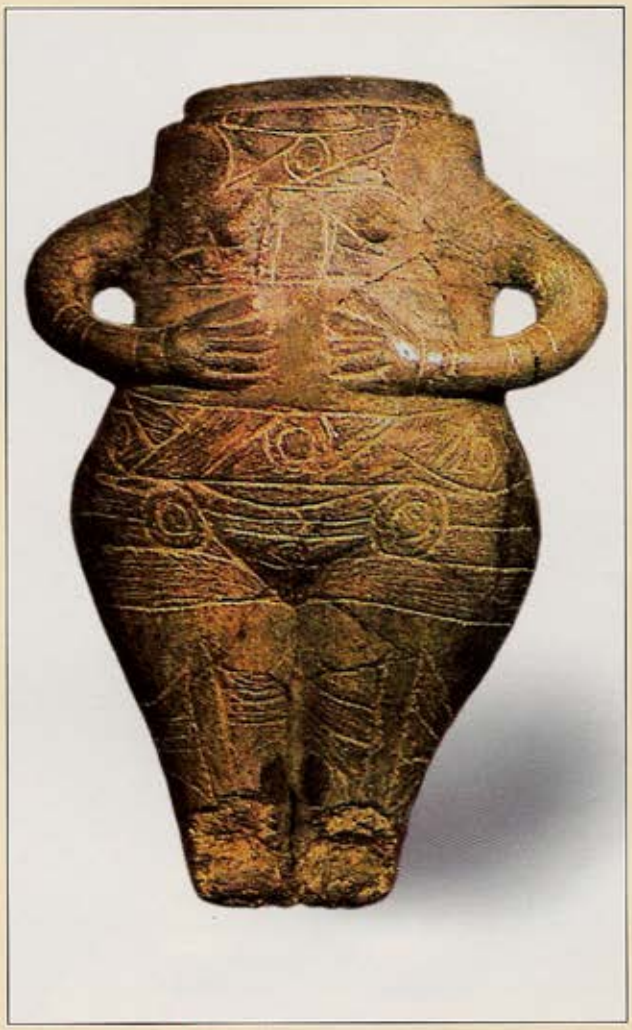
recipientele obișnuite în epocile anterioare, acum vin să se adauge și un fel de cupe cu picior, un fel de fructiere, iar la decorul incizat se adaugă exciziile executate după uscarea parțială a vasului. În faza *Vidra* a culturii *Boian*, apar chiar și vase cu decor colorat în mai multe registre cu motive meandrice (de exemplu *chiupul* descoperit în *stațiunea Glina*, aproape de București).

Tot în faza *Vidra* au fost localizate statuetele de lut, iar uneori din os, folosite de băștinași ca amulete. În majoritate feminine, ele acuză fenomenul de steatopigie având atributele fertilității puternic reliefate, așa cum constatăm la așa-zisa *Zeiță de la Vidra*.

O variantă a acestei culturi, cu o arie de răspândire în Oltenia, este cultura *Vădastra*. Renumit este în cadrul ei *vasul antropomorf* viguros stilizat cu un decor meandric și spiralic, realizat în relief printr-o migăloasă operație de încrustare și excizare.

Pentru mileniul III î.e.n. caracteristică pe o bună parte a teritoriului României, cuprinzând Muntenia, Dobrogea și sudul Moldovei, inclusiv o zonă restrânsă de peste Prut, este cultura *Gumelnița*. Definitorie pentru ceramica executată de purtătorii acestei culturi este introducerea masivă a pictării vaselor cu pastă albă, roșie și cu grafit, tehnică ce se combină armonios cu aceea a incizării și a împungerii.

Neacoperind întreaga suprafață a țării, cultura *Gumelnița* nu epuizează formele de manifestare artistică de

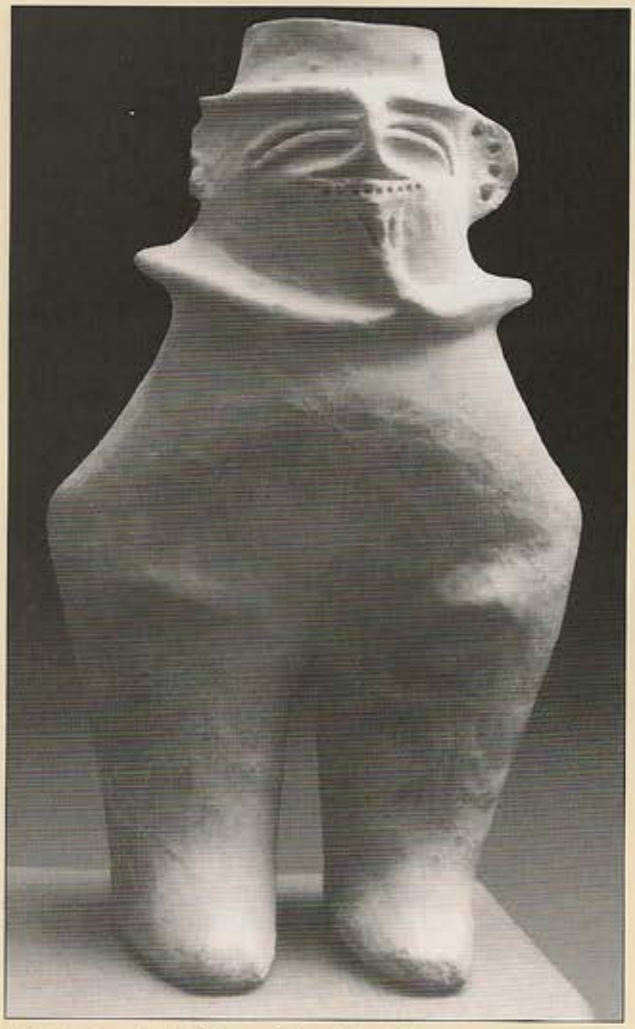


„Zeița" de la Vidra, Cultura Boian

la sfârșitul neoliticului. Concomitent și înrudite cu ea, spre apus, în Oltenia și Banat, se afirmă cultura *Sălcuța*, iar în Transilvania – culturile *Decea* și *Petrești*, fiecare dintre ele introducând note noi, avându-și aportul lor de inventivitate și promovând procedee tehnice neîntâlnite în alte părți.

Treapta de perfecțiune cea mai înaltă este atinsă însă, în epoca târzie a neoliticului, de cultură *Cucuteni*. Avem, firește, în vedere ultima fază a acesteia căci, în evoluția ei începută în mileniul IV, această cultură, care cuprinde o arie vastă ce include nord-estul Munteniei, sud-estul

BS UPS „CREANGĂ"
n. DE INV. 369418



Vas antropomorf de la Sultana, Cultura Gumelnița

Transilvaniei, cea mai mare parte a Moldovei, precum și zone întinse din Ucraina, ajungând până la Nipru, de unde și denumirea ei completă de *Cucuteni–Tripolie*, a cunoscut mai multe faze definite de arheologi cu indicativele A, AB și B. Se admite chiar și o subfază incipientă, de tranziție, denumită *Protocucuteni* în care civilizația cucuteniană a suferit influența culturilor *Gumelnița* și *Petrești*, printre împrumuturile efectuate din acestea figurând însăși practica decorării policrome a ceramicii.

Numai că, sub toate aspectele, meșterii cucutenieni au lărgit mult investigația în domeniul formei, au îmbogățit simțitor repertoriul în toate sensurile și s-au întrecut pe ei în a imagina forme de o mare eleganță, de un simț nedezmințit al proporțiilor și de un rafinament al decorului policrom demn de invidiat.

Privind în primul rând vasele, spiritul inventiv și fantezia demonstrate de olarul cucutenian sunt de-a dreptul inepuizabile. Începând cu recipientele de provizii și de pregătit hrana, continuând cu vasele-coșuleț, cu străchinile, cănile, vasele cu picior suport, cu ulcioarele, rhytoanele, chiupurile, craterele – anticipându-le ca formă, proporții și eleganță pe cele grecești – și continuând cu casete de diverse forme, cu vasele „binoclu", formate din două corpuri unite între ele, cu solnițele și chiar cu polonice din argilă arsă, aceste obiecte se caracterizează nu numai printr-o prodigioasă fantezie, dar și prin acuratețe și precizie, prin măiestria dovedită în finisarea suprafețelor, știut fiind că ceramica neolitică este produsă cu mâna, roata olarului fiind o achiziție mult mai târzie a inteligenței omenești.

Aspecte ce se impun relevate, în acest sens, sunt calitatea materialului, pregătirea pastei, priceperea depusă în operația de ardere, trăsături pe măsura talentului, a măiestriei și gustului ireproșabil care fac ca meșterii olari ai culturii *Cucuteni–Tripolie* să nu aibă egal în neoliticul de pe continentul european.

Dar în faza ei de apogeu, această cultură excelează, cum o să arătăm, prin decorul pictat, cu toate că nu este abandonat nici procedeul incizării, al șănțuirilor și al canelurilor, atât de răspândit în epocă. Tot așa, fără să fie abandonat decorul geometric, specific culturilor anterioare, acum triumfă deplin decorul meandric. Liniile sinuoase, spiralele, curbilinia, ovalele combinate cu zigzaguri, romburi, hașuri, toate disputând suprafața vasului, după legile simetriei și alternanței, într-o superbă manifestare de *horror vacui*. Sunt de remarcat acum, pentru prima dată în multimilenara istorie a decorului ceramic, benzile spiralice de tipul *triskelion* și *tetraskelion*. Cât privește procedeul tehnic de obținere a tuturor acestor ornamente, dacă în primele faze el consta din rezervarea (cruțarea) motivului „pictat" în roșu, în timp ce fondul era acoperit cu alb, mai târziu s-a adoptat pictarea



Vas-binoclu, Republica Moldova, Cultura Cucuteni



Statuetă, Republica Moldova, Cultura Cucuteni

propriu-zisă a motivului, în paralel cu trecerea de la bicromie la tricromie (alb, roşu şi negrul ciocolatiu) culorile fiind folosite într-o variată gamă de nuanţe.

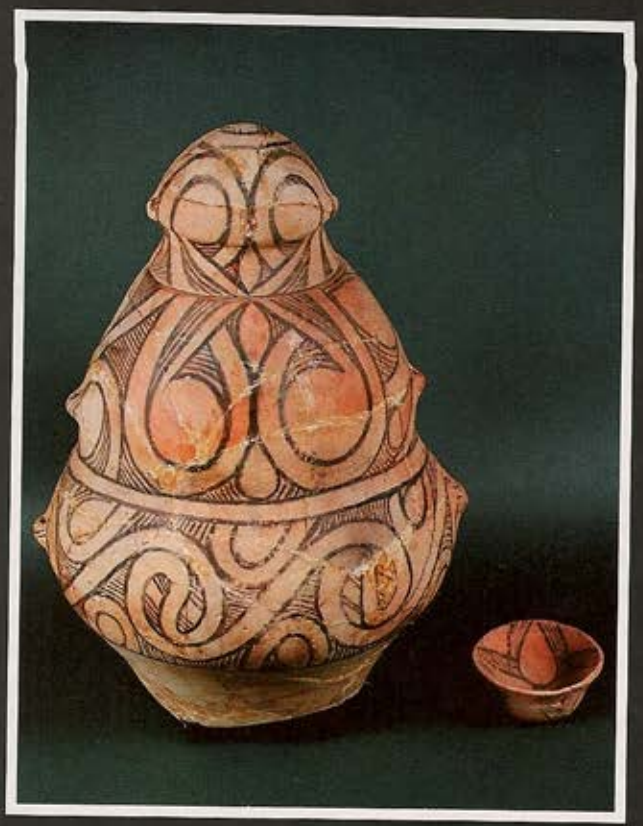
Fantezia, priceperea, îndemânarea cu care purtătorii culturii *Cucuteni* au executat minunata ceramică policromă sunt prezente şi în confecţionarea plasticii figurative, în micile statuete de teracotă. Cele mai caracteristice sunt figurinele feminine fusiforme, subţiri şi foarte alungite, schematizate excesiv şi redate în poziţii hieratice. De regulă, acestea sunt pictate în benzi paralele albe şi roşii ce alternează. Altele, mai puţin elansate, cu capul sumar modelat sau chiar fără cap, dar acuzând în schimb o hipertrofie a şoldurilor ca atribut al fertilităţii, sunt puternic incizate, unele dintre acestea încadrându-se tipului aşa-zis „en violon": *Târpeşti* (jud. Neamţ), *Drăguşeni* (jud. Suceava). *Truşeşti* (jud. Botoşani), *Hăbăseşti* (jud. Iaşi) sunt doar câteva dintre localităţile în care, în urma săpăturilor arheologice sistematice, au ieşit la iveală asemenea figurine. Excepţională prin insolitul ei, demnă să fie remarcată, este piesa cunoscută sub numele de *Hora de la Frumuşica* (jud. Neamţ), în fapt fiind vorba despre un vas-fructieră antropomorfizat, alcătuit din patru figuri umane puternic stilizate şi sudate între ele într-un bloc monolit ce sugerează, în adevăr, o horă. Frecvente sunt acum şi figurinele zoomorfe inspirate în special din fauna domestică, fireşte şi ele foarte stilizate.

Deopotrivă cu ceramica, în fazele avansate ale culturii *Cucuteni–Tripolie*, capătă o dezvoltare remarcabilă şi alte activităţi printre care construcţia de locuinţe trebuie menţionată în primul rând, odată cu preocupările pentru organizarea teritoriului, căci, pentru prima oară, amplasarea construcţiilor nu mai este lăsată la voia întâmplării, ci urmează un plan conceput în prealabil.

Culturii neolitice îi urmează cea a bronzului caracterizată la început prin elemente artistice inferioare întrucâtva, dacă le comparăm din punct de vedere stilistic cu marea artă cucuteniană. În schimb, în viaţa activităţii tribale, se produc schimbări profunde menite să ducă în planul artei la apariţia unor categorii, forme şi modalităţi de expresie noi. Importanţa pe care o dobândeşte schimbul de produse în urma apariţiei meşteşugurilor, diferenţierea socială ce se schiţează odată cu apariţia democraţiei militare antrenează o mai mare diversitate şi abundenţă, precum şi o îmbogăţire a semnificaţiilor pe care le capătă decorul, el desemnând, de pildă, atunci când acoperă o statuetă, poziţia socială a modelului, oglindită în atributele de veşmânt şi podoabă figurate, cum vom vedea că sunt





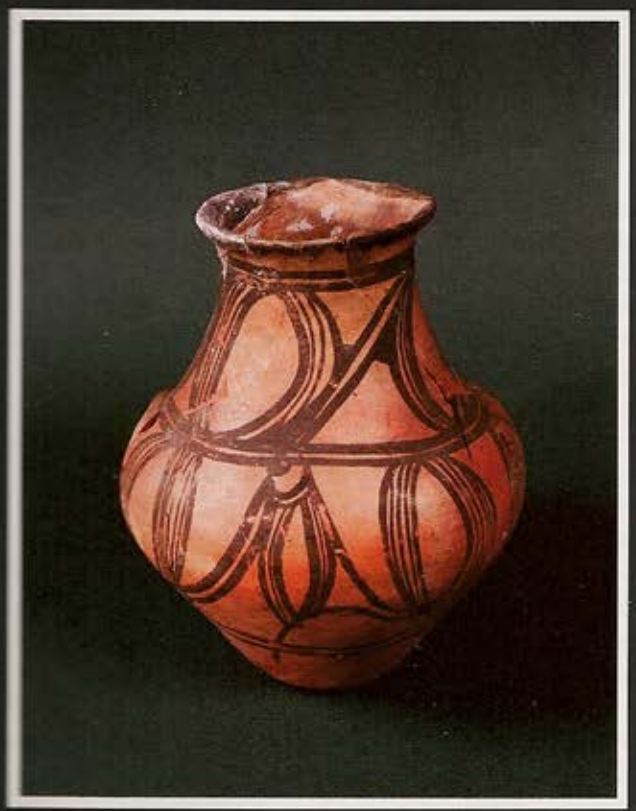




Obiecte din ceramică descoperite pe teritoriul Republicii Moldova, Cultura Cucuteni





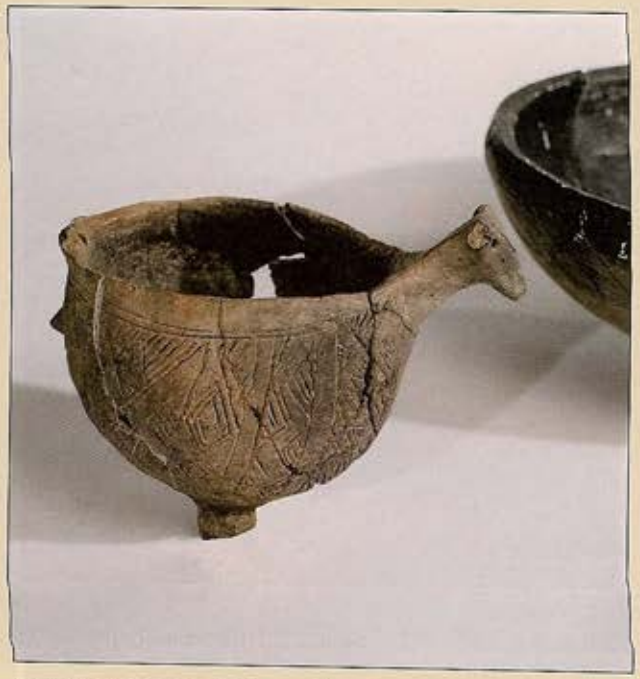




Obiecte din ceramică descoperite pe teritoriul Republicii Moldova, Cultura Cucuteni



Vas ceramic, Republica Moldova, Cultura Cucuteni



Vas ceramic, Republica Moldova, Cultura Cucuteni

statuetele cu „rochie-clopot" din cultura *Gârla Mare-Cârna*. Elemente noi încep să se distingă bunăoară în arhitectură, în special în cea de apărare, căci, alături de bordeiul specific așezărilor neolitice, acum apar fortificațiile. Într-una din așezările epocii, cea descoperită la *Monteoru* (jud. Buzău), se întâlnesc ziduri de piatră, turnuri de strajă și chiar o adevărată acropolă cu resturile unor sanctuare.

Chiar ceramica, în absența unui ornament atât de fastuos ca cel din neolitic, cunoaște în schimb o tendință de elansare devenind mai zveltă, cu o linie de profil mai unduioasă, împrumutată în unele cazuri de la vasele de aur. Căci, să nu scăpăm din vedere, înainte de a se răspândi prelucrarea bronzului, și anume în faza de tranziție, adică în neo-eneolitic, cu aproximativ 1800 de ani î. e. n., în atelierele din Transilvania, cum este cel de la Moigrad, sunt prelucrate arama și aurul. Foarte rudimentară la început, metalurgia ce se practica pe baza cuprului și a metalului nobil nu presupunea decât operația de ciocănire, turnarea și alte procedee tehnice fiind folosite mai târziu. De altfel, primele obiecte obținute pe această cale nici nu prea au de-a face cu arta. Abia în câteva cazuri izolate, anumite plăcuțe de aur, atribuite culturii *Bodrogkeresztur* și prezentând unele elemente de decor obținute prin tehnica *au repoussé* merită să fie asimilate pe drept cuvânt artei metalelor.

Cât privește prelucrarea bronzului, începută pe teritoriul României, după cum afirmă Vladimir Dumitrescu, pe la circa 1800 î. e. n., iar după opinia altor specialiști, chiar ceva mai devreme, ea avea să devină o ocupație curentă în special în Transilvania care constituie unul dintre cele mai importante centre metalurgice ale Europei. În afară de seceri și topoare simple, sunt confecționate în număr mare topoare de bronz cu disc, bogat decorate și folosite nu atât în luptă, cât ca însemne ale puterii șefilor militari, cum sunt cele descoperite la *Someșeni* (jud. Cluj).

Același rol l-au avut, se pare, spadele de bronz găsite în localitatea *Apa* (jud. Cluj), și pumnalele de aur din tezaurul dezgropat la *Perșinari* (jud. Dâmbovița), bogat ornamentate, prin gravare, și acestea.



Vas de aur de la Biia, Epoca bronzului



Car miniatural din bronz, Epoca bronzului

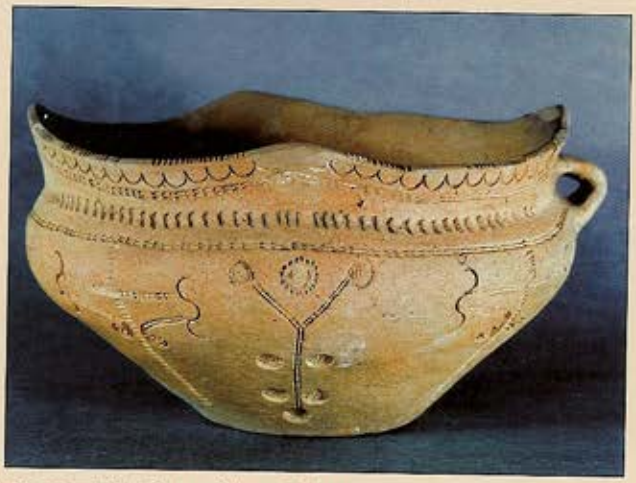
În paralel cu bronzul, pentru satisfacerea unei cereri din ce în ce mai insistente, ca urmare a diferențierilor sociale, continuă să se prelucreze aurul.

Pe teritoriul României s-au descoperit, ca datând din epoca bronzului, numeroase tezaure ca cele de la *Firiteaz* (jud. Bihor), *Sacoşu Mare* (jud. Timiş), *Grăniceri* (jud. Arad), *Săcueni* (jud. Bihor), *Ostrovu Mare* (jud. Mehedinți), *Sărăsău* (jud. Maramureş) în care abundă brățările de aur, suple, elegante, somptuoase, executate cu multă finețe, dar şi discuri falere gravate, dar şi aplice, pandantive şi alte podoabe. O remarcă specială merită în acest context *vasul de aur de la Biia*, în formă de ceaşcă cu buzele evazate şi răsfrânte în afară, mărturie a unei bune stăpâniri a tehnicii prelucrării metalelor pe teritoriul României încă de la debutul acestui meşteşug.

Oricât ar fi de prestigioase, obiectele artistice din metal nu reuşesc însă să umbrească realizările din domeniul ceramicii executate către sfârşitul epocii bronzului. Într-un interval de timp relativ scurt, în comparație cu mileniile de artă neolitică, se dezvoltă, pe teritoriul României, câteva culturi de o rară bogăție de forme şi de un nivel tehnic şi artistic ce vizează perfecțiunea. Nu este locul să insistăm asupra notelor distinctive care deosebesc vasele culturii *Sighişoara-Wietenberg* de cele ale culturii *Verbicioara*; pe cele ale culturii *Monteoru* de cele ale culturii *Otomani* etc... Cănile înalte, zvelte, cu toarte elegante, conturate de o linie unduioasă, suplă, concepută la proporții alese, strâchinile evazate, cu buza vălurată şi rasfrântă, decorul caracterizat printr-o profuziune de motive geometrice, meandrice, spiralice, aplicate prin incizie şi excizie, prin împungere şi, mai rar, prin culoare, toate acestea alcătuiesc tabloul de ansamblu al unei ceramici de înaltă clasă. Şi totuşi, pe acest fundal întru totul remarcabil, reuşeşte să se profileze un fenomen cultural de mare anvergură.

Este vorba de cultura *Gârla Mare-Cârna* care face parte din marele complex al culturilor câmpurilor de urne funerare reprezentat în România în principal prin trei necropole din sudul Olteniei, aproape de Dunăre: *Balta Verde*, *Ostrovu Mare* şi *Cârna*. Este locul să relevăm aici cu precădere, pentru forma lor originală, urnele de incinerație de formă bitronconică, bogat ornamentate. Dar şi acestea pălesc pe lângă frumusețea micilor căni cu corpul sferic, turtit, cu elegante linii de profil, cu căpăcele şi toarte înalte, prevăzute uneori cu protome în formă de pasăre, toate aceste piese având darul să ne uimească prin „designul" lor surprinzător de „modern" şi, deopotrivă, prin decorul exuberant, subtil, sofisticat, organizat mai ales în benzi paralele ce încing vasul la diverse nivele.

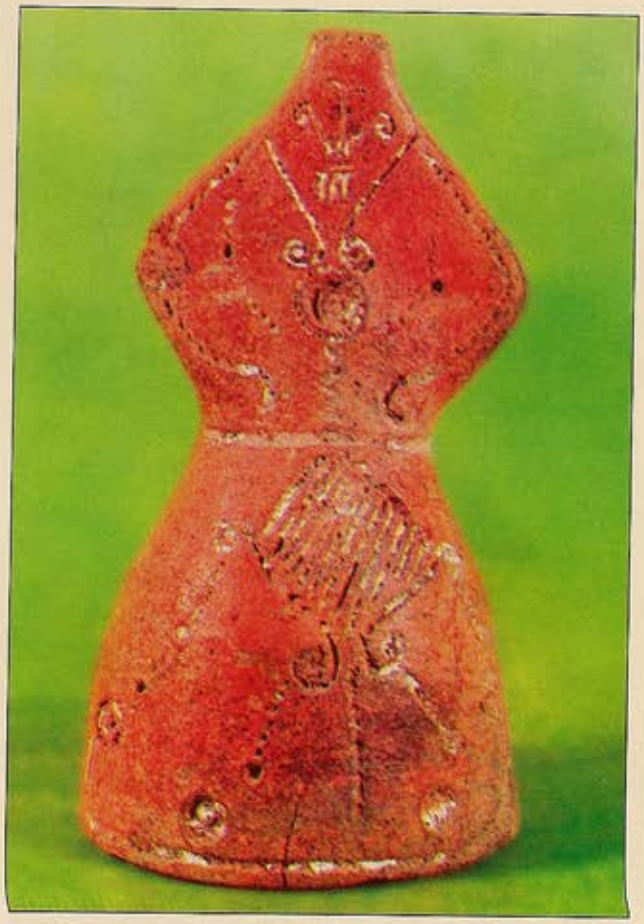
Un alt element care a contribuit de bună seamă la faima acestei culturi, despre care un distins arheolog polonez, Ioszef Kostrzewski, scria că are „cea mai frumoasă ceramică preistorică din Europa", îl constituie statuetele feminine de lut ars de o formă inconfundabilă. Spre



Vas ceramic de la Cârna, Cultura Gârla Mare

deosebire de figurinele culturilor neolitice ce trădau obsesia fertilității, statuetele descoperite la *Cârna* vădesc o obsesivă preocupare a meșterilor pentru aparatul vestimentar. Încadrându-se oarecum tipului egeic așa-zis cu „rochie-clopot", statuetele de *Gârla Mare-Cârna* ne dau senzația că ne aflăm în prezența nu atât a unor reprezentări de femei, cât a unor rochii atârnate în galantare, pe manechine. În adevăr, figurinele respective nu au cap și, cel mult, chipul (ochi, gură, nas) le este sumar indicat prin incizii aplicate pe gâtul cu care bustul se prelungește în sus ca o pară. De asemenea, mâinile, indicate vag tot printr-un desen incizat, par mai degrabă mâneci. Aceste torsuri feminine învesmântate în rochii cu poalele până în pământ sunt însă suportul pe care „artistul" își exersează măiestria decorativă, ornamentele debordante realizate prin incizie și culoare traducând o bogată fantezie vestimentară căci, fără îndoială, dacă aceste ornamente au vreo semnificație, ea constă în a delimita între ele piesele costumului și de a reproduce înfloriturile ce-l decorau, ca și colierele, uneori de tip torques, centurile ce strâng mijlocul desemnând talia fină.

Așa cum crede profesorul Vladimir Dumitrescu, care și-a făcut merite deosebite din cercetarea fenomenului discutat, „Statuetele de la Cârna și din celelalte necropole ale aceleiași culturi – datând din epoca bronzului – aparțin desigur unor populații prototracice, așa încât continuitatea costumului corespunde continuității etnice"[4].



Statuetă de la Cârna, Cultura Gârla Mare

Trebuie spus că în faza actuală a cercetărilor, problema începutului epocii fierului în spațiul carpato-dunărean este controversată. Dificultatea stabilirii unui moment inaugural constă în prelungirea fazei de tranziție, când caracteristice pentru prima vârstă a fierului – Hallstatt – sunt tot obiectele de bronz, cele de fier, descoperite în cantități infime, neputând acredita ideea unei metalurgii locale hotărâtoare pentru definirea epocii.

Așa încât, prezent încă din secolul al XII-lea î. e. n., fierul nu pare să joace un rol determinant în economie și cu atât mai puțin în artă decât începând din secolele VIII-VII î. e. n., în primele faze ale perioadei Hallstatt tot obiectele de ceramică fiind acelea care au dat măsura priceperii și gustului artistic al făuritorilor, de astă dată de neam tracic, al culturilor *Babadag, Basarabi, Ferigile*



Vas cu torți zoomorfe de la Sărata-Monteoru, Epoca bronzului

ș. a., numite după localitățile eponime de unde ne-au parvenit vestigiile. Continuând forme și elemente de decor ale epocii bronzului, adăugând altele noi, ceramica hallstattiană poate disimula anevoie o oarecare sărăcire dacă nu chiar secătuire a imaginației, regres compensat însă pe alte planuri.

Este important de știut că în această epocă, din neamul numeros al tracilor se desprind deja, căpătând o identitate proprie, strămoșii direcți ai românilor, și anume geto-dacii. Numiți de obicei geți de către greci, cum o face Herodot când îi pomenește în legătură cu invazia din 514 î. e. n. a lui Darius, ca pe „cei mai cinstiți și mai viteji dintre traci", și daci de către istoricii romani, geto-dacii vor fi principalii purtători ai civilizației fierului pe teritoriul României, fără a se putea face abstracție de aportul substanțial al altor populații alogene (cimerieni, sciți, iliri, bastarni, celți) care vor fi asimilate de băștinași, dar nu înainte de a-și lăsa amprentele vieții materiale și spirituale sub forma unor opere de artă cu trăsături specifice. În sfârșit, ca pondere și importanță, trebuie menționată tot pentru această epocă, ba chiar pentru prima ei vârstă, colonizarea grecească a țărmurilor dobrogene ale Pontului Euxin (Marea Neagră) — fenomen interesant și în sine, dar cu atât mai mult pentru destinele culturii din spațiul românesc de la Dunărea de Jos. Se știe că, în expansiunea lor, cetățile grecești au întemeiat factorii și ulterior colonii, organizate după tipul *polisului* și pe coasta de apus a Mării Negre. Astfel, încă din anul 657 î. e. n., coloniști din Milet au debarcat și s-au instalat întemeind orașul *Histria* din Dobrogea (azi dispărut). În secolul următor, coloniști din Heracleea Pontica au pus bazele *cetății Callatis* (pe locul Mangaliei de azi) și ceva mai târziu, a fost întemeiat orașul *Tomis* (Constanța). Asupra gradului de cultură și civilizație atins, în dezvoltarea lor, de aceste orașe nu este cazul să insistăm. Multe secole, până la integrarea lor Imperiului Roman și chiar după aceea, aici se va desfășura o viață culturală plină de strălucire, având un echivalent pentru epoca respectivă doar în lumea metropolitană și în diaspora grecească din alte zone geografice.

O arhitectură diferențiată ca destinație, cu scop de apărare, de locuit și de cult, cu teatre și temple ca cel al Afroditei de la Histria, prevăzute cu coloane, frize, reliefuri, o sculptură monumentală în *ronde-bosse* constând din statui ale zeilor, cioplite în marmură, o sculptură funerară, o plastică mică din teracotă înrudită cu vestitele statuete de Tanagra, vase de ceramică pictată adaptată tuturor cerințelor, ca să nu mai vorbim de produsele meșteșugărești executate din metal: arme, scuturi, obiecte de podoabă – toate acestea alcătuiau un adevărat univers cu care, venind în contact, intrând în relații de schimb, geto-dacii nu puteau să nu fie influențați, precum, la rândul lor, nu puteau să nu-și imprime gustul propriu în producția ce le era destinată de către partenerii lor comerciali. Un exemplu îl constituie, printre altele, adoptarea roții olarului adusă de greci și răspândită în lumea geto-dacilor odată cu unele tipuri de vase precum bolurile „megariene" și „deliene" prevăzute cu decorații în relief.

Și mai substanțial va fi aportul cetăților grecești de la Marea Neagră în răspândirea printre băștinașii geto-daci a prelucrării metalelor nobile. Dar coloniștii greci nu vor fi unicul element etnic alogen care exercită o influență asupra localnicilor din spațiul carpato-dunărean. Începând cu secolele VI-V î. e. n., un rol în răspândirea tehnologiei metalelor în acest spațiu l-au avut sciții.

Printre vestigiile tipice pentru arta scitică a metalelor pot fi menționate, de pildă, oglinzile de bronz cu disc circular și cu mâner ornamentat, descoperite în Transilvania, săbiile și pumnalele de tipul *akinakes*, așa-



Coif celtic de la Ciumești, Epoca fierului



Statuetă din bronz de la Năeni, Epoca fierului

zisele săbii-emblemă bogat ornamentate prin gravare, vârfurile de baldachin de la carele cu coviltir, aplicele cruciforme, cazanele de bronz cu toarte zoomorfe, ca cele de la *Iacobeni* (jud. Botoșani), *Scorțaru* (jud. Brăila), *Castelu* (jud. Constanța) și chiar grupuri statuare de bronz de caracter apotropaic cum este cel descoperit la *Năeni*, înfățișând probabil o zeitate călare pe o leoaică și însoțită inițial de doi acoliți dintre care, statueta fiind deteriorată, unul este astăzi lipsă. Tot de factură scitică sunt considerate a fi și statuile-menhiri din mari bucăți monolite de piatră sumar cioplită, reprezentând luptători înarmați, descoperite în Transilvania (la *Baia de Criș*) și în Dobrogea (la *Sibioara* și *Stupina*).

În cadrul deplasărilor de populații ce caracterizează timpurile preistorice, pe o parte a teritoriului României, în special în arcul intracarpatic, și-au extins dominația, contribuind și ele la propagarea unor forme de artă în mediul autohtonilor geto-daci care în cele din urmă le-au asimilat, unele triburi ale celților. Ceramica executată la roata rapidă, fibule, brățări și alte podoabe, arme, coifuri ca cel de la *Silivaș* (jud. Cluj) și cel de la *Ciumești* (jud. Satu Mare), acesta prevăzut cu o pasăre cu aripile întinse, iată doar o parte din inventarul obiectelor celtice descoperite pe teritoriul României.

În această ambianță complexă de întrepătrundere a diferitelor culturi unde, după expresia lui Vasile Pârvan, se află „răscrucea drumurilor pe care din est vine arta naturalistă, iar din vest cea geometrică", se manifestă plenar și aptitudinile artizanilor geto-daci în domeniul toreuticii. Pe teritoriul fostei Dacii au fost descoperite o seamă de tezaure care atestă că bronzarii, argintarii, aurarii locali stăpâneau într-un înalt grad meșteșugul confecționării vaselor de aur și de argint, al coifurilor și podoabelor de tot felul. E drept, stilistic, acestea nu diferă totdeauna în mod radical de obiecte similare provenite din atelierele grecești sau traco-scitice, diseminate



Pahar de argint de la Agighiol

pe arii vaste atât în nordul Mării Negre, cât și la sud de Dunăre. O seamă de piese găsite pe teritoriul României au fost puse în trecut pe seama meșterilor sciți, greci sau traci. S-au aflat în discuție mai cu seamă obiectele decorate cu motive figurative, căci se credea despre geto-daci că nu este în spiritul lor să se exprime în stil naturalist. Însuși marele învățat Vasile Pârvan, autorul monumentalei monografii intitulate *Getica*, împărtășea această opinie, el trăgând de aici și concluzia că presupusa lipsă a reprezentărilor antropomorfe ar explica presupusul caracter aniconic al religiei geto-dacilor.

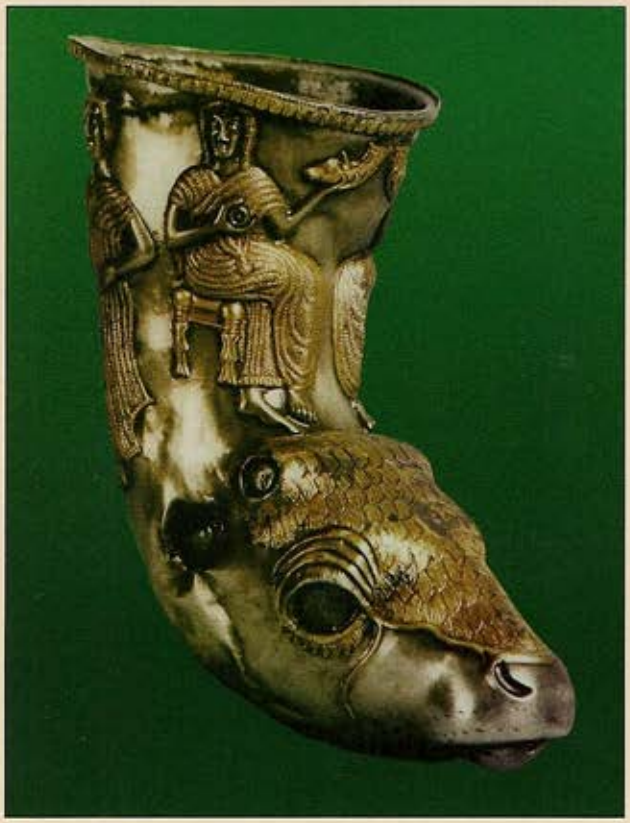
În urma descoperirilor și cercetărilor din ultima vreme, asemenea păreri au fost părăsite. Reprezentări antropo și zoomorfe, care vin să infirme inapetența geto-dacilor pentru arta naturalistă, apar nu numai ca decor pe obiectele de argint și aur, ci și sub forma unor piese de plastică mică, din lut ars. O atestă, printre altele, colecția de statuete redate într-o manieră foarte naturalistă,



Cnemidă cu figura Ariadnei, Agighiol

descoperite în așezarea getică de la *Cârlomănești* (jud. Buzău). Printre animalele figurate aici întâlnim mistrețul, cerbul, căprioara și păsări. Cât privește reprezentările antropomorfe, fragmentele descoperite aici par a fi fost ale unei figurine reprezentând un călăreț.

Și mai inconsistentă apare, în lumina noilor descoperiri și interpretări, părerea că piesele de orfevrărie cu de-



Rhyton din argint aurit de la Poroina



Cască de aur de la Poiana Coțofenești

cor animalier și antropomorf descoperite pe teritoriul României ar fi de proveniență scitică sau grecească. Faptul că în inima țării, departe de sursele de iradiere artistice scitice sau grecești, s-au descoperit ateliere specializate în asemenea obiecte nu mai lasă loc la nici un fel de îndoială cu privire la caracterul autohton a cel puțin o parte din produsele artistice descoperite. Un astfel de atelier aparținând unui orfevrar a fost dezvelit nu demult în așezarea dacică de la Pecica (jud. Arad). Că aici se lucrau podoabe, o dovedesc uneltele de bronz ce făceau parte din inventarul atelierului: dăltițe, dornuri, nicovale, piese de îndoit.

Nu este exclusă, firește nici participarea unor meșteri itineranți de origine alogenă care să fi lucrat însă la comanda căpeteniilor locale. Astfel s-ar explica cel puțin în parte analogiile izbitoare pe care unele obiecte găsite aici le prezintă cu cele descoperite în alte zone geografice. Și avem în vedere mai ales piesele cu decor figurativ. Asemenea piese conține, de exemplu, *tezaurul de la Agighiol* (jud. Tulcea), descoperit în mormântul tumular aparținând, după toate probabilitățile, unei mari căpetenii locale din secolul al IV-lea î. e. n. Principala piesă a tezaurului este *coiful de argint* parțial aurit, prevăzut cu două obrăzare ornamentate prin tehnica *au repoussé*. Pe fiecare obrăzar este înfățișat câte un călăreț îmbrăcat în zale. De asemenea, alți doi călăreți sunt reprezentați pe apărătorul de ceafă al coifului, în timp ce pe partea frontală a acestuia sunt redați doi ochi cu sprâncene stilizate, puternic arcuite. În afară de coif, din inventarul *mormântului de la Agighiol* mai fac parte două paftale, două cnemide, două pocale de argint și câteva aplice. Interesantă este imaginea de pe o cnemidă a unui personaj masculin reprezentat șezând pe un scaun și ținând într-o mână un vultur, iar în cealaltă un *rhyton*. De asemenea, bogat ornamentate sunt și cele două pocale. Pe

unul dintre ele este reprezentat, în registrul superior, un vultur care ține în cioc un pește, iar în ghiare un iepure. Pe un al doilea registru apar un țap și doi cerbi, iar pe fundul paharului este redat un animal fantastic înaripat cu prada în ghiare. Fără să fie identic cu primul, cel de al doilea pahar prezintă scene de bestiar asemănătoare. Toate aceste imagini au la bază un desen cu un duct liniar foarte cursiv și nu lipsit de eleganță. Deși unele detalii anatomice sunt voit exagerate, ele denotă din partea meșterului argintar o bună cunoaștere a lumii animale, ca și a convențiilor specifice stilului în care se încadrează.

Înrudite atât tematic, cât și stilistic cu obiectele din *mormântul de la Agighiol* sunt și piesele altor tezaure ce datează din a doua vârstă a fierului. La *Băiceni* (jud. Iași), la *Poiana Coțofenești* (jud. Prahova), la *Peretu* (jud. Teleorman), la *Poroina* (jud. Mehedinți) s-au descoperit tezaure cu bogat inventar ceremonial, printre care un interes deosebit îl prezintă *coiful de aur de la Poiana Coțofenești*, sub formă de calotă înaltă cu doi ochi apotropaici pe fruntar și cu un registru de imagini gravate la bază. Iconografia celorlalte obiecte este cam aceeași, cuprinzând imagini de bestiar cvasifantastice și puternic stilizate: vulturi, șerpi cu cap de pasăre, țapi cu mai mult de patru picioare, cai ș. a. Nu lipsesc imaginile de oameni în armuri somptuoase, oficiind scene de sacrificiu. O mențiune specială merită *rhytonul* din argint aurit (în formă de corn) terminat cu un cap de taur frumos stilizat. Cornul mai este decorat, prin tehnica *au repoussé*, cu o dublă scenă la care iau parte două personaje feminine: una așezată pe un scaun și alta stând în picioare, ambele părând a oficia un ritual. Dacă nu sorgintea, măcar influența grecească, în cazul acestui *rhyton*, trebuie luată în considerație, așa cum trebuie avut în vedere și rolul pe care-l au cetățile pontice în emisiunile de monede ale geto-dacilor, în general imitații, dacă nu chiar cópii după monedele macedonene.

Dar, abordând acest subiect, ne îndreptăm deja spre un alt capitol al artei de pe teritoriul României, acela al antichității. Cea de a doua vârstă a fierului – La Tène – apropiindu-se de sfârșit, aduce cu ea, pentru teritoriul Daciei, și sfârșitul comunei primitive și, implicit, al preistoriei. Chiar tezaurele de aur la care ne-am referit, aparținând căpeteniilor unor uniuni de triburi, sunt mărturii ale unor vremuri fabuloase când noaptea preistoriei se îngâna cu zorile istoriei, democrația militară dobândind tot mai pregnant atributele statului.

ARTA ANTICĂ

ÎNCĂ din secolul al IV-lea î. e. n., puse în fața unor amenințări din afară și chiar a unor acțiuni militare directe întreprinse, fie de Alexandru Macedon, care trece Dunărea, într-o expediție de pedepsire, fie de urmașul lui, diadohul Lisimah, făcut prizonier de Dromihaites, triburile geto-dace au trecut la măsuri de apărare construind întărituri și făurindu-și, cum am văzut, arme din bronz și din fier.

Deosebit de amenințătoare a devenit în secolul I î. e. n. și expansiunea romană. Or, în fața acestor primejdii, societatea triburilor geto-dace care, oricum, ajunsese între timp la o înfloritoare dezvoltare economică, cunoscând și o accentuată stratificare socială între aristocrați (*comati* sau *tarabostes*) și *peleati* (oameni simpli), s-a organizat în jurul anului 80 î. e. n. în ceea ce numim astăzi primul stat dac unitar și centralizat. Întemeiat de Burebista (80–44 î. e. n.), energicul rege care, învingând triburile vecine, i-a unit pe geto-daci sub un singur sceptru, regatul dac s-a impus în cele două secole de existență independentă drept unul dintre cele mai puternice și mai înfloritoare state ale Antichității, cu un înalt nivel de civilizație și cu o cultură avansată clădită pe baza vechilor tradiții autohtone, ca și a unor sugestii venite din zonele limitrofe.

Foarte interesante ne apar, de pildă, progresele făcute în arhitectură. În afară de așezările agrare și păstorești din trecut, geto-dacii cunosc acum și așezările de tip „oppidum" și chiar o arhitectură urbană. Orașul lor de tip *dava* (sunt atestate zeci de astfel de dave, precum *Sucidava, Argedava, Buridava, Piroburidava* ș. a.) răspundea unor multiple necesități (de apărare, de locuire, de producție, de cult). Cum rezultă din cercetarea reliefurilor de pe *Columna lui Traian* de la Roma, unul dintre izvoarele cele mai veridice pentru înțelegerea culturii materiale și spirituale a dacilor, ca și din cercetarea zidurilor de cetăți, inclusiv a ruinelor Sarmizegetusei – fosta capitală a statului dac – și a sanctuarelor descoperite în perimetrul ei, arhitecții daci știau să construiască și să organizeze spațiul în mod rațional, după criterii ce îmbinau funcționalul cu frumosul, preocuparea pentru proporții armonioase fiind evidentă. Adaptându-se condițiilor de teren, geto-dacii construiau în mod diferențiat. În timp ce la șes sistemul defensiv consta din valuri de pământ și palisade de lemn, în zona dealurilor și în cea de munte, materialul predilect este piatra din care erau ridicate ziduri înalte și groase după o tehnologie originală, presupunând ridicarea a două paramente paralele din blocuri mari, între care se introducea o umplutură, pentru consolidare, cele două paramente fiind unite cu grinzi de lemn. Anume din astfel de ziduri, numite de romani *murus dacicus*, au fost clădite cetăți ca cele de la *Costești, Fețele Albe, Blidaru, Piatra Roșie*, adevărate avanposturi menite să



Sarmizegetusa romană. Ruinele unui amfiteatru

bareze calea eventualilor invadatori spre Sarmizegetusa, capitala regelui Decebal, situată în munții Sebeșului, în apropierea actualei localități Grădiștea.

Deși orașul era situat pe coasta muntelui, locuitorii lui au amenajat terase pe care au organizat așa-zisa incintă sacră, un fel de acropole unde se înălțau sanctuarele; unele dreptunghiulare, iar altele circulare, cu acestea din urmă asociindu-se de către cercetători ideea existenței unui calendar propriu civilizației dacice.

Curios, spre deosebire de arhitectură, sculptura nu s-a bucurat de o prea mare atenție din partea geto-dacilor.

În schimb, activitatea din domeniul toreuticii, documentată atât de abundent de tezaurele princiare din secolul al IV-lea î. e. n. și întreruptă în secolele III și II, a fost reluată în secolul I î. e. n., săpăturile scoțând la iveală pentru această perioadă mai multe tezaure dacice de podoabe, executate ca regulă din argint.

Dar cele mai frumoase vase de argint, în număr de cincisprezece, sunt cele din *tezaurul de la Sâncrăeni* (jud. Harghita) cuprinzând boluri semisferice, cupe conice și cupe cu picior de tipul *cantaros*, unele bogat ornamentate în registre reprezentând frunze lanceolate, împletituri, vrejuri și așa-zisele *unde etrusce*.



Statuetă de la Callatis



Tropaeum Traiani, Metopă, Adamclisi

Creatori ai unei arte originale cu rădăcini ancestrale în neolitic, dar încă neajunsă la maturitate și departe de a asimila complet în spiritul și beneficiul propriu sugestiile venite de la grupările etnice străine cu care vin în contact, geto-dacii se vor afla la un moment dat în situația de a nu mai putea ține piept unuia dintre asalturile cele mai irezistibile din câte au avut de înfruntat. Sosite la granițele regatului, legiunile romane veneau tot mai des în conflict cu armata geto-dacilor. În timpul lui Burebista, când la conducerea statului Roman se afla Iuliu Cezar, războiul părea la un moment dat iminent și numai dispariția celor doi mari oameni de stat de pe scena istoriei, la anul 44 î.e.n. când au căzut victime ale unor conjurații, a făcut să fie evitată o ciocnire decisivă. La o confruntare directă se va ajunge mai târziu, după aproape un secol și jumătate. Au avut loc, așa cum se știe, două războaie, primul în anii 101–102 e. n. terminat cu înfrângerea dacilor și cu o pace destul de umilitoare pentru aceștia, iar al doilea în anii

105–106, când armatele romane mai numeroase şi mai bine înzestrate tehnic, comandate de împăratul Traian însuşi, le-au învins pe cele conduse de Decebal care s-a sinucis, au ocupat Sarmizegetusa şi au transformat cea mai mare parte a Daciei în provincie romană. Era înfrântă astfel o rezistenţă eroică de peste un secol şi jumătate şi se obţinea o răsunătoare victorie celebrată cu mare pompă la Roma. Columna lui Traian, adevărată cronică în piatră a războaielor cu dacii, se va înscrie nu numai ca un izvor istoric de prima mână, ci şi ca operă de artă. La fel se poate spune şi despre Monumentul Tropaeum Traiani de la Adamclisi din Dobrogea, regiune ce intrase mai demult în componenţa Imperiului.

Vorbind despre rezultatul confruntării celor două puteri reprezentante a două culturi şi civilizaţii diferite, avem, bineînţeles, în vedere nu numai aspectul militar şi politic, ci şi pe cel cultural-artistic, căci în primul rând sub acest aspect victoria romanilor şi, respectiv, înfrângerea dacilor ni se par mai depline. În adevăr, din momentul transformării Daciei în provincie romană, soarta artei geto-dacice este pecetluită. Rapiditatea şi modul temeinic cu care s-a produs romanizarea, şi nu numai ca limbă, căci aceasta i-a intrigat cel mai mult pe filologi, dar şi ca mod de viaţă, ca manifestare cultural-artistică, nu poate avea analogie decât doar în procesul petrecut după intrarea victorioasă a legiunilor aceloraşi cuceritori în Galia şi în Peninsula Iberică. Fără să dispară total, arta, obiceiurile, portul dacilor se vor refugia în mediul rural şi bineînţeles în zonele rămase neocupate, dăinuind, cu unele modificări, până astăzi, în formele artei populare şi ale folclorului românesc. Cât priveşte arta claselor stăpânitoare şi a oraşelor în general, aceasta va îmbrăca în proporţii covârşitoare structurile şi formele artei romane. Vor trebui făcute însă şi aici precizările de rigoare. Va trebui de pildă să constatăm că depărtarea noii provincii de centrul lumii romane, caracterul precar al stăpânirii ei în condiţiile unor necontenite atacuri din afară, datorită cărora administraţia romană va trebui de altfel să şi părăsească în curând (numai după o perioadă de 165 de ani) Dacia, a făcut ca arta romană şi în special arhitectura să nu atingă aici nici pe departe nivelul atins în metropolă şi nici măcar pe cel din alte provincii (Iberia, Galia) unde stăpânirea a fost mai îndelungată şi mai sigură. De altfel, nu întâmplător tocmai Dobrogea, această Moesie Inferior, cum o numesc



Capitel de la Callatis

romanii, aflându-se mai multă vreme sub sceptrul Romei, a beneficiat cel mai mult, în comparaţie cu restul Daciei, de pe urma culturii romane, aici putându-se întâlni şi cele mai valoroase opere de artă romană cu toate că, suprapunându-se elementului helenistic preexistent, manifestările artistice de aici vor dobândi un caracter mixt greco-roman.

În rest, arta şi arhitectura romană din Dacia au aproape în exclusivitate un caracter provincial, deosebindu-se de arta aulică imperială deopotrivă ca proporţii, ca puritate a stilului şi, bineînţeles, ca rafinament şi subtilitate a execuţiei.

Cum asupra formelor de artă produse în noua provincie a avut o oarecare înrâurire şi tradiţia locală, în consecinţă, noua sinteză rezultată a putut fi considerată artă daco-romană.

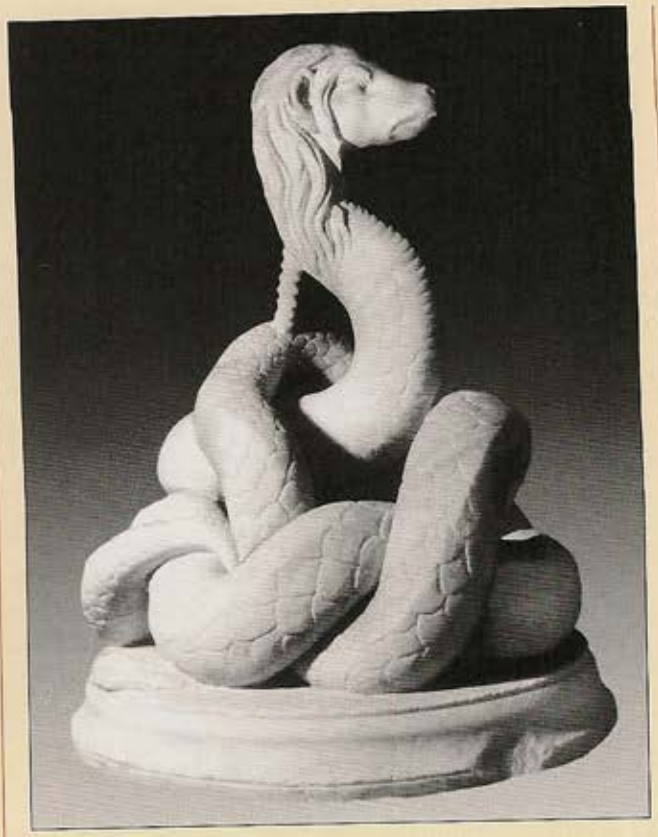
Dat fiind caracterul pronunţat militar al vieţii din această provincie, arta însăşi şi în special arhitectura împrumută anume trăsături cazone. Nu întâmplător mai toate noile oraşe construite de romani în Dacia, ca şi cele reconstruite, de altfel, derivă sub aspect urbanistic şi arhitectonic din castru. Presărate pe pământul Daciei din centrul Transilvaniei şi până la Marea Neagră, aşezate în puncte strategice pe marile artere de circulaţie cu supravegherea cărora erau însărcinate, castrele militare au constituit adevărate bastioane ale noii administraţii, dotate cu toate tipurile de edificii necesare vieţuirii. Judecând după ruinele unor astfel de aşezări cum au fost *Ulpia Traiana Sarmizegetusa*



Cybela, Statuetă de la Histria

construită pe locul fostei capitale a lui Decebal, în întregime distrusă, sau *Tropaeum Traiani* din Dobrogea (azi localitatea Adamclisi), orașele-castre întemeiate de romani erau formate din mai multe edificii publice și din cartiere de locuit dispuse după un plan rectangular, clar, stereotipizat, tot acest nucleu fiind încins cu un zid de incintă.

Printre așezările întemeiate de romani pe teritoriul Daciei sunt câteva care merită să zăbovim mai mult asupra lor pentru a ne edifica mai bine asupra aspectelor cultural-ar-



Șarpele Glycon, Tomis

tistice ale noii civilizații. În primul rând, cea care ne reține mai mult atenția este capitala fundată în anii 108–110 și numită *Ulpia Traiana Augusta Sarmizegetusa*.

Un alt oraș de tip castru cu rol însemnat în administrarea noii provincii, care va dăinui și după reorganizarea acesteia și chiar după părăsirea ei de către Aurelian la 271, ținând de provincia *Dacia Ripensis* de la sud de Dunăre, este *Drobeta* (Turnu Severin). Orașul Drobeta s-a dezvoltat în secolele II—III e. n. în jurul castrului, unul din cele mai mari (136,50×123,50 m), prevăzut cu ziduri și porți flancate de turnuri. În incinta castrului se afla o curte interioară în jurul căreia se înălțau o capelă, încăperi pentru arme, magazii, locuințele ofițerilor și barăcile soldaților.

Printre alte atribuții, *castrul de la Drobeta* o avea și pe aceea de a apăra podul de peste Dunăre din apropiere. Se știe că, în vederea celui de al doilea război împotriva Daciei, Traian poruncise să se construiască un pod

pentru trecerea armatei și pentru alte necesități strategice și economice. Lăudat de mulți cronicari de-a lungul sutelor de ani, de la Dio Cassius la Miron Costin, acest pod construit de arhitectul Apolodor din Damasc trece drept una dintre cele mai ambițioase opere de acest gen ale Antichității. Se știe că, în secolul al IV-lea e. n. când împăratul Constantin cel Mare va construi și el un pod peste Dunăre, la Sucidava (Celei), va lua ca model *podul lui Apolodor*. Lung de 1134,90 m, podul avea la cele două capete frumoase portaluri prevăzute cu reliefuri înfățișând trofee și statui ale împăratului.

Tot în câmpia olteană, ca și în cazul Drobetei, undeva pe malul drept al Oltului, în apropiere de Caracal, romanii au construit o așezare de tip urban numită *Romula*.

Despre gradul avansat de dezvoltare economică și culturală a acestei așezări stau mărturie și necropolele din apropiere, cu inventarul lor bogat, ca și numărul mare de reliefuri și statui înfățișând diversele zeități adorate de populația pestriță sub aspect etnic a localității. În această privință, trebuie să precizăm că proveniența foarte diversă a coloniștilor – un adevărat mozaic etnic – se reflectă atât în caracterul sincretistic al credințelor, cât și în numărul extrem de mare și de divers al divinităților din panteonul local, printre acestea, în afară de zeii oficiali, aflându-se și divinități ale altor religii, precum Isis, Serapis, Cybele, Mithras, de origine orientală.[5]

Am insistat asupra acestei așezări și a formelor de cultură prezente aici în primul rând pentru că ea era tipică într-un fel nu numai pentru viețuirea romană în Dacia Inferioară, ci pentru întregul teritoriu geto-dac supus romanizării. În plus, această localitate cu teritoriul din jur a reintrat sub stăpânirea Imperiului în timpul lui Constantin cel Mare. În această privință, cu *Romula* poate rivaliza doar municipiul *Tropaeum Traiani* din Dobrogea, care era integrat provinciei Moesia Inferior.

De altfel, deși fondată încă de la începutul secolului al II-lea e. n., așezarea romană *Tropaeum Traiani* (lângă comuna Adamclisi, jud. Constanța) s-a constituit ca oraș înfloritor abia în secolele IV–VI de când datează cele mai importante vestigii, în majoritate bazilici ce flanchează un mare drum axial. Menționăm dintre acestea *bazilica forensis*



Fortuna cu Pontos, Tomis

(a forului) cu trei nave despărțite de coloane ionice, *bazilica cu transept*, *bazilica cisternă*, *bazilica de marmură* ș. a.

Dar punctul de atracție al acestei așezări îl constituie, fără îndoială, *Monumentul triumfal* înălțat la 1 km depărtare de cetate. Ridicat în anii 108–109 e.n. din porunca lui Traian și dedicat zeului Mars Ultor, *monu-*



Dionysos, Serapis, Isis. Tomis

mentul Tropaeum Traiani[6] era menit să glorifice victoriile repurtate de împărat împotriva coaliției de armate pe care i-au opus-o geto-dacii în primul război (în anul 102 e.n.). Monumentul propriu-zis constituit din arme și armuri sculptate în ronde-bosse are ca soclu o bază circulară formată dintr-un peron cu trepte, de 30 m în diametru, pe care se înalță un tambur masiv prevăzut cu acoperiș tronconic din plăci de piatră dispuse ca niște solzi, încoronat, la rândul lui, cu o prismă hexagonală etajată. Înalt de 42 m, *monumentul de la Adamclisi* era împodobit cu reliefuri decorative sau istoriate dispuse în registre care acopereau aproape întreg tamburul cilindric, cel mai viu interes prezentându-l cele 54 de metope grupate tematic în șase scene în care sunt narate faptele de arme respective.

La o sinteză originală ajung cultura și arta antică de pe teritoriul României în cetățile grecești de la Pontul Euxin care au cunoscut în epoca romană o a doua perioadă de înflorire. La Histria, de pildă, s-a construit un nou zid de incintă, cu o mare poartă de intrare flancată de turnuri, un edificiu termal și o zonă sacră cu sanctuare păgâne, iar din secolele V–VI, și cu bazilici creștine. Un nou zid de incintă se construiește, în aceeași epocă, și la Tomis, unde apar, de asemenea, bazilici creștine și un vast edificiu portuar, cu un *emporiu* cu două nivele – primul boltit, adăpostind antrepozitele, iar al doilea – o mare sală deschisă spre mare cu o ordonanță de coloane și având drept paviment un splendid mozaic policrom asupra căruia vom reveni.

În cetățile pontice, ca de altfel și în alte orașe, un avânt deosebit îl capătă, în epoca romană, sculptura. Indiferent dacă este vorba de relief sau de *ronde-bosse*, sculptura se află într-un strâns raport cu cultul morților și cu practicile liturgice legate de cultul diferitelor divinități. În primul caz, rolul principal îl joacă portretul, de regulă bust, al unei singure persoane sau al unui grup familial. Aceste portrete pot apărea pe *stele*, în *aedicule* sau în medalioane. Din toate aceste categorii există numeroase exemplare ce pot fi admirate în muzeele din București, Constanța, Cluj-Napoca, Alba Iulia, Deva, Drobeta-Turnu Severin, Caracal etc.

Nu lipsește în perioada respectivă nici sculptura cu caracter monumental, cum sunt statuia lui *Zeus de la Apulum* (Alba Iulia), statuia ecvestră a *împăratului Caracalla de la Porolissum* (Moigrad), ca și un *cap al împăratului Traian*, descoperit la *Ulpia Traiana Sarmizegetusa*.

Cele mai numeroase sunt însă reliefurile liturgice reproducând în compoziții expresive pe *Diana*, pe *Hercule*, pe *Hecate triformis*, *Cavalerul trac*, *Cavalerii danubieni* etc. și



Mozaic pavimentar, Sec. IV, Tomis

statuile sau statuetele de marmură sau de bronz reprezentând diverse divinități. Merită menționate pentru măiestria și acuratețea cu care au fost realizate lucrări ca *Altarul celor două zeițe Nemesis* (marmură, de la *Tomis*, secolele II–III e. n.), *Fortuna și Pontos* (marmură, *Tomis*), *Șarpele Glycon* (marmură, *Tomis*), o *Statuie de fată* (marmură), un *Tors al Afroditei* (marmură), o statuie a unui *Cetățean* (marmură) – toate din *Tomis*, precum și un *cap al Cybelei* (deteriorat) de la *Romula*, un *Apollo* (fragmentar) de la *Drobeta*, un *Mercurius* (bronz, *Drobeta*), un *Cap de copil* (marmură, *Drobeta*), o *Mască de bronz*, descoperită la *Carsium* (Hârșova) ș. a.

Fără a se putea compara cantitativ și calitativ cu sculptura, pictura decorativă a fost și ea prezentă în Dacia romană, dar fragmentele ce ne-au parvenit nu ne îngăduie tragerea unor concluzii definitive. Într-o situație mai favorabilă ne aflăm cu cunoștințele despre mozaic. În adevăr, printre tehnicile artistice aduse de romani în Dacia, mozaicul este de luat în considerație ca o pagină de artă semnificativă pentru momentele de apogeu ale dominației Imperiului la Dunăre și în Carpați. Două mozaicuri policrome provenite de la o *villa rustica* de lângă Sarmizegetusa și reprezentând scene din *Iliada* (*Judecata lui Paris* și *Priam cerând lui Achille corpul lui Hector*) au toate calitățile de stil și execuție ale artei muzive așa cum o cunoaștem în epocă la Roma.[7] De asemenea, fragmente de mozaic s-au descoperit la *Apulum* și la *Histria*, aici, în cadrul termelor, reprezentând motive geometrice și florale.[8]



Taler, Tezaurul de la Pietroasa

Cu totul excepțional, păstrat pe o porțiune destul de mare (cca 100 m²), este însă *mozaicul pavimentar* descoperit în edificiul portului *Tomis*, datând din secolul al IV-lea e.n. Un adevărat covor din pietre de diferite culori (negre, galbene, roșii, albastre, albe, verzi), acoperind o suprafață de 2000 m² (100 × 20 m) mozaicul de la Tomis se distinge nu numai prin dimensiuni (sub acest aspect este unul dintre cele mai mari din Antichitate), ci și prin fantezia motivelor decorative – compoziții geometrice complexe încadrate de un chenar alcătuit din mai multe registre.

Perioadei de apogeu a dezvoltării artei în Dacia romană îi urmează vremuri de relativ regres când multe dintre falnicele orașe și monumente ridicate aici se vor nărui sub loviturile populațiilor migratoare ce vor vântura vreme de multe secole spațiul carpato-dunărean necontenind să asalteze Imperiul Roman, apoi pe moștenitorul acestuia – Imperiul Bizantin. Slăbit din interior și făcând tot mai anevoie față presiunilor din afară, Imperiul va fi nevoit să-și retragă în cele din urmă administrația din Dacia nord-dunăreană, în anul 271, fără a părăsi însă și Dobrogea.

Bineînțeles că acest act pur administrativ n-a însemnat o cezură și cu atât mai puțin sfârșitul prezenței cultural-artistice a Imperiului în Dacia. Odată început, procesul romanizării a continuat, dar la un grad de intensitate



Cupă, Tezaurul de la Pietroasa

ceva mai redus, de luat în considerație fiind aportul crescut pe care-l are în aceste condiții elementul autohton, geto-dac, deopotrivă în procesul etnogenezei poporului roman și în acela de forjare a culturii și artei românești. De altfel, chiar sub aspect politico-administrativ, Imperiul nu renunță definitiv la teritoriile de la nord de Dunăre. Sub Constantin cel Mare, întinse teritorii din Oltenia și Muntenia sunt reîncorporate Imperiului, iar orașele din zonă sunt reînzestrate cu noi fortificații și edificii. Ba mai mult, împăratul construiește, așa cum am arătat, un nou *pod* peste Dunăre, la *Sucidava* (Celei), mai lung decât cel de la Drobeta, și întemeiază un nou oraș, la confluența râului Argeș cu Dunărea, numit în onoarea sa *Constantiniana Daphne*. În compensarea teritoriilor pierdute în Carpați, se intensifică apoi activitatea constructivă în Dobrogea, unde încă Dioclețian, dar mai ales Constantin întăresc sau reconstruiesc castrele și orașele *Troesmis, Axiopolis, Noviodunum, Dinogetia* (aceasta întemeiată chiar acum), *Tropaeum Traiani, Histria, Callatis* și mai ales *Tomisul* al cărui nume va fi preschimbat (iarăși în cinstea împăratului) în Constantia (de unde Constanța din zilele noastre).

Dar mai activă decât prezența politico-militară romană în Dacia este cea economică și cultural-artistică, dovadă fiind numeroasele tezaure monetare, obiectele de artizanat și operele de artă de proveniență romană care continuă să circule în provincia abia părăsită, integrându-se tot mai organic în sinteza rezultată din amestecul cu elementele locale. Și încă un aspect ce trebuie avut în vedere. Ne referim la instituționalizarea creștinismului ca religie de stat, după ce o penetrație lentă a acestei doctrine avusese loc în Dacia încă din primele secole ale erei noastre. Abia după ce încep să pătrundă în arhitectură și în artă noile programe constructive și iconografice putem vorbi despre constituirea premiselor unei dezvoltări în continuare a artei de pe teritoriul României. În adevăr, începând cu secolul al IV-lea apar deja în Dobrogea bazilici creștine ca cele de la *Tropaeum Traiani, Callatis, Tomis, Niculițel, Garvăn-Dinogetia, Noviodunum, Histria*, unele prevăzute și cu pictură paleocreștină reproducând motive geometrice și vegetale, dar cu încărcătură simbolico-religioasă. Practicarea cultului creștin afectează nu numai arhitectura și pictura, ci și arta metalelor.

Astfel, din secolele V–VI ne-au parvenit piese liturgice cum este *Discul de argint* parțial aurit al episcopului Paternus de la Tomis, ornamentat cu figuri de sfinți în relief și cu corzi de viță de vie. O altă piesă lucrată în filigran de aur, conținând lemnul crucii imbricat unui decor complicat, este un *Pectoral* descoperit la *Cluj-Someșeni*. Cele mai frecvente sunt însă cruciulițele pandantiv, unele de aur cu pietre prețioase incrustate, cum sunt cele descoperite la Histria.



Colan, Tezaurul de la Pietroasa

Pentru această perioadă (secolele IV–V), dat fiind rolul crescând al Imperiului de Răsărit cu capitala la Constantinopol, caracterul roman al culturii ce-și exercită influența la Dunărea de Jos se estompează tot mai mult în favoarea coloraturii tot mai pronunțat bizantine a acestei culturi. Acest proces, adâncindu-se, va conduce, la începutul secolului al VII-lea, chiar la înlocuirea limbii latine cu cea greacă, ultimul motiv, dacă mai era nevoie de el, pentru ca de acum încolo, în loc să se vorbească de artă romano-bizantină să se poată face referire la arta bizantină propriu-zisă.

Un element important de care nu se poate face abstracție când vorbim despre arta creată pe teritoriul Daciei în secolele imediat următoare retragerii armatei și administrației romane este contribuția populațiilor migratoare. În diferite proporții, arta migratorilor va intra și ea în aliajul ce va rezulta din întrepătrunderea culturilor romano-bizantină și geto-dacă. Și cum aportul populațiilor ce participă astfel la sinteză este foarte eterogen, o omogenizare mai evidentă a manifestărilor artistice de pe teritoriul dat, în această epocă tulbure, nu se va produce înainte de a se fi încheiat etnogeneza însăși a poporului român. Până atunci, cercetătorul fenomenului artistic din respectiva perioadă (secolele IV–IX) va trebui să se mulțumească a constata un fundal din ce în ce mai consistent al artei autohtone daco-romane – ce-i drept modestă, minoră într-un fel, cu caracter de serie, săracă în opere de excepție – și, pe acest fundal monoton sclipind din când în când, apoi estompându-se și confundându-se, asimilate de magma foarte frământată a locului, elemente artistice aduse de sarmați, de goți, de gepizi, de avari, de slavi ș. a. m. d.

O mărturie dintre cele mai strălucite a trecerii și zăbovirii goților pe meleagurile fostei provincii romane este, de pildă, faimosul *tezaur de la Pietroasa* (jud. Buzău) cunoscut sub numele de *Cloșca cu pui*. Descoperit spre anul 1837, mutilat, vândut, furat, recuperat, studiat în amănunt încă din secolul trecut de Al. Odobescu, expus la Paris, cu care prilej s-au făcut după el copii prin metoda galvanoplastiei, transportat în timpul primului război mondial la Moscova unde s-a crezut la un moment dat că a dispărut, restituit, în sfârșit, României de către Uniunea Sovietică în 1956 și păstrat astăzi la Muzeul de istorie al României (București), acest tezaur, cu o odisee atât de lungă, mai este și astăzi obiect de controversă. Potrivit opiniei celei mai răspândite, el ar fi aparținut regelui Athanaric al vizigoților și ar fi fost îngropat în jurul anilor 375–380 e. n. când triburile goților de apus sunt dislocate în mod violent de pătrunderea în acest spațiu a hunilor. Există și părerea că ar fi aparținut ostrogoților, iar în ultima vreme s-a emis, dar fără a fi însușită de cercetători, și ipoteza că tezaurul ar fi opera



Fibule, Tezaurul de la Pietroasa

geto-dacilor. Inițial, din tezaur au făcut parte 22 de piese din care se mai păstrează doar 12, și anume: un taler, o pateră, două cupe (una dodecagonală și alta octogonală), o oenohoe, o fibulă mare, două fibule mai mici, identice, o fibulă mică, un colan plat și două colane din bară cilindrică. Majoritatea pieselor sunt bogat ornamentate.

Apartenența stilistică a acestor obiecte nu este unitară. În afară de componenta elenistică prezentă în forma și caracterul istoriat al unora dintre piese, executate în tehnica *au repoussé* (talerul, oenohoea, patera), există și o componentă nord-pontică exprimată prin tehnica încastrării (procedeul numit *cloisonné*) a unor geme poligonale (turcoaze, lapis-lazuli, granate) în ajurul unor piese, precum și o componentă celto-germanică[9]. Lucrate în *cloisonné* sunt de pildă fibulele ornate cu cabușoane și având forma unor păsări de pradă. Cupele, având și ele incrustate granate, au toartele sub formă de panteră. Cel mai frecvent este însă decorul vegetal stilizat prezent



Vas Oenohoe, Tezaurul de la Pietroasa

pe colanul plat, pe oenohoe și pe pateră. Pe aceasta din urmă sunt înfățișate în tehnica *au repoussé* și figuri umane reprezentând diferite divinități ale panteonului germanic interpretate însă prin prisma greco-romană. Căci, să reținem, în ciuda facturii sale elenistice și respectiv nord-pontice, tezaurul prezintă indubitabile amprente ale gustului celto-germanic, literele de pe unul din colane întărind această impresie.

Departe de a intra în mod direct și susținut în sinteză cu arta localnicilor, manifestările artistice ale celor mai



Fibule acviforme, Tezaurul de la Apahida

multe din populațiile migratoare pe teritoriul României au mai degrabă caracterul unor enclave. Așa stau lucrurile îndeosebi cu producțiile gepizilor și avarilor. De la gepizi ne-a rămas un interesant tezaur conținând brățări plate, verigi granulate, fibule, medalioane, o cataramă și cupe, toate din aur incrustate cu pietre, în tehnica *cloisonné*, dezgropat la *Șimleu Silvaniei* și aflat în prezent la Kunsthistorisches Museum din Viena. Ca și cel de la *Pietroasa*, tezaurul de la *Șimleu Silvaniei* este ceremonial și nu funerar, cum sunt celelalte tezaure germanice[10]. Tot ca cel de la *Pietroasa*, *tezaurul de la Șimleu* aparține stilistic ariei elenistice, purtând, bineînțeles, amprenta gustului germanic format în contact cu operele orfevrarilor din Iran cu care triburile germanice veniseră în contact în timpul viețuirii lor în stepele nord pontice.

Gepizilor le-a aparținut, după toate aparențele, și *tezaurul de la Apahida* care constă din fibule aviforme, cu incrustații de amaldine, executate în tehnica *cloisonné*, apoi aplice și rozete de harnașament, catarame ș. a.

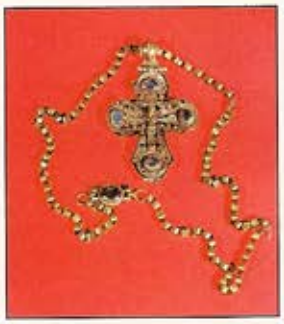
Prezenți îndeosebi în Transilvania, avarii sunt și ei purtătorii unei culturi care prezintă, judecând după inventarul mormintelor de călăreți de la *Corund*, *Felnac*, *Dumbrăveni*, *Aiud*, *Teiuș*, *Socodor*, *Sânpetru*, caracteristicile obișnuite ale popoarelor nomade de stepă. Aplicele de tot felul, pentru harnașament și pentru veșminte, paftale și pandantive decorate cu motive zoomorfe, vegetale și geometrice, inspirate de flora și fauna altaică a obârșiilor, și executate fie prin turnare, fie prin presare – iată inventarul nu prea bogat, dar purtând amprentele distincte ale unei etnii care, vreme de peste o sută de ani, a conviețuit cu populația daco-romană, sfârșind prin a se contopi cu aceasta și a-și pierde astfel identitatea.

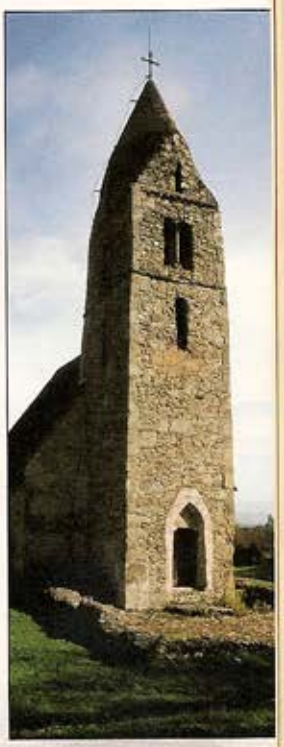
Pătrunși pe teritoriul României concomitent cu avarii, nici slavii n-au lăsat vestigii care să depășească nivelul unor modeste contribuții. E drept, prin numărul lor mare, prin modul sedentar de viață pe care-l adoptă, cât și prin lunga conviețuire alături de populația băștinașă, ei au avut un rol important în făurirea unor noi structuri politice și chiar în plămădirea însăși a poporului român și a limbii sale. Sub aspect cultural-artistic însă, aportul lor inițial nu este substanțial.

Dar dacă aportul slavilor așezați în spațiul intra și extracarpatic de la nord de Dunăre la închegarea aici a unei unități cultural-artistice este modest, alta va fi contribuția triburilor slave după așezarea lor în sudul Dunării. În adevăr, acestora le va reveni un rol în multe privințe hotărâtor pentru orizontul cultural-artistic al Europei de sud-est și, implicit, într-o anumită măsură și sub unele aspecte, chiar pentru spațiul carpato-dunărean. Profitând de slăbirea Imperiului de Răsărit și de tulburările social-politice din cadrul lui, triburile slave reușesc să înfrângă rezistența bizantinilor și să pătrundă masiv, în anul 602, în Peninsula Balcanică. Lor le urmează la 679–780 invazia bulgarilor conduși de Asparuh și astfel, pentru multe secole, neamurile slave după ce-i asimilează pe bulgari și, într-o vreme, în alianță cu valahii sud-dunăreni, vor determina natura raporturilor politice și cultural-artistice din zonă. Fără a înlătura definitiv prezența bizantinilor în Dobrogea și pe Dunăre, dar stânjenind-o într-o bună măsură, ei vor constitui o forță reală în echilibrul de putere și în jocul de influențe ce se vor configura mai ales în timpul primului și al celui de-al doilea țarat bulgar.

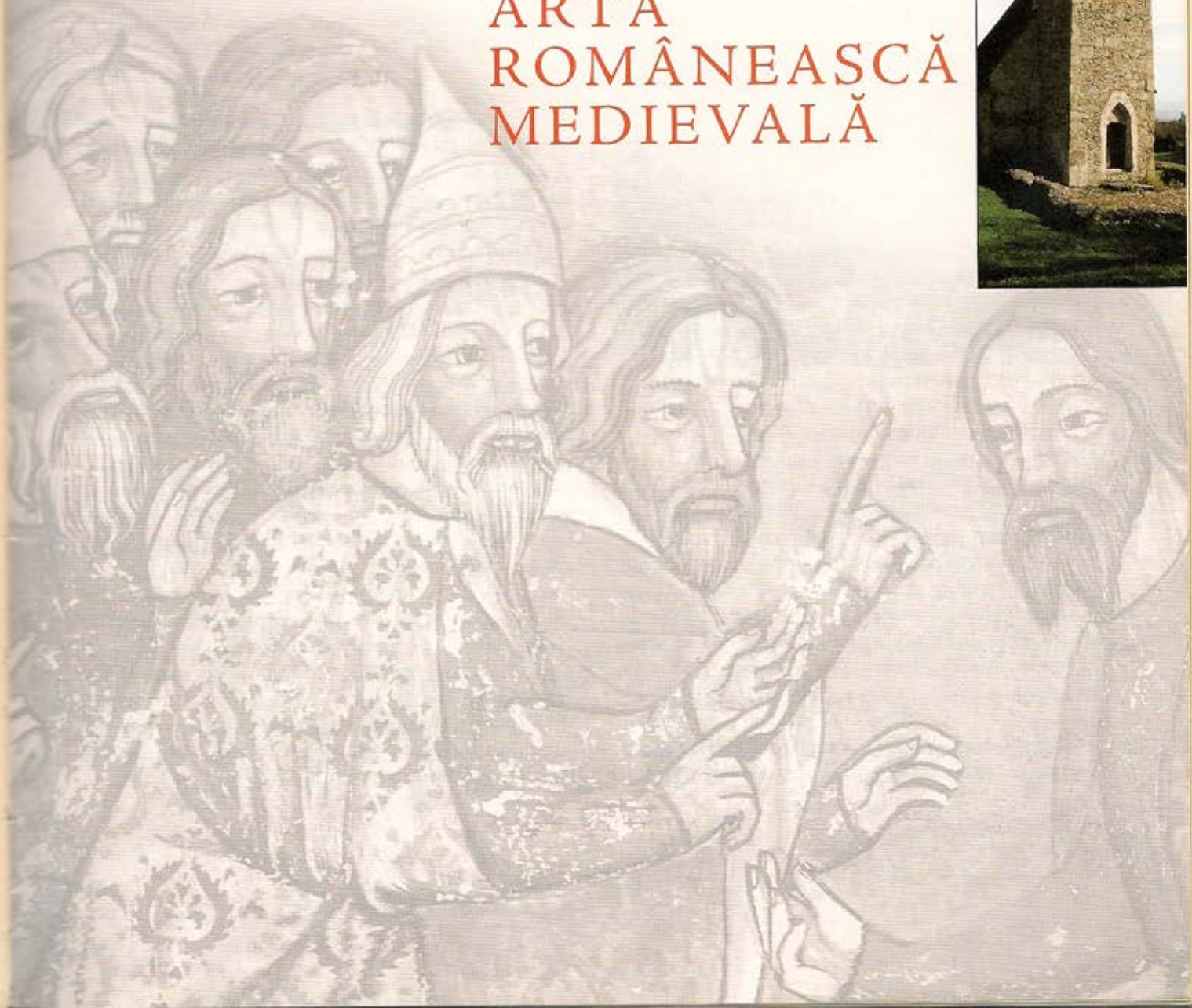
Din acest moment însă, în istoria politică și cultural-artistică a românilor începe un nou capitol: acela al unei dezvoltări de sine stătătoare, ca entitate constituită în cadrul unei epoci ce prezenta toate semnele distinctive ale feudalismului și, în general, ale Evului Mediu.







ARTA ROMÂNEASCĂ MEDIEVALĂ



SECOLELE IX–XIII

DUPĂ o epocă frământată şi cețoasă ce durează mai bine de patru veacuri (sec. V–VIII) şi în care decurge uimitorul proces al etnogenezei românilor, epocă numită de cercetători premedievală sau prefeudală, caracterul de tranziție de la Antichitate la Evul Mediu fiind una din trăsăturile ei esențiale, dar nu singura, secolul al IX-lea îi găseşte pe români organizați în mici formațiuni politice adecvate întru totul unor relații de tip feudal incipiente. Pe trei dintre acestea, localizate în Transilvania, ni le semnalează Notarul anonim al regelui ungur Bela IV, vestitul Anonimus, în a sa *Gesta Hungarorum*, ca opunând o dârză rezistență înaintării maghiarilor spre interiorul regiunilor intracarpatice. Având în fruntea lor şefi militari, cnezi şi voievozi („duci" le spune cronica), aceste prime formațiuni politico-administrative şi militare cunosc şi o certă activitate culturală. Ele au centre fortificate unde trebuie să se fi dus o viață de curte, sunt secondate de o ierarhie ecleziastică ce-şi are edificiile ei de cult şi întrețin raporturi, uneori de vasalitate, cu lumea bizantino-balcanică de unde şi vin modelele celor mai multe realizări pe plan artistic, altele venind, odată cu influența politică şi bisericească occidentală, din orizontul arhitecturii şi artei romanice. În cel mai nordic voievodat, în Crişana, condus de Menumorut, existau cetăți la *Biharia* şi *Satu Mare*, iar în ținutul Someşului, cârmuit de Gelu, se ştie că au existat asemenea cetăți la *Mănăştur* (Cluj-Napoca) şi la *Dăbâca*, aici şi un paraclis al voievodului. Datele despre aceste nuclee feudale sunt însă destul de sărace. Pe un teren mai sigur, mai generos în date arheologice şi în documente scrise, ne aflăm când ne ocupăm de cel de al treilea voievodat, acela din Banat ai cărui cârmuitori cunoscuți – Glad la hotarul secolelor IX-X şi Ahtum, în jurul anului 1000 – dispuneau de un număr mai mare de cetăți, şi anume la *Orşova*, la *Cuvin*, la *Jupa*, la *Cenad* (*Urbs Morisena* cum era numită aceasta din urmă), unde se afla probabil şi reşedința. În plus, la *Cenad* s-au descoperit şi ruinele a două mănăstiri a căror existență a fost confirmată şi de documente scrise. Înainte de a trece sub oblăduirea bisericii catolice, fapt petrecut la începutul secolului al XI-lea, aceste lăcaşuri (*cu hramurile Ioan Botezătorul* şi, respectiv, *Sf. Gheorghe*) au fost zestrea şi poate chiar ctitoriile unor călugări bizantino-balcanici. Din *Cenadul* acelor vremuri ni s-a păstrat şi un *sarcofag din piatră*, sobru ca înfățişare, sculptat foarte sumar şi presupus a fi al primului ierarh catolic instalat aici, şi anume episcopul Gerardus de Sagrado, de origine venețiană. Ne-au parvenit, de asemenea, obiecte de podoabă, vase de ceramică şi alte sporadice mărturii de civilizație. Toate acestea pălesc însă umilite pe lângă ceea ce poate să grăiască despre ambianța cultural-artistică din această parte a țării, în jurul anului 1000, descoperirea unui splendid monument de orfevrărie. Avem în vedere excepționalul, în



Platou, Tezaurul de la Sânnicolau Mare

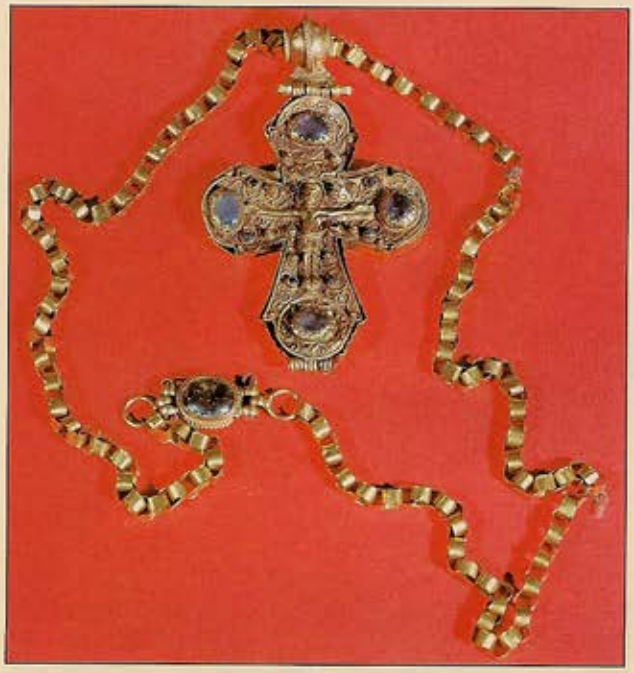
toate privințele, *tezaur de la Sânnicolau Mare* – localitate din apropierea aceluiași Cenad bănățean.

Ieșit la iveală în anul 1799 și aflat astăzi la Kunsthistorisches Museum din Viena, acest tezaur, unul dintre cele mai valoroase sub aspect artistic și istoric, este compus din 23 de vase de aur de diferite forme (căni, platouri), somptuos decorate prin ciocănire și gravare. El a făcut încă din sec. XIX obiectul unor temeinice studii, fără ca în privința proveniență și a apartenenței sale să se fi putut ajunge la concluzii definitive. Au fost emise mai multe ipoteze, dar nici până astăzi n-a fost depășit stadiul controverselor. În vremea din urmă, cercetătorii români[11] înclină să-l vadă pe posesorul tezaurului în chiar persoana conducătorului formațiunii politice cu reședința la Morisena Urbs (Cenad), fapt care ar avea darul să confere puterii economice, taliei politice și gustului artistic al acestuia o neobișnuită prestanță și strălucire. Cât privește originea pieselor, ele ar aparține, cum constată Răzvan Theodorescu, unei arii „... de confluențe artistice unde erau topite deopotrivă motive și forme bizantine și orientale". Printre cele din urmă sunt de menționat scenele cu animale fantastice sau reale (călăreț vânând o panteră, grifon atacând un alt animal, vultur răpind o femeie ș. a.). Pe un alt vas, apar călăreți luptând cu centauri, iar pe altele apar, în medalioane, motivul hipocampului, precum și păsări sau plante stilizate. Este un fapt cât se poate de evident că în caracterul eclectic al motivelor decorative ale tezaurului, în parte sasanide, în parte bizantine, cu îndepărtate ecouri elenistice, cu sugestii venite din unele centre din Balcani,



Vas de aur, Tezaurul de la Sânnicolau Mare

se oglindește ca într-o picătură de apă însăși natura eclectică a culturii din acest Ev Mediu timpuriu, și nu numai de pe teritoriul României, ci de pretutindeni în Europa. În adevăr, cine scrutează orizonturile culturale din aceste îndepărtate timpuri nu poate să nu rămână uimit de mulțimea factorilor politici, economico-sociali și culturali care participă la procesul de sinteză, proces în deplină desfășurare, când, departe de a se fi precipitat și cristalizat în structuri stilistice omogene, elementele cele mai disparate, provenind din spații culturale dintre cele mai îndepărtate, se mai prezintă încă netopite, crude, neasimilate, într-un conglomerat ce-și afla analogia, și de ce nu, explicația în însuși aspectul caleidoscopic al spectacolului uman – în mozaicul etnic mereu în prefacere,



Cruce engolpion de aur, Dinogeția

mereu în fierbere căci, să nu se uite, nu trebuie considerat ca schițat în întregime cadrul istoric din primele secole ale artei feudale românești fără a se menționa în treacăt stăpânirea, dacă nu efectivă, oricum nominală, pe care o instaurează asupra unor părți din teritoriul României ultimii migratori – pecenegii și cumanii – și fără a aminti devastatoarea invazie tătaro-mongolă.

Desigur că pe acest fundal frământat și tulbure, când încă nu s-au decantat, bine conturate, direcțiile stilistice, majoritatea sugestiilor, pe o bună parte a teritoriului țării, ne vin din lumea bizantină sau prin filiera acesteia. În Dobrogea, de pildă, ca și în celelalte ținuturi din afara arcului carpatic, cultura și arta de orientare bizantină pătrund în voie, fără a întâmpina vreo rezistență. Vehiculate de biserica răsăriteană (ortodoxă) care-și va exercita în mod oficial funcția ideologică în aceste zone, formele de manifestare artistică bizantine sunt propagate, fie în mod direct în timpul stăpânirii bazileilor la Dunăre (secolele XI-XII), fie prin intermediul primului și apoi al celui de al doilea țarat bulgar în secolele IX-X și, respectiv, în secolul al XIII-lea, fie, în sfârșit, prin intermediul țaratului sârb în secolul al XIV-lea.

Departe, deci, de a fi un fenomen de conjunctură, cu caracter sporadic sau trecător, înrâurirea artei bizantine pe aceste teritorii face parte, de fapt, dintr-un proces mai general și de o mare anvergură — acela al difuzării formelor de cultură și de civilizație născute la Bizanț în largi spații ale continentului. Așa cum se știe, iradiind atât spre vest, cât și spre nord, tradițiile culturii și artei bizantine au contaminat importante părți din Italia de nord și centrală, întreaga Peninsulă Balcanică, iar în nord-est s-a propagat până la Novgorod și Vladimir, cuprinzând întreaga lume rusească. Și dacă, odată cu constituirea unor școli naționale, operele create în cadrul acestora dobândesc trăsături distincte care le singularizează, tradiția bizantină apărând doar ca fundal, în primele timpuri modelele venite de la Bizanț erau urmate cu destulă obediență, așa încât monumentele de artă întâlnite la Dunărea de Jos, fie ele bizantine, românești sau sud-slave, îmbracă o haină comună. S-a putut în acest sens chiar vorbi despre o „internaționalizare" a motivelor, a limbajului artistic. De aceea, atribuirile se și fac, în general, foarte anevoie, ele fiind îngreunate și de indigența materialului documentar redus de cele mai multe ori la ruine, la rezultatele săpăturilor arheologice și la unele rare mențiuni în izvoarele scrise. Așa stau lucrurile cu cetățile de pe linia Dunării și din Dobrogea, unde procesul de feudalizare a populației fiind mai rapid, unde prezența bizantinilor fiind totdeauna o realitate, deși pentru o vreme a intrat în eclipsă, s-a putut desfășura o vie activitate pe toate planurile.

Pentru perioada care ne interesează, revirimentul trebuie pus în legătură cu succesele militare și politice repurtate de bazilei împotriva bulgarilor. Reinstalați ca stăpâni în ținuturile dobrogene, împărați ca Ioan Tzimiskes și Vasile II vor da un nou impuls vieții orășenești refăcând sau renovând vechile cetăți romane precum *Axiopolis*, *Capidava*, *Carsium*, *Dinogeția*, *Noviodunum*, dar întemeiind și altele noi, cum este *Păcuiul lui Soare*, pe un ostrov al Dunării, unde săpăturile au dat la iveală ziduri masive construite în cea mai bună tradiție romană moștenită de Bizanț. Călătorii străini, ca și cronicile rusești menționează apoi, tot pe Dunăre, centre înfloritoare ca *Pereiaslavețul* și *Vicina*, iar la *Garvăn-Dinogeția*, la *Niculițel*, la *Basarabi*, investigațiile arheologice dau la iveală ruinele unor prime lăcașuri de cult. Sunt construcții modeste : capele, paraclise, chilii, uneori săpate în stâncă. La *Garvăn-Dinogeția*, bisericuța clădită în secolele XI–XII nu avea decât o sin-

gură încăpere de 6×6 m prevăzută cu o absidă circulară în interior și poligonală în exterior. Era construită în manieră bizantină din asize de cărămidă alternând cu piatră, sistemul de boltire, de asemenea bizantin, fiind format dintr-o cupolă sprijinită, prin intermediul pandantivilor, pe arce susținute, la rândul lor, de stâlpii plasați la colțuri. Mici fragmente de pictură găsite *in situ* fac dovadă că pereții lăcașului erau decorați cu fresce.

Tot așa de minusculă, dar mai bine păstrată, în ciuda transformărilor și adăugirilor târzii, este, din aceeași epocă, biserica Sf. Atanasie de la Niculițel care, aspect demn de reținut, inaugura, pe cuprinsul României, seria edificiilor cu planul așa-zis „treflat" (cu trei abside care, împreună cu nava, formează o cruce); variantă a planului „triconc", începând cu secolul al XIV-lea, acest tip arhitectural cunoscând o mare răspândire în Evul Mediu, atât în Țara Românească, cât și în Moldova.

Și mai vechi decât aceste două edificii dobrogene, datând din secolul al X-lea, cum rezultă dintr-o inscripție, este *complexul monastic de la Basarabi* (*Murfatlar*). În componența sa intră o bisericuță de tip bazilical, cu trei nave despărțite de stâlpi, o altă bisericuță compartimentată în pronaos, naos și altar despărțite de ziduri pline, străpunse de goluri înguste, două paraclise, câteva chilii, galerii și cavouri. Toate aceste încăperi au fost escavate în stânca de cretă a Dealului Tibișirului, înscriindu-se ca unul din cele mai interesante complexe monastice rupestre. Interesul stârnit de acest așezământ este mult sporit de originala decorație a pereților obținută prin zgâriere, iar uneori și prin trasarea desenului cu o culoare roșiatică, opere ale unor meșteri populari care activează paralel și izolat de arta propagată de biserica oficială; desenele reprezintă, fie ornamente geometrice, fie imagini fruste de animale reale sau fantastice, fie chiar figuri umane, printre altele, un sfânt în atitudine de „orant", toate desenate cu o stângăcie plină de candoare. Pe alocuri, imaginile sunt însoțite și de inscripții cu litere grecești, runice, glagolitice sau chirilice care i-au intrigat pe specialiști determinându-i să vadă, conjugate aici, influențe dintre cele mai îndepărtate din punct de vedere geografic, începând cu cele din Cappadocia și sfârșind cu eventuale urme lăsate de varegi care, porniți din septentrionul european spre Bizanț, își fac drum și prin ținuturile dobrogene.



Sfânt orant, Basarabi

Alături de arhitectură care, după cum am văzut, nu excelează prin edificii monumentale apte să trădeze o mare prosperitate economică, o mărturie grăitoare despre nivelul de civilizație și despre gustul epocii îl constituie produsele meșteșugurilor artistice: podoabele și costumele somptuoase, țesute cu fir de aur, pe care le poartă aristocrația feudală laică și ecleziastică.

Piesa de orfevrărie cea mai somptuoasă dintre vestigiile ajunse până la noi este o cruce engolpion de tipul relicvar, descoperită la *Garvăn-Dinogeția* și care a aparținut proba-



Densuș, *Biserica ortodoxă*, Sec. XIII

bil unui înalt ierarh. Executată într-o tehnică mixtă *au repoussé*, cu aplicații de filigran și cu incrustații de pietre semiprețioase, ea aparține tipologic tradiției bizantine în materie. Asemenea engolpioane, ce-i drept, nu totdeauna din aur, ci din bronz, și contaminate uneori de înrâuriri rusești, trebuie să fi avut o mare circulație în epocă de vreme ce frecvența lor în descoperirile arheologice este destul de mare, mai ales în Moldova.

În veacurile XI-XII, alături de Dobrogea, și într-o măsură mai mare decât ea, cunoaște realizări notabile, în domeniul arhitecturii și artei, Transilvania. Dar cum o să avem posibilitatea să constatăm, influența bizantină are de înfruntat pe pământ transilvănean concurența artei occidentale, a stilurilor romanic și gotic la început, a Renașterii și barocului mai apoi. Dat fiind că după o dârză împotrivire, Transilvania va fi integrată regatului maghiar în cadrul căruia va păstra bineînțeles un statut de autonomie ca voievodat aparte, și în ciuda atașamentului românilor de aici la creștinismul de rit bizantino-grecesc și la formele de artă legate de acest cult, în virtutea apartenenței ungurilor și nemților colonizați aici la biserica catolică, Transilvania va gravita din punct de vedere politic și spiritual în sfera Apusului, de unde-i vor veni multe sugestii susceptibile de a fi transpuse în artă.

Chiar în edificarea unor biserici și mănăstiri de către populația românească, inspirate în mod vădit de modelele bizantine, se fac, adesea, concesii în favoarea stilurilor romanic și gotic.

Profitând de privilegiile acordate de statul maghiar, cnezii și jupanii români din câteva ținuturi (Hațeg, Zarand, Bihor), și-au construit mici castele și paraclise în compoziția cărora constatăm o confluență de stiluri având ca rezultat interesante sinteze.

Din această ultimă categorie s-a păstrat până în zilele noastre, putând fi considerat cel mai vechi monument de arhitectură de pe cuprinsul țării, aflat în stare bună, *biserica Streisângeorgiu* (jud. Hunedoara), zidită în secolul al XII-lea ca paraclis la curtea unei căpetenii feudale de pe valea Streiului.

Un alt exemplu îl constituie mica *bisericuță de la Gura Sada*, pe Valea Mureșului, inspirată de modele bizantine, cu planul inițial de forma unei încăperi cu patru abside (două semicirculare și două semielipsoidale) cea de apus fiind prelungită cu un exonartex.

Tot de tradiție bizantină, folosind un plan central în formă de cruce greacă este și *biserica din Densuș* (jud. Hunedoara). Aici, însă, ca elemente de structură sunt folosite elemente romanice, în loc de turlă edificiul fiind prevăzut cu un turn, și chiar gotice, cum sunt ferestrele terminate în arc ușor frânt. Caracterul compozit al edificiului este și mai accentuat de faptul că, drept material de construcție, aici s-au folosit blocuri de piatră și chiar



Biserica Sângiorgiu, Sec. XII



Cisnădioara, *Biserica evanghelică*, Sec. XIII



Cetatea Feldioara, Sec. XIII



Hălmeag, *Biserica evanghelică*, Sec. XIII

elemente fasonate (fragmente de coloane, de arhitravă, altare votive, capiteluri) prelevate de la ruinele așezării daco-romane de la Sarmizegetusa, situată în apropiere.

În construcția bisericilor ortodoxe din zona Hunedoarei, foarte insistent se insinuează la un moment dat componentele goticului timpuriu. Este cazul unor edificii de tip sală, împărțite după moda bizantină în pronaos, naos și altar, prevăzute cu turn-clopotniță pe latura de vest și cu un sanctuar boltit în cruce pe ogive. Așa sunt bisericile *Santa Mărie Orlea* – ctitoria unui nobil local pe nume Cândea, și Strei – ctitorie a jupanului Ambrozie, adevărate prototipuri pentru arhitectura religioasă a românilor din Transilvania de-a lungul următoarelor două secole.

Dar, pe măsură ce puterea maghiară se infiltrează și se consolidează, activitatea bisericii ortodoxe și, respectiv, construcția lăcașurilor de cult de tradiție bizantină sunt tot mai mult îngrădite și oarecum marginalizate, fiind obligate să se restrângă la zonele din mediul rural. Pentru a contracara acțiunea românilor, regalitatea maghiară a creat mari privilegii ordinelor călugărești catolice, sprijinindu-le în construcția unor mănăstiri, fie benedictine (la *Oradea, Cluj, Ineu*), fie cisterciene (la *Igriș*, jud. Timiș), uneori confiscându-le pe cele ortodoxe, cum procedase la Cenad unde, după alungarea călugărilor bazilieni, a luat ființă o mănăstire benedictină.

Printre cele mai vechi monumente de arhitectură ecleziastică inspirată de stilurile dominante în arta apuseană este și *rotonda de la Alba Iulia*, datând din secolul al X-lea și încorporată în prezent catedralei romano-catolice din localitate. Tot la *Alba Iulia* datează din secolul următor o *bazilică*, și ea dispărută, din care însă ne-au parvenit elemente de sculptură romanică, și anume o *Majestas Domini*, relief dintr-un timpan de portal ce prezintă toate calitățile de stil



Cisnădioara, *Portal*, Sec. XIII

ale romanicului pătruns în Transilvania, odată cu călugării benedictini protejați de regalitatea apostolică și, ulterior, de către coloniștii sași, instalați de aceeași regalitate în părțile Sibiului, ale Bistriței și Brașovului, în secolul al XII-lea.

Pentru secolul al XIII-lea, în Transilvania sunt caracteristice mai multe tipuri de biserici. Cel mai răspândit este tipul de bazilică romanică scurtă, cu trei nave despărțite de stâlpi și terminate spre răsărit cu o absidă sau chiar cu trei, iar la apus străjuite de unul sau de două turnuri. Acest tip a fost impus de meșterii sași veniți din părțile Rinului inferior, la monumentele de la *Cisnădie*, *Cisnădioara*, *Herina*. La cea din urmă, gramatica stilului romanic se afirmă plenar prin frize de arcaturi semicirculare, ancadramente, de asemenea, semicirculare, ferestre bifore sau trifore la turnuri, tribune, arcade ce separă navele etc.

Așa cum aflăm din opera literară „Carmen mizerabile" de Rogerius, majoritatea bisericilor construite în secolele XI, XII și în primele decenii ale celui de al XIII-lea au fost jefuite și aduse în stare de ruină de către valul pustiitor al tătarilor. După retragerea acestora, programul de construcții dobândește însă un avânt fără precedent aici. Paralel cu înălțarea unor biserici parohiale de aspect sobru și modeste ca dimensiuni, se deschid și șantiere mari: începându-se zidirea unor adevărate catedrale cum este cea de la *Alba Iulia*, construită cu începere din anul 1246, pe temelia unui edificiu mai vechi ce căzuse pradă invaziei.

Monument reprezentativ pentru stilul romanic transilvănean, *catedrala din Alba Iulia* este o bazilică prevăzută inițial cu trei nave cărora în dreptul uneia din travei le-au mai fost adăugate două. A fost înzestrată de asemenea cu un cor dispus în traveea vestică și cu abside. Întrucât a fost construit pe parcursul mai multor decenii, surprins de afirmarea plenară a goticului, edificiul a suferit la un moment dat unele intruziuni ale acestui stil, printre altele în sistemul de boltire, ca și în plastica decorativă (profilul



Alba Iulia, *Catedrala romano catolică*, Sec. XIII.



Prejmer, *Biserica evanghelică*, Sec. XIII

cornișelor, consolele, capitelurile). Spre deosebire de alte lăcașuri construite în această epocă destul de agitată sub aspect politic și critică sub aspect economic – ceea ce nu a permis cheltuirea de fonduri prea mari pentru o decorare corespunzătoare –, *catedrala de la Alba Iulia* s-a bucurat de o mare atenție acordată elementelor decorative. Se distinge, printre altele, portalul romanic bogat ornamentat cu vrejuri și palmete. De asemenea, merită menționată compoziția *Majestas domini* sculptată în relief în luneta portalului sudic care, împreună cu alte câteva reliefuri stângaci executate, întregesc un aparat decorativ minim pentru asemenea edificii.

Și astfel, la început ezitând în ceea ce privește structura și morfologia, arhitectura romanică din Transilvania va străbate, într-o perioadă scurtă, drumul de la primele monumente modeste ca dimensiuni și confuze, indecise stilistic, la adevărate catedrale în care stilul apare pe deplin închegat.

Tot în secolul al XIII-lea, în Transilvania apar și edificii pur gotice. S-au datorat meșterilor burgunzi stabiliți aici odată cu călugării cistercieni, de unde și denumirea de „gotic burgund" sau „cistercian", întâlnit la *mănăstirea* ordinului respectiv de la Cârța, din Țara Făgărașului, care este cea mai tipică realizare pe direcția acestui stil. Este o bazilică cu transept, prevăzută cu capele, boltită cu arce ogivă sprijinite pe nervuri simple. Un efect decorativ deosebit este asigurat de ferestrele în formă de floare cu șase lobi, element prezent într-o variantă (ferestre quadrilobate) la *biserica din Prejmer*.

Impresionante, deși astăzi în ruină, sunt aici și zidurile de incintă, ca și cele ale construcțiilor anexă, cu ferestre gemene despărțite de colonete pe care se sprijină arce ușor frânte, dar încadrate de arcade în plincintru și arhivolte în semicerc, ca o reminiscență a stilului romanic.

În secolul al XIII-lea, regatul arpadian a acordat o mare atenție arhitecturii civile și militare – fortificațiilor, în afară de cetățile de refugiu ale populației autohtone, din pământ și palisade, cum este cea de la *Bartolomeu* sau cea mai veche, de la *Dăbâca*, aceasta din urmă ca și altele asemănătoare fiind fortificate cu ziduri de piatră,



Cârța, *Biserica evanghelică*, Sec. XIII

au apărut castre regale, la *Ciceu*, *Odorhei*, *Deva*. Rolul de fortificație, pe lângă acela de reședință feudală, revine în această perioadă și unor turnuri de refugiu de tipul donjonurilor, cum sunt cele de la *Gârbov*, *Călnic*, *Colțești* (jud. Alba) și *Cheresig* (jud. Bihor), acesta din urmă cel mai impunător prin masivitate.

Un rol deosebit a revenit în campania de construcții fortificate ordinului cavalerilor teutoni. În scurtul popas făcut în Țara Bârsei, unde au fost aduși de către regele Andrei II în anul 1211 și de unde au fost alungați de același monarh în anul 1225, cavalerii teutoni au întemeiat cetăți de piatră la *Feldioara*, la *Grizbav*, la *Codlea* și, probabil, pe *Tâmpa* (lângă Brașov). Cu turnuri pătrate la colțuri, cu ziduri de 2–4 m grosime, cu capacitate defensivă sporită de folosirea ingenioasă a condițiilor de teren (dealuri, pante) aceste cetăți, ca și celelalte edificii din Transilvania, au încorporat desigur și un susținut efort material din partea populației autohtone, chemate să plătească dări și să presteze diverse munci pe șantierele de construcții.

În prima jumătate a secolului al XIII-lea, condiții prielnice pentru implementarea unui început de viață feudală cu tot ce decurgea din aceasta în materie de cultură spirituală, de artă în speță, constatăm și în zona cuprinsă între Dunăre și Carpați care, doar peste câteva decenii, va fi cunoscută

ca statul independent al Țării Românești. Până atunci, formațiunile social-politice de aici, și anume cnezatele și voievodatele, se mai află încă sub suzeranitatea maghiară.

Însăși atestarea lor documentară a fost făcută printr-un act emis de cancelaria regatului apostolic. Avem în vedere diploma dată de Bela al IV-lea, în 1247, cavalerilor din ordinul ioaniților, în care sunt menționate, în zona Olteniei, cnezatele lui Ioan și Farcaș și voievodatul lui Litovoi, iar în stânga Oltului, în Muntenia, voievodatul lui Seneslau. Cum aflăm din aceeași diplomă, teritoriile respective ajunseseră la un grad de dezvoltare care permitea celor două clase – cea dominantă, a stăpânilor de pământuri (*maiores terrae*), și cea a țăranilor (*rustici*) – să construiască cetăți, reședințe, curți și biserici.

Dintre aceste edificii, cel mai lesne de reconstituit mental pe baza ruinelor existente este *complexul arhitectural de la Curtea de Argeș*.

Tot la Argeș, dar în afara zidului de incintă, și anume pe locul unde se înalță astăzi *biserica Sf. Nicolae Domnesc* – ruinele fiind descoperite chiar sub pardoseala acesteia – exista și o *bisericuță*, evident un paraclis unde se ruga voievodul – poate Seneslau, poate Tihomir, poate chiar amândoi.

Edificii asemănătoare sub aspectul dimensiunilor și morfologiei au mai existat unul la *Cetățenii din Vale*, pe valea Dâmboviței, și două la *Turnu-Severin*. Ruinele lor indică fără echivoc că avem de-a face cu biserici mononavate compartimentate în naos și pronaos, al căror parament prezintă aceeași alternanță de asize din piatră și cărămidă, atât de familiară edificiilor din aria arhitecturii bizantine.

Ceva mai târziu decât lăcașurile de cult menționate este datată, tot la *Curtea de Argeș*, și *biserica Sân Nicoară*. Ceva mai mare decât cele care au precedat-o, ea conține și câteva elemente noi atât în plan, cât și în plastica fațadelor.

Fără să se contureze la fel de clar ca la sud de Carpați, tabloul dezvoltării artistice n-a diferit prea mult de cel de aici nici în Moldova. *Cetatea de la Bâtca Doamnei de la Piatra Neamț*, construită în secolele XII–XIII, pe ruinele uneia mai vechi ce aparținuse geto-dacilor, indică și aici existența indubitabilă a unor cârmuitori feudali de rangul celor din



Strei, *Biserica ortodoxă*, Sec. XIII

Transilvania, Oltenia, Muntenia și Dobrogea, care, ca și aceștia, aveau reședințe fortificate și, de bună seamă, mici paraclise, în ambianța vieții de la curtea lor fiind la preț costumele somptuoase și podoabele scumpe al căror stil dovedește relații strânse cu cnezatele rusești, cu Europa centrală, prin intermediul Ungariei, și mai ales cu Bizanțul, într-o vreme nemijlocite, iar după căderea acestuia în stăpânirea cruciaților, prin intermediul genovezilor.

Tocmai supremației pe care o dobândesc aceștia în comerțul din Marea Neagră, unde au factorii până în Crimeea și spre vărsarea Donului, se datorește, cum se știe, construirea a două cetăți din secolul al XIII-lea în zona care ne interesează. Avem în vedere *cetatea Enisala*, în Dobrogea, de plan pentagonal, cu turnuri patrulatere la colțuri, și pe cea de la *Moncastro* (*Cetatea Albă*), așazisul „fort genovez", de plan rectangular, cu turnuri circulare pe colțuri, cetate pe care o va reconstrui în secolul al XV-lea Ștefan cel Mare.

SECOLUL AL XIV-LEA

PENTRU țările române, secolul al XIV-lea a marcat un moment de răscruce în dezvoltarea lor economică, social-politică și culturală, deopotrivă. Schimbările la care vom asista aici au avut cauze interne, desigur, datorate unei evoluții firești, unei maturizări a structurilor anterior create. Nu sunt de neglijat însă, când evaluăm din diferite unghiuri situația, nici unele cauze externe care s-au dovedit prielnice evoluției societății românești. Menționăm dintre acestea reculul pe care-l cunoaște amenințarea permanentă pentru ținuturile de răsărit ale României din partea hanatului tătăresc din Crimeea. De asemenea, o slăbire accentuată cunoaște la un moment dat, în prima parte a secolului al XIV-lea, regalitatea maghiară. Declinul și apoi stingerea dinastiei arpadiene și interregnul care i-a urmat au încurajat, pe pământul Transilvaniei, mai vechi tendințe autonomiste, reprezentate de acele *terrae* (țări) românești în Făgăraș, Hațeg, Bârsa, Maramureș, ca și de voievozi precum Csáki sau Borșa care domnesc peste un adevărat *regnum Transilvanum*. Este drept, pentru a combate asemenea tendințe centrifuge, regii din dinastia angevină, Carol Robert în primul rând, vor căuta să se sprijine pe orașe, încurajându-le dezvoltarea, acordându-le privilegii și obținând în schimb sprijinul acestora. În atare condiții, dezvoltarea artelor, condiționată de prosperitatea economică, de dezvoltarea meșteșugurilor, de apariția unor consumatori cu pretenții sporite, a devenit posibilă atât în mediile rurale românești unde vom asista la un adevărat reviriment, cât și în orașele săsești, în cele vechi, ca și în altele nou create.

Dar cauzele externe arătate au avut efecte și mai profunde pentru provinciile extracarpatice. Procesul cristalizării aici a unei ierarhii feudale sub forma cnezatelor și voievodatelor, încă din secolul precedent, era încoronat acum de actul hotărât al întemeierii unor state independente. Cum știm, actul organizării politice statale implicând respingerea suveranității maghiare și crearea Țării Românești a avut loc la sud de Carpați în anul 1324 fiind consolidat printr-o strălucită izbândă pe care Basarab I Întemeietorul o repurta, în 1330, împotriva oastei maghiare conduse de Carol Robert de Anjou, la Posada. La Viena se păstrează o *Cronica pictum* cu imagini foarte grăitoare despre rezistența și ingeniozitatea valahilor.

Întârziat cu trei decenii față de evenimentele din Țara Românească, actul de independență și de întemeiere a statului va avea loc și la est de Carpați, la 1359, când Bogdan, voievod al Maramureșului, denunțând raportul de vasalitate față de regele maghiar, se va impune ca primul domn al Moldovei.

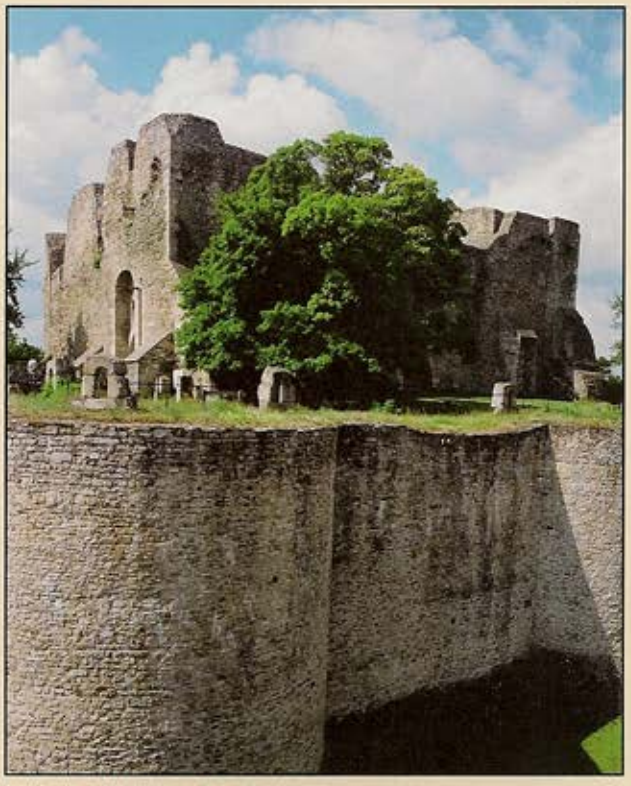
Cum cultura Evului Mediu avea un caracter esențialmente teologic și cum administrația nou creată avea

nevoie de sprijinul bisericii, întemeierea noilor state a fost urmată la scurtă vreme de întemeierea unor mitropolii care, fiind recunoscute și tutelate de patriarhia ecumenică de la Constantinopol, au atras integrarea deplină a culturii și artei românești în sfera celei bizantine, fără însă ca sugestiilor venite din vest să li se bareze calea. Dimpotrivă, cum o să vedem, prin intermediul Transilvaniei și Ungariei în Țara Românească, prin intermediul Transilvaniei și Poloniei în Moldova, elemente ale artei occidentale vor continua să penetreze în țările române intrând în combinații savante cu cele bizantine – acestea modificate adesea de filierele bulgară și, pentru secolul XIV, sârbă – pentru ca, integrate fondului autohton ancestral, să conducă la originalele sinteze care definesc bogatul conținut al Școlii naționale românești de artă, stabilindu-i locul în contextul european.

ARHITECTURA

UNA dintre primele griji manifestate de domnii țărilor române după cucerirea independenței a fost să asigure securitatea hotarelor, în care scop o atenție deosebită au acordat-o construirii de fortificații. În multe cazuri, ei s-au mulțumit să renoveze și să consolideze cetăți mai vechi, dar în altele, au trebuit să înalțe fortărețe noi. În Țara Românească, de pildă, au fost întărite pe linia Dunării *Cetatea Severinului, cetatea Turnu, cetatea Giurgiu*, acestea două din urmă, construite la porunca lui Mircea. Numeroase au fost cetățile ridicate la hotarul de nord al Țării Românești, în munți; așa sunt *cetățuia de la Căpățâneni*, la 30 km de orașul Curtea de Argeș, *cetatea de sus a Dâmboviței, cetatea Teleajenului* de la nord de Ploiești și cea mai importantă – *cetatea Poenari*, zidită pe pisc de munte, străjuind valea Argeșului și având în plan forma unui poligon neregulat cu turnuri la colțuri în care erau încartiruiți cei 30–40 de ostași ai garnizoanei.

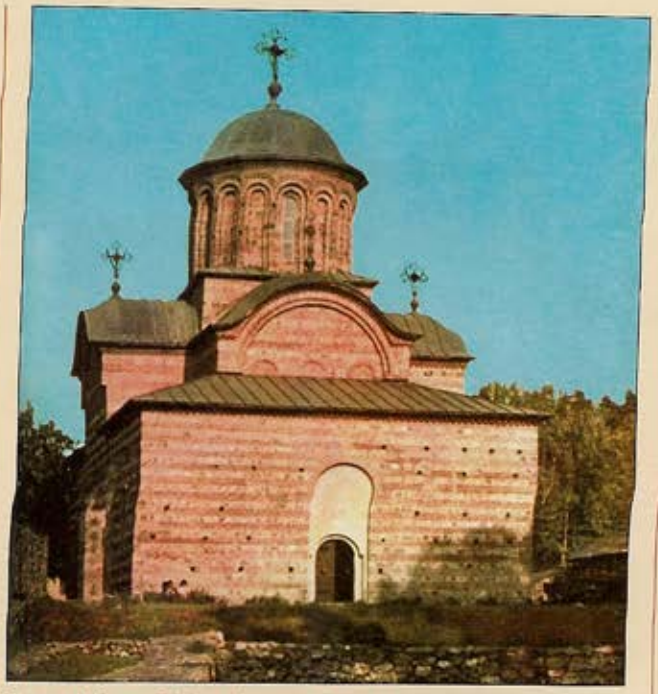
În construirea de cetăți foarte iscusiți s-au arătat și meșterii din Moldova. Faima pe care o au cetățile *Neamțului* și a *Sucevei* ne dispensează de obligația de a insista asupra



Cetatea Neamțului, Sec. XIV

rolului lor în luptele de apărare duse de moldoveni împotriva cotropitorilor. Zidită în vremea lui Petru I Mușat (cca 1374 – cca 1391) pe locul unor întărituri mai vechi, ca de obicei, *Cetatea Neamțului*, de forma unui patrulater aproape regulat, măsurând aproximativ 40×45 m, cu ziduri de 3 m grosime, folosea ingenios terenul accidentat. Cu ziduri de contraescarpă, cu multe încăperi, cu turnuri, curtine, drumuri de strajă, creneluri, cu pod ridicător peste prăpastie, această cetate amintea întru totul de marile construcții militare din alte țări.

De dimensiuni și de aspect comparabile cu *Cetatea Neamțului* era construită, tot pe vremea lui Petru Mușat, *Cetatea de Scaun a Sucevei*, extinsă ulterior, unde era adăpostită și locuința domnului, cu apartamente, săli de recepție, paraclis etc. Spre deosebire de *cetatea Neamțului* care avea turnurile în incinta zidurilor, la *Cetatea de Scaun*, turnurile patrulatere – 8 la număr, căci în afară de cele de pe colțuri existau unele și la jumătatea fiecărei laturi – ieșeau în afara incintei.



Curtea de Argeș, *Biserica domnească*, Sec. XV

Suceava mai era apărată încă de un bastion sub forma unei cetăți de plan romboidal, plasată în zona de vest a orașului pe dealul Scheia, de unde și numele ei.

Un puternic accent defensiv este pus, în secolul al XIV-lea, și pe arhitectura din Transilvania. Beneficiarii cetăților, ai reședințelor fortificate sunt, ca și în trecut, vârfurile feudale, regalitatea însăși, dar și comunitățile orășenești ale sașilor, ba chiar și cele sătești în mediul românesc. Frecvent se întâlnește acum turnul-locuință. La *Mălăiești*, la *Colț*, la *Răchitova*, toate în jud. Hunedoara, ca și la *Onceşti* (jud. Maramureș), au fost înălțate masive paralelipipede de piatră, al căror loc de refugiu în caz de primejdie era îndeplinit cu eficiență.

Spre deosebire de aceste bastioane izolate și stinghere ale căror ruine impresionează și astăzi prin contrastul dintre austeritatea lor și generozitatea peisajului din jur, curțile fortificate ale voievozilor maramureșeni de la *Cuhea*, unde stăpâneau Bogdăneștii, de la *Giuleşti*, de la *Apșa* sau de la *Domneşti*, cu incintele lor mai vaste, din valuri de pământ și palisade, cu casele lor mari din lemn, trebuie să se fi înscris în peisaj și ca un element de pitoresc.



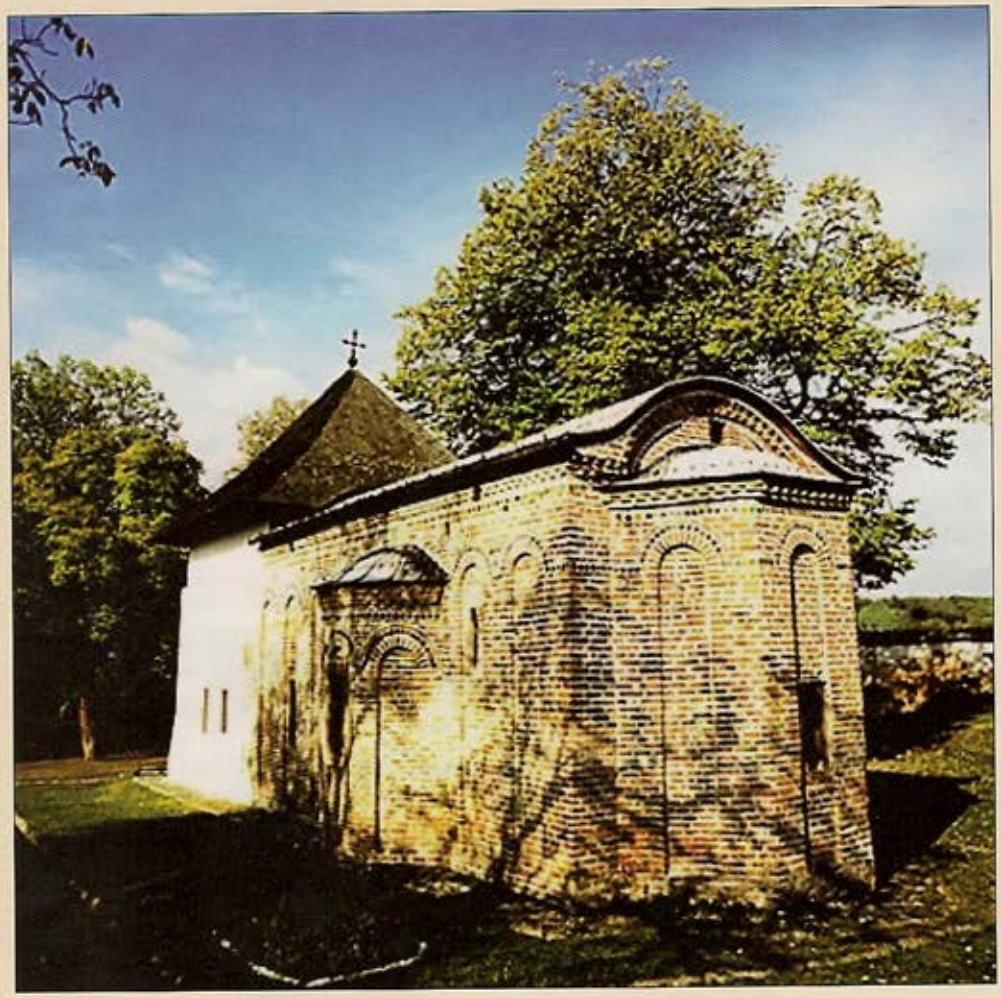
Castelul Bran, Sec. XIV

Cel mai interesant obiectiv arhitectural cu rosturi rezidențiale și defensive, dăinuind, cu unele modificări, până în zilele noastre este *castelul Bran*.

Destinat inițial unei funcții militare – paza trecătorii Bran – acest edificiu, zidit de brașoveni în ultima treime a secolului al XIV-lea (este menționat documentar în 1377), avea multe încăperi pentru soldații garnizoanei, ca și pentru castelan și familia sa. Aceste încăperi suprapuse se orânduiesc de-a lungul unei curtine de formă neregulată ca și planul întregului castel, adaptat la forma neregulată a stâncii din care parcă ar crește în mod organic. Turnurile sale diferite ca formă și înălțime, în special donjonul impunător, crenelurile inspirate din arhitectura militară din nordul Italiei, jocul de volume, parcă întâmplător reunite într-un tot monolit, creează o impresie de pitoresc ca de basm, la care contribuie fără îndoială și peisajul premontan din jur. Intrat, la puțin timp după construirea sa în



Castelul Bran, Curtea interioară

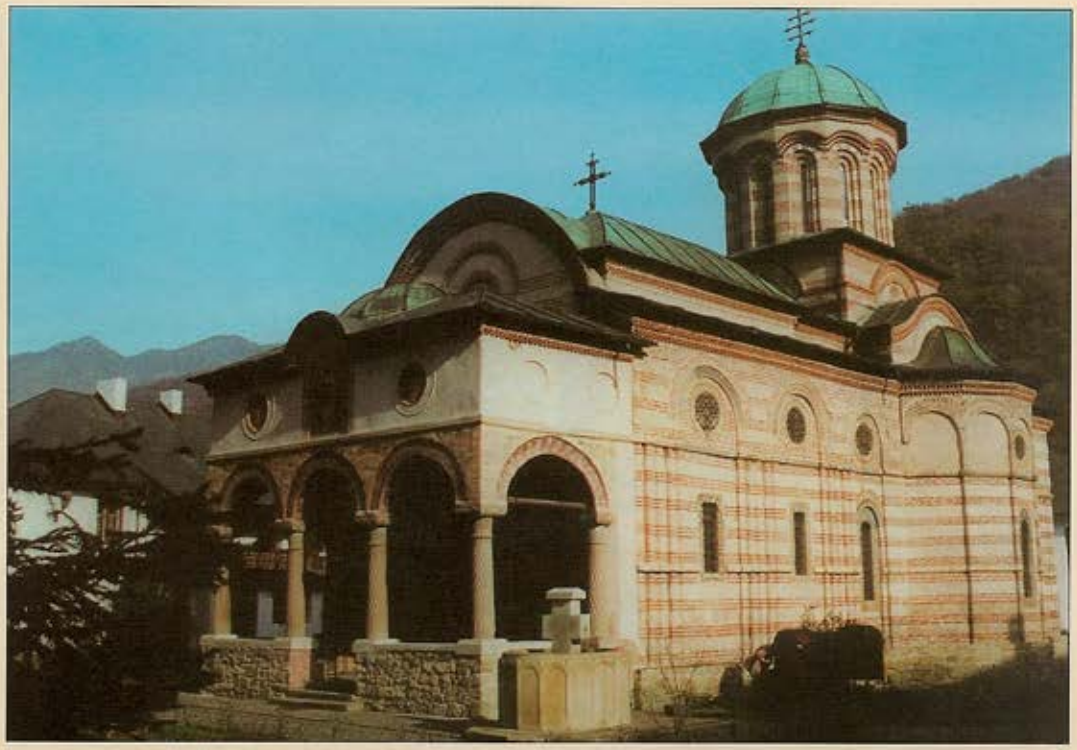


Biserica Mănăstirii Cotmeana

posesia voievodului Mircea, acest castel va îndeplini un rol esențial în raporturile strânse ce se vor stabili între Transilvania și Țara Românească.

Odată cu dobândirea statutului de independență a principatelor la cârmuirea cărora acced, voievozii din Țara Românească și Moldova inaugurează și un program de construcții ecleziastice. Spre deosebire de cele anterioare întemeierii, edificiile zidite acum au dimensiuni corespunzătoare cu importanța, cu autoritatea și prestigiul statelor nou create.

Adevărat monument princeps, ctitorie a lui Basarab I Întemeietorul, *biserica Sf. Nicolae Domnesc*, construită către 1350 în cea mai pură tradiție a arhitecturii bizantine din vremea Paleologilor, reprezintă, în plan cultural-artistic, expresia desăvârșită a aspirațiilor și posibilităților de realizare a acestora pe care le are noua alcătuire politică apărută pe harta Europei de sud-est. Acest lăcaș, pe care-l putem admira și astăzi în forme aproape neschimbate, împrumuta de la bisericile din sudul Dunării cel mai răspândit plan, și anume pe acela de „cruce greacă înscrisă" în varianta așa-zis „complexă" sau „constantinopolitană", adică prelungită spre apus cu un naos îngust, iar spre răsărit cu o absidă centrală și două absidiole (proscomidia și diaconiconul). Corespunzătoare acestui plan, silueta bisericii se înalță zveltă din volume suprapuse ce permit o lectură clară a spațiului interior. Pornind de la



Mănăstirea Cozia, Sec. XIV

bază avem, aşadar, zidiţi din asize alternânde de piatră şi cărămidă, pereţii celor patru laturi din care se degajă mai înalţi pereţii ce închid braţele crucii terminaţi prin arce semicirculare care determină boltirea spaţiului. Deasupra spaţiului central, marcat de patru stâlpi puternici pe care se sprijină, de asemenea, arce mari, se înalţă o turlă viguroasă acoperită cu o cupolă, trecerea de la volumul pătrat la cel rotund al turlei cilindrice făcându-se prin intermediul triunghiurilor sferice numite pandantivi.

Dar oricât a fost de izbutită din punct de vedere tehnic şi artistic, deopotrivă, acest edificiu princiar n-a făcut o carieră deosebită în Ţara Românească, numărul monumentelor care au preluat, dar şi acelea cu modificări de esenţă, tipul de „cruce greacă înscrisă", fiind cu totul redus. Chiar şi un important lăcaş construit în aceeaşi vreme, cum este *biserica Domnească din Câmpulung*, situată în mijlocul curţii voievodale şi slujind drept necropolă a primului Basarab, avea planul de tip bazilical, cu trei nave, şi numai sistemul de boltire imita tipul de „cruce greacă înscrisă", încununat cu o turlă pe pandantivi. În schimb, încă din secolul al XIV-lea, în Ţara Românească se impune şi va cunoaşte o largă răspândire tipul de lăcaş cu plan triconc, având adică o absidă pe axul longitudinal, la răsărit, şi alte două laterale, spre nord şi sud. Primele edificii din această categorie, modeste ca dimensiuni, aparţineau mănăstirilor nou create – *Vodiţa*, *Tismana*, *Cotmeana*. Primele două – azi dispărute – au fost înălţate din iniţiativa călugărului cărturar Nicodim care a reorganizat viaţa monastică din Ţara Românească. *Cotmeana* – ctitorie a lui Mircea cel Bătrân – a dăinuit însă până în zilele noastre. Ceea ce merită din plin a fi semnalat la Cotmeana este paramentul din cărămidă aparentă prevăzut cu firide înalte, asemenea unor ferestre oarbe, terminate sub cornişe cu arce semicirculare a căror arhivoltă este subliniată de discuri de ceramică smălţuită.

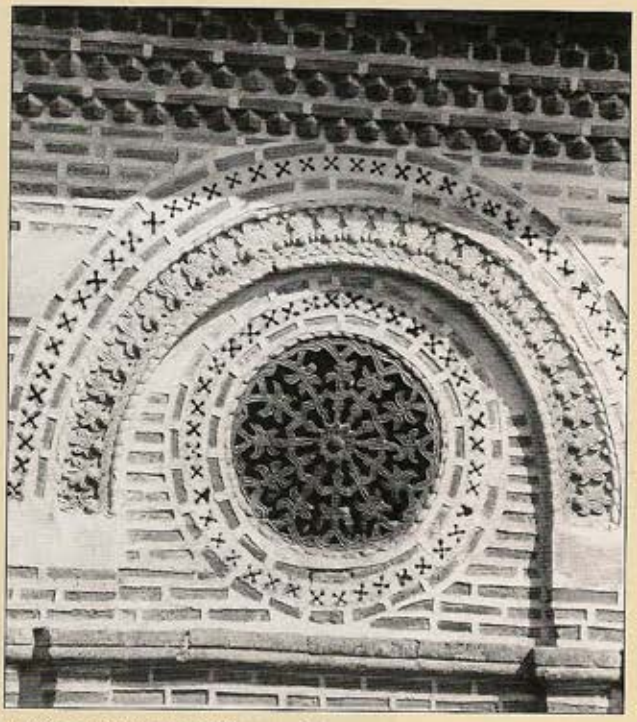
Tot de Mircea a fost ctitorită şi *Biserica mare a mănăstirii Cozia*, devenită necropola voievodului, tipul adoptat aici fiind triconcul cu turlă pe naos. Ca logică a construcţiei, ca armonie a proporţiilor şi, nu în ultimul rând, ca plastică a faţadelor, *biserica mare a Coziei* s-a impus ca un adevărat model imitat în diferite variante până târziu.



Siret, *Biserica Sf. Treime*, Sec. XIV

Ca toate edificiile de acest tip, biserica are o singură navă împărțită în pronaos, naos și altar, terminându-se spre răsărit cu o absidă și flancată de alte două abside în dreptul naosului. Tamburul turlei este străpuns de douăsprezece ferestre înguste și acoperit cu o cupolă în formă de calotă. Cele patru bolți formează și aici o cruce, dar cu brațele inegale, ce desenează pe fațade frontoane semicirculare care, în dreptul absidelor, se retrag spre a lăsa loc semicalotelor ce le acoperă pe acestea. Remarcabilă, cum am spus, este plastica decorativă a exteriorului. Ca și la *biserica Sf. Nicolae din Curtea de Argeș*, paramentul este realizat și aici dintr-o alternanță de piatră, dar tencuită, și de cărămidă (câte trei rânduri.)

În concurență cu stilul bizantin triumfător în cele din urmă în Țara Românească, aici pătrund totuși și timide înrâuriri ale arhitecturii romanice și gotice din Transilvania. Ba, la Câmpulung, într-una din capitalele principatului, se construiește un edificiu gotic, și anume *Bărăția*. Tot în



Mănăstirea Cozia, Fațadă (fragment)

acest oraș a fost reînnoită în stil gotic *biserica mănăstirii Sf. Maria*, în promovarea acestui stil un rol determinant având-l doamna Clara, soția voievodului Nicolae Alexandru, care era catolică și care, așa cum arată Alexandru Davilia în piesa *Vlaicu Vodă*, sprijinea tendințele hegemoniste ale Ungariei și ale papalității în Țara Românească.

Mult mai viguroase și mai insistente se dovedesc a fi intruziunile gotice în arhitectura moldovenească. Depărtarea relativă de aria sud-dunăreană unde domină arta bizantină, legăturile strânse pe care principatul nou întemeiat le mai întreține cu Transilvania unde își aveau obârșia primii voievozi care luptă pentru independența ținutului și o dobândesc – adică un Dragoș, un Sas, un Balc, în sfârșit Bogdan – înlesnesc pătrunderea aici a unor influențe din arhitectura romanică și mai ales gotică, colportate chiar de meșterii care construiesc primele edificii. Și Transilvania nu este singura sursă de inspirație. Din Polonia și Lituania – țări catolice cu care casa domnitoare va intra în curând în relații matrimoniale – vor veni, odată cu meșterii ce-și oferă serviciile noilor ctitori, multe sugestii de factură gotică.



Rădăuți, *Biserica domnească*, Sec. XIV

Prima biserică de zid ce ni s-a păstrat în Moldova datează, după toate probabilitățile, de la jumătatea secolului al XIV-lea. Ea poartă *hramul Sf. Nicolae* și se află la *Rădăuți*. Din punct de vedere stilistic, acest lăcaș de cult, destinat a fi și necropolă domnească, constituie un adevărat teren de interferență a elementelor romanice, gotice și bizantine. Planul edificiului este în fond acela al unei bazilici cu trei nave, despărțite de două șiruri de stâlpi. Pentru a se face însă concesie cultului de confesiune ortodoxă, spațiul interior a fost împărțit, cu ajutorul unui perete transversal străpuns de o ușă în ax, în pronaos și naos, acesta din urmă prelungit cu altarul care este terminat cu o absidă. Cele trei nave nu sunt egale. Cea centrală, mai largă este boltită cu un semicilindru ușor frânt, întărit cu arce dublouri, în timp ce navele laterale, mai înguste și mai joase, sunt boltite cu semicilindri transversali sprijiniți pe mici arce semicirculare.

Biserica Sf. Nicolae va fi prima și ultima de plan bazilical în Moldova. Edificiul care i-a urmat imediat în ordine cronologică, și anume *Sf. Treime din orașul Siret* va adopta deja planul triconc (cu trei abside dispuse pe laturile nord, est și sud, toate străpunse de ferestre înguste. În privința sistemului de boltire, față de *Sf. Nicolae* din Rădăuți, unde existau numai bolți semicilindrice ușor frânte, aici întâlnim, deasupra naosului, o calotă pe pandantivi, sprijinită pe arce, procedeul constituind o verigă de trecere spre sistemul cu turlă. Atât sub acest aspect, cât și prin paramentul de cărămidă aparentă al fațadelor, prevăzut cu firide înalte terminate sub cornișă, cu arcade semicirculare și decorate cu discuri de ceramică smălțuită, monumentul amintește de un tip înrădăcinat deja în Țara Românească și care își avea obârșia în arhitectura sârbească.

În timp ce în Moldova, la Rădăuți și Siret, abia se inaugura construirea unor edificii religioase din piatră și cărămidă,



Sebeș-Alba, *Biserica evanghelică*, Sec. XIV

peste munți, în Transilvania, care cunoaște o epocă de furtunoasă înflorire a orașelor, se desfășoară construcții de anvergură, cum sunt bisericile evanghelice din *Sibiu* și din *Sebeș* (Alba).

Formele goticului, ajuns în acest secol al XIV-lea la deplina maturitate, contaminează, cel puțin în măsura în care o făcuse anterior stilul romanic, și micile biserici ortodoxe. Sunt menționate de exemplu ca adoptând soluții constructive și decorative gotice *biserica Sf. Nicolae din Râșnov*, ctitorie a voievozilor munteni, edificiu cu o singură navă boltită pe ogive și prezentând contraforți și ancadramente la ferestre și la portal gotice.

Cazul *bisericii din Râșnov* nu este unic așa cum intervenția în calitate de ctitori în Transilvania a voievozilor din principatele extracarpatice nu este nici ea izolată. Dimpotrivă, în funcție de natura relațiilor economice și politice cu regatul maghiar, când acestea sunt bune, sprijinul cultural primit de românii din Transilvania de la cei de peste munți este considerabil, el răspunzând năzuinței de unitate și, într-un fel, chiar prefigurând unitatea politică de mai târziu.

Cât privește arhitectura gotică, se poate spune că în acest al XIV-lea secol, Transilvania este racordată la mișcarea europeană de internaționalizare a stilului, ea beneficiind de experiența șantierelor europene colportată de acei meșteri itineranți care, nefiind angajați la noi construcții în țările lor de obârșie, peregrinează dintr-o țară în alta, de pe un șantier pe altul. Uneori, acești meșteri pietrari-constructori, cioplitori, sculptori sau pictori muraliști – aplicau soluții arhitectonice provinciale, mai modeste în comparație cu cele promovate de marile curți regale, dar alteori, cum s-a întâmplat la Sebeș-Alba, pentru reconstruirea domului a fost angajată o familie de meșteri vestită în Apusul și centrul Europei, căreia i se datoresc edificii cum sunt *corul bisericii Sf. Sebaldus din Nürnberg* și *domul Sf. Vitus din Praga*. O asemenea ridicare a ștachetei, o asemenea conectare la un fenomen general european trebuie pusă în legătură cu înflorirea vieții orășenești, cu dezvoltarea meșteșugurilor, cu organizarea breslelor și cu avântul pe care îl ia schimbul de produse, negoțul. Aliate ale regilor din dinastia angevină, orașele capătă anumite privilegii, cum ar fi scutirile de impozite, dreptul de a organiza târguri etc. Aspirând la statutul de civitas pe care-l obțin rând pe rând localități ca *Sibiul, Clujul, Sebeșul, Bistrița, Brașovul, Sighișoara* ș. a. acestea intră într-o adevărată competiție, într-o adevărată febră constructivă. Și cum goticul matur este stilul secolului, arhitecții nu se sfiesc să aducă modificări în spiritul acestui stil unor vechi edificii romanice, dacă nu cumva inaugurează șantiere de construcție a unor noi monumente de arhitectură. De regulă însă, întrucât, ca pretutindeni în Europa, marile catedrale gotice au fost construite de-a lungul unor perioade îndelungate, depășindu-se hotarul unui secol, majoritatea bisericilor gotice începute în secolul al XIV-lea au fost terminate abia în secolul următor. Doar câteva dintre aceste edificii au fost terminate sau se apropiau de sfârșit până la începutul secolului al XV-lea.

Primii care s-au angajat în amplificarea și modernizarea bisericii lor parohiale în sensul transformării ei din romanic în gotic au fost locuitorii orașului Alba Iulia. Inițiativa respectivă a început și, de fapt, s-a și încheiat cu



Sebeș-Alba, *Catedrala evanghelică*, Corul gotic, Sec. XIV

transformarea vechii abside a catedralei romano-catolice de stil romanic într-un *cor* monumental alcătuit dintr-o travee boltită în cruce pe ogive și o absidă adâncă de formă poligonală, cu șapte laturi. Caracteristică pentru goticul matur, noua construcție era prevăzută cu ferestre largi terminate în arc frânt, iar la interior, cu elemente decorative specifice.

Un alt edificiu gotic, realizat de astădată cu sprijinul casei regale, în anii 1342–1372, a fost construit la *Oradea*. Este vorba despre o mare *catedrală* menită să îndeplinească și rolul de necropolă regală. Ea nu mai există astăzi, dar se știe că era de tip hală, cu trei nave egale ca înălțime, cu două turnuri la fațada de apus, cu un cor și cu mai multe capele. Biserica hală, foarte răspândită în Boemia și mai ales în Polonia, în cadrul goticului „de cărămidă", n-a făcut o carieră deosebită în Transilvania.

Spre deosebire de ea, *biserica parohială din orașul Sibiu* este o bazilică cu trei nave, cele laterale fiind mai scunde, și cu transept. Navele au fiecare câte cinci travee boltite pe ogive, iar corul este prevăzut cu două travee și o absidă poligonală. Un element aparte îl prezintă turnul-clopotniță, înalt și robust, prezentând ca acoperiș, în afară de fleșa principală, patru turnulețe pe colțuri, și ele acoperite cu câte o fleșă.

Multe dintre soluțiile de la biserica sibiană au fost preluate de bisericile evanghelice din *Ațel*, din *Mediaș* și din *Mălâncrav*, aceasta din urmă ctitorie a unui nobil – Apaffy.

Un caz aparte în istoria arhitecturii gotice din Transilvania îl prezintă *catedrala evanghelică din orașul Sebeș*. În rivalitate cu alte centre, comunitatea acestui oraș a hotărât refacerea din temelie, dar bineînțeles în mai multe etape, a bisericii romanice din localitate.În acest scop, a fost dărâmat altarul acesteia și pe locul lui s-a înălțat un cor gotic imens, de tip hală cu trei nave și cu deambulator, adică navele laterale făceau ocol în jurul celei centrale.

Geometria stilului gotic matur este aplicată aici prin ce are ea mai caracteristic. Foarte elansat, edificiul are stâlpi ortogonali fasciculați, destul de supli încât să accentueze și mai mult impresia de verticalitate. Stâlpii sunt prevăzuți cu capitele sculptate sub formă de frunze și flori, cu console și baldachine pentru sculpturi, iar fasciculele le corespund în sistemul de boltire pe ogivă, arcelor. În navele laterale, arcele zac pe pilaștri angajați, articulați ca și stâlpii. Toate aceste elemente ca și altele ținând de plastica decorativă a monumentului, realizate într-o altă etapă, în primele decenii ale secolului al XV-lea, plasează corul bisericii sebeșene printre realizările de vârf ale goticului european. De altfel, la realizarea edificiului se crede că și-a dat concursul celebra familie a lui Peter Parler din Gmünd, activă, cum se știe, pe șantierele din Germania și Boemia.

SCULPTURA

PE măsură ce în arhitectura din Transilvania stilurile romanic și apoi cel gotic se impun cu autoritate, în strânsă dependență de edificiile construite, se dezvoltă implicit și sculptura. O avem în vedere pe cea aplicată arhitecturii, ca făcând parte din aparatul decorativ al monumentelor, adică reliefurile cioplite în piatră, mai apoi și sculptura în *ronde bosse*, în piatră de cele mai multe ori, dar și în bronz, cu titlul de excepție.

Pentru începutul secolului al XIV-lea nu asistăm la prea multe realizări. Trecerea de la edificiile din secolul XIII, atât de austere sub aspectul decorației, la cele fastuos ornamentate din secolul al XV-lea, se face treptat. Fenomenul se constată nu numai sub aspect cantitativ, ci și în privința calității, elementele sculpturale fiind adesea nu opera unor sculptori experimentați, ci a acelorași pietrari-cioplitori care au fasetat pereții și coloanele edificiilor.

Cu timpul însă se elaborează programe iconografice coerente sau se adaptează la cerințele locale cele stabilite în zonele de mare tradiție ale goticului.

Monumentul asupra căruia activitatea sculpturală s-a revărsat din belșug încă din secolul al XIV-lea, înzestrându-l cu reliefuri și statui, este *corul gotic al bisericii din Sebeș-Alba*. De o calitate net superioară celei care caracterizează sculptura edificiilor anterioare, decorația consolelor cu figuri umane și a cheilor de boltă cu elemente iconografice era, fără îndoială, opera unor meșteri de primă mărime.

Se presupune că însuși Peter Parler – constructorul edificiului – poate fi autorul unor sculpturi. Ceea ce reține îndeosebi atenția în *corul gotic al bisericii evanghelice din Sebeș* este ansamblul sculptural compus pe baza unui program iconografic judicios gândit. După sistemul familiar edificiilor gotice, aici au fost plasate, pe socluri special compuse, adosate la pereți și având deasupra capului baldachine în stil gotic, mai multe statui.

Un subiect întâlnit frecvent în sculptura transilvăneană, ca și în pictura din această provincie îl constituie cei trei regi canonizați ca sfinți: *Ștefan. Emeric* și *Ladislau*, ale căror statui apar și la *corul bisericii evanghelice din Sebeș-Alba*.

De activitatea atelierelor din Transilvania țin și două lespezi de mormânt de tip gisant ale unor personaje istorice din Țara Românească. Avem în vedere *piatra de mormânt a comitelui Laurențiu din Câmpulung-Muscel* păstrată la *biserica Bărăției* din localitatea menționată, și lespedea ce se crede a fi acoperit *mormântul voievodului muntean Radu Negru*, transferată din *biserica Sf. Nicolae din Curtea de Argeș*, unde era instalată, la Muzeul de istorie al României.



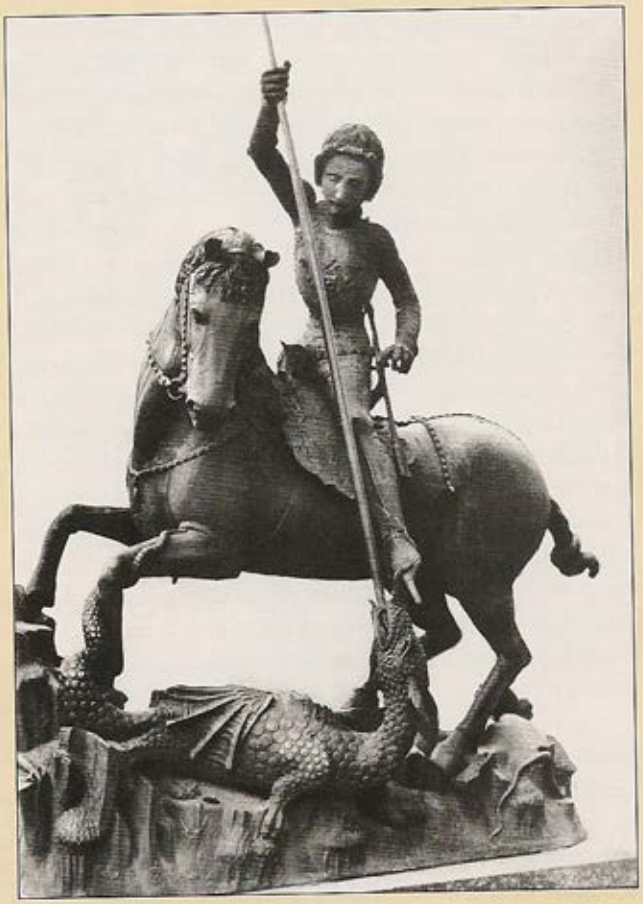
Curtea de Argeș, *Lespede funerară cu „gisant"*

Încheiat aci, capitolul sculpturii din Transilvania secolului al XIV-lea ne-ar lăsa desigur impresia unor realizări mediocre în domeniu. Dar tabloul prezentat nu constituie de fapt decât un fundal – poate cam palid – pe care se profilează, uimitoare, activitatea a doi sculptori de cea mai mare talie europeană. Este vorba de frații Martin și Gheorghe din Cluj, fiii unui pictor pe nume Nicolae. Cei doi sculptori au realizat opere care nu numai că distonează cu cadrul modest al sculpturii din țara lor, dar se pot înscrie ca realizări de vârf chiar în cadrul unor școli ca cea italiană, de pildă, unde în epoca respectivă încolțeau germenii din care avea să crească arborele majestuos al Renașterii. În adevăr, sculptura în *ronde-bosse* modelată în pastă moale și turnată în bronz pare să nu aibă secrete pentru cei doi talentați și experimentați sculptori din Cluj, care introduc pentru prima oară în Europa Evului Mediu sculptura de piață publică, conferind operei sculptate un statut de absolută independență față de monumentul de arhitectură la care erau adosate până atunci statuile.

Prima comandă despre care avem știre că au executat-o cu brio și că au primit-o din partea episcopului orădean Demetrius, în anul 1370, se referă la statuile celor trei regi canonizați: *Ștefan, Emeric* și *Ladislau*, înfățișați în picioare, cu coroana pe cap și cu atributele ce-i definesc. Aceste statui din bronz, plasate în fața catedralei din Oradea, n-au ajuns până la noi. Nu a ajuns până în zilele noastre nici o a patra statuie realizată de cei doi, de astă dată una ecvestră, din bronz aurit, reprezentându-l pe *Ladislau cel Sfânt*, pe care cei doi frați o instalau tot la *Oradea* în fața aceleiași catedrale unde era adăpostit mormântul regelui. Faptul că erau din bronz s-a dovedit fatal. Cele patru statui au fost sfărâmate, topite și transformate în tunuri de către turci, fapt relatat de călătorul arab Evlia Celebi care le vedea pentru ultima oară în 1660. Numai unele descrieri superficiale și câteva schițe aproximative mai pot da astăzi o vagă idee despre aceste opere excepționale. Acestea n-ar fi însă suficient de concludente asupra meritelor celor doi mari sculptori dacă din creația lor nu s-ar fi păstrat totuși o operă. Aceasta este o statuie ecvestră înfățișându-l pe *sf. Gheorghe în luptă cu balaurul* și se află în piața *domului Sf. Vitus din Praga* în zona *ansamblului Hradčany* în preajma unei fântâni. Monumentul, nu de prea mari dimensiuni, este o lucrare în care întâlnim virtuțile sculpturii în *ronde-bosse*, concepută astfel încât să se ofere unei contemplări de jur împrejur. Dinamica formelor, perfecta înțelegere a anatomiei cabaline surprinse nu în repaos, ci în momentul cabrării, finisajul detaliilor, ca și originalitatea postamentului sunt tot atâtea calități care-i recomandă pe autori ca maeștri desăvârșiți ai epocii lor, lucru de care, de altfel, ei sunt conștienți de vreme ce își pun numele pe scutul eroului, adică la vedere, într-o inscripție care cuprinde și anul execuției: 1373.

Despre nivelul artistic excepțional la care se ridică Martin și Gheorghe din Cluj, nu se poate vorbi decât în relație cu ceea ce se întâmplă în această vreme în Italia, unde trebuie să admitem că cei doi artiști au călătorit. Căci nu prin generație spontanee, ci prin contactul cu Roma și cu Toscana ne putem explica stadiul de evoluție atins în *sculptura ecvestră de la Praga* – operă cu multe reminiscențe gotice târzii, dar aflată, fără îndoială, în prag de Renaștere. Ba, în modul cum rezolvă cei doi problemele plasticii spațiale, întrezărim chiar unele devansări ale sculpturii italiene de epocă, profesorul Virgil Vătășianu văzând în opera lor o contribuție de importanță capitală pentru evoluția sculpturii europene ca artă a volumelor și pentru descătușarea plasticii figurative din cadrul arhitecturii[12].

În discuțiile stârnite de activitatea celor doi clujeni s-a mai emis totodată, și pe bună dreptate, ipoteza că ei s-ar fi format în ambianța unui atelier de argintărie. Pledează pentru această presupunere precizia și finețea cu care sunt finisate detaliile, ca și propensiunea spre dimensiuni oarecum reduse. În plus, folosirea în exclusivitate a bronzului, deși tot de la Oradea provine un tors de cavaler, cioplit în piatră, care a fost atribuit ambianței atelierului lor, indică o predilecție pentru metal care în epocă era foarte firească doar pentru meșterii orfevrari, sculptorii orientându-se de regulă spre piatră și spre lemn. Așa au stat lucrurile în Evul Mediu apusean, așa au stat în Transilvania și nu altfel au stat, cum o să vedem, în Țara Românească și în Moldova unde tot în piatră și în lemn își vor transpune rodul fanteziei lor decorative artiștii care au zămislit frumoasele monumente ale trecutului. Numai că situația din voievodatele extracarpatice va diferi mult de cea din Transilvania. De fapt, nu numai în secolul al XIV-lea, ci în întreg Evul Mediu, sculptura în accepțiunea și amploarea pe care o cunoscuseră civilizațiile antice și Apusul romanic, gotic și renascentist, n-a cunoscut în Țara Românească și în Moldova o prea mare dezvoltare, așa cum n-a cunoscut nici în celelalte țări de tradiție bizantină (Bulgaria, Serbia, Rusia). Cauza este cunoscută. Este de ordin ideologic, mai precis teologic, biserica de răsărit neîngăduind „să-ți faci chip cioplit". Ceea ce nu înseamnă însă că sculptura, ca îndeletnicire umană, ar fi fost eliminată din sfera artei românești medievale. Dimpotrivă, prezentă în preocupările celor chemați să împodobească edificiile laice și bisericești, ea va cunoaște



MARTIN ȘI GHEORGHE DIN CLUJ
Sf. Gheorghe omorând balaurul, Sec. XIV

o dezvoltare prodigioasă, în special în secolele XVII și XVIII, dar după ce, adaptându-se la situație, adică ținând seamă de preceptele teologice, se va restrânge la cadrul unor anumite genuri și tehnici specifice. Drept urmare, în teritoriile care ne interesează, s-a dezvoltat precumpănitor sculptura decorativă, în piatră ca și în lemn, căci poporul român care a locuit din timpuri străvechi o țară acoperită de păduri, are bogate tradiții în cioplirea și încrustarea lemnului, cum stau mărturie și astăzi obiectele de artă țărănească. Și totuși, n-a lipsit cu desăvârșire din practica cioplitorilor medievali nici sculptura figurativă, numai că ea n-a reprezentat divinitatea, ci cel mult un sfânt, un preot sau imaginea de tip gisant a cutărei personalități istorice, iar cel mai adesea, animale reale sau fantastice. Chiar când pe lespezile de mormânt sculptate– și acest gen este destul de frecvent – apar și imagini figurati-

ve, ele sunt obținute prin tehnica *méplat*, mai rar prin cea numită *champlevé*, așa încât relieful înalt, specific sculpturii funerare din aria țărilor catolice, este aproape necunoscut în principatele dunărene. Când, cum a fost cazul presupusului *gisant al lui Negru Vodă*, s-a practicat un relief mai înalt, am văzut că meșterii care l-au cioplit făceau parte din ambianța gotică din Transilvania. Tot așa, o *piatră de mormânt a lui Voislav*, pe care este cioplit un scut heraldic, trădează o certă influență occidentală. Dimpotrivă, într-un flagrant contrast cu acestea, datând tot din secolul al XIV-lea și păstrat tot la Curtea de Argeș, avem *sarcofagul voievodului Vlaicu Vladislav*, mai eclectic în ceea ce privește proveniența motivelor care ne trimit în Balcani, în Orientul Apropiat, în Iran, în Caucaz și tratat într-un relief plat care indică aceleași surse de inspirație. Atât pe suprafețele laterale, cât și pe fața de deasupra, blocul de piatră este sculptat, mai bine zis sgrafitat, cu motive vegetale: pe laturi este repetat ca laitmotiv un pom grațios stilizat sub formă de palmetă, iar pe capac, pomul vieții încununat cu o rozetă simbolizând soarele, încadrată de o stea în douăsprezece colțuri.

În același stil simbolic-decorativ, cultivând aceeași imagistică și lucrate în aceeași tehnică a reliefului foarte plat au fost realizate și lespezile funerare din Moldova. Dar din secolul al XIV-lea nu ne-a parvenit nici un exemplar, așa încât va trebui să privim arta secolului următor ca să constatăm câteva opere excepționale ce ilustrează genul respectiv. Nici în plastica decorativă a monumentelor de arhitectură nu deținem exemple, așa cum avem în Țara Românească *biserica mare a mânăstirii Cozia*.

PICTURA

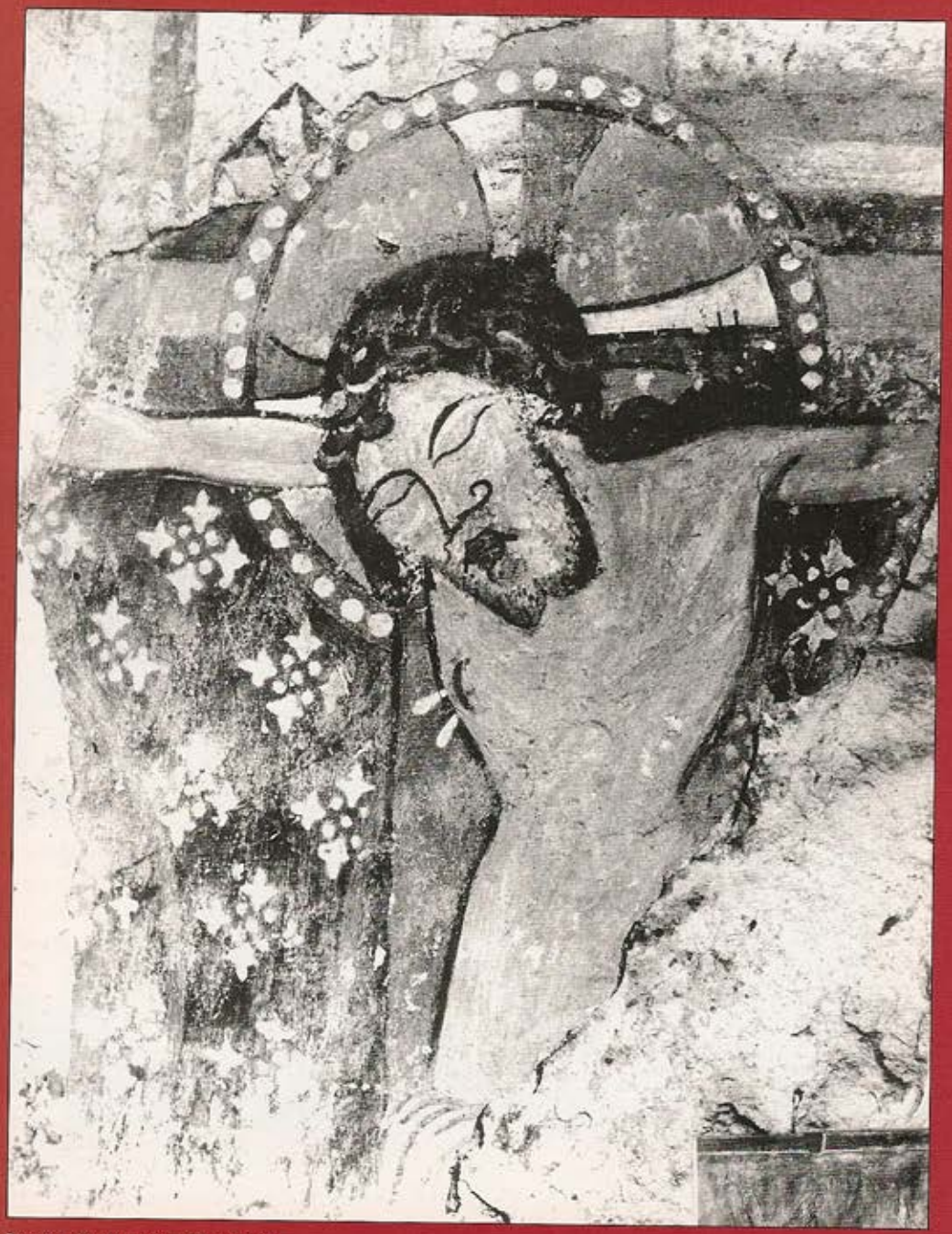
CA PRETUTINDENI în zona aflată sub influența artei bizantine, pe teritoriul României se disting, în cursul Evului Mediu, trei ipostaze și, respectiv, trei tehnici principale în care s-a manifestat pictura: *fresca*, destinată să împodobească în întregime pereții interiori ai bisericilor, iar uneori și pe cei exteriori, *icoana pe lemn*, mai multe asemenea panouri pictate alcătuind așa-zisul iconostas (catapeteasmă) care desparte, ca un perete, naosul de altar, și, în sfârșit, *miniatura*, folosită la împodobirea manuscriselor, în special a celor religioase, dar și a actelor de cancelarie sau, mai târziu, a unor lucrări literare laice (*Erotocritul*, *Alixăndria* ș. a.). Trebuie spus că în toate aceste trei specii, arta zugravilor, iconarilor și miniaturiștilor români a atins adevărate culmi.

Primele manifestări de această natură sunt, desigur, contemporane cu primele biserici pe care trebuie să le fi împodobit, bucățile de frescă descoperite printre ruine în Dobrogea fiind o dovadă. Icoanele se poate să fi circulat și ele, fiind ușor de transportat, destul de devreme, deși probe concrete nu s-au păstrat. Și la fel manuscrisele. Dar despre un ansamblu, păstrat într-o stare mulțumitoare care să ne îngăduie să judecăm programul iconografic și calitățile de execuție, nu putem vorbi până la începutul secolului al XIV-lea. Un astfel de ansamblu întâlnim pentru prima dată în Transilvania, la *biserica Sântă Mărie Orlea* și el datează, cum precizează inscripția, din anul 1311. Deși nu s-a păstrat toată pictura inițială, totuși, din analiza celor două cicluri zugrăvite în naos : unul pe tema *Patimilor* lui Cristos, iar celălalt cu episoade din *viața Mariei*, ca și a compoziției reprezentând *Judecata de apoi* de pe peretele sudic, ne dăm seama că ne aflăm în fața unor opere care, departe de a fi provinciale, sunt pătrunse de spiritul așa-zisei renașteri paleologe de la Bizanț, conținând totodată ecouri ale picturii italiene din duecento.

La doi ani de la pictarea *ansamblului de la Sântă Mărie Orlea*, un alt zugrav, de astă dată cu identitate precisă, pe nume Teofil, împodobea cu frescă vechea *ctitorie* din secolul al XII-lea din *Streisângeorgiu* (jud. Hunedoara), donator fiind cneazul Bălea. Ansamblul de aici a fost recuperat recent prin îndepărtarea straturilor mai târzii de pictură. Din punct de vedere iconografic, pictura de aici reprezintă un ecou îndepărtat al unor modele din Cappadocia, atenția deosebită fiind acordată sfinților militari și sfinților episcopi Vasile cel Mare și Nicolae, dar scene cum este *Judecata de apoi* reflectă unele situații locale, în speță injustiția socială care, în viziunea zugravului, va fi împricinată de judecătorul suprem. Cât privește stilul, de un caracter frust, arhaic se distinge prin concizie și monumentalitate.



Biserica Sântă Mărie Orlea, *Sf. Elena*, Sec. XIV



Biserica din Homorod, *Răstignirea*



Biserica din Strei, *Naşterea lui Isus*

Ansambluri sau resturi din vechea pictură originală întâlnim la multe biserici din secolul al XIV-lea transilvănean. Astfel, la Crâşcior (jud. Hunedoara), restaurări recente au dat la iveală mai multe scene cu teme din *Noul Testament* (*Cina cea de taină, Spălarea picioarelor, Sfântul Gheorghe în lupta cu balaurul, Purtarea crucii, Adormirea Maicii Domnului*) deosebit de firești ca mișcare și atitudine și vădind un interes deosebit pentru trăirile sufletești ale personajelor. Tot aici se află și un *portret votiv*, primul în ordine cronologică din pictura românească unde ctitorul, *cneazul Bălea, soția sa, Vișa și fiii lor* apar sub chipuri destul de individualizate ca să putem presupune că trădează, ca și costumele, multe asemănări cu modelul.

Observația este valabilă și pentru imaginile celor trei regi sfinți ai Ungariei, *Ștefan, Emeric* și *Ladislau*. Deși iconografic, pictura de la Crâșcior ține de sfera artei bizantine, tratarea mai liberă a formei presupune și o influență a picturii gotice. Elementul grafic prevalează asupra celui cromatic redus la roșurile de pământ, la humuri și alb, zugravul punând accentul pe contrastul de închis-deschis.

O notă ușor eclectică sub aspectul stilului contaminat de trăsături gotice întâlnim și la *biserica mânăstirii Râmeț* (jud. Alba) pictată în 1377 de zugravul Mihul de la Crișul Alb. Ansamblul de aici suprapus unui strat de zugrăveală mai veche conține, sub aspect iconografic, unele abateri de la rigiditatea programelor tradiționale. Măiestria acestui zugrav, manifestată în desen ca și în culoare, este învederată cu pregnanță în portretele ierarhilor din pronaos și ale unor sfinți anahoreți.

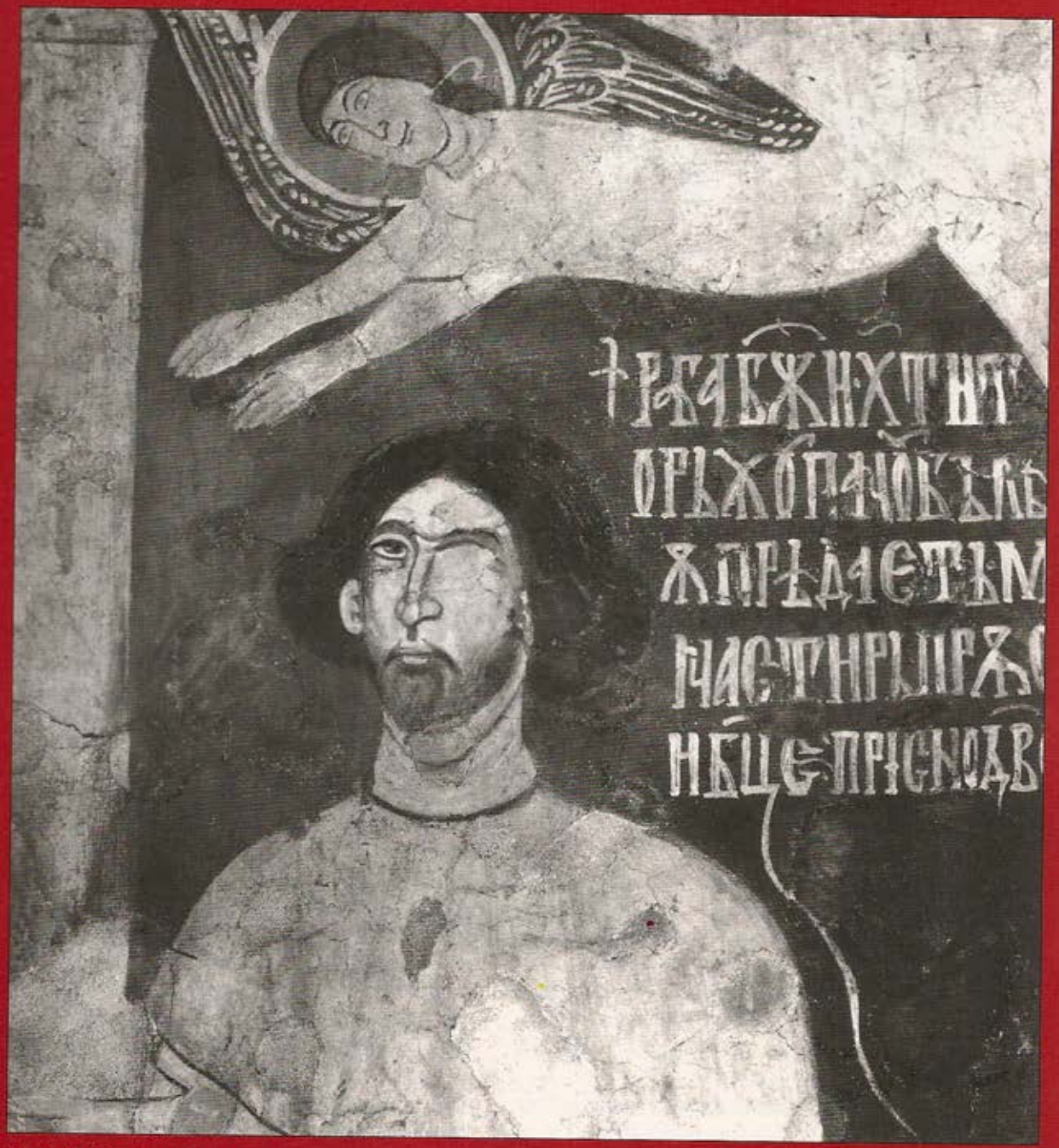
Pe linia unei preocupări de această natură a mers și mai departe zugravul anonim al *bisericii din satul Leșnic* (jud. Hunedoara), ctitorie a cneazului Dobre Românul. Așa cum a arătat istoricul de artă Vasile Drăguț, „Poate fi recunoscută aici afirmarea unui puternic simț al prezentului istoric care, forțând canoanele iconografiei tradiționale, aducea în pictura religioasă chipul vieții pământene: reală și plină de zbucium"[13].



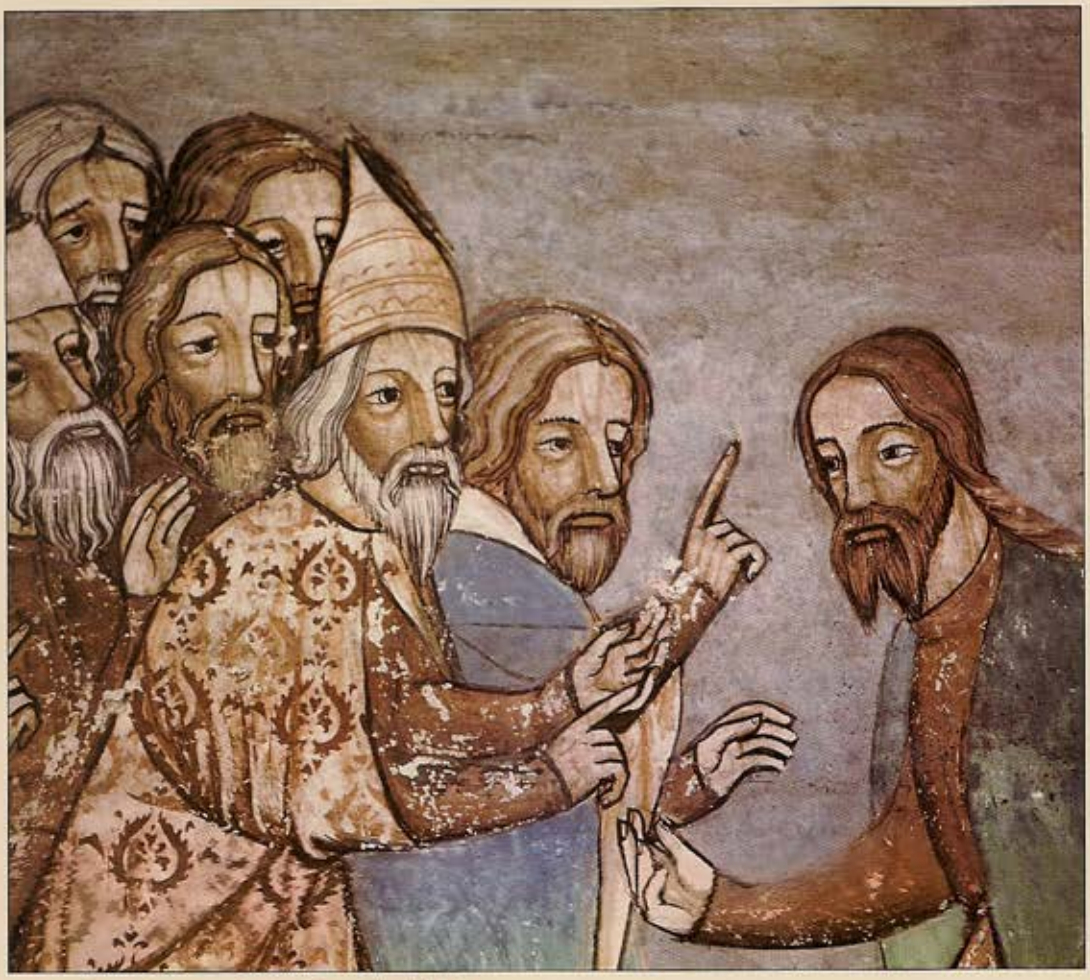
Biserica din Strei, *Sf. Nedelea și Maria cu pruncul*

Ceea ce avea în vedere criticul citat era principala compoziție a ansamblului de la Leșnic, și anume *Judecata de apoi*, situată pe peretele vestic al naosului. În această amplă și patetică scenă, meșterul zugrav așeza, în mod cu totul insolit, în rândul drepților ce mergeau la scaunul județului suprem figura unui ostaș care duce în spate corpul neînsuflețit al unui camarad răpus în luptă de o săgeată ce-i străpunsese pieptul. Semnificația politică cu rost educativ a acestui episod este limpede: exaltă sentimentul patriotic și are o orientare antiotomană nedisimulată. Cu asemenea conotații de ordin politic ne vom întâlni frecvent în pictura moldovenească a secolului al XVI-lea. Devansând de asemenea cu două secole un alt laitmotiv al picturii moldovenești, compoziția cu *Judecata de apoi* de la Leșnic conține și unele accente de satiră socială cu rost moralizator, vizând tare și indivizi din diverse categorii profesionale care au păcătuit: cârciumarul necinstit, femeia desfrânată, popa ș. a., înfățișați printre damnați în flăcările iadului.

Dintre bisericile ortodoxe, în pictura cărora apar note caracteristice picturii gotice, menționăm *biserica din Strei*. Ansamblul mural de aici, datorat zugravului Grozie, este important prin încercarea de autoportretizare – prima în pictura românească – pe care și-o permite artistul într-un colț al altarului, alături de o teorie de sfinți și episcopi ce acoperă zona inferioară a peretelui. Dar la decorația cu picturi murale a *bisericii din Strei*, în afară de Grozie, a mai participat un zugrav, poate chiar unul de origine italiană, judecând după stilul unora din compoziții. Căci dacă în scene ca: *Nașterea*, *Baia pruncului*, *Judecata de apoi*, *Buna*



Biserica din Crâșcior, *Voievodul Bălea*



Biserica din Mălâncrav, *Iuda primind arginții trădării*

Vestire, Isus în glorie, aceasta din urmă pe bolta altarului, deslușim trăsăturile așa-zisului stil liniar-narativ, specific ansamblurilor din bisericile gotice, alte compoziții, cum sunt *Sfântul Nicolae, Maica Domnului, Martiriul celor 40 de mucenici* ș. a. trădează contribuția unui pictor familiarizat cu pictura lui Giotto.

Și influențe italienizante nu sunt constatate numai la *Strei. Bisericile romano-catolică din Ghelința* (jud. Covasna) și cea *reformată din Sântana de Mureș* se mândresc cu ansambluri care, prin tipologia personajelor, prin grija arătată de pictor redării reliefate a volumelor, cu alte cuvinte a tridimensionalității, ne duc imediat cu gândul la arta peninsulară în care încep să mijească semnele inconfundabile ale Prerenașterii.

Aproape în contrast cu această viziune prin excelență picturală, în cele mai multe ansambluri de pictură din bisericile gotice domină un stil în care linia este elementul primordial, culorii revenindu-i un rol secundar. O asemenea viziune se poate întâlni la *biserica evanghelică din Homorod* (jud. Brașov), la cea din *Mălângrav* (jud. Sibiu) și la alte câteva biserici modeste din care ne-au parvenit fragmente de frescă. Cum observa Vasile Drăguț, „Spre deosebire de bisericile ortodoxe, în interiorul cărora erminiile bizantine stabileau o precisă ordine iconografică, picturile gotice sunt foarte libere din punct de vedere al programului, cu greu putând fi stabilite anumite reguli de distribuție"[14]. Desigur că ansamblurile de pictură menționate de noi nu epuizează nici pe departe tabloul complet

a ceea ce a însemnat în îndepărtatul secol al XIV-lea arta frescelor din Transilvania.

Între timp, o evoluție rapidă spre constituirea unei școli naționale cu particularități distincte, manifestate în producții pe măsura rezultatelor obținute în arhitectură, are loc și în Țara Românească, iar cu o întârziere mică, ce-i drept, rapid recuperată, și în Moldova.

În Țara Românească, primul ansamblu de frescă a fost realizat, se crede, chiar din primii ani de după întemeierea statului independent, în mediul monastic al unei *biserici rupestre de la Corbii de Piatră* (jud. Argeș). Scena-cheie a ansamblului o constituie o imagine esențială a iconografiei bizantine, și anume *Deisis* (rugăciune), temă care va fi dezvoltată și investită cu un profund mesaj politic mai ales în pictura moldovenească din secolul al XVI-lea.

La Corbii de Piatră, scena *Deisis* este plasată pe peretele de est deasupra absidelor altarului. Scene din ciclul cristologic printre care se disting, printr-un caracter frust, ușor arhaic, o *Bună Vestire*, o *Naștere* și o *Întâmpinare la templu*, împodobesc peretele sudic și o parte din boltă, în rest frescele fiind astăzi dispărute. Straturi de zugrăveală de pe la jumătatea secolului al XIV-lea se mai păstrează, laolaltă cu straturi mai noi, și la *schitul Cetățuia*, pe valea Dâmboviței. Un *portret votiv al voievodului Nicolae Alexandru* se distinge ca lucrarea cea mai interesantă printre fragmentele unui ansamblu redevabil, ca și cel de la Corbii de Piatră, unor tradiții provinciale mai vechi.

Dar acest stadiu incipient va fi rapid depășit și Țara Românească va cunoaște, într-o formă și de o manieră spectaculară, pictura de factură aulică specifică marilor centre de bogată tradiție. Un prim exemplu și totodată o culme a genului o reprezintă ansamblul de fresce care decorează pereții bisericii domnești din Curtea de Argeș. Din fericire, acest ansamblu s-a conservat destul de bine încât să ne îngăduie judecarea lui sub toate aspectele fără a fi nevoie să recurgem prea des la supoziții. Un adevărat moment de referință nu numai pentru pictura românească, dar și pentru cea bizantină în general, ansamblul respectiv s-a bucurat de elogii unanime la care au subscris savanți de talie mondială ca Charles Diehl, Henri Focillon, Gabriele Millét.

Comentatorii n-au ezitat să asemuiască această vastă galerie de pictură cu mozaicuri și fresce ca cele constantinopolitane sau sârbești de la Kahrie Djami și, respectiv, de la Lesnova, Dečani Gracanica, care au făcut faima artei din epoca Paleologilor.

Ce ne reține în mod special atenția la pictura de la Curtea de Argeș este, desigur, în primul rând, programul iconografic, pe cât de complex și de bogat, pe atât de clar, de unitar și de coerent în ordonanța lui riguroasă, asemănătoare cu un adevărat eșafodaj format din scene grele de încărcătură simbolică, menite să ilustreze ideea centrală a dogmei creștine – aceea a comuniunii dintre lumea cerească și cea terestră.

Citite de sus în jos, compozițiile sunt ordonate după cum urmează: *Isus ca Pantocrator* (atotțiitor, atotcârmuitor) figurează în cupola edificiului încununând și dominând întregul ansamblu, înconjurat de îngeri, de apostoli și profeți, zugrăviți în registre suprapuse pe pereții turlei. Lor le urmează imaginile de pe pandantivi ale celor patru evangheliști, pentru ca mai jos, conca altarului să fie ocupată de o compoziție cu *Maica Domnului*, de tipul *Platitera tronând*, flancată de *Sf. Nicolae*, patronul bisericii, de *Ioan Gură de Aur* și de *arhanghelii Mihail și Gavril*. Sub aceste imagini, pe pereții altarului se desfășoară, în registre orizontale, o mulțime de scene consacrate faptelor și patimilor lui Cristos (*Înălțarea, Coborârea Sf. Duh, Mironosițele la mormânt, Petru și Ioan la mormântul gol, Isus în drum spre Emmaus, Cina din Emmaus, Necredința lui Toma, Pilda bunului samaritean, Isus binecuvântează copiii, Împărtășirea apostolilor, Episodul femeii adultere, Pilda celor zece fecioare* etc.). Tot aici se disting, prin grația mișcărilor ca de dans ale personajelor, scene insolite cu caracter simbolic mai sofisticat cum ar fi *Cortul mărturiei* și *Ofrandele reprezentanților celor 12 seminții ale Israelului*. De altfel, asemenea scene rar întâlnite în iconografia bizantină mai sunt la *biserica din Curtea de Argeș*. Menționăm dintre ele *Recensământul lui Quirinus și Isus plâns de către îngeri*.

La fel de bogat decorați sunt și pereții naosului, acoperiți cu scene din ciclul hagiografic: *Viața Sf. Nicolae, Viața Sf. Ioan, Viața Mariei*. Față de compozițiile din ciclul Fecioarei prezente la Kahrie Djami și la alte biserici din epoca bogată în pictură murală, la *Sf. Nicolae Domnesc*

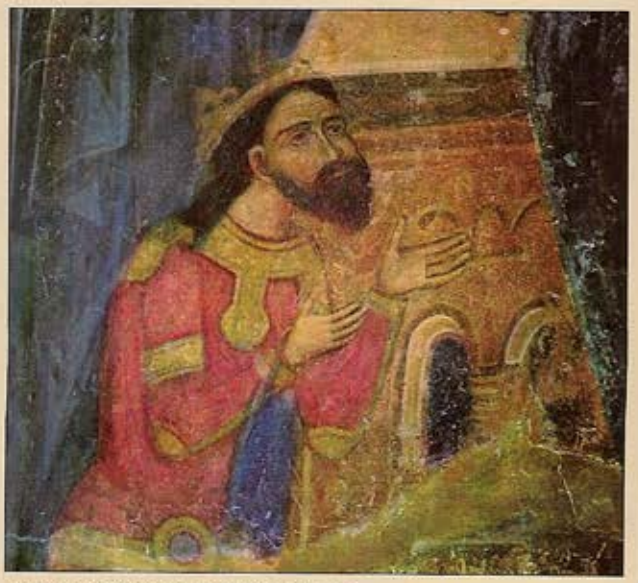


Biserica domnească din Curtea de Argeș, *Faptele lui Cristos*

apar în plus episoade ca: *Îngerul vestește Fecioarei moartea, Fecioara rugându-se, Veghea apostolilor la mormânt* ș. a.

Tot în naos se desfășoară în zeci de scene episoade din viața lui Isus: pilde și minuni, patimile, aparițiile după răstignire. Menționăm dintre cele mai izbutite: *Sărutul lui Iuda, Judecata lui Pilat, Batjocorirea lui Isus, Drumul crucii, Lepădarea lui Petru, Învierea lui Lazăr, Fuga în Egipt* ș. a. În sfârșit, în naos mai întâlnim sfinți, mucenici, pustnici, iar dacă trecem în pronaos, ne întâmpină o amplă *Judecată de apoi* și o scenă *Deisis* (rugăciune) înfățișându-l pe *Cristos* încadrat de *Maica Domnului* și de *Sf. Nicolae* ca intercesori – rugându-se pentru iertarea păcatelor omenești.

Tot în pronaos se află portretele votive ale ctitorilor: *Vlaicu și Doamna sa*, precum și *portretul funerar al voievodului Nicolae Alexandru* cu coroana princiară, împodobită cu flori de crin, pe cap.



Biserica domnească din Curtea de Argeș, *Portretul lui Nicolae Alexandru-voievod*

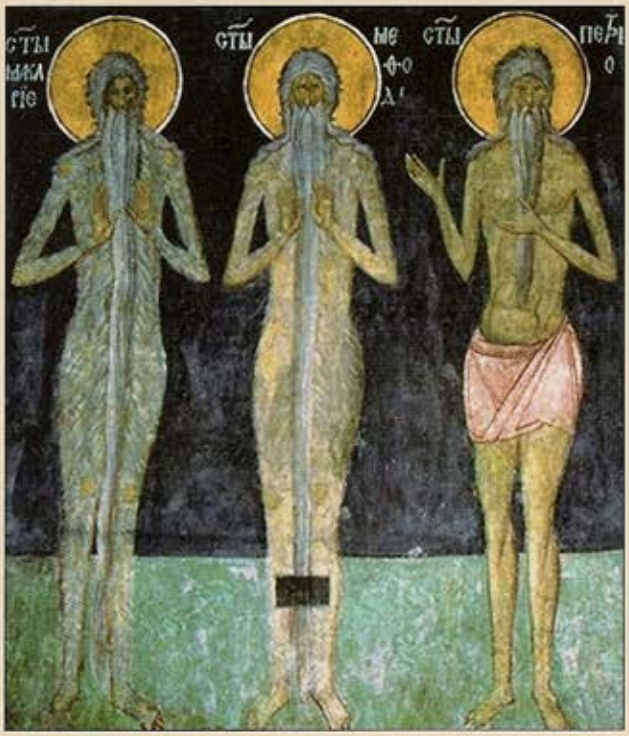
Scenele vastului ansamblu acoperă pereții monumentului cu o vădită senzație de *horror vacui*. Numărul episoadelor zugrăvite sunt în jur de 300 și chiar dacă nu s-au păstrat intacte decât cca 60%, restul suferind retușuri și repictări târzii (cele mai multe din 1827), executate culoare peste culoare, tot se cheamă că ni se oferă aici un bogat repertoriu tematic ce va fi studiat și fructificat de către zugravii secolelor următoare în beneficiul școlii românești de pictură.

În deplină concordanță cu bogăția și diversitatea repertoriului tematic, se află și caracterul închegat și unitar al viziunii și stilului – în pofida faptului că au lucrat mai mulți zugravi. Nota definitorie a ansamblului, aceea care-i conferă un adevărat certificat de maturitate, este spiritul aulic, cristalizat în forme ajunse la o adevărată desăvârșire în urma unui proces de selecție și de decantare pe care l-a stabilit pictura bizantino-balcanică în multe secole de evoluție. Cât de experimentați și de familiarizați erau meșterii acestor fresce cu marea artă a Renașterii paleologe ne dăm foarte bine seama din felul cum au știut ei să folosească pereții suport, speculând în mod adecvat toate formele și concavitățile acestora, de la calota cupolei la conca altarului și de la triunghiul concav al pandantivilor la patrulaterele de cele mai variate forme (trapezoidale, dreptunghiulare, romboidale).



Biserica domnească din Curtea de Argeș, *Pilda celui care își zidește turn*

În contrast cu pictura solemnă, luminoasă și sărbătorească, am spune, de la *Sf. Nicolae Domnesc*, atât de redevabilă sub aspect spiritual și formal tradiției elenistice preluate de pictura epocii Paleologilor, avem la numai câteva decenii diferență, datând deci de la sfârșitul secolului al XIV-lea, un alt ansamblu de pictură – pe cel din *pronaosul bisericii mănăstirii Cozia*, în care asceza monahală întreținută de curentul isichast imprimă imaginilor o notă aparte de sobrietate și de asprime chiar, vădită deopotrivă în linie și colorit. Edificator în acest sens este registrul inferior al pustnicilor. Poate nicăieri în pictura românească, concepția creștină formulată de părinții bisericii, potrivit căreia corpul omenesc nu este altceva decât un netrebnic vas cu păcate, nu s-a manifestat cu atâta francheță ca aici. Această galerie de anahoreți redați frontal în poze hieratice, încremenite, total opuse dinamismului constatat la fiecare pas în ansamblul pictural analizat anterior, aliniați după principiul izochefaliei, cu corpuri descărnate aproape fantomatice, cu chipuri famelice pe care doar ochii mari, adevărate ferestre ale sufletului, ard de focul credinței, adânciți în orbite, și bărbi literalmente până în pământ,



Biserica mănăstirii Cozia, *Sfinți anahoreți*

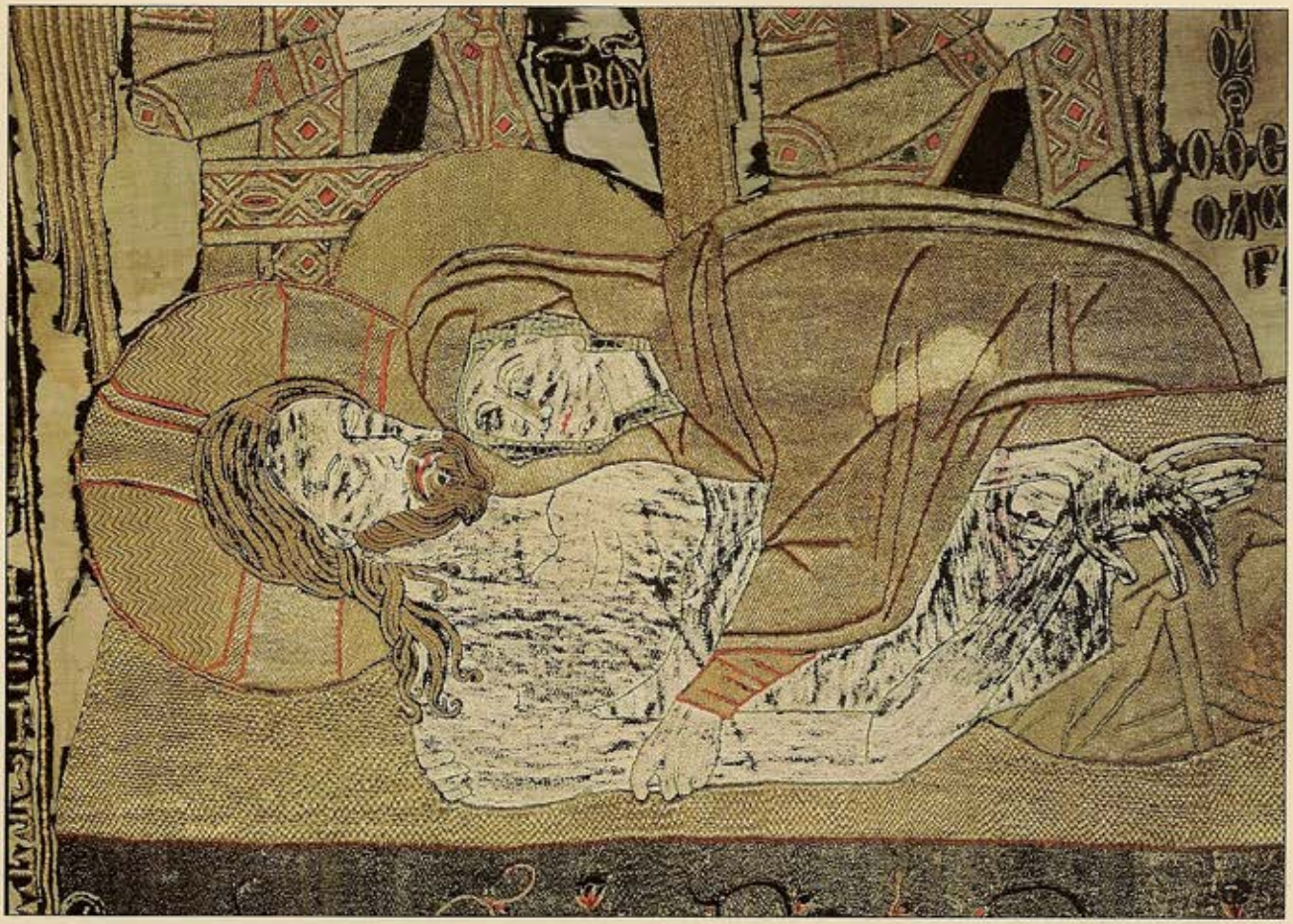
creează o atmosferă sumbră de rigoare dogmatică. Și aproximativ în aceleași coordonate stilistice (grafism, exacerbare a expresiei, sobrietate cromatică, accent pe contraste) se încadrează și scenele din *Menolog* (*Viețile sfinților*), ca și reprezentarea celor *Șapte sinoade ecumenice*, ca și *Viziunea lui Petru din Alexandria*. Dar ceea ce asigură *ansamblului de la Cozia* un loc deosebit este apariția aici, pentru prima oară în pictura românească, a unor importante teme ce vor fi frecventate în viitor datorită unor semnificații ce depășeau cadrul strict teologal, încărcându-se cu sensuri ce vizau obiective politice. Una dintre aceste teme este *Acatistul Maicii Domnului*, un ciclu de 24 de scene ce ilustrează vestitul imn acatist compus la Bizanț și în care este proslăvită Fecioara. Cum o să vedem, dezvoltarea maximă a acestei teme cu maximum de sensuri pe care le implică va avea loc în pictura moldovenească din secolul al XVI-lea. Nu este, de altfel, singurul caz când o temă sau alta, un fenomen sau altul, inițiate într-o provincie, va cunoaște o deplină înflorire în altă provincie. Cu pictura ca specie de artă, în întregul ei, s-a întâmplat ceva asemănător.



Epitrahil de la Tismana, Sec XIV

ARTELE DECORATIVE ȘI APLICATE

ARTELE așa-zis minore (decorative și aplicate) au cunoscut, în Evul Mediu românesc, o dezvoltare prodigioasă. Faptul nu e de mirare deoarece pentru aceasta au fost întrunite toate condițiile: o bogată tradiție cu rădăcini în comuna primitivă și în antichitate, perpetuată în arta populară, în acea dragoste cu care țăranul și-a împodobit întotdeauna locuința, îmbrăcămintea, uneltele și obiectele



Epitaf de la Cozia (fragment)

de uz casnic; propensiunea vârfurilor societății feudale spre fast și strălucire; necesitățile cultului, beneficiar al unui somptuos inventar cu rost liturgic; interferența unor înrâuriri stilistice multiple venite din est, din sud, din nord și din vest și, în sfârșit, abundența materialului prețios, dacă este vorba de orfevrărie și argintărie, în care Transilvania era vestită încă de pe vremea dacilor și a romanilor.

Cele mai răspândite tehnici și genuri de artă decorativă și aplicată sunt: *broderia*, în special cea religioasă, și, apropiată de ea, *veșmintele* marilor feudali și ale înalților prelați, apoi *argintăria* care cuprinde odoare de cult, racle, ferecaturi de cărți și de icoane, și obiecte de podoabă; orfevrăria cuprinzând mai ales obiecte de lux, dar și de uz casnic sau liturgic, precum și însemne ale puterii (coroane, sceptre); *armurăria*, *ceramica*, iar mai târziu și faianța, porțelanul, sticla ș. a.

Cât privește tehnicile folosite de meșterii făurari, ele sunt, ca și motivele decorative create de ei sau împrumutate de aiurea, extrem de diverse, accentul căzând totuși pe câteva cum sunt: turnarea în modele de ceară, ștemuirea, gravarea, filigranarea, granularea, *a nielo*, baterea *au repoussé*, emailarea, *cloisoneul*, *champlevé* ș. a.

Printre piesele de cult cu care voievozii și sfetnicii lor își înzestrau ctitoriile bisericești, broderiile liturgice erau la loc de frunte. Fie că este vorba despre diverse văluri cum sunt: aerul, epitaful, dvera, poalele de icoane, fie că avem în vedere piese de veșmânt pentru preoți și arhierei, cum



Epitaf de la Cozia (fragment)

sunt: epitrahilul, omoforul, bederniţa şi altele, iar lor trebuie să le adăugăm şi acoperământele de mormânt, aceste piese de artă somptuară realizate în fir de aur, de argint şi de mătase, se disting prin calităţi de compoziţie, de colorit şi de execuţie care le conferă o valoare artistică de netăgăduit.

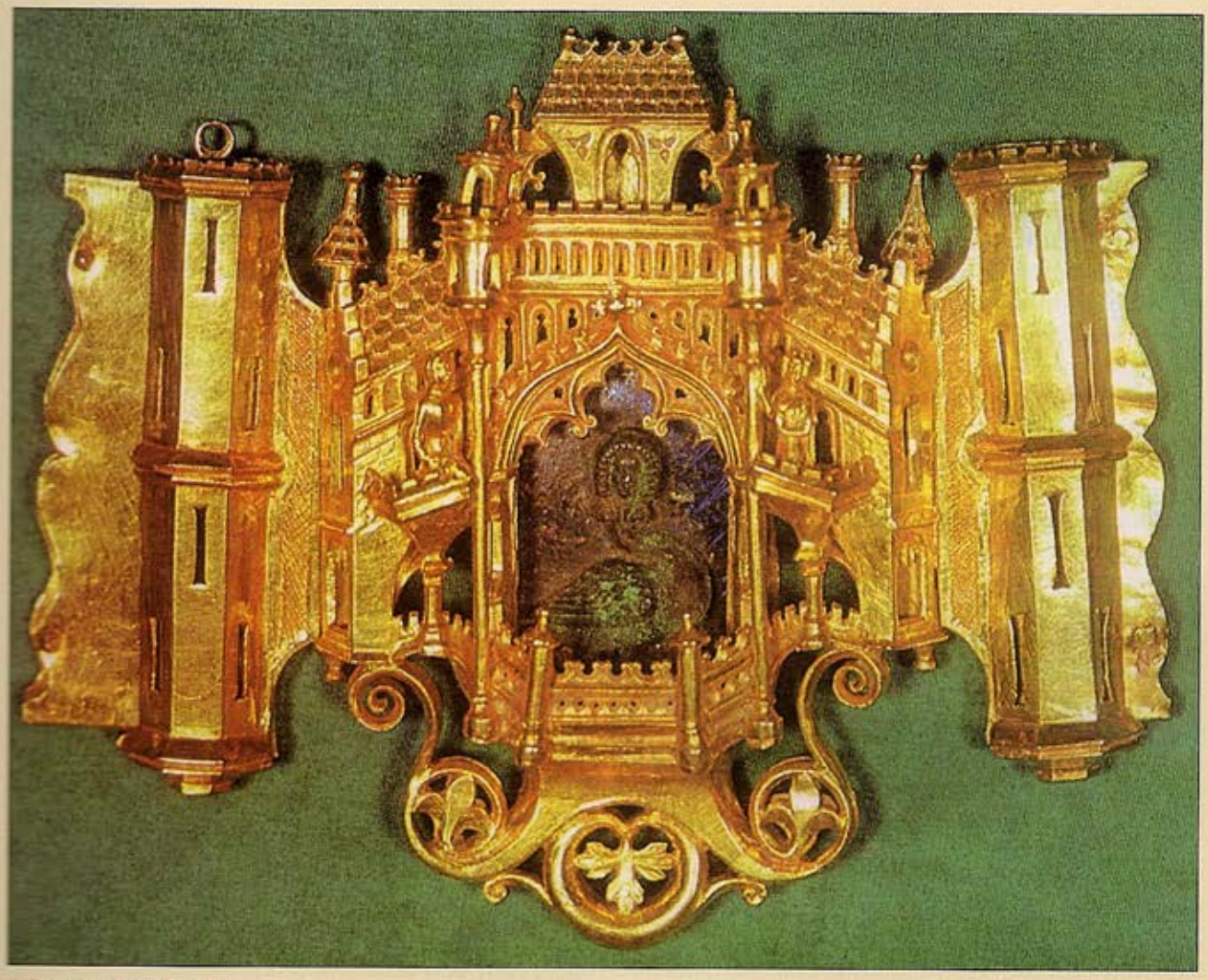
Broderia românească îşi are originile în arta bizantino-balcanică, din care a preluat tehnici şi teme, poate şi unele trăsături stilistice. Ea s-a impus însă devreme ca o artă cu multe însuşiri de originalitate, adaptându-se condiţiilor locale şi răspunzând la cerinţe care erau ale societăţii româneşti. În cele din urmă, realizările în domeniul broderiei medievale pot fi considerate ca una dintre cele mai substanţiale contribuţii româneşti la arta orientului creştin, impactul lor asupra privitorului având efectul marilor tapiserii, în orice caz întrecându-l adesea pe al picturii. Căci departe de a fi simple produse de artizanat, cum suntem înclinaţi a considera adesea broderiile moderne, cele mai bune piese de broderie realizate în Ţara Românească şi Moldova se sustrag cu succes noţiunii de artă minoră. Adevărate „picturi cu acul", cum li s-a spus, ele reproduc de obicei nu numai motive decorative, geometrice sau vegetale, ci şi scene întregi executate după cartoane desenate în prealabil, întocmai ca goblenurile occidentale al căror echivalent sunt oarecum.

Din epoca respectivă, avem câteva piese destul de revelatoare, ce vor deveni adevărate prototipuri pentru o producţie indigenă ulterioară. Două dintre piesele avute de noi în vedere provin de la *mănăstirea Tismana*: un *epitrahil* şi o *bederniţă*. Între ele şi unele piese grecoatonite, o cercetătoare atentă[15] deslușea asemănări iconografice şi compoziţionale care ne pot duce la concluzia realizării lor *într-o ambianţă comună*.

Epitrahilul de la mănăstirea Tismana, realizat cu peste 600 de ani în urmă, reprezintă o suprafaţă decorată abundent cu motive geometrice, un fel de arabescuri, ce încadrează 80 de medalioane dispuse perechi, în care apar chipuri de sfinţi, teologi, monahi, îngeri. Materialul folosit este firul de aur şi de argint cusut pe suport de mătase albastră. Tot de mătase albastră, dar şi roşie sunt realizate conturele.

Din aceeaşi perioadă, *Bederniţa de la Tismana* prezintă o compoziţie mai complexă, şi anume *Coborârea la iad* (*Anastasis*), fondul fiind şi aici bogat decorat cu motive vegetale, iar chenarul fiind format din vrejuri meandrice şi semipalmate. Pe nimburi sunt fixate şi perle – procedeu ce va căpăta amploare mai ales în perioada de declin a acestei arte, adică în secolele XVII–XVIII.

O a treia piesă de broderie ce se cere a fi menţionată este, datând din anii 1395–1396, *Epitaful* găsit de Alexandru Odobescu la Cozia şi aflat astăzi printre exponatele cele mai preţioase ale Muzeului de artă din Bucureşti. De astă dată suntem în faţa unei lucrări monumentale, reprezentând trupul lui Isus întins pe piatra de la Efes şi înconjurat de *Maica Domnului* şi *Ioan Teologul* în poziţie de prosternare, străjuiţi de patru îngeri cu ripide în mâini. Scena, plină de tragism, este tratată surprinzător de realist,



Epitaful de la Argeș, Sec. XIV

iar din punct de vedere compozițional este guvernată de aceleași principii care îi conduc pe maeștrii zugravi.

Ca și cele două piese de la *mănăstirea Tismana*, *Epitaful de la Cozia* gravitează stilistic în sfera bizantino-balcanică de unde, probabil și provenea, căci despre înjghebarea unor ateliere și deci a unei școli românești propriu-zise nu poate fi vorba până în secolul următor, iar atunci întâietatea o va avea Moldova.

Un alt domeniu al artelor decorative și aplicate în care se impun atenției realizări remarcabile este cel al prelucrării artistice a metalelor prețioase. Preponderente, întrucât s-au păstrat mai bine, sunt cele legate de oficierea cultului, în timp ce podoabele și obiectele de uz casnic, mai vulnerabile la avatarurile istoriei, ne-au parvenit în număr mai redus.

Ca și în privința celorlalte arte legate de viața bisericească, primele odoare au fost create în contact cu modelele bizantino-balcanice, dar pe măsură ce cunoaște o furtunoasă dezvoltare a orașelor, Transilvania devine vatra mai multor centre meșteșugărești specializate în prelucrarea metalelor (*Brașov, Sighișoara, Bistrița, Sibiu*) așa încât ea va putea

să îndestuleze nu numai nevoile proprii, ci să satisfacă în bună măsură și cererea de obiecte prețioase și de cult din celelalte zone românești (Valahia și Moldova). N-ar fi exclus, de pildă, ca să fi fost cizelată aici somptuoasa *pafta de aur* descoperită într-un mormânt princiar din secolul al XIV-lea, la *Curtea de Argeș*. Imitând fațada unui castel gotic, cu turnuri și creneluri, cu ferestre la care apar, în balconașe, un cavaler și o domniță, de o parte și de alta a unei arcade în care, pe un fond de smalț albastru, se profilează o ființă fabuloasă cu trup de lebădă și cap de femeie – simboluri care au fost puse în legătură cu literatura cavalerească din Occidentul medieval – *pafta-ua de la Argeș* se înscrie într-un curent artistic ale cărui produse pot fi întâlnite pretutindeni în Europa Centrală și de Apus.

De aceeași sorginte și de aceeași viziune gotică sunt și câteva aplice și inele împodobite cu pietre prețioase și semiprețioase, purtând inscripții în latină și germană și descoperite în mormintele acelorași Basarabi care nu numai aspiră, dar și ajung să se alinieze, în privința gustului pentru fast, cu monarhii și aristocrația feudală din țările vecine. Din cealaltă categorie de obiecte, necesare oficierii cultului, s-a păstrat o *cădelniță la mănăstirea Tismana* (azi la Muzeul Național de Artă din București), care nu este nici ea străină de înrâuririle goticului de vreme ce, reprezentând o biserică de plan central cu cinci turle, în spirit bizantin, portalurile în arc frânt și ferestrele geminate ornate cu fleuroane ale acestei reducții au forme sugerate de arhitectura gotică, semn că meșterul care a îndeplinit comanda donatorului a ținut seama de doleanța acestuia numai în mare, în amănunt promovând forme gotice care-i erau mai familiare.

În sfârșit, dintre artele aplicate se cuvine să menționăm ceramica, așezată și ea sub semnul aceleiași interferențe de stiluri pe care am constatat-o în toate manifestările artistice.

SECOLUL AL XV-LEA

DACĂ secolul al XIV-lea a fost marcat de evenimente cruciale ca întemeierea celor două state independente: Țara Românească și Moldova, secolul următor va însemna pentru poporul român vremea unor nesfârșite lupte menite să-i asigure dezvoltarea de sine stătătoare, precum și a unor majore împliniri pe plan artistic. Eforturile pe care le face domnia, ca instituție supremă în stat, sunt dirijate în două direcții: în aceea a consolidării autorității centrale față de tendințele centrifugale manifestate de marii feudali, de unde anumite momente de criză internă, și, pe de altă parte, în direcția apărării hotarelor în fața pericolului de cotropire pe care-l reprezentau puterile vecine. Căci încă n-au ajuns să se consolideze pe deplin și să stăvilească definitiv tendințele hegemoniste ale regatelor maghiar și polon, încă nu s-au pus la adăpost de pustiitoarele incursiuni tătărești și, la hotarele lor de sud, țările române s-au văzut confruntate cu o putere și mai de temut, cu pofte de cotropire și mai nesățioase, și anume cu Imperiul Otoman în plină ascensiune, în plină fază de cuceriri. Acesta și este, de altfel, factorul extern cel mai important în funcție și față de care se vor defini acțiunile politice și, ca un ecou firesc, și cele cultural-artistice, ale țărilor române nu numai în secolul al XV-lea, ci și în următoarele trei. Cu deosebirea, însă, că eforturile cele mai susținute, că acțiunile cele mai consecvente, că energiile cheltuite cele mai mari au fost puse în joc tocmai în această perioadă. Cu vârfuri de lance ca Muntenia lui Mircea cel Bătrân, în lupta de la Rovine (din pragul secolului al XV-lea), ca Transilvania lui Ioan de Hunedoara, în luptele de la Varna (1444) și ca Moldova lui Ștefan cel Mare în multele războaie purtate dintre care se distinge însă strălucita izbândă obținută în bătălia de la Vaslui din 10 ianuarie 1475, românii au înscris în istoria europeană a războaielor de apărare pagini de nepieritoare glorie militară care au stârnit admirația elogios exprimată a contemporanilor.

Pentru Țara Românească momentul ei cel mai glorios, pe plan militar și diplomatic deopotrivă, coincide chiar cu primii ani ai secolului al XV-lea, premisele fiind puse însă în ultimul deceniu al veacului anterior. Cum se știe, după mai multe lupte cu turcii din care iese biruitor, Mircea și-a putut extinde stăpânirea asupra Dobrogei, a putut cuceri cetatea Chilia de la genovezi, întinzându-și stăpânirea „către părțile tătărești", iar în urma tratatelor de alianță antiotomană cu Sigismund al Ungariei, și-a lărgit mult posesiunile din Transilvania încât, într-un document din jurul anului 1405, prin care întărea mănăstirii Cozia bălțile de la Dunăre, el se putea intitula cu mândrie „Io Mircea mare voievod și domn [...] peste toată țara Ungrovlahiei și al părților de peste munți, încă și către părțile tătărești și Amlașului și Făgărașului herțeg și domn al Banatului Severinului și pe amândouă părțile pe toată

Podunavia, încă și până la Marea cea Mare stăpânitor al cetății Dârstorului[16]. Să mai adăugăm la aceste realități administrativ teritoriale succesele diplomatice printre care intervenția în favoarea înscăunării lui Alexandru cel Bun în Moldova și sprijinul acordat unor pretendenți la tronul sultanilor și vom înțelege de ce această domnie a însemnat de departe cea mai glorioasă perioadă din istoria medievală a Țării Românești. Cât despre mijloacele folosite în atingerea acestor țeluri, se știe că ele rezidă într-o sănătoasă politică internă, de încurajare a meșteșugarilor și a comerțului, de sprijin activ pe clasele producătoare – țărani liberi și târgoveți – și de creare cu ajutorul acestora a „oastei celei mari" a țării. Un alt punct de sprijin l-a aflat voievodul în biserică, cea mai importantă instituție culturală a vremii, față de care a manifestat, la rândul său, o deosebită grijă, înzestrând-o, cum am văzut, cu edificii de cult, cu obiecte de artă somptuară și cu generoase danii. Iar dacă, în cele din urmă, găsindu-se în fața unor forțe disproporționat de mari în comparație cu ale sale, lipsit de sprijinul altor state creștine, va ajunge la înțelegere cu turcii, plătind o sumă anuală în schimbul asigurării independenței, este pentru că numai așa putea salva, în conjunctura istorică dată, ființa statului și a poporului său.

Am insistat asupra aspectelor politice ale situației din Țara Românească la începutul secolului al XV-lea, deoarece aici au fost elaborate principii și formule strategice și tactice pe care și le vor însuși toți voievozii dornici să-și apere pământul moștenit de la străbuni și rosturile poporului lor. Așa va proceda, în Muntenia, un Dan al II-lea și tot așa un Vlad Țepeș. În Transilvania, o asemenea politică, amendată însă de relațiile speciale ale voievodatului cu regatul maghiar, avea să ducă Ioan de Hunedoara care, prin victoriile sale împotriva turcilor, în special cea de la Belgrad, a reușit să întârzie cu o jumătate de secol expansiunea otomană spre Europa Centrală.

Cât privește Moldova, situată mai la distanță de Imperiul Otoman în ascensiune, ea va cunoaște în prima jumătate a secolului o perioadă de relativă liniște care-i va asigura, sub îndelunga și înțeleapta domnie a lui Alexandru cel Bun, o vie înflorire culturală. Abia în timpul lui Ștefan cel Mare (1457–1504) statul moldovean va ajunge pe linia întâi a frontului antiotoman. Ca altădată Mircea, Ștefan va ridica sabia luptei pentru independență bizuindu-se pe târgoveți și pe răzeși, pe sprijinul bisericii și pe alianțe pe care va ști să le încropească cu mult tact diplomatic.

Tot ca Mircea, va avea și el de luptat contra uneltirilor unor boieri, va trebui să consolideze puterea centrală, să-i ridice prestigiul cu ajutorul culturii și artei, iar când, la sfârșitul vieții, se va vedea singur în fața unor forțe copleșitoare, va căuta și va obține pacea, la fel ca Mircea, în condițiile păstrării independenței.

Un aspect caracteristic pentru secolul al XV-lea, în special pentru a doua lui jumătate, îl reprezintă relația cu civilizația bizantină. Căderea Constantinopolului sub turci, la 1453, pune dintr-o dată în alți termeni relația civilizației românești cu cea bizantină căreia îi fusese atât de redevabilă în trecut. Cultura bizantină va continua să preocupe și să fascineze încă multă vreme popoarele care se adăpaseră în trecut la sursele ei, dar în noile condiții perpetuarea și propagarea complexului de idei care o caracterizează va avea loc în forme noi ce vor fi încadrate de istoricul român Nicolae Iorga în conceptul de „Bizanț după Bizanț". Cum constată marele învățat, țările române se considerau „mai ales după dispariția Bizanțului și a statelor slave sud-dunărene, moștenitoare legitime ale Cezarilor Orientului, purtând pe pereții bisericilor coroana și veșmântul sacerdotal al acestora..."[17]. Împrumutând fastul de la curtea bazileilor, voievozii români nu ezită să se considere „adevărați *succesori* ai împăraților bizantini". Referindu-se la sinteza rezultată din grefarea influențelor bizantină și vest-europeană pe trunchiul străvechi al civilizației românești, N. Iorga constată pe bună dreptate că „energia și inițiativa națională a știut să contopească într-un tot armonic, potrivit cu situația și aptitudinile noastre, *caracterele civilizației occidentale cu ale celei orientale* ai cărei moștenitori legitimi și integrali am fost, păstrând în versiunea aceasta românească așezăminte și legi care nu se mai pot găsi în forme anterioare după spulberarea arhivelor Bizanțului și ale țărilor slave"[18]. Dar reprezentând „Bizanțul după Bizanț", factorii de cultură din țările române nu emit numai pretenții de succesiune, ci manifestă și o deosebită grijă pentru soarta culturii bizantine din teritoriile aflate sub stăpânire otomană. În acest sens, sunt grăitoare legăturile culturale pe care biserica din cele două principate le are cu centrul monastic de la Athos și daniile făcute de voievozii munteni și moldoveni mănăstirilor de acolo.

Tradiția acordării unor ajutoare în bani și în obiecte de cult mănăstirilor de la muntele Athos era desigur anterioară căderii Constantinopolului. Încă de pe vremea primilor Basarabi, mănăstirea athonită Cutlumuz devenise o adevărată „mare lavră" a Țării Românești, egumenul ei ajungând mitropolit al Ungrovlahiei. Asemenea legături iau însă o mare amploare în a doua jumătate a secolului în special datorită munificenței lui Ștefan cel Mare, cu toate că relațiile canonice ale bisericii moldovenești cu patriarhia ecumenică slăbesc simțitor în urma gesturilor de independență manifestate și pe această linie ecleziastică de către voievod. Principalul obiectiv spre care se îndreaptă atenția voievodului este mănăstirea Zografu pe care o considera, la un moment dat, ca fiind „a sa". Nu numai danii bănești despre care pomenește un hrisov din 1466, nu numai odăjdii, nu numai prapure și icoane (una reprezentându-l pe *Sf. Gheorghe*), nu numai manuscrise (un *Praxiu*, în 1463, un *Miscelaneu* din texte hagiografice și apocrife, în 1475, două *Tetraevangheliare*, în 1492 și 1502) trimite el aici, dar, în 1475, construiește și un Turn, așa cum, la 1500, va reconstrui din temelii *mănăstirea Gregorian*.

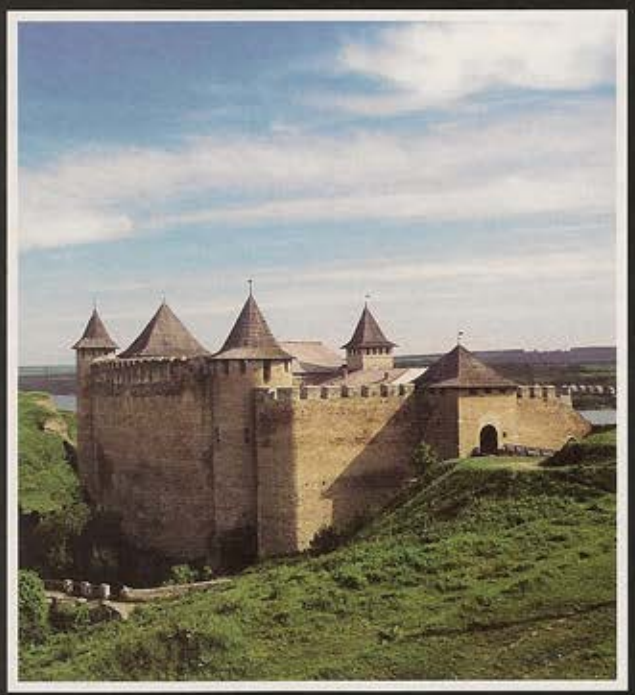
S-ar părea că în condițiile vitrege când munca pașnică a locuitorilor era întreruptă de atâtea războaie în care așezările erau pârjolite, avutul jefuit și multe monumente aduse în stare de ruină, să nu mai fie posibilă o viață culturală cât de cât normală. Or, tocmai contrariul s-a întâmplat. Necesitățile de apărare au dat un impuls fără precedent construcțiilor cu caracter militar – cetăților, fortificațiilor –, iar nevoia de a întări autoritatea puterii centrale a stimulat apariția unei complexe vieți de curte cu tot fastul pe care aceasta îl presupune : case domnești bine amenajate, obiecte de lux, veșminte scumpe, toate menite să ridice prestigiul voievodului și al anturajului său.

Pe de altă parte, biserica, organizată într-o ierarhie din ce în ce mai clar constituită, cu funcții tot mai precise din care nu lipsea aceea de a mobiliza pe credincioși pentru lupta cu cotropitorii păgâni, simțea, la rândul ei, nevoia de a-și impune prestigiul și de a-și propaga ideile, ceea ce, iarăși, n-ar fi fost posibil fără aportul inestimabil al artei, manifestat în formele ei cele mai reprezentative: edificii monumentale decorate cu ansambluri de frescă, icoane, inventar liturgic bogat ornamentat, manuscrise miniate etc. Și cum toată această activitate febrilă nu mai era la început pentru că țările române străbătuseră deja un drum lung, receptând experiențe, selectând și încorporând în formule noi elemente venite din diverse spații culturale, nu mai este de mirare că ajungeau acum, în acest al XV-lea secol, la sinteze proprii, originale, ce vădesc o deplină maturitate artistică. Iar această realitate este cu atât mai grea de sensuri cu cât, în condițiile când Imperiul Bizantin și statele slave din Balcani sucombau sub loviturile armatelor turcești, țările române își asumau, alături de Rusia, sarcina de a perpetua tradițiile culturii bizantine, în formula deja menționată, atât de fericit exprimată de Nicolae Iorga prin sintagma „Bizanț după Bizanț".

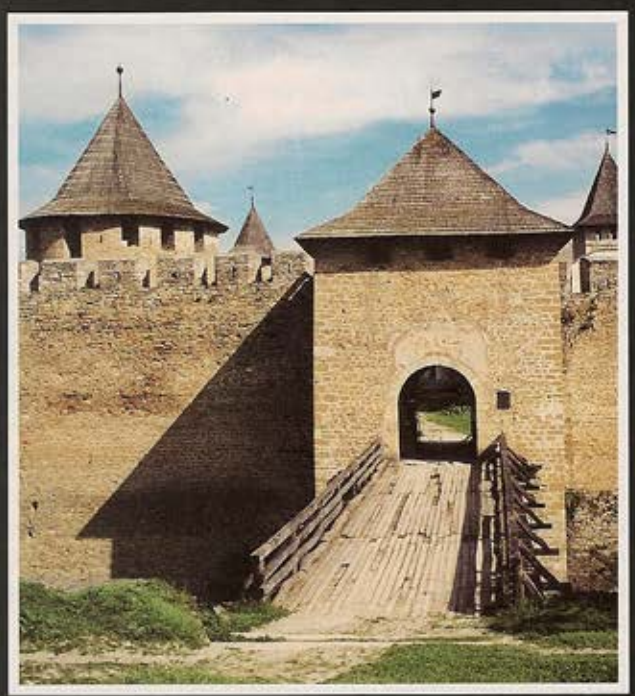
ARHITECTURA

ÎN ÎNCERCAREA de a face față atacurilor întețite ale armatelor turcești asupra Țării Românești, voievodul Mircea continua, după anul 1400, cu și mai multă intensitate campania de construcții fortificate de pe linia Dunării. El reface sau consolidează cetățile de la *Turnu Măgurele* și de la *Giurgiu*, de la *Celei* și *Brăila*, înconjurându-le cu șanțuri umplute cu apă din Dunăre, întărindu-le de la caz la caz cu ziduri de contraescarpă spre a nu se surpa, suprapunându-le cu drumuri de strajă construite din lemn și suspendate în consolă[19].

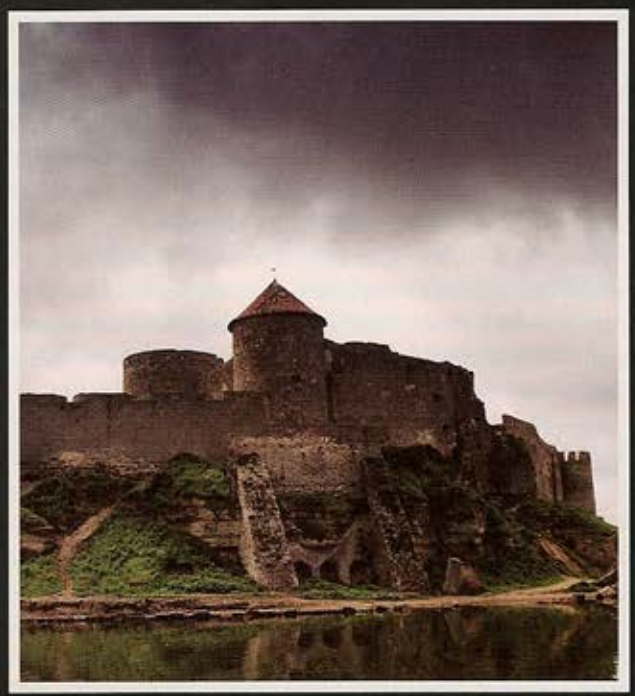
Moldova lui Alexandru cel Bun nu ajunge încă la confruntare directă cu oștile otomane, dar „uraganul ridicat de semilună" se anunță deja la orizont, iar incursiunile tătărești nu contenesc, ceea ce-l determină pe voievod să întreprindă mari lucrări defensive. Una dintre acestea a fost reconstrucția, în anul 1421, a *cetății Hotinului*, acțiune de amploare dusă la bun sfârșit cu ajutorul zidarilor trimiși de ruda sa, cneazul Vitold al Lituaniei. Această participare se oglindește, de altfel, în aparejul fațadelor decorate cu motive geometrice din cărămidă, procedeu folosit în mod curent de către constructorii din zona Mării Baltice. În rest, *cetatea Hotinului*, cu ziduri groase de până la cinci metri, închizând o incintă vag trapezoidală, cu un donjon viguros, se înscrie în vastul sistem defensiv al Moldovei spre răsărit, alături de *Tighina*, de *Soroca*, de *Orhei* și de *Cetatea Albă*.







Cetatea Hotin, Sec. XV



Cetatea Albă, Sec. XV

Pentru a rămâne în Moldova, vom semnala, ca fiind cu totul excepțională, campania de construcții defensive purtată, paralel cu numeroasele războaie de apărare, de către Ștefan cel Mare. Asupra amplorii date de marele voievod construcțiilor cu funcție militară și asupra uriașului efort material făcut de mica țară a Moldovei, sunt edificatoare câteva date referitoare la construirea *cetății Chilia*. Reintegrată sistemului defensiv moldovenesc în 1465, vechea cetate de la gurile Dunării a fost reconstruită de Ștefan în vara anului 1479 cu participarea simultană a 800 de meșteri zidari și a 17 000 de salahori, cum relatează Grigore Ureche. Și *Chilia* constituia doar unul din zecile de șantiere pe care se înălțau cetăți, curți voievodale, biserici și mănăstiri.

Importante lucrări de extindere și de renovare au fost efectuate, printre altele, la *Cetatea Albă*, unde au fost adăugate, în 1476, noi ziduri și o mare poartă, în consecință, acest bastion inexpugnabil devenind cea mai puternică fortăreață menită să facă față atacurilor dinspre mare ca și celor dinspre uscat. Cu ocazia refacerilor și amplificării acestei cetăți, Ștefan a pus să se încastreze în zid și o stemă a țării cu capul de bour și pisania în slavonă în care se menționează anul amenajărilor hotărâte de el: 1476. Ultima lui intervenție pentru consolidarea cetății este din 1479, pentru ca peste cinci ani truda sa să se dovedească zadarnică întrucât marea fortăreață de la gura Nistrului cădea pentru multă vreme sub stăpânirea turcească[20]. La fel de substanțiale au fost operațiile de extindere și de renovare și la *Cetatea de scaun a Sucevei*. Vechiul castel ridicat de Petru Mușat fiind transformat în reședință domnească, a fost nevoie de o nouă pânză de ziduri. În fond, ceea ce s-a făcut la Suceava echivalează cu o nouă cetate pentru că, în jurul castelului ridicat de Petru Mușat în secolul XIV și devenit reședință domnească, s-a construit un zid poligonal cu un perimetru incomparabil ca mărime cu cel vechi. În plus, turnurile semicirculare, mai adaptate la noile condiții de asediu, ca și șanțurile adânci pline cu apă transformau într-o adevărată fortăreață și capitala Moldovei.

Dar în afara extinderii vechilor cetăți, Ștefan a poruncit și construirea altora noi cum este cea a *Romanului de la Gâdinți* și cea a *Orheiului*, prima în 1466, de plan dreptunghiular, iar cea de a doua, în 1470, de plan romboidal,

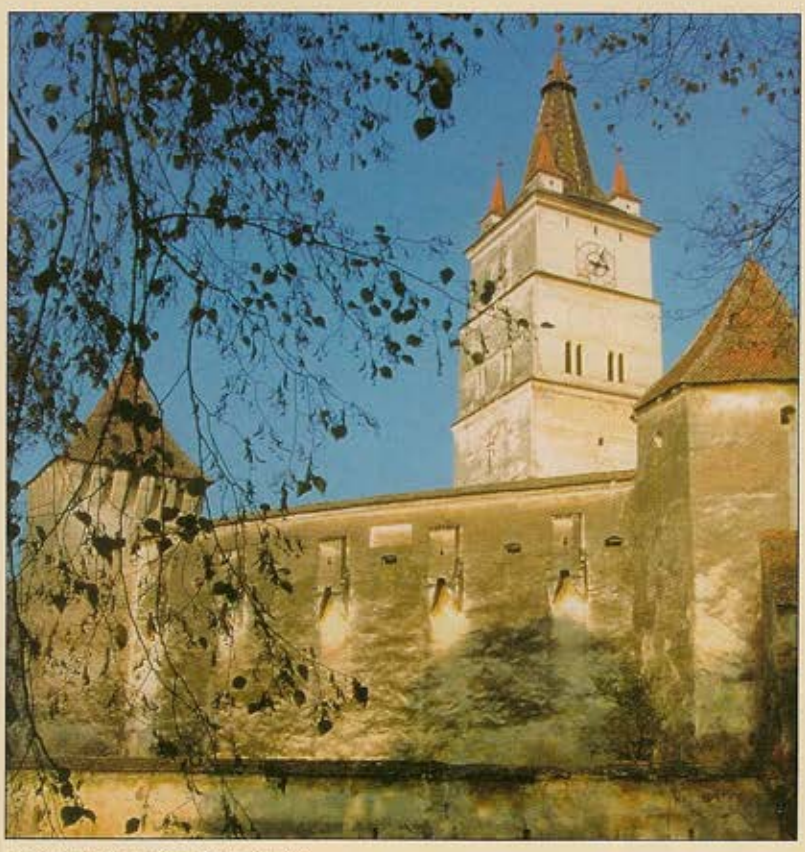


Stejerișu, *Biserică fortificată*, Sec. XV

ambele prevăzute cu turnuri circulare, capabile să facă față atacurilor cu artileria.

Paralel cu cetățile sunt construite în Moldova și curți domnești, fortificate și ele, dar amenajate în același timp cu tot confortul cuvenit unei reședințe voievodale. Asemenea reședințe, unele anterioare domniei lui Ștefan, au existat la Piatra Neamț, la Bacău, la Hârlău, toate îndeplinind, pe lângă rolul de refugiu, pe cel de reședință ocazională a domnului și a suitei sale pe timpul deplasărilor în diverse scopuri.

Și mai diversificate sunt construcțiile cu rol defensiv, ca și cele civile în Transilvania. Începută încă din secolul al XIV-lea, vom constata aici construcția unor incinte fortificate menite să pună la adăpost nu doar reședințele senioriale, ci și casele populației urbane care se vor înghesui unele în altele într-un spațiu cât mai restrâns



Hărman, *Biserică fortificată*, Sec. XV

pentru a nu se extinde prea mult perimetrul întărit în detrimentul calității și invulnerabilității zidurilor respective. Construite din piatră și cărămidă, acestea erau prevăzute cu drumuri de strajă, cu ferestre de tragere și, din loc în loc, cu porți de acces păzite de barbacane în care erau practicate ganguri boltite. Un asemenea sistem defensiv și-a dovedit eficacitatea la Sibiu, oraș care a reușit în prima jumătate a secolului să zădărnicească în trei rânduri încercările turcilor de a cuceri orașul. Asediatorii au avut aici în față nu mai puțin de 4 km de ziduri înalte de 6 până la 8 m, 5 bastioane și 39 de turnuri dintre care trei se mai păstrează și astăzi. Cum întreaga povară a construirii acestor fortificații o purtau în exclusivitate colectivitățile, în speță breslele cărora le revenea datoria să construiască și să întrețină în bună stare o porțiune din zid și un turn, de unde denumirea acestora: al „croitorilor", al „dulgherilor", al „archebuzierilor", ne dăm seama de ce forță economică dispuneau orașele transilvane în secolul al XV-lea.

Cetăți urbane de genul celei de la *Sibiu*, dar cu anumite trăsături specifice, în funcție de mărimea orașului și de configurația terenului, au fost construite și la *Cluj*, *Brașov*, *Sighișoara*, *Sebeș*, *Mediaș*, *Bistrița*.

Cel mai frumos burg fortificat din Transilvania este însă *Sighișoara* care, înălțată pe o colină ce domină valea Târnavei, mai păstrează și astăzi vechile ziduri și turnuri de pază, în parte modificate, ale breslelor de cizmari și fierari, de croitori și cositorari, de țesători și cojocari, dintre ele distingându-se, prin plastica fațadelor, prin jocul de goluri și plinuri, turnul cu ceas și barbacana porții principale a orașului.

După exemplul orașelor și ulterior primei expediții turcești în inima Transilvaniei, au purces la construirea unor cetăți de refugiu și locuitorii satelor. În mediul sătesc, două asemenea cetăți (de la *Râșnov* și de la *Rupea* – ambele în



Bozd, *Biserică fortificată cu reduit etajat*, Sec. XV



Putna, *Turnul Tezaurului*

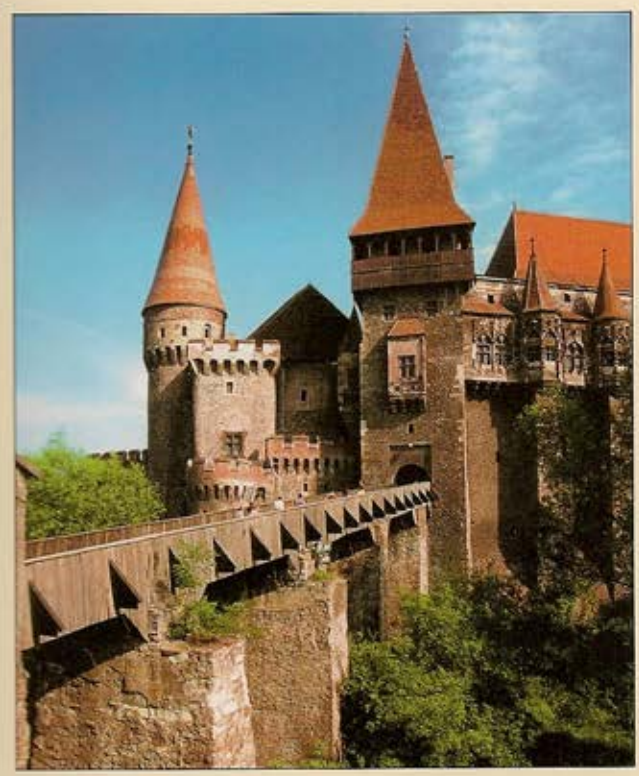
jud. Brașov) existau încă din secolul al XIV-lea, fiind însă extinse și consolidate în veacul următor. De asemenea, puternice cetăți sătești au fost construite la *Agnita*, la *Ațel*, la *Codlea*, la *Cristian*; acestea din urmă mai dăinuind și astăzi, fie în forma lor originală, fie modificate pe alocuri pentru a se adapta unor cerințe practice ulterioare.

Un fenomen aparte îl reprezintă, în special pentru Transilvania, bisericile fortificate. Și nu prin faptul în sine, întâlnit și în alte țări ale continentului nostru, ci prin numărul extraordinar de mare al acestor edificii care îmbină funcția de apărare cu cea de lăcaș de rugăciune. În privința numărului lor, un cercetător al fenomenului avansează cifra de 182, indicând și repartiția lor pe județe. Totodată, Vasile Drăguț, căci despre acest pasionat cercetător al vechii arte românești este vorba, consideră că „cetățile țărănești de tipul bisericilor fortificate constituie cea mai importantă și mai originală contribuție pe care arhitectura medievală de zid din Transilvania a înscris-o în patrimoniul artistic european"[21]. Asemenea construcții, unele păstrate până astăzi, au fost înălțate la *Agnita*, *Ațel*, *Altina*, *Hărman*, *Sânpetru*, *Codlea*, *Ghimbav*, *Cristian*, *Cisnădie*, *Șura Mare*, *Șeica Mică*, *Buzd*, *Dârjiu*, *Biertan*, *Homorod*, *Cârța*, *Moșna*, *Apold*, *Boian*, *Boz*, *Bunești*, *Prejmer*, *Ștejerișu* ș.a.

Biserici fortificate, ce-i drept, în număr restrâns, apar în secolul al XV-lea și în Moldova. Este vorba de mănăstiri ale căror ziduri de incintă au și un rol defensiv asigurat de turnuri, ferestre de tragere etc. După ce sistemul fusese verificat la *mănăstirea Bistrița* – ctitorie din secolul al XV-lea a lui Alexandru cel Bun –, el a fost aplicat și la Putna lui Ștefan cel Mare. De aici se mai păstrează până în zilele noastre un turn, cel „al Tezaurului", construit la 1481, și urmând îndeaproape programul și ordonanța arhitecturii gotice: bolți pe nervuri, profile cu baghete, contraforturi în trepte.

În afară de cetățile construite de comunitățile orășenești și sătești sunt foarte numeroase, în Transilvania, edificiile fortificate de tip castel, slujind și ca reședințe ale marilor feudali sau cetăți cu caracter militar, păzite de garnizoane permanente finanțate de stat. Din această ultimă categorie sunt și cetățile din Banat, de la *Orșova* și *Mehadia*, de la *Pescari* și *Timișoara*, aceasta din urmă servind și ca reședință pentru comitele local, funcție în care s-a aflat la un moment dat condotierul italian Filippo Scolari, supranumit Pippo Spano, un partener de ispravă al românilor la lupta antiotomană. Cât privește castelele, unele doar renovate și adaptate la exigențele secolului al XV-lea, altele construite din temelii acum, ele îmbină armonios funcția de apărare cu cea rezidențială, în virtutea acesteia din urmă încorporând toate înlesnirile concepute pentru a asigura confortul unei locuințe senioriale, iar nu o dată, și pentru nevoile de reprezentare, în asemenea cazuri elementele decorative fiind de rigoare.

Castele azi în ruină, dar cândva mândria unor cnezi și voievozi, au fost înălțate la *Râu de Mori* (jud. Hunedoara), la *Deva*, la *Mălăiești* (jud. Hunedoara), la *Ciceu* (jud. Cluj), acesta din urmă fiind amenajat de Ștefan cel Mare care deținea, cum se știe, două feude în Transilvania: Ciceul

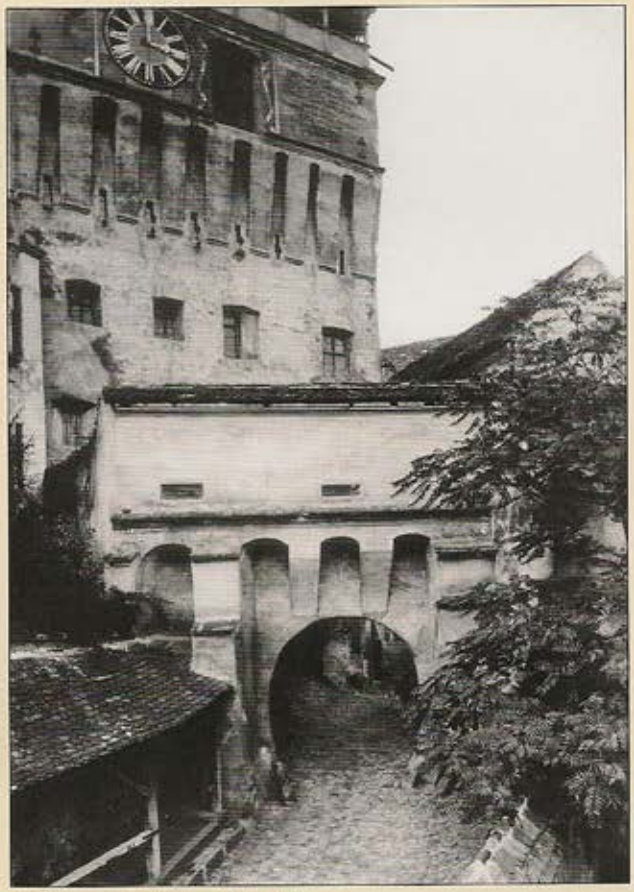


Hunedoara, *Castelul Corvineștilor*

și Cetatea de Baltă. Ca și în reședințele sale din Moldova, Ștefan, apelând probabil la meșteri din partea locului, a introdus multe elemente de arhitectură specifice goticului, așa cum ne putem da seama dintr-o stampă din secolul trecut, căci din castelul de odinioară n-au mai rămas decât fragmente arheologice și o stemă aflată la muzeul din orașul Dej[22]. În stampa amintită se văd însă ferestre în arc frânt.

Marele ctitor care a fost Ștefan cel Mare are în Transilvania un echivalent în persoana lui Ioan de Hunedoara. Ca și domnul Moldovei, între două războaie, viteazul principe găsea răgazul să pună în aplicare și o intensă campanie de construcții în cea mai mare parte cu caracter defensiv, firește. Inițiativei lui Iancu i se datorește, de pildă, reamenajarea *castelului-reședință de la Timișoara*, construit pe vremea când comite al orașului era Pippo Spano, și distrus parțial în cutremurul din 1443.

În acțiunea de refacere și adaptare a vechilor cetăți la noile exigențe ale veacului său, Ioan Corvin s-a ocupat și de *cetatea*



Sighișoara, *Turnul cu ceas*, Sec. XV

Deva. Menționată în secolul al XIII-lea, consolidată în 1427 din porunca împăratului Sigismund de Luxemburg, cetatea Deva a devenit și ea proprietatea lui Iancu de Hunedoara care a dotat-o cu noi spații de locuit, de depozitare, ca și cu o sală în care se întrunea Dieta Transilvaniei.

Dar cel mai reprezentativ edificiu, cel mai complex și cu cele mai multe funcții, nu numai din secolul al XV-lea, ci din întreg Evul Mediu românesc, este *castelul Corvineștilor de la Hunedoara* în care ambiția de constructor și de proteguitor al artelor manifestată de Iancu de Hunedoara își află o expresie desăvârșită. Nici aici nu s-a construit, ca să zicem așa, pe teren viran. S-a luat ca bază o veche cetățuie regală din secolul al XIV-lea pe care regele Sigismund de Luxemburg o dăruise, în 1409, cneazului român Voicu – tatăl lui Ioan Corvin de Hunedoara – pentru serviciile aduse în luptele cu turcii. Moștenind mica fortăreață, Ioan Corvin a intenționat



Cluj, *Biserica Sf. Mihail*, Sec. XV

la început s-o transforme într-o puternică cetate militară și în acest scop a înălțat ziduri noi prevăzute cu patru turnuri cu secțiune circulară și cu două porți în fața cărora se aflau poduri ridicătoare deasupra unor șanțuri adânci. Ca o particularitate, cetatea avea drept avanpost un bastion cu care era legată printr-o galerie închisă suspendată pe un pod de piatră.

Spre deosebire de alte castele unde accentul era pus totuși pe funcția de apărare, la *castelul Huniazilor* piatra este fățuită cu grijă, profilurile sunt lucrate cu evidenta preocupare pentru fast. Astfel, capitelele stâlpilor, consolele, cheile de boltă sunt bogat decorate. Ca forme ele se înscriu în goticul târziu transilvănean, ca și ferestrele cu traforuri ale coridorului amintit.

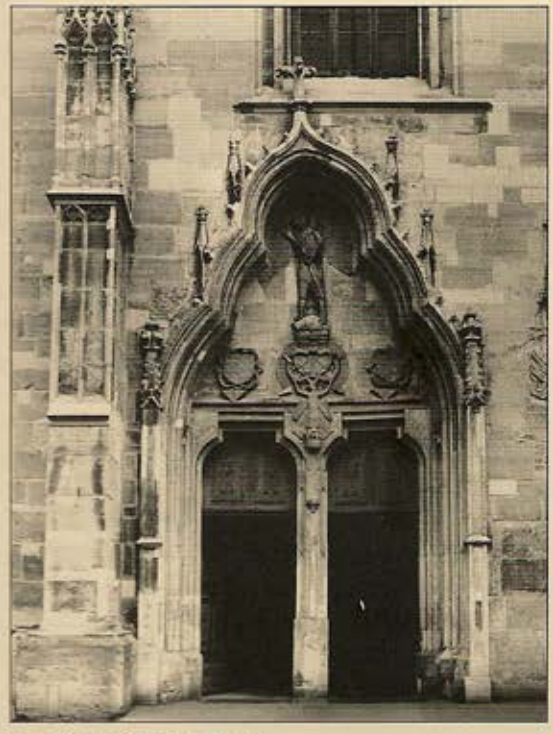
La amenajările inițiate de Iancu de Hunedoara s-au adăugat, în a doua jumătate a secolului al XV-lea, altele, poruncite de fiul acestuia, vestitul rege al Ungariei, Matei Corvin. Astfel, pe latura de nord a incintei fortificate a fost



Cluj, *Biserica reformată*, Sec. XV

înălțată o nouă reședință cu parter și etaj unde este situată așa-zisa „cameră de aur". În această nouă etapă de construcție este de semnalat în arhitectura castelului intruziunea unor pronunțate elemente de Renaștere. Nici nu este, de altfel, de mirare. Știm că pentru *palatul său de la Vișegrad*, pe malul Dunării, ambițiosul rege făcuse apel la meșterii italieni care transplantaseră aici cele mai bune tradiții ale arhitecturii renascentiste. În *castelul de la Hunedoara*, de inspirație renascentistă este loggia cu toate elementele de profilatură de aici, precum și ancadramentele de fereastră de la balcoanele de tip burduf de la nivelul „sălii dietei" care, cum presupune profesorul Virgil Vătășianu[23], au fost montate în timpul lui Matei Corvin.

În sfârșit, în secolul al XVII-lea, în partea de est a castelului a fost amenajată încă o latură, cunoscută sub denumirea de *aripa Bethlen*, în amintirea voievodului care a patronat construirea ei. Toate aceste contribuții și intervenții aveau să ducă în final la închegarea unui edificiu complex – cel mai mare și mai bogat în soluții constructive și decorative de pe teritoriul României –, el păstrându-se, cu unele modificări târzii, până în zilele noastre ca o mărturie a modului în care meșteri ca acel Conrad Lapicida („Pietrarul") din Brașov, presupus a fi condus lucrările de la Hunedoara, au știut să adapteze principiile goticului târziu, iar uneori și pe cele ale Renașterii, la condițiile Transilvaniei.

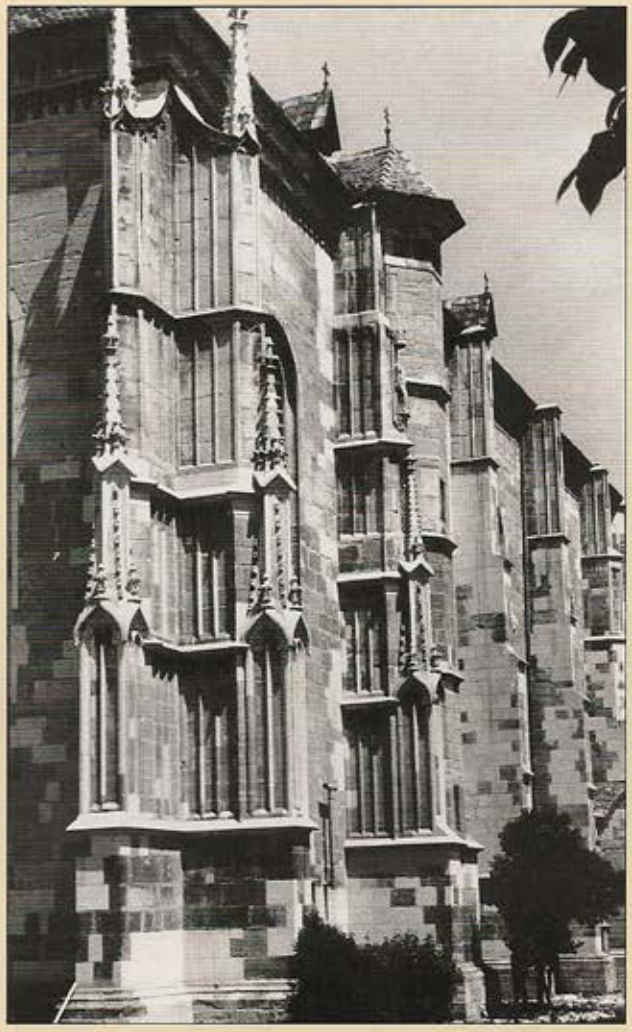


Cluj, *Biserica Sf. Mihail, Portal*

Concluzia care se impune cu privire la structura și decorația arhitecturii militare și civile din secolul al XV-lea este că, în majoritatea lor, edificiile cu acest profil, atât cele din Transilvania, cât și cele de la sud și est de Carpați, gravitează stilistic în sfera goticului apusean, în timp ce amintirile bizantine în această materie se sting ca niște ecouri îndepărtate.

Nu același lucru se întâmplă însă, cum vom vedea, în domeniul arhitecturii ecleziastice, mult mai conservatoare în privința respectării unor canoane elaborate în sfera bizantină și statuate de biserica ortodoxă, dar totuși destul de mobilă în recepționarea, asimilarea și prelucrarea formelor venite din spațiul de dominație al artei gotice.

În timp ce comunitățile sătești din Transilvania își împrejmuiau bisericile cu ziduri redutabile, capabile să facă față asalturilor repetate ale oștilor otomane, în orașe se continua cu eforturi susținute lucrul la marile catedrale gotice începute încă din secolul al XIV-lea. Și dacă nu peste tot s-a reușit ca aceste lucrări să fie duse la bun sfârșit, ajungându-se, ca



Cluj, *Biserica Sf. Mihail*, Sec. XV

la *Sebeș-Alba*, la un compromis prezentat astăzi sub forma unei biserici romanice cu un splendid cor gotic, în câteva orașe mai mari și mai bogate construcțiile au putut fi terminate conform planurilor inițiale. Avem în vedere marile *biserici din Cluj, din Brașov, din Sighișoara*.

Biserica *Sf. Mihail din Cluj* a început să fie construită în jurul anului 1350, fiind terminată abia în a doua jumătate a secolului al XV-lea. Structural, ea aparține tipului „Hallenkirche" – hală cu trei nave aproape de aceeași lățime și înălțime, prezentând un cor dezvoltat cu trei travee, încheiat cu o absidă pentagonală și încadrat de două capele. Față

de planul inițial, construcția a suferit unele modificări, în special la corpul principal care a fost mărit.

Prin dimensiunile sale excepționale (89 m lungime și 23 m lărgime), *Biserica Neagră din Brașov* trece drept cel mai reprezentativ edificiu gotic din Transilvania. Ca și *biserica din Cluj*, este de tipul hală cu trei nave și trebuia, conform planului inițial, să fie străjuită pe latura de vest de două turnuri, deasupra unui vestibul. N-a fost înzestrată însă, în cele din urmă, decât de un turn în colțul de sud-vest. În schimb, se poate mândri cu cinci portale monumentale: două pe latura de sud, două pe cea de nord și unul pe cea de vest, toate tratate în cea mai pură manieră a goticului flamboyant. Cu alte cuvinte, sunt abundent decorate cu elemente zvelte ce dau senzația unei broderii în piatră, fantezia pietrarilor atingând adevărate culmi în modenatura portalului de vest unde apare un dublu profil polilob care încadrează o închidere trapezoidală. Caracteristici proprii prezintă și portalele de nord, cel cunoscut sub numele de *Poarta de aur* fiind precedat de o nișă boltită, iar unul dintre cele sudice e precedat de un fel de pridvor a cărui construcție se crede că s-ar datora inițiativei lui Matei Corvin.

Fără să se poată compara prin somptuozitate cu portalele, la închegarea aparatului decorativ al monumentului brașovean contribuie în exterior și contraforturile care prezintă retrageri în trepte, fiale, pinacli, iar patru dintre ei, de pe latura nordică, sunt încununați cu statui.

În anul 1689, căzând pradă unui incendiu devastator, *biserica din Brașov* a căpătat o culoare neagră de unde și actuala denumire. Tot atunci s-au produs deteriorări care, fiind remediate, au atras după sine anumite modificări, în special la sistemul de acoperire.

Prin proporții, prin inovațiile de limbaj introduse în structură și modenatură, prin aplicarea unor soluții ingenioase, eficiente, marile biserici parohiale din *Sibiu*, *Sebeș*, *Cluj* și *Brașov* au contribuit la crearea unui curent în care, cu mijloace mai modeste, au încercat să se înscrie și comunitățile altor orașe din Transilvania cu dorință de afirmare în domeniul de prestigiu al construirii sau reconstruirii de biserici. Un asemenea efort este vizibil la *Sighișoara* unde, în mai multe etape, începând de la jumătatea secolului al XIV-lea, se construiește *biserica evanghelică Sf. Nicolae din Deal*. Ca și cele de la Cluj și Brașov, a căror înrâurire o resimte, biserica sighișoreană adoptă sistemul de hală cu trei nave, terminată spre vest cu un masiv turn. Spre deosebire de modelele care o inspiră, această biserică nu excelează printr-un aparat decorativ deosebit. Remarcabil este mai cu seamă contrastul dintre îngustimea excesivă a ferestrelor de aici și lărgimea confortabilă pentru regimul de iluminare a ferestrelor de la *biserica Sf. Mihail din Cluj*.

Și mai sobră ca structură și repertoriu ornamental este, tot la *Sighișoara*, biserica așa-zisă a *mănăstirii*, construită de ordinul călugărilor dominicani.

Tipul de biserică hală aproape generalizat în Transilvania secolului al XV-lea mai poate fi constatat în orașele *Turda* și *Aiud*, precum și în localități mai mici. Deși nu prea mare, *biserica din Moșna* (jud. Sibiu), de pildă, opera meșterului sibian Andreas, asimilează tot alfabetul de forme și profile ale goticului târziu: tip de hală trinavată, stâlpi bogat fasciculați pe care rețeaua de nervuri ale bolților crește direct, fără intermediul capitelelor, ferestre cu traforuri.

În afară de biserica hală cu trei nave, Transilvania a cunoscut și varianta de hală numai cu două nave, care face de fapt trecerea spre tipul de biserică sală, mononavată. Atât biserica-hală cât și biserica-sală constituie expresii, în evoluția arhitecturii, ale unei schimbări de mentalitate intervenite în ordinea socială a secolelor XIV și XV. Spre deosebire de bisericile de tip bazilical în care navele laterale și mai scunde, mai prost luminate decât nava centrală, presupuneau o ierarhie în privința condițiilor de vizionare și audiție a slujbei, corespunzătoare ierarhiei sociale, în bisericile-hală și mai ales în cele de tip sală, spațiul interior se uniformizează, și condițiile de participare la serviciul divin se democratizează. La această schimbare de orientare au concurat pe de o parte mișcările sociale care au îmbrăcat aspectul reformelor religioase, iar pe de alta ordinele călugărești propovăduitoare ale egalității credincioșilor în fața divinității. Și dacă, în general, comunitățile orașelor au preferat edificiul de tip hală, franciscanii au promovat cu precădere tipul de biserică-sală. Cel mai bine acest tip este ilustrat de *biserica fostei mănăstiri franciscane din orașul Târgu Mureș*, o construcție de cărămidă, realizată în prima jumătate a secolului al XV-lea la dimensiuni impunătoare (55 m lungime și 16,5 m lățime).

La el acasă în Transilvania, stilul gotic nu este stăvilit în expansiunea sa de culmile munților Carpați nici spre sud, în Țara Românească și cu atât mai puțin spre est, în Moldova. Penetrația lui lentă, în paralel cu tentativele de catolicizare înlesnite de relațiile, uneori matrimoniale pe care le au cu regatul maghiar domnii Țării Românești, începuse, cum am văzut, în secolul al XIII-lea. *Mănăstirea franciscană de la Câmpulung* – așa-zisul *Cloaștер* – nu ni s-a păstrat, dar arheologic s-a putut dovedi că deși inițial a fost construită în stil romanic, influența goticului se făcea simțită din plin aici, după transformarea ei în secolul al XIV-lea.

Gotică, și încă de la început, a fost, tot la Câmpulung, biserica parohială a coloniei săsești care, în secolul al XV-lea, a fost parțial transformată și amplificată cu un cor spațios ce înlocuia vechea absidă poligonală și cu o sacristie.

Clădiri în stil gotic s-au construit și la *Târgoviște*. Una din ele îl are drept ctitor chiar pe Mircea care, spre a satisface dorința soției sale catolice, ridică o mică biserică și chilii pentru călugării ordinului franciscan. Nu ni s-a păstrat însă nici acest lăcaș, așa cum n-a ajuns până la noi nici *biserica Sf. Francisc*, construită în a doua jumătate a secolului, aceasta de mari dimensiuni (28 m lungime), de tip sală și fiind prevăzută cu un masiv turn-clopotniță. Cât privește aparatul decorativ care o împodobea, despre el ne putem face o idee dacă examinăm un portal de la *biserica Crețulescu din Târgoviște*.[24] Acest portal dreptunghiular, foarte bogat profilat cu baghete încrucișate intersectate de o acoladă, provine de la *biserica Sf. Francisc* de unde a fost transferat în secolul al XVII-lea.

Fără să se poată compara cu biserica romano-catolică târgovișteană nici ca dimensiuni, nici ca ornamentație, dar contemporană cu ea, *biserica Sf. Dumitru din Râmnicu Vâlcea*, inițial de rit romano-catolic, ar încheia, în arta Țării Românești, seria edificiilor construite sub semnul stilului gotic.

O prezență atât de timidă a acestui stil în arhitectura Țării Românești, mai ales dacă o comparăm cu substanțiala influență exercitată în cea a Moldovei, nu este deloc întâmplătoare. Dacă mediul românesc a opus o dârză rezistență infiltrației gotice în arhitectura voievodatului, aceasta nu era decât o reflectare a hotărârii cu care același mediu respingea



Brașov, *Biserica Neagră*, Sec. XV

politica de prozelitism catolic și, camuflată de aceasta, politica hegemonistă a regatului apostolic maghiar.

De altfel, din cauza instabilității politice, secolul al XV-lea n-a prea fost propice, în Țara Românească, pentru multe și mari construcții religioase. Și, de unde numărul unor astfel de edificii a fost destul de mic, nici acestea n-au rezistat vicisitudinilor istoriei.

Cum arată și autorii lucrării *Istoria artelor plastice în România* (București, 1968, p. 102)„...aproape întregul secol al XV-lea reprezintă un adevărat hiatus în cunoștințele noastre asupra dezvoltării arhitecturii din Țara Românească, fapt cu atât mai regretabil cu cât tocmai în această vreme prin destul de puțin numeroasele și probabil mai modestele monumente

ce ne rămân astfel necunoscute s-au făcut adaptările și prelucrările pe care le vădesc, încă dintru început, diferitele categorii de edificii de cult ale secolului al XVI-lea".

Mult mai fecundă decât în Țara Românească este activitatea în domeniul arhitecturii religioase din secolul al XV-lea în Moldova. E drept, după primele începuturi timide și ezitante din secolul al XIV-lea, a urmat o perioadă mai săracă în monumente, corespunzătoare primei jumătăți a secolului al XV-lea. Deși puține și prezentând modificări ulterioare uneori radicale, monumentele din această perioadă constituie totuși verigi intermediare de importanță esențială fără de care n-am putea concepe și înțelege înflorirea și, de fapt, apogeul pe care-l cunoaște dezvoltarea arhitecturii moldovenești în timpul domniei lui Ștefan cel Mare și a urmașului său Petru Rareș, adică în ultimele decenii ale secolului al XV-lea și în prima jumătate a secolului următor.

De numele voievodului Ștefan pe care poporul l-a numit pe bună dreptate „cel Mare" este legată una dintre epocile cele mai glorioase ale românilor. Pe lângă calitățile de om politic și de strateg militar puse nu o dată în evidență în timpul alianțelor încheiate și al războaielor purtate, Ștefan s-a dovedit și un destoinic promotor al culturii. Caracterizată printr-o dinamică viață economică și print-o stabilitate social-politică care, așa cum am mai spus, era clădită pe colaborarea cu păturile de țărani liberi, cu târgoveții și cu mica boierime, lunga domnie a voievodului (1457–1504) a fost însoțită și de o mare înflorire cultural-artistică.

În arhitectură, activitatea s-a desfășurat pe trei direcții: militară, civilă și religioasă. Și dacă primele două categorii constând, cum am văzut, dintr-o sumedenie de cetăți durate din nou sau numai întărite și, respectiv, din curți domnești (reședințe), ne-au parvenit numai în stare de ruine, în schimb lăcașurile religioase, vreo treizeci la număr, ctitorite de domn sau de sfetnicii săi, stau și astăzi mărturie a avântului cunoscut de arta construcțiilor într-o perioadă relativ scurtă, știut fiind că, doar cu o singură excepție, edificiile în cauză au fost înălțate numai în ultimele două decenii ale domniei lui Ștefan.

Înainte de a analiza în amănunt câteva biserici ștefaniene, relevându-le particularitățile structive și decorative, credem că se cuvine să schițăm în linii mari tipul comun al acestor edificii așa cum s-a închegat în intervalul de timp respectiv cu trăsăturile lui constante. În privința planimetriei, constatăm în epocă două tipuri de biserici: unul derivat din planul basilical întâlnit la *Rădăuți* în secolul al XIV-lea, cu o singură absidă, și altul de tip triconc la *Bălinești, Războieni, Borzești*. În schimb, cel de al doilea va deveni tipic pentru majoritatea monumentelor, cunoscând o permanentă evoluție, amplificându-se continuu prin modificările aduse succesiv pronaosului care va căpăta și el, asemenea naosului, la început, o calotă pe pandantivi, apoi două și chiar mai multe.

Unul dintre elementele cele mai originale, specifice pentru stilul discutat, este așa-zisul „sistem de bolți moldovenesc" care privește în mod special turla și constă în folosirea arcelor suprapuse. Practic, procedeul se rezumă la următoarele: la baza turlei se folosesc patru arce în plincintru – două transversale și două longitudinale – pe care se înalță, prin intermediul pandantivilor, un tambur cilindric foarte scurt peste care zac alte patru arce mai mici, dispuse astfel încât capetele lor să vină în dreptul cheilor arcelor mari. În sfârșit, pe aceste mici arce, care au ajutat la strâmtorarea suprafeței ce trebuia boltită, se înalță, tot prin intermediul pandantivilor, o turlă îngustă și înaltă formată dintr-un tambur cilindric sau poligonal și dintr-o cupolă sub formă de calotă. În exterior, acest sistem de arce suprapuse este exprimat printr-un fel de piedestal format din baze suprapuse (pătrate, poligonale sau stelate) care au un rol structiv și decorativ, deopotrivă.

Acest sistem ingenios de boltire creează o impresie de elansare, amplificată și de acoperiș care constituie, la rândul său, una dintre soluțiile pe cât de originale pe atât de raționale. Luând în considerație clima destul de aspră din nordul Moldovei, cu căderi abundente de zăpadă, meșterii acestor lăcașuri au imaginat, în adevăr, acoperișuri înalte și repezi. De fapt, acoperișul nu forma un singur tot, monolit, ci fiecare masă arhitectonică a clădirii își avea acoperișul ei separat și anume, fie unul prelung, în patru ape ca cel de pe pronaos, fie unul conic ca cele de pe abside și de pe turlă. În sfârșit, impresia de verticalitate a acestor monumente este sporită și de prezența contraforturilor cu rol funcțional care preiau o parte din sarcinile de susținere, ele fiind plasate de obicei

la colțuri sau în dreptul arcelor pentru a primi descărcarea acestora. De proveniență evident gotică, contraforturile nu constituie singurul element inspirat din acest stil. Pilaștrii fasciculați și nervurile de pe bolta pronaosului, încadramentele ferestrelor, chenarele ușilor dintre naos și pronaos, portalurile – toate din piatră îngrijit cioplită, de formă dreptunghiulară și decorate cu baghete încrucișate, de cele mai multe ori, dar și în arc frânt, adesea, cu muluri în retragere (portalurile) cu menouri și timpane ajurate (ferestrele) sunt tot atâtea elemente împrumutate din arhitectura gotică și în mod magistral integrate noului stil autohton. Este, de altfel, momentul să constatăm că, spre deosebire de Țara Românească unde proximitatea lumii bizantino-balcanice a determinat o mai stăruitoare înrâurire a formelor venite din această lume și, în consecință, o capacitate sporită de contracarare a influenței gotice de peste munți, Moldova, și mai cu seamă nordul ei, căci aici s-a produs eflorescența de care am vorbit, fiind mai depărtată de centrele de iradiere bizantină, a suportat o forță gravitațională mai slabă din partea acestora, așa încât s-a putut deschide mai larg către curentele ce bat din direcția Occidentului. În plus, sub cârmuirea atât de energică a lui Ștefan cel Mare, Moldova nici nu era expusă, pe cât era Țara Românească, prozelitismului catolic și tendinței de hegemonie a Ungariei, mai ales după ce Matei Corvin, încercând, în 1466, fără succes să-și impună *manu militari* voința în Moldova, a convenit să aibă relații pașnice cu țara vecină. Astfel că, grație relațiilor de bună vecinătate cu Ungaria, cu Polonia și mai ales cu Transilvania, meșterii pietrari activi în Moldova s-au putut adresa nu o dată pentru sugestii în aceste state unde cercetătorii fenomenului moldovenesc au putut urmări filiere și identifica modele mai mult sau mai puțin îndepărtate dintre care pe unele le vom menționa la locul potrivit[25].

Firește că în cadrul strâmt de care dispunem, nu ne vom putea opri în detaliu decât asupra câtorva dintre monumentele de arhitectură ștefaniene. Iar printre acestea, merită desigur cu prisosință străduința noastră *biserica mănăstirii Putna*, unde este adăpostit mormântul voievodului. Înainte de a descrie monumentul, se cuvine însă să zăbovim puțin asupra istoricului mănăstirii care, pe lângă calitatea de necropolă a celui mai popular om politic al Evului Mediu românesc, se bucură și de celebritatea unui mare și puternic centru de cultură medievală.

Asupra anului când a început zidirea mânăstirii nu există, oricum, nici un dubiu : „În al zecilea an al Domniei sale, în anii 6974 (1466), iulie 10, au început a zidi mănăstirea Putna", ne asigură Ureche[26]. Construirea complexului a durat trei ani și în al patrulea, în 1470, avea loc târnosirea, abia la un deceniu după aceea fiind terminate însă zidurile împrejmuitoare și turnurile de apărare[27].

Destinată dintru început a fi lăcașul de veci al ctitorului, mănăstirea trebuia să întreacă în măreție și fast tot ce se construise până atunci. Or, în afară de cele două biserici pomenite de noi în capitolul precedent (de la *Rădăuți* și *Siret*), în nordul Moldovei fuseseră înălțate, în secolul al XV-lea, așezăminte religioase la *Neamț*, la *Moldovița*, la *Bistrița*, la *Probota*, ctitorite de Petru și Ștefan Mușat, ca și de Alexandru cel Bun. Mai toate acestea, ca și Putna, cum ne asigură letopisețele, fuseseră precedate de lăcașuri din lemn, pentru ca și ele să fie înlocuite mai târziu de alte edificii. Din această cauză nu știm cum arătau ca înfățișare. Avem motive să presupunem însă că, posterioare *bisericii Sf. Treime din Siret* și precedând *Putna*, ele trebuie să fi reprezentat verigi de trecere între cele două și să fi conținut, în bună parte, elementele de structură și de decor întâlnite la *Putna*.

Nici ctitoria lui Ștefan nu a fost scutită de avatarurile istoriei. Două mari incendii dintre care unul în timpul domniei ctitorului, cutremure și invazii au adus-o nu o dată în stare de ruină; s-au găsit însă totdeauna oameni cu respect pentru valorile tradiției și pentru faima acestui monument de excepție care l-au restaurat, ba l-au clădit și „de isnoavă", ca în secolul al XVII-lea, cu păstrarea, însă, în linii mari a planului, structurii și plasticii decorative inițiale.

Fără să-l calchieze pe cel original, actualul edificiu al *bisericii de la mănăstirea Putna*, construit de la temelie în anii 1654–1662, respectă îndeaproape planul modificând însă structura, în special a sistemului de boltire, ca și paramentul. De menționat în această privință este brâul din trei ciubuce răsucite din loc în loc, care încinge biserica la nivelul a două treimi din înălțime, pornind de la bază, precum și unele elemente foarte baroce ale tamburului turlei, prevăzut cu coloane torsionate, capitele compozite etc.

Dar *biserica mănăstirii Putna* nu a avut doar privilegiul de a fi fost prima și cea mai îndrăgită, iar, ca urmare, și cea mai darnic înzestrată cu moșii și odoare de preț, dintre ctitoriile lui Ștefan. Multă vreme ea a fost și singura ctitorie voievodală a domnitorului. Căci, oricât ni s-ar părea de ciudat, știind cât de numeroase sunt edificiile religioase înălțate de el (peste 30), trebuie să constatăm cu oarecare stupoare că în primele trei decenii ale lungii domnii a lui Ștefan n-au fost construite decât patru biserici, iar dintre acestea, în afară de *Putna*, voievodul a mai restaurat doar *biserica din Baia* zidită anterior, în timp ce altele două – *Lujenii* și *Dolheștii Mari* – erau ctitorii boierești de curte: prima a cneazului Vitold, iar a doua, a portarului Sucevei, boierul Șendrea. Abia după 1487, și anume după un deceniu de febrilă activitate în domeniul arhitecturii militare, când vede asigurat sistemul defensiv al țării, purcede Ștefan la îndeplinirea vastului său plan cultural în centrul căruia pune, firește, zidirea unui mare număr de biserici și mănăstiri. Odată pus în aplicare, acest program se desfășoară însă vertiginos, căci nu a fost an în care să nu fie sfințită o mănăstire sau o biserică, fie de curte, fie de oraș, ca să nu mai vorbim de curțile rezidențiale ridicate în această etapă[28].

De remarcat mai este și faptul că, odată declanșată această intensă campanie de construcții, ea este patronată aproape în exclusivitate de domn, doar două ctitorii boierești – Bălinești logofătului Tăutu și Arbore a lui Toader Bubuiog – fiind zidite în intervalul de timp la care ne referim. Așa se și explică, de altfel, caracterul unitar, expresie a unei voințe unice, al amplei opere constructive pe care o cunoaște ultima parte a domniei lui Ștefan cel Mare.

În orice caz, în iunie 1487, programul de construcții debuta simultan la două obiective: *biserica din Milișăuți* și *mănăstirea Pătrăuți*, pentru ca acest ritm alert să se mențină și în anul următor (1488) când au fost zidite, de asemenea, două mănăstiri: *Sfântu Ilie* de lângă Suceava și *Voroneț*, aceasta din urmă, în trei luni și jumătate (21 mai – 14 septembrie).

Analizând felul în care, de-a lungul celor șaptesprezece ani de intensă activitate, evoluează și se cristalizează stilul bisericilor a căror construcție este patronată de Ștefan, se disting câteva tendințe urmate cu consecvență atât în privința planului, cât și în cea a proporțiilor și repertoriului de forme. În primul rând, se observă o continuă creștere a edificiilor bisericești în lungime. De la *Pătrăuți*, primul lăcaș din serie, a cărui lungime este doar de 16,5 m, s-a ajuns ca ultima în ordine cronologică, adică *biserica Dobrovăț* de lângă Iași să aibă 26,5 m, iar *biserica mănăstirii Neamț*, cea mai impunătoare dintre bisericile ștefaniene, zidită în 1497, să atingă 38 m. Această tendință care va atrage după sine și creșterea în înălțime a monumentelor avea drept cauză necesitatea de a se mări capacitatea interiorului în vederea adăpostirii unui număr cât mai mare de credincioși. O altă explicație ce s-a dat fenomenului este dorința domnului de a mări distanța dintre el, izolat în naos, de curtenii care umpleau pronaosul, aceasta ca o reflectare a creșterii autorității sale pe măsură ce se desăvârșește procesul de întărire a caracterului centralizat al statului. Tot prin necesitatea lărgirii spațiului, ca astfel să poată participa la ceremoniile religioase și natul de rând pe care știm că se sprijinea puterea, se explică și apariția pridvorului. Dar să vedem concret cum decurge procesul la care ne-am referit. Vom trece peste *biserica din Milișăuți* – prima în ordine cronologică – deoarece, distrusă în timpul primului război mondial, de către armatele austriece, nu ne este cunoscută decât din fotografii și relevee mai vechi. La *Pătrăuți*, în schimb, *biserica Sf. Cruce*, bine conservată, ne îngăduie să descifrăm toate intențiile constructorului și să le comparăm cu „portretul robot", ca să zicem așa, al tipului descris mai sus. Ea se înscrie destul de bine în cadrul acestui tip.

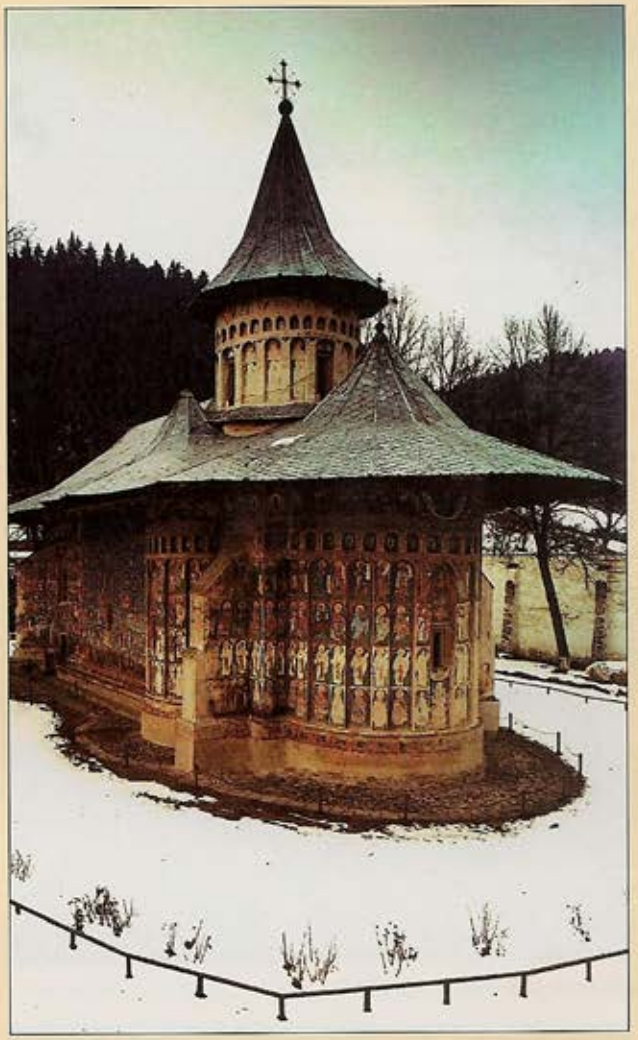
Câțiva ani, în stilul care tinde să se clasicizeze, al bisericilor ctitorite de Ștefan, nu intervin schimbări notabile. Atât *Sf. Ilie*, cât și *biserica Sf. Gheorghe* a fostului *schit Voroneț* repetă planimetria și configurația micii *bisericuțe de la Pătrăuți*, cu un spor, doar, de 1,5 m respectiv 3,5 m la lungime și cu adăugarea unor frize de discuri ceramice sub cornișă. Dacă *Voronețul*, acest faimos monument de artă medievală devenit celebru prin armonia proporțiilor și prin splendidul veșmânt al picturii exterioare, are astăzi și un pridvor, este pentru că i s-a adăugat în secolul următor, când a primit și zugrăveala despre care am pomenit. Nici paraclisele curților voievodale de la *Vaslui*, *Bacău* și *Iași* care urmează în ordine cronologică nu aduc inovații substanțiale dacă lărgirea pronaosului nu o considerăm ca atare. Așa încât, abia la *Sf. Gheorghe din Hârlău* (1492) vom fi nevoiți să constatăm o abatere de la regulă. Inovația principală privește aici bol-



Borzești, Biserica Adormirii Maicii Domnului, Sec. XV

tirea pronaosului ușor alungit la care se folosește un sistem de nervuri de formă stelară (în opt colțuri) ca la edificiile gotice. De inspirație gotică, dacă nu chiar de factură gotică, sunt ancadramentele ferestrelor largi prevăzute cu traforuri și portalul cu muluri în retragere.

Noutăți demne de remarcat intervin și în construirea *bisericii din Borzești* (1494). Renunțându-se la turla de pe naos, aceasta este înlocuită cu o cupolă semisferică, alte două asemenea cupole dispuse pe axul longitudinal, boltind pronaosul. Dar această revenire la programul bisericilor bizantine este viguros contracarată de pietrăria profilată în stil gotic a ferestrelor bipartite cu traforuri, a portalului cu muluri în retragere descriind un arc frânt. Experiența făcută la *Borzești* va fi repetată, în ceea ce privește sistemul de boltire, la *biserica din Războieni*, la *biserica paraclis Sf. Ioan Botezătorul* de pe lângă curtea domnească din Piatra Neamț și chiar la *Dobrovăț*, una dintre ctitoriile cele mai iubite ale voievodului. Începând cu *Războieni*, însă, la bisericile abia amintite s-a renunțat nu numai la turla de pe naos, ci și la planul triconc, înlocuit cu planul mononavat. Acest plan este reluat la *Piatra Neamț*, la *Reuseni*, la *Dobrovăț*, cu deosebirea că la *Sf. Ioan Botezătorul din Piatra*, în zona naosului sunt practicate mici abside cărora, în exterior, le corespund îngroșări ale zidului de tip rezalit, iar la ultimele două biserici menționate, formațiunile de tip rezalit dispar, absidele din interior înscriindu-se pur și simplu în grosimea peretelui. Deși, cum am arătat, destul de firavă și în orice caz, departe de a concura ampla campanie domnească de construcții, inițiativa ctitoricească a boierilor a produs un monument care constituie un aport substanțial la împlinirea capitolului arhitecturii moldovenești. Avem în vedere *biserica Sf. Nicolae din Bălinești* a



Biserica Voroneț, Sec. XV



Bălinești, *Biserica Sf. Nicolae*, Sec. XV



Mănăstirea Neamț, Sec. XV



Piatra Neamț, *Biserica Sf. Ioan Botezătorul*

logofătului Tăutu, construită în anii 1492–1493. Acest edificiu se sustrage planului triconc aproape generalizat, adoptându-l pe cel mononavat, constatat de noi la *Borzești*, *Războieni*, *Dobrovăț* și la altele. De asemenea, aici s-a renunțat la turla pe naos și s-a adoptat boltirea în semicilindru cu dublouri, pe bolta pronaosului făcându-și apariția și nervurile sprijinite pe console, ce formează un traseu stelar în patru colțuri. Absolut nou și nemaiîntâlnit la nici un edificiu de cult din epocă este, însă, un alt element, și anume un turn-clopotniță tratat ca un foișor cu o siluetă foarte expresivă și adosat peretelui de sud al pronaosului unde se află și portalul, în timp ce peretele vestic are trei laturi, asemenea absidelor poligonale. Turnuri clopotniță au însoțit și bisericile ștefaniene de la *Botoșani–Popăuți* (1496), de la *mănăstirea Bistrița* (1498) și de la *Piatra Neamț* (1499).

Dar oricât ar fi de desăvârșite ca echilibru și armonie a proporțiilor, oricât de mândre prin siluetele lor zvelte, oricât de ingenioase ar fi soluțiile tehnice folosite la construirea lor, bisericile din timpul lui Ștefan cel Mare încă nu ne-ar grăi totul despre priceperea, gustul, despre mentalitățile și aspirațiile celor care le-au făcut dacă nu ne-am adresa și ansamblurilor de pictură care le-au decorat pereții. Tocmai acest lucru îl vom face, în capitolul următor.

PICTURA

CAZ oarecum neobişnuit, din pricina dispariţiei primelor picturi murale din Moldova, suntem nevoiţi ca studierea artei suprafeţelor colorate din această zonă s-o începem cu o remarcabilă operă de miniatură. Avem în vedere *Tetraevangheliarul* doamnei Marina ilustrat de Gavril Uric în anul 1429 şi aflat astăzi la Biblioteca Bodleiană din Oxford. În persoana monahului Gavril, care şi-a desfăşurat activitatea timp de câteva decenii la *mănăstirea Neamţului*[29], pictura moldovenească are pe unul dintre cei mai destoinici şi mai talentaţi reprezentanţi ai ei.

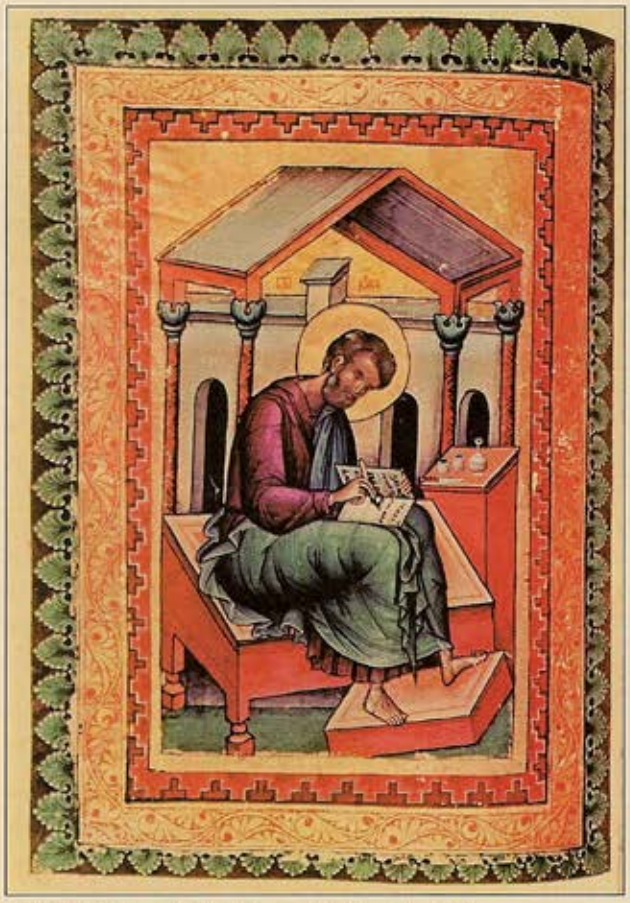
Manuscrisul amintit este doar unul dintr-o duzină de alte manuscrise ce ni s-au păstrat de la acest artist. El este însă singurul ilustrat cu imagini figurative. Cele patru imagini reprezentând, câte unul pe pagină, pe cei patru evanghelişti, sunt tot atâtea compoziţii monumentale marcate spiritual şi stilistic de tradiţia, atât de vie la Bizanţ, a artei elenistice. Şi această tradiţie se simte deopotrivă în arhitecturile ce servesc drept fundal, în nobila ţinută a personajelor, în linia de o anumită cursivitate, în faldurile savante ale veşmintelor, ba chiar şi în chenarele ornamentate cu palmete sau în frontispiciile cu decor geometric. Şi totuşi o seamă de derogări de la canonul bizantin, o înmuiere a rigidităţii liniilor, o îmblânzire a expresiilor de pe chipuri, o armonizare mai subtilă a culorilor sunt tot atâtea trăsături specifice proprii sensibilităţii lui Gavril Uric. În cadrul manuscrisului, imaginea evanghelistului, încadrată de un bogat chenar floral, este plasată pe pagina de gardă a fiecărei evanghelii. Imaginaţie şi simţ decorativ vădesc şi frontispiciile, ca şi iniţialele, adevărate arabescuri, iar literele elegante, cursive, clare, îl recomandă pe Uric drept un mare caligraf.

Devenind, asemenea lui Andrei Rubliov pentru ruşi, un adevărat etalon pentru miniaturiştii şi zugravii moldoveni din generaţiile următoare, Gavril Uric a creat, se poate spune, o adevărată şcoală. Nu întâmplător, despre secolul al XV-lea s-a putut vorbi ca despre „epoca de aur a miniaturii româneşti". Din acest secol şi mai ales din timpul domniei lui Ştefan cel Mare ne-au rămas unele dintre cele mai frumoase manuscrise, în special tetraevangheliare care reproduc mai mult sau mai puţin fidel prototipurile create de Gavril Uric. Dintre acestea, o menţiune specială merită cel din 1473, miniat tot de un monah, pe nume Nicodim care îşi făcuse ucenicia la *mănăstirea Neamţ*, în ambianţa descendenţei lui Uric, dar care şi-a împodobit manuscrisul la *Putna*. Cunoscut sub numele de *Tetraevangheliarul de la Humor*, acest manuscris a fost realizat din dorinţa lui Ştefan cel Mare care l-a dăruit *mănăstirii Humor*. Fără să fie o copie a manuscrisului de la Oxford, dar repetând schemele compoziţionale ale acestuia, opera lui Nicodim se distinge prin rolul important acordat foiţei de aur în acoperirea unor suprafeţe destul de mari. În afară de fundalurile pe care se profilează arhitecturile, tot cu aur sunt acoperite şi chenarele, motivele vegetale desenate peste ele dobândind o mare somptuozitate. Foarte apropiate ca desen (aceleaşi *ciborium*-uri, aceleaşi *vellum*-uri, aceleaşi jilţuri şi chiar aceleaşi poziţii ale evangheliştilor) de cele ale lui Uric, miniaturile lui Nicodim se deosebesc totuşi prin cromatică, aceasta fiind departe de rafinamentul atins de miniaturistul nemţean.

Centrul de interes al *Tetraevangheliarului de la Humor* nu-l prezintă cele patru figuri ale evangheliştilor, ci o a cincea, reprezentându-l pe *Ştefan cel Mare* în poziţie de prosternare la picioarele Maicii Domnului cu pruncul în braţe, căreia îi închină manuscrisul. Este un portret votiv, primul din seria celor care vor fi zugrăvite pe pereţii numeroaselor biserici ale voievodului, iar ieromonahul Nicodim se afirmă ca primul care introduce portretul istoric în manuscrise.

Reprezentantul de frunte al şcolii de miniatură moldovenească din vremea lui Ştefan cel Mare este diaconul Teodor Mărişescul de la mănăstirea Neamţ. Autor al mai multor tetraevangheliare cu ilustraţii figurative, dintre care două copiate în 1491 şi, respectiv, 1492, se află la Muzeul de istorie din Moscova, iar un al treilea, din 1493 se află la München, Teodor Mărişescul poate fi considerat pe drept un demn urmaş al lui Gavril Uric.

Deşi sunt opere de artă religioasă, concepute ca instrumente pentru exercitarea cultului, asemenea manuscrise aduc nu o dată informaţii preţioase nu numai pentru înţelegerea nivelului cultural-artistic, al gustului şi concepţiilor



GAVRIL URIC, *Evanghelistul Marcu*, Miniatură din 1429



NICODIM, *Portretul lui Ștefan cel Mare* în Tetraevangheliarul de la Humor

caracteristice pentru o epocă dată, ci și informații istorice care întregesc la un moment dat imaginea epocii respective sub aspect economic, social, politic ș.a.m.d.

În privința manuscrisului din 1492 de la Moscova, așa cum glăsuiește însemnarea de la sfârșit, a fost copiat și miniat din porunca lui Ștefan cel Mare însuși care l-a dăruit *mănăstirii Zografu de la Athos* al cărei ctitor se considera. În sfârșit, tot la Moscova se mai păstrează un *Tetraevangheliar*, copiat de același pisar, în 1498, dar fără imaginile evangheliștilor, și dăruit de Ștefan *mănăstirii Moldovița*[30].

Din punct de vedere artistic, cu totul remarcabil este însă *Tetraevangheliarul* din 1493, comandat de Ștefan cel Mare și dăruit bisericii din cetatea Hotin de unde a ajuns, după multe peripeții, la Biblioteca de Stat din München unde se păstrează în prezent.

Spre deosebire de *manuscrisele de la Bacău* și de la *Zografu*, cel de la *Hotin* conține o serie de inovații de ordin iconografic care îl deosebesc de *manuscrisul de la Bodleiana* mult mai mult decât ar presupune-o unele simple licențe, cum fusese cazul cu celelalte manuscrise. Unele inovații țin de detalii și privesc ba o colonetă, ba o piesă de mobilier, dar în miniatura reprezentându-l pe evanghelistul Ioan intervine o schimbare fundamentală căci, alături de personajul principal, mai apare unul, și anume ucenicul Prohor, înfățișat la stânga lui Ioan, aplecat asupra unei scrieri.

Apariția acestui nou tip iconografic în miniatura moldovenească, producându-se în același an cu apariția lui în

pictura murală, și anume la *biserica din Bălinești*, i-a oferit lui Sorin Ulea – cel mai autorizat cunoscător al picturii vechi moldovenești – prilejul să demonstreze că, de astă dată, Teodor Mărișescul s-a inspirat din fresca reprezentându-l pe *evanghelistul Ioan* zugrăvită de Gavril Ieromonahul în traveea de est pe peretele de nord al *naosului de la Bălinești*[31].

Este interesant faptul că această derogare de la tradiția instaurată de Gavril Uric n-a rămas izolată în miniaturistica epocii lui Ștefan cel Mare. Inovația preluată de Teodor Mărișescul din *fresca de la Bălinești* reapare într-o nouă redactare, cu elemente suplimentare, într-un *Tetraevanghel* din anii 1504–1507, copiat la *Putna* de un miniaturist anonim. Spre deosebire de ieromonahul Teodor, anonimul de la Putna îl înfățișează pe *Prohor* cu spatele la *Ioan*, scriind ce-i dictează acesta sub inspirația care-i vine din același colț din dreapta sus, dar nu sub formă de raze, ci de o mână întinsă. O altă schimbare privește aici peisajul care nu mai este cel stâncos, ci se revine la cel tradițional sub forma unei arhitecturi acoperite cu un *vellum*.

Alte tetraevanghele din vremea lui Ștefan, și anume cel executat de ieromonahul Spiridon de la Putna, în 1502, în prezent la Muzeul de istorie al României; cel realizat de monahul Filip, tot în 1502 (aflat astăzi la Muzeul de Stat din Viena) sau cel din 1504, executat la porunca voievodului pentru *biserica de la Hârlău*, de asemenea de către un miniaturist anonim, rămân întru totul redevabile tradiției instaurate de Gavril Uric.

Epoca lui Ștefan cel Mare a excelat nu numai prin miniaturi de o înaltă calitate artistică, ci și prin mari ansambluri de pictură murală. Desigur că lipsa unor asemenea ansambluri care să se fi păstrat din epoca anterioară nu înseamnă că acestea nu au existat. Ele sunt atestate în primul rând documentar. Faptul că, în 1415, cancelaria lui Alexandru cel Bun emitea un document în care se stipula că, în schimbul unor sate, zugravii Dobre și Nichita „ne vor zugrăvi pentru aceste două sate două biserici, una din Târgul de Jos Roman și alta care va fi voia noastră sau o casă sau un pridvor"[32] lasă să se înțeleagă că nu numai bisericile, ci chiar și casele voievodale erau împodobite cu picturi.



Evanghelistul Luca, Miniatură din 1501–1507

Pornindu-se de la acest document, s-a emis ipoteza potrivit căreia tocmai cei doi zugravi ar fi pictat la *biserica Sf. Paraschiva din Roman* ciclul scenelor din viața *Sf. Ioan cel Nou*, repictat mai târziu de zugravii lui Petru Rareș[33].

Aceiași zugravi puteau să fi ilustrat în frescă pe pereții palatului domnesc al lui Alexandru cel Bun romanul religios de inspirație budistă *Varlaam și Ioasaf*. Se știe că o ilustrare într-o redactare restrânsă a acestui roman se păstrează din vremea lui Ștefan cel Mare, dar refăcută culoare peste culoare în secolul al XIX-lea, în gangul *mănăstirii Neamț*. Se crede însă că iconografia acestei teme a fost elaborată în timpul lui Alexandru cel Bun pentru a împodobi un edificiu civil sau sala de recepție a mănăstirii[34].

Numai zece ani mai târziu (în 1425), tot Alexandru cel Bun răsplătea pe un Ștefan Zugravul, pentru „dreapta și credincioasa sa slujbă", înnobilându-l și dăruindu-i patru sate și o moară[35], această deosebită munificență arătând



Bâlinești, *Coborârea la iad*

de cât respect se bucura în epocă meseria de zugrav. Dar și fără aceste atestări documentare, am putea fi siguri că Moldova a cunoscut o vie activitate în domeniul picturii și înainte de vremea domniei lui Ștefan cel Mare, căci altminteri ne-ar fi greu să înțelegem cum s-ar fi putut ajunge, fără a fi parcurs un drum lung, la nivelul de calitate constatat la cele mai vechi ansambluri de fresce ajunse până la noi. De altfel, operele de pictură monumentală pe care le vom analiza imediat reprezintă, ele însele, etape într-un proces organic de devenire și cristalizare a unei școli cu trăsături distincte, cu teme și soluții proprii.

Din păcate, fresce anterioare domniei lui Ștefan cel Mare nu s-au păstrat. Nici din prima parte a acestei domnii nu ne-au parvenit decât fragmente. Cele mai vechi s-au descoperit sub stratul de văruială așternut în secolul al XIX-lea pe pereții arhaicei *bisericuțe din Lujeni* (Ucraina), ctitoria boierilor Vitold. În ciuda caracterului periferic și oarecum rudimentar al arhitecturii acestui modest edificiu, pictura care-l împodobește prezintă calități de stil ce trădează familiarizarea meșterului zugrav care a săvârșit-o cu cele mai bune tradiții bizantine.

Regretăm doar că din acest ansamblu nu s-au păstrat decât crâmpeie. Dar cum o spun cu simțire poetică autorii albumului *Poliptic moldav*, „cu toate că vremea a încercat să osândească la pierzanie zâmbetele celor chipuri și să ofilească prospețimea vopselelor, mai putem deslușî încă inșii nalți și mlădioși, în mantii albe umbrite gălbui cărămiziu, cu nimburi roze încolăcite în cârlionții pletelor"[36].

Nu putem regreta îndeajuns nici dispariția picturii din care arheologii au recoltat mici bucăți printre dărâmăturile din secolul XVII de la *Putna*. Un monument unde s-a conservat într-o stare mulțumitoare pictură anterioară marilor ansambluri pictate din porunca lui Ștefan este *biserica din Dolhești*, ctitorie a hatmanului Șendrea, portarul Sucevei.



Bălinești, *Portret votiv al logofătului Tăutu*

Dar cu *ansamblul de la Dolheşti* încă nu a fost inaugurat programul de pictură monumentală patronat de Ştefan cel Mare. Ar mai fi poate de menționat pictura realizată din porunca acestuia la ctitoria bunicului său, *biserica Sf. Nicolae din Rădăuți*, în anii 1479–1481. Din păcate, aceasta a fost repictată complet în secolul al XIX-lea şi numai când operația a fost făcută după sistemul culoare peste culoare, prin păstrarea întocmai a schemei compoziționale şi a cromaticii (cum sunt *Împărtăşaniile*, *Spălarea picioarelor* şi *Cina*, dispuse toate în altar), putem trage unele concluzii valabile privind resursele creative ale zugravului care le-a executat. Ca să discutăm însă în deplină cunoştință de cauză despre pictura din epoca lui Ştefan cel Mare va trebui să ne oprim asupra ctitoriilor sale din anii 1487, 1488, 1497 şi asupra *ctitoriei logofătului Tăutu de la Bălineşti*, pictată în 1493. În privința datării ansamblurilor de pictură a celor cinci ctitorii domneşti (*Pătrăuți*, *Milişăuți*, *Voroneț*, *Sf. Ilie* şi *Popăuți*) s-au purtat discuții, existând specialişti care au împins în mod nejustificat datarea unora dintre monumentele respective mult peste hotarul secolului al XV-lea, eroare ce ducea la sărăcirea imaginii pe care o avem despre pictura epocii lui Ştefan cel Mare[37].

Atât din punct de vedere al structurii iconografice, cât şi ca viziune estetică, ansamblurile de pictură ale celor patru monumente se prezintă ca o fază unitară în evoluția artei moldoveneşti. Este motivul pentru care nu ne vom opri în amănunt decât asupra unuia dintre ele, şi anume asupra *Voronețului*, cel mai reprezentativ şi cel mai bine păstrat.



Lujeni, *Sfânt*

Despre pictura *Voronețului* – o avem în vedere, bineînțeles, doar pe cea din altar şi naos, restul, inclusiv cea exterioară, aparținând secolului următor – se poate afirma că întruneşte în cea mai mare măsură caracteristicile unei opere clasice. Iată cum rezumă, de pildă, autoarea unui studiu monografic considerațiile privind ansamblul vechii picturi: „Concentrată până la limitele esențiale ale tematicii iconografice tradiționale, de o sobrietate care exclude orice amănunt pitoresc, orice sugestie de somptuos, pictura din altarul şi naosul Voronețului este totuşi intens expresivă, comunicând privitorului zilelor noastre atât sentimentul sacrului, specific spiritualității medievale, cât şi un patos al trăirii [...], ecou al vieții eroice pe care vremile o impuneau Țării Moldovei. Pe temeiul acestor coordonate, pictura Voronețului îmbină fără stridențe stilistice, ci cumpănit ca un program prestabilit, tradiție şi actualitate, simbol şi realitate[38].

În mare, schema iconografică, aşa cum a fost statuată la bisericile moldoveneşti din acest sfârşit de veac XV, urmează destul de riguros un program unic. Imaginea care domină ansamblul este, bineînțeles, cea destul de frecventă, a lui



Pătrăuți, *Cavalcada Sfintei Cruci*

Hristos Pantocrator, zugrăvită în calota turlei de pe naos, și fiind înconjurată de serafimi. Pe pereții turlei urmează trei registre ocupate în ordine descendentă de îngeri, profeți și apostoli, pentru ca apoi, pe pandantivi, să fie pictați cei patru evangheliști, foarte asemănători cu cei din *Tetraevangheliarul lui Uric*. Conca altarului este ocupată de imaginea monumentală a Fecioarei pe tron cu pruncul pe genunchi, încadrată de patru îngeri care înaintează spre ea câte doi de fiecare parte. De notat că numărul de patru îngeri poate fi constatat aici și la *biserica Sf. Ilie* pentru prima oară, ca o inovație ce va deveni caracteristică pentru pictura moldovenească, în timp ce în toate celelalte zone cu pictură de inspirație bizantină ortodoxă, în scena respectivă nu apar decât doi îngeri[39]. Tot cu privire la îngerii din conca altarului, Sorin Ulea a remarcat că aceștia, ca și cei de la *Sf. Ilie*, dar spre deosebire de toți cei care apar în bisericile pictate ulterior, poartă pe brațele întinse înainte câte un văl[40]. Sub compoziția *Fecioara pe tron*, în concă, pe toată întinderea hemiciclului se desfășoară trei registre: unul cu serafimi și heruvimi, cel din mijloc împărțit în patru scene evanghelice: *Împărtășirea cu pâine*, *Împărtășirea cu vin*, *Cina* și *Spălarea picioarelor*, iar registrul inferior cu părinții bisericii înaintând dintr-o parte și de alta către *Pruncul Isus întins pe disc*, imagine zugrăvită chiar în glaful ferestrei de pe axul bisericii. Alte două scene: *Isus în mormânt* și *Jertfa lui Abraham* decorează nișa proscomidiei.

Pentru a ne face o imagine cât mai completă despre pictura epocii lui Ștefan cel Mare, se cuvine să zăbovim și asupra *ansamblului de la Bălinești*, cu atât mai mult cu cât, ca și cel de la Dolhești, aparținând ambele ctitoriilor unor mari dregători de la curtea domnului, conținea inovații ce-l deosebesc în multe privințe de cele analizate. Din fericire, în urma descoperirii, în 1955, de către Sorin Ulea, a unei



Voroneț, *Portret votiv: Ștefan cel Mare*

inscripții cu numele zugravului care a pictat ansamblul, nu mai suntem în prezența unui anonim, ci a unui artist cu personalitate distinctă și cu identitate precisă. Acesta este Gavril Ieromonahul, până în prezent singurul pictor cunoscut din vremea lui Ștefan, contemporan ilustru al nu mai puțin ilustrului miniaturist Teodor Mărișescul.

Spre deosebire de monumentele precedente, de tip triconc, la *Bălinești*, biserica are o singură navă compartimentată în naos și pronaos, cu o absidă poligonală și fără turlă, dar având în schimb un turn-clopotniță deasupra unui pridvor pe latura de sud. De aici, necesitatea imperioasă de a schimba distribuția scenelor, cele din turlă trebuind să fie plasate pe bolta semicilindrică. Aici și apare, de fapt, *Isus Pantocrator*, al cărui loc era în calota turlei; aici mai apar *Tronul Hetimasiei*, simbol al Treimii și, tot aici, *Sf. Ioan Botezătorul*, patronul ctitorului (Ion Tăutu), sinaxe de îngeri care înlocuiesc friza apostolilor și a prorocilor și cei patru evangheliști. Este momentul să amintim că dintre aceștia Ioan este conceput de Gavril Ieromonahul într-o redactare proprie, însoțit de ucenicul său Prohor, redactare diferită de cea tradițională stabilită de Uric, dar preluată de Teodor Mărișescul și de alți miniaturiști.

Unele modificări sunt introduse și în altar, unde zugravul dispune de o suprafață mai mare decât confrații de la monumentele de tip triconc analizate. De aceea, în afară de scenele obișnuite (*Fecioara pe tron cu Isus în brațe, Împărtășaniile*



Voroneț, *Împărtășania cu vin*

apostolilor, Cina, Spălarea picioarelor) aici apare în plus o friză cu figurile profeților, încadrată de o scenă cu *Nașterea lui Isus* și de una cu *Întâmpinarea Domnului*.

Schimbări substanțiale introduce Gavril Ieromonahul în registrul *Patimilor* pe care, pentru prima oară în pictura moldovenească, le tratează în friză și într-o formă dezvoltată din punct de vedere iconografic ce cuprinde mult mai multe scene decât în ansamblurile precedente. Astfel, friza *patimilor* începe, la *Bălinești*, chiar de pe peretele altarului și cuprinde următoarele scene: *Rugăciunea de pe munte, Prinderea lui Isus, Sărutul lui Iuda, Lepădarea lui Petru, Isus înaintea marilor preoți, Judecata lui Pilat, Batjocorirea, Împărțirea veșmintelor, Pocăirea lui Iuda, Moartea lui Iuda, Drumul spre Golgota, Suirea pe cruce, Răstignirea, Iosif din Arimateia la Pilat, Coborârea de pe cruce, Plângerea, Punerea în mormânt, Mormântul pecetluit* și *Coborârea la iad*, deci un număr de 19 față de opt, respectiv nouă câte apar la *Voroneț* și la *Pătrăuți*. De notat însă că încă de la *Popăuți*, ctitorie domnească, zugravul a preluat tratarea în friză a ciclului *Patimilor*, respectând totodată ordinea și chiar numărul scenelor, cu înlocuirea unei scene, însă (*Invadarea grădinii Ghetsimani* în loc de *Mormântul pecetluit*). Faptul are darul de a sublinia încă o dată aportul lui Gavril Ieromonahul la stabilirea sistemului decorativ moldovenesc. S-a mai



Voroneț, *Spălarea picioarelor*

relevat, de asemenea, dar în această privință există păreri contradictorii[41], introducerea la *Bălinești*, pentru prima oară în Moldova, a celor șapte sinoade ecumenice, temă iconografică larg răspândită în pictura sârbească și prezentă încă din secolul al XIV-lea și în Țara Românească, la *Cozia*. De asemenea, tot în pronaos, se află, amplasate sub forma unui ciclu bine închegat, mai multe scene veterotestamentare (*Lâna lui Ghedeon, Cina din Mamvri, Ridicarea lui Moise și a lui Iosua* și altele).

Concluzia care se impune este că, în procesul de creștere și cristalizare a unei școli de pictură moldovenească, *ansamblul de la Bălinești*, la zugrăvirea căruia au participat desigur mai mulți artiști – dovadă unele diferențe stilistice – dar unde Gavril Ieromonahul a fost vioara întâi, a însemnat o etapă importantă. Semnele de maturitate întâlnite aici sunt, cum am văzut, numeroase.

Pe fundalul în medie de foarte bună calitate al picturii din vremea lui Ștefan, se disting și capodopere, lucrări de excepție sub aspect compozițional sau coloristic, pictate de personalități înzestrate cu forța talentului, de artiști instruiți și experimentați dăruiți cu pasiune operei pe care o săvârșeau într-o epocă de avânt, într-o epocă inspiratoare, propice marilor înfăptuiri. Chiar în primul ansamblu de fresce dintre cele discutate, și anume în mica *bisericuță de la Pătrăuți*, se află o asemenea capodoperă. Avem în vedere *Cavalcada Sfintei Cruci*, plasată în pronaos.

Această scenă care înfățișează un cortegiu de unsprezece călăreți ilustrează o legendă ce evocă în veșmânt religios un fapt istoric: lupta împăratului Constantin cu rivalul său Maxențius. Cortegiul, având în frunte pe arhanghelul Mihail, și din care face parte Constantin cel Mare urmat de sfinții militari, înaintează în grup compact, cu o alură de încredere totală în biruința prezisă de semnul crucii arătat pe cer. În afară de semnificația proprie, a luptei duse de creștini împotriva păgânilor în general, *Cavalcada* de la Pătrăuți mai are una strict locală, inspirată de analogia luptei duse de Moldova lui Ștefan cel Mare împotriva cotropitorilor. Tocmai cu acest rost politic era pictată scena respectivă: de a sugera mobilizarea creștinilor într-o cruciadă în care, pentru rolul lui Constantin, Moldova propunea un erou la fel de destoinic, adică pe marele Ștefan. Anume la această semnificație se gândea, încă din 1930, bizantinologul André Grabar comentând *fresca de la Pătrăuți*[42]. Dar pe lângă profundul ei conținut de idei, *Cavalcada* sfinților militari ne revelă și un bogat conținut artistic. Îl aflăm în măiestria cu care este compusă scena, în firescul atitudinilor și mișcărilor, în ritmul alert, în cabrarea nervoasă a cailor, în senzația de invincibilitate pe care o conferă artistul acestei înaintări ordonate, hotărâte, sigure. Admirabilă îndeosebi este reușita pictorului în a desacraliza o scenă religioasă transformând-o într-un eveniment foarte terestru. Dacă facem abstracție de aureole, călăreții ne par în adevăr niște cavaleri medievali în marș forțat. Spre deosebire de scene asemănătoare unde caii par a pluti, aici se simte foarte bine pământul sub picioare, cai și călăreți având o pondere puțin obișnuită pentru imaginile medievale în care zborul și levitația sunt de rigoare. A se compara, de asemenea, aceste imagini de călăreți cu cele pictate de un artist prerenascentist ca italianul Uccello, în celebra lui *Luptă de la San Romano*, cu cai ca de lemn încremeniți în salturi spectaculoase, pentru a se înțelege și mai bine cu cât simț al realității și cu ce putere de observație era înzestrat experimentatul zugrav moldovean de la Pătrăuți.

De remarcat – au făcut-o, de altfel, mulți înaintea noastră – sunt solidele compoziții din *altarul Voronețului* reprezentând apostolii, exemplare umane care, prin calitățile lor pilduitoare, reprezentau în viziunea zugravului un fel de exponenți ai acelor răzeși moldoveni pe care se putea bizui domnul țării. Sobri, solemni, viguroși, gravi, precum



Popăuți, *Prinderea lui Isus*

gravă este paleta în care sunt reproduși, acești oameni înaintează hotărâți, fără urmă de șovăială, demonstrând o mare energie deopotrivă fizică și spirituală.

Nu se deosebește prin ceva esențial de ei nici suita princiară, cu *Ștefan* în frunte, urmat de *doamna Maria Voichița*, de *fiul său Bogdan* și de *una dintre fiicele sale*, zugrăviți în *naosul Voronețului*. Este acesta desigur cel mai frumos portret votiv al marelui voievod, superior celor de la *Pătrăuți* și *Sf. Ilie*, pictate în timpul vieții domnului, și prin nimic inferior celor de la *Dobrovăț* sau de la *Dorohoi* pictate după moartea sa. Mai întâi, spre deosebire de toate celelalte, amplasate în pronaos, portretul votiv de la Voroneț se află în naos, el făcând pandant, nu fără o profundă semnificație, scenei în care apar împărații *Constantin și Elena*, cu ale



Popăuți, *Isus în fața lui Caiafa*

căror fapte domnul Moldovei n-a contenit să se identifice. În *portretul de la Voroneț* ne privește un *Ștefan* grav și solemn, mai reținut în gestul cu care îi oferă biserica lui Cristos secondat de Sf. Gheorghe, decât în portretul din 1473 pictat de miniaturistul Nicodim în *Tetraevanghelul de la Humor*. El este înveșmântat în costum de ceremonie, luxos, cu mâneci largi, brodat cu fir de aur și cu cabușoane din pietre scumpe ce apar încrustate și în coroana de pe cap. Spre deosebire de rotundul feței realizat prin pensulații concentrice, costumul este însă plat, decorativ, ca și când n-ar îmbrăca un corp, un volum. Preocuparea artistului pentru frumusețea elementului decorativ se extinde și asupra pletelor celui portretizat, caligrafiate cu o mână sigură, îndelung experimentată. Capodopere de nivelul celor descrise mai sus datorăm și ieromonahului Gavril de la Bălinești care, potrivit părerii lui Vasile Drăguț, poate fi considerat, pe bună dreptate, „printre cei mai mari artiști rămâni din secolele evului de mijloc, opera sa așezându-se cu cinste în rândul realizărilor de frunte din întregul orient ortodox"[43].

În sfârșit, excepționale sunt scenele din friza *Patimilor de la Popăuți-Botoșani*, dintre care se distinge compoziția *Judecata la Caiafa*. Este o scenă plină de animație, cu multe personaje împărțite în două grupuri compacte alternante cu imaginile izolate a lui Isus și a lui Caiafa, proiectați clar pe fundalul arhitecturii folosite drept cadru al acțiunii. Expresivitatea mișcărilor, inventivitatea compozițională, varietatea atitudinilor și gesturilor, costumele, de asemenea, diferite de la un personaj la altul, ca și efectul decorativ al sulițelor agitate de soldați conferă compoziției un soi de teatralitate care-l recomandă pe zugravul de la Popăuți ca un dramaturg bun cunoscător al fascinantului spectacol al lumii.

Enumerând doar câteva din trăsăturile iconografice și stilistice ale picturii din vremea lui Ștefan cel Mare n-am făcut altceva decât să definim în termeni destul de vagi un fenomen artistic extrem de complex care și-ar dezvălui întreaga sa putere de seducție numai la o analiză detaliată a multiplelor sale fațete, adică în toată diversitatea limbajelor

plastice adoptate de la un monument la altul de către un artist sau altul. Un lucru este însă sigur: așa cum s-a conturat în secolul al XV-lea, pictura moldovenească se află la echidistanță de toate ramificațiile picturii postbizantine, de toate așa-zisele școli – cretană, macedoneană sau constantinopolitană – nefiind nici uneia subordonată, deși discuții asupra înrâuririi acestora s-au purtat, stârnindu-se chiar pasiuni când a fost vorba de apărarea unei opinii sau a alteia[44]. Din fericire, în fața evidențelor, chiar și unii dintre adepții teoriei eronate a lui Gabrielle Millet cu privire la rolul școlilor cretană și macedoneană în cristalizarea școlilor naționale din aria bisericii ortodoxe, au recunoscut originalitatea soluțiilor găsite de zugravii moldoveni pentru rezolvarea problemelor specifice locului și timpului unde și când au activat. Așa bunăoară, bizantinistul englez Talbot Rice, izbit de fizionomiile particulare nemaiîntâlnite aiurea ale împăraților Constantin și Elena de la Bălinești, a putut scrie că „Aici figurile sunt esențialmente românești; nici grecești, nici orientale"[45]. Cuvinte de laudă despre virtuțile artistice ale meșterilor zugravi din Moldova au avut și alți istorici de artă de prestigiu mondial. Iosif Strzigowski (savant austriac de origine poloneză), W. Podlacha, polonez și el, apoi Paul Henri, Andrei Grabar, Henri Focillon, toți s-au pronunțat elogios despre arhitectura și pictura moldovenească din secolele XV și XVI.

În timp ce școala moldovenească de pictură dobândea o fizionomie proprie, ajungând la maturitate, noi opere înfăptuiesc și zugravii din Țara Românească. Din păcate, însă, dihonia care domnește în țară, luptele dintre diferitele facțiuni politice și neputința domnului de a instaura liniștea internă atrag după sine distrugerea monumentelor, care oricum, în comparație cu cele din Moldova, erau puține și modeste. Chiar când bisericile cum sunt *Domneasca mică din Târgoviște* sau cea a fostului *schit Brădet* au rămas în picioare, frescele lor originale nu s-au păstrat. Așa se face că pentru o perioadă de peste un veac, între *ansamblul de la Cozia* (circa 1390) și cel care decora *biserica mănăstirii Argeșului* realizat în anii 1517–1526, nu cunoaștem în Țara Românească nici o pictură conservată în bună stare care să ne permită tragerea unor concluzii privind calea ei de evoluție. De vreme, însă, ce între pictura de la *Cozia* și cea de la *mănăstirea Argeșului* există foarte mari deosebiri, nu încape îndoială că la asemenea diferențe de concepție și de stil nu putea să se ajungă decât din aproape



Remetea, *Apostolul Petru*, Sec. XV

în aproape, etapele intermediare reprezentându-le tocmai ansamblurile care au dispărut.

Nici în privința manuscriselor cu miniaturi, Țara Românească nu se poate compara, în secolul al XV-lea, cu Moldova. Că ea va fi cunoscut această specie de artă încă din secolul al XIV-lea este o presupunere cât se poate de logică de vreme ce mari biserici ca *Sf. Nicolae Domnesc* și *Cozia* erau zugrăvite cu atâta măiestrie și manuscrisele intrau deacum în inventarul curent al lăcașurilor de cult. De altfel, încă din primii ani ai secolului al XV-lea ni s-a transmis un manuscris, și anume *Tetraevanghelul* copiat de călugărul Nicodim, în anii 1404–1405, la mănăstirea Vodița. Cum vedem, acest manuscris îl precede pe cel transcris de Gavril Uric de la mănăstirea Neamț cu un sfert de secol. El nu este însă ilustrat cu imaginile evangheliștilor, ci numai decorat cu frontispicii în compoziția cărora intră motive vegetale stilizate ordonate într-o dispoziție geometrică, precum și

motive zoomorfe – păsări – care au darul de a diminua oarecum aspectul general prea rigid al ornamentului.

S-a remarcat, și pe bună dreptate, că *Tetraevanghelul lui Nicodim* n-a avut nici pe departe rolul pe care l-a jucat cel copiat de Uric în Moldova, adică de a înrâuri creația miniaturiștilor de mai târziu și cu atât mai puțin pictura murală. Dovadă că alte două manuscrise muntenești – tot tetraevangheliare și decorate tot numai cu frontispicii și inițiale ornate – nu par a fi influențate de manuscrisul lui Nicodim. Păstrate, unul la Biblioteca Academiei și altul – acesta copiat și decorat de miniaturistul Dobromir din însărcinarea lui Furcă Postelnicu – la Biblioteca Saltâkov-Șcedrin din Sanct Petersburg, aceste două tetraevanghele sunt decorate cu frontispicii compuse din motive preponderent geometrice (cercuri și X-uri întretăiate). Mai mult decât cu cele pictate de Nicodim, aceste ornamente prezintă asemănări cu manuscrisele moldovenești. De asemenea, spre deosebire de *Tetraevanghelul* din 1404–1405, care, prin coloritul viu și prin strălucirea aurului dobândește o notă de somptuozitate, celelalte două exemplare, dintre care cel de la Sankt Petersburg datează din 1470–1471, sunt mai puțin strălucitoare, mai sobre, mai modeste. S-a atribuit această particularitate nu atât lipsei de gust sau de îndemânare a artistului, cât faptului că el a folosit ca suport hârtia care nu putea atinge, în epocă, noblețea pergamentului, folosit la celelalte manuscrise[46].

Spre deosebire de Țara Românească, Transilvania nu cunoaște nici un „hiatus" în evoluția picturii monumentale din secolul al XV-lea. Aici ne întâlnim, în schimb, cu un alt fenomen, și anume cu o diferențiere destul de netă între pictura bisericilor de tradiție ortodoxă, din mediul românesc, și cea gotică practicată în bisericile catolice din mediul săsesc și maghiar.

Încă din primul deceniu al secolului al XV-lea, un frumos ansamblu de pictură murală ne întâmpină în mai vechea *biserică de la Streisângeorgiu* (jud. Hunedoara). Tradiția picturii din secolul precedent, reprezentată în chip atât de strălucit de zugravul Mihul de la Crișul Alb, este continuată aici în tot ce avea mai prețios: atenția acordată realităților concrete din jur, noblețea figurilor, coloritul reținut, lipsa de grandilocvență a gesturilor, simplitatea procedeelor picturale și o anumită plasticitate a imaginilor. Sunt prezente aceste însușiri mai ales în tabloul votiv al ctitorilor: *cneazul Cândreș și soția sa Nistora* care oferă într-un gest simplu și firesc, fără emfază, dar și fără umilință sau evlavie exagerată, modelul bisericii. De remarcat, ca elemente de un realism izbitor, sabia cu incrustații a cneazului și costumul, foarte apropiat de cel popular din zonă, al soției acestuia.

Un tablou votiv datând din 1417 și caracterizat prin aceleași fine trăsături de picturalitate și de psihologie a personajelor ca la Streisângeorgiu întâlnim, tot în jud. Hunedoara, la *biserica din Ribița*. Îi înfățișează pe *cnezii donatori Vladislav și Miclăuș* prezentând modelul lăcașului ctitorit de ei sfântului Nicolae. În altar și naos apar scene specifice cultului ortodox, dar cu o concesie făcută celui catolic din Ungaria, și anume scena cu cei trei sfinți regi.

Din această perioadă există și câteva biserici românești în care se întâlnesc laolaltă picturi de tradiție bizantină și altele gotice, semn că la zugrăvirea lor au fost antrenați și artiști străini. Este cazul *bisericuței din Remetea* (jud. Bihor) unde pictura din absidă, atribuită de Vasile Drăguț[47] unui artist din ambianța tiroleză, distonează flagrant cu cea rustică, de un aer provincial de pe pereții pridvorului. Aceeași conviețuire de stiluri se poate constata și în *biserica Sântă Marie Orlea*, unde apostolilor din altar, cu fizionomii care trădează asemănări cu oamenii din partea locului, li se opun, în naos, imagini care nu puteau fi decât opera unui artist din ambianța goticului. Avem în vedere picturile din faza a treia de realizare, care le completează pe cele de la începutul secolului al XIV-lea. Dintre imaginile celor șase apostoli care s-au păstrat impresionează cea a lui *Matei*, înfățișat într-o atitudine semeață, cu mâna dreaptă adusă într-un gest retoric la piept, ținând cu ea mantia ce-i lasă descoperit umărul drept. Ceva din poza pe care o iau, în statuile Romei antice, poeții și oratorii latini ne sugerează această imagine bine clădită prin energice trăsături de pensulă. Scenele din naos, neobișnuite pentru repertoriul pictorilor din bisericile ortodoxe, se axează pe tema caritații și înfățișează pe *Sf. Elisabeta milostivind pe săraci* și *Moartea săracului*. Cum *biserica Sântă Maria Orlea* a aparținut, pe rând, ortodocșilor și catolicilor, conviețuirea unor scene iconografice aparținând celor două confesiuni nu trebuie să ne mire.

De la începutul secolului al XV-lea, resturi dintr-un ansamblu de pictură murală ne-au parvenit și pe pereții

bisericii Peșteana (jud. Hunedoara). Printre altele, se poate distinge figura unui călăreț care duce pe crupa calului un ostaș răpus în luptă, amintind de scena cu soldatul rănit de o săgeată din *Judecata de apoi* de la Leșnic. Într-o vreme când războiul împotriva otomanilor făcea parte din viața de zi cu zi a cnezilor români, asemenea scene apar ca foarte firești.

Paralel cu succesele obținute de zugravii români în bisericile de rit ortodox, înregistrează realizări remarcabile și pictorii care activează în bisericile romano-catolice. În acest mediu se continuă desigur tradiția secolului anterior datorită unor artiști din partea locului, fără a se reuși să se estompeze însă aspectul eclectic care stăruie din cauza confluenței unor înrâuriri venite atât din nord-vestul germanic, cât și din Italia. Componenta italiană este foarte prezentă încă de la începutul secolului la *Oradea*, de pildă[48], de aici fiind recoltat un fragment reprezentând chipul unui episcop, datorat fără îndoială unui prerenascentist italian. Și de ce ne-ar mira când în acest timp populația catolică de aici era păstorită de un italian, Andrea Scolari, rudă apropiată a condotierului Filippo Scolari (zis și Pippo Spano), care deținea înalta funcție de ban al Timișoarei. Știm, de asemenea, că la curtea acestuia din urmă se afla la un moment dat, cu însărcinări pe care nu le cunoaștem în detaliu, dar care nu puteau fi străine de pictură, italianul Masolino da Panicale (1383–1440 sau 1447), autorul, alături de discipolul său Masaccio, al frescelor din *capela Brancacci, din Florența*. Nu putem regreta îndeajuns faptul că nu ne-au rămas lucrări de la marele maestru florentin. Cum însă a stat la Timișoara aproape doi ani (între 1 septembrie 1425 și iulie 1427) și cum știm că a fost un artist foarte productiv, este de presupus că a lucrat intens. Nu este exclus ca, printre altele, să fi făcut un portret al lui *Pippo Spano*. Căci imediat după întoarcerea în Italia, primește o mare comandă la Roma – frescele capelei *Sf. Ecaterina din biserica San Clemente* – unde, în persoana centurionului trecut la creștinism, din scena *Răstignirii*, l-a înfățișat pe condotierul de la Timișoara[49].

Când vorbim despre influența italiană nu ne gândim desigur la caracteristicile specifice Renașterii și nici măcar la cele ale protorenașterii din secolul al XIII-lea, din timpul lui Giotto. Și aceasta pentru că Italia însăși, mai ales nordul ei, cunoaște în secolul al XIV-lea și la începutul celui următor o pronunțată contaminare gotică. Firește, însă, între goticul italian mai pictural, mai cald, mai aproape de realitate și cel german – grafic, puternic stilizat, agitat – este de constatat o mare diferență și, intrate în sinteză, cele două direcții conduc în Transilvania la opere originale, care păstrează cumpăna dreaptă între cele două înrâuriri stilistice.



PAUL DIN UNG, *Legenda regelui Ladislau*

Dacă pictura de tradiție bizantină era concentrată cu precădere în părțile de sud-vest ale Transilvaniei (în jud. Hunedoara se află cele mai multe ctitorii cneziale), pictura de tradiție gotică s-a păstrat mai ales în estul principatului, și anume în județele Harghita, Covasna, Brașov. Astfel, în *biserica reformată din Mugeni* (jud. Harghita), picturilor din secolul al XIV-lea pe tema *legendei Sf. Ladislau* li se adaugă, în veacul al XV-lea, o monumentală *Judecată de apoi* în care preocuparea pentru redarea plasticității volumelor ne duce imediat cu gândul la arta italiană a epocii. În aceeași regiune a Transilvaniei s-au păstrat picturi la *bisericile din Biborțeni* și *Rugănești*. În primul caz, atenția ne este atrasă de ilustrarea *Legendei regelui Ladislau* în care probabil unul dintre numeroșii pictori pelerini educați în spiritul goticului internațional dă dovadă de o bună cunoaștere a meșteșugului, soluțiile adoptate de el stârnind admirație. În al doilea caz, judecând după compoziția cu



PAUL DIN UNG, *Convertirea apostolului Pavel*

Închinarea magilor, pictorul, hrănit și el cu multă învățătură, este mai atent la tradiție și nu se avântă să inoveze cu curaj. Imaginile realizate de el sunt mai rudimentare, mai provinciale, mai rusticizante, dar totodată mai savuroase tocmai prin stângăcia ce le caracterizează.

Cel mai frumos ansamblu monumental de pictură gotică transilvăneană se află – aspect interesant de reținut – nu într-un mare oraș, ci într-un sat, și anume în *biserica unitariană din Dârjiu* (jud. Harghita). De astă dată, una dintre scene – *Convertirea sf. Pavel* – este însoțită și de o inscripție votivă mai puțin obișnuită ca formulare. O dăm în original (în latina medievală) și în traducere : „Hoc opus fecit depingere seu praeparare magister Paulus filius Stephani de Ung. anno domini MCCCCX nono: scriptum scribebat et pulcham puellam in mente tenebat" (Această operă a pictat-o și pregătit-o maestrul Paul, fiul lui Ștefan din Ung, anul domnului 1419; scriam și aveam în minte o fată frumoasă). Ultima parte a inscripției ar indica, după presupunerea prof. V. Vătășianu, că pictura ar fi „un ex voto, poate cu ocazia unei logodne"[50].

Paul din Ung este mai ales un desenator rafinat, un fervent adept al „stilului frumos", influențat de frumoasele enluminuri occidentale pe care pare a le mări la scară. În afară de verva narativă, ceea ce-i caracterizează pictura este și o vervă decorativă. Aproape că nu există locușor pe care să nu-l fi ornat dintr-o pură plăcere de calofil. Costumele, harnașamentul cailor, coamele acestora stilizate de parcă ar fi ale unor zebre, totul trădează un amator de efecte grafice împinse până la un soi de manierism. Departe de orice înclinare spre bigotism, comportându-se ca un prevestitor al Renașterii, meșterul Paul laicizează la maximum scenele religioase, lipsindu-le de orice încărcătură mistico-simbolică. Așa se face că, indiferent dacă este vorba despre *Legenda regelui Ladislau* sau de *Convertirea apostolului Pavel*, respectiv despre drumul acestuia spre Damasc, avem impresia că asistăm la adevărate isprăvi cavalerești, la un fel de turniruri.

Un artist de aceeași talie – am zice internațională – ca Paul din Ung activează în 1420 la *biserica sfânta Margareta din Mediaș*. Același grafism, ca la contemporanul său, dar cu mai multă atenție acordată conturelor, aceeași preocupare pentru aspectul decorativ, dar și cu desfășurări în adâncime a scenelor, aceeași tendință spre laicizare dar și cu unele incursiuni în simbolistica religioasă cum ar fi compoziția *Arborele lui Eseu* – iată parametrii estetici ai meșterului de la Mediaș. Păstrată multă vreme sub un strat de var așternut în timpul reformei, pictura de la *biserica evanghelică din Mediaș* s-a conservat relativ bine, permițându-ne să judecăm în perfectă cunoștință de cauză și coloritul menținut proaspăt și viu, așa cum apare în *Sf. Nicolae și cei trei strategi*, în *Închinarea magilor* sau în *Martiriul celor zece mii*.

În opoziție cu o asemenea viziune, am zice aulică, pentru că este influențată puternic de goticul internațional de curte, se află ansamblul de picturi din *capela funerară a cetății țărănești de la Hărman* (jud. Brașov), axat pe tema *Judecății de apoi* și îndatorat puternic tradiției mai vechi. Surprinzător, și la Cluj, la *biserica Sf. Mihail*, într-un centru urban deci, picturile ce decorează nava sudică gravitează stilistic tot spre formele mai fruste ale curentului provincial.

La Sibiu, în schimb, ne întâlnim cu opera unui artist care a absorbit și asimilat multe particularități ale artei nord-italiene. Pe nume Johannes de Rosenaw, acesta a pictat în biserica evanghelică din orașul de pe Cibin o *Răstignire* datată 1445, în care preia schema compozițională devenită tradițională la artiști ca Antonello da Messina și imitată cu mici diferențe în toate bisericile catolice.

Artiști rafinați, familiarizați cu unele procedee ce provin din nordul Italiei, prin Tirol, sunt și cei care lucrează spre

sfârșitul secolului al XV-lea la Sighișoara. Este vorba despre pictorul Valentinus care avea să ajungă primar al orașului, și despre tirolezul Iacobus Kendlinger din Sanktus Wolfgang (Tirol). În special acesta din urmă dovedește că știe să integreze în mod organic unele sugestii renascentiste viziunii sale gotice.

Și la *Biserica Neagră din Brașov* s-a păstrat pictură de secol XV, dar nu în cantități care să ne permită aprecieri de ansamblu. *Încoronarea Maicii Domnului*, scenă plasată în luneta unuia dintre portalele de sud, datează – crede prof. V. Vătășianu – din 1477, când a fost făcut, din dispoziția lui Matei Corvin, și portalul însuși, prima observație care se impune aici fiind îmbinarea unor trăsături gotice cu cele din nordul Italiei filtrate de pictorii tirolezi[51].

Dar aspectul cel mai semnificativ pe calea urmată de pictura din mediul catolic transilvănean spre emancipare și eliberare din arcanele scolasticii medievale îl constituie pictura pe suport mobil, pe panouri de lemn, cu alte cuvinte tabloul. Spre deosebire de Țara Românească și de Moldova unde nu ni s-au păstrat icoane pe lemn din secolele XIV și XV, în Transilvania încep să fie la modă și chiar să înlocuiască pictura murală așa-zisele altare poliptice sau retabluri. Originea acestui gen de artă este străveche, căpătând o largă dezvoltare în pictura din Apusul Europei. La început, înainte de descoperirea picturii în ulei, dar și multă vreme după aceea, panourile polipticelor, ca și icoanele bizantine sau de inspirație bizantină se executau în tehnica temperei care consta în aplicarea pe suportul uscat – de cele mai multe ori de lemn – a pastei pregătite din amestecul pigmenților cu clei, cu ou sau cu caseină.

În general, altarele poliptice sunt de două feluri: fixe și mobile. În primul caz, este vorba de panouri mari, care se interpuneau între cor și nava bisericii, pe marginea posterioară a mensei (prestolul la catolici) îndeplinind rolul pe care-l au, la bisericile ortodoxe, tâmpla (iconostasul). Firește că polipticele nu erau nici suficient de înalte și nici nu comportau destule registre ca să poată îngrădi și despărți, pe toată înălțimea bisericii, nava de absida altarului. În componența unui poliptic intră de obicei un postament alungit pe orizontală, numit predelă, pictat cu diverse scene, peste care se înalță, în centru, un tablou mai mare, flancat de aripi fixe acoperite cu tablouri mai



THOMAS DIN CLUJ, *Sf. Egidius și căprioara*

mici. Între tabloul central, care uneori poate fi înlocuit cu un scrin ce conține o statuetă, și aripile fixe sunt montate uneori canaturi mobile pictate pe ambele fețe care acoperă pe rând, în funcție de necesitățile liturgice, când tabloul central sau scrinul cu statueta, când aripile fixe.

În afară de marile altare poliptice monumentale, există și așa-zisele altare de călătorie, portabile, alcătuite din mici panouri care se articulează între ele cu ajutorul unor balamale ce permit suprapunerea și închiderea asemenea unei cărți.

Întrucât tehnica folosită, cea a temperei, permitea mai multă suplețe în execuție, mai multă finețe și migală, pictorii de altare puteau să introducă mai ușor inovațiile marilor ateliere apusene. De altfel, aceste inovații puteau fi colportate mai lesne, odată cu altarele portabile. De aceea pictura de factură occidentală cu reproducerea în trei dimensiuni a corpurilor, cu elemente (la început rudimentare) de perspectivă, a pătruns în aria transilvăneană datorită mai degrabă altarelor



THOMAS DIN CLUJ, *Sf. Nicolae*

poliptice decât picturii murale. Tocmai de aceea se și crede că decăderea acesteia din urmă s-ar datora în bună parte înmulțirii altarelor poliptice.

Cel mai vechi altar poliptic, dintre cele care s-au păstrat, aparține pictorului Thomas din Cluj. Iată, așadar, că după excepționalii sculptori Gheorghe și Martin, Clujul dădea și un pictor de valoare, un adevărat exponent al artei transilvănene din secolul al XV-lea, care se conecta astfel la mișcarea artistică europeană într-un proces de osmoză cu consecințe dintre cele mai benefice.

Thomas din Cluj își picta polipticul de altar în 1427 pentru capela regală a *bisericii din Győr* (Republica Ungaria) la comanda canonicului Nicolaus. Din polipticul respectiv, aflat astăzi la Muzeul de artă creștină al episcopiei din Esztergom (Ungaria), s-au păstrat tabloul central reprezentând *Răstignirea* și șapte din cele opt tablouri mai mici de pe canaturi. Nu toate aceste mici icoane îi aparțin lui Thomas. Prof. Vătășianu distinge aici și mâna unui pictor care după stil trebuie să fi aparținut ambianței burgunde și căruia i-a revenit sarcina să picteze tablourile ce redau scene din viața *Sf. Egidiu*, *Sf. Nicolae* și *Sf. Benedict*[52].

Mult mai evoluat în direcția adoptării schemelor elaborate de artiștii Renașterii, ai celei italiene, dar și ai celei germane, este tabloul central, reprezentând tot o *Răstignire*, din altarul poliptic al *bisericii evanghelice din Mediaș*. Spre deosebire de opera lui Thomas din Cluj în care scena supliciului se consumă într-un spațiu abstract, pictorul de la Mediaș a proiectat scena *Răstignirii* pe un fundal care reprezintă un frumos peisaj de burg medieval. Elemente din realitatea înconjurătoare sunt introduse, de asemenea, în tipologia și, parțial, în costumația personajelor.

Scena *Răstignirii* nu este singura care s-a păstrat, altele șapte toate pe tema patimilor: *Prinderea lui Isus*, *Biciuirea la stâlp*, *Încoronarea cu spini*, *Batjocorirea*, *Purtarea crucii*, *Pregătirea pentru răstignire* și *Învierea* trădează aceeași viziune contaminată de Renaștere, același interes arătat vieții din jur, peisajului natural, sentimentelor trăite de protagoniștii scenelor. Exponent al unui moment de cumpănă, când stilul gotic cedează tot mai vizibil în fața marilor înnoiri ale Renașterii, artistul de la Mediaș înscrie pictura transilvană pe o linie ascendentă a picturii de șevalet occidentale ce va fi continuată și în secolul următor.

Altare poliptice sau piese răzlețe s-au mai păstrat în bisericile fortificate din *Prejmer* (jud. Brașov) și *Mălâncrav* (jud. Sibiu). Primul este consacrat aceleiași teme a *patimilor* ca și cel din *Mediaș*, dar la *Mălâncrav* imaginația pictorului a fost solicitată de ciclul *Mariei* care, în panoul central, apare înconjurată de îngeri.

Nici panourile de la *Mălâncrav*, nici cele de la *Prejmer* nu se pot compara din punct de vedere al emancipării de canoanele gotice cu ciclul *patimilor* pictat la *Mediaș*. Influența locală, reminiscențele tradiției înrădăcinate în pictura murală își pun aici o amprentă mai puternică asupra programului iconografic și a modului de tratare care-și au obârșia în Austria și Slovacia. Din această ultimă zonă se inspiră, probabil, autorul *altarului bisericii evanghelice din Boian*, păstrat la Muzeul Brukenthal din Sibiu. Dar



Altarul din Boian (Muzeul Brukenthal din Sibiu), Relief policrom, Sec. XV

nu ca operă de pictură, în primul rând, ci ca sculptură trebuie apreciat acest poliptic cu imagini în relief sculptate în lemn şi apoi policromate.

SCULPTURA

ÎN ADEVĂR, în secolul al XV-lea, odată cu apariţia altarelor poliptice, în Transilvania poate fi urmărită şi tehnica sculpturii în lemn. Cum am arătat, în locul panoului central pictat, unele altare erau prevăzute cu un scrin cu rol de habitaclu al unei statui din lemn. S-au păstrat câteva asemenea statui. Două, reprezentând *Madona cu pruncul*, provenind una din *altarul bisericii din Cisnădioara* (aflată azi la Muzeul Brukenthal din Sibiu) şi alta din fosta *biserică a mănăstirii franciscane*, se înscriu perfect unui grup tipologic de lucrări caracteristice pentru goticul din Austria şi Boemia. Apartenenţa lor la stilul gotic este probată mai ales de faldurile savante ale îmbrăcămintei, ca şi de gracilitatea adolescentină a modelelor care justifică pe deplin apropierea ce s-a făcut între ele şi categoria aşa-ziselor „frumoase madone". Tot în lemn ni s-a păstrat şi o statuie a *arhanghelului Mihail* provenită de la *biserica romano-catolică din Mihăileni* (jud. Harghita). Virtuozitatea deosebită a sculptorului se vădeşte şi aici tot în redarea



Pietà (Muzeul Brukenthal – Sibiu), Sec. XV



Pietà (Fragment)

faldurilor bogate și agitate ale veșmintelor deși o anumită intenție de stilizare cu scop decorativ nu-i este străină.

Piesa care ne reține însă cel mai mult atenția este totuși altarul reprodus aici al bisericii din Boian. Sculptate în basorelief cu o precizie a detaliilor ce poate trece drept virtuozitate, panourile de la Boian se caracterizează printr-o deosebită plasticitate. Remarcabilă este piesa centrală înfățișând-o pe Fecioara Maria cu pruncul în brațe, tronând. Potențată și de coloritul de o deosebită prețiozitate, senzația de somptuos ce se degajă din acest ansamblu îl plasează pe autorul lui printre artiștii care se pot compara cu Vit Stoss, celebrul sculptor al altarului din Cracovia. Așa cum se știe, acesta se născuse în Transilvania, iar unii dintre fiii săi au revenit la obârșie. Unul dintre ei, Ioan Stoss, a avut și un atelier de pictură la Sighișoara, activ în primele decenii ale secolului al XVI-lea. Dar chiar ecouri din arta bătrânului Vit Stoss pătrund în Transilvania. Le constatăm în trei crucifixe de lemn din ultimele decenii ale secolului al XV-lea, datorate, după toate probabilitățile, unui meșter sibian și păstrate astăzi, unul în *biserica minoriților din Viena*, unul în fosta *biserică franciscană din Cluj* și altul în *biserica romano-catolică din Eremitul* (jud. Mureș). Cristos este în toate trei statuile de o constituție robustă, cu musculatura puternic reliefată, cu o pânză ce cade în frumoase pliuri în jurul șoldurilor.

Dar nu lucrările executate în lemn definesc preocupările sculptorilor transilvăneni din secolul al XV-lea și nivelul lor de măiestrie. Nici bronzul nu este încă folosit, așa încât episodul cu cei doi bronzieri de excepție din Cluj rămâne undeva ca un caz izolat, în ultimele decenii ale secolului al XIV-lea, de nimeni urmat. Așadar, în piatră și tot în

legătură cu arhitectura epocii, pe care sunt chemați să o decoreze, sunt cioplite cele mai multe opere de sculptură, excepție făcând, desigur, pietrele de mormânt. În special marile edificii din orașe își oferă cu generozitate contraforturile, timpanele, capitelurile, consolele, amvoanele pentru a fi populate cu tot felul de imagini în piatră: de oameni în primul rând, dar și de animale, reale sau fantastice. Deosebit de bogat este repertoriul sculpturilor care decorează *biserica evanghelică de la Sebeș-Alba*. Paralel cu ridicarea corului gotic de aici, șantierul condus de vestitul Peter Parler începe fără să termine elaborarea unui ansamblu de sculptură adecvat noului edificiu, unele piese fiind realizate în primele decenii ale secolului al XV-lea. La fel ca la marile catedrale gotice din Apus, pe contraforții din exterior și pe console special rezervate în zona mediană a stâlpilor fasciculați din interior, apar o mulțime de statui reprezentând în majoritate sfinți. Adosate pereților, deci nepermițând să fie privite de jur împrejur, aceste statui nu sunt mai puțin expresive. Se disting, de pildă, prin falduriile lor grele, caracteristice pentru anii 1410–1430, figurile *Fecioarei Maria* și a *Arhanghelului Gabriel* care, împreună luate, alcătuiesc mental scena *Bunei Vestiri*.

Pe măsura impozantului monument de arhitectură care este *Biserica Neagră din Brașov*, în acest edificiu se etalează pe console și contraforți un mare număr de statui. Le semnalăm, ca fiind caracteristice pentru așa-zisa „fază molatecă" a stilului gotic, pe cele care-i reprezintă pe *Ioan Botezătorul*, pe *Isus-Salvator mundi*, pe *Apostolul Petru* și pe *Maria cu pruncul*. În adevăr, spre deosebire de alte faze ale goticului caracterizate prin rigiditate a formelor, prin angulozități în redarea faldurilor, toate trăsăturile dobândesc aici mai multă suplețe, trecerile de la plinuri la goluri sunt mai puțin abrupte, cu alte cuvinte, formele reliefate sunt mai îndulcite, mai moi. Spre deosebire de aceste statui plasate în interior, cele de pe contraforți, așezate pe console sub baldachine, sunt mult mai baroce ca încărcătură a detaliilor, mai agitate ca plasticitate a formelor. *Iacob cel Mare*, *Sfântul Nicolae*, *Evanghelistul Luca*, *Sfântul Sebastian* sunt cele mai izbutite. Alte două statui din aceeași serie prezintă trăsături atât de individualizate încât s-a ajuns la concluzia că una din ele este chiar a *preotului Thomas* – ctitorul bisericii – iar cea de-a doua a *„Plebanului"*. Departe de faza așa-zis „molatecă", statuia pretinsului preot Thomas prezintă trăsăturile capricioase,



Madona cu pruncul (Muzeul Brukenthal), Sec. XV

nervos desenate, ale goticului târziu, ușor manierist, aflat pe gustul pietrarilor slovaci de la Kosice, antrenați, cum se știe, în faza de sfârșit a construirii *Bisericii Negre*.

De o calitate excepțională sunt și cele patru statui (trei reprezentând *magi* și una pe *Maria*) care formează laolaltă compoziția *Închinarea magilor*, de la biserica *„Din Deal"* de la Sighișoara. Ele gravitează stilistic către „faza molatecă" a goticului, caracterizându-se prin suplețe, rotunjimi ale formelor și – ceea ce înseamnă un pas spre autonomizare, spre desprinderea de monument – prin intenția artistului de a concepe volumele astfel încât să fie privite de jur împrejur.

Din aceeași familie stilistică fac parte și cele patru statui care străjuiesc turnul-clopotniță al *bisericii evanghelice* din Bistrița. Numai două din cele patru statui au fost identificate: *Maria cu pruncul* și *Sf. Nicolae*, despre o a treia

reprezentând un cavaler în armură bănuindu-se că ar fi a unui cavaler al dreptății identificat cu *Sf. Roland*.

La începutul secolului al XV-lea, mai precis în 1417, un sculptor cu identitate precisă, austriac de origine, pe nume Petrus Lantregen, este semnalat la Sibiu. Execută aici, pentru *Capela Crucii*, un grup format din trei statui juxtapuse și adosate peretelui de sud al edificiului, pentru a alcătui împreună o *Răstignire*. Dintre cele trei piese ale compoziției, numai cea centrală, a lui *Isus pe cruce* pare rezolvată în acord cu înclinarea goticului târziu spre patetism și gesticulație largă, spre tratarea decorativă a pieselor de costum, în cazul de față a pânzei petrecute în jurul șoldurilor. Celelalte două statui ale grupului, *Maria* și *Ioan Evanghelistul*, distonând cu piesa centrală, sunt inexpresive, fizionomiile lor sunt impasibile, chiar placide, dând senzația de eclectism și de incongruență pe care ne-o lasă grupul privit ca un întreg. Dar tot de la Sibiu și tot de sorginte austriacă, ne parvine o statuie cu totul excepțională. Este o *Pietà*. Nu se știe din ce biserică provine, dar se află în prezent la Muzeul Brukenthal din Sibiu. Văzând-o, nu se poate ca gândul să nu ne ducă la vestitul grup pe aceeași temă al lui Michelangelo, aflat la Vatican. Schema în mare este la cele două sculpturi cam aceeași: o Marie tânără, în piesa de la Sibiu chiar foarte tânără, aproape o copilă, ține pe genunchi trupul neînsuflețit al fiului mort. Nu putem judeca decât parțial lucrarea de la Brukenthal, pentru că trupul lui Isus s-a păstrat doar fragmentar (lipsesc capul și picioarele), mâinile, însă, sunt sculptate cu mare măiestrie. Ca și în capodopera lui Michelangelo, ele sunt grele, fără viață, dând senzația de flasc. Desigur, compoziția sibiană nu are stabilitatea celei michelangiolești. Ne și întrebăm dacă, pe când statuia era întreagă, capul lui Cristos nu-i tulbura echilibrul pe care abia după ce a fost mutilată l-a dobândit. În afară de mâinile lui Cristos pe sculptorul grupului statuar de la Brukenthal îl mai onorează și bustul Mariei, în special înclinarea duioasă a capului spre dreapta și tristețea mută, reținută pe care o exprimă trăsăturile fine ale acestei frumoase madone, ca să nu mai vorbim de drapajul asimetric al șalului ce-i acoperea capul, căzând în pliuri delicate.

Aliniindu-se goticului internațional, pietrarii edificiilor religioase din Transilvania recurg tot mai insistent la repertoriul bestiarului apusean. Și cum constată Victor Simion care a făcut un inventar aproape complet al motivelor animaliere ce mișună în semiobscuritatea bisericilor, „Decorul zoomorf este în toate aceste cazuri mesagerul unor semnificații care țin să atragă atenția omului asupra numeroaselor pericole care-l pândesc în viață, pericole ce iau felurite chipuri, dar care – toate – ascund în spatele lor chipul hidos al diavolului. O lume de monștri, de hibrizi simbolizând vicii, patimi obscure, instincte introvertite se află în dispută cu un univers diurn, solar, de trăiri și sentimente reprezentate prin alte familii de animale. Întreg acest decor animalier care împodobește elementele adiacente ale arhitecturii se transformă astfel într-o veritabilă metaforă zoomorfă. Câini, porci, cai, țapi, lei, maimuțe, păsări dintre cele mai felurite, grifoni, dragoni, balauri, himere ș. a. m. d. mișună, se luptă, se pândesc, se aciuiază pe capiteluri, contraforturi, console, garguie, oferind ochiului imaginea unei lumi insolite ce a migrat pe aceste meleaguri din Europa romanicului și goticului occidental unde și-a epuizat însă aproape întreaga forță și vigoare expresivă"[53].

În multe cazuri, asemenea animale reale sau fantastice intră în componența stemelor, emblemelor și blazoanelor care împodobesc edificiile civile, satisfăcând totodată orgoliul posesorului, mai întâi castelele nobilimii de sânge, iar mai apoi și casele patriciatului orășenesc.

Din secolul al XV-lea transilvan ne-au parvenit și câteva exemplare de sculptură funerară. Menționăm lespezile decorate cu vrejuri învolburate și motive heraldice păstrate în *lapidariul Muzeului de istorie din Cluj-Napoca* sau în *ferula bisericii evanghelice din Sibiu*, aceasta din urmă săpată într-o marmură roșiatică aparținând lui Georg Hecht și datând din anul 1496. S-au păstrat, de asemenea, și monumente funerare cu imaginea în relief de tip „gisant". Așa este *piatra tombală a episcopului Andrei Scolari* (1426) păstrată la *catedrala romano-catolică din Oradea*. Este de mirare că imaginea defunctului, prezentat într-o atitudine hieratică, în veșmintele de episcop, cu tiara pe cap, este tratată într-o manieră ce ne amintește de procedeele Renașterii, când știm că însăși originea episcopului era italiană. Ca să nu mai vorbim de relațiile strânse întreținute cu patria de obârșie. În orice caz nu putem spune că au fost abolite total principiile artei gotice. În spiritul acesteia sunt stilizate de pildă faldurile incizate după un desen compus destul de schematic.

Un pas decisiv spre modul renascentist de înțelegere a formelor a fost făcut în cele două *monumente funerare din catedrala romano-catolică de la Alba Iulia*, aparținând unul lui *Iancu de Hunedoara* și celălalt, fie fratelui acestuia, *Ioan Milеș*, cum crede V. Drăguț[54], fie unuia dintre fiii lui Iancu, și anume *Ladislau de Hunedoara* ucis în 1457, cum opinează V. Vătășianu[55]. Înfățișat în armură de cavaler, pe placa unui sarcofag fals, tânărul cavaler este încadrat de două genii care poartă stemele familiei, iar la picioare stă culcușit un leu simbolic. În costumele geniilor, un fel de tunici încinse cu centuri duble, s-a văzut o influență a modei florentine[56].

Sarcofagul lui Iancu de Hunedoara nu și-a păstrat lespedea superioară cu imaginea defunctului, dar pereții laterali sunt decorați cu scene în relief ilustrând, una, o luptă de cavalerie, iar cealaltă – întoarcerea din război, pe lângă cavalerii victorioși figurând de astă dată și prizonieri turci. Desigur că aceste scene istoriate aveau menirea să evoce în mod adecvat faptele de arme ale vestitului conducător de oști care a fost Iancu de Hunedoara. Mâna nu foarte expertă care a săpat „gisantul" și scenele de pe cele două pietre funerare, ca și materialul – calcar de proveniență locală – sunt indicii că autorul este un autohton.

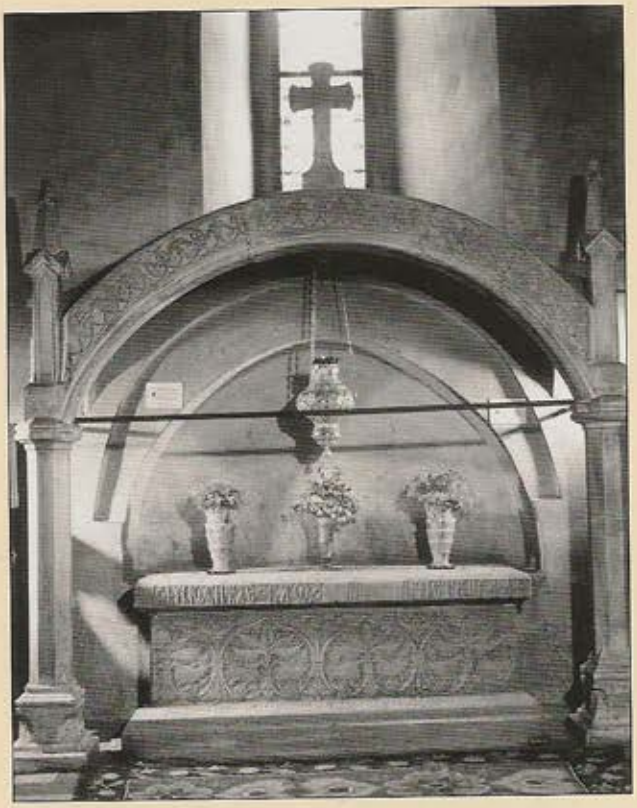
În spațiul românesc, lespezile funerare sculptate nu sunt apanajul Transilvaniei. La sud și est de Carpați, locul de veșnică odihnă al personalităților istorice era, de asemenea, marcat de frumoase pietre tombale, în care dacă dalta pietrarului n-a închipuit imaginea defunctului, lucru neîngăduit de biserica ortodoxă, a săpat, în schimb, un decor adesea somptuos care face din ele autentice opere de artă.

Din secolul al XV-lea datează câteva splendide exemplare în Moldova. Primele dintre cele cunoscute, așezate în 1444 la biserica romano-catolică, pe mormintele unor persoane ale căror nume (Richter și Simion), caligrafiate cu litere gotice, sunt, ca și arhitectura primelor monumente moldave, puternic influențate de stilul gotic. Abia în ultimul pătrar al veacului constatăm cristalizarea unui stil autohton ce va caracteriza piesele de acest gen din Moldova. Un număr de cinci lespezi funerare din această categorie mai pot fi văzute și astăzi la *biserica domnească* (*Sf. Nicolae*) din Rădăuți, unde Ștefan cel Mare le punea în semn de



Lespedea de mormânt a lui Bogdan I

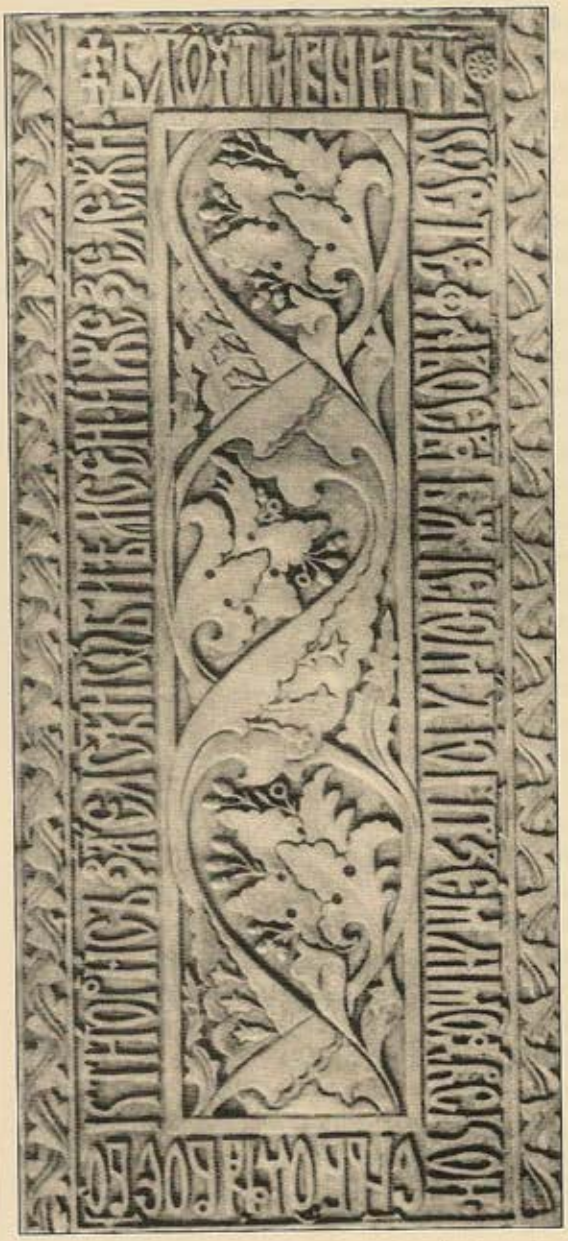
pioasă cinstire pe mormintele precursorilor săi (Bogdan I, Lațcu, Roman, Bogdan, fiul lui Alexandru cel Bun, Ștefan I). În mare, decorul acestor dale funerare urmează o schemă unică: o suprafață vag trapezoidală, aproape dreptunghiulară pe care sunt sculptate o bordură imitând fie o împletitură de trese, fie o torsadă, fie un ornament floral. Urmează spre centru o bandă lată cu epitaful scris în pitorești litere chirilice și, la mijloc, câmpul cu decorul propriu-zis, având ca motiv palmeta sau flori și frunze stilizate dispuse simetric față de un ax longitudinal, sau aproximativ simetric (în cazul lespezii de pe *mormântul lui Ștefan I*) și reluate aidoma prin repetiție.



Putna, *Mormântul lui Ștefan cel Mare*

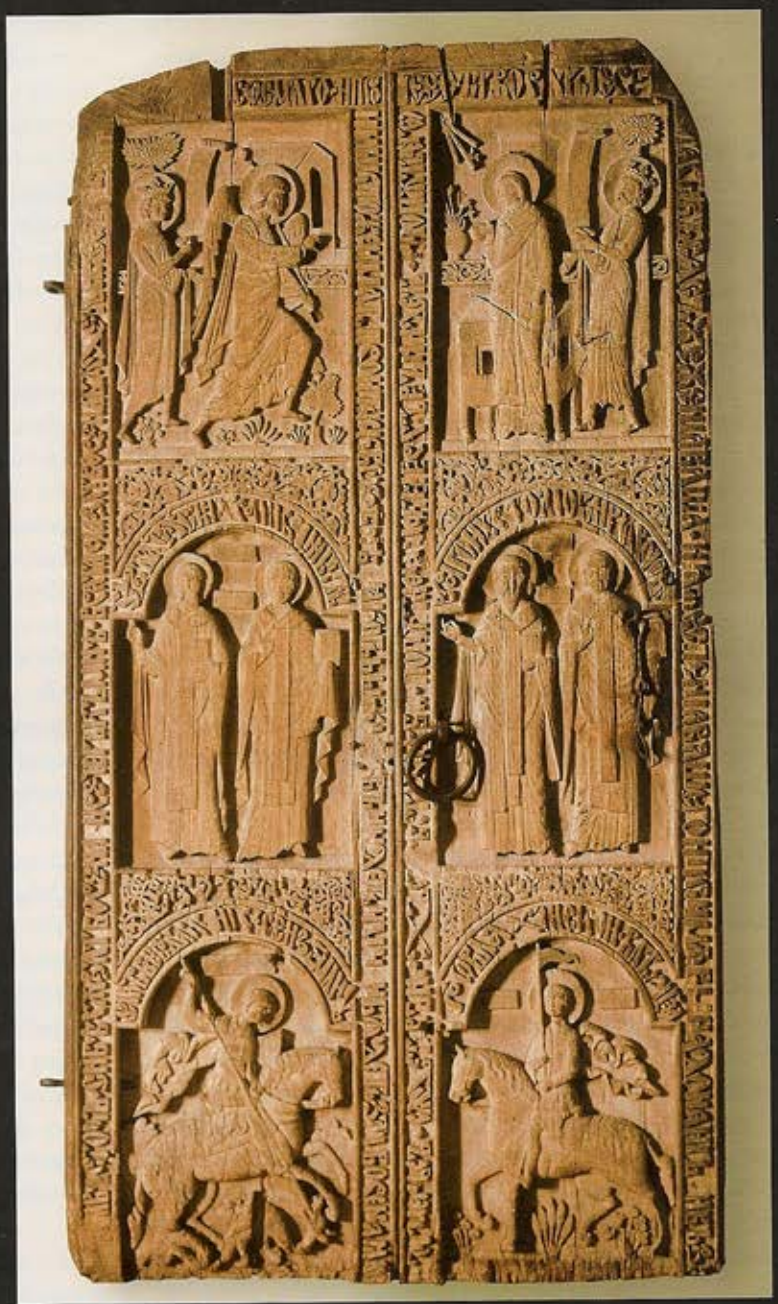


Mormântul lui Ștefan cel Mare (Fragment din lespedea laterală)



Putna, *Mormântul lui Ștefan cel Mare* (Lespedea de deasupra)

Motivul palmetei – cel mai frecvent folosit – nu era invenția meșterului Jan, prezumtivul autor al celor cinci pietre funerare menționate. Acesta îl împrumutase desigur din brocarturile de epocă și din broderii, din argintărie și miniatură. A lui era, în schimb, ideea de a-l integra ansamblului respectiv și tot a lui fantezia cu care modifica motivul de la o lucrare la alta fără a prejudicia sensul general de unitate stilistică în diversitate. Elaborat cu un remarcabil simț al proporțiilor și ritmului, în tehnica *méplat*, dar cu ușoare rotunjimi, acest tip de piatră funerară nu va întârzia să devină prototip pentru plastica sepulcrală moldovenească din următoarele două secole.



Uşile paraclisului de la mănăstirea Snagov, Sec. XV

Ștefan cel Mare însuși va comanda în același stil și alte lespezi, de astă dată chiar pentru membrii familiei sale. O astfel de piatră pusese ceva mai înainte pe mormântul mamei sale, *doamna Oltea*, la scurt timp după înhumarea ei, la 1465, la *biserica Sf. Nicolae* din Poiana, transferată mai târziu la *Probota*. Precedându-le, de asemenea, pe cele de la *Rădăuți*, o frumoasă piatră sculptată era pusă de marele voievod pe *mormântul soției sale Maria de Mangop*, de la Putna, în 1477. De forma unui sarcofag, plasat într-un arcosoliu, *piatra funerară a Mariei de Mangop*, ca și *Acoperământul ei de mormânt*, despre care va fi vorba, este o lucrare cu un decor caracterizat prin rafinament și somptuozitate. Întrucâtva, ea se detașează, ca ornamentație, de seria lespezilor ce urma să fie inaugurată la *Rădăuți*. În locul palmetei stilizate, pe fața orizontală de deasupra sarcofagului, pietrarul a sculptat un motiv vegetal format din două tije cordiforme, cu frunze, flori și fructe, care se împletesc formând două medalioane ovale. În interiorul unuia dintre ele, două păsări adosate într-o simetrie perfectă, ciugulesc din fructe. Influența orientală este aici evidentă. În schimb, pe latura verticală, motivele ornamentale, cu accente flamboaiante, îndeosebi patru lobi, nu permit nici o îndoială asupra sorgintei lor gotice.

O altă piatră de mormânt – una dintre cele mai somptuoase ca decor sculptat este cea a *Mariei Voichița*, a treia soție a lui Ștefan cel Mare înmormântată tot la *mănăstirea Putna*, devenită pentru trei secole cea mai însemnată necropolă a Moldovei. Motivul vegetal format din vreji, fructe și flori ce se împletesc urmând trasee foarte complicate, se constituie într-o adevărată dantelă. N-ar fi poate lipsită de sens trasarea unei paralele între această piatră tombală și *mormântul lui Ștefan cel Mare* însuși, adăpostit, de asemenea, la *Putna* în nișa unui arcosoliu. S-ar vedea cu acest prilej două moduri de abordare, în funcție de destinatari: o femeie și un bărbat. Palmete stilizate, frunze, flori se împletesc în ambele piese, formând decoruri extrem de bogate și elegante. Dar în timp ce decorul sculptat pe *Lespedea Mariei Voichița* este mai fin, mai subtil, mai încărcat, mai capricios ca linie, amintind de broderii și având, cu alte cuvinte, ceva din gingășia specific feminină, cel de pe *mormântul lui Ștefan*, de o factură bărbătească, este sculptat mai energic, motivele conturându-se mai clar, mai viguros, mai reliefate.

Or, în nici una dintre lespezile menționate nu întâlnim relief pe deplin plat, căci, de fapt, în cele mai multe cazuri, dar în special la relieful de pe latura verticală de la *sarcofagul lui Ștefan* (decorată cu medalioane, palmete, flori, struguri și capul de bour stilizat) motivele se suprapun fără ca pe porțiunea de interferență forma suprapusă să fie adâncită în așa fel încât, împreună cu cea care o intersectează să ajungă la nivelul planului prim. Frunzele palmetei, de pildă, frumos festonate, sunt astfel îndoite încât se obțin de fapt nu două, ci trei planuri. De asemenea, strugurii se suprapun reliefându-se peste limitele medalioanelor. În plus, boabele lor sunt redate cu rotunjimile firești, ca și manșoanele ce unesc medalioanele între ele. De altfel, adevărate licențe, față de exigențele reliefului plat, rotunjimile întâlnite în aceste pietre sculptate fac parte dintr-o viziune mai complexă, anume aceea care i-a determinat pe pietrarii medievali să nu transforme rigoarea în rigiditate. Riguroase ca gândire, operele de felul celor discutate nu devin niciodată alcătuiri rigide, deoarece, renunțând la riglă și compas, executând motivele ornamentale cu mâna liberă, sculptorii au transmis pietrei acel cuantum de emotivitate care deosebește de regulă arta de schița inginerului. Chiar când decorul constă din motive geometrice, era vorba nu despre o geometrie în general, ci de una sentimentală, dacă ne este permis că ne exprimăm astfel.

De numele lui Ștefan cel Mare se leagă în ordinea excepțiilor de la regula anunțată, potrivit căreia chipul uman nu trebuia să fie redat în sculptură, un tablou votiv cu portretul voievodului. Acesta apare incizat în pisania pusă în 1496 pe turnul zidit din porunca domnească la *mănăstirea Vatoped* de la Athos, unde voievodul Moldovei se considera pe bună dreptate ctitor.

Din vremea lui Ștefan cel Mare ne-au parvenit și alte steme sculptate – trei sau patru – dintre care două încastrate în zidurile Cetății Albe. Dintre acestea, una, datată 1476, însoțește pisania ce menționează zidirea porții celei mari a cetății[57]. Însemnele heraldice pe care le conține sunt un scut despicat pe care sunt sculptate trei flori de crin, un coif și capul de bour prevăzut între coarne cu o stea în șase colțuri.

Prezente desigur şi în Ţara Românească, de vreme ce le-am constatat încă din veacul anterior, lespezile de mormânt din secolul al XV-lea nu ni s-au păstrat, ele pierind odată cu bisericile care le adăposteau.

Nici în alte genuri nu deţinem vestigii bogate. Ce poate fi evocat sunt două steme: una a lui *Vlad Dracul* încastrată de acest domnitor pe turnul vechii *mănăstiri de la Curtea de Argeş*[58] demolate, şi una datată 1499, pusă de *Radu cel Mare* pe *turnul clopotniţă al mănăstirii Dealu*[59].

Dacă despre un stil muntenesc al sculpturii în piatră nu poate fi încă vorba, în schimb, din Ţara Românească, şi anume de la paraclisul, azi dispărut, al *mănăstirii Snagov*, ne-a parvenit o excepţională operă de sculptură în lemn datată 1453. Avem în vedere uşa cu două canaturi, sculptată cu imagini figurative dispuse în trei registre şi încadrate într-un foarte savant decor geometric completat de inscripţii. Imaginile figurative, realizate în basorelief obţinut prin tehnica *champlevé*, reprezintă zece personaje. În registrul superior, pe canatul din stânga apare *arhanghelul Gavril* însoţit de *regele David*, iar pe cel din dreapta, *Fecioara Maria*, secondată de *Solomon*, ambele scene alcătuind compoziţia *Bunei Vestiri* în care cei doi regi sunt invocaţi ca profeţi. Pe registrul din mijloc sunt sculptaţi patru sfinţi în odăjdii preoţeşti, câte doi pe fiecare canat, iar în registrul inferior, cei doi mari sfinţi militari: *Gheorghe omorând balaurul*, pe canatul stâng, şi *Dimitrie*, tot călare, *înălţând steagul biruinţei*. În ciuda dificultăţilor pe care le presupune tehnica sculpturii în lemn, toate figurile, dar în special *arhanghelul* şi *sf. Gheorghe*, sunt suple în mişcări, proporţionale, şi mai puţin hieratice chiar decât unele picturi, deşi influenţa icoanelor este aici evidentă. Atent nu numai la conţinut, ci şi la efectul decorativ, meşterul redă, cu o vădită plăcere de a ornamenta, faldurile, când căzând grele, în registrele superioare, când învolburându-se, ca cele formate de mantiile sfinţilor militari.

Ca o concluzie, putem spune că, prin viziune artistică, prin ştiinţa de a compune, prin gustul pentru decorativ ca şi prin desăvârşirea tehnică a execuţiei, *uşile de la Snagov* suplinesc foarte bine puţinătatea sculpturii în piatră din Ţara Românească în acest secol al XV-lea în care, dimpotrivă, Moldova atâtor lespezi şi steme săpate în calcar, gresie sau în marmură, n-a păstrat nici o lucrare sculptată în lemn.

BRODERIA

ÎNTOCMAI ca în cazul picturii şi sculpturii, ca să constatăm nivelul maxim la care ajunge delicata artă a broderiei în secolul al XV-lea, trebuie să poposim din nou în Moldova. Aşa cum se constituie istoricul acestei arte aici, începând încă din timpul domniei lui Alexandru cel Bun, putem spune că asistăm la o adevărată erupţie, nu atât prin cantitatea pieselor, cât prin calitatea lor, excepţională încă de la primele exemplare. Nici nu este de mirare. Cu miniatura, cum am văzut, nu s-au petrecut altfel lucrurile. Şi nici cu pictura. Or, adevărată „pictură cu acul", cum i s-a spus, având la origine un carton cu imagini desenate, dacă nu chiar şi colorate, după care se trecea la transpunerea în material textil, broderia a beneficiat desigur de întreaga experienţă a zugravilor şi miniaturiştilor. Acest lucru apare convingător în *epitrahilul* aşa-zis „de sărbători" datând din anii 1427–1431 şi dăruit de Alexandru cel Bun[60], în care, pe lângă cele 16 medalioane ce ilustrează scene din Noul Testament (*Buna Vestire, Naşterea, Prezentarea la templu, Botezul, Răstignirea* ş. a. m. d.), sunt brodate figurile donatorilor: *voievodul* şi *doamna Marina*. Atât redactarea scenelor, încadrarea lor în cerc – operaţie dificilă dacă ne gândim cât de lăudate sunt picturile in tondo din arta occidentală tocmai pentru găsirea soluţiilor celor mai adecvate unor asemenea compoziţii –, cât şi fineţea execuţiei sunt dovezi ale maturităţii la care ajunseseră atelierele de broderie de pe lângă curtea domnească sau de la *mănăstirile Bistriţa şi Neamţ*. Frecvenţa, printre motivele ornamentale, a balaurilor încolăciţi, ca şi inscripţia în limba greacă (şi nu în slavonă – curentă în cancelarie) ce însoţeşte portretele donatorilor sunt indicii convingătoare despre legăturile pe care broderia moldovenească le mai păstrează, în faza de început, cu producţia atelierelor din Imperiul Bizantin. De altfel, asemănări izbitoare cu acest *epitrahil*, care l-au frapat pe Gabriel Millet, prezintă un *epitrahil de la mănăstirea Vadopedi* (Athos), fapt ce l-a determinat pe istoricul de artă francez să-l considere pe cel din urmă tot o donaţie a lui Alexandru cel Bun[61].

Din timpul domniei acestuia mai datează o *bederniţă* având ca temă *Adormirea Maicii Domnului*, bogat decorată cu perle ce urmează contururile figurilor – un adevărat



Epitaful lui Siluan, 1437

sobor, un *Aer* de la Rădăuți și un *Epitaf* executat la 1428 pe cheltuiala mitropolitului Macarie[62]. Toate acestea sunt însă prea strâns legate de exemplare greco-sârbești, semn că multe elemente încă nu fuseseră asimilate, încă nu fuseseră integrate unei sinteze moldovenești. Ca să ne dăm seama de aceasta este suficient să comparăm *Epitaful lui Macarie* cu cel al *egumenului Siluan* executat cu un deceniu mai târziu la *mănăstirea Neamț*, în 1437, și făcând în prezent fala Muzeului național de artă din București. Diferența este uluitoare. În primul caz, un *Cristos* disproporționat și bondoc plutește pe fondul înstelat, deasupra și dedesubtul imaginii lui roind îngeri cu mișcări prost articulate și destul de stângaci desenați. Prin contrast, compoziția din *Epitaful lui Siluan* este perfect echilibrată, toate figurile fiind tratate aproximativ la aceeași scară. Isus nu mai plutește în gol, ci este așezat pe piatra roșie de la Efes plâns la cap de *Maica sa Maria* așezată pe un scăunel, iar la picioare de *Maria Magdalena* care-și despletește cosițele. Îngerii, împuținându-se de la nouă la numai cinci, au căpătat proporții umane. Ei veghează cu ripide în mâini și celor în genunchi li se simte pământul tare sub picioare. În plus, costumele lor largi formând falduri savante, ca și aripile întinse le conferă deosebite calități sub aspect decorativ. E drept, pe colțuri s-au păstrat însemnele celor patru evangheliști, dar desenate, de asemenea, de o mână mult mai expertă decât cea care a lucrat *epitaful lui Macarie*. Pe măsura desenului, excelent îndeosebi în imaginile îngerilor și în cea a *Mariei Magdalena*, sunt culorile bogat valorate și armonios combinate, un efect de superb rafinament datorându-se firului de aur și de argint. Prin calitățile sale de compoziție, *Epitaful lui Siluan* inaugurează seria broderiilor monumentale, devenind totodată prototipul clasic al epitafelor moldovenești de mai târziu, care vor evolua, e adevărat, dar nu totdeauna în sensul bun, căci de la claritatea compozițională din piesa în discuție se va ajunge la exemplare aglomerate cu prea multe personaje.



Epitaful lui Siluan (fragment)

După ce, în prima jumătate a secolului al XV-lea, în ambianța culturală de la *curtea lui Alexandru cel Bun* și de la *mănăstirile Bistrița și Neamț*, broderia a străbătut o laborioasă etapă de acumulare și de cristalizare a principalelor tipuri de piese liturgice, a ajuns, în a doua jumătate a veacului, la o maturitate stilistică ce ne îndrituiește să vorbim despre o adevărată școală moldovenească în materie.

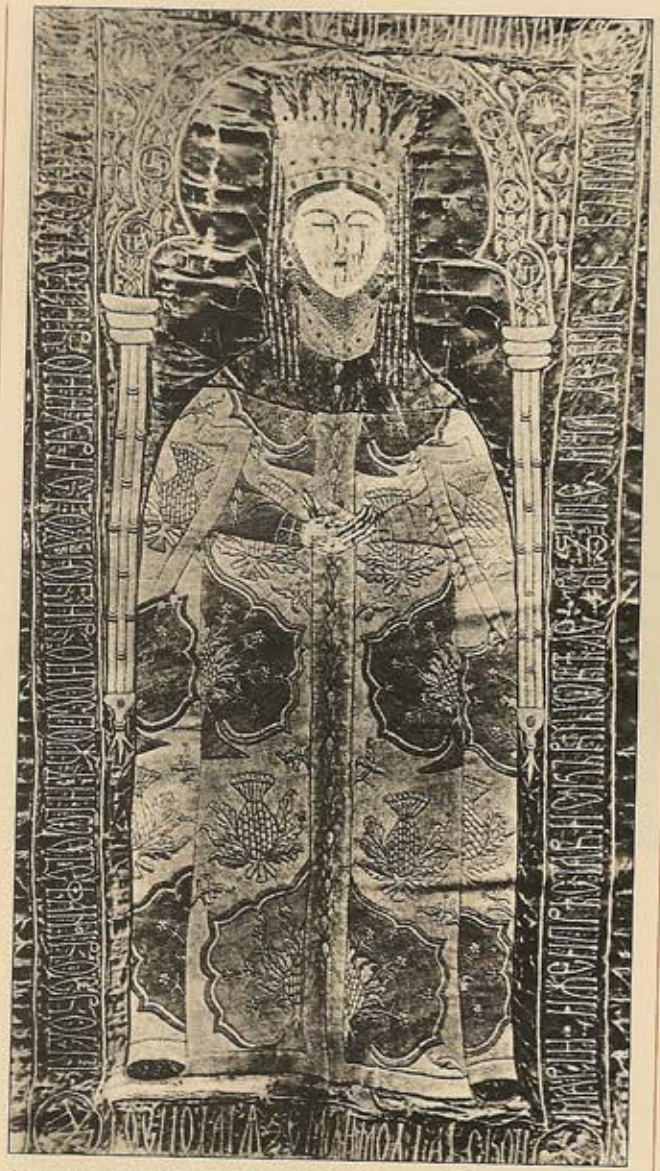
Un epitrahil, cuprinzând figura lui *Ștefan împreună cu doamna Maria*, este cel așa-zis cu proroci, dăruit de voievod *mănăstirii Dobrovăț* și aflat astăzi la Muzeul național de artă din București. Donatorii sunt redați în picioare, cu câte o cruce în mână, încadrați de arcade cu arce în ogivă, în timp ce prorocii, 12 la număr, ocupă fiecare câte un medalion polilobat. De o desăvârșită grație este decorul floral ce ornează fondul.

Un alt *epitrahil cu prooroci* dăruit de Ștefan, soția sa Maria și fiul lor Bogdan mănăstirii Putna, unde se și află în prezent, îi redă pe profeți în picioare, încadrați de arcade semicirculare sprijinite pe colonete. Decorul format din palmete și semipalmete este și aici un element de bază.

De o frumusețe gravă, în care dramatismul, sentimentul de durere se conciliază perfect cu ideea de fast, de somptuozitate sunt cele *două epitafe* păstrate din vremea lui Ștefan cel Mare: unul lucrat chiar la *Putna*, cum precizează inscripția brodată, în 1490, și altul de la *Moldovița*, datat 1494.

Cu epitafele concurează nu fără un anumit succes dverele. La *Putna* se află patru asemenea piese, având ca subiect al compozițiilor: *Înălțarea* – 1484 ; *Adormirea Maicii Domnului* – din același an; *Buna Vestire* (fără dată cunoscută) și *Răstignirea* – 1500. Suntem din nou în fața unor opere de o desăvârșită expresie artistică.

O piesă unică, prin destinație, prin concepție artistică și prin meșteșugul execuției care întrece tot ce s-a înfăptuit în domeniul broderiei moldovenești, dar nu numai moldovenești, este *Acoperământul de mormânt al Mariei de Mangop*.



Acoperământul de mormânt al Mariei de Mangop, 1477

Din stirpea Paleologilor[63] care aveau o ramură în Crimeea, această prințesă devenită soție a lui Ștefan cel Mare, murea în decembrie 1477. La ceremonia înmormântării se folosea somptuoasa piesă brodată în care defuncta era reprezentată în chip de „gisant" înveșmântată într-o mantie din brocart ornat cu rodii și flori stilizate. Pe cap poartă o coroană cu fleuroane încrustate cu pietre scumpe și cu pandelocuri. Este impresionantă dibăcia cu



Dveră de la Ștefan cel Mare (fragment: Maria Voichița)

care artistul a reprodus în cusătură factura materialelor prețioase. O frumoasă colonadă formată dintr-un arc în acoladă sprijinit pe colonete înmănuncheate încadrează imaginea defunctei sporind și mai mult impresia de solemnitate ce se degajă din hieratismul atitudinii. Drept chenar, broderia are o inscripție în slavonește: „Acesta este acoperământul de mormânt al roabei lui Dumnezeu, pioasă și iubitoare de Hristos, soție a lui Io Ștefan voievod, domn al Țării Moldovei, Maria, care a trecut în locașul veșnic, în anul 6935 (1477), luna decembrie, la ceasul 5 din zi"[64]. La colțurile broderiei, inscripția prezintă două monograme, precum și vulturul bicefal, însemn heraldic al Paleologilor.

Cu simțul tragicului, cu simțul monumentalului, autorul acestei piese de aparat nu era mai puțin dotat cu simțul decorativului. Inspirându-se din realitate, cunoscând-o poate



Steagul de la Ştefan cel Mare, 1500

chiar pe prinţesă, iar mantia ei văzând-o şi desenând-o cu siguranţă, el nu era mai puţin convins că imaginea cusută trebuia să fie nu portretul real, ci unul convenţional. De aici caracterul bidimensional, de aici lipsa gâtului, faţa, asemenea unei măşti mortuare, plutind deasupra trunchiului de care este legată cu o plasă. Capodoperă a broderiei laice, *Acoperământul de mormânt al Mariei de Mangop* întruneşte în cel mai înalt grad virtuţile artistice proprii creaţiilor din epoca lui Ştefan cel Mare, fie ele picturi, miniaturi, sculpturi în piatră, adică inepuizabil potenţial de fantezie, echilibru, armonie, capacitate expresivă etc.

O raritate în domeniul broderiei este *Steagul* din anul 1500, deci din ultima parte a domniei lui Ştefan cel



Steag de la Ștefan cel Mare, 1500

Mare, păstrat în prezent la Muzeul militar Central din București. Și din punct de vedere iconografic este foarte insolit. Înfățișându-l pe Sf. Gheorghe, patron al Moldovei biruitoare – semnificație ce era luată în considerație în epocă – artistul nu l-a prezentat călare luptând cu balaurul, cum cerea tradiția, ci tronând într-un jilț, cu spada în mână și cu picioarele pe un dragon cu trei capete, ce nu pare a fi încă răpus, dar care se zvârcolește neputincios. Peste părul buclat al sfântului, doi îngeri în zbor, purtând unul o spadă, iar celălalt un scut, așază o coroană bătută cu nestemate. Brodeza a folosit fire de aur, de argint și mătase colorată pe fond de atlaz roșu, coloritul și minuțiozitatea cu care sunt reproduse detaliile rivalizând cu cele întâlnite la *Acoperământul Mariei de Mangop*.

Dacă în Țara Românească, din motivele arătate, nu s-au păstrat broderii de secol XV, cu atât mai puțin ne așteptăm ca asemenea piese de artă somptuară să ne vină din Transilvania. În forma existentă în țările române de la sud și est de Carpați, aici nici nu este cultivată decât în mediul românesc ortodox.

ARTA METALELOR

DAR DACĂ nu strălucesc în mod deosebit broderiile, în Transilvania strălucesc la propriu și la figurat piesele de orfevrărie și argintărie apreciate, ca opere de export, și de comanditari de peste hotare, în speță de cei din Țara Românească și Moldova. Beneficiind și de metalul prețios din minele locale, meșteșugul prelucrării artistice a metalului a luat, în secolul al XV-lea, un mare avânt, atelierele cu meșteri pricepuți făcându-și apariția în multe orașe (Sighișoara, Mediaș, Brașov, Sibiu etc.).

Unul dintre vechile meșteșuguri care prosperă este cel al turnării în bronz a clopotelor și a cristelnițelor, la care, pe lângă forma elegantă, zveltă, apreciem decorul în relief constând din motive geometrice sau figurative. Istoria acestui meșteșug a înscris nume de bronzieri ca Leonhardus din Sibiu care turna, la 1438, o cristelniță pentru biserica din localitate, placând-o cu 228 de mici reliefuri. Un alt meșter, Hanos, turna, la 1413, un clopot pentru mănăstirea Cotmeana din Țara Românească, iar un al treilea, Johannes Wertheim, tot un sibian, execută clopote pentru orașele transilvane.

Dar meșteșugul în care excelează atelierele de peste munți este cel al confecționării obiectelor din argint, uneori aurit, destinate fie cultului, fie folosirii în viața casnică. Nu vom ascunde și un al treilea rol pe care-l aveau obiectele de argint și podoabele: acela de a tezauriza averi și de a constitui dote de zestre pentru fiicele de domni și de boieri.

În cazul argintăriei liturgice, aceasta constituia obiectul daniilor făcute de domnie sau de marii feudali mănăstirilor odată cu moșiile, satele, sumele de bani, icoanele, broderiile cu care le înzestrau. Dania se făcea la întemeierea lăcașului respectiv, ca și cu prilejul multiplelor refaceri.

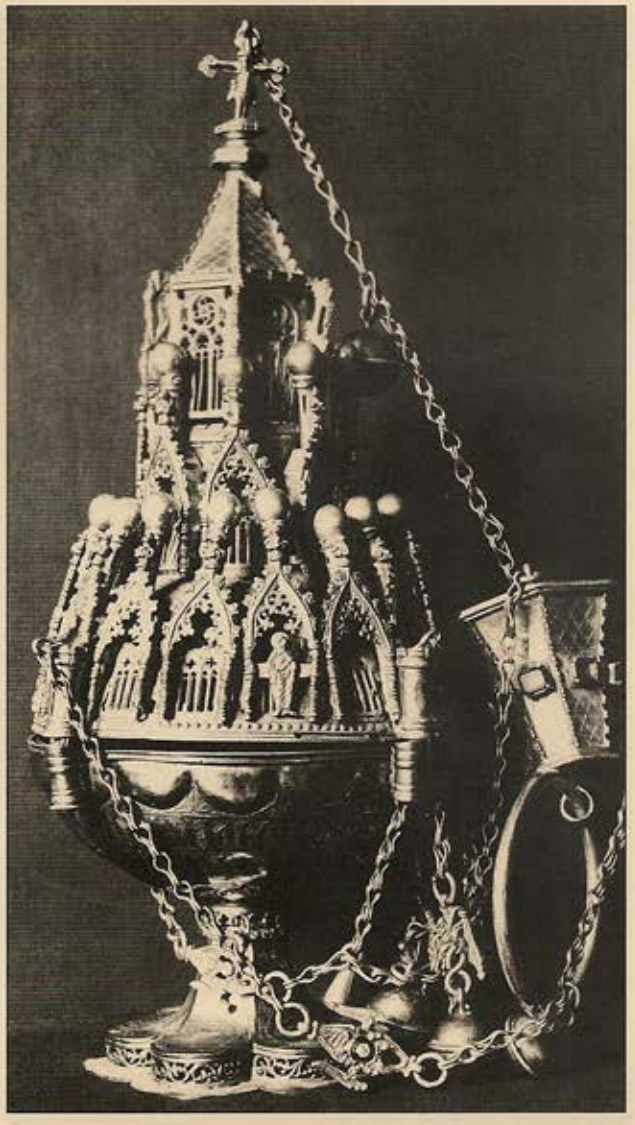
Un produs foarte răspândit pe care atelierele transilvănene îl execută prin combinarea cu măiestrie a mai multor tehnici (turnare, ciocănire, gravare, emailare) îl constituie potirele. Este absolut impresionantă măiestria cu care sunt cizelate motivele decorative ce împodobesc atât tălpile de obicei polilobate, piciorul cât și cupa. Cu tendința de a se complica tot mai mult, aparatul ornamental al acestor piese de argintărie ajunge în secolul al XV-lea la un nivel de exuberanță și prețiozitate ce rivalizează cu bijuteriile.

Atelierele transilvane lucrează și piese folosite numai în biserica ortodoxă (cădelnițe, anafornițe, panaghiare, candele, chivoturi, cățui, vase de aghiasmă, ripide, talere și ferecături istoriate cu scene din Noul Testament în redactări tradiționale pentru aria artei de tradiție bizantină).

Dintre ferecături, cea mai veche care s-a păstrat este a *tetraevangheliarului* caligrafiat de Nicodim de la Tismana, datând din anii 1404–1405. În afară de orice influență gotică, imitând, dimpotrivă, modele bizantino-balcanice, această piesă este bogat ornamentată cu scene figurative și cu motive vegetale.

Într-o măsură chiar mai mare decât pictura și broderia epocii, *ferecătura de la Tismana* va deveni prototip pentru toate piesele de acest gen lucrate în secolele următoare, iar acestea se numără cu zecile. Numai în colecția Muzeului național de artă din București se păstrează treizeci și opt de asemenea piese[65], ca să nu le mai punem la socoteală pe cele din colecțiile moldovenești. Nici argintarii moldoveni nu fac abstracție de acest prototip. Păstrând scena *Coborârii la iad*, ei folosesc cu predilecție, pentru cealaltă scoarță, *Adormirea Maicii Domnului* sau pur și simplu scena hramului mănăstirii. Trei asemenea ferecături s-au păstrat din vremea lui Ștefan cel Mare, una dăruită de domn mănăstirii Humor în anul 1487.

Dintre cele trei ferecături menționate, una a fost dăruită mănăstirii Neamț de către un transilvănean – pârcălabul Cândea Lațcu, refugiat în Moldova. Îmbinarea concepției moldovenești cu unele ecouri de plastică gotică constatată la această piesă a dus la concluzia că ea este opera unui argintar din Transilvania și că acesta a avut în față un model pe care n-a izbutit să-l realizeze aidoma[66].



Cădelniță de la mănăstirea Putna

O categorie de obiecte în care meșterii argintari ating culmi de finețe, egalând arta bijuteriilor, o constituie panaghiarele, piese de cult formate din două discuri unite cu o balama pentru a se putea închide precum capacele unui ceasornic de buzunar. Servesc la ținerea panaghiei (prescurei). Datorită dimensiunilor mici (13–15 cm în diametru), în condițiile decorării lor cu scene religioase, necesită din partea meșterului argintar o bună cunoaștere a tehnicilor



Panaghiar de la mânăstirea Snagov

specifice, talent, migală, precizie și, bineînțeles, fantezie decorativă.

Parcă pentru a se demonstra, dacă mai era nevoie, că în Moldova din vremea lui Ștefan cel Mare, ajung la deplină maturitate toate artele, ni s-a transmis peste veacuri și o *ripidă* (evantai liturgic) – o adevărată bijuterie filigranată, dăruită de voievod ctitoriei sale preferate de la Putna, în 1497. Spre deosebire de tipul obișnuit care imită o stea în opt colțuri, exemplarul discutat este prevăzut doar cu patru colțuri ce alternează cu patru lobi. Ca decorație, motivul floral realizat în filigran – de aspectul unei dantele foarte fine – este completat cu patru medalioane lucrate *au repoussé*, reprezentând serafimi.

O altă *ripidă* a fost dăruită de același domnitor mănăstirii Zografu de la Athos (în 1488) și se află în prezent în insula Patmos[67].

Nici una dintre operele de argint ciocănit reprezentând scene sacre (ferecături, panaghiare, ripide etc.), indiferent dacă acestea sunt produsul atelierelor din Transilvania, din Țara Românească sau din Moldova, și nu numai din secolul al XV-lea, dar am îndrăzni să spunem că nici din veacurile următoare, nu suportă comparația cu *racla de argint a sfântului Ioan cel Nou*. Operă nepereche a artei figurative moldovenești, această lucrare este alcătuită din douăsprezece plăcuțe din argint aurit, care, dispuse în două registre și legate între ele prin benzi de filigran, constituie ferecătura unei racle din lemn. Cu un excepțional talent narativ, meșterul argintar povestește în imagini de o mare putere sugestivă, realizate în tehnica *au repoussé*, destinul tragic al unui negustor din Trapezunt care, călătorind în lumea pestriță a Orientului stăpânit de tătari, cade victima persecuției religioase și pătimește pentru credința sa, fiind torturat sălbatic apoi decapitat. Canonizat ca sfânt martir sub numele de Ioan cel Nou, a fost foarte venerat în Moldova. În anii 1414–1415, prin grija lui Alexandru



*Fereca*tura raclei Sf. Ioan cel Nou* (fragment)

cel Bun, moaştele sfântului au fost aduse cu mare pompă la Suceava şi instalate mai întâi la biserica Mirăuţi, apoi la vechea mitropolie, actuala biserică sf. Gheorghe, unde au fost puse în racla cu pricina.

Sunt mai multe aspecte care ne trezesc admiraţia şi încântarea la această splendidă operă de argintărie. Mai întâi, apetenţa pentru naraţiune a meşterului care, pe parcursul a douăsprezece episoade, urmăreşte şi redă cu multă cursivitate şi coerenţă tragicele întâmplări, oprindu-se asupra momentelor celor mai expresive. Spre deosebire de alte subiecte şi cicluri tematice ale căror scheme iconografice au fost de multă vreme elaborate, autorul *raclei sf. Ioan cel Nou* a trebuit să gândească – singur sau poate cu ajutorul unor prelaţi instruiţi – o iconografie nouă *ex nihilo*. Şi trebuie să spunem că a reuşit *con brio*. Neconstrâns de nici un canon, el şi-a conceput scenele ţinând seamă în primul rând de legile frumosului. Cele douăsprezece compoziţii sunt clare şi echilibrate, grupurile protagoniştilor se mişcă liber; o grijă deosebită este arătată ritmului. Fără să aibă acces la legile perspectivei descoperite în secolul al XV-lea de florentini, făuritorul raclei ţine seamă de spaţiul tridimensional şi personajele, care capătă consistenţă şi volum, sunt plasate în adâncime. Este drept, ca şi la Giotto, acest spaţiu nu este prea adânc. Zona de acţiune este cuprinsă între două planuri destul de apropiate, dar în nici un caz n-avem senzaţia aplatizării specifice picturii, broderiei şi reliefurilor în piatră, lemn şi metal din evul mediu. Dimpotrivă, impresia generală ce se degajă la privirea acestor imagini este că ne aflăm în



Ferecătura raclei Sf. Ioan cel Nou (fragment)

fața unei opere din prerenașterea italiană. La formarea unei asemenea impresii contribuie și costumația unora dintre protagoniștii scenelor, și anume a genovezilor care l-au pârât pe sfânt eparhului din orașul Maurocastron (Cetatea Albă).

Am remarcat deja claritatea compozițională. Credem că ea este obținută prin epurarea detaliilor de prisos și prin profilarea viguroasă a personajelor pe fundalul arhitecturii simple și uniform decorate (*en damier*) cu fine incizii sub formă de cârcei. Reducerea decorului la esențial nu lipsește compozițiile de virtuți decorative. Remarcabilă sub acest aspect este scena în care patru îngeri cu siluete și mișcări pline de grație cădelnițează trupul sfântului, profilându-se pe un frumos caroiaj. De un efect decorativ ieșit din comun sunt, de asemenea, scenele în care torționarii agită deasupra capetelor măciuci, amintind prin acest amănunt de compoziția *Sărutul lui Iuda* pictată de Giotto în capela Scrovegni de la Padova. Un alt element ce distinge reliefurile de pe racla de la Suceava de scenele altor opere de argintărie ține de tehnica însăși a modelării corpurilor. În timp ce, de obicei, imaginile scenelor de pe panaghiare, ferecături de manuscrise etc. prezintă angulozități și asperități ale suprafețelor, reliefurile de pe racla de la Suceava sunt rotunjite și netede, tratate în planuri mari, șențuirile (adânciturile) fiind reduse la minimum necesar sugerării unei articulații, a unui fald, a fizionomiilor.

Atribuirea, prin tradiție, a acestei excepționale piese de argintărie vremii lui Alexandru cel Bun n-a rămas necontestată. Lipsa oricăror altor opere care s-o egaleze în epocă a pus pe gânduri pe cercetători și există păreri că ea n-ar fi fost realizată mai devreme de sfârșitul secolului al XVI-lea[68]. În sprijinul acestei presupuneri ar veni fragmentul de pictură pe lemn din aceeași raclă[69] (Muzeul național de artă din București), în cazul când acesta ar data el însuși de la sfârșitul secolului al XVI-lea, cum indică unele asemănări stilistice cu pictura murală de la Sucevița (începutul secolului al XVII-lea). Oricum, chiar dacă, atât pictura, cât și ferecătura ar aparține secolului al XVI-lea, este sigur că măcar prima este o replică a unei picturi mai vechi ce a împodobit racla încă din vremea lui Alexandru cel Bun. Cât privește alte cicluri de picturi în care martiriul sfântului (în paraclisul de la mănăstirea Bistrița, la Voroneț, la biserica Sf. Gheorghe din Suceava, la mănăstirea Slatina sau la Sucevița), trebuie să spunem că nici unul nu se ridică la gradul de perfecțiune pe care-l atinge *racla de argint de la Suceava*.

Pentru întregirea peisajului artistic românesc din secolul al XV-lea, s-ar cuveni și o trecere în revistă a obiectelor de podoabă – opere în care se oglindesc gustul epocii, aderența vârfurilor feudale la o modă sau alta și, mai ales, ingeniozitatea, meșteșugul, fantezia, priceperea meșterilor aurari. Vom relua însă considerațiile privind acest gen de opere în capitolele următoare. Între timp, vom păși în a doua jumătate a celui de-al doilea mileniu deschizând capitolul secolului al XVI-lea – cel mai bogat din toată medievalitatea românească.

SECOLUL AL XVI-LEA

PENTRU țările române, secolul al XVI-lea a fost, ca pretutindeni pe continent, o epocă de tulburări și prefaceri, de zvârcoliri politice interne și de eroice lupte pentru salvgardarea independenței în fața pericolelor crescânde din exterior, o epocă bântuită de calamități și sărăcie, dar și cu momente de fast și strălucire, de nepieritoare înfăptuiri în planul culturii și artei. În condițiile unei anarhii interne, când diferitele facțiuni feudale luptă să aducă în scaun un reprezentant al lor, slăbind astfel coeziunea forțelor capabile să reziste expansiunii otomane, țările române au trebuit să găsească noi forme de adaptare la situație. Cu atât mai mult cu cât, ajunsă la zenit, forța Imperiului de la sud, având la cârmă sultani ca Baiazid II și ca Soliman Magnificul, se constituie în cel mai important factor determinant pentru conjunctura internațională din sud-estul și centrul Europei. Dacă în primele decenii ale secolului proaspeții refugiați sud-dunăreni – sârbii îndeosebi – mai pot convinge pe domnii Țării Românești să lucreze în vederea organizării unei cruciade izbăvitoare, după fulgerătoarele victorii turcești, cum a fost cea de la Mohács (1526), în urma căreia Ungaria a fost transformată în pașalâc, speranțele într-o astfel de întreprindere se spulberă. Ba mai mult, noile schimbări intervenite pe harta Europei nu au decurs fără consecințe nici pentru țările române. Cea mai importantă a fost transformarea Transilvaniei în principat autonom sub suzeranitate turcească (1542). Aceleași acțiuni militare turcești ce se succed la intervale scurte spre centrul Europei antrenează cu ele nu o dată și Țara Românească, atât oastea ei, cât și economia supusă la o presiune ruinătoare. Căci pentru păstrarea autonomiei se plătește un preț din ce în ce mai mare. Desele schimbări de domni pe care turcii îi pun în scaun pentru sume tot mai substanțiale atrag după sine un întreg cortegiu de rele. În urma uzurpărilor și mazilirilor, cei porniți în bejenie cară cu ei mari averi acumulate în pripă, în timp ce noii înscăunați înăspresc fiscalitatea, se dedau la abuzuri, își înjghebează armate de mercenari bine plătite. Să mai adăugăm la acestea desele incursiuni de jaf ale turcilor mai ales după ce-și stabilesc capete de pod – raiale ca Giurgiu și Brăila – pe malul stâng al Dunării; să mai adăugăm anii de secetă, molimele, descreșterea demografică și vom avea imaginea aproape completă a situației țărănimii exploatate a cărei pauperizare rapidă o conduce mai întâi la tot felul de îngrădiri, cum era cea a dreptului de strămutare pentru ca, spre sfârșitul secolului, să fie adusă în stare de șerbie, fiind legată de glie, actul ce statua noua ei situație – vestita „legătură" a lui Mihai – nefăcând altceva decât să consfințească o stare de fapt.

Dar încadrat între două momente eroice de istorie națională – ultimii ani ai domniei lui Ștefan cel Mare, la început, și anii de nepieritoare glorie ai domniei lui

Mihai Viteazul, cu care se încheie – , secolul al XVI-lea românesc n-a fost numai o epocă de supunere şi de resemnare cu situaţia grea impusă de agresori. Departe de a se stinge, spiritul luptei pentru independenţă, adică pentru scuturarea împovărătoarei suzeranităţi, ce făcuse faima românilor în secolele XIV şi XV, a izbucnit din când în când cu sfântă violenţă, iar alteori a găsit subtile forme diplomatice pentru a apăra fiinţa poporului. Aşa s-a întâmplat în timpul domniilor lui Neagoe Basarab şi Petru Rareş, a lui Radu de la Afumaţi şi a lui Ioan Vodă cel Viteaz (cel Cumplit cum l-au poreclit boierii ale căror tendinţe centrifuge le-a reprimat fără menajamente).

Un fenomen ce-şi face apariţia în intervalul de timp la care ne referim, devenit frecvent în secolele următoare, îl constituie intervenţiile uneia dintre ţările române în treburile alteia, mergându-se până la impunerea de domni care ajung să ocupe astfel succesiv tronurile Moldovei şi Ţării Româneşti. Este şi aceasta o formă prin care se strângeau legăturile politice, se dezvolta conştiinţa comunităţii de origine, de neam, de limbă, de religie, de cultură şi de simţire românească, se extindeau influenţele reciproce, pentru ca, la sfârşitul secolului, într-o acţiune fulgurantă, după obţinerea unor victorii al căror ecou a trecut în legendă şi în eposul popular, Mihai Viteazul să înfăptuiască unirea sub un singur sceptru a celor trei ţări, prefigurând astfel imaginea unui stat românesc unitar, imagine ce va însufleţi pentru multă vreme lupta poporului român pentru unitate şi independenţă naţională.

Cel puţin pentru prima parte a secolului, caracteristică este şi politica de patronaj cultural iniţiată încă din epoca anterioară şi susţinută mai cu seamă după căderea Constantinopolului de către voievozi ca Ştefan cel Mare. De astă dată, nemaiputând să combată cu armele, pentru a forja o conştiinţă a necesităţii luptei şi a galvaniza spiritele spre a fi gata, când va suna totuşi ora unei cruciade, mulţi voievozi au finanţat costisitoare programe culturale în sudul Dunării, atât în mediile greceşti, cât şi în cele slave. Şi cum în evul mediu, cultura îmbrăca într-un fel sau altul mai totdeauna haină teologică, ei au promovat o activă propagandă religioasă făcând cu generozitate însemnate danii (bani, opere de pictură şi de artă somptuară, ba închinând şi sate unor mânăstiri), cu scopul de a întreţine vie credinţa, ca factor de coeziune a forţelor antiotomane, dar şi pentru a-şi demonstra puterea şi măreţia, inculcând sentimentul de încredere în rândul celor şovăielnici. Pe de altă parte, în ţările române găsesc adăpost şi condiţii să-şi continue activitatea mulţi oameni de cultură şi meşteri în diversele branşe artistice, fugiţi din ţările lor cotropite, uneori nu înainte de a asimila procedee şi forme de artă de origine oriental-islamică ce nu vor întârzia să-şi facă apariţia ca o componentă, printre altele, a sintezelor ce se cristalizează în acest veac în arta românească.

În contextul evenimentelor ce se consumă în Europa de Apus şi Centrală, un important rol revine Transilvaniei care, ca principat autonom, va deveni o adevărată placă turnantă pentru multe acţiuni politice, sociale, religioase şi cultural-artistice, aici împletindu-se interese dintre cele mai diverse, acumulându-se o bogată experienţă şi fiind elaborate interesante soluţii într-o multitudine de domenii. După ce fusese teatrul unei mari răscoale ţărăneşti conduse de Gheorghe Doja (1514) care o zguduise din temelii, această ţară românească era cuprinsă, în a doua jumătate a secolului, de vasta mişcare religioasă a Reformei, triumfătoare pe mari spaţii ale continentului. Faptul că Regatul apostolic maghiar era desfiinţat, a făcut ca Transilvania să fie oarecum izolată geografic de centrele puternice ale catolicismului. Aceasta a înlesnit mult răspândirea reformelor religioase. În afară de luteranism, adoptat oficial în 1550 şi îmbrăţişat cu precădere în mediile săseşti, în afară de calvinism, la care se convertesc majoritatea comunităţilor maghiare, aici cunoaşte un moment de efervescenţă antitrinitarismul sau unitarianismul, cum i se mai spune, unul dintre cele mai radicale curente ale Reformei. Atacând însăşi dogma fundamentală a creştinismului, aceea a naturii trinitare a divinităţii, nerecunoscând Sf. Treime, adică negând caracterul divin al Sf. Duh şi al lui Isus, abordând în general textele sacre în mod critic, unitariştii s-au înscris ca o mişcare cu adânci implicaţii populare, raţionaliste şi umaniste. Originea mişcării se afla în Polonia şi promotorii ei erau oameni de cultură cu concepţii umaniste veniţi din mai multe ţări, unii chiar din Occident.

Faptul nu întârzia să se reflecte în creaţia literară şi artistică. Treptat, ca exponenţi ai noilor prefaceri social-politice, creatorii părăsesc modul de gândire medieval. În tot mai multe sectoare ale vieţii şi creaţiei se insinuează la început, ca mai târziu să devină dominante, elementele de istorie,

de civilizație și de artă modernă. De altfel, acesta și este aspectul esențial caracteristic pentru secolul al XVI-lea: începutul acelei noi etape de istorie românească ce face trecerea lentă de la civilizația medievală la cea modernă. Este o etapă lungă și contradictorie pe parcursul căreia civilizația românească, formele de viață spirituală, de artă inclusiv, încep să lepede vechile tipare de gândire medievală pentru a le adopta treptat pe cele caracteristice societăților moderne. Firește, începutul acestui proces nu este lesne de stabilit. El nu are nimic din lipsa de ambiguitate a unui decret emis la o dată exactă. Dimpotrivă, trebuie întreprinsă o analiză atentă și delicată a tuturor factorilor susceptibili de a fi interpretați ca elemente purtătoare ale noului. Din fericire, această analiză a fost întreprinsă cu toată rigoarea pe care o reclama situația. Ea îi aparține lui Răzvan Theodorescu, istoric al civilizației și artei românești, cercetător cu o vastă erudiție și cu un rafinat simț al istoriei, al cărui pariu cu sine însuși – cum se exprima la un moment dat – a fost ca, după ani de trudnice și rodnice investigații, să deslușească începuturile Evului Mediu românesc, ceea ce a făcut în mai multe studii de-a lungul anilor[70], iar mai recent, pe cele ale evului modern. Este o năzuință – trebuie să recunoaștem – care dacă este încununată de succes, cum a fost cazul, îl onorează pe istoric tocmai prin inimaginabilele dificultăți ce au trebuit să fie învinse. Căci marile contradicții, aspectele de ambiguitate, nu o dată înșelătoare, tocmai în asemenea perioade de tranziție, de articulare a timpilor istorici, își află terenul de manifestare. Or, după ce a urmărit lunga, ezitanta și chinuitoarea cristalizare a societății medievale la Dunărea de Jos, în condițiile unei indigențe a datelor istorice precise care l-au obligat să folosească în compensație toate izvoarele și toate probele materiale semnificative de pe întinse arii culturale, Răzvan Theodorescu a supus unei analize la fel de minuțioase și subtile epoca de tranziție de la medieval la modern. De astă dată, după ce a definit conținutul epocii respective printr-o expresie adecvată, devenită chiar titlul cărții în care și-a sintetizat cercetările: „Civilizația românilor între medieval și modern", expresie însușită deja și de alți istorici[71], autorul citat, aplicând o serie de criterii valabile pentru întreaga civilizație europeană și folosindu-se de unele sugestii aflate în tradiția istoriografiei românești, la Nicolae Iorga, printre alții, a fixat în mod convingător limitele în timp ale acestei epoci de tranzit. Și dacă fixarea limitei superioare nu comportă discuții întrucât ea a fost stabilită prin consens de mai multă vreme ca situându-se în jurul anului 1800, problematică dacă nu chiar temerară a putut părea fixarea în jurul anului 1550 a limitei inferioare, adică a momentului când începea „amurgul evului mediu" și la orizont se iveau zorile timpurilor moderne. Așadar, de-a lungul unui sfert de mileniu (1550–1800), societatea românească își va decanta cu o răbdare pe care i-o impun condițiile istorice, adaptând la acestea afluxul de informații și modele primite din alte zone, tipul ei original de civilizație, de cultură, de artă.

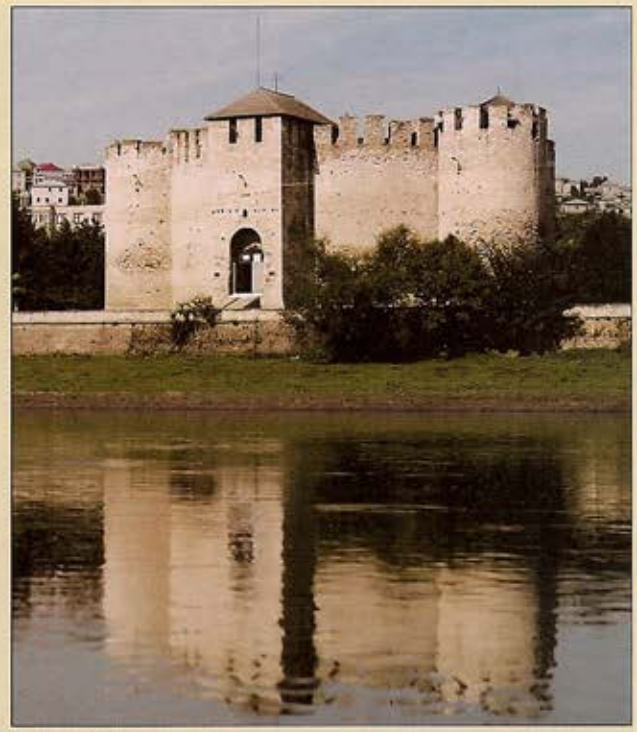
Vom enumera câteva criterii potrivit cărora, cu începere de la jumătatea secolului al XVI-lea se pot decela, izolate, apoi din ce în ce mai compacte, semnele de înnoire a societății în ansamblu, a gândirii și morfologiei artistice în particular. Pe unele dintre acestea le-a semnalat încă marele învățat Nicolae Iorga. Asupra altora ne atrage atenția, în cartea menționată din care vom cita adesea, Răzvan Theodorescu.

Pentru Transilvania, triumful protestantismului și încă în forma extremistă, cum am văzut, a unitarianismului, în condițiile pătrunderii spiritului umanist și a unor incontestabile elemente de Renaștere, jumătatea secolului al XVI-lea a fost marcată indubitabil de o cotitură decisivă spre vremurile moderne. Încă din secolul anterior, ajuns la formele sale târzii, goticul internațional începuse să cedeze locul, în arhitectura și arta transilvană, unei sensibilități și morfologii de tip Renaștere. Nu aceeași este situația în țările române de la est și sud de Carpați. Ca și altă dată, mai târziu, în plin secol XIX, când pătrundeau și aici forme de civilizație noi, dar spre regretul junimiștilor care le-au veștejit, aceste forme erau fără fond, la fel constatăm nu o dată, în secolul al XVI-lea, unele intruziuni formale renascentiste, în Moldova și Țara Românească, fără a ne putea da dreptul să vorbim despre o Renaștere propriu-zisă, în spirit. Și asta nici la noi și nici în alte zone ale spațiului est-european, în Rusia y *compris*. A formulat-o cu claritate pe un ton de avertisment autorul citat, când a făcut „disjuncția între forme și conținut, între morfologii și spirit" : valabilă „În spații unde, așa cum s-a manifestat ea într-o bună parte a restului civilizației continentului, în veacurile XV–XVI, Renașterea nu a putut să fie niciodată o realitate esențială a spiritului, ci doar una exterioară, a

formelor, împrejurare pe care o va constata orice istoric al culturii care voieşte să nu denatureze sensul unui fenomen precis, bine conturat filosofic şi istoric, al civilizaţiei europene, precum la tot pasul invocata Renaştere"[72]. Ceea ce nu înseamnă că, necunoscând Renaşterea în ceea ce avea ea specific („antropocentrism", „emulaţie burgheză", „fundamentale răsturnări ale perspectivei ştiinţifice"), Europa de Răsărit şi, în cadrul ei, ţările române au „zăbovit, secole încă, în medievalitate". Nicidecum. Dimpotrivă, în veacul al XVI-lea, „ceasul noutăţii bătuse şi pentru civilizaţia românilor. Cu un sunet însă ce i-a fost, o dată mai mult, specific şi inconfundabil"[73]. Căci chiar dacă nu va fi Renaştere de tip clasic, precum în Italia, nici Ev Mediu încremenit în vechile lui forme nu se va mai putea numi epoca atâtor relevante mutaţii ce au loc în ţările române începând cu a doua jumătate a secolului al XVI-lea, dar mai ales în următoarele două veacuri. Conştiinţa de neam, conştiinţa de apartenenţă la romanitate, moda genealogiilor, apariţia primelor tipărituri în limba română, introducerea acesteia în unele cancelarii, afirmarea puternică a individualităţilor, predilecţia pentru naraţiune, abundenţa elementelor morfologice de Renaştere – iată tot atâtea semne că ceva se mişca într-o direcţie nouă, că faţa lumii căpăta o nouă înfăţişare.

Unul dintre semnele cele mai concludente că lumea era în schimbare o constituie apariţia unor individualităţi cu ideologii şi comportamente de alt tip decât cel medieval. Este vorba de aşa-zişii „oameni noi", mesageri înaintaţi ai vremurilor ce urmau să vină. Au fost menţionaţi printre aceştia unii voievozi care şi-au devansat epoca, precum Neagoe Basarab, Petru Rareş, Alexandru Lăpuşneanu, Iacob Heraclid Despotul, Petru Cercel, ultimii doi cu stadii la marile curţi europene unde nu puteau să nu se contamineze de idei şi experienţe străine evului de mijloc[74]. Au fost menţionaţi mari boieri, precum Craioveştii şi Buzeştii[75]. Tot un asemenea „homo novus" a fost principele Transilvaniei Ioan II Sigismund la care ne-am mai referit, iar dacă trecem pragul secolului al XVII-lea, aceşti oameni noi a căror tipologie a comportat unele discuţii[76] sunt din ce în ce mai numeroşi.

Dar despre toţi aceştia, în capitolele în care le vom cerceta ctitoriile, faptele de cultură, programele de promovare a artei.



Cetatea Soroca

ARHITECTURA

ÎN SECOLUL al XVI-lea, ca şi în cele precedente, se disting trei direcţii în dezvoltarea arhitecturii: militară, civilă şi religioasă. Dar în promovarea acestor tipuri se produc unele deplasări de accent. De unde în trecut, principalul efort constructiv fusese făcut în domeniul arhitecturii fortificate, interesul pentru amenajările defensive scade simţitor, mai ales după ce Poarta impune ţărilor române unele interdicţii drastice cu privire la înălţarea zidurilor de apărare. Chiar dintre vechile cetăţi care încingeau ţara ca o centură fortificată, multe cad sub stăpânirea otomană. Este cazul în primul rând al celor de pe aliniamentul Dunăre–Marea Neagră: *Turnu, Giurgiu, Brăila, Chilia şi Cetatea Albă*; este cazul apoi al *Timişoarei*, al *Tighinei* pe Nistru şi al *Hotinului*. Şi totuşi, cel puţin pentru prima jumătate a secolului, unele eforturi în domeniul fortificaţiilor sunt de notat. Le amintim pe cele depuse de Petru Rareş care chiar în toiul expansiunii otomane, când puterea Semilunii



Cetatea Tighina (Bender)

atingea apogeul, adică în timpul lui Soliman Magnificul, îndrăznea să înfrunte Sublima Poartă și să întărească pe cât era posibil capacitatea defensivă a Moldovei. În acest scop, el a întreprins mari lucrări pentru construirea cetăților *Soroca* și *Tighina*, ridicate din piatră pe locul unor fortificații mai vechi din lemn. Cu ziduri masive, înalte de 15–20 m, ce se mai păstrează într-o stare mulțumitoare și astăzi, *cetatea Soroca* a fost construită în anul 1543 cu ajutorul unor meșteri transilvăneni. Ea urmează în plan un traseu circular având un turn de poartă pătrat și alte patru de formă rotunjită, ca niște abside. Aceeași îmbinare de turnuri circulare și pătrate întâlnim și la *Tighina* (Bender) care la puțin timp după construire devenea reședința unei raiale turcești.

În lipsa unor cetăți propriu-zise, atât în Moldova cât și în Țara Românească, din inițiativa domnească sunt puternic întărite cu ziduri mănăstirile, parte dintre ele dobândind aspectul unor fortărețe.

Mult mai susținută decât în țările române extracarpatice a fost activitatea constructivă în domeniul fortificațiilor din Transilvania. Aici nu atât mănăstirile cât bisericile parohiale au fost obiectivele spre care s-a îndreptat grija comunităților sătești, în special ale sașilor.

Campania de construcții este continuată în secolul al XVI-lea și în orașele transilvane. Aici se construiesc fie pânze noi de ziduri, noi turnuri, curtine, bastioane, fie amenajări care au drept rezultat adaptarea celor vechi la noile condiții ale războiului cu arme de foc. Un accent deosebit se pune pe construirea de bastioane după moda italiană. De altfel, arhitecții italieni care încă din secolul al XV-lea erau antrenați în ridicarea unor edificii de apărare, civile sau religioase, în Ungaria (*palatul lui Matei Corvin de la Esztergom*), în Cehoslovacia (*Gradul din Praga*), în Polonia (*Vavelul din Cracovia*), în Rusia (modernizarea unor edificii din *Kremlin*) sunt angajați și la zidirea unor

construcții transilvane. Îl putem menționa în acest sens pe Domenico da Bologna care, către 1550, a construit o reședință nobiliară în incinta *cetății Gherla*, cu care prilej, elementelor de Renaștere li se deschide o largă cale de pătrundere în arhitectura principatului. Cetatea însăși era construită după moda italiană, cu bastioane pentagonale. De tip bastionar s-au construit cetăți și la *Alba Iulia, Aiud, Brașov, Satu Mare, Arad, Oradea*. Aceasta din urmă era prevăzută cu cinci bastioane de tipul „cu gât și urechi" (adică sub formă de săgeată cu vârful spre în afară). Era un tip pe care-l impuseseră constructorii italieni ca Filippo Pigafetta, Paolo Catanio, Ottavio Boldigora și alții[77]. *Cetatea Oradiei* avea ziduri masive, groase de 2–3 m și înalte de 9–10 m, făcute din cărămidă și piatră fățuită.

În afară de vechiul sistem defensiv de la *Brașov*, căruia i se adaugă *Bastionul Alb, Turnul Negru* și alte amenajări, aici s-a construit, în prima jumătate a secolului al XVI-lea, așa-numita cetățuie, de plan romboidal cu câte un bastion la fiecare colț.

Și mai frecvente sunt elementele de Renaștere în arhitectura civilă a castelelor și caselor din orașe. Reședințele de tip castel ale episcopilor Sigismund Thurzó (1506–1512) din *Oradea* și Francisc Vardai (1512–1524) din *Alba Iulia* au fost puternic afectate de influența Renașterii sub aspectul compoziției arhitecturale, ca și sub cel al elementelor decorative. Nu trebuie să ne închipuim însă că Renașterea se afirmă în mod plenar ca în Italia. Tradițiile gotice sunt încă puternice, iar conservatismul nobiliar și ecleziastic constituie o stavilă nu totdeauna ușor de trecut, dacă nu pentru morfologia renascentistă, pentru structura edificiilor sigur, acestea prezentând vechile compoziții și structuri. Este ceea ce demonstrează arhitectura de locuit a orașelor. Păstrând din punct de vedere urbanistic alcătuirea stradală medievală, cu parcele înguste și alungite, orașul n-a putut oferi arhitecților spații în care să desfășoare compoziții largi, ordonate după principiile Renașterii. De aceea, subordonându-se spațiilor preexistente, introducerea elementelor de Renaștere a trebuit să se limiteze la plastica fațadelor: portaluri, ancadramente de fereastră și, numai din când în când, unele bolți semicilindrice sau unele tavane casetate. Dar ne vom da mai bine seama de nivelul de contaminare cu elemente renascentiste pe baza câtorva exemple. De fapt, nu s-au păstrat din acest secol decât foarte puține edificii de acest fel. Printre cele mai bine conservate menționăm *casa Haller din Sibiu*. Datează din a doua jumătate a veacului al XVI-lea și are două nivele. Parterul, străbătut de un gang boltit în semicilindru, are două camere mari; la etaj unde se ajunge pe o scară ce dă spre curtea interioară, sunt dispuse un salon, trei dormitoare și, de-a lungul unui balcon sprijinit pe console, ce dă tot spre curte – mai multe camere mici. Ceea ce atribuie indubitabil această clădire Renașterii este fațada dinspre stradă. Cu excepția acoperișului foarte înalt, egalând cele două nivele, și construit desigur mai târziu, totul amintește aici de unele vile din orașele italiene: dispunerea simetrică a ferestrelor, ancadramentele lor sobre și mai ales portalul ce încadrează intrarea în gang, format din două colonete subțiri pe care se sprijină antablamentul și un fronton triunghiular[78].

Tot la *Sibiu*, elemente destul de clare de inspirație renascentistă împletindu-se cu reminiscențe gotice au fost introduse la noua aripă a casei *Altenberger*, construită în veacul anterior[79], ceea ce s-a întâmplat și la Cluj cu *casa lui Adrianus Wolphard*[80].

Cu cel puțin două case bine păstrate în care elementele de Renaștere pun accente specifice pe fațade se poate mândri orașul transilvănean Bistrița. Una este așa-zisa casă a *„Argintarului"*. Cu două caturi, străbătută de un gang prelung dispus asimetric de astă dată, *casa „Argintarului"* prezintă, atât la etaj cât și la parter, ferestre bipartite cu ancadramente viguroase, ca și portalul format dintr-o arcadă în plin cintru sprijinită pe console și încadrată de doi pilaștri canelați cu piedestale înalte și cu capitele compozite pe care se sprijină un antablament[81].

Cealaltă *casă din Bistrița*, cu fațadă renascentistă, este cea a lui *Johan Zidarul*, un meșter pe care-l vom întâlni și în Moldova, în slujba lui Petru Rareș. Casa lui din Bistrița, în afară de frumoasele ferestre tripartite și de portalul gangului, se distinge printr-un balcon sprijinit pe console și având o balustradă din piatră cu motive traforate[82].

Modificate între timp, dar fără a-și pierde trăsăturile esențiale care le definesc ca edificii renascentiste, s-au mai păstrat la *Mediaș, casa Schuller*, la *Sibiu, casa „Mielul alb"*, la *Sighișoara – „Casa cu cerb"*, iar la *Brașov, casa Hirscher* sau

„*Casa negustorilor*", cum i se mai spune. Foarte impozantă, aceasta din urmă, reconstruită în 1960, este prevăzută pe una din laturi – spre stradă, cu un portic cu arcade în plin cintru[83].

În marea lor majoritate, castelele nobiliare fac trecerea de la arhitectura militară din care păstrează unele funcții de apărare, la arhitectura rezidențială. Așa ne explicăm masivitatea zidurilor și sobrietatea decorului redus la profilatura ancadramentelor de ferestre și uși, nicăieri nefiind folosite ordinele clasice (coloane, pilaștri). Acest caracter ambiguu îl întâlnim la *castelele din Făgăraș* (1540–1550), la cel din *Aghireș* (jud. Cluj), din *Șimleu-Silvaniei* (jud. Sălaj), din *Vințu de Jos* (jud. Alba) ca și la *palatul voievodal de la Turda*, modernizat în stil Renaștere abia la sfârșitul secolului al XVI-lea.

În legătură cu dezvoltarea orașelor ca centre meșteșugărești și de schimb, o intensă activitate în domeniul construcțiilor civile cunosc și țările române extracarpatice. Iar dacă târgoveții nu și-au putut încă dura locuințe mari de piatră și zidărie care să înfrunte vremurile, asemenea edificii și-au putut permite să construiască boierii și mai ales domnul țării. Din păcate, din aceste clădiri rezidențiale, nu s-a păstrat decât ce au dat la iveală săpăturile arheologice : pivnițe boltite, reliefuri, coloane disparate, la care, spre a întregi imaginea de altădată, trebuie să adăugăm însemnările documentare ale cronicarilor noștri sau ale călătorilor străini. Pe baza acestor surse s-a putut stabili că în orașe ca *Târgoviște* și *București*, ca *Suceava*, *Vaslui*, *Piatra Neamț* și *Hârlău* au existat curți domnești înfloritoare, în jurul cărora se întindeau ateliere și prăvălii. În jurnalul său de călătorie, avocatul francez Pierre Lescalopier, oaspete al voievodului Alexandru Mircea, în anul 1574, la *curtea domnească din București*, vorbind despre palatul domnului, arată că acesta dispunea de o mare sală de audiențe „tapisată cu covoare turcești și împodobită cu reliefuri de jur împrejur, pe o înălțime, de trei picioare"[84]. Cercetările sistematice recente au dat la lumină ruinele palatului, perimetrul curții ca și fazele de construcție. Se știe că un prim nucleu al *curții domnești bucureștene* datează din vremea lui Vlad Țepeș, din a doua jumătate a secolului al XV-lea. Nucleul respectiv era de plan pătrat și avea aspectul unui donjon cu latura de 14 m, cu ziduri de cărămidă și acoperișul de olane. Peste această construcție, Vlad Țepeș a dispus construirea unei curți domnești din piatră cu laturi de 30, de 45 și de 22,75 m, cu pivnițe vaste peste care se înalță palatul propriu-zis. Tot acest ansamblu era amplificat cu noi anexe la mijlocul secolului al XVI-lea, în vremea domniei lui Mircea Ciobanul, ajungând la o suprafață de circa 918 mp. Noi adausuri i se vor aduce palatului în timpul lui Matei Basarab și mai ales în vremea lui Constantin Brâncoveanu, la începutul secolului al XVIII-lea. În afară de palatul voievodal, Curtea domnească mai cuprindea o biserică, ce s-a păstrat până în zilele noastre sub numele de *biserica Curtea Veche*, diferite atenanse și o grădină vastă. Tot acest complex era mărginit de ziduri ce formau o incintă aproximativ pătrată. Intrarea în incintă se făcea prin două porți: „Poarta de sus", deasupra căreia se înalță un turn numit „Despre nemți", și „Poarta de jos".

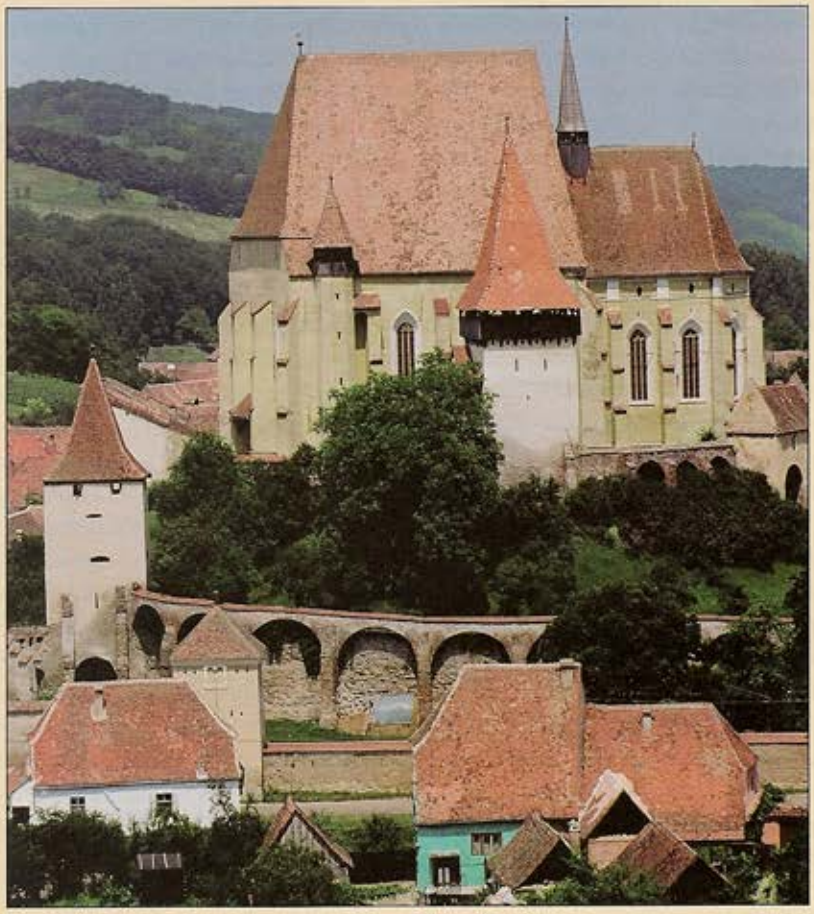
O curte domnească mai veche, mai mare și pe baza ruinelor, mai ușor de reconstituit decât cea de la București, a fost la *Târgoviște*, întemeiată încă din secolul al XV-lea, din vremea lui Mircea cel Bătrân. Spre sfârșitul secolului al XVI-lea, înfățișarea prea bătrânească a palatului nu l-a mai satisfăcut pe voievodul Petru Cercel (1583–1585). Cum relatează genovezul Franco Sivori, care l-a însoțit pe domnitor în periplurile sale în calitate de secretar, Petru Cercel a refăcut palatul „clădit de strămoșii săi", „adăugându-i camere frumoase și mândre". Sivori mai pomenește despre unele amenajări menite să ridice nivelul de confort de la curte. El spune că „s-a făcut, pe esplanada, o fântână, aducând apa de la un izvor depărtat de oraș cu nu mai puțin de patru mile, trecând-o pe sub pământ prin niște jgheaburi de lemn de brad"[85]. În noua sa compoziție, cu semețul turn al Chindiei, construit probabil de Vlad Țepeș, cu monumentala biserică paraclis, de tipul cruce greacă înscrisă, construită de Petru Cercel, complexul *Curții domnești din Târgoviște* întrecea tot ce se construise mai fastuos în Țara Românească. La realizarea palatului se crede că a colaborat și un arhitect italian. Palatul despre care un călător francez, Jacques Bongars, scria că „este mic dar frumos și măreț", avea două nivele: la parter erau cancelariile și scriptoriile, iar la etaj, unde se ajungea pe o scară exterioară, erau plasate iatacurile și probabil o sală de recepție. Pe fațada dinspre apus, palatul avea un foișor, iar pe cea de răsărit avea alte foișoare și „loggii" ce dădeau spre grădinile „italienești" despre care pomenește Sivori și unde se aflau și cuști pentru animale sălbatice[86].

Același Sivori relatează că după mutarea lui Petru Cercel la Târgoviște, în anul 1584, „toți boierii cei mari s-au apucat apoi, urmând pilda principelui, să ridice o clădire. Astfel că iute, iute, s-a mărit mult orașul care este capitala țării"[87]. Sivori mai relatează că la Târgoviște se găseau „locuințe mult mai bune și mai mândre" decât la București, fapt întărit de un alt călător, Petru Pellerdi, care arăta că aici se aflau „multe case frumoase de piatră" incendiate mai apoi de turci[88]. Ocupat de Sinan Paşa care a instalat tunuri în incinta curții domnești, complexul rezidențial de la Târgoviște a fost, ca și cel din București, reconstruit și amplificat de Matei Basarab care l-a înzestrat cu o baie turcească, apoi de Constantin Brâncoveanu care l-a extins.

Admirator al culturii renascentiste pe care a cunoscut-o în peregrinările sale la curțile europene, Petru-Vodă Cercel a intenționat să transforme orașul Târgoviște într-o capitală de tip apusean[89]. Impresionant este și ritmul în care s-a construit palatul. Franco Sivori arată că cei „mai bine de 1000 de oameni" care au muncit pe șantier au ridicat complexul respectiv în mai puțin de o jumătate de an[90].

Curți domnești au mai fost în Țara Românească la *Pitești*, *Ploiești* (Târgșor) devenit oraș de scaun în vremea lui Neagoe Basarab, și la *Caracal* unde și-a avut reședința, un timp, Mihai Viteazul. Toate acestea s-au risipit însă. Așa cum s-au risipit cele de la *Vaslui*, *Hârlău*, *Huși*, *Iași*. În acest din urmă oraș, care de la mijlocul secolului al XVI-lea a început să joace rolul de oraș de scaun, în timp ce Suceava decade treptat, o *curte domnească* este atestată documentar încă din prima jumătate a secolului al XV-lea. Către sfârșitul aceluiași secol, Ștefan cel Mare o refăcea în urma unui incendiu, când a construit aici și o biserică paraclis, iar în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, Alexandru Lăpușneanu căruia i se atribuie mutarea capitalei aici, se îngrijea de refacerea și amplificarea noii sale reședințe, cerând la un moment dat să i se trimită din Bistrița Transilvaniei meșteri zidari care să-i construiască o baie și o fântână[91]. De restaurarea în continuare a curții domnești ieșene se ocupă, făcând restaurări și diverse amenajări, urmașii imediați ai Lăpușneanului – Despot Vodă, care a înfrumusețat palatul cu picturi murale, și Petru Șchiopul în timpul căruia reședinței de la Iași i se imprimă un aspect de fast și strălucire ce-l vor impresiona, la 1585, pe nobilul francez François de Pavie, când găsea că respectivul complex arhitectural dovedește „măreția și rangul pe care îl ține acest duce"[92]. Dar momentul de maximă strălucire, *curtea domnească din Iași* îl va atinge în secolul următor, în timpul domniei lui Vasile Lupu, asupra căruia vom insista la momentul potrivit. În afară de curțile domnești, voievozii își mai construiau reședințe și pe lângă mănăstiri. Știm de pildă că la ctitoria sa de la *Probota*, Petru Rareș putea rezida într-o casă cu două nivele, așa-zisa clisiarniță, construită de meșteri chemați din Transilvania, care au introdus în compoziția fațadelor elemente de Renaștere: ancadramente din piatră fațetată și tencuieli colorate în albastru și ocru, decorate prin sgrafitare astfel încât să imite bosajele edificiilor italiene ale vremii.

Spre deosebire de arhitectura civilă, cea religioasă s-a arătat mai conservatoare, mai puțin receptivă la înnoiri. Acțiunea tradiției este totdeauna mai puternică atunci când este sprijinită de anumite precepte și canoane cum sunt cele prescrise de instituția ecleziastică. În timp ce individul este mai mobil, mai capricios, putând lua decizii în sensuri chiar radical diferite decât cele urmate anterior, adaptându-se cu mai multă suplețe noilor condiții, instituția, în cazul nostru biserica, se înscrie mai anevoie pe coordonatele noului. Forța inerției are un efect mai îndelungat în cazul unui angrenaj mai greu cum este cel al comenzii oficiale decât în cazul unui individ devenit comanditar și deci beneficiar al unui edificiu destinat locuinței proprii. Așa ne explicăm cel puțin în parte de ce elementele noului, respectiv cele de Renaștere, s-au insinuat și au căpătat o mai mare răspândire în arhitectura rezidențială decât în cea religioasă. Și cele spuse sunt ușor de demonstrat chiar în Transilvania, unde în condițiile unor strânse legături cu Occidentul, răspândirea ideilor umaniste făcea mai receptivă societatea față de valul de înnoiri din domeniul arhitecturii și artei. Pentru prima jumătate a secolului al XVI-lea s-a putut vorbi chiar despre o morfologie bastardă, căci pierzându-se simțul pentru formele specifice gotice sub influența unor factori noi, s-a sacrificat puritatea stilistică anterioară fără a se trece la un stil nou. De exemplu, în cazul mulurilor din ancadramentul ferestrelor, sunt părăsite formele flamboaiante ale goticului târziu, în locul lor fiind adoptate forme arbitrare, fantastice, iar alteori, „mulurile își pierd arcuirea și flexibilitatea, transformându-se în drepte întretăiate în diferite unghiuri"[93], în sensul stilului „perpendicular" din Anglia.



Biertan, *Cetate sătească*, Sec. XVI

În privința sistemului de boltire se răspândește bolta cu nervuri în formă de plasă. În acest caz, nervurile își pierd rostul structiv inițial, funcția lor fiind acum pur decorativă. Ba se merge și mai departe, nervurile de piatră fiind înlocuite cu nervuri de teracotă. Ca exemple unde s-a aplicat sistemul nervurilor în formă de plasă pot sluji *biserica evanghelică din Șura Mică*, operă a meșterului Johannes Welther, datând din 1506, și *biserica reformată din Ocna Sibiului*, unde dispoziția nervurilor nici nu mai corespunde măcar cu stâlpii din care trebuiau în mod normal să ia naștere.

Tot de o formă bastardă a goticului ține și tipul de portal care, în locul arcului frânt cu fleuroane, bogat articulat prin toruri în retragere și prin colonete, adoptă forma semicirculară sau pe cea așa-zisă „cu baghete", acestea, dispuse unele vertical și altele orizontal, întretăindu-se în unghi drept. În această fază monumentele respective încep să absoarbă însă și elemente de Renaștere. La *biserica evanghelică din Biertan*, de pildă, terminată în 1515, un asemenea portal „cu baghete" are drept coronament o cornișă cu denticuli de tip Renaștere.

Renașterea care-și trimisese rari emisari încă din secolul trecut, își croiește un vad din ce în ce mai larg pentru ca, la un moment dat, să nu mai fie vorba de elemente izolate și șovăielnice, ci chiar de monumente în care stilul Renașterii să se afirme răspicat. O astfel de manifestare plenară a concepției renascentiste în arhitectura ecleziastică o constituie *capela Lázó din Alba Iulia*. De dimensiuni reduse, această capelă a fost construită în 1512 de canonicul Ioan Lázó ca un adaos pe latura nordică a catedralei romano-catolice din localitate. Placat în întregime cu piatră fățuită

și profilată, acest cochet edificiu nu mai păstrează nimic din arhitectura gotică, cel puțin în exterior, căci sistemul de boltire, în interior, este acela cu nervuri în formă de plasă. Pilaștri canelați, cu capitele compozite și cu socluri masive, nișe pentru statui, o cornișă bogat profilată și un maiestuos portal – acestea sunt elementele de decor, sobre, dar elegante, ale fațadei principale – cea de nord. Elementul care se distinge printr-o deosebită plasticitate este portalul încadrat de doi pilaștri decorați cu motive florale pe care se sprijină un antablament lat care conține, printre altele, stema donatorului susținută de doi îngeri. Bogat decorat este și portalul interior ce face trecerea în catedrală, antablamentul acestuia fiind ornat cu reliefuri. Mai simplu este cel de-al treilea portal, pe fațada de vest a capelei, specific toscan, cu profilurile cadrului întoarse înapoi.

Portale de Renaștere, construite chiar de meșteri italieni, există și la alte biserici din Transilvania. Unui meșter pe nume Johannes Fiorentinus, desigur un Giovanni Fiorentino, de fapt, i se datorează un frumos portal din marmură roșie cu fronton semicircular, o nișă-tabernacol și o cristelniță, toate în stil toscan.

Un alt italian, Petrus Italus din Lugano, a lucrat în deceniul al șaptelea la biserica evanghelică din Bistrița, înzestrând-o cu trei portaluri specifice Renașterii și trei registre de semicolonete plasate pe pinionul vestic al monumentului. Executând comenzi și în orașe din Cehoslovacia și Polonia, Petrus Italus a contribuit la închegarea unor sinteze între caracteristicile stilistice ale Renașterii din țara sa de origine și elementele locale din țările în care peregrinează.

Dacă în mediile săsești, maghiare și secuiești Reforma stăvilește în bună măsură construirea unor noi lăcașe de cult, în mediile românești, cel puțin acest impediment nu există. Fapt pentru care, în pofida celorlalte cauze nefaste ce definesc epoca drept puțin propice pentru campanii de construcții, în satele românești s-au ridicat câteva biserici reprezentative pentru noile curente. Unele dintre ele sunt ctitorii ale cnezilor români pe care, în primul sfert al veacului al XVI-lea, se mai sprijină regalitatea maghiară, iar altele se datoresc sprijinului oferit de voievozi din Țara Românească și din Moldova. O astfel de biserică este Sf. Nicolae din Hunedoara care reprezintă o sinteză



Alba Iulia, *Capela Lázó*, Sec. XVI

între elemente structive ale bisericilor muntenești cu cele tradiționale locale.

Este tipul cruce greacă înscrisă, cu patru stâlpi ce susțin capetele a patru bolți semicilindrice orientate două, nord-sud și două, est-vest. Deasupra acestor bolți, fără intermediul pandantivilor, cum se obișnuiește, se înalță o turlă pe tambur. De formă pentagonală, încăperea altarului este boltită cu un sistem original amintind nervurile gotice. Același sistem de boltire a fost folosit și la *biserica din Feleac*, considerată ca o ctitorie probabilă a lui Ștefan cel Mare. Tot o sinteză între tradiția transilvană și elemente din arhitectura extracarpatică, din Moldova de astă dată, apar și la *biserica din Vad*. La o posibilă colaborare dintre meșterii locali și cei din Moldova fac aluzie și portalurile



Biserica mănăstirii Dealu, Sec. XVI

(unul terminat în arc frânt la pronaos și altul cu baghete încrucișate, la naos) ca și planul trilobat specific arhitecturii muntenești și moldovenești.

O biserică ce datează din secolul al XV-lea, dar transformată de intervenții făcute în veacul următor din inițiativa unor voievozi munteni, Neagoe Basarab, Petru Cercel, precum și a moldoveanului Aron Vodă este cea din *Șcheii Brașovului*, cu multe elemente eterogene, dar integrate organic.

O colecție de elemente eterogene întâlnim apoi la *biserica din Cinciș* (jud. Hunedoara). Este de tipul mononavat cu altarul poligonal, cu acoperișul navei în semicilindru, dar cu penetrații laterale și cu nervuri în formă de rețea care, ca și cheile de boltă, nu au o funcție structivă, ci doar una decorativă. Sunt realizate, de altfel, în stuc, deci fără rezistența pe care o are piatra[94].

Cele mai multe inovații din domeniul arhitecturii religioase a secolului al XVI-lea au avut loc în Țara Românească. După relativa încetinire a ritmului de construcții din secolul anterior, în urma unor importante mutații ce se produc în gândirea și gustul constructorilor și al comanditarilor, aici s-au construit câteva monumente care nu pot lipsi de pe lista celor mai originale edificii de epocă medievală. La baza lor stau desigur elemente din mai vechile monumente, trainic împământenite, cărora li se adaugă însă noi împrumuturi venite de astă dată din arta Imperiului Otoman care, la rându-i, era debitoare multor zone de civilizație începând cu cele caucaziene și sfârșind cu cele din lumea arabă. Prin filtrarea tuturor acestor înrâuriri ce se grefau pe trunchiul viguros al tradiției, arhitectura Țării Românești își elaborează, în acest al XVI-lea veac, ceea ce se va numi „stilul muntenesc", un ansamblu de procedee tehnice și decorative cu un înalt grad de originalitate ce exprima viziunea artistică a unei societăți intrate într-o fază de profunde prefaceri.

Primul monument în care întâlnim inovații în măsură să anunțe evoluția spre închegarea stilului muntenesc este *biserica de la mănăstirea Dealu* de lângă Târgoviște. Ctitorul ei, Radu cel Mare, profitând de condițiile unei

relative liniști interne, asociindu-i la domnie pe puternicii boieri Craioveşti cărora le creează un instrument administrativ special, şi anume marea bănie din Craiova, asigurându-se de atitudinea binevoitoare a vecinilor (turci, unguri, polonezi), a reuşit să redreseze economia ţării şi să desfăşoare o politică culturală foarte activă care, pe bună dreptate, în lipsa oricărei victorii militare, avea să-i aducă râvnitul calificativ de „cel Mare". Printre acţiunile sale, una cu consecinţe importante pentru independenţa politică şi culturală a ţării este aceea a organizării vieţii religioase cu scopul de a întări prestigiul ierarhiei bisericeşti din Ţara Românească în raport cu patriarhia din Constantinopol de unde îl şi aduce pe unul dintre cei mai vestiţi ierarhi, pe Nifon, fost în două rânduri patriarh la Bizanţ[95].

Construită chiar la cumpăna celor două veacuri, între 1499 şi 1501, pe locul unui monument mai vechi, *biserica mănăstirii Dealu* urmează planul de tip triconc, comun majorităţii edificiilor din secolele XIV-XV. Naosul preia şi el sistemul de boltire obişnuit, acela al unei turle pe pandantivi. Numai că, faţă de Cozia, de pildă, apare deja o inovaţie, tamburul sprijinindu-se direct pe cele patru arce mari, fără cele patru arce mici susţinute de console. Cea mai importantă inovaţie se constată însă la pronaos. Dezvoltat mult în lungime, acesta comportă două travei dintre care una este destinată gropniţei – compartiment constatat deja la unele biserici moldoveneşti. În timp ce compartimentul dinspre vest al pronaosului este boltit în semicilindru dispus axial, gropniţa este boltită cu două turle dispuse pe un ax transversal sprijinite pe pandantivi. În felul acesta, în loc de o turlă, obişnuită la bisericile din Ţara Românească şi Moldova de până atunci, edificiul de la *Dealu* căpăta trei turle, înscriindu-se astfel ca un cap de serie, căci această structură va deveni frecventă în epocile următoare ca o particularitate distinctă a stilului muntenesc.

Tot atât de radicale sunt şi inovaţiile din domeniul decorativ. Pentru prima oară în arhitectura ecleziastică muntenească paramentul este în întregime din piatră făţuită si în parte sculptată. De altfel, pentru a se atenua impresia de supraînălţare, căci, în adevăr, este foarte înaltă, biserica are faţadele divizate, puţin deasupra jumătăţii zidurilor, de un brâu destul de proeminent. Cele două registre astfel obţinute sunt decorate cu arce oarbe, conturate, ca



Biserica mănăstirii Snagov, Sec. XVI

şi brâul, prin toruri. În plus, turlele octogonale, ca şi cele două arcade mari ce flanchează portalul, sunt bogat decorate cu motive geometrice (entrelacuri) care prefigurează dantelăria în piatră ce se va extinde în secolul următor, cotropind întreaga suprafaţă a faţadelor la *biserica Trei Ierarhi din Iaşi*. Sorgintea unei astfel de decoraţii trebuie căutată – asupra acestui punct de vedere există unanimitate de păreri în rândul cercetătorilor – în Caucaz, mai precis în Armenia, dar influenţa nu s-a produs nemijlocit, ci prin intermediul Istanbulului, unde pietrarii greci şi, după ei, şi cei din Ţara Românească, au învăţat noul alfabet morfologic punându-l de-acum încolo în aplicare ori de câte ori dorinţa de fast şi de splendoare a ctitorilor le-o va cere. De altfel, *mănăstirea Dealu* va fi pentru multă vreme monument de referinţă de la care vor pleca, introducând firesc de fiecare dată ceva nou, toţi constructorii de biserici din veacurile următoare. Chiar Radu cel Mare n-a terminat bine *biserica Dealu* şi înalţă una asemănătoare la Buzău, destinând-o să fie sediul uneia dintre cele două

episcopii pe care le înființa în cadrul deja amintitei acțiuni de organizare bisericească. Distrusă la 1628 de un cutremur, *biserica episcopiei din Buzău* avea să fie refăcută de Matei Basarab în forma ei inițială.

La numai câțiva kilometri de *mănăstirea Dealu* și la trei-patru ani diferență, același Radu cel Mare construia, pentru mitropolia Țării Românești, o impunătoare biserică în care meșterii veneau cu noi inovații, cea mai importantă fiind numărul record de turle, și anume cinci, dintre care patru mai mici, se înălțau deasupra brațelor formate de crucea greacă înscrisă ce caracteriza planul edificiului. Din păcate, această biserică a căzut victimă „zelului" restaurator al arhitectului francez Lecomte du Nouy a cărui nefastă activitate a afectat, spre sfârșitul secolului XIX, așa cum o să vedem, și alte monumente medievale.

Un alt monument care se poate compara cu cel de la *mănăstirea Dealu* este *biserica mănăstirii Snagov* de lângă București. De astă dată, unei puternice transformări este supus planul în „cruce greacă înscrisă". Pornindu-se de la el, naosului i s-au mai adăugat două abside, în timp ce s-a păstrat și absidiolele care o flanchează pe cea a altarului, adică proscomidia și diaconiconul transformate aici în mici încăperi încoronate cu câte o turlă. Boltirea naosului este de tipul simplu, cu o singură turlă, spațiile dintre brațele crucii fiind boltite cu calote. Încă o turlă, numărul acestora ajungând la patru, încununează pronaosul, care la origine era deschis asemenea unui pridvor, sprijinit fiind pe coloane octogonale, sau în torsadă. Cât privește fațadele, ele sunt din cărămida aparentă ce formează, prin retragere, două registre de arcade oarbe semicirculare, suprapuse. Cele din registrul superior sunt prevăzute cu pilaștri care, la rândul lor, se sprijină pe console.

Această biserică ridicată de Neagoe Basarab (1512–1521) era inspirată de arhitectura ecleziastică de la muntele Athos.

Dar dacă este vorba despre activitatea de ctitor a lui Neagoe Basarab, monumentul cu care s-a mândrit marele voievod și care ne atrage în mod stăruitor atenția și nouă astăzi este *biserica episcopală din Curtea de Argeș*. Anume în această ctitorie de excepție a pus acest voievod ambiția, bogăția, puterea, îndrăzneala, într-un cuvânt capacitatea sa de a o rupe cu unele modele tradiționale și a deschide drumuri noi în gândirea și gustul artistic din epoca sa. „Întrerupător ilustru al tradiției succesiunii voievodale în țara dintre Carpați și Dunăre"[96], acest fiu de mare vornic, care era adus în scaunul Țării Românești de atotputernica familie boierească a Craioveștilor, creându-și prin adoptarea numelui de Basarab o genealogie fictivă de natură să-i legitimeze guvernarea, inaugura cu mult fast și aplomb seria acelor „oameni noi" care vor face istorie în veacurile XVI–XVII.

El întrunea, în adevăr, toate „trăsăturile comune [...] pe care le găsim rând pe rând – așa cum a demonstrat Răzvan Theodorescu – la toți marii ctitori din evul mediu românesc ce s-au aflat în situația socială de „oameni noi"[97].

Dacă înrudirea sa cu Basarabii mai poate fi pusă la îndoială, relațiile de rudenie contractate prin alianța cu familiile nobiliare din Serbia sunt o certitudine de vreme ce soția sa Milița-Despina era fiica despotului Iovan Brancovici (1496–1502). Tocmai în numele descendenței închipuite și a acestei alianțe, Neagoe se putea considera continuatorul tradiției imperiale bizantine. Tocmai în virtutea acestor ascendențe, el cerea să fie înfățișat în *fresca de la Snagov*, cu vulturul bicefal cusut pe mantia lui de brocart. Dar cel mai însemnat lucru pe care-l face în virtutea celor arătate este că el imprima un nou și puternic impuls patronatului cultural și artistic la sud de Dunăre, râvnind să devină și reușind în tentativa sa, devenind cel mai strălucit protector al culturii de tradiție bizantină din epocă, țara sa putând aspira la rangul de adevărat focar cultural al lumii ortodoxe. Pentru aceasta a trebuit să îndeplinească însă unele condiții și le-a îndeplinit. El a reușit să redreseze situația economică, politică și militară a țării. A știut să facă o diplomație de nivel european. Om de aleasă cultură, el însuși autor al *Învățăturilor către fiul său Teodosie*, Neagoe s-a afirmat ca un gânditor politic modern, ca un înțelept cârmuitor, în timp ce, prin construcțiile al căror ctitor a fost și în special prin construirea *bisericii mănăstirii de la Curtea de Argeș*, socotită pe drept „cel mai somptuos monument al creștinătății răsăritene în vremea dominației otomane",[98] el a ridicat prestigiul cultural al țării sale pe culmi neatinse până atunci.

Realizată încă din primii ani de domnie a ctitorului, terminată în 1517, *falnica biserică de la Curtea de Argeș* care

făcea parte dintr-un vast complex monastic ce nu ni s-a păstrat,[99] ia ca bază de pornire tipul triconc tradițional pentru a ajunge însă la inovații de substanță. Căci, cum s-a arătat, „monumentul – bine gândit, în desăvârșită concordanță între program și structură, cu o logică a construcției ce se vădește în cele mai mici amănunte și cu o deplină stăpânire a procedeelor tehnice ale vremii – nu mai este o simplă adaptare la condiții locale ale vreunui tip mai vechi de monument, ci cu folosirea unor elemente de mult cunoscute și a unor însemnate inovații, o creație unitară, rațional proiectată și perfect realizată, pe de-a-ntregul nouă".[100] Una dintre inovații constă în racordarea turlei de pe naos la planul pătrat al compartimentului pe care-l încorona, nu prin pandantivi ca la edificiile devenite clasice, ci prin trompe de colț. O altă inovație și mai consistentă o constituie supradimensionarea în lărgime a pronaosului – ceea ce s-a experimentat și în cazul *Snagovului*, dar prin soluția la care ulterior s-a renunțat, a deschiderii în afară, adică prin suprimarea pereților înlocuiți cu coloane. La *Argeș*, din capul locului, pronaosul a fost închis, conceput fiind ca un vast spațiu destinat a sluji drept necropolă. Fosta gropniță constatată la câteva monumente ca un compartiment creat anume între naos și pronaos se extindea astfel asupra unui pronaos care, ca suprafață, întrecea cu mult tot restul bisericii. Dar nu numai ca suprafață. Pentru a i se sublinia caracterul de mausoleu, pronaosul dobândea și ca structură spațială un caracter aparte. În primul rând, în mijlocul lui se degaja cu ajutorul a douăsprezece coloane un careu deasupra căruia se înălța o turlă aproape egală ca mărime cu cea de pe naos. Alte două turle mai mici au fost înălțate pe colțurile de sud-vest și de nord-vest ale pronaosului. În felul acesta, numărul turlelor îl egala pe cel de la *Snagov* numai că cele două turle laterale aflate aici deasupra naosului migrează, în cazul *bisericii episcopale de la Argeș*, spre extrema opusă. În plus, acestea sunt de o formă neobișnuită. Ele sunt torsionate înspre interior producând un efect care ne duce cu gândul la turnul din Pisa.

Privit din exterior, edificiul dă impresia unei mari stabilități pe care i-o conferă lățimea și proporțiile armonios gândite. În concluzie, ca plan și organizare spațială, acest lăcaș original este fără echivalent în alte zone ale lumii ortodoxe. Despre acest lucru, cum atrăgea atenția un cercetător,[101] s-a vorbit mai puțin, interesul vizitatorilor fiind stârnit de obicei de somptuosul și exoticul decor exterior. În adevăr, o rezolvare la fel de originală ca și cea a structurii spațiului și volumelor a căpătat-o decorația extrem de bogată a fațadelor. Ca și la *mănăstirea Dealu*, paramentul este și aici în întregime din piatră fațetată. Tot ca la *Dealu*, ne atrage și aici atenția împărțirea pe orizontală a fațadelor în două registre cu ajutorul unui brâu de patru toruri răsucite foarte puternic reliefat. Cele două registre sunt partiționate și ele: cel inferior în panouri dreptunghiulare încadrate de chenare și străpunse de ferestre geminate cu frumoase ancadramente sculptate, iar cel superior – în arcade semicirculare corespunzând câte două pentru fiecare panou din registrul inferior și având în centru rozete cu *entrelacs*-uri sau cu motive vegetale. Sculptură decorativă cu motive geometrice de ordinul *entrelacs*-urilor acoperă și turlele, ca și bazele prismatice pe care acestea se sprijină. Deosebit de bogat decorată, cu un fel de stalactite, este și cornișa deasupra căreia se află, ornamentat și el cu motive vegetale, un atic peste care se răsfrânge ca o „poală" acoperișul clădirii. Într-un mod nou este tratat și soclul edificiului: înalt și proeminent, placat cu lespezi masive de piatră, contribuind și el la impresia de stabilitate, aceasta în contrast cu lipsa regretabilă a soclului la *biserica Snagov*, ceea ce creează acolo impresia de dezechilibru. În sfârșit, de un aspect oriental amintind de moscheile din lumea islamică este portalul încadrat cu un chenar dreptunghiular mai înalt decât registrul inferior din care cauză brâul a fost supraînălțat pe porțiunea lui. În cadrul chenarului dreptunghiular se află un alt chenar ca o arcadă semicirculară prevăzută și aceasta cu fleuroane, asemenea unor stalactite. Căutându-se analogii acestui bogat repertoriu decorativ, n-a fost anevoie de aflat. Arhitectura transcaucaziană (gruzină și armeană), le prezintă din abundență. Și totuși, despre o înrâurire directă a acesteia nu poate fi vorba. Mai întâi, aceste motive au intrat în sinteză cu altele de sorginte musulmană, fiind folosite în ornamentarea edificiilor din Istanbul. Multe din motivele de la *Argeș* au și fost identificate la geamia construită de Baiazid al II-lea în anii 1504–1505. Or, tocmai în această perioadă, Neagoe Basarab se afla ca ostatic la Istanbul și, cum pretinde legenda, a și slujit ca ispravnic la construirea unei geamii care nu putea fi alta decât cea menționată mai sus. O asemenea coincidență ar explica în mod plauzibil prezența la *Curtea de Argeș* a unor motive atât de familiare arhitecturii otomane. Căci până



Biserica episcopală din Curtea de Argeș, Sec. XVI

și edicului suspendat pe patru coloane din fața bisericii, servind ca aghiasmatar, amintește fără echivoc de fântâna rituală din fața geamiei stambuliote[102].

Asemănări sensibile cu *biserica episcopală de la Argeș* prezintă, după reconstrucția ei din secolul al XVI-lea, și *biserica mănăstirii Tismana*, ca și *biserica Radu Vodă din București*.

Din timpul domniei lui Neagoe (circa 1520) mai datează și *biserica mănăstirii Ostrovul din Călimănești*, probabil o ctitorie a Despinei-doamna.

Întrucât după moartea lui Neagoe Basarab țara reintra în vârtejul evenimentelor grave ce caracterizează și vremurile tulburi de dinaintea lui și a lui Radu cel Mare, întrucât caruselul domniilor scurte prinde din nou să se accelereze, nici unul din voievozii înscăunați în următoarea sută de ani n-a avut răgazul și mijloacele necesare construirii unor edificii de talia celor de la *Dealu*, *Argeș* și *Snagov*. Oricâtă avere și autoritate ar fi concentrat în mâinile lor, nici marile familii boierești nu au mijloace ca să construiască altceva decât mici lăcașuri cu aspect ușor patriarhal, deși adoptă ba una, ba alta din soluțiile constructive întâlnite la marile ctitorii de la începutul veacului. Amintim printre altele *biserica mănăstirii Căluiu*, ctitorie a fraților Buzești care vor avea un mare rol de jucat în ierarhia puterii din timpul lui Mihai Viteazul. Tot Buzeștilor li se datorește construirea bisericilor din *Cepturoaia* (jud. Olt) și a celei din *Drăgoești*. Amintim apoi *biserica boierilor Craiovești* refăcută în 1519, apoi *biserica mănăstirii Bucovăț*, ctitoria banului Ștefan.

Alte ctitorii ale voievozilor din acest veac sunt *biserica mănăstirii Tutana* (jud. Argeș) a lui Mihnea Turcitul, *biserica mănăstirii Valea* (jud. Argeș) și *biserica bolniței de la Cozia*, ambele ctitorite de voievodul Radu Paisie, *biserica mănăstirii Cârnu* (jud. Buzău), construită din inițiativa lui Mircea Ciobanu și a doamnei Chiajna, apoi *biserica mănăstirii Cobia*, *biserica curții domnești de la Târgoviște*, construită din porunca lui Petru Cercel, *biserica mănăstirii Mărcuța din București*, *paraclisul mănăstirii Ciolanu* (jud. Buzău) înălțat de Mihai Viteazul, și *biserica „Curtea veche"* aparținând reședinței domnești din București. Încheiem, în sfârșit, această listă cu *biserica Mihai Vodă*

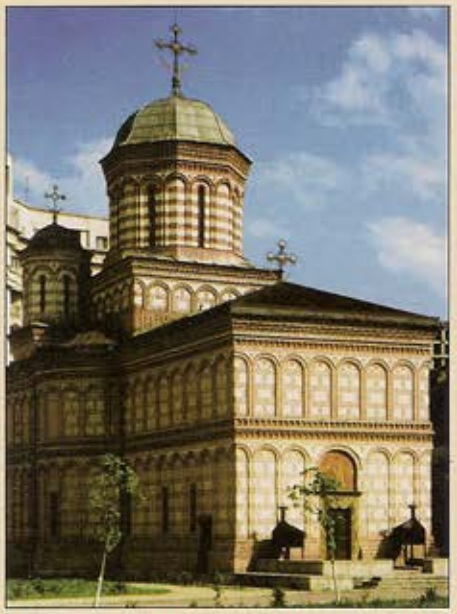


Târgoviște, *Biserica Domnească*, Sec. XVI

construită în anii 1589–1591 de către Mihai Viteazul înainte de a se sui pe tronul Țării Românești.

Fără a mai atinge proporțiile și gradul de complexitate și de somptuozitate constatate la ctitoriile lui Radu cel Mare și Neagoe Basarab, unele biserici de la sfârșitul secolului al XVI-lea, cum este *ctitoria lui Petru Cercel de la Târgoviște*, cum este *biserica lui Mircea Ciobanul*, *„Curtea Veche" din București* și, tot de aici, ctitoria abia amintită a lui Mihai Viteazul, își mai redobândesc ceva din suflul de măreție pierdut de arhitectura ecleziastică imediat după domnia lui Neagoe. *Biserica domnească din Târgoviște* recapătă, de pildă, inspirându-se din *biserica mănăstirii Dealu*, două turle pe pronaos, ca și un pridvor deschis pe latura de vest cu arcade sprijinite pe coloane de cărămidă. Proporții impozante și încă două turle capătă și *biserica Mihai Vodă*, modelul imitat fiind cel de la *Snagov*.

Biserici în stil muntenesc se construiesc prin grija voievozilor din Țara Românească și peste munte, în Transilvania. Lui Neagoe, de pildă, îi sunt atribuite bisericile din *Șcheii Brașovului* și din *Zărnești*, pe prima amplificând-o cu un exonartex Petru Cercel, iar la *Prislop*, în județul Hunedoara, se zidea *biserica mănăstirii – ctitorie a domniței Zamfira*, în 1564. Foarte activ ca ctitor în Transilvania a fost și Mihai Viteazul, și încă de pe când nu se încoronase încă domn la Alba Iulia. Chiar în acest oraș, pentru mitropolia Ardealului ce urma să ia ființă aici, el construia o *mănăstire metropolitană* din ansamblul căreia făceau parte



București, *Biserica mănăstirii Mihai-Vodă*, Sec. XVI

două biserici: una în cruce greacă înscrisă și alta de tip triconc – ambele demolate în 1714 pentru a face loc cetății ce avea să se înalțe aici. Activitatea ctitoricească a lui Mihai la nord de Carpați s-a întețit însă și mai mult în timpul scurtei sale domnii asupra Ardealului când a construit, a întregit, a modificat sau a reparat mai multe lăcașuri dintre care s-a păstrat doar *biserica din Ocna Sibiului*, inspirată bineînțeles de arhitectura Țării Românești.

Acest proces de iradiere a influenței muntenești în Transilvania nu lasă în afară nici Moldova. Asistăm și aici la construirea unor edificii contaminate, atât sub aspect structural cât și sub cel al decorației exterioare, de soluții și motive ce au făcut carieră în Țara Românească. Printre altele, se cuvine menționată în acest sens *biserica mănăstirii Galata din Iași*, în care găsim întruchipată ideea împrumutată din arhitectura muntenească a unei turle pe pronaos și mai ales aceea a divizării fațadelor în două registre cu ajutorul unui brâu median și a unor arcaturi cu arhivolte intrânde, aceste elemente fiind însă grefate pe sistemul de organizare planimetrică și volumetrică tradițională în Moldova.

Un aer muntenesc, datorat elementelor de decor, se mai poate constata la *schitul Hlincea* de lângă Iași și la *biserica din satul Aroneanu* din aceeași zonă, pentru ca *biserica mănăstirii Secu* (jud. Neamț), construită în 1602, să se asemene aproape până la identitate cu *biserica schitului Flămânda* din jud. Vâlcea. Interesant de observat este faptul că asemenea influențe sunt înlesnite, dacă nu chiar mijlocite, de circulația oamenilor, respectiv a ctitorilor. Așa ne putem explica intruziunile elementelor specifice arhitecturii muntenești la *Galata*, al cărei ctitor, Petru Șchiopul, a domnit în ambele țări române, putând cunoaște și aprecia virtuțile constructive ale monumentelor din Țara Românească pe când ocupa tronul de la București.

Secolul al XVI-lea a însemnat o epocă de împliniri de prestigiu și pentru arhitectura moldovenească. Am văzut că în secolul anterior se închegase, pe parcursul câtorva etape, un stil moldovenesc distinct și original, ca rezultat al unor acumulări și decantări de componente. Patronase acest proces însuși domnul țării – iubitorul de cultură cu bogată activitate ctitoricească, Ștefan cel Mare, iar încununarea procesului respectiv găsise o desăvârșită expresie în biserica mănăstirii Neamț – edificiu de proporții monumentale ce îngloba majoritatea soluțiilor elaborate de meșterii constructori.

Nu întâmplător tocmai de la acest edificiu vor purcede în opera lor ctitoricească și urmașii lui Ștefan : un Petru Rareș, un Lăpușneanu, când vor înălța bisericile lor de la *Probota* și de la *Humor*, de la *Moldovița* și *Râșca*, de la *Bistrița* și *Slatina*. Și tot aici își are modelul și biserica mănăstirii *Sucevița*, ctitorie a Movileștilor, ultima realizare de prestigiu pe linia „stilului moldovenesc".

De fapt, se poate afirma fără teama de a greși că în arhitectura românească din secolul al XVI-lea nu s-au produs răsturnări sau cotituri, mutații sau salturi. Dimpotrivă, evoluția a decurs în mod linear înregistrând în domeniul planimetriei și al structurii spațiale doar inovații minore. Cum sugera un cercetător[103], continuitatea în privința stilului este asigurată și de faptul că urmașii lui Ștefan, descendenți direcți ai marelui domn, au desăvârșit monumentele începute de tatăl și bunicul lor. Bisericile *Voroneț*, *Reuseni*, *Sf. Nicolae din Dorohoi*, *Dobrovăț*, ctitorii ale lui Ștefan, vor fi pictate, toate, după moartea lui. Prestigiul marelui voievod era apoi atât de mare și înfăptuirile sale



Suceava, *Biserica Sf. Gheorghe*, Sec. XVI

atât de reuşite încât nici atunci când au pus temelii unor construcţii noi, descendenţii imediaţi n-au îndrăznit să se abată de la formulele consacrate. Astfel, *biserica Sf. Gheorghe de la Suceava*, începută de Bogdan cel Orb şi terminată de fiul său Ştefăniţă, era o transpunere foarte fidelă a modelului fixat la *Neamţ*. Nici Petru Rareş nu se va hotărî să o rupă cu tradiţia.

Urcând în Scaunul pe care-l ocupase Ştefan cel Mare, ca fiu natural al acestuia, Petru Rareş a făcut totul ca să întărească autoritatea domniei. În acest sens, a limitat pe cât a putut privilegiile boiereşti, iar pe conjuraţii „hicleni" ce participaseră la uciderea lui Ştefăniţă, predecesorul său în Scaun, i-a şi prigonit confiscându-le averile. S-a sprijinit, în schimb, pe mica boierime, pe târgoveţi, el însuşi îndeletnicindu-se o vreme cu negoţul, şi pe răzeşi.

La înălţimea politicii sale interne a fost şi cea externă. Deşi la venirea sa pe tronul Moldovei vremurile erau foarte tulburi, graniţele ţării fiind ameninţate de expansiunea otomană aflată la zenit sub Soliman Magnificul, el a manifestat destulă îndrăzneală şi spirit de iniţiativă pentru a face o politică activă. În trei direcţii principale s-au îndreptat acţiunile sale. Spre turci cărora a încercat, sub diverse mijloace, inclusiv militare, să le stăvilească expansiunea, spre Polonia de la care revendică Pocuţia şi spre Transilvania în ale cărei afaceri, profitând de luptele interne de acolo, a intervenit arbitrând în conflictele izbucnite, spre a-şi consolida posesiunile moştenite de la Ştefan (Ciceul şi Cetatea de Baltă) şi eventual de a şi le lărgi prin apropierea unor noi teritorii dacă nu chiar a întregului principat vecin. Cum intenţii asemănătoare nutrea şi faţă de Ţara Românească pe al cărei domn şi-l face ginere, nu ne mai poate apărea lipsită de temei temerea lui Soliman Magnificul, despre care relatează cronicarul Anton Veracsics, ca „toate aceste ţări să se unească împreună şi să se apere"[104]. Aşa cum nu ni se mai pare fantezistă aprecierea în general a politicii transilvănene a lui Rareş ca un „autentic prolog al faptei lui Mihai Viteazul"[105].

O politică atât de mobilă şi de îndrăzneaţă, o implicare atât de activă în evenimentele Europei de est ca şi înte-

leapta și luminata guvernare în interior nu puteau să nu-i atragă lui Rareș aprecieri elogioase încă din vechime.

O apreciere măgulitoare la adresa lui Rareș cuprinde, cum se știe, scrierea lui Ivan Peresvetov, *Jalba cea mare*, în care călătorul rus, după ce a fost oaspete la curtea voievodului moldovean, expune principiile de guvernare ale acestuia pentru a le recomanda țarului Ivan cel Groaznic. După *Învățăturile lui Neagoe către fiul său Teodosie*, avem astfel, de astă dată, transmise, ce-i drept indirect, concepțiile politico-ideologice ale încă unui principe de la sfârșitul evului mediu românesc. De altfel, deși nu tocmai în accepțiunea dată noțiunii de „oameni noi"[106], în felul său, Petru Rareș era și el un „om nou", un „om de Renaștere", s-a spus. Chiar dacă nu a fost tocmai un „parvenit social", un „întrerupător al tradiției succesiunii voievodale"[107], ca fiu nelegitim al lui Ștefan cel Mare, ca bastard, complăcându-se într-un anonimat ce-i sugera cronicarului Macarie „lumina sub obroc", Petru cel Minunat, acest „personaj complex, încă medieval, dar cu licăriri nu puține de ideologie, comportament și țeluri moderne"[108], se încadrează și el, prin faptele sale, epocii de tranziție de la medieval la modern. Mai cu seamă că, asemenea tuturor „oamenilor noi", simte nevoia unui prestigiu social dobândit printr-un activ patronaj cultural. În plus, fiind în relații strânse cu Transilvania, cu Bistrița ardeleană al cărei suzeran este, a cunoscut și a împărtășit multe idei și îndeosebi forme artistice inspirate de Renaștere, pe unele adoptându-le în activitatea ctitoricească. Mai cu seamă că, așa cum s-a demonstrat, „în mutația lentă dar evidentă dinspre medieval spre modern, mutație începută către mijlocul secolului al XVI-lea, Moldova s-a dovedit mai permeabilă, mai deschisă noutății, înrâuririlor culturii apusene ce îmbrăca în această vreme mai ales haina Renașterii"[109].

Destoinic urmaș al lui Ștefan cel Mare în război și diplomație, în întărirea economică a țării și în asigurarea puterii centralizate a statului, Petru Rareș se va dovedi la fel de destoinic în promovarea unei politici culturale active, cu un mesaj pătruns de ideile luptei pentru neatârnare. Nu întâmplător, o dată cu venirea sa în scaunul Moldovei activitatea ctitoricească dobândește din nou ritmul cunoscut în ultimele două decenii ale domniei lui Ștefan. Se știe că de la moartea acestuia și până la venirea pe tron a lui Rareș, deci între 1504–1527, cu excepția *bisericii Sf. Gheorghe din Suceava*, începută de Bogdan cel Orb și terminată de Ștefăniță, toate bisericile construite în Moldova (cinci la număr) au fost ctitorii boierești, dovadă elocventă a întăririi puterii acestora în dauna domniei.

Prima și cea mai de seamă dintre creațiile arhitecturale patronate de Rareș a fost *biserica mănăstirii Probota*, destinată a-i fi necropolă. Ea înlocuia o mai veche biserică ce data din vremea lui Alexandru cel Bun și care se surpase din cauza alunecărilor de teren. În concepția lui Rareș, *ansamblul mănăstiresc de la Probota* trebuia să rivalizeze în măreție cu tot ce se făcuse înaintea sa. Într-un fel, se dădea o replică Putnei ștefaniene, semnificația acestui act putând consta, cum s-a sugerat, în intenția ctitorului de a marca, nu fără mândrie, „deosebirea de ramura legitimă, construind o nouă necropolă dinastică, a Rareșeștilor"[110].

Tipul și dimensiunile adoptate la construirea acestui edificiu erau, cu mici diferențe, cele de la *mănăstirea Neamț*. Ca și aici, spațiul compozițional se dezvolta pe axul longitudinal, compartimentându-se în naos, gropniță, pronaos și pridvor. Doar în sistemul de boltire și în tratarea pereților pridvorului intervin unele schimbări. Astfel, în timp ce boltirea naosului printr-o turlă înălțată pe arcele supraetajate de tip moldovenesc au rămas ca la Neamț, la pronaos, sistemul arcelor piezișe ce sprijineau calotele a fost înlocuit cu un sistem mai rafinat de arce în stea sprijinite, ca și la Neamț, pe console și pilaștri fasciculați, aceștia având însă profile mai bogate. O modificare suportă, de asemenea, sistemul de boltire al gropniței, redus la un semicilindru transversal situat mai jos decât bolțile celorlalte încăperi. Cât privește pridvorul, în boltirea lui s-a procedat ca în arhitectura civilă, în semicilindrul transversal practicându-se câte patru penetrații de fiecare latură. Dar ceea ce modifică radical pridvorul față de cel de la Neamț, sunt ferestrele ce străpung pereții câte două pe fațadele de nord și sud și patru pe fața de vest – toate foarte înalte și largi, tripartite, cu menouri și prezentând traforuri de tip gotic în lunete. O excepție fac ferestrele de deasupra intrării care sunt bifore. Cu asemenea mari ferestre prin care lumina pătrunde generos, golurile capătă precumpănire asupra plinurilor amintind de pe acum evoluția spre pridvorul deschis ce nu va întârzia să-și facă apariția la *Humor* și *Moldovița*.



Biserica mănăstirii Moldovița, Sec. XVI

Lăsând la o parte dimensiunile, aici mai reduse, *biserica mănăstirii Humor* ctitorită de logofătul Teodor Bubuiog reia planul de tip triconc cu compartimentarea stabilită la *Neamț* și reluată la *Probota*. În elevație, edificiul comportă însă câteva inovații care-l singularizează în cadrul arhitecturii rareșiene. Mai întâi, în mod surprinzător pentru acest tip de monument, aici dispare turla de pe naos. În locul ei, boltirea se face printr-o calotă sprijinită pe arce suprapuse, impresia produsă fiind aceea a unei relative arhaicități. Lipsa unei mase atât de consistente a atras după sine și suprimarea unor elemente portante cum sunt contraforții. O altă inovație este apariția deasupra gropniței a unei încăperi cu rol de taniță pentru ascunderea odoarelor în caz de primejdie, la care urcă o scară în spirală ce putea fi la nevoie escamotată. O asemenea încăpere nu mai fusese văzută în arhitectura moldovenească de pe vremea lui Alexandru cel Bun a cărui *ctitorie de la Rădăuți* prezenta tainițe deasupra navelor laterale.

Un alt element nou și poate cel mai important îl reprezintă, la *Humor*, compoziția pridvorului de la care, în locul ferestrelor, apar străpungeri libere ale zidurilor, în număr de patru – câte una pe laturile de nord și sud și două pe cea de vest – desăvârșindu-se astfel un proces început mai demult, *Probota*, cum am văzut, prefigurând acest final. Era în adoptarea soluției de la *Humor* împlinirea aspirației manifestate de constructori – cei din Țara Românească, situați mai la sud, creaseră pridvoare deschise, iar la *Snagov* chiar un pronaos deschis mai înainte – de a asigura o comunicare fără opreliști între exterior și interiorul edificiilor. În această soluție s-a văzut pe bună dreptate una dintre consecințele climatului spiritual al epocii lui Rareș atât de receptiv față de sugestiile venite prin filiera transilvană, firește, din lumea Renașterii italiene. În acest sens, pridvorul deschis ar fi un echivalent sui-generis al loggiei pe care o promovează fără reținere arhitectura civilă renascentistă.

O altă importantă ctitorie a lui Rareș este *biserica mănăstirii Moldovița*. Mobilul ce l-a determinat pe ctitor ca și circumstanțele în care a acționat urmează scenariul de la *Probota* și *Humor*: starea de ruină în care se afla *vechea*



Biserica mănăstirii Slatina, Sec. XVI

biserică a Moldoviței de pe vremea lui Alexandru cel Bun l-a împins pe domn să construiască un nou lăcaș și să restabilească astfel legăturile cu tradiția. De altfel, noul edificiu era un fel de sinteză între *Probota* și *Humor*. De plan triconc, biserica redobândea turla pe naos la care se renunțase la *Humor*, dar se păstra tainița de deasupra gropniței inaugurate aici. Se adopta, de asemenea, soluția pridvorului deschis într-o formă chiar mai fericită decât la Humor (trei arcade în loc de două pe latura de vest și câte una etajată pe laturile de nord și de sud) și din această cauză se renunța la contraforții de pe colțuri. Nu însă și la cei din dreptul absidelor, necesari pentru anihilarea împingerilor exercitate de turlă. Plastica ornamentală, iarăși la fel ca la *Humor*, șovăie încă între goticul târziu și Renaștere, multe asemănări existând între cele două lăcașe și în privința programului iconografic al frescelor ce le împodobesc pereții exteriori.

În continuare, Petru Rareș se află ctitor, sau încurajează pe unii dregători ai săi să-l imite, la alte câteva biserici. Pe unele nu reușește să le mai termine, ducându-le la bun sfârșit doamna Elena și fiii. Nu ne vom opri asupra fiecăreia în parte pentru că, în linii mari, ele preiau elementele celor descrise mai sus. Ar fi de pus în evidență doar unele particularități. La *biserica Sf. Dumitru din Suceava*, ca și la cea din *Hârlău* purtând același hram, fiind biserici de târg, nu s-a mai prevăzut compartimentul destinat gropniței, căci rolul de necropolă era rezervat bisericilor mănăstirești.

Un alt monument de vârf în dezvoltarea arhitecturii moldovenești îl reprezintă prima domnie a lui Alexandru Lăpușneanu (1552–1561). Bastard, ca și Rareș, acest fiu nelegitim al lui Bogdan al III-lea (cel Orb) va duce pe plan intern aceeași politică de întărire a puterii centrale dusă de ilustrul său socru (Rareș). O făcea însă cu mai multă violență sanguinară, deviza „De nu mă vreți voi eu vă vreau", pe care i-o atribuie Costache Negruzzi, exprimând bine impactul personajului cu mișcarea centrifugă a boierimii. Pe de altă parte, Lăpușneanu întruchipează și el tipul monarhului care, în compensarea lipsei de legitimitate, „întreține o atmosferă de civilizație aulică"[111], aceasta incluzând printre altele și o componentă renascentistă. Tot ca o compensare a unei legitimități deficiente a putut fi interpretat și zelul pios cu care, abia urcat în Scaunul Mușatinilor, acest Alexandru Vodă s-a apucat – așa făcuse și Rareș – să reconstruiască de iznoavă lăcașurile în stare avansată de degradare ale înaintașilor[112].

Dar nu se putea mulțumi doar cu atât ambițiosul domn. Iarăși, asemenea lui Rareș, el se angajează în construirea unui întreg complex din care face parte un monumental edificiu conceput ca necropolă a familiei; dar și un așezământ monastic, dar și o reședință domnească, iar în apropiere, și o fântână de marmură inspirată de Renaștere – toate acestea împrejmuite cu puternice ziduri de cetate dotate, cum am arătat în prezentarea arhitecturii de apărare, cu turnuri și drum de strajă. Avem desigur în vedere *mănăstirea Slatina* care era pusă din capul locului – încă de la trasarea planului – sub semnul „polemicii" cu marile monumente ca *Putna*, *Neamț*, *Sf. Gheorghe–Suceava*, *Probota*. Spre deosebire de toate acestea care aparțineau ca plan tipului triconc, *Slatina* se înscria așa-zisului tip „mixt" foarte puțin uzitat (*Borzești*, *Războieni* etc.). Așadar, în locul absidelor laterale de obicei decroșate, absidele de aici se înscriau în grosimea pereților, ce-i drept, prin îngroșare, aceștia căpătând aspectul unor rezalite, ca la *Dobrovăț*. Dar și de monumentele din această serie se deosebea ctitoria lui Lăpușneanu, și anume prin aceea

că ea păstra totuşi turla de pe naos, în folosirea acestei soluţii neexistând decât un precedent: biserica modestă a pârcălabului Nicoară Hâra, de la *Zăhăreşti*. O altă abatere de la regula acceptată la marile biserici de tipul dezvoltat o constituie renunţarea la arcele moldoveneşti în sistemul de boltire a pronaosului, calotele sprijinindu-se aici direct pe arcele dublou. În urma îmbinării acestor caracteristici, la *biserica Slatina* se realiza astfel sinteza celor două tipuri: triconc şi longitudinal, fapt ce va influenţa decisiv arhitectura religioasă din secolul următor. Stilul moldovenesc se apropia, era evident, de sfârşitul etapei sale majore de dezvoltare. Numai două edificii mai importante aveau să se mai construiască până la sfârşitul secolului: *Galata* la Iaşi şi *biserica mănăstirii Sucevita* (jud. Suceava). Primul îl are ctitor pe Petru Şchiopul şi datează din timpul celei de a treia domnii a acestuia (1583). Originea muntenească a ctitorului n-a fost fără urmări pentru evoluţia arhitecturii moldoveneşti.

Cu *Galata* lui Petru Şchiopul stilul monumentelor religioase din Ţara Românească cunoaşte o puternică infuzie în capitala Moldovei. Printre altele, trebuie remarcată pentru prima oară în arhitectura de la est de Carpaţi apariţia unei a doua turle. În afară de cea de pe naos, la *Galata* îşi face apariţia şi o turlă pe pronaos.

În sfârşit, *biserica mănăstirii Sucevita*, ctitorită de influenţii boieri din familia Movileştilor care va da celor două ţări române extracarpatice câţiva domnitori, poate fi socotită cântecul de lebădă al stilului moldovenesc din faza lui clasică.

Ca şi în cazul *Probotei* şi al *Slatinei*, ne aflăm în prezenţa unui complex mănăstiresc extrem de dezvoltat. Biserica de aici nu se deosebeşte mult de tipul triconc, având ca şi exemplarele proeminente ale seriei, pe care de fapt o încheie, toate încăperile tradiţionale, inclusiv tainiţa deasupra gropniţei. Stilul gotic domină şi aici decoraţia ferestrelor şi portalelor. Şi totuşi sunt câteva noutăţi ce se cuvin semnalate. Avem în vedere străpungerea pereţilor de către trei ferestre pentru fiecare absidă, în loc de una cât era caracteristic pentru bisericile de până atunci. O altă inovaţie şi mai consistentă o reprezintă adăugarea a două mici pridvoare deschise ce flancau pridvorul închis, pe laturile de nord şi de sud.

Cu adăugarea lor, edificiul dobândea un element străin spiritului ce caracterizase stilul moldovenesc pierzând ceva din unitatea acestuia şi tocmai de aceea înscriindu-se ca un jalon înfipt la răscrucea unor curente sau, cum l-a considerat Paul Henry, un „testament al artei vechi moldoveneşti", istoricul de artă francez luând în calcul şi pictura interioară şi exterioară a bisericii, care în mai mare măsură şi decât arhitectura marca un adevărat sfârşit şi început de ev. O vom vedea în subcapitolul următor.

PICTURA

ÎN EVOLUŢIA picturii medievale româneşti, secolul al XVI-lea a marcat fără îndoială cea mai înaltă culme. Realizări notabile au avut loc în toate cele trei principate, dar în frunte se situează zugravii moldoveni cărora le aparţine invenţia acelui fenomen unic în lume, prin amploarea, semnificaţia şi măiestria execuţiei, care este pictura exterioară.

După epoca lui Ştefan cel Mare, bogată în realizări de vârf cum sunt ansamblurile de la *Voroneţ* şi *Pătrăuţi*, de la *Popăuţi* (Botoşani), *Sf. Ilie* (Suceava) şi *Bălineşti*, activitatea în domeniu a fost întreruptă o vreme. Aceeaşi situaţie internă tulbure din a cărei cauză, timp de aproape un sfert de secol, domnia nu înălţase decât o biserică, a dus şi la întreruperea decorării cu fresce chiar a unor monumente pe care nu apucaseră să le zugrăvească meşterii lui Ştefan.

Când atelierele de frescari au fost reactivate, în sfârşit, prima biserică unde aceştia îşi fac mâna este *Sf. Nicolae de la Dorohoi*, ansamblul pictat aici constituind „singura verigă de legătură de care dispunem între cele două mari epoci ale picturii medievale moldoveneşti: epoca lui Ştefan cel Mare şi cea a lui Petru Rareş"[113]. Ca şi când nu s-ar fi produs nici o cezură în timp, zugravii de la Dorohoi continuă netulburaţi tradiţia din veacul precedent. Modelul ce le reţine atenţia este ansamblul ce decorează *biserica Popăuţi* de unde împrumută numărul şi succesiunea episoadelor şi mai ales apetenţa narativă,

predilecția pentru scenele cu multe personaje, dinamica acțiunii, gesticulația expresivă.

Ca și în arhitectură, cele mai izbutite ansambluri de pictură monumentală sunt realizate în timpul domniei lui Petru Rareș. Prima dintre bisericile zugrăvite din inițiativa acestui mare ctitor este *Dobrovățul*, aproape de Iași, ultima mare zidire a părintelui său. Anume aici și este inaugurată una dintre trăsăturile fundamentale ale programului iconografic pus în aplicare de Rareș, și anume politizarea lui, altfel spus acordarea unor bogate conotații de ordin politic fiecărei scene. Pentru că, în adevăr, niciodată în evul mediu românesc n-a fost investită pictura bisericilor cu atâtea semnificații de politică internă și externă ca în vremea lui Rareș. Deși la prima vedere suntem tentați să vedem în pictura religioasă doar teme care grăiesc despre ordinea cerească, rămânem surprinși să constatăm, la o atentă și laborioasă analiză a scenelor cu subiecte biblice, că sub haina transcendentală a celor bisericești se ascund conținuturi imanente, foarte pământești, ale vieții reale.

Adesea, în activitatea de codificare a mesajului ce trebuia transmis în limbajul religiei accesibil pentru omul medieval, erau antrenați teologi învățați, sfetnici iscusiți ai domniei, în stare să găsească echivalențe biblice pentru toate situațiile. Tocmai un asemenea personaj de mare cultură, cu un ascuțit simț al realităților politice din vremea lui Rareș și la serviciile căruia acesta din urmă a apelat pentru stabilirea programului iconografic transpus în zugrăveală pe pereții numeroaselor sale ctitorii, a fost Macarie. Contribuția acestui personaj la vasta operă culturală din epoca lui Rareș este cu totul excepțională. Mai întâi trebuie spus că, în calitate de cronicar – primul din Moldova în ordine cronologică – el a fost însărcinat de voievod, după ce acesta l-a uns episcop de Roman, să scrie o cronică, de fapt să facă apologia domnului, lucru de care se apucă plin de râvnă, dând la iveală o parte din letopiseț în 1542. Pentru calitățile sale indiscutabile, ciracii îl gratifică numindu-l „alesul între filosofi", „părintele nostru și dascălul Moldovei", iar la moarte, în 1558, Azarie, ucenicul său, se lamentează patetic – vorba lui Călinescu –: „Vai, ce mare și luminos luceafăr au apus"[114].

Rolul lui Macarie de inspirator al ansamblurilor de pictură monumentală a început încă de la *Dobrovăț*. Într-un studiu laborios, de o mare erudiție și de o subtilă înțelegere a mentalității feudale[115], Sorin Ulea – cercetătorul cel mai avizat și interpretul cel mai pătrunzător al picturii moldovenești – a descifrat în ansamblul picturilor de la *Dobrovăț* un adevărat program-manifest pe care Rareș – secondat de sfetnicul său Macarie – îl lansa pentru a-și face cunoscute ideile, intențiile, aspirațiile.

Una dintre scenele care i-au atras atenția eruditului cercetător a fost aceea în care David, regele Israelului, este certat de înțeleptul Nathan pentru gravul păcat de a comite un adulter cu Bethsabea, soția unuia dintre generalii săi. Alături, arhanghelul Mihail, cu sabia ridicată, amenință să-i taie capul și ar fi făcut-o dacă un înger nu l-ar proteja pe păcătos. Este o scenă care a mai apărut în pictura bizantină, ce-i drept nu prea des, și Sorin Ulea îi constată prezența și în Moldova de șapte ori, dintre care o dată anterior *Dobrovățului*, și anume la *Bălinești*. Ceea ce a constatat, totodată, autorul citat este că niciodată temei respective nu i se acordase până aici (la *Dobrovăț*) prea multă atenție, că ea se afla încadrată în ciclul *faptele arhanghelilor* într-un context vetero-testamentar. La Dobrovăț, ea se afla însă plasată în timpanul est al pronaosului, într-un context neotestamentar încoronând o construcție iconografică din mai multe registre unde apar: *Primul conciliu ecumenic*, *Liturghia cerească*, *aparițiile lui Cristos după înviere*, *Pogorârea Sf. Duh*.

Prin analogie și luând în considerație și tradiția orală, Sorin Ulea a văzut în episodul cu regele David și Nathan un gest simbolic prin care Petru Rareș înalța o rugăciune pentru părintele său care păcătuise, ca și regele David, printr-un adulter al cărui fruct era el, principele bastard. În felul acesta, înainte de a invoca divinitatea să-l ajute în îndeplinirea misiunii sale istorice de apărător al Moldovei, obținând iertare pentru fapta părintelui său, el obținea totodată legitimarea sa ca moștenitor al acestuia și deci ca purtător de cuvânt al Moldovei. În continuare, programul iconografic al *Dobrovățului* cuprinde într-o „formă embrionară" programul picturii exterioare de la bisericile ce vor urma. Menționăm doar câteva dintre acestea.

În *pronaosul de la Dobrovăț* apar de pildă simbolic, nedezvoltate încă, *Imnul acatist*, *Asediul Constantinopolului*, precum și scene legate de activitatea marilor centre mo-



Roman, Biserica episcopiei, *Sf. Nicolae potolind furtuna pe mare*, Sec. XVI

nastice ale creştinismului (Sinai, Ierusalim, Athos). Aceste scene sunt *Scara lui Ioan Sinaitul* (Ioan Climax) în care este fundamentată doctrina isichasmului, *Minunea Sf. Sava* din Ierusalim şi *Minunea Sf. Atanase Atonitul*.

O atenţie deosebită se acordă la *Dobrovăţ* şi, în continuare, la celelalte biserici în care este transpus programul gândit de Macarie, simbolismului trinitarist: *Filoxenia lui Avram*, *Cel vechi de zile*, *Pogorârea Sf. Duh* (care este şi hramul bisericii), Cristos în toate ipostazele.

Într-o formă care, de asemenea, va fi ulterior dezvoltată se face aluzie şi la *Varlaam şi Ioasaf* (eroii romanului de origine budistă în care este vorba despre convertirea unui monarh indian de către un anahoret de la Sinai (Varlaam).

Iconografia din *pronaosul Dobrovăţului* se constituia astfel într-un program ideologic prin care se speră ca pronia cerească să ajute Moldova să obţină o victorie militară asupra turcilor.

Alegerea *Dobrovăţului* pentru iniţierea noului program manifest n-a fost întâmplătoare, deoarece simboliza ideea continuităţii întru aspiraţie şi idealuri între politica lui Ştefan şi cea a urmaşului. Tot aşa, nu întâmplător, continuarea şi dezvoltarea acestui program avea loc la *Hârlău*, adică într-o biserică înălţată tot de părintele său şi nu oriunde, ci în chiar oraşul mamei lui Rareş, temei cu David şi Nathan acordându-i-se şi aici o mare importanţă.

Aşadar, la un an după zugrăvirea *Dobrovăţului*, adică în 1530, când Petru Rareş poruncea să fie zugrăvită şi *biserica Sf. Gheorghe din Hârlău* – paraclis al curţilor domneşti din acest oraş – nu făcea decât să scoată afară din pronaos şi să etaleze pe pereţii exteriori ai monumentului un program schiţat deja în liniile lui mari fundamentale.

Data, ca şi numele monumentului trebuie reţinute. Pentru prima oară în istoria artei româneşti şi universale, acum şi aici, zugravii acopereau în întregime pereţii exteriori ai unui lăcaş de cult cu un ansamblu de imagini conceput



Hârlău, Biserica Sf. Gheorghe, *Sinod* (fragment)

coerent și învestit cu o semnificație purtătoare a unui mesaj. Fenomenul uimitor al picturii exterioare moldovenești era inaugurat. Din păcate, aici la *Hârlău*, frescele nu și-au păstrat integritatea și prospețimea. Majoritatea au fost distruse în 1900 cu ocazia unei restaurări neîndemânatice. Urmele lor, ca și unele fotografii făcute anterior, au permis totuși să se reconstituie programul iconografic și să se vadă că el era cel care, în germene, se află la *Dobrovăț*, iar în variante mai dezvoltate, a stat la baza decorării monumentelor ulterioare: *Probota, Voroneț, Humor, Moldovița* etc.

S-au păstrat, în schimb, într-o stare acceptabilă, frescele din interiorul lăcașului. Ele nu prezintă deosebiri notabile față de cele de la *Sf.Nicolae din Dorohoi*. Propensiunea spre fastul exterior și spre somptuozitate este și aici evidentă, poate chiar mai acuzată decât la Dorohoi. Totodată se fac simțite unele tendințe contradictorii ce vor caracteriza în ansamblu pictura vremii lui Rareș. Astfel, în timp ce, pe de o parte, zugravii fac loc unor elemente ce trădează un gust și o mentalitate oarecum laice – ne gândim la eleganța veșmintelor, la luxul ornamental, la manierismul rafinat al atitudinilor – pe de altă parte, asistăm la o recrudescență a monahismului exprimată prin temele iconografice abordate. Am constatat această recrudescență încă de la *Dobrovăț*, e drept. Numai că acolo ne aflam într-un lăcaș monastic. Caracterul contradictoriu amintit ne apare mai pregnant aici, la *Hârlău*, tocmai pentru că ne aflăm într-o biserică-paraclis în care tendința de laicizare era mai pronunțată. Desigur, vremurile nu mai permiteau un ascetism sever de genul celui constatat la *Cozia* muntenească în secolul triumfului isichast. Dar proliferarea temelor iconografice de inspirație monastică și tratarea lor din ce în ce mai amplă devine în anii domniei lui Petru Rareș o caracteristică de bază, programatică. Menționăm dintre acestea *Sinaxarul* introdus pentru prima oară la *Dobrovăț*, și ajuns la *Probota* să ocupe întregul pronaos. „Minunile" unor sfinți, *Scara lui Ioan Sinaitul*, scenele din viața Sf. Ioan cel Nou se înscriu pe aceeași linie de revigorare a credinței ca factor mobilizator în organizarea luptei de rezistență împotriva Imperiului Otoman, dar și a spiritului Reformei ce bântuia în Europa. Pentru că, oricât ar părea de paradoxal, după ce a păstrat totdeauna o atitudine circumspectă față de catolicism și de tendințele de prozelitism ale acestuia, ierarhia civilă și ecleziastică din Moldova și Țara Românească n-a privit cu ochi buni nici mișcarea reformistă care slăbea biserica catolică. Așa se explică și atenția acordată în plan tematic *Sinoadelor ecumenice*. Cum se știe, acestea au reprezentat adevărate arene pentru lupta contra ereziilor. Or, Reforma religioasă, curentele protestante nu erau considerate altceva decât grave erezii. Și la *paraclisul Sf. Gheorghe din Hârlău* tocmai tratarea temei *Sinoadelor ecumenice* își află cea mai splendidă rezolvare, pictura unui asemenea conclav religios dându-i posibilitatea zugravului să creeze o adevărată galerie de tipuri umane pătrunse de importanță și de demnitate.

În ordine cronologică, monumentul următor zugrăvit din porunca lui Rareș a fost chiar ctitoria lui de la *mănăstirea*

Probota. Şi această biserică a fost decorată cu fresce exterioare, soarta lor fiind însă aceeaşi de la *Sf. Gheorghe din Hârlău*: din cauză că soluţiile tehnice nu erau încă puse la punct, culorile au fost spălate de vânturi şi ploi. S-au păstrat doar contururi vagi. Ele ne permit cel puţin să judecăm repertoriul iconografic. Nici în interior nu s-a păstrat în bună stare pictura iniţială. Refăcută însă după procedeul culoare peste culoare, ceea ce ni se înfăţişează astăzi ochilor ne ajută să reconstituim dispoziţia scenelor şi să urmărim în felul acesta evoluţia temelor iconografice. Plină de tâlc este pictura pronaosului, care s-a şi păstrat cel mai bine. În cele două calote sferice ridicate pe pandantivi sunt înfăţişate *Sf. Ana cu Fecioara* în chip de orantă şi *Maica Domnului cu pruncul Isus*. Rolul crescând acordat iconografiei Fecioarei trebuie pus în legătură cu funcţia ce i se acordă acesteia ca intercesoare invocată să-i apere pe creştini de vrăşmaşii lor otomani. Coborând privirea, descoperim imagini de heruvimi şi serafimi, iar pe pandantivi – pe sfinţii melozi care au proslăvit-o pe Fecioară prin cântări. Urmează *Sinoadele ecumenice* şi *Sinaxarul* format din patru registre. Toate împreună, aceste scene simbolizează ceea ce s-a numit „biserica luptătoare" – temă amplă care, în diferite redactări, va fi întâlnită în toate bisericile lui Rareş, ea inculcând credincioşilor ideea că, în conflictul cu necredincioşii, întreaga ierarhie cerească este de partea Moldovei.

Interesantă şi cu elemente noi este la *Probota* şi pictura pridvorului, motivul tratat aici cu multe amănunte dintre care unele pitoreşti fiind cel al *Judecăţii de apoi*. Este o temă ce va face cariera strălucită în pictura moldovenească, piesa de rezistenţă aflându-se pe peretele exterior de vest de la Voroneţ. Aici la *Probota*, scena *Judecăţii* este amplasată pe peretele estic, de o parte şi de alta a portalului. Compoziţia cuprinde *Tronul Hetimasiei*, *Adam şi Eva*, *Adunarea apostolilor*, *Cetele drepţilor în rai* şi *Damnaţii în apele iadului*.

Ca şi la celelalte ansambluri de pictură monumentală, se pune şi aici, la *Probota*, problema meşterului zugrav şi a celui care a inspirat programul iconografic. Nu se poate afirma nimic precis în acest sens, dar se pot avansa ipoteze. În ceea ce priveşte zugravul, putem spune doar că în epocă activau doi artişti cu identitate cunoscută: Toma din Suceava la *mănăstirea Humor* şi Dragoş Coman la *biserica Arbore*. Nu le putem atribui acestora pictura *Probotei*, dar însăşi simpla lor existenţă, ca să nu mai vorbim de excelentele lor creaţii la monumentele menţionate, reprezintă un adevărat gir pentru calitatea picturii ce împodobea ctitoria favorită a domnului.

În privinţa inspiratorului prezumtiv al frescelor de la *Probota* lucrurile sunt mai simple. Acesta se presupune că a fost mitropolitul Grigore Roşca, o vreme egumen al mănăstirii în discuţie. Ca şi Macarie la care ne-am referit, Grigore Roşca era unul dintre sfetnicii de nădejde ai voievodului. Era, de altfel, şi văr cu acesta şi este de presupus că în probleme de teologie şi de artă avea de spus un cuvânt greu de vreme ce chipul lui apare zugrăvit în pridvor, lângă intrare. O altă imagine a sa ne întâmpină, de astă dată, pe peretele exterior tot lângă intrare, la Voroneţ unde, cum se ştie, a contribuit cu o însemnată danie, el adăugând ctitoriei lui Ştefan cel Mare un pridvor închis şi dispunând zugrăvirea pereţilor exteriori ai acestui lăcaş. Sunt acestea motive care i-au determinat pe cercetători, începând cu Petru Comarnescu, să-l considere pe mitropolit drept inspiratorul programului picturii exterioare. În orice caz, chiar dacă nu este singurul iniţiator al acestui program, Grigore Roşca putea să fie, alături de Macarie, alături poate şi de Elena doamna şi chiar de Rareş însuşi, unul dintre inspiratori.

La alţi doi ani de la zugrăvirea *Probotei*, venea rândul să fie pictată în interior ca şi în exterior, *biserica Sf. Gheorghe din Suceava*. Remarcabile sunt aici, prin dimensiunile lor cu adevărat monumentale, scenele din ciclul cristologic. Procesul de creştere în înălţime a registrelor consacrate *Patimilor*, început încă de pe vremea lui Ştefan cel Mare şi răspunzând creşterii pe verticală a monumentelor, atinge aici apogeul. Ca viziune şi stil compoziţiile se înscriu pe linia celor de la *Doroboi* şi *Hârlău*.

La *biserica suceveană* s-a păstrat ceva mai bine şi pictura exterioară. S-ar putea chiar trage concluzia că pe măsură ce înaintau în timp, zugravii îşi perfecţionau neîncetat tehnica. Aşa se face că după bisericile de la *Hârlău*, *Probota* şi *Sf. Gheorghe din Suceava*, ne întâlnim în sfârşit cu un ansamblu de pictură exterioară foarte bine păstrat. Este vorba de *biserica de la Humor*, ctitorie a logofătului Teodor Bubuiog. Ea va fi urmată de alte opt biserici cu fresce exterioare, la cinci dintre ele relativ bine păstrate,



Humor, *Martiriul sfinților Maxențiu, Clement și Vasilisa*

și anume la *Moldovița* (1535), *Arbore, Voroneț* (1547), Râșca și trecând numai cu un an peste pragul secolului al XVI-lea,– la *Sucevița*, cu care, ca și în arhitectură, se încheia un ciclu, se epuiza o experiență.

Trecând la analizarea ansamblurilor ce decorează lăcașurile menționate, este, credem, momentul să facem unele considerații despre fenomenul de excepție pe care-l prezintă pictura exterioară în cadrul artei moldovenești și despre ecourile stârnite de ea printre specialiștii din lumea întreagă.

Pictură exterioară a mai existat și în alte țări și epoci. Se citează de obicei cazuri din Bulgaria și Serbia, iar unii cercetători le pun pe cele din Moldova în dependență de acelea din țările balcanice amintite. Așa procedează de pildă Paul Henry și André Grabar, primul privind spre Bulgaria, iar cel de-al doilea spre Serbia[116]. Alți cercetători



Mănăstirea Humor, *Arhanghelul Mihail gonește armata siriană*

au mers în căutarea originilor respectivului procedeu și mai departe. Un exemplu îl dă Strzygowski care găsește sursa în arta iraniană, pe undeva pe aproape, și anume la Trepizonda, oprindu-se pentru același lucru D. Talbot Rice[117]. Nici Occidentul n-a fost lăsat în afara discuției și P. Schweinfurt îl consideră ca posibilă sursă, deoarece și în unele țări apusene s-au văzut picturi exterioare[118]. Un lucru s-a ignorat însă: faptul că, spre deosebire de aparițiile sporadice și întâmplătoare ale unor compoziții izolate, în special în zona portalului, cel mai adesea în timpanul acestuia, bisericile moldovenești în cauză erau și, cum am mai spus, unele mai sunt și astăzi împodobite cu fresce pe toată suprafața fațadelor. Deci inovația introdusă aici este de proporții, ea permițând să se vorbească pe bună dreptate de un fenomen cu totul original. Au și făcut-o unii cercetători români. Gh. Balș, V. Grecu, V. Vătășianu au atras atenția – primii doi încă din perioada interbelică – asupra caracterului original al frescelor exterioare din Moldova de nord. Nici ei însă nu le-au înțeles pe deplin semnificația, n-au întrezărit mobilul care i-a determinat pe ctitori și pe meșterii zugravi să extindă în afara monumentului ceea ce părea până atunci firesc doar pentru interiorul lui, adică să zugrăvească, nu un decor floral sau geometric cu un parament care să le imite pe cele din cărămidă, cum se mai văzuse chiar în Moldova, nu o scenă-două, ci întregul edificiu de la soclu până la acoperiș, pe toți pereții, drepți sau curbați, pe contraforți chiar. S-a văzut de obicei în această acțiune expresia unei preferințe a românilor pentru culoare, deci un factor subiectiv de ordin pur estetic.

Chiar şi când atribuiau un rol educativ picturii exterioare, comentatorii din trecut se gândeau la cel strict religios. Este drept, în câteva scene, cum este aceea cu *Asediul Constantinopolului*, s-au văzut şi unele aluzii la lupta dusă împotriva agresorilor otomani. P. Henry şi A.Grabar au atribuit tocmai asemenea semnificaţii de ordin politic unor compoziţii desfăşurate pe zidurile exterioare ale *Moldoviţei* şi *Humorului*, ale *Arborei* şi *Voroneţului*[119]. Aceştia erau însă şi ei departe de a da o explicaţie logică şi cuprinzătoare valabilă pentru ansamblurile de frescă în întregul lor. O asemenea explicaţie a fost dată abia în deceniul al şaptelea al secolului trecut. Cel care, după o cercetare exhaustivă a tuturor factorilor sociali şi politici, literari şi artistici, coroboraţi cu învăţăturile bisericii şi priviţi în comparaţie cu situaţia din întreaga sferă a artei bizantine – a reuşit să descifreze semnificaţia ideologică a picturii exterioare moldoveneşti, să găsească, adică, cheia mesajului transmis a fost Sorin Ulea[120]. În studiile sale de o rară erudiţie şi de o excepţională bogăţie de idei, acesta a construit un adevărat eşafodaj care ne permite astăzi să vedem în programul picturii respective nu o bizarerie, nu „un lucru în sine", ci un manifest propagandistic închegat şi coerent, logic şi sistematic. Un astfel de manifest putea să apară numai într-o conjunctură politică anume, iar în vremea domniei lui Petru Rareş se crease tocmai o asemenea conjunctură. Concret, aşa cum s-a arătat, era vorba de mobilizarea spiritelor pentru campania anti-otomană în pregătire. Acesta fiind ţelul, trebuiau alese mijloacele cele mai adecvate. Nu era vorba, firesc, de a inventa subiecte noi. Biserica elaborase teme şi scheme iconografice. Ceea ce au făcut cu multă pricepere zugravii moldoveni şi inspiratorii lor – înalţi prelaţi şi cărturari ca Macarie şi ca Grigore Roşca – a fost să aleagă temele potrivite, să le dea redactări noi, adecvate, să le amplifice pe unele, să le înlănţuie într-o anumită ordine şi să le trateze în chipul cel mai expresiv, în formele şi culorile cele mai armonioase, în maniera cea mai măiestrită. Nu o dată aşa s-a şi întâmplat. Ne-au rămas din vremea lui Petru Rareş opere care au făcut faima internaţională a bisericilor din nordul Moldovei.

Cu unele variaţii de la monument la monument, în funcţie de dimensiunile acestora şi de timpul când au fost zugrăvite, principalele teme pictate pe pereţii exteriori sunt cele pe care le vom enumera. Mai întâi, o aşa-zisă *Rugăciune a*



Humor, *Elena Doamna*, Fragment din portretul votiv

tuturor sfinţilor sau *Cinul*, cum i se mai spune, care acoperă absidele. Pe axul altarului, sunt zugrăvite una sub alta diferite ipostaze ale divinităţii: *Cel vechi de zile* (sub înfăţişarea lui *Isus pe tron* sau a *Pantocratorului*), *Mandylion*, eventual *Mielul jertfei* sau *Emanuel în potir*, alteori *Maica Domnului Platytera* sau vreun sfânt oarecare. Orânduiţi pe mai multe registre (şase la Voroneţ), în chenare care formează adevărate arcade, se înşiruie îndreptaţi spre axul altarului în atitudine de rugăciune, un întreg popor de personaje reprezentând deopotrivă ierarhia cerească şi pe cea pământească: arhangheli, serafimi, profeţi cu filactere desfăşurate în mâini, apostoli, părinţi ai bisericii, martiri, schimnici. Această procesiune a fost interpretată ca o invocaţie pentru mântuirea Ţării Moldovei, ca un vast *Deisis* rivalizând cu cel al iconostaselor apărute în bisericile ruseşti la începutul secolului al XV-lea, pe vremea lui Andrei Rubliov şi cu concursul acestuia.



Humor, *Portret votiv. Petru Rareș*

Se știe că redacțiuni modeste ale *Cinului* apar frecvent și în arta occidentală, dar cum ne încredințează V. Vătășianu, nicăieri nu se ajunge la amploarea căpătată de această temă în Moldova[121].

O altă temă cu caracter cvasi obligatoriu este cea de pe peretele sudic reprezentând *Imnul acatist*. Este tema a cărei adresă antiotomană este cea mai precis exprimată și al cărei ascuțiș satiric este de departe cel mai incisiv. Cum se știe, *Acatistul Maicii Domnului*, prezent, cum am văzut, în pictura din Țara Românească, la *Cozia* și *Snagov*, capătă în Moldova lui Petru Rareș o dezvoltare fără precedent. În plus, în afară de cele 24 de scene tradiționale, menite să glorifice faptele Mariei și ilustrând un număr egal de strofe, *Acatistul Maicii Domnului de la mănăstirile Humor* și *Moldovița* mai cuprinde o scenă, și anume *Asediul Constantinopolului* – ilustrare a unei strofe adăugate ulterior Imnului compus înainte de secolul al VII-lea. Tocmai această scenă a și devenit, la bisericile mănăstirilor menționate, vârful de lance al programului iconografic respectiv înțeles ca armă antiotomană. Episodul cu *Asediul Constantinopolului* narează de fapt o întâmplare petrecută la anul 626 e. n. când, asediat de perși, orașul împăratului Constantin a fost salvat, chipurile, de intervenția miraculoasă a Fecioarei.

Foarte bine păstrată la *Moldovița*, această scenă anticipează cu succes genul batalist întrucât în afară de procesiunea celor care poartă icoana *Maicii Domnului Îndrumătoarea* (Hodighitria) și năframa cu imaginea lui Cristos imprimată în mod „miraculos" pe ea (*Mandylion*), totul amintește de o cetate asediată, din ale cărei turnuri se trage cu arcul și cu tunurile în corăbiile ce se scufundă, în timp ce din partea opusă – se îndreaptă spre cetate cavaleria asediatorilor cu padișahul în frunte.

Folosindu-se de această temă iconografică, tradițională la Constantinopol, zugravii moldoveni i-au înlocuit pe perși cu turcii și aceasta, este evident, nu dintr-o eroare



Humor, *Baia copilului*

cum au crezut unii comentatori[122] şi nici printr-un anacronism tipic medieval, cum au crezut alţii[123], ci printr-o adaptare a temei respective la realităţile Moldovei, cum judicios consideră Sorin Ulea. Descifrând limbajul simbolic medieval, acesta a văzut în scena *Asediului* o invocaţie a divinităţii pe care a formulat-o în felul următor: „Aşa cum Fecioara i-a ajutat odinioară pe bizantini să-i înfrângă pe asediatorii perşi, tot aşa astăzi să-i ajute pe moldoveni să-i înfrângă pe cotropitorii turci"[124], cetatea asediată fiind Constantinopolul, dar şi Suceava, cu înţelesul de Moldova. În sprijinul acestei ipoteze este evocat şi faptul că la *biserica mănăstirii Humor*, în întâmpinarea cavaleriei inamice galopează un oştean purtând pe cap o cuşmă tipică pentru boierii moldoveni, care străpunge cu suliţa un spahiu. Încă din 1922, deasupra călăreţului moldovean s-a descifrat o semnătură: Toma. Or, cum există un document emis în capitala Moldovei în 1541, de către un personaj care se recomandă drept „Toma zugrav din Suceava, curtean al slăvitului şi măritului domn moldovean Petru Voevod", n-a trebuit să se forţeze deloc nota pentru a se vedea în viteazul oştean din compoziţia *Asediului* un autoportret al zugravului, ştiut fiind că istoricul artei se întâlneşte deseori cu obiceiul pictorilor de a-şi adjudeca roluri – şi încă dintre cele convenabile – în compoziţiile cu mai multe personaje. În plus, bisericile din cetate sunt de stil moldovenesc şi nu bizantin, ceea ce dovedeşte că zugravul deşi ne arăta, chipurile, Constantinopolul, ne invita să vedem Suceava. Prin urmare, punând semnul egalităţii între Constantinopol şi Suceava – prin extindere – Moldova, autorul frescelor



Humor, *Sfinţi ierarhi*

milita evident pentru apărarea ţării sale, mobilizându-i la luptă şi inspirându-le încredere în izbândă tuturor concetăţenilor care priveau fresca-manifest.

Gestul oşteanului victorios din scena *Asediului* este reluat de zugravul Toma, pe acelaşi perete, în stânga *Imnului Acatist* în imaginile a patru sfinţi militari călări care-şi răpun duşmanii. O tematică atât de belicoasă, reluată, de altfel, numai cu modificări foarte neînsemnate şi la *Moldoviţa*, în 1537, la numai doi ani după zugrăvirea *Humorului*, deci în chiar ajunul invaziei otomane în Moldova (1538), când pregătirile, inclusiv propagandistice, pentru organizarea rezistenţei armate erau în toi, dovedeşte fără putere de tăgadă caracterul premeditat, calculat până în cele mai mici amănunte al introducerii temei *Asediului* şi de fapt a întregului program iconografic din vremea lui Rareş. Că este aşa o dovedeşte şi faptul că la *biserica*



Moldovița, *Asediul Constantinopolului* (fragment)



Moldovița, *Asediul Constantinopolului* (fragment)

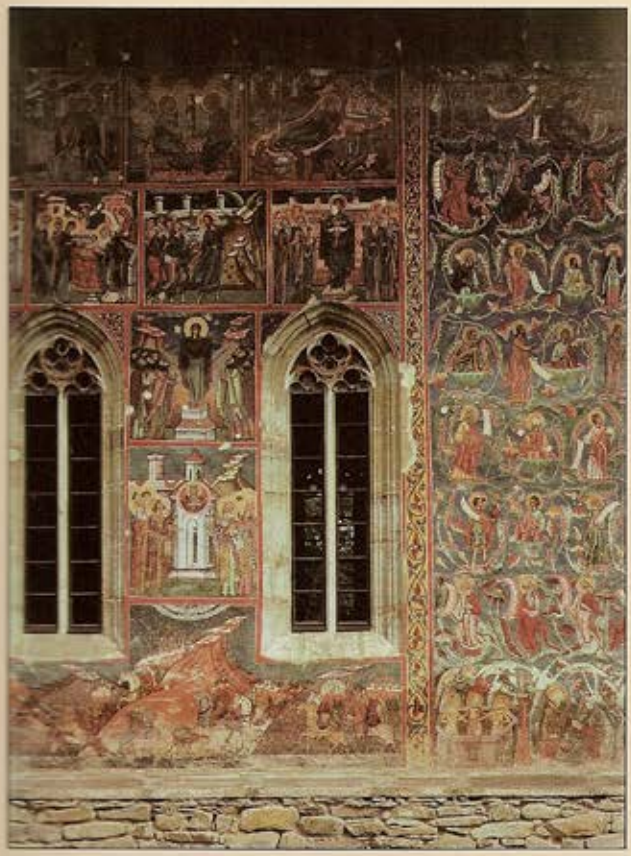
Arbore, zugrăvită în 1541, deci după înfrângerea lui Rareș de către turci, când interpretări ca cele date *Asediului* la *Humor* și *Moldovița* își pierduseră sensul și motivația, perșii nu mai sunt substituiți de turci și nici Constantinopolul de Suceava. Ba se și precizează printr-o inscripție numele asediatorului, Chosroes. În virtutea inerției, nu se renunță cu totul la scena respectivă, ci numai la semnificația ei, legenda fiind ilustrată ca atare. Peste câțiva ani însă, în 1547, când se zugrăvea în exterior *Voronețul* și când Rareș nici nu mai era printre cei vii, la *Imnul acatist* și la scena *Asediului* se renunța cu desăvârșire. Ideea de rugăciune, de implorare a divinității pentru ocrotirea Moldovei s-a păstrat în continuare. Un conținut de viață, un conținut politic chiar, pictura moldovenească a continuat să reflecte și în cadrul celorlalte monumente. Niciodată nu se va mai reveni însă la acuitatea cu care s-a pus, în anii decisivi ai organizării rezistenței armate împotriva cotropitorilor, problema mobilizării spiritelor prin imagini ca cele de la *Humor* și *Moldovița*.

O altă temă importantă plasată de regulă pe fațada de sud a monumentelor reprezintă *Arborele lui Eseu*, numit și *Arborele genealogic*. Compoziția este una dintre cele mai ciudate din întregul repertoriu al frescelor exterioare. Asemenea unui covor înflorat, ea se desfășoară ca un arbore din care se ramifică șerpuind în toate sensurile vreji ce unesc un fel de alveole formate din flori și din frunze, cel mai adesea semipalmete. În cadrul acestor alveole sunt înfățișate câte un personaj sau chiar câte o scenă. Ideea ansamblului este să sugereze descendența lui Isus din regii Israelului și prevestirea venirii lui pentru „mântuirea" neamului omenesc. Printre personaje figurează la loc de cinste Maria, apoi regii iudei, descendenți imediați ai lui Ieseu din pântecele căruia crește arborele. Apar apoi profeții și reprezentanții celor douăsprezece triburi precum și mai multe scene nou și veterotestamentare ca: *Moise primind tablele legii, Regina din Saba, Blestemul Ierusalimului, Scara lui Iacob, Nașterea lui Isus, Înălțarea* etc.

În preajma *Arborelui lui Eseu*, formând un fel de bordură a acestuia, apar și figurile unor filosofi și scriitori antici, prevestitori, chipurile, și ei ai venirii Mântuitorului – Socrate, Pitagora, Platon, Aristotel ș. a. apar astfel cu filactere desfășurate în mâini și cu coroane regale pe cap.

Nelipsită din pictura monumentală a bisericilor zugrăvite în timpul domniei lui Petru Rareș este și tema *Judecății de apoi*. Ea apare fie pe peretele de vest al lăcașului, ca la Voroneț, fie, când exonartexul este deschis, pe peretele de răsărit al acestuia, fie pe peretele sud.

Asupra originii acestei teme nu pot fi discuții. Ea apare frecvent în arta occidentală ca și în cea bizantină, moldovenii inspirându-se, după cum se crede, din modele de la Athos. S-au inspirat, dar nu au copiat. În fond, ei au ajuns la redactări proprii, cu accente speciale pe anumite aspecte, cu suprimarea unor amănunte irelevante pentru demonstrația urmărită de zugravi.



Moldovița, *Scene din Acatistul Maicii Domnului*



Moldovița, *Isus adorat de arhangheli*

Compoziția cea mai amplă, cel mai bine păstrată și care pune cel mai bine în valoare ideea de bază este cea de la *Voroneț*. Aici sunt figurate, în centru sus, porțile raiului cu *Cel vechi de zile* încadrat de semnele zodiacului. Urmează un nou registru avându-l în centru pe Isus ca judecător suprem, înconjurat de garda îngerească și având de-a dreapta și de-a stânga sa pe Maria și pe Ioan Botezătorul ca intercesori pentru a obține iertarea oamenilor. Un *Deisis*, deci. Dar unul foarte dezvoltat pentru că de o parte și de alta a scaunului judecății se află și apostolii așezați pe niște lungi lavițe, escortați de cetele îngerești.

În registrul următor, centrul este ocupat de tronul *Etimasiei* la picioarele căruia au îngenunchiat Adam și Eva. Deși formal tot simetric și acest registru, prin conținut el este deja divizat în două părți opuse. Astfel că, în timp ce în stânga sunt grupurile drepților, în dreapta sunt cele ale necredincioșilor: evrei, turci, tătari și armeni. Dacă primii purtau stigmatul persecutorilor și torționarilor lui Cristos, iar celelalte două grupuri erau considerați vrăjmașii Moldovei, armenii – creștini și ei – erau plasați printre damnați în legătură cu prigoana ce se dezlănțuise împotriva lor, nu atât din considerente religioase, cât tot din motive politice căci, în fața Reformei ce începuse să pătrundă în Transilvania, domnia se temea de orice erezie în stare să zdruncine integritatea și unitatea bisericii – aliata cea mai de nădejde a statului feudal.

Simetria este cu totul abolită în registrul următor – aici și formal – pentru că în timp ce drepții iau calea raiului unde îi așteaptă Sf. Petru, în partea stângă a peretelui, păcătoșii sunt antrenați de râul de foc ce pornește de la picioarele lui Cristos și se revarsă, lărgindu-se până la baza compoziției spre dreapta. Unele episoade sunt pe cât de naive pe atât



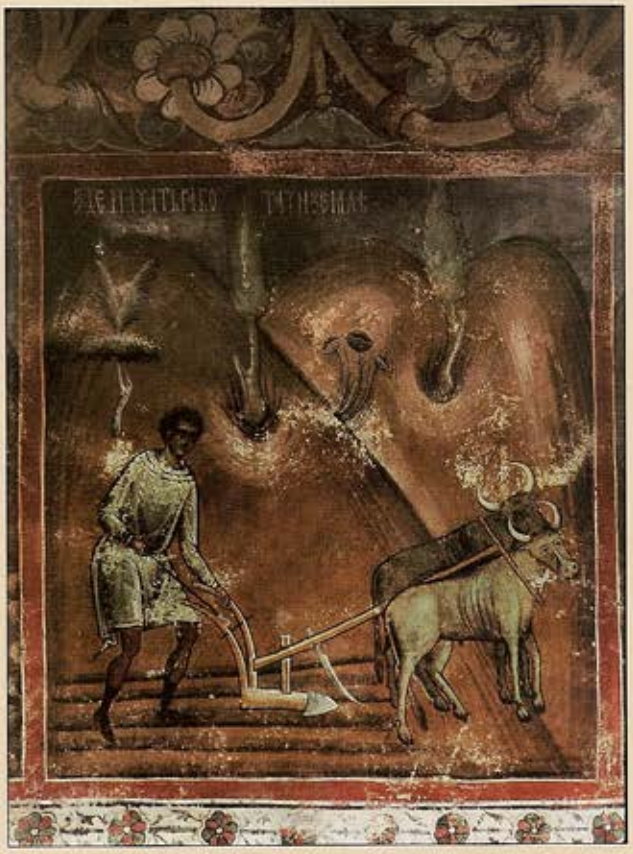
Voroneț, *Judecata de apoi*

de amuzante. Avem în vedere vânzoleala micilor diavoli din preajma tronului care, în scopul de a obține cât mai mulți clienți, trișează în fel și chip, ba trăgând de cumpăna cântarului judecății, ba aruncând noi păcate în talger, spre mânia îngerilor păzitori, a arhanghelului Mihail, în special, care îi alungă cu sulițele pe ucenicii lui Satana. Amuzante sunt și scenele din munți și de pe mare, cu jivine ce vomită părți din organele celor mâncați cândva, în timp ce alte suflete, un fel de mumii, ies pur și simplu din mormintele deschise în ziua judecății la semnalul îngerului ce sună dintr-un fel de bucium. Cât privește raiul, este de reținut aici vegetația abundentă și exotică stilizată ca în pictura naivă. Naivă este și reprezentarea drepților ținuți în poală de marii patriarhi Avram, Isac și Iacob.

Și asupra semnificației acestei teme s-au purtat discuții. Multă vreme s-a crezut că finalitatea ei este exclusiv religioasă, menită fiind să avertizeze pe credincioși asupra consecințelor nefaste pe care le-ar avea abaterea de la dreapta credință, adică ereziile de tot felul. Nu întâmplător marii eretici Arie și Nestorie apar printre păcătoși. La fel, persecutorii creștinilor: Irod, Irodiada, Maximian; la fel



Voroneț, *Grup din Judecata de apoi*

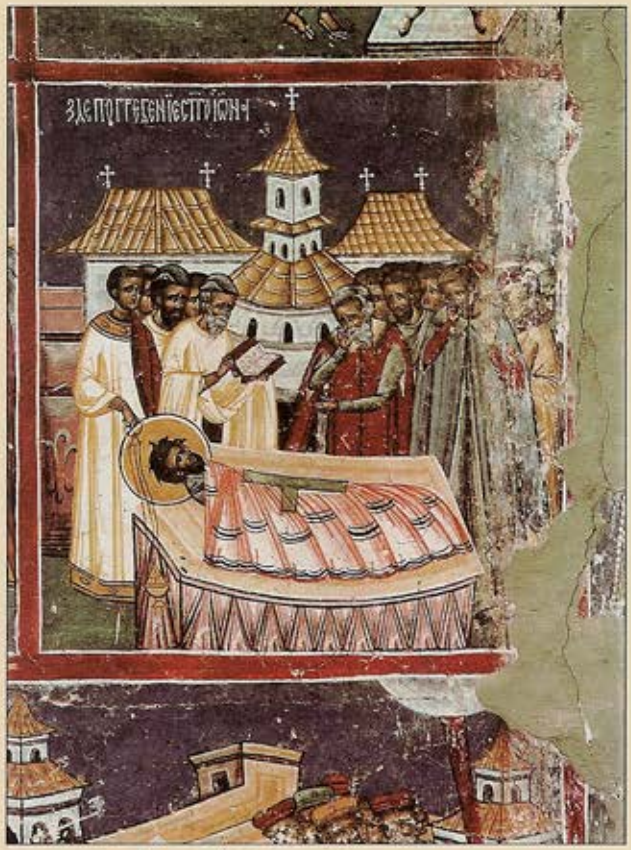


Voroneț, *Adam arând pământul*

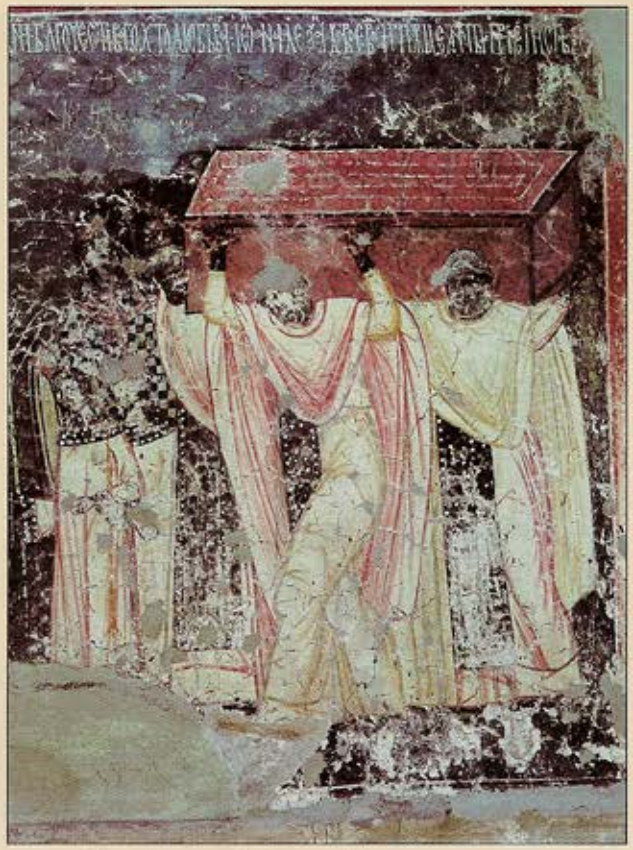
Iulian Apostatul. Dar toți aceștia apar și în compozițiile din alte țări străine. Nouă era, în *Judecata de apoi* tratată de artiștii moldoveni, introducerea grupurilor de turci și tătari și încă la proporții ce fac din ei centrul de atracție al compoziției. De aici și concluzia – trasă tot de Sorin Ulea – că zugravii moldoveni au prelucrat în așa fel tema tradițională respectivă încât „au transformat-o într-un instrument de activizare a maselor în scopurile politice ale domniei", fiind continuarea firească a celorlalte teme ale programului iconografic[125].

Ca mici variații ale unui program în linii mari unitar și coerent, la monumentele cu pictură exterioară apar și alte teme, alte personaje sau au căpătat redactări mai vaste unele episoade peste care se trecea ușor în cazul altor ansambluri. Este cazul, printre altele, al temei pur moldovenești, netratate nicăieri în afara Moldovei, a *Vieții și martiriului Sf. Ioan cel Nou*. În vremea lui Rareș, acestui sfânt i s-a acordat o mare însemnătate, fiind plasat printre marii sfinți militari ca unul dintre luptătorii și intercesorii de bază, cu un cuvânt greu în *Rugăciunea tuturor sfinților* înălțată pentru salvgardarea țării.

La *Voroneț*, legenda lui Ioan cel Nou dobândește o importanță cardinală ilustrată prin 12 imagini plasate chiar în jurul intrării în biserică, luând locul *Imnului acatist* care, după moartea lui Petru Rareș și în condițiile guvernării filoturce a lui Iliaș Rareș – turcitul–, nu mai putea fi zugrăvită. Destul de minore, ostentativ ilustrative, lipsite de monumentalitate, scenele de martiraj în care turco-tătarii sunt stigmatizați ca torționari ai sfântului sunt compensate de imaginea cu adevărat monumentală, compusă din două grupuri elegant ritmate a *Aducerii la Suceava a moaștelor Sf. Ioan cel Nou*. Această scenă de pictură istorică în care apare Alexandru cel Bun și suita sa în fața cetății de scaun ne amintește și mai insistent despre caracterul



Voroneț, *Scenă din viața lui Sf. Ioan cel Nou*



Voroneț, *Aducerea moaștelor Sf. Ioan cel Nou*

pragmatic, concret, legat de viața reală, al picturii moldovenești din perioada clasică.

Același lucru ni-l amintește, la *Voroneț*, portretul mitropolitului Grigore Roșca din inițiativa căruia a fost zugrăvită pe dinafară ctitoria lui Ștefan. Nu în biserică precum alți ctitori în portrete votive tradițional concepute, nu cu chivotul bisericii în mână în atitudine de prosternare, ci pe peretele exterior aproape de intrare și cu fața spre privitor, cu un filacter în mână, alături de Daniil Sihastrul pe care-l consideră mentorul său spiritual.

Mai sunt și alte teme inventate sau altfel prelucrate încât abia dacă mai amintesc de modelele bizantine sau balcanice de la care au pornit. Printre scenele inedite sunt unele la *biserica Arbore*, care narează episoade din viața Sf. Gheorghe (primirea sa la palat și banchetul dat de împărat, în urma salvării fiicei sale).

La *Humor* se află apoi povestită cu lux de amănunte, în douăzeci de episoade, pe peretele sudic, *viața și minunile Sf. Nicolae*. Făcând legătura între această temă atât de dezvoltată și *Imnul acatist* din apropiere, știind că la Sinodul ecumenic de la Niceea (325) marele ierarh Nicolae l-a combătut cu tărie pe ereticul Arie care contesta divinitatea Mariei, ceea ce, în secolul al XVI-lea, făceau și reformatorii protestanți. Vasile Drăguț a văzut în programul picturii de la *Humor* și în general în pictura moldovenească a epocii și o ripostă dată Reformei prin reafirmarea energică a cultului Fecioarei[126], cult pe care-l promovează și alte înfățișări ale Mariei. Sunt, de pildă, citate ca având rostul de glorificare a Fecioarei și totodată de implicare a ei în ocrotirea Moldovei, compozițiile cu *Maica Domnului* de tipul *Eleusa* (Îndurătoarea)[127] – cel mai tandru chip simbolizând maternitatea, în Evul Mediu. Ținând pruncul strâns lipit de obrazul ei, înconjurându-l cu dragoste și temându-se parcă de soarta lui viitoare, Maria reprezintă,

într-o lectură dublă, și ocrotitoarea cu aceeași dragoste de mamă cu care-și protejează fiul, a oamenilor buni și drepți. În bisericile pictate în vremea lui Rareș, cu excepția primelor două, *Maica Domnului* de tip *Eleusa* apare chiar în timpanul portalelor în locul rezervat de obicei icoanelor de hram, iar la *Arbore*, în centrul absidei altarului spre care se îndreaptă cortegiile de sfinți.

Am insistat asupra originalității adaptărilor practicate de zugravi față de temele tradiționale și asupra mesajului purtat de acestea. Nu mai puțin originale sunt însă și soluțiile de transpunere practică în imagini a ideilor nutrite de autorii acestor fresce. În această privință s-a observat o masivă intruziune a unor elemente sugerate de chiar mediul ambiant în care trăia, de arta populară a țăranului, uneori. Costumele de epocă îmbrăcate de dregătorii de la curte apar nu o dată în compoziții, chiar atunci când zugrăvesc nu scene locale, cum ar fi *Aducerea moaștelor Sf. Ioan cel Nou la Suceava*, ci episoade din Vechiul și Noul Testament. S-au putut identifica de pildă căciuli și cojoace moldovenești, bucium, cobză, de asemenea moldovenești, apoi o horă de-a noastră, iar pe peretele nordic de la Voroneț, Adam înfățișat arând pământul și secerând, iar Eva torcând, amintesc de îndeletnicirile țăranilor și țărăncilor de la noi, cu unelte văzute de zugrav în gospodăria țărănească.

În timp ce pictura exterioară a bisericilor din timpul lui Rareș și a urmașilor săi imediați era subordonată în întregime, cum am văzut, unui scop laic, dar sfânt dacă ne gândim că era vorba de apărarea bunului cel mai de preț – independența țării –, pictura interioară a monumentelor amintite a fost lăsată, cu puține excepții, să-și îndeplinească rostul ei primordial tradițional: de educare religioasă a credincioșilor – monahi și mireni.

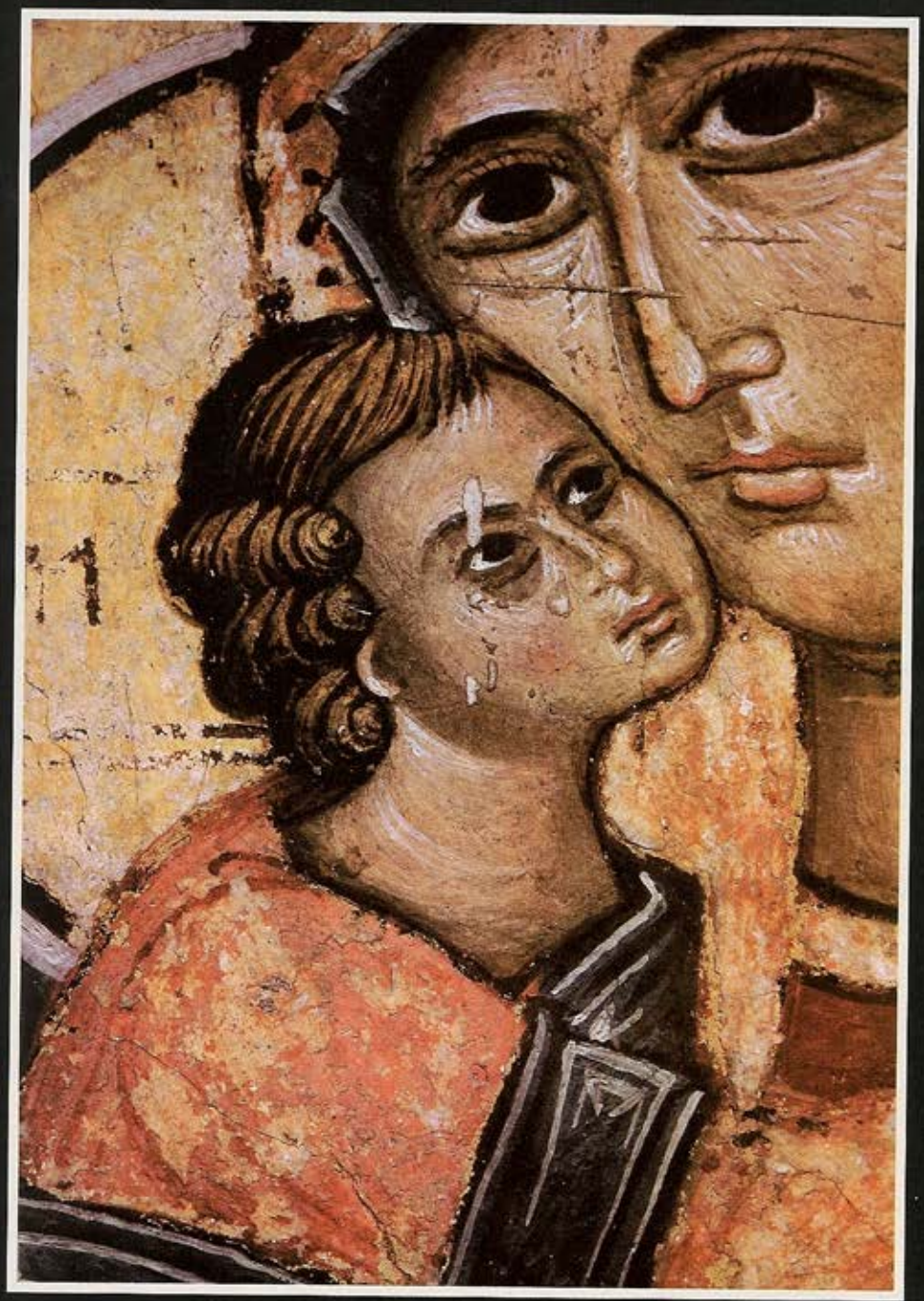
Vorbind despre programul picturii interioare, nu vom remarca decât unele scene, importante sub aspect iconografic sau pur estetic. La Humor, de pildă, atrag atenția prin elementele de realism și de firesc pur uman scenele cu *Spălarea picioarelor*, în care Cristos poartă un șorț, iar Ioan își descheie cu un gest familiar sandaua, și *Cina cea de taină*, în care Iuda se detașează de restul apostolilor prin preocuparea sa exclusivă pentru bucatele de pe masă. O frumoasă compoziție este, la Humor, *Cina din*



Voroneț, *Portretul lui Grigore Roșca* și alte scene

Mamvri (*Ospeția lui Avraam*) tratată și de Andrei Rubliov, în vestita *Troiță* cu care Petru Comarnescu a și asemuit realizarea de la Humor.

Cu totul remarcabil este, la Humor, portretul votiv înfățișându-l pe Petru Rareș, pe doamna Elena și pe fiul lor Ștefan, între aceștia și *Cristos pe tron* aflându-se *Maica Domnului* ca intercesoare. Portretele donatorilor s-au păstrat relativ bine și prezintă trăsături ce le individualizează; părul vâlvoi al voievodului, chipul bucălat, mustață scurtă, privire luminoasă, încrezătoare, iar la Elena – nasul acvilin moștenit de la străbunii ei sârbi, ochii mari negri. Este limpede că în calitatea sa de curtean, Toma din Suceava i-a văzut de nenumărate ori și îi cunoștea bine pe suveranii săi. În afară de aceasta, fără să se rupă de canonul care reglementa ținuta, atitudinea donatorilor în momentul daniei, zugravul n-a putut face abstracție nici de unele cuceriri ale Renașterii: în concepția despre om – iar cei



Voroneț, *Maica Domnului de tipul Eleusa*

doi ctitori prin opera lor de mecenat artistic aminteau de oamenii Renașterii – și în tratarea formelor, deopotrivă.

În timp ce Rareș și familia sa apărea la Humor ca sprijinitor al construirii acestui edificiu, pe pereții gropniței au mai fost zugrăvite încă două portrete votive, ale ctitorilor de fapt ai lăcașului – unul îl reprezintă pe Teodor Bubuiog și un altul pe al jupânesei Anastasia, ambii în somptuoase veșminte de ceremonie brodate cu fir de aur.

Trecând din camera mormintelor în pronaos, ceea ce uimește mai mult aici este decorația bolții. Pe un albastru închipuind cerul se profilează imaginea Maicii Domnului de tipul *Vlaherniotissa* (numele vine de la cartierul Vlahernes din Constantinopole). În jurul ei este pictată o horă de îngeri și un cortegiu de douăzeci și patru de profeți cu filactere desfășurate, pentru ca pe pandantivi să se înscrie figurile celor patru sfinți melozi: Cosma, Ioan Damaschinul, Teofan și Iosif. Căutând echivalent acestei compoziții, Paul Henry a putut mărturisi până la urmă că „în toată arta creștină sunt puține opere care prin justețea trăsăturilor și vigoarea atitudinilor și, înainte de toate, prin subtilitatea înlănțuirilor, prin folosirea registrelor și prin simetria ansamblului, să poată oferi ceva mai satisfăcător pentru cel mai exigent ochi. După opinia învățatului francez, artistul de la Humor „pare a fi regăsit, fără cazne, marea tradiție bizantină și sensul profund al compoziției arhitecturale ce caracterizează, de pildă, Baptisteriul ortodocșilor de la Ravenna.

Întrucât la Humor, ca și la Moldovița, pridvoarele fiind deschise, peretele de vest nu mai oferă o suprafață compactă, cum întâlnim la Voroneț, compoziția *Judecății din urmă* a fost plasată în pridvor pe peretele dinspre pronaos, pe stâlpii pridvorului fiind zugrăvite alte scene care nu s-au păstrat.

Apropiate în timp (doi ani diferență) și foarte asemănătoare, dintre toate bisericile pictate, ele având cele mai multe elemente comune, ctitoriile de la Humor și Moldovița par a fi fost zugrăvite de aceeași echipă de meșteri. I se atribuie desigur lui Toma din Suceava, singurul cu identitate precisă, principalul rol. Astfel, la Humor, judecând după stil, se crede că el ar fi autorul picturilor din naos, din absida altarului, din pridvor și de



Humor, *Portret votiv. Anastasia Bubuiog*

pe fațada sudică, altor doi zugravi aparținându-le scenele din gropniță, din pronaos și de pe restul fațadelor. Toți cei trei sunt artiști de primă mână, fiecare cu personalitatea și cu temperamentul lui. Cel care a pictat în gropniță, de pildă, trădează o formație mai strâns legată de arta misticizantă, desenul lui fiind mai rigid, coloritul mai puțin armonios, lucru care a ieșit clar la suprafață după ce, în anii 1971-1972, cu concursul unor specialiști de la centrul de restaurare de pe lângă UNESCO, picturile din gropniță au fost curățate de fum și redate în toată prospețimea coloritului lor.

Unei maniere grafice, rigide care nu suportă comparația cu portretul votiv de la Humor, îi aparține cel de la Moldovița din care a dispărut picturalitatea plină de vibrație și de căldură de pe chipurile individualizate ale ctitorilor, lăsând loc unor imagini schematice și rigide, zugravul fiind preocupat aici mai mult de costumația pe care a vrut-o mai strălucitoare, de coroanele mai bogate ale personajelor printre care apare și cel de-al doilea fiu al domnitorului.



Arbore, *Biserica Tăierii capului Sf. Ioan Botezătorul*

Atelierului condus de Toma din Suceava se crede a-i fi aparținut și picturile de la *biserica Adormirii din Baia*, care nu s-au păstrat însă într-o stare bună.

Din punct de vedere stilistic, printre monumentele cu pictură exterioară se distinge, printr-o factură mai modernă, prin monumentalitatea imaginilor, prin darul compozițional cu care era înzestrat zugravul și, nu în ultimul rând, prin coloritul în care nota dominantă o constituie un anumit verde-albăstrui – ceruleum – *ansamblul pictural de la biserica Arbore*. Construită încă din anul 1508 ca paraclis al curților boierești ale pârcălabului Luca Arbore, credincios sfetnic al lui Ștefan cel Mare, dar conjurat în complotul organizat de boieri împotriva nepotului acestuia, Ștefăniță, *biserica Arbore* a fost zugrăvită abia în 1541 când ctitorului îi căzuse de mult capul sub barda călăului.

Săvârșea pictura de aici un zugrav de excepție, dintre aceia cărora istoria medievală românească nu le-a reținut decât numele, și aceasta în cazul cel mai fericit pentru că multe mari talente au rămas într-un anonimat de nepătruns.



DRAGOŞ COMAN, *Omagierea Sf. Gheorghe*, Scenă de la biserica Arbore



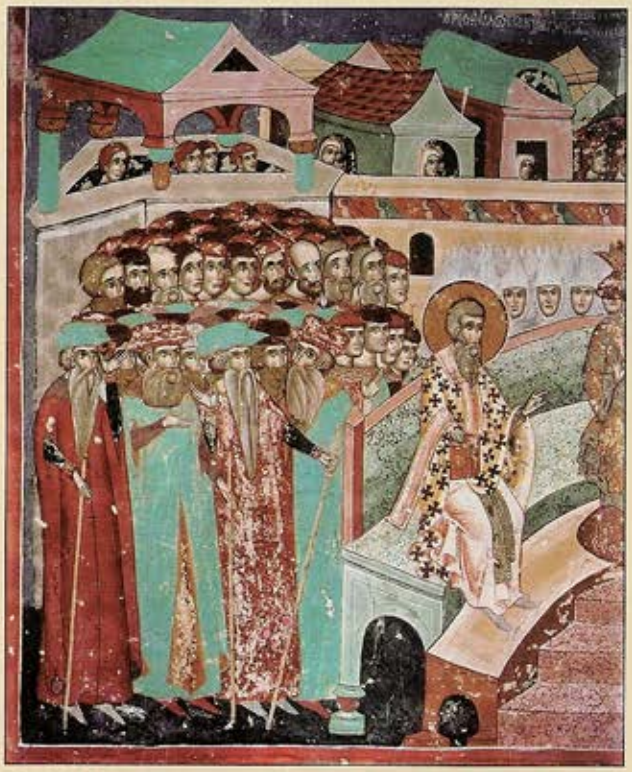
DRAGOŞ COMAN, *Omagierea Sf. Gheorghe* (fragment de la Arbore)

Aşadar, meşterului de la Arbore îi cunoaştem numele. El este Dragoş Coman, fiul unui popă din Iaşi, şi a primit, cum glăsuieşte o inscripţie din biserică, 20 de galbeni tătărăşti pentru decorarea cu fresce a lăcaşului unde se odihneau ctitorul şi fiii săi Teodor şi Nichita.

Deoarece biserica a stat mai multe decenii fără acoperiş, ploile au spălat în bună parte şi pictura interioară, nu numai pe cea de pe pereţii exteriori.

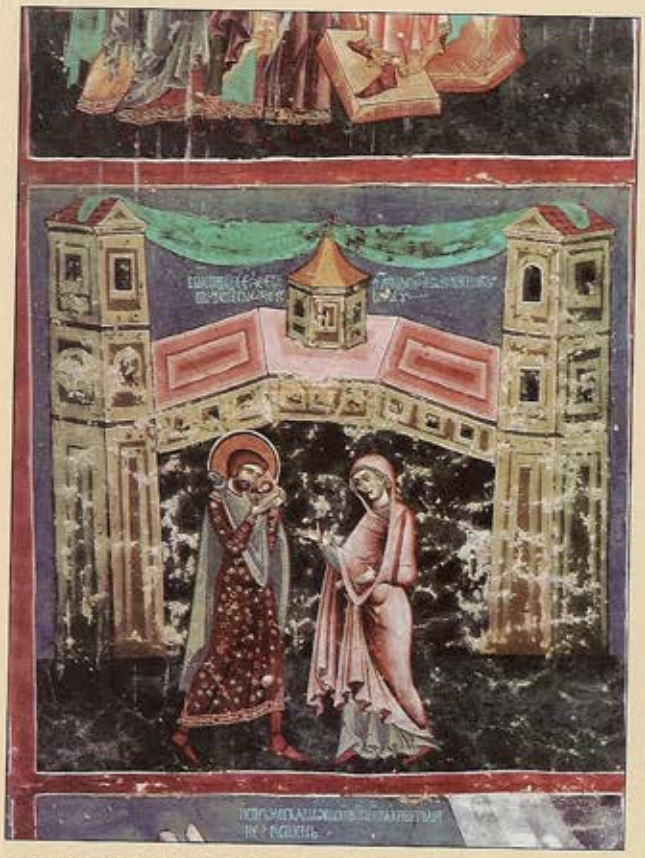
În exterior, pictura s-a păstrat cel mai bine pe peretele vestic, la adăpostul unei arcade, şi pe peretele sudic. Pe cel nordic ea a dispărut complet, iar pe absidă a rămas numai culoarea albastră care descrie siluetele fantomatice ale sfinţilor, suficient însă pentru a ne da seama de graţia şi eleganţa liniilor, a gesturilor.

Tematic, pictura exterioară nu diferă nici ea prea mult de a celorlalte biserici din vremea lui Rareş. Numai că unele dintre ele, cum este *Asediul Constantinopolului*, aşa cum am menţionat, nu mai permite o lectură dublă cu implicaţii pentru Moldova, căci o inscripţie arată clar că este vorba despre episodul din 626 când asediatori erau în adevăr perşii.



DRAGOŞ COMAN, *Omagierea Sf. Gheorghe*, Scenă de la biserica Arbore

În schimb, o amploare pe care nu o cunoscuseră celelalte monumente capătă tema apocrifă *Vămile văzduhului*, de mare circulaţie în evul mediu românesc, mai ales în cel monastic. Cum a arătat Paul Henry, *Vămile văzduhului* sunt o creaţie folclorică moldovenească transpusă doar în pictura din nordul Moldovei. Este o temă eshatologică ce-şi are obârşia în viaţa Sf. Vasile cel Nou. Ucenicul acestuia, Grigore, ar fi avut viziunea unei bătrâne moar-



DRAGOȘ COMAN, *Legenda Sf. Nichita*, Biserica Arbore



DRAGOȘ COMAN, *Pictură exterioară la Arbore*



DRAGOȘ COMAN. *Cina cea de taină*. Scenă de la biserica Arbore.



DRAGOȘ COMAN, *Glorificarea lui Isus Emanuel*, Biserica Arbore

te mai de mult care i-ar fi povestit cum, în drumul spre rai, a trebuit să treacă prin 24 de vămi la care demonii îi disputau sufletul pentru fiecare păcat. În drumul ascendent spre înălțimea unui turn cu 12 etaje, sufletul este însoțit de doi îngeri păzitori, mai spune povestea, iar de acolo pornește o scară – așa-zisa scară a lui Ioan Scărarul (Climax).

O altă temă folclorică apocrifă transpusă exclusiv în pictura moldovenească este *Zapisul lui Adam cu diavolul*, de sorginte bogomilică, interzisă în biserica ortodoxă oficială dar admisă în Moldova.



DRAGOȘ COMAN, *Legenda Sf. Nichita*, Biserica Arbore

Ca o adevărată curiozitate iconografică este menționată prezența – unică în cadrul picturii moldovenești – a *Sf. Cristofor cu pruncul Isus pe umăr* (temă specifică picturii din țările catolice) în decorația bisericii Arbore. De asemenea, unele episoade din *viața Sf. Gheorghe* ilustrate aici aparțineau în exclusivitate iconografiei catolice. Nouă și rămasă unică în pictura românească este și reprezentarea *martiriului Sf. Nichita mărturisitorul*. Împreună cu viața Sf. Gheorghe care uneori este confundat cu sf. militar Teodor, această temă introdusă desigur la cererea comanditarului – nepoata pârcălabului Luca Arbore – trebuia să evoce memoria celor doi fii ai acestuia morți prematur: Teodor și Nichita. Aceste inovații, dar mai ales viziunea artistică – unică și ea în cadrul picturii monumentale moldovenești, deși legătura cu tradiția nu este nici de cum ruptă – ca și o serie de elemente stilistice, începând cu cele de ordin vestimentar și terminând cu felul de înțelegere a volumelor, cu nota de eleganță manieristă amintind de goticul internațional, i-au făcut pe istoricii artei moldove-



DRAGOȘ COMAN, *Sf. Marina*, Biserica Arbore

nești să și-l închipuie pe meșterul zugrav Dragoș Coman călătorind în Apus, în Italia Renașterii[128]. Oricum, în persoana acestui artist, pictura moldovenească atingea o culme. Era vorba despre un fel nou de a continua tradiția cunoscută de artist cu toate subtilitățile ideologice la care el adera ca un bun patriot, fără însă a fi refractar înnoirilor. Dimpotrivă, Dragoș Coman, cunoscător al artei din alte spații geografice, este receptiv la sugestii de viziune, de limbaj, de tehnică și se pricepe să le integreze tradiției locale obținând sinteze de o indestructibilă organicitate și de un amplu suflu de modernitate. În adevăr, fără nici un iz bătrânesc, fără nici o notă de provincialism, pictura de la *Arbore*, cea mai luminoasă, cea mai îndrăzneață din punct de vedere cromatic, se înscrie în rândul operelor de excepție care jalonează istoria unei școli naționale.

Deși dominant, aspectul ideologic nu epuizează semnificația și valoarea ansamblurilor de pictură exterioară. Cum am văzut, după înfrângerea lui Rareș de către turci, fervoarea militantă a început să se atenueze la *Arbore* și chiar la *Voroneț*, pentru ca, la ultimele monumente (*Râșca și Sucevița*), ideea de manifest antiotoman să cedeze locul altor preocupări; în speță celor de inspirație monastică. Edificatoare este în acest sens pictura de la mănăstirea *Râșca*, singura din a doua jumătate a secolului al XVI-lea deși urme slabe s-au mai păstrat la *biserica de la Slatina* a lui Lăpușneanu.

Schimbarea intervenită era de proporții. Nici vorbă aici de *Imnul acatist*, de *Asediul Constantinopolului*, de sfinții militari ucigând pe dușmanii Moldovei. În locul acestora, la loc de cinste, pe fațada de sud, se lățea, în schimb, o temă aproape nouă în Moldova – *Scara lui Ioan Sinaitul*. Datând din secolul XI când fusese elaborată în mediile monahismului athonit, ea fusese introdusă în Moldova pentru prima oară la Dobrovăț, în 1529. Dar aici i se rezervase un loc modest într-un colț al pronaosului. Or, la Râșca lua proporții nemaiîntâlnite. Ce se urmărea prin etalarea ei este limpede: de a atrage atenția credincioșilor asupra perspectivelor de mântuire. Ea reflecta cum s-a arătat[129] „mentalitatea evazionistă a monahismului ascetic" ce se insinua consolidându-se tot mai mult în atmosfera de recul a tendințelor de militantism politic.

De altfel, zugravul însuși, nefiind moldovean, ci grec, pe nume Stamatello Cotronas, era departe de idealurile întruchipate în forme și culori de un Toma, de un Dragoș Coman.

Pictură, inclusiv pe pereții exteriori, s-a mai făcut în mod sporadic și în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. A fost atestată documentar chiar zugrăvirea unui edificiu civil și ne putem închipui că nu a fost singurul. Este vorba despre relatarea cronicarului Nicolae Costin, în *Letopisețul Țării Moldovei*, despre pictura executată din porunca lui Despot-Vodă pe unul din pereții palatului domnesc, în care este evocată victoria obținută de aventurosul domn asupra lui Alexandru Lăpușneanu la Verbia, în 1561. Dar să reproducem textul cu pricina: „Despot cu Laschi Liavul și cu Anton, cu toată oastea, au mers la Suceava și au pus de au zugrăvit pe pareți la ulița ce se cheamă Ulița Tătărească, războiul lui Dispot cu Alexandru vodă, chipurili căpitanilor osăbi de a domnilor, cu mare meșteșug scrise chipurili hatmanilor și anume; care zugrăvitură și scrisoare cu vremea pre urmă au căzdut și s-au ștersu"[130].

Pictură istorică în toată puterea cuvântului, concepută după obiceiuri statornicite deja în arta apuseană, poate chiar și realizată de pictori italieni, căci știm că acest „Heraclidis Despote Patris Patriae", „Vindex et Defensor Libertatis Patrie", cum se autointitula cu grandilocvență pe aversul talerilor bătuți de el în efemera dar semnificativa sa domnie în scaunul Moldovei, avea la curte „fauri, zidari... arhitecți... care mai toți erau germani sau italieni"[131], scena luptei de la Verbia dintre Despot și Lăpușneanu aduce odată cu zvonul sugerat al zăngănitului de arme, un zvon de Renaștere. Și acest semn am văzut că nu era izolat. Elemente de arhitectură renascentiste, monede cu efigii de Renaștere bătute de Despot Vodă, dar și de Ioan Vodă cel Cumplit, fântână cu ghizduri cioplite în gustul Renașterii, la *Slatina* Lăpușneanului, picturile contaminate de Renaștere de la *Arbore*, și iată acum și o scenă batalistă, în spirit renascentist – toate acestea amintindu-ne că Evul Mediu era pe sfârșite și în Moldova. De altfel nu va trece mult și odată cu „testamentul artei moldovenești", cum a numit Paul Henry *biserica mănăstirii Sucevița*, avea să fie semnat și testamentul Evului Mediu însuși.

Trecuse aproape o jumătate de secol de la zugrăvirea *bisericii mănăstirii Râșca*, în momentul când Ioan și Sofronie, iconari și frescari români, decorau interiorul și exteriorul ctitoriei Movileștilor.

Pe fondul tradițional care atribuie acest monument vechii arte medievale erau grefate, la *Sucevița*, o seamă de elemente noi (teme și interpretări) ce-l plasează în categoria monumentelor atinse de suflul nou al modernității. Pictat într-o epocă de tranziție de la medieval la modern, monumentul însuși, prin podoaba lui ornamentală, este un fenomen de tranziție de la arta clasică a veacurilor XV–XVI la arta decadentă a secolelor XVII–XVIII.

Bineînțeles, programul-manifest conceput de Rareș pentru pictura ctitoriilor sale este de multă vreme uitat. Movileștii ca „oameni noi" au alte idealuri, alte mentalități; ei jură pe alte valori, așa încât fastul de curte, bogățiile exorbitante, profuziunea de diamante, de perle, de rubine,

costumele de paradă, coroanele, purtate cu o trufie fără precedent în Moldova, nu puteau să nu se reflecte într-un mod corespunzător în pictura ctitoriei de la Sucevița.

Se înfruntă, am putea spune, pe pereții *Suceviței*, două moduri de gândire: cel tradițional, credincios temelor ce făcuseră carieră în pictura din vremea lui Ștefan și a lui Rareș (ne gândim, de pildă, la compoziția cu *Alexandru cel Bun întâmpinând moaștele lui Ioan cel Nou în fața cetății Suceava*, amintind-o pe cea de la Voroneț), și cel inovator. În adevăr, la Sucevița sunt aduse foarte multe inovații și nu numai tematice ci și de viziune, de formă. Evoluând spre o simbolică destul de complicată, pictura murală își anexează teme cu caracter livresc, cu substrat teologic abstract, subordonat ideii de întrupare a divinității. De pildă, în semicalotele laterale ale naosului sunt dezvoltate alegorii mistice ca *Cel vechi de zile*, *Emmanuel* și *Isus ca mântuitor* ridicat din mormânt, în prezența îngerilor. Din această compoziție sofisticată, livrescă, aproape criptică, mai fac parte o grotă cu demoni, o cetate cu un monstru, o fântână (a vieții?).

O atenție deosebită este acordată scenelor din Vechiul Testament, începând cu *Geneza*, redată într-o redactare amănunțită, cu detalii niciodată pictate până aici. Cu multe detalii este ilustrată și legenda vieții și faptelor lui Moise, ca și unele alegorii inspirate de *Proverbele lui Solomon*.

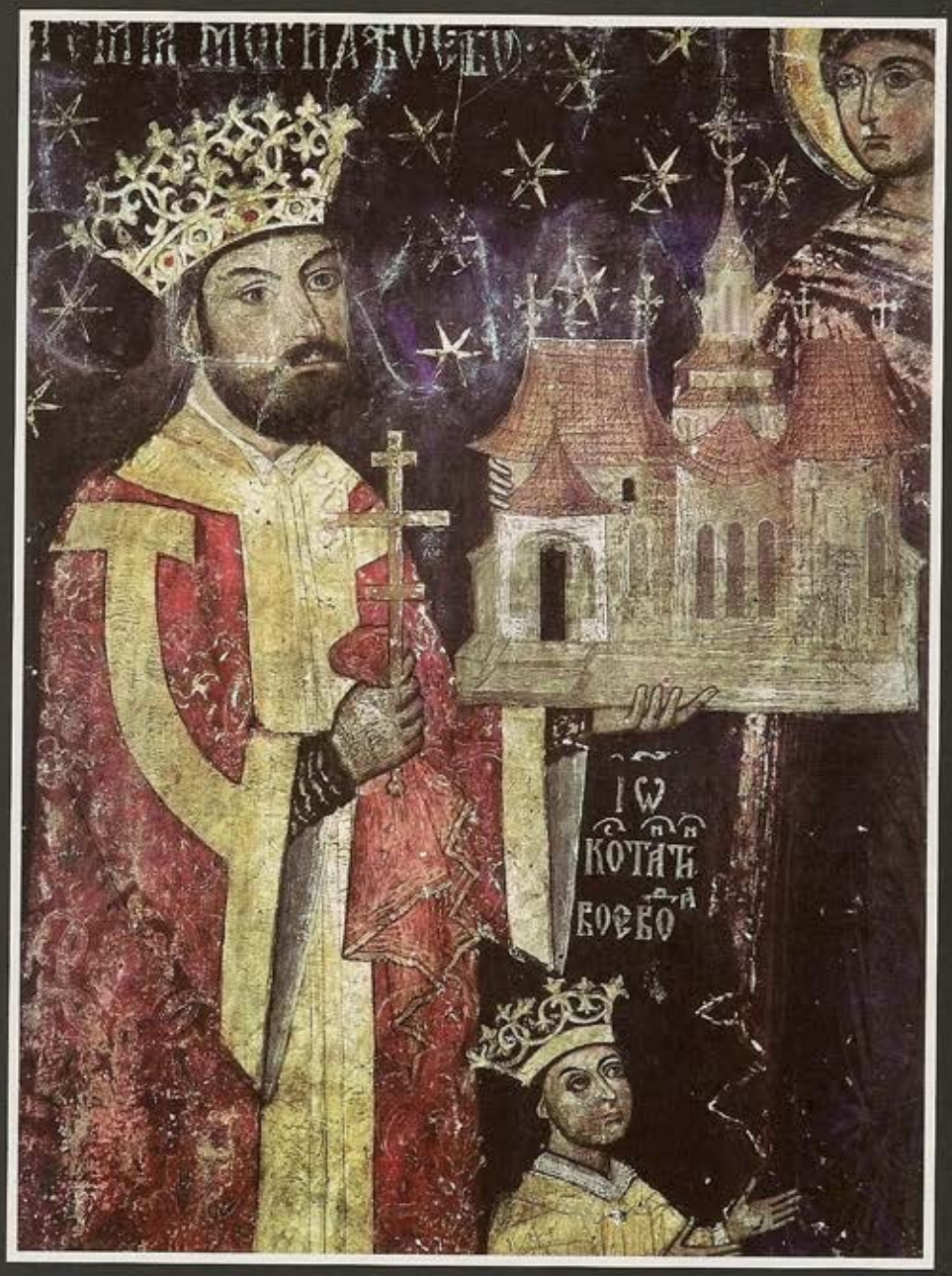
În privința adorării Mariei, intervin de asemenea o serie de inovații. *Imnului acatist* i se adaugă, de pildă, scene apocrife în care Maria este adorată de întregul univers. O scenă nouă introdusă în locul *Asediului* este cea a *Pocrovului* reprezentând-o pe Maria cu o manta ocrotitoare, tema fiind vădit împrumutată din pictura rusească. Tot rusească este compoziția trinitară *Fiule unule născut*, elaborată de iconarii din Pskov în prima jumătate a secolului al XV-lea. Alte teme considerate ca excepții în pictura de până acum își fac de asemenea apariția în redactări ample. Avem în vedere *Cortul mărturiei* preluat de la *biserica Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș* și *Scara lui Ioan Climax* de la *Rășca*, dezvoltată încă și mai mult pe pereții *Suceviței* și chemată să ilustreze chintesența ideologiei ascetice, așa cum fusese ea formulată în cartea faimosului anahoret din veacul al VII-lea – Ioan Sinaitul – și să exalte virtuțile monahale.

Chiar și unele teme tradiționale capătă redactări noi, sofisticate și în fond inaccesibile prin simbolismul lor livresc. Astfel este, de pildă, originalul *Deisis* în care, în locul lui Cristos apare o imagine a *Treimii*. Propaganda făcută la *Sucevița* simbolurilor trinitare, sub cele mai diverse forme, pare să fie o ripostă dată atacurilor la care fusese supusă această dogmă fundamentală a Treimii de către contestatarii antitrinitariști, Reforma fiind, cum se știe, stigmatizată în mediile monastice moldovene.

Cotitura de la optimismul politic militant din vremea lui Rareș la ideologia mistică a resemnării pe care o propovăduiește pictura *Suceviței* nu este însă singura schimbare. La fel de profundă este și trecerea de la stilul monumental, clar, sobru, avântat la stilul narativ, fastidios chiar, lipsit de monumentalitate, fărâmițat, miniatural, amintind de celebrele *livres d'heures* cum s-a spus[132]. O puzderie de scene, cu o puzderie de personaje de mici dimensiuni cotropesc pur și simplu pereții bisericii în interior și în afară aproape cu o maladivă „oroare de vacuum".

Nu înseamnă însă că nu are și virtuți această pictură. Ca orice fenomen de decadență, ansamblul se distinge printr-un mare rafinament: în desen și în culoare. S-ar părea că avem de-a face cu un paradox, dat fiind că o pictură cu program prin excelență monastic, de la care ne-am fi putut aștepta la mai multă sobrietate, la austeritate și asceză chiar, cultivă cu atâta fervoare rafinamentul sub toate formele și în toate privințele. Dacă ne gândim însă ce lux, ce exuberanță, câtă risipă de forme, de mișcare, de energie, câtă gesticulație și volubilitate a desfășurat barocul însoțind Contrareforma religioasă care-i dăduse naștere, nu ne mai miră că, în locul ideilor majore, și la *Sucevița* trebuia să grăiască formele, iar acestea, ca să compenseze lipsa unui conținut bogat, trebuiau să fie elegante, rafinate, distinse. Căci fără să cunoască o Reformă propriu-zisă, dar simțindu-i suflul undeva pe aproape, societatea moldovenească încerca să cunoască o Contrareformă, nici aceasta autentică, dar suficientă pentru a produce fenomene barocizante cum era pictura de la *Sucevița*.

S-a apreciat mult coloritul ansamblului zugrăvit la ctitoria Movileștilor. Dar pentru subtilitățile acordurilor cromatice, pentru tonurile surdinizate, pentru rafinamentul nuanțelor pastelate, pentru că, în adevăr, spre deosebire



Suceviţa, *Portret votiv* (fragment): *Ieremia Movilă*



Sucevița, *Exodul*



Sucevița, *Sf. Nicolae potolind furtuna*

de pictura lăcașurilor analizate anterior, cea de la *Sucevița* acuză un fel de calofilie, o vădită predilecție pentru prețiozități, pentru aspectul de agată al unor culori.

Dacă pierde în monumentalitate și în semnificații majore, pictura *Suceviței* câștigă, în schimb, în tratarea realistă a unor detalii. Suntem din nou în fața unui paradox: deși, pe de-o parte, zugravul este împins într-o lume a simbolurilor, a reprezentărilor abstracte, rupte de practica vieții, pe de alta – ca un semn al vremurilor noi – el începe să fie tot mai atent la cele ce se petrec în jur, la miracolul existenței. Poate de aici și descriptivismul exagerat, verva narativă și chiar savoarea unor scene. În scena *Facerii*, viețuitoarele (păsări, pești) sunt observate și redate cu o vădită, aproape franciscană bucurie, trădând înfrățirea artistului cu natura. În *Scara lui Ioan Climax* intervin, ca și la *Râșca*, aspecte de-a dreptul comice, unii călugări grăbindu-se cu pas vioi să urce cât mai repede scara virtuților, în timp ce alții, în cădere, se apucă disperați de ea, pentru a nu fi înhățați de dracii care adastă în preajmă dedându-se la tot soiul de drăcovenii.

Savuroasă este și scena *Exodului* din suita compozițiilor consacrate lui Moise. Ilustrând *zicala* „a plecat cu căței și cu purcei", zugravul chiar a pictat, pe lângă atelajele cu patru cai înhămați la căruțe, căței și purcei.

O observație merită sa fie făcută și în legătură cu portretul votiv din naos reprezentându-l pe *Ieremia Movilă și familia sa*, în total zece persoane, cât nu numărase nici un alt portret votiv până atunci. Somptuozitatea costumelor și a coloritului în general este principala trăsătură ce caracterizează acest vast portret colectiv căci despre individualizarea fizionomiilor și, respectiv, a psihologiilor nu putea fi vorba.

Și astfel, în pictura monumentală moldovenească se încheia un ciclu și în același timp se deschidea un altul, schimbul de mentalitate, de idealuri și de stil făcându-se



Sucevița, *Alexandru cel Bun primind moaștele Sf. Ioan cel Nou*

în cadrul unuia și aceluiași monument – un monument cu certe virtuți arhitecturale și picturale. Lua sfârșit aici, la *Sucevița*, într-o apoteoză luminoasă, una dintre experientele cele mai îndrăznețe din istoria artei, aceea de a decora, într-o țară cu climă relativ aspră, cu abundente precipitații, exteriorul bisericilor, cu imagini de o mare frumusețe și cu adânci tâlcuri umaniste. Și mai de mirare era apoi că aceste imagini aveau să reziste intemperiilor și să se prezinte ochilor noștri uimiți, după patru secole – unele chiar după aproape cinci secole – în toată prospețimea coloritului lor. Cum ne-ar mai putea mira, deci, că faima lor, a acestor gingașe opere de artă – unice în felul lor – a devenit universală și că specialiști în arta medievală dintr-o serie de țări, precum Josef Strzygowski, Podlaha, Otto Demus, André Grabar, Charles Diehl, Puig i Cadafalch, Paul Henry, Victor Lazarev, David Talbot Rice, Mihail Alpatov ș. a. s-au pronunțat despre ele plini de admirație în termenii cei mai elogioși. Nu este, credem, lipsit de interes să transcriem câteva din aprecierile făcute de unii dintre specialiștii menționați. Încă din 1913, învățatul austriac de origine poloneză scria, de pildă, că „Sunt tezaure pe care cunoscătorul cel mai informat prin propriile sale călătorii nu le poate vedea nicăieri în altă parte. Mai presus de toate câte pot fi văzute în Moldova sunt acele curioase biserici care, prin policromia fațadelor, se pot compara cu biserica San Marco din Veneția sau cu Domul din Orvieto... ceva asemănător nu ne oferă o a doua țară din lume"[133].

Pe un ton asemănător consemna și Paul Henry faptul că „Pictura exterioară constituie ceea ce Moldova a produs mai personal și mai original; nu numai ordonanța acestei picturi dar și interpretarea motivelor obișnuite și introducerea de teme inspirate din folclor trădează o gândire proprie, o veritabilă școală locală, cu tradițiile sale și propriile sale concepții"[134].

Și iată ce scria și bizantinologul André Grabar în prefața monumentalului album consacrat de UNESCO picturilor din Moldova: „Dacă moda călătoriilor de agrement se va menține și mijloacele de comunicație se vor îmbunătăți, tot mai mulți amatori de locuri artistice se vor întâlni în preajma bisericilor moldovenești pentru a admira fațadele lor pictate [...] asemenea unei cărți ilustrate deschise la toate paginile sale"[135].



Biserica episcopală din Curtea de Argeș, *Portret votiv: Neagoe Basarab cu familia*



Biserica episcopală din Curtea de Argeș, *Mircea cel Bătrân*

În timp ce Moldova parcurge, în secolul al XVI-lea, cea mai înfloritoare fază din istoria picturii ei medievale, realizări remarcabile sunt semnalate și în Țara Românească. Activitatea zugravilor de aici, decurgând cu unele pauze forțate de-a lungul întregului secol, se concentrează asupra bisericilor construite în acest veac. Prima despre care avem știre că a fost zugrăvită „cu vopsele și cu aur" a fost ctitoria lui Radu cel Mare, de la *mănăstirea Dealu*. O zugrăvea, cum aflăm pe cale documentară, în anul 1515 la inițiativa lui Neagoe Basarab, meșterii Dobromir din Târgoviște, Jitian și Stanciu. Din păcate, ansamblul zugrăvit de la Dealu nu ni s-a păstrat, cum nu ne-a parvenit nici o pictură muntenească din secolul al XV-lea. Dar ce era Dobromir în stare să facă știm pentru că el și cu alți ciraci din școala sa au pictat și alte lăcașe, în ceea ce-l privește având și o întinsă activitate de iconar.

Primele picturi păstrate în Țara Românească din secolul al XVI-lea sunt cele realizate în anii 1520–1522 la *Bolnița mănăstirii Bistrița*. Această mănăstire, ctitorie a puternicilor boieri Craioveşti, fusese construită la sfârșitul secolului al XV-lea, dar, cum aflăm dintr-un pasaj din *Viața Sf. Nifon* redactată de Gavril Protul, în care se vorbește despre persecutarea Craioveștilor de către Mihnea cel Rău, în 1509,„... mănăstirea lor, care a făcut ei [Craioveștii] pre râul Bistriții, din temelie o au risipit-o [Mihnea], și biserica Sfinților Apostoli care o zidise Neagoe – socotitorul lui Sveatâi Nifon – să fie de îngroparea morților, iară o au sfărâmat; încă și pomii i-au tăiat și i-au dezrădăcinat"[136]. Pasajul de mai sus este edificator, cum vedem, pentru actele de răzbunare cărora le-au căzut pradă, în secolele XV–XVI, multe monumente din Țara Românească. Revenind la *Bistrița* Craioveștilor, știm că ea a fost refăcută după înscăunarea ca domn a lui Neagoe Basarab, care potrivit pasajului citat din scrierea lui Gavril Protul, construise și el, pe când era boier, o bisericuță cu funcție funerară, în preajma mănăstirii. Oricum, la reconstrucția mănăstirii s-a îngrijit singurul dintre frații Craioveşti rămași în viață, și anume Barbu, călugărit în 1520 sub numele de Pahomie. N-a avut însă viață lungă nici clădirea refăcută a mănăstirii și din tot complexul nu se mai păstrează astăzi decât bisericuța bolniței situată în afara incintei mănăstirești, unde erau tratați călugării bolnavi. Dispărând biserica mare a mănăstirii, a dispărut pentru a doua oară și posibilitatea de a cunoaște opera lui Dobromir din Târgoviște. Pentru că, împreună cu alți doi zugravi, pe nume Dumitru și Chirtop, el era cel chemat, în 1519, să zugrăvească edificiile refăcute. Dar ca principal meșter își rezerva biserica mare, în timp ce minusculul paraclis al bolniței era încredințat unuia dintre ajutoare. Așa se face că putem judeca astăzi doar aportul acestuia, pentru contemplarea operei lui Dobromir însuși, trebuind să cercetăm pictura unei alte biserici.

Cât privește ansamblul de la *Bolnița Bistriței*, el ne amintește foarte bine de cel din *pronaosul de la Cozia*. Ca și acolo, aceiași sfinți deșirați și sfrijiți, cu frunți înalte pe care se arcuiesc caligrafic arcadele puternice, același hieratism, același colorit auster și rece, același accent pe trăirea spirituală în dauna senzualității carnale, aceeași preeminență a grafismului în raport cu picturalitatea ne întâmpină de cum păşim pragul micului lăcaş. Doar portretul votiv, și în special chipul hirsut al lui *Barbu Craiovescu*, înveşmântat deja în straie călugărești, amintește, prin puternicele trăsături ce-i individualizează personalitatea, de viața reală, de trăirile unui om care a existat aievea și care ne apare fără nimic convențional în adevărata sa lumină de vlastelin ce dominase mulți ani viața politică a țării. În aceeași notă realistă este pictat și modelul bisericuței oferit de ctitor și de soția sa Negoslava, în imagine ieșind în evidență micul pridvor de lemn al edificiului.

Înainte de a termina de pictat *complexul monastic al Bistriței*, paraclisul bolniței lăsându-l să-l ducă la bun sfârșit unul dintre ajutoarele sale, Dobromir din Târgoviște a trecut la *Curtea de Argeș* unde, împreună cu echipa, a zugrăvit mândra ctitorie a lui Neagoe Basarab. Murind în 1521 după ce târnosise cu mare pompă biserica în 1517, ctitorul nu apuca să-și vadă opera în straiul proaspăt al frescelor. Îl implora însă pe Atotputernic „ca acela pe care-l va ridica domn în urma mea să săvârșească și să zugrăvească chipurile..."[137]. Dumnezeu i-a auzit ruga, dar nu i-a îndeplinit-o pe dată și zugrăvirea *bisericii episcopale* a fost terminată nu de cel care i-a urmat imediat în scaun lui Neagoe, adică de fiul său Teodosie, ci de ginerele său Radu de la Afumați, și anume în timpul celei de a patra domnii a acestuia, adică în 1526.

Puțin a mai trebuit ca să nu ne fie dat să cunoaștem nici acest al treilea ansamblu zugrăvit de Dobromir. De fapt, ceea ce cunoaștem astăzi este foarte puțin.

În cursul operațiilor de restaurare conduse în mod cu totul neavenit de Lecomte de Nouy în secolul XIX, vechea frescă a fost înlocuită cu o pictură nouă, nu înainte de a fi fost prelevate prin decapare câteva figuri disparate de sfinți și de laici, printre care și portretul votiv, strămutate la Muzeul național de artă din București unde pot fi admirate și astăzi.



Biserica episcopală din Curtea de Argeș, *Domnița Roxandra*



Biserica episcopală din Curtea de Argeș, *Radu cel Mare*

Prin portret votiv, la *Argeș* trebuie să înțelegem ceva mai mult decât imaginea donatorilor cu copiii lor închinând modelul bisericii divinității. Este clar că patronii acestei picturi își propuneau să exprime prin intermediul ei și altceva decât evlavie creștină.

În nevoia sa de legitimare ca descendent al Basarabilor, Neagoe a dispus ca pe peretele de vest al pronaosului să fie zugrăvite portretele principalilor săi predecesori în Scaunul Țării Românești (*Nicolae Alexandru, Mircea cel Bătrân, Vlad Dracul, Radu cel Mare*). Totodată, la rând cu aceștia, era omagiat și unul dintre strămoșii doamnei Despina, *cneazul Lazăr al Serbiei* care, ca și Mircea, luptase împotriva lui Baiazid. Din figura lui nu s-a păstrat însă decât chipul, vădind o mare energie spirituală. Această



Bolnița Coziei, *Anastasis*

galerie de portrete a fost amplificată, în alte două etape ulterioare, cu imaginea altor voievozi, ca *Vlad Vintilă*, *Radu Paisie*, dar panourile reprezentându-i pe aceștia, ca și cele cu *Vlad Dracul* și *Nicolae Alexandru* nu ne-au parvenit. Nu ne-a parvenit, de asemenea, nici o scenă pe temă religioasă din care să ne dăm seama de capacitatea zugravului Dobromir de a compune ca și de modelele iconografice folosite.

Totuși portretele votive ne îngăduie să-l considerăm un maestru cu personalitate, cu simțul monumentalului, stăpân pe meșteșug, cu gustul fastului și al materiilor prețioase. Prin aceste calități, el răspundea cum nu se putea mai bine intențiilor ctitorului, mare amator de fast, care prin toate faptele sale, prin cele de cultură și artă îndeosebi, urmărea cu orice chip creșterea prestigiului său, al prestanței și credibilității casei sale domnitoare și ale Țării Românești.

Dintre picturile rămase ne reține îndeosebi atenția portretul votiv și în primul rând figurile lui *Neagoe* și a *Despinei* care, prin somptuozitatea costumelor, amintesc de portretele în mozaic ale lui *Justinian și Theodorei* de la Ravenna. E în orice caz o pictură ce aspiră spre monumentalitate.



Mănăstirea Căluiu, *Portretele ctitorilor*



Mănăstirea Căluiu, *Portretele ctitorilor*

În contrast cu această artă „de aparat", festivă, solemnă, oficială, plină de noblețe, întâlnim în epocă și o viziune mai austeră de factură spirituală monastică ale cărei rădăcini le-am văzut în *pronaosul bisericii mari de la mănăstirea Cozia*.

Ca și acolo, registrul cu călugări și anahoreți de la *biserica mănăstirii Stănești-Vâlcea* vorbește despre ecourile doctrinei isichaste – foarte puternice în tot cursul secolului al XVI-lea nu numai în Moldova, ci și în Țara Românească.

Dar contrastul cu *ansamblul de la Curtea de Argeș* apare și mai frapant când comparăm tabloul votiv al lui *Neagoe* cu acela al lui *Barbu Craiovescu*.

Un portret la fel de puternic și de expresiv ca al acestuia este și cel al *spătarului Stroe* – ispravnicul care a supravegheat *paraclisul de la Bolnița Coziei*, unde avem un ansamblu de pictură foarte bine păstrat și remarcabil din punct de vedere iconografic, întrucât el va fixa pentru multă vreme tradiția de urmat în ceea ce privește repertoriul tematic și amplasarea scenelor. Și la alte monumente ca cele de la *Snagov, Căluiu, Tismana, Stănești, Bucovăț*, unde pictura s-a păstrat numai fragmentar, tot portretele votive reprezintă elementul cel mai valoros. În primul rând, pentru că ele domină cantitativ în preocuparea ctitorilor, fie ei boieri sau voievozi, existând o ciudată deferență, nu lipsită cum am văzut, de *arrière pensé*, de ordin politic față de precursori, ale căror imagini, după exemplul de la *Curtea de Argeș*, sunt aduse să populeze în număr mare pronaosul bisericilor. În al doilea rând, pentru că, spre deosebire de caracterul eclectic conferit imaginilor religioase de perpetuarea schemelor tradiționale post bizantine, portretele de laici îngăduiau afirmarea mai cu vigoare a personalității și temperamentului artiștilor, a spiritului lor de observație, satisfăcându-le totodată interesul pentru trăsăturile individuale ale modelelor, harul decorativist, manifestat în redarea costumelor și accesoriilor.

Căutându-se o explicație faptului că pentru decorarea unui monument impozant, cum era *biserica mănăstirii Bucovăț*, a unor mari boieri ce se mai bucurau pe deasupra și de sprijinul voievodului, se făcea apel la serviciile unui străin, iar într-o a doua etapă – la cele ale unui autohton de mâna a doua, s-a emis ipoteza potrivit căreia, spre sfârșitul secolului al XVI-lea, se simțea în Țara Românească, „lipsa unor pictori stabili cu formație superioară"[138]. Vine să confirme ipoteza și pictura *bisericii Căluiu*. Pe cât ne permite să o judecăm astăzi, știind că a fost refăcută inabil



Mănăstirea Căluiu, *Portret votiv: Mihai Viteazul*



Biserica din Stănești-Vâlcea, *Sfinții militari*



Biserica din Stănești-Vâlcea, *Deisis*

în secolul trecut, pictura de la *ctitoria boierilor Buzești*, realizată de zugravul Mina în 1594, prezintă, ca și cea aproape contemporană de la Suceviţa moldavă, fenomenul de decadență care o pune într-o netă inferioritate față de tradiția clasică. Doar în portretele votive, în cel din naos, unde apar omagiați *Petru Cercel și Mihai Viteazul*, și în cel din pronaos, unde apare familia donatorilor, în frunte cu cei trei frați: *Radu, Preda și Stroe Buzescu*, artistului face să-i tresalte inima, să resimtă un flux de energie, de vigoare bărbătească și să proiecteze în atitudini solemne și la proporții monumentale măreţele figuri, cei doi frați voievozi fiind înfățișați în costume de modă occidentală, deloc nepotrivite pentru ținuta lor princiară europeană.

Asupra prezenței celor doi voievozi, unul deja decedat în momentul pictării monumentului, iar cel de-al doilea urcat abia de un an în scaunul Țării Românești, s-au făcut unele speculații interesante sub aspectul politic al momentului respectiv. Întrucât nici *Petru Cercel*, nici *Mihai Viteazul* nu țin cruci în mâini, dacă ar fi ținut însemna că, potrivit obiceiului, ar fi avut o contribuție de ctitori, altul trebuie să fi fost mobilul introducerii portretelor lor în compoziția *Deisis* spre care se îndreaptă – unul dintr-un flanc și celălalt din altul – în poză de rugăciune. Acest mobil era, cum s-a demonstrat cu argumente logice[139], unul politic, și anume intenția ctitorilor de a-l sprijini pe Mihai Viteazul în acțiunea sa de legitimare și de a presta față de el un legământ de credință în ajunul îndrăznețelor operații militare antiotomane deja proiectate. Se știe că Mihai era fiul natural al lui Pătrașcu cel Bun și deci frate vitreg cu Petru Cercel, fiu legitim al aceluiași Pătrașcu. Or, fiind pictați împreună, diferența dintre cei doi se estompa și Mihai apărea ca urmaș legitim al tronului. În plus, judecând și după inscripțiile ce însoțesc portretele, ctitorii îl dădeau pe Petru Cercel, care le fusese protector, drept pildă de înțelepciune și de milostenie lui Mihai, îndemnându-l deci pe acesta să-i protejeze în schimbul legământului că-l vor sluji cu credință în lupta ce abia avea să înceapă. Ceea ce Buzeștii au și făcut, cum se știe.

Deci, fără implicațiile politice adânci constatate în programul frescelor – îndeosebi al celor exterioare – din vremea lui Rareș în Moldova, pictura din Țara Românească – și exemplul *Căluiului* nu este unic – permite și ea descifrarea unor conotații politice.

Revenind la personalitățile de înalt prestigiu al celor doi domni, trebuie să spunem că, la rândul lor, au susținut cu vigoare ample programe de patronaj artistic. Iar dacă Petru Cercel, rămas în scaun doar doi ani (1583– 1585), nu știm să fi reușit să vadă acoperiți cu frescă măcar în parte pereții mândrei sale *ctitorii de la palatul domnesc din Târgoviște*, Mihai Viteazul a întreținut, știm bine, relații strânse cu zugravii de la curtea sa cărora, în afară de comenzi potrivite cu profesia lor, le încredința și misiuni diplomatice. Un asemenea oficiu diplomatic îi făcea de pildă Mina Zugravul – cel care-i pictase chipul la *Căluiu* – în timpul unei călătorii a acestuia la Veneția unde merge după vopsele. Document prețios, cu caracter de unicitate, lista de cumpărături ce urmau să fie făcute de zugravul Mina la Veneția, cu ocazia călătoriei poruncite de Mihai Viteazul, ne ajută să cunoaștem coloranții folosiți în jurul anului 1600 în pictura din Țara Românească. În lista respectivă figurau, cum se știe, cu denumirile lor italiene, următoarele materiale și coloranți: „smaltino, verde azzuro, terra verde, cinabrio, verde aramo, indico, laca fino, mino, bolo armeni [co], sbiata, olio de Saffo, vernice, orpimento..."[140]. Alți pictori în slujba sa sunt Nicolae din Creta și Petru. Nu știm care dintre ei este autorul picturii luminoase, respirând un aer modern, din *diaconiconul bisericii domnești din Târgoviște*, nici dacă unele din ctitoriile sale de peste munți au fost pictate din inițiativa sa. Știm doar că Nicolae este, după toate probabilitățile, autorul frescelor din paraclisul construit din porunca lui Mihai, în cetatea din Târgu Mureș, și tot el a realizat, în 1599, portretul funerar al cardinalului *Andrei Báthory*, după decapitare, portret ce urma a fi trimis la Vatican, iar faptul că la *biserica Sf. Nicolae din Șcheii Brașovului* a fost zugrăvit un portret al viteazului domn poate prea bine să însemne că, asemenea altor voievozi de la sud de munți, făcuse și el danii lăcașului transilvan.

În peisajul destul de sărac al picturii murale transilvănene apare la un moment dat (către 1525) un monument decorat într-un mod foarte original. Avem în vedere *biserica reformată din Daia* (jud. Harghita) unde atât bolțile corului cât și cele ale absidei altarului sunt decorate nu cu scene biblice, ca de obicei, ci cu un complicat ornament vegetal întrerupt din loc în loc de scuturi heraldice. De inspirație de bună seamă renascentistă, căci în inextricabila rețea de frunze, vreji și flori apar și măști umane de tipul grotescu-



VINCENȚIU DIN SIBIU, *Isus și Maria* (fragment dintr-o predelă de altar)

rilor pictate de Rafael în *logiile de la Vatican*, ornamentele de la Daia anticipau moda plafoanelor casetate. Nici nu va întârzia mult apariția acestora, de fapt. *Bisericile reformate de la Gogan și Adămuș* sunt prevăzute cu plafoane casetate ce au drept decor aceleași învolburări de motive vegetale, dar din loc în loc, și scene biblice sau figuri de sfinți. „Reminiscențele gotice, încă vizibile, se integrează aici – cum constată un cercetător – noii concepții decorative, predominante fiind fastul exterior și egalizarea raporturilor dintre imaginile religioase și cele cu caracter laic[141].

Mult mai rapidă și mai decisă decât în pictura murală este tranziția de la gotic la Renaștere în pictura altarelor poliptice din Transilvania. Începutul secolului al XVI-lea găsea aici o școală constituită ce îi dispensa pe comanditari de importul unor asemenea opere sau de angajarea artiștilor itineranți pentru dotarea bisericilor cu altare pictate. Grupuri de altare poliptice ne-au parvenit din zona secuimii, din zona Târnavelor și din orașele cu populație săsească numeroasă: *Brașov, Sighișoara, Sibiu* sau din împrejurimile acestora. Numeroase sunt în această zonă altarele influențate de atelierul din Polonia al lui Veit Stoss. Originar din Transilvania, renumitul artist polonez avea doi fii, Vitus și Johannes, stabiliți la Brașov și, respectiv, la Sighișoara unde lucrau atât sculptură în lemn, ca tatăl lor, cât și panouri pictate. Nu este vorba să putem identifica pe autorii altarelor din



Scenă din viața Sf. Ioan cel Nou, Pictură pe lemn din raclă

grupul celor influențate de Veit Stoss. Ele nu sunt semnate și atribuirile, dacă se fac, au caracter ipotetic.

Pe fundalul acesta destul de uniform, am spune, se distinge și o personalitate artistică de prim rang a cărei creație are semnificația acelui pas ce mai trebuia făcut pentru ca arta altarelor poliptice din Transilvania să poată fi considerată că a trecut pragul Renașterii. Pictorul la care ne referim este Vincentius „Cibiniensis" (din Sibiu), activ în orașul de pe râul Cibin încă din anul 1500 când este menționat. El lucra împreună cu socrul său, sculptorul Simion, acestuia revenindu-i execuția unor ornamente ce încadrau panourile. Principala operă a lui Vincentius este *altarul din Tătârlaua* datând din 1508. Formele Renașterii triumfă aici deplin. Modelarea prin clarobscur a corpurilor, inclusiv a nudului, drapajele, mișcarea în spațiu și mai ales

perspectiva geometrică și chiar cea aeriană sunt bunuri câștigate. Luându-se în considerație o anumită tipologie a personajelor pictate de Vincentius, respectiv o teșitură a craniului, amintind de figurile din compozițiile lui Lucas Cranach, s-a ajuns la concluzia că opera pictorului sibian este, într-o apreciabilă măsură, debitoare marelui artist german. În afară de altare, din care s-au mai păstrat un panou cu *Sf. Cristofor*, două predele provenite de la *biserica din Cisnădie*, aflate astăzi la Muzeul Brukenthal și reprezentând episoade din viața *Sf. Sever*, patronul țesătorilor, iar alta, *Apariția lui Cristos în fața Mariei*, Vincentius a realizat și pictură murală. S-au păstrat din frescele pictate de el câteva fragmente în biserica reformată din Ocna Sibiului.

Cel mai mare altar poliptic din Transilvania conservat în întregime este cel din *biserica evanghelică din Biertan* (jud. Sibiu) format din douăzeci și opt de panouri. Unui număr atât de impresionant de panouri îi corespunde firește un bogat program iconografic cuprinzând, fie figuri de sfinți, fie scene ce alcătuiesc adevărate cicluri: unul consacrat *Mariei*, altul lui *Isus*. Și aici s-au văzut nume celebre, invocat fiind cel al lui Schongauer[142].

Cu opere de acest nivel, era clar că pictura din Transilvania se emancipase complet, aliniindu-se ca viziune și procedee tehnice cu creația din țările occidentale în care triumfase Renașterea.

Numai că, în momentul când aici s-a extins Reforma, cu natura ei violent iconoclastă, comenzile de pictură religioasă au fost sistate și activitatea pictorilor a încetat aproape cu desăvârșire. Așa se face că a doua jumătate a secolului ai XVI-lea a fost pentru pictura, ca și pentru sculptura transilvăneană de orientare apuseană, o perioadă de stagnare, de regres. De fapt această stagnare începea mult mai devreme, de prin deceniul al patrulea, adică exact în momentul când în Moldova și în Țara Românească se declanșau cele mai fertile campanii din domeniul picturii murale și, cum o să vedem, și în cel al zugrăvirii de icoane. Coincidența a făcut ca tocmai în momentul când în Transilvania înceta producția de altare poliptice, în bisericile moldovenești și muntenești să fie introdusă moda tâmplelor (iconostaselor) înalte cu zeci de icoane, destinate aceluiași rol, adică să despartă naosul de altar. Aceasta se întâmpla în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Icoanele ca panouri de lemn pictate în tempera, echivalând cu polipticurile și, în general, cu pictura de șevalet apuseană, au circulat de timpuriu în țările române. Ele făceau parte din daniile obișnuite făcute de ctitori diverselor mănăstiri sau constituiau daruri pe care și le făceau unii altora mai marii acelor timpuri. Se știe de pildă că voievodul Vladislav Vlaicu dăruia *mănăstirii Cutlumuz* de la Athos pe care o considera ctitoria sa (Mare lavră a Țării Românești) o icoană cu chipul *Sf. Athanasie*[143].

Alte icoane au făcut drumul invers, dinspre Bizanț spre țările române. Astfel, consemnând actul dobândirii de către mitropolia Moldovei a autocefaliei, prin desprinderea de Ohrida, cronicile amintesc de o călătorie a împăratului bizantin Ioan al VIII-lea Paleologu în Moldova, cu care prilej ar fi dăruit lui Alexandru cel Bun o icoană a *Preasfintei Născătoare de Dumnezeu*, păstrată la mănăstirea Neamț. Totodată, doamna Ana, soția lui Alexandru cel Bun, primea o icoană trimisă de basilisa Ana, soția împăratului Manuil Paleologu, icoană păstrată la Bistrița[144].

Cu danii de icoane este menționat apoi Ștefan cel Mare. Când înzestrează *mănăstirea Zografu de la Athos*, el trimite și o icoană a *Sf. Gheorghe*, iar soția sa, Maria de Mangop, trimite o icoană, *Maica Domnului Pantanassa*, înainte de 1477, tot la Athos, *mănăstirii Grigoriu*[145].

În pictura pe lemn din Moldova, un caz aparte îl constituie icoanele care au alcătuit *racla Sf. Ioan cel Nou de la Suceava*. În număr de douăsprezece, ele ilustrau diverse episoade din viața și martiriul unui negustor din Trapezunt, ucis de tătari la Cetatea Albă, în urma unor intrigi țesute de genovezi. Moaștele sfântului aduse cu mare pompă la Suceava în 1407 au fost depuse mai întâi la biserica Mirăuți apoi la fosta mitropolie. Atât scenele de supliciu cât și aceea a aducerii moaștelor, petrecută în prezența lui Alexandru cel Bun și a suitei sale, se întâlnesc des pe pereții bisericilor moldovenești. Primele icoane ale raclei executate la începutul secolului al XV-lea s-au risipit și au fost înlocuite cu un alt rând în secolul al XVI-lea. Nici din acestea nu s-au păstrat decât două dintre care una se află la Muzeul național de artă din București. Într-un fel, aceasta distonează cu tot ce este icoană pe lemn în arta românească. Spre deosebire de toate celelalte piese ale

genului pictate pe teme iconografice tradiționale, în care întâlnim, fie efigiile personajelor sacre, fie scene biblice, fragmentul din *racla Sf. Ioan cel Nou*, păstrat la București și reprezentându-l pe sfânt în fața eparhului cetății, dă impresia unei opere de pictură occidentală protorenascentistă. În primul rând, pentru că nu recunoaștem în ea schemele picturii bizantine. În al doilea, pentru că grupul de soldați și în special genovezul din prim plan poartă veșminte de tip occidental și, în al treilea rând, pentru că figurile și, iarăși cu precădere cea a genovezului, sunt tratate destul de realist, cu reliefarea volumelor și nu plat, bidimensional ca în icoana bizantină tipică.

Pentru secolul al XVI-lea cele mai multe icoane provin din Moldova. Numai în *bisericuța de lemn a lui Petru Rareș de la Văleni* (jud. Neamț) se păstrau până nu demult o sută treizeci și nouă de icoane – un ansamblu nu numai numeros, dar și destul de variat ca să ofere o imagine concludentă asupra școlii moldovenești de iconari.

Remarcăm dintre icoanele din Moldova celei de a doua jumătăți a secolului al XVI-lea *Maica Domnului încadrată de profeți*, de la *mănăstirea Humor*, care se distinge prin fondul incizat și poleit cu aur, format din motive decorative întâlnite pe brocarturi. Un amănunt ce ne reține atenția este și cămașa pruncului Isus înflorată după tipicul cămășilor țărănești cusute cu arnici.

Foarte somptuoasă, tot de la *Humor* și din aceeași perioadă, este icoana ce-l înfățișează pe *Arhanghelul Mihail*, cu sabia ridicată. Bordura foarte lată a icoanei este ilustrată cu scene în care arhanghelul apare în diverse ipostaze.

O icoană cu o temă destul de rară în pictura de tradiție bizantină iar în această redactare chiar insolită, este *Pietà de la mănăstirea Bistrița* (jud. Neamț) Isus ridicat pe jumătate din sarcofag, cu o expresie a feței de om adormit, este susținut de Maria ce și-a lipit tandru obrazul de al lui. Expresia chipului ei este destul de placidă, în schimb, cei doi îngeri în zbor plâng ștergându-se la ochi cu colțul mantiei.

Alte două opere de pictură pe lemn tot din Moldova sfârșitului de secol XVI sunt *Ușile împărătești de la Cârligi*, Bacău, pe cele două canaturi fiind pictate figurile *Mariei*



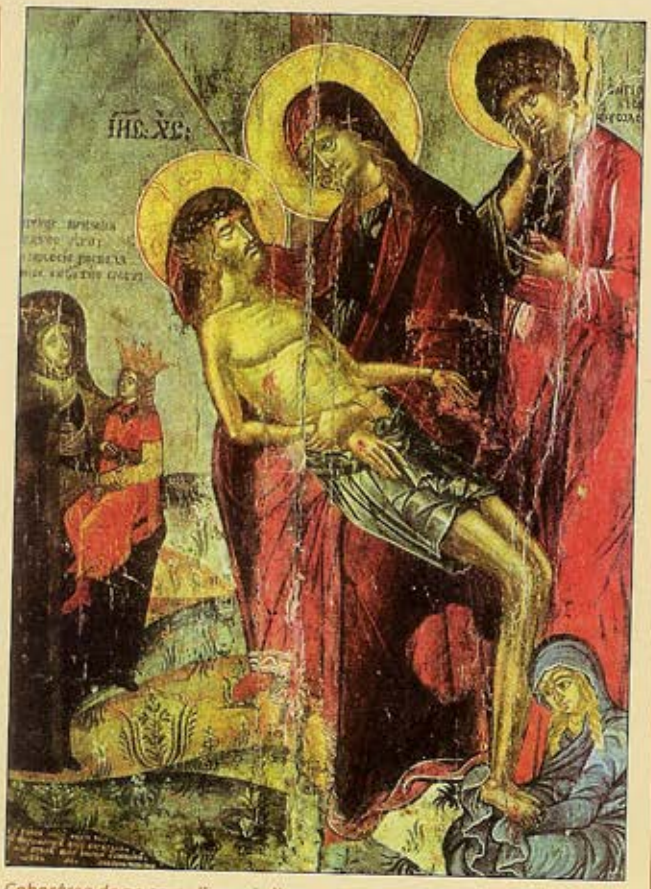
Ușile împărătești de la Cârligi

și a arhanghelului Gavril, ambele în poze monumentale, menținute în culori deschise, sărbătorești, cu mare risipă de auriu, și icoana *Duminica Floriilor*, o compoziție mai amplă cu foarte multe personaje. Aceste personaje formează două grupuri distincte amplasate în așa fel încât să se contrabalanseze unul pe altul pentru asigurarea unui echilibru desăvârșit.

Din secolul al XVI-lea ne-au parvenit și primele icoane din Țara Românească. Aflate în majoritate la Muzeul național de artă din București, ele provin de la *mănăstirea Bistrița*, de la *mănăstirea Govora* și de la *biserica episcopală de la Curtea de Argeș*. Din relatarea lui Gavril Protul, cel care l-a însoțit pe patriarhul Nifon în Muntenia, aflăm că în anul 1517, cu prilejul sfințirii ctitoriei sale de la Curtea de Argeș, Neagoe Basarab a adus în țară de la Bizanț, unde era foarte venerată, o prețioasă icoană „făcătoare de minuni"[146].



Sf. Simion și Sava (icoană din sec. XVI)



Coborârea de pe cruce (icoană din sec. XVI)

Cele mai multe icoane muntenești de secol XVI le datorăm însă daniilor cu care Neagoe și-a înzestrat frumoasa lui ctitorie. Se spune că numai în *pronaosul bisericii de la Argeș* se aflau cel puțin zece exemplare. Dintre acestea, un *Sf. Nicolae*, surprinzător de asemănător cu cel de la *Vărătec* – provenind probabil din aceeași ambianță grecească – se află în colecția Patriarhiei din București. În partea de jos a icoanei, ca și când s-ar sprijini pe rama ei, în prim-plan și la dimensiuni minuscule, proiectați chiar pe veșmintele sfântului, sunt zugrăviți donatorii: *Neagoe cu cei trei fii ai săi și Despina cu cele două fiice*. Voievodul ca și doamna poartă costumele de ceremonie întâlnite și în frescă: el, granata bizantină cu vulturi bicefali, ea – caftan și coroana cu pandelocuri.

Procedeul imixtiunii unor personaje reale în compoziția icoanelor este frecvent în piesele muntenești din această epocă. Îl întâlnim tot la Argeș și în icoana *Sfinții Simion și Sava* care de la *Argeș* a fost dusă la *schitul Ostrov* (jud. Vâlcea) de unde a intrat în colecția muzeului bucureștean. Cei doi sfinți venerați de sârbi, primul un schimnic, îmbrăcat în rasă, și al doilea ca arhiepiscop, organizator al bisericii sârbești în secolul al XIII-lea – sunt redați în picioare. Suprapuse peste poalele veșmintelor acestora, îngenuncheate pentru rugăciune, sunt înfățișate *Despina* – sârboaică de origine – cernită pentru că purta doliu după fiul mort, și fiicele ei, *Roxandra și Stana* în luxoase costume princiare.

Și mai directă este aluzia la fiul mort al doamnei Despina în icoana *Coborârea de pe cruce* (Muzeul național de artă din București). Maica Domnului asistată de apostolul Ioan și de Maria Magdalena poartă trupul lui Isus mort, ca într-o *Pietà* sui-generis. Imaginea slujește în mod vădit ca pretext pentru hiperbolizarea durerii materne prin care



Sf. Simion și Sava (fragment de icoană: Roxandra și Stana)



Plângerea lui Isus, Icoană, Sec. XVI

trecea soția voievodului la moartea lui Teodosie. Căci iat-o, în partea stângă a icoanei, cernită și îndurerată – de astă dată la dimensiuni apropiate de cele ale personajelor sacre – purtând pe brațe, asemenea Maicii Domnului, corpul fiului mort prezentat ca o ofrandă adusă Mariei în semn de solidaritate întru neconsolare.

Toate icoanele prezentate au fost pictate pe înaltul panourilor. De la *Curtea de Argeș* avem însă și o icoană pe lat, prezentând o scenă frecvent reprodusă în broderii (epitafe): *Plângerea lui Cristos*. Isus mort, întins pe piatra de la Efes, are capul ușor ridicat de Maria care-l plânge împreună cu femeile mironosițe. Lucrarea este memorabilă prin echilibrul compozițional, prin sugerarea planurilor scandate în adâncime și mai cu seamă prin psihologismul ei autentic, vădit în gesturile patetice și pe chipurile tulburate ale celor ce-și plâng îndurerați mortul. Deteriorată pe anumite porțiuni, lucrarea chiar dacă a pierdut din acuitatea coloristică inițială, a câștigat în armonie și noblețe cromatică, ceea ce îi asigură o sporită putere de seducție în plan estetic.

La început, icoanele au circulat ca opere de cult portative fiind puse în biserici sau chiar în casele celor bogați. Cu începere din secolul al XVI-lea însă, pe lângă vechea funcție, icoanele al căror număr sporește considerabil încep să alcătuiască iconostase (tâmple) menite să separe altarul de naos. În această ipostază ele încep să concentreze o bună parte a programului iconografic prezentându-se în fața credincioșilor în adevăr ca o carte ilustrată deschisă la toate paginile ei – ca să folosim comparația făcută de André Grabar în legătură cu pictura moldovenească exterioară.

Se știe că iconostasul ca un sistem complex de compoziție iconografică a apărut pentru prima oară în Rusia, la sfârșitul secolului al XIV-lea datorindu-li-se lui Rubliov și lui Teofan Grecul. Arta bizantină cunoscuse doar o formă nedezvoltată – aceea de „templon" alcătuită doar din câteva icoane (Cristos în centru încadrat de Maria și de Ioan Botezătorul ca intercesori – formând deci un „*Deisis*"). Preluând această schemă simplă, rușii i-au dat treptat amploare și i-au conferit o nouă funcție. La început l-au amplificat pe orizontală adăugând noi icoane (arhangheli, apostoli, sfinți părinți –

obținând un „*Deisis*" dezvoltat. Apoi, în secolele XIV–XV, deasupra compoziției „*Deisis*" au fost adăugate registre noi: unul cu prăznicare (de la *Buna Vestire la Înălțare*), unul cu proroci, altul cu sfinți părinți ajungându-se la cinci registre numărând cel puțin 41 de icoane, mai mari fiind cele așa-zise împărătești. Tot acest eșafodaj era încununat de crucea cu două brațe („molenii") pe care era zugrăvit Cristos. Tocmai în această fază iconostasul a pătruns și în țările române, exemplare reușite păstrându-se în Moldova la Voroneț, Humor, Moldovița încă de la sfârșitul secolului al XVI-lea, iar în Țara Românească în secolul următor.

O altă formă de pictură, pe lângă cea murală și cea de icoane pe lemn, a fost miniatura care a continuat, în secolul al XVI-lea, strălucitele tradiții din secolul anterior nu fără a se înregistra însă o oarecare restrângere a activității din acest domeniu. Cauza o constituia apariția tiparului pentru că, este locul să arătăm, în ciuda atâtor adversități câte s-au abătut asupra țărilor române, tiparul a fost adoptat aici încă de la începutul secolului, adică înainte ca invenția lui Gutenberg să-și facă apariția în multe alte țări europene. În adevăr, primele cărți tipărite în țările române, mai precis la Târgoviște, datează din 1508 (un *Liturghier*), din 1510 (un *Octoih*) și, respectiv, din 1512 (un *Tetraevanghel*) toate trei, opere ale călugărului tipograf Macarie, originar din Muntenegru, care învățase arta tiparului la Veneția și activase la Cetinje. Influențate de manuscrise, primele cărți ieșite de sub teascul tipografic din Târgoviște erau ornamentate cu vignete, inițiale și frontispicii elegante, având ca motiv împletituri de vrejuri, frunze și flori.

Întreruptă după apariția acestor trei cărți, fie din cauza morții lui Macarie, fie din cauza plecării sale la Athos (nu se știe precis), activitatea tipografică va fi reluată în Țara Românească în anul 1545, de către Dimitrie Liubavici, de astă dată, activitatea de tipărire extinzându-se și în Moldova, unde același Liubavici scoase, în 1547, *Apostolul* în care, pe lângă vignete și frontispicii, este gravată și stema Moldovei. În Moldova era activ încă din 1546 un alt tipograf, de astă dată român – Filip Moldoveanu, care scosese de sub teasc un *Tetraevanghel* ilustrat cu gravuri executate de el, printre care și stema Moldovei. În sfârșit, numai după un deceniu, în 1557, unul dintre ucenicii lui Liubavici – Oprea – împreună cu diaconul Coresi, treceau în Transilvania, la Brașov, unde tipăreau un *Octoih*.

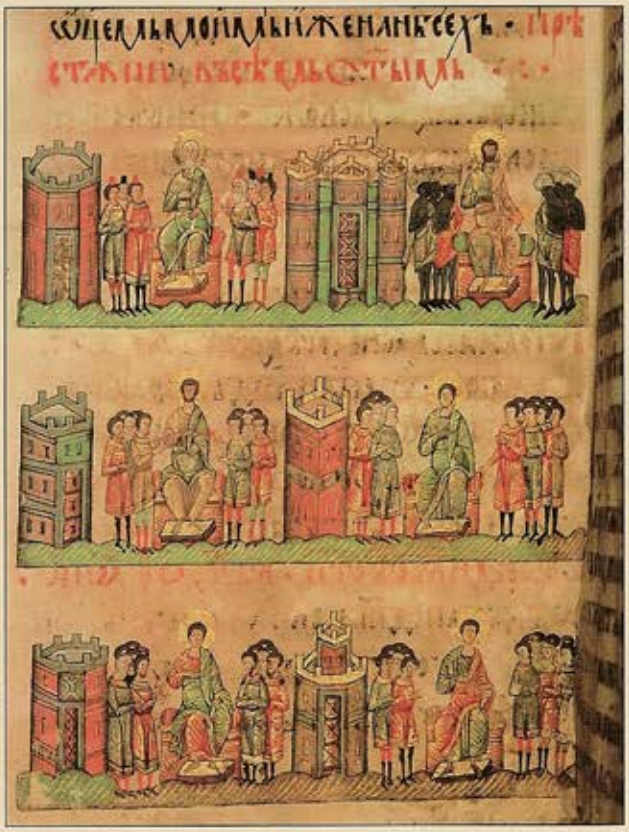
Asistăm deci la un interesant fenomen cultural-artistic pentru că mai mult decât icoanele, mai mult decât manuscrisele, tipăriturile difuzate în toate zonele locuite de români, ba chiar și în sudul Dunării, au contribuit din plin la strângerea legăturilor culturale și la întărirea unității neamului.

Și totuși, introducerea tiparului nu înlocuiește decât în parte manuscrisele. Mai ales că cele din urmă nu puteau fi egalate din punct de vedere artistic de către primele cărți. Nu degeaba, marele Nicolae Iorga considera că ar trebui ca „...miniatura care nu se desparte de pictură, decât în ce privește foarte puține detalii de tehnică, să fie pusă la un loc cu pictura fiindcă este exact același lucru..."[147].

Departe de a satisface necesitățile clerului, cărțile bisericești, încă destul de rare în secolul al XVI-lea, se vindeau la prețuri exorbitante (17–25 galbeni un exemplar). Ce-i drept, și mai scumpe din cauza rarității erau manuscrisele. La începutul secolului al XVI-lea, egumenul schitului Brădet, de exemplu, cumpăra un *Tetraevanghel* ilustrat pe care-l plătea cu un munte al mănăstirii, în valoare de 1000 de aspri[148].

Cele mai multe manuscrise copiate și ilustrate cu miniaturi în secolul al XVI-lea provin din Moldova. Din punct de vedere iconografic, ele continuă tradiția miniaturii moldovenești din epoca ei de aur, adică din vremea lui Alexandru cel Bun și a lui Ștefan cel Mare. După manuscrisele miniate de Gavril Uric, de Nicodim ieromonahul și de diaconul Teodor Mărișescul, la începutul veacului XVI avem trei Tetraevanghele dintre care două aparțin unor miniaturiști ale căror nume figurează în epilog: monahul Filip și ierodiaconul Spiridon, ambele manuscrise datând din 1502, cel de-al treilea – nesemnat – fiind executat în 1504 din porunca lui Ștefan cel Mare pentru *biserica Sf. Gheorghe de la Curtea sa domnească din Hârlău*. Toate cele trei manuscrise conțin imaginile evangheliștilor apropiate de modelele împământenite de școala lui Gavril Uric.

Abia la un al patrulea *Tetraevanghel*, cel de la *Putna*, din 1504–1507, lucrat tot de un anonim, intervin unele schimbări mai substanțiale de compoziție și de inventar al mobilierului (jilțuri, pupitre), dar și aici elementele tradiționale sunt dominante.



Tetraevangheliarul „Sucevița 23”, Pagină de manuscris

Cu totul altele sunt, în schimb, schema compozițională, arhitectura, mobilierul și tipologia evangheliștilor – bondoci și rotofei – dintr-un *Tetraevangheliar* copiat în 1555, în timpul lui Alexandru Lăpușneanu, de către Evloghie de la *mănăstirea Putna*. Și coloritul este aici altul, în tonuri mai vii, mai puțin rafinate, în special în chenarele alcătuite din flori stilizate, chenare care mărginesc imaginea centrală numai pe trei laturi, împingând-o în mod asimetric spre interiorul manuscrisului.

Venind mai târziu decât cea din Moldova, miniatura muntenească aducea în compensație o iconografie mai bogată, mai diversificată. Așa se prezintă cel puțin *Tetraevangheliarul voievodului Alexandru al II-lea*, executat în Țara Românească în anii de domnie ai acestuia (1568–1577). Acest manuscris făcea parte dintr-un grup ce avea drept prototip *Tetraevangheliarul Parisinus grec. 74* copiat în secolul al XI-lea după un prototip mai vechi din Asia Mică.

Manuscrisul voievodului *Alexandru al II-lea* sau *Sucevița 23*, cum i se mai spune, a avut drept model un manuscris bulgar din același grup: *Tetraevangheliarul țarului bulgar Ivan Alexandru*, copiat la Târnovo în 1356 și aflat în prezent la British Museum, Londra. Ceea ce caracterizează acest grup de manuscrise, deci inclusiv pe cel al lui Alexandru al II-lea (*Sucevița 23*), este dispunerea miniaturilor în ciclu iconografic, pe măsura curgerii textului pe care îl ilustrează. Deosebirea de manuscrisele moldovenești anterioare este radicală. În timp ce acelea conțineau doar imaginile evangheliștilor, deci nici o ilustrație propriu-zisă, în manuscrisul *Sucevița 23* miniaturile, în număr mare, ilustrează chiar conținutul textului, respectiv evangheliile, iar această ilustrare este făcută cu lux de amănunte, la episoadele narate participând sute de personaje.

Acest manuscris – primul cu miniaturi organizate într-un ciclu epic, dar nu și ultimul– va sta la baza artei miniaturale din secolul următor, fiind luat ca model pentru manuscrisele *Sucevița 24* din 1607, pentru *Tetraevangheliarul* din 1617 și pentru activitatea lui Anastasie Crimca în general, pe care o influențează puternic.

BRODERIA

ARTĂ în care talentul, simțul decorativ și rafinamentul coloristic al românilor și-au spus din plin cuvântul, broderia a continuat, în secolul al XVI-lea, în linii mari, tradiția împământenită în veacul anterior. Ca și pictura aceleiași epoci, ea evoluează însă spre o mai mare atenție acordată elementului decorativ care la un moment dat va ajunge covârșitor în raport cu schema compozițională, cu liniile ei de forță, cu puternicile contururi ce defineau formele. Nici din monumentalitatea pieselor anterioare n-a rămas decât amintirea, în schimb, ca și în pictură, ca și în miniatură, morbul narațiunii este la largul său. Exemplul cel mai concludent îl constituie *Marea dveră a Adormirii Maicii Domnului* dăruită de domnitorul Bogdan al III-lea mănăstirii Putna, la 1510. Să nu ne lăsăm înșelați de dimensiunile ei neobișnuit de mari (2,40×1,90 m).



Dveră de la mănăstirea Slatina

Acestora nu le corespunde în mod automat un caracter monumental. Dimpotrivă, suprafața este fărâmițată în scene cu caracter ilustrativ, la rândul lor acestea fiind animate de acțiunea mai multor personaje.

Această dveră, creația meșterilor Zosima și Mardare – primii brodeuri români cu identitate precisă cunoscută –, va fi în felul ei cap de serie stilistică. Ea își va găsi un corespondent în *Dvera de la Slatina*, dăruită ctitoriei sale, în 1561, de către *Alexandru Lăpușneanu* care apare în postura de donator împreună cu soția sa, *doamna Ruxandra*. Ca și în *dvera de la Bogdan cel Orb*, în jurul imaginii centrale înfățișând de astă dată *Schimbarea la față*, apar un număr de douăsprezece medalioane reprezentând marile sărbători și încă trei medalioane cu *Isus Emmanuel*, în centru, încadrat de cete îngerești. Și asta nu-i totul. În jurul scenei centrale a *Preobrajeniei*, ea însăși suprapopulată, există un chenar pe care figurează apostolii, iar în cadrul dreptunghiular rezervat portretului votiv, mai apar *Maica Domnului* având ca pandant pe *Isus*, *Sfinții Petru și Pavel* susținând, nu fără un vădit efort, un templu prevăzut cu cupolă și coloane, doi îngeri la spatele donatorilor și doi serafimi deasupra lor.

Epitafele, epitrahilele, omofoarele se mențin mai strâns pe linia tradiției. Între *Epitaful de la Dobrovăț* (1506), de pildă, și cel de la *Moldovița* din 1494 nu se disting mari deosebiri, iar cele care sunt nu merg în sensul unei complicări, unei supraîncărcări a compoziției. Dimpotrivă, aceasta este mai clară, mai aerată, liniile fiind aici mai puțin agitate, mișcările mai calme, numărul îngerilor ce mișunau pur și simplu în prima, fiind redus în a doua, ca și risipa de stele ce înecau literalmente tot spațiul în *Epitaful de la Moldovița*.

Apropiată ca redactare de cea a *Epitafului de la Dobrovăț* este și compoziția *Epitafului* dăruit de vistiernicul Gavril Trotușan mănăstirii *Voroneț*, în 1516, piesă ce face parte astăzi din tezaurul muzeului de la Putna. Între cele două piese, deosebirea privește numai gradul de dinamism. În timp ce în primul personajele tradiționale veghează mortul în atitudini calme, reținute, în cel de-al doilea ele stau aple-



Epitaf de la mănăstirea Sucevița

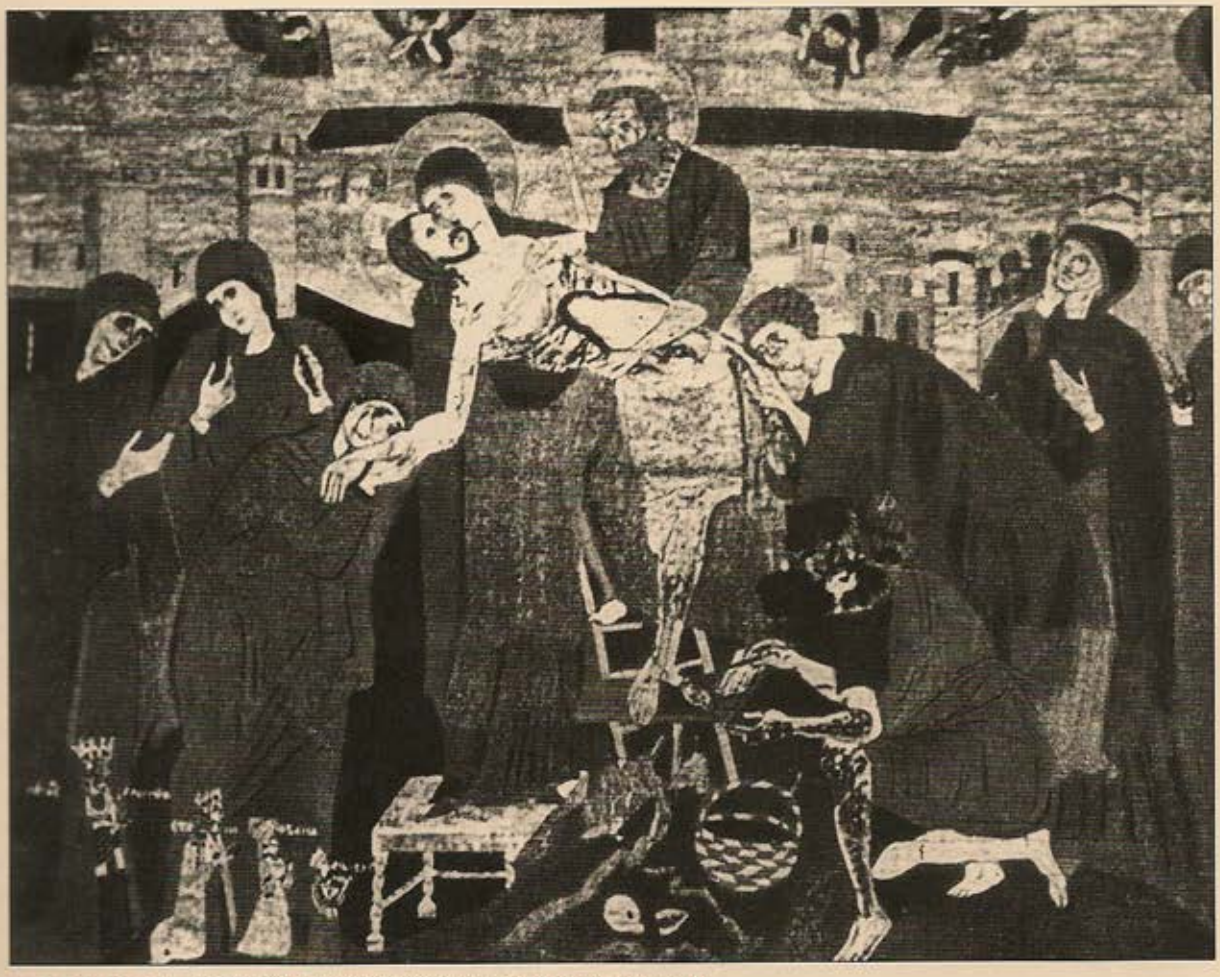
cate asupra lui Cristos într-o stare de agitație sufletească. Unei stări de neastâmpăr, agitându-se în zbor, i-au cedat și îngerii din registrul superior, în timp ce în piesa de la *Dobrovăț* ei stau consternați în genunchi. În rest, nu sesizăm vreo tendință expresă de supraîncărcare a spațiului.

Abia în *Epitaful de la Sucevița*, din anii 1592–1593, lucrat din porunca lui Ieremia Movilă, artistul pare să aibă o acută oroare de vacuum și umple din nou spațiul cu figuri, cu stele, făcând pe deasupra și risipă de perle.

Mult mai simple, mai sobre, mai clare și tocmai de aceea mai expresive sunt în secolul al XVI-lea piesele de broderie din Țara Românească. Avem în vedere, în primul rând, cele trei epitrahile păstrate la Muzeul de artă din București și un al patrulea păstrat la mănăstirea Xenofon de la Muntele Athos. Acesta din urmă – o danie a lui Neagoe Basarab și a Despinei doamna– reprezintă sfinți în picioare sub arcade trilobate. Colonetele și arcadele sunt subliniate de un fir răsucit ce amintește de brâul decorativ de la biserica episcopală de la Curtea de Argeș – expresie a unității stilistice ce caracterizează toate artele din timpul lui Neagoe.

Dacă este totuși să acordăm calificativul de „cea mai frumoasă" broderie din secolul al XVI-lea – așa cum *Epitaful lui Siluan* deține titlul pentru secolul al XV-lea, credem că nu greșim atribuindu-i-l unei *Dvere* ce se află în prezent la Sala de arme („Orujeinaia Palata") din Kremlin. Lucrată în 1517 din porunca lui Neagoe și a Despinei doamna pentru ctitoria lor de la Argeș, această piesă se afla în 1915 la biserica Sf. Petru și Pavel (Petropavlovski sobor) din Petrograd. Ea reprezintă o *Coborâre de pe cruce*. Desprins de pe crucea supliciului, trupul răstignitului este susținut de Maria și de Iosif din Arimateea în timp ce Nicodim smulge cuiele din picioarele însângerate, iar mironosițele și apostolul Ioan fac gesturi ce exprimă durerea.

Îmbinând un realism rar întâlnit în asemenea scene, indiferent dacă este vorba de pictură murală, de icoane sau de miniaturi, cu o stilizare impusă de însăși tehnica acestei „picturi cu acul" care este broderia, piesa este de un monumentalism și de o expresivitate cu totul excepționale. Nu vedem în orice caz nimic, nici o stângăcie, nici o scăpare ce ar putea-o situa mai prejos, pe scara valorilor, decât orice lucrare pe această temă în arta italiană a Renașterii. Ritmul



Dveră de la Biserica episcopală din Curtea de Argeș: *Coborârea de pe cruce*, 1517

pe care-l formează mișcările personajelor, diversitatea de atitudini, echilibru, simetria perfectă, dar nu una geometrică, schematică, formală, ci de conținut, gestul mâinilor frumos desenate, proporțiile personajelor – fără nici o ierarhizare – (dacă nu luăm în calcul, firește, imaginile minuscule din colțul din stânga ale *Despinei și fetelor ei Stana, Roxandra și Anghelina*) – totul, inclusiv arhitectura din fundal, cu ziduri de cetate și bastioane, ne evocă o lucrare de mare artă realistă de tip renascentist. În adevăr, nici una din convențiile admise în arta bizantină: disproporții, aplatizarea spațiului, perspectivă inversă, elemente supranaturale (îngerii în zbor sunt cu totul exteriori acțiunii principale) nu apar în această lucrare de excepție, cum nu apar nici motive ornamentale. Potrivit relatărilor călătorului sirian Paul de Alep, prezent la târnosirea bisericii lui Neagoe, această broderie avea o pereche ca pandant, și anume tot o *Dveră*, reprezentând, se pare, *Plângerea lui Isus*.

SCULPTURA

DEPARTE de a se putea compara cu artele bidimensionale, sculptura ca artă în spațiu, și este vorba mai ales de reliefuri căci *ronde-bosse*-ul apare cu totul excepțional, face în secolul al XVI-lea un pas decisiv în direcția Renașterii.

Afirmația privește, bineînțeles, în primul rând Transilvania. Mișcarea reformistă din sânul bisericii a stânjenit mult nu numai construirea unor noi edificii, dar și decorarea celor vechi, dar și crearea unor altare poliptice, a unor reliefuri, a unor statui, dacă nu cumva a distrus și din cele deja create. Ceea ce vom trece în revistă nu va fi, oricum, decât o parte infimă din tot ce s-a creat, și anume ceea ce a scăpat de zelul iconoclast destructiv al Reformei.

Câteva reliefuri pe tema *Isus al durerii* s-au păstrat chiar de la începutul veacului, respectiv din 1504, ele decorând *tabernacolele bisericilor evanghelice din Târpiu* (jud. Bistrița-Năsăud), *Bazna* (jud. Sibiu) și *Valea Viilor* (același județ). Sunt piese de o stângăcie rustică, având un aer patriarhal, meșterul care le-a cioplit fiind desigur unul în vârstă care activase în secolul precedent și-și încheia acum cariera. Aceeași impresie ne-o lasă de fapt și *consolele antropomorfe din corul bisericii evanghelice din Dârlos* (jud. Sibiu).

Cu totul altfel se prezintă operele atribuite unui pietrar din Sibiu, pe nume Andreas, care, deși nu părăsește canoanele goticului târziu, dovedește cel puțin un bun meșteșug, dacă nu chiar și îndrăzneală creatoare, simț al monumentalului și al plasticității formelor, atunci când cioplește *tabernacolele* de tip edicul de la *Moșna* (jud. Sibiu), *Sighișoara* și *Boian* (jud. Alba).

Ca să asistăm la fenomenul foarte interesant al despărțirii treptate a unui artist de goticul târziu și al instalării sale în formule de tip Renaștere, trebuie să poposim la *biserica evanghelică din Biertan*. Sculptorul care a lucrat aici ar fi putut fi un oarecare Ulrich din Brașov și, chemat la Biertan în 1523, el este probabil autorul reliefurilor ce împodobesc amvonul bisericii. Cele trei reliefuri sunt: *Răstignirea*, *Rugăciunea din grădină* și *Profeția lui Simion*. Relieful este destul de înalt, formele expresive, dar proporțiile nu sunt bine găsite, capul protagoniștilor fiind prea mare pentru taliile lor scunde. Trăsăturile portretistice ale lui Simion au făcut posibilă emiterea ipotezei că pentru acest chip ar fi pozat chiar ctitorul[149].

Atât *reliefurile amvonului din Biertan* cât și alte reliefuri sau chiar sculpturi în *ronde-bosse* cum sunt *Madonele cu pruncul, de la Șmig, Bruiu, Sânmartin* și *Brukenthal*, sunt create sub influența lui Veit Stoss (activ la Cracovia și Nürnberg) transmisă prin fiii săi stabiliți în Transilvania. Tocmai nivelul înalt la care ridică acest artist arta gotică, puterea de seducție a artei lui de mare ținută sub aspectul meșteșugului și al expresivității, i-a determinat pe sculptorii din Transilvania să fie reticenți față de inovațiile aduse de Renaștere. Dovada că este așa o constituie faptul că atunci când execută nu sculptură de altar, debitoare lui Veit Stoss, ci sculptură decorativă, reticența față de Renaștere se volatilizează și pietrarii adoptă repertoriul de forme, modul de tratare și stilul Renașterii. Așa se procedează, în orice caz, la *Capela Lázó* de la Alba Iulia. În afară de portaluri cu pilaștrii, antablamentele și scuturile lor heraldice amintind de arhitectura și sculptura toscană, aici apar, pe soclurile pilaștrilor de colț, și reliefuri, cum sunt *Moise primind tablele legii, Iuditha și Holofern, Samson și leul, Sf. Sebastian, Hercule și Hidra din Lerna* și un *Centaur* – ultimele două inspirate de mitologia greacă. Elementele de Renaștere (felul de a modela anatomiile, drapajul de tip antic, armonioasa îmbinare a diferitelor componente ale schemei compoziționale utilizate) l-a determinat pe Vasile Drăguț să facă presupunerea că autorul reliefurilor ar putea „fi unul dintre acei meșteri provinciali italieni, peregrini prin Europa în căutare de lucru"[150]. Un asemenea italian, Giovanni Fiorentino (Johannes Fiorentinus, cum i se spune în mediile săsești din Transilvania) era activ pe la 1515 la Mineu, unde sculpta tabernacolul și o cristelniță din marmură roșie. Unui alt italian i se poate atribui *Tabernacolul din Cueșd* (1531)[151], precum unui vienez (Anton Pilgram), mai precis atelierului său, i se poate atribui *portalul sacristiei din biserica Sf. Mihail din Cluj*, decorat supraabundent cu motive heraldice, florale și imagini de *putti*. Într-o postură insolită, ca și cum s-ar cățăra pe un gard, aici apare în timpanul portalului figura ctitorului sau poate a meșterului.

Unele realizări demne de luat în seamă sunt, în Transilvania, și piesele de sculptură funerară. Menționăm dintre acestea, ca fiind o replică locală a unor prototipuri ungurești *piatra de mormânt a episcopului Sigismund Thurzo* (1512) *din catedrala romano-catolică din Oradea*[152]. Din punct de vedere ornamental, lespedea de pe mormântul episcopului este împărțită în două părți inegale: în cea superioară mai mare este sculptat scutul heraldic, iar în cea mai mică, inscripția.



ULRICH DIN BRAȘOV, Amvonul bisericii din Biertan: *Răstignirea*

O piatră tombală asemănătoare, având ca insemn heraldic stema Țării Românești, se păstrează la *biserica mănăstirii ortodoxe de la Prislop* (jud. Hunedoara) pe mormântul domniței Zamfira, fiica domnitorului muntean Moise Vodă și soția nobilului Stanislau Nisowsky care a comandat lespedea.

Există o placă funerară și din bronz, păstrată în *ferula catedralei evanghelice din Sibiu*, pe mormântul lui Petru Haller (1569) bogat ornamentată cu motive heraldice, drept chenar având textul epitafului.

Nu lipsesc, în sfârșit, din această perioadă, nici mormintele de tip sarcofag cu imaginea defunctului ca gisant pe capac și cu scene în relief plat pe peretele frontal. La *catedrala din Alba Iulia*, de exemplu, s-au păstrat două asemenea monumente funerare: al *reginei Izabella* (1559) și al *principelui Ioan Sigismund* (1571). Pe primul dintre cele două sarcofage relieful ilustrează pilda *Bunului samarinean*, iar pe al doilea o scenă de bătălie cu asediul unei cetăți.



Epitaful lui Petru Haller, Sibiu

Lespezile de mormânt sunt piese reprezentative și pentru sculptura din Moldova și Țara Românească. În voievodatul de la răsărit de Carpați, se continuă doar cu mici abateri tradiția fixată în secolul anterior la *monumentele necropolelor domnești de la Rădăuți și Putna*, monument de referință fiind cel al lui Ștefan cel Mare. Se continuă adică decorarea în tehnica *méplat*-ului a lespezii cu un motiv sofisticat compus din palmete stilizate, frunze, flori, eventual struguri și ghinde, integrate toate unei savante împletituri din vrejuri meandrice și încadrate de un chenar format din inscripția comemorativă. Firește, aceasta este doar schema structurii compoziționale pentru că, de la caz la caz, acest decor este uneori sobru, clar, calm, pentru ca, alteori, să devină hiperabundent, agitat, transformându-se într-o rețea inextricabilă. Menționăm din prima categorie *lespezile de pe mormintele de la Putna ale lui Bogdan III cel Orb* (1517), *Ștefăniță Vodă* (1527), *doamna*



Lespedea de mormânt a lui Radu de la Afumați

Maria – prima soție a lui Petru Rareș (1529), iar din a doua categorie, piatra funerară a lui Petru Rareș însuși – astăzi spartă (1546), cea a lui *Ștefan Rareș* (1552), *a doamnei Elena*, toate trei de la *Probota*; cea a *Teofanei, fiica lui Alexandru Lăpușneanu* (1560) de la *Slatina*; a *Teodosiei* (1576) de la *Siret*; a *mitropolitului Grigore Roșca* (1570) de la *Voroneț*, cea a *logofătului Grigorcea* din aceeași biserică ș. a.

Cu totul altă schemă compozițională este adoptată de pietrele tombale muntenești, majoritatea concentrate în *pronaosul bisericii episcopale de la Curtea de Argeș*. Doar chenarul este format, ca și în lespezile din Moldova, din textul de pomenire a defunctului. În câmpul central însă, în locul motivului floral meandric, foarte baroc la piesele din timpul lui Rareș, este figurat un decor geometrizant format dintr-o cruce, pomul vieții și soarele închipuit ca un vârtej stilizat cu o rigoare geometrică ce împrumută nu o dată efecte de op art care dau iluzia mișcării, ca în *lespedea de pe mormântul lui Neagoe*. La baza crucii de pe această piatră mai sunt figurate craniul lui Adam și uneltele schingiuirii lui Cristos. Cu unele elemente în plus sau în minus, aceeași structură compozițională este aplicată la *lespezile doamnei Despina, domniței Roxandra*, ca și la cea a lui *Pârvu Craiovescu*, pusă de Neagoe Basarab pe mormântul acestuia de la Snagov.

O variantă în cadrul tipului de lespezi muntenești a inaugurat *piatra funerară a domnitorului Radu de la Afumați*. Un prim element adăugat tipului de bază este chenarul cu decor format din *entrelacs*-uri care-l dublează pe cel realizat de textul comemorativ. La rândul său, acest text, mult amplificat pentru a povesti faptele viteazului voievod care i-a înfruntat pe otomani, ocupă jumătate din câmpul rezervat motivului ornamental central. Astfel că acesta din urmă (crucea înscrisă în cerc și patru vârtejuri solare, două dintre ele circumscriind stele în șase colțuri) sunt împinse într-un spațiu foarte restrâns din partea superioară pentru a face loc și unei reprezentări călare a voievodului defunct.

Cum crede Pavel Chihaia, „Foarte probabil modelul imaginii ecvestre a lui Radu de la Afumați a fost Sf. Dumitru de pe porțile unui paraclis de la mănăstirea Snagov, dar ne izbește faptul că, pentru prima oară întâlnim, la figurația pietrelor de mormânt, un om în viață și într-o atitudine războinică – voievodul este înfățișat cu buzduganul ridicat într-un impetuos atac – referința fiind la activitățile de pe pământ ale celui plecat și nu la destinul sufletului sau al trupului său, recăpătat în clipa Judecății"[153].

Această soluție ornamentală n-a rămas fără urmări: ea a fost luată drept model pentru alte două lespezi funerare, nu întâmplător ele aparținând unor personaje care, ca și



Ușile mănăstirii Cotmeana

Radu de la Afumați, s-au acoperit de glorie pe câmpurile de luptă. Una dintre ele a fost pusă pe mormântul marelui ducer Albu Golescu în biserica fostei mănăstiri *Vieroși*, la 1574. Aici, imaginea ecvestră, aproape identică cu cea luată ca model, este plasată în partea inferioară a pietrei, restul spațiului fiind rezervat textului de pomenire – o adevărată pagină de cronică.

Cealaltă piatră funerară inspirată de *lespedea lui Radu de la Afumați* a fost pusă pe *mormântul lui Stroe Buzescu* de către soția sa Sima, la *biserica din Stănesti* (jud. Vâlcea) în anul 1602.



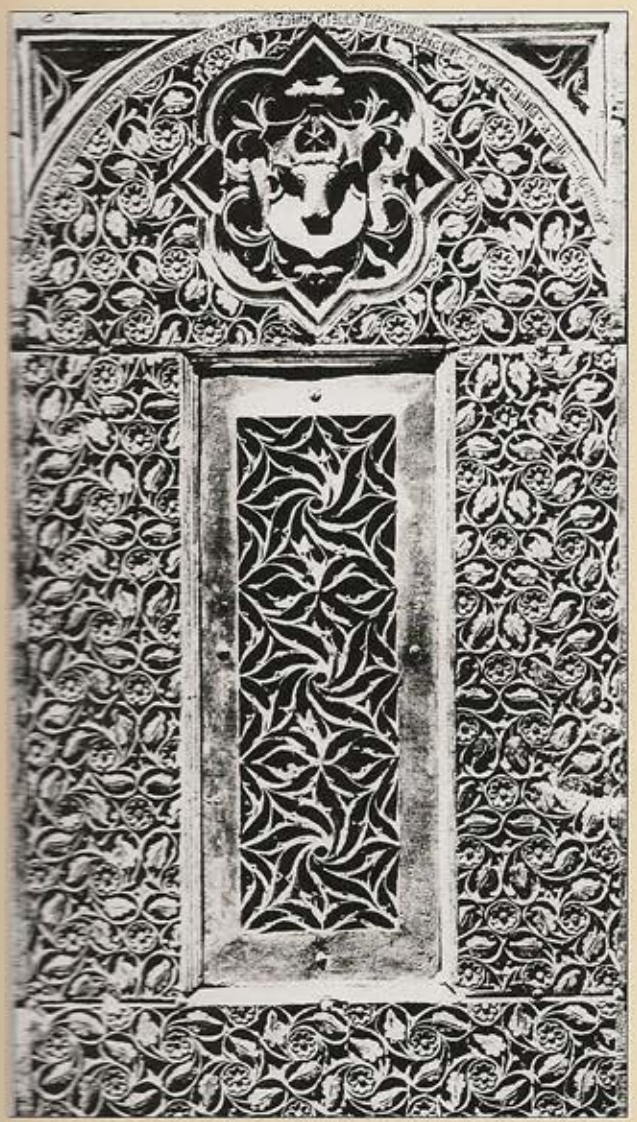
Lespedea funerară a lui Neagoe Basarab

În sfârșit, tot în Muntenia, întâlnim și lespezi funerare în care decorul a fost rezolvat mai simplu, prin preluarea unor motive (*entrelacs*-uri, împletituri, cercuri întretăiate) din plastica exterioarelor de la *bisericile Dealu* și *Argeș*.

Cât privește decorația exterioară „în piatră cioplită și netezită și săpată cu flori" a acestor două monumente, ea



Ușile mănăstirii Cotmeana (fragment)



Tazlău. *Ușa bisericii*



Moldovița, *Jilț domnesc*

poate trece, devansând-o cu mai bine de un veac pe cea de la *Dragomirna* și *Trei Ierarhi*, drept o fericită colaborare între arhitectură și sculptura decorativă în relief.

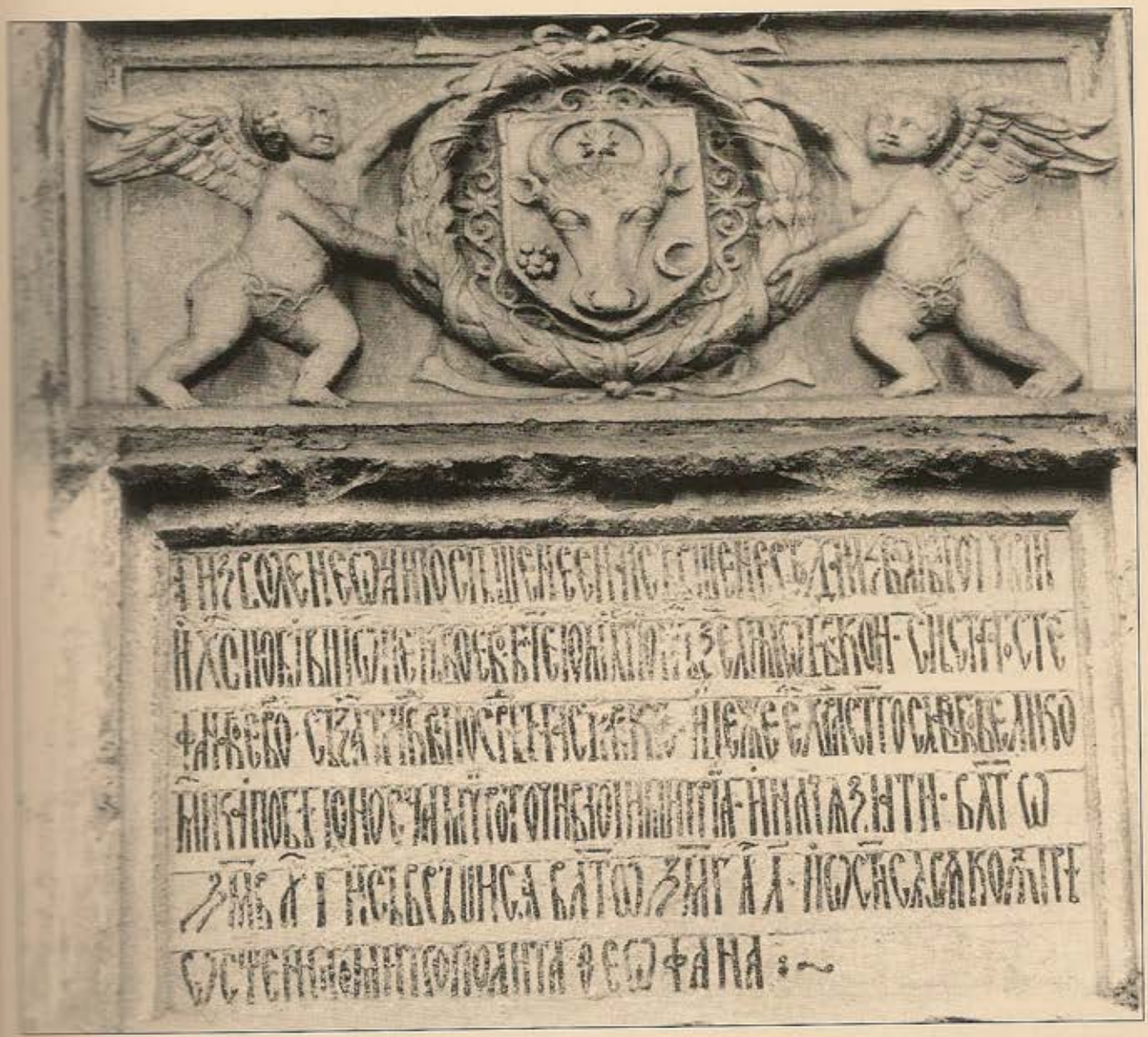
Cei care au colportat motivele care alcătuiesc aparatul ornamental de la *Argeș* sunt – se știe – chiar meșterii aduși de Neagoe de pe malul Bosforului, unul dintre aceștia, Manolli din Nicosia, amintindu-ne de eroul frumoasei legende a mănăstirii Argeșului.

Fără să cunoască un reviriment de amploarea celui petrecut în Țara Românească, sculptura decorativă a edificiilor din Moldova nu se orientează încă spre motive orientale (o va face abia în secolul următor), ci se arată mai receptivă față de elementele caracteristice Renașterii.

La Slatina, apare o fântână cu balustrada profilată în stil de Renaștere, un cap de gorgonă cioplit în relief amintindu-ne, aici, de fântânile italiene.



Mănăstirea Slatina, *Pisanie cu stema Moldovei*



Suceava, Biserica Sf. Dumitru, *Pisanie cu stema Moldovei*

O fântână cu imagini antropomorfe a fost construită și în Țara Românească, în vremea lui Neagoe Basarab, la Curtea, de existența ei amintind la 1656 Paul de Alep când nota că „...în jurul bazinului sunt patru chipuri din ale căror guri curge apă: unul este chipul unui maghiar [acesta s-a păstrat], celălalt este capul unui turc cu turbanul său, al treilea este chipul unui domn și al patrulea cel al unui rob"[154].

În timp ce majoritatea cercetătorilor atribuie această fântână secolului al XVI-lea, M. M. Popescu ajunge, prin constatarea analogiei stilistice cu alte lucrări, la concluzia că ea datează de la jumătatea secolului al XVII-lea[155].

Un alt motiv figurativ în sculptura decorativă a celor două țări române îl constituie stemele și alte însemne heraldice. Ele continuă în diverse variante piesele din secolul anterior.



Voroneț, *Strană*

În afară de sculptura în piatră, în țările române cunoaște o dezvoltare notabilă și sculptura în lemn care, prin natura sa de artă aplicată, se confundă cu mobilierul (uși, strane, jilțuri, analoghioane, tetrapoade, iar începând din secolul al XVI-lea, și iconostasele, excepție făcând așa-zisele cruci de mână decorate cu scene în relief).

Ca un echivalent în lemn al decorației în piatră de la *mănăstirile Dealu și Curtea de Argeș*, avem *ușa de la Cotmeana*, în Țara Românească, și pe cea de la *Tazlău*, în Moldova. Și una și alta sunt decorate pe întreaga suprafață, motivul dominant în primul caz fiind cel vegetal, vrejuri meandrice și frunze. Doar tăblia de la îmbinarea celor două canaturi este decorată cu motive geometrice de tipul *entrelacs*-urilor, iar în partea superioară a canaturilor sunt sculptate, în basorelief, distanțate între ele, figurile *Fecioarei Maria* și a *arhanghelului Gabriel*, alcătuind împreună scena *Bunei Vestiri*.

Aspectului oriental al *ușilor de la Cotmeana* li se opune *ușa de la Tazlău* rezolvată într-un spirit renascentist, dar nu fără unele reminiscențe gotice, și aici în afară de decorul compact cu motive sub formă de rozete și lacrimi, fiind sculptat și un element figurativ: stema Moldovei pe un scut încadrat de un patrulob.

Adevărate capodopere ale sculpturii în lemn sunt însă iconostasele, din secolul al XVI-lea păstrându-se exemplare excepționale la *Voroneț* și *Humor*.

Mai sobre, severe chiar, sunt stranele din biserici în decorația lor intrând lemnul strunjit și numai spătarele fiind prevăzute cu motive sculptate, culoarea (roșu, verde) contribuind și ea la impresia de ansamblu. Ceva mai somptuoase decât stranele sunt jilțurile domnești. Motivele decorative ce le împodobesc aparțin unui repertoriu compozit din care fac parte baluștri renascentiști, rozete și cvadrilobi gotici, *entrelacs*-uri și semipalmete orientale.

Cum era și firesc, o ușă de tip Renaștere, în deplin acord cu arhitectura și sculptura în piatră a monumentului, se păstrează la *Capela Lázó* din Alba Iulia.

ARTA METALELOR

VEACUL al XVI-lea este considerat pe drept cuvânt epoca de maximă înflorire a meşteşugului metalelor preţioase în ţările române. Dintre breslele de meşteşugari, cele ale aurarilor şi argintarilor se bucură, mai cu seamă în Transilvania, de un mare prestigiu, în raport direct cu puterea lor economică. Centrele cele mai puternice din acest principat sunt la Braşov, Sibiu, Sighişoara, Bistriţa, Mediaş, unde lucrează zeci de ateliere care furnizează obiecte de înaltă cizelură artistică din aur şi argint şi peste hotare: în Europa centrală şi în special în Moldova şi Ţara Românească. Pentru a doua jumătate a secolului al XVI-lea, izvoarele scrise atestă activitatea simultană a 33 de aurari la Sibiu şi a 40 de argintari la Braşov[156]. Operele acestora pot fi, începând din acest secol, identificate mai uşor pentru că membrii breslelor au început să fie obligaţi a stanţa pe obiectele lucrate semne de recunoaştere a meşterului şi a oraşului său de reşedinţă. S-a putut astfel contura opera şi personalitatea unor meşteri ca Blasiu din Bistriţa, Francisc Kepiro din Cluj, Simion din Braşov, Balthasar Fleischer din Sibiu, Celestin din Sibiu, Ştefan din Cluj. Uneori, aceştia lucrau cu materialul clientului. La 1511, de pildă, doamna Voica, soţia lui Mihnea vodă, trimitea meşterilor din Braşov aur şi argint pentru a-i confecţiona 24 cupe pentru zestrea fiicei sale, Ruxandra. Acelaşi lucru îl face, în 1557, Alexandru Lăpuşneanu, trimiţând metal preţios aurarului Ştefan din Cluj spre a confecţiona obiecte de cult pentru mănăstirea Slatina. Neagoe Basarab, cu şase ani mai târziu, trimitea meşterului său Celestin din Sibiu, florini de aur pentru poleirea unui număr de şaptesprezece cupe. Alţi 1000 de florini de aur, sumă exorbitantă de-a dreptul, plătea acelaşi Neagoe pentru confecţionarea coroanei pe care o vedem pe capul doamnei Despina în portretul votiv de la Argeş. În acest cost va fi intrat însă desigur şi materialul folosit.

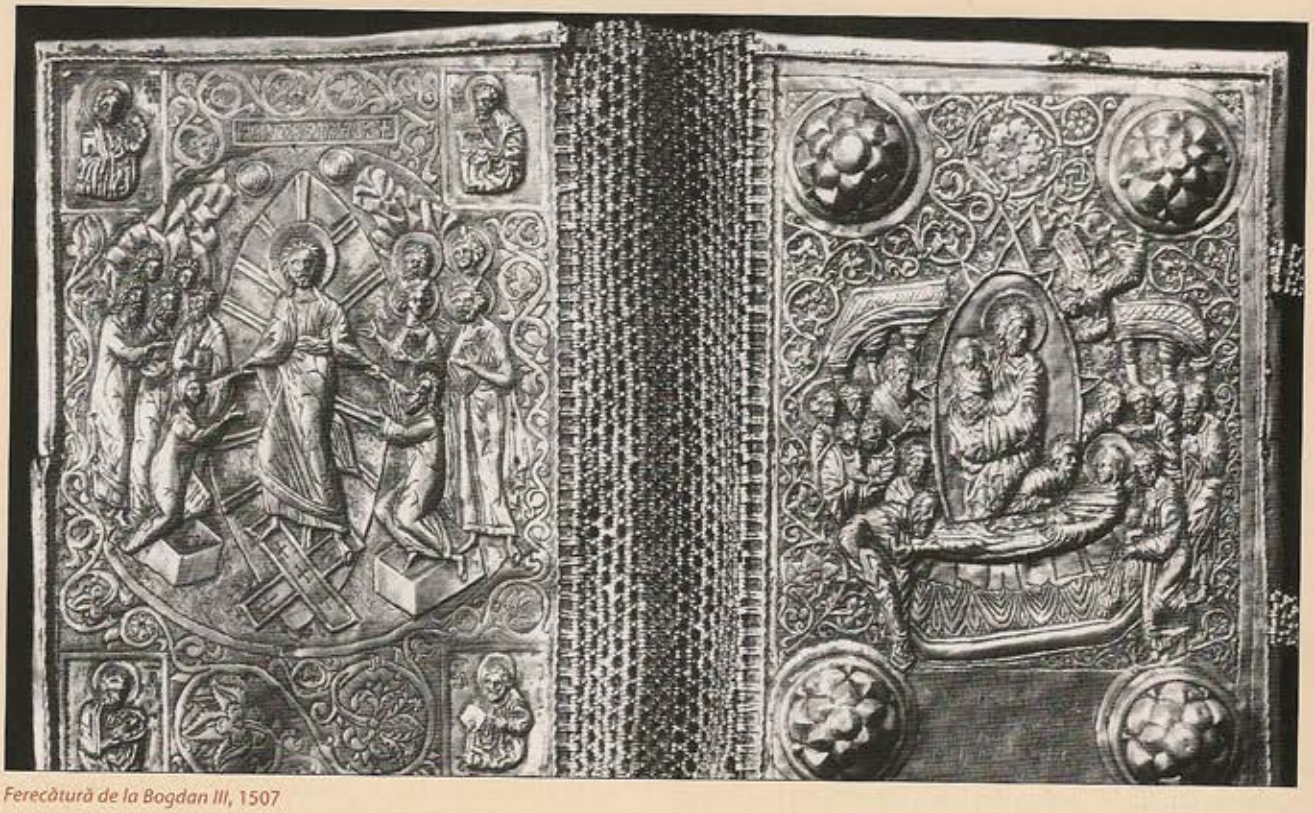
Dar Transilvania nu deţine monopolul lucrărilor de argintărie şi orfevrărie. Ateliere de meşteşugari în metal preţios se află şi în principatele de la sud şi est de Carpaţi, cei mai mulţi meşteri fiind atestaţi la Târgovişte şi la Suceava. Neagoe Basarab, bunăoară, avea la curte un bijutier care lucra cu perle, şi tot el, într-o corespondenţă cu pârgarul Sibiului, se laudă că are meşteri locali care execută lucrări mai bune decât sibianul Celestin[157]. Tot în Ţara Românească, la Câmpulung, este semnalat, la începutul secolului al XVI-lea, un argintar originar din Braşov.

Şi mai numeroase sunt numele de meşteşugari în arta metalului în Moldova. În afară de cei menţionaţi încă de pe vremea lui Ştefan cel Mare (Antonie din Suceava şi Stanciul aurarul), îi mai putem aminti pe Toma „auricampsor", pe Petre Zlătarul, pe Ioachim Zlătarul, pe Gligorie Moesiu şi, în bloc, pe cei şaptesprezece argintari care trăiesc la Iaşi sau pe aurarii care au proprietăţi în centrul oraşului Suceava – toţi atestaţi documentar[158]. La Iaşi argintarii sunt şi organizaţi în breaslă.

Cât priveşte repertoriul pieselor de artă ce pot face obiectul interesului nostru, el nu diferă de cel din secolul anterior. Pe de-o parte este vorba, firesc, de inventar liturgic – piese de artă somptuară cum sunt potirele, ferecăturile de cărţi, cădelniţele, anafoniţele, ripidele, căţuile, panaghiarele. Pe de alta, despre obiecte de uz casnic sau despre podoabe: pocale, căni cu capac, talgere, mânere de săbii, paftale, diademe, coroane, cercei de tâmplă, inele, coliere ş. a. Uneori, asemenea obiecte alcătuiau tezaure fabuloase păstrate sau nu în vistieria ţării şi despre care aflăm din documente ce grăiesc despre jafuri, despre bejanii, despre moşteniri sau despre zestrea domniţelor.

Dintre piesele cu reprezentări figurative cele mai numeroase sunt ferecăturile. Aparatul lor ornamental îl urmează în linii mari pe cel al broderiilor, manifestând adică tendinţa de complicare a compoziţiei, de încărcare a acesteia cu detalii secundare şi de accentuare a elementului narativ. Scenele gravate pe ferecături sunt cele tradiţionale: *Adormirea Maicii Domnului*, *Pogorârea la iad*, mai rar *Înălţarea*. Primele două se pot întâlni pe *ferecătura de evanghelie* dăruită de Bogdan al III-lea, în anul 1507, *mănăstirii Putna*, pe cea dăruită de Neagoe Basarab şi pe cea a postelnicului Marcea, dăruită la 1519.

Unul dintre elementele nou introduse, la care făceam referire, îl constituie portretele donatorilor incluse, după exemplul icoanelor şi tapiseriilor, în josul imaginii. Asemenea portrete apar în *ferecătura spătarului Dragomir* şi a *vistierului Teodor*, dăruită de cei doi *bisericii Sf. Nicolae din Şcheii Braşovului* către jumătatea veacului al XVI-lea.



Ferecătură de la Bogdan III, 1507

Domnitorul Mircea Ciobanu și *doamna Chiajna* sunt și ei înfățișați pe o ferecătură dăruită *mănăstirii Tismana*, iar *Alexandru II Mircea*, împreună cu *doamna Ecaterina Salvaresso*, figurează pe o ferecătură aflată astăzi la mănăstirea *Sf. Ecaterina de la muntele Sinai*.

În Moldova, două ferecături ne reținîndeosebi atenția: una dăruită de logofătul Grigorie Ferâie *mănăstirii Neamț* (1563–65) având pe o față *Pogorârea la iad* și pe alta *Înălțarea*, și o alta dăruită de mitropolitul Grigorie Roșca *mănăstirii Voroneț*. De astă dată, donatorul a avut ideea ca pe fața a doua a ferecăturii să fie înfățișată și figura lui *Daniil Sihastru*, gest care era în spiritul picturii exterioare de la *Voroneț* unde, din porunca aceluiași mitropolit, vestitul pustnic intrat în legendă era înfățișat alături de el pe peretele pridvorului.

Ca bogăție iconografică, doar panaghiarele se mai pot compara cu ferecăturile. Cele dăruite de boierii Craiovești mănăstirilor *Bistrița* și *Tismana* sunt foarte concludente pentru rafinamentul și nivelul tehnic al meșterului muntean care a cizelat cu o migală de bijutier aceste piese, îmbinând într-un spațiu foarte restrâns imaginile figurative ale unor scene destul de complicate, ca *Înălțarea*, *Adormirea Maicii Domnului* și *Cina din Mamvri*, cu ingenioasa decorație florală.

De un efect decorativ ce stârnește admirație sunt și cățuile de la *Bistrița* și *Tismana* pe care întâlnim semnătura unui argintar bănățean – Dimitrie din Lipova.

Pentru Transilvania, în ambianța catolică, sunt caracteristice așa-zisa cruce-relicvar și relicvarul-monstranță. Și totuși piesa cea mai somptuoasă din bisericile catolice era potirul, argintarii transilvăneni ajungând la adevărate performanțe ca gust artistic, imaginație, precizie și inventivitate tehnică. Combinația între filigran și smalț, de pildă, pare să fie o invenție a lor de vreme ce în documentele de secol XVI se indica drept procedeu tehnic un așa-zis *modo transilvano* de execuție.



Panaghiar de la Bistrița-Vâlcea

Iubitoare de fast, orgolioasă, protocolară, înclinată spre manifestările de paradă, punând preț pe reprezentare, societatea românească din secolul al XVI-lea a acordat – prin exponenții ei din vârful ierarhiei feudale – o mare atenție obiectelor de podoabă. Pentru casele domnitoare, la mare preț erau firește coroanele. Cele purtate de Neagoe, de Rareș, de Iacob Heraclid Despotul sau de Ștefan Răzvan, pentru primii doi martori fiind portretele votive, iar pentru următorii doi monedele bătute cu efigia lor, sunt influențate evident de morfologia goticului. La coroanele de acest tip ale doamnelor și domnițelor ce-și etalează luxul în portretele votive se adaugă, ca un suprem element de bogăție și distincție, cerceii de tâmplă, grei, strălucitori, bătuți în pietre scumpe, așa cum îi constatăm, ce-i drept, mai simpli, încă din *Acoperământul de mormânt al Mariei de Mangop*, fiind însă din ce în ce mai somptuoși în portretele *doamnei Despina*, *doamnei Elena* a lui Petru Rareș, *doamnei Ruxandra* a lui Mircea Vodă, *doamnei Chiajna* și ale altora.

Dintre bijuteriile feminine, în afară de diademe, agrafe, brățări, broșe s-au păstrat paftale, și aplice, iar din inventarul accesoriilor bărbătești în număr mare sunt săbiile de paradă cu mânere, gărzi și teci bogat decorate.

Ca însemne ale puterii, s-au păstrat în Țara Românească și două bule sigilare ornamentate cu motive vegetale ce formează cadrul portretelor celor care le-au posedat: *Alexandru al II-lea Mircea însoțit de fiul său Mihnea* – pe una, și *Petru Cercel*, pe cealaltă.

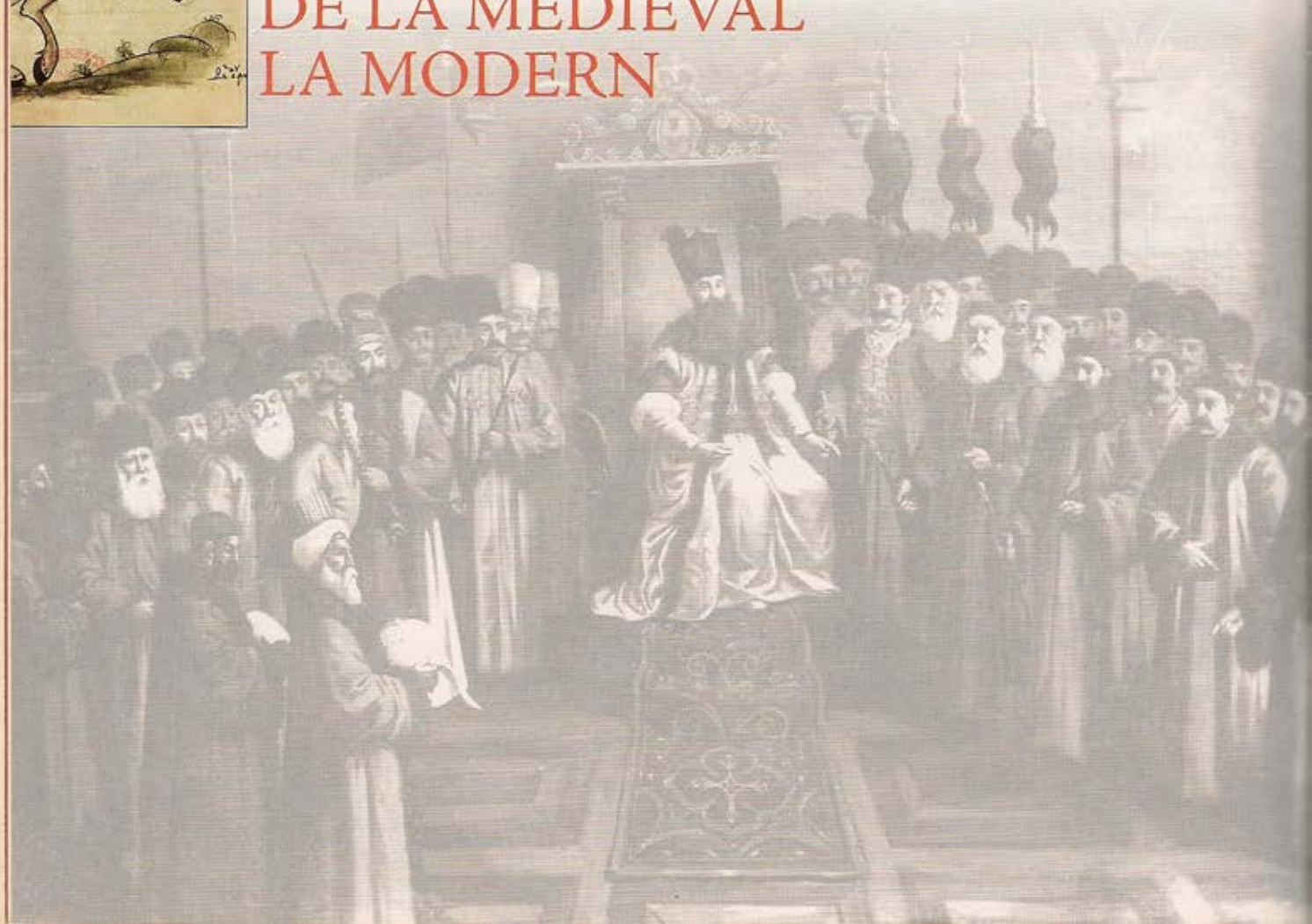
În sfârșit, urmare a creșterii influenței otomane, în inventarul podoabelor bărbătești apare, în secolul al XVI-lea, surgiucul, purtat de domni și de marii dregători de obicei la căciulă, cum purta deja, în acest al XVI-lea veac, Mihai Viteazul și cum vor purta până în pragul erei moderne voievozii din toate cele trei țări române.







ARTA ROMÂNEASCĂ ÎN EPOCA DE TRANZIȚIE DE LA MEDIEVAL LA MODERN



SECOLUL AL XVII-LEA

PE PLAN economic, social și politic, perioada care urmează unirii eroice, dar efemere, a celor trei țări române de către Mihai Viteazul, la 1600, se caracterizează printr-o profundă criză a vechilor stări de lucruri. Cu alte cuvinte, orânduirea feudală intră într-un proces de destrămare, lent încă, la început, în secolul al XVII-lea, apoi întețindu-se din ce în ce mai mult spre sfârșitul perioadei, în secolul al XVIII-lea – pentru ca să ajungă la o disoluție completă și să sucombe, în cele din urmă, sub presiunea irezistibilă a prefacerilor în toate domeniile.

Am văzut că semnele noului se iviseră încă mai de mult, și anume spre jumătatea veacului al XVI-lea, cum s-a demonstrat[159]. Dar abia secolul al XVII-lea se constituie ca o entitate cronologică premodernă, fiind, cum se exprimă Răzvan Theodorescu, „secolul barocului și al primei modernități efective"[160].

Fundalul general pe care se vor profila manifestările artistice din această perioadă îl constituie situația grea, internă și externă a țărilor române. Astfel, în timp ce Transilvania, slăbită de luptele dintre diferitele facțiuni conduse de magnați, era ocupată de Habsburgi, la 1687, pierzându-și deci autonomia, Moldova și Țara Românească erau, la rândul lor, tot mai mult aservite Porții Otomane. Ceea ce nu înseamnă că n-au existat și gesturi de independență, cum a fost răscoala antiotomană a lui Radu Mihnea al III-lea, sau momente când autoritatea centrală a stopat tendințele centrifuge ducând la consolidarea puterii centrale în stat și, în anumite perioade, chiar la o oarecare prosperitate economică. Regimul dominant în acest secol este cel nobiliar. Dinastiile Mușatinilor și Basarabilor au fost înlocuite cu domni proveniți din „boieri de țară" și un sentiment care a fost numit „protonațional" încolțește și se dezvoltă. El se reflectă și în încercările făcute sub semnul testamentului politic al lui Mihai Viteazul, de unire a tuturor românilor. Dorința principelui transilvan Gabriel Bethlen (1613–1629) de a reface vechea Dacie, campaniile transilvănene ale lui Radu Șerban sau încercările lui Vasile Lupu de a alipi Țara Românească la Moldova exprimă tocmai asemenea năzuințe, pentru îndeplinirea cărora nu sunt însă coapte condițiile. Mult mai eficiente sunt, în schimb, în același sens, acțiunile din sfera culturii. Cărturarii români, cronicarii în primul rând, artiștii după aceea lucrează temeinic pentru crearea unei sinteze culturale largi și în speță a unei sinteze artistice. Răspândirea tipăriturilor are un rol hotărâtor în unificarea limbii. La șlefuirea acesteia și la crearea conștiinței unității de neam, de limbă și de cultură își aduc o prețioasă contribuție lucrări precum *Cazania* mitropolitului Varlaam, *Psaltirea în versuri* a lui Dosoftei, cronicile lui Grigore Ureche, Miron Costin, Constantin Cantacuzino, Radu Greceanu și Radu Popescu, scrierile pătrunse de ideile umanismului european ale lui Udriște Năsturel ș. a.

Secolul abundă și în „oameni noi" care nu mai sunt ca în epoca precedentă raritați. Movileștii (Ieremia, Simion, Mihail, Constantin, Moise, ca și ruda lor, Petru Movilă – mitropolit al Kievului) apoi Miron Barnovschi, Anastasie Crimca, Radu Mihnea, Alexandru Iliaș, Vasile Lupu, Udrișteș Năsturel, Constantin Brâncoveanu și mulți alții sunt „oameni noi" promovați de și care promovează regimul nobiliar.

Cât privește arta plastică, ea se racordează în acest secol la marile stiluri internaționale postrenascentiste: manierism și baroc, fără a-și pierde totuși trăsăturile de structură și de formă ale tradiției. Tocmai acestea și constituie vigurosul trunchi pe care sunt grefate elementele ce vin din afară, dintr-o Polonie ea însăși în multe privințe orientalizată, „sarmatizată", în ceea ce privește Moldova, sau dintr-un Stambul cosmopolit greco-otoman, influențat la rândul său de Occident, în ceea ce privește atât Moldova, cât și Țara Românească.

Am pomenit de înrâuriri venite din Istanbul. În adevăr, în mod paradoxal, tocmai legăturile mai strânse cu orașul de pe Bosfor, la ora aceea loc de întâlnire a unor elemente din cele două mari zone de civilizație : Occident și Orient, au făcut ca Principatele române să slăbească oarecum intransigența manifestată în stăvilirea influențelor din Europa apuseană și să devină mai deschise, mai receptive față de ideile cu circulație în Apus.

La rândul lor, limba și cultura greacă infiltrate masiv în țările române vor vehicula și ele idei, concepții și soluții artistice din Occident și Orient deopotrivă. Dar nu numai atât. Principatele dunărene vor strânge ele însele relații directe cu Recipospolita poloneză, în timpul Movileștilor mai cu seamă, cu statul moscovit, de unde Vasile Lupu cere și obține icoane și meșteri zugravi pentru ctitoriile sale, și mai ales cu Veneția, unde un Constantin Brâncoveanu, după exemplul lui Petru Șchiopul în veacul anterior, face depuneri în cont la băncile Serenissimei, în timp ce un boier ca stolnicul Constantin Cantacuzino își face înalte studii la universitatea din Padova, unde a publicat o hartă a Țării Românești în limba greacă. Știm că asemenea studii făcuseră la Lvov și la colegiile iezuite din Bar și Camenița, Grigore Ureche, Miron și Nicolae Costin.

Rolul cărturarilor moldoveni, valahi și transilvăneni a fost deosebit de important și pentru afirmarea unor concepții despre lume, concepții ce vor săpa la însești temeliile gândirii teologice, accentul de pe teocentrismul medieval spiritualist fiind deplasat pe antropocentrismul concret, realist, pragmatic, purtător al unui mesaj optimist.

Tot acest proces este însă, o repetăm, exasperant de lent, cu momente de avânt și cu perioade de recul, întrucât în tot acest timp societatea rămâne captiva sistemului de relații feudale. De aici și caracterul ambiguu al artei. Zămislirea noilor formule este șovăielnică. Multe forme vechi dăinuie și după ce și-au pierdut fondul de odinioară în timp ce formele noi se impun fără a dobândi și conținuturi corespunzătoare, fără a fi pe deplin asimilate și adaptate la condițiile specifice. De aici, o notă de eclectism, de experiențe neduse până la capăt. Căci în timp ce declinul artei medievale este în mod vădit o realitate, arta laică nu se manifestă cu toată vigoarea. Curentele afirmate în Apus se propagă, ce e drept, și la noi. Avem și noi un manierism, un baroc. Dar fenomenul de manierism pe care-l surprindem în arta românească are prea puțin comun cu cel vest-european, așa cum barocul nostru este unul ortodox, specific, „ortodox postbizantin", cum s-a spus, în „haină postbizantină". De unde rezultă că, făcând efortul de sincronizare cu tendințele generale europene, artiștii din țările noastre n-au înțeles să copieze pasivi modele de aiurea. În ciuda vitregiilor de tot felul, au fost momente când țările române au cunoscut și în această epocă realizări artistice de vârf.

Așa sunt, printre altele, eflorescența artistică și culturală în general din Moldova lui Vasile Lupu și din Valahia lui Matei Basarab sau crearea așa-zisului stil „brâncovenesc", momente în care armătura solidă a tradiției a permis ca avalanșa de elemente noi din afară să poată fi încorporate și închegate în sinteze de o originalitate și valoare indiscutabile.

Dar să urmărim fenomenul în toată sinuoasa și contradictoria sa manifestare.

ARHITECTURA

DACĂ secolul al XVI-lea a fost secolul picturii, al artelor bidimensionale în general – și așa a fost dacă ne gândim

Secolul abundă și în „oameni noi" care nu mai sunt ca în epoca precedentă raritați. Movileștii (Ieremia, Simion, Mihail, Constantin, Moise, ca și ruda lor, Petru Movilă – mitropolit al Kievului) apoi Miron Barnovschi, Anastasie Crimca, Radu Mihnea, Alexandru Iliaș, Vasile Lupu, Udrișteș Năsturel, Constantin Brâncoveanu și mulți alții sunt „oameni noi" promovați de și care promovează regimul nobiliar.

Cât privește arta plastică, ea se racordează în acest secol la marile stiluri internaționale postrenascentiste: manierism și baroc, fără a-și pierde totuși trăsăturile de structură și de formă ale tradiției. Tocmai acestea și constituie vigurosul trunchi pe care sunt grefate elementele ce vin din afară, dintr-o Polonie ea însăși în multe privințe orientalizată, „sarmatizată", în ceea ce privește Moldova, sau dintr-un Stambul cosmopolit greco-otoman, influențat la rândul său de Occident, în ceea ce privește atât Moldova, cât și Țara Românească.

Am pomenit de înrâuriri venite din Istanbul. În adevăr, în mod paradoxal, tocmai legăturile mai strânse cu orașul de pe Bosfor, la ora aceea loc de întâlnire a unor elemente din cele două mari zone de civilizație : Occident și Orient, au făcut ca Principatele române să slăbească oarecum intransigența manifestată în stăvilirea influențelor din Europa apuseană și să devină mai deschise, mai receptive față de ideile cu circulație în Apus.

La rândul lor, limba și cultura greacă infiltrate masiv în țările române vor vehicula și ele idei, concepții și soluții artistice din Occident și Orient deopotrivă. Dar nu numai atât. Principatele dunărene vor strânge ele însele relații directe cu Recipospolita poloneză, în timpul Movileștilor mai cu seamă, cu statul moscovit, de unde Vasile Lupu cere și obține icoane și meșteri zugravi pentru ctitoriile sale, și mai ales cu Veneția, unde un Constantin Brâncoveanu, după exemplul lui Petru Șchiopul în veacul anterior, face depuneri în cont la băncile Serenissimei, în timp ce un boier ca stolnicul Constantin Cantacuzino își face înalte studii la universitatea din Padova, unde a publicat o hartă a Țării Românești în limba greacă. Știm că asemenea studii făcuseră la Lvov și la colegiile iezuite din Bar și Camenița, Grigore Ureche, Miron și Nicolae Costin.

Rolul cărturarilor moldoveni, valahi și transilvăneni a fost deosebit de important și pentru afirmarea unor concepții despre lume, concepții ce vor săpa la însești temeliile gândirii teologice, accentul de pe teocentrismul medieval spiritualist fiind deplasat pe antropocentrismul concret, realist, pragmatic, purtător al unui mesaj optimist.

Tot acest proces este însă, o repetăm, exasperant de lent, cu momente de avânt și cu perioade de recul, întrucât în tot acest timp societatea rămâne captiva sistemului de relații feudale. De aici și caracterul ambiguu al artei. Zămislirea noilor formule este șovăielnică. Multe forme vechi dăinuie și după ce și-au pierdut fondul de odinioară în timp ce formele noi se impun fără a dobândi și conținuturi corespunzătoare, fără a fi pe deplin asimilate și adaptate la condițiile specifice. De aici, o notă de eclectism, de experiențe neduse până la capăt. Căci în timp ce declinul artei medievale este în mod vădit o realitate, arta laică nu se manifestă cu toată vigoarea. Curentele afirmate în Apus se propagă, ce e drept, și la noi. Avem și noi un manierism, un baroc. Dar fenomenul de manierism pe care-l surprindem în arta românească are prea puțin comun cu cel vest-european, așa cum barocul nostru este unul ortodox, specific, „ortodox postbizantin", cum s-a spus, în „haină postbizantină". De unde rezultă că, făcând efortul de sincronizare cu tendințele generale europene, artiștii din țările noastre n-au înțeles să copieze pasivi modele de aiurea. În ciuda vitregiilor de tot felul, au fost momente când țările române au cunoscut și în această epocă realizări artistice de vârf.

Așa sunt, printre altele, eflorescența artistică și culturală în general din Moldova lui Vasile Lupu și din Valahia lui Matei Basarab sau crearea așa-zisului stil „brâncovenesc", momente în care armătura solidă a tradiției a permis ca avalanșa de elemente noi din afară să poată fi încorporate și închegate în sinteze de o originalitate și valoare indiscutabile.

Dar să urmărim fenomenul în toată sinuoasa și contradictoria sa manifestare.

ARHITECTURA

DACĂ secolul al XVI-lea a fost secolul picturii, al artelor bidimensionale în general – și așa a fost dacă ne gândim

clasic, ca stil neoromânesc, el va alimenta nevoia de soluții și forme a arhitecților ori de câte ori cumpăna va înclina în favoarea valorilor naționale. Așa se va întâmpla în secolul al XVIII-lea, așa se va întâmpla în jurul anului 1900, în primele decenii ale secolului XX și tot așa acum, în toiul căutărilor postmoderniste din ultima vreme[162].

Înainte de a urmări procesul lent, la început, apoi tot mai întețit, de închegare a stilului brâncovenesc, vom parcurge drumul urmat de arhitectura din Transilvania și Moldova. Din capul locului trebuie să spunem că pentru principatul Transilvaniei vremea construirii de mari catedrale era apusă. Tot ce s-a construit în secolul al XVII-lea în ambianța nobiliară și orășenească are un caracter profan, aparținând arhitecturii militare și civile. Numai în mediul românesc ortodox se înalță câteva biserici, în pofida intoleranței confesionale protestante și a îngrădirilor social-economice de tot felul. Majoritatea acestor biserici sunt de lemn, dar nu lipsesc nici cele de zid, măcar că și acestea sunt influențate uneori de primele. Un exemplu în acest sens îl constituie *biserica ortodoxă din Zlatna* (1624), edificiu de tipul sală cu altarul pentagonal, ca reflex al bisericilor de lemn mai degrabă, așa cum crede V. Vătășianu[163], decât ca o reminiscență gotică.

Dacă nobilimea și patriciatul orășenesc de confesiune catolică sau protestantă nu mai construiesc nici un edificiu religios, în schimb, asistăm la înălțarea câtorva cetăți bastionare și castele impunătoare. Unele au fost construite chiar în prima parte a veacului, în timpul și din inițiativa principelui Gabriel Bethlen (1613–1629). Acesta și-a început opera constructivă prin lucrări de refacere a *palatului princiar din Alba Iulia* (1614), a *castelului din Hunedoara* (1618) și prin reluarea lucrărilor la *cetatea din Oradea*, începute în secolul anterior. A construit apoi *Magna Curia din Deva* (actualul sediu al Muzeului județean), castel compus din parter și etaj, primul prevăzut cu bolți iar al doilea tăvănit. În plan, edificiul, de formă dreptunghiulară, este prevăzut la cele patru colțuri cu câte un bastion.

Asemănător, cu un plan simetric, prevăzut, de asemenea, cu bastioane la colțuri, dar și cu un rezalit pe axul central, care adăpostește scările, o scară de serviciu în *colimaçon* fiind plasată lateral, adosată unuia din bastioane, este castelul din *Cetatea de Baltă* (jud. Alba).

Un frumos castel este cel de la *Sânmiclăuș* pe valea Târnavei Mici, care are la colțuri bastioane dreptunghiulare, nu rotunde ca la celelalte. Bastioanele din fațada de sud comunică între ele printr-o loggie deschisă atât la parter, cât și la etaj, cu arcade semicirculare sprijinite pe coloane ce se prelungesc cu pilaștri ale căror capitele sprijină cornișa, în cazul etajului, și brâul despărțitor între etaj și parter, în cazul celui din urmă. Loggia dublă ca și frontoanele triunghiulare de deasupra ferestrelor – la parter aceste frontoane fiind întrerupte – sunt elemente caracteristice Renașterii.

Alt castel reprezentativ pentru Renașterea transilvăneană este cel din *Mediești Aurit* (jud. Satu Mare), cu bastioane sub formă de pană ce formează rezalituri puternice.

Foarte asemănător, iar în privința planimetriei aproape identic cu *castelul din Mediești Aurit*, este cel din *Iernut* a cărui construcție, începută prin 1620, a fost terminată abia în 1651 de către principele Gheorghe Rákóczi II. Operă a arhitectului venețian Agostino Serena, acest edificiu, cu o splendidă *loggia* deschisă prin arcade, părea mai degrabă palat decât castel deși nu-i lipseau cele patru bastioane de pe colțuri.

Castele impunătoare altădată, dar aflate astăzi în stare de ruină sunt cele de la *Racoșul de Jos* (1625) și de la *Lăzarea* (1630). În ciuda unor elemente specifice arhitecturii militare (creneluri, metereze, „machicoulis-uri", drumuri de strajă) care au mai mult un rol decorativ și simbolic, *castelul de la Lăzarea*, cu multe detalii de Renaștere, face de fapt trecerea spre tipul de palat destinat în exclusivitate rolului de reședință.

La câteva curii (conace), cum sunt cele de la *Ozun*, *Vârghiș*, *Zăbala*, toate în jud. Covasna, se renunță la artificiile unor elemente specifice arhitecturii de apărare, caracterul de reședință civilă afirmându-se astfel nedisimulat; o amploare sporită era acordată, în aceste cazuri, arcadelor deschise de tip foișor, ceea ce le apropia de arhitectura civilă moldovenească și muntenească.

În concluzie, arhitectura transilvană a secolului al XVII-lea ține aproape în totalitate de gramatica stilistică a Renașterii târzii. Doar ici colo o reminiscență gotică în sistemul de boltire al vreunui castel și doar o timidă infiltrare a barocului



Mănăstirea Dragomirna, Sec. XVII

la „turnul cu ceas" din *Sighișoara*, reconstruit după incendiul din 1676 de către meșteri austrieci, vin să tulbure integralitatea renascentistă a acestei arhitecturi care nu va ceda terenul barocului decât în secolul următor, când principatul se va afla sub stăpânirea habsburgică. Dar până atunci mai deschisă unei penetrații a elementelor baroce se va dovedi Moldova. Și față de austera arhitectură renascentistă transilvană, atât arhitectura din Moldova, cât și cea din Țara Românească vor promova soluții decorative de o asemenea exuberanță încât în spirit vor devansa cu aproape un secol barocul transilvănean, sincronizându-se astfel în modul specific amintit de noi în introducerea la prezentul capitol, cu barocul occidental.

Curios este faptul că la fel ca și în țara de origine a barocului – Italia –, profuziunea motivelor decorative în piatră, specifică mentalității barochiste, se răspândește în Moldova mai cu seamă în mediul monastic, cum se va întâmpla și în Muntenia, de altfel.

În Moldova, arhitectura secolului al XVII-lea debutează cu un adevărat reviriment. Acesta se petrece nu departe de Suceava, la *mănăstirea Dragomirna*.

După ce *Sucevița* Movileștilor, ctitorie a unor „oameni noi", constituise „testamentul artei moldovenești" din perioada clasică, alți „oameni noi", în primul rând mitropolitul Anastasie Crimca și, împreună cu el, boierii Lupu și Simion Stroici, hotărăsc să întrerupă șirul lung al bisericilor ce se încadrau tipului elaborat în timpul lui Ștefan cel Mare. Și o vor face într-un mod spectaculos. Ne referim desigur la *biserica mare a mănăstirii* construită în anii 1607–1609. (Ea fusese precedată de o bisericuță construită la 1602 în care schimbarea de viziune își spunea deja cuvântul).



Biserica mănăstirii Dragomirna

Judecată în funcție de caracteristicile stilului tradițional constituit, *biserica mănăstirii Dragomirna* a fost considerată adesea un fenomen de decadență. Orice abatere de la canonul care funcționase fără greș vreme de un secol și jumătate era interpretată ca abdicare de la tradiție. Înălțimea ei exagerată în comparație cu lățimea, și puținătatea, de asemenea, exagerată a turlei față de masa enormă a edificiului care se aseamănă cu o corabie modernă înainte de lansarea la apă, în sfârșit excesul de decorație sculptată erau tot atâtea motive susceptibile de a sugera rezerve în aprecierea edificiului. După alte opinii, însă, cărora recent le-a dat expresie Radu Florescu într-o frumoasă monografie a monumentului, „Dragomirna, în ansamblul ei, se cere judecată nu de pe pozițiile unei estetici date, ci de pe pozițiile istoriei culturii, de pe pozițiile esteticii epocii în care a apărut... pentru că în unicitatea și originalitatea ei, este fără îndoială expresia epocii în care a fost creată"[164].

Ca elevație, biserica se distinge printr-o elansare subliniată, cum am spus, de îngustimea ei relativă, dar și de rezaliturile ca niște pilaștri, dar și de brâul de origine muntenească ce împarte fațada în două registre. Toate acestea îi dau, când e privită dinspre răsărit și apus, un aspect de turn.

Elementul cel mai insolit îl prezintă, însă, aici, turla. Aceasta distonează în mod vădit cu restul monumentului atât ca proporții, fiind subdimensionată și părând din această pricină lipită, adăugată, cât și ca ornamentație, supraabundența acesteia în raport cu aspectul relativ auster al zonei inferioare a fațadei sporind și mai mult impresia de corp străin.

Șirul inovațiilor-surpriză este la fel de mare și în interior. Am vorbit despre pridvor cu bolta lui în formă de rețea de nervuri. Din pridvor se trece în pronaos printr-un portal mult mai impunător decât cel modest din exterior. Încadrat de un tor ce descrie un traseu dreptunghiular, portalul prevăzut cu profile puternic telescopate se depărtează ușor de tipul gotic în arc frânt îndreptându-se spre cel în acoladă. Impresia cea mai puternică ne-o dau însă, odată ce am intrat în pronaos, pilaștrii foarte robuști formați din trei toruri răsucite, prelungiți cu nervuri formate, de asemenea, din toruri răsucite, sprijinite pe console puternic reliefate. Cele două cupole care boltesc cele două travei ale pronaosului sunt prevăzute și ele cu nervuri stelare ce alcătuiesc, ca și bolta pridvorului, un frumos ajur mai ales că, la locul de întretăiere și la mijlocul fiecărui segment, ele sunt, la rândul lor, decorate cu motive florale (rozete) împrumutate din repertoriul turlei. Acest complicat sistem de nervuri înflorate este repetat și în turla cupolei de pe naos. În consecință, ansamblul în întregime dă, privit din interior, impresia unei carcase solide care ar putea la rigoare să fie nu sprijinită pe pământ, ci suspendată undeva de bolta cerească, așa cum sugera Radu Florescu.

Dar *biserica mare a Dragomirnei* este doar centrul unui vast ansamblu care prezintă valoare și din punctul de vedere al arhitecturii militare, de apărare. Zidul masiv de incintă sprijinit pe contraforți, prevăzut cu drum de strajă, cu fente și metereze și străjuit la colțuri de puternice turnuri pătrate, face impresia unei cetăți inexpugnabile. Avem această impresie mai ales în fața celui de al cincilea turn, din centrul laturii de sud, cel mai înalt și mai masiv, adăpostind poarta și fiind străbătut de gangul prin care se pătrunde în incinta mănăstirii. Gangul este el însuși o complicată piesă de arhitectură. Începând cu dubla arcadă decorată cu bolțari ce amintesc de piatra cioplită a turlei și deasupra căreia se află pisania cu stema Moldovei, încastrată în zid de voievodul Miron Vodă Barnovschi, continuând cu bolțile pe nervuri ale celor două travee, cu capitelele puternice, cu cheia de boltă sub formă de stemă, cu scara ce duce la etaj și la drumul de strajă și cu arcadele înalte pe care se sprijină drumul de strajă – toate aceste elemente eficiente în ordinea destinației lor funcționale și expresive în ordinea esteticului alcătuiesc un ansamblu în care biserica se înscrie firesc ca într-un tot unitar. Nu se sustrage bineînțeles acestui ansamblu unitar și coerent nici egumenia cu beciurile și bolțile, cu sala gotică, boltită și ea pe nervuri ce pornesc de la un stâlp central octogonal spre cele patru colțuri și patru pereți ai încăperii.

Ca semnificație, *ansamblul arhitectural al Dragomirnei* este dintre cele mai bogate. Sintează la un înalt nivel artistic al unor elemente muntenești, orientale și de Renaștere cu cele moldovenești tradiționale, monumentul, deși nu va fi cap de serie în înțelesul restrâns al imitării lui în viitor, va însemna totuși un moment de referință în arhitectura secolului, el exprimând viziunea personajului complex de largă respirație culturală care a fost Anastasie Crimca. Căci dacă nu va fi imitată biserica, va fi imitată în schimb ideea



Iași, *Biserica mănăstirii Sf. Sava*, Sec. XVII

lui Crimca de a construi o ctitorie unicat, în felul lor, toate bisericile ce se vor înălța în Moldova secolului al XVII-lea tinzând spre starea de unicat. Dintre acestea merită o mențiune fugară *biserica mănăstirii Solca*, ridicată în anii 1612– 1620 de domnitorul Ștefan Tomșa pe care Crimca și l-a asociat la un moment dat ca ctitor la *Dragomirna*. Revenită din punct de vedere al planimetriei la matca tradiției anterioare *Dragomirnei*, *biserica mănăstirii Solca* împrumută totuși și de la ultima ceva, și anume sistemul de boltire cu ajutorul nervurilor formate din toruri răsucite.

Elemente disparate de la Dragomirna împrumută și constructorii *bisericii mănăstirii Bârnova*, ctitorie a lui Miron Barnovschi din anul 1629. De plan triconc, ea are, ca și ctitoria lui Crimca, concavitățile absidelor laterale disimulate în exterior de rezalituri. Tot ca la *Dragomirna*, există și aici un brâu tip funie răsucită, ancadramente de tip Renaștere, arcuri decorate cu mici rozete. Caracteristic pentru acest edificiu este însă turnul-clopotniță de deasupra pridvorului, turn fortificat, prevăzut cu o cameră de refugiu, cu drum de strajă și metereze.

O imagine insolită în peisajul Iașului o constituie *biserica Sf. Sava*, ridicată la 1625, de un meșter Gheorghe, originar din Istanbul, din inițiativa marelui postelnic Ienache. Aspectul curios, amintind de cel al moscheilor, i-l conferă cele două turle, scunde și foarte largi în diametru.

Ceea ce este caracteristic în general pentru „oamenii noi" ai secolului al XVII-lea: nevoia de fast, de spectacol, de strălucire, setea de prestigiu și de grandoare atinge paroxismul în vremea domniei, în comportamentul și în faptele voievodului Vasile Lupu (1634–1653), domn pe care, după spusele lui Miron Costin, „nu-l încăpea Moldova, ca pe un om cu hire înaltă și împărătească mai mult decât domnească". În căutare de legitimitate, în voința de a parveni cu orice preț, a acestui vornic care, ajuns în scaunul țării, își schimbă și numele din Lupu Coci, în cel de Vasile, cu rezonanță imperială, cum imperiale erau aspirațiile sale de mărire, există o irepresibilă dorință de epatare, cum nu cunoscuse Moldova. Iar ceea ce este gesticulație retorică, demonstrație de forță, de putere economică și extravaganță în actele acestui voievod își găsește expresia

focalizată și potențată la maximum în ctitoria sa ieșeană a *Trei Ierarhilor*.

În plan și elevație biserica ce purta hramul celor trei mari învățați ai creștinismului: *Vasile cel Mare, Ioan Gură de Aur* și *Grigore Teologul* nu se deosebea prea mult de cele care consacraseră stilul moldovenesc. Modelul cel mai apropiat luat ca sursă de inspirație fusese Galata, ceea ce presupunea un plan triconc, un pridvor închis, o triplă arcadă între naos și pronaos, două turle : una pe naos și alta pe pronaos. Nervurile în torsadă ale sistemului de boltire amintesc însă de *Dragomirna*, și tot de ctitoria lui Anastasie Crimca amintește, desigur, decorația exterioară. Numai că ceea ce la *Dragomirna* se petrecea doar pe turla zveltă a bisericii, la *Trei Ierarhi* cuprindea întreaga fațadă, de la bază până la cornișa turlelor. Un veșmânt de piatră sculptată asemenea unei dantele țesute din registre orizontale, unul mai sofisticat ca altul și toate diferite între ele, având ca motive împletituri geometrice de cele mai felurite forme (*entrelacs*-uri și zigzaguri, romburi și cerculețe întretăiate, funii răsucite și rozete) – toate acestea până la înălțimea brâului despărțitor, pentru ca, mai sus de acesta, să domine motivele florale : corole stilizate într-o multitudine de forme ca și ghivece cu flori găzduite de dubla arcatură oarbă de sub cornișă. Sculptate în relief destul de înalt, cu precizie, rigoare geometrică și acurateță de execuție, aceste motive trădează și un gust rafinat, nimic îndoielnic care să amintească de kitsch-ul atâtor opere de arhitectură din epoci ulterioare, prea încărcate cu ornamente, nediminuând uimirea, fascinația privitorului înmărmurit, a celui de azi, ca și a celui din secolul al XVII-lea. Avem de altfel mărturii dintre cele mai entuziaste ale unor călători ca turcul Evlia Celebi, ca sirianul Paul din Alep sau ca Marco Bandini, episcop, în misiune de mai multe ori în Moldova. „Nu poate fi descrisă nici cu graiul, nici cu pana" – mărturisea primul dintre cei menționați, după trecerea sa prin țară la numai două decenii (1659) de la construirea *Trei Ierarhilor*, când broderia de piatră sculptată mai era încă suflată cu aur, iar unele porțiuni colorate cu lapis lazuli.

Lui Paul din Alep care a cercetat edificiul imediat după inaugurare i s-a părut a fi construit „cu atâta măiestrie că întrece toată înțelepciunea" și că este așa de frumos „încât apucă mintea de mirare"[165].

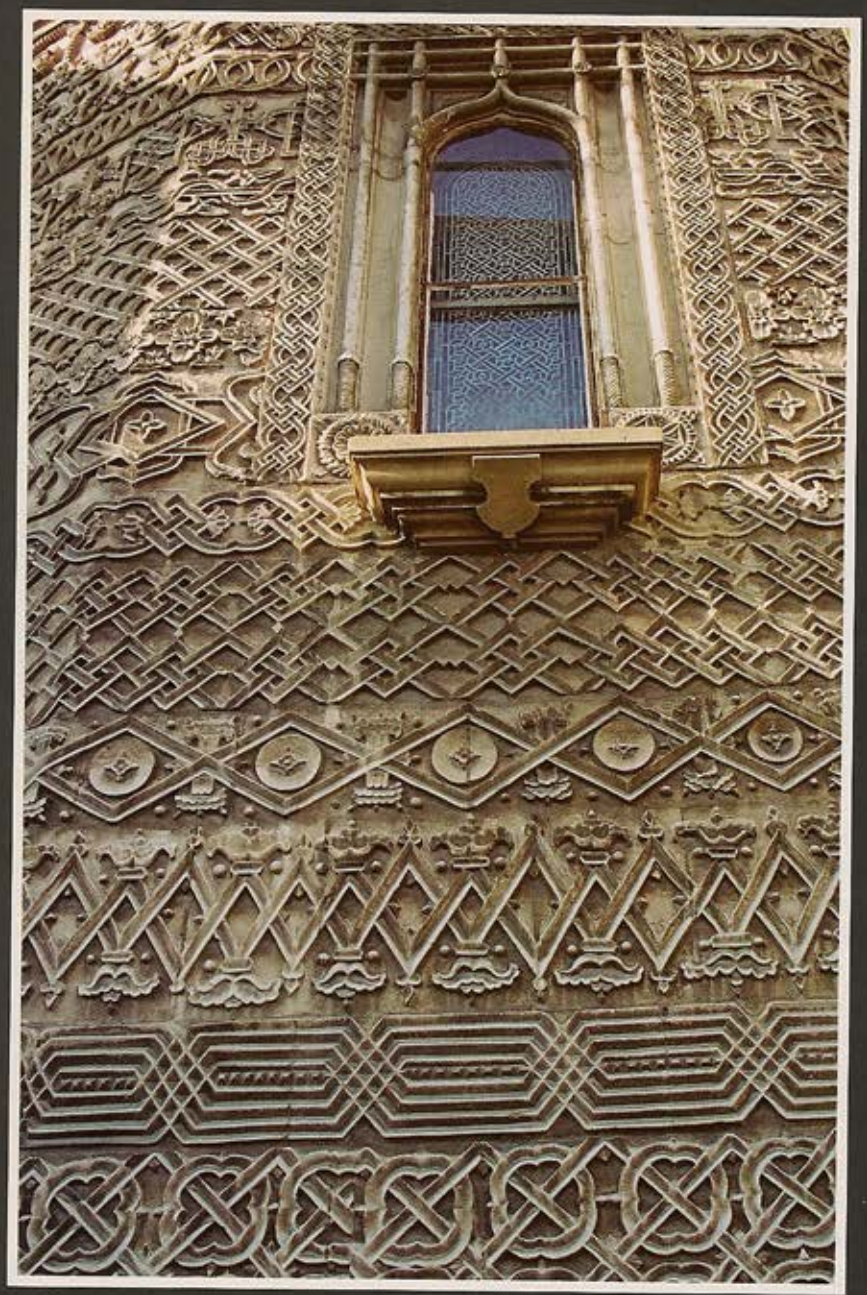
Ce i-a reținut în chip deosebit atenția lui Bandini era faptul că biserica este „lucrată cu cizeluri și împodobită cu marmură neagră încrustată per *modum coronidis* în felul unui ornament de carte"[166], episcopul având desigur în vedere registrul de sub brâul median prevăzut cu grotescuri incizate de inspirație barocă occidentală. Cei trei călători avuseseră prilejul să vadă multe monumente în itinerarele lor, unele excelând tocmai prin decorația sculptată.

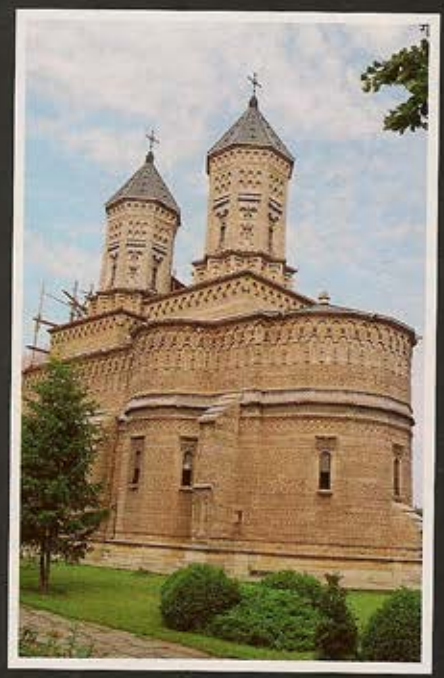
Unică în istoria arhitecturii românești, prin somptuosul ei veșmânt decorativ, *biserica Trei Ierarhi* nu va rămâne și singura ctitorie a lui Vasile Lupu. Tot la Iași, orgoliosul domn va ridica încă un monument religios de seamă, și anume *biserica mănăstirii Golia*[167], într-alt fel unică și aceasta – ceea ce pentru un singur ctitor, să recunoaștem, înseamnă foarte mult – ea nu se apropie de *Trei Ierarhi* decât prin preferința, manifestată și aici din plin, pentru plasticitate, pentru tactil, preferință aparținând aceleiași viziuni barocizante proprii epocii. Elementele de decor de la *Golia* nu mai sunt însă de inspirație orientală ca cele de la *Trei Ierarhi*, ci au la origine motive ale barocului apusean. Cei care le-au introdus sunt constructorii italieni aduși de Vasile Lupu din Polonia[168].

Caracterul compozit al stilului de la *Golia* a fost sesizat și de țarul Petru cel Mare, cu ocazia vizitei sale la Iași în 1711. Imperatorul „au umblat – ne spune cronicarul Ion Neculce – prin toate mănăstirile de le-a văzut și din toate i-au plăcut mai mult Golia, zicând că are trei feluri de meșteșuguri: leșesc, grecesc și moschicesc"[169].

În cursul domniei sale, Vasile Lupu a inițiat și sprijinit și construcția unor lăcașuri mai modeste sau cel puțin fără pretenția de a deschide căi noi în arhitectură. Numărul bisericilor zidite din porunca lui ajunge la cincisprezece, iar pe altele paisprezece le-a refăcut, restaurat sau consolidat. Ca nimeni altul dintre ctitorii moldoveni, el a lărgit apoi foarte mult aria geografică în care și-a plasat monumentele religioase. Spre răsărit, de pildă, putem menționa *biserica Sf. Dumitru din Orhei* construită în 1638, deci devansând cu un an *Trei Ierarhii*. Edificiul din Orhei are adosat fațadei de sud un pridvor cu turn-clopotniță, iar concile laterale sunt disimulate în exterior de rezalite.

Coborând mult spre sud, Vasile Lupu va construi o biserică și la *Chilia Nouă* (azi în Ucraina).





Iași, *Biserica Trei Ierarhi* (decorație exterioară)



Iași, *Biserica mănăstirii Golia*, Sec. XVII

Dar cel mai curios este că în această politică de expansiune culturală, va ajunge să construiască și în îndepărtatul Lviv – *biserica Sf. Vineri* –, unde o mai veche ctitorie cu hramul *Adormirii Maicii Domnului*, probabil din timpul lui Alexandru cel Bun, fusese refăcută de meșterul Petru Italianu din porunca lui Lăpușneanu[170].

Mai cindată printre ctitoriile lui Vasile Lupu, deoarece vine în contrast cu preocuparea acestuia pentru decorul fastuos, manifestată la *Golia* și *Trei Ierarhi*, poate părea *biserica Sf. Ioan Botezătorul din Suceava*. În mod neașteptat, aici s-a acordat atenție unor dispozitive de apărare. Acest rol defensiv a fost acordat turnului-clopotniță supraetajat și podului bisericii care a fost izolat, în pereții lui fiind practicate metereze pentru tragerea cu arcul.

Preocuparea de a conferi unor edificii religioase, atunci când nu erau înconjurate de ziduri fortificate, roluri de apărare este prezentă și la alte monumente din epocă. O soluție ingenioasă prin fortificarea turnului de pe pridvor până la a i se da aspectul unui adevărat bastion întâlnim, de pildă, la *biserica Precista din Galați*, zidită în jurul anului 1647.



Iași, *Mănăstirea Cetățuia*, Sec. XVII

Odată cu sfârșitul domniei lui Vasile Lupu, ritmul de construcții, ca și calitatea acestora, inclusiv cea estetică, a încetinit simțitor. O fericită excepție o constituie *biserica mănăstirii Cetățuia*.

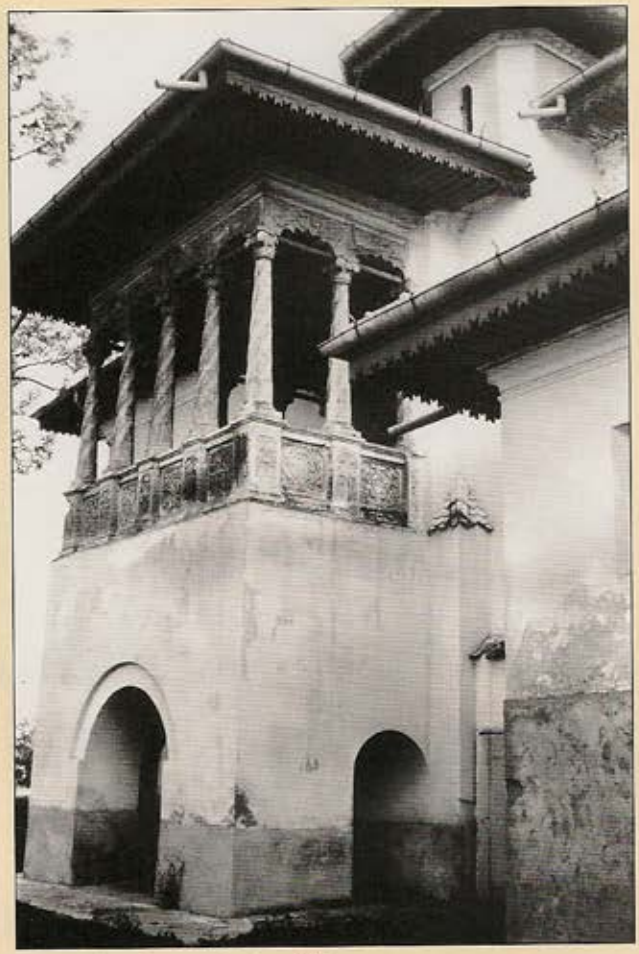
La *Cetățuia* se păstrează, nealterată, o frumoasă casă egumenească pe trei nivele, prevăzută cu două foișoare, cum vom vedea multe în Țara Românească. Sala de ospețe de la primul etaj, mai mare decât cea de la *Dragomirna*, are, spre deosebire de aceasta, nu unul, ci doi stâlpi pe care se descarcă bolțile în cruce. De asemenea, caz dintre cele mai fericite, la *Cetățuia* s-a păstrat și a fost restaurată cu succes *reședința domnească a lui Duca vodă*, având, ca și casa egumenească, trei nivele, cu un foișor la ultimul.



Iași, Casa Dosoftei

Foișorul, ca parte componentă a arhitecturii civile, se va generaliza atât în Muntenia, cât și în Moldova, devenind unul dintre elementele unificatoare ale arhitecturii din cele două principate. În afară de casele egumenești și de cele domnești, foișoare elegante cu arcade sprijinite pe coloane aveau, în Moldova, reședințele boierești de la Șerbești (jud. Neamț), de la *Pribești* (jud. Vaslui) și cea a lui *Cantacuzino-Pașcanu de la Pașcani*.

Deosebit de impozant trebuie să fi fost, după prefacerile, adaosurile și amenajările făcute de Vasile Lupu, *palatul de reședință* al domnilor moldoveni de la Iași, căci – ne informează Miron Costin[171] – V. Lupu „... au făcut ca de înnoavă și curțile cele domnești în Iași, casele cele cu cinii". Cum ne zice Bandini, „construcția palatului nu este toată de piatră și nici toată de lemn, căci turcii nu îngăduie să fie construite în întregime din piatră decât doar mănăstirile[172]. După descrierea lui Evlia Celebi, „palatul cuprinde mai mult de o sută de încăperi pentru sinoglani și este acoperit cu țigle smălțuite puse unele peste altele. Apoi are o pivniță (chilar), o șelărie și o vistierie, adică locul unde stă vistierul. Este un palat asemenea unei cetăți. Piața seraiului formează și ea una din podoabele sale". Ba mai mult, „în fața acestui palat – continuă călătorul turc – se află un loc care nu există mai înainte. În anul o mie patruzeci și cinci Lupu bei, obținând învoire de la sultanul Murat han al IV-lea, a înălțat un zid între două dealuri. În felul acesta, din apele râului Scânteia, s-a format un lac mare, iar în el a pus mii de feluri de pești...[173].



Pașcani, *Casa Cantacuzino*, Sec. XVII

Date interesante despre acest palat găsim și la Miron Costin care vorbește despre casa mare a domnului, casa doamnei și a familiei domnești, ca și despre o baie cu pardoseli de marmură. Foișorul era și aici un element indispensabil ce făcea posibil accesul la sălile de recepție de la etaj, el adăpostind scările.

Bandini a sesizat caracterul oriental al curții pe care o consideră „umbră a curții împăraților turci, dar nu rivală, putând sta alături de aceasta"[174].

Încăperile curții domnești erau ornate către 1640 cu „cinii" (plăci de ceramică decorativă – albastru, verde, alb).



Târgoviște, *Biserica Stelea*, Sec. XVII

Nu vom încheia trecerea în revistă a principalelor monumente de arhitectură din Moldova înainte de a menționa *biserica Stelea din Târgoviște* pe care Vasile Lupu o construia în semn de împăcare cu Matei Basarab, rivalul său din Țara Românească, în schimbul ctitoriei acestuia pe plaiuri moldovene, la *Soveja* (jud. Vrancea).

Biserica Stelea era un adevărat ambasador al arhitecturii moldovenești la sud de Milcov. Construită evident de meșterii lui Vasile Lupu, biserica de plan triconc, cu două turle: una pe naos și alta pe pronaos, era boltită după procedeul moldovenesc al arcelor piezișe suprapuse. Elementul moldovenesc cel mai specific îl constituiau însă decorațiile ancadramentelor de stil gotic târziu. La portal, de pildă, baghetele încrucișate sunt întretăiate de unul în acoladă. Contraforții ce încadrează absidele laterale, ca și ornamentele policrome de ceramică smălțuită sub formă de butoni de pe turle sunt de asemenea un aport moldovenesc. Doar brâul median și cele două șiruri de firide oarbe înconjurate cu ciubuce din cărămidă și tencuială ne amintesc că ne aflăm totuși în Muntenia. Fără să facă propriu-zis școală, *biserica Stelea* va servi drept model pentru alte câteva edificii muntenești.

Afirmarea unor formule noi în Muntenia este șovăielnică. Monumente ca *Dragomirna*, ca *Trei Ierarhi* și ca *Golia* nu-și fac apariția. Deși se fac și aici eforturi lăudabile, încununate în câteva cazuri de succes, adevărul este că, până în ultimul deceniu al secolului al XVII- lea, constructorii de biserici nu fac decât să repete aproape stereotip, cu modificări minore în structură și decorație, vechile edificii. Senzația de rutină și oarecum de monotonie ne însoțește pretutindeni în Muntenia pe parcursul acestui veac. Una dintre primele ctitorii în care tradiția inaugurată cu un secol în urmă la *biserica episcopală din Curtea de Argeș* s-a perpetuat nealterată este *biserica Radu Vodă din București*, construită de iznoavă de voievodul Radu Mihnea în anii 1614–1623 pe locul unei biserici mai vechi (*Sf. Troița*) a lui Alexandru II Mircea.

Simetrică în multe privințe cu domnia lui Vasile Lupu din Moldova, guvernarea lui Matei Basarab în Țara Românească va fi foarte fertilă în arhitectură, în artă ca și în cultură în general. Din cauza unui distrugător cutremur de pământ din 1628, multe dintre bisericile muntenești se aflau, la urcarea lui Matei Basarab pe tron, în ruină și părăsire. Așa încât în timpul relativ lungii sale domnii (1632–1654), noul voievod a trebuit nu numai să zidească



Brebu. *Turnul mănăstirii*, Sec. XVII

noi lăcașuri, ci și să le reclădească pe cele vechi, în total un număr de peste cincizeci de obiective fiind înălțate cu un mare efort, firește. Așa se și explică necesitatea aducerii la un moment dat a unor meșteri din Moldova, din Transilvania și poate și din alte părți.

Cu tot „tradiționalismul" ei, arhitectura din vremea lui Matei Basarab promovează două elemente care chiar dacă nu pot fi considerate întru totul „inovații", în premieră, prin frecvența lor și prin amploarea ce li se acordă imprimă stilului de care am vorbit trăsături distincte. Avem în vedere în primul rând turnul-clopotniță. La unele biserici acesta este construit deasupra pronaosului. (La *Gherghița, Strehaia, Goleşti, Sf. Împărați din Târgoviște, Călinești, Cornet, Olari – Curtea de Argeș* – etc.). La altele, turnul-clopotniță este detașat de biserică și constituie un edificiu aparte, cu o înfățișare monumentală asemenea unei barbacane, el cumulând și funcția turnului de poartă al zidurilor de incintă ce formează sistemul defensiv la *Brâncoveni*, la *Brebu*, la *mănăstirea Negru Vodă din Câmpulung-Muscel*. Aceste turnuri-clopotniță au beneficiat de o decorație bogată din mai multe registre de arcaturi, firide, ciubuce și bumbi din ceramică smălțuită, denticuli, aproape distonând cu înfățișarea austeră a bisericilor însele.



Câmpulung-Muscel, *Mănăstirea Negru-Vodă*, Sec. XVII

Al doilea element la care ne-am referit îl constituie pridvorul deschis cu arcade și coloane din cărămidă, în Muntenia el generalizându-se și adoptând o multitudine de variante. Cu timpul, spre sfârșitul secolului și în veacul următor, pridvorul deschis cumulează o mare bogăție ornamentală care este aplicată coloanelor, balustradelor, portalului ce face intrarea în pronaos.

Biserica mănăstirii Arnota este prima ctitorie a lui Matei Basarab în ordine cronologică și locul său de veșnică odihnă. Aici se foloseau soluții și procedee tehnice verificate în secolul precedent: o turlă pe naos, două calote sferice pe pronaos, despărțite de un arc longitudinal și o altă turlă pe pridvorul deschis care se prezintă astăzi într-o formă modificată.



București, *Biserica Patriarhiei*, Sec. XVII

Asemenea lui Vasile Lupu în Moldova, domnul muntean a lărgit mult aria geografică pe care își disemnează inițiativele în materie de arhitectură religioasă. Și s-a observat, ca o trăsătură definitorie pentru această preocupare, preferința pentru înălțarea de mănăstiri și biserici în zona de câmpie[175]. *Măxineni-Slobozia, Sadova-Gorj, Plătărești, Căldărușani, Negoești-Giurgiu, Drăgănești-Teleorman* sunt asemenea construcții care, în unele cazuri, prin fortificațiile cu care erau dotate, serveau și ca puncte de observații și de sprijin defensiv împotriva forțelor turcești de pe linia Dunării. De fapt, în expansiunea ei spre sud, activitatea ctitoricească a lui Matei Basarab trece și fluviul, voievodul muntean sprijinind construcția *bisericilor Sf. Paraschiva* și *Sf. Pantelimon la Vidin* și a *sfinților apostoli Petru și Pavel la Svištov*. De asemenea, a avut o activitate bogată de refacere a unor lăcașuri la Muntele Athos, Nicolae Stoicescu enumerând patru dintre acestea: *biserica mare a mănăstirii Xenofon, biserica Sf. Mihai al Sinoadelor de la Marea Lavră, katoliconul și pridvorul bisericii de la mănăstirea Dionisiu și trapeza mănăstirii Hilandar*[176].

Expansiunii de acest gen spre sud îi corespunde și una spre nord, peste Carpați, unde sunt construite cu sprijinul domnului muntean biserici la *Porcești*, la *Hunedoara* și în alte zone transilvane.

Evoluția arhitecturii muntenești în direcția constituirii unui stil va continua și în timpul urmașilor lui Matei Basarab. Primul monument în succesiunea a ceea ce s-a chemat „epoca lui Matei Basarab" este *catedrala metropolitană Sf. Dumitru din București*, actuala patriarhie construită în vremea lui Constantin Șerban (Cârnu) – 1654–1658. Aici a fost reluat planul *bisericii lui Neagoe de la Argeș*, cu pronaos dezvoltat în lărgime și încununat cu trei turle, în plus aici fiind construit și un amplu pridvor deschis, cu stâlpi cilindrici de cărămidă, acesta fiind mai scund decât pronaosul și boltit cu trei calote sferice.

O biserică ce prezintă interes, construită concomitent cu patriarhia bucureșteană, este *Sf. Gheorghe din Pitești* (1656). Modelul acesteia a fost *Dealu* (cu cele trei turle pe pronaos), dar și aici elementul de noutate îl constituie pridvorul deschis, iar acesta este cu adevărat original pentru că, spre deosebire de cel de la *Patriarhie*, mai scund decât restul edificiului, la *biserica Sf. Gheorghe* el este mai înalt decât corpul bisericii comportând două nivele, cel superior având aspectul unui foișor cu arcade și stâlpi de cărămidă poligonali în secțiune. Rolul acestui foișor era acela de clopotniță.

Cum vedem, în arhitectura ecleziastică din Muntenia primelor trei pătrare ale secolului al XVII-lea, deși se experimentează, se caută soluții noi, rezultatul cel mai evident nu este altul decât consacrarea de fapt a vechilor formule. Perseverența cu care se caută, se tatonează începe totuși să dea roade în ultimul pătrar al veacului când în scaunul țării se află doi domni mari iubitori de cultură și de frumos: Șerban Cantacuzino (1678–1688) și Constantin Brâncoveanu (1688–1714). Încă de la prima ctitorie a celui dintâi – la *biserica mănăstirii Cotroceni din București* – pot fi observate semne ale unei viziuni noi care presupunea o evidentă schimbare de direcție"[177]. Desigur

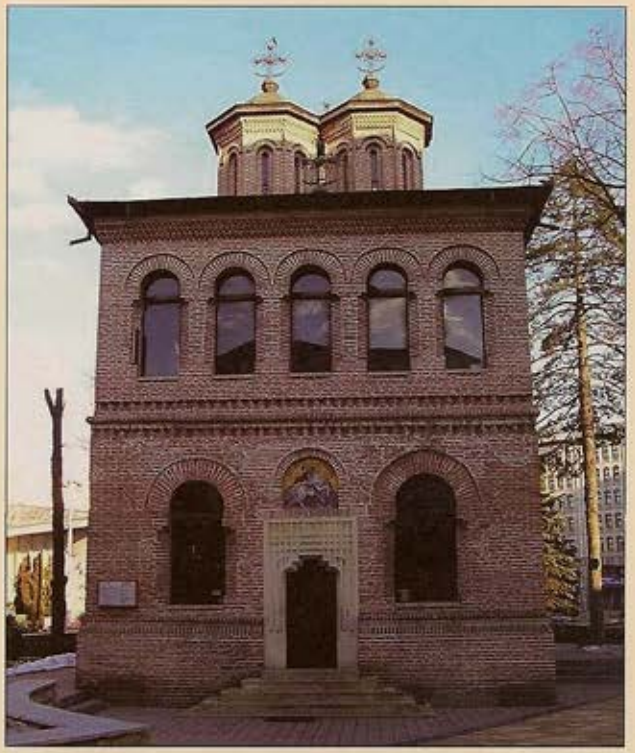
că despre răsturnări și mutații, despre un program diferit de cel din trecut nu poate fi vorba. Înnoiri explicite cu caracter de manifest nu întâlnim nici aici și, dacă noutățile introduse nu s-ar înscrie unui curent care avea să dobândească amploare în anii ce au urmat, am fi putut considera *biserica de la Cotroceni* un monument ca toate celelalte, cu micile ei particularități.

Ceea ce este de reținut la *biserica mănăstirii Cotroceni*, apoi și la alte monumente ce o vor urma, este grija pentru proporții, raportul fericit dintre înălțime, lățime și lungime, raportul dintre coloanele pridvorului și suprafața de fațadă de la arcade până la cornișă, ceea ce-i conferă monumentului un aspect de zvelțețe pe care nu-l aveau edificiile din epoca lui Matei Basarab. O altă tendință, incipientă la *Cotroceni* și care va dobândi amploare este grija pentru punerea în valoare a motivelor ornamentale.

Aceeași tendință poate fi constatată și la *biserica Doamnei din București*, ctitorie a Mariei – soția lui Șerban Cantacuzino – concepută ca paraclis al caselor domnești.

Cele două monumente cantacuzine nu fac însă decât să contureze un cadru în care va evolua ceea ce se numește „noul stil muntenesc" sau „stilul brâncovenesc". Acesta „nu și-a făcut apariția ca rezultat al gustului personal al unui singur om, ci ca urmare firească a evoluției lente de-a lungul a câteva decenii a „vechiului stil". Dar „rolul personal al lui Brâncoveanu în apariția lui nu este, desigur, de neglijat: prin concepția sa politică, prin locul pe care l-a acordat culturii în realizarea planurilor izvorâte din această concepție și prin mijloacele materiale pe care le-a pus în slujba ei, voievodul a ajutat – și nu totdeauna voit – împlinirea unor cerințe de multă vreme latente și adesea șovăitoare[178].

Trebuind să ducă politica pe care a dus-o și simțind nevoia de reprezentare la un nivel corespunzător aspirațiilor și ambițiilor sale, Brâncoveanu n-a avut de ales. El a încurajat prin toate mijloacele formele care răspundeau cel mai adecvat programelor sale, iar aceste forme, în pas cu gustul barocizant al vremii, puneau un apăsat accent tocmai pe decorația sculptată. Așadar, promovând cele câteva tipuri tradiționale pe structuri arhitectonice, meșterii lui Brâncoveanu și-au concentrat atenția ca inovatori exclusiv asupra aparatului ornamental care dobândește o puternică expresivitate.



Pitești, *Biserica Sf. Gheorghe*, Sec. XVII

Principala ctitorie a lui Constantin Brâncoveanu este *mănăstirea Hurez* construită de Manea zidarul. Biserica mare de aici era o interpretare simplificată a *bisericii episcopale de la Argeș*. Turla de pe pronaos nu se mai descarcă aici pe douăsprezece, ci numai pe două coloane și pe pereții ce despart încăperea de naos. Elementul de atracție, cum era și de așteptat, îl formează pridvorul, mai scund, ca și la *Patriarhie*, decât pronaosul, dar într-un echilibrat raport cu peretele de deasupra arcadei – ca la *Cotroceni*. Tot coloanele, în special bazele și capitelele lor, ca și ancadramentele, asemănătoare cu cele de la *biserica Doamnei*, sunt purtătoarele noii orientări stilistice. Pietrarul Vucașin, pe care-l vom întâlni lucrând și la alte monumente brâncovenești, se arată a fi deja stăpân pe un repertoriu bogat de forme, locul principal revenind firește motivului vegetal stilizat, săpat într-un relief foarte puțin adânc. În rest, modenatura fațadelor constă, ca și la monumentele anterioare, din stuc (brâu median format din tor între dinți de fierăstrău, panouri mărginite de duble toruri terminate în partea de sus în semicerc).



București, *Biserica mănăstirii Cotroceni* (interior), Sec. XVII

Biserica mănăstirii Hurez este centrul unui mare complex de tip lavră – unic pe teritoriul României – în jurul ei fiind construite mai multe paraclise și schituri. Rolul diferit de cel din trecut atribuit bisericii ca instituție, adică cel cultural, printre altele, se reflectă pregnant în arhitectura monastică a Hurezului și a altor mănăstiri unde pe lângă capele și paraclise sunt construite și încăperi anexe specializate, cum ar fi bibliotecă, școală, spital, ba chiar și han, ca la *Sf. Gheorghe Nou*. Toate clădirile anexe sunt grupate, aici la *Hurez*, nu la întâmplare, ci după un principiu ordonator rațional, amintind de arhitectura Renașterii. Odăile anexă: chiliile, trapezele, sălile pentru găzduirea oaspeților erau și ele împodobite cu sculpturi și cu picturi. Precum pridvoarele bisericilor, galeriile deschise ce asigurau comunicarea dintre diversele odăi sunt și ele prevăzute cu arcade pe coloane sau pe stâlpi, printr-o deosebită eleganță și somptuozitate detașându-se foișoarele la care urcă scări prevăzute cu balustrade traforate etc.

Ca un fapt important, s-a constatat că în timpul domniei lui Constantin Brâncoveanu, mult mai bogat împodobite decât ctitoriile domnești erau cele ale Cantacuzinilor – familie înrudită cu voievodul. Mai diverse ca repertoriu de forme, incluzând cu mai mult curaj motive occidentale, mai abundente ca suprafață contaminată, ornamentele în piatră de la ctitoriile cantacuzinești sunt în același timp executate într-un relief mai înalt. Recordul în materie de decorație care părăsește spațiul îngust al coloanelor și ancadramentelor revărsându-se asupra pereților sub forma unor imagini diverse realizate în stuc și nu în piatră ca la *Trei Ierarhi*, îl deține *biserica Fundenii Doamnei* de lângă București, ctitorie a spătarului Mihail Cantacuzino din 1699. La acest monument unic în arhitectura muntenească, decorul ajunge la un înalt grad de autonomizare. Ancadramentele și coloanele sunt realizate în piatră în stilul floral consacrat. Restul fațadelor sunt însă câmpul de desfășurare a unei fantezii irepresibile. În afară de medalioanele cu flori și fructe, în afară de panourile cu vaze și cu flori tratate aproape naturalist, ca în miniaturile persane, sunt închipuite și adevărate peisaje. Într-unul, de pildă, apare un palat oriental cu mai multe caturi, cu foișoare, balustrade, scări și încadrat de copaci, un fel de chiparoși, amintind de ilustrația lui Negrule la „Alixăndria", despre care va fi vorba.

Sculptura figurativă în relief începe să se insinueze și la alte biserici ale spătarului Mihai Cantacuzino. *Biserica Adormirea Maicii Domnului din Râmnicu Sărat* (1690–1696), *biserica mănăstirii Colțea din București* (cca 1700), *biserica mănăstirii Sinaia* (1695) sunt dintre acestea. Dar considerațiile asupra decorului de piatră sunt mai potrivite la capitolul consacrat sculpturii, de vreme ce în plan și elevație monumentele respective nu prezintă elemente noi.

Pentru arhitectura brâncovenească o caracteristică esențială o constituie accentul pus pe construcțiile cu destinație laică. Am văzut că în însuși programul mănăstirilor se acordă o atenție deosebită clădirilor anexe pentru ateliere, școală, spital, bibliotecă, han etc. Cu atât mai firesc era deci să ne așteptăm la o dezvoltare intensă a programelor civile.

Dacă nu s-a păstrat curtea domnească decât sub formă de vestigii arheologice, de la jumătatea secolului al XVII-lea, la București, avem – ce e drept – amplificat în secolul următor și modernizat în secolul XX *palatul Mitropoliei*.

Un singur monument de arhitectură civilă se sustrage tipului general, deosebindu-se net de casele domnești, boierești sau egumenești ale timpului. Acesta este *palatul de la Herăști*, așa-zisele „case de piatră" ale boierului cărturar Udriște Năsturel. Spre deosebire de celelalte case în care elementele arhitecturii muntenești (foișoarele și galeriile cu arcade) confereau clădirilor un aer de familie ușor recognoscibil, la *Herăști* ne aflăm în fața unui edificiu de Renaștere, unic în arhitectura din Țara Românească. Faptul ne-ar putea mira, desigur, dacă n-am cunoaște concepțiile proprietarului, puternic înrâurite de ideile umaniste ale Renașterii. De fapt, casele de piatră de la *Herăști* aveau doi proprietari – frații Udriște și Cazan Năsturel – fiind concepute să cuprindă două apartamente identice ca distribuție interioară, fiecare cu câte o intrare separată, cu scări separate de acces la etaj și chiar cu pivnițe separate. Oarecum curios era planul în formă de L al edificiului, dar tocmai acesta permitea o distribuție ideală a încăperilor adaptată scopului urmărit. Ceea ce a putut să uimească pe contemporani a fost materialul de construcție – piatra. Este ceea ce relatează Paul din Alep care-i auzise pe localnici spunând „că nu se mai află în lume palat asemănător afară numai poate în țara francilor", el știind



Herăști, *Palatul lui Udrişte Năsturel*, Sec. XVII

că pentru construcția lui fuseseră aduși „meșteri arhitecți din țara ungurească [adică din Transilvania] și piatră din țara turcească și au început să o clădească pe dinăuntru și pe dinafară cu piatră fățuită"[179]. În adevăr, lucru cu totul rar, dacă nu cumva unic în acest veac în Țara Românească, locuința fraților Năsturel era făcută din piatră fățuită. Însuși acest fapt denotă o gândire nouă, de orientare umanistă, potrivit căreia locuința omenească putea aspira la același statut cu edificiile religioase. Renascentistă este aici în primul rând sobrietatea fațadelor întrerupte din loc în loc de deschiderile ferestrelor. Puțină câtă este, redusă la câteva profile simple, decorația este și ea de cel mai pur stil renascentist: o cornișă cu denticuli, frontoane întrerupte deasupra ușilor, mici cornișe („sprâncene") deasupra ferestrelor dreptunghiulare ale parterului.

În a doua jumătate a secolului, între 1667 și 1671, un alt boier de rang înalt, Drăghici Cantacuzino și fiul acestuia, Pârvu, construiesc în satul *Măgureni* (jud. Prahova) o casă care, de asemenea, trăda un gust occidentalizant nu însă fără unele înrâuriri constantinopolitane, firești dacă ținem seama că tânărul boier își făcuse studiile pe malul Bosforului. Cu elemente de Renaștere cum era loggia de pe latura de nord, dar și cu decorații interioare făcute din stucatură pe motive orientale, acest palat făcea oarecum trecerea spre arhitectura civilă din timpul domniei lui Constantin Brâncoveanu.

Favorizată de lunga guvernare a acestui principe, de fabuloasele sale bogății, dar mai cu seamă de aplecarea sa spre viața de fast și lux ce reflecta un coerent program politic bazat pe necesitatea asigurării unui înalt prestigiu printre contemporani, campania de construcții civile a cunoscut o anvergură neîntâlnită în trecutul țării. Brâncoveanu a pus să i se zidească atât la București, cât și la numeroasele și întinsele sale moșii reședințe cărora nu le-a mai zis „case domnești" ca în trecut, ci palate, unele dintre ele chiar meritând acest nume.



Potlogi, *Palatul brâncovenesc*, Sec. XVII

Dintre palatele construite din voința Brâncoveanului trei ne reținem atenția: *palatul domnesc din București*, astăzi dispărut, cel de la *Potlogi* și cel de la *Mogoșoaia*. Reședința de la București era de fapt vechiul palat domnesc, restructurat însă, amplificat și reamenajat după gustul epocii, el întrecând ca fast și splendoare toate edificiile capitalei, după cum rezultă din relatările călătorilor străini. Unul dintre aceștia era chiar secretarul voievodului, italianul del Chiaro, autor al unei cărți foarte valoroase pentru istoria, civilizația și moravurile societății valahe din respectiva perioadă. Din descrierea făcută de del Chiaro, rezultă că palatul „era cu totul din piatră, cu scara principală din marmoră", că sala tronului avea un rând de coloane pe mijloc, că avea o „cameră a audienților", multe alte săli, iatacuri, iar în jur – o grădină „foarte frumoasă, de formă pătrată, desenată după bunul gust italian", în mijlocul ei aflându-se un foișor „pentru odihna și uneori pentru prânzul lui Vodă"[180].

În privința palatelor de la *Potlogi* și *Mogoșoaia*, ne putem dispensa de relatări și descrieri de epocă pentru că, deși restaurate în nenumărate rânduri, edificiile respective se prezintă astăzi într-o stare de conservare mulțumitoare, cu o înfățișare nu prea mult diferită de cea inițială.

Palatul de la Potlogi a fost înălțat de Brâncoveanu în anul 1698, într-un loc pitoresc, pe malul unui eleșteu, urmând să fie folosit de domnitor ca loc de popas intermediar pe drumul dintre cele două reședințe de la *București* și de la *Târgoviște*. Încă de aici, urmând ca peste patru ani să-și găsească desăvârșirea la *Mogoșoaia*, se impun noile caracteristici care constituie trăsăturile de bază ale stilului brâncovenesc. Programul care stătea în fața constructorului era desigur și aici în concordanță cu veleitățile de grandoare și magnificență ale comanditarului. Pentru realizarea acestui program se pleca de la tradiție. Se continua deci procesul evolutiv constatat la casele domnești și boierești din epoca anterioară, fără



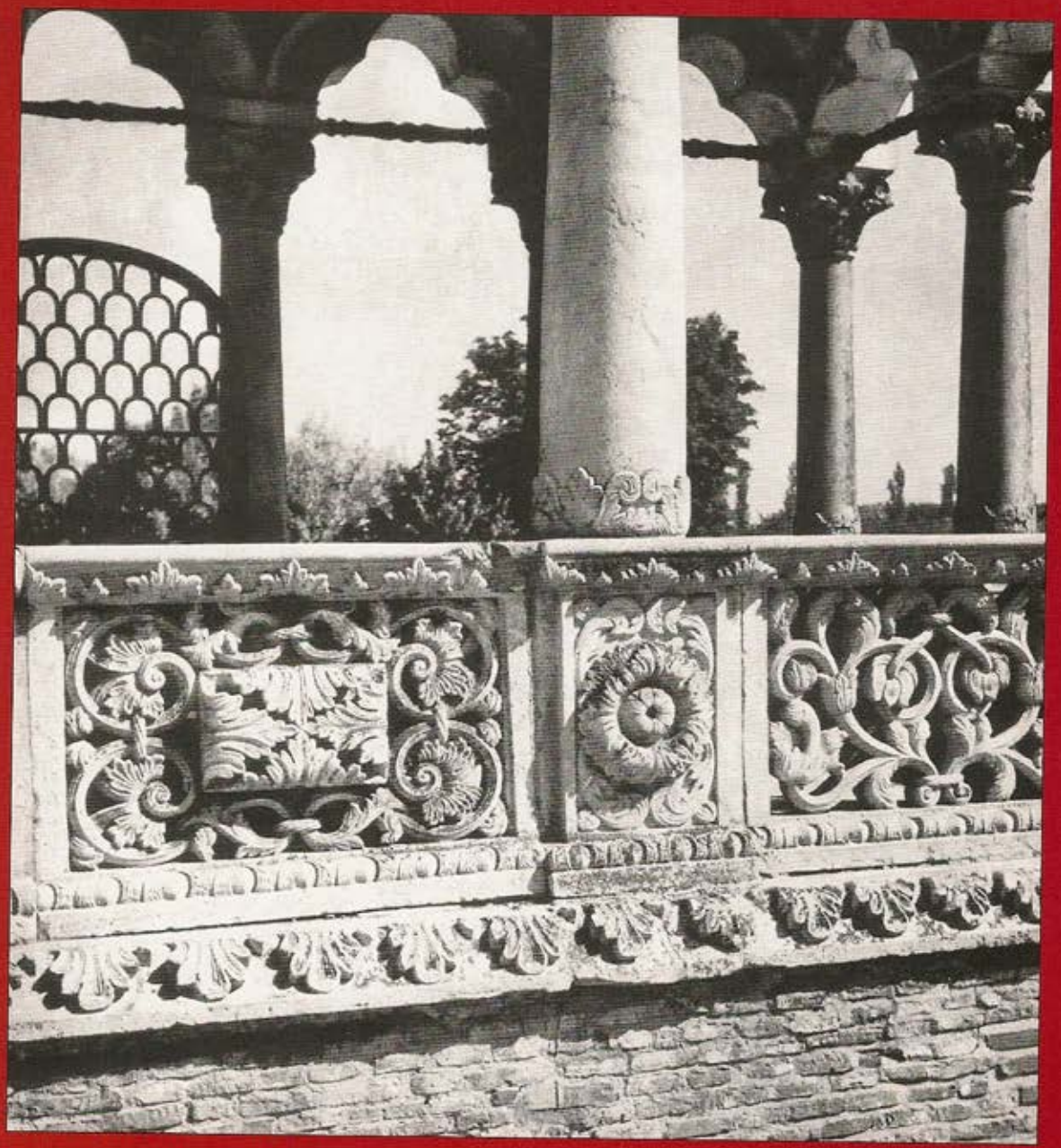
Mogoșoaia, *Palatul brâncovenesc*, Sec. XVII–XVIII

să se ia în considerație și experiența fixată la *Herăști*. În această evoluție, tradiția locală întâlnea în drumul ei două principale curente: Renașterea târzie și barocul. Tocmai acestea vor defini concepția, structura și aparatul decorativ al *palatului de la Potlogi* și într-o măsură și mai mare pe ale celui de la *Mogoșoaia*. Un element nou ce ține de orientarea imprimată de Renaștere și de baroc este preocuparea de a se valorifica la maximum virtuțile constructive ale edificiului în raport cu peisajul. Situarea palatului pe malul unei oglinzi de apă cu fațada orientată spre aceasta de care îl desparte o grădină, comuniunea spațiului de locuit cu natura prin intermediul foișoarelor și al logiilor vor fi definitorii pentru ideea de confort modern și de somptuozitate.

Palatul de la Potlogi este împrejmuit cu un zid ce formează o curte de onoare și una de serviciu. Intrarea în curtea de onoare se face printr-o poartă tratată monumental ca un turn pe axul căruia este situat palatul, de plan patrulater (28×22 m), cu parter și etaj, acesta prevăzut cu un foișor unde se ajunge pe o scară interioară. În partea opusă a clădirii, etajul este prevăzut cu o elegantă *loggia* – adevărată belvedere spre grădină și eleșteu. Atât foișorul, cât și *loggia* sunt tratate în spiritul unei fastuozități rafinate. Coloanele



Mogoșoaia, *Palatul brâncovenesc*, Sec. XVII–XVIII



Mogoșoaia, Palatul brâncovenesc, *Foișor*

ce susțin arcadele trilobate sunt de piatră și au capitele compozite tratate ca și bazele lor într-un relief floral destul de înalt. Nota de somptuozitate cea mai pregnantă o dau însă nu coloanele, ci balustradele traforate cu motive florale de un frumos efect decorativ. Un adevărat covor floral în stuc acoperea și fațadele tencuite – în exterior, ca și în interior – amintind de cartușele florale ce împodobesc pereții *bisericii Fundenii Doamnei*, sursa de inspirație fiind aceeași ornamentică persană gustată la Istanbul.

Construit la numai doi ani peste pragul veacului al XVII-lea *palatul de la Mogoșoaia* nu se deosebea principial de cel de la *Potlogi*. Găsim și aici același zid împrejmuitor, același turn deasupra porții de intrare ce ne introduce în curtea de onoare. Foișorul la care urcă o scară exterioară, *loggia* deschisă spre grădină și spre lac amintesc și ele de *Potlogi*. Doar dimensiunile și gradul de eleganță și de fast ornamental este altul. Mult mai înalt decât primul, palatul de la 1702 are o alură de-a dreptul monumentală. Arcadele coloanelor, ca și ancadramentul ferestrelor de la etaj sunt și aici trilobate. Dar coloanele sunt mult mai înalte, mai zvelte și, spre deosebire de cele de la *Potlogi*, au fusurile în torsadă, nu netede, foișorul și *loggia* dobândind un aspect mai grațios. Și ornamentele sunt mai bogate; capitelele tot compozite se apropie, ca abundență a formelor involte, de luxurianța ordinului corintic. Mult mai sofisticat este și desenul traforului în piatră al balustradei ce se continuă, în cazul foișorului, și de-a lungul scării de acces. În plus, ceea ce conferă și mai multă monumentalitate edificiului, este, la *Mogoșoaia*, coronamentul tratat ca un antablament robust prevăzut cu o arcatură oarbă și cu un șir de denticuli proeminenți, de inspirație renascentistă. Toate aceste elemente, grefate și încorporate în mod organic îndelungatei tradiții muntenești, fac ca acest monument de excepție să dobândească o vădită expresie renascentistă italienească (venețiană) ceea ce are semnificația unei remarcabile sincronizări a arhitecturii civile din Muntenia cu cea europeană, fără a-și pierde însă specificul autohton.

Atât la *Mogoșoaia*, cât și la *Potlogi*, în afara zidurilor de incintă se aflau bisericile-paraclis construite anterior ridicării celor două reședințe princiare care, de fapt, înlocuiau case mai vechi. La *Mogoșoaia*, biserica se păstrează și în prezent, ca și alte acareturi, inclusiv cuhnia – piesă rară, ce ne permite să ne facem o idee de ansamblu destul de completă asupra vieții de la curte, asupra confortului, asigurat la cele două palate și de băi elegante, prevăzute cu aducțiune de apă, nu totdeauna obligatorie în cazul unei reședințe nobiliare din Apusul Europei.

SCULPTURA

BAROC prin excelență, receptiv cu predilecție la ceea ce se adresează simțului tactil, secolul al XVII-lea a fost și în țările române un secol de afirmare hotărâtă a sculpturii. Schimbarea față de trecutul ce se arătase îndeosebi sensibil la artele bidimensionale, la culoare – adică la pictură – a fost de-a dreptul brutală. O vădește, în Moldova, contrastul izbitor dintre două monumente pe care nu le despărțeau în timp decât opt ani: *Sucevița*, un adevărat covor zugrăvit în culori luminoase, cu sute de scene, cu mii de personaje ce acopereau în interior și exterior pereții, și *Dragomirna* unde pictura abia dacă își mai face loc doar în altar și în naos, din pronaos și pridvor fiind complet eliminată spre a face loc carcasei pilaștrilor și nervurilor din piatră fasonată, ca să nu mai vorbim de exterior unde, contraforți și pilaștri, registre de arcade, brâu în torsadă, iar pe turlă o adevărată dantelă de piatră sculptată, constituiau negația însăși a picturii. Negație și mai răspicat rostită de meșterii pietrari de la *Trei Ierarhi* și de la *Golia*, lăcașuri unde sculpturalul atinge în manifestarea sa un adevărat delir. Și în evoluția sculpturii nu este de observat doar o creștere cantitativă față de trecut. Motivele însele sunt uneori altele. În locul profilelor de sorginte gotică, în locul palmetelor și vrejurilor de inspirație bizantină, dominante sunt acum motivele din orientul caucazian transmise prin filieră otomană stambuliotă, cele proprii barocului apusean (mascheronii gravați în marmura cenușie a *Trei Ierarhilor*) sau pur și simplu motivele geometrice cultivate de arta populară romanească[181]. Toate acestea la un loc, împreună cu elementele gotice care mai dăinuie în ancadramente, împreună cu unele motive sugerate de Renaștere conferă desigur sculpturii decorative din acest secol un caracter eclectic. Generalizat însă și aplicat unor structuri tipic moldovenești sau tipic muntenești, acest



Pisanie de la palatul din Potlogi

caracter dobândește o notă de originalitate, edificiile astfel decorate neputând fi confundate cu nici un alt eclectism din nici o altă școală națională, știut fiind că nu mai puțin eclectic se prezintă și barocul din alte țări: cel din Polonia, cel otoman, cel rusesc (așa-zisul stil Narâșkin) etc. Ceea ce-i conferă apoi acestei sculpturi în piatră autoritatea și prestanța unui stil închegat și coerent este faptul că viziunea care o guvernează se extinde și asupra celorlalte arte (mobilier, argintărie, broderie, miniatură), secolul al XVII-lea prezentându-se astfel din punct de vedere artistic ca o entitate unitară perfect conturată.

În privința ancadramentelor de ferestre și a portalurilor, stilul gotic mai poate fi încă întâlnit, să zicem, la *Trei Ierarhi*, dar la *Golia* este deja dislocat de motive orientale tratate în spirit baroc. La portalul acestui edificiu apar și imagini figurative animaliere (o leoaică ce ține în labă o spadă).

De un repertoriu de forme extrem de bogat a uzat meșterul pietrar care a sculptat grațioasa balustradă și zveltele coloane de la *foișorul casei-conac Cantacuzino-Pașcanu*, construite către sfârșitul secolului al XVII-lea când nu putea fi exclusă o contaminare cu exemplare ale genului din arhitectura, respectiv sculptura brâncovenească. În afară de volute tipic baroce, aici apar și păsări solitare sau afrontate câte două, animale mamifere, flori, pomul vieții ș. a. Mamifere și păsări apar și pe fusurile coloanelor, iar pe arcada sprijinită de coloane sunt înfățișate adevărate scene cinegetice cu vânători în acțiune, cu câini și cu diverse animale sălbatice (cerb, urs, mistreț).

Dacă în Moldova, plastica decorativă a fațadelor a cunoscut o bogată efloreșcență în prima jumătate a secolului al XVII-lea, intrând ulterior într-o fază de reflux, în Muntenia, dimpotrivă, după o relativă sobrietate și chiar indigență decorativă, sculptura ornamentală cunoaște un adevărat flux în ultima treime a secolului al XVII-lea, continuând cu o și mai mare exuberanță și vigoare în prima parte a veacului următor.

În timpul domniei lui Matei Basarab – simetrică pe anumite planuri culturale cu cea a lui Vasile Lupu –, nu avem nimic demn să amintească de propensiunea spre decorativ constatată la Iași. Putem menționa *biserica mănăstirii Stelea din Târgoviște*, cu frumoasele ei ancadramente de ferestre și cu portalul de stil gotic târziu, contaminat de elemente renascentiste. Dar pe acestea trebuie să le trecem desigur în contul pietrarilor moldoveni trimiși de Vasile Lupu. Mai putem menționa *conacul din Goleşti*, construit în 1640 de marele boier Stroe Leurdeanu, și tot aici biserica unde un meșter ce-și incrustează numele – Stoica, pe fereastra altarului, s-a întrecut pe sine în a imagina sau interpreta împletituri de motive orientale: o pasăre cu ciocul întors spre aripă, flori, crengi înfrunzite într-un relief abia sesizabil (tehnica *méplat*) care nu prefigurează încă în nici un fel reliefurile înalte ale epocii brâncovenești.

S-a observat că la un moment dat o influență oarecare a exercitat asupra decorului în piatră din Țara Românească grafica de carte de origine apuseană difuzată la noi ca frontispicii ale unor tipărituri precum *Cazania de la Dealu, Evanghelia învățătoare de la Govora* ș. a. O altă cale de pătrundere a motivelor occidentale – renascentiste



București, Turnul Colței, *Stemă*

și baroce – o constituie legăturile directe cu Italia unde călătoresc unii ctitori, în special Cantacuzinii, și de unde sunt aduși meșteri pietrari. O energică afirmare a acestor elemente s-a constatat la casele de la *Măgureni* unde s-a păstrat pe un balustru imaginea în basorelief a unui războinic asiatic, foarte asemănător cu unul sculptat pe fața interioară a *fântânii de la Cozia*[182].

Abia la *biserica mănăstirii Cotroceni* asistăm însă la o mutație în sensul îmbogățirii repertoriului și al barocizării acestuia, pe lângă decorul vegetal de inspirație orientală întâlnindu-se și reprezentări antropomorfe cum sunt cei doi serafimi ce împodobesc portalul. Primul pas spre elaborarea unui nou program decorativ cu o nouă gramatică a formelor era astfel făcut. Pasul următor, cel decisiv, avea să-l facă meșterii lui Constantin Brâncoveanu și ai spătarului Mihai Cantacuzino, la ctitoriile acestora de la *Hurezi*, *Râmnicu Sărat*, *Sinaia*, *Fundenii Doamnei*, *Colțea*, *Potlogi*, *Mogoșoaia* ș. a. Portalul devine, la edificiile religioase din această epocă, piesa de rezistență ce cumulează majoritatea inovațiilor și a influențelor. Portalul începe să se dezvolte în lărgime și mai ales în înălțime ca un adevărat arc triumfal. Un început în această direcție poate fi constatat la *Hurezi*, unde lucrează pietrarul Vucașin Caragea. În afară de motivele vegetale (vreji, flori de acant stilizate) ce încadrează lateral ușa, deasupra acesteia se desfășoară, în registre suprapuse, două medalioane: unul cu stema Țării Românești și altul cu herbul Cantacuzinilor. Urmează pisania încadrată și ea într-un decor floral și o cornișă decorată abundent cu motive vegetale. Maxima dezvoltare în înălțime a portalelor de acest tip a fost atinsă la *biserica Adormirii Maicii Domnului din Râmnicu Sărat*, opera meșterului prezumtiv Mira. Lateralele portalului sunt prevăzute aici cu pilaștri, iar pe capitelele acestora apar reprezentări antropomorfe înaripate. Urmează deasupra pisania cu reprezentarea vulturului bicefal al Cantacuzinilor încadrată de baluștri, iar peste aceasta, într-un panou tot cu baluștri pe care se sprijină un antablament viguros, este reprezentată stema țării, întreg acest ansamblu amintind de sculptura Renașterii cunoscută bine de spătarul Mihai Cantacuzino. La *biserica mănăstirii Colțea*, ca și la *Fundenii Doamnei* apar figuri antropomor-

fe, în relief foarte înalt, la cea din urmă aceste figuri cu brațele modelate ca volutele coloanelor dorice, susținând, asemenea unor cariatide, un robust antablament. În afară de figurile evangheliștilor, *portalul de la Colțea* are herbul încadrat de două reprezentări animaliere ridicate pe picioarele de dinapoi. Prezența unor astfel de reprezentări are totuși o pondere redusă în imagistica plasticii decorative brâncovenești. Ele sunt practic copleșite de abundența ghirlandelor, vrejurilor cu frunze, fructe și struguri care se combină într-un inextricabil amalgam ce invadează nu numai bazele și capitelele compozite ale coloanelor, ci și fusele acestora, iar la *Fundenii Doamnei*, așa cum am văzut, întreaga fațadă.

Un luxuriant ansamblu de sculptură monumentală întâlnim la capodopera arhitecturii brâncovenești – *palatul Mogoșoaia* – unde decorul în relief este concentrat în cele două piese de maxim interes: pridvorul și *loggia*. Atât coloanele în torsadă, cu capitele compozite și cu baze paralelipipedice, cât și balustrada traforată asimilează perfect, în deplină armonie și echilibru, cele mai elegante motive vegetale, iar uneori și animaliere, sculptate cu o mare acuratețe.

Am văzut că în compoziția portalului intra adesea și pisania, iar aceasta era însoțită de reprezentări heraldice, cea mai frecventă fiind stema țării. Una dintre cele mai frumoase pisanii închizând stema țării cu corbul conturat flancat de lună și soare și încadrat într-un medalion tratat ca o cunună de frunze și flori este cea de la *palatul Potlogi* pusă de Constantin Brâncoveanu. Formând împreună cu stema un patrulater, pisania este încadrată într-un ornament care are pe toate cele patru laturi câte un cap de înger și aripile desfăcute, admirabil stilizate ale acestora.

Cu frumoase steme, însoțind sau nu pisaniile, au fost înzestrate și monumentele din Moldova. La *Dragomirna*, la *Bârnova*, la *Trei Ierarhi*, la *Golia* și la *Cetățuia* au fost imaginate cele mai diferite variante de încadrare a însemnelor heraldice, de la cea relativ simplă de la ctitoria lui Crimca, la cele puse de Vasile Lupu la ctitoriile sale, unde capul de bour, luna și soarele sunt încadrate ba de textul marginal ce urmează conturul unui medalion cu patru lobi, ba de o coroniță încadrată, la rândul ei, de un chenar baroc încoronat de o diademă, imaginea lunii și cea a soarelui fiind exterioare acestui cadru, ba susținută de lei rampanți, imagini ale capului de bour putând fi întâlnite și pe boltă, la încrucișarea nervurilor.

O frumoasă stemă, însoțind pisania, este cea de la biserica *Sf. Dumitru din Orhei*, încastrată deasupra elegantului portal gotic format din baghetele încrucișate, dar prevăzut și cu o renascentistă friză de denticuli și încadrat de ciubucul în chip de toruri împletite, de influență muntenească.

Unul dintre cele mai complicate herburi de inspirație barocă în care se îngrămădesc o sumedenie de elemente heraldice într-un cadru ornamental complicat, cu scut, coroane, spadă, sceptru și, bineînțeles, capul de bour cu stea între coarne și flancat de soare și lună, este cel care însoțește *pisania bisericii Sf. Vineri de la Lvov*, inscripția menționându-l drept ctitor pe „Vasile voevoda bojeiu milostiu gospodar zemli moldavskoi". Amintim că tot la Lvov pusese o pisanie cu stema Moldovei, la vechea *biserică a Adormirii Maicii Domnului*, și Miron Barnovschi, la 1629.

Un câmp de exercitare a fanteziei și meșteșugului cioplitorilor în piatră îl constituie lespezile de mormânt. Pentru prima parte a secolului, aceste însemne funerare urmează în linii mari tradiția.

Este ciudat să observăm că spre deosebire de comanditarii din Moldova, cei din Țara Românească se arată mai puțin tradiționaliști în privința decorării lespezilor de mormânt când am văzut că în arhitectură lucrurile au stat tocmai invers. Schimbarea modalităților de exprimare apare în toată spectaculozitatea ei în *piatra funerară a lui Matei Basarab de la mănăstirea Arnota*. Organizarea compozițională prevede aici împărțirea suprafeței în două părți distincte ca și în trecut: una rezervată textului și cealaltă decorului care constă dintr-o stemă a Țării Românești în versiunea cea mai complexă însoțită cu un conglomerat de însemne heraldice printre care o adevărată panoplie de arme. Cotrastul dintre cele două părți este însă flagrant. În timp ce inscripția este executată în tehnica *méplat*, stema este realizată în altorelief, unele componente ale ei având chiar tendința de a se desprinde de fond. Aceeași tendință, aceeași concepție artistică și același principiu decorativ se observă și la *piatra funerară a doamnei Elina, din pronaosul bisericii domnești din Târgoviște*, unde apar

și doi lei tenanți ce susțin stema. Evident, aceste două piese de sculptură decorativă, având prea puțin comun cu tradiția muntenească, sunt influențate puternic de Renaștere și nici nu putea fi altfel de vreme ce sunt opera unui meșter din Transilvania, și anume Elias Nicolai. Piesa cea mai reprezentativă lucrată de acesta la sud de Carpați este aceea a fiului adoptiv al lui Matei Basarab – *Mateiaș Postelnicul* (mort 1652) a cărui imagine apare ca gisant înveșmântat într-o mantie de ceremonie, cu falduri ample barocizante.

Pentru plastica funerară a secolului al XVII-lea foarte concludente sunt și piesele din Transilvania. Am făcut deja cunoștință cu opera unui meșter de aici: sibianul Elias Nicolai care, de altfel, este cel mai reprezentativ sculptor din vremea sa. În afară de cele trei lespezi pentru familia lui Matei Basarab, el a executat multe piese pentru nobilii transilvăneni. Se păstrează, printre altele, *pietrele funerare* a lui G. *Heltner* (1640), la *Sighișoara*, a *episcopului* G. *Theilesius* (1646) la *Biertan*, a lui *Cristian Barth* (1652) tot la *Biertan*, a lui *Valentin Frank* (1648) la *Sibiu*, a lui St. Marc (1647) la *Sighișoara* ș. a. Ele sunt de tipul epitafelor cu reprezentarea figurii defunctului ca gisant, într-un caz, pe lângă aceasta fiind înfățișați membrii familiei celui mort, în atitudine de rugă (*piatra lui Heltner*). Pe lângă figura defunctului de obicei în ample mantii și cu atribute ale funcției, apare și un bogat aparat heraldic și chiar genii care susțin diferite embleme, cum vedem în *piatra lui V. Frank*, totul fiind redat aici într-un relief înalt și agitat ce ne amintește că Renașterea începea să cedeze teren barocului. În afară de pietrele tombale de tip epitaf, Elias Nicolai a executat și un sarcofag, cel al contelui *Gheorghe Apafy*, monument aflat cândva la *biserica evanghelică din Mălâncrav* (azi în posesia Muzeului național de artă din Budapesta). În timp ce defunctul este înfățișat ca gisant pe capacul sarcofagului, îmbrăcat în armură și înconjurat de un bogat decor vegetal, pe laturile sarcofagului sunt sculptate în relief înalt cele patru virtuți cardinale, copiii celui mort și inscripții de pomenire, totul într-un vârtej de motive vegetale tratate în spirit baroc.

Un sarcofag de un tip mai puțin obișnuit a executat pietrarul clujean Petru Dioszegi, în anul 1632, pentru *Gheorghe Sükösd*, păstrat în lapidarul Muzeului de istorie din Cluj-Napoca. Pe lespedea de deasupra este înfățișat într-o atitu-



ELIAS NICOLAI, *Piatra de mormânt a lui Matei Basarab*

dine degajată defunctul, iar pe fața principală a sarcofagului, care are aspectul unei lăzi de tipul „cassone", sunt înfățișate patru figuri feminine reprezentând virtuțile teologale (credința, speranța, iubirea) și o virtute cardinală (dreptatea). Sarcofagul este adosat unui edicul cu fronton triunghiular. Pe acest edicul sunt figurați în relief doi soldați care susțin inscripția comemorativă. Profesorul V. Vătășianu găsește în plastica acestui sarcofag unele analogii cu lespezile funerare confecționate în acea vreme în Polonia de sud[183].



ELIAS NICOLAI, *Lespedea funerară a lui V. Franck*

Cu portretul polonez de tip așa-zis „sarmatic" prezintă analogii și frumosul epitaf cioplit în lemn de sibianul Sigismund Moss – se pare un ucenic al lui Elias Nicolai – „principala preocupare a sculptorului fiind aici redarea vestimentației pitorești a defunctului, comitele sașilor *Matthias Semringer* (1680).



PETRUS DIOSZEGI, *Monument funerar al lui G.Süküsd*

Revenind la cel mai important sculptor transilvănean din secolul al XVII-lea, vom remarca și activitatea acestuia în domeniul plasticii decorative arhitecturale. Lui îi aparțin, printre altele, însemnele heraldice încastrate în pereții *castelului Criș* și tot el a decorat amvonul de piatră al *bisericii reformate din Cluj*, motivele predilecte fiind vasele cu flori, fructele. Dar aici n-a lucrat singur, ci în colaborare cu meșterul clujean Benedek.

Nimic nu egalează însă ca sculptură, în secolul al XVII-lea transilvănean, *altarul bisericii „mănăstirii" din Sighișoara*, piesă monumentală, concepută în cel mai pur stil baroc de către meșterul slovac Johann Vest, în anul 1680. Structura de bază a acestui altar o formează cele patru coloane așezate pe un soclu înalt, formând împreună cu arhitrava de deasupra și cu frontonul prevăzut, la rândul lui, cu două coloane, o adevărată fațadă de palat. Pe această structură parazitează însă o abundentă ornamentație barocă, precum și statui,



IOHANN VEST. *Altarul bisericii „mănăstirii" din Sighișoara*

începând cu cea de pe coronament, a lui Isus, continuând cu ale îngerilor ce susțin uneltele patimilor și sfârșind cu cele ale apostolilor Petru și Pavel, din nișele dintre coloane.

Dacă în Moldova și Muntenia nu ne-au parvenit piese de mobilier laic din reședințele domnești și boierești, alta este situația în Transilvania unde s-au păstrat câteva piese edificatoare pentru gustul și pentru priceperea cu care oamenii secolului al XVII-lea știau să-și mobileze interioarele. Lăzi, scrinuri, lavițe, chiar scaune cu spătar, toate sculptate, aduc mărturie despre răspândirea motivelor renascentiste și în acest domeniu. Din *castelul de la Dumbrăvioara* provine o frumoasă laviță și o masă ce trădează mâna unui meșter italian. Chiar meșterii locali din Cluj, Bistrița, Sighișoara când confecționează lăzi pentru îmbrăcăminte, scrinuri sau așa-zisele lăzi de breaslă, le sculptează cu motive de Renaștere (profile arhitectonice: pilaștri cu capitele, arhitrave, arcaturi, dar și vrejuri meandrice, frunze, flori) unele realizate prin traforare și aplicate pe suprafața mobilei respective, altele decorate cu intarsii. Piese reprezentative pentru nivelul de confort din castelele transilvane sunt lăzile de zestre păstrate la Muzeul Brukenthal din Sibiu și la muzeele din Brașov, Agnita, Sighișoara ș. a.

ARTA METALELOR

ÎN MOD excepțional, în acest capitol, vom trata arta metalelor în continuarea sculpturii și înaintea artelor bidimensionale, inclusiv înaintea picturii, pentru a putea urmări mai îndeaproape transferul eventual al motivelor decorative din piatră și lemn în metal. Transilvania rămâne și în acest secol principalul furnizor de obiecte de cult, ca și de obiecte destinate uzului casnic profan pentru toate cele trei țări române. Tehnicile profesate sunt cele din trecut: relieful *au repoussé*, turnarea, filigranarea, emailarea, cu deosebirea că în locul smalțului translucid se răspândește cel opac, având drept rezultat efecte policrome. De altfel, gustul pentru policromie este satisfăcut nu numai de smalțuri, ci și de pietrele prețioase sau chiar de sticlele colorate.

Ca și în secolele anterioare, o răspândire mare au potirele și pocalele. Tipul cel mai frecvent întâlnit este cel cu picior piramidal, cu talpa arcuită concav sau convex, cu un nod la jumătatea piciorului și cupă înaltă. Un astfel de potir poartă marca, adică inițialele argintarului H [ans] S [chwartz], iar altul pe ale lui J [ohann] O [ngert]. Uneori, pocalele sunt decorate cu diverse scene (cele mai adesea de vânătoare). Avem exemplare din această categorie la Brașov (dăruit în 1792 bisericii evanghelice) și la Saros (jud. Sibiu), operă a unui meșter din Mediaș, cum presupune prof. V. Vătășianu[184].

Alte piese de argintărie întâlnite frecvent în muzeele și bisericile din Transilvania sunt cănile cu capac și paharele din argint aurit, și unele și altele. Dacă potirele și pocalele conservă încă elemente gotice ce se îmbină cu altele de Renaștere, cănile și paharele sunt contaminate puternic de

ornamentica barocului. Așa este de pildă *cana de la Biserica Neagră din Brașov*, semnată de Michael Schwartz, conținând trei reliefuri (*Rugăciunea pe muntele Măslinilor, Răstignirea* și *Învierea*), toate încadrate unui decor vegetal stilizat și unui joc de volute și cartușe specifice barocului german.

În Moldova și în Muntenia din prima jumătate a veacului al XVII-lea, obiectele de artă somptuară din argint continuă să se înscrie în repertoriul morfologic din epoca anterioară, nu fără a absorbi însă și unele înrâuriri orientale, în speță musulmane. O astfel de piesă de influență turcească atât ca formă, cât și ca decor este *ibricul* dăruit *bisericii Trei Ierarhi din Iași* (azi la Muzeul național de artă din București). Motive orientale (turcești) încorporează și alte piese dăruite de Vasile Lupu mândrei sale ctitorii ieșene. Avem în vedere *candela, candelabrul, cățuia*, aflate astăzi la Muzeul național de artă din București. Chiar și o piesă cum este *ferecătura de evanghelie*, dăruită de Vasile Lupu aceleiași biserici și aflată în același muzeu, având reprezentate scene tradiționale ca *Pogorârea la iad* specific creștine, folosește în chenarul ce încadrează scenele respective motive ornamentale de obârșie musulmană.

Nu același lucru se poate spune însă despre lucrările argintarului sucevean Gligorie Moesiu care continuă să fie debitorul unor motive tradiționale. Printre piesele executate de el în argint ciocănit și gravat menționăm o *cristelniță* din 1617 aflată la *mănăstirea Slatina* și cuprinzând scene biblice gravate (*Cina din Mamvri* și *Schimbarea la față*). Tot el este autorul a două ferecături de carte: una din 1607 dăruită de Ieremia Movilă *mănăstirii Sucevița* și cealaltă primită în dar de *mănăstirea Dragomirna* de la ctitorul ei, Anastasie Crimca, în 1610.

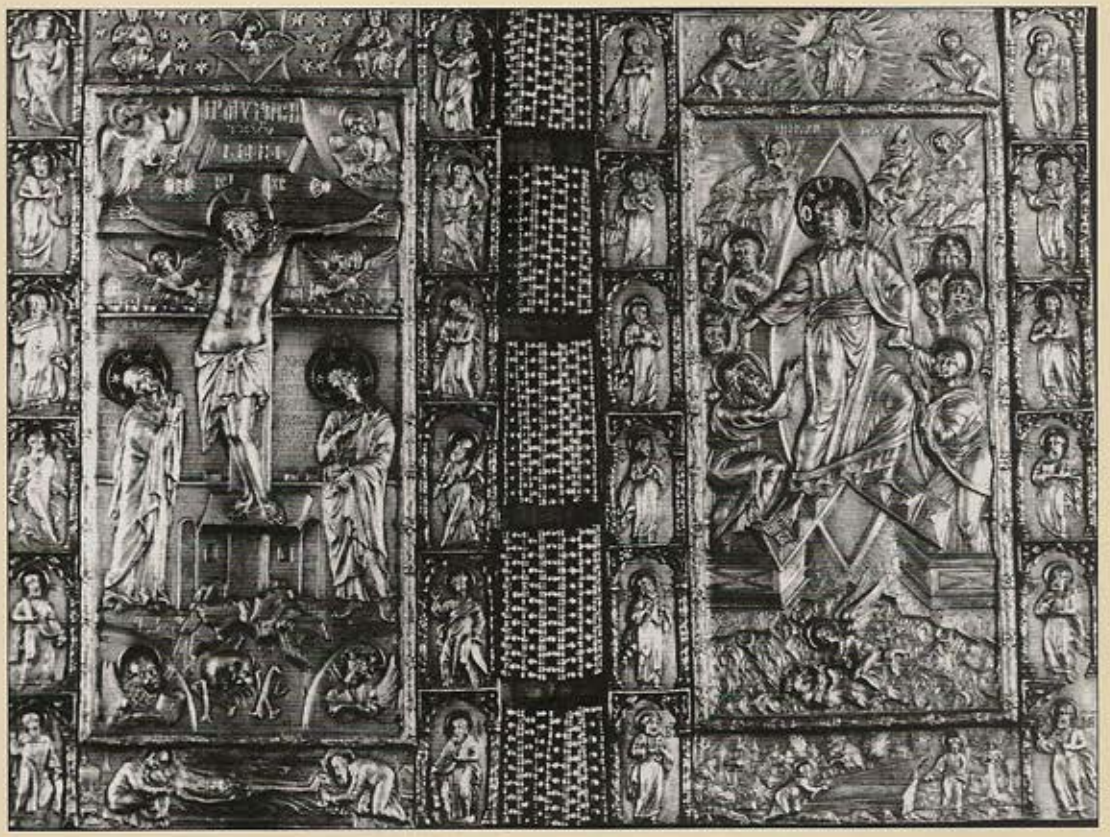
Printre odoarele de preț din mănăstirile moldovenești, unele îmbinând elemente gotice cu cele de dată recentă provenite de la Istanbul, amintim *cățuia* dăruită de Nestor Ureche *mănăstirii Secu*, la 1602, și cele *două panaghiare*: unul mai simplu, decorat prin gravare, datând din 1602 și aflat în zestrea *mănăstirii Slatina*, și celălalt de la *Secu*, din 1621, cu un decor supraabundent realizat în filigran într-un spirit orientalizant.

Mult mai diversificate decât în Moldova sunt sursele de obținere a pieselor de argintărie la care făcea apel Matei Basarab și anturajul lui. Afară de cele săsești din Ardeal și bineînțeles de cele locale muntenești, în această epocă de intensă înzestrare a lăcașurilor de cult cu piese de artă somptuară, se recurgea des și la obiecte de import provenite fie de la sud de Dunăre (de la Chiprovăț), fie din orașe germane ca Augsburgul și Nürnbergul.

Dintre piesele de excepție pe care Matei Basarab le-a dăruit unor mănăstiri din țară sau de la muntele Athos merită atenție *chivotul de la mănăstirea Lavra* (1644), *ferecătura* unei icoane de la *mănăstirea Hilandar* și *paharul dăruit bisericii Negru Vodă din Câmpulung*, toate de proveniență transilvană. Paharul amintit este decorat cu motive de inspirație renascentistă printre care personaje în uniforme militare. Tot din ateliere transilvane provine *ferecătura de la mănăstirea Mărgineni* (1654), emailată policrom, în timp ce candelele ajurate dăruite de Matei Basarab *mănăstirii Tismana* și *ferecătura* lucrată la *Chiprovăț* de meșterul Marco Francanicia sunt de certă viziune balcanică.

Un alt argintar, originar din Brașov și semnând cu inițialele E. V. pare să fi avut ca specialitate predilectă talerele. Atât prin forma lor armonioasă, prin raportul fericit dintre spațiile decorate și cele lăsate libere, cât și prin eleganța motivelor ornamentale, sunt de o excepțională calitate *talerul* aflat la *Muzeul din Șcheii Brașovului*, *anafornița* dăruită de Constantin Brâncoveanu *mănăstirii Bistrița* și *discul* cu stema Cantacuzinilor în mijloc, dăruit *mănăstirii Cotroceni* de chiar ctitorul acesteia, Șerban Cantacuzino. Lui îi aparțin și *două ferecături*: una la *mănăstirea Dintr-un lemn* (jud. Vâlcea) și alta la *mănăstirea Bistrița-Vâlcea*, unde introduce o temă iconografică insolită pentru argintărie, și anume *Fecioara Apocalipsului*.

Unui argintar sibian ca Sebastian Hann i-a reușit o *candelă* dăruită *mănăstirii Cotroceni*. Decorul în ajur, siguranța cu care sunt cizelate motivele vegetale și integrarea însemnului heraldic al familiei (pajura cu două capete) în ansamblul compoziției sunt elemente ce-l recomandă pe meșterul sibian ca pe un mare virtuoz. Virtuozitate poate fi numită și măiestria cu care a fost lucrat de către un meșter necunoscut *chivotul de la mănăstirea Hurez*, azi la Muzeul național de artă din București, o adevărată bijuterie la care nu știi ce să admiri mai întâi: somptuozitatea decorului, meticulozitatea cu care au fost cizelate



Ferecătură dăruită de Matei Basarab mănăstirii Mărgineni

detaliile sau îmbinarea tehnicilor și policromia rezultată din folosirea emailurilor în combinație cu strălucirea poleielii cu aur a argintului.

Asemănător întru totul, ba poate atingând o și mai mare prețiozitate cu un și mai apăsat accent pe minuțiozitatea execuției, un și mai mare rol fiind acordat filigranului, este *divitul de la Cotroceni* (aflat la Muzeul național de artă din București) din care nu lipsesc însă, pe lângă elementele de Renaștere, și unele reminiscențe ale goticului târziu.

Ar fi desigur de făcut unele considerații și asupra giuvaiergeriei laice ca ramură specializată a argintăriei. După cum se știe, pentru a fi admise în breslele argintarilor, calfele trebuiau să execute ca lucrare de atestare a măiestriei lor, o bijuterie[185]. Dintre piesele care au fost descoperite în cantități apreciabile în săpăturile arheologice sunt inelele-pecete, unele dintre ele cu mare valoare numismatică. Îl menționăm ca pe o piesă rară de o deosebită valoare pe cel purtat de soția lui Vasile Lupu, având în câmpul central al sigiliului o coroană voievodală așezată pe două ramuri și flancată de două stele, precum și inscripția în limba slavonă :„Tudosca, doamna Țării Moldovei". Din aceeași categorie de inele-pecete făcea parte și cel purtat de fiul lui Vasile Lupu, având în câmpul sigiliului stema Moldovei și inscripția în slavonă: „Eu Ion Voevod și domnitor al Țării Moldovei".

Aceste două piese nu sunt însă decât vestigii modeste, deloc elocvente despre strălucirea podoabelor purtate la curtea celui mai bogat și mai risipitor voievod moldovean. Știm din descrierea lui Marco Bandini că, în cadrul unei solemnități la care asistase trimisul papal, Vasile Lupu „avea la haină bumbi în valoare de 100 000 de aurei, iar Doamna purta brățări, inele și colane strălucind de mărgăritare mari și rubine valorând mai bine de 400 000 de aurei[186].



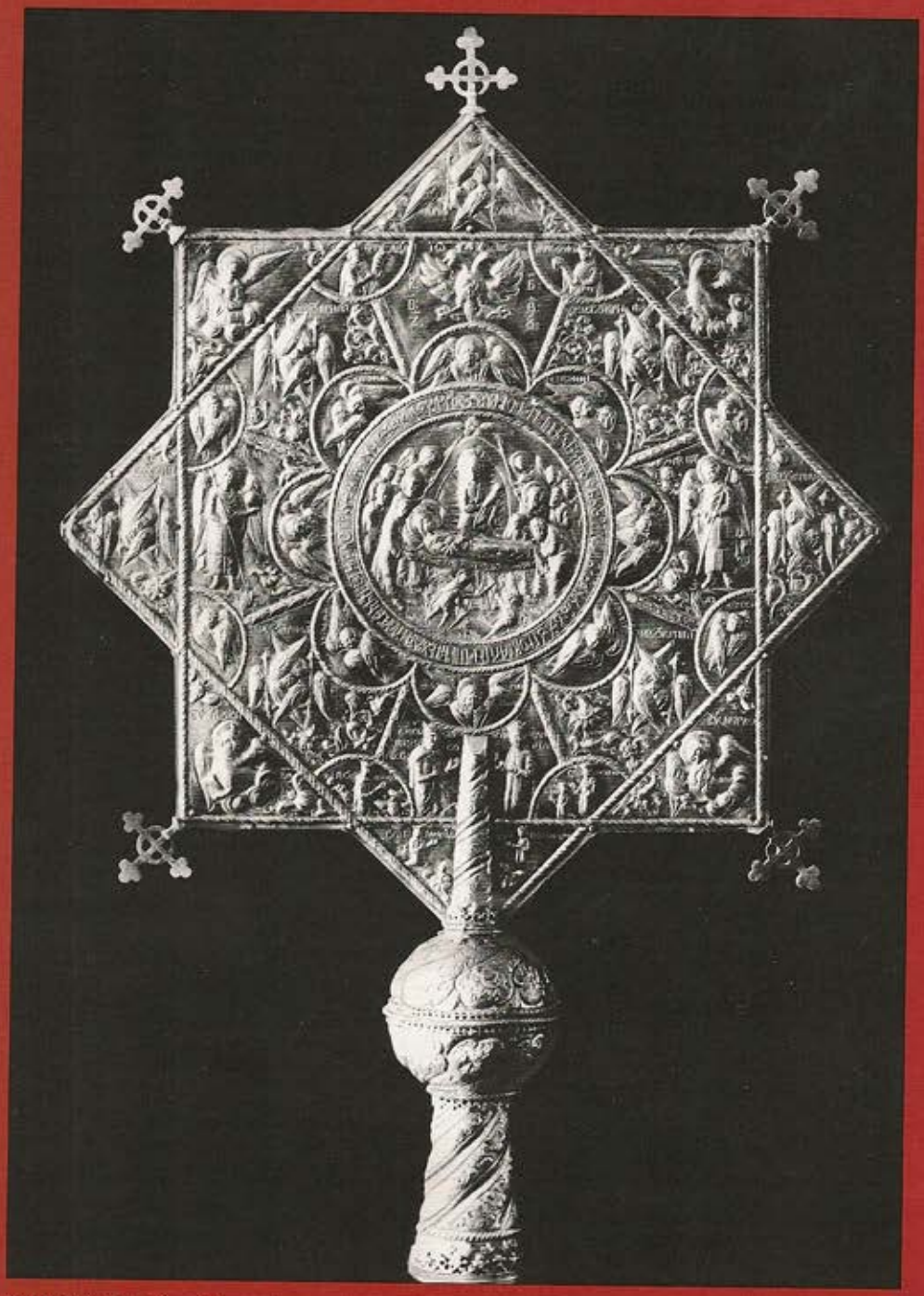
Chivot de la mănăstirea Cotroceni



Chivot de la mănăstirea Hurez

Dacă, așa cum s-a spus, bijuteriile nu aveau numai rolul de a împodobi, ci serveau și ca mijloace de tezaurizare a averilor, figurând în fruntea foilor de zestre a domnițelor, constituind o valoare preferată în tranzacțiile de schimb și salvând pe posesorii lor când se aflau la ananghie în timpul bejeniilor, apoi în toate aceste ipostaze epoca lui Vasile Lupu și averile acestuia sunt dintre cele mai edificatoare. Despre aceasta vorbesc foile de zestre ale fetelor sale măritate: Maria cu Ianusz Radziwil al Lituaniei și Ruxandra cu Timuș Hmelnițki; vorbesc de asemenea tezaurele depuse de domnitor în Polonia, Germania și la Veneția, ca și cele confiscate la alungarea sa din scaun de către Gheorghe Ștefan, Paul din Alep, aflat la Iași în timpul cruntelor evenimente, relatând despre „mărgăritare și pietre de mare preț", despre „armure, garderobă, giuvaere, blane de samur, mărgăritare și alte lucruri prețioase mai mult decât ar putea avea regii sau împărații"[187].

Simetric ca fast și strălucire, ca mare iubitor de lux vestimentar și de podoabe, față de Vasile Lupu nu poate fi socotit în Muntenia decât Constantin Brâncoveanu. Între fabuloasele comori pe care „prințul aurului" le agonisise în



Ripidă de la mănăstirea Cotroceni

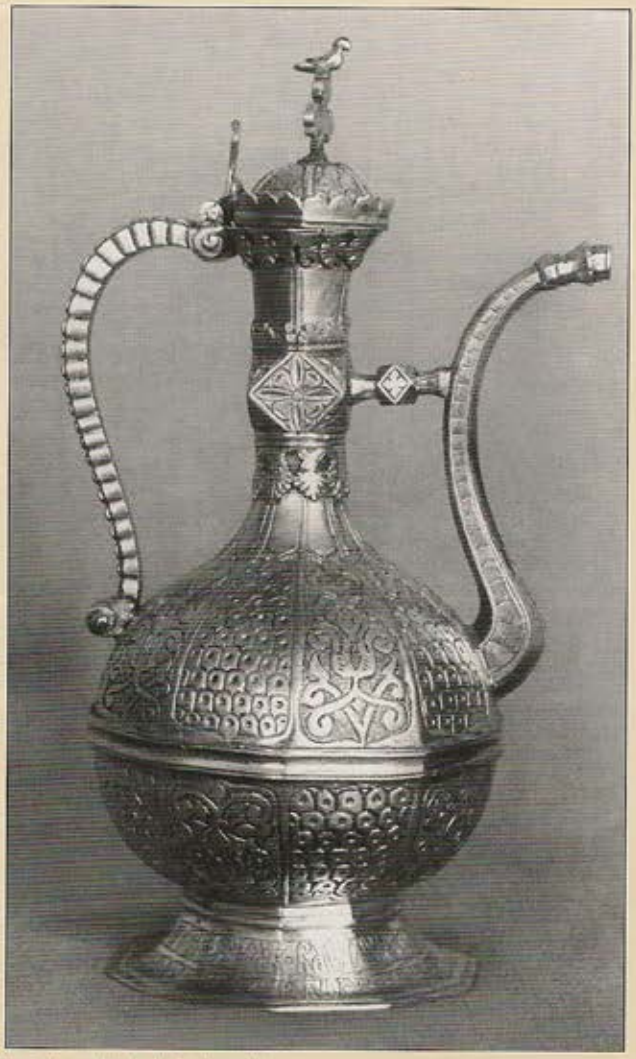


SEBASTIAN HANN, *Cană de argint aurit*

decursul relativ îndelungatei sale domnii figurau desigur și bijuteriile.

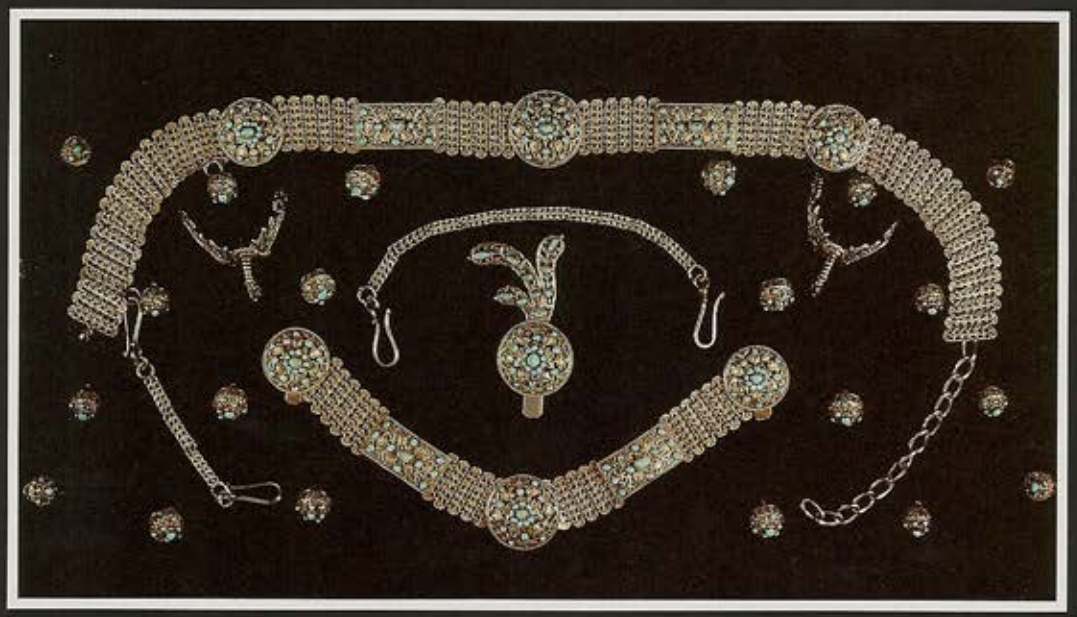
Dar nu numai voievozii, ci și boierimea este o avidă deținătoare de bijuterii. Pentru că, așa cum scria Nicolae Iorga „în acest Răsărit, asupra căruia a fost totdeauna așa de puternică înrâurirea Asiei, este o mare iubire pentru scule, pentru juvaiere sau, cum se zicea în vremurile vechi, pentru giohale" și – adăuga istoricul – acestea „nu sunt numai frumusețea de căpetenie din casa fiecăruia, până la cel mai mic boiernaș și până la cel mai sărac negustor – ci încă ceva... Semnul bogăției..."[188].

Din secolul al XVII-lea s-au păstrat garnituri întregi din argint aurit și peruzele sau alte pietre semiprețioase, în compoziția cărora intră o centură din plăcuțe ajurate

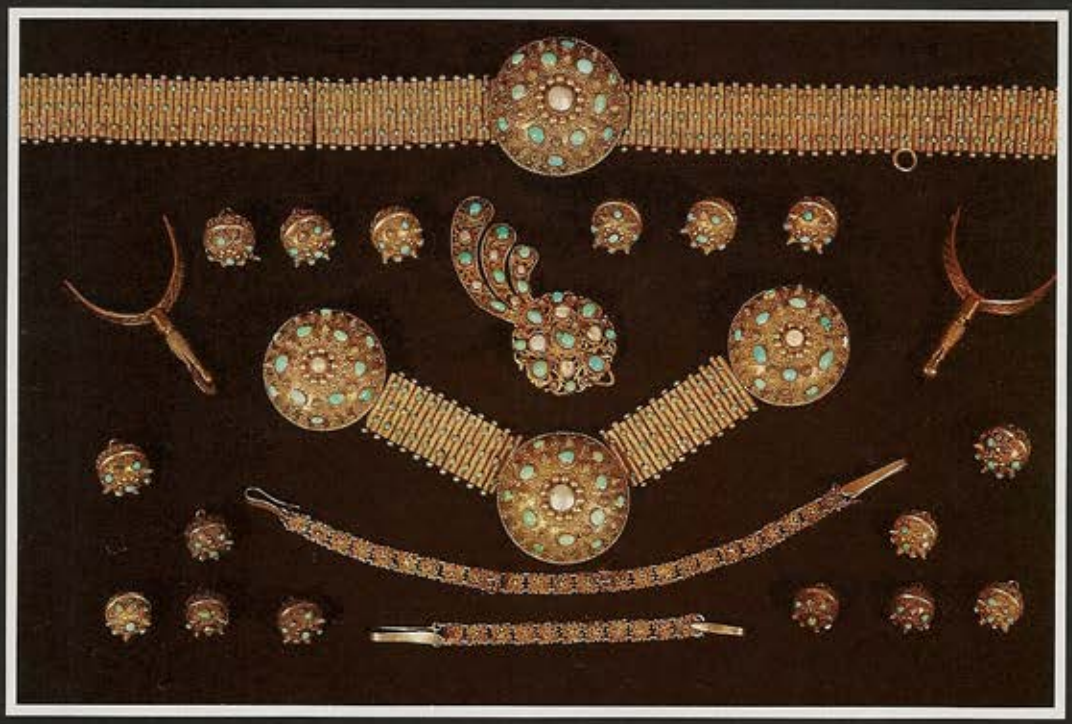


Ibric de argint de la Trei Ierarhi

executate în filigran, prinse între ele cu inelașe, lănțișoare, surguci format de obicei dintr-o rozetă cu motive florale și cu turcoaze, din care pornesc trei brațe curbate, decorate în ajur și filigran, pinteni, nasturi de argint aurit și, de la caz la caz, alte piese. Ieșite din ateliere transilvănene, asemenea garnituri pot fi văzute câteva la Muzeul din Târgu Mureș. De asemenea, la Muzeul de istorie a orașului București se păstrează o frumoasă garnitură de podoabe care a aparținut voievodului transilvan Gabriel Bethlen, una dintre piesele excelent cizelate din această garnitură fiind sabia pe care sunt gravate portretul proprietarului, stema lui și două inscripții.



Atelier transilvan. *Garnitură de podoabe*



Garnitură de podoabe. A aparținut principelui Gabriel Bethlen



Potir din Transilvania

Desigur că pentru bijuteriile dorite, ca și pentru argintăria laică și de cult voievozii și boierii din principatele extracarpatice se adresează mai cu seamă meșterilor din Transilvania și, mai rar, unor ateliere din Occident (Germania, Italia) sau de la sud de Dunăre. Ceea ce nu înseamnă că nu există și o producție autohtonă. O dovedește șirul lung de nume de meșteri români menționați de documente, precum și constatarea lui Anton-Maria del Chiaro – secretarul lui Brâncoveanu – potrivit căreia „Valahii sunt foarte meșteri în oricare meserie... Deprind ușor tot ce văd și nu e lucrare manuală pe care să n-o imite"[189].

PICTURA

DEPARTE de a cunoaște înflorirea pe care am constatat-o în sculptura decorativă, pictura nu s-a mai bucurat în secolul al XVII-lea de atenția ce i s-a dat în veacul anterior și, în consecință, nici nu s-a mai ridicat la nivelul atins de zugravii lui Ștefan cel Mare, ai lui Rareș sau ai lui Neagoe Basarab. Constatarea este valabilă în primul rând pentru Transilvania. Atitudinea iconoclastă specifică Reformei a dus practic la încetarea oricărei activități în domeniul picturii religioase fără ca cea laică să se afirme pe scară mare. Când, totuși, un principe transilvan ca Gabriel Bethlen a transformat sala dietei de la *castelul din Hunedoara* și a pus să fie zugrăvită din nou, pentru această operație a chemat, se pare, un zugrav român.

Prezența unor zugravi din Țara Românească pare să nu mai constituie cazuri izolate în Transilvania acestei epoci. Zugravul Nicolae, de pildă, menționat ca rezidând la Cluj în 1606, se crede că nu era altul decât Nicolae din Creta care fusese în slujba lui Mihai Viteazul[190], iar în *castelul din Iernut*, executa picturi murale, prin 1643, mitropolitul ortodox Iorest[191].

Mult mai bogată în realizări decât Transilvania, dar pălind și ea în comparație cu ce se realizase în secolul al XVI-lea, este pictura moldovenească din veacul al XVII-lea. Impresia generală că ne situăm pe o linie descendentă nu poate fi evitată în Moldova.

Cum s-a putut observa la *Sucevița* și se va vedea la *Dragomirna* și la monumentele ulterioare, cultivarea unui fel de manierism lipsit de suportul solid al ideilor și al simțirii, accentuarea barocă a ornamentelor, introducerea unor elemente nesemnificative ce încarcă excesiv compozițiile – toate acestea reduc, bineînțeles, în mod simțitor efectul de operă majoră cu care ne obișnuiseră zugravii lui Ștefan cel Mare și ai lui Rareș.

Terminată de zidit la 1609, *biserica mănăstirii Dragomirna* era zugrăvită la puțin timp după această dată. Am văzut însă că, sub aspectul arhitecturii, ctitoria lui Crimca o rupea în multe privințe cu tradiția moldovenească. Am mai văzut că la mare preț este aici decorul sculptural. Mai trebuie spus că noua viziune picturală inaugurată la

Sucevița căpăta aici o validare, noua direcție fiind chiar dezvoltată în sensul unei și mai pronunțate fărâmițări a ansamblului, al unui și mai accentuat declin din punct de vedere al semnificațiilor majore.

Transferul de interes de la pictură spre sculptură este atestat fie și de faptul că pereții și bolțile pridvorului și pronaosului *Dragomirnei* nici n-au mai fost zugrăvite deoarece accentuarea până la exacerbare a elementelor de arhitectură (pilaștri proeminenți cu toruri în torsadă, nervuri stelare) a redus substanțial spațiul afectat picturii sau l-a segmentat excesiv. Chiar acolo unde nu s-a renunțat la pictură – în altar și în naos – zugravii au fost în mod vădit stânjeniți trebuind să-și plaseze scenele printre aceleași elemente de piatră bogat profilată a nervurilor și pilaștrilor care, în ciuda coloritului viu al frescelor, le copleșesc pe acestea diminuându-le simțitor efectul decorativ, ca să nu mai vorbim de semnificațiile lor sub aspectul conținutului. *Pantocratorul* însuși, pictat în calota turlei, constrâns de rețeaua de nervuri abundent decorate cu rozete și flori de piatră, pare a ne privi de după gratii.

În genere, ordonanța iconografică nu diferă prea mult de cea de la *Sucevița*. Sunt preluate mai toate inovațiile introduse la ctitoria Movileștilor, inclusiv scene pe teme foarte rar abordate ca *Fiule unule născut* și *Cortul Mărturiei*. Dispoziția scenelor o amintește, de asemenea, pe cea de la *Sucevița*. Este cazul în primul rând al unor compoziții de bază cum sunt *Înălțarea* în conca altarului, compoziția trinitară *Fiule unule născut* și *Glorificarea Fecioarei* în concele absidelor laterale, ca și ciclul *Patimilor*.

Autorii *ansamblului de la Dragomirna* au fost patru zugravi, și anume : Popa Crăciun, Mătieș, Popa Ignat și Gligorie. Am putea spune că ei sunt ultimii zugravi muralișți moldoveni de tradiție medievală cu identitate cunoscută și care, prin calitatea operei lor, merită pe deplin numele de artiști. Pentru că, după pictarea *Dragomirnei*, școala de zugrăvie din Moldova cunoaște un rapid declin. O dovedește, printre altele, și faptul că, la trei decenii după pictarea *Dragomirnei*, timp în care nu cunoaștem alte opere demne de acest nume, lansând ambițiosul său program de construcții, Vasile Lupu va fi nevoit ca, pentru împodobirea ctitoriei sale de la *Trei Ierarhi* cu fresce care să corespundă cât de cât calitativ cu somptuosul veșmânt din „piatră înflorată" al edificiului, să cheme meșteri străini. Aceștia au fost, se știe din documente scrise, rușii Sidorov Pospeev, Iakov Gavrilov, Deiko Iakovlev și Pronka Nikitin, trimiși de la Moscova de către țarul Mihail Fiodorovici la cererea expresă a voievodului moldovean. Alegerea făcută de acesta era foarte potrivită. În acea vreme, țarul ținea la curte, pe lângă așa-zisa „Orujeinaia palata" (Sala armelor), o armată de artizani și de artiști în toate branșele, inclusiv în pictură, mulți dintre aceștia executând lucrări nu numai în Rusia, ci și peste hotare, la Athos, la Muntele Sinai, în Caucaz și, cum vedem, în Moldova. Nivelul lor de pregătire, viziunea lor ca și mijloacele de exprimare, limbajul formelor erau destul de emancipate în direcția modernizării.

O spunem bizuindu-ne, din păcate, doar pe unele fragmente din ansamblul de odinioară, căci cu ocazia restaurării bisericii, spre sfârșitul secolului XIX, pictura originală a căzut, ca și la *Curtea de Argeș*, pradă aceluiași zel restaurator prost înțeles de faimosul Lecomte du Nouy. Pictura respectivă nu ne rămâne s-o judecăm astfel, decât după tabloul votiv păstrat fragmentar.

O ultimă manifestare în arta zugrăviei din Moldova secolului al XVII-lea avea loc la *biserica mănăstirii Cetățuia din Iași*. Nici aici zugravii moldoveni, pe nume Nicolae și Ștefan, nu pot face față singuri sarcinii încredințate și ctitorul, Duca-Vodă, cheamă meșteri din afară. Îi găsim astfel lucrând aici pe frații Gheorghe, Mihai și Dima, originari din Ianina. Ce caracterizează în primul rând acest ansamblu este lipsa de unitate stilistică, explicabilă, de altminteri, prin numărul mare al autorilor.

Deși nu avem dovezi palpabile, știm din însemnări de epocă ale unor călători în Moldova că a existat aici și o pictură murală de factură laică. Polonezul Iacob Sobieski – fiul faimosului rege – sosit la Iași unde era primit la curte în 1686, vedea pe zidurile și pe tavanul palatului domnesc, pictate meșteșugit, „flori mici executate cu gingășie pe un fond de aur chinezesc"[192], ce ni se par foarte firești în vecinătatea acelor „cinii" despre care ne asigură Miron Costin că decorau „casele" lui Vasile Lupu.

În timp ce pictura moldovenească în frescă își trăia ultimele decenii într-o stare de declin, prea puține fiind cazurile când un zugrav sau altul învinge rutina și izbutește să creeze ceva

viabil, realizări de înalt nivel artistic au loc în domeniul picturii de icoane. Revirimentul se produce concomitent cu răspândirea largă a iconostasului și ca o consecință a acestui fapt. În satisfacerea cerinței crescânde de icoane pentru marile iconostase sunt angajați desigur zugravii locali. Uneori aceiași care se suiseră pe schele pentru a împodobi pereții bisericilor. Lui Ion și Sofronie care pictează *biserica mănăstirii Sucevița* le sunt atribuite icoanele de la *mănăstirea Pângărați*. Un Gligorie zugravul, poate chiar cel purtând acest nume dintre cei patru semnatari ai *ansamblului mural de la Dragomirna*, realiza la 1613 o icoană cu tema *Înălțarea crucii*, în care dominantă este o viziune de factură populară ce degaja sinceritate, prospețime, dar și o oarecare stângăcie. Mai expert se arată a fi un alt Grigorie, originar din Bierilești, care executa, în 1665, icoanele pentru *tâmpla bisericii Sf. Teodor din Iași*. *Pantocratorul* din această serie, tratat într-o manieră monumentală, figura lui *Isus* calmă, plină de noblețe, fiind încadrată de busturile miniaturale al *Mariei*, al lui *Ioan Botezătorul* și ale apostolilor, poate trece drept o piesă clasică a picturii pe lemn moldovenești.

Ca și în cazul frescelor, iconarii autohtoni nu fac nici ei față cererii sporite și din nou se procedează la comenzi date unor artiști din afară. Încă Miron Barnovschi, pentru ctitoria sa din *Iași*, ceruse la Moscova, iar Vasile Lupu a trimis meșteri moldoveni spre a se inspira și a lucra la Moscova icoane pentru *tâmpla Trei Ierarhilor*. Este citat apoi cazul unui „maler Baraski", polonez venit probabil din Transilvania, căruia Vasile Lupu îi încredințează realizarea, în 1643, a iconostasului din biserica zidită de el în incinta *Cetății Neamțului*. În parte, acest iconostas se păstrează la *mănăstirea Neamț* și atestă o puternică înrâurire a artei baroce din centrul Europei. Influența cea mai vizibilă exercitată asupra artei iconarilor moldoveni este cea rusească, pătrunsă odată cu însăși moda iconostaselor monumentale. În afară de tipurile iconografice, de gustul pentru coloritul foarte viu, icoanele rusești se mai impun prin elementele de decor ce însoțesc chipurile zugrăvite, în special aureolele acestora.

Dintre meșterii iconari la aportul cărora se recurge în Moldova să nu uităm nici pe cei din Muntenia. Cunoaștem două nume de asemenea zugravi pelerini, dar ei trebuie să fi fost mai numeroși. Unul dintre ei este Tatomir care, la cererea unor locuitori din satul Crăcăoani, executa, în 1651,



Iași, Trei Ierarhi, *Tablou votiv (fragment): Vasile Lupu*

o icoană a *arhanghelului Mihail*, păstrată azi la *mănăstirea Văratec*. Celălalt meșter din „Țara Muntenească", Vlaicu, realiza o icoană ajunsă în colecția *mănăstirii Bistrița*.

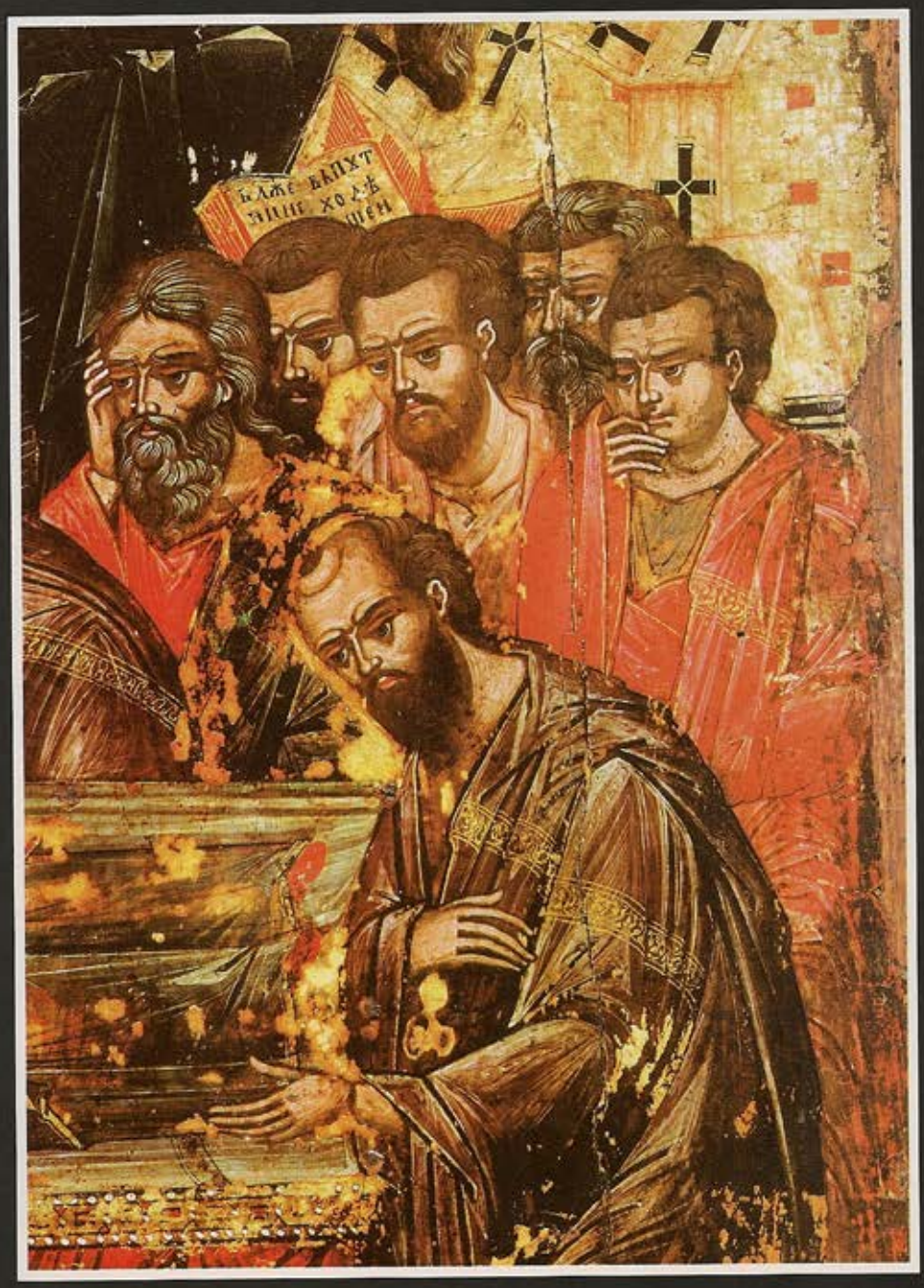
Faptul că zugravi din „Țara Muntenească" execută comenzi pentru Moldova nu era întâmplător. Declinul artei religioase în general, ce nu va putea fi nicăieri evitat, în Muntenia va fi în orice caz amânat, el declanșându-se abia în secolul al XVIII-lea. Și datorăm acest fapt pe de o parte conservatorismului pe anumite planuri al epocii lui Matei Basarab, iar pe de alta, unor mari artiști, precum Constantinos și Pârvu Mutu, care vor ști să dea un ultim, dar puternic impuls picturii murale în primul rând, dar și celei de icoane. Cei doi artiști menționați sunt, desigur, cei mai buni, dar nu singurii care ne pot reține atenția cu opere de valoare. Încă de la începutul secolului putem constata activitatea puternicului centru de zugravi de la Târgoviște, un prim nume demn de reținut fiind al lui Stoica, autorul unor icoane care, fără să se depărteze prea mult de tradiția secolului trecut, încorporează trăsături noi ce țin de schimbarea de viziune, în sensul unui început de desacralizare a temelor prin importanța dată „văzutului" în dauna „știutului". Căci, în adevăr, zugravii sunt din



Închinarea magilor, Piesă dintr-un triptic din Proaștea Mare

ce în ce mai atenți la datele realului ne mai mulțumindu-se să reproducă automat doar ceea ce știau aprioric despre o anumită temă sau episod biblic.

Folosind tot arsenalul picturii postbizantine, apelând la soluții inspirate de pictura occidentală, venite direct sau prin filiera așa-zisei școli italo-cretane, îmbogățind repertoriul iconografic cu teme apocrife, unele de pronunțată factură populară, Constantinos și Pârvu Mutu deschid porțile picturii românești unui suflu nou cu consecințe dintre cele mai palpabile pentru epoca imediat următoare.



Adormirea Maicii Domnului, Icoană pe lemn, Sec. XVII



Moldovița, *Pomelnic* (pictură pe lemn), Sec. XVII

Grec de origine, format în ambianța școlii cretano-athonite care asimilase unele procedee folosite în pictura barocă italiană, Constantinos, care sosea în Țara Românească probabil în jurul anului 1680, se comporta deja ca un artist ajuns la maturitate în executarea, în 1683, a ansamblului de fresce de la *Biserica Doamnei* (*București*), unde lucra împreună cu Ioan Zugravul. Încă de aici ne dăm seama că avem de-a face cu un artist versat și plin de personalitate. Dacă știința de a compune scene cu multe personaje nu avea pentru el secrete, fiind un abil desenator, dacă harul

coloristic nu-i lipsea, dacă temperament avea, de asemenea, chiar peste măsură, dovadă agitația, dinamismul, învolburarea barocă a scenelor cu multe personaje (cum sunt *Uciderea pruncilor* și *Răstignirea*, printre altele), lui nu-i lipsea nici îndrăzneala novatoare în materie de concepere și de distribuție a scenelor, un soi de nonconformism față de reguli și de nonconvenționalism definindu-i creația. Alături de asemenea calități nu putem să nu observăm însă și scăderile, adică eclectismul procedeelor și chiar un fel de manierism care de fapt era al școlii cretane de unde provenea artistul.

Constantinos se va integra perfect școlii muntenești; el va înțelege comandamentele momentului reprezentat de domnia lui Brâncoveanu și va ajunge un adevărat șef de școală și de direcție artistică. Tocmai în această ipostază îl aflăm pictând în fruntea unei numeroase echipe de zugravi dintre care îi menționăm pe Ioan, Andrei, Stan, Neagoe, Ioachim, *complexul de la Hurez*. Marele ansamblu monastic din Oltenia, cel mai întins din țară, ctitorit de Brâncoveanu între anii 1691–1703, a constituit de bună seamă un vast șantier pe care s-au format și s-au manifestat, aducându-și contribuția la cristalizarea a ceea ce s-a numit „stilul brâncovenesc", o mulțime de meșteri din cele mai diferite branșe, zugravii constituind firește elita.

Întreaga sa măiestrie Constantinos și tovarășii săi au demonstrat-o în ansamblul de fresce de pe pereții bisericii mari, terminat în anul 1694. În ciuda manierelor diferite și a inegalității de nivel artistic, la baza acestui ansamblu stă totuși o concepție unitară care aparține personalității puternice a pictorului grec, ale cărui temperament ardent și capacitate creatoare găsesc în climatul cultural de la curtea lui Constantin Brâncoveanu un potrivit cadru de afirmare. Folosind toată zestrea de cunoștințe a picturii postbizantine athonite pe care a adaptat-o ideilor impuse de condițiile specifice țărilor române, Constantinos și ajutoarele sale au creat la *Hurez*, după ce-și făcuse, cum se spune, mâna la *biserica Doamnei*, o sinteză reprezentativă pentru arta epocii, ce va deveni, într-un fel, punctul de pornire pentru alte multe realizări de pe tot cuprinsul țării, inclusiv din Transilvania, și chiar de peste hotare. Cu pretenții încă de ținută „aulică" și cu o disciplină de program pe care încă o mai poate asigura personalitatea excepțională a ctitorului – mândrul și ambițiosul „prinț al



Agapia, Icoană pe lemn: *Prăznicar*

aurului" – ansamblul de la Hurez va fi imitat în tot cursul secolului al XVIII-lea, dar, firește, în notele sale minore.

Dintre scenele mai izbutite trebuie semnalată *Coborârea la iad* din absida nordică, realizată, ca și întreaga pictură a altarului și a naosului, de către șeful echipei, la această concluzie conducând trăsăturile stilistice: drapajul complicat în sens baroc, manierismul din redarea alungită a figurilor, tendința de laicizare prezentă mai cu seamă în



Arnota, *Portret votiv (fragment): Doamna Elena*

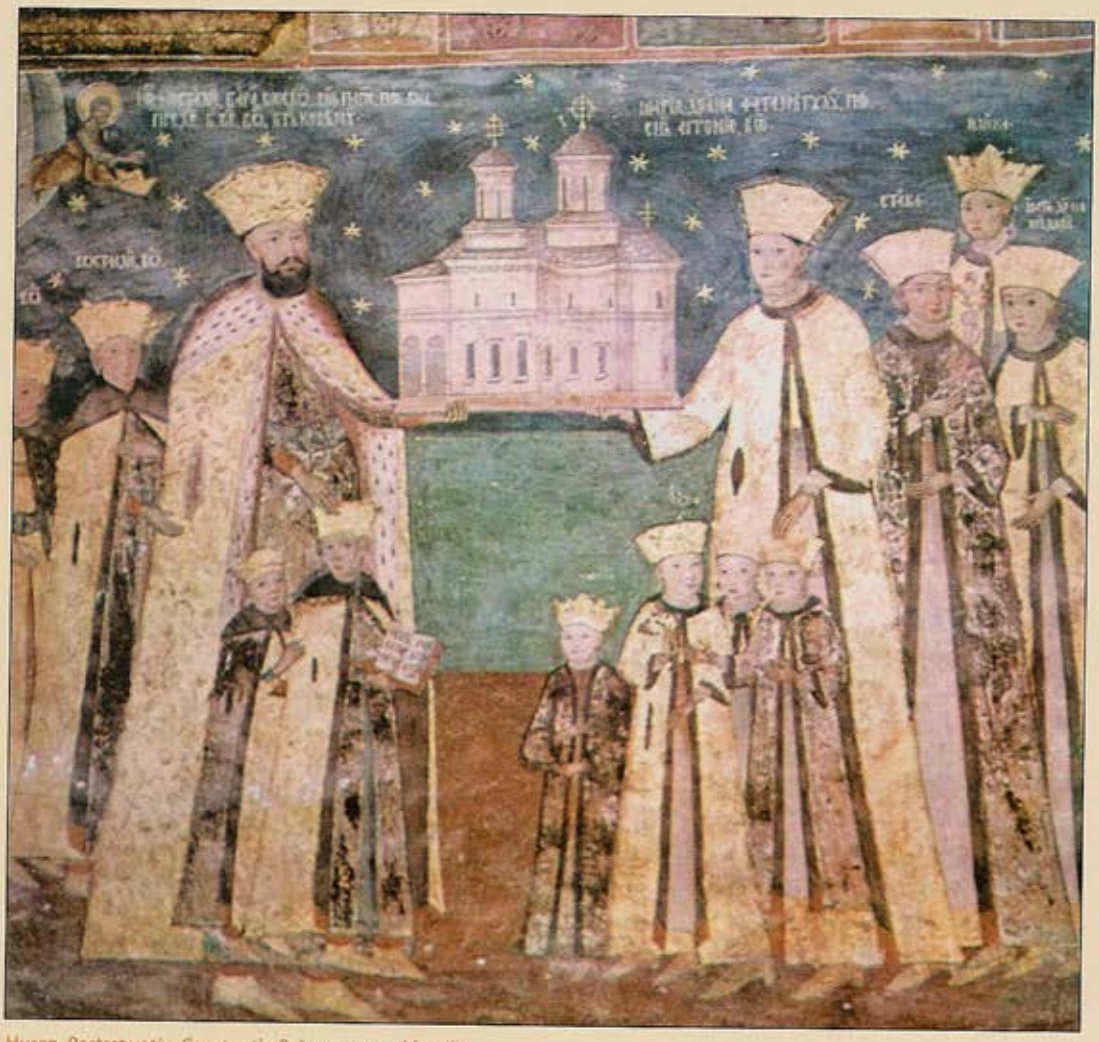


Hurez, *Judecata de apoi* (fragment)

înfățișarea Evei care poartă o rochie stacojie. O importanță disproporționată a fost acordată la *Hurez*, ca de altfel și în alte ctitorii brâncovenești, *vieții împăratului Constantin* care este ilustrată pe peretele de răsărit al pronaosului. Motivul acestei predilecții este faptul că *Sf. Constantin* era patronul ctitorului, dar totodată tema se încadra programului politic al voievodului care-și afirma astfel aderența la creștinism nu atât în ordinea devoțiunii, cât în cea a ostilității față de dușmanii crucii, aceștia fiind și dușmanii țării. Nu întâmplător un spațiu amplu era rezervat *Bătăliei de la podul Milvius* dintre împăratul Constantin și Maxențiu, primul obținând izbânda, chipurile, grație semnului crucii ce i s-a arătat pe cer, izbândă în urma căreia a decretat creștinismul ca religie de stat. Scena bătăliei, amintind prin semnificație, ca și prin tratare, de *Asediul Constantinopolului*, are un vădit caracter laic și conține o mulțime de elemente realiste.

O altă temă la baza căreia stă un program politic bine definit îl constituie portretul votiv conceput după modelul celui de la *Curtea de Argeș* în care sunt înfățișați nu numai ctitorii, ci și predecesorii lor în scaunul Țării Românești, adică un șir de voievozi ce reprezintă ideea de dinastie. În redarea portretului de grup al *familiei lui Brâncoveanu* este demn de evidențiat accentul pus pe ideea de fast comparabilă cu cea care guvernează portretul lui *Vasile Lupu* de la *Trei Ierarhi*. Nu numai ctitorul și doamna, ci și pruncii lor etalează costume luxoase de atlazuri fine bogat decorate. Dar abundența decorului nu ne mai miră. Ea este prezentă pretutindeni unde se ivește un spațiu gol, încercând să facă o leală concurență ornamentului sculptat.

Surprize interesante ne oferă și *pridvorul bisericii mari de la Hurez*. Avem în vedere ampla *Judecată de apoi* concepută oarecum în spiritul celor de la bisericile moldovenești cu grupuri de turci printre damnați, vina lor fiind, se înțelege, nu atât refuzul credinței creștine, cât asuprirea Țării Românești. Turcii nu sunt însă singurii stigmatizați. La cumplitele cazne ale iadului sunt osândiți și o mulțime de răufăcători, căci în zelul lor moralizator și pentru plăcerea irepresibilă de a nara cu lux de amănunte cât mai multe episoade, zugravul *Judecății* a denunțat și veștejit viciile de tot felul, în special pe cele cu coloratură socială căci, justițiar, el ia apărarea săracilor și-i combate



Hurez, *Portret votiv: Constantin Brâncoveanu și familia*

pe opresori ca și pe cei care înșală, se bucură la bunul altuia ș. a. m. d.

Spre sfârșitul secolului al XVII-lea, școala lui Constantinos de la Hurez constituia o adevărată pleiadă de artiști care aveau să se răspândească în țară și să perpetueze un meșteșug ajuns aici la un înalt nivel artistic și la forme de expresie specific muntenești pe care generația următoare nu va avea decât să le împingă până la ultimele lor consecințe. Constantinos însuși, însoțit de o parte din tovarășii cu care împărțise pereții *bisericii mari de la Hurez* (Ioan, Stan și Ioachim), este trimis de Brâncoveanu la Târgoviște pentru zugrăvirea *bisericii Domnești*. Pe unii dintre zugravii de la *Hurez* îi vom afla activând în grupuri pe schelele altor biserici în primele decenii ale secolului al XVIII-lea.

Constantinos și artiștii polarizați în jurul său la *Hurez* nu constituie singurul curent în epocă. Zugravului grec i-a făcut concurență un contemporan cel puțin de aceeași talie – Pârvu Mutu (1657–1735), artist format în mediul autohton și întrunind în și mai mare măsură însușirile de om al vremii sale. Nu întâmplător s-a putut spune despre el că a fost ultimul artist medieval și primul artist modern român. Nici faptul că îi cunoaștem data nașterii și pe cea

a morții nu este lipsit de semnificație, iar *autoportretul* în care s-a înfățișat cu penelul în mână este o dovadă peremptorie a schimbărilor de mentalitate ce se produc cu privire la statutul artistului în societatea românească din pragul epocii moderne, schimbări la care Pârvu Mutu aderă fără nici o șovăială.

Fiind primul artist român despre care deținem date biografice amănunțite, ne permitem să transcriem câteva date din monografia pe care i-a consacrat-o Teodora Voinescu[193]. Născut la 12 octombrie 1657 în Câmpulung-Muscel, ca al șaselea copil al preotului Ioan Pârvescu, Pârvu, rămas orfan de mamă, își va petrece copilăria alături de tatăl său care se călugărește în mănăstirea Negru Vodă din orașul natal. Aici primește viitorul artist, începând de la vârsta de doisprezece ani, primele noțiuni de zugrăvie, de la părintele Evghenie. Apoi boierul Tudoran Vlădescu, văzându-l înzestrat cu talent, l-a trimis în Bucovina pentru perfecționare pe lângă un zugrav rus. Aici, timp de șase ani, Pârvu s-a familiarizat cu mediul artistic local, a cunoscut vechea frescă moldovenească, miniatura și, ceea ce este deosebit de important, noul curent ce se dezvolta în pictura din acea vreme sub influența artiștilor itineranți, ruși, polonezi, greci – toți contaminați deja de barocul occidental. Întors din Moldova, în vârstă de 23–24 de ani, Pârvu Mutu a devenit pictor de curte al boierilor Vlădești apoi al Cantacuzinilor, pe care i-a slujit peste două decenii, profitând în tot acest timp de contactul cu aceștia, știut fiind că din stirpea lor au ieșit personalități ca stolnicul Constantin Cantacuzino și spătarul Mihai Cantacuzino care au îmbinat patronajul artistic cu o formație culturală aleasă dobândită fie la Constantinopol, fie în Apus.

Prima mare comandă primită și onorată cu cinste a fost pictura de la *mănăstirea Cotroceni*, cam în același timp când Constantinos lucra tot la București la *biserica Doamnei*. A refăcut apoi pictura ctitoriilor postelnicului Constantin Cantacuzino de la *Filipeștii de Târg* și de la *Mărgineni* pentru ca, în 1692, să termine de zugrăvit *biserica de curte de la Filipeștii de Pădure*, a altui Cantacuzin. După aceea, ia în antrepriză și duce la bun sfârșit zugrăvirea grupului de patru biserici ridicate de spătarul Mihai Cantacuzino: *Colțea, Sinaia, Fundenii Doamnei* și *Adormirea Maicii Domnului din Râmnicu Sărat*. A mai zugrăvit *ansamblurile din Bordești* și de la *mănăstirea Mamu* și a încheiat activitatea de muralist cu *ansamblul de la biserica Sf. Gheorghe Nou din București*, ctitoria lui Constantin Brâncoveanu (1707). Către această vreme își făcuse o situație materială prosperă și se pare că a condus și o școală de zugrăvie de vreme ce semnează „Dascălul Pârvu Mutu zugravul". Dar vin necazurile – moartea soției, apoi a fiului mezin – și energicul artist de altădată se simte vlăguit. Pleacă în hagialâc la Sfântul Munte, iar când se întoarce își împarte averea și îmbracă haina monahală, mai întâi la *mănăstirea Mărgineni* unde petrece o parte din timp traducând cărți, iar apoi la *mănăstirea Robaia*, sub numele de Pafnutie, unde și moare în anul 1735.

Nu tot ce a pictat Pârvu Mutu s-a păstrat până în zilele noastre. Multe ansambluri au dispărut sau au fost grav afectate de refaceri și de repictări culoare peste culoare. Cel mai bine s-a păstrat *pictura de la Filipeștii de Pădure*. Cercetându-i activitatea, se poate constata că, într-o măsură mai mare decât oricare alt artist contemporan, el ajunge la o sinteză între diferitele tendințe, devenind astfel exponentul cel mai autorizat al aspirațiilor artistice ale vremii. Semnificativ este faptul că în opera sa putem surprinde momentul când în pictura muntenească se produce o disociere între pictura religioasă, pe de o parte, și portret, primul gen care, desprinzându-se de viziunea medievală dominantă, va evolua de sine stătător până când va atinge stadiul picturii de șevalet (academistă, romantică, realistă) înaintea peisajului, a compoziției istorice, a scenei de gen etc.

Aportul major al lui Pârvu Mutu la pictura românească este domeniul portretului. Ca portretist, el nu are egal în vremea sa și, de fapt, nu va fi întrecut de nimeni în tot secolul al XVIII-lea muntenesc. S-a afirmat mai întâi prin numărul mare de chipuri încondeiate cu dibăcie în *pronaosul bisericilor din Filipeștii de Pădure* și de la *Măgureni*. În primul caz, grupul ajunge la 55 de personaje, iar în al doilea, la 60 de bărbați, femei și copii, înșirați ca într-o friză în cadrul căreia se observă mici grupuri formate în jurul capilor de familie, adică al descendenților direcți ai marelui postelnic Constantin Cantacuzino. În aceste portrete, Pârvu Mutu a spart tiparele uniformizatoare din trecut, reușind să redea trăsăturile individuale sub care se înfățișa cutare boier sau jupânească. Dar chiar dacă nu izbutește totdeauna acest lucru, chipurile au oricum



PĂRVU MUTU, *Grup de personaje din „neamuri"*, Biserica din Filipeștii de Pădure



PĂRVU MUTU, *Nunta din Cana Galileei*, Biserica din Filipeștii de Pădure



PĂRVU MUTU, *Grup de personaje*, Biserica din Filipeștii de Pădure

viață; ele nu mai sunt scheme seci ale conceptului de om, ci chiar oameni cu materialitate corporală sub veșminte, cu fețe modelate în relief, grafismul de altă dată cedând teren plasticității picturale ajutate și de o gamă coloristică bizuită pe tonuri și semitonuri. Desigur, până la portretul înțeles ca investigație psihologică mai este de străbătut o cale lungă. Pârvu Mutu nici nu-i bănuiește capătul. Femeile și copiii mai ales urmează o anumită stereotipie. Dar din loc în loc, întâlnim privirea isteață a unui copil, o umbră de melancolie pe fața unei fete tinere, o tresărire de orgoliu pe chipul cutărui bărbat și înțelegem că ceva se petrece în sufletul acestor personaje, și anume altceva decât sentimentul de evlavie ce se cuvenea a fi exprimat în situația dată când cei adunați în pronaosul micilor paraclise trebuiau să-și îndrepte gândul spre cele sfinte.

Aceleași calități de portretist sunt demonstrate de Pârvu Mutu și în *Autoportretele* sale : în cel de la *Filipeștii de Pădure* unde poartă în brațe o icoană și este însoțit de ajutorul său, Stancu, în cel de la *Măgureni*, ca și în cel de la *Bordești* unde ține într-o mână penelul, iar în cealaltă vasul cu culoare, ca și în portretele unor meșteri din anturajul său.

Ca mai toți zugravii de biserici din epocă, Pârvu Mutu a practicat cu rezultate notabile și pictura de icoane. Nu s-au păstrat decât câteva: unele integrate iconostaselor din bisericile pictate de el, cum sunt cele împărătești de la *Filipeștii de Pădure*, iar altele ca piese disparate în diverse muzee. Ca și în pictura murală, finețea desenului, intensitatea coloritului (predilecție pentru verde oliv și vișiniu) iscusința cu care reliefează formele sunt însușiri ce definesc o viziune și un stil ușor recognoscibile.

Artiști ca Pârvu Mutu și Constantinos dau adevărata măsură a stilului brâncovenesc în pictură și exemplul lor va avea efectul de „școală", ambii transmițând, ca deschizători de drumuri, cunoștințe prețioase unui mare număr de artiști tineri. I-am pomenit pe ucenicii și ajutoarele lui Constantinos. Îi adăugăm pe cei ai lui Pârvu Mutu: Stan, Radu, Marin, Nicolae și câți alții vor mai fi fost. Nici unul dintre aceștia nu va mai putea picta ca înainte de meșterul lor. Prin ei, duhul înnoitor propriu artei lui Pârvu Mutu va fi inculcat și creațiilor din veacul al XVIII-lea.



PÂRVU MUTU, *Portret votiv: Aga Matei Cantacuzino*

Schimbări ca cele survenite în frescă și icoane afectează și miniatura secolului al XVII-lea. Ba unele semne de epuizare și de declin observate în pictura religioasă (compensate, cum am văzut, de tendințele spre laicizare și realism) sunt și mai evidente în miniatură deoarece ea are acum un concurent ce tinde s-o înlocuiască, și anume gravura tipărită. Răspândirea tiparului a dus, într-adevăr, la înlocuirea parțială a manuscriselor cu cărțile ce ies în număr din ce în ce mai mare de sub teascurile tipografiilor. Când totuși miniaturiști iscusiți se mai dăruiesc acestei plăcute zăbave care este împodobirea manuscriselor – și cazurile nu sunt puține – ei se dovedesc a fi contaminați în și mai mare măsură decât freschiștii și iconarii de suflul înnoirilor. Circulația gravurii occidentale de factură renascentistă și barocă trebuie să fi stat la originea unor împrumuturi pe care miniaturistul român le disimulează cu mare greutate căci adaptarea modelelor străine – iconografice și formale – la schemele tradiționale are drept rezultat imagini adesea ambigui, tributare stilistic unor înrâuriri divergente. Nu este, desigur, cazul tuturor manuscriselor miniate în această vreme. Și mai cu seamă nu este cazul lui Anastasie Crimca, cel mai harnic și cel mai original dintre miniaturiștii secolului al XVII-lea, om de



PĂRVU MUTU, *Pilda Talanților*, Biserica din Filipeștii de Pădure

aleasă cultură și ctitorul inspirat al *Dragomirnei*. Ca și în arhitectură, Crimca deschide în arta miniaturii o pagină nouă, activitatea sa egalând o adevărată resurecție.

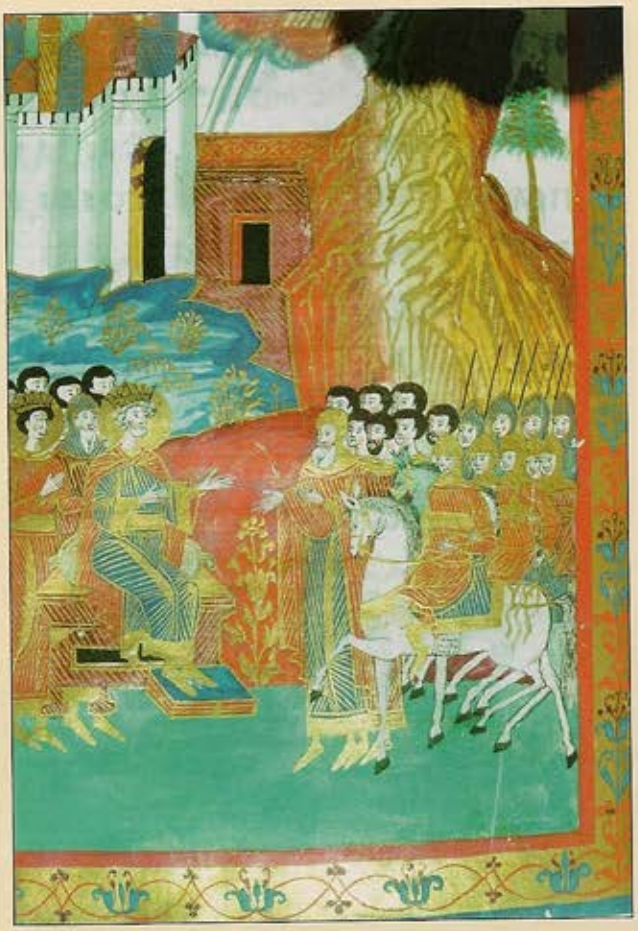
Dintre cele nouă manuscrise miniate de Crimca în scriptoriile de la *Dragomirna* și păstrate până astăzi (*Tetraevanghelul* – 1609, *Evanghelia* – 1609, *Liturghierul* – 1610, *Tetraevanghelul* – 1616, *Psaltirea* – 1616, *Apostolul* – 1609, *Apostolul* – 1610 ș. a.) deosebit de valoroasă este *Psaltirea*. Abundența scânteietoare a aurului folosit în fundaluri și striațiuni ce brăzdează formele, respectiv faldurile bogate ale veșmintelor, culorile lui, dominante fiind vernilul și roșul, contribuie, alături de arabescul expresiv al liniilor, la crearea unui puternic efect decorativ de înaltă ținută artistică. De remarcat și abundența elementelor din realitatea locală introduse în scenele biblice. De exemplu instrumentele muzicale specific moldovenești, detaliile de arhitectură autohtonă și brazii inexistenți în timpurile și locurile unde se petrecea acțiunea scenelor, dar din belșug în zona Bucovinei unde creează artistul. De altfel, acest soi de localizare, de amestec al planurilor și al timpilor, de actualizare a acțiunilor repovestite de ilustrator prin intermediul imaginilor se va înrădăcina și va fi întâlnit frecvent până în pragul secolului al XIX-lea.

Ca mai toți zugravii și iconarii timpului, mitropolitul Anastasie Crimca are și el voluptatea narațiunii. Îl simțim că ar vrea să ilustreze fiecare episod. Uneori o și face, imaginile împletindu-se cu textul asemenea unui comentariu marginal. Scenele de luptă, de alai, de petrecere îl încântă cel mai mult, ca și elementele decorative pe care le presară peste tot locul: vignete, chenare, frontispicii, inițiale.

Dacă Anastasie Crimca fusese puternic influențat de miniaturile *Tetraevanghelului* dăruit de Alexandru al II-lea Mircea, operă aflată la *mănăstirea Sucevița*, al cărui stil îl dezvoltă în sensul unei și mai pronunțate viziuni decorative, la rândul său nu și-a găsit nici un imitator, necum un demn urmaș care să ducă mai departe tradiția autohtonă.



ANASTASIE CRIMCA, *Psaltirea* (miniatură)



ANASTASIE CRIMCA, *Psaltirea* (miniatură)

O diminuare a interesului pentru cartea de cult miniată se poate constata și în Țara Românească, mai ales că tiparul ca înlocuitor a pătruns aici mai de timpuriu. În epoca lui Matei Basarab, arta miniaturii capătă totuși un impuls din partea domnitorului dornic să înzestreze unele ctitorii ale sale și chiar unele așezăminte de peste hotare cu manuscrise ornate. În unele dintre acestea apare în ipostaza de donator chiar voievodul împreună cu soția sa, doamna Elina. Un asemenea portret votiv este inițiat de grămăticul Radu Sârbu în *Liturghierul de la mănăstirea Brâncoveni*. Alte două miniaturi reprezentându-i pe cei doi suverani sunt înglobate într-un manuscris din 1638, iar într-un *Tetraevanghel din Atena*, imaginea lui *Matei Basarab* are drept cadru un bogat decor floral în stil oriental.

Tot în această epocă de vie activitate culturală, arta miniaturii a înregistrat și o capodoperă – *Slujebnicul mitropolitului Ștefan* (cca 1653). În afară de figurile redate pe pagini pline ale unor ierarhi ca *Vasile cel Mare* și *Ioan Gură de Aur*, manuscrisul conține o serie de imagini figurative ce ilustrează episoade din *viața lui Isus*. Nu acestea fac însă farmecul deosebit al *Slujebnicului*, ci decorația abundentă, în special inițialele de o fantezie debordantă, formate din motive fitomorfe și din elemente ale unui bestiar fantastic din care nu lipsesc unele sugestii din fabule. Cum constată autorul unui studiu monografic consacrat acestei opere, miniaturistul *Slujebnicului* era familiarizat nu numai cu textele religioase, ci și cu literatura populară – cu opere ca *Faziologul* și *Floarea darurilor* „ale căror istorioare mo-

expresivitatea figurilor. În *Epitaful de la Tismana*, câmpul broderiei este ocupat de două scene în loc de una, cum se obișnuia. Acestea sunt *Coborârea de pe cruce* și *Plângerea lui Cristos*, despărțite una de alta printr-un spațiu foarte îngust. Din această cauză, persoanele sunt înghesuite unele în altele, iar îngerii care, în epitafurile vechi, ocupau un spațiu destul de mare, au fost aici aproape eliminați, sau mai precis transferați în afara inscripției de pomenire, unde busturile lor înscrise în medalioane formează un fel de chenar. Folosirea masivă a firului de aur și a motivelor cusute în relief apropie decorul unor broderii de cel sculptat în lemn al iconostaselor. Exemple de exacerbare a maniei decorativiste în dauna claritățiii compozițiilor sunt *Poala de icoană*, executată în 1681 de ieromonahul Gherasim Galatianul pentru Șerban Cantacuzino, dăruită *mănăstirii Cotroceni*, și *Epitrahilul* comandat de Constantin Brâncoveanu pentru *mănăstirea Hurez*. Autoarea acestei piese, Despineta, care și-a cusut numele cu fir subțire într-un loc greu de descoperit, a realizat chenare de un rar rafinament, câmpul rezervat figurilor de sfinți și ctitorilor fiind redus la dimensiunile unor ferestruici. Aceasta a constrâns-o să redea figurile la dimensiuni minuscule, dar cu o precizie a desenului ce amintește de miniaturi.

Nu este alta nici evoluția broderiei din Moldova, numai că schimbările intervin aici mai de vreme. Piesa care definește calea pe care se va dezvolta broderia în anii următori este un *Aer* dăruit de mitropolitul Anastasie Crimca *mănăstirii Dragomirna* în 1612. Schimbarea nu afectează deocamdată iconografia. Tema este una dintre cele obișnuite: *Adormirea Maicii Domnului*. Este afectată însă compoziția. Constrânsă să se desfășoare pe un câmp redus ca dimensiuni, din cauza chenarului lat format dintr-un vrej gros ca un otgon ce șerpuiește între inscripție și o linie exterioară și din care cresc un fel de boboci ce stau gata să înflorească, compoziția și-a pierdut din monumentalitatea de altădată, arătând ca o ilustrație meschină. Dar schimbarea fundamentală privește mai ales tehnica pentru că în locul acoperirii cu fire de diverse culori a întregii canavale, aici drept canava este folosită catifeaua roșie. Or, aceasta nu mai este acoperită pe toată suprafața cu fir, ci servește drept fundal pentru imaginile figurative și pentru motivele ornamentale cusute cu fir de aur, ce se aplică într-un relief destul de înalt.

Unei viziuni accentuat decorative îi este subordonată și broderia din epoca lui Vasile Lupu. Tehnica preferată acum este aceea inaugurată în *Aerul* dăruit de Crimca în 1612. Ea constă în coaserea motivelor pe fundalul de catifea pe care se conturează prin contrast ca și când ar fi decupate. În această tehnică au fost executate mai multe piese pe care Vasile Lupu le-a dăruit *mănăstirii Trei Ierarhi*. Remarcăm dintre ele *Poala de icoană* cu cei trei ierarhi (*Vasile cel Mare, Ioan Gură de Aur* și *Grigore Teologul*) înfățișați pozând cu fața spre privitor, primii doi făcând semnul binecuvântării. Ei sunt încadrați de o somptuoasă bordură decorată cu motive florale și se proiectează pe un cer înstelat, la picioarele lor întinzându-se însă un câmp cu flori. Aceeași bordură lată, motivele florale variind ușor de la piesă la piesă, încadrează și scenele *Plângerea lui Cristos* (epitaf din 1638), *Pogorârea la iad* dintr-o poală de icoană, *Buna Vestire* dintr-un văl în care, între *Maria* și *arhanghelul Gabriel*, este înfățișat un elegant vas cu flori, pe *Isus în potir* într-o poală de icoană, ca și pe *apostolii Petru și Pavel* în dverele din 1638–1639.

Exemplare excepționale de broderie sunt, în Moldova primei jumătăți a secolului al XVII-lea, acoperămintele de mormânt. Ele se deosebesc însă fundamental de cel al *Mariei de Mangop* brodat în veacul al XV-lea. Deosebirea este desigur de tehnică, dar și de viziune pentru că imaginea simbolică a defunctului, cum era cea a *soției lui Ștefan cel Mare*, este înlocuită cu adevărate portrete laice de aparat. De la acest ultim tip face oarecum excepție *acoperământul de mormânt al lui Simion Movilă* (1609) în care defunctul este înfățișat în poza de circumstanță, cu ochii închiși, cu mâinile pe piept, într-o poziție hieratică. În schimb, fratele lui, *Ieremia Movilă*, apare ca în viață, într-o poză autoritară plină de emfază. El este mândru de costumul lui de mare gală pe care îl etalează cu ostentație ca pe un semn de supremă distincție. De altfel, are și motive. Mantia sa de brocart, gulerul de hermină, cușma înaltă cu egretă sunt piese ce pot rivaliza cu costumul celor mai bogați principi și, sub acest aspect, portrete ca acestea ne amintesc de somptuozitatea vestimentară cu care-și tratează Holbein portretele de monarhi. De altfel, influența europeană este evidentă. O întâlnim și în două portrete brodate din timpul lui Vasile Lupu: în cel al *doamnei Tudosca*, soția voievodului, și în al lui *Ioan*, fiul acestuia, ambele lucrate cu și mai multă prețiozitate,



ANASTASIE CRIMCA, *Psaltirea* (miniatură)

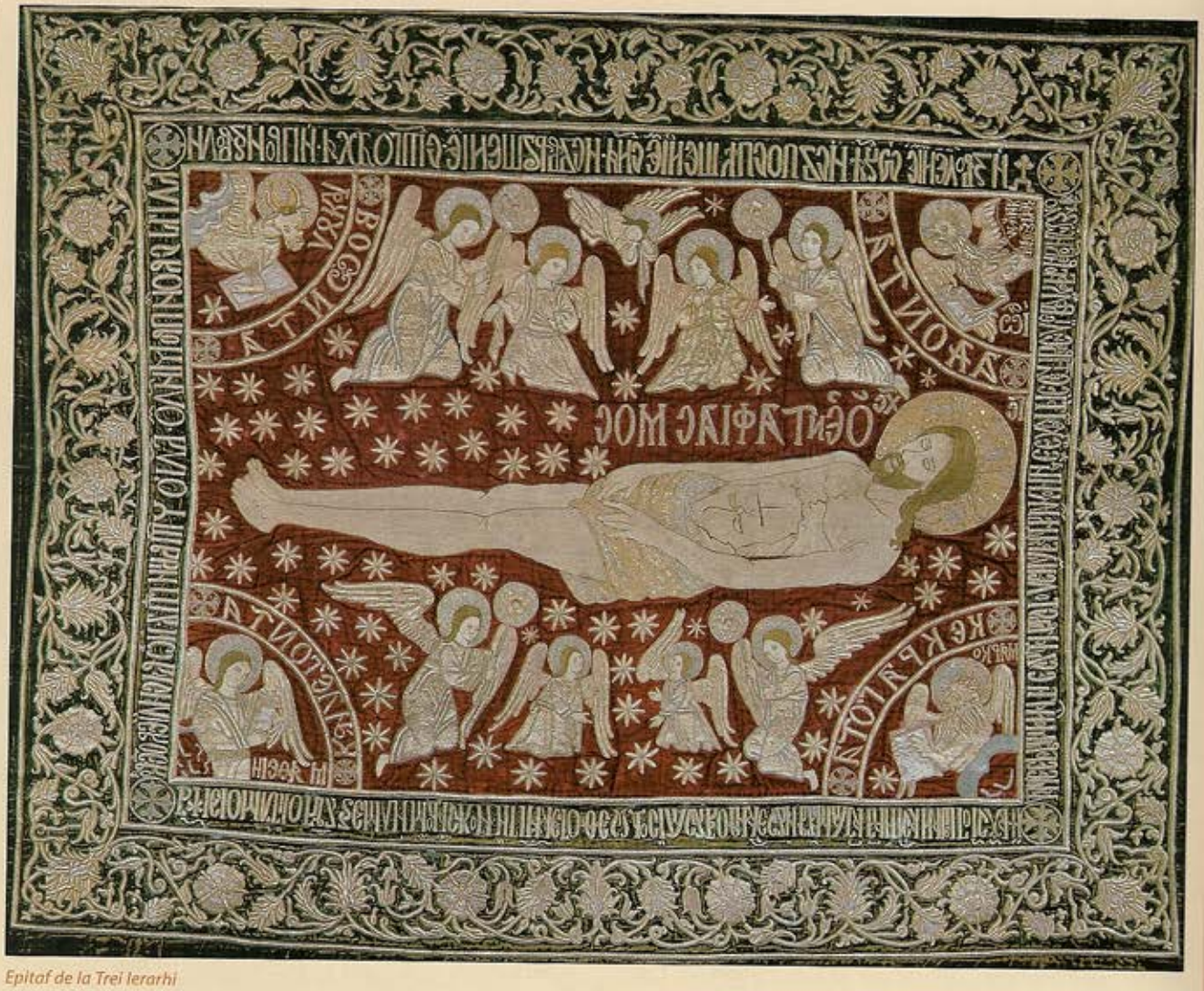
rale și comparații le-a transpus plastic în inițialele manuscrisului, cu aceeași subtilitate și aluzii discrete"[194] care caracterizează scrierile respective.

În timpul domniei lui Matei Basarab, miniatura se instalează temeinic și în cancelaria domnească, multe acte emise în această epocă fiind bogat ornamentate, bineînțeles cu motive decorative, în special fitomorfe, dar în câteva cazuri chiar cu *portretele voievodului*.

Paralel cu miniatura aflată pe cale de dispariție către sfârșitul acestei perioade, o amploare deosebită cunoaște gravura care până la elaborarea unui limbaj propriu se folosește din plin de motivele din manuscrisele miniate.

BRODERIA

CONTINUÂND o tendință ce se conturase încă din secolul al XVI-lea, broderiile pe teme liturgice nu mai sunt tratate, în epoca la care ne referim, în viziunea monumentală din trecut, nu mai comunică stările de spirit de mare tensiune a trăirii unor drame ca cele sugerate de epitafurile înfățișând *Plângeri*, *Coborâri de pe cruce*, *Uspenii* (Adormiri ale Maicii Domnului) etc. Chiar când sunt reluate asemenea scene iconografice tradiționale, ele sunt tratate fără suflul epic de odinioară și atenția ne este reținută mai cu seamă de exuberanța decorativă. Ca o caracterizare generală și constantă, piesele de broderie încep să aibă chenare ornamentale din ce în ce mai late, până când, în cele din urmă, scenele figurative vor dispare cu desăvârșire, întreaga suprafață fiind invadată de decorul floral. Cât privește motivele, la cele vechi se adaugă acum altele noi (garoafa, floarea-soarelui, bujorul, crinul, laleaua). Unele elemente ornamentale de proveniență barocă occidentală sau islamică vor contribui și ele la îmbogățirea repertoriului. Pentru Țara Românească, procesul schițat aici a demarat însă încet și, în virtutea unui tradiționalism constatat și în celelalte arte, s-a desfășurat lent. Artiștii au purces cu prudență la înnoirea tematicii și a limbajului. Piese cum sunt *Epitrahilul* dăruit *bisericii Stănești*, în 1606, de văduva unuia dintre boierii Buzești, reia motive cunoscute din epoca anterioară, unele destul de arhaice. Același lucru se poate spune și despre *Epitrahilul* dăruit de voievodul Radu Șerban *mănăstirii Mărgineni* (azi în Muzeul național de artă din București). Ambele piese reproduc portretele în costume de gală ale donatorilor. Abia în a doua jumătate a secolului al XVII-lea intervin schimbări în stilul broderiei liturgice muntenești. Le constatăm în *Epitaful* realizat în anii 1661–1662 cu cheltuiala mitropolitului Ștefan al Ungro-Vlahiei, în care decorul ocupă un chenar floral foarte lat, asemănător cu miniaturile. Imaginea centrală, respectiv *Plângerea lui Isus*, este și ea afectată de aceeași propensiune spre decorativ: nimburi mari, contururi punctate cu perle, falduri bogat desfășurate – în totul se simte influența barocului. Tendința aceasta se accentuează către sfârșitul veacului, în epitafe, cum sunt acelea dăruite mănăstirilor *Cotroceni* și *Tismana*, în care chenarele înglobează și medalioane cu sfinți și îngeri. Nevoii de somptuozitate îi este sacrificat în aceste piese și claritatea compoziției, și



Epitaf de la Trei Ierarhi

trădând și mai multă eleganță și splendoare, ca și o mai mare asemănare cu modelul. Adevărate portrete laice brodate, aceste piese constituie un echivalent al portretelor de modă „sarmatică" din Polonia acelei vremi, cu care atât Movileștii, cât și Vasile Lupu întrețin relații strânse. Se știe că sub influența otomană și tătărească, în secolele XVI–XVII, în Polonia se dezvoltă o ideologie debitoare Orientului, care a căpătat denumirea de „sarmatism" și care, la nivelul vizualității, se arăta îmbibată de tot felul de „orientalisme", începând cu piesele de costum și sfârșind cu gustul pentru bizarerii exotice de tot felul[195].

În fastuoase costume de gală ne apar în portrete de epocă și voievozii munteni *Șerban Cantacuzino* și *Constantin Brâncoveanu*. Nu vom descrie costumele lor, pe ale boierilor și jupâneselor, dar vom extrage dintr-o istorie a costumului un pasaj care ne dă o imagine destul de elocventă despre moda vestimentară din timpul domniei lui Altân-bei, cum îl numeau turcii pe Brâncoveanu.„Erau – se spune – la modă tabinurile, postavul șai și postavul felendreș, canavățul cu țesătura aurită, tafta leșască, atlazurile, străveziile hataiale cu flori de fir, din care se lucrau și vălurile sau sovonurile de mireasă, lastra strălucitoare și



Acoperământul de mormânt al lui Ieremia Movilă (fragment de broderie)



Portretul doamnei Tudosca (broderie)



Portretul lui Ioan Lupu (broderie)



Acoperământul de mormânt al lui Simion Movilă, 1609

bedrocvezele înflorate cu sârmă. Împodobindu-și grumajii cu multe șiruri de mărgăritare, cu lefturi de diamante cu pietrarele de zmaragd și cu sălbi de câte 400 de galbeni una, femeile îmbrăcau ii țesute cu fir și cu perle, elegante dihuze, dulame de frenghie blănite cu pântece de râs, cu nasturi de diamante, feregele cu țesutura de sârmă, sucne încheiate în sponciuri de aur. Bărbații purtau conteșuri de canavăț, cu nasturi și cu găitane de fir"[196].

SECOLUL AL XVIII-LEA

CHIAR dacă țările române nu ar fi cunoscut în secolul al XVIII-lea mari transformări social-politice, o firească evoluție spre modernizare în domeniul vieții spirituale, în gândire, în mentalități, în cultură și artă tot ar fi avut loc în virtutea inerției, pentru că fenomenul s-a desfășurat și în veacul anterior. Cu atât mai mult trebuia să ne așteptăm la o asemenea evoluție când știm că în viața social-politică s-au produs mari schimbări. Prima a fost afectată, încă de la sfârșitul secolului al XVII-lea, Transilvania care a căzut (în 1687) sub ocupația Habsburgilor. Sub aceeași ocupație a căzut temporar (între 1718 și 1739) Oltenia, iar din 1775, și Bucovina. Până atunci li se știrbește însă foarte mult autonomia politică țărilor române de la sud și est de Carpați în ansamblu. Dezamăgită de domnii pământeni care, în dorința de a scutura jugul otoman, căutau aliați în afară, la austrieci sau la ruși, Poarta a pus în scaunul Moldovei, după 1711, și în cel al Țării Românești, după 1716, domni fanarioți – greci, prin urmare, creștini, proveniți din cartierul stanbuliot Fanar, prin care spera, și în multe cazuri în mod justificat, să promoveze în cele două principate dunărene politica ei de asuprire și exploatare. Cel puțin în unele privințe scopul Imperiului Otoman intrat în criză a fost atins. Instrumente fidele ale dominației otomane, domnii fanarioți se comportă, în relațiile cu țările din centrul și estul Europei ca mari dragomani ai Porții. În plus, ei au consolidat monopolul turcesc asupra mărfurilor din principate și au asigurat otomanilor venituri sporite sub formă de haraci, daruri, sume pentru cumpărarea domniei sau contribuții „extraordinare" necesare sub formă de hrană, furaje, corvezi de tot felul legate de desele războaie purtate sub flamura verde din ce în ce mai zdrențuită a Imperiului aflat în declin. Dar chiar în aceste condiții, regimul nobiliar din epoca anterioară, când domnia depindea de boieri nu a fost total abolit și, în interior, țările române își mai păstrează o oarecare autonomie. Boierimea nu numai că nu-și vede periclitate interesele, dar este chiar interesată în întreținerea asupririi țărănimii pe care caută să o aservească și mai mult prin creșterea numărului zilelor de clacă, mai ales după 1774 (pacea de la Kuciuk Kainargi) când, monopolul turcesc slăbind, apare posibilitatea unui intens comerț cu grâne-marfă.

Față de o asemenea înăsprire a asupririi feudale, reacția a fost aceea firească a revoltei, iar sub acest aspect, veacul al XVIII-lea s-a dovedit a fi unul dintre cele mai frământate. Convulsiile sociale au fost vii, chiar violente, în Transilvania, unde ocupanții austrieci au întâmpinat o dârză rezistență. Deși prin Diploma Leopoldină (1690) ei au garantat claselor privilegiate avantaje pe plan economic, social, politic, confesional etc., mica nobilime, unele pături de la orașe și țărănimea iobagă au opus cuceririi o rezistență armată care, în anii 1704–1711, s-a desfășurat sub

conducerea lui Francisc Rákóczy II pentru „slobozenia țării". Conflictele sociale, etnice sau religioase au condus și la alte ciocniri sângeroase, dar nici una nu se poate compara ca amploare și violență cu revoluția condusă de Horia, Cloșca și Crișan, în 1784, sfârșită prin martiriul celor trei capi ai mișcării, dintre care primii doi au cunoscut supliciul crunt al tragerii pe roată.

O seamă de mișcări populare au zguduit și principatele de la Dunăre. La Iași în 1759, la București în 1765 (așa-zisa răscoală a rufeturilor), mișcarea condusă de Sofronie de la Cioara (1757–1761), cea condusă de Visarion Sarai (1774) sunt doar cele mai importante. O formă de rezistență împotriva opresorului, răspândită mai ales în Țara Românească, este și haiducia. Răzvrătiți împotriva nedreptăților, oameni din păturile asuprite, în special țăranii, „iau calea codrului" și pun în afara legii, își fac și fac și altora dreptate, prădând pe bogați și ajutând pe săraci nu fără sprijinul acestora care îi vor nemuri pe unii dintre ei în baladele haiducești.

Luptele pentru zăgăzuirea nedreptăților n-au rămas niciodată fără rezultate. Domnul fanariot Constantin Mavrocordat este nevoit să întreprindă o reformă prin care ușura situația șerbilor, reglementând oarecum relațiile dintre țărani și feudali. De asemenea, în Transilvania, cu-mătrul habsburgic imaginează tot felul de măsuri pentru a calma agitațiile populare. Printre altele, cu scopul de a-i deznaționaliza pe români, inițiază unirea, la 1701, cu Roma și, prin urmare, și cu catolicismul austriac, a unei părți din populația ortodoxă, iar la 1791 este promulgată, tot pentru a se da satisfacție românilor, așa-zisul *Supplex Libellus Valachorum*. Asemenea măsuri au avut și consecințe benefice. Prin apropierea de Roma, unde sunt trimiși să învețe, bursierii români iau cunoștință de originea latină a neamului lor și se pătrund de ideea continuității poporului român pe pământul vechii Dacii, ca și de ideile umanismului iluminist. Cazul episcopului Inocențiu Micu Clain, luptător activ pentru drepturile românilor transilvăneni, este în această vreme cel mai proeminent.

Aceleași idei ale iluminismului, iar către sfârșitul perioadei, cele ale Revoluției franceze își fac loc și în Țara Românească și Moldova. Odată cu începutul epocii fanariote, limba și cultura greacă infiltrate și în trecut în principatele de la Dunăre joacă acum un mare rol în cultura românească, vehiculând idei și opere literare din Răsărit și din Apus.

O activitate intensă se poate observa în domeniul tipăriturilor în greceşte, dar și în românește, centre tipografice mai importante aflându-se la București, Buzău, Râmnicu-Vâlcea, Brașov, Blaj, Alba Iulia. În afară de traduceri, majoritatea cărți religioase, dar și literatură laică, precum *Alixăndria*, *Sindipa*, *Esopia*, *Halima* și chiar romane de dragoste occidentale ca *Bertoldo*, *Imberie* și *Margarona* sau orientale precum *Istoria lui Erotocrit*, *Etiopica* ș. a., se tipăresc și cărți originale. Nicolae Vodă Mavrocordat publică, de pildă, la 1719, opera lui de etică *Despre datorii*. O bogată activitate de traducător, de tipograf și de orator are mitropolitul Antim Ivireanu, iar în domeniul literaturii istorice se afirmă cronicari ca Radu Greceanu, Constantin Cantacuzino, Radu Popescu, Nicolae Costin, Ion Neculce și savantul european care a fost Dimitrie Cantemir.

Progrese mari se obțin și în învățământ, sector în care unii domni fanarioți precum Nicolae Mavrocordat și Grigore Ghica au reorganizat școlile superioare din București și Iași. Alături de învățământul în slavonește, greceşte și latinește, în școlile din Transilvania, Țara Românească și Moldova se acordă o tot mai mare atenție limbii române.

În această densă atmosferă culturală nu este de mirare că sistemul de gândire teologal începe să fie zdruncinat, accentul de pe teocentrismul medieval spiritualist deplasându-se pe antropocentrismul raționalist, concret, realist pragmatic, plin de optimism.

În domeniul artelor mutațiile sunt, de asemenea, evidente. Nu până la a se putea observa vreo ruptură între secolul al XVII-lea și al XVIII-lea. Dimpotrivă, arta brâncovenească în Muntenia și, în cadrul ei activitatea unor artiști ca Pârvu Mutu și Constantinos asigură o continuitate fără hiatusuri.

Tranziția de la medieval la modern continuă deci să se producă lent, abia când comparăm situații existente la mai multe decenii diferență, cum ar fi între începutul și ultimul pătrar al secolului, devenind sesizabile transformările. Oricum, domnii fanarioți n-au încetinit procesul

și nici n-au dat o nouă turnură artei din principate, așa cum s-a crezut la un moment dat, și tot ce se va crea în arhitectură, în pictură, în sculptură și în artele decorative pe parcursul secolului al XVIII-lea va purta amprenta stilului brâncovenesc. Și nu ne referim doar la arta aulică, pentru că cea promovată de păturile sociale aflate acum în ascensiune (mici boiernași, târgoveți, țărani) nu este mai puțin influențată, cel puțin la nivelul morfologiei, de creațiile artei brâncovenești constituite deja în tradiție.

Poate doar în Transilvania secolul al XVIII-lea să fi adus schimbări mai radicale și să se fi constituit într-o entitate nu numai cronologică, ci și culturală, mai distinctă față de perioada anterioară, întrucât cucerirea de către austrieci a principatului a însemnat implicit triumful Contrareformei și afirmarea plenară a barocului în arhitectura și arta religioasă.

Pentru Țara Românească și Moldova, secolul al XVIII-lea, spre a putea fi judecat ca o entitate socio-politică și cultural-artistică bine conturată, trebuie prelungit oarecum în primele decenii ale secolului al XIX-lea. Numai așa privită epoca de tranziție spre modern ne apare încheiată, pentru că anul 1800 încă nu înseamnă pe toate planurile începutul erei moderne. Știm doar că în ultima parte a secolului al XVIII-lea timpul începe să se grăbească și, cum Imperiul Otoman se află într-o criză insolubilă, oricât de îndărătnice ar fi fost forțele retrograde, ele n-au putut ține piept schimbărilor ineluctabile din toate domeniile și, prin brețele create ici, colo în zidul vechilor orânduieli, au pătruns revărsându-se pretutindeni, fertile și salutare, semnele noului. Rămânând în continuare captivă sistemului de relații feudale otomane, societatea începe să zămislească totuși opere care reprezintă când vechiul într-o formă nouă de imitație, când noul în vechi straie moștenite. O notă de eclectism este, desigur, în aceste cazuri, inevitabilă, așa cum inevitabil este caracterul contradictoriu care face din arta epocii o artă „cu chip dublu", cum s-a spus[197], întrucât, alături de arta aulică se dezvoltă și o artă a păturilor populare, produs al unui nou tip de mentalități.

Oricum, când vorbim despre declinul artei medievale ajunsă la punctul cel mai de jos tocmai în această epocă, trebuie să avem în vedere doar arta religioasă, adică pe cea care fusese determinantă pentru modul de gândire și pentru sensibilitatea omului medieval. Celelalte forme artistice cu caracter laic, inspirate din realitățile vieții diurne și oglindind profunde mutații în orizontul culturii, forme pe care le observăm cum se ivesc și se dezvoltă încă de la jumătatea secolului al XVI-lea, se află, dimpotrivă, în ascensiune, promițând ca în curând să facă saltul dialectic spre o nouă calitate – spre arta modernă.

ARHITECTURA

CARACTERUL trecerii line fără mutații spectaculoase, aproape pe nesimțite de la un secol la altul, se poate constata cel mai lesne în cadrul arhitecturii muntenești. Suprapunându-se cu apogeul epocii brâncovenești, hotarul dintre cele două secole este practic anulat ca element de periodizare, de vreme ce peste el trece un proces în plină desfășurare, acela al constituirii stilului brâncovenesc, iar unele obiective cum este *palatul Mogoșoaia* sau *complexul monastic de la Hurez* sunt surprinse de noul secol în plină construcție. Departe de a-și domoli zelul ctitoricesc, Constantin Brâncoveanu continuă să patroneze până la sfârșitul domniei, fie pe cont propriu,– construcția bisericilor mai importante –, fie asociindu-se „cu boieri, clerici, negustori, meseriași, instituind ispravnici și epitropi pentru a împărți responsabilitățile, dar și cheltuielile[198], ridicarea unor lăcașuri de cult mai modeste. Fapt este că scopul vizat de acest voievod a fost „acela de a se impune contemporanilor și posterității drept marele ctitor, drept ctitor suprem al țării"[199], ceea ce a și izbutit nu numai prin propriile inițiative în domeniul arhitecturii religioase, ci și prin sprijinul acordat altora în ridicarea unor edificii inspirate de cele patronate de el.

Cea mai importantă ctitorie a lui Brâncoveanu în secolul al XVIII-lea a fost *biserica Sf. Gheorghe Nou din București*, a cărei construcție era terminată în anul 1706. Asemănarea ei cu *biserica mare de la Hurez* nu era întâmplătoare dacă ținem seamă că cele două edificii au fost înălțate de aceeași echipă de meșteri: Manea, vătaful de zidari, Vucașin Caragea, pietrarul, și Istrate, lemnarul.



Mănăstirea Hurez, Sec. XVII–XVIII

În ultimii ani ai domniei lui Brâncoveanu a fost construită la București *mănăstirea Antim* – întemeietorul ei, mitropolitul țării, Antim Ivireanu amplasând aici o tipografie și o bibliotecă. Stilistic, *complexul mănăstirii Antim* se încadra direcției inițiate în veacul anterior, dar accentul pus pe decorația în piatră, în special în tratarea coloanelor, anunța deja fenomenul de manierism ce urmează oricărei mari și autentice mișcări artistice.

Monumentul prin care arta brâncovenească atingea apogeul în evoluția ei spre ultimele consecințe ale inovațiilor ce-o caracterizau stilistic a fost construit tot la București, dar deja după moartea lui Constantin Brâncoveanu, și anume în timpul primului domn fanariot din Țara Românească – Nicolae Mavrocordat.

Începută în timpul primei și terminată în cursul celei de a doua domnii (1715–1716, respectiv 1719–1730) a lui Nicolae Mavrocordat, *mănăstirea Văcărești*, căci despre ea este vorba, era cel mai mare ansamblu de arhitectură muntenesc din secolul al XVIII-lea. Prin analogie cu *Sucevița*, considerată de Paul Henry „testament al artei moldovenești", *biserica mănăstirii Văcărești* a fost numită pe drept cuvânt „un adevărat testament al arhitecturii brâncovenești"[200]. Ca și ctitoria Movileștilor, biserica bucureșteană cumula și le ridica pe o nouă treaptă de perfecțiune, împingându-le la limită și epuizându-le, toate disponibilitățile de dezvoltare a stilului în care se încadra, respectiv, cel brâncovenesc. În plan, biserica nu se deosebea prea mult de cea de la Hurez. Doar sistemul de boltire a pronaosului, imitându-l pe cel al edificiilor în cruce greacă



București, *Biserica mănăstirii Văcărești*



București, *Biserica mănăstirii Văcărești* (interior)

înscrisă, putea trece drept abatere de la regula urmată de toate marile monumente construite după exemplul bisericii episcopale de la Curtea de Argeș. De asemenea, cele două turle aflate la ctitoria lui Neagoe pe colțurile de sud-vest și de nord-est ale pronaosului și absente la Hurez, încununau aici pridvorul deschis. Dar nu numai prin dimensiuni, ci, în primul rând, prin bogăția decorului trebuia să epateze această splendidă ctitorie a epocii fanariote. Concentrat în special asupra coloanelor: a celor opt ce sprijineau pridvorul, a celor patru ce sprijineau turla de pe pronaos și a celor două ce despărțeau pronaosul de naos, decorul sculptat în piatră sub forma unor motive vegetale era unul dintre cele mai somptuoase din toată arta brâncovenească. Nu numai capitelele compozite, nu numai postamentele pătrate, dar chiar și fusurile (la cele patru coloane ale pronaosului) au fost sculptate sub forma unor caneluri înflorate cărora, în plus, li s-a imprimat aceeași torsiune ce poate fi întâlnită și la *Antim*, aici fusurile coloanelor fiind ornamentate însă numai la bază. Un ornament însoțea ca o ghirlandă și brâul median în torsadă ce împărțea fațadele monumentului în două registre.

Din *complexul monastic de la Văcărești* mai făceau parte o casă domnească (mănăstirea a servit și ca reședință a voievodului), o casă egumenească, un paraclis pe latura de est în axul longitudinal al incintei, turnul-clopotniță la intrare, apoi chiliile, atelierele, bucătăria, biblioteca, toate legate între ele prin galerii deschise sprijinite și acestea pe



București, *Biserica Stavropoleos* (balustradă), Sec. XVII–XVIII

coloane sculptate ce susțineau arce trilobate. Destinată a fi un centru de cultură ortodoxă demn de capitala țării, mănăstirea a fost înzestrată cu o tipografie, cu o școală unde se preda în limba greacă și cu o bibliotecă despre care se spune că era cea mai bogată din sud-estul Europei.

Mănăstirea Văcărești era ultima mare ctitorie voievodală. Până la sfârșitul secolului, cei care vor patrona construcțiile religioase din Țara Românească și din Moldova vor fi înalți prelați, precum Antim Ivireanu, ctitorul amintit deja al amintitei mănăstiri bucureștene ce-i poartă numele, și boierii. După exemplul mitropolitului, își satisface orgoliul ridicând, tot la București, o mică și cochetă biserică, arhimandritul Ioanichie, în 1724. *Biserica Stavropoleos* înălțată de acesta trebuia să servească drept lăcaș de rugăciune pe lângă hanul cu același nume, administrat în folosul unei mănăstiri de la sud de Dunăre de unde era originar și arhimandritul. Elementul ce se impune în primul rând atenției la acest monument este pridvorul, adăugat în 1730, și în special coloanele ce-l sprijină. Ceea ce la *Văcărești* puteam vedea doar în interior – coloane sculptate pe toată suprafața (bază, fus, capitel), la *Stavropoleos* ne întâmpină de la intrare, prin decorul lor abundent, coloanele, ca și balustrada traforată dintre ele conferind micii bisericuțe caracterul de bijuterie. Dar nu numai sculptura, ci și pictura debordează din interior în afară invadând fațadele cu un registru de medalioane și cu un adevărat covor oriental de frunze și flori zugrăvite în culori vii.

Tot la București mai erau ridicate, în secolul al XVIII-lea, *biserica Scaune* (1715), ridicată de breasla măcelarilor, *biserica boierilor Cretzulești* ce le poartă numele (1720–1722), *biserica Elefterie vechi*, ctitoria lui Maxim Cupețul (1741–1744), *biserica Sf. Spiridon Nou*, *biserica Olari* (1752), *biserica schitului Balamuci* (în apropiere de București), *biserica Batiștei* (1764), *biserica Sf. Ștefan* (1768) și multe altele, aerul lor de familie, în nota arhitecturii brâncovenești dispensându-ne de descrierea fiecăreia dintre ele în parte.



Biserica mănăstirii Căpriana

Ne-am referit la evoluția arhitecturii muntenești, dar situația nu va fi alta nici în Moldova. După *Golia*, după *Cetățuia*, nu se mai află nici aici ctitori cu ambiția și cu mijloacele care să le permită a înălța biserici care să fixeze jaloane în istoria arhitecturii. Ceea ce caracterizează cele câteva construcții mai de seamă, cum sunt *Sfinții Teodori, Sf. Gheorghe-Talpari, Sf. Dumitru-Balș Curelari* – toate din Iași, este eclectismul. Unele dintre ele sunt contaminate profund de moda muntenească, având arcade în acoladă, brâuri în torsadă, turnuri-clopotniță deasupra pridvoarelor.

Din secolul al XVIII-lea, marcate puternic de influența barocului polono-ucrainean, s-au păstrat multe biserici și în Moldova dintre Prut și Nistru[201]. Unele dintre ele, construite cu secole înainte și refăcute în diferite perioade, au căpătat în secolul al XVIII-lea sau în primele decenii ale celui următor înfățișarea lor ultimă, de obicei barocă, dar și cu unele elemente neoclasice.

Chiar străvechea *mănăstire Căpriana* fondată încă de la începutul secolului al XV-lea de către Alexandru cel Bun, refăcută apoi de Ștefan cel Mare, de Rareș și de Alexandru Lăpușneanu care, la 1559, îi dăruia douăsprezece sate, a stat și în atenția arhitecților de la începutul secolului al XIX-lea care dădeau *bisericii Adormirea Maicii Domnului* înfățișarea unui foarte impunător monument baroc.

Nu mai puțin grandios ni se înfățișează astăzi și *ansamblul mănăstiresc Curchi*, vechi de pe vremea marelui Ștefan, dar reconstruit în secolul al XVIII-lea (ante 1775), când a beneficiat din plin de mai tot ce aducea nou barocul de versiune ucraineană, așa-zisul stil Mazepa.



Mănăstirea Japca



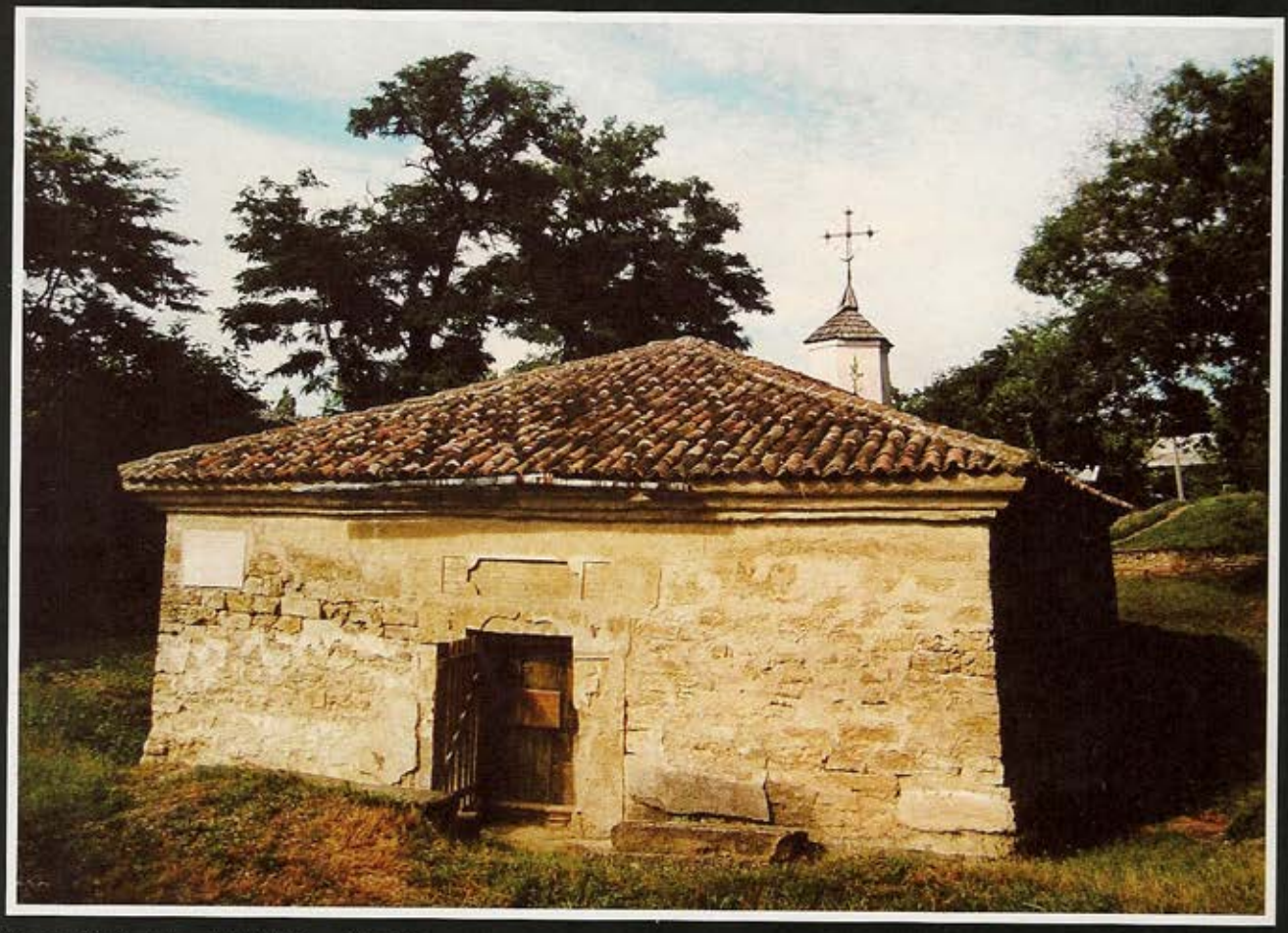
Biserica din Horecia, 1766



Mănăstirea Curchi



Chișinău, *Biserica Nașterea Maicii Domnului*



Căușeni, *Biserica Adormirii Maicii Domnului*, 1763

La marile edificii de tip baroc trebuie să mai adăugăm și *biserica Înălțarea la cer a mănăstirii Japca*, construită la începutul secolului al XIX-lea și având în exterior aspectul magnific al unui palat cu trei nivele, încununat cu o vastă cupolă.

În afară de aceste ansambluri monumentale ce denotă o stare economică prosperă, dar și voința ctitorilor de a se alinia imperativelor vremii în materie de gust artistic, în epoca la care ne referim au fost construite sau refăcute și o serie de edificii mai modeste, gramatica stilistică a barocului abia afectându-le cu pilaștri și cupole caracteristice, ca la *biserica Nașterea Maicii Domnului din Horecia* (1766), azi în Ucraina, ca la *biserica Sf. Împărați* (1777), la *biserica Buna Vestire* (1810) și la *biserica Nașterea Maicii Domnului* (1812) – ultimele trei, toate din Chișinău.

„Meremetisită de iznoavă" a fost în secolul al XVIII-lea și *biserica Sf. Dimitrie din Orhei*, una dintre numeroasele ctitorii ale lui Vasile Lupu. În sfârșit, în mediul monastic sunt demne de menționat și *bisericile mănăstirilor Dobrușa, Hârbovăț* (1762) și *Hârjauca*, aceasta din urmă prevăzută cu frontoane triunghiulare de tip neoclasic. O biserică interesantă, asupra căreia vom reveni la capitolul despre pictură este *Adormirea Maicii Domnului* din *Căușeni* (1763).

Sunt însă și cazuri când chiar în plin secol XVIII, renovarea la care este supus monumentul de arhitectură respectiv nu ține seamă de modă, ci este respectată tradiția. Așa s-a întâmplat, printre altele, cu *biserica Sf. Treime de la mănăstirea Rudi* care este reconstruită „în numele sfintei Troițe în zilele blagocestivului domn Grigore Alexandru Ghica la 1777 iunie 1 ..." – cum glăsuiește pisania din altar. Construită în vechiul stil moldovenesc, biserica este de plan triconc, cu turlă pe naos, cu paramentul foarte simplu, marcat de două registre de arcade oarbe. Doar ancadramentele la ferestre terminate în arc sub formă de mâner de coș pun un accent de oarecare lux pe fațadele sobre ale micii bisericuțe învestmântate în alb imaculat asemenea unei mironosițe.

Ca și în Muntenia, ctitorii din zona la care ne referim nu mai sunt voievozii căci domnii fanarioți antrenați în caruselul schimbărilor nici nu mai au timpul și interesul să construiască, ci boierii cu mici ranguri, monahii și diverși reprezentanți ai păturilor sociale mijlocii. Așa se face că la *Căpriana, biserica Sf. Gheorghe*, „zdruncinată de



Timișoara, *Catedrala romano-catolică*, Sec. XVIII

vechime și de cutremure", a fost refăcută de mitropolitul Gavriil Bănulescu-Bodoni, iar *biserica Adormirea Maicii Domnului* a fost „prefăcută ca din nou" de Arhimandritul Chiril Adrianopolis[202].

Tot așa se face că la *mănăstirea Curchi*, în afară de Iordache Curchi, ctitor al *bisericii Nașterea Maicii Domnului* apare, la 1808, un căpitan – Toader Sabău[203], un alt căpitan – Gavril Terente – fiind printre ctitorii (mai mulți la număr) ai *bisericii Buna Vestire din Chișinău* (1810). Tot la *Chișinău, biserica Sf. Arhangheli*, construită în secolul al XVII-lea și arsă de turci, a fost refăcută la 1806 de un maior – Ioan Măcărescu – și de fratele său, Serdarul Tudor[204]. Și lista celor care și-au perpetuat numele înscris în pisaniile unor monumente, iar uneori și chipul zugrăvit în portrete votive, poate fi continuată cu serdarul Mazarache, cu starețul Dosoftei, cu biv vel spătarul Constantin Rășcanu, cu Neculiță, Mihul Bulat, Gheorghe Panaioti, Androne, Toma Cozma, Gherontie ș. a.



Blaj, *Catedrala episcopală*, Sec. XVIII

Deşi contaminată de gramatica stilistică a barocului, arhitectura muntenească şi moldovenească nu s-a putut identifica niciodată cu stilul respectiv. Nici măcar cele câteva monumente din Moldova cum sunt *Golia* de la *Iaşi*, *Adormirea din Horecia* (Ucraina), *Adormirea* de la *Căpriana*, *mănăstirile Japca* şi *Curchi* unde cumpăna elementelor ce le caracterizează aparatul ornamental înclină totuşi spre stilul ce domină secolul. Abia în Transilvania vom putea asista la construcţia unor edificii religioase în care triumful barocului – fie chiar şi fără fastul decorativ al catedralelor din marile capitale ale catolicismului,– nu mai poate fi pus la îndoială.

Prima construcţie de proporţii în care putem recunoaşte fără dificultate, atât în interior, cât şi în exterior, particularităţile barocului austriac şi pe ale celui din Boemia, este *biserica iezuiţilor din Cluj-Napoca*. Acest edificiu construit între anii 1718 şi 1724 făcea parte dintr-un complex monastic din care nu s-a păstrat întreagă decât biserica. În plan, clădirea reia modelul bisericii *Il Gesu de la Roma*, aparţinând ordinului iezuiţilor: o navă centrală încadrată de-a lungul de două şiruri de capele prevăzute cu tribune şi balcoane.

Ordinul iezuit construieşte în grabă biserici în stil baroc şi în alte oraşe (la Braşov, în 1718), la *Sibiu* (1725), la *Târgu Mureş* (în 1728–1750) etc. Totodată, se construiesc şi catedrale parohiale, în oraşe ca şi în sate. Cea mai importantă din punct de vedere al purităţii stilului este *catedrala romano-catolică din Timişoara*, clădită în anii 1736–1754. Unii cercetători îl consideră ca autor prezumtiv pe arhitectul austriac Emanuel Fischer von Erlach[205]. În lipsa unor probe documentare, la această concluzie conduc asemănările stilistice ale monumentului cu unele edificii din Franţa şi Austria, arhitectul menţionat fiind influenţat de o anumită direcţie a barocului francez.

În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea o monumentală clădire a barocului de tip austriac a fost înălţată la *Oradea*. *Catedrala romano-catolică* de aici, proiectată de arhitectul vienez Franz Anton Hillebrand cu contribuţia, în diferite faze de construcţie, a italienilor Giovanni Battista Ricca şi Domenico Luchini reia, într-o formă simplificată, modelul *bisericii Sf. Petru din Viena* (bazilică prevăzută cu trei nave şi transept cu tribune). Turnurile ce flanchează intrarea în catedrala orădeană ies mult în afară şi sunt dispuse faţă de faţadă oblic. Ele sunt mult mai înalte decât frontonul, dar cu o plastică sobră, în partea inferioară neavând nici măcar pilaştri, în lipsa lor parterul fiind tratat a rustica, iar etajul următor fiind prevăzut cu chenare. Abia etajul doi este mai bogat profilat (pilaştri, baluştri, frontoane şi ancadramente la ferestre).

Asemănătoare în plan, dar nu şi în plastica faţadei se prezintă *biserica armenească din Dumbrăveni* (jud. Sibiu).

Stilul baroc în varianta sa austriacă se extinde în Transilvania şi asupra bisericilor ortodoxe ale românilor. Contaminarea se face prin intermediul bisericii unite. Pentru



Alba Iulia, *Poarta cetății*, Sec. XVIII

românii uniți cu Roma se construiește, între 1738 și 1765, o mare *catedrală la Blaj*, ale cărei planuri aparțin arhitectului vienez Anton Eckhardt Martinelli. Boltită în sistem tradițional ortodox, cu calote semisferice dispuse de-a lungul axului longitudinal, această catedrală episcopală împrumută întru totul plastica fațadelor de la bisericile catolice menționate, cu puternice turnuri și cu fronton central, cu statui plasate în nișe, cu pilaștri, dar și cu unele particularități proprii. Una dintre acestea este întreruperea primei cornișe în dreptul corpului central, continuă și unind toate cele trei corpuri fiind doar cea de-a doua cornișă.

O altă *catedrală ortodoxă* este cea din *Lugoj* (1759–1766), ale cărei turnuri au fost înălțate după anul 1800. Ea imită, în forme simplificate, catedralele din *Blaj* și *Oradea*.

Alte exemple sunt *biserica ortodoxă din Beiuș* (jud. Bihor), zidită în anii 1784–1790, *catedrala ortodoxă din Oradea*, construită în același timp de arhitectul Jakob Eder, *biserica ortodoxă din Lipova* (jud. Arad) ș. a. Turnurile lor semețe, plastica decorativă complexă, formată din pilaștri dublu și chiar triplu profilați, frontoane triunghiulare sau arcuite, conturul ondulat al cornișelor, ferestrele rotunde, ca și o mulțime de ornamente din stuc înscriu aceste monumente în coordonatele majore ale barocului matur.

Și în arhitectura civilă din Transilvania se poate constata triumful barocului. Ba chiar și în cea a fortificațiilor. Iar fortificații, respectiv cetăți s-au construit și s-au refăcut multe după ce Transilvania a fost aservită Imperiului Habsburgic. Spre deosebire de cele din trecut construite pentru apărare, cetățile construite de noii cuceritori aveau, ca și castrele romane din Antichitate, rostul de a domina populația supusă, de a preveni răzvrătirea ei, de a consolida regimul de ocupație.

În vastul sistem de fortificații cu care imperialii au împânzit pământul Transilvaniei, *cetatea din Alba Iulia* a fost cea mai puternică, iar din punct de vedere al elementelor arhitecturale cu valoare artistică – cea mai semnificativă.

Șantierul de la Alba Iulia s-a deschis în 1714 și lucrările au durat până în 1738, fiind conduse de arhitectul italian Giovanni Morando Visconti. Încadrându-se sistemului de construcții „Vauban", conceput de inginerul francez Sebastien Le Prestre de Vauban, cetatea constă dintr-un nucleu central de plan heptagonal prevăzut cu câte un bastion triunghiular la fiecare dintre cele șapte colțuri. Zidurile înalte de 10–12 m și groase de 2,5 m la bază ale acestui fort central erau construite din cărămidă, dar colțurile bastioanelor erau întărite și cu zidărie de piatră. Tot acest ansamblu era înconjurat de un șanț adânc și de un val de pământ terminat în afară cu o pantă lină aflată în bătaia tunurilor instalate în cetate. Concepută nu numai în scopul practic al eficienței militare propriu-zise, ci și ca un obiectiv de reprezentare care să vorbească despre puterea și prestigiul imperiului – nu întâmplător a fost numită și *Alba Carolina*, omagiindu-l astfel pe împăratul Carol al VI-lea de Habsburg – cetatea era prevăzută și cu un aparat ornamental puțin obișnuit pentru construcțiile cu caracter militar. Astfel, bastioanele erau decorate cu motive florale sculptate în piatră, cu blazoane în relief și cu diferite busturi. Și încă toate acestea însemnau extrem de puțin în comparație cu bogăția decorației ce împodobea porțile de acces în cetate. Acestea erau patru la număr și marcau intrările – două pe latura de vest dinspre oraș și două în partea de est, ele fiind dispuse câte una la baza valului de pământ, iar cealaltă, la intrarea în fort, inițial, aceasta din urmă fiind precedată de podul mobil aruncat peste șanț. Aceste porți au fost concepute de fapt ca niște arcuri de triumf cu un bogat aparat decorativ de stil baroc, comportând pilaștri, coloane, atlanți, basoreliefuri reprezentând scene mitologice, diverse statui printre care cea ecvestră a împăratului Carol al VI-lea, blazoane, trofee, cartușe etc., majoritatea fiind opera sculptorului de origine bavareză Johann König asupra activității căruia vom reveni la capitolul de sculptură.

Dintre cele patru porți se disting, prin monumentalitate și teatralitate a decorului, porțile dinspre oraș (spre răsărit). Dacă prima poartă – cea de la baza fostului val de pământ – este tratată oarecum sobru, folosindu-se ordinul doric, doar două statui pe coronament (*Venus* și *Marte*), două obuziere (tot pe coronament) și două scene mitologice în basorelief (deasupra deschiderilor pentru pietoni), poarta dinspre fort reprezintă o masivă construcție cu două fațade distincte la capătul unui gang adânc. Programul acestei porți, declarat triumfal, comportă, pe blocul masiv străpuns de gangul carosabil și de două ganguri mai mici pentru pietoni, un coronament piramidal deasupra căruia se înalță statuia împăratului înconjurată de prizonierii turci. Fațada dinspre oraș este și aici mai sobră (pilaștri dorici geminați, triglife, basoreliefuri). În schimb, fațada dinspre fort este bogat profilată și exuberanța decorativă întrece măsura chiar și în accepțiunea curentă pentru ceea ce a însemnat barocul în Transilvania. Pilaștri corintici, statui alegorice pe atic, atlanți, basoreliefuri cu scene bataiste, blazoane, armuri, ghirlande de flori – toate acestea alcătuiesc un ansamblu coerent din punct de vedere compozițional, înscriindu-se perfect în proporțiile bine „găsite" ale monumentului.

Tot după sistemul „Vauban" a fost construită, între 1716 și 1735, și *cetatea de la Cluj*. Ea n-avea însă nici dimensiunile, nici complexitata celei de la *Alba Iulia*, iar plastica decorativă este mult mai simplă. Porțile, de pildă, nu au forma semeață și caracterul unor arcuri de triumf, ci sunt încadrate în edificiile cu etaj ce serveau drept cazărmi ale garnizoanei militare locale.

O altă cetate, ce-i drept, mai veche, dar la care s-au făcut amenajări pentru a răspunde necesităților legate de apărare în condițiile perfecționării armamentelor, a fost cea de la *Timișoara*. Proximitatea Imperiului Otoman și pericolul unor atacuri din partea acestuia i-a determinat pe austrieci să pună accentul pe caracterul defensiv neglijând aspectul reprezentativ, deci pe cel artistic. Foarte întinsă, pe o suprafață de aproape două sute de hectare, dotată cu nouă bastioane mari și șapte mai mici, cu valuri de pământ și șanțuri, cetatea timișoreană nu se putea mândri nici măcar cu decorații sobre, necum cu cele caracteristice barocului.

De aceeași simplitate sub aspectul ornamenticii, dar eficiente pe plan militar au fost și cetățile de la Arad, cu șase bastioane, și cea de pe insula Ada-Kaleh, cu patru bastioane la cele patru colțuri.

Este momentul să arătăm că în secolul al XVIII-lea, când teritoriul românesc devine câmp de înfruntare al armatelor celor trei imperii vecine, o campanie susținută de construcții militare întreprind pe teritoriul țării și turcii.



Cula lui Tudor Vladimirescu de la Cerneşti, Sec. XVIII

Pentru a-şi consolida poziţiile şi a păstra măcar *status-quo*-ul, căci de noi cuceriri nu mai este în stare, marele „bolnav al Europei", cum începea să fie numită Poarta Otomană, îşi amplifică fortificaţiile de pe linia Dunării şi a Nistrului în speranţa de a face faţă atacurilor celor doi rivali, aflaţi în ascensiune. La *Turnu Măgurele*, la *Giurgiu*, la *Brăila* şi mai ales la *Tighina*, turcii au construit, bineînţeles cu mijloace materiale şi cu forţă de muncă locală, obligată, ca şi în Transilvania, să presteze zile de corvoadă, puternice ziduri şi bastioane. Edificator este efortul depus la *Tighina*, unde vechea cetate a lui Ştefan cel Mare este fortificată cu zece bastioane de artilerie, unsprezece turnuri în exteriorul zidului, şanţuri şi valuri – după sistemul „Vauban" acreditat în epocă. Cum ne încredinţează Ion Neculce, la ridicarea, mărirea şi lărgirea *cetăţii Tighinei* a participat „cu toată boierimea şi cu salahori", Antioh vodă Cantemir în vremea celei de a doua domnii, la 1705, din porunca Porţii, se înţelege, pentru că în acest timp românilor le este interzis să înalţe cetăţi. Din această cauză, singurele amenajări defensive patronate de români sunt incintele unor curţi boiereşti, prevăzute şi cu turnuri circulare (dar nu prea înalte), cea mai înaltă fiind curtea fortificată de la *Tătăreştii de Sus* (jud. Teleorman), incintele unor mănăstiri dintre care merită s-o pomenim pe cea de la *Mera* (jud. Vrancea), întemeiată la 1706 de acelaşi Antioh Cantemir, prezent la *Tighina*, dar terminată în 1735, şi *Culele*. Cu acestea din urmă ne facem deja intrarea în domeniul arhitecturii civile rezidenţiale. Cuvântul culă derivă, se ştie, de la termenul turcesc *kule* care înseamnă turn. Extinzându-şi apoi restrângându-şi din nou accepţiunea, termenul *culă* desemnează astăzi acele locuinţe fortificate de un anumit tip, ce îndeplineau dublul rol de locuinţă permanentă a unei familii şi de apărare a vieţii şi bunurilor locatarilor de atacurile intempestive ale unor cete nu prea mari şi uşor înarmate, fie de turci din raialele dunărene sau chiar de peste fluviu, pornite în incursiuni de pradă, fie de haiduci, acei nemulţumiţi justiţiari – produs social tipic al luptelor de clasă din secolul al XVIII-lea.

Se crede (cu precizie nu se ştie pentru că nu există documente care să le ateste momentul construcţiei) că primele cule au fost înălţate la începutul secolului al XVIII-lea. Aria răspândirii lor nu se limitează la teritoriul României, căci există cule în întreg spaţiul balcanic (în Albania, Serbia, Bulgaria), dar în ţară harta lor este restrânsă doar la Oltenia şi vestul Munteniei, cu o densitate mai mare



Cula de la Stoenești, Sec. XVIII

în provincia din dreapta Oltului, mai precis în nordul ei. Explicația o constituie faptul că această zonă era cea mai expusă incursiunilor întreprinse de pașalele răzvrătite de la Vidin și Ada Kaleh[206]. Cei care au construit asemenea case-culă erau reprezentanții micii boierimi. Doar ei aveau ce apăra fără să dispună însă, ca marii boieri, de gărzi permanente formate din oameni înarmați, în special arnăuți, și nici de ziduri care să le împrejmuiască reședința.

Destul de variate ca formă, dimensiuni și detalii, culele prezintă câteva caracteristici obligatorii pentru definirea tipului. Planul lor este de obicei un patrulater apropiat de pătrat, cu laturile variind între 5–6 m și 10–12 m. Zidurile sunt totdeauna destul de groase (până la 1 m), făcute din cărămidă, uneori cu amestec de piatră, și totdeauna tencuite și văruite în alb. Majoritatea covârșitoare a edificiilor au trei nivele (în mod excepțional, două) dintre care parterul era folosit exclusiv pentru provizii, unelte etc., nu și pentru locuit. Locuirea se făcea la cele două etaje unde conduceau scări interioare din lemn de stejar. Deschiderile, în special cele de la parter și primul etaj, erau foarte înguste, asemenea unor metereze – foarte strâmte în exterior și evazate în interior pentru a permite folosirea armelor de foc – flintelor – într-un evantai de direcții cât mai larg. La unele cule, mai cu seamă la cele din Oltenia, era obligatoriu la etajul superior un cerdac (foișor) folosit ca „belvedere" în vreme de liniște. Aceste cerdacuri erau prevăzute cu arcade mai totdeauna trilobate, sprijinite pe colonete bondoace – scurte și groase – de formă rotundă. În afară de acest element pitoresc, în adevăr, nici o altă decorație nu înviorează aspectul sobru – cu excepția, poate, a unui brâu și a unor panouri ce marchează etajele și împărțind spațiul interior. Ceea ce nu înseamnă că, prin monolitismul lor, prin albul proiectat pe verdele copacilor, prin cerdacurile deschise, nu au un farmec al lor irepetabil.

Între culele cele mai importante le amintim pe cele de la Crainici (jud. Mehedinți), *Curtișoara* (jud. Gorj), cula *Greceanu din Măldărești* (jud. Vâlcea) care este una dintre cele mai frumoase, *cula Duca* (tot din *Măldărești*), *cula Zătreni* (jud. Vâlcea), pe cele din *Brabova*, *Cernătești*, *Almăj* (jud. Dolj), *Racovița* și *Retevoiești* (jud. Argeș), *Câmpu-Mare* (jud. Olt) ș. a.

Un tip de locuință răspândit în epocă, făcând trecerea de la culă la casa țărănească, este așa-zisa casă-culă formată din etaj și parter, doar acesta din urmă parțial fortificat, în sensul că nu are deschideri largi, în timp ce etajul prevăzut cu cerdac are aspectul unei case obișnuite. Dintre acestea o menționăm pe cea foarte veche de la *Glogova* (jud. Mehedinți) și pe cea de la *Cerneşti* care a aparținut lui Tudor Vladimirescu.

Un oarecare fast a încercat să dea, în a doua jumătate a secolului, noii sale reședințe bucureștene, cunoscute sub numele de *Curtea Nouă*, domnul fanariot Alexandru Ipsilante. Nu ni s-a păstrat căci a căzut pradă flăcărilor la 1749 – de unde și denumirea de *Curtea arsă*, dar se știe că avea trei foișoare[207]. Cât privește alte reședințe construite de Constantin Brâncoveanu, *palatul de la Doicești* (1706), azi în ruină, sau cel de la *Sâmbăta*, în zona Făgărașului, sunt mult mai modeste deși, simplificate, elementele de structură și modenatură de la *Mogoșoaia* pot fi întâlnite și aici.

Fără pretenții mari sub aspectul reprezentării, dar reușite sub cel al utilității, raționale ca proporții și foarte pitorești datorită cerdacurilor largi, expresie a unei filosofii ce punea mare preț pe comuniunea dintre spațiul închis și natură, erau conacele și casele boierilor și negustorilor bogați din orașe.

Despre o asemenea casă de pe Podul Mogoșoaiei, formată dintr-o „sală mare de colo până colo, cu odăi în dreapta și în stânga, cu tinzi în cruci prin care se comunica cu celelalte părți ale edificiului (...) cu scosuri în toate părțile și sacnasiu ..." relatează scriitorul Ion Ghica[208].

În afara perimetrului de atunci al orașului București care pe vremea lui Del Chiaro avea o populație apreciată de acesta la 50 000 locuitori, își construia o casă luxoasă, pe malul lacului Băneasa, poetul Ienăchiță Văcărescu. Casa era terminată la 1791 cu concursul unui arhitect transil-



Cula de la Măldărești, Sec. XVIII

vănean, Polier Johann Ratner, și putea fi admirată de mai mulți călători străini printre care Lagarde și Vilkinson.

Caracteristică pentru aceste case era grădina vastă cu flori, pometuri, vie, iar uneori și cu un eleșteu în apropiere. În afară de cerdacul larg, nelipsit, sprijinit pe coloane de cărămidă, dar uneori pe stâlpi de stejar, începe să-și facă loc și elemente de arhitectură țarigrădeană. Avem în vedere piesa numită *sacnasiu*. O pomenește Ion Ghica în textul citat de noi și o întâlnim la *Casa Prodan din Ploiești* sub forma unei încăperi cu cinci laturi și patru ferestre (un fel de geamlâc) ce iese în avancorp în partea opusă a fațadei principale cu cerdac. Sacnasiul servea pe vreme rea pentru siestă și taifas în jurul unei cafele și al narghilelelor. Pentru vreme frumoasă, aceluiași scop îi erau destinate chioșcurile construite în grădinile caselor boierești, la mănăstiri sau în anumite locuri publice unde târgoveții veneau „la priveală". Asemenea chioșcuri se aflau, unul la *mănăstirea Pantelimon* din apropiere de București, unul pe malul lacului *Heresträu*. La *Iași* asemenea chioșcuri erau la mănăstirile *Cetățuia* și *Galata*, precum și în grădinile caselor boierești. Sub influența arhitecturii turcești promovate în principate de către domnii fanarioți, la *Iași* a fost construită și o frumoasă *curte domnească* de către Grigore Ghica (1726–1733 și 1735–1741). O descriere a acestei curți pe care contemporanii au numit-o *Frumoasa*, denumire ce se va transmite *mănăstirii Balica* din vecinătate, găsim la Ion Neculce. Ea era construită, cum spune cronicarul, „pe forme de Țarigrad" de către meșteri țarigrădeni și



Oradea, *Palatul episcopal*, Sec. XVIII

era prevăzută cu feredeu (baie turcească), diverse acareturi, o grădină cu chioşcuri şi havuzuri, două fântâni şi un turn cu ceas. Din Iaşii acelei vremi s-au păstrat până în zilele noastre trei fântâni: două la *Spiridonie* ataşate turnului de la intrarea în *spitalul Sf. Spiridon* (1765) şi una adosată zidului de incintă de la *mănăstirea Golia* (1766).

Şi la Bucureşti avem ştiri despre existenţa unor fântâni (cişmele). Un adintre ele care a fiinţat până prin anii 1860 a fost construită din iniţiativa mitropolitului Filaret II, în anii 1792–1793, pe panta dealului ce-i poartă numele. Este vorba despre un edificiu cu două nivele, pardosit cu marmură, material din care erau făcute şi cele douăsprezece lespezi de pe tavan decorate cu semnele zodiacului săpate în relief. Etajul acestei bizare alcătuiri arhitectonice era tratat ca un foişor brâncovenesc sprijinit pe douăsprezece coloane înflorate, unde urca o scară tot de marmură cu balustrada bogat ornamentată. Sub streaşină erau încastrate în zid stema ţării şi cea a mitropoliei, iar apa captată a patru izvoare ţâşnea prin douăsprezece ţevi de alamă dintr-un perete care şi el era împodobit cu reliefuri pe motive fitomorfe.

În arhitectura civilă a secolului al XVIII-lea, un tip de clădire de interes obştesc din ce în ce mai răspândit este hanul. O vreme, hanurile au existat pe lângă mănăstiri (la *Sf. Gheorghe Nou*, din Bucureşti, de pildă), apoi au început să fie construite ca edificii de sine stătătoare. În Muntenia, la Bucureşti mai ales, ele imitau caravanseraiurile orientale. Erau alcătuite din clădiri ce închideau o curte. La parterul acestor clădiri se aflau grajduri, magazii, ateliere, prăvălii, iar la etaj odăile de locuit ce dădeau într-o galerie deschisă. Un astfel de han a existat pe locul pe care, în secolul al XIX-lea, s-a construit *Hanul lui Manuc*.

În Moldova, hanurile denumite şi *rateş* sau *ratoş* erau de forma unei construcţii dreptunghiulare cu acoperişul în două sau în patru ape, sub acest acoperiş fiind amplasate atât odăile de locuit, cât şi şoproanele pentru vite şi căruţe. De obicei, asemenea ratoşe se aflau la răspântii. Este vestit dintre toate *Hanul Ancuţei* de la răspântia drumurilor ce duceau de la Fălticeni la Roman şi de la Piatra Neamţ la Iaşi, refăcut de curând după ce avusese de suferit în timpul ultimului război.

Dacă trecem din nou munţii în Transilvania, în domeniul arhitecturii civile rezidenţiale putem urmări un fenomen asemănător cu cel din Muntenia şi Moldova: locuinţele fortificate de tipul castelelor ridicate în secolele anterioare cedează treptat teren în faţa unor locuinţe de tip *curie* (conac) sau palat cu curţi de onoare, cu scări exterioare, cu *loggii*, colonade, grădini în jur, fântâni, havuzuri etc.

Ceea ce deosebeşte totuşi în mod esenţial construcţiile civile din această parte a ţării de cele din Muntenia şi



Cluj, *Palatul Bánffi*, Sec. XVIII

Moldova este puternica lor conectare la barocul european, mai cu seamă către sfârșitul secolului. La început, barocul se insinuează la clădiri mai vechi care suferă acum transformări. Așa s-a întâmplat cu *Magna Curia din Deva* căreia i s-a adăugat, pe latura dinspre parcul înconjurător, o scară exterioară de onoare cu un parapet din baluștri ce duce pe o terasă, iar deasupra portalului – un balcon în consolă, de asemenea cu baluștri, cu măști sculptate și cu diverse motive specifice barocului (volute, scoici). Modificări în spirit baroc, ba chiar rococo, s-au operat și în interior unde poate fi admirat, de pildă, un cămin cu sculpturi extrem de capricioase.

Asemenea amenajări din mers, ca să zicem așa, au mai fost făcute și la *castelul din Horod*, la cel din *Bonțida*, la *curia din Vârghiș*, la *Gurgu*, *Bahnea* și *Ozd*, unde s-au adăugat, ba o scară de onoare, ba un nou corp de clădire, ba o *loggia* sau o terasă.

Primul edificiu în care elementele stilului baroc și-au aflat aplicație încă din concepție, în 1725, a fost *curia Haller din Coplean* (jud. Cluj). De plan aproape pătrat, această clădire este prevăzută cu un avancorp cu coloane ce servește drept cerdac la care conduce o scară. Parterul este tratat *a rustica*, iar etajul este prevăzut cu pilaștri ale căror capitele sunt, ca și coronamentul ferestrelor, foarte bogat decorate cu scoici, măști, șoimi și câini de vânătoare.

Abia în a doua jumătate a secolului, barocul începe să se impună în planul și structura edificiilor, până atunci afectând doar plastica ornamentală și unele elemente secundare. Acum încep să fie construite palate cu planul în forma literei „U", perfect simetric față de axul central de pe direcția fațadei principale. Un asemenea palat este cel de la *Gornești* (jud. Mureș), construit în deceniul opt.



Cluj, *Casa Teleki*, Sec. XVIII

Apogeul barocului transilvănean este atins în ultimul pătrar al secolului al XVIII-lea în construcția câtorva palate orășenești. Unul dintre ele este *Palatul episcopal din Oradea* (azi Muzeu de artă) proiectat de arhitectul Franz Anton Hillebrand, o clădire mare cu două etaje sub formă de „U", alcătuită din trei volume ce închid un careu (curte de onoare). Volumul principal, foarte lung, este articulat în trei rezalite : două pe flancuri și unul central prevăzut cu un fronton triunghiular și cu un portal. O amplă scară de onoare conduce la salonul de recepții de la primul etaj. Plastica fațadei este simplă și permite să se citească ușor împărțirea interiorului. Peste parter ce se înfățișează asemenea unui soclu, tratat *a rustica*, se înalță pilaștri simpli sau cu dublu profil și cu capitele ionice. Ei unesc cele două etaje ritmând totodată fațada și atenuând întrucâtva impresia de monotonie pe care ar fi putut-o lăsa o tratare uniformă. O monumentală scară conduce la o terasă a parterului în curtea de onoare care din cauza denivelării terenului este situată mai în vale.

Un edificiu al barocului matur este și *palatul* construit de arhitectul Johann Eberhardt Blaumann, în 1774–1785, pentru contele Bánffy, la *Cluj*, clădire ce adăpostește astăzi Muzeul de artă al municipiului. Palatul are patru corpuri care închid o curte rectangulară spre care se deschid, la parter, o galerie cu arcade pe stâlpi, iar la etaj – o altă galerie cu arhitrave pe coloane. În această curte interioară se pătrunde dinspre est și vest prin ganguri. Între parterul tratat *a rustica* și articulat prin lesene și etaj, fațada este încinsă de o balustradă de colonete întreruptă doar la bazele pilaștrilor ce ritmează peretele alternând cu ferestrele. O altă balustradă asemănătoare se află deasupra cornișei fiind întreruptă și ea din loc în loc, și anume deasupra pilaștrilor unde, pe postamente, figurează statui și vaze, dispuse alternativ. Deasupra gangului, fațada principală este prevăzută cu un balcon cu coloane, iar deasupra acestuia se află un atic încoronat cu un grup statuar.

Tot la *Cluj* au fost construite, la proporții mai modeste, dar imitând *palatul Bánffy, casa Mikes* (1790) și *palatul Teleki* (1790–1795).



Sibiu, Palatul Brukenthal, Sec. XVIII

Concomitent cu zidirea palatului Bánffy (în anii 1778–1785), un edificiu la fel de impunător și cu un plan asemănător se ridică la *Sibiu* pentru guvernatorul Transilvaniei, baronul Samuel von Brukenthal. Acest palat, azi sediul renumitului muzeu sibian unde sunt găzduite, printre altele, opere colecționate de fostul proprietar, se compune dintr-un corp masiv cu două etaje, format din patru aripi ce închid o curte rectangulară.

Replici reduse ale acestor palate se găsesc în multe orașe transilvane, între ele și simplele locuințe ale burgheziei aflate în ascensiune neexistând deosebiri esențiale. În felul acesta, barocul din Transilvania ne apare mai omogen, mai constituit ca stil decât cel din Moldova și Țara Românească unde, așa cum am văzut, el este mai ambiguu, coabitând cu elemente vechi, bizantine și gotice sau chiar cu cele neoclasice care vor ieși învingătoare în secolul următor.

SCULPTURA

MAI MULT decât oricare altul dintre stilurile cunoscute de istoria artelor, barocul s-a exprimat în primul rând prin sculptura decorativă, prin relief. Nu poate fi conceput un edificiu baroc fără elemente de plastică decorativă, motivele frecventate fiind și ele definitorii pentru stilul respectiv: scoici, scuturi, cartușe, vrejuri, pilaștri, dominarea liniilor curbe, măști, volute.

Un sculptor transilvănean reprezentativ, calificat și în tâmplărie și în zidărie, a fost David Sipos (n. 1762). El a lucrat printre altele mai multe amvoane (în *biserica reformată din Bonțida*, în cea din *Mănăstireni*, în cea din *Dej* etc.) Paralel cu sculptura decorativă, în Transilvania catolică și protestantă situată în afara interdicției impuse de biserica ortodoxă de „a-ți face chip cioplit", se dezvoltă și sculptura figurativă, atât în relief, cât și în *ronde-bosse*, dar tot cu caracter aplicativ la arhitectură și nu cea de sine stătătoare. Sculptorul cel mai cunoscut a fost Johann König, de origine bavareză. Opera lui principală este plastica decorativă, respectiv reliefurile și statuile ce împodobesc poarta principală a *cetății Alba Iulia*. În reliefurile *Perseu și capul Meduzei* și *Hercule în luptă cu leul din Nemeea*, el se dovedește un bun cunoscător al anatomiei, precum, în statuia ecvestră de pe coronamentul aceleiași porți triumfale de la *Alba Iulia*, dovedește că înțelege bine legile monumentalului.

Tot la *Alba Iulia*, König execută și patru statui pentru decorarea fațadei bisericii catolice, iar peste câțiva ani, la Cluj, el compune și execută *poarta monumentală a bisericii Sf. Mihail* unde, de asemenea, plasează mai multe statui de sfinți caracterizate prin bogăția faldurilor, prin dinamism și chiar printr-un oarecare retorism. Ca și *porțile cetății de la Alba Iulia*, *poarta de la biserica Sf. Mihail* – strămutată în fața *bisericii Sf. Petru* din același oraș – este o operă barocă reprezentativă. Se mai crede că lui König îi aparțin și statuile de sfinți din nișele săpate în fațada fostei *biserici iezuite din Cluj*.

După anul 1740, activează la Cluj și sculptorii Johann Nachtigall (1717– 1761), venit din Germania, și austriacul Anton Schuchbauer (m. 1785). Ei își încep activitatea printr-o strânsă colaborare în executarea *amvonului de la biserica Sf. Mihail* reintrată în stăpânirea catolicilor. Acest amvon este o operă tipic barocă, încărcată cu tot felul de motive minuțios sculptate, nelipsind scenele biblice precum *Pescuitul miraculos*, *Cristos în casa Martei*, ca și imagini de evangheliști, îngeri, părinți ai bisericii etc.

În aceeași biserică, Nachtigall execută o *Răstignire* caracterizată printr-o învolburare exagerată a formelor, iar Schuchbauer, o compoziție în lemn cu *Cei trei magi*, sculptură de adevărată virtuozitate, mișcarea, retoris-



Cluj, A. SCHUCHBAUER, *Închinarea magilor*, Biserica Sf. Mihail

mul gesturilor și în special faldurile desfășurate larg ale veșmintelor înscriindu-se unui baroc nu numai matur, ci și de calitate.

Lui Schuchbauer îi aparține și un monument public amplasat în spațiu deschis pe un soclu – prima operă de acest fel din Transilvania. O reprezintă pe *Maria Protectoare* și a fost concepută în 1744, ca un ex-voto după o epidemie de ciumă. De asemenea, sculptorul austriac a mai executat statuile de pe aticul *palatului Bánffy*: stema purtată de grifoni și diferite zeități ale Antichității – *Marte, Minerva, Apollo, Diana, Heracle, Perseu.*



Alba Iulia, *Poarta cetății*

Pentru sculptura în lemn, sunt caracteristice din nou altarele a căror modă revine după o pauză provocată de valul Reformei, dar de astă dată nu se mai simte impactul influenței lui Veit Stoss. Barocul este și aici la el acasă. Pe o structură de coloane și arhitrave este aplicată o mulțime de figuri cuprinse de o frenezie a mișcărilor nu lipsită de patetism și teatralitate pentru că biserica catolică, vrând să recâștige terenul pierdut în conștiința credincioșilor, apelează la o gesticulație largă, la un limbaj artistic pompos, cu note stridente de isterie și delir.

Retorica barocă se infiltrează și în sculptura funerară. Nu mai este la modă gisantul de pe pietrele tombale de tip sarcofag cu scene în relief pe suprafețele laterale. Monumentele funerare (epitafele) îmbracă acum forma



Cluj, A. SCHUCHBAUER, *Maria Protectoare*, Sec. XVIII



Iași, Mănăstirea Golia, *Fântână*, Sec. XVIII

unor edicule sau mici altare adosate unor pereți în ferula bisericilor. Firește, compoziția lor, în bună tradiție barocă este foarte încărcată cu coloane, motive florale, vrejuri, scuturi, însemne heraldice, diverse alegorii și nelipsitul chip în relief al defunctului. Pentru sporirea efectului decorativ, la confecționarea unor astfel de epitafe ce trebuiau să grăiască despre poziția socială, despre opulența materială a celui dispărut, se foloseau, în afară de piatră, și alte materiale precum lemnul, cuprul, zincul argintat, obținându-se o policromie scontată. Ilustrează în chip convingător această categorie de opere sculpturale *epitaful consilierului comercial Samuel Dobosi* (1759) păstrat în ferula *bisericii evanghelice din Sibiu*.

În aceeași biserică sibiană se păstrează și *epitaful*, în multe privințe asemănător cu cel descris mai sus, al *consilierului guvernial Michael Zikeli von Rosenfeld* (1770), în care întâlnim aceeași dorință de epatare prin abundența decorului și a semnificațiilor încifrate în limbajul alegoric.

Un al treilea *epitaf* din aceeași biserică, anterior celor două menționate, este cel al lui *Valentin Franck von Franckeistein*, executat de meșterul argintar venit din Slovacia – Sebastian Hann.

Lespezile de mormânt din Muntenia și Moldova urmează și în acest secol viziunea stilistică afirmată la sfârșitul veacului anterior la pietrele funerare ale unor membri ai familiei Cantacuzino (la *Cotroceni*) sau ale strămoșilor lui Brâncoveanu, la *Brâncoveni*.

Pentru Moldova, alături de lespezile influențate de cele muntenești, au fost puse și pietre de mormânt contaminate de barocul stanbuliot sau chiar de cel occidental. Piesele din această categorie au inscripția săpată în medalioane sau scuturi încadrate de un exuberant decor închipuind flori, scoici, chiparoși și alte esențe exotice. (*Piatra lui Grigore Ghica de la biserica Sf. Spiridon din Iași* (1777), cea a lui *Lupu Balș* (1782), a *Pulcheriei Balș* (1799) de la *biserica Sf. Dumitru din Iași*, și multe altele).



Samson în luptă cu leul, Sec. XVIII

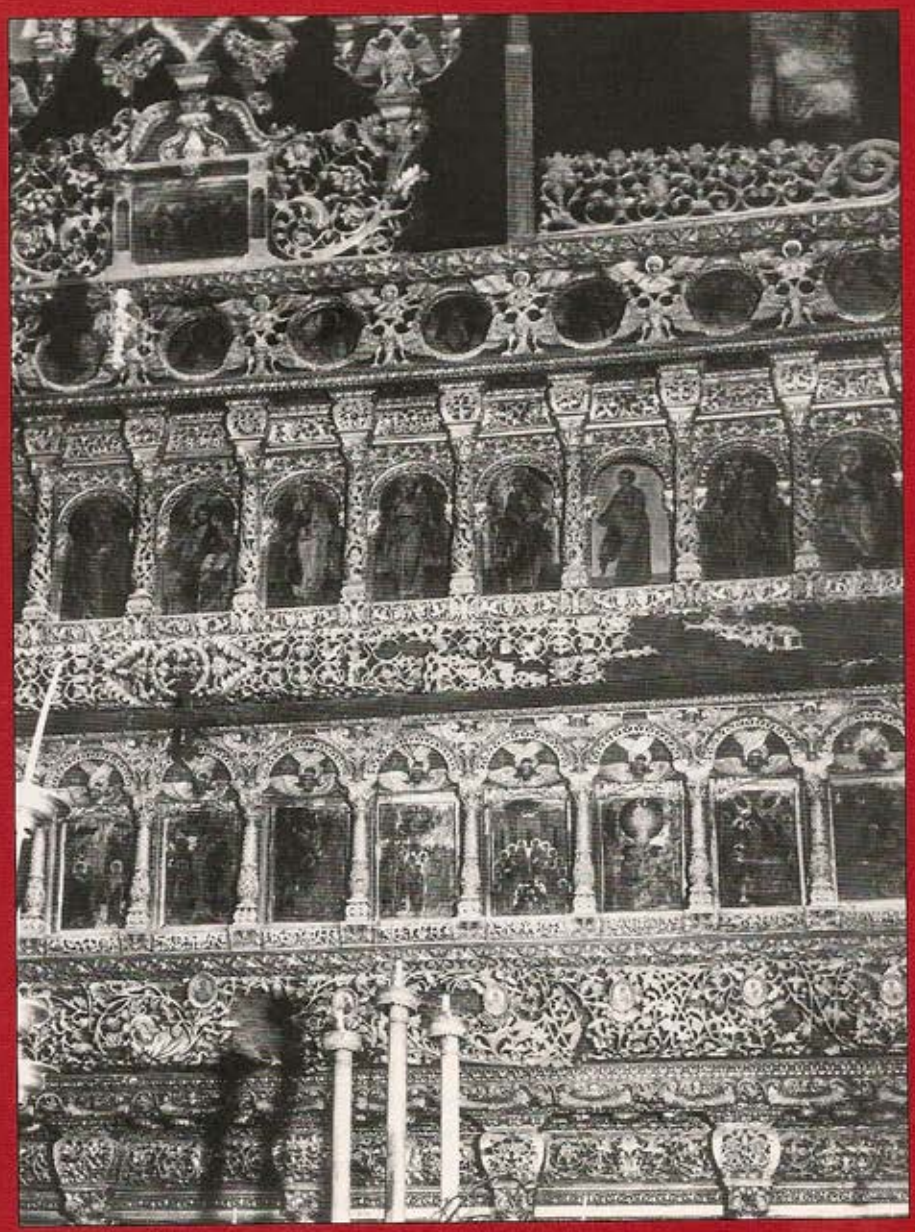
Același impact al barocului apusean într-o combinație cu motive de sorginte orientală, combinație susceptibilă de a duce la eclectism, întâlnim în Moldova și în sculptura decorativă a portalelor, pisaniilor și fântânilor. Cu totul remarcabile sunt cele trei fântâni deja menționate: cele două de la *Sf. Spiridon* (1765) și de la *Golia* (1766). Într-un chenar de curbe și contracurbe, fiecare dintre cele trei fântâni se structurează în jurul a doi pilaștri ce susțin un bogat aparat ornamental format din cartușe, scoici, frunze, volute, la *Golia* fiind sculptată în relief și o stemă în medalion. La etajul acestei „Case de apă", cum îi spuneau contemporanii, Alexandru Moruzi voievod a adăugat, în anul 1803, un leu din piatră din gura căruia curgea apă



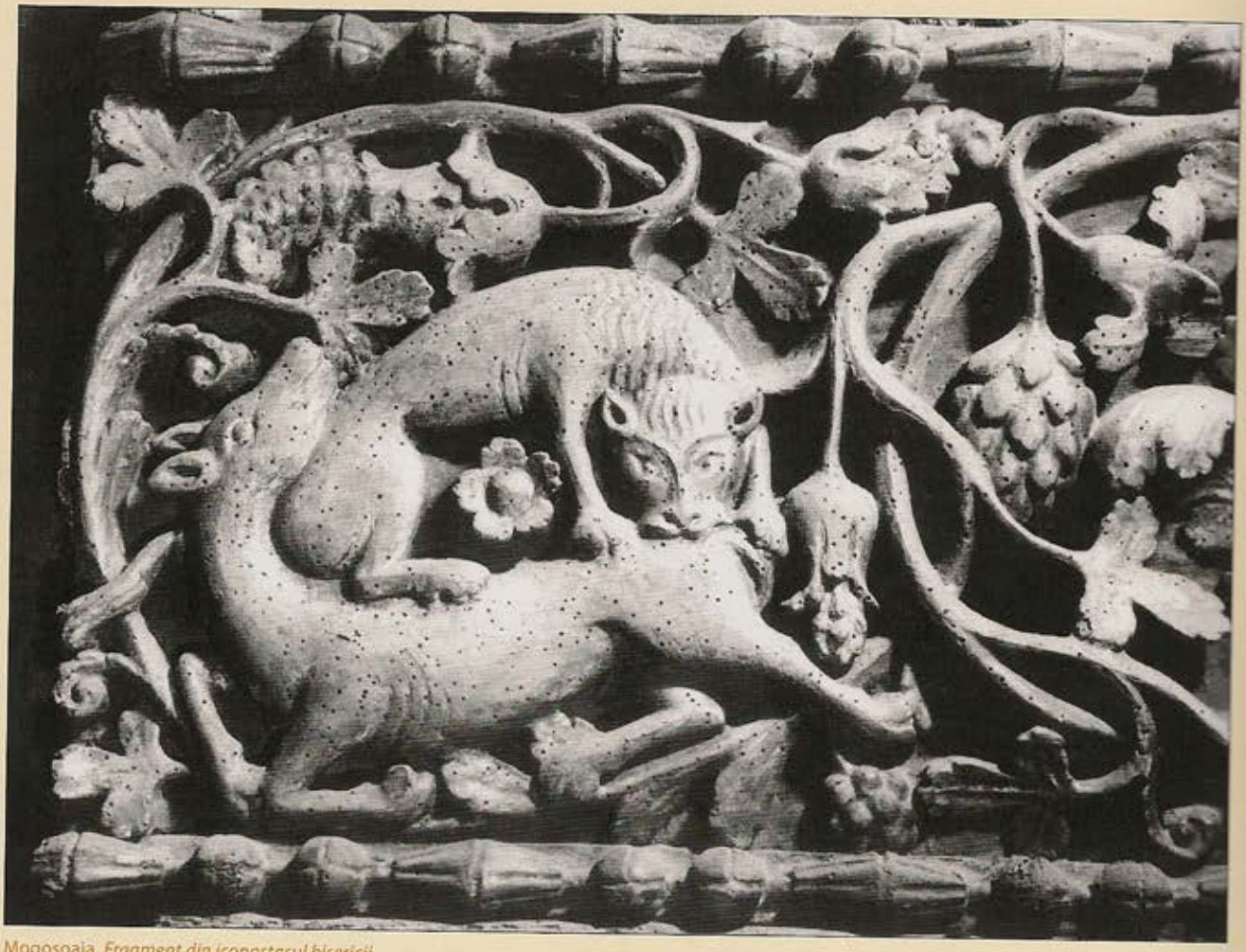
Iași, *Spitalul Sf. Spiridon, Turnul de piatră cu două fântâni*, 1765

într-un recipient sub formă de scoică. Aspectul baroc pe care-l au aceste fântâni este lipsit de echivoc.

Asemenea fenomene de contaminare directă cu barocul apusean și țarigrădean nu putem constata încă în sculptura Țării Românești. Aici avem de-a face, în schimb, cu acel echivalent al barocului care este stilul brâncovenesc, ajuns în primul sfert al secolului la apogeul expresiei sale în sensul abundenței și exuberanței decorului. Câmpul lui de manifestare îl constituie, ca și în epoca anterioară, portalele, coloanele, balustradele, pisaniile. Totul este însă mai încărcat, relieful este mai înalt. Coloanele, de pildă, nu au decorate numai baza și capitelul, ci devine obiect al unei cizelări luxuriante și fusul. La început fusurile coloanelor sunt doar răsucite (în torsadă) ca la palatul *Mogoșoaia*, ca la biserica *Sf. Gheorghe Nou* (autor Vucașin Pietrarul), ca la *Antim*, dar mai târziu încep să fie înflorate devenind un fel de ghirlande împletite, ca la foișorul egumenului Dionisie Bălăcescu de la *Hurez* (autor: Iosif Pietrarul),



Hurez, *Iconostasul bisericii*, Sec. XVIII



Mogoșoaia, *Fragment din iconostasul bisericii*

ca la *Stavropoleos* și, mai ales, ca în naosul bisericii de la *Văcărești*, în timp ce coloanele paraclisului de aici au fusurile sculptate sub formă de solzi.

Dintre portaluri, merită pomenit cel de la *biserica din Leurdeni* (jud. Ilfov) care are sculptate în medalion cele două steme ale Țării Românești și Moldovei. Exprimând fără îndoială o aspirație pe care pietrarul înțelegea s-o traducă în limbajul lui specific, motivul celor două steme înfrățite apare și pe capitelul unei coloane de la foișorul lui Dionisie, la *Hurez*.

Prezența stemelor unite, explicabilă prin domnia Mavrocordaților în cele două principate, se putea constata și la portalul ctitoriei acestora de la *Văcărești*, portal monumental prevăzut cu pilaștri, cu o cornișă, cu fleuroni ce încadrează pisania. Ca motive, alături de cele vegetale, capătă o răspândire din ce în ce mai mare cele zoomorfe, și chiar cele antropomorfe măcar că, pentru a nu se sfida cunoscuta poruncă din decalog, acestea din urmă se insinuau cu destulă discreție.

În sculptură încep să apară și imagini de animale. La *Colțea*, bunăoară, un patruped a fost sculptat chiar în capitelul compozit al unei coloane din pridvor. Tot la *Colțea*, dar nu la biserică, ci la *Turnul* care a fost demolat în secolul trecut, se afla (azi se păstrează la Muzeul de artă din București) o stemă din 1715 a Cantacuzinilor,

reprezentând acvila bicefală cu medalion, acesta fiind susținut de doi lei rampanți. Deosebit de frumoase sunt și stemele Țării Românești de la palatele lui Brâncoveanu (*Potlogi* și *Mogoșoaia*) cu corbul cruciat muntenesc încadrat într-un medalion înflorat – în primul caz – și într-un scut, în al doilea.

Cel mai adesea, imaginile zoomorfe populează balustradele traforate. Le întâlnim la *Mogoșoaia*, la *Colțea* și mai ales la *Stavropoleos*, preferința pietrarului cioplitor de aici mergând spre lei. Ba într-una din imagini, cu o stângăcie invers proporțională cu dexteritatea arătată în cioplirea ornamentelor vegetale, el înfățișează și *Lupta lui Samson cu leul*. Este o temă care l-a inspirat și pe pietrarul de la *trapeza* mănăstirii *Adormirea din Râmnicu Sărat*. Acesta realiza, sub forma unui atlant care susținea bolțile trapezei, prima sculptură în *ronde-bosse* din arta medievală muntenească. Viguros, butucănos, fără a schița măcar gestul vreunui efort, eroul biblic este înfățișat cu destulă stângăcie, autorul statuii vădind o lipsă de experiență care nu era numai a lui, ci a întregii sculpturi medievale ajunse pe culmi de virtuozitate și rafinament în domeniul decorativului, dar nefamiliarizată câtuși de puțin cu figurativul, mai ales cu cel antropomorf. Înainte de a se sfârși, ce-i drept, veacul al XVIII-lea va vedea, la București, și alte sculpturi în *ronde-bosse* reprezentând figura umană. Și încă pe teme laice, nu biblice. Dar acestea vor aparține unei viziuni străine de evoluția organică a sculpturii românești din epoca de tranziție de la medieval la modern. Ele vor ține mai degrabă de arta modernă a secolului următor și poate și vor fi fost opera unor artiști străini. Asemenea sculpturi „admirabile" vedea, în 1734, în colecția lui Andronache Vlasta la București, un călător străin – Flachet, iar un altul, și anume Ludwig von Stürmer, constata, la 1816, pe turnul Colței, prezența statuilor a „doi ostași înarmați după obiceiul german de la începutul secolului al XVIII-lea, având puşca pe umăr"[209].

Sculptura lemnului, întrucât aceasta cunoaște în adevăr o dezvoltare fără precedent, ca și cea în piatră, în domeniul decorativului, a artei aplicate, cu alte cuvinte, poate fi judecată după mobilier, și anume după mobilierul lăcașurilor de cult pentru că cel profan nu s-a păstrat. Așadar tâmplele (iconostasele) ce despart naosul de altar, jilțurile, ușile, tetrapoadele, sfeșnicele, analoghioanele ar fi principalele piese la confecționarea cărora sculptorii în lemn și-au



Roman, *Ușile bisericii episcopale*, Sec. XVIII

dovedit măiestria, adesea virtuozitatea mâinii și a ochiului și rafinamentul gustului.

Menționăm dintre tâmplele cele mai somptuoase lucrate în această vreme pe cea de la *Govora* (1701), pe cea de la *biserica mitropoliei din Târgoviște* (1701–1708), de la *schitul Balamuci* (cca 1752), de la *biserica vechii mitropolii ieșene* (1752), de la *biserica mănăstirii Sărindar* etc.

Asemenea unui epitrahil brodat, se prezintă, cu cele două canaturi ale sale pe care sunt sculptați sfinți în medalioane, ușile de lemn ale portalului vestic de la *biserica mănăstirii Tismana* (1752). Figuri de sfinți (*Ioan Botezătorul*, cuvioasa *Paraschiva*, *Adam și Eva*) sunt sculptate și pe ușile bisericii *Bengești* (Dolj), meșterul trădând și aici naivitatea și candoarea specifice artei populare.



MIHAIL MAY, *Ferecătură* (detaliu), 1753

ARTA METALELOR

NICI arta metalelor n-a pus probleme noi față de cele care au stat în fața argintarilor din secolul precedent. Tonul pentru stilul dominant al pieselor de argintărie a fost dat încă de la început de cel mai bogat și mai mu-

nificent patron al artelor frumoase din țările române în acea vreme – Constantin Brâncoveanu. Este de notat că „Prințul aurului" nu numai că a plasat comenzi substanțiale argintarilor transilvăneni din Brașov și din Sibiu, dar pe unii dintre ei i-a angajat la curte, așa încât voința și gustul comanditarului au putut fi mai bine înțelese. Este cazul unui meșter din Brașov – Georg Heltner care și-a părăsit orașul și breasla din care făcea parte și s-a stabilit

definitiv la București, pentru perioade mai scurte de timp lucrând la curtea lui Brâncoveanu și vestiții argintari sași din Transilvania: Petru Hiemsech II și Georg May II. Nu-i mai puțin adevărat că, după cucerirea Transilvaniei de către austrieci, breslele de argintari din Brașov și Sibiu se văd concurate de atelierele vieneze, cunoscând astfel o criză față de care debușeul găsit în Țara Românească le apare meșterilor respectivi ca un colac de salvare. Aceasta face ca în loc să decadă, meșteșugul cizelării metalelor prețioase cunoaște acum o perioadă de înflorire. Ce-i drept, ultima.

Piesele pe care le comandă clienții valahi sunt cele tradiționale pentru inventarul liturgic : candele, anafornițe, ripide, chivoturi, ferecături și tot tradiționale sunt schemele compoziționale și viziunea artistică în care sunt lucrate. Se produce însă aici ceea ce s-a întâmplat în sculptură: o creștere a interesului pentru o cât mai bogată ornamentație, de unde abundența decorului și apelul la unele materiale și la procedee tehnice menite să confere o deosebită strălucire produselor – poleirea cu aur, incrustarea de pietre prețioase și semiprețioase, emailurile colorate, translucide sau opace. Nu vom face un inventar al pieselor de excepție produse în epocă pentru curtea lui Brâncoveanu, dar nu vom putea trece cu vederea ferecături ca aceea executată de Sebastian Hann în anii 1708–1709 și dăruită de domn *mănăstirii Hurez*; ca aceea de la *mănăstirea Surpatele* – opera lui Georg May II (1708) – dăruită de doamna Maria sau ca aceea executată de același argintar la 1707 și dăruită de voievod bisericii *Sf. Gheorghe Nou*, toate trei piesele aflate astăzi în patrimoniul Muzeului de artă din București.

Oricât ar fi vrut să respecte tradiția decorativistă, bazată pe bidimensionalitate și caracteristică pentru ambianța artistică din Țara Românească, atât Georg May, cât și Sebastian Hann nu pot să facă total abstracție de cunoștințele lor în domeniul perspectivei și al modelării volumelor și nici de unele motive decorative proprii barocului. În consecință, operele de argintărie amintite prezintă, mai ales în scenele episodice, calități ce vădesc contaminarea cu plastica barocului occidental. De altfel, cei doi meșteri, ca și alți confrați ai lor, prestând servicii clientelei din Țara Românească și din Moldova, nu neglijează nici clientela locală familiarizată cu morfologia barocului.



Potir emailat, Sec. XVIII

Cănile cu capac în care excelează argintarii transilvăneni reprezintă un produs foarte solicitat.

Georg May a executat pentru mănăstirile *Sărindar din București* (1706) și *Surpatele* (1707) anaforniță din argint, având reprezentate în medalioane *Botezul*, respectiv *Sfânta Treime* în centru, iar pe margini pe cei 12 apostoli. Aceluiași meșter îi aparține frumoasa *candelă* ce



Pafta de argint, Sec. XVIII

veghează mormântul lui Brâncoveanu, decorată cu un splendid ajur pe motive vegetale. Candele pentru beneficiari munteni sau moldoveni au executat meșterii Petrus Sigerus, Petrus Hiemesch, Thomas Lang, Stephanus Veltzer ș. a. Acestuia din urmă i se datorează, din 1706, o *candelă de la Trei Ierarhi* (Iași), tot acolo aflându-se din anii 1720–1725 o altă candelă pe care o dăruia bisericii doamna Ana Racoviță.

Stephanus Veltzer mai apare și ca autor, în 1703, al unei *ferecături* dăruită de Brâncoveanu *bisericii Sf. Ion „Grecesc"*, în acest lăcaș de cult bucureștean aflându-se și o anaforniță dăruită la 1779 de Ianache Văcărescu.

Pentru podoabele vestimentare și bijuterii care, desigur, s-au purtat din belșug într-un veac vanitos ce prețuiește în cel mai înalt grad fastul ornamental, nu ne vom opri decât asupra câtorva garnituri pentru costumul de gală și asupra câtorva paftale caracteristice modei răspândite în Principate. În primul caz este vorba despre produsele atelierelor transilvane. Câteva dintre acestea, asemănătoare cu cea aparținând lui Gabriel Bethlen, executată în secolul al XVII-lea, se află la Muzeul din Târgu Mureș.

Cât privește paftalele, acestea sunt produse în ateliere balcanice și influența artei islamice se face evidentă în primul rând în forma de sâmbure de migdală a celor două piese care se îmbină. Tot filigranul și ajurul sunt tehnicile dominante, dar există și piese în componența cărora intră perlele, pietrele colorate și broderia din fir metalizat.

BRODERIA

ÎN VIRTUTEA principiului pe care l-am mai afirmat, potrivit căruia desfidem ierarhia ce rezervă artelor decorative și aplicate un rol minor, am intercalat subcapitolul consacrat broderiei ca și pe cel al metalelor prețioare, înaintea picturii. Mai avem pentru aceasta un motiv : vrem să încheiem această primă parte a volumului pe o notă optimistă, în fața unei perspective promițătoare nu a unui impas. Or, se știe că există între pictură, sculptură și arhitectură, pe de o parte, și artele somptuare cu rost liturgic, cum sunt broderia și argintăria, pe de alta, în ceea ce privește soarta lor, o diferență fundamentală. Căci, pe câtă vreme în cadrul celor dintâi, paralel cu declinul artei religioase tradiționale, apar germenii unor modalități noi de a gândi plastic – ceea ce va conduce în secolul al XIX-lea la apariția picturii și sculpturii laice moderne,

În cazul artelor somptuare amintite, declinul se produce pur și simplu, fără drept de apel. În adevăr, nici în locul broderiei liturgice, nici în cel al odoarelor din metal scump, odată cu încetarea dezvoltării lor stilistice și cantonarea în formule practicate artizanal în serie, nu apare nimic nou comparabil ca valoare artistică cu piesele perioadelor de avânt al acestor tehnici. Așadar, pentru aceste arte, secolele XVII–XVIII și în special a doua jumătate a celui de al doilea nu mai constituie propriu-zis o epocă de tranziție, ci pentru pictură, sculptură, ci una crepusculară, de final. Până le vom putea constata însă decesul, nu este lipsit de interes să le urmărim măcar și în linii mari agonia. Da, am zis bine, agonia, deși judecând după aparențe, artele decorative dau impresia că trăiesc acum o sănătoasă înflorire, că sunt cuprinse de delir, de febră. Și, de fapt, sfârșitul este prevestit tocmai de această febră ce se manifestă printr-o proliferare irepresibilă a elementelor decorative ce-și are originea în setea manieristă de strălucire și fast, în goana de a suplini lipsa cronică de conținut prin verbiajul formelor dezlănțuite.

Nu încape îndoială că pe fundalul general de declin, au existat și opere valabile, că în procesul de criză au existat și momente de remisiune. Le-am constatat în argintăria de pe vremea lui Brâncoveanu și din deceniile următoare când au fost create și broderii care oferă destule motive de delectare cercetătorului și iubitorului de frumos autentic. Ba chiar se și inovează. La un moment dat se impun piese cu un caracter prin excelență decorativ din care scena biblică dispare cu desăvârșire, în câmpul închis de chenarul exuberant fiind plasat doar un însemn heraldic. Influența covorului de rugăciune islamic este aici evidentă. Într-o astfel de piesă (*Acoperământul de mormânt al lui Radu Ilias*, ginerele lui Brâncoveanu, 1704), în câmpul central este brodată stema Moldovei, în timp ce dverele dăruite de Nicolae Mavrocordat *mănăstirii Văcărești*, compuse după același principiu, au în centru stemele reunite ale Moldovei și Munteniei, pentru ca locul acestora să-l ia, într-o broderie comandată de Ștefan Cantacuzino, la 1715, pajura bicefală bizantină – blazon al Cantacuzinilor.

Modelul unor asemenea broderii se propagă și în Moldova unde îl întâlnim la *biserica Sf. Sava* din Iași, iar dincolo de pragul secolului, la *Văratec*, unde locul stemelor este luat de un vas cu flori.



Dveră de la Nicolae Mavrocordat, Sec. XVIII

Pentru Moldova este caracteristică însă și voința de a se perpetua cu orice preț broderia figurativă tradițională cu scenele consacrate cum este *epitaful de la Putna* din 1738, brodat de o oarecare Roxandra.

O altă piesă care trădează efortul brodezei de a rezista tendinței de alunecare în rutină este *vălul liturgic de la biserica Barnovschi din Iași* (1734). Este o lucrare compozită în toate accepțiunile termenului. Mai întâi că este montată din mai multe părți, deosebite între ele și stilistic, de unde concluzia că s-a lucrat la ea în colaborare. Oricum, partea centrală are ca temă *Sărbătoarea tuturor sfinților* și o înfățișează pe *Maria cu pruncul Isus* pe genunchi, încadrată într-un medalion format dintr-o inscripție.

De la asemenea piese în care fiorul artei începe să cedeze locul virtuozității tehnice sau, în alte cazuri, unei stângăcii primitiviste de esență populară, până la rutina artizanală nu mai este decât un pas, și acesta va fi făcut în secolul următor când broderia devine un simplu meșteșug ca toate celelalte.

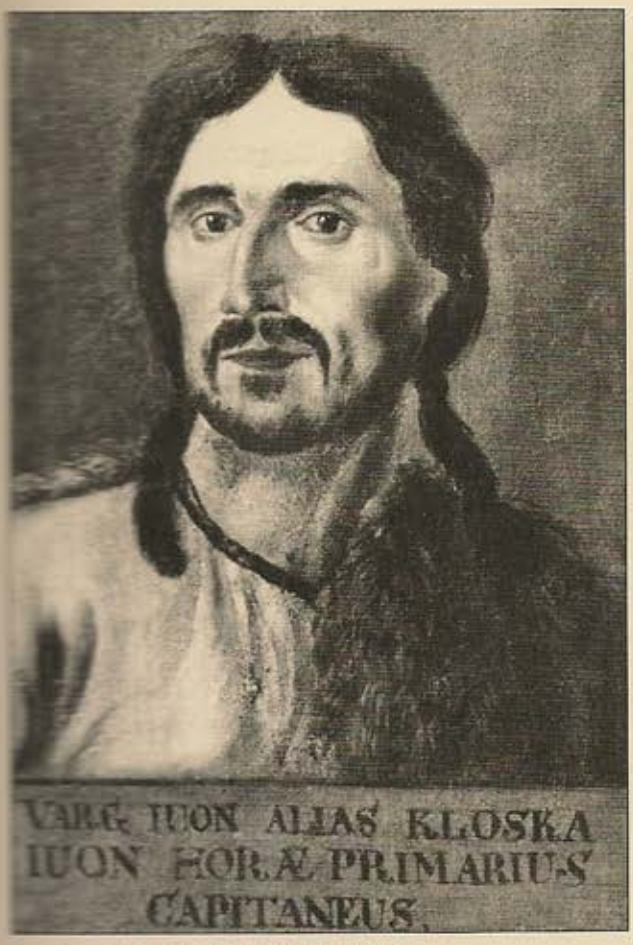
PICTURA

AȘA CUM am sugerat, în timp ce artele decorative merg iremediabil și irevocabil spre declin și extincție, ca și sculptura decorativă, de altfel, care se tot pregătește vreme de un secol să moară frumos în splendoarea unei adevărate orgii de forme din ce în ce mai rafinate și mai somptuoase, pictura singură găsește în secolul al XVIII-lea suficiente resurse interne și externe pentru a supraviețui, transformându-se treptat, și pentru a trece fără cezură și fără răsturnări spectaculoase la o nouă calitate. Fenomenul este general. El are loc în toate provinciile țării și, ca niciodată în trecut, unitatea de viziune și de stil poate fi constatată pretutindeni: de la pictura bisericilor de lemn ale Maramureșului, Bihorului, Olteniei până la aceea a bisericilor din jurul Bucureștiului și de la pictura *mănăstirii* bănățene *Hodoș-Bodrog* la aceea din *biserica Adormirea Maicii Domnului din Căușenii Basarabiei*. Este vorba pretutindeni despre o artă cu adevărat de tranziție, în care vechiul dialoghează cu noul, în care teme, scheme și atitudini tradiționale se îmbină cu elemente proaspete, uneori de împrumut, importate din alte spații culturale, dar cel mai adesea absorbite din rezervorul artei și al spiritualității populare.

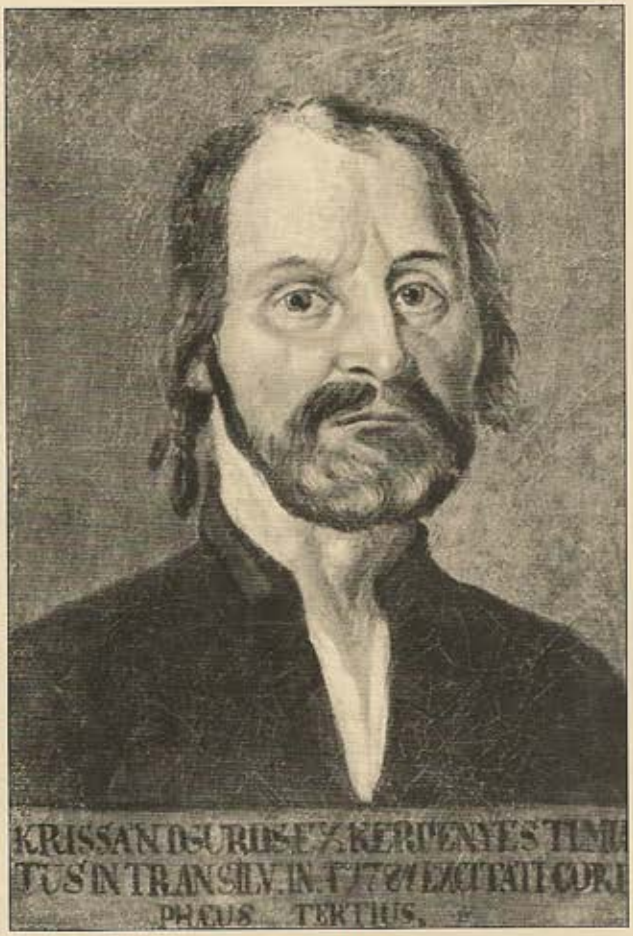


Sibiu, Muzeul Brukenthal, *Portretul lui Horia*

Cu o singură excepție. În ambianța catolică trecerea la arta modernă nu se face treptat, printr-o evoluție organică. Uraganul Reformei a pustiit atât de tare, în furia lui iconoclastă, tot ce însemna tradiție și experiență în domeniul picturii, încât adusă de austrieci, Contrareforma n-a putut să insufle un nou avânt picturii decât cu un masiv sprijin din afară. Pentru bisericile recucerite de la protestanți ca și pentru cele nou construite, ocupanții au apelat în grabă la artiștii străini, uneori importând tablouri gata făcute. Desigur că în aceste condiții, despre o evoluție din aproape în aproape nu mai poate fi vorba. Sărindu-se peste etape, în mediile respective se impune *ex abrupto* pictura barocă



Sibiu, Muzeul Brukenthal, *Portretul lui Cloșca*



Sibiu, Muzeul Brukenthal, *Portretul lui Crișan*

așa cum se practica la Viena și în tot Apusul Europei. Și ca să fim cât mai exacți, trebuie să spunem că această pictură nu era incompatibilă nici cu tradiția mai veche, nici cu mentalitățile locului marcate puternic de biserica catolică de vreme ce, în forme ușor adaptate, această ambianță cunoscuse rând pe rând pictura romanică, pe cea gotică și pe cea renascentistă. Barocul se încadra prin urmare ca ceva firesc pe linia de dezvoltare a picturii din mediile la care ne referim, mai cu seamă că arhitectura și sculptura se adaptaseră și ele noului stil al epocii.

Pentru a ne face o idee despre peisajul artistic dominant în comunitățile săsești în materie de pictură, va trebui să luăm act măcar de câteva dintre operele achiziționate în Austria și expuse în bisericile catolice. La *biserica Sf. Mihail din Cluj* a fost adus, de pildă, un tablou de șevalet reprezentând *Închinarea magilor* și aparținând unui pictor cu oarecare vază în imperiu – A. Fr. Maulpertsch. Conceput în spiritul barocului austriac, acest tablou prezintă toate particularitățile stilului: arhitecturi elansate, o bogată recuzită teatrală, retorism, dinamism, alegorism. Se importă nu numai tablouri, ci și altare întregi cum sunt cel de la *biserica catolică din Timișoara*, pictat de Michelangelo Unterberger, și cele de la *Oradea*, semnate – unul de Vinzenz Fischer și altul de Ignaz Cimbal.

În paralel cu aducerea unor tablouri din imperiu, se angajează și pictori care-și fac stagii mai lungi sau mai scurte în Transilvania, executând diverse comenzi – altare, plafoane, portrete – pentru care era necesară deplasarea la

fața locului. O asemenea comandă era onorată de Johann Nepomuc Schopf, la *Oradea*, unde experimentatul pictor praghez decora imensa cupolă a *catedralei romano-catolice* în stilul grandilocvent în care ne obișnuiseră adepții școlii lui Tiepolo. Același Nepomuc executa la Timișoara mai multe altare, iar pentru variație se mai îndeletnicea cu pictarea unor portrete ale protipendadei locale.

Un alt pictor care s-a ilustrat ca decorator de mari suprafețe murale a fost Anton Steinwald, austriac de origine, dar stabilit la Sibiu unde zugrăvește, în *biserica romano-catolică*, un decor arhitectonic. Tot el zugrăvește în stil ornamental pereții reședințelor de vară de la *Sibiu* și *Avrig* ale guvernatorului Samuel von Brukenthal.

La un moment dat, în Transilvania se ivesc și câțiva pictori locali care, după studii la Viena, primesc comenzi fie în orașele de obârșie, fie în străinătate, luând astfel revanșa pentru importul de opere și artiști din primele momente. Este cunoscut dintre aceștia sibianul Tobias, fiul lui Stranovius, care pictase la sfârșitul secolului anterior *altarul din biserica „mănăstirii" din Sighișoara*. Tobias va lucra la Dresda și chiar la Londra, în timp ce un alt pictor din Brașov, Stephan Schuller, își va desfășura activitatea în Germania, iar un al treilea, Johann Martin Stock, fiu de pictor, nu se va mulțumi cu comenzile primite la Sibiu, Cluj, Mediaș și va lucra și la Bratislava. Dintre laturile activității sale în Transilvania este cunoscută cea de portretist. La Muzeul Brukenthal se păstrează două portrete despre care unul – cel al lui *I. G. Fabritius* – se știe sigur că-i aparține, celălalt, chiar al guvernatorului *Brukenthal*, atribuindu-i-se ipotetic[210].

De un interes deosebit și foarte firesc sunt cele trei portrete ale capilor revoluției de la 1784: *Horia, Cloșca, Crișan*, păstrate la Brukenthal. Nu sunt semnate și nu li se cunoaște cu precizie autorul. Se crede totuși că acesta este unul dintre cei amintiți, dintr-un document, știindu-se că un portret al lui Crișan i-a fost comandat lui Anton Steinwald aflat, cum am văzut, în serviciul guvernatorului.

Ce putem spune cu precizie este că, judecând după maniera în care aceste portrete au fost executate, ele aparțin toate trei unui singur artist. În plus, apare cu toată claritatea atitudinea portretistului față de modelele sale. Această atitudine este una favorabilă, de simpatie și compasiune, pentru că, într-o vreme când cei trei martiri erau defăimați de gravura oficială, caricaturizați și stigmatizați, autorul celor trei portrete îi înfățișează în toată simplitatea și demnitatea lor, chipurile care ne privesc vădind noblețe sufletească, gravitate, dârzenie.

Oricât ar părea de curios, pictura de tipul lucrărilor trecute în revistă nu este nici pe departe reprezentativă și cu atât mai puțin dominantă în Transilvania, în pofida încorporării pe toate planurile, inclusiv cultural, al fostului principat independent în sistemul de valori ale imperiului. Această pictură reprezintă mai degrabă un fel de enclavă, mărginită la câteva orașe mari, căci în rest asistăm la o eflorescență a acestei arte ce cuprinde comunitățile românești, pe cu totul alte coordonate stilistice. Pictura religioasă, cea murală și icoanele, continuă să monopolizeze ca și în trecut activitatea zugravilor. Numai că infuzia unor elemente profane, ca și mutațiile intervenite în mentalitatea comanditarilor și a artiștilor, precum și împrumuturile stilistice din pictura barocă sunt acum de natură să determine crearea unei arte mult diferite de cea a secolelor anterioare.

O particularitate ce nu poate fi neglijată a picturii din Transilvania secolului al XVIII-lea este legătura ei tot mai strânsă cu activitatea din domeniu desfășurată în Țara Românească. Roirea echipelor de zugravi de la sud de Carpați, care încă din veacul anterior se înmulțiseră, a afectat de altfel și alte zone de pe teritoriul României, ceea ce a dus încă de atunci la o remarcabilă unitate stilistică ce prefigura într-un fel crearea unei școli naționale.

Dintre primele activități surprinse pe teritoriul picturii transilvănene din secolul al XVIII-lea, o semnalăm pe cea întreprinsă în anul 1708 de o echipă de zugravi munteni condusă de meșterul Preda la *biserica Sf. Nicolae din Făgăraș*, ctitorie a lui Constantin Brâncoveanu, în care apar și unele inovații iconografice inspirate de arta apuseană.

Pictura de la *Sf. Nicolae din Făgăraș* nu este singura realizată de meșteri din Țara Românească. Îndeplinind și rolul de adevărată pepinieră, vestita școală de zugrăvie de la Hurez a trimis zugravi în cele mai îndepărtate colțuri



Portretul lui Samuel von Brukenthal



Biserica din Gura Sada. *Judecata de apoi*

ale țării, iar după ce pictorii din prima generație au dispărut, tradiția acestei școli a fost perpetuată de alți zugravi formați în spiritul ei.

Deosebit de activi au fost meșterii de la sud de Carpați în Transilvania. Mai întâi ei au pictat bisericile ctitorite sau restaurate de Brâncoveanu; la *Făgăraș*, cum am văzut, dar și la *Ocna Sibiului* (în 1723), dar și la *paraclisul bisericii Sf. Nicolae din Șcheii Brașovului* unde lucrează un zugrav cu multă experiență, Ranite, împreună cu ajutoarele sale, Gheorghe, Mihai, Florea (în 1738), peste trei ani putându-l întâlni, împreună cu Gheorghe, și la *Râmeț*, unde pictează și icoane.

Un zugrav dintre cei mai autoritari în Țara Românească, Radu Dascălul, asupra activității căruia vom reveni, lucrează și el în Transilvania, pictând la *Hălmagiu* (jud. Arad), printre altele, una dintre cele mai originale compoziții cu *Judecata de apoi* în care îmbinarea tradiției vechi românești cu elemente de pictură apuseană îmbracă o formulă insolită ce poate fi considerată drept o verigă importantă în procesul de tranzit al picturii medievale spre cea modernă.

Trebuie amintit apoi Nicolae din Pitești care decorează, împreună cu Ioan din Deva, pictura *bisericii din Gurasada* (jud. Hunedoara) la 1765. În *Judecata de apoi* de aici se dă



Biserica din Deseşti, *Judecata de apoi* (fragment)



Biserica din Budeşti-Susani, *Adam şi Eva. Izgonirea din rai*

frâu liber unei fantezii populare plină de vervă, de umor, dar şi de spirit justiţiar căci inventivitatea drăcuşorilor zugrăviţi aici în găsirea mijloacelor de a pedepsi pe cei care au păcătuit nu are egal decât în diversitatea tarelor stigmatizate: abuzurile celor aflaţi în slujba administraţiei, podogăriile cârciumarilor, ale morarilor, lenea, moravurile uşoare etc., etc. Merită de asemenea amintit David de la Curtea de Argeş a cărui activitate s-a extins asupra bisericilor de lemn din satele Bihorului. Pictura bisericilor de lemn este, de altfel, un domeniu vast în secolul al XVIII-lea pentru mediul rural transilvănean. În afară de zona munţilor Apuseni, prezintă multe monumente pictate în satele din părţile Sălajului (Stâna, Brusturi, Păpuşa ş. a.) şi mai ales Maramureşului. Această zonă din extremul nordic al ţării, de unde au purces altădată întemeietori de ţară, a constituit multă vreme o entitate cultural-artistică originală. Foarte originală este în primul rând arhitectura semeţelor biserici de lemn, cu turnurile lor care sfidează cerul.

Ca şi în satele româneşti din alte zone ale ţării, aici a înflorit o pictură proaspătă şi vie, datorată meşterilor ţărani şi făcută pentru ţărani. Fără pretenţia unor calităţi de stil desăvârşite, fără rafinate scheme compoziţionale, fără armonii cromatice îndelung decantate şi mai ales fără subtilităţi teologale în interpretarea textelor bisericeşti. Dimpotrivă, ochiul şi mâna zugravilor de aici nu sunt obişnuite cu vechile erminii; desenul este şovăielnic, chiar stângaci, coloritul este frust, imaginea este dominată de grafism, viziunea asupra conţinutului este naivă şi dispreţuieşte canonul. Dezinvoltura cu care sunt adoptate modelele iconografice ale artei occidentale cu care pictorul vine în contact prin intermediul gravurilor de epocă este dezarmantă. Elementele barocului şi cele ale tradiţiei bizantine fac aici cea mai bună casă. Dar o şi mai vădită lipsă de prejudecăţi este manifestată în graba zugravului de a introduce în pictura religioasă scene, personaje, situaţii cunoscute din practica zilnică, din experienţa lui de viaţă, realităţile istorice cunoscute de el şi cele din preajmă găsindu-şi o adevărată expresie artistică în chiar ilustrarea episoadelor biblice. Faţă de pictura din alte zone şi din alte timpuri, operele la care ne referim se deosebesc prin aceea că exemplele în sensul arătat nu mai sunt izolate, ci pot fi întâlnite la tot pasul. Un spaţiu favorit al zugravilor unde abundă elementele inspirate de realitate îl constituie compoziţiile cu *Judecata de apoi*. Ca odinioară la Voroneţ,

aici sunt plasați în tagma necredincioșilor turcii, tătarii, evreii, dar și nemți în redingote cu brandemburguri, dar și „francі" în tunici scurte și pantaloni strâmți. Acestea pot fi văzute la *biserica din Deseşti*, zugrăvită în 1780 de Radu Munteanul (atât numele, cât și prenumele indică obârșia sa de la sud de Carpați).

Într-o altă *Judecată de apoi*, pictată la Onceşti de către un anonim, apare o scenă, evident apocrifă, în care moartea cu bicorn pe cap, denumită printr-un text alăturat „Ciuma", călărește un cal costeliv și coseşte capetele oamenilor. Tot aici, păcatele își află pedeapsa adecvată; de pildă, doi oameni care au încălcat hotarul vecinului – asemenea pricini pentru pământ erau frecvente în lumea satelor – sunt înfățișați cum trag înhămați la plug.

Cel mai intolerant cu păcatele lumești, trădând intenții moralizatoare dintre cele mai stricte, se arată a fi zugravul Alexandru Ponehalski în *Judecata de apoi* zugrăvită în *pronaosul bisericii din Ieud*. El nu zugrăveşte numai cazna, ci indică în scris întru-un mod didacticist și păcatul pe care-l ispășește victima în iad : „duhănașul", „Crăşmarul", „care lucră în Duminică", „cine nu-i cu dreptatea", „mincinosul", „cizmarul care lucră rău", „tâlhar", „beţivu", „care au omorât", „care au omorât cuconi", „care doarme Duminica și n-au venit la biserică"[211] – toate acestea exprimând o realitate socială, un sfat interesat al preotului consultat sau chiar un of al zugravului însuși.

Asupra tipologiei și costumelor sunt, de asemenea, de remarcat intenții critice nedisimulate, căci nu o dată în rolul torționarilor lui Cristos sau în alte roluri negative apar husari unguri cu mustața în furculiță, cum este *Lie păgânul în luptă cu Nestor*, acesta din urmă purtând, ca și alte personaje pașnice (*Adam și Eva* sau *Bunul samarinean*) costumul țărănesc maramureşean.

În afară de scenele apocrife, în pictura din această zonă apar și multe inovații ce vădesc impactul cu pictura occidentală, în speță cu barocul. Un exemplu îl constituie reprezentarea *Sf. Treimi* care în pictura ortodoxă era evocată numai indirect sub forma celor trei îngeri pe care îi ospătează Avraam în scena *Cina din Mamvri* (Filoxenia lui Avraam). Or, la catolici, iar în epoca la care ne referim, în mai multe biserici ortodoxe printre care cele din Maramureș, *Treimea* este înfățișată prin *Savaot-tatăl* (Cel vechi de zile), *Sf. Duh* în chip de porumbel și *Isus*.

Printre altele este de semnalat faptul că își face apariția scena *Învierii* într-o redactare specifică picturii apusene (cu Isus ieșind din mormânt și cu paznicii căzuți la pământ), când pentru același eveniment din Noul Testament, zugravii răsăriteni, inclusiv cei români, foloseau scena cunoscută sub numele de *Anastasis* (*Coborârea la iad*), înfățișându-l pe Cristos sfărâmând porțile regatului subpământean. Printre ansamblurile în care sunt înfățișate aceste motive iconografice le menționăm pe cel de la *Gurasada* și pe cel de la *biserica mănăstirii Hodoș-Bodrog* (jud. Arad) unde *Sf. Duh*, respectiv porumbelul alb, este înfățișat cu aureolă.

Este de relevat în legătură cu acest monument avântul pe care-l cunoaște în secolul al XVIII-lea și în primele decenii ale celui următor pictura de un fel aparte ce înfloreşte în Banat. La originea interesantei școli bănățene se află, ca și în alte cazuri, meșterii de la Hurez. Anume dintre aceştia provenea echipa formată din cei doi Andrei (tată și fiu), Chiriac și Iovan care decorau în anul 1730 *biserica mănăstirii Săraca* (jud. Timiș), unul dintre cele mai frumoase ansambluri din zonă. Mai târziu, în Banat, urmând să joace un rol decisiv în înjghebarea școlii de pictură de aici, se va strămuta și Vasile Diaconu de la Tismana, cu o bogată activitate în pictura de icoane, iar în 1735, îl aflăm pictând *biserica din Lipova* pe Nedelcu Popovici, ieșit și el tot din ambianța picturii brâncovenești și evoluând, după ce a trecut în Banat, spre baroc, din repertoriul formal al căruia împrumută trăsături ce-l poartă foarte aproape de pictura modernă, așa cum se poate vedea din unele icoane executate de el în număr mare între anii 1741–1773 pentru tâmplele bisericilor din satele *Banloc*, *Jebel*, *Gad*, *Ceacova* (toate în județul Timiș).

Fără să-i cunoaștem autorii, mai merită să semnalăm, tot în Banat, remarcabilul *ansamblu de la Hodoș-Bodrog* care se distinge în epocă printr-un fast deosebit ce-i conferă un aer monumental de pictură aulică rar întâlnit în epocă, de vreme ce, patronate de păturile mijlocii lipsite de mari fonduri și cu gusturi mai plebee, ansamblurile de pictură trădează o concepție mai democrată, sunt mai puțin solemne și au mai mult în comun cu viziunea rusticizantă a artei populare.



Căușeni, Biserica Adormirii Maicii Domnului, *Înger*



Căușeni, *Adormirea Maicii Domnului*, 1766

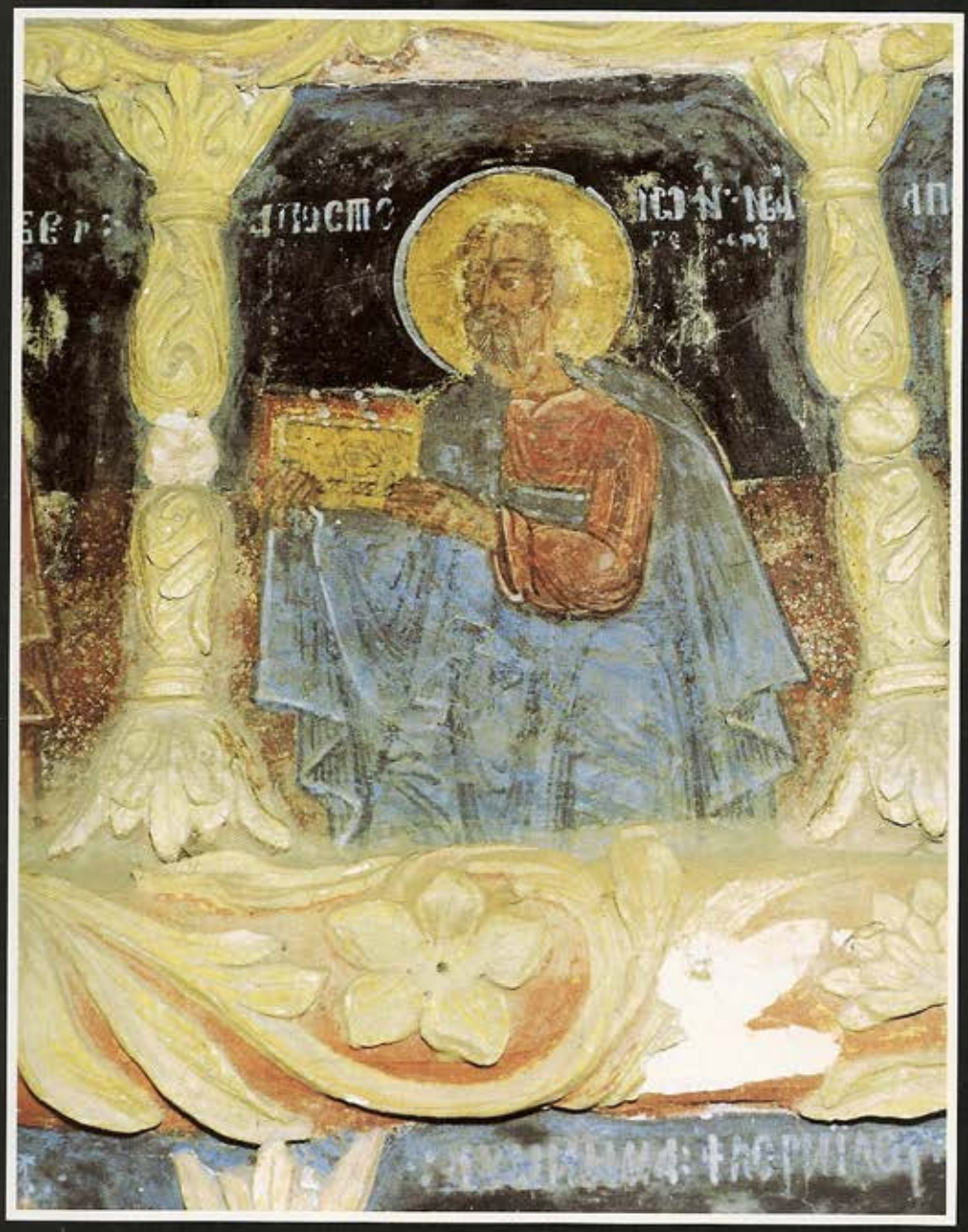


Căușeni, *Adormirea Maicii Domnului* (fragment)

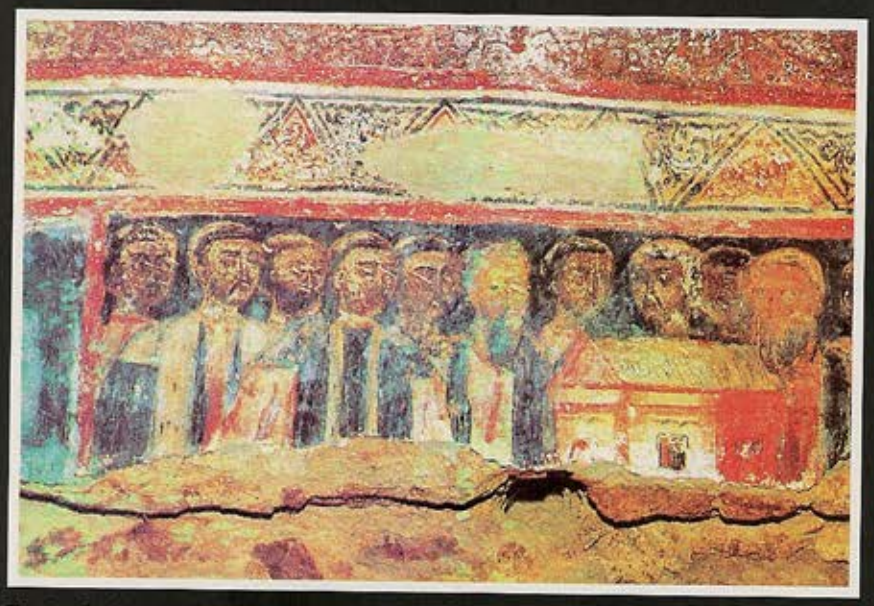
În sensul în care *ansamblul de la Hodoș-Bodrog* face excepție de la regulă, tinzând să-l imite pe cel de la *Hurez* ca grandoare, ne apare semnificativ faptul că în această zonă extremă a țării, mai puțin bogată în opere de acest gen în trecut, pictura de inspirație brâncovenească vine să cunoască o manifestare de o atare anvergură și calitate. Și același lucru de mirare putem să-l spunem despre splendidul *ansamblu de la Căușeni*. Pentru că închipuiți-vă! O zonă atât de vitregită de istorie de la hotarele Moldovei, bântuită necurmat de invazii, aflată chiar atunci, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, sub stăpânire străină, în cadrul raialei Tighina, devine pe neașteptate locul unde se înfăptuiește unul dintre cele mai frumoase ansambluri de pictură românească ale vremii. Și faptul este cu atât mai uimitor cu cât, ca arhitectură, lăcașul ce-l adăpostește este de o extremă modestie. Pentru a nu se încălca porunca stăpânitorilor care prevedea ca pereții bisericilor să nu se înalțe mai sus de zidul împrejmuitor, acest lăcaș cu *hramul Adormirii Maicii Domnului* este foarte scund, intrând parțial în pământ, asemenea bordeielor țărănești. Potrivit pisaniilor, a fost construit și pictat între anii 1763 și 1766. Pisania, pe cât a mai putut fi descifrată, îl pomenește pe mitropolitul moldovalah Daniil drept ctitor, îl mai menționează pe un vătaf Găluscă și nemurește și numele zugravilor: Stancu zugrav, Radu zugrav, Voicu pietrar și zugrav. În privința ctitorilor, aceștia, judecând după portretul votiv, au fost mai mulți și, după obiceiul statornicit în pictura muntenească, apar cu toții zugrăviți lângă modelul bisericuței. În afară de ei, portretul votiv, într-un alt șirag, reproduce chipul unor voievozi fanarioți. Un interes deosebit stârnește numele zugravilor – toate pur muntenești. Dar și fără aceasta, stilul picturii trimite aproape indubitabil la tradiția muntenească de unde concluzia că echipa zugravilor venea cu toată experiența



Căușeni, *Înger cu filacter*



Căușeni, *Apostol*



Biserica din Căușeni, *Tablou votiv*



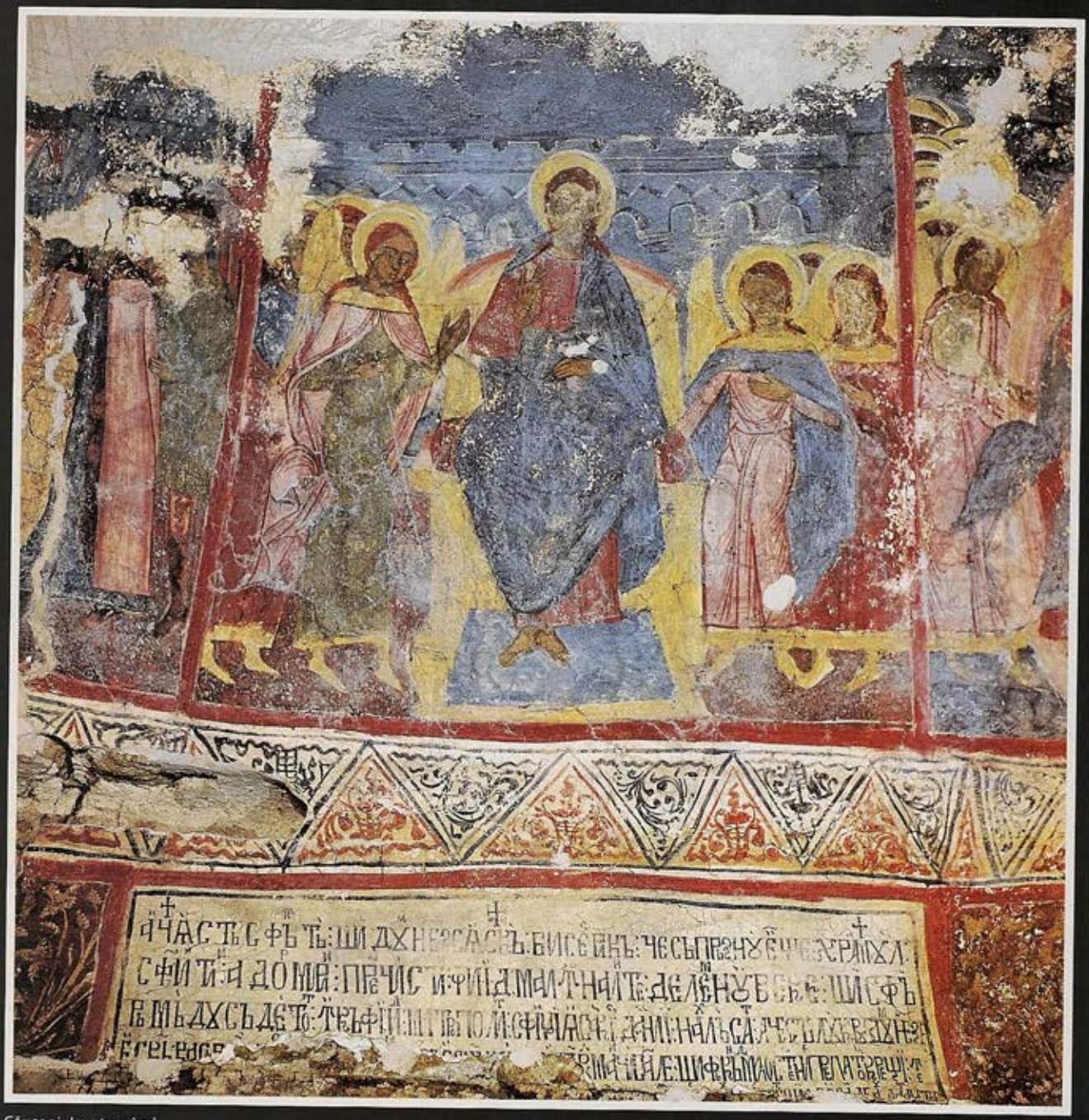
Biserica din Căușeni, *Fecioara tronând*



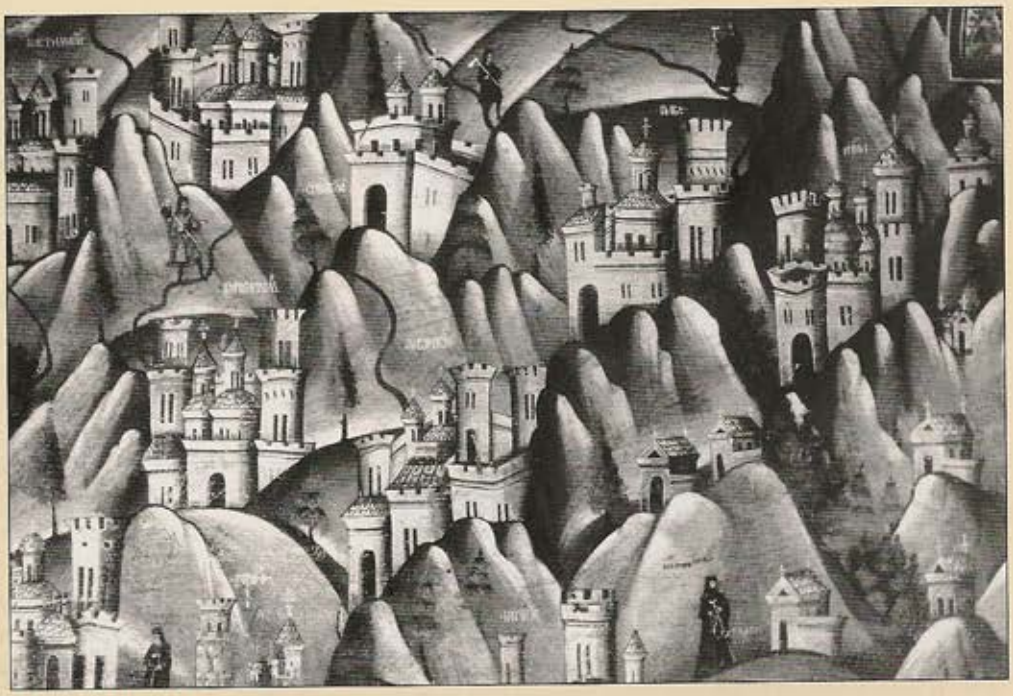
Biserica din Căușeni, *Întâmpinarea Domnului* (fragment)

acumulată la sud de Carpați. De mirare nu este pentru că Moldova ducea în continuare lipsă de zugravi în acea perioadă, dovadă că recurgea adesea, cum făcuse și în vremea lui Vasile Lupu, la zugravi ruși, iar Țara Românească avea contingent excedentar și era firesc să se apeleze la artiști de aici. De altfel, stilistic, frescele de la Căușeni sunt tipice pentru pictura postbrâncovenească. Pe de o parte, scene ca *Fecioara tronând*, ca *Întâmpinarea Domnului*, ca *Adormirea Maicii Domnului*, ca *Intrarea în Erusalim* ș. a. vădesc cultura plastică înaltă a meșterilor, familiarizarea lor cu marea tradiție a picturii muntenești de la *biserica Sf. Nicolae Domnesc*; vădesc de asemenea gustul pentru compoziții clare, monumentale, pentru formele frumoase, pentru coloritul armonios și somptuos. Pe de altă parte, ei lucrând mult pentru breslele meșteșugărești, poate chiar pentru obștile țărănești, oricum pentru păturile mai largi ale societății, s-au familiarizat cu gustul acestora și, în spațiile dintre scene rămase goale, pe stâlpi, la baza pereților, folosesc drept decor motivele pitorești ale artei populare. Această îmbinare dintre religios și profan, dintre aristocratic și plebeu, dintre rafinamentul cel mai desăvârșit și nota frustă de prospețime și candoare este ceea ce face din *ansamblul mural de la Căușeni* un monument de artă medievală cu totul remarcabil.

Importanța acestui monument dobândește o semnificație sporită în perspectiva faptului că în tot cursul veacului al XVIII-lea, Moldova nu cunoaște nimic asemănător ca valoare artistică. Istovit încă din secolul trecut, izvorul generos din care țâșniseră minunatele ansambluri de notorietate universală din vremea lui Rareș, era acum aproape secat. Abia dacă pot fi menționate aici câteva biserici unde zugravi anonimi sau cunoscuți, ca Anastase și Anania, își încearcă puterile intimidați parcă de trecutul unei glorioase școli de pictură pe care nu o pot onora cum s-ar fi cuvenit.



Căușeni, *Isus tronând*



Mănăstirea Polovraci, *Muntele Athos*

Un ansamblu demn de luat în considerație ar fi cel de la Târgu *Trotuș*, atribuit uneori secolului al XVII-lea, unde a lucrat Anastase și, poate, grecul Mihalachi menționat ca zugrav în 1742, în această ipoteză. Oricum și aici a fost semnalată o influență transilvăneană, stilistică și iconografică (prezența *Sfântului Cristofor*).

Alte ansambluri de pictură pot fi semnalate în Moldova la bisericile de lemn din *Dorohoi* (1791), din satele *Vorniceni* (1785), *Vârgolici* (1794), *Ruginești*, *Voinești*.

Lipsa picturii murale din bisericile moldovenești încearcă adesea s-o suplinească icoanele. Acestea sunt însă și ele influențate de cele muntenești și mai ales de cele rusești care vin în număr mare de peste Nistru, odată cu strângerea legăturilor religioase și politice dintre Moldova și împărăția vecină. Un mare grup de asemenea icoane sunt cele care alcătuiesc *Tâmpla bisericii Sf. Ilie* (Suceava), pictate la 1708 de zugravii moscoviți Vasili și Kiril Ulanov în stilul ambiguu academizant inaugurat în colonia artiștilor de la Kremlin de faimosul Simon Uşakov.

Dar din Rusia nu vin numai icoane, ci și o mulțime de călugări iconari cum sunt cei care se stabilesc la Neamț împreună cu Paisie Velicikovski.

Dacă au pictat în diferite zone ale țării, într-unele dintre biserici fiind atestați documentar, ca la Căușeni sau numai bănuiți, ca la Hodoș-Bodrog, este cu atât mai firesc ca zugravii munteni să fi fost foarte activi în Țara Românească. În adevăr, eflorescența picturii este aici, în secolul al XVIII-lea, deplină. Iar din prea plinul ei va deborda nu numai în spațiu, peste hotare, cum am văzut, ci și în timp, peste pragul secolului al XIX-lea, fenomenul acestei proliferări fără precedent la noi putându-se întâlni și în primele decenii ale veacului al XIX-lea.

În timpul ultimilor ani de domnie a lui Brâncoveanu și a urmașilor săi imediați, tonul continuă să-l dea zugravii formați în anturajul lui Constantinos la Hurez. Însuși acesta, însoțit de Simion, Hranite, Andrei și Istrate, împodobeau cu fresce, la 1702, *biserica mănăstirii Polovragi*. A atras atenția aici un peisaj sui-generis de pe pereții pridvorului,



Biserica din Călugăreasa, *Bechir Aga*

înfățișând în mod convențional Muntele Athos cu biserici, drumuri, copaci, coline și cu călugări, imagine naivă ignorând total legile perspectivei.

Aceiași Hranite și Andrei împreună cu alți doi confrați zugrăvesc, în 1706, la *schitul Surpatele*, și tot Hranite, dar mereu cu alte ajutoare, putea fi întâlnit la *Govora* și în alte lăcașe, în timp ce Preda, Ianache, Sima, Mihai pictau la *biserica mare de la Cozia* (1704–1705). Peste un deceniu, Preda realiza fresce la *biserica Dintr-un lemn*, împreună cu Ianache, apoi la *schitul Sărăcinești*, ajutat de Teodosie și de Gheorghe.

Dintr-o generație mai tânără, activi în deceniile de la mijlocul veacului, sunt Grigore Ranite care pictează la *Tismana*, în 1732, împreună cu Gheorghe, Tudor și Vasile Diaconu pe care, pentru o perioadă ulterioară, l-am semnalat în Banat. Peste un an (1733), Ranite zugrăvea *biserica din Vădeni-Târgu Jiu*, ca după aceea să treacă în Transilvania.

Toți acești artiști, cu conștiința valorii și a demnității profesionale, semnându-și opera colectivă – individualismul încă nu funcționează, dar spre asta se merge – fac parte din școala de la Hurez și obiectivele la care-și aduc contribuția sunt plasate în mediul monastic. Necesitatea de a se ține de canoane, de a aplica programe inspirate din viață, din practicile și istoricul monahismului mai este aici de rigoare. Cu a doua jumătate a veacului însă, când ctitorii încep să fie, în număr covârșitor, micii boieri, târgoveții și chiar țăranii, artistul își permite să-și ia libertăți și să dea frâu liber fanteziei. Ceea ce în trecut era excepție devine acum regulă.

Inovațiile sunt de conținut și de formă, deopotrivă. Purtătorii lor sunt puzderia de zugravi ai epocii postbrâncovenești, recrutați dintre mireni și din cinul preoțesc (preoți, diaconi, dascăli). Unii au rămas anonimi, dar alții au avut grijă să-și încondeieze numele pe ziduri. Popa Gheorghe, Dima Dragomir, Rafail (călugăr), Grigore, Manole, Dinu din Craiova, Mihai din Târgu Jiu sunt dintre aceștia. Nu vom putea să le analizăm în mod individual opera. Pentru a cunoaște mai bine categoria, îl vom evidenția cu titlul de *pars pro toto* pe unul din exponenții lor, și anume pe Radu Zugravu, menționat deja ca activând la un moment dat în Transilvania.

Acest reprezentant al picturii postbrâncovenești, care semna „Radu", „Radu Zugraf", „Radu zugravu sin Mihai Zugravul" sau „Dascălul Radu zugrav", s-a născut cu probabilitate la 1740, într-o familie de zugrav, ca fiu al lui Mihai, copiii săi învățând, la rându-le, și ei, meseria de zugrav.

Dacă astăzi cunoaștem destul de multe amănunte despre personalitatea și activitatea acestui artist, asta o datorăm materialului informativ cuprins în caietul său de modele. Se știe desigur că zugravii medievali foloseau în mod curent caiete de modele – așa-zisele erminii. Știm, de pildă, că la noi au circulat, în versiune românească, Erminia lui Dionisie din Furna, ca și „podlinikuri-le", iar caiete de modele ne-au și parvenit de la zugravii Stan (1734) și Grigorie, fiind publicate recent. Nici unul dintre acestea nu este atât de complet, de bogat și de edificator asupra activității zugravului cum sunt cele două manuscrise de la Biblioteca Academiei, care constituie caietul de modele al lui Dascălul Radu Zugravu. Executate pe hârtie, în peniță cu cerneală neagră sau cu sepia, peste un desen schițat în creion, apoi colorate cu pigmenți vegetali, uneori recurgându-se și la laviu negru sau sepia, modelele pot fi împărțite în trei categorii: cópii după compoziții de pictură religioasă din Țara Românească; cópii după gravuri

și ilustrații de carte din tipărituri românești și din arta apuseană (ex. după *Apocalipsul* lui Albrecht Dürer), și, în sfârșit, creații originale.

În afară de modele, artistul a făcut, în caietele respective, și însemnări privind întâmplări din viața sa sau a consemnat unele evenimente istorice, fenomene meteorologice deosebite, catastrofe (cutremure, incendii, ploi torențiale și impactul acestora cu monumentele de artă), ca și unele texte liturgice, descântece, rețete de restaurare, legende, contracte, socoteli, toate acestea ajutând la conturarea unei personalități, a unor mentalități și în fond a unei epoci. Perioada asupra căreia se întind aceste observații și consemnări este cuprinsă între 1757 și 1802, comportând două etape (una până la 1761 și alta după această dată).

Ca om al vremii sale, ca produs al mediului cultural-artistic autohton, Radu Zugravu se arată foarte receptiv la ideile și structurile artistice vechi (tradiționale) și noi care intră în sinteză în această epocă. El este receptiv de asemenea la conținutul cărților moralizatoare religioase și a celor populare de felul *Alexăndriei*, *Pildelor filosoficești*, *Florii Darurilor*, *Fabulelor lui Esop* ș. a.

Caietul de modele reprezintă doar o fațetă a activității lui Radu Zugravu. El are și o bogată operă de artist muralist și de iconar. La început a lucrat împreună cu tatăl său, Mihai Zugravu, și cu frații dintre care unul, Iordache, murea de ciumă în 1770, la bisericile din *Brădet* (1756) și din *Cornet* (1761).

Ca un corolar al caietului de modele trebuie privită activitatea lui Radu Zugravu la *Curtea de Argeș* unde este chemat să restaureze picturile din *biserica Sf. Nicolae Domnesc*.

Primul ansamblu pictat de el în întregime, unde se manifestă din plin noutatea viziunii și concepției sale, este cel de la *Gura Văii*, terminat în 1758. Fenomenul artistic pe care-l întâlnim la acest monument este caracteristic din mai multe puncte de vedere pentru pictura epocii. În primul rând, aici avem de-a face cu un ctitor tipic pentru vremea aceea. Gheorghe Abagiu, așa se numea cel pe cheltuiala căruia se înălța această biserică, era doar pârcălab de Bogdănești, dregătorie măruntă, de unde modestia lăcașului.

Caracteristic este acest ansamblu și pentru faptul că are fațadele pictate. Am arătat deja că din prea plinul activității în domeniul picturii postbrâncovenești, aceasta debordează peste hotarele Țării Românești și peste pragul veacului al XIX-lea. Vom adăuga că, asemenea picturii moldovenești din secolul al XVI-lea, pictura murală din unele întinse zone ale Munteniei și mai ales Olteniei debordează din interior pe pereții exteriori ai lăcașurilor. Motivația acestui fenomen nu are nimic în comun cu aceea care explică apariția frescelor exterioare din nordul Moldovei. De altfel, programul iconografic diferă fundamental de cel inițiat de Rareș și de Macarie. Pictura exterioară din Țara Românească nici nu cuprinde, de altfel, toată suprafața edificiului, ea fiind restrânsă de regulă la registrul superior al fațadelor, acoperind „spațiul liber continuu sau ritmat de arcaturi oarbe cuprins între cornișă și brâul median"[212].

Multă vreme, din cauza caracterului rusticizant al imaginilor și a necunoașterii decât în linii mari a fenomenului, s-a încercat marginalizarea lui crezându-se că asemenea picturi apar întâmplător, că ele țin de arta populară, și nu de filonul principal al artei medievale românești. Studii recente, printre care o monografie semnată de Andrei Paleolog, consacrată în mod special fenomenului, a evidențiat însă o amploare nebănuită a acestuia. Investigațiile întreprinse cu acest prilej au dat la iveală peste 250 de monumente de arhitectură împodobite cu pictura exterioară[213]. În *biserica de la Gura Văii* întâlnim o pictură proaspătă, frustă, plină de atmosferă și de spirit popular caracteristică epocii. Pe peretele exterior dinspre miazăzi, zugravul a pictat o admirabilă friză de portrete încadrate fiecare în câte o arcadă împodobită cu motive decorative. Dintre imagini, se detașează *Autoportretul* cu o cobză în mâini și portretele unor personaje reale ca *Ana*, gazda zugravilor în costum popular, invitând la masă, pe care sunt bucate și băutură. Alt personaj este ctitorul în poziție de donator, apoi urmează Ion, gazda sa, preotul satului, o tânără cu flori în mână.

Lui Radu Zugravu i se mai atribuie cu diverse grade de certitudine și alte biserici, cum ar fi cea din *Breaza de Sus* (1777), cea din *Țigănești-Slobozia* de la marginea Bucureștiului, cea din *Cartiu* (jud. Gorj), unde are un frumos *autoportret*, cea din *Hălmagiu* (jud. Arad), menționată deja și asupra căreia unii cercetători își exprimă îndoiala[214], precum și unele icoane.



PETRACHE LOGOFĂTUL, *Ilustrație la „Erotocritul"*



PETRACHE LOGOFĂTUL, *Ilustrație la „Erotocritul"*

Cunoaștem astăzi multe alte nume de zugravi care ar putea ilustra tipul reprezentat de Dascălul Radu. Trei dintre ei (printre care frații Niță și Avram) i-au continuat caietul de modele. Îi mai cunoaștem pe Oprea „ot Craiova", pe Radu, Stroe și Constantin, de la Valea (jud. Argeș), pe Manole și Dinu, autori ai picturii de la *Câineni* (1808), și pe mulți alții.

Adevărate predici moralizatoare, imaginile au adesea ca temă *Thanatosul*. Uneori ideea morții îmbracă forme subtile ca *Ceasurile solare*, ca *Roata vieții*, moartea fiind zugrăvită pe multe biserici ca un *memento mori*, purtând coasa, călărind în galop peste sufletele secerate, cum întâlnim la *Fârtățești*, unde a pictat Ilie Zugravul Teișanul.

Critica socială nu lipsește nici ea din preocuparea zugravilor care, în cadrul scenelor cu *Judecata de apoi*, pun în mod figurat la stâlpul infamiei tot felul de păcătoși. Astfel, la *biserica din Pietroșița* este înfățișat un boier lacom și hrăpăreț (1767).

Și totuși, admirația ne este cel mai mult atrasă de galeriile de portrete, gen în care tocmai acum și aici se consumă acel pas necesar, indispensabil, dintre portretul votiv medieval și cel de șevalet al așa-zișilor noștri „primitivi" din a doua pătrime a secolului al XIX-lea.

Procesul de „laicizare" observat în pictura murală contaminează și icoanele. Se răspândește acum așa-zisul tip de icoană „biografică", în care figura sfântului este încadrată de mici scene zugrăvite pe marginea panoului și reprezentând episoade din viața sfântului respectiv. O astfel de icoană este cea de la Muzeul național de artă din București, reprezentându-l pe *Sf. Ilie*.

Ceea ce caracterizează stilistic icoanele secolului al XVIII-lea este și o înclinare a lor spre arhaism și rusticizare. Fenomenul este cel mai ușor reperabil în Transilvania unde îl constatăm însoțit de apariția icoanelor pe sticlă și de o eflorescență fără precedent a gravurii țărănești, domenii ale artei naive pline de o deosebită savoare.

În lipsa gravurii și a icoanelor pe sticlă, în Țara Românească și Moldova se continuă împodobirea manuscriselor. Este drept că de când se răspândise tiparul, copierea textelor laice și religioase cunoscuse un declin. Dar tiparul nu putea face față nevoilor crescânde de literatură și neostoita râvnă a copiștilor avea să dea la lumină manuscrise înfrumusețate cu frontispicii, cu inițiale ornate și chiar cu imagini figurative. Interesul copiștilor se deplasează evident de la textele religioase spre cele laice. Se află tradusă și circulă acum o întreagă literatură de origine orientală și occidentală. Printre cărțile copiate, remarcăm romanele cavalerești (*Alexăndria, Istoria Troii, Istoria lui Imberie, Istoria lui Erotocrit, Filerot cu Antusa, Polition, Esopia, Halima, Varlaam și Ioasaf, Etiopica, Iliodorus*) ș. a.

Sunt numeroși copiștii de talent care au migălit cu pana înmuiată în vopsele pe paginile acestor manuscrise. Îi menționăm pe Costea Dascălu care semna ilustrația la *Esopia*, în 1703, apoi pe Gheorghe din Târgoviște, pe Agapie din Chișinău, pe Alexandru Ciohoranu care semna ilustrația la *Iliodorus*, pe Enache din Tighina, ilustrator al *Alexăndriei*, pe Chiril Dascălul și pe Matei Piersiceanul, ambii ilustratori ai romanului *Filerot și Antuza*, pe Ioanichie Sion de la Neamț, pe Mihalache vătaf de plai, pe Ilarion de la Bistrița și pe Acachie de la Căldărușani – toți copiști de cărți populare.

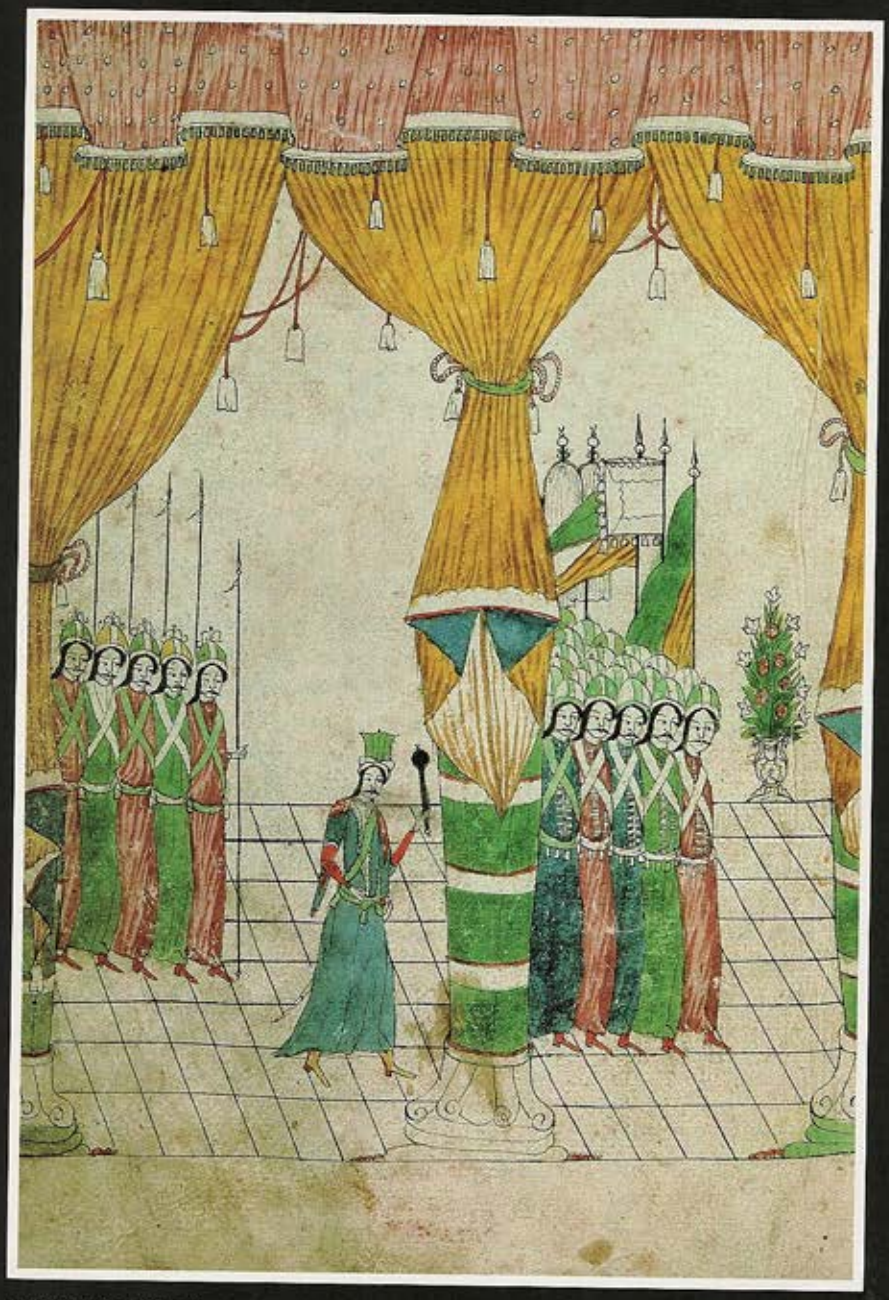
Un miniaturist de talent este Dionisie din Pietrari, autorul unui *Cronograf*, al unor „pomelnice", al unor „condici" și al altor scrieri, în unele dintre ele, în afară de frontispiciile ornamentate cu flori și insemne heraldice, strecurând și câteva scene cu voievozii contemporani tronând în interioare luxoase.

Desigur, nu toate lucrările create în această perioadă de evident regres al artei miniaturistice ne pot reține atenția. Există însă două manuscrise care ies din comun și concentrează la un nivel maxim calități de stil ce le conferă cu adevărat nimbul unor lucrări de artă nu numai reprezentative pentru genul respectiv și pentru epoca în care au fost realizate, ci și în sine, datorită capacității de invenție, fanteziei și simțului decorativ al artiștilor, ca și caracterului laic și puternicei ancorări în realitate a operei lor. Cei doi pe care îi avem în vedere sunt Logofătul Petrache și Năstase Negrule, primul ilustrator inspirat al *Erotocritului*, iar cel de al doilea al *Alexăndriei*.

Erotocritul, operă literară scrisă în secolul al XVII-lea de poetul grec Vincențiu Cornaro, este în fapt un roman



NĂSTASE NEGRULE, *Ilustrație la „Alexăndria"*



NĂSTASE NEGRULE, *Ilustrație la „Alexăndria"*



GRIGORE ZUGRAVUL, *Nicolae Mavrogheni împărțind daruri*

de dragoste între Polidor și Aretuza, tradus în limba română în două versiuni și în mai multe copii. Pentru calitățile excepționale ne interesează însă numai cea de la Biblioteca Academiei Române (mss. 3514), realizată la București, în 1787, de către Logofătul Ioniță și ilustrată de către Logofătul Petrache. Artist în toată puterea cuvântului, acesta a știut să îmbrace povestirea evocată într-un veșmânt plin de pitoresc și de savoare. În loc să se documenteze asupra epocii și universului evocat, el a transpus acțiunea romanului în contemporaneitate, folosindu-se de ea pentru a ne da un grupaj de imagini ce vorbesc despre realitățile de la sfârșitul secolului al XVIII-lea fanariot. Astfel, personajelor de roman, el le substituie chipuri de oameni în costumele epocii, cu işlicuri și giubele, iar când este vorba despre ostașii din gardă, aceștia poartă uniformele de husari ale armatei austriece. În işlic și giubea se înfățișează logofătul Petrache și pe sine într-un autoportret ca autor al ilustrațiilor, semn că avea, asemenea atâtor alți artiști ai vremii, conștiința valorii sale.

Cu totul original este și Năstase Negrule care ilustrează, în 1790, la Iași, *Alexăndria*. Felul cum împletește fantasticul peripețiilor prin care trece eroul său cu realitățile observate pe ulițele Iașului, conferă imaginilor un farmec deosebit, de apreciat fiind și stilul elegant, linia subțire cu care caligrafiază peisaje fantastice și personaje alungite reușind să evoce o atmosferă de Orient fabulos.

Înainte de a se încheia și a transmite ștafeta către epoca modernă, secolul al XVIII-lea mai elaborează un gen de pictură pe care l-am numi cu oarecare îngăduință compoziție istorică. Am zis cu îngăduință deoarece operele de acest gen mai păstrează caracteristici ale icoanelor, în afară de evenimentul istoric real, evocat pe panoul pictat, aflându-și loc și elemente convenționale ale supranaturalului. Ceea ce se va perpetua încă multă vreme chiar și în plin secol al XIX când un Tattarescu, în cunoscutul tablou *Deșteptarea României*, va acorda un spațiu amplu divinității care, într-un limbaj alegoric întârziat, era invocată să sprijine emanciparea țării sale.

Întorcându-ne la sfârșitul secolului al XVIII-lea, tabloul la care ne gândim este cel al lui Grigore Zugravul Frujinescu reprezentându-l pe domnul fanariot *Nicolae Mavrogheni*



IORDACHE VENIER, *Divanul lui Nicolae Mavrogheni*

împărțind daruri. În acest tablou de șevalet, unul dintre primele în pictura românească, executat în 1789 (nu luăm în considerație lucrări din mediile săsești din Transilvania), voievodul pomenit este înfățișat tronând încadrat de dregătorii săi pe care-i miluiește cu munificență, fiind asistat în registrul superior al compoziției de personajele sacre ce întruchipează divinitatea.

Vom insista mai mult asupra lui Mavrogheni deoarece de anii domniei lui sunt legate unele evenimente cu un oarecare ecou în arta Țării Românești, angajată pe calea modernizării. Acest domnitor extravagant și capricios pe care, într-o cronică rimată sub numele de *Poveste mavrogheneasca*, pitarul Hristache îl prezenta ca pe o „poznă a firii", este foarte reprezentativ pentru tipul de fanariot din ultima parte a epocii, aservit total Porții, punând tot felul de biruri și trăind într-un lux deșănțat. Știm din relatările lui Ion Ghica, dar și dintr-un desen în culori al lui Paulus Petristch că „după prânz, răsturnat într-o caleașcă poleită trasă de patru cerbi cu coarnele de aur (poleite) ieșea la plimbare înconjurat de ciohodari [...] de arnăuți și de soitari..."[215]. Fost staroste de pirați, apoi dragoman al Porții, el a fost pus în scaunul Țării Românești în locul lui Suțu, la 1776. Inaugurându-și politica de spoliere a țării, ajutat de doi ciraci ai săi, Perticari și Turnavitu, noul venit a luat dregătoriile vechilor boieri și a purces să acorde, contra plată, mici ranguri boierești unor oameni noi pe care urma să-i aibă ca aliați ai domniei. Bizarul personaj, asemenea lui Caligula, aplica noua tactică începând cu propriul său cal, numit Talambașa, pe care-l îmbrăca în caftan de clucer. Apoi, cum ne povestește pitarul Hristache, în cronica pomenită, „Mai află un vicleșug / Să-i ia cu alt meșteșug / Și-ncepu a se porni / Spre cei mici a-i boieri / Făcând pe unii șetrari / Pe alții pitari, serdari / Ca să vază cei mai mari / Să să-ndemne a da bani / Apoi de-aci să te ții / Și să mai vezi boierii / Alergând care de care / Să ia caftanul mai mare / Măturând tot de prin casă / Și dând până la cămașă / Numai și numai să fie / În rând l-arhondologie / Să nu rămâie mai jos / Decât un altul mai prost / Chiar se punea și țăranii / De da cu duiumul banii / Și care nu-ți trecea-n gând / Vedeai caftan îmbrăcând"[216].

Am redat acest pasaj pentru că aruncă lumină asupra epocii fanariote și asupra rostului nou atribuit acum



ANONIM, *Judecata cea vărsătoare de sânge*

artei: acela de a proslăvi în scop propagandistic nedisimulat faptele comanditarului, căci în anumite privințe, pe plan cultural, Mavrogheni se arată a fi un promotor consecvent al artei. De numele lui este legată activitatea unui artist care inaugurează de fapt pictura modernă propriu-zisă. Este vorba despre Georgio (Iordache) Venier, venețian la origine, care la 22 august 1786 era însărcinat de Mavrogheni „să vie pe la toate mănăstirile de obștie, din fiecare județ, unde să aibă a drege și a îndrepta chipurile ctitorilor pe unde vor fi stricate"[217]. Urmărindu-i activitatea, Pavel Chihaia a identificat intervenția acestui „arhi-zugrav" în tabloul votiv din naosul bisericii Cetățuia din satul Stoenești-Muscel unde, alături de voievozii Radu Negru și Nicolae Alexandru din secolul al XIV-lea, își pictează și propriul chip ca și pe cel al ucenicului său, Neaga[218].

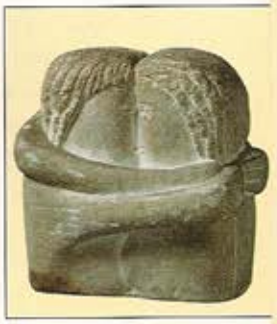
În anul următor (1787), ca urmare a schimbărilor survenite în practica artistică, a intervenit o restructurare de importanță crucială și pe plan organizatoric. Așazișii „zugravi de subțire", cum erau numiți pictorii, s-au constituit într-o breaslă proprie, diferențiindu-se astfel de „zugravii de gros" unde intrau toți cei care lucrau cu vopsele, inclusiv năcașii, boiangiii, zugravii de firme. Staroste al breslei nou create, arhi-zugrav, altminteri spus, a devenit tocmai Iordache Venier, ducerea la bun sfârșit a sarcinii încredințate lui de Mavrogheni părând a-și fi avut rolul ei în alegerea sa. Dar și calitatea picturii sale îl îndreptățea să conducă breasla dacă avem în vedere tabloul în ulei – singurul pe care i-l cunoaștem – reprezentând *Divanul lui Nicolae Mavrogheni*. Cunoscut doar dintr-o copie căci originalul se află la Constantinopol, acest tablou întrunește, pentru prima dată la noi, însușirile unei opere

de pictură modernă. Ca și în tabloul lui Grigore Zugravul, domnul fanariot tronează în costum de ceremonie încadrat de o parte și de alta de boierii divaniți îmbrăcați în giubele multicolore. Spre deosebire de tabloul lui Grigore Zugravul, cel al lui Venier nu mai prezintă însă nici un fel de convenție. Mai mult, pictorul – școlit probabil în orașul său de baștină, la Veneția, de unde ne vor veni în secolul următor și alți artiști – cunoaște perspectiva și o aplică în redarea pavimentului din sala tronului.

În afară de acești artiști cu identitate precisă se afirmă acum la sfârșit de veac și anonimii. Îi semnalăm pe cei care au creat tablouri cum este *Judecata cea vărsătoare de sânge*, compoziție cu numeroase personaje în care este imaginată, după unele indicii, o scenă religioasă cu caracter apocrif.

După mai bine de două sute de ani de trecere lentă de la medieval la modern, arta românească putea în sfârșit să păşească într-un nou stadiu al evoluției ei. Tabloul pictat de Giorgio Venier nu poate fi luat ca *pars pro toto*. Trecerea la noua fază nu s-a produs pe un front larg decât în secolul al XIX-lea, ba chiar și acum – cel puțin în primele lui decenii – persistând formele ambigue, dar atestatul de maturitate era obținut. Experiențe de acest gen se vor generaliza și arta românească va trece, odată cu pragul cronologic al secolului, un prag mult mai important: acela al artei moderne – capitol esențial în sistemul de periodizare al istoriei sale.







ARTA ROMÂNEASCĂ MODERNĂ

SECOLUL AL XIX-LEA – PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XX

DERULAT cu o lentoare exasperantă de-a lungul unei perioade de tranziție ce a durat mai bine de două secole, procesul trecerii de la arta medievală la cea modernă era, la începutul veacului al XIX-lea, un fenomen în linii mari consumat pe tot întinsul pământului românesc. Chiar dacă ici, colo se mai perpetuează forme ale vechiului, în virtutea inerției rezistența lor dovedindu-se deosebit de tenace, ele sunt oricum condamnate de istorie și clasate la capitolul faptelor revolute. Evul modern era inaugurat și înaintarea lui impetuoasă nu mai putea fi stăvilită oricât de obstinate se arătau forțele potrivnice.

Folosit în mod curent în periodizarea istoriei artei, literaturii și culturii în general de pe teritoriul României și nu numai al ei, conceptul de *modern* este înțeles ca un atribut definitoriu pentru creația preponderent laică, de orientare occidentală, ce se instaurează treptat în locul celei vechi, medievale, de esență precumpănitor religioasă. Ca și în celelalte țări din estul continentului european (Grecia, Bulgaria, Serbia, Rusia) aflate secole de-a rândul în sfera culturii de factură bizantină, această artă nouă, modernă, n-a apărut nici întâmplător și nici din dorințe subiective, oricât de puternice și de benefice ar fi fost acestea. Ea este, dimpotrivă, rezultatul întregii dezvoltări istorice a societății românești și n-o putem înțelege decât în cadrul procesului de modernizare urmat de aceasta din urmă în ansamblul ei, proces la baza căruia s-au aflat adânci prefaceri în însăși structura social-economică a țărilor respective.

Se știe că datorită condițiilor istorice specifice, societatea românească, în special cea din Principatele de la sud și est de Carpați, a intrat pe deplin în epoca modernă cu o mare întârziere față de Occident, și anume – abia după ce a trecut pragul secolului al XIX-lea, așa-zisul „secol al națiunilor". Cauzele au fost interne, dar și externe. Îndelungata dominație otomană a constituit o frână puternică ce a încetinit mult destrămarea orânduielilor feudale și procesul de modernizare. Dar către sfârșitul perioadei de tranziție amintite, procesul respectiv se întețește, timpul începe parcă să se grăbească – așa cum ar spune Marin Preda – și, cum Imperiul Otoman, acel „bolnav al Europei" despre care se vorbea în cancelariile și în cercurile diplomatice ale timpului, se afla el însuși într-o criză insolubilă, mai ales în urma necurmatelor războaie cu Rusia, oricât de îndârjită avea să se arate rezistența forțelor retrograde, acestea n-au mai putut ține piept, de la o vreme, forțelor noului. Momente de referință cu consecințe hotărâtoare în istoria României au fost, pe plan extern, tratatele de pace încheiate la Kuciuk Kainargi (1774) și la Adrianopol (1829) între Rusia și Turcia. În urma acestor tratate, țările române ac-ced treptat la o mai largă autonomie în cadrul sistemului de vasalitate politică și economică față de Poarta Otomană

la religia ortodoxă, pe de alta. Așa se face, de pildă, că, în plin ev mediu, respingând Reforma luterană sau pe cea calvină în măsura în care ea dăuna ființei noastre naționale, am reținut din ea principiul culturii în limba poporului, înscriindu-ne, astfel, în curentul european al momentului istoric respectiv prin traducerea și tipărirea primelor cărți în limba română. Acest act, remarcat încă de Lucian Blaga și subliniat recent de istoricul literar Dan Zamfirescu, este doar un exemplu de felul cum s-a produs sincronizarea culturii românești cu cea europeană. Asemenea exemple de consonanță și de sincronizare cu Occidentul, demonstrând nu numai conștiința europeană a culturii românești, dar și originalitatea mesajului ei în concertul respectiv, sunt fără număr în literatura și arta medievală.

Și totuși, la începutul secolului al XIX-lea, în această privință intervine ceva nou. Forța de gravitație spre Occident, constatată și în trecut, devine acum covârșitoare. Ideile iluminismului, iar apoi Revoluția Franceză care le vehiculează nu puteau să nu aibă un puternic impact și asupra societății românești, determinând aici cunoscutele mutații ce aveau să ducă la înlocuirea, în bună parte, a vechii gândiri teologale cu cea rațională, pragmatică și realistă, specifică burgheziei în ascensiune. Ca pretutindeni, afirmarea acestei noi clase a fost însoțită de mutații și prefaceri ce s-au operat în toate structurile societății. În aceste condiții noile forțe motrice – burghezia în primul rând, dar și anumite elemente ale boierimii mici și mijlocii interesate în promovarea unei agriculturi moderne, scăpate din teascul servituților medievale, duc o luptă tenace împotriva vechiului regim. În locul prejudecăților de tot felul, încep să prindă rădăcini ideile liberale umaniste, iar în sânul unor cercuri mai radicale, se impun idei pe care le rezumă deviza „dreptate și frăție", înscrisă pe steagul revoluționarilor români ca un echivalent al mai vechii devize „liberté, egalité, fraternité", căci, fără îndoială, promovarea cu vigoare a noilor prefaceri sub presiunea cărora vechea orânduire ajunge la disoluție și în cele din urmă sucombă s-a datorat în primul rând avântului general pe care-l capătă acum lupta de eliberare națională și socială dusă de forțele progresiste ale societății.

Deghizată sau fățișă, pașnică sau violentă, lupta revoluționarilor români a avut obiective precise. Așa cum au fost clar formulate în Proclamația de la Islaz, acestea vizau

abolirea tuturor privilegiilor feudale, eliberarea țăranilor clăcași de servituțile feudale și împroprietărirea lor cu pământ, eliberarea robilor țigani, egalitatea cetățenilor în fața legilor, unirea provinciilor locuite de români într-un singur stat național, cucerirea independenței ș. a. Menționăm toate aceste comandamente deoarece ele vor răzbate impregnând și, până la un punct, chiar condiționând toate formele de manifestare de pe tărâmul ideologiei și culturii. Mai trebuie arătat că, în timp ce unele instituții existente și în trecut doar se modernizau, altele luau ființă pentru prima oară abia acum. Învățământul în limba maternă, teatrul în limba română, diferitele ramuri ale științei, publicațiile de presă, muzeele sunt dintre acestea din urmă.

Apropierea de Apusul Europei despre care am vorbit se face pe diferite căi. Se continuă, de pildă, fenomenul paradoxal constatat de-a lungul epocii fanariote, când valorile occidentale erau vehiculate la noi prin intermediul limbii grecești și când, cum constată George Călinescu, „de foarte multe ori, autorii francezi și italieni ne-au sosit prin Arhipelag[219]. Așa s-a întâmplat cu o mulțime de opere literare de Ocellus, Gessner, Voltaire, Alfieri, Molière, Gracian, Beccaria, Goldoni, Milton (care au circulat la noi în original sau în greacă), unele fiind tălmăcite și în românește. De ajuns să spunem că, paralel cu încurajarea literaturii originale, simptomatică fiind în acest sens cunoscuta chemare a lui Ion Heliade-Rădulescu, pentru completarea unei biblioteci literare cât mai cuprinzătoare, într-un singur deceniu (1830–1840) sunt la București 90 și la Iași 27 de cărți traduse din limbile greacă, franceză, germană etc.

Jurnalele la care se abonează boierii sunt și ele o cale de pătrundere a ideilor iluministe și liberale din Apus. „Le journal encyclopédique", „Journal de Francfort", „La Gazette de Vienne", „Notizie del Mondo", „Mercure de France", „Le Journal Littéraire", „Almanach des Dames" sunt doar câteva din publicațiile în lectura cărora se cufundă, sorbindu-și în același timp cafeaua, boierii din Principate. Pe tărâmul presei, sunt de luat în considerație și publicațiile autohtone. După încercări cum a fost apariția efemeră, la Iași, a gazetei „Courrier de Moldavie" și după alte intenții nerealizate din Transilvania, în 1829 își încep apariția regulată periodicile „Curierul românesc" al lui Heliade-Rădulescu, la București, și „Albina românească" a lui Gheorghe Asachi, la Iași.

Legată de traduceri și de lectura jurnalelor este de reținut îmbogățirea limbii, mai ales sub aspectul lexicului care este puternic neologizat, corifeii Școlii Ardelene, apoi reprezentanții curentului latinist împingând adesea fenomenul până la exagerări grotești, ridicole.

Nu este de neglijat în aprecierea factorilor care grăbesc orientarea spre Occident aportul călătoriilor de plăcere, de curiozitate și mai ales de studii. George Călinescu menționează o călătorie la „Pariș" a bătrânului ban Dudescu și cazul unui oarecare Ioan Serafim care susținea, la 1815, tot în capitala Franței, o teză de doctorat în medicină[220], ca să nu mai vorbim de aventura intelectuală cu totul excepțională pe care o întreprinde în Apus Dinicu Golescu, dându-ne cu acest prilej și un memorial de călătorie plin de naivități și de savoare. „Când din 1824 începe să treacă granița spre a-și așeza copiii la școlile străine, Golescu, mai cu judecată acum și într-o vreme de repezi prefaceri, rămâne zguduit. Cu receptivitatea întârziaților, el trece din emoții în emoții, de la uimire la rușine, din apatie la o aprigă voință de bine și de progres. Schimbarea la față a acestui boier simbolizează întreaga noastră renaștere și dovedește că revoluțiunea au făcut-o întâi boierii. Văzând pe toți călătorii «însemnând», ia și el condeiul și tot drumul scrie, pentru ca, «publicarisind» cele văzute, să «comunească» și compatrioților minunile lumii. Astfel a ieșit *Însemnarea călătoriei...*"[221]

Vine apoi printre factorii occidentalizării unul de mare importanță, și anume teatrul. Societatea românească medievală cunoscuse bine reprezentațiile cu caracter popular date de pehlivani, scamatorii din bâlciuri, de păpușari, ca și „Irozii", „Călușarii" etc. De astă dată, ea a făcut însă cunoștință și cu teatrul modern, apreciind mult această artă pentru că „dărapănă prejudețele". Cele dintâi reprezentații au fost date de trupele străine aflate în turneu, dar, la scurt timp, lor le-au urmat spectacole în limba română. Primul dintre ele a avut loc în Moldova, la 1816, cu idila pastorală Mirtil și Chloe de Asachi, în timp ce, în Muntenia, începutul l-au făcut spectacolele din 1818–1819, date de elevii lui Gheorghe Lazăr, o activitate dramaturgică mai bogată desfășurându-se, ulterior, la București, la așazisul teatru de la „Cișmeaua Roșie". Și pentru pregătirea actorilor și muzicienilor se întreprinde ceva. Instituții ca: Școala filarmonică din București, înființată în 1833,

și Conservatorul filarmonic-dramatic din Iași, fondat la 1836, au tocmai o astfel de destinație.

Printre vizitatori sunt nu numai trupele de teatru. Străinii vin în număr mare și ca preceptori, ca profesori, ca bucătari, ca grădinari, ca secretari, ca arhitecți, ca pictori (asupra acestora din urmă vom reveni firește în amănunt), valul emigranților stârnit de Revoluția Franceză atingând și țărmurile noastre.

Ar mai fi de menționat ofițerii armatei ruse, contaminați și ei de cultura și moravurile occidentale, care în trecere prin țările române, pe timpul campaniilor militare, devin, la rândul lor, modele de imitat. Și astfel, vedem cum, treptat, încă din primele decenii ale secolului al XIX-lea, burghezia în formare și odraslele boierimii liberale întoarse de la studii din Apus încep să adopte modul de viață occidental: să se orienteze spre aspecte de civilizație și spre bunuri culturale ce țin de cugetarea și de sensibilitatea omului modern. Renunțând la formele de viață patriarhală de tip oriental, oamenii încep să-și schimbe chiar locuințele, mobilierul, îmbrăcămintea, tabieturile, cu un cuvânt gusturile.

Un călător străin, Sir Robert Ker Porter, în Principate, era entuziasmat, în 1820, de ce putea constata în materie de emancipare și lux la București și la Iași. „Femeile – scrie Porter –, în rochiile lor de modă străină sunt ca niște frumoase din Paris; boierii sunt foarte luxoși aici (la București, n. a.), dar Iașii par încă și mai mândri decât Bucureștii, cu balurile lui strălucitoare. Orice la curtea voievodului Moldovei (Mihail Suțu, n. a.) se arată mai rafinat și mai splendid decât la ruda lui din Valahia (Alexandru Suțu, n. a.) Boierii trăiesc într-un lux și într-o strălucire care cu greu ar putea fi întrecute în orice altă capitală din Europa. Balurile și petrecerile, cu rochiile presărate cu pietre scumpe ale doamnelor, întrec orice închipuire, 700 calești de Viena ies duminicile și sărbătorile pe Pod îndreptându-se către Herăstrău, Filaret, Colentina"[222].

Este drept, în vremea zaverei, eteriștii lui Ipsilanti și panduri lui Tudor vor întrerupe acest curs, mulți boieri luând calea exilului și avuțiile lor fiind spulberate de răzvrătiți, apoi de armatele turcești.

Dar după o perioadă de austeritate, cursul spre modernizarea traiului a fost reluat. În Țara Românească, tonul acestor schimbări îl dă din nou Curtea. „După Kiseleff, înfățișarea Curții noastre se schimbase cu totul. Vântul începuse să bată din Apus, gonind vechile numiri, vechile costume"[223]. Mai ales după ce, în 1837, casa lui *Dinicu Golescu* de pe Podul Mogoșoaiei deveni palat domnesc, Alexandru Vodă Ghica trece la un mod de viață și la o etichetă de curte ce ținea să le imite pe cele de la marile curți europene. Mai întâi a fost schimbat mobilierul care era „aproape în întregime din stil Empire având câteva bucăți de toată frumusețea [...] între care un «lavabo» făcut pentru împărăteasa Josefina, adevărată piesă de muzeu, în întregime de cristal"[224]. Mai sunt menționate, ca împodobind pereții, patru Gobelin-uri ce înfățișau *Ambasada siameză la curtea lui Ludovic al XIV-lea*. Domnitorul însuși, „odată suit pe tron, își rase barba, își lăsă favoriți ca să semene cu țarul Nicolae și umbla fie îmbrăcat «nemțește», fie în uniformă de șef al armatei, croită după model rusesc și având o manta căptușită cu atlaz alb"[225].

Balurile de aici sunt și ele la înălțime. Un cronicar oficial îl descrie pe cel din 2 iunie 1839 în termenii următori: „Era apusul soarelui când, deodată, o lumină mare a ocolit Palatul. Acolo era întocmit un bal strălucit: decorațiile dinlăuntru, cele de organtin și verdură, pe toți i-au pus la mirare; toate înfățișa un ce magic și înveselitor, încât pricinuia o uimire plăcută muzica ce armonios înveselea pe deosebitele persoane ce întocmeau această strălucită petrecere. Bufetul avea cele mai delicate și tecnice (sic!) lucruri, pe cât finețea meșteșugului până azi au putut născoci, și poame de tot felul, câte timpul produce în Prințipat și afară [...] Prin oraș, lucea luminile cele meșteșugite și decorațiile, Podul Mogoșoaiei era strălucitor, toate curțile Puterilor străine precum și casele cele mai boierești era prea frumos iluminate"[226].

Ceea ce nu înseamnă că nu aveau loc și scene nostime ce trădau inerția și rezistența față de nou chiar în rândurile celor mai înclinați să adopte eticheta și confortul modern. Astfel, pictorul maghiar Barabás Miklós care ne va vizita, în 1831–1833, Bucureștiul, ținând aici un jurnal în care va consemna cu vervă observații asupra obiceiurilor și întâmplărilor mai deosebite, va relata și „scena hazlie la care asistă odată, la o recepție, când vreo zece boieri, cu

jobenul în cap și în fracuri stăteau turcește, pe jos, lângă scaunele venite din Apus"[227].

Deosebit de radicale sunt schimbările din domeniul culturii, al literaturii și artei. Se va putea constata de acum înainte un serios efort al culturii românești de a se alinia și sincroniza cu tot ce era mai avansat în Europa apuseană și centrală, iar în unele privințe și în Rusia, mai ales în arhitectură. Stilurile ce se succed în Apus, tehnicile folosite acolo, printre altele pictura de șevalet, așa cum o să vedem, genurile acesteia, sculptura monumentală, grafica etc., toate își dobândesc dreptul de cetate și în România. Ba, așa cum se va putea constata din cele ce urmează, pentru a se recupera întârzierea, vor fi arse etape, se vor produce unele aglutinări, diferitele curente în loc să se afirme consecutiv, se vor suprapune, uneori coexistând și chiar confundându-se unele cu altele. Cel puțin pentru o primă fază, și anume: sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, când societatea românească rămâne totuși în linii mari captiva sistemului de relații feudale, literatura și arta, cultura în genere au un caracter ambiguu. Zămislirea noilor forme de artă este adesea șovăielnică. În virtutea inerției, multe forme vechi dăinuie și după ce și-au pierdut fondul de odinioară, în timp ce forme noi se impun fără a dobândi și conținuturi corespunzătoare, fără a fi pe deplin asimilate și adaptate la condițiile specifice locale. O notă de eclectism, de experiență nedusă până la capăt ne întâmpină adesea atât în arhitectură, sub forma unor construcții hibride din punct de vedere stilistic, cât și în pictura portretistică sau în literatură unde avem de-a face, cum bine s-a arătat, cu „Luminiști în anteriu și giubea" de felul lui Conachi. N-au lipsit nici cazurile când, datorită nestăvilitei dorințe de sincronizare cu lumea modernă, datorită poate și modei ce-și are legile ei universale, fără a se aștepta totdeauna maturizarea condițiilor interne, generatoare ale schimbărilor calitative, acestea au survenit artificial, pe cale administrativă, ajungându-se la ceea ce s-a numit la un moment dat „formă fără fond". Oricum, în starea în care le găsim împământenite pe teritoriul României, fenomenele de artă, chiar dacă își au câteodată modelele în altă parte, se depărtează mult de acestea, uneori într-atât încât aspectele de originalitate nici nu mai îngăduie să fie identificată sursa de la care s-a pornit. Este cazul clasicismului, curentul ce domină primele decenii ale secolului al XIX-lea, după ce infiltrări timide ale lui avuseseră loc încă de mai înainte.

Spre deosebire de celelalte curente europene pe care, cu excepția Transilvaniei, țările române le acceptaseră într-un mod specific, foarte original, în forme ambigui, am putea spune că neoclasicismul, ca și alte curente ce-i vor urma, îmbracă aspecte mai apropiate de modelele din afară. Ajută la aceasta condițiile pentru receptarea modului de gândire modern care erau pe cale de a fi create. Așa se face că, spre deosebire, de pildă, de baroc care exprima în general ideologia bisericească a Contrareformei în ofensivă și pe cea a marii aristocrații, neoclasicismul s-a afirmat ca un curent aparținând prin excelență burgheziei și boierimii liberale, exprimând nevoia de ordine, de logică, de rațiune, ca și aspirația spre virtute și ideal a acestei clase. De aici și caracterul de reacție, uneori violentă, împotriva frivolității barocului și a rococoului, pe care neoclasicismul a avut-o în majoritatea țărilor. Fără acest caracter de reacție și de frondă, în lipsa unor exagerări baroce anterioare, dar nu mai puțin revoluționar în spiritul său, neoclasicismul va întruchipa odată în plus în România, aspirațiile burgheziei în ascensiune, dar și pe cele ale boierimii mici și mijlocii. De aceea, nu numai în arhitectură, dar și în artele figurative (în pictură și sculptură) și chiar atunci când îmbracă haina prăfuită la un moment dat a academismului, neoclasicismul are, în România, cel puțin până la un punct, un rol pozitiv, înscriindu-se pe linia tradițiilor progresiste ale artei românești.

În continuare, particularitățile fiecărui curent în parte, promotorii acestora și realizările lor mai de seamă vor fi urmărite în cadrul fiecărui domeniu al artei, și considerațiile de ordin general vor interveni doar acolo unde gradul lor de aplicabilitate este mai mare, iar efectele vizate mai puternic resimțite.

Ca și în cazul artei vechi, arta modernă va fi tratată unitar pentru întregul spațiu românesc, fără divizarea materiei pe provincii istorice. Și aceasta în ciuda faptului că prezența unor vaste regiuni ale teritoriului național[228] în componența statelor vecine a determinat aici evoluții artistice adesea diferite de cele din Moldova și Țara Românească, devenite din 1859 Principatele Unite, iar din 1881 – Regatul României.

ARHITECTURA

ÎN ARHITECTURA secolului al XIX-lea românesc, curentul predominant a fost clasicismul care, în afară de o existență aproape omniprezentă, a dat dovadă și de o mare longevitate, prelungindu-se târziu până în secolul al XX-lea, deși eclipsat, în unele scurte perioade, de alte curente.

Înainte de a trece în revistă edificiile mai importante construite după canoanele clasicismului, câteva considerente generale privind particularitățile acestui stil în arta românească se impun cu necesitate. Facem mai întâi o remarcă privind terminologia. Se știe că la origine, înainte de a se fixa în Franța, mai apoi la nivel european, denumirea de neoclasicism, s-au uzitat termeni ca „pseudoclasicism", „neogrec", „neoelenism" ș. a. Adoptarea și generalizarea, în cele din urmă, a termenului „neoclasicism" se justifică prin existența anterioară a unui clasicism în secolul al XVII-lea. În țările române, în lipsa unui clasicism sincronic cu cel francez, adoptarea particulei neo- a putut părea improprie, determinându-i pe unii cercetători să renunțe la ea. Așadar, clasicismul românesc este echivalentul neoclasicismului european. El s-a afirmat în literatură, arhitectură, mobilier, sculptură, pictură, în cursul acestora din urmă confundându-se la un moment dat cu academismul. În ceea ce privește arhitectura, în lunga sa istorie, clasicismul a cunoscut o evoluție fără însă a ne permite să distingem o periodizare echivalentă cu cea din arhitectura franceză. Cu alte cuvinte, nu se pot identifica în evoluția clasicismului românesc faze ca *Directoire*, *Empire*, *Louis Philippe*, *Biedermaier* și nici distincția netă dintre linia unui clasicism „viril" cu accent pe ordinul doric, și cea grațioasă, efeminată, având la bază ordinele ionic și corintic, nu se dovedește operantă. Mai degrabă „eclectismul" este cel care domină, în special spre sfârșitul secolului al XIX-lea în cadrul clasicismului, gândirea și practica arhitecților care proiectează edificiile din București și din alte mari orașe românești. În cea mai mare parte, cel puțin în primele etape, arhitecții care construiesc în aceste orașe sunt străini, românii neavând încă instrucția necesară proiectării unor edificii care o rupeau cu tradiția secolară a țării. Pentru că nu constructorii, ci comanditarii sunt cei care se orientează primii spre moda Occidentului, respectiv spre valorile clasicismului. Un caz edificator în acest sens este cel al spătarului Costache Roset din Botoșani, personaj cu bogată cultură, cunoscător de greacă și atașat progresului, care, în spiritul iluminismului, întemeiază școli pentru copiii sărmani. Ajuns în funcția de președinte al Eforiei, el dispune în 1836 ca biserica înălțată de el cu un deceniu în urmă „să primească o înfățișare neoclasică"[229].

În afară de porticul plasat pe fațada sud, de tip edicul, cu un fronton triunghiular sprijinit pe două coloane, aici apar trei ordonanțe a câte patru coloane neoionice angajate, care decorează cele trei rezalite ce corespund absidelor interioare. În plus, turnul-clopotniță, plasat între naos și exonartex, îmbracă el însuși o formă clasicistă ce constă din câte două perechi de pilaștri pe fiecare latură, pe care se sprijină câte un fronton triunghiular. Și mai veche, datând din 1795, este inițiativa boierului Constantin Balș care înalță la Lețcani (jud. Iași) o biserică „considerată cu îndreptățire un fel de manifest al clasicismului în arhitectura țărilor române"[230].

Tot în județul Iași, la Ruginoasa, datează din 1811 ctitoria de tendință clasicizantă a lui Săndulache Sturza, iar în capitala Moldovei era înălțată, între 1797–1804, *biserica Sf. Haralambie*.

Vedem deci cum primele manifestări ale clasicismului românesc și-au făcut apariția în arhitectura bisericească din Moldova. Dar gramatica stilistică a clasicismului se adapta anevoie la exigențele edificiilor de cult care, din punct de vedere planimetric și structural, rămâneau în limitele impuse de tradiția bizantină deși edificiile respective erau prevăzute cu pilaștri, frontoane și coloane ale ordinelor clasice. Rezultatul aplicării elementelor de decorație clasice la structurile tradiționale ale bisericilor în cauză a constat, de aceea, ca regulă, din producții hibride, nu îndeajuns de echilibrate și de armonioase, insuficient de închegate stilistic.

În afară de elementele de plan și de structură specific bizantine, edificiile religioase de genul celor amintite mai păstrează și unele reminiscențe ale barocului. Este cazul bisericii „Rotundă" din Lețcani.



București *Casa Crețulescu* (azi, Muzeul Literaturii Române)

Câteva biserici la care soluția îmbinării decorației exterioare clasice cu structura tradițională au fost înălțate, la începutul secolului al XIX-lea, și la București. *Biserica Sf. Dumitru* este una dintre ele. Așa cum prevedea contractul încheiat în 1819 între episcopul Filitti, ctitorul lăcașului, și arhitectul Iosif Weltz, *biserica Sf. Dumitru* a fost clădită „cu meșteșug nemțesc", îmbrăcată „cu coloane pă dinafară".

Tot la București marchează faza de tranziție spre clasicism câteva clopotnițe: la mănăstirile *Văcărești, Plumbuita, Radu Vodă* și la *Sf. Gheorghe Nou*, aceasta din urmă construită după focul din 1847 de către arhitectul Villacrosse.

În capitala valahă, făcând pandant unor lăcașuri moldovene ca *biserica „Rotundă"* din Lețcani, ca *biserica Frumoasă* din Iași, ca *biserica Ruset* din Botoșani ș. a., se construiește, la un moment dat, un edificiu în care principiile clasicismului triumfă pe deplin nu numai ca plastică ornamentală exterioară, ci și ca plan și structură a spațiului interior. Avem în vedere *biserica Teiul Doamnei*, monument impozant ce distonează cu tot ce fusese construit la București în domeniul arhitecturii ecleziastice.

Aplicarea unor fațade clasice la porticurile baroce ale unor biserici este frecventă și în Transilvania. Aici, elementele clasiciste intervin mai cu seamă pe fațada vestică a edificiilor, fie odată cu construirea bisericilor respective, fie cu ocazia unor refaceri. Tot ordonanța de coloane și frontonul triunghiular caracteristic aplicat intrării sunt elementele ce conferă acestor edificii baroce aerul unor monumente îmbrăcate într-o haină de împrumut. O asemenea surplantare de motive clasiciste peste planul inițial conceput în spirit baroc întâlnim, printre altele, la *biserica reformată din Cluj*, înnoită la jumătatea secolului al XIX-lea după proiectul arhitectului Anton Kagerbauer.

Mult mai organic au fost integrate elementele formale ale clasicismului vechiului tip de casă boierească în Moldova și Țara Românească, deși structura construcției nu era nici de astă dată afectată, așa cum se poate vedea în cazul unei foste locuințe boierești din Iași (cea a vistiernicului Ion Cantacuzino), cunoscută sub numele de *Vechea Universitate* și care a servit o vreme și ca palat domnesc pentru Alexandru Calimachi.



București. *Palatul Știrbei* (arh. M. SANJOUAND)

Asemănător cu palatul lui Calimachi, în dispoziția spațiului interior dominat de un mare salon central încadrat de odăi dispuse relativ simetric este, tot la Iași, *Palatul Cantacuzino–Pașcanu* (datând din 1835 și transformat în 1850 în spital), prevăzut în interior cu o scară de onoare cu trei rampe.

Deși cu o dispoziție a spațiului mai puțin clară, lipsit de o scară de onoare centrală, așa-zisul „*Palat de pe Ziduri*", din incinta *mănăstirii Frumoasa* din Iași, prezintă, în schimb, două fațade prevăzute cu coloane – una, cea de sud, servind ca intrare, unde coloanele libere formează un portic, iar cea de nord prelungind în sus zidul de incintă, cu coloane angajate adosate peretelui.

În același regim de ambiguitate stilistică rezultată din îmbinarea vechilor structuri și planimetrii cu ordinele clasice s-au construit și la București câteva case boierești. Cea a marelui logofăt Dinicu Golescu, ridicată în anii 1812–1815 pe Podul Mogoșoaiei, pe locul laturii de sud a actualului *Palat al Republicii* este una dintre acestea. *Casa lui Dinicu* era, la începutul veacului, una dintre cele mai mari și mai frumoase din București, numai două locuințe: a lui Filip Lenș și a lui Romanit mai putându-se compara cu ea. Vândută statului după moartea prematură a proprietarului (1830), *casa lui Dinicu Golescu* avea să devină mai întâi sediul Sfatului Administrativ al țării, iar din 1837, Palat Domnesc. Într-un document de epocă sunt enumerate douăzeci și cinci de camere dintre care un salon destul de mare pentru vremea aceea dacă tatăl lui Dinicu, marele ban Radu Golescu, văzând atâta larghețe, lux și opulență, îi zise fiului: „Frumos salon, fătu-meu. Dar cum îl vei lumina?" La care fiul răspunse: „Tată, eu clădesc pentru



București. *Palatul Ghica-Tei*

viitor"[231], cuvinte ce s-au dovedit profetice, mai ales după ce casa a devenit Palat Domnesc, nu fără a suferi unele modificări conduse de arhitectul Vilacrosse.

Prezintă, tot la București, elemente ale clasicismului și edificiul care adăpostește astăzi Muzeul Literaturii Române (fosta *casă Crețulescu*), prevăzută cu un rezalit central proeminent, format din ordine suprapuse (doric la parter și ionic la etaj), încununate cu un fronton triunghiular. Dar mijloacele materiale acordate construcțiilor sunt totuși destul de modeste. Cum modeste sunt, de altfel, și cadrele de specialiști autohtoni, motiv pentru care, într-o primă perioadă, se face apel la arhitecți străini. Așa se explică de ce, în 1803, era menționat ca practicând în capitala Moldovei „meșteșugul arhitectoniei și inginerlicului" Johann Freiwalt – un austriac probabil, precum tot din Austria veneau să-și exerseze, la începutul secolului, meseria, tot la Iași, un oarecare „Herr Leopold" și un anume Martin Kubelca, în timp ce la București este menționat ca executând diferite comenzi un catalan – Julius Villacrosse.

Dar construcțiile, modeste desigur, înălțate de acești pionieri, în România, ai noului stil au căzut de multă vreme sub loviturile târnăcopului folosit foarte frecvent pe aceste meleaguri de voința perpetuă de prefacere și resistematizare în care sunt atrase majoritatea orașelor țării.

Și totuși, ne-au parvenit câteva. La București avem, de pildă, palatul *voievodului Grigore Ghica IV*, de pe malul lacului Tei, construcție perfect echilibrată, formată dintr-o prismă monolită cu parter și etaj, primul mai scund, tratat *„à rustica"*, iar cel de al doilea prevăzut cu pilaștri corintici ce sprijină o friză peste care, în dreptul rezalitelor de pe flancuri, se înalță două frontoane triunghiulare străpunse de un fel de lucarne semicirculare.

Tot la București, pe Podul Mogoșoaiei, a fost construit, pe la 1835, palatul *Știrbei*, azi Muzeu al ceramicii și porțelanului, după planurile arhitectului francez Sanjouand, palat supraetajat imediat după 1880 de austriacul Hartman cu un nivel a cărui fațadă a primit patru cariatide ce sprijină antablamentul.



București *Universitatea Vechiul sediu* (arh. ALEX. ORĂSCU)

O intensificare a programului de construcții are loc în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în primele decenii ale secolului XX. Crearea statului român modern, în urma Unirii Principatelor, la 1859, a pus imperios problema întemeierii instituțiilor administrative, social-economice și culturale corespunzătoare, concepute de astădată la scara mare a națiunii unificate. Pentru toate acestea era nevoie de edificii mari, impunătoare, croite potrivit necesităților de perspectivă ale statului aflat în plină dezvoltare și adecvate unor programe funcționale pe cât de diverse pe atât de complexe. Așa se face că, într-o perioadă istorică relativ scurtă, a trebuit să fie construite mai multe palate administrative, sedii pentru Teatrul Național, pentru Universitate și alte institute de învățământ, pentru Poștă, pentru Casa de depuneri, pentru bănci, precum și palate comunale în diferite orașe, sedii pentru ministere, pentru parlamentul țării etc., ca să nu mai vorbim de numărul în creștere al imobilelor de locuit.

În virtutea inerției, unele dintre acestea au fost construite în stilul clasic ce se împământenise încă din prima



București. *Grand Hotel* (Bulevard) (arh. ALEX. ORĂSCU)

jumătate a secolului al XIX-lea. Așa este, de pildă, cazul *Teatrului Național* din București, o clădire monumentală de proporții, ridicată între 1846–1852 de arhitectul austriac Josef Heft și căzută pradă bombardamentelor din cel de al doilea război mondial.

O clădire de folos obștesc, menită să adăpostească una dintre instituțiile cele mai prestigioase ale Principatelor



București. *Frontonul vechii clădiri a Universității* (arh. ALEX. ORĂSCU și KARL STORCK)

Unite, și anume *Universitatea* bucureșteană, a fost construită între anii 1857 și 1869, deci după Unire. Planurile acestui edificiu impunător care, ca și *Teatrul Național*, avea să cadă pradă bombardamentelor din 1944, aparțineau de astă dată unui arhitect român: Alexandru Orăscu.

Este acum momentul să arătăm că, în paralel cu activitatea arhitecților străini, chemați să participe la opera de construcții, încep să se formeze și cadre naționale. La Iași, Gheorghe Asachi, el însuși autorul unui obelisc și al mai multor imobile de locuit, organiza în cadrul Academiei Mihăilene cursuri de arhitectură, unde la un moment dat predă, alături de românul Alexandru Costinescu, care studiase la Viena, un arhitect rus de origine, și anume M. Singurov, stabilit la Iași în 1832. Angajat ca profesor de inginerie la Academia Mihăileană condusă de Gheorghe Asachi, Singurov este totodată autorul planurilor Palatului domnesc din Iași, construit în anii 1841–1843, ca și al proiectului pentru palatul domnitorului Mihail Sturdza. În același timp, cursuri de arhitectură sunt organizate și la București, în cadrul Liceului Sf. Sava, titularul catedrei de specialitate de aici – pictorul Carol Valștain – elaborând, la 1836, și un manual „Elemente de desen și arhitectură", în sprijinul celor dornici să se dedice „meșteșugului arhitectonic", cum glăsuia prefața. Tocmai din acest manual, ca elev al lui Valștain, a căpătat Alexandru Orăscu primele noțiuni de arhitectură, completate ulterior în anii de studii petrecuți ca bursier la Berlin și München. Autor al mai multor clădiri publice din Capitală și din provincie, profesor și intelectual cu vederi înaintate, Orăscu este primul dintr-o pleiadă de arhitecți români care, întorși de la studii, se vor ilustra în curând prin opere originale pătrunse de spiritul ideilor înaintate ale epocii.

Concepțiile lui Alexandru Orăscu, atașamentul său la estetica neoclasicismului european, grija sa pentru



București. *Palatul Băncii Naționale* (arh. CASSIAN BERNARD și ALBERT GALLERON)



București. *Universitatea de medicină* (arh. LOUIS BLANC)

puritatea acestui stil au fost demonstrate cu claritate în *clădirea Universității* din București, devenită operă de referință pentru activitatea ulterioară a arhitecților români. Clădirea vechii *Universități* în alcătuirea ei inițială era formată dintr-un corp central prelung cu parter și etaj, încadrat de două pavilioane mai înalte care aveau câte un nivel în plus. În mijlocul aripei centrale se detașa ca un rezalit puternic decroșat un corp ce adăpostea intrarea, marcată de o colonadă ionică ce susținea antablamentul și un fronton triunghiular decorat cu basoreliefuri executate de sculptorul Karl Storck. În afară de proiectul vechiului sediu al *Universității* din București, Orăscu a mai realizat edificiul *hotelului „Bulevard"* din București, fațada actualului cinematograf *„București"*, precum și mai multe imobile din provincie (Ploiești, Constanța, Iași). Expresie a tendințelor cosmopolite ale claselor dominante, eclectismul, așa cum a fost aplicat în cel mai mare oraș al țării, de cele mai multe ori de către arhitecți francezi, dar și de români cu studii în capitala Franței, a schimbat în bună măsură profilul orașului, conferindu-i acestuia un comun aer de familie cu capitala Franței, ceea ce a făcut să se vorbească uneori despre București ca despre un „mic Paris".

Dintre edificiile din această categorie, unele dintre ele mari reușite din punct de vedere funcțional și estetic, menționăm în primul rând *Palatul Băncii Naționale* (arhitecți Cassian Bernard și Albert Galleron), înălțat în anii 1883–1885. Este o clădire impunătoare ca proporții, cu fațada bogat ornamentată nu numai cu coloane (domină ordinul ionic), ci și cu statui alegorice plasate în nișe la ni-

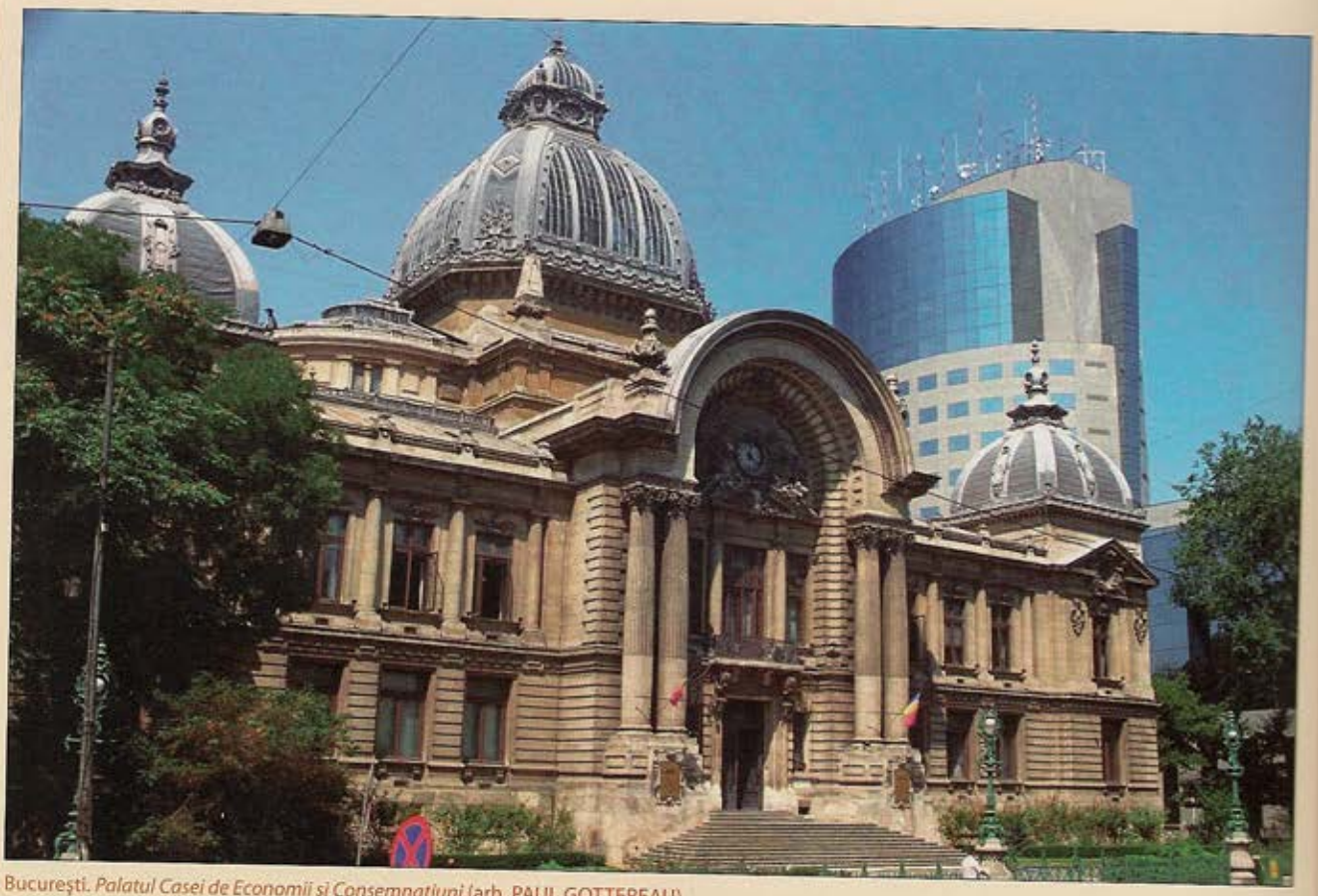


București. *Ateneul Român* (arh. A. GALLERON)

nelul etajului și înfățișând *Agricultura, Industria, Comerțul* și *Justiția*, opere ale sculptorului Ion Georgescu.

În ordine cronologică, menționăm apoi *Palatul Ateneului* (1886–1888), opera arhitectului francez A. Galleron. Destinată manifestărilor culturale și adăpostind în ultima vreme filarmonica de stat, această clădire marcat originală are ca element dominant o amplă rotondă la parter precedată cu scări monumentale în spirală ce duc la sala de concerte de la etaj, o mulțime de alte săli și birouri înmormântând complexul care este încununat cu o cupolă bogat decorată în spiritul atât de specific eclectismului francez. În exterior, fațada dinspre *Palatul Republicii* este prevăzută cu un portic monumental compus din șase masive coloane ionice și un fronton triunghiular. Medalioane în mozaic și fresce pe teme istorice împodobesc pereții conferind edificiului o notă de somptuozitate solemnă.

În alte clădiri eclectice din Bucureștii sfârșitului de secol XIX domină elementele de Renaștere franceză. Este cazul *Palatului de Justiție*, construit în anii 1890-1895 de arhitectul francez A. Ballu, și al *Palatului Ministerului Agriculturii*,



București. *Palatul Casei de Economii și Consemnațiuni* (arh. PAUL GOTTEREAU)

construit în 1896 de Louis Blanc. Acestui arhitect îi mai aparțin și planurile pentru noua aripă a *Universității* din Iași (1896) și pentru *Institutul de medicină și farmacie* din București (1896-1900). O clădire cu o destinație specială, adaptată perfect funcției și bine proporționată, este sediul *Casei de Economii și Consemnațiuni* din București, construit în 1896–1900 după planurile arhitectului francez Paul Gottereau. Ca elemente compoziționale se disting aici arcada de la intrare sprijinită pe coloane și cupola vitrată de o formă specială.

După planurile lui Paul Gottereau, au mai fost ridicate la București *Palatul regal de la Cotroceni*, *Palatul Nifon* și clădirea monumentală a *Bibliotecii Universitare* (1914).

Nu mai puțin impozante, cu rezolvări adecvate celor mai diverse programe sunt și imobilele construite în această perioadă de arhitecții români după aceleași canoane ale academismului francez. *Palatul Poștelor* din București (actualul Muzeu de Istorie a României) cu splendida lui colonadă – de arhitectul Alexandru Săvulescu; *Palatul Parlamentului din dealul Mitropoliei*, ridicat – pe un teren denivelat, care a necesitat soluții speciale –, de către arhitectul D. Maimarolu (1859–1926), autor și al *Clădirii Cercului Militar* din București; *Clădirea fostei Burse* (azi *Biblioteca Centrală de Stat*) de arhitectul St. Burcuș (1871–1928), *Casa Monteoru* și *Casa Vernescu* (ambele pe Calea Victoriei) sunt doar câteva din edificiile mai importante dintr-o serie pe care o încheie târziu, în anii 1928–1937, masiva construcție în stil neoclasic a fostului *Palat regal* (actualul sediu al Muzeului Național de Artă), realizată de arhitectul N. Nenciulescu.

Neoclasicismul alterat de elemente eterogene care i-au imprimat un aspect eclectic a cunoscut nu numai o excepționa-

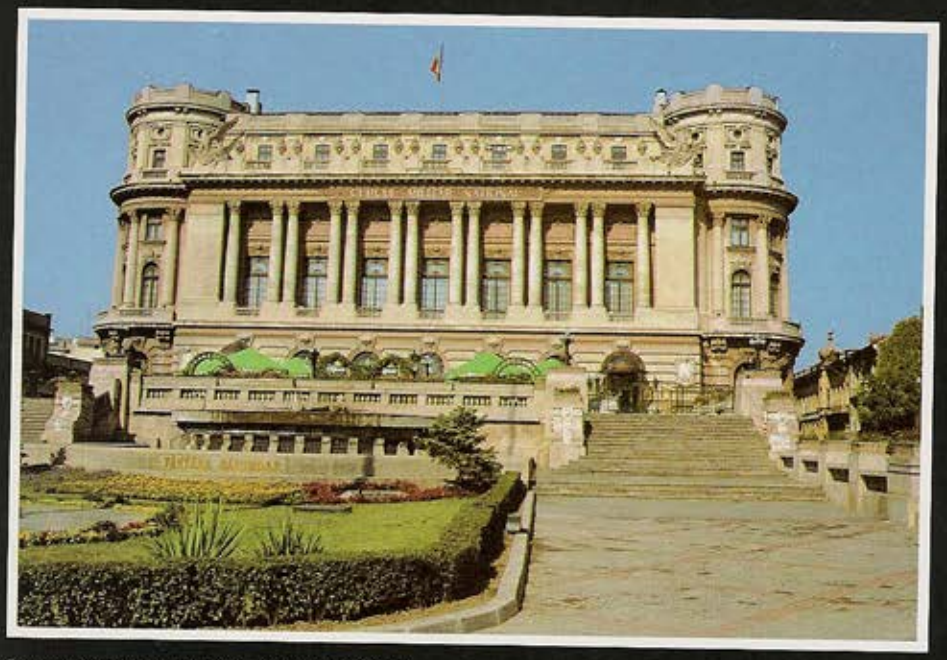


București. *Biblioteca Centrală Universitară* (arh. PAUL GOTTEREAU)

lă longevitate, dar și o mare răspândire pe teritoriu, în afară de Iași și București, edificii neoclasice adăpostind și multe orașe din provincie: Craiova, Caracal, Râmnicu Vâlcea, Pitești, Ploiești, Buzău, Botoșani, Piatra Neamț etc.

Printre edificiile de orientare neoclasic-eclectică din provincie, menționăm *Teatrul Național* din Iași proiectat de arhitecții Fellner și Helmer; *Palatul de Justiție* din Craiova (arhitect Ion Socolescu); *Casa Dinu Mihail* din Craiova (azi sediul *Muzeului de Artă* din localitate) – operă a lui Paul Gottereau. Și în acest stil s-au construit nu numai palate administrative și mari case boierești, dar și casele burgheziei, iar uneori și conacele de la țară ale unor mici boiernași, ceea ce trădează gustul generalizat pentru arhitectura neoclasică.

Un aspect sensibil diferit de cel constatat în capitala Principatelor Unite îl îmbracă neoclasicismul în Transilvania. Prin însăși apartenența acestei provincii la Imperiul Austro-Ungar, ea se sustrage influenței franceze exercitate în arhitectura imobilelor din București, cuvintele de ordine venind aici de la Viena.



București. *Cercul Militar* (arh. D. MAIMAROLU)



București. *Palatul Ministerului Agriculturii* (arh. LOUIS BLANC)



București. *Palatul de Justiție* (arh. A. BALLU)



București. *Palatul Poștelor, azi Muzeul de Istorie a României* (arh. ALEX. SĂVULESCU)



Iași. *Teatrul Național* (arh. F. FELLNER și H. HELMER)

Ceea ce surprinde în neoclasicismul din arhitectura Transilvaniei, afirmat îndeosebi în varianta „empire", este aspectul lui mult mai sobru, aproape auster în raport cu cel din București, Iași, Craiova și din alte orașe din afara arcului carpatic. Explicația poate fi găsită în faptul că neoclasicismul succede în Transilvania unui baroc mai clar exprimat decât în restul țării și, prin contrast cu exuberanța decorativă a acestuia, sobrietatea era de rigoare. Oricum, atât în construcția caselor nobiliare, cât și în cea a unor imobile mai mari, ca *Palatul Teleki* din Cluj (construit în 1799, de arhitectul Josif Leder), *Palatul Toldalaghi-Korda* tot din Cluj (construit în 1801–1807 de arhitectul Carlo Justi) sau în clădirea fostului *Colegiu reformat* din Cluj, puținele elemente de plastică ornamentală se reduc la pilaștri, profile de ferestre, postamente cu bosaje, balustrade, fațadele fiind astfel foarte liniștite, aproape severe, deși nu mai puțin maiestuoase. Numai în construirea edificiilor pentru *teatrele din Cluj și Oradea*, arhitecții Fellner și Helmer au procedat cu mai multă largheță în folosirea ordinelor clasice, lucru pe care l-au făcut și în construirea *Teatrului Național* din Iași.

Una dintre urmările Revoluției Franceze, cristalizate pe deplin abia după sfârșitul epopeii napoleonene, a fost în planul artei, literaturii și sensibilității în general apariția curentului romantic. Atingând toate sferele activității spirituale, romantismul nu a ocolit, cum se știe, nici creația arhitecților.

Ca o reacție la raționalismul prerevoluționar reflectat în arhitectură sub forma neoclasicismului, spiritele romantice au acordat prioritate sentimentului, fanteziei, interesului pentru exotic, pentru natura vie, pentru trecutul istoric. Tocmai în acest cadru poate fi înțeles refugiul în trecut practicat de arhitecți și de artiști, dornici să se inspire din valorile naționale proprii (orientarea spre aceste valori este o altă obsesie constantă în acest „secol al națiunilor"), ca reacție la cultul pentru Antichitatea greco-romană.

Corifeii noii gândiri în arhitectură au fost, în Franța, Viollet-le-Duc, teoretician de frunte al curentului, iar în Anglia, fondatorii mișcării *Art and Crafts*, printre ei evidențiindu-se William Morris. Idealul acestor inițiatori ai noului curent romantic a fost arhitectura și arta medievală. În Evul Mediu, ei vedeau o epocă fabuloasă în care toate artele și meșteșugurile și-au dat mâna, contribuind la făurirea marilor catedrale gotice, bun cultural al întregii comunități, căci, demofili, partizanii noului curent militează pentru o artă, respectiv pentru o arhitectură puse în slujba întregului popor. Or, cu asemenea idei, lupta pentru un „revival" gotic pare foarte firească pentru romanticii apuseni. Nu mai pare însă la fel de firească în țările unde goticul n-a cunoscut o tradiție susținută. Este cazul Rusiei, dar și al Principatelor române de la sud și est de Carpați. Dacă neogoticul s-a extins totuși și aici, fenomenul s-a petrecut în virtutea principiului circulației motivelor, al împrumuturilor, al modei.

Întrucât, pe lângă părțile negative, curentul a presupus și unele calități constructive legate de folosirea unor materiale noi, a fierului în primul rând, acest fenomen poate fi socotit salutar și în România. Mai ales că a contribuit la diversificarea peisajului urban, la îmbogățirea repertoriului de forme. Și bineînțeles, aportul benefic al acestui stil a fost mai substanțial în edificiile în care goticul a fost interpretat în mod creator și nu atunci când el a fost un simplu „drapaj" istoric pentru clădiri lipsite de valoare autentică.

Stilistic, romantismul s-a caracterizat prin preluarea unor elemente structive și mai ales decorative din arhitectura medievală gotică și mai rar maură. Turnuri și crenele, arce și arcade frânte, ancadramente specifice, acoperișuri înalte și fleșe pe turnuri au început să cotropească clădiri cu funcții dintre cele mai diferite, începând cu palatele de locuit și administrative și terminând cu cazărmile și spitalele. Pentru prima oară, elemente disparate ale acestui stil întâlnim la *Palatul postelnicului Costache Suțu* din București (azi Muzeul de Istorie a orașului), unde arhitectul Konrad Schwinck introduce, între anii 1831–1832, pe o structură neoclasică, turnuri poligonale la colțuri și o cornișă de inspirație neogotică.

Un avânt deosebit, trăindu-și acum apogeul, îl cunoaște arhitectura romantică inspirată de stilul gotic în deceniile



Craiova. *Palatul de Justiție. Azi, sediul Universității* (arh. I. SOCOLESCU)

cinci, șase și șapte. Impulsul l-a dat însuși domnitorul Bibescu Vodă, un fervent adept, încă din timpul studiilor sale pariziene, al acestei orientări pe care o va promova mai întâi în arhitectura grădinilor. Amenajarea Cișmigiului, pitorescul parc din centrul Bucureștiului, răsărit după 1840 pe locul unei bălți mocirloase, era una dintre expresiile cele mai elocvente ale romantismului așa cum îl concepea și îl simțea arhitectul vienez Carol Friedrich Meyer și, odată cu el, domnitorul Bibescu. Nimic aproape din ceea ce caracterizează peisajul romantic în antiteză cu cel promovat de clasicism nu lipsea din celebrul parc bucureștean: meandrele trasate aparent la voia întâmplării ale aleilor, pâlcurile de arbori, de asemenea, aparent întâmplător iviți, pentru a sugera „sălbăticia" naturii, apoi grotele artificiale, izvoarele, podețele, și în această ambianță plasarea judicioasă a unor chioșcuri, a unor statui, doar răzoarele cu flori indicând mai nedisimulat intervenția omului – toate acestea se înscriau ca un reflex al unei simțiri romantice triumfătoare în capitala valahă[232]. Și Cișmigiul nu constituia o excepție. Aceeași stare de spirit romantică guvernase și alte amenajări sau reamenajări de grădini, dacă ar fi să o menționăm fie și numai pe cea a lui Ianache Văcărescu, la Băneasa, unde, după logodna sa cu stăpâna domeniului, Bibescu Vodă începe construcția unui măreț palat care, în ajunul Revoluției de la 1848, se afla într-un înaintat stadiu de construcție. Bibescu și apoi urmașul său la tron, Barbu Știrbei, au introdus, cu ajutorul arhitectului Schlatter, la unele mănăstiri din Oltenia și Muntenia unde sunt amenajate reședințe de vară, o haină



București. *Fostul Palat al Parlamentului, azi Palatul Patriarhiei* (arh. D. MAIMAROLU)

neogotică la modă. Ansamblu cel mai important unde, pe linia restaurării vechilor complexe monastice, s-a mers cel mai departe cu introducerea elementelor gotice este *mănăstirea Tismana*.

O mărturie foarte elocventă a intervențiilor menite să confere alură gotică unor monumente de arhitectură medievală ce se cereau restaurate o constituie *„Turnul Chindiei"* din Târgoviște, a cărui plastică ornamentală de factură gotică conținând arcaturi în consolă, cornișă crenelată și goluri în arc frânt distonează flagrant cu monumentele muntenești din zonă.

Admirată și apreciată de unii, deplânsă de alții, printre care și Ulysse de Marsillac, autorul unei monografii a orașului București, acțiunea de reînnoire a vechilor monumente de arhitecură în sensul cerut de moda romantismului din epoca Bibescu-Știrbei a cuprins multe alte edificii din țară și din capitală.

Expansiunea curentului neogotic de spirit romantic continuă și în vremea domniei lui Cuza. Însuși palatul acestuia de la Ruginoasa, aproape de Iași, îmbrăca încă din anul 1855 o haină neogotică datorată arhitectului german Johann Brandel. Semnul distinctiv al stilului respectiv îl constituie aici masivele pinioane în trepte încadrate de turnulețe terminate cu fleșe ascuțite, arcatura de sub cornișe și, bineînțeles, ancadramentele în arc frânt ale ferestrelor.

Cea mai consecventă și mai hotărâtă opțiune pentru folosirea repertoriului de forme neogotice poate fi constatată

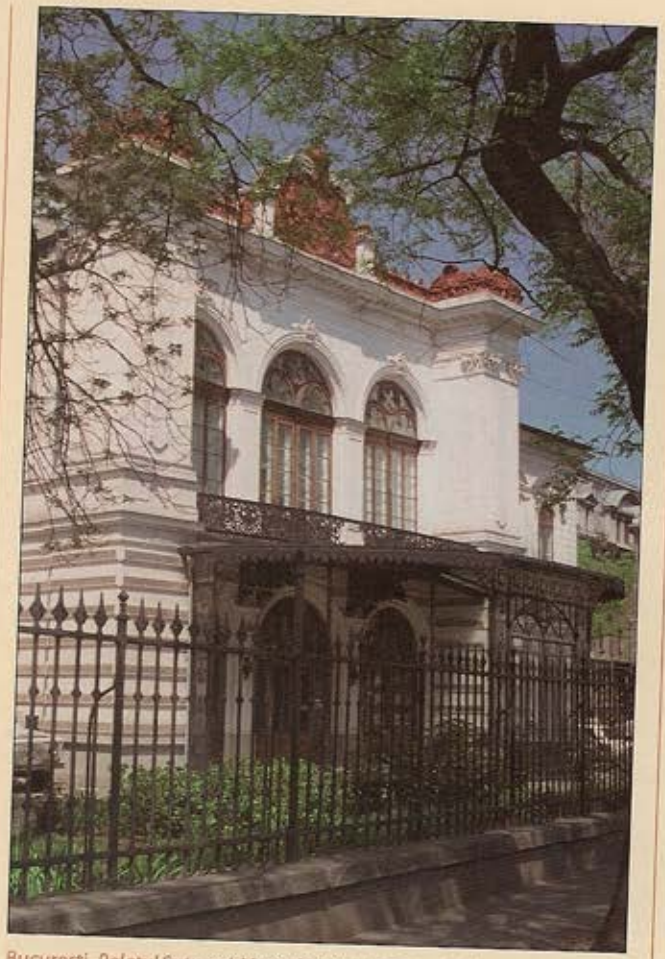


București. *Casa Librecht-Filipescu*, azi *Casa Universitarilor* (arh. LUIGI LIPIZER)

în București, la *Casa Filipescu*, fostă *Librecht*, terminată în 1866. Spre deosebire de alte imobile de locuit de influență romantică, în care spațiul se organiza simetric în jurul unei axe (*Palatul Suțu*, *Palatul de la Ruginoasa*), la *casa Filipescu* (astăzi Casa Universitarilor), însuși planul este conceput într-un spirit medieval, la volumul paralelipipedic principal aderând unul prismatic poligonal asemănător cu un bastion.

În peisajul arhitectonic bucureștean și-au făcut apariția, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, multe alte edificii în care răzbat ecourile romantismului de inspirație neogotică. *Cazărmile din Dealul Spirii*, *Institutul de Meteorologie* de la Filaret, unul dintre pavilioanele *Spitalului Militar Central* sunt dintre acestea.

În ultimele decenii ale secolului XIX, puterea de seducție a stilului neogotic se află în declin, majoritatea arhitecților înclinând spre soluțiile eclectismului de școală franceză. Câteva edificii mai sunt totuși concepute ca un fenomen de remanență în spiritul neogoticului de inspirație germană. Este cazul *castelului Peleș* de la Sinaia, un bizar conglomerat de volume angrenate într-un sprințar joc, realizat cu fantezie, într-un cadru natural pitoresc, de către arhitecții germani Doderer și Schultz, în anii 1875–1880. Turnurile, turnulețele și abundența componentelor de lemn amintesc



București. *Palatul Suțu, azi Muzeul de Istorie a orașului București* (arh. K. SCHWINCK)

de arhitectura zonelor de munte din Germania. Și mai târziu, trecând pragul secolului XX (între 1907–1928) a fost construit la Iași *Palatul administrativ* (azi Palatul culturii) de către arhitectul român I. D. Berindei (1871–1828).

Un efort de adaptare a goticului la condițiile locale vizând încadrarea lui în peisajul arhitectural românesc a mai făcut și Grigore Cerchez care a proiectat, printre altele, unele imobile de locuit cum erau cea de pe Calea Victoriei 165, demo lată după cutremurul din 1977, *Casa Niculescu-Dorobanțu* din str. Lemnea ș. a.

Nu ne-am ocupat încă de aspectele pe care le îmbracă romantismul în arhitectura Transilvaniei. Și cel puțin



Ruginoasa. *Palatul lui Al. Ioan Cuza* (arh. IOHANN BRANDEL)

un nume s-a impus aici și trebuie reținut: el este Antal Kagerbauer (1814–1872).

La activul lui Kagerbauer se află, printre altele, refacerea *castelului din Bonțida* și adăugarea aici a unei aripi (cea vestică) și a unui turn cu ceas pe care-l tratează ca pe un bastion, prevăzut cu o balustradă sub formă de crenele.

După ce duce la bun sfârșit refacerea castelului din Bonțida, Kagerbauer se angajează într-o operă asemănătoare, îmbrăcând în haină neogotică ruinele unui castel baroc, la Ocna Mureș. Reticențele manifestate anterior în adoptarea repertoriului dispar cu desăvârșire și arhitectul etalează o adevărată virtuozitate în mânuirea detaliilor ce definesc noul stil, accentul punându-l pe turelele de colț, pe chenarele ferestrelor gemene și pe efectul produs de edicului cu care încununează timpanul triunghiular.

Pentru că – se știe – romantismul nu se reduce la formele neogotice care, ca și cele eclectice, trădează cosmopolitismul unor beneficiari, ca o reacție la această atitudine, în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, mulți arhitecți se orientează spre crearea unui stil național original. De altfel, căutările specificului național cuprind și domeniile artei și literaturii, la dezbaterile pe această temă participând personalități progresiste proeminente.

În procesul făuririi unui stil nou care să răspundă, pe de o parte, cerințelor funcționale impuse de viața modernă, iar,



Iași. *Palatul Administrativ, azi Palatul Culturii* (arh. I. D. BERINDEI)

pe de altă parte, exprimării sufletului național, arhitecții au apelat la tradițiile vechii arhitecturi românești. De aceea, stilului respectiv i s-a spus de obicei neoromânesc. Cum, însă, redescoperirea, pe plan european, a virtuților vechii arhitecturi medievale, reînvierea ei în stiluri care s-au chemat pe bună dreptate neogotic, neobizantin, neorusesc etc. sunt fenomene ce se înscriu, alături de afirmarea artei populare, a folclorului, a bogățiilor limbii naționale, în mișcarea largă a romantismului de tendință progresistă, atribuim acestui curent de gândire și de simțire și stilul neoromânesc despre care va fi vorba.

Îndemnuri pentru făurirea unui stil modern cu trăsături specifice românești a adresat scriitorul Alexandru Odobescu care considera că arhitecții „au trebuință a pătrunde în spiritul arhitectural al vieții. Au trebuință a trage din popor ideea unei arhitecturi noua"[233]. Indicând izvoarele de inspirație, el le cerea imperios arhitecților: „Studiați rămășițele – oricât ar fi de mărunte – ale producțiunii artistice din trecut și faceți dintr-nsele sorgintea unei arte măreție [...], nu pierdeți nici o ocaziune d-a vă folosi de elementele artistice ce vă prezintă monumentele românești rămase din vechime; dar prefaceți-le, schimbați-le, dezvoltați-le"[234], „lucrați așa fel – mai spunea el – ca din vechile monumente să iasă, precum fluturele din crisalidă, monumente măreție, dar cu același caracter de originalitate locală"[235].

Simplă, generoasă, salutară în teorie, concepția afirmată de Odobescu nu va da roadele presupuse în câmpul aplicației practice. Procesul traducerii ei în viață va fi contradictoriu.

Cel care inițiază această mișcare națională în arhitectură, punând în practică ideile lui Odobescu și reînnodând firul rupt cu tradițiile trecutului a fost Ion Mincu (1852–1912).



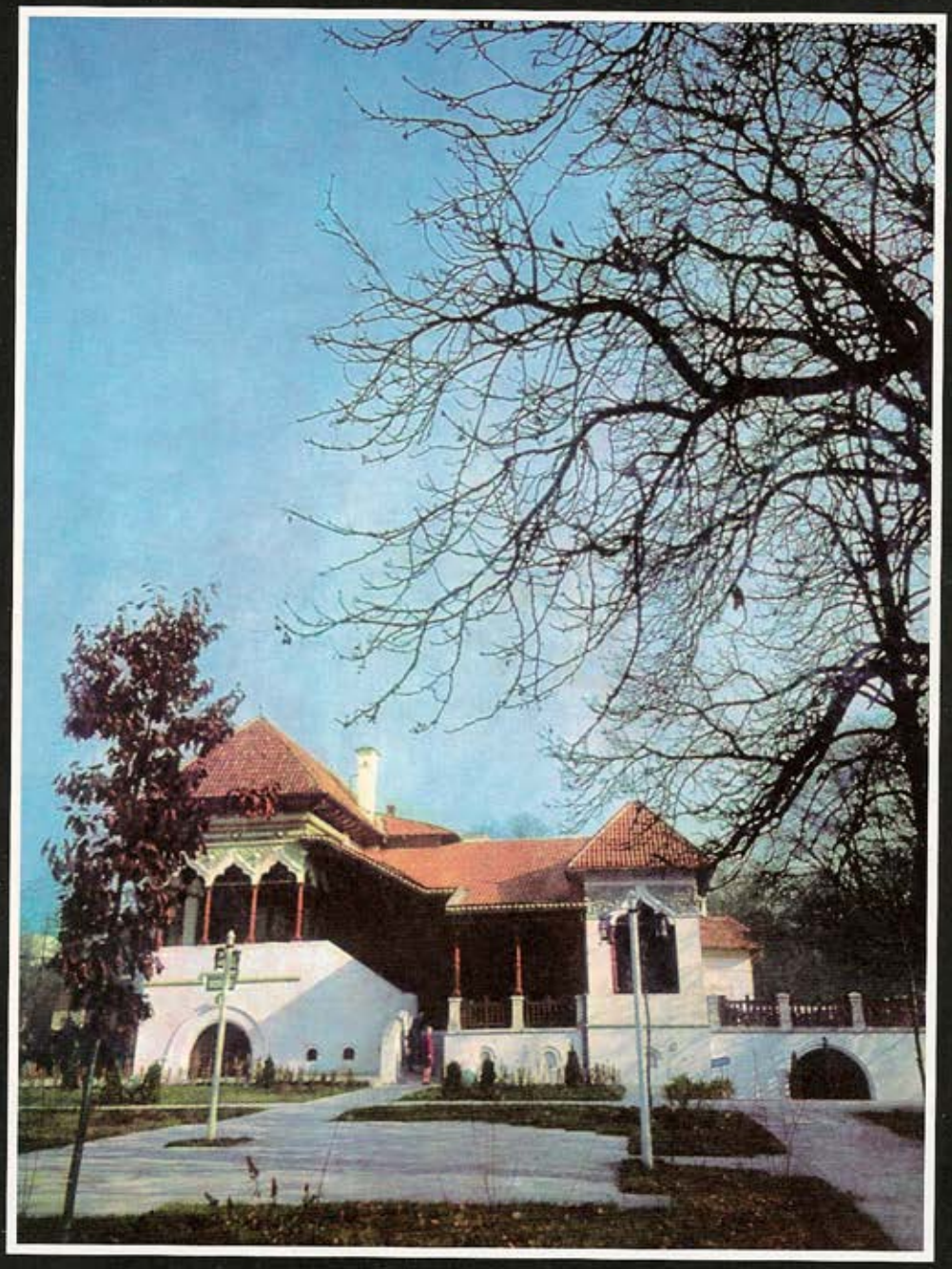
Iași. *Palatul Culturii* (arh. I. D. BERINDEI)

Născut la Focșani unde și-a făcut studiile elementare, el avea să termine, în 1875, Școala de Poduri și Șosele din București urmând, în paralel, și pictura, la Școala de Belle-arte, fără însă a o absolvi. Își va continua apoi studiile timp de șapte ani la *„École des Beaux Arts"* din Paris, unde va obține diploma de arhitect. Nu-i de mirare, de aceea, că după o pregătire atât de solidă și de multilaterală, va avea un rol destul de însemnat în cultura plastică din ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea, manifestându-se nu numai ca arhitect, ci și ca teoretician, activitatea lui fiind legată și de Intim Clubul Român al cărui fondator este, alături de Delavrancea, de Vlahuță, de Duiliu Zamfirescu, de sculptorul Ion Georgescu, de pictorul G. D. Mirea. El va face parte, cu alte cuvinte, din ceea ce avea să se numească „generația artistă", la un moment dat servind ca model scriitorului Nicolae Petrașcu pentru romanul „Marin Gelea", în care poate fi recunoscut în persoana eroului titular. Studiind vechile monumente medievale în care a descoperit „rădăcinile sănătoase ale unui arbore rupt de furtună", el a proiectat mai multe edificii în care a preluat și dezvoltat în mod creator elemente din arhitectura secolelor XVII–XVIII, cum ar fi pridvorul cu arcade, arcaturile în plin cintru sau în acoladă, profilurile pronunțate, alternanța de goluri și plinuri specifică, acoperișul în pantă etc... Cele mai izbutite opere ale sale sunt *Casa Lahovary* din Bucureșri (1886), așa-zisul *„Bufet"* de la Șosea (1892), destinat inițial Expoziției de la Paris, prevăzut cu foișor la etaj, cu scară exterioară și o *loggia*.

Cele două imobile au dimensiuni reduse și transpunerea unor elemente din arhitectura tradițională și din cea populară n-a prezentat dificultăți. Mai complicată s-a dovedit aplicarea unor asemenea elemente la construcțiile de mai mare anvergură. Una dintre acestea este fosta *Școală centrală de fete* din București, considerată „opera cea mai izbutită a maestrului"[236]. Nu pot fi, în schimb, socotite la fel de izbutite nici *Palatul administrativ* din Galați, nici *Banca comerțului* din Craiova, aspectul lor greoi, încărcat creându-ne convingerea că soluțiile inspirate de vechea noastră arhitectură sunt incompatibile totuși cu dimensiunile mari și cu funcțiile utilitare ale construcțiilor moderne. Aceeași convingere ne-o induce și proiectul executat de Mincu pentru *Palatul comunal al Capitalei* care însă n-a fost pus în practică. Acest palat, adică actuala Primărie a municipiului București are la bază un proiect asemănă-



Sinaia. *Castelul Peleș* (arh. W. DODERER și J. SCHULTZ)



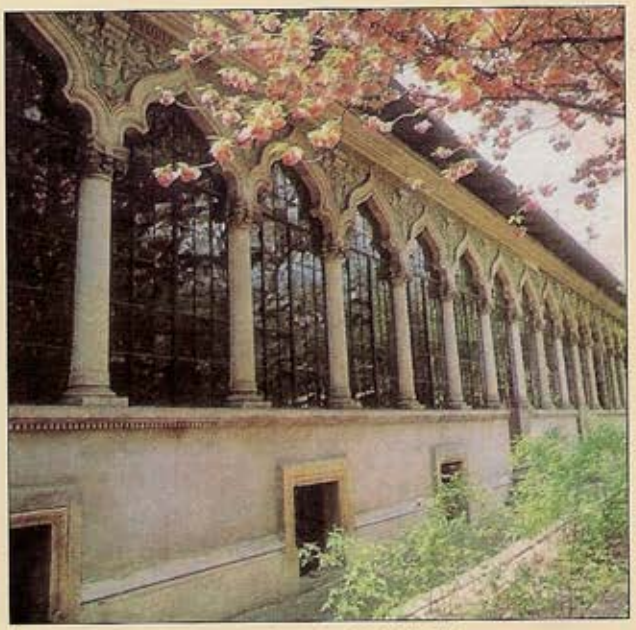
București. *„Bufetul" de la Șosea* (arh. ION MINCU)



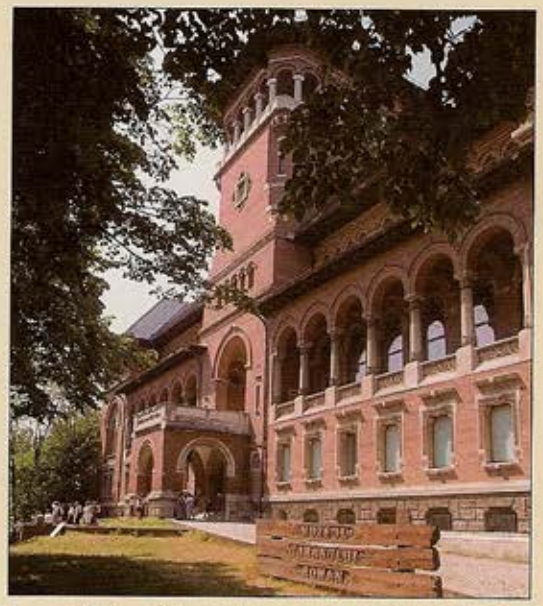
București. *Primăria și Prefectura* (arh. PETRE ANTONESCU)

tor cu al lui Mincu, dar aparținând lui Petre Antonescu (1873–1965), care a împins și mai departe interpretarea formelor preluate din plastica arhitectonică veche.

Ca și Mincu, Petre Antonescu a studiat la *École des Beaux Arts* din Paris, dar nu s-a lăsat influențat decât în mică măsură de școala franceză de arhitectură. Dimpotrivă, ca adept al promovării unui stil cu caracteristici naționale, a reușit să aplice elementele vechi unor edificii realizate la o scară mult mai mare decât modestele monumente medievale luate ca model, fără a altera prea mult raporturile dintre mase și ornamente, fără a tulbura impresia de armonie, ba dimpotrivă, creând opere destul de echilibrate, elegante, caracterizate printr-o monumentalitate autentică. Demn continuator al lui Ion Mincu, în practica de arhitect, el a contribuit la închegarea curentului neoromânesc prin construirea unor edificii publice ca *Palatul Primăriei* din București (1906–1910), *Palatul Administrativ* din Craiova (1912–1913), *Banca Marmorosch Blank* din București (1915–1923), în care



București. *Școala Centrală de fete* (arh. ION MINCU)



București. *Muzeul Țăranului Român* (arh. N. GHICA BUDEȘTI)

a știut să îmbine armonios elemente stilistice vechi (portaluri în retragere, pridvoare, *loggii*, arce trilobate, colonete, arcaturi, balustrade, brâuri, acoperiș în pantă) cu exigențele unor programe complexe cerute de funcții utilitare precise. În câteva edificii datorate lui Petre Antonescu sunt constatate înrâuriri ale viziunii *Modern Style*[237]. Astfel, foarte evidentă este glisarea concepției lui Petre Antonescu spre principiile esteticii *Art nouveau* în clădiri cum sunt *Cazinoul* din Sinaia, *Parc Hotel* din același oraș și *Societatea de Asigurare Fonciera-Agricolă* pe Calea Victoriei din București, edificii în care elementele neoromânești se estompează, aspectul general pe care-l dobândesc aceste edificii fiind tot mai apropiat de stilul *Art nouveau*.

Odată făcut începutul, stilul neoromânesc, care inițial contrariase unele spirite, începe să prindă rădăcini și să se extindă tot mai mult, edificii cu cele mai diverse destinații îmbrăcând haina din ce în ce mai fastuoasă a unei arhitecturi ce amintea de vremurile glorioase ale artei din trecut. Arhitecții realizează, una după alta, opere monumentale, în care tradițiile stilului brâncovenesc, cu profuziunea lui ornamentală, se fac deosebit de simțite, ca în clădirea *Institutului de Arhitectură* din București, în timp ce, cu alte prilejuri, sunt reluate și dezvoltate forme din arhitectura civilă a hanurilor vechi și a culelor, nelipsind din repertoriul de forme nici sugestiile venite de la arhitectura țărănească.

În pleiada marilor arhitecți români angajați în opera de făurire a unui stil cu trăsături naționale distincte un loc de prim rang îi revine lui Nicolae Ghica-Budești (1869-1943). El urmează, asemenea lui Mincu și lui Petre Antonescu, studii strălucite la *École des Beaux Arts*, obținând diploma de arhitect după ce anterior făcuse ingineria la București. Înarmat cu o cultură profesională vastă, a depus o muncă susținută, fundamentată științific, în domeniul restaurării și conservării monumentelor istorice. Pe planul creației propriu-zise s-a distins prin construirea mai multor edificii publice și locuințe particulare, capodopera sa fiind clădirea situată la începutul Șoselei Kiseleff, destinată să adăpostească *Muzeul Țăranului Român*. Proiectat să aibă patru aripi care să închidă o curte interioară, acest edificiu început în 1912 și inaugurat din lipsă de fonduri abia în 1939, când erau gata doar trei laturi, se prezintă ca una dintre cele mai impozante și mai originale opere de arhitectură ale Bucureștiului. În ciuda dimensiunilor uriașe și a masivității ei, această clădire pare zveltă și primitoare, impresie ce se datorează *loggiilor* ample și arcaturilor ce sparg monotonia pereților creând jocuri de plinuri și goluri, așa cum apareiajul din cărămidă aparentă în alternanță cu piatra albă creează un frumos joc cromatic. De un efect special de monumentalitate și de confort vizual totodată este volumul central al fațadei principale, tratat ca un foișor prevăzut cu zvelte coloane de stil brâncovenesc.

O clădire plină de personalitate din centrul Bucureștiului, datând din al doilea deceniu al acestui secol, este cea a vechii Școli de Arhitectură, azi *Institutul de Arhitectură „Ion Mincu"*. Ea a fost construită după planurile lui Grigore Cerchez (1851–1927) și se înscrie în același stil neoromânesc dominant în epocă. De observat însă că, în afară de elementele specifice artei de tradiție bizantină și românească, arhitectul a apelat și la unele detalii de plastică specifice clasicismului (ove, denticuli, console), ceea ce conferă monumentului un vădit aer eclectic.

Atelierului condus de Grigore Cerchez îi aparține și un corp nou adăugat la *Palatul din Cotroceni*, unde inspirația



București. *Muzeul Țăranului Român* (arh. N. GHICA-BUDEȘTI)

din arhitectura brâncovenească a mers până la imitarea aproape *tale-quale* a foișorului lui Dionisie de la mănăstirea Hurez, ca și *Casa Disescu* de pe Calea Victoriei (1910–1912) la elaborarea planurilor pentru aceasta din urmă colaborând și arhitectul Al. Clavel.

Într-un mod creator, bizuindu-se și pe fantezia proprie, a abordat modelele vechii arhitecturi medievale și pe ale celei țărănești Cristofi Cerchez (1872–1955). A construit mai multe edificii publice și locuințe particulare dintre care remarcăm pentru eleganța, armonia, exuberanța elementelor decorative, *vila dr. Minovici* din București. Cu o plastică ornamentală extrem de bogată din care nu lipsesc ancadramentele de fereastră minuțios sculptate, motivele florale din stucatură, colonetele cu fusurile răsucite, balustradele ajurate, *vila Minovici* mai prezintă și unele elemente de arhitectură populară, cum ar fi folosirea lemnului cu rol structiv și decorativ. De sorginte țărănească, dar repetăm, înnobilat de fantezia creatoare a arhitectului este și jocul sprințar de volume (dintre care nu lipsește foișorul tradițional) ca



București. *Vila Minovici* (arh. CRISTOFI CERCHEZ)



București. *Școala de Arhitectură* (arh. GRIGORE CHERCHEZ)

și vibrația cromatică a întregului obținută prin combinarea albului ce acoperă pereții, griul pietrei fasonate și culorile aprinse ale acoperișului din țiglă și ale discurilor colorate.

În special după Primul război mondial, așa cum constată arhitectul Grigore Ionescu, „Soluția «legării» fațadelor cu ciubuce și îmbogățirea lor cu *loggii*, colonete și ornamente compuse în spiritul vocabularului decorativ românesc [...] a imprimat clădirilor un caracter în mare măsură artificial", fenomen vestejit de G. M. Cantacuzino, în pamfletul „Mitocanul".

Întrucât perioada de apogeu a afirmării acestei mișcări de pronunțată tendință națională are loc în jurul anului 1900, unii autori subsumează operele de arhitectură neoromânească fenomenului cunoscut în România sub denumirea de *„Arta 1900"*, fenomen echivalent cu ceea ce s-a numit, de la țară la țară, *Art nouveau, Modern Style, Jugendstil, Sezession, Modern, Secesia* etc. A făcut-o, printre alții, Paul Constantin în lucrarea „Arta 1900".

Din unele puncte de vedere, o asemenea subsumare ni se pare firească. În fond, conceptul european de „Artă 1900" este atât de lax încât încorporează fenomene destul de eterogene, din care nu lipsesc nici ecourile unui romantism întârziat, nici unele soluții proprii eclectismului european, nici căutările febrile ale unei sinteze a artelor bazate pe respingerea categorică a academismului și pe vechile valori tradiționale.



București. *Casa Asan* (arh. I. D. BERINDEI)



Constanța. *Cazinoul* (arh. D. RENARD)



Sinaia. *Cazinoul* (arh. PETRE ANTONESCU)

În plus, o anumită incompatibilitate dintre limbajul plastic tradițional și exigențele marilor imobile cu destinațiile lor speciale, cu dimensiunile lor mari, presupunând mai multe nivele, a marcat încă de la început limitele așa-zisului stil neoromânesc. Or, dându-și seama de aceste limite, înțelegând anacronismul și caracterul revolut al unor forme ce nu se încadrau organic și coerent în noile structuri, înșiși promotorii noului stil, fără să-l abandoneze dintr-o dată, l-au amendat fie cu elemente împrumutate chiar din limbajul european al *„Artei 1900"* propriu-zise, fie cu liniile sobre ale modernismului internațional ce se impune tot mai mult, pe baza noilor materiale și tehnici de construcție.



București. *Imobil din str. Biserica Amzei* (arh. N. MIHĂIESCU)

Imobile tipice pentru *„Arta 1900"*, respectiv de inspirație *Art nouveau*, la București s-au construit puține. Câteva jalonează totuși în mod edificator impactul acestui stil cu peisajul capitalei. În afară de cele aparținând lui Petre Antonescu, semnalate deja, Paul Constantin, care le inventariază în cvasitotalitatea lor, menționează mai multe „imobile de raport cu parter înalt și mezanin (deseori încadrate în aceeași arcadă, semicirculară, eliptică sau în „anse de panier") și până la patru sau șase nivele, având goluri în potcoavă, forme plastice atectonice, desen curbiliniu, sinuos, bow-window-uri, ornamentație specifică ș. a. m. d"[238]. Construcție specifică pentru *„La Belle Époque"* nu numai în România, ci la scară europeană este *Cazinoul* din Constanța. Golul uriaș sub formă de potcoavă ce marchează fațada și în jurul căruia se organizează celelalte elemente de bază (șiruri de arcaturi turtite și recurbate, veriere, decorul sculptural biomorf, ghirlandele, motivele inspirate din fauna marină: scoici, delfini sau din heraldica marină: prove de corabie, catarge) imprimă imobilului un aspect inconfundabil, situarea lui pe un promotoriu al cheiului sugerând în ansamblu că ar fi produsul mirific al universului marin aruncat pe țărm de valurile înspumate.

O largă răspândire cunoaște fenomenul legat de *„Arta 1900"* în arhitectura din Transilvania. Dar aici nu atât varianta *Art nouveau*, cât cea a Secessionismului vienez și maghiar își exercită influența. Pentru



Târgu-Mureş. *Primăria şi Palatul Culturii* (arh. D. JAKÁB şi M. KOMOR)

Transilvania, pătrunderea arhitecturii *Secession* a fost întemeiată de existenţa unor bogate tradiţii ale barocului şi rococoului pe fondul cărora s-a grefat. Promotorii Secessionismului au fost atât arhitecţii vienezi, cehi, unguri, chemaţi în Transilvania, cât şi transilvăneni care au studiat la Viena, Budapesta, München şi în alte oraşe apusene.

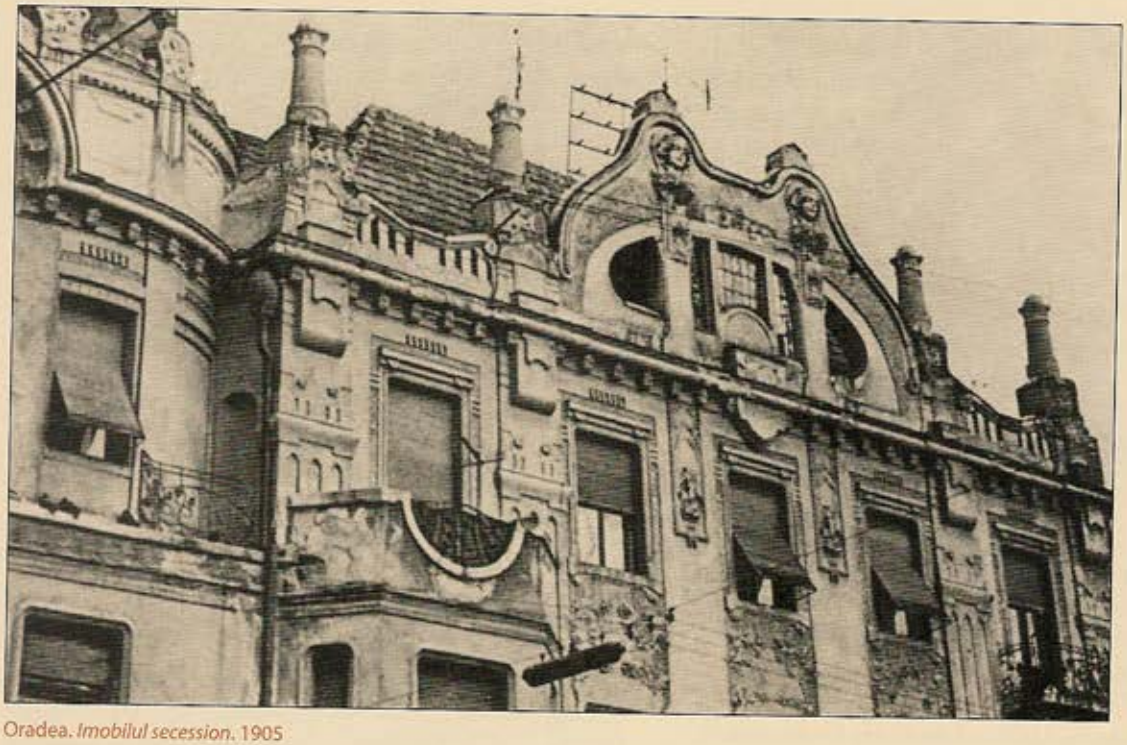
Edificii de stil Secession se pot întâlni în oraşe ca Oradea, Cluj, Arad, Timişoara, Alba Iulia, Sibiu, Braşov, Baia Mare, Satu Mare, Târgu Mureş şi în multe altele.

Paul Constantin distinge în mişcarea secessionistă din arhitectura şi decoraţia transilvăneană două perioade: „Prima, cea curbilinie şi ornamentală a durat până la 1907–1908, suferind în oarecare măsură înrâuririle arhitectului budapestan Lechner. A doua perioadă – geometrică, cu forme epurate şi motive reduse la maximum – a început pe la finele primului deceniu al veacului nostru fiind ilustrată, cu deosebire, prin lucrările arhitectului transilvănean Kós Károly, printre alţii.

Dintre cele două etape, cel mai mare interes îl prezintă prima. Şi aceasta datorită a doi mari arhitecţi din Transil-



Oradea. *Complexul „Vulturul Negru"* (arh. JAKÁB şi KOMOR)



Oradea. *Imobilul secession*. 1905

vania care au dus stilul Lechner la înalte cote de profesionalism și de artă, prin edificiile construite de ei, cei doi discipoli ai maestrului maghiar dezvoltându-i în mod creator viziunea. Cei doi arhitecți transilvăneni sunt Jakáb Dezsö (1864–1932) și Komor Marcell (1868–1944). Ei au lucrat multă vreme în tandem și și-au desfășurat activitatea în special la Oradea și Târgu Mureș. În orașul de pe Crișul Repede, ei au proiectat Complexul *„Vulturul Negru"* și casele din str. Patrioților (în anii 1907–1908), edificii influențate puternic de stilul Lechner, având comun cu acesta aticul ondulat, trasat cu o linie sinusoidală foarte dinamică, reluată de linia festonată a cornișei, ca și de ancadramentele ferestrelor. Împărțirea întregii fațade în panouri încadrate de chenare festonate bogat ornamentate, fie în relief plat, fie în zgrafitto, îi conferă aspectul unei dantele fine.

Am sesizat aspectul de broderie și pe cel de butaforie al acestor imobile. Să mai adăugăm asemănarea cu formele de turtă dulce sesizabilă la această arhitectură, mai ales că de multe ori, alături de motivele simboliste, produse ale fanteziei arhitecților, sunt folosite și motive populare, și anume cele din turtă dulce. Caracterul simbolist, iraționalist al unora dintre elemente n-a scăpat observației specialiștilor.

Deși distanța în timp dintre edificiile orădene și cel al fostei Primării din Târgu Mureș pe care Jakáb și Komor au construit-o în anii 1907–1908 este neglijabilă, încât se poate considera că practic s-a lucrat concomitent, opera majoră, adică de maturitate, a celor doi arhitecți este considerată clădirea târgumureșană.

Spre deosebire de edificiile fanteziste, vesele, ca de poveste, din Oradea, *Primăria din Târgu Mureș* este mult mai sobră. O impunea, de altfel, și programul cu tentă oficială care reclama echilibru compozițional și gravitate – calități ce trebuiau să sugereze prestigiul și nevoia de stabilitate a instituției căreia îi era destinată clădirea.

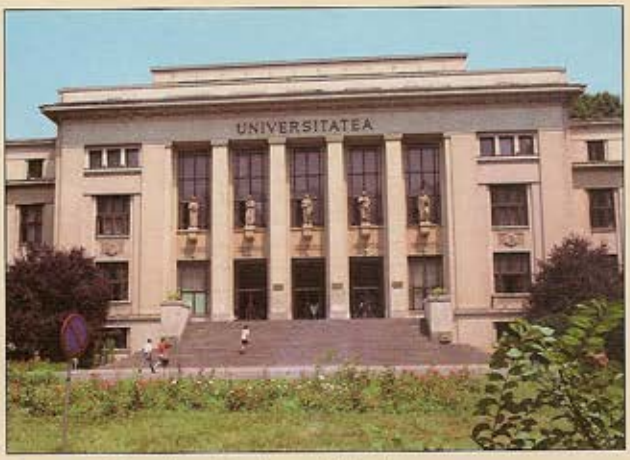
În construirea *Primăriei din Târgu Mureș*, cei doi arhitecți s-au depărtat în mod radical de stilul Lechner, adoptând, în schimb, elemente ale arhitecturii țărănești tipic transilvane, printre care o campanila, amintind de bisericile

de lemn, acoperișurile piramidale ornamentate cu forme romboidale alcătuite din țigle smălțuite policrome, inspirate din țesăturile țărănești. Abia zona coronamentului, ceva mai bogat ornamentată, mai amintește de stilul Lechner, dar și aici locul liniei festonate a cornișei este luat de forme geometrice, un fel de zimți pe care-i întâlnim și în compoziția decorului din jurul ferestrelor.

Absente în exterior, formele sinuoase se revarsă din belșug în interiorul clădirii care distonează prin abundența decorului cu sobrietatea exteriorului. În adevăr, întregul spațiu interior este cotropit literalmente de tot felul de elemente sculpturale și picturale împrumutate din repertoriul secesionist, dar și din cel *Art nouveau*.

Tot la Târgu Mureș, în vecinătatea imediată a fostei Primării se înalță clădirea, la fel de exotică și de somptuoasă, sub aspect decorativ, a *Palatului Culturii*, construită în aceeași viziune secesionistă, de aceiași arhitecți, în 1911–1913. Edificiul este un vast complex care cuprinde o bibliotecă, un muzeu etnografic, sală de conferințe, conservator, sală de concerte, magazine la parter și, bineînțeles, un mare hol. Clădirea în întregul ei are un aer de familie comun cu cel al Primăriei, dar în compoziția fațadelor, Jakáb și Komor au acordat o și mai mare preponderență formelor geometrice rectangulare asupra celor sinusoidale. În schimb, policromia fațadelor asigurată și aici de plăci de ceramică smălțuită, de țigla colorată a acoperișului, ca și de mozaicurile ce ornează fațadele printre care compoziția figurativă ce decorează atticul de deasupra intrării dinspre Piața Trandafirilor, constituind un adevărat numitor comun al stilului celor doi arhitecți, exprimă cel mai plenar concepția acestora. Același lucru se poate afirma și despre interiorul clădirii decorat din abundență cu pictură, reliefuri, vitralii, marchetărie, ornamente de bronz, oglinzi.

Oarecum diferită de viziunea naturalistă dominată de forme bizare și capricioase preponderent sinusoidale a celor doi, în Transilvania s-a afirmat și o direcție înrudită cu viziunea geometrică Modern Style a Școlii din Glasgow, mai rationalistă, cu accent pe latura funcțională. A cultivat și această direcție valorile tradiției populare, dar nu motivele din țesături și turtă dulce, ci soluțiile structive și formale ale arhitecturii țărănești.



București. *Universitatea. Facultatea de Drept*
(arh. PETRE ANTONESCU)

Principalii arhitecți ai acestei orientări au fost Kós Károly (1883– ?) care s-a manifestat pe multiple planuri (pictor, scriitor, istoric de artă) și Thoroczkai-Wigant Ede (1870–1945).

La Oradea activează în spiritul secesiunii vieneze, deci procedând cu zgârcenie în folosirea repertoriului de forme specifice stilului, arhitectul Löbl Ferenc (1880–?). Doar arcele și lucarnele ovoidale, medalioanele de stuc, butonii de ceramică și feroneria balcoanelor ne amintesc că suntem în plină epocă de dominație a Secesionului.

În viziunea geometrică, destul de epurată sub aspectul plasticii ornamentale a secesionismului vienez, activează și frații Vágo Jozsef (1877–1947) și Vágo Lászlo (1875–1933), opera lor mai importantă fiind *Palatul Culturii* din Arad.

În sfârșit, doar parțial atașabil arhitecturii 1900, și anume viziunii *Jugendstil*, căci studiază la Berlin, o mare parte a operei sale ținând de eclectismul istoricist, mai trebuie amintit Rimanoczy Kálmán (fiul) (1870–1912), activ la Oradea de unde era originar și unde construiește câteva imobile în care capriciul formelor decorative este contracarat de o rigoare constructivă exemplară.

Secesionul vienez se va manifesta cu vigoare și la Timișoara. „*Stilul 1900*" a cunoscut aici două faze. Una în care domina decorul meandric cu linii sinuoase. Ea poate fi



București. *Ministerul de interne*

exemplificată de edificiul fostului „*Cazino*", operă ușor eclectică în care „se poate urmări un ciudat amestec de decor floral, vrejuri și fluturi stilizați, ce se desfășoară sub arcade gotice"[239]; de clădirea *Băii Neptun*, operă a lui László Szekély și de o clădire de locuit realizată de arhitectul vienez Wagner – toate împodobite cu ghirlande, vrejuri stilizate, cornișe și ancadramente puternic profilate.

După 1900, se impunea cea de a doua fază dominată de motive geometrizante și de un bogat decor sculptural (statui, coloane și colonete clasicizante). Expresia cea mai pregnantă a acestei faze a *sezession*-ului o constituie fostul palat *Lloyd* (arh. Lepot Baumhorn), apropiate ca factură fiind și fostele palate *Seczen* și *Löffler* – azi imobile de locuit.

Afirmarea stilului *sezession* a găsit și Aradul într-o amplă campanie de construcții arhitecturale întrucât mari inundații și bombardarea, la 1848, de către armata austriacă aduseseră în stare de ruină vechea arhitectură tradițională[240].

Revenind în Vechiul Regat, la București, mai semnalăm elemente *Art nouveau* în plastica decorativă foarte barocă a unor imobile eclectice, cum sunt *Palatul Cantacuzino* (Nababul), pe calea Victoriei (arh. I. D. Berindei) sau Casa din str. Biserica Amzei 7 (arh. N. Mihăescu) dominată de elemente „rocaille".

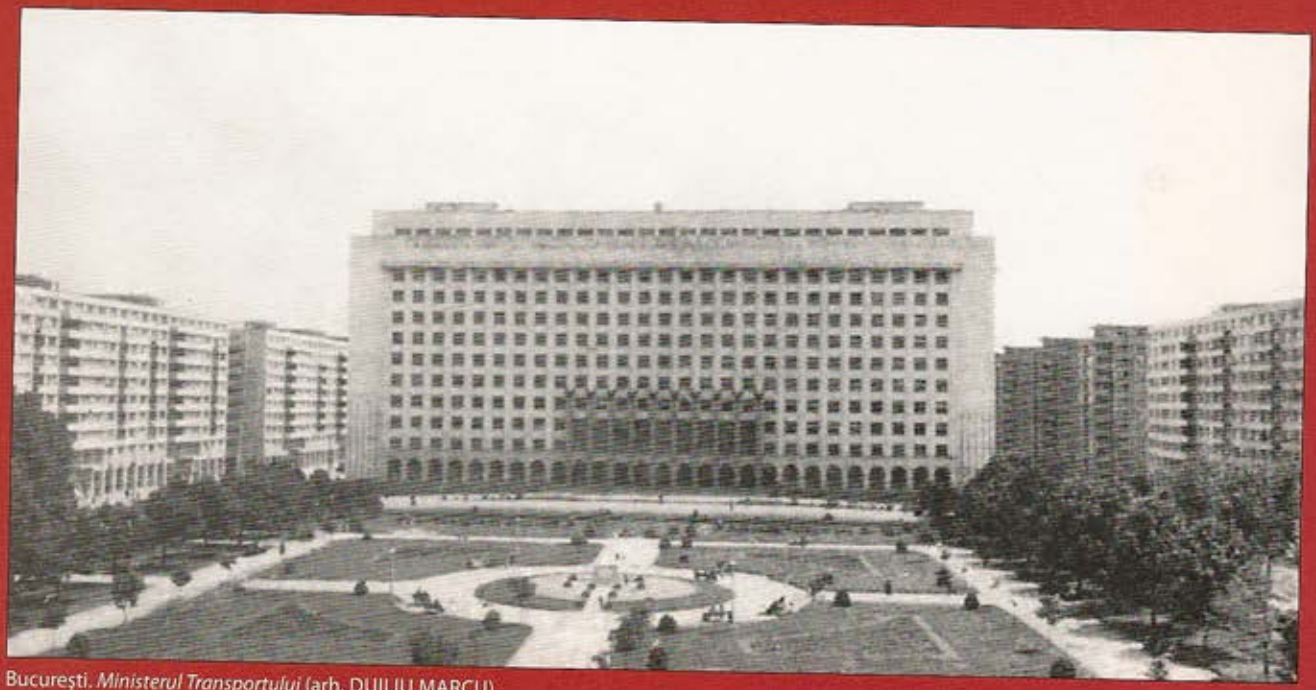
Ca o concluzie la ceea ce am văzut că reprezintă arhitectura de tendință „1900" în România, se impune constatarea că, indiferent dacă este vorba de *sezession* și de *Jugendstyl* afirmate în Transilvania, de *Art nouveau*-ul, de care au fost seduși arhitecții din Vechiul Regat, sau de stilul neoromânesc cultivat sub imperiul acelorași impulsuri ce vin din gândirea arhitecturală 1900, deși recurg bucuroși la motivele curbilinii, la abundența decorului, chiar la unele bizarerii, arhitecții din România nu cad niciodată în anarhia savantă sau în onirismul simbolist ce a caracterizat în alte părți excesele de felul celor întâlnite la artiști ca spaniolul Gaudi, bunăoară.

În paralel cu arhitectura neoromânească, ce începuse să devină anacronică, și cu cea de influență *Art nouveau*, dar îngustându-le acestora terenul de afirmare și înlocuindu-le în cele din urmă total, între cele două războaie mondiale se dezvoltă în România și arhitectura bazată pe materiale și pe metode de construcție noi, puse la dispoziție de tehnica modernă.

Înainte de a se afirma plenar în formele specifice arhitecturii internaționale, modernismul a avut de înfruntat rezistența înverșunată a adepților stilului tradițional neoromânesc. Aceștia îi învinuiau pe moderniști de cosmopolitism care ar fi dus la deznaționalizare, la creații lipsite de



București. *Ministerul Economiei și Comerțului* (arh. DUILIU MARCU)



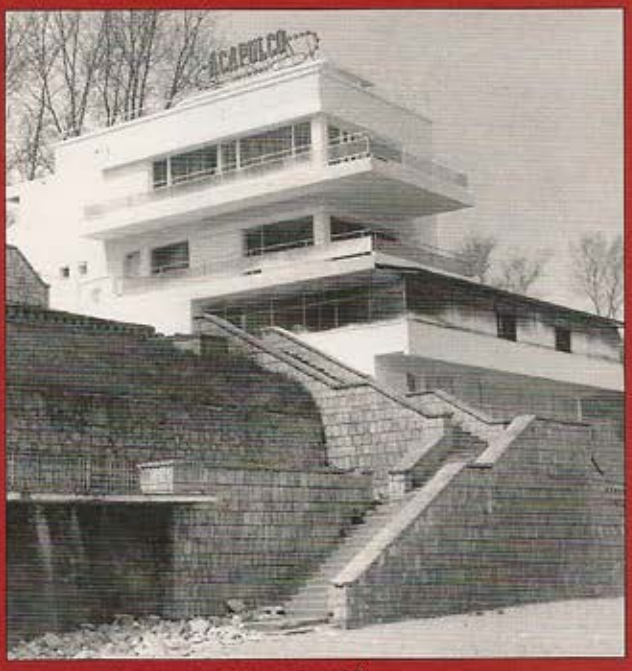
București. *Ministerul Transportului* (arh. DUILIU MARCU)



București. *Palatul „Victoria" al Guvernului* (arh. DUILIU MARCU)



București. *Imobilul Aro* (arh. HORIA CREANGĂ)



Eforie. *Yacht-Club* (arh. HORIA CREANGĂ)



București. *Vila Ing. I. Miclescu* (arh. HORIA CREANGĂ)



Eforie. *Hotel Bellona* (arh. G. M. CANTACUZINO)



București. *Casa Juster* (arh. MARCEL IANCU)

spirit autohton. Dar opoziția tradiționaliștilor va pierde cu timpul din fervoarea inițială și se va ajunge la concilierea celor două curente. Mulți arhitecți, fără să renunțe la elementele de sorginte tradiționalistă, vor adopta în același timp materiale și tehnici noi, iar acestea vor impune o simplificare a formelor, o epurare a elementelor nefuncționale, rezultatul fiind construcții raționale, modernizate, dar nu aride, uniforme, monotone, respingătoare, ci dimpotrivă, puternic personalizate, pitorești, elegante, primitoare.

În acest stil ambiguu, dar care se dovedește viabil, dominând deceniile patru și cinci ale secolului au fost construite atât clădiri administrative, cât și case-vile particulare. Se remarcă, prin proporțiile bine găsite, prin introducerea fără ostentație și cu mult gust artistic a elementelor ce înviorează aspectul de ansamblu, *Palatul Patriarhiei* (1932–1936 – arh. George Simota), Restaurantele din *pădurea Băneasa* și din *Grădina botanică* (ambele de arh. Octav Doicescu), *Clădirea Facultății de Drept* din București (arh. Petre Antonescu), *Institutul Agronomic* din București



Predeal. *Sanatoriul Popper* (arh. MARCEL IANCU)

(arh. Florea Stănculescu), *Pavilionul României* la *Expoziția internațională* din 1937 de la Paris (arh. Duiliu Marcu) și *Restaurantul românesc* din cadrul Expoziției internaționale din 1939 de la New York (arh. Octav Doicescu).

Dar tendințele mai radicale spre modernizare încep să se impună și ele pentru a triumfa în cele din urmă sub forma unor clădiri la proiectarea cărora au prezidat laconismul, funcționalismul, pragmatismul, dar și o deosebită grijă pentru calitate, pentru finisaj, pentru eleganță.

Dintre arhitecții care au folosit pe scară largă betonul armat, placajele de piatră, pardoselele luxoase de gresie, parchetul, ferestrele metalice etc., inspirându-se din practica mondială de construcții și recurgând la forme exprimate laconic, fără ornamente de prisos, în spiritul „Stilului internațional", promovat printre alții de *Bauchaus*-ul german, menționăm pe Horia Creangă, Duiliu Marcu, Octav Doicescu, Grigore Ionescu ș. a.

Cronologic, primul dintre arhitecții români care adoptă fără rezerve modernismul a fost Marcel Iancu, autorul proiectelor unor vile cubiste, ca și pictura pe care o va practica în același timp.

Arhitectul cel mai devotat noului curent și mai fecund în domeniul respectiv a fost însă Horia Creangă (1892–1943). Lui îi aparțin *Hotelul „Carpați"* din Brașov, imobilul în care se află *cinematograful „Patria"* din București, mai multe blocuri pe Calea Victoriei și pe B-dul N. Bălcescu,

precum și case particulare ca cea din Aleea Alexandru (azi, sediul *Fundației Culturale Române*) – unele executate în colaborare cu arh. H. H. Georgescu. Simplitatea extremă, lipsa oricăror decorații și asigurarea unui confort maxim cu mijloace puține sunt caracteristicile definitorii ale acestor construcții.

Cu clădiri monumentale, în care stilul îmbracă o formă elegantă plină de gravitate și de prestanță se înscrie în istoria arhitecturii moderne din România și Duiliu Marcu (1886–1966). Printre altele, el a proiectat clădirea actualului *Minister al Industriei și Comerțului* (din Calea Victoriei), *Biblioteca Academiei*, *Ministerul Afacerilor Externe* din Piața Victoriei (azi sediul Guvernului), *Academia Militară*, *Palatul Ministerului Transporturilor* (1937–1945), acesta din urmă în colaborare cu un colectiv.

Cursul modern pe care se angajează hotărât arhitectura românească va fi însă stopat de război. Imediat după încheierea păcii, arhitecții vor mai proiecta câteva edificii moderne, în special dintre cele cu destinație industrială și de transport. Amintim dintre acestea *Fabrica de confecții* București (Apaca) și *Aerogara Băneasa* din București, înălțate ambele în 1948 după proiectele unor colective de arhitecți. În deceniul următor se vor extinde însă formele hibride inspirate de așa-zisul realism socialist triumfător în țările din estul continentului.

PICTURA

ÎN EVUL MEDIU ROMÂNESC, ca și în perioada de trecere spre epoca modernă, pictura cunoscuse din punct de vedere al tehnicii, mai bine zis al suportului pe care era aplicată, trei ipostaze: fresca, icoana pe lemn și miniatura. Pentru secolul al XIX-lea, fără să le excludă pe acestea, ci doar marginalizându-le, preponderentă va deveni o a patra ipostază, și anume pictura de șevalet. Ca de atâtea alte ori, era vorba și de astă dată despre un fenomen de import, adoptat odată cu noile concepții asupra lumii ce vor contamina societatea românească în curs de modernizare. Noutatea era de proporții. În fond, ea nu viza atât mijloacele tehnice, cât sensurile, conținutul de idei, rosturile, funcția, în această privință cotitura fiind cu adevărat radicală și ea conducând de la caracterul sacru, religios al picturii, la cel laic, secularizat.

E drept, unele semne de schimbare se iviseră mai demult, dar ele nu determinaseră transformări de esență. Astfel, secolele XVII și XVIII cunoscuseră de bună seamă o serie de achiziții și acumulări pe linia laicizării și observării mai atente a realității, fără ca ele să depășească totuși semnificația unor simple derogări de la canonul rigid al picturii medievale religioase, de vreme ce nu conduceau la schimbarea rosturilor primordiale ale acesteia. Abia secolul al XIX-lea, anunțat de câteva cazuri izolate consumate în ultimele două decenii ale celui anterior, devine martorul schimbărilor de fond pe care le antrenează introducerea picturii de șevalet de sorginte occidentală.

Fenomenul în aparență pur artistic, are un corolar în sfera sociologiei artei și acesta trebuie din capul locului lămurit. Mai întâi trebuie răspuns la întrebarea: cine sunt artiștii purtători ai noului curent? Care este obârșia lor? Ce pregătire au și ce idealuri împărtășesc? În privința originii lor, vom vedea imediat că ea este diferită, căile pe care ei ajung cam la aceleași rezultate fiind și ele destul de diverse. Astfel, o primă categorie a premergătorilor școlii noastre moderne de pictură o formează chiar foștii iconari și zugravi autohtoni. Regimul de activitate al acestora cunoscuse unele schimbări importante încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea când a intervenit o adevărată restructurare a statutului lor de breaslă. În Țara Românească, bunăoară, „zugravii de subțire", cum erau numiți pictorii, s-au desprins de tagma „zugravilor de gros" unde intrau vopsitorii de tot felul, năcașii, boiangiii, scriitorii de firme, și s-au constituit, în anul 1787, într-o breaslă proprie. Totodată, așa-zisul „zugrav de subțire" își schimbă, odată cu metoda și maniera de a picta, însăși fizionomia socială și chiar înfățișarea fizică. Părăsind rasa călugărului de odinioară, iar dacă nu era monah, caftanul ce-l situa uneori în ierarhia cinurilor medievale, el devine, în lumea pestriță a târgoveților, o personalitate respectată, iar îndeletnicirea sa, o profesie lucrativă ca oricare alta. În cadrul relațiilor de schimb în care este angrenat, el își recrutează acum clienții din

clasele avute, devenite „consumatoare" de artă de un tip nou, necunoscut la noi în trecut.

Din această categorie de artiști i-am menționat deja pe Iordache Venier, ajuns staroste de breaslă și pe Grigore Zugravul.

În ceea ce-l privește pe acesta din urmă, au fost aduse date noi menite să reliefeze și mai mult statura de excepție a unui adevărat pionier în promovarea artei moderne. Noile date se datoresc investigațiilor temeinice și fructuoase făcute de profesorul C. Săndulescu-Verna, pasionat cercetător al picturii religioase[241]. Pornind de la caietul de „izvoade iconografice" al zugravului Grigore, caiet descoperit de la descendenții acestuia, autorul citat a întregit biografia unui artist cu o identitate interesantă. Cu numele său complet, Grigore Frujinescu (1750–1803), acest artist făcea parte dintr-una din acele dinastii de zugravi care-și transmiteau meșteșugul din generație în generație, cum au fost atâtea în zonele țării. Există chiar indicii că el este bunicul marelui nostru Nicolae Grigorescu. Oricum, el activase în tinerețe în Croația, unde pictase la mănăstirea Lepavina, nu-i exclus să fi mers chiar până la Veneția, iar la întoarcere, a întemeiat Școala de zugrăvie de la Cernica (lângă București) ale cărei tradiții au avut reverberații la Căldărușani și în munții Buzăului, unde caietul de schițe de care am amintit este folosit de o altă mare dinastie de zugravi, din familia Andronescu.

Realizând în special icoane în ulei după modele luate din gravurile occidentale pe care le copiază cu sârg în caietul său, Grigore Frujinescu-Zugravul a introdus pentru prima oară în pictura religioasă românească procedeele artei renascentiste, precum clarobscurul, perspectiva, umbra purtată etc. meritând pe bună dreptate caracterizarea pe care i-o făcea Alexandru Busuioceanu de „cel mai vechi începător al picturii noi în România". Îi mai menționăm, de asemenea, pe Nicolae Polcovnicul, Petre Zugravul, Ion Balomir, Nicolae Teodorescu, Dimitrie Dumitriu, Mihai Velceleanu, Eustatie Altini, lor putând să le adăugăm și un mare număr de anonimi.

Cealaltă categorie de pictori, nici ei puțini, sunt străini veniți din diverse țări. Mai talentați sau mai puțin dăruiți cu har, mai bine sau mai puțin bine pregătiți în școlile din țările lor de baștină, ei au venit în România ademeniți de clientela proaspăt formată aici, spre a executa comenzi și a beneficia de munificența protipendadei pe care o slujeau. Rămâne să mai lămurim acum și cine erau beneficiarii acestei arte. Știind că genul cel mai frecventat va fi, în noile condiții, portretul, nu este greu de stabilit nici cine sunt comanditarii. Aceștia vor fi boierii, cei vechi și cei noi, ciocoii. Vor fi noii îmbogățiți, reprezentanții burgheziei, negustorii și diverși dregători, demnitarii ce vor ocupa mulțimea de posturi create în noile instituții cu care se autodotează societatea modernă. Obținerea unei efigii va intra în obișnuit pentru clasele avute, la fel ca schimbarea mobilierului, a costumului și a tot ce ține de modă.

Prin analogie cu artiștii apuseni, în special italieni, care fac trecerea de la arta romanică și gotică, iar în Italia și de la așa-zisa *maniera greca* la Renaștere, numiți în unele tratate *primitivi* (avem în vedere mai ales pe pictori din *duecento* și *trecento* cum sunt Cimabue, Giotto, Duccio, Simone Martini, Lorenzetti, Pisanello, Fra Angelico, Masaccio, Uccello și mulți alții) pionierii picturii moderne românești din primele decenii ale secolului al XIX-lea au fost botezați și ei prin consens „primitivi". Termenul li s-a aplicat însă, cum vedem, între ghilimele, și pe bună dreptate, căci fenomenul românesc respectiv numai în aparență amintește de arta *primitivilor* italieni ai proto și prerenașterii. Deosebirile dintre cele două grupuri de artiști sunt de fapt fundamentale. În timp ce pictorii italieni la care ne referim creau forme noi, cu ajutorul unor procedee și ele noi, de ei inventate (clarobscur, perspectivă, sugerarea volumelor) fără a avea alte modele de urmat decât natura (poate și unele prototipuri din epoca elenistică),„primitivii" picturii românești nu trebuia să inventeze nimic. Mai cu seamă cei sosiți la noi din alte țări, unde au putut fi la curent cu toată arta mare a muzeelor. Și totuși, opera lor, prin stângăciile pe care le acuză, prin convenționalismul imaginilor raportate la realitate, prin unele ticuri și poncife, sugerează, e drept, un anume primitivism, un anume naivism, dacă luăm seama și la sentimentul de ingenuitate ce trebuie să-l fi animat adesea pe pictor.

Asupra picturilor din categoria discutată s-au emis păreri care n-au coincis totdeauna. Ele au pendulat între aprecierea entuziastă – cel puțin a unora dintre împricinați – și nota de condescendență ce însoțește cel mai adesea

comentariul critic ce li se aplică. De fapt, dacă suntem drepți, trebuie să recunoaștem că opera lor nici n-a fost supusă unei analize temeinice decât în ultima vreme. Un efort mai susținut de a explica fenomenul contradictoriu pe care-l reprezintă îi aparține lui Andrei Cornea. Într-o carte exemplară prin ținuta ei doctă, prin subtilitatea conexiunilor, prin finețea observațiilor și a interpretărilor, acesta și-a adjudecat meritul de a lămuri multe aspecte ale problemei în discuție. Supunând analizei un singur gen – cel al portretului de șevalet – care domină, de altfel, creația așa-zișilor „zugravi de subțire" avuți în vedere, și apelând la metodele criticii moderne – hermeneutică, structuralism ș. a. –, autorul dezvoltă o teză interesantă care explică în bună parte natura ambiguă a ceea ce el numește o „conjunctură artistică". În lumina acestei „conjuncturi", portretul conceput să satisfacă o necesitate a omului modern, a dorinței sale de afirmare, a vanității, a orgoliului său este marcat de caracterul votiv propriu genului respectiv din epoca anterioară. Autorul distinge chiar grade de implicare a votivului, ca reminiscență medievală, în pictura „primitivilor" noștri inspirați de formele artei occidentale. Atitudinea portretistului „primitiv" era una de parvenitism demagogic când pretenția de a fi modern era clamată sus și tare, dar fără acoperire de fond. Cum arată însă autorul, „Vor rezulta opere, să le spunem «franțuzite», care, precum Coana Chirița, vorbesc greșit limbajul pe care îl cultivă cu ostentație, iar anumite concepții estetice și psihologice arhaice ale comanditarului, anumite «reflexe votive» vor răzbate când și când la suprafață"[242].

Autorul își ilustrează teza cu exemple concrete care în mare parte confirmă teoria sa. O recunoaște într-o recenzie a cărții și Andrei Pleșu. Dar la o absolutizare a tezei respective acesta nu subscrie, și pe bună dreptate. Oricât de puternică, presiunea tradiției votive, „atavismele" ce persistă în mentalitatea comanditarului, pretenția „damelor" ca zugravul „să abandoneze adevărul văzut, pentru a se conforma adevărului *știut* de ele asupra propriei înfățișări"[243] pe care vor s-o pună cât mai bine în valoare, de unde și întrebarea preocupantă „Șed bine, domnule zugrav?" despre care se relata într-un foileton din „Albina românească" la 1844, semnalat de Paula Constantinescu, nu puteau influența într-atât viziunea modernă a pictorului încât s-o deturneze spre un rezultat atât de mediocru.

Dacă aceste „atavisme" ale portretului votiv pot constitui o explicație (scuză) pentru stângăciile, pentru convenționalismul cu care sunt executate operele pictorilor autohtoni (Nicolae Polcovnicul, Ion Balomir, Petre Zugravul, Dimitrie Dumitriu ș. a.), prea familiarizați cu pictura tradițională ca s-o poată lesne „uita", explicația respectivă nu mai poate fi probată în cazul pictorilor imigranți. Educația și instruirea acestora în ambianța artei apusene nu le mai permite să-și justifice neîndemânarea în folosirea mijloacelor moderne prin nu știu ce spirit votiv care i-ar reține în desfășurarea plenară a potențelor. Poate este mai degrabă vorba chiar de carențe reale în pregătirea lor și, de ce nu, de lipsă de har. În fond, de ce am crede că pictorii veniți de aiurea ar fi de prim rang, că ar fi egali unor Géricault, Delacroix, Ingres, Corot? Să fim noi siguri că dacă ar fi venit aceștia, oricâte fasoane ar fi făcut boieroaicele și jupânesele care le-ar fi pozat, în nici un caz ei n-ar fi ținut seama de spiritul votiv al artei noastre tradiționale ce le-ar rămâne firește străin. De altfel, se și poate constata diferențe nete în gradul de pregătire și de talent al pictorilor străini sosiți în Principate, într-un fel răspunzând sarcinii pe care și-o asumă mediocrul Schoefft și cu totul altfel talentatul Giovanni Schiavoni, deși ambii formați în ambianța unor centre ca cele din Austria, Franța, Italia. De valoarea lor intrinsecă și nu de apartenența sau nonapartenența la tradiția școlii noastre de zugrăvie ține și diferența de calitate dintre portretele excelente realizate de românul Eustatie Altini, școlit, e drept, la Viena, dar având la bază trainice legături cu pictura tradițională, și cele ale mediocrului Ludovic Stawski, venit dintr-o Polonie mai emancipată pe calea artei moderne decât Principatele. Dar cum i-am putea pretinde acestuia din urmă să exceleze în portret când un peisaj al său, cel înfățișând *Iașul la 1842*, întrunește toate însușirile unei picturi naive sau de amator lipsit în mod vădit de mijloacele ce i-ar permite să se ridice la nivelul la care se afla în Occident arta peisajului instalată temeinic în faza *plein air*-ismului? Și totuși, departe de noi gândul de a arunca blamul asupra activității acestor „zugravi de portrete". În primul rând, pentru că în epoca dată, ei și nu alții sunt cei care răspund comenzii sociale date, ei și nu alții aduc mărturie despre stările de spirit, despre mentalitățile, despre civilizația vremii și locului, când și unde își desfășoară activitatea. Autenticitatea mesajului operei lor rezultă, fie și numai din faptul că se sincronizează și consună perfect dacă nu cu ceea ce se întâmplă în alte părți, în orice caz cu



ANONIM. *Portret de bărbat*



ANONIM. *Portretul lui Dimitrie Ralet*

ceea ce se petrece la noi în literatură, în teatru, în muzică, unde întâlnim aceeași stângăcie, aceeași ambiguitate, cu toate că naivele producții literare și rudimentarele spectacole teatrale n-au căpătat atributul de „primitive". Am putea chiar susține că, judecate laolaltă (picturi, poezii, spectacole de teatru), după criteriile de azi, pictura ni se pare totuși ceva mai emancipată decât suratele ei scrise sau jucate. Iar dacă mai abordăm și criteriul originalității, nu putem să nu apreciem, odată cu Andrei Cornea – cel puțin în cazul pictorilor autohtoni –, drept originalitate efortul făcut pentru „pacificarea" unui conflict firesc între două principii diametral opuse: cel al portretului de șevalet și cel votiv. Această *„coincidentia oppositum"*, cum numește autorul citat efortul de conciliere al celor două elemente contrare, presupune, în adevăr, originalitate și creativitate. „Doar că această creativitate (care este, după expresia lui Andrei Cornea, a unei „conjuncturi artistice" și nu a unui stil) spre deosebire de cea „stilistică", nu siluiește natura brută, ci fapte de cultură gata constituite; ea nu defrișează un pământ virgin, ci reamenajează unul deja desțelenit"[244].

Și dacă nu-i putem aprecia pentru o asemenea originalitate și pe puținii imigranți, avem destule alte motive să-i omagiem și pe ei. În primul rând pentru uimirea lor sinceră în fața unei lumi pitorești, pentru ei exotice, pe care o observă și o zugrăvesc cu o plăcere nedisimulată, cu grijă pentru amănunt, pentru detaliile de costum, de recuzită. Pentru un sentiment de ingenuitate, mai apoi, pentru candoarea și naivitatea cu care-și închipuie că au găsit cele mai bune rezolvări, când de fapt prestația lor sub aspect pur artistic este una mediocră.

Înainte de a trece la analiza operelor concrete ale pictorilor cu identitate cunoscută, vom lua în considerație câteva portrete, unele dintre ele adevărate reușite, firește în cadrul esteticii deja discutate, nesemnate, aparținând deci unor



ANONIM. *Portretul lui Mihăiță Filipescu*



ANONIM. *Portretul serdarului Constantin Andronescu*

anonimi. Întrucât conștiința paternității asupra operei de artă abia acum încolțește, fără a dobândi dintr-odată acuitatea pe care o cunoaștem astăzi, tablourile nesemnate sunt foarte frecvente în epocă și, din cauza nediferențierii lor stilistice, identificarea modeștilor anonimi este aproape imposibil de făcut după maniera de lucru.

În majoritate, mai ales atunci când aparțin evident unor artiști autohtoni (în special dintre aceștia fac parte anonimii), portretele pictate de ei se resimt mult de pe urma tradiției multiseculare fiind caracterizate prin hieratism, bidimensionalitate, grafism, stângăcie în desen, stereotipie în gesturi, imposibilitatea de a modela volumele prin culoare, descriptivism etc. Exemplele cele mai tipice pentru această categorie sunt *Portretul lui Dimitrie Ralet cu scrisoarea în mână*, foarte aplatizat și construit din linii umplute cu culoare așternută uniform, și *Portretul serdarului Constantin Andronescu*.

Mai remarcăm dintre portretele nesemnate, pe cel al boierului *Mihăiță Filipescu* îmbrăcat în giubea și cu turban multicolor pe cap, prefirând printre degete boabele unor mătănii, pe cel al logofătului *Alecu Ghica*, pe al lui *Scarlat Miclescu*, pe al ofițerului *Serurie*, pe cel al lui *Ion Manu*, model tânăr și chipeș, încins cu un gear lat în care ține înfipt un hanger bătut în pietre scumpe, ca și multe alte efigii de bărbați în fastuoase costume orientale sau de jupânese trecute la moda occidentală, dar mai păstrând din cea veche ba o feregea, ba un șal. Sunt toate acestea opere ai căror autori ar fi meritat un nume în istoria picturii românești.

Dar și artiștii care și-au perpetuat numele sunt destul de puțin cunoscuți căci rămân de fapt captivii unei triste indigențe a materialului informativ de care dispunem cu privire la viața și activitatea lor. Câteva date sumare deținem, de exemplu, despre Nicolae Polcovnicul (1788–1842).



NICOLAE POLCOVNICUL. *Autoportret*



ANONIM. *Portretul Zincăi Samurcaș*

Aparținând cinului boieresc, el reprezintă tipul clasic al „zugravului de subțire" cu veleități de emancipare, dornic să se angajeze pe noul drum al picturii de șevalet. Este ceea ce și face, de altfel, într-un frumos *Autoportret* păstrat în Galeria națională, în care activul zugrav de biserici face un evident efort de a renunța la bidimensionalitatea specifică picturii de tradiție bizantină și de a modela volumele prin gradații de umbră și lumină în spirit postrenascentist. Nu reușește însă decât în parte și manierea sa de lucru trădează prin totul ambiguitatea demersului creator, îmbinare ciudată a tradiției cu inovațiile de factură occidentală. Deși căznită, stângace, lipsită de strălucire, mai degrabă austeră și umilă, această pictură respiră totuși un anume farmec frust de sinceritate și candoare ce amintește de farmecul încercărilor literare la fel de stângace ale vremii.

Foarte activ, chiar industrios, în domeniul picturii de biserici și de icoane, practicând cu totul sporadic portretul de șevalet (în afară de *Autoportret* mai fiind cunoscut doar portretul soției sale), Nicolae Polcovnicul



DIMITRIE DIMITRIU. *Mocanul Milaș*

„reprezintă în istoria artei românești o verigă între vechea pictură tradițională și curentele înnoitoare care-și căutau drumul"[245].

La fel de ancorat în tradiție, la fel de terorizat de ea, în ciuda efortului de a se desprinde și a se plasa în sfera noilor căutări ale picturii de șevalet este și Petre Zugravul. De la el ne-a parvenit chiar un *Autoportret*. Și nu unul ca cel al lui Nicolae Polcovnicul, înfățișându-l pe acesta în straie vechi boierești, ci o efigie a unui adevărat *dandy*, occidentalizat atât sub aspect vestimentar (redingotă, papion), cât și sub cel al fizionomiei, un element de emancipare fiind perciunii.

Un mai fin spirit de observație pare a avea Dimitriu Dimitrie din Rășinari, dacă judecăm după tabloul său de la Brukenthal (Sibiu) înfățișând figura mândră a *Mocanului Milaș*. Și poate nu atât efigia acestuia, destul de rigidă, cât peisajul și țăranii ce se zăresc prin arcada deschisă din fundal este ceea ce dă măsura talentatului artist.



ANONIM. *Portretul banului Radu Greceanu*



EUSTATIE ALTINI. *Portret de femeie*

La nivelul de înțelegere a artei moderne la care pictorii menționați aderă fără a fi însă suficientpregătiți s-o practice cu rezultate corespunzătoare ambiției lor, se situează și Ion Balomir (1794 – către 1835), originar din Transilvania, dar stabilit la Iași, unde pictează portrete și decorează, în colaborare cu Stawski, palatul vistiernicului Roset-Roznovanu. Portrete ca cel al *Pravilistului Andronache Donici*, ca cel al *Femeii cu evantai* de la Muzeul din Suceava și cel al boierului *Frederic Balș* sunt rodul luptei aprige dintre tradiționalul caligrafism hieratic al liniei și tendința de constituire în volum a imaginii, fără ca izbânda să se fi decis de o parte sau de alta. Este evidentă însă această izbândă în opera unui alt pictor moldovean, originar de la sud de Dunăre. Dar prin Eustatie Altini (1772–1815), căci despre el este vorba, facem cunoștință cu un alt tip de artist – acela care, trecând prin învățământul academic vienez, își însușește direct de la sursă elementele limbajului neoclasic.

Or, știm prea bine, grație unui fundamentat studiu al lui Remus Niculescu[246], că Altini s-a putut bucura de privilegiul rar, dacă nu chiar unic în epocă, de a studia „cu cheltuiala statului", deci ca bursier, la Academia din Viena, înainte de 1800.

Îl trimisese, se bănuiește, domnitorul Alexandru Ipsilanti sau mai probabil cneazul Potemkin care, în vederea decorării unui palat la Iași, adusese aici pictori străini precum Mihail Ivanov și Giovanni Battista Lampi, dovedind astfel un viu interes pentru artă. În contact nemijlocit cu neoclasicismul, Altini asimilează perspectiva și clarobscurul adaptându-le apoi la rigorile iconografiei ortodoxe tradiționale, ceea ce echivalează cu racordarea picturii bisericești din România la academismul european, pe această cale el fiind urmat de Tattarescu, de Lecca, de Mișu Popp și chiar de tânărul N. Grigorescu. Valoarea de pictor care, trecut prin Școala vieneză, are nu numai cunoștințe de meșteșug,



NICOLAE TEODORESCU. *Procesiune la mănăstirea Rătești*

dar și sensibilitate rafinată, i-o atestă însă portretele de femei (două exemplare se află la Galeria națională).

În *Portretul de femeie* de la Muzeul Național de Artă, monograful lui Altini vede o influență certă a lui G. B. Lampi, calitățile constatate aici ajutându-l, prin extrapolare, să atribuie artistului moldovean și celălalt portret de la Muzeul din București, înfățișând-o pe *Safta Costachi Talpan*.

Mai puțin reușite, de fapt mai redevabile tradiției sunt portretele de bărbați pictate de Altini (cel al mitropoliților *Iacov Stamate* și *Veniamin Costachi*, cel al voievodului *Scarlat Calimachi*, ca și compoziția ce înfățișează *Intrarea lui Veniamin Costachi în monahism* (către 1813), de remarcat fiind însă aici costumul de modă franceză – redingota – candidatului la călugărie.

Altini a avut și discipoli – „sholeri", cum le zice un document, Nicolae Teodorescu și Costache Focșeneanu fiind dintre aceștia.

Dar tot ce putem spune mai mult spre lauda lui Altini este că nivelul artistic la care se situează creația sa n-a fost atins prea des în epocă nici chiar de pictorii străini activi atunci în Principate. Cât îi privește pe aceștia, unii n-au lăsat decât o dâră ușoară în istoria artei românești fiind doar în trecere și îndreptându-se apoi încotrova, spre alte orizon-



LUDOWIC STAWSKI. *O vedere a Iașilor la 1842* (fragment)

turi. Alții însă au făcut un popas mai îndelungat sau chiar au rămas pentru tot restul vieții într-o patrie adoptivă la a cărei propășire au înțeles să-și aducă contribuția nu numai ca pictori, dar și ca profesori la școlile recent înființate. Căci nu trebuie uitat nici rolul de animatori pe care-l joacă în aceste decenii personalități energice ca Gheorghe Asachi, întemeietorul învățământului artistic modern de la Iași, unde sunt atrași să predea lecții și unii artiști străini.

Cât privește identitatea pictorilor migratori și a imigranților propriu-ziși, la cei mai mulți le cunoaștem atât numele, cât și naționalitatea. Mihail Töpler, J. A. Schöefft, G. Schiller, ungurul Bárabas Miklos și alții vin, de pildă, din Imperiul Austro-Ungar. Giovanni Schiavoni este



MIHAIL TÖPLER. *Vorniceasa Smaranda Manu*



MIHAIL TÖPLER. *Safta Ipsilanti*



GIOVANNI SCHIAVONI. *Vorniceasa Burada*

...nalism din Triest și descinde dintr-o familie de artiști, stă-...mind, ca și compatriotul său, Niccolo Livaditti, un solid ...eșteșug de bună școală italiană. Un alt artist stabilit la ...București – Anton Chladek – este ceh, iar altul, pe nume ...Carol Wallenstein (Valștain, cum s-a semnat după ce s-a ...stabilit în România) este croat de origine. Mai cunoaștem ...apoi doi polonezi printre pictorii stabiliți în România: ...pe Mauriciu Loeffler, portretist sensibil, și pe Ludovic ...Szowski, autor, printre altele, al deja pomenitului peisaj ...reprezentând *O vedere a Iașilor la 1842*, în care sunt sur-...prinse cu spirit de observație și cu vervă umoristică scene ...din viața tuturor categoriilor sociale ale orașului.

...Cum rezultă din registrul supușilor austrieci pe 1804, la ...București figurau în acest an cinci „Mahlers" (pictori) prin-...tre care un anume Michael Töpler. Încă de la 1800, Töpler ...venise la București un portret al lui *Alexandru Moruzzi*, iar ...între acesta și portretul lui *Ion Caragea*, realizat la 1818, cu-...noaștem o serie întreagă de efigii aparținând protipendadei ...bucureștene: *Constantin Ipsilanti*, *Safta Ipsilanti*, *Generalul ...Milonadovici*, așa-numitul „Le sauveur de Bucarest", pictat la 1807, *Safta Văcărescu-Ipsilante*, *Vorniceasa Manu cu copilul*, *Logofeteasa Maria Dudescu* ș. a.

Dintre pictorii veniți la Iași la chemarea lui Asachi, cel care-i îndreptățește pe deplin așteptările ca pedagog, dar și ca artist de adevărată talie europeană, a fost Giovanni Schiavoni (1804–1848), născut la Triest, în familia pictorului venețian Natale Schiavoni.

„Zugrav de portreturi și de istorie", Giovanni Schiavoni nu rămâne prea mult în țară pentru că, dornic să se documenteze asupra picturii religioase, pleacă pentru trei ani în Rusia, iar după ce, întors de acolo, funcționează la „clasul de zugrăvitură" întemeiat de Asachi, este chemat ca profesor la Școala de belle-arte din Veneția. Acest din urmă amănunt ne îndrituiește să vedem totuși în pictorul de origine italiană un maestru stăpân pe meșteșug, pentru care calificativul de „primitiv" este desigur inadecvat. De altfel, în scurta sa ședere la Iași, el a lăsat câteva portrete exemplare, ca cel al *Vornicului Burada* (de la Galeria Națională), cel al *Vornicesei Burada* sau cel al lui *Gh.*



NICCOLO LIVADITTI. *Anica și Iancu Manu*



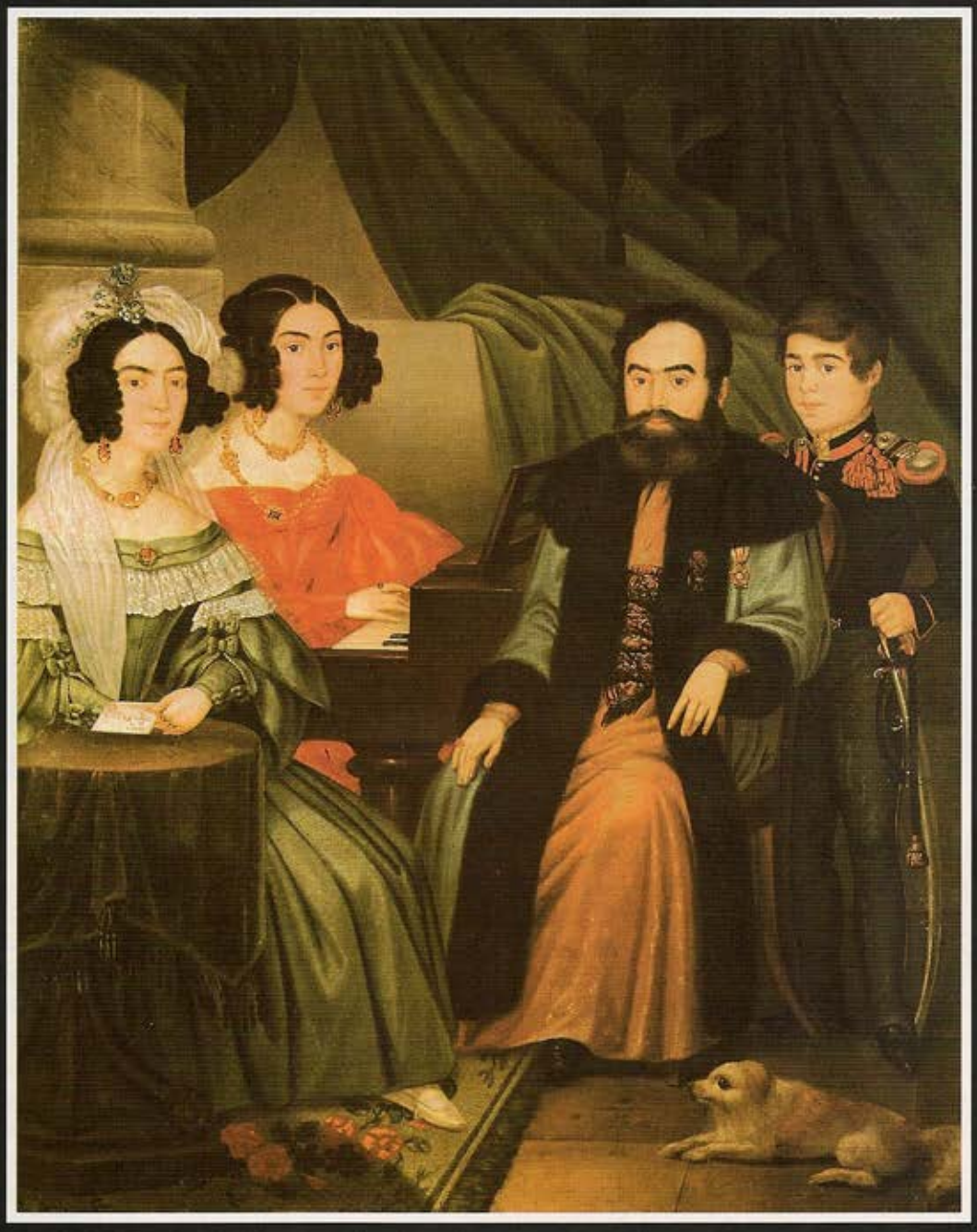
NICCOLO LIVADITTI. *Portret de boieroaică*

Asachi în cabinetul său de lucru în care întâlnim și știință a compoziției și mânuire abilă a tehnicii clarobscurului, ca să nu mai vorbim de capacitatea sa de a surprinde și potența expresia unui chip ca oglindă a stării sufletești.

Tot de pe malul Adriaticei, de la Triest, unde avusese un rol de seamă în mișcarea carbonarilor, ajunge la Iași, se pare ca refugiat politic, și Niccolo Livaditti (1804–1860), pictor format în ambianța artei italiene. Ce știa el să execute cu îndemânare și să învețe și pe alții să facă, deoarece îl are la un moment dat ca discipol pe viitorul artist pașoptist Ion Negulici, este portretul. El introduce la noi portretul de grup și protipendada moldoveană nu întârzie să-i pozeze așa cum face în două rânduri vornicul Alecsandri, tatăl poetului, care tronează autoritar între copiii săi, sau perechea soților *Iancu și Anica Manu*, văzuți într-o scenă de tandră apropiere.

Aceluiași moment cultural din primele decenii ale secolului al XIX-lea îi aparțin și câțiva pictori străini aflați în trecere prin București sau instalați aici pentru tot restul vieții.

Unul dintre ei este maghiarul Josef August Schoefft (1778–1860). În căutarea unei clientele solvabile, el face o haltă de oprire de peste un deceniu în capitala valahă, după care își continuă vagabondajul la Iași, Odessa, Constantinopol și Veneția. Schoefft a fost un personaj pitoresc și aprig, destul de mercantil și de întreprinzător dacă ne gândim că-și face reclamă în reviste, își organizează o expoziție personală – poate prima de acest gen în istoria picturii românești – și dă și lecții particulare, ce-i drept, fără un prea mare efect pedagogic, judecând după amintirea deloc flatantă pe care i-o păstrează fostul lui ucenic Vasile Mateescu în cartea sa de memorii. Schoefft este foarte inegal, fiind capabil să realizeze pe linia barocului vienez portrete în care stăpânește cu autoritate desenul și sugerarea volumului prin culoare, pentru ca să ne surprindă în același timp prin inadvertențe inadmisibile, cum este aceea din *Portret de bărbat cu fiul* de la Muzeul de Artă din Iași.



NICCOLO LIVADITTI. *Vornicul Alecsandri cu familia*



J. SCHOEFFT. *Portret de bărbat*



J. SCHOEFFT. *Caterina Ghica*

Un alt personaj pitoresc cu trăsături de roman picaresc ce rătăcește prin Principate ocupându-se cu pictura, dar nu numai, este Theodor Chirangheleu (1755–1847). Era grec de origine, cum îl trădează numele, și a activat la început în Muntenia, pentru ca din 1815 să treacă în Moldova, unde audiază cursurile de inginerie ale lui Asachi. De numele acestuia sunt legate și alte aspecte ale activității lui Chirangheleu. Astfel, el pictează o compoziție în ulei reprezentându-l pe *Ștefan Vodă înaintea Cetății Neamț*, executată după originalul lui Felice Giani, adus de Asachi de la Roma, iar pe la 1835, preda „desenul lineal și ornamenturi" la Școala de Arte și Meserii a lui Asachi, după ce, asemenea lui Schiavoni, hălăduise o vreme (mai bine de un deceniu) prin Rusia, la Odessa.

Spre deosebire de un Schoefft, cantonat exclusiv în genul portretului, în practicarea căruia ajunge la un fel de rutină, un compatriot al său, și anume Barábas Miklós (1810–1898), deși i-a surâs perspectiva unor comenzi substanțiale de portrete, s-a arătat mai dezinteresat sub aspect pecuniar. De aceea, în cei doi ani cât a stat la București ca protejat al agăi N. Filipescu, n-a pictat numai portrete, ci a fost atras mai ales de aspecte și tipuri pe care le surprinde în fugă și le așterne în acuarelă pe hârtie, asemenea notelor de jurnal în care el fixează impresii din timpul sejurului său valah, cum sunt *Bucureștii în anul 1831* sau *Trei țărani români*. Născut în Transilvania unde a și copilărit, el l-a putut cunoaște și îndrăgi pe țăranul român a cărui viață i-a inspirat mai multe compoziții printre care și aceea expusă în 1844 la Viena, reprezentând *Mocani sălișteni îndreptându-se spre târg* (tablou aflat azi la Budapesta și, în replică, la Galeria Națională din București).

Și un ceh din Banatul sârbesc, Anton Chladek (1794–1882) a descins la București prin 1835, dar nu pentru un simplu popas, ci pentru a se stabili definitiv. Pentru

realizarea portretelor furnizate în număr impresionabil, el recurge adesea și la tehnica fină a miniaturii în ulei, continuând cu succes opera francezului Mondonville care-l precedase pe aceste meleaguri cu două decenii. De fapt, chiar și în lucrările de mari dimensiuni, în tratarea detaliilor, Chladek rămâne același miniaturist atent la spuma dantelelor și la sclipirea bijuteriilor, fără a încerca să descifreze pe chipuri podoaba unui gând, a unui sentiment. Un istoric al artei care s-a ocupat de problema clasicismului în arta românească distinge în portretistica preclasicistă a lui Chladek unele „alunecări" către romantism prin filtrul *sentimentalismului* sau supraviețuiri baroce și rococo, trecute însă, la rându-le, prin sita „cuviinței" estetice[247].

Mai mult decât oricare dintre portretiștii menționați, Chladek este, de fapt, reprezentantul în arta românească al portretisticii Biedermeier. Pe linia acestei direcții stilistice, mobilierul începe să ocupe mult spațiu în recuzita fundalurilor, alături de draperii, de coloane, de deschiderile spre peisaj. Ceea ce deosebește în primul rând portretele lui Chladek de ale antecesorilor și contemporanilor este factura pastei: netedă, catifelată, alteori vitroasă, ca porțelanul, calități ce-și găsesc corespondent și pe plan afectiv, în gingășia, tandrețea, moliciunea, într-un cuvânt, în sentimentalismul ce învăluie modelele.

Asemenea altor confrați de generație ce se vor bucura de longevitate, cantonați într-o formulă care i-a consacrat, Chladek nu va încerca să țină pasul cu vremea, așa încât, târziu de tot, după 1860, el mai rămânea încă același zelos furnizor de efigii, deși trebuie să fi resimțit dureros concurența unor pictori tineri dintre care unii trecuseră prin atelierul său, cum a fost cazul cu Grigorescu. Prelungită, așadar, mult peste jumătatea secolului, activitatea lui Chladek, trebuie circumscrisă, prin concepțiile care o guvernează, momentului din jurul anului 1840, moment cu care coincid și primele rudimente ale unui învățământ artistic autohton. Vorbind despre acesta, avem desigur în vedere în primul rând întreprinderea lui Asachi. Avem apoi în vedere catedra de desen de la Colegiul Sf. Sava din București, deținută de Carol Wallenstein sau Valștain, cum va suna fonetic numele său pe românește (1795–1857). El venea la București din Croația, unde se numise Carol Vella, după ce urmase studii la Viena și poposise vremelnic la Brașov și Craiova.



ANTON CHLADEK. *Femeie în albastru*

Ajuns la București, „mânat de ambiția de a se produce pe o scenă mai însemnată"[248], Valștain se consacră unor scopuri multiple, în centrul preocupărilor punând totuși, după câte se pare, pictura istorică. Drept urmare, realizează compozițiile *Bătălia de la Călugăreni*, *Visul lui Mihai Viteazul*, *Jurământul lui Mihai înconjurat de boieri* – toate piese dintr-o „Mihaiadă".

Unele efecte („efecturi extraordinare" le zice Valștain) postbaroce sunt evidente în aceste compoziții istorice ca și în unele compoziții religioase ale acestui pictor. Ceea ce dispare însă în portrete pentru a lăsa loc, aici, unei sensibilități de tip Biedermeier, disimulată, ce-i drept, de costumația orientală în care artistul ne apare în *Autoportret*, dar nu și în miniatura pe fildeș unde ni se înfățișează în haine apusene alături de fiii săi dintre care unul ține în mână o carte pe care deslușim deviza luministă „Ernst ist das Leben"[249]. Răspunzând unor deziderate cărora în



CAROL WALȘTAIN. *Autoportret*



CAROL WALȘTAIN. *Purtarea crucii*

Moldova le făcea față Asachi, Valștain are o bogată activitate organizatorică și pedagogică în calitate de profesor de desen la Colegiul Sf. Sava unde pune temelie, în 1837, primei pinacoteci din țară. Ca profesor, „după o pracsă de mai mulți ani ca zugrav în Țara Românească"[250], în anul 1836, el alcătuiește și un manual intitulat „Elemente de desen și arhitectură".

Un învățământ artistic rudimentar constatăm și la Buzău unde pitarul Nicolae Teodorescu conduce o școală de zugrăvie la 1831. Cu mult înainte de aceasta un sistem de învățământ artistic embrionar a fost răspândit în multe zone din țară, o formă pregnantă căpătând în Banat. Un călător străin, și anume italianul Francesco Grisellini, trecând prin Banat în intervalul 1774–1777, constata că „... printre români sunt mulți care se îndeletnicesc nu numai cu artele mecanice, ci și cu artele plastice, ei pictând – e drept – în maniera bizantină"[251]. Dezvoltarea picturii din această regiune a fost, încă din secolul al XVIII-lea, debitoare în mare măsură unor meșteri veniți de la sud de Carpați. Este cazul, printre alții, a lui Vasile Diaconu, originar din Stănești-Corj, care după ce pictase la Tismana, trecea în Banat cu alte vreo 50 de familii oltene, punând aici (la Sredișteа Mare), în 1736, bazele unei școli de zugravi fiind nevoit să-și sârbizeze numele în Diaconovici, cum o cerea obiceiul locului, nume pe care aveau să-l poarte și descendenții săi[252].

Cum au demonstrat cercetătorii artei bănățene (Ioachim Miloia, Ion Frunzetti) și în special un studiu recent[253], procesul trecerii de la pictura de tradiție bizantină la cea modernă de tip academist a fost aici mai rapid la un moment dat decât în Moldova și Țara Românească. Dar, datorat se pare apropierii Banatului de Occident, acest avantaj s-a efasat cu vremea și pictura bănățeană avea către sfârșitul secolului al XIX-lea un caracter destul de provincial față de cea din capitala Regatului. Totuși, câteva personalități merită atenția noastră. Am pomenit de zugravii din familia Diaconovici. O altă familie care a dat destoinici pictori de biserici a fost Popovici. Îi menționăm

apoi, în treacăt, pe Dimitrie Turcu (1810–1883) „unul din precursorii renașterii artistice, cum le place criticilor bănățeni să considere modesta mișcare provincială de laicizare a artei lor bisericești în această regiune"[254].

Centrul bănățean cel mai renumit a fost însă cel din Bocșa Montană, a cărui faimă a fost creată de Mihail Velceleanu, cel mai de vază pictor din această zonă a țării în prima jumătate a secolului al XIX-lea, după aprecierea lui Ion Frunzetti[255], și primul artist din Banat care a urmat studii sistematice în străinătate – la München. Atunci, aici în capitala Bavariei, se crede că a executat Velceleanu *Autoportretul* de tinerețe, jalon important în evoluția stilului academist.

O figură centrală a plasticii bănățene este și pictorul Constantin Daniel (1798 sau 1799–1873). Dar încadrarea sa în istoria picturii românești comportă unele discuții, pentru că, în mod curent, el este considerat de istoriografia iugoslavă „drept cel mai de seamă dintre pictorii produși de poporul sârb în secolul al XIX-lea"[256].

În sfârșit, în Banat, școala românească de pictură mai are doi reprezentanți de interes național (Nicolae Popescu și Ion Zaicu), dar centrul de greutate al activității lor cade în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Nu numai Banatul, dar și alte zone de peste munți, în Transilvania, cunosc începuturi timide în domeniul învățământului artistic. Astfel, în baza „Regulamentului școlar pentru Transilvania", cunoscut sub denumirea de *Norma Regia* (1781) au fost create „școli de desen" în mai multe orașe (Cluj, Sibiu, Timișoara) în care se stabilesc artiști din Imperiu. Dintre aceștia s-a distins în special vienezul Franz Adam Neuheuser (1734–1785) care, împreună cu cei patru fii ai săi și cu alți artiști ca Anton Steinwald, Franz Anton Bergmann și Johann Martin Stock, bucurându-se și de sprijinul baronului Brukenthal, a avut de jucat un rol important în promovarea artei de factură occidentală în sudul Transilvaniei. Printre altele, acum fiind realizate portretele eroilor-martiri Horia, Cloșca și Crișan[257].

Tot la Sibiu, cursuri „de arta graficii și a desenului", pe lângă elemente de arhitectură și geometrie, figurau și în programa Institutului „Therezianum" înființat în 1768, unde au predat Ion Costande (1814 – după 1885, ca și elvețianul Henric Trenk 1818–1892), acesta trecut mai târziu în Țara Românească. Foarte mult în domeniul învățământului artistic a făcut Gheorghe Asachi, cărturar și animator cultural cu plurale preocupări, după întoarcerea sa, în 1812, de la Roma. Este drept, n-a făcut-o direct în mod personal, căci resursele sale ca artist au fost modeste. Ca animator a pus însă un puternic accent pe „zugrăvirea istorică în oloiu", îndemnându-i pe ucenicii și pe confrații săi să creeze „tabloane istorice" cu teme educative din istoria neamului, care, multiplicate prin gravare, să ajungă la îndemâna unor largi pături populare.

Gheorghe Asachi (1788–1869) n-a fost numai o impresionantă figură a renașterii noastre naționale, dar prin multiplele sale preocupări, a fost, putem spune, ceea ce se cheamă „un om de Renaștere". De pictură avea să se ocupe încă din 1804, la Lemberg, apoi și la Viena unde îl aflăm, în 1805, studiind matematicile și astronomia. Dar abia la Roma, unde se află din 1808, se lansează într-un studiu mai aprofundat al picturii. Și cum „Cetatea eternă" era în acea vreme un reputat centru al promovării neoclasicismului, tocmai acest curent va antrena pașii tânărului Asachi pe drumurile artei. În alegerea acestei direcții a contribuit și pasiunea pentru arheologia artistică, într-o vreme ce urma senzaționalelor descoperiri de la Herculanum și Pompei, orașe ce fuseseră conservate timp de peste 17 secole sub lava Vezuviului. A mai existat apoi un factor ce a direcționat spre neoclasicism preferințele tânărului Asachi, și anume prietenia sa cu Bianca Milesi, fiica unui negustor din Milano, cu care a fost pe punctul de a se căsători. Prin intermediul prietenei sale, Asachi a putut face cunoștința unor artiști precum Canova, Giacomo Pivelli și Felice Giani. Acestora din urmă, după un obicei practicat asiduu după revenirea în țară, Asachi le-a comandat tabloul *Muma lui Ștefan cel Mare împiedică pe fiul ei de a intra în cetatea Neamț la 1484*.

Din epoca studiilor italiene datează o seamă de desene, laviuri și picturi în care tânărul român, dacă în adevăr paternitatea sa asupra respectivelor piese se adeverește (ceea ce nu este sigur), face proba unor însușiri native și a unei pregătiri excepționale. Înclinăm să credem însă că nivelul adevărat la care a ajuns Asachi în practicarea



GHEORGHE ASACHI. *Jupiter și Junona*

desenului este totuși cel modest din *Mirtil și Chloe* și că nu este cazul, așadar, să regretăm prea mult că el abdică la un moment dat de la o ocupație pentru care nu avea o specială vocație. El va încuraja însă din plin pe alții să ducă la îndeplinire ambițiosul program gândit de el în domeniul artelor plastice. Pentru că dacă n-a deschis o pagină nouă în creația propriu-zisă, Asachi a desțelenit terenuri pentru afirmarea altora. Și avem în vedere rolul lui de animator și de organizator al învățământului artistic. Pe lângă alte școli și așezăminte cum ar fi „Gimnazia vasiliană", pe care le înființează în calitate de referendar la Eforia școalelor, el pune baze și unei „Școale de arte și meserii", iar în programa analitică a celorlalte școli introduce ore speciale de desen și „zugrăvitură". Astfel „un clas de începuturile zugrăviei" introduce la Școala franceză de la Miroslava, iar la „Gimnazia vasiliană" înființează o catedră de „caligrafie și desen de peisagiuri și flori". Toate acestea cu un scop anume. Adică acela de a forma cadre de artiști capabili să zugrăvească scene din trecutul neamului, care să trezească în popor conștiința națională și să îmbărbăteze pe oameni la luptă pentru dobândirea drepturilor sociale și naționale răpite de uzurpatori. Era în această aspirație ecoul unor idei cu care marele bărbat făcuse cunoștință în Italia. Cu ajutorul litografiei – și în acest scop înființează un institut litografic pe lângă gazeta sa „Albina românească" – el vrea să multiplice și să răspândească chipurile și scenele respective în largi cercuri populare pentru „a formarisi duhul obștei și a evghenisi simțirile tinerimei".

Un singur factor îi mai lipsește pentru a-și pune în practică planul: cadrele. Ca să le obțină, cheamă artiști străini pe care-i instalează în posturi în învățământ sau la conducerea tehnică a Institutului de litografie, înființat în 1832, dându-le totodată comenzi pentru ilustrarea paginilor glorioase din istoria Moldovei. Așa se face că la catedrele înființate și la Institutul litografic amintit se perindă vreme de peste un deceniu mai mulți artiști și litografi, dintre care îi menționăm pe cei mai importanți: pictorul vienez Hönig, xilograful Dimitrios Contoleus Romanos, pictorul și gravorul german Johann Miller, Iosif de Adler, K. F.

Hoffmann, Giovanni Schiavoni, Mauriciu Löffler, Ludovic Stavski. Acestora le încredințează misiunea de a compune și litografia scene istorice pentru care el dă indicații amănunțite ca un adevărat consultant științific. Ies astfel de sub teasc planșele: *Muma lui Ștefan cel Mare împiedică pe fiul său de a intra în cetatea Neamț la 1484*, litografiată de J. Müller după compoziția pictorului Giani (1833), *Ștefan cel Mare al Moldovei cuvintează al său testament politicesc la anul 1504* (desenat și litografiat de J. Müller), *Alexandru I domn al Moldovei luând coroana și mantia din mâna solilor împăratului Ioan Paleologul* (litografiat de K. F. Hoffman după un desen atribuit elevilor Academiei), *Dochia și Traian despre zicerile moldoromânilor* (litografiat de K. F. Hoffman după desenul lui Giovanni Schiavoni), *Lupta moldovenilor cu cavalerii crucieri*, reprezentând participarea românilor moldoveni conduși de spătarul Coman la lupta de la Marienburg. O litografie pe temă istorică reprezentând *Bătălia de la Baia* executată în 1851 i se datorează chiar fiului lui Gh. Asachi, Alexandru, care cu un deceniu în urmă mai executase un desen în vederea obținerii unei burse de studii în străinătate. Căci Gh. Asachi nu se mulțumește să aducă artiști din străinătate sau din Țara Românească (N. Teodorescu din Buzău și Costache Fărcășanu sunt dintre aceștia), ci se îngrijește și de trimiterea la studii în Apus a unor bursieri moldoveni aleși dintre cei mai buni elevi ai „clasului de zugrăvitură" al Academiei Mihăilene. În afară de Alexandru Asachi mai sunt trimiși la München Gheorghe Lemeni, Gheorghe Năstăsianu, Gheorghe Panaiteanu și, pentru a urma cursurile de inginerie –, celălalt fiu al lui Gheorghe Asachi, Dimitrie care ia și el lecții de desen artistic.

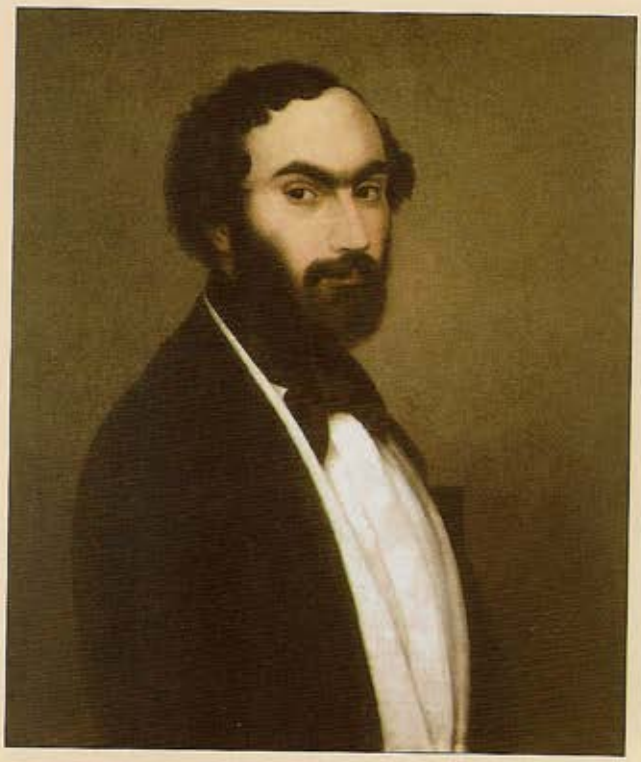
După exemplul lui Asachi, un mesaj în deplină concordanță cu idealul politic și chiar cu faptele întâlnim la pictorii pașoptiști, unii dintre aceștia împletind de regulă activitatea profesională cu lupta politică revoluționară. O înaltă pildă de curaj și abnegație, mergând până la a-și jertfi viața pentru cauza revoluției, au dat, cum se știe, cei trei pictori martiri: Negulici, Rosenthal și Iscovescu, cu toții sfârșiți prematur, unul într-o temniță habsburgică, la Budapesta, iar ceilalți doi în surghiun, în Turcia.

O atitudine curajoasă și demnă ca militant politic și o voință fermă de a depăși nivelul atins de precursori în domeniul picturii constatăm la Ion Negulici (1806–1851).[258]



GHEORGHE ASACHI. *Dochia și Traian*

Contactele lui cu arta sunt timpurii. Fiu de preot din Câmpulung, are prilejul să trăiască între fresce, icoane și cărți cu gravuri, pasiunea pentru desen și pentru scrisul frumos, caligrafic punând stăpânire pe el de la o vârstă foarte fragedă. A luat lecții de meșteșug artistic încă de pe când învăța carte în orașul natal. Mai apoi, paralel cu instrucția școlară, urmează pe apucate și cursuri de artă la București, fără însă a se hotărî pentru cariera de pictor. Un impuls mai serios în această direcție îl capătă după ce sosește la Iași, atras aici de faima lui Niccolo Livaditti în atelierul căruia tânărul Negulici intra pe la 1830 nu ca un ucenic începător, ci în scop de perfecționare a cunoștințelor. De altfel, în capitala Moldovei se formează și sub alte aspecte, având și alte îndeletniciri. În primul rând pe cea de funcționar la Ministerul de Justiție pentru a se putea întreține. Învață apoi aici limbile greacă și franceză, iar Ion Frunzetti se crede îndreptățit să considere că inițierea politică a pictorului tot aici s-a făcut de vreme



ION NEGULICI. *Portret de bărbat*



ION NEGULICI. *Portret de femeie*

ce în cei patru ani petrecuți la Iași, el a legat prietenii cu Vasile Alecsandri, cu Alexandru Ioan Cuza și cu alți viitori revoluționari moldoveni[259].

Împreună cu aceștia, Negulici pleacă în 1834 la Paris, nu însă înainte de a adăuga la mai vechile sale deprinderi artistice o bună pregătire de portretist datorată lui Livaditti și nu înainte de a copia o serie de gravuri ce ilustrau „Aventurile lui Télémaque" de Fenelon[260].

Ajuns la Paris, tânărul valah, dorind să-și desăvârșească în scurt timp cunoștințele în domeniul picturii, intră în atelierul lui Leon Cogniet, un reputat profesor al Academiei de Belle Arte.

Dacă nevoia de a se perfecționa îi îndruma pașii spre atelierul unui academist, exponent al artei conservatoare încurajate de regimul reacționar al lui Ludovic Filip, pe tărâm politic alegerea făcută de tânărul valah nu cunoaște nici un fel de ezitări. El leagă prietenii cu viitorii revoluționari români care îl adoptă ca pe un comiliton. La mulți dintre aceștia Negulici le face portretul, inaugurând astfel o categorie a genului radical diferită de cea a portretului executat în Principate de zugravii noștri „de subțire" pentru protipendada dornică de fală. Mult mai mult decât costumele de paradă și accesoriile vestimentare etalate de o clientelă întâmplătoare pe care „primitivii" picturii noastre le reproduceau cu o rece detașare, pe Negulici îl interesează la prietenii săi personalitatea acestora, ținuta demnă, sobrietatea. Printre cei cu care legase un „strâns prietești" diversele surse îi amintesc pe Golescu-Albu, pe Dimitrie Brătianu, Cezar Bolliac, C. A. Rosetti, D. C. Aricescu, Iancu Manu, Nicolae Bălcescu. Nu știm dacă i-au pozat toți. Ultimii cinci știm însă că au făcut-o, mărturie fiind portretele executate dintre care unele, cum este al lui Bălcescu, au ajuns până la noi, altele fiind azi dispărute.

După o ședere de trei ani în capitala Franței, Negulici se întorcea în țară și trecea și pe la Câmpulung. Anul 1837 este de o mare semnificație în cariera artistului deoarece acesta execută, cu prilejul vizitei la Câmpulung, singurul peisaj care ne-a rămas de la el, peisaj înfățișând,



ION NEGULICI. *Peisaj din Câmpulung*

cum s-a demonstrat recent, însăşi casa părintească a lui Negulici[261]. Neterminat, tabloul, intitulat *Peisaj din Câmpulung*, aflat la Muzeul Naţional de Artă, ne îngăduie să constatăm procedeul tehnic folosit de pictor, constând din acoperirea treptată a pânzei cu culoare, ceea ce presupune terminarea unor porţiuni din tablou în timp ce altele n-au fost măcar începute (procedeu folosit curent în practica atelierelor academiste).

Întors în patrie, Negulici obţine mai multe succese pe care le multiplică şi consolidează cu ocazia unei călătorii în Grecia şi la Istanbul. O mărturie despre realizările sale la Atena şi în oraşul de pe Bosfor întâlnim în „Curierul de ambe-sexe", publicaţie cu care întreţine bune relaţii prin Heliade-Rădulescu şi care face referire la presa grecească când arată că „...în puţina vreme a zăbovirii sale în Grecia, a lăsat strălucite dovezi de o excelentă îndemânare şi de un rar talent în arta zugrăvirii. Câţi din greci au cunoscut pe D. Negulici şi lucrările sale artistice – continuă autorul nesemnat în care Ion Frunzetti bănuieşte a nu fi altul decât Eliade – le-au părut rău de pornirea (plecarea) sa[262]. De la Atena, în drum spre Bucureşti, Negulici se opreşte la Constantinopol, cum am spus, unde Vogoridis, capuchehaia Moldovei pe lângă Poartă, îi comandă un portret şi n-a lipsit mult ca sultanul însuşi să-i pozeze.

Evenimentele revoluţionare îl surprind ca titular al catedrei de desen a Colegiului Sf. Sava unde îi urma lui Wallenstein. Este timpul când execută mai multe litografii, unele copiate după străini ca Grandville şi folosite ca ilustraţii pentru „Călătoriile lui Gulliver" de Swift.

Răspunzând pe deplin comandamentului social al momentului prin activitatea de pregătire a revoluţiei şi ca prefect al judeţului Prahova numit de guvernul provizoriu, Negulici marchează totodată un pas înainte în evoluţia artei româneşti pe care o îmbogăţeşte printr-o nouă viziune asupra portretului, ca şi prin diversificarea tehnicilor



ION NEGULICI. *Mere și flori*



C. D. ROSENTHAL. *Natură moartă*

și genurilor despre care am vorbit. Ca portretist, inspirat de figurile bărbaților politici în anturajul cărora se află (*Bolliac, Rosetti, Rosenthal, Bălcescu, Cristian Tell* ș. a.), el se manifestă ca un romantic. Poate mai puțin vizibilă este această notă romantică în portretele de femei. În schimb, abordarea, în compoziția *Balamucul*, a unei teme ce ne amintește de nebunii lui Géricault, îl plasează din nou printre romantici. De altfel, ezitarea între neoclasicism și romantism caracterizează deopotrivă creația celor trei pictori-martiri de la 1848. Ion Negulici și-a manifestat dorința de a lărgi repertoriul de tehnici, de genuri și de forme în general, în unele cazuri înregistrând în pictura românească adevărate premiere, cum sunt compozițiile *Întoarcerea țăranilor de la câmp și Balamucul, Peisajul din Câmpulung* și, în acest gen, tabloul *Bursa în noapte*, un peisaj pictat în vremea surghiunului, în care artistul căuta să surprindă efectul feericului nocturn. Să mai spunem că, tot în premieră, Negulici picta la un moment dat și o natură moartă reprezentând *Mere și flori*, gen atât de îndrăgit de pictorii români de mai târziu, dar care, la jumătatea secolului, trecea drept o îndeletnicire cel puțin bizară a cărei abordare necesita o oarecare îndrăzneală din partea artistului.

Frumosul ansamblu pe care-l alcătuiesc aceste lucrări nu ne poate da nici pe departe întreaga măsură a talentului și pregătirii lui Negulici. Acaparat de mișcarea revoluționară, atras în vâltoarea evenimentelor, el a trebuit să neglijeze de multe ori uneltele pictorului pentru că, așa cum declară el însuși: „Acela care luptă pentru o cauză nu mai este al său, ci al principiilor al căror apostol s-a făcut".

Un adevărat „apostol" al principiilor înalte, cu un destin și mai ingrat decât al lui Negulici, a fost Rosenthal. Dacă n-ar fi împărtășit ideile revoluționare și n-ar fi avut destinul tragic de care am amintit, Constantin Daniel Rosenthal (1820–1851) ar fi putut trece prea bine drept un pictor imigrant ca toți ceilalți furnizori de portrete ce s-au perindat în Principate. Născut la Budapesta într-o familie de evrei cu stare și repudiat de rude din cauza ide-



C. D. ROSENTHAL. *România revoluționară*



C. D. ROSENTHAL. *România rupându-și cătușele pe Câmpia Libertății*

lor sale radicale, el ajungea în 1842 la București, după ce studiase cinci ani la Academia din Viena. Spre deosebire de un Schoefft, de exemplu, care va rămâne străin de frământările social-politice de la noi, iar când se va ivi prilejul nu va ezita să-și facă bagajele și să plece mai departe, Rosenthal va adera cu trup și suflet la cauza patrioților români, devenind în scurt timp unul dintre militanții de frunte ai mișcării conduse de Nicolae Bălcescu.

După ce pictă portretul acestuia și pe ale altor prieteni din București, dar și efigiile unor persoane din protipendadă, asemenea lui Negulici, Rosenthal simți nevoia completării pregătirii sale la Paris. Sosit în capitala Franței în 1844 și, din câte se știe, a trecut prin atelierul lui M. M. Drolling, executând mai multe copii, dar nu acest neoclasic îl marchează ca artist, ci romanticul Ary Scheffer. La invitația unor prieteni vizitează Anglia – orașele Liverpool și Londra. Aici are unele succese. Este apreciat nu numai ca pictor, calitate în care execută portrete bine remunerate, ci și ca om de societate, încântându-și la un moment dat prietenii cu interpretarea la vioară a unei compoziții proprii. A părăsit însă Albionul destul de curând.

Ca și pentru tinerii săi prieteni români, Parisul a însemnat pentru Rosenthal și o adâncă implicare în vâltoarea mișcării revoluționare. Se știe că a fost primit în 1845 într-o lojă masonică din care făceau parte mulți români, printre care Rosetti, și audiază cursurile ținute de Edgar Quinet, de Jules Michelet și de Adam Mickievicz ce înflăcărau tineretul republican în ajunul Revoluției. De la Paris revine, în 1847, la Budapesta unde se iviseră complicații familiale, dar anul 1848 îl găsea la București unde se simte tot mai strâns atașat de români. După instalarea guvernului provizoriu, el cere și obține cetățenia română, putând afirma



C. D. ROSENTHAL. *La fântână*

cu mândrie că „Patria mea este Valahia" și că „n-aș fi crezut niciodată să fiu atât de valah cum sunt"[263]. Din păcate, guvernul austriac n-a recunoscut niciodată naturalizarea sa ca român, astfel încât, în 1851, l-a putut aresta și arunca într-o temniță budapestană unde se crede că a fost asasinat. Oricum, vestea tragică a morții sale a îndurerat multe suflete și, pe bună dreptate, Jules Michelet putea spune că „Moartea sa a îndoliat inimile a trei popoare"[264].

Cât privește arta sa, Rosenthal nu va întârzia să o subordoneze intereselor majore ale mișcării revoluționare. Chiar când va picta portrete, și o va face destul de des. Cei care-i pozează nu mai sunt, cu puține excepții, persoane luate la întâmplare, ci oameni progresiști, legați de mișcarea la care aderase și el. În afară de *Nicolae Bălcescu*, în galeria de portrete pictate de Rosenthal mai recunoaștem figurile *Dr. Grunau*, a *Elenei Negri*, a *Tânărului Lânaru*, a lui *Nicolae Golescu*, a *Anicăi Manu*, a *Mariei Rosetti* ș. a. Toți aceștia au găsit în Rosenthal un inimos interpret al unor stări de spirit specific romantice, care erau și ale lui. Faptul că artistul petrecuse câteva luni în Anglia n-a rămas, se vede, fără urmări. De la portretiștii englezi a învățat noi scheme compoziționale și noi puneri în cadru. Rosenthal a ieșit și la peisaj, precum, alteori, i-a reținut atenția natura moartă, cum este aceea cu un craniu, amintind de renumitele „Vanitas" din pictura olandeză a secolelor XVI–XVII.

Dacă la tot ce-am amintit, mai adăugăm compozițiile de gen cum este scena idilică *La fântână* sau unele tablouri, azi pierdute, ca *O casă de nebuni*, ce trădează aceeași preocupare specific romantică pe care o avea tânărul Géricault, iar dintre români, așa cum am văzut, o avea Negulici, vom obține desigur imaginea unui artist ce tinde să acopere toate genurile.

Și totuși, nu portretele și nici scenele de gen nu reprezintă contribuția principală a lui Rosenthal la pictura românească. Cel mai semnificativ moment din creația sa este, fără îndoială, tabloul alegoric *România revoluționară*. Biograful pictorului, Ion Frunzetti, a văzut pe bună dreptate în această pânză „un simbol permanent valabil al avântului revoluționar și al patriotismului"[265].

Tabloul a fost pictat, se crede, în anul 1850 când artistul se afla la Paris, trăind încă sub impresia evenimentelor eroice la care participase în Valahia. Îi pozase pentru el Maria Rosetti, dar câtă diferență între portretul aceleeași pictat înainte de revoluție și înfățișându-ne o femeie visătoare cu gestul clasic al degetului dus la tâmplă, și patetica alegorie a *României revoluționare* în care, într-un gest energic, tânăra femeie cu steagul tricolor în mână, aruncând scântei din privire, este surprinsă într-un impetuos elan ce ne poate duce cu gândul la *Libertatea călăuzind poporul* a lui Delacroix. Și acest tablou nu era singurul conceput în spiritul marilor idei revoluționare. O altă alegorie intitulată *România rupându-și cătușele pe Câmpia Libertății*, fără să se ridice, ca putere de sinteză, la nivelul celei analizate, concepută și realizată într-un limbaj mai convențional, întregește și ea profilul de artist-cetățean al lui Rosenthal.

Un alt artist-cetățean format în anii pregătirii Revoluției de la 1848, în spiritul ei și participant la ea, a fost Barbu Iscovescu (1816–1854). Fiu al unui zugrav de icoane bucureștean, Iscovescu și-a făcut ucenicia mai întâi cu



C. D. ROSENTHAL. *Convalescență*



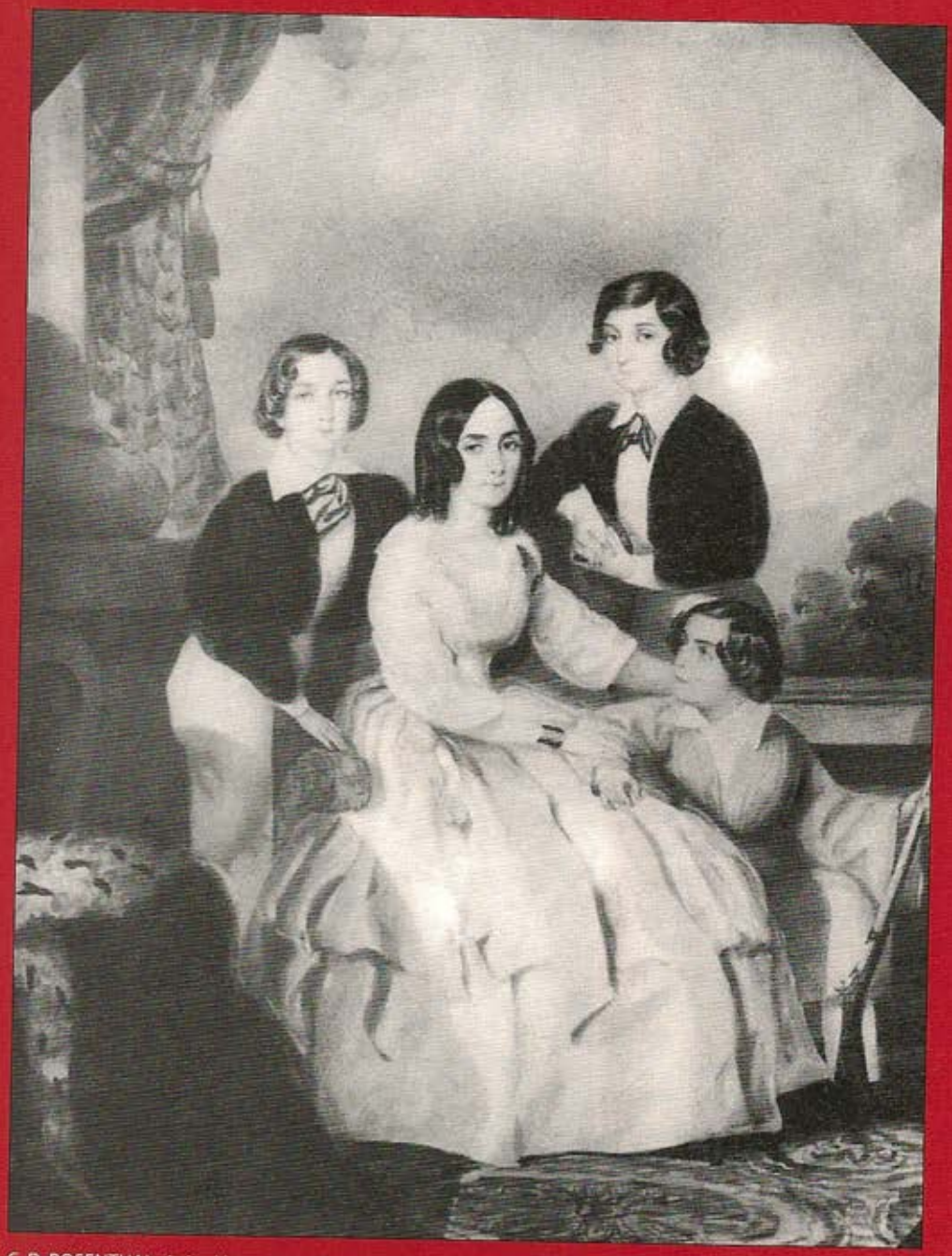
C. D. ROSENTHAL. *Maria Rosetti*



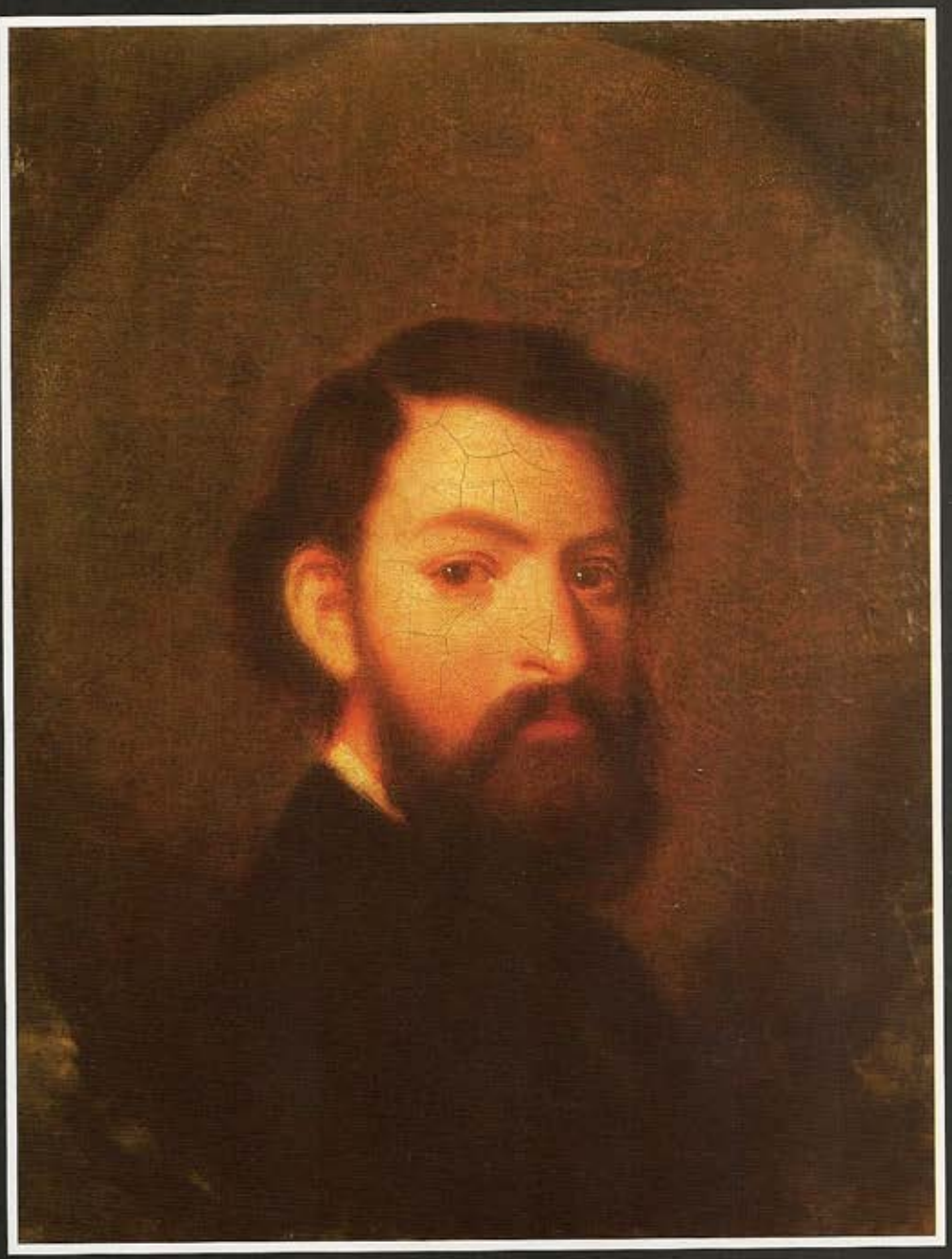
C. D. ROSENTHAL. *Nicolae Golescu în costum de vânătoare*

natal său. Apoi, ivindu-se posibilitatea unei burse de studii, el a plecat la Viena unde a trăit aproape doisprezece ani. Este perioada când se formează artistul și se călește revoluționarul. La jumătatea drumului dintre București și Paris, unde conspiratorii își pregăteau planul de acțiune, Iscovescu este într-un permanent contact cu tinerii valahi în trecere prin Viena. Încă din ajunul declanșării revoluției, el sosește la București unde i se încredințează, printre altele, sarcina de a picta noul steag cu deviza „Dreptate și frăție". Asemenea lui David în timpul Revoluției Franceze și lui Courbet în timpul Comunei, el se ocupă și de organizarea diferitelor festivități, cum ar fi decorarea sălii în care aveau să se țină serbările inaugurale și de gală. Nu i-a fost prea greu s-o facă pentru că la Viena își exersase talentul și ca decorator de teatru.

În afară de tipurile de țărani pe care le surprinde din fuga trenului cum este acel *Român Plăieș înarmat*, desenat în Banat, Iscovescu desenează sau pictează, atunci când are prilejul să-i întâlnească în drumețiile prilejuite de



C. D. ROSENTHAL. *Anica Manu cu copiii*



BARBU ISCOVESCU. *Autoportret*



BARBU ISCOVESCU. *Avram Iancu*



BARBU ISCOVESCU. *Nicolae Solomon*



COSTACHE PETRESCU. *Grup de manifestanți pentru Constituția din 1948*

misiunile ce i se încredințează, pe capii revoluției: *Avram Iancu, Nițâ Magheru, Simion Balint, Nicolae Solomon, Petru Dobra, Dimitrie Bolintineanu, Nicolae Golescu* ș.a. Desenează, de asemenea, pe capii revoluției sârbe și pictează un superb *Autoportret*.

Rezumând cele arătate, putem spune că, în ceea ce-i privește, Negulici, Rosenthal și Iscovescu au ridicat arta românească pe o nouă treaptă, superioară celei de la care au pornit. Ei au racordat pictura la arzătoarele probleme care frământau omenirea într-un moment de referință, cum este anul 1848, nu numai în istoria României, ci și în cea a Europei. Subordonând pictura imperativelor sociale și politice, acordându-i un rol propagandistic, îmbogățind-o tematic, și urmărind a face din ea o armă eficace, ei nu au neglijat-o nici sub aspectul formei. Toți au studiat în Occident, la Viena, la Paris și, cum am văzut, chiar la Londra, toți au călătorit și au văzut muzee, au fost la curent cu ceea ce se întâmpla în atelierele contemporanilor. N-au știut poate totdeauna să aleagă calea magistrală a înnoirilor artistice, iar profesorii lor n-au fost poate dintre cei care au revoluționat arta. Un Leon Cogniet, un Martin Drolling, un François Picot nu erau dintre numele mari ale artei europene. Pentru rostul pe care-l acordau ei artei, cei trei pictori români au găsit însă mijloace de expresie adecvate. Forma s-a adaptat uneori atât de mult necesităților de propagandă și agitație ale momentului încât, ea a adoptat un limbaj apropiat de cel al afișului politic, cum s-a întâmplat în cazul unui alt pictor cu vederi revoluționare, Costache Petrescu, autorul acuarelei cu valoare de emblemă reprezentând *Grupul de manifestanți pentru Constituție la 1848*, lucrare în două variante. Din păcate, despre acest artist din Craiova știm prea puține lucruri, în afară de acuarela amintită mai fiind cunoscute doar încă două portrete: al lui *Heliade-Rădulescu* și al unui Ostaș.

Cum vedem, cei trei pictori-cetățeni n-au fost singurii care au înțeles să confere artei semnificații și funcții social-educative. Ei formează doar vârful de lance al artei militant-revoluționare. Opera lor este doar mai clar conturată ca moment, mai riguros circumscrisă în timp și destul de omogenă ca să formeze un tot și să se confunde cu însăși revoluția. Cu contribuții mai modeste, în același sens, sub hlamida revoluției, au activat și alți artiști ai generației respective, care au militat pentru pregătirea revoluției și pentru consolidarea cuceririlor ei. Dar pentru aceștia momentul anului 1848 a însemnat numai un episod într-o viață care se întinde adesea pe o perioadă foarte lungă. De aici și unele diferențe de nivel, de manieră și de destin în creația unor pictori ca Gh. Tattarescu, Gh. Năstăseanu, Const. Lecca, Petre Mateescu, Nicolae Popescu, Mișu Popp, Gh. Lemeni, Mihail Lapaty, Gh. Panaiteanu-Bardasare, Carol Szathmary, Theodor Aman ș. a.

În majoritatea cazurilor, aceștia și-au făcut studiile la Roma, la Paris sau la München și, în funcție de temperament, se supun preceptelor academismului sau caută să se elibereze de sub tutela acestuia întinzând o coardă romantică, în măsura în care și subiectele abordate se pretau la o tratare mai liberă, proprie romantismului. Căci așa cum se știe, datorită condițiilor istorice specifice, curentele artistice apusene au căpătat în arta românească trăsături ce

le deosebesc întrucâtva de aspectul lor la origine. Să luăm bunăoară academismul. El se încetățenește în România destul de târziu, când, pe plan european, era de-acum țința unor atacuri concertate din partea adepților curentelor progresiste. Așadar, în mod paradoxal, în ciuda caracterului său perimat, formula de artă academistă era îmbrățișată de o societate aflată în plină ascensiune, de la care s-ar fi așteptat condamnarea a tot ce era retrograd. Explicația paradoxului respectiv constă în aceea că, vrând să se afirme pe plan cultural, burghezia apela și de astă dată la prototipurile cu reputație ale Occidentului. Or, faima academismului nefiind încă spulberată, ci doar zdruncinată, era normal ca tocmai spre citadelele acestuia de la Paris, Roma și München să-și îndrepte atenția artiștii din epoca respectivă. Dar preluându-i formele, românii au înțeles o dată în plus să le amendeze, să le adapteze cerințelor impuse de dinamica dezvoltare a societății românești. Uneori, academismul a trebuit să se supună astfel unei operații de întinerire, de revigorare. A trebuit să sufere unele infuzii ale romantismului, iar alteori, chiar să se confunde cu acesta. În adevăr, însușiri ce păreau a fi ireconciliabile au fost conciliate, căci spre deosebire de alte țări, de Franța, de exemplu, unde curentele s-au succedat, cele noi recuzându-le totdeauna pe cele anterioare, în condițiile românești unde diferitele curente literare și artistice din secolul trecut, ca luminismul, clasicismul (academismul), romantismul, realismul critic, impresionismul, simbolismul ș. a., au venit cu întârziere, uneori simultan, ele au trebuit să se întrepătrundă și să slujească împreună aceleași directive spirituale. Așa se face că, pe când în Franța, unde au ajuns la expresia lor cea mai pură, neoclasicismul și romantismul sunt opuse diametral unul altuia, ele conviețuiesc în arta românească, uneori, în opera unuia și aceluiași artist.

Cam schematic schițat, acest tablou nu exclude, bineînțeles, o largă varietate de stiluri și maniere personale. Așa cum o să vedem, între un artist ca Tattarescu, cel mai consecvent dintre academiștii noștri, și Szathmary, cel mai romantic în fibra sa profundă, se deschide larg evantaiul celorlalți pictori care se apropie când de una, când de alta dintre cele două extreme.

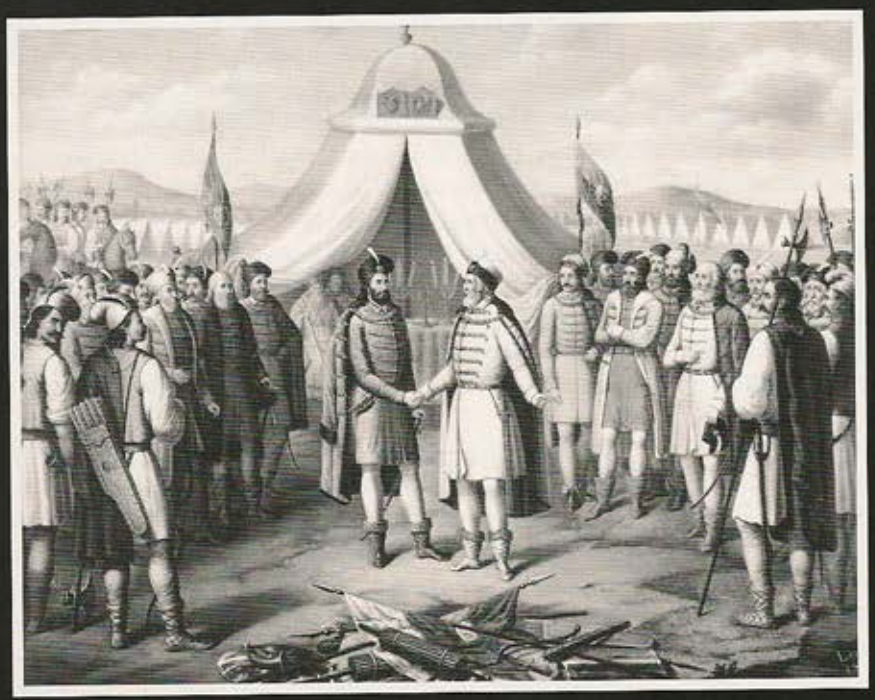
De regulă, pentru cei mai mulți dintre acești artiști, portretul rămâne în continuare genul predilect. Totodată sporește însă și interesul pentru compoziția istorică și de gen, pentru peisaje, iar în ceea ce privește mediile sociale frecventate, trebuie spus că, în afară de cel burghezo-aristocrat, apare și cel țărănesc. De fapt, tocmai tablourile cu scene din viața țăranilor și cele istorice dau măsura angajării sociale a artiștilor. Specific romantică, evocarea trecutului, deși realizată cu mijloace academiste, avea pentru acești artiști semnificații legate de actualitate. Istoria era înțeleasă de ei ca *magister vitae*, care dădea lecții pentru prezent. Evocarea faptelor de arme, a figurilor luminoase și a momentelor glorioase din trecut urma să sădească și încrederea și speranța în sufletele contemporanilor, mobilizându-i pe aceștia la luptă. Așa va proceda de pildă Constantin Lecca (1807–1887), când va evoca în câteva compoziții istorice figura glorioasă a lui Mihai Viteazul, realizatorul visului de aur al românilor: unirea Valahiei cu Moldova și Transilvania, ce-i drept numai pentru o foarte scurtă perioadă de timp.

Ca obârșie, Constantin Lecca era din Transilvania, și anume din părțile Brașovului, provenind dintr-o familie de negustori ce arătaseră mult interes pentru cultură, cultivând sentimente patriotice puternice transmise și pictorului. În perioada studiilor urmează un itinerar comun multor tineri ardeleni, itinerar ce-și are începutul la Școala din Șchei, trece pe la Blaj, prin Buda, prin Viena și ia sfârșit la Roma. Două sunt preocupările principale ale tânărului Lecca: istoria și pictura. În ipostaza de cercetător în domeniul celei dintâi, Lecca se bucură de sprijinul lui Zaharia Carcalechi, editor, la Buda, al unor cărți românești și al revistei „Biblioteca românească"; acesta trăise pe lângă Gh. Șincai și Petru Maior și își însușise temeinic ideile școlii ardelene la care Lecca aderă fără rezerve. Pe când se afla la Buda, Lecca a publicat în revista lui Carcalechi câteva articole cu subiect istoric.

Debutul artistic paralel cu cel de publicist și-l făcuse la Buda, unde ilustrează revista lui Carcalechi cu portrete în desen ale unor voievozi ca *Mihai Viteazul*, *Ștefan cel Mare*, *Radu Negru*, *Dragoș Vodă*, *Dimitrie Cantemir*, serie pe care o continuă mai târziu cu portretul lui Romulus, cu cel al lui *Grigore Ghica*, al lui *Omar Pașa*, al lui *Radu Șerban*, al mitropolitului *Veniamin Costachi*, unele dintre ele ilustrând, în 1837, „Almanahul Statului", iar altele litografiate sau chiar cromolitografiate și difuzate în sute de exemplare. Desigur că în majoritate erau efigii imaginare, inspirate fie din fresce, fie din gravuri de epocă (era



CONSTANTIN LECCA. *Uciderea lui Mihai Viteazul*



CONSTANTIN LECCA. *Întâlnirea dintre Bogdan cel Orb și Radu cel Mare*

cazul lui Napoleon, al cărui portret îl făcea având drept model vreo revistă).

Un capitol care l-a impus pe acest artist patriot este cel al picturii istorice propriu-zise, din care fac parte tablourile *Uciderea lui Mihai Viteazul*, în două variante: una din 1840 și alta din 1845; *Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia*, *Întâlnirea dintre Bogdan cel Orb și Radu cel Mare*, *Dragoș Vodă la vânătoare* ș. a. Atât tablourile cu Mihai Viteazul, cât și *Întâlnirea dintre Bogdan cel Orb și Radu cel Mare* aveau ca mesaj opțiunea pentru unirea Principatelor pentru care pictorul a militat alături de toate forțele progresiste ale țării.

Convenționale ca limbaj, schematice, pânzele amintite îl seduc totuși pe privitorul de azi prin farmecul ce li-l conferă patosul și candoarea sincerității – aceleași pe care le întâlnim și la poeții generației de la 1848, la un Bolintineanu, bunăoară. Activitatea lui Lecca nu se rezumă însă la pictura istorică, centrul de greutate al activității sale căzând, de fapt, după 1848, iar principalele sale resurse de talent se relevă cu pregnanță în portrete. Mai ales atunci când modelele sale sunt femeile, Lecca are adevărate momente de autodepășire. Exemplare ale genului ca acela reprezentând-o pe *Maria Maiorescu*, pe *Neaga, soția lui Ionașcu*, pe *Ecaterina Manu*, pe *Maria Bibescu*, în costum popular, îl situează, oricum, în rândul celor mai comprehensivi cercetători nu numai ai înfățișării exterioare, ci și ai geografiei sufletești a modelelor. Ca o convenție întâlnită și la alți portretiști, menționăm sugerarea adâncimii spațiale a decorului prin postarea modelului la o fereastră prin care o draperie dată la o parte ne îngăduie să vedem un colț de peisaj. Într-unul dintre portrete, în acel al lui *Alexandru Racoviță*, peisajul cu pricina este populat de doi țărani: unul arând și altul cosind fânul.

Foarte apropiat de Lecca în privința manierei, transilvăneanul ca și el și, tot ca el, stabilit la București, unde vor picta împreună mai multe biserici, Mișu Popp (1827–1892) este un reprezentant tipic al academismului, nutrind mult respect pentru teme mitologice în genul lui *Orfeu în infern* și pentru teme din istoria universală, ca *Moartea Cleopatrei*, tratate de el cu toată știința compoziției, a raccursiului, a eclerajului ș. a. m. d. Și lui ca și lui Lecca, nu portretul îi prilejuiește însă cele mai mari reușite, și



CONSTANTIN LECCA. *Autoportret*

nu atât portretele unor domnitori ca *Vodă Cuza* sau ale unor literați ca *Vasile Alecsandri* și *Alecu Russo*, cât cele în care îi pozează femeile (*Voica Popeea*, *Femeia în albastru*, *Anastasia Budeanu* ș. a.)

Mai puțin obișnuite pentru un academist sunt în creația lui Mișu Popp chipurile de țărani, căci, așa cum arată biograful său, Ion Frunzetti, „zugrăvind într-un sat catapeteasma bisericii sau iconostasul, Mișu Popp nu pleca de acolo niciodată fără să lase, în câteva case mai răsărite, câte un chip portretizat al țăranilor ardeleni"[266]. Și prin veridicitatea lor, aceste chipuri atestă nu numai o bună cunoaștere a universului sătesc străbătut de artist în lung și lat, ci și interesul pentru universul sufletesc al acestei lumi, ba chiar și pentru unele aspecte sociale ale satului. Găsim, de pildă, acest interes în figura *Haiducului Radu Anghel*, pictată în două variante, în care deslușim una dintre acutele forme ale luptei purtate de țărănime împotriva opresiunii feudale.



CONSTANTIN LECCA. *Portret de femeie*



CONSTANTIN LECCA. *Alexandru Racotă*



PETRE ALEXANDRESCU. *Portret de femeie*

Contribuții mai puțin substanțiale a mai adus la pictura românească din jurul anului 1848 Petre Alexandrescu (1828–1899), autorul unei alegorii pictate în 1856 pe tema *Unirii Principatelor*, litografiată în preajma evenimentului pe care-l anticipa, și al unor portrete. Studiile și le făcuse la Roma unde a rămas mai mulți ani, ocupând, la întoarcere, un post de profesor de desen la Gimnaziul Gheorghe Lazăr din București. Din păcate, în 1867, aparent fără motiv plauzibil, el a abandonat definitiv pictura dedicându-se altor ocupații străine artei.

Dintr-o pricină sau alta, nu s-au realizat pe deplin nici alți artiști a căror activitate își are centrul de greutate la jumătatea veacului. Unul dintre ei a fost Petre Mateescu (1821–1873). Activitatea sa artistică, dublând-o pe cea de profesor de desen, n-a fost întinsă, dar este semnificativă prin convingerile revoluționare ale pictorului. El a sprijinit activ mișcarea revoluționară de la 1848 și, ca dovadă a legăturilor sale cu capii ei, este portretul litografic al *Generalului Magheru*. O bună dovadă a capacităților sale și mai ales a dispoziției sale spre romantism este vizibilă și în portretul *Dorei d'Istria*, scriitoarea progresistă care și-a închinat luptei pentru eliberarea popoarelor de sub jugul turcesc o mare parte din viață. Este, de altfel, locul să arătăm că însăși această scriitoare, pe numele ei adevărat Elena Ghica (1828–1888), fiică a banului Mihalache Ghica – numismat și colecționar pasionat – s-a ocupat sporadic și de pictură[267]. Pentru meritele ei în acest domeniu a fost admisă și chiar premiată, în 1854, la Academia imperială de artă din Petersburg. Menționăm dintre lucrările ei un *Peisaj sălbatec în munți* , datat 1844, care s-a păstrat o vreme în „Colecțiunea tabelurilor" lui Bolliac. O altă lucrare, realizată de astă dată în guașă, reprezintă un *Peisaj cu ruine*. Ne dăm astfel seama, din înseși titlurile acestor opere, că artista ne atrage spre sferele bântuite de puternice trăiri ale romantismului.

Tot spre romantism înclină și temperamentul lui Mihail Lapaty (1816–1860). Că el aparținea prin temperament romantismului o dovedește cu prisosință un tablou ca



MIȘU POPP. *Haiducul Radu Anghel*

acela înfățișându-l pe *Mihai Viteazul*, călare, tablou copiat în trei rânduri de Petrașcu. O dovedește, de asemenea, un portret de țărancă ce poartă pe cap un buchet de flori, de unde și denumirea tabloului: *Buchetiera română*. Dar și ca pregătire, Lapaty ținea de acest curent dacă avem în vedere că, spre deosebire de majoritatea confraților ce-și făcuseră studiile la Roma, Viena și München, el, asemenea lui Rosenthal, luase lecții la Paris cu pictorul romantic Ary Scheffer.

Pictorii despre care ne-am ocupat în ultimele pagini sunt fie valahi, fie transilvăneni (Lecca, Popp) care, nemulțumiți de asuprirea națională resimțită dureros, trec munții și se stabilesc la București. Reflectând mersul evenimentelor revoluționare din Țara Românească, incomparabile ca amploare cu cele din Moldova, pictura cunoaște aici un proces de radicalizare a conținutului de idei, mult mai intens decât peste Milcov. Totuși, în acest timp, nici în Moldova, respectiv la Iași, lucrurile nu rămân încremenite. Aici se afirmă câțiva pictori buni. Este vorba mai întâi despre Gheorghe Lemeni (1813–1848), care după întoarcerea de la studiile făcute la München și la Roma și înainte de a se fi realizat așa cum promitea s-o facă în *Portretul de intelectual* (probabil un *Autoportret*), moare prematur. Este vorba apoi despre Gheorghe Năstăseanu (1812–1864), trimis la Roma, unde se împrietenește cu patrioții italieni și ia parte activă la lupta revoluționară, înfruntând miliția papală pe baricade, acțiune în care este rănit. Temperament ardent, refractar la preceptele artei academiste, acest „democrate enragé", cum îl numea Golescu Albul, se îndreaptă spre o pictură de adieri romantice, mărturie stând *Portretul de bărbat* și *Cavaler în armură*, mai puțin portretul lui *Alexandru Ioan Cuza*, pictat din memorie. *Cavalerul în armură*, de la Muzeul din Iași, este o lucrare viguroasă, de viziune și factură romantică, inspirată, se pare, de Delacroix pe care artistul român l-a cunoscut în timpul unui scurt sejur la Paris. Ca mulți artiști de atitudine și de curaj civic, el moare într-o sărăcie cumplită la Roma, unde fusese trimis să copieze tablouri celebre, moartea lui fiind deplânsă pe bună dreptate de colegul său Panaiteanu care vedea în respectiva situație condamnarea unui „pictor de istorie" la tristul rol de „simplu copist".

În urma dispariției celor doi discipoli ai lui Asachi, dezideratele acestuia au rămas să f ie înfăptuite de cel de-al treilea, și anume de Gh. Panaiteanu-Bardasare (1816–1900). Și într-o privință, cel puțin, acesta nu și-a dezămăgit dascălul. Continuând opera organizatorică a protectorului său, Panaiteanu a izbutit ca, în urma unor mari strădanii, să învingă adversitățile ivite în cale și să înființeze, la Iași, o școală de arte frumoase (după model occidental) pe care a consolidat-o și a condus-o până la moarte. Tot aici a pus și bazele unei pinacoteci. Dar înzestrând capitala Moldovei cu asemenea instituții culturale și lăsându-se absorbit de ele, Panaiteanu s-a văzut stânjenit mult în activitatea de creație. De altfel, poate că el însuși, intuind anumite limite ale talentului, a considerat că nu trebuie să forțeze prea mult destinul. După un evident eșec, n-a mai stăruit de pildă în genul pretențios al compoziției istorice, care necesita fantezie, suflu epic, temperament, și s-a limitat la portrete și mici lucrări de gen, ca *Femeia cu tamburina*, *Fata cu fluture*,



GH. LEMENI. *Gheorghe Năstăseanu*



GH. PANAITEANU-BARDASARE. *A. Lochmann*

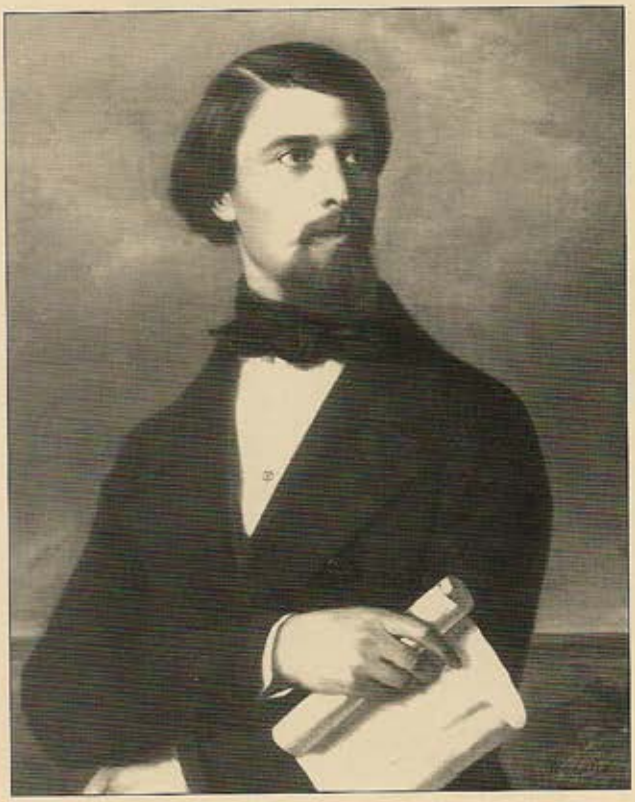
Surâsul, *La baie*. Chiar şi acestea sunt însă executate cu o corectitudine pedantă şi rece, contactul îndelungat cu academismul münchenez (a stat aproape optsprezece ani în capitala Bavariei) spunându-şi evident cuvântul.

Dacă are totuşi realizări demne de atenţie, acestea sunt în portret: în ceea ce numim îndeobşte capete de expresie, cum sunt *Sacerdotul*, *Franciscanul*, *Cap de bătrân*, dar mai ales în portretele unor personaje ca *A. Lochmann-tatăl* şi *Lochmann-fiul* (tablouri în ulei) şi într-o serie de portrete în creion.

Ca pictor de tablouri istorice Alexandru Asachi (1828–1861) nu va îndreptăţi nici el pe deplin aşteptările tatălui şi nu o va face nici G. Şiller (1824–1880), unul dintre colaboratorii de bază ai lui Asachi. Studiile din tinereţe făcute cu veneţianul Natale Schiavoni au fost, se pare, contracarate de cursul de arhitectură urmat de Şiller ulterior, fapt evident în peisajul de la *Mănăstirea Neamţ*, exact în detalii arhitectonice, dar rece, neînsufleţit.

Mai importante decât creaţia sa originală sunt copiile executate de el la Veneţia, iar ca o curiozitate menţionăm că, din însărcinarea lui Mihail Kogălniceanu, Şiller este acela care a făcut recepţia ansamblului pictat de tânărul Grigorescu la mănăstirea Agapia.

Oricum, concluzia ce se impune este că, în pofida unor eforturi notabile pe plan administrativ, centrul artistic de la Iaşi va rămâne treptat în urma Bucureştilor. Fenomenul s-a accentuat şi mai mult după Unirea Principatelor, aşa încât, în ultimele decenii ale secolului, arta celor câţiva pictori minori din capitala Moldovei va avea un aer destul de provincial. Şi acelaşi lucru se va întâmpla cu mai toate regiunile, rar ivindu-se ici colo un artist cum a fost de pildă bănăţeanul Nicolae Popescu (1835–1877) autorul splendidului *Portret de bărbat în roşu* de la Galeria Naţională, care să se poată măsura cu pictorii din Bucureşti. Într-un fel sau altul, de Bucureşti îşi vor lega destinul artistic mai toţi marii noştri pictori din secolul al XIX-lea şi în bună parte şi cei din secolul următor. Chiar



GH. PANAITEANU-BARDASARE. *A. Lochmann*



GH. PANAITEANU-BARDASARE. *Fata cu fluture*

Școala de Belle Arte de la București înființată la 1864, în urma celei ieșene, va fi, ca importanță, prima instituție de profil a țării, beneficiind de cadre de înaltă calificare cum au fost fondatorii ei – Tattarescu și Aman – și fiind frecventată de artiști de talia lui Andreescu, Luchian și Brâncuși.

Pentru ce a însemnat, cel puțin în intenții, niciodată respectate, niciodată traduse aidoma în viață, academismul și preceptele lui în România, cea mai concludentă mostră ne-o oferă creația lui Gheorghe Tattarescu (1820–1894).

Am exagera, desigur, pretinzând că Gheorghe Tattarescu mai este astăzi, cum a fost altădată, un nume de foarte largă circulație, referirile la opera sa fiind de fapt destul de rare.

Din conul de umbră al unor urmași mai iluștri, dintre care unii i-au fost într-un fel sau altul elevi, bătrânul pictor academist ne pare mai degrabă ca un artist cu resurse modeste, iar graiul arhaic al tablourilor sale vetust.

Și totuși nu s-ar putea spune că posteritatea a fost sau este nedreaptă cu el. Tattarescu nu este nicidecum un nume uitat. Dimpotrivă, tablourile sale mai reușite pot fi privite la loc de cinste în galeriile de artă din mai multe orașe ale țării; o casă-muzeu în București, pe strada Domnița Anastasia nr. 7 îi menținea până de curând vie amintirea.

Dacă n-a fost deci uitat, dacă are parte de prețuirea și gratitudinea cu care știm să evocăm marile umbre ale trecutului, este pentru că Gheorghe Tattarescu a avut în arta românească un rol de seamă. Ca și Asachi sau Heliade-Rădulescu, ca și Bălcescu sau Aman, el a fost un precursor și un ctitor, un om de cultură și un mare patriot.

Când ajunge Tattarescu în „Cetatea eternă", comandamentele de ordin ideologic ale academismului nici nu înce-



GH. PANAITEANU-BARDASARE. Portret



NICOLAE POPESCU. *Portret de bărbat în roșu*

puseră să fie contestate, un Winckelmann, un Torwaldsen, un Canova fiind încă veneraţi ca sacerdoţi şi apostoli ai frumuseţii antice.

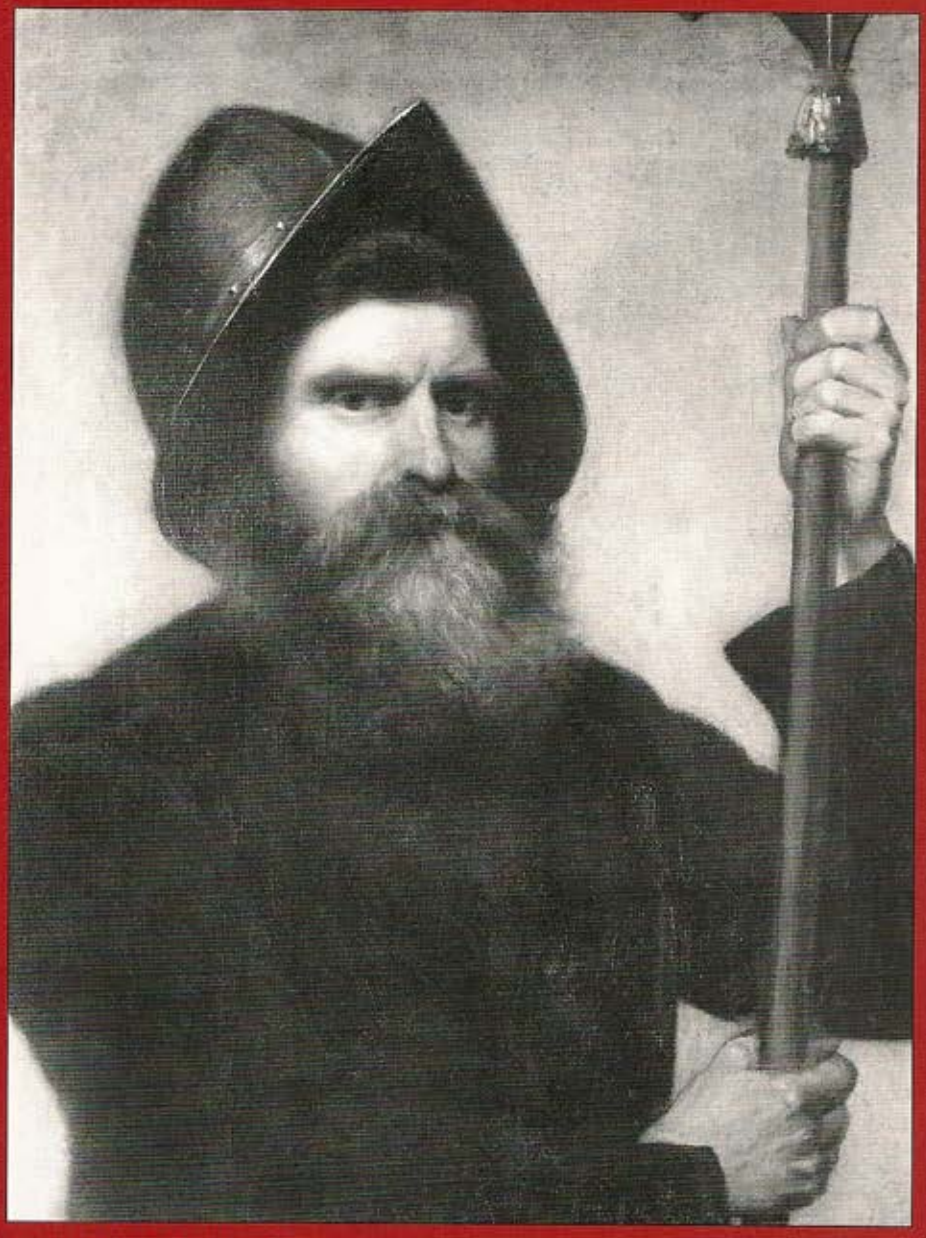
Născut la Focşani şi rămas curând orfan, Tattarescu deprinde meşteşugul zugrăviei la Buzău, pe lângă unchiul său, pitarul Nicolae Teodorescu, remarcându-se în decorarea, împreună cu acesta, a unor biserici. Dar la contactul cu arta muzeelor italiene şi cu maeştrii celebrei academii San Luca din Roma, tânărul de douăzeci şi cinci de ani renunţă imediat şi pentru totdeauna la stilul tradiţional în favoarea preceptelor neoclasice, în spiritul cărora va crea compoziţii mitologice sau religioase ca *Agar în deşertul Bersabiei*, ca *Simeon şi Levi salvând pe sora lor Dina*. Paralel cu tratarea unor teme din panteonul clasic, el va aborda şi teme la ordinea zilei. Un tablou inspirat de programul militant al generaţiei de la 1848 căreia Tattarescu îi aparţine nu numai ca vârstă, ci şi ca idealuri, este *Deşteptarea României* (1848–1849), tratată în limbaj alegoric, la fel ca şi o altă compoziţie a sa din 1857, înfăţişând *Unirea Principatelor*, litografiată şi devenită, la vremea ei, material propagandistic în favoarea unităţii naţionale.

Cum se poate constata, în asemenea lucrări, artistul păstrează doar limbajul, mijloacele de expresie academiste, temele şi conţinutul de idei aparţinând unui alt univers. Alteori, însă, el nu ezită, pentru a lua atitudine în sprijinul unor idei progresiste ale vremii, să folosească însăşi temele clasice, tradiţionale (episoade din istoria antică sau din mitologie) cărora le converteşte doar semnificaţia. Aşa procedează de pildă cu tabloul *Nemesis, Zeiţa răzbunării*, executat în 1853, ca un omagiu adus revoluţionarilor din exil, aluzia la clubul acestora intitulat „Nemesis" fiind clară.

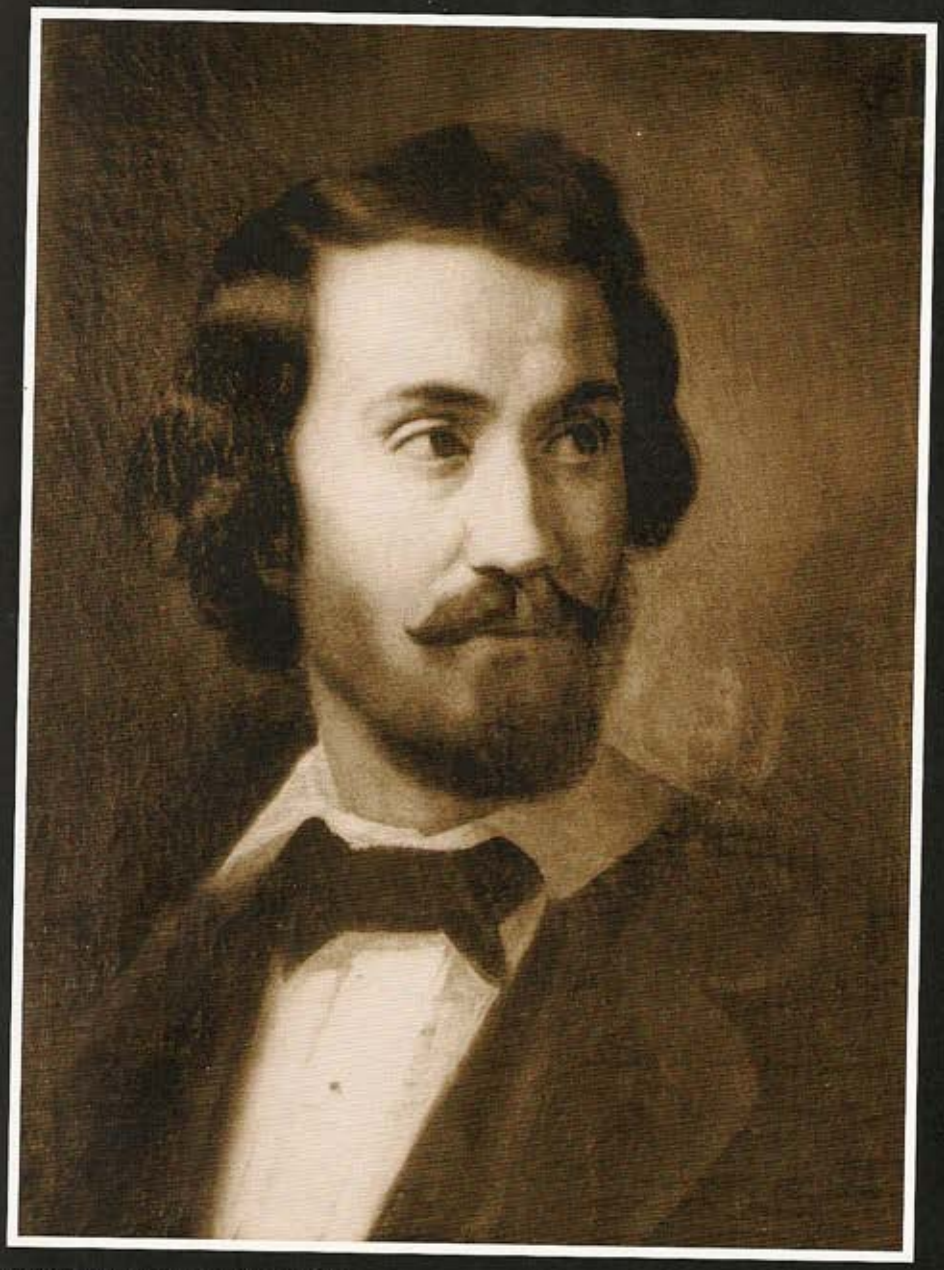
Tot aşa, vrând să exalte virtuţile poporului, dragostea lui de libertate şi dreptate, Tattarescu, spre deosebire de alţi contemporani, nu se adresează decât rareori istoriei naţionale, Roma antică părându-i-se mult mai demnă de a fi evocată ca pildă. Avem în vedere în speţă tabloul intitulat *Ţăranul de la Dunăre*, inspirat de o cunoscută legendă de circulaţie europeană („El villano del Danubio") prelucrată printre alţii de La Fontaine, iar la noi de cronicarul Nicolae Costin în „Ceaslovnicul domnilor".

Dar nu sunt puţine nici cazurile când Tattarescu uită reţetele de atelier şi, aflându-se în faţa unor fiinţe apropiate sau în faţa unor privelişti din natură, este sincer mişcat şi creează opere de factură realistă, convingătoare, autentice, vii. Este cazul majorităţii portretelor pe care le face unor personalităţi proeminente ca *Bălcescu* şi *Magheru* sau unor membri ai familiei cum este excepţionalul *Portret al fiicei* sale. Este apoi cazul unor peisaje ca *Peştera Dâmbovicioara* sau *Roma văzută de pe muntele Pincio*.

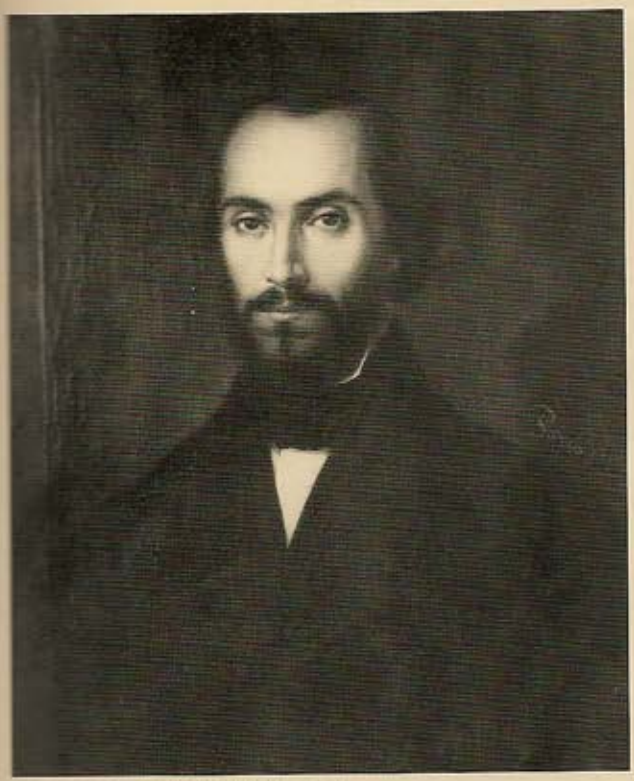
O evaluare a contribuţiei lui Tattarescu la pictura românească nu va fi deplină dacă nu se va ţine seamă şi de activitatea sa ca pictor de biserici, lui datorându-i-se în bună măsură înlocuirea vechiului stil tradiţional cu stilul neoclasic practicat de el la zugrăvirea unor mari ansambluri monumentale cum sunt cele de la bisericile *Sf. Spiridon, Creţulescu, Zlătari din Bucureşti, biserica din Măgurele, biserica Episcopiei Râmnicului* ş. a.



NICOLAE POPESCU. *Halebardier*



GHEORGHE TATTARESCU. *Autoportret*



GHEORGHE TATTARESCU. *Nicolae Bălcescu*

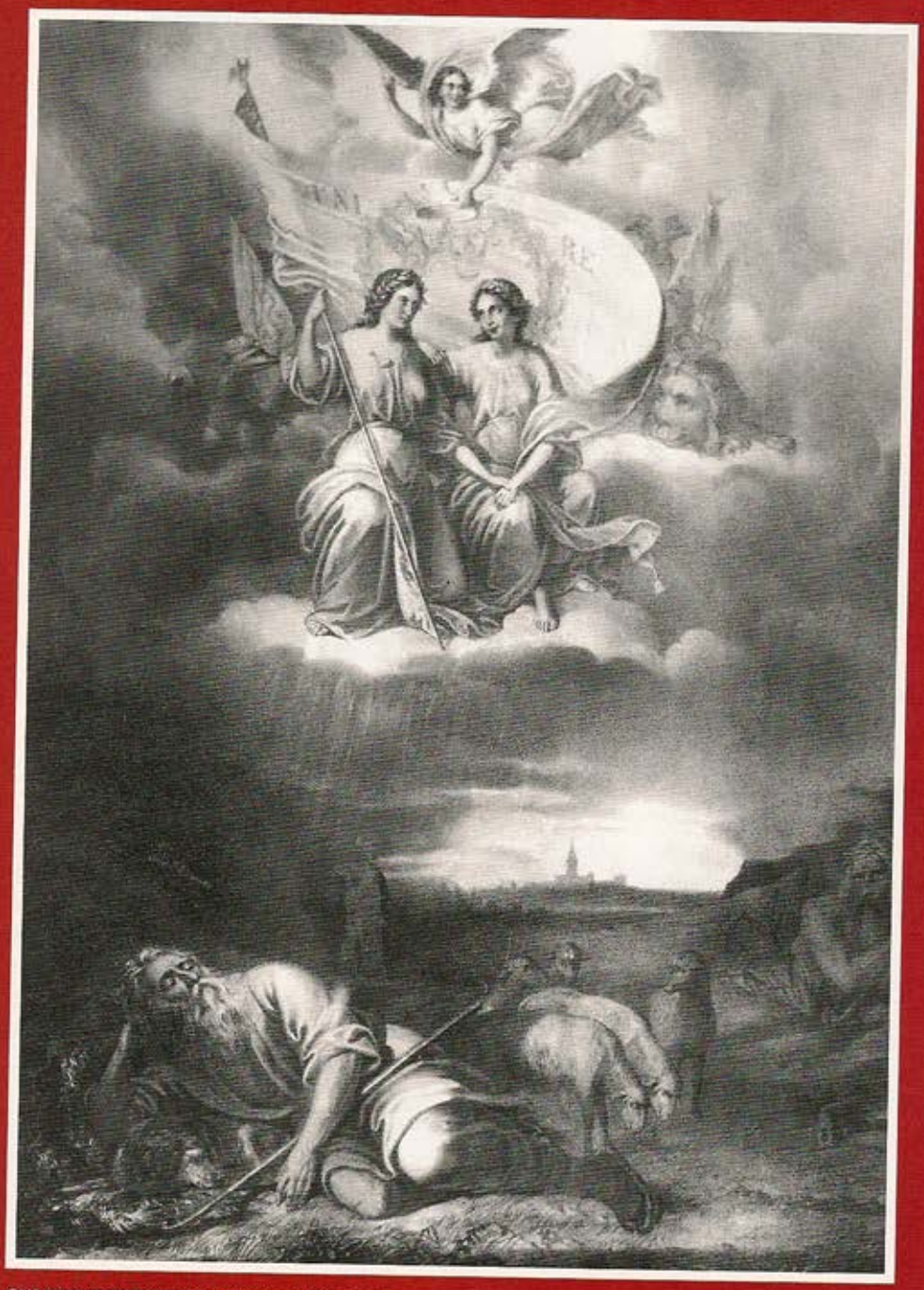


GHEORGHE TATTARESCU. *Deşteptarea României*

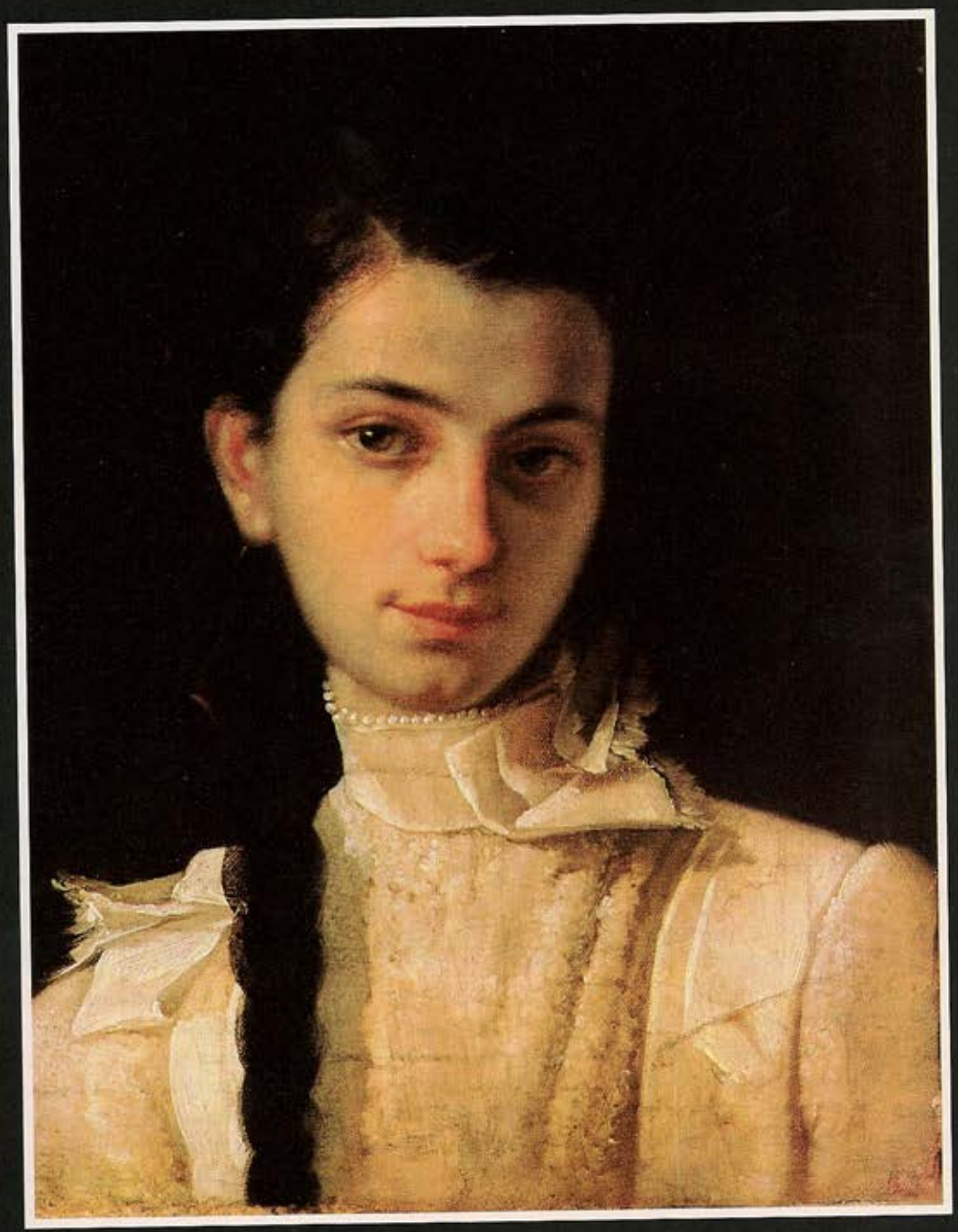
De asemenea, tot lui Tattarescu îi revine meritul de a fi iniţiat şi de a fi contribuit, alături de Aman, la întemeierea Şcolii naţionale de arte frumoase de la Bucureşti, în care a depus o susţinută activitate de pedagog până în ultimii ani ai vieţii, stimat de generaţii întregi de artişti ca un adevărat patriarh al picturii româneşti.

Mult mai viabilă se dovedeşte a fi fost în epocă opera unui artist aflat la antipodul lui Tattarescu, şi anume Carol Popp Szathmary (1812–1888), pictor şi grafician de tendinţă romantică, născut la Cluj şi stabilit după 1840 în Ţara Românească, unde va participa la toate momentele cardinale din istoria Principatelor. Fire frenetică, plin de neastâmpăr şi de curiozitate, lipsit de prejudecăţi şi călător pasionat, dornic de „vagabondaj la modul superior", el observă şi consemnează spontan, cu vioiciune, scene reale (nu închipuite, ca Tattarescu) pretutindeni pe unde îl poartă paşii rătăcitori. Pentru a fixa în notaţii rapide priveliştile şi tipurile întâlnite în cursul peregrinărilor sale, el apelează la tehnica acuarelei, aflată la modă printre romantici. Cum se ştie, această tehnică presupune din partea artistului execuţie rapidă, găsirea imediată a tonului just, capacitatea de sinteză – calităţi pe care Szathmary le stăpânea într-un grad ce i-a permis să surprindă şi să redea realitatea în freamătul ei perpetuu, în lumina ei adevărată, fără interpunerea umbrelor din atmosfera atelierului. Oarecum modeste, improvizate, fără a avea nimic din caracterul laborios al picturii academiste de aparat, aceste schiţe constituie un fel de corespondent al memorialului de călătorie răspândit în epocă. În adevăr, dacă i-am căuta un corespondent în literatură, i l-am găsi, credem, în acel „Peregrin transilvan" care a fost Ion Codru Drăguşanu, având comun cu acesta şi dorul de ducă, şi spiritul de observaţie, şi înclinaţia spre consemnare fugară, uşor ironică a celor văzute.

Şi astfel au apărut acele scene pitoreşti din bâlciuri şi din pieţe în care mişună, multicoloră, o lume pestriţă de vân-



GHEORGHE TATTARESCU. *Eliberarea României*



GHEORGHE TATTARESCU. *Fiica artistului*



GHEORGHE TATTARESCU. *Peștera Dâmbovicioara*

zători ambulanți și de călugări, de surugii și lăutari și mai ales de țărani, o lume privită de artist cu simpatie și interes etnografic, redată sub aspectele ei exterioare și aparente. Căci Szathmary nu pătrunde păienjenișul realităților mai profunde, nu demontează mecanismul social spre a denunța angrenajele sistemului de exploatare și nici nu zugrăvește moravurile. El nu are nici o predispoziție de moralist. Țăranul îi apare fericit și lipsit de griji. Mizeria și sărăcia, starea de spoliere și de abrutizare la care era condamnat acesta scăpau atenției lui Szathmary. Și nu numai lui, ci și celorlalți pictori și scriitori care, zugrăvindu-l pe locuitorul înglodat în nevoi al satelor, vedeau în el doar pe locuitorul sănătos, chipeș, isteț, înțelept și bun al naturii. Vedeau în el doar pe păstrătorul tradițiilor, al datinelor, pe creatorul poeziei populare și al minunatului port popular. Explicația unui fenomen atât de general este aceea că realizatorii unor astfel de producții literare și artistice, departe de a încerca să mistifice realitatea, îl idealizează pe țăran pentru a-l impune atenției, pentru a-i afirma titlurile de demnitate, ca apoi, pe baza lor, să



C. P. SZATHMARY. *Târgul Moșilor*

revendice pentru el o viață omenească. Bineînțeles că fenomenul se explică în parte și prin propensiunea pe care o are romantismul pentru eroul popular în general, și pentru exotismul înfățișării exterioare a acestuia mai ales atunci când creatorii unor asemenea scene cu țărani sunt artiști străini ca Raffet, Bouquet, Preziosi, Trenk, Volkers ș. a. În ochii acestora, realitățile românești au, în adevăr, preț doar în măsura în care sunt pitorești și pline de insolit. De aceea, ei explorează doar latura strict exterioară, îndeplinindu-și rolul de sârguincioși colportatori ai imaginilor ce redau locuri și oameni, într-o manieră pe care astăzi am numi-o turistică.

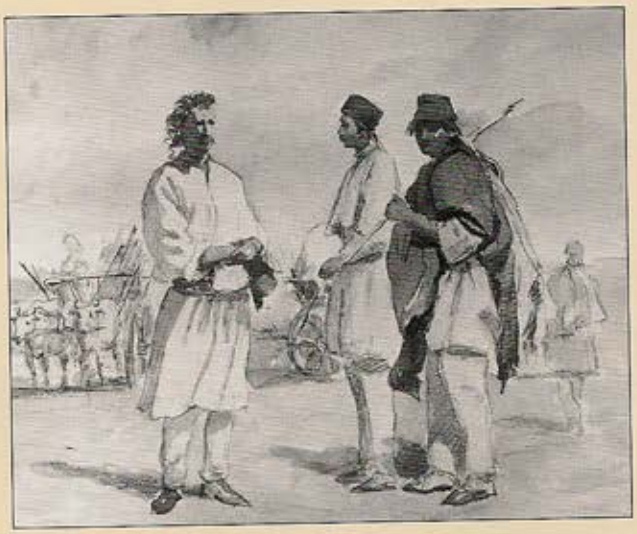
Revenind la Szathmary, putem spune că pentru cât și-a propus să realizeze: adică un peisaj cu figuri, îi este de ajuns; iar interesul pentru „tipuri", pentru „vedute" i-a fost satisfăcut. *Bărăția de la Câmpulung, Târgul Moșilor, Bâlci, Negustorul de pepeni* ș. a. sunt asemenea reușite în care interesul de documentarist se întâlnește cu verva unui povestitor plin de haz.

Și nu este totul. Fără să se miște la fel de sigur ca în acuarelă, Szathmary reușește câteva opere remarcabile și în ulei. *Portretul soției* și cele de aparat ale domnitorului *Alexandru Ioan Cuza* și al *Doamnei Elena*, în costumele de mare gală, fac parte dintre acestea.

Ca participant la Războiul pentru independență din 1877, Szathmary a recurs din nou la desen pentru a reda vălmășagul luptelor, de astă dată artistul fiind dublat însă și de reporterul de front înarmat cu aparat de fotografiat.



C. P. SZATHMARY. *La bâlci*



C. P. SZATHMARY. *Trei țărani prahoveni*



HENRIC TRENK. *Târgul Moșilor*

Pentru că anume în această ipostază Szathmary deține un primat pe plan mondial, fiind, după cum se crede, primul fotoreporter de front din istorie – ca participant în Războiul Crimeii, luând parte apoi la Războiul pentru independență. În vârstă de 65 de ani, bătrânul Szathmary era de-acum un veteran chiar și în accepția militară a cuvântului, căci participase, cum am arătat, și la Războiul Crimeii.

Ca un adevărat reporter de front, după moda celor apuseni, trimiși de marile reviste ilustrate, Szathmary își concepe desenele în așa fel încât ele să răspundă unui scop publicistic. Pe baza unor studii și schițe la fața locului, compune apoi scene de luptă spectaculoase, cum sunt *Căderea Griviței* sau *Luarea Redutei Grivița la 30 august 1877*, aceasta din urmă editată, după război, în suplimentul la „Calendarul pentru toți românii".

Ca artist al efemerului, al clipei ce zboară, al scenelor pitorești, Szathmary a fost cel mai bun, dar nu singurul. Fără dezinvoltura lui în execuție, fără lărgimea lui de vederi, un Henric Trenk (1818-1892), originar din Elveția și stabilit la București prin 1846, pare a-i merge pe urme. Străbate și el țara în lung și lat, cu interes pentru ruine, pentru mo-



EMIL VOLKERS. *Târg*



HENRIC TRENK. *Peisaj cu casă țărănească*



HENRIC TRENK. *Conac de poștă*

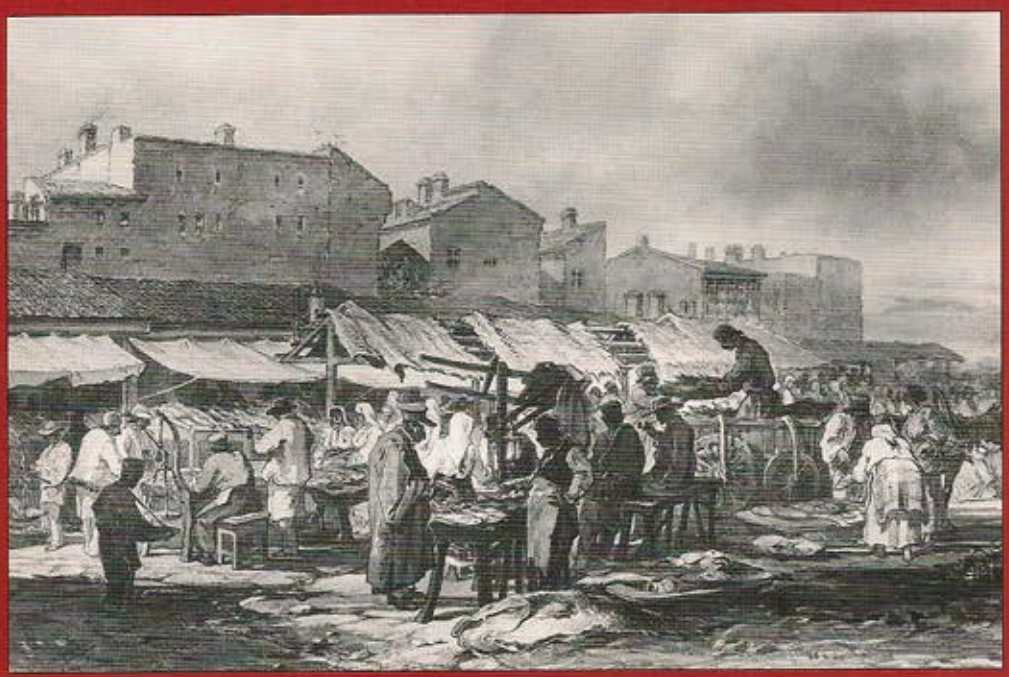
numente, fixează la îndemnul lui Alexandru Odobescu tot ce i se pare sau i se spune că are importanță documentară, arheologică sau etnografică; fixează, de asemenea, scene cu țărani, la bâlciuri, hanuri, stații de poștă, dar, cu unele excepții (*Oltul la cârlige*, *Peisaj cu casă țărănească*), lucrările lui n-au nici nerv, nici umor, nici semnificații deosebite. Și cam aceleași metehne pot fi constatate și în opera altui pictor călător din această epocă – germanul Emil Volkers (1831–1905).

Numai maltezul Amedeo Preziosi (1816–1882) mai poate concura cu Szathmary, într-atât încât operele celor doi, care au lucrat o vreme și în colaborare, să poată fi chiar confundate.

Ba s-a crezut o vreme că Preziosi nu este decât un pseudonim cu care-și semna unele lucrări Szathmary însuși. Până când identitatea artistului maltez a fost bine precizată[268]. Cât privește itinerarul urmat de harnicul acuarelist și litograf pe parcursul anilor 1868–1869, când lucrează în România, el poate fi reconstituit de peisajele, de tipurile pitorești, de scenele de muncă și de moravuri, de vederile din târguri și de monumentele de arhitectură fixate pe hârtie și constituite în adevărate documente de epocă.



AMEDEO PREZIOSI. *Târgul Moşilor*



AMEDEO PREZIOSI. *Piaţă în Bucureşti*



THEODOR AMAN. *Al doilea atelier al artistului*

Câteva peisaje consemnează, de pildă, călătoria artistului pelerin pe Dunăre: *La Vârciorova*, *La Giurgiu*, *La Turnu Măgurele*, *La Vidin*. Îl aflăm pictând apoi la *Curtea de Argeș*, unde îl fascinează și frumoasele costume populare, portul țăranilor atrăgându-l, de asemenea, și în Mehedinți, la Râmnicu Vâlcea, la Hurezu. Ceea ce-i încununează opera sunt totuși vederile pictate în București. În afară de câteva monumente cum sunt: *Biserica Batiștei*, *Bărăția*, *Biserica Sărindar*, îi captează interesul pitorescul sordid al râurilor ce străbat orașul (*Dâmbovița*, *Bucureștioara*, *Colentina*) și mai ales *Târgul Moșilor*. În vestitul târg surprinde cu un ochi ager tot ce i se pare mai relevant, mai plin de savoare ca aspect, ca amănunt: negustori ambulanți, lăutari, țărani, care încărcate, stive de mărfuri, toate acestea fixate rapid, căci tehnica acuarelei nu-i îngăduie să revină, să migălească.

După câteva decenii de căutări și experiențe fertile, specifice începutului, pictura românească modernă se apropie, la jumătatea veacului trecut, de vârsta maturității. Artiști ca Negulici, Rosenthal, Iscovescu, Lecca, Tattarescu ș. a. obținuseră realizări de prestigiu, fiecare potrivit cu temperamentul și înclinațiile proprii. Sosise acum vremea unui bilanț, a unei sinteze menite să integreze într-o operă mare experiențele acumulate.

Artistul chemat să realizeze această sinteză nu s-a lăsat prea mult așteptat. El s-a ivit la vreme, cerut de momentul istoric respectiv, în persoana lui Theodor Aman (1831–1891), pictor cu vederi largi și resurse bogate, animat de ideile și sentimentele înaintate ale epocii.

Theodor Aman s-a născut în familia unui negustor aparținând micii boierimi din Craiova, oraș din care, încă înainte de a-și spori numărul cu cel de-al treilea copil, familia se refugiase de teama unei epidemii de ciumă la Câmpulung – pitorească așezare de munte devenită, astfel, orașul natal al pictorului.

Anii copilăriei Aman și i-a petrecut totuși la Craiova, unde a urmat școala gimnazială. Pe lângă multe cunoștințe generale, Aman a putut dobândi în școală primele



THEODOR AMAN. *Vlad Ţepeş şi solii turci*

noţiuni şi deprinderi de desen, disciplină pentru care şi-a descoperit o adevărată vocaţie şi, ceea ce a contat şi mai mult în formaţia sa, aici a putut să-şi însuşească înaltele idealuri revoluţionare împărtăşite atunci de către aproape toţi dascălii săi. Nu e de mirare, de aceea, că, la vârsta de 17 ani, s-a înscris în „Clubul revoluţionarilor" din Craiova şi a participat cu tot entuziasmul tineresc la desfăşurarea evenimentelor din 1848. O acuarelă din acest an, intitulată *Eliberarea ţiganilor*, atestă în mod cât se poate de grăitor aderiunea tânărului la principiile revoluţiei, chiar dacă resursele artistice de care dispune sunt deocamdată destul de sumare. De altfel, ulterior, apartenenţa, ca formaţie, la generaţia de la 1848, va fi dovedită de întreaga sa activitate, consacrată promovării unei arte legate de problemele stringente ale realităţii. Ca să deprindă tainele artei căreia i se consacrase, el apuca, în 1850, calea Parisului.

Michel Martin Drolling, la început, apoi François Edouard Picot, ambii discipoli ai lui David, sunt cei doi pictori academişti în atelierele cărora Aman îşi face ucenicia.

Nu zăboveşte, ce-i drept, mult în aceste ateliere pentru că este nerăbdător să se afirme independent. Şi nu numai atât. Dar chiar în timpul studiilor, parcurge o adevărată lecţie de pictură în muzee, în faţa pânzelor marilor clasici, atras fiind, în primul rând, de Rubens, Velázquez şi Watteau. De asemenea, atenţiei sale nu-i scapă nici exemplul lui Géricault, al lui Horace Vernet şi, în parte, al contemporanului Cooubert, a cărui înrâurire nu întârzie să se facă simţită chiar din primele lucrări.

Avem din această perioadă un *Autoportret* şi tablourile reprezentând *Primul atelier* şi *Al doilea atelier al artistului*, executate cu migală într-o tehnică măruntă ce aminteşte că autorul lor este legat prin intime resorturi de concepţia academistă.

Capitolul cel mai bogat din opera sa a fost în prima perioadă pictura istorică pătrunsă de calde sentimente patriotice, din interesul arătat unor probleme majore ca: realizarea unităţii naţionale, dobândirea independenţei



THEODOR AMAN. *Boierii surprinși la ospăț de trimișii lui Vlad Țepeș*



THEODOR AMAN. *Bal mascat în atelier*



THEODOR AMAN. *Dejunul unei doamne*



THEODOR AMAN. *Privind în album*

de stat, reforma agrară și altele asemănătoare care n-au încetat să frământe pe intelectualii progresiști nici după ce Revoluția de la 1848 a fost înfrântă.

A trebuit abia să se declare campania pentru unirea celor două principate române și, neîntârziat, cu tot entuziasmul, el a și venit în sprijinul realizării unității naționale a românilor cu tablourile *Unirea principatelor* și *Hora unirii la Craiova* (1857), abia s-a înfăptuit mult așteptatul act istoric și, neîntârziat, Aman a și celebrat evenimentul cu tabloul *Votul de la 24 Ianuarie*.

Au urmat opere de o largă respirație istorică: *Bătălia românilor cu turcii pe insula Sfântul Gheorghe*, *Izgonirea turcilor la Călugăreni* care se deosebesc printr-o profundă înțelegere a conflictului și printr-o reflectare a faptelor plină de patos eroic și de suflu epic.

Prezența lui Aman în actualitatea politică a vremii este grăitor ilustrată și de tablourile *Masacrarea bulgarilor de către turci*, *Vlad Țepeș și solii turci*, *Boierii surprinși la ospăț de trimișii lui Vlad Țepeș* ș. a. În primul dintre ele, pictat în 1876, este limpede: artistul reacționa la evenimentele din



THEODOR AMAN. *Pe terasa Boierescu*

Balcani, luând atitudine față de teroarea sângeroasă la care era supusă populația pașnică a Bulgariei de către opresorii turci. Pictată în preajma anului 1863, într-o vreme când țara, aflată sub suzeranitatea turcească, n-avea drept de solie și, în raporturile cu alte țări, fiind reprezentată de Poarta Otomană, compoziția *Vlad Țepeș și solii turci* era un exemplu de demnitate națională adus în sprijinul drepturilor țării, pentru care lupta atunci domnitorul Alexandru Ioan Cuza.

Celălalt tablou cu subiect din istoria domniei lui Vlad Țepeș reactualizează și el o problemă devenită acută în timpul când este pictat și, indirect, printr-o pildă a trecutului, demască și condamnă totodată acele forțe feudale care, ca și în trecut, trădau interesele țării, opunându-se progresului ei economic. Pictat către sfârșitul vieții pictorului, neterminat chiar, tabloul *Boierii surprinși la ospăț de trimișii lui Vlad Țepeș* este cea mai izbutită compoziție a lui Aman, pe temă istorică.

Tot genului istoric îi aparține și compoziția înfățișând pe *Tudor Vladimirescu*, conducătorul Răscoalei de la 1821. Dacă poporul a fost eroul colectiv al unor tablouri amintite anterior, în *Tudor Vladimirescu*, ca și în *Vlad Țepeș și solii turci* și în alte câteva lucrări de altminteri, Aman aduce pe primul plan, ca erou, o personalitate istorică.

În adevăr, în afară de practicarea picturii istorice care l-a atras cel mai mult deși nu totdeauna cu cele mai bune rezultate, Aman a fost și un pictor al societății contemporane lui, un cronicar cu pensula al vremii sale. Iar ca atare el s-a manifestat atât în portret, gen în care s-a realizat cel mai deplin, cel mai independent, cel mai îndrăzneț, cât și în pictura de gen, aceasta constituind din punct de vedere tematic un capitol foarte variat și cuprinzător în opera lui.

În afară de portretele unor membri ai familiei, există în opera lui Aman și o categorie de tablouri, un fel de confesiuni intime în care el respiră mai în voie, fără grandilocvență, ascultând numai de talent. Sunt tablouri de mici dimensiuni pictate „pentru suflet", în clipele de răgaz. În general, ele reprezintă femei (*Portret de femeie*, 1884, *Femeie în gri*, *Femeie în rochie neagră*, 1856, *Doamna cu câinele*), în atitudini leneșe, visătoare, puțin absente, puțin nostalgice cu ceva enigmatic în priviri și fără artificii vestimentare. Mai activ, mai puțin neutru față de obiect devine pictorul când are în față bărbatul, aceasta datorându-se poate și faptului că, aparținând mai mereu categoriei intelectuale, bărbații pictați de Aman se disting printr-o personalitate mai vie, mai marcantă decât femeile care i-au pozat. Poeții *George Cretzianu* și *Cezar Bolliac* sunt dintre aceștia.

La oglindirea societății în care a trăit, alături de seria de portrete și într-o măsură mai mare decât acestea, contribuie scenele de gen pictate în număr mare de Aman mai ales în ultima parte a vieții.

Și iată această societate sub lumina puternică a proiectorului pe care pictorul îl îndreaptă asupra ei. Scene de viață



THEODOR AMAN. *La o serată*

îmbelşugată, fastuoasă: interioare luxoase (*La o serată, Bal mascat în atelier, Atelierul mare*); parcuri splendide (*În parc, Pe terasă la Sinaia*); scene de petrecere (*Petrecere în grădină, Petrecere cu lăutari*). În toate, o societate obosită, căzută în reverie, lâncezind într-un *dolce far niente*; trăind o viaţă fără griji, fără probleme.

Având o situaţie materială prosperă, cu relaţii în lumea mare a capitalei, chiar pictorul, aşa cum rezultă din multe tablouri, participase, iar uneori şi organizase baluri şi sindrofii acasă la el. Avusese, astfel, posibilitatea să cunoască îndeaproape această societate mondenă, cu moravurile ei şi s-o redea din interior, dacă se poate spune aşa. *Petrecere cu lăutari, Pe terasă la Sinaia, Atelierul cel mare al artistului* sunt asemenea tablouri. Cei care au scris despre Aman (G. Oprescu, Radu Bogdan) au pus parţial interesul său pentru asemenea scene pe seama unei înrâuriri din afară. S-au pronunţat şi nume: ungurul Mihály Munkácsy, spaniolul Mariano Fortuny sunt dintre cei care par să fi atras atenţia pictorului român prin virtuozitatea cu care exploraseră lumea saloanelor mondene.

Cu opera marelui pictor maghiar Aman a făcut cunoştinţă la diferite expoziţii din străinătate şi, cum aflăm din corespondenţa lui, în anul 1876, îi scria soţiei, aflate la Paris, să-i trimită o fotografie după un tablou de Munkácsy[269]. Nu este exclus ca cei doi artişti să se fi cunoscut personal. În orice caz, interesul pictorului român pentru aspectul fastuos, monden al vieţii burgheze din tablourile lui Munkácsy se poate constata atât în ceea ce priveşte conţinutul tematic al lucrărilor similare ale lui Aman, cât şi în privinţa problemelor de compoziţie, de colorit şi de factură picturală. Amintind de elementul pompos, de graţia pozelor, a gesturilor, de exuberanţa coloristică a unor lucrări ale lui Munkácsy, multe din tablourile lui Aman se disting prin eleganţa liniei, prin rafinamentul acordurilor cromatice şi printr-o libertate în execuţie surprinzătoare la un pictor care n-a rupt-o niciodată cu academismul. *Bal mascat în atelier, Trei femei jucând cărţi, La o serată*, iată numai câteva lucrări de-a dreptul remarcabile prin efectele coloristice obţinute de pictor în redarea tonalităţii generale conforme cu atmosfera de calm şi de intimitate a tablourilor.

Cum se va vedea şi din peisajele sale, receptiv la înnoiri, fără să fie un *plein air*-ist sincer, el va încerca încă din aceste tablouri de gen, apoi mai mult în cele cu ţărani, să rezolve în felul său şi problema distribuirii luminii. Unele efecte de ecleraj, libertatea de penel, o prospeţime a paletei, toate fac



THEODOR AMAN. *Horă la Aninoasa*

ca unele compoziții din seria picturilor de gen să îmbrace o oarecare atmosferă, să înceapă să vibreze în lumină. Este cazul compozițiilor: *Petrecere cu lăutari, Siestă în grădină, Petrecere în familie* și mai ales o variantă a celei din urmă, executată, se pare, în aer liber.

Cu tablourile înfățișând această lume, rolul lui Aman de cronicar al timpului nu se sfârșește însă. Tema țărănească, faptul că ea era la ordinea zilei în toată arta europeană, din Franța și Anglia până în Rusia; actualitatea ei în viața economică și politică a României, locul ocupat de ea în literatura și arta românească, precum și orientarea progresistă de totdeauna a pictorului au făcut ca multe din operele lui să fie consacrate vieții țăranului. De lumea simplă a satelor Aman s-a apropiat din tinerețe (*Țărancă cu fuiorul pe prispă*) și, până la moarte, scenele cu țărani sunt prezentate în toate expozițiile sale.

Deși pe țărani nu i-a cunoscut la fel de bine ca pe reprezentanții claselor avute, Aman s-a apropiat de primii cu o simpatie nereținută. Nu avem încă, ce-i drept, în aceste tablouri imaginea directă și autentică a vieții țăranului pe care o întâlnim la Grigorescu și la Andreescu. L-a înfățișat pe țăran, jucând (*Horă la Aninoasa, Hora de peste Olt, Brâuleț*ul); petrecând și glumind (*Glume de peste Olt*); bucurându-se de rodul muncii (*După culesul viei*), totdeauna în cadrul pitoresc al naturii văzute și ea tot pastoral și idilic.

Un gen care, fără să se bucure din partea lui Aman de aceeași atenție de care se bucurau compoziția istorică, portretul și pictura de moravuri, a ocupat totuși un loc destul de însemnat în opera lui, a fost peisajul. Socotindu-l, la început, gen minor, ceea ce era și firesc pentru un artist de formație academistă, pictorul a început să se preocupe tot mai mult de redarea peisajului, pe măsură ce acesta devine foarte apreciat atât în ansamblul artei europene, cât și în România, aici mai ales odată cu apariția lui Grigorescu și Andreescu.

Schimbarea atitudinii pictorului față de peisaj poate fi urmărită cam după anul 1870. El începe să observe foarte atent natura; o va consemna cu severitate și migală, chiar prea pedant uneori; va ști să aleagă motive dintre cele mai pitorești, dar ca să redea freamătul vieții, acea impresie de trăire autentică în fața naturii, nu va izbuti decât foarte rar. Continuând și după 1870 să picteze în atelier, Aman începe în același timp să fie preocupat tot mai mult de

problemele *plein air*-ului. Începe să facă schițe după natură asupra cărora nu mai revine în umbra atelierului. Treptat, paleta i se luminează. În punerea tușei de culoare devine mai generos, mai liber, fapt ce se datorește – nu trebuie uitat – și bogatei experiențe pe care o are acumulată către această dată.

Rezultatele se văd în câteva mici peisaje cum sunt: *Curte la țară*, *Plecare la câmp*, *Corăbii în portul Constanța* și *Peisaj cu case la țară*, în care sentimentul încercat de pictor în fața naturii este transmis spontan și nealterat.

Pentru a demonstra cât de variată a fost opera artistului, s-ar mai putea aminti și realizările lui în domeniul nudului și al naturii moarte, ca pictor, gravurile în acvaforte, precum și încercările lui în arta decorativă și chiar în sculptură. Ele întregesc imaginea de ansamblu a unei activități nu numai prodigioase ca volum, dar și multilaterale ca sferă de preocupări, ceea ce a solicitat nu o dată din partea pictorului o operă de pionierat.

În sfârșit, personalitatea lui Aman mai are o dimensiune. I-o conferă activitatea sa neobosită de animator al vieții artistice, căci lui i se datorează înființarea Academiei de Belle Arte din București pe care a condus-o ca director peste douăzeci și cinci de ani, și tot el a organizat primele expoziții colective și a condus Pinacoteca Statului.

În concluzie, putem spune că abordând cu o consecvență nemaiîntâlnită încă la precursori și tratând cu înaltă și aproape egală măiestrie pictura istorică și de gen, portretul, peisajul, natura moartă, stăpân pe variate procedee tehnice, novator în unele privințe sau receptiv la înnoirile aduse de alții, Aman a ridicat – se poate spune – pictura modernă românească la nivel european. Ceea ce nu ne poate îndrituși totuși să vedem în Aman un revoluționar al artei. Nu numai că el nu vine în fruntea unui curent de avangardă, că nu-și înnoiește viziunea și mijloacele de expresie, cum va face în scurt timp Grigorescu. Nu numai că n-a fost deci un deschizător de drumuri, de noi orizonturi, dar, ținând seama de ce-au creat după el și chiar în timpul vieții lui artiști ca Grigorescu și Andreescu, Aman scrie, de fapt, în cronica picturii românești un sfârșit de capitol. Curentul de care se lasă el purtat (academismul) este un curent istovit și izbindu-se, în dramaticele sale zbateri,



THEODOR AMAN. *Car cu boi în fața casei*

de gratiile savant construite ale academismului, Aman rămâne captivul formulelor perimate. Vederile lui sunt totuși mai largi și resursele de talent destul de mari ca să facă o sinteză pe plan superior a căutărilor întreprinse de precursori. Fie că amendează preceptele academismului făcându-le mai suple, fie că sare peste îngrădirile impuse de rigorile vechii școli, și atunci în existența sa simțim încordându-se o strună romantică, Aman grăbea și încheia de fapt un proces evolutiv, îi epuiza formulele, îl făcea inutil, îl scotea din uz.



NICOLAE GRIGORESCU. *Sf. Gheorghe (Agapia)*

Dacă totuși oricâte eforturi va face, Aman rămâne până la sfârșit prizonierul gândirii și practicii academiste, au existat și artiști care au avut tăria să părăsească la vreme vechiul făgaș atât de bătătorit și să se angajeze pe o cale paralelă, mai liberă de prejudecăți, mai apropiată de realitate, mai modernă ca metodă, mai sinceră și mai directă. Primul pictor român care a mers pe această cale a fost Nicolae Grigorescu (1834–1907).

Discret asupra originii sale, necomunicând nici măcar prietenilor amănunte privind ascendenții săi direcți sau mai îndepărtați, Grigorescu a lăsat loc speculațiilor și legendei, cel care a dat cel mai mult frâu liber fanteziei în reconstituirea unor episoade din primii ani de viață ai viitorului artist fiind Vlahuță. Și astfel s-a crezut de către toată lumea că pictorul nostru ar avea o obârșie țărănească și că tatăl său, sătean mai răsărit ar fi ajuns, pornind de jos, vechil pe moșia boierului Lenș unde l-a surprins o moarte prematură în urma căreia viitorul pictor rămânea orfan în grija unei mame ce „cu acul" i-a crescut pe cei patru frați.

Recent însă, prof. C. Săndulescu-Verna[270] lansează o ipoteză foarte seducătoare potrivit căreia marele Grigorescu se înscrie firesc într-o dinastie de zugravi, bunicul său fiind chiar întru totul excepționalul „zugrav de subțire" de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, Grigore Zugravu-Frujinescu care, la rândul său, era fiul unui alt zugrav – Popa Tudor din Frujinești (Frunzănești) de lângă București. Fecior al lui Grigore Zugravul al cărui prenume îi devine, în virtutea uzanței, nume, Ion Grigorescu (1795–1843) nu era deci țăran, iar dacă el n-a urmat profesia tatălui, preferând-o pe cea de vechil, în schimb, vărul lui, Matei, ca și tatăl acestuia, Nicolae, au practicat cu sârg meseria de zugrav îndreptățindu-l pe Nicolae Grigorescu să afirme că meșteșugul „se vede că era în neamul nostru", iar pe criticul Leo Bachelin să considere că „gustul picturii era ereditar la Grigorescu". De altfel, pictorul nostru învățase câte ceva tocmai de la sus-numitul Matei, unchi de văr dinspre tată, și nu de la un presupus unchi dinspre mamă, așa cum s-a crezut.

Cu străbunic și bunic zugravi, cu rude colaterale practicând aceeași profesie, Grigorescu nu mai poate fi considerat deci fiu de țăran, ceea ce nu schimbă însă cu nimic atașamentul său pentru lumea satului unde deschide pentru prima oară ochii și face primii pași în viață.

Cu o asemenea ascendență în lumea artei, Grigorescu a ajuns, prin muncă tenace, să fructifice din plin talentul de excepție ce i-a fost hărăzit și să creeze o operă în care poporul său s-a regăsit totdeauna în ce avea mai bun, mai pur, mai frumos, ca gând și ca faptă, ca sentiment și năzuință. De aceea, chiar dacă, într-o privință sau alta, unul sau altul dintre urmașii săi l-a depășit uneori, aducând o viziune nouă, poate mai gravă, ca în cazul lui Andreescu, o înțelegere mai adecvată a funcției culorii, ca în cazul lui Luchian, o deschidere mai largă spre modernitate,



NICOLAE GRIGORESCU. *Evreul cu gâsca*



NICOLAE GRIGORESCU. *Țărancă voioasă*

ca la Petrașcu și Pallady, exegeții acestora înclinând să revendice pentru ei locul de frunte în cadrul picturii românești, Grigorescu a rămas și va rămâne, în conștiința românească, pentru majoritatea covârșitoare a iubitorilor de artă, marele pictor național, clasicul necontestat, în această ipostază el impunându-se „în primul rând datorită locului privilegiat pe care și l-au aflat în creația sa țăranul și peisajul rural, aceasta strâns corelat cu expresia pe care le-a dat-o prin viziunea sa picturală[271].

Marele nostru pictor național s-a născut la 15 mai 1834[272], în satul Pitaru, nu departe de București, unde se și strămută, pentru a intra ca ucenic în atelierul lui Anton Chladek, deprinzând acolo ușor meșteșugul zugrăvirii de icoane pe care începe să le vândă prin târguri. Pasul următor îl face angajând împreună cu alți meșteri, apoi singur, zugrăvirea unor icoane la biserica din Băicoi apoi a unor ansambluri murale la mănăstirile Zamfira și Agapia. Formula artistică practicată în aceste lucrări este cea a neoclasicismului aca-



NICOLAE GRIGORESCU. *Fete lucrând la poartă*

demist, dar cu o puternică infuzie de elemente realiste ce merg până la portretizarea, în rolurile personajelor biblice, a unor oameni din partea locului, ba chiar și a celor din anturajul său imediat. Tocmai cu asemenea îndeletniciri era ocupat la mănăstirea Agapia în momentul când este remarcat de Mihail Kogălniceanu, avizat colecționar de artă al epocii. Grație intervenției acestuia, tânărul Grigorescu obține o bursă de studii la Paris, unde îl aflăm cu începere din anul 1861. De aici înainte biografia și cariera sa artistică vor fi netede, înscriindu-se pe o linie ascensională, fără ezitări și crize, fără hiatusuri, rezultatul final fiind opera pe care o admirăm astăzi: masivă, viguroasă, fascinantă.

În felul acesta, cu Grigorescu în pictura românească se opera, la jumătatea anilor 60 ai secolului al XIX-lea, un salt brusc, revoluționar, de la arta academistă înfeudată rețetelor de atelier spre arta realistă, ancorată adânc în viață. Se producea, altfel spus, una dintre acele „uitări" despre care scria Andrei Pleșu. Fiind unul dintre reprezentanții cei mai autoritari ai „specificului național", Grigorescu îi permite totuși criticului citat să sesizeze cu subtilitate un paradox aproape stupefiant: acela al nonșalanței cu care marele nostru pictor, pentru a se sincroniza cu arta europeană, a trebuit să se rupă oarecum de tradiție, de autohtonie. „Într-o viață de om, el a reușit să facă – în beneficiul artei românești – saltul enorm de la icoana bizantină la *plein air*-ul barbizonist, de la academism la preimpresionism", concluzia fiind aceea că „În pictura grigoresciană, România trăiește, pe plan stilistic, marea și, probabil, inevitabila dramă a uitării Bizanțului[273]. În adevăr, deși odată ajuns la Paris, a intrat în atelierul lui Sébastien Cornu, unde, amănunt semnificativ, îl are coleg pe Renoir, Grigorescu a renunțat repede la rețetele de școală, preferând să-și perfecționeze meșteșugul prin copierea, în muzee, a unor tablouri de Rembrandt, Rubens, Salvator Roza, Prud'hon, Géricault. Sub influența acestora, creația lui cunoaște o scurtă fază romantică lesne de identificat în unele tablouri cu subiecte inspirate din istoria națională: *Unirea Principatelor, Dragoș și zimbrul, Hora* ș. a. Dar părăsește curând și această cale care nu era nouă nici în România, pentru a se decide și a se angaja, în sfârșit, pe un drum pe care nu apucase până atunci nici un alt pictor român. El va începe să picteze în pădurea Fontainebleau, la Barbizon, aderând la principiile estetice ale grupului de



NICOLAE GRIGORESCU. *Fata cu zestre*

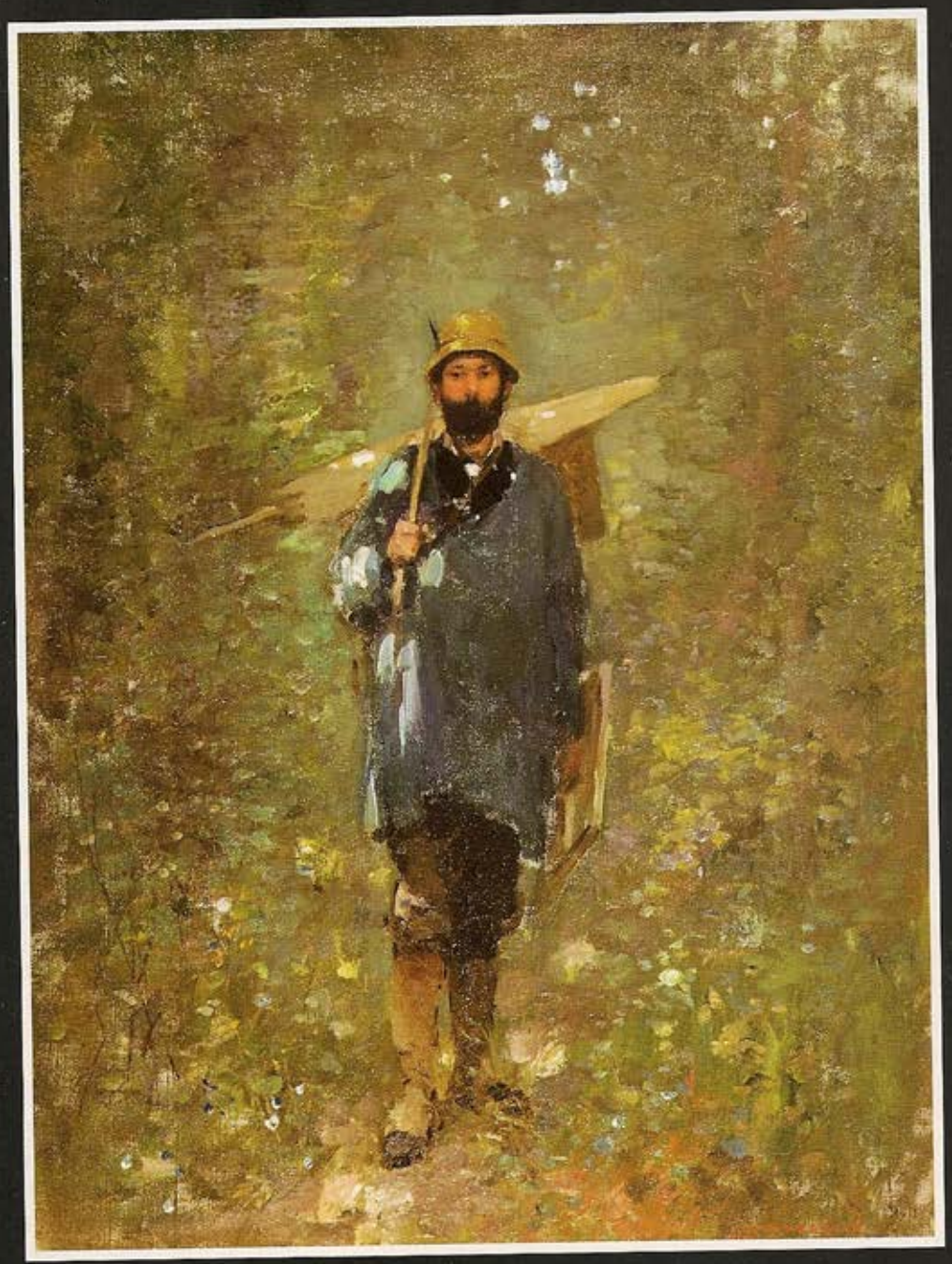
acolo și începând să practice, asemenea lui Millet, Diaz, Daubigny, Corot, Troyon, pictura de *plein air* care a făcut faima renumitei școli și care convenea de minune nu numai temperamentului său, dar și simplității, modestiei, sincerității trăirilor sale, dragostei lui de natură.

Evoluția rapidă a lui Grigorescu spre noua formulă plastică poate fi constatată în toate genurile. În portret, de pildă, străbate în câțiva ani o întreagă etapă. Astfel, de la portretul academist realizat cu ajutorul modeleului de atelier, trecând prin clarobscurul romantic, vizibil în autoportretul intitulat *Bărbat pe gânduri*, el a ajuns la puternicele imagini de felul *Paznicului de la Chailly* în care linia încetează de a mai delimita forma, aceasta închegându-se doar din pete de culoare. Un loc însemnat îl ocupă în opera lui Grigorescu portretele unor ființe anonime, un fel de studii cu nimic mai puțin individualizate decât portretele propriu-zise. Chipurile de evrei patriarhali care l-au atras prin înfățișarea lor pitorească, dar și prin prestigiul acordat temei de Rembrandt, fac parte tocmai din această categorie. Transpunându-le pe pânză cu o mână sigură, în tușe rapide, pline de vervă, pictorul creează adevărate imagini de umanitate în care surprinde atât trăsăturile etnice, cât și pe cele proprii în general oamenilor cu o situație socială precară. *Evreul cu gâsca* este o asemenea imagine comprehensivă sub aspectul conținutului de viață și desăvârșită în privința mijloacelor de expresie folosite.

Poate adâncite mai puțin psihologic, dar vădind aceeași îndemânare prodigioasă în zugrăvirea din câteva pete de culoare a unor imagini vii, autentice, sunt portretele de tinere femei cu chipuri visătoare, nostalgice, învăluite într-o aură de poezie, cu ochii plini de misterioase trăiri. Și tot din aceeași categorie fac parte chipurile de țărăncuțe: voioase, sprințare, mândre în portul lor popular (*Țăranca cu maramă, Țărancă voioasă, Țărancă din Muscel, Fată torcând, Fată cu ulciorul*).



NICOLAE GRIGORESCU, *Portret de fată*



NICOLAE GRIGORESCU. *Pictorul Ion Andreescu la peisaj*



NICOLAE GRIGORESCU. *Atacul de la Smârdan (Schiță)*

Conformându-se idealului său de frumusețe care nu excludea idilicul și grațiosul, chiar când a pictat țărani, Grigorescu a ocolit modelele cu anatomii robuste, cu înfățișări plebee, cu chipuri înăsprite de nevoile și grijile vieții. Pictorul urmează un canon de frumusețe care presupune, dimpotrivă, trupuri subțiri, foarte alungite, chipuri albe cu trăsături înnobilate. Zona Muscel din subcarpații meridionali se caracterizează, pe plan etnografic, printr-unul dintre cele mai frumoase porturi populare din România. Ia bogat împodobită cu motive decorative cusute cu arnici și marama de borangic ce acoperă capul sunt două piese de port esențiale pentru zona respectivă. Iată de ce, îndrăgostit de creația autentică a poporului său, Grigorescu, atunci când a pictat țărănci, s-a oprit cu precădere asupra unor modele tocmai din această zonă pe care a străbătut-o cu plăcere. Dar pe artistul român nu l-a atras numai frumusețea portului popular, ci și tipologia umană: un anumit farmec juvenil, o anumită puritate și candoare, o anumită atitudine mândră și demnă a dorit să pună el în evidență în efigii, cum este *Țărancă din Muscel*, pictate cu bucuria de a fi întâlnit subiectul ideal.

Pictor al peisajului prin excelență, Grigorescu a înfățișat de puține ori interioare în tablourile sale, iar când a făcut-o, ca în pânza *Colț din atelierul meu*, s-a comportat, firește, tot ca un *plein air*-ist și nu ca un academist. Cu alte cuvinte, în tablouri ca cel reprezentând un *Colț al atelierului*, totul, inclusiv personajul feminin din fotoliu, este tratat liber, din pete fluide ca de acuarelă, într-o manieră pe care, dacă n-ar fi umbrele aruncate de obiecte, am numi-o impresionistă.

Figura umană în peisaj a constituit unul din subiectele preferate de Grigorescu care, în asemenea ocazii, a dat frâu liber freneticului său temperament și excepționalei sale capacități de a trata ființa umană ca parte integrantă a naturii. În practicarea acestei metode, putem spune că pictorul s-a întrecut pe sine atunci când, ca în cazul tabloului *Citind în grădină*, ambianța se preta la desfășurarea unei largi palete cromatice.

Din categoria vastă a țărăncilor române pictate în pitorescul lor costum popular și în îndeletnicirile lor specifice (cosând, torcând, mânând vitele la pășune, alăptând



NICOLAE GRIGORESCU. *Prizonieri turci*

pruncii) sau, pur şi simplu, odihnindu-se în clipe de răgaz, mândre de hărnicia lor, face parte şi cunoscuta *Fată cu zestre*, în care o mândră ţărăncuţă se destinde voioasă, după ce a lăsat pentru o vreme furca de tors alături, în mijlocul lucrurilor ţesute şi împodobite cu motive populare de mâinile ei.

Ţărăncile române nu epuizează însă tematica frecventată de Grigorescu. Fără discriminare, ba chiar cu o plăcere nedisimulată, el pictează bunăoară ţigănci focoase în costume specifice cu salbe de aur, cum sunt *Ţiganca din Bolduri* şi *Ţiganca din Ghergani*, aceasta din urmă achiziţionată, cum se ştie, de scriitorul Ion Ghica pe nu mai puţin de 1000 de galbeni.

Să nu uităm apoi ţărăncile franceze de la Brolle, de la Vitré; pe cele bătrâne cum sunt *Bătrâna cu gâştele*, *Bătrână cu coşul*, *Bătrână din Brolle*, *Bătrână cosând*, dar şi pe cele tinere ca *Ţărancă franceză în vie*, ca *Femeie la malul mării*, unele în toalete luxoase cu pălării mari şi văluri uşoare, dar şi nuduri, dar şi femei simple ca *Pescăriţă la Granville*.

Un alt gen în care Grigorescu a impus o viziune nouă diferită de cea academistă îl constituie compoziţia istorică. Are prilejul să se pregătească asiduu pentru scenele de luptă pe care le va picta căci, animat de un puternic sentiment patriotic, a participat ca voluntar la greaua campanie a războiului ruso-româno-turc din anii 1877–1878. Făcând parte din grupul de pictori de pe lângă Cartierul General al armatei, Grigorescu a imortalizat în scene pline de adevăr toate marile momente ale războiului de pe teatrul de operaţiuni din Bulgaria, pe care activa armata română.

Asemenea lui Szathmary, Grigorescu este prezent încă de la început pe teatrul de operaţiuni fixând în câteva schiţe sumare, una în acuarelă, *Trecerea Dunării la Corabia*.



NICOLAE GRIGORESCU. *Dorobanț*

Ca un adevărat reporter de război, consemnează apoi lapidar și prompt atât scene din spatele frontului, cât și momente dramatice din toiul luptelor sau de după acestea.

Constituindu-se într-o adevărată monografie în imagini a războiului, ciclul desenelor și picturilor realizate de Grigorescu cuprinde întregul dispozitiv militar român sub aspectele sale cele mai semnificative. Judecând după diversitatea situațiilor surprinse, nu pare să aibă preferință pentru o armă anumită. Se află la un moment dat printre tunari când desenează o *Baterie la Calafat* sau când pictează liber, folosind o tușă sprințară în coloritul verde-gri ce-i era familiar, o *Baterie de artilerie în marș*. Îl atrag apoi, pentru uniformele lor pitorești și adesea pentru atitudinile impozante, monumentale, ostași în acțiune sau în repaos pe care îi vedem în tablourile *Dorobanț*, *Gornistul*, *Spionul*, *Vedeta*. Dând dovadă de curaj, Grigorescu urmează de aproape trupele „foarte adesea, în bătaia gloanțelor", cum relata un corespondent de front în revista „L'Indépendance Roumanie", umplându-și albumele cu desene luate în toiul luptelor.

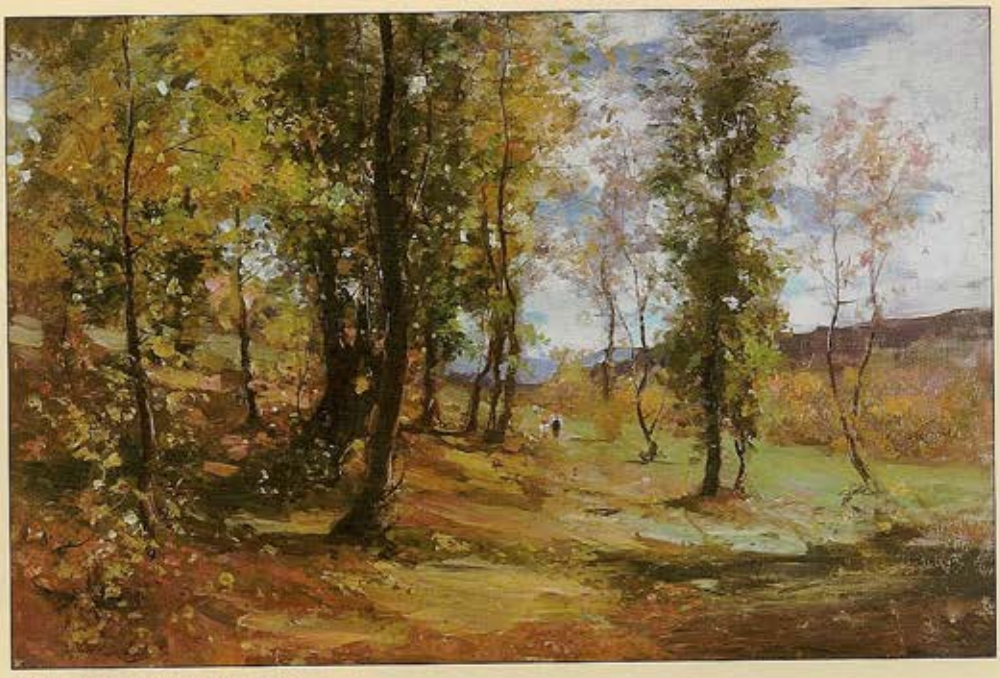
Așa au luat naștere schițele și variantele lor numeroase pentru compoziții ca *Atacul de la Smârdan* sau *Lupta de la Rahova*, comandate artistului după război și executate de el în atelier, dar având, firește, la bază notațiile fugare făcute în timpul campaniei, cu ajutorul creionului și al estompei. *Atac de infanterie*, *Lupta în jurul unui steag* sau *Explozia unui obuz* sunt asemenea schițe lapidare purtând pecetea autenticității pe care nu putea să le-o imprime decât trăirea reală a momentului.

Mai sunt și alte aspecte fixate de Grigorescu: unele documentare, cum ar fi *Casa unde a fost luat prizonier Osman Pașa* sau *Trecerea în revistă a trupelor*, altele reprezentând colțuri din satele și orașele bulgărești sau chipuri de bulgari, de turci, de ofițeri și ostași ruși redați tot din interes documentar, cum este acuarela în care este zugrăvit un *Cerchez călare*.

Operele capitale care au încununat activitatea lui Grigorescu în Războiul pentru Independență rămân însă pânzele de mari dimensiuni *Atacul de la Smârdan* și *Lupta de la Rahova*, construite laborios după legile compoziției monumentale.

Frescă a războiului, adevărată epopee în culori a eroismului și spiritului de sacrificiu al poporului român, aceste tablouri, ca și întregul ciclu realizat de Grigorescu în campania de la 1877 se înscriu ca o pagină glorioasă de artă și de patriotism militant, ale cărei accente grave echivalează cu cele pe care le întâlnim în poeziile lui Alecsandri și Coșbuc sau în articolele de presă ale lui Eminescu pe aceeași temă.

Cel mai substanțial aport al lui Grigorescu la pictura românească este totuși în domeniul peisajului. Desconsiderat pe plan național până la el, acest gen a fost adus



NICOLAE GRIGORESCU. *Luminiș*

în centrul preocupărilor și transformat dintr-un simplu decor convențional într-un echivalent plastic al sentimentului pe care acest „mare liric al picturii românești" îl trăiește în fața motivului din natură. Narativul este înlocuit astfel cu liricul. Înregistrarea amănuntelor preocupată să devină document lasă locul trăirii subiective. Iar în locul folosirii culorii locale, inerte, pictorul poet începe să „coloreze cu sufletul".

Condiția acestei profunde schimbări de viziune a fost în fond o schimbare de tehnică. Grigorescu aderă la tehnica *plein air*-ului pe care reușește să o stăpânească cu virtuozitate, într-o variantă proprie, diferită deopotrivă de cea a principalilor maeștri de la Barbizon, ca și de cea a impresioniștilor. Firește că la temelia stilului său unitar sunt o seamă de particularități ce variază de la perioadă la peroadă și chiar de la o categorie de lucrări la alta. Într-un fel pictează de pildă peisajele din nordul Franței (la Vitré, Dinan, Brolle, Grandville etc.), folosind o pastă suculentă, așternută prin lovituri scurte de penel, ba folosind uneori și cuțitul de paletă, și altfel procedează cu peisajul românesc din zona dealurilor, a cărui lumină caracteristică impune, în funcție de depărtarea la care sunt plasate obiectele în spațiu, îmbinarea loviturilor energice de penel cu pensulațiile mai lungi, cu valorațiile fine și chiar cu unele transparențe luminoase. Același lucru se poate spune și despre colorit. Dacă în peisajele de la Vitré, culorile sunt intense, cu predominare de brunuri, de albastru, în peisajele din țară ele sunt mai estompate. Peste verdele vegetației, ca și peste albastrul cerului de vară, griurile și alburile lăptoase așternun un fel de pânză de borangic învăluitoare ce se accentuează tot mai mult spre sfârșitul vieții artistului, în așa-zisa „perioadă albă".

O notă caracteristică a peisajului grigorescian este legătura sa indisolubilă cu omul. Departe de a fi privit în sine, el este cel mai adesea un cadru de viață pentru ființele ce-l populează, iar acestea sunt de obicei țăranii. Pictor al țărănimii, Grigorescu a adus un fel nou de a privi această clasă socială – cea mai numeroasă și cea mai importantă în timpul vieții sale.

Este drept, în momentul când se afirma Grigorescu, țăranul intrase deja în pictura românească introdus în special de artiștii cu mentalitate romantică. Spre deosebire de precursorii săi, Grigorescu aduce însă din primele sale pânze un țăran pe care, datorită copilăriei trăite la țară, îl cunoaște bine, oarecum dinăuntru, cu care se poate până



NICOLAE GRIGORESCU. *Mocanul*



NICOLAE GRIGORESCU. *Vechilul*

la un punct identifica. Se simte, bineînțeles, în atitudinea lui față de țăran și în tratarea acestuia, influența lui Millet care i-a fost un sfătuitor și un model de urmat în anii cât a lucrat la Barbizon. Faptul este cel mai evident în lucrări din perioada franceză cum sunt *Țăran la sapă*, *Bătrâna cu sacul în spate*, *Cosașul* în care întâlnim aceeași atitudine reculeasă în fața naturii, aceeași seriozitate, aceeași cufundare în reflecție, un fel de religiozitate, am spune, pe care le întâlnim la Millet.

Interesul și atașamentul pentru tema țărănească s-a ivit la Grigorescu de timpuriu și l-a urmărit constant toată viața. Amintim din primii ani de după întoarcerea sa în țară, de la studii, lucrările *Mocanul*, *Maternitate*, *Vatra de la Rucăr*. Cu *Mocanul* Grigorescu realiza prima sinteză a însușirilor definitorii ale țăranului român. Nu mai era vorba de astă dată de o descriere cu finalitate etnologică, menită să satisfacă un interes documentar și un gust pentru exoticul universului păstoresc. Cam atât făcuseră înaintașii lui Grigorescu, iar unii dintre ei vor continua și după data la care a fost pictat *Mocanul* (1867) să privească etnografic un subiect cunoscut de ei numai aproximativ.

În *Mocanul*, avem înainte de toate un tip de umanitate. Accentul este pus aici pe dezvăluirea însușirilor sufletești ale modelului care, păstrându-și întru totul autenticitatea, suferă totuși acea acțiune de sublimare a realității care face dintr-o imagine artistică ceva unic și inimitabil. Individualizat și indelebil în impresia pe care o lasă, *Mocanul* întrunește, în același timp, în ființa lui, trăsăturile unui neam întreg. El ne apare ca reprezentant al unui șir de generații, ca unul care vine din „adâncul vea-

curilor păstorești". Se simte în el ceva de stăpân mândru al culmilor carpatine. Monumental, grav, cu o semeție și în același timp cu o blândețe nobilă, el îl amintește pe neuitatul erou tragic din balada „Miorița". Pe fața sa suptă și aspră, stăruie o umbră de tristețe, de îngrijorare. Este desigur sentimentul omului care a trecut prin multe, care a luptat cu adversitățile de tot felul în drumul lung al transhumanței pe care a pendulat, în funcție de anotimp, în urma turmei sale, în spațiul dintre Carpați și Dunăre. Din același an cu *Mocanul*, datează o *Maternitate*, greu de asemuit la Grigorescu cu ceva mai modest, aproape banal ca subiect, mai sumar conceput, mai puțin idealizat și în același timp mai cald și mai convingător ca sentiment.

Contribuție a pictorului român la tratarea unei teme străvechi, *Maternitatea* va fi urmată numai la un interval de trei ani de un alt tablou la fel de grăitor despre sacrificiul nemărginit și obscur al țărăncii-mame, și anume de *Vatra de la Rucăr*. Tot interior, acesta va întregi și el imaginea despre locuința țăranului pe care, altădată, pictorul ne-o înfățișează pe dinafară în pânze ca *Țăran pe prispă*, *Curte de țară*, *Casă țărănească*, *Pe prispă*, *Bordei*, toate mărturii ale vieții fruste de la țară care nu scapă atenției artistului chiar dacă prin firea lui este înclinat să ocolească priveliștile prea sumbre. La asemenea imagini se referea desigur Virgil Cioflec – unul din biografii artistului – când scria că „n-a fost expoziție în care să nu figureze o casă de om sărac".

Toate aceste aspecte, și ele sunt numeroase, vin ca să amendeze imaginea unui Grigorescu idilic, așa cum, în parte, pictorul, încurajat de critică și de clientelă, a și fost. Dar nu pentru că el acceptă să falsifice conștient imaginea satului românesc din vremea sa. Ceea ce s-a numit în general „o imagine festivă a vieții țărănești", creată de Grigorescu, rezidă nu atât în estomparea aspectelor sumbre sau într-o înfrumusețare, într-o poleire a realității, cât într-un proces electiv, de tratare preferențială a unei anumite situații, reale și ea, și de ignorare voită a unei alte situații. În adevăr, „pictorul colnicelor românești" alege ce-i place mai mult și o să vedem că-i plac cu predilecție anumite zone, anumite aspecte, o anumită tipologie, anumite forme de relief, ba chiar și numai un anumit anotimp, – vara, în opera sa atât de vastă neexistând nici un peisaj de iarnă, cu excepția scenelor din războiul de la 1877, când necesitatea respectării adevărului istoric i-a impus-o.



NICOLAE GRIGORESCU. *Țărancă din Muscel*

Depărtându-se tot mai mult de viziunea lui Millet, pentru care țăranii erau un fel de „sclavi ai pământului", Grigorescu începe să-i prezinte pe locuitorii satului ca pe niște „copii fericiți ai unei Arcadii generoase și rodnice", cum s-a exprimat pictorul Șirato. Ceea ce în realitate se obține cu trudă se pare a se dărui foarte lesne săteanului pictat de Grigorescu, pentru că foarte rar acesta este surprins muncind din greu, răscolind glia, asudând sub bătaia soarelui. Explicația este că însăși zona pe care o colindă artistul este cea a dealurilor subcarpatice sau cea de munte (Rucăr, Dâmbovicioara, Muscel, Câmpina, Posada) unde agricultura se practică numai sporadic și unde principalele ocupații ale populației sătești sunt păstoritul, pomicultura, tăiatul pădurilor, torsul lânii, țesutul etc., munci care necesită mai puțin efort fizic. De aceea și atâția *Ciobănași*, *Fete torcând*, *Care cu boi* transportând fân, în această operă. Deci alegând dealul și nu câmpia Dunării, unde exploatarea crâncenă a clăcașului și lupta aprigă pentru pământ distona flagrant cu culorile



NICOLAE GRIGORESCU. *Fată torcând*



NICOLAE GRIGORESCU. *Înainte de baie*

roze, virgiliene ale idilei agreste din creația lui Grigorescu, acesta nu poate fi învinuit de idealizare. Pe de altă parte, însăși portul popular, ca și tradițiile sau obiceiurile străvechi se păstrau mai pure, mai nealterate în zone de deal și de munte, iar Grigorescu urmărea să redea tocmai aceste permanențe, aceste obiceiuri sempiterne care definesc profilul fizic și spiritual al unui popor.

În orice caz, numai uneori orientarea pictorului alunecă spre o anumită categorie de imagini minore, mai dulcege, plătind tribut modei într-o vreme când literatura abuza mult de diminutive și făcea o adevărată risipă de roze, de crini, de confetti, toate raportate la dalbe și june copilițe. Ținând isonul, critica de artă aprecia și ea la un moment dat pe același ton „juna copiliță frumoasă ca un vis, printre eglantine", închipuită de Grigorescu într-un tablou factice intitulat *O floare între flori* și foarte simptomatic pentru perioada respectivă.

Dar din fericire, Grigorescu are o educație artistică solidă, un bun simț și un gust ca să nu meargă prea departe în diluarea unei teme care s-a pretat totdeauna la contrafaceri și idealizări – dovadă opera epigonilor săi care vor pastișa tocmai această latură a creației grigoresciene. Pentru cine



NICOLAE GRIGORESCU. *Car cu boi pe înserat*

cunoaște opera lui Grigorescu în ansamblul ei, un lucru este cert: ea rămâne în zonele unei arte prestigioase din care se desprind note de autentică vibrație poetică. O adevărată monografie a satului românesc se configurează din scenele cele mai simple: un car cu boi trece prin vad, altul vine agale încărcat cu fân, un țăran își ară ogorul, două fete torc la poartă, un convoi de căruțe se întorc de la bâlci, un ciobănaș păzește turma. Îi va fi trebuit o mare sinceritate și o pasiune acaparatoare pictorului, o trăire trup și suflet a temelor din mediul rural ca să izbutească, în condițiile sublimării realității, să surprindă acel *genius loci*, acea imagine vie și particulară atât de specifică țării sale și s-o etaleze cu atâta putere de convingere spre încântarea și uimirea atâtor generații. Oricât i s-a reproșat „apoteoza bucolică" în care a ridicat satul românesc din vremea sa, nu i se va nega niciodată artistului multul său respect, dragostea sa sinceră, neîntrecuta sa capacitate de sintetizare în imagini lirice elocvente, semnificative, unice, a calităților, fie și unilateral privite, ale țăranului român.

Căci nimeni până la el – așa cum arăta istoricul Nicolae Iorga – „n-a fost în stare să ni spuie... că țara noastră, țara neamului nostru are acest cer, această lumină, aceste perspective și că fiii ei cei mai adevărați, sub pânzăturile lor aspre, au, când sunt veseli, acest zâmbet și acest înțeles în ochii adânci atunci când îi fură taina vieții sau a firii".

O anumită superficialitate ce i s-a reproșat pictorului în interpretarea stării sociale de fapt a țăranului, adică idealizarea vieții acestuia mai poate și trebuie pusă – așa cum face Andrei Pleșu – pe seama aceleiași facultăți a românului de a uita, la care ne-am referit, pentru că, atunci „Când Nicolae Grigorescu pictează țărăncuțe și ciobănași, el nu lucrează, așadar, sub un factice impuls al idealizării, ci în numele unei capacități specific țărănești: capacitatea de a uita", ce „ exprimă una din fețetele tipice ale sufletului național: vegetalitatea, puterea de a răspunde, uneori, ostilității cu mlădierea tăcută a plantei"[274].

Pictor al țărănimii române din secolul al XIX-lea și al peisajului patriei sale prin excelență, Grigorescu a fost totuși mai mult decât atât. El a fost un artist complet. Călătorind des în Franța, o face mai ales pentru a-și căuta sănătatea, căci are dificultăți de vedere, dar și pentru a se ține la curent cu mișcarea artistică pe plan internațional. În timpul acestor sejururi, el descoperă mai întâi ca vilegiaturist, apoi și ca pictor, Bretania franceză, cu orășelele ei medievale, cu oamenii locului și, în sfârșit, marea. Așa se face că opera sa cuprinde un întreg ciclu de peisaje urbane excelente în care sunt pictate cu voluptate străduțele medievale înguste, cu ziduri macerate de vreme, prilej pentru artist să închege, într-un petulant joc al petelor de culoare, forme



NICOLAE GRIGORESCU. *Răspântie de străzi la Vitré*

solide având ceva din tăria pietrei. Tot aici, în Bretania franceză, a cunoscut Grigorescu și marea cu farmecul ei, reușind să o înfățișeze în câteva pânze ce pot trece drept cele mai reușite *marine* din pictura românească. În afară de spectacolul grandios contemplat de pictor, nu fără fiorul unui sentiment al cosmosului, este iarăși de admirat tehnica lui neîntrecută. Pictând locul de întâlnire a reverberațiilor mării cu uscatul și cu azurul cerului adică cele trei fâșii, înguste dar vaste pe orizontală, cea a plajelor care cedează locul imensității lichide, pentru ca aceasta să-l cedeze atmosferei, Grigorescu a surprins și redat cu o pastă suculentă, cu fluidități așternute în așa fel încât sugerează parcă clipocitul valurilor, tot acel mediu benefic de la țărmul mării în care, potrivit teoriilor științifice, și-a avut originea viața. Numit pe drept cuvânt un „rapsod al pământului nostru", Grigorescu a manifestat o deschidere largă



NICOLAE GRIGORESCU. *Țărancă franceză în vie*

și spre alte țărmuri și spre oameni de alte neamuri (să amintim că în afară de români a pictat francezi, evrei, turci, ruși, italieni, bulgari, țigani).

Căutându-i-se un echivalent în literatură, amatorii de vieți paralele l-au comparat pe Grigorescu cu Vasile Alecsandri. „Juna Rodică", ciobănașii, dorobanții acestuia sunt, în adevăr, asemănători cu eroii pictorului și însuși acesta, cum relatează G. Petrașcu, mărturisea multă admirație față de bardul de la Mircești. Dându-și însă seama de diferența de nivel dintre cei doi, N. D. Cocea, de pildă, considera că „Grigorescu a fost un Alecsandri al picturii, însă un Alecsandri genial". În ceea ce ne privește, credem că dacă trebuie comparat cu un poet român, acela nu poate fi altul decât Coșbuc. Atât universul tematic, viziunea, cât mai ales nivelul de realizare, de modernitate, ne îndreptățesc la această comparație. Deci, prin talentul și mijloacele sale artistice, cu mai evoluatul autor al „Nunții Zamfirei" și nu cu Alecsandri poate fi asemuit Grigorescu, în timp ce de autorul clasicei „Fântâni a Blanduziei" se apropie mai degrabă Aman.

Ca orice revoluționar, Grigorescu s-a izbit multă vreme de zidul rutinei și al prejudecăților. Critica și amatorii de artă, ca să nu mai vorbim de oficialitatea vremii, nu l-au înțeles de la început. Multă vreme i s-a reproșat așa-zisul „non finit", caracterul de schiță, spontaneitatea, factura liberă a pânzelor sale, care distonau cu factura netedă și cu eclerajul tablourilor academiste.

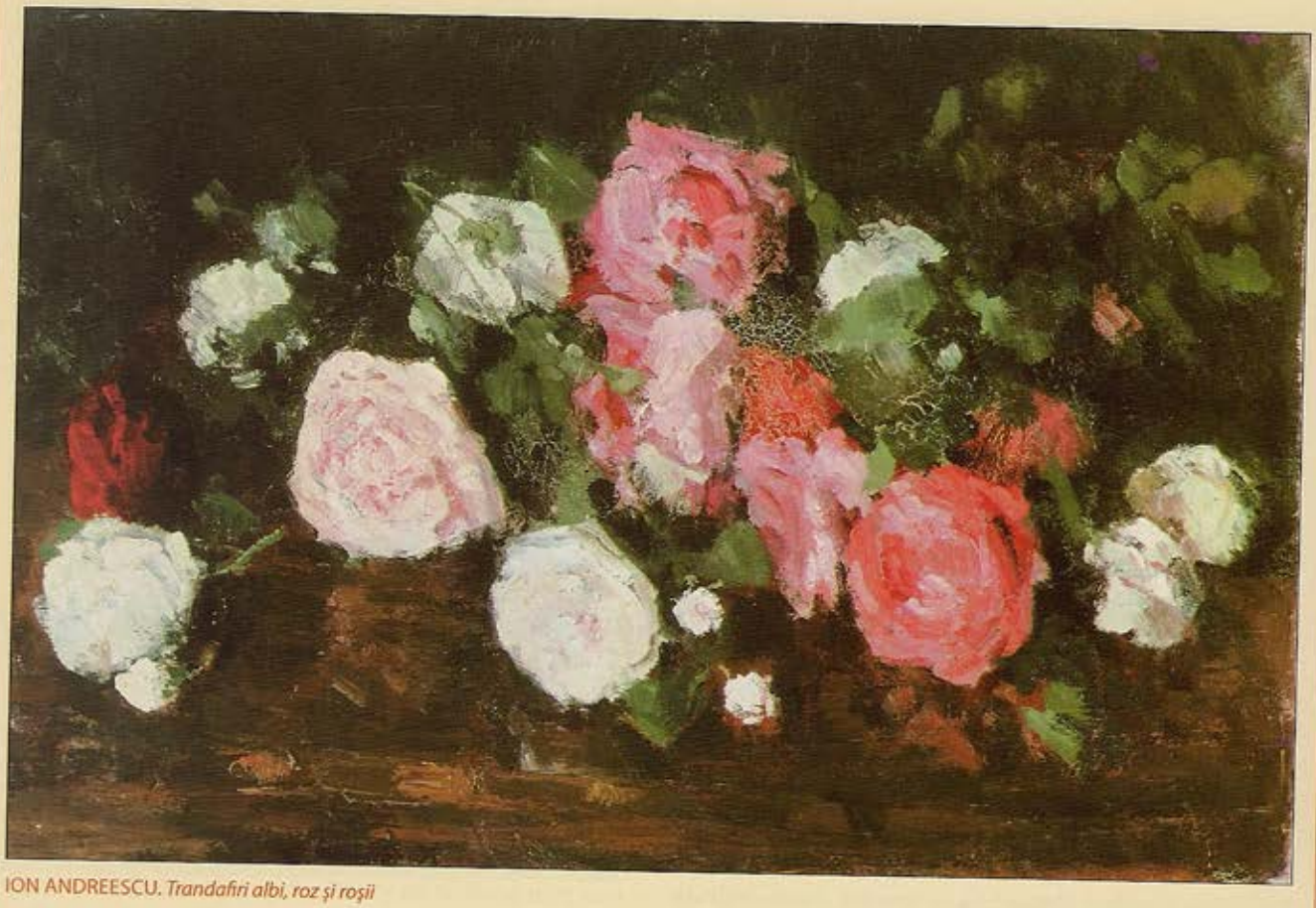


ION ANDREESCU. *Cumpăna satului*

Cel puțin în peisaj, Grigorescu se apropie foarte mult de impresioniști, el depășind în mod vădit din punct de vedere stilistic momentul Barbizon. Cultivând cu predilecție universul vegetal într-o adevărată euforie vitalistă – a se vedea peisaje ca *Luminiș* – Grigorescu va adopta o constantă stilistică pe care Andrei Pleșu o va numi „vegetalitate" creând apoi, în sprijinul aserțiunii sale, următoarele rânduri din O. W. Cisek: „Până și vitele albe ajung să fie în pictura marelui îndrăgostit un fel de flori ușoare și suave, ca acel *Ghiocel* (un boulean pictat în mai multe rânduri de Grigorescu) care nu fără un înțeles mai profund și-a primit numele, (iar) țăranii și țărăncile sunt flori subțiri care împodobesc decorativ priveliștea înfrățită cu ei"[275].

Cu o deosebită măiestrie este redată de pictor perspectiva atmosferică, mai cu seamă în fascinantele peisaje din zona colinară în călduroasele zile de vară. Descrie cu pregnanță acest procedeu artistic Delavrancea: „Carele, mulțimea, mulțimile, turmele, pădurile se duc sau se apropie nu numai prin formele lor crescânde sau descrescânde, ci mai ales prin intensitatea și stingerea cromatică a tonurilor, de la vigoarea din primele planuri și până la visul aerian din fundul transparent, adeseori misterios ca o poartă a infinitului"[276].

Asemenea aprecieri veneau însă mai târziu și ele luau locul criticilor și reticențelor manifestate de public după ce, răbdător și tenace, Grigorescu a învins. Prezența sa masivă, uneori cu câte peste o sută de lucrări, în expozițiile vremii, prestigiul dobândit au devenit treptat ispititoare și pentru alți artiști, astfel încât mulți îl urmară devenindu-i fie epigoni, fie urmași demni care au folosit în spirit creator lecția lui și i-au dus mai departe cuceririle, așa cum au făcut Andreescu, Luchian, Petrașcu. El însuși, pentru a nu fi depășit, a mers cu tineretul împotriva artei oficiale, expunând către sfârșitul vieții, împreună cu artiștii „independenți" și devenind președinte de onoare al Societății „Ileana" înființată de aceștia.



ION ANDREESCU. *Trandafiri albi, roz și roșii*

Dintre cei trei pictori amintiți care i-au urmat exemplul fiind până la un punct chiar influențați de el, numai ultimii doi i-au succedat în timp ca reprezentanți ai altei generații. În ceea ce-l privește pe Ion Andreescu (1850–1882), el a fost, de fapt, tovarăș de generație cu Grigorescu. Ba mai mult, acesta îi și supraviețuiește cu peste două decenii. În aparență minor, amănuntul are o mare importanță pentru destinul antum și postum al operei andreesciene întrucât, în încercările de ierarhizare, critica a fost nu o dată indusă în eroare de aparențe. Oricum, cu toate controversele ivite și cu toate falsele probleme create într-un moment sau altul, numai judecarea în paralel, prin comparație, a operei celor doi a fost în măsură să stabilească adevărul și să acorde celor doi mari clasici ai picturii românești locul ce li se cuvine în conștiința națională. Dar asupra acestor avataruri vom reveni. Ceea ce se poate spune din capul locului este că Ion Andreescu ne apare ca o mare figură tragică a picturii românești căci s-a stins prematur, la vârsta de 32 de ani. Nu poate deci să ne mire dacă biografia sa se încheagă săracă doar din câteva evenimente lipsite de spectaculozitate.

Născut la București în familia unui negustor și urmând în același oraș studii liceale întrerupte la un moment dat pentru a se înscrie la secția de desen a Academiei de Belle Arte cu scopul de a-și câștiga existența ca maestru de desen și caligrafie, Andreescu prezintă, ca și înaintașul său, exemplul cvasitipic al artistului format în afara artei oficiale. În adevăr, când, în 1872, căpăta o catedră de desen la seminarul episcopal din Buzău și se stabilea acolo spre a-și exercita profesiunea, el era în materie de pictură un amator. A trebuit să treacă vreo câteva luni și, potrivit părerilor unanime ale biografilor săi, el să vadă expoziția „Societății amicilor belelor arte" – cea mai mare manifestare de acest fel de până atunci (în România), în care



ION ANDREESCU. *Târg de Drăgaică*



ION ANDREESCU. *Flori în ulcică*



ION ANDREESCU. *Iarna în pădure*



ION ANDREESCU. *Bâlci*

singur Grigorescu figura cu aproape 150 de tablouri –, pentru ca viitorul pictor să audă glasul lăuntric al adevăratei sale vocații și să se decidă a asculta acest glas. Anii următori petrecuți la Buzău într-o izolare voluntară (din punct de vedere cultural și artistic vorbind, deși exegetul pictorului – Radu Bogdan probează că în vechea urbe se aflau câțiva iubitori de artă avizați) au fost pentru tânărul Andreescu ani de muncă perseverentă și de trudnice opintiri pe un drum ascendent, presărat la fiecare pas cu tot felul de greutăți și privațiuni. În numai șase ani, înaintând pas cu pas, el ajunge la o deplină maturitate, fără a avea o altă călăuză decât opera lui Grigorescu. De fapt, dacă avem în vedere că în tot acest timp n-a părăsit de prea multe ori nici Buzăul, necum țara pentru a vedea muzee și a lua contact cu ce se petrecea aiurea, este clar că acest artist de 28 de ani se formase ascultând doar de glasul conștiinței și temperamentului său.

Dar în anul 1879 prilejul se ivește și, cu o bursă ce nu va fi prea statornică și nici îndestulătoare, Andreescu pleacă în Franța, la Paris. Acolo știe de la început ce are de făcut. Cunoaște bine părțile slabe ale pregătirii sale; ele privesc în special redarea ființei umane. Procedează deci energic la îndepărtarea lor și intră în acest scop la Academia liberă Julian unde face studii de nud, de portret și de personaje drapate în costume de epocă. Nu zăbovește însă mult în orașul de pe Sena. Asemenea lui Grigorescu, cu aproape două decenii în urmă, el părăsește atelierul parizian și se stabilește la Barbizon.

Îl întâlnim apoi la București, în ultimul an de viață deschizându-și, la 2 aprilie 1882, într-o sală de la mănăstirea Stavropoleos prima și ultima expoziție personală cu peste 60 de tablouri, pentru ca la 22 octombrie/3 noiembrie, în urma agravării bolii (tuberculoză), presa să-i anunțe sfârșitul.

Acestea sunt coordonatele în care se înscrie, scurtă și săracă în evenimente, biografia sa. În contrast cu ea avem opera. Nici ea întinsă cantitativ, dar densă, viguroasă, profundă. Dacă la originile picturii românești moderne obișnuim să-l așezăm pe Nicolae Grigorescu, de numele lui legându-se trecerea de la pictura academistă la aceea de *plein air*, Andreescu marchează momentul de maturitate al acestei direcții, cu el pictura românească desprinzându-se, am putea spune, de viziunea ușor idilică în care poposise odată cu ilustrul său înaintaș, și începând să respire aerul tare al meditației grave. Pentru aceasta nu i-au trebuit motive fastuoase. Grație unor temeinice cercetări ale căror rezultate au fost sintetizate într-o mare monografie întreprinsă de Radu Bogdan, cunoaștem astăzi cu destulă precizie ordinea cronologică în care s-au succedat operele sale (cca 240 de tablouri). Modeste în totul (tematică, sentiment, colorit, dimensiuni), lucrările de început tră-

dează trudnice eforturi pe un drum anevoios. În majoritatea cazurilor, este vorba despre naturi moarte, în special umile ulcele cu flori de câmp și de grădină, în fața cărora sufletul generos și distins al pictorului vibrează de emoție. Este citat uneori ca o excepțională realizare în acest gen tabloul *Felii de pepene*.

Acest tablou are printre altele meritul de a demonstra cum un adevărat artist poate face artă chiar dintr-un motiv ingrat, dulceag, pe care pictorii de gang l-au bagatelizat și l-au compromis iremediabil.

Sunt, de asemenea, de menționat pentru sentimentul de umilință față de mama natură, ca și pentru austeritatea coloristică, tablouri ca *Zambile în pahar, Ghiveci cu răsad, Cucăze, Oală cu flori, Ceșcuță cu pansele, Flori în ulcică* ș. a., cel din urmă etalând deja un rafinament cromatic ce nu va întârzia să devină o constantă a operelor ce vor urma.

Întâlnim tot acum în opera lui Andreescu chipuri de țărănci palide, îngândurate, îmbrăcate în straie sobre, fără pitorești costume populare, fără podoabă, diferite mult de cele ale lui Grigorescu, pe care le pictează dintr-un impuls de fraternizare cu oamenii simpli și necăjiți (ex. *Broboada roșie, Țărăncuță cu traistă, Cap de copil*).

Adevărata sa vocație o constituie însă peisajul. Luându-l ca model pe Grigorescu și angajându-se încă de la început printre *plein air*-iștii consecvenți, el alege însă motive potrivite cu firea sa austeră. Și cum Buzăul și împrejurimile îi ofereau cu îndestulare imagini dezolante, între acestea și disponibilitățile sale sufletești s-a putut crea imediat un acord perfect. Drept urmare, ca nimeni altul, el a surprins imaginea satului românesc de câmpie din a doua jumătate a secolului al XIX-lea în toată dezolanta sa înfățișare. Motivele pictate de el sunt în primul rând „marginile de sat" cu câteva case sau chiar case izolate, umile și stinghere, aproape niște colibe, fără zăplazuri, fără prea multă vegetație în preajmă, vitrege și urgisite în bătaia soarelui sau a ploilor, înecate vara în praf, toamna în glod și străjuite iarna de nămeți (*Cumpăna satului, Margine de sat, Casă de cuvari, Casă la drum, În sat, Case de țară*). Același aspect sordid îl arată și cocioabele periferiei orășenești, și forfota pestriță a târgurilor căci, citadin prin origine, artistul zăbovește cu șevaletul și în fața unor asemenea motive.

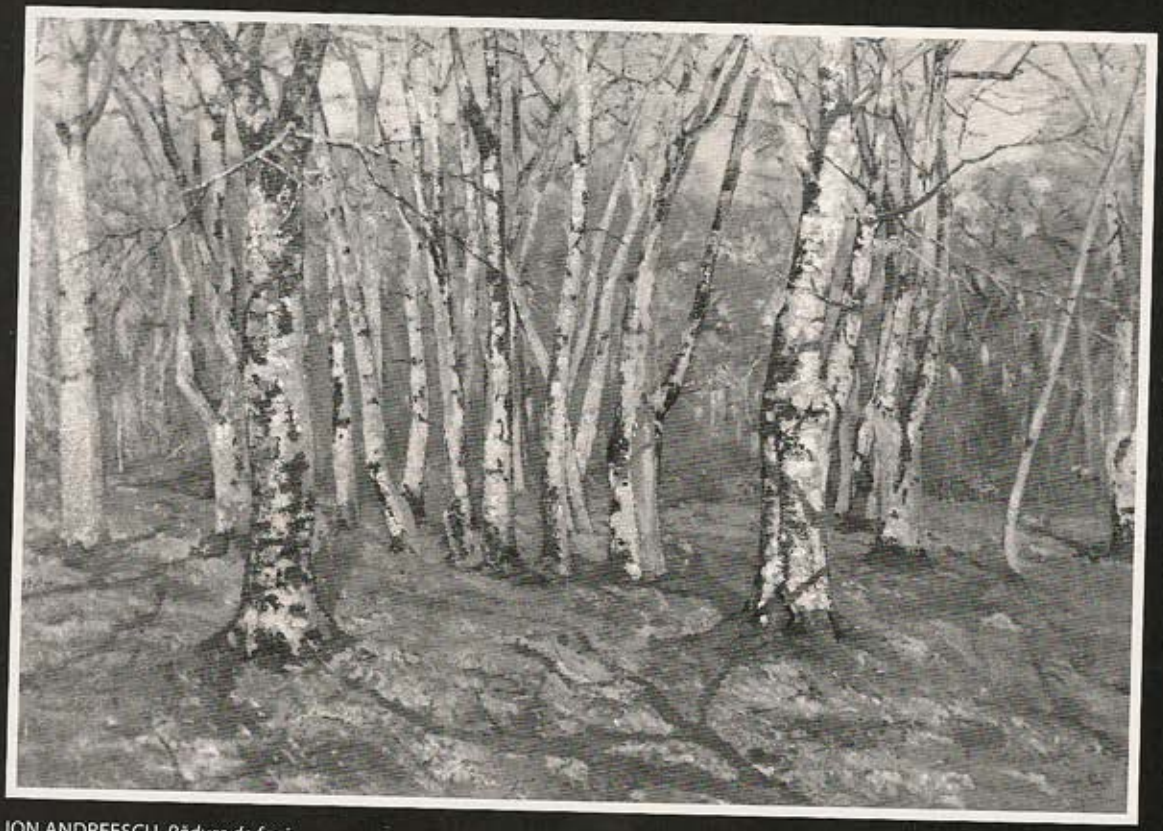


ION ANDREESCU. *Țărăncuță cu traistă*

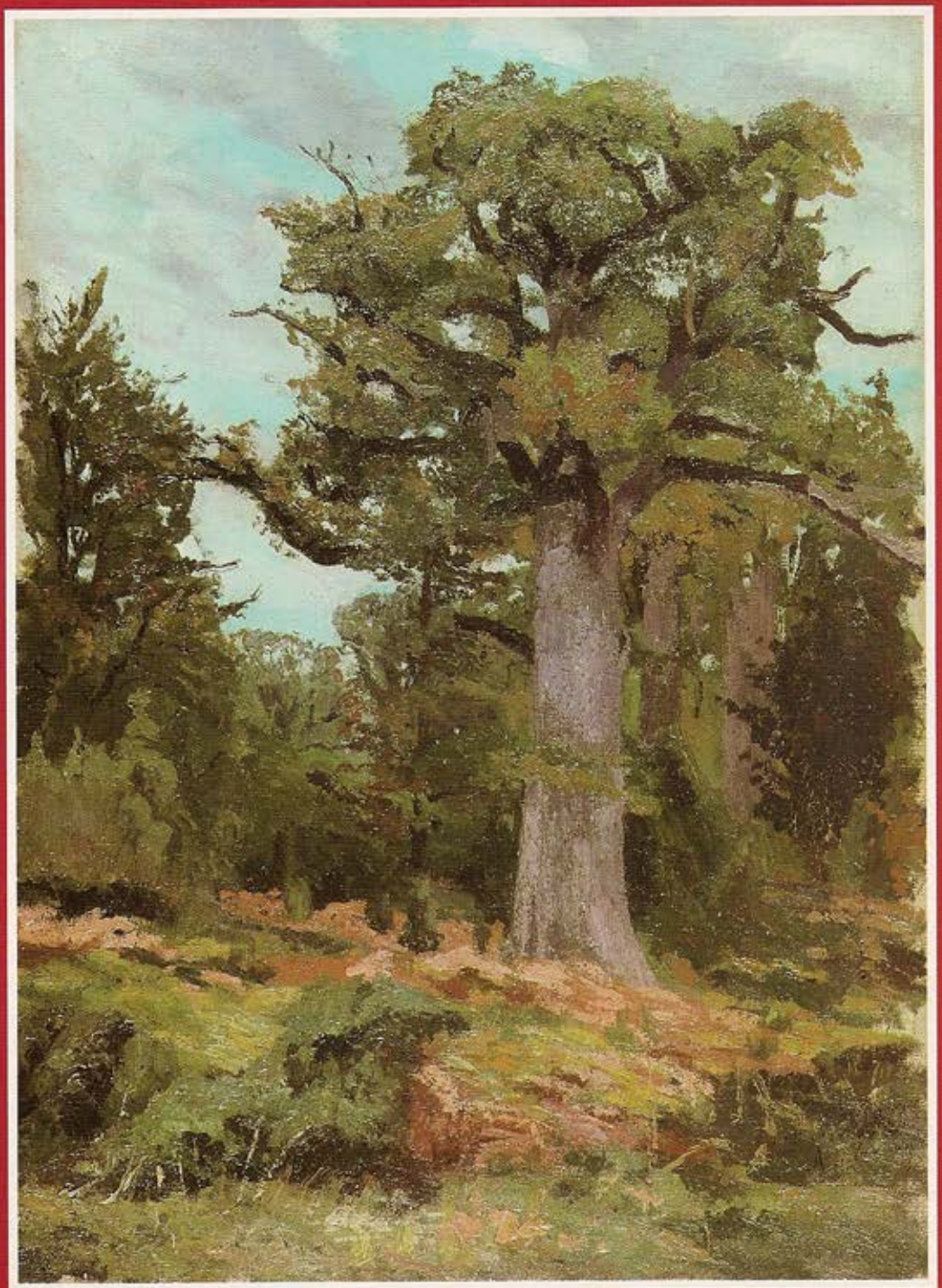
Vestitul târg de Drăgaică de la Buzău îi prilejuiește cel puțin o lucrare (*Târg de Drăgaică*) în care face cu succes concurență vestitelor *bâlciuri* pictate de Grigorescu. Numai când cutreieră vestitul Crâng sau când urcă spre deal, ochiului său i se oferă priveliști mai fortifiante, mai stenice. Transpusă pe pânză, pădurea ne pare în toată grandoarea ei. Ea continuă parcă să trăiască hrănită de seve sau să doarmă amorțită, văduvită de podoaba frunzelor, așa cum o vedem în peisajele *Iarna în pădure, Pădure desfrunzită, Grup de copaci, Fagi în pădure, Sălciile* etc., căci spre deosebire, iarăși, de Grigorescu, Andreescu rămâne în fața firii spre a-i dezlega adâncile taine, în toate anotimpurile, inclusiv iarna.



ION ANDREESCU. *Drumul satului*



ION ANDREESCU. *Pădure de fagi*



ION ANDREESCU. *Stejarul*



ION ANDREESCU. *Iarna la Barbizon*

Puțini pictori simt ca Andreescu schimbările profunde, nu cele exterioare, ce se petrec în natură odată cu succesiunea anotimpurilor. În *Pădurea desfrunzită*, de pildă, nu recuzita romanticilor constând din prăpădul frunzelor ce mor și cad „troienind cărările" îi reține atenția, ci ceva mai grav, ce echivalează cu un fior cosmic ce ni-l strecoară în suflet dialogul crengilor viguroase ale copacilor cu albastrul cerului boltit peste pădure.

Dar iarna pare totuși a fi anotimpul pe care-l simte cel mai acut. Acea liniște ce intervine după ce a nins abundent, când lințoliul alb imaculat acoperă aproape totul, purificând nu numai aerul, dar întreaga fire, stăpânește cu o autoritate desăvârșită în *Iarna în pădure*, peisaj de un rafinament coloristic neîntrecut decât de un alt peisaj hibernal – acesta o capodoperă, și anume *Iarna la Barbizon*.

Simțind asemenea lui Constable care obișnuia să spună că „cerul este principala sursă a sentimentului", Andreescu a acordat în adevăr depărtărilor albastre de deasupra noastră o mare atenție. În fața peisajelor sale, „ai sentimentul – așa cum arată Radu Bogdan – că întinderea și adâncul sunt două coordonate dinadins căutate în imaginea obiectivă a realității, spre a permite artistului să-și desfășoare simțirea lăuntrică și să-i comunice expansiunea"[277]. Desigur, impresia de infinit, de grandios provine din suprafața vastă pe care o ocupă cerul, orizontul fiind plasat mai totdeauna sub linia mediană închipuită ce divide pânza pe orizontală. Impresia respectivă este potențată însă de ritmul compozițional, de unghiul de vedere ales, uneori altul decât cel real, de coloritul sobru, lipsit de somptuozitate, dar totuși subtil gradat, în sfârșit de pasta densă, pusă de o mână viguroasă. Exemplu concludent în acest sens poate sluji peisajul *Cumpăna satului*, în care impresia de margine a lumii conferă imaginii o



ION ANDREESCU. *Drum pe coline*

notă de ireal și de fantastic, în ciuda celei mai reale și tipice imagini rurale din secolul XIX. Este o dovadă că străin naturalismului, pictorul știa să ridice realitatea umilă a celor mai netrebnice colibe de lut în sfera artei cu mijloace deloc șocante, fără artificiozități de compoziție sau de colorit, ci numai printr-o intensă trăire a emoției, printr-o concentrare plină de patos calm și, desigur, printr-o severă eliminare a aspectelor întâmplătoare, lipsite de semnificație.

La asemenea realizări ajunsese pictorul în momentul când pleacă la Paris (1879). Se cuvine să menționăm acum câteva dintre operele realizate în cadrul Academiei Julian. Acestea sunt *Arnăutul*, *Femeie drapată în albastru*, *Băiat costumat*, *Femeie în rochie roz*, *Personaj în costum spaniol de epocă*. Prin problemele de expresie, de construcție a planurilor, de valoare a tonurilor, ele depășesc de bună seamă exigențele unor simple studii de atelier.

Dar, în general, șederea lui Andreescu în Franța nu va însemna o cotitură, iar aceasta se vădește în peisajele create aici căci tot acest gen rămâne vocația sa principală. Opera sa se va îmbogăți totuși sub aspectul tehnicii și unele modificări neesențiale vor interveni și în planul sentimentului. În sensul că aici, el va dobândi mai multă dezinvoltură în execuție, își va împrospăta și lumina paleta, va purta penelul cu mai multă vervă.

În comparație cu lucrările realizate în țară, cele pictate în Franța denotă și o mai bună știință a compoziției, un plus de rafinament coloristic tradus printr-o bogată gamă de griuri argintii, opalescente.

Nici ca sentiment, peisajele realizate în Franța nu le continuă în totul pe cele din țară. Păstrând aceeași ținută gravă, la fel de recules în fața naturii, pictorul reușește totuși să-și înăbușe tristețea. Locul dezolării îl ia liniștea, pe cel al melancoliei, contemplarea senină, echilibrul sufletesc. Solilocviile sale în fața naturii găsesc transcrieri plastice pătrunse de un sentiment de plenitudine și măreție, cum constatăm în tablouri ca *Drumul mare*, peisaj tipic francez, ca *Stejarul*, operă cu semnificații metaforice, ca *Pădure de fagi*, imagine puternică, viguroasă ca o muzică de orgă, ce răsună calm și măreț sau ca *Iarna la Barbizon*, rafinată simfonie în alburi și griuri colorate, despre care istoricul de artă francez Jacques Lassaigne scria că „pare a anticipa pe cel mai bun Utrillo".



ION ANDREESCU. *Personaj în costum spaniol de epocă*

În unele dintre tablourile executate în Franța (*Stâncile de la Apremont, La arat, Stânci și mesteceni, Drum peste coline*) geniul locului este inconfundabil. Stâncile în ambianța mestecenilor, costumul țăranului francez, carul cu coviltir pe două roate specific și el francez, ca și întreg landșaftul nu lasă nici o îndoială că peisajele respective redau ceva din chipul Franței. În cazul *Stejarului* însă, deși ca motiv a luat un colț din pădurea Fontainebleau, este clar că artistul avea acest motiv în suflet. El îl întâlnise de atâtea ori în Crângul Buzăului și în tot ce-l caracterizează este ceva inalienabil românesc. Imagine sintetică, de o puternică plasticitate, *Stejarul* ne apare nu ca un simplu studiu de arbore, ci asemenea unui portret, distinct de ceilalți copaci, un adevărat patriarh ce se înalță viguros și semeț peste spațiul din jur și peste vreme, trecerea timpului fiind înregistrată aproape dureros de crengile uscate. În energica lui materialitate, în severa sa arhitectură și tonalitate coloristică, „*Stejarul* e – găsește Radu Bogdan – (...) mai mult decât un crâmpei de natură: e un simbol al vitalității demne, deslușit în lumea ființelor vegetale ce par, asemenea omului, să-și cucerească cu măreție dreptul de existență"[278].

Marile progrese realizate în Franța au fost puse în evidență de prima și, din nefericire, ultima expoziție personală organizată de pictor la București, în care a fost expus, printre altele, și un remarcabil *Autoportret* – mărturie a suferinței mute ce prevestea sfârșitul tragic.

Datorită unui complex de împrejurări, destinul postum al lui Andreescu a fost și el multă vreme la fel de vitreg ca și viața sa. Deși cu bogate semnificații poetico-filozofice despre viață și univers, dar lipsită de farmecul și seducția prezente în opera lui Grigorescu, în umbra căreia a înflorit, creația lui Andreescu n-a cucerit imediat sufragiul publicului, mai ales că, retractil, pictorul de la Buzău s-a ținut oarecum izolat de larma vieții artistice. Cât privește posteritatea, chiar dacă veacul nostru s-a arătat mai înțelegător cu valorile autentice, iubitorii de artă au fost luați prin surprindere de fenomene artistice mai noi. Luchian, Petrașcu, Pallady au trezit, de exemplu, chiar în viață fiind, un entuziasm cvasigeneral pe care Andreescu nu l-a putut stârni decât doar pentru un strâmt cerc de prieteni. Și totuși, pas cu pas, destul de anevoie și nu fără un mare efort din partea criticii, pe măsură ce aceasta s-a maturizat, el pare să-și fi luat revanșa. Voci izolate, cum este aceea a lui Delavrancea nici n-au așteptat secolul XX pentru ca, făcând (în 1889) o paralelă între Grigorescu și Andreescu, să-l favorizeze pe acesta din urmă. Aproximativ în același sens merg și unele judecăți de valoare cuprinse în primele monografii consacrate pictorului în deceniul patru al secolului XX de către Alexandru Busuioceanu și George Oprescu. În sfârșit, reținem ca lipsită de echivoc aprecierea pe care o făcea, în 1938, Octavian Goga, un poet de astă dată, care fixa „... ca o axiomă constatarea că acest remarcabil talent al lui Andreescu, frânt la începutul unei activități, inaugurează perioada de maturitate în pictura românească", ideea reîntâlnită și la Jacques Lassaigne când afirma pe bună dreptate că Andreescu „a orientat definitiv arta românească".

Și totuși, aceste voci au fost destul de răzlețe în trecut, ele fiind adesea înăbușite de apologeții lui Grigorescu sau pierzându-se în marea de indiferență și ignoranță



CONSTANTIN D. STAHI. *Natură moartă*

care îneca opera puțină, năpădită pe deasupra de falsuri, a pictorului. Este semnificativ, de pildă, cum remarcă Radu Bogdan, că celebrul dicționar Bénezit, în timp ce-i consacra lui Grigorescu 164 de rânduri, îl expedia pe confratele său mai tânăr în numai două rânduri. Tocmai de aceea considerăm potrivit să relevăm unele contribuții substanțiale aduse în ultima vreme de critica și istoria artei la delicata operație de valorizare a operei lui Andreescu. Dintre acestea avem desigur în vedere în primul rând vasta monografie în mai multe volume (au apărut până în prezent două) a lui Radu Bogdan, în care cu mari eforturi, imaginea creatorului este reconstituită la adevăratele ei dimensiuni, iar opera sa, dezghiocată din noianul deformărilor și falsurilor, este pusă într-o revelatoare lumină.

Mutându-se accentul de pe interpretările simpliste, anecdotic sentimentaliste, sociologiste sau superficial-filosofice pe analiza profundă ce conjugă valorile de conținut cu cele formale, istoria de artă din ultima vreme și în primul rând monografia amintită a relevat puterea de transcendere a tablourilor lui Andreescu. Chiar noțiuni ca tristețe, gravitate, pesimism, dramatism, tragism, melancolie, cu care se operase și în trecut când era în discuție opera pictorului, au căpătat în ultima vreme sensuri noi și precizări utile. De remarcat în acest cadru recenta contribuție a lui Andrei Pleșu la interpretarea melancoliei andreesciene. Plecând de la anumite particularități de tehnică ale picturii lui Andreescu, și anume de la caracterul ei condensat, de la sinteza depărtat-apropiat, optic-tactil, criticul a intuit cu multă subtilitate adevărata natură a melancoliei pe care o respiră peisajele pictorului și care nu este una și aceeași cu tristețea, ci „percepția simultană a eternității și perisabilității lucrurilor, a masivității lor inviolabile cununată cu o extremă fragilitate, a distanței și, în același timp, a apropierii lor de cugetul nostru"[279].



EMANOIL BARDASARE. *La hanul „Trei sarmale"*

Multe aspecte privitoare la valorile formale – pastă, culoare, lumină, spațiu, ritm, compoziție, desen – au elucidat într-o carte recentă și Vasile Varga în colaborare cu Eleonora Costescu. Dar, cum am mai afirmat, hotărâtoare în acțiunea de depășire a stării de relativă uitare și oricum de nedreaptă cântărire și situare ierarhică a operei andreesciene a avut cuprinzătoarea exegeză întreprinsă de Radu Bogdan.

Și dacă am insistat atât asupra ultimelor exegeze prilejuite de opera lui Andreescu, am făcut-o pentru a sublinia o dată în plus bogăția de sensuri și profunzimea ei ca și pentru a evidenția faptul că în istoria criticii de artă românești această operă unică împărtășește, într-un fel, o soartă unică, atâta vreme cât, cu excepția poate a sculptorului Brâncuși, nici un alt artist român n-a stârnit atâtea controverse și interpretări. Un privilegiu, așadar, ce vine să răzbune o mai veche și ingrată atitudine. Cât privește discuția despre primatul unuia sau altuia dintre cei doi protagoniști de seamă ai picturii românești: Grigorescu și Andreescu, o considerăm oțioasă. Un lucru este sigur: după afirmarea acestor mari clasici, formați amândoi în afara disciplinei academice și în opoziție directă cu ea, viitorul picturii românești era puternic jalonat. Era clar că odată cu Aman, academismul dăduse tot ce avea pozitiv și că, epuizat, era de-acum condamnat. În mod paradoxal, nu toți artiștii au înțeles însă acest lucru. Mulți dintre elevii lui Aman au rămas, și după afirmarea atât de strălucită a lui Grigorescu și Andreescu, prizonierii modului de gândire academist deși n-au rămas cu totul insensibili nici la achizițiile moderne, respectiv la cele care privesc pictura de *plein air*. Afirmația este valabilă atât pentru tinerii care, după terminarea școlilor de belle arte de la București și Iași au plecat ca bursieri la Paris, cât și pentru cei care, după exemplul profesorului lor, Gh. Panaiteanu-Bardasare, s-au îndreptat spre München, știut fiind că în capitala Bavariei domnea un spirit mic-burghez ce a acționat și a operat în conștiința artiștilor ca un factor de coercitare a oricărui avânt, a oricărei gândiri libere, îndrăznețe.



EMANOIL BARDASARE. *Fetița cu cartea*

Deosebit de impregnat de mentalitatea mic-burgheză din capitala Bavariei ni se prezintă de pildă Constantin D. Stahi (1844–1920). Deși a străbătut toate treptele învățământului academic începând ca bursier la Iași și München și sfârșind ca profesor și director al Școlii de Arte Frumoase, el pare să nu adere la unul din sacrosanctele comandamente ale academismului, și anume la practicarea compoziției cu figuri (mitologice, istorice). Cu nesupunerea merge chiar până acolo încât, din toate genurile, îl alege și-l frecventează consecvent tocmai pe cel mai desconsiderat de dogma ierarhizatoare a academismului – adică natura moartă. Felul de a o aborda pe



EMANOIL BARDASARE. *Stegarul*



GHEORGHE POPOVICI. *Duet*

aceasta este însă cu totul vetust, căci luându-i drept model pe micii olandezi și pe Chardin, el nu reușește să redea strălucirea, farmecul indelebil, în sfârșit acea atmosferă de poezie din tablourile celor vizați. Îngrămădește și el pe mese, într-o ostentativă dezordine de *bric à brac*, tot felul de obiecte vechi: cărți cu file hârtănite, vase, sfeșnice, stofe, mici nimicuri casnice. Le reproduce chiar fidel, uneori până la iluzionare, factura materialelor din care sunt confecționate: piele, lemn, metal, porțelan etc., dar obediența lui exagerată față de motiv, ale cărui detalii le reproduce cu un bun meșteșug, nu-l ajută să transfigureze realitatea, s-o înnobileze. Conceput ca o laudă a lucrurilor, tabloul devine până la urmă doar un document-inventar.

De aceeași formație, și legat și mai strâns de profesorul său care-i era și unchi, Emanoil Bardasare (1850–1935) se situează, în virtutea inerției, pe aceeași linie pe care a evoluat și Stahi, confundându-se și el cu școala ieșeană ca elev, profesor și director. Numai că, cel puțin ca factură, pare a se mișca mai liber decât confratele său. El a manifestat unele înclinații pentru genul istoric, vădite în tabloul *Stegarul*, dar a pictat cu predilecție scene de gen din viața țăranilor, tratate, după moda timpului, într-o notă idilică minoră, cu accent pe anecdotă, pe aspectele etnografice, cum o dovedesc pânzele *La hanul „Trei sarmale"*, *Întoarcerea de la seceriș*, *Peste pârleaz*. Portretul conceput mai ales ca studiu de figură (ex. *Fetița cu cartea*) i-a reținut de asemenea atenția.

Mai sus decât cei doi artiști din școala ieșeană, a țintit și chiar a reușit să ajungă un al treilea, Gheorghe Popovici (1859–1933), ambiția lui fiind să realizeze compoziții



OCTAVIAN SMIGELSCHI. *Țărani*

mari pe teme mitologice și biblice (*Cain și Abel*) sau istorice (*Execuția lui Horea, Arcașii lui Ștefan cel Mare*) în care sunt evidente și unele încercări de înnoire a limbajului plastic.

De o probitate și scrupulozitate ieșite din comun, Popovici a lucrat destul de încet, elaborând îndelung, după studii minuțioase. Așa de pildă, pentru *Execuția lui Horea*, compoziție de 3×6 m, aflată astăzi la Muzeul din Iași, nu s-a mulțumit cu materialul documentar aflat în țară și a călătorit la Budapesta și Viena. Pregătită pentru Expoziția universală de la Paris din 1900, această pânză n-a ajuns la destinație deoarece a fost sechestrată de guvernul austro-ungar în timpul trecerii pe teritoriul Imperiului, abia după patru ani pictorul reușind să reintre în posesia lucrării sale.

În trena aceluiași Gh. Panaiteanu, evoluează, la Iași, și Ștefan Șoldănescu (1863–1899), care a pictat portrete de factură realistă cu accent pe trăirea lăuntrică.

În sfârșit, tot în Moldova, dar în afara sistemului de învățământ de aici, a pictat și Theodor Buicliu (1837–1897). Făcând o notă discordantă în ambianța ieșeană a epocii, Buicliu studiază nu la München, ci la Paris, iar aici se îndreaptă, ca și Grigorescu, spre pictura de *plein air*, fără însă a-și însuși prea bine principiile și tehnica acesteia. Creația sa are o tentă de amatorism, dar peisaje de șes, cum sunt *Lunca din Mircești, Malul Prutului, Primăvara, Apus de soare, Sfârșit de vară, Peisaj din munții Neamțului* îi dau destul temei lui Xenopol de a vedea în el pe cunoscutul „pictor de câmpenii".

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea își desfășoară activitatea și câțiva pictori din teritoriile românești aflate sub stăpânirea austro-ungară (Transilvania, Banat, Bucovina). Am văzut că o serie de artiști transilvăneni ca Balomir, Lecca, Szathmary, Mișu Popp trecuseră în Principatele române libere, intrând în rândurile pictorilor străini sau autohtoni ce și-au adus contribuția la înnoirea artei de aici. Unii au rămas însă în provincia de baștină răspunzând cu creația lor necesităților locale. Așa a făcut de pildă Ion Costande (1817–1879) pictor, sculptor și grafician fost profesor la Institutul „Therezianum" din Sibiu. El a desenat și litografiat portretele unor revoluționari ca *Avram Iancu* (în două variante: un portret până la brâu și o compoziție în care este înfățișat călare), *Gh. Barițiu, Horia, Cloșca*[280] manifestându-se astfel ca patriot cu vederi progresiste. Ca și ceilalți compatrioți ai săi din zonele aflate sub ocupație, el se orientează stilistic spre Viena și Budapesta, orașe unde și-a făcut studiile.

Un alt transilvănean, Constantin Georgescu (1843–1886), chiar dacă își face studiile la București cu Gh. Tattarescu și lucrează apoi vreo zece ani în Moldova, se întoarce totuși în regiunea natală unde decorează mai multe biserici în stil neoclasic și copiază tablouri celebre la Muzeul Brukenthal, creația lui originală fiind redusă la câteva portrete, cum este cel al mitropolitului *Andrei Șaguna*.

Destul de restrânsă este astăzi şi opera cunoscută a unui pictor originar din Banat, Ion Zaicu (1868–1914) care, după terminarea studiilor vieneze, a practicat asiduu pictura ecleziastică neoclasică, foarte rar adresându-se temelor laice; o face de pildă în lucrarea *Fierar în repaos* cu care se înscrie printre primii artişti din România interesaţi de imaginea muncitorului.

Într-o altă provincie aflată sub ocupaţie, Bucovina, lucrează în această vreme Epaminonda Bucevschi (1843–1891), pictor neoclasic căruia Academia vieneză i-a inculcat gustul pentru temele prestigioase şi pentru arta monumentală. Aportul lui principal priveşte pictura religioasă, domeniu în care acţionează ca reformator, introducând o nouă ordine iconografică. A abordat ocazional şi alte genuri, ca portretul, modele fiindu-i mai ales înaltele fete de prelaţi (mitropoliţii *Silvestru Morariu* şi *Teoctist Blajevici*, printre alţii), precum şi peisajul, scena de gen (*Mica florăreasă*), compoziţia istorico-mitologică (*Dante în exil*, *Bachanală*, *Moartea Cleopatrei*).

Un rol asemănător cu al lui Bucevschi, are în Transilvania Octavian Smigelschi (1866–1912), pictor de şevalet şi monumentalist cu studii la Sibiu şi Budapesta, pe care le întregeşte în cursul unor călătorii în Austria, Germania, Italia. Opera sa cuprinde peisaje, scene de gen, majoritatea reprezentând satele din zona Sibiului şi pe locuitorii lor – ţăranii, înfăţişaţi în atitudini meditative, pline de demnitate, monumentalizaţi chiar (*Ţăran din Ardeal*, *Femeie bătrână*, *Portret de ţărancă*). Cât priveşte peisajul, a urmat linia impresionismului german (*Marginea satului*, *Peisaj de iarnă*, *Uliţă în sat*), iar în scenele de gen este vădită influenţa sezesionului austriac (*Quartetul*). Deosebit de inventiv s-a arătat în decorarea bisericilor, imaginând un stil personal rezultat din îmbinarea vechii fresce româneşti, a mozaicului bizantin şi a artei occidentale, şi experimentând cu succes tehnici noi, cum ar fi pictura în ciment de marmură colorată.

Ca muralist, activ la Cluj, Timişoara şi Budapesta, unde a pictat, în 1896, edificiul *Mileniului*, mai trebuie menţionat şi transilvăneanul Alexandru Pop (1868–1944), autor de peisaje şi portrete realizate în spiritul naturalismului academic. El a avut o susţinută activitate pe tărâm pedagogic conducând Şcoala de Belle Arte din Cluj.



OCTAVIAN SMIGELSCHI. *Peisaj cu fântână*

Împreună cu Smigelschi, la decorarea Catedralei ortodoxe din Sibiu, a colaborat şi pictorul Arthur Coulin (1869–1912), descendent dintr-o familie franco-germană. După studii la Sibiu, la Graz (Austria) şi la München, lucrează o vreme în cadrul cunoscutei Colonii de pictură de la Baia Mare. Excelent portretist, Coulin a creat o întreagă galerie de efigii reprezentând personalităţi ale burgheziei transilvănene, dar şi copii, bătrâni, femei, în special ţărani în costume naţionale (*Ţărănci din Ţara Bârsei*, *Fată din secuime*). Influenţat de sezesionul vienez, a pictat şi compoziţii simboliste pe teme biblice, tratate în spiritul decorativist al „Artei 1900" (*În dumbrava măslinilor*, *Isus şi femeia adulteră*, *Cina cea de taină* ş.a.).

Sub îndrumarea lui Tattarescu şi a lui Aman, în cadrul Şcolii de Arte Frumoase, dar atenţi şi la Grigorescu, în



ARTHUR COULIN. *Copiii Bömches*

ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, își încep cariera și câțiva pictori din centrul artistic bucureștean, nivelul acestora depășindu-l în general pe al celor din provincie. Printre pictorii din primele promoții ale Școlii de artă bucureștene poate fi menționat Mihail Dan (1836–1885), handicapat din cauza studiilor făcute târziu, prea târziu, și din lipsa de contact cu muzeele apusene.

Un altul este Mihail Ștefănescu (1843–1900), beneficiar al unei burse în străinătate (la Paris, unde studiază, se pare, cu Gérôme, și la Roma). Pe lângă compozițiile mitologice de genul lui *Orfeu în infern* și al unor scene biblice, precum *Adam și Eva găsind pe Abel mort*, Ștefănescu a pictat mai multe peisaje în natură, în care stăpânește cu pricepere și energie problemele de atmosferă, lumină, culoare, iar sentimentul naturii este comunicat cu sensibilitate și franchețe. Dacă ar fi stăruit în acest gen, putea să dăruiască artei



ARTHUR COULIN. *Fată din secuime*

românești multe pânze de nivelul celor intitulate *Turn în pădure* și *Peisaj de iarnă*. Calculând greșit, el s-a îndreptat însă cu predilecția spre scena de gen cu caracter anecdotic, fie în nota melodramatică din *Copilă de la mahala*, fie în cea frivol-erotică din *Ce-mi văzură ochii*. A mai pictat portrete, naturi moarte (*Cireșe, Ghiocei, Zarzavaturi*), precum și un tablou istoric cu caracter alegoric înfățișând *România triumfătoare în Războiul de independență*.

Dintre pictorii minori de orientare academică îi mai semnalăm, în perioada respectivă, pe Gheorghe Ioanid



ARTHUR COULIN. *Cina cea de taină*

(1839–1921), autorul, printre altele, al unui *Interior de atelier* plin de atmosferă, cu nimic inferior unor lucrări similare ale lui Aman; pe Dimitrie Mihăilescu (1872–1921), autor de peisaje intimiste, executate în tehnica plein air-ului, dar fără strălucire (*Ruine la Băneasa, Peisaj pe Teleajen, În pădure, Pe potecă, Stradă în Dobrogea*).

Superior lui îi este Alexandru Elliescu (1850–1889), pictor de şevalet şi scenograf, în această ultimă calitate însoţindu-l pe actorul Matei Millo în turneul întreprins în Transilvania la 1870, prilej cu care a executat scenografia spectacolelor, dar şi o serie de portrete ale protagonistului în diverse roluri din piesele lui Alecsandri. Ca portretist, a mai realizat efigiile lui *Alexandru Chladec, Barbu Lăutaru*, a *Generalului Carp* ş.a. A fost ispitit şi de tematica ţărănească la modă, creând scene de gen (*Ţărancă ţesând la război*) sau „tipuri" în care manifestă un vădit interes etnografic.

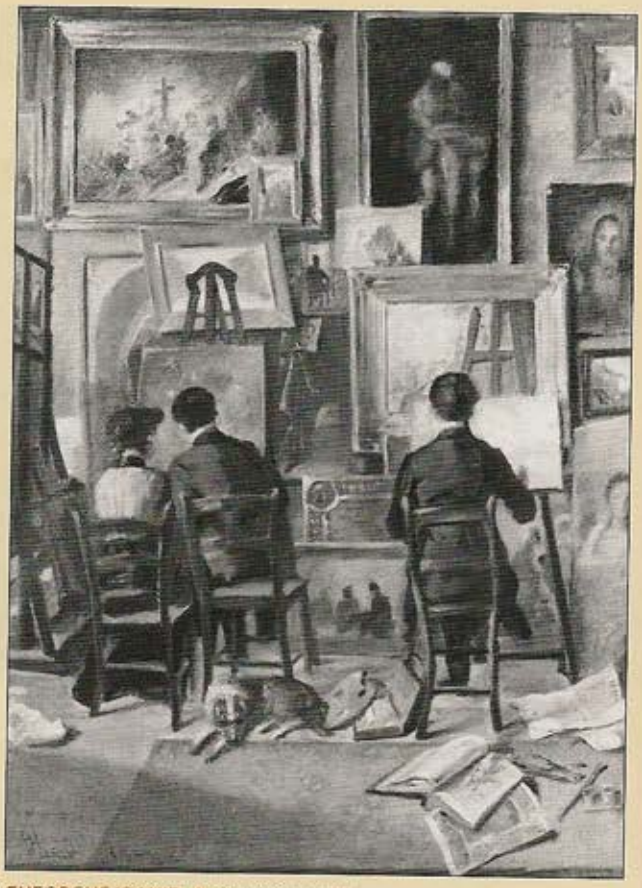
Mult mai interesant, dar nu ca nivel de realizare, ci ca raritate în pictura românească este Eugeniu Voinescu (1842–1909), pictor de marine. Abordând pictura ca amator, pe când lucra în diplomaţie (consul la Budapesta, Constantinopol şi Odessa), dar dedicându-se ulterior în întregime pasiunii sale, Voinescu a pictat marea nu aşa cum a văzut-o, nu ca impresioniştii, cu irizările şi evanescenţele ei, cu orizonturile ei fluide, mişcătoare, ci aşa cum o ştia. Influenţat de Aivazovschi, pe care l-a cunoscut personal la Odessa, a imaginat ca şi acesta naufragii şi uragane teribile cu valuri uriaşe, într-o notă naiv-romantică. Ocazional a pictat şi peisaje montane, portrete şi chiar compoziţii istorice de felul *Intrării lui Mihai Viteazul în Alba Iulia*. La un moment dat este semnalat zugrăvind şi o biserică la Turnu Măgurele.

Într-o notă de inedit, dar alta decât cea a lui Voinescu, a pictat şi Gheorghe Pompilian (1835–1907). La el ne reţine atenţia propensiunea pentru subiectele dramatice înfăţişând suplicii, scene de luptă pline de tumult, violenţe şi cruzimi ce amintesc de Goya. A zugrăvit, de pildă, scene cu pedepsele aplicate osândiţilor în Evul Mediu.

Un pictor de mai solidă notorietate şi prestanţă format la Şcoala de arte din Bucureşti a fost Sava Henţia (1848–1904). Dându-şi de timpuriu seama cât de şubred a devenit eşafodajul academismului şi lepădând, în parte, armurile uzate din recuzita neoclasicismului,



MIHAIL DAN. *Întoarcerea de la fântână*



GHEORGHE IOANID. *Atelierul pictorului*

el a renunțat la un moment dat la subiectele mitologice tratate în tinerețe, de genul *Psihe părăsită de Amor* sau la alegorii ca *Aurora*, pentru a se consacra subiectelor luate din realitatea nemijlocită. O experiență decisivă pentru opera lui a constituit-o participarea la Războiul pentru independență. În calitate de cronicar al evenimentelor, a fixat în schițe, pe care le-a transpus apoi în ulei, cele mei diverse momente ale campaniei. Nu i-au reținut atenția atât scenele de bătălie, ca lui Grigorescu, cât aspectele mai prozaice din spatele frontului sau din clipele de răgaz dintre două lupte. El imprimă unor tablouri ca *Tabără, Bivuac, Lagăr, Aspect de front* și altele caracterul picturii de gen. La activul lui Sava Henția sunt și câteva compoziții în care sunt evocate, în spiritul lui Aman, momente cruciale din istoria națională. Pentru alegerea subiectelor, pictorul mersese cu regresia în timp până în îndepărtata antichitate daco-romană pictând încă din vremea studenției *Sacrificiului lui Traian la construirea podului peste Dunăre, de la Drobeta, Luarea Sarmizegetusei*, pânze în care își pune în valoare nu numai știința compoziției și a redării volumelor, ci și bogate cunoștințe de arheologie antică.

Cu solida lui pregătire profesională, lui Sava Henția nu i-a fost greu să abordeze și portretul. I-au pozat mai ales membrii familiei: soția, copiii săi, dar și personaje culturale, mai izbutite fiind efigiile celor pentru care pictorul are afecțiune: *Theodor Aman, Ana Davila, Carol Davila*, dar și portretul cu un pronunțat caracter de gen intitulat *Femeia cu scrisoarea*, operă de bravură, delicată ca psihologie și admirabil pictată într-o întinsă gamă de negruri catifelate.

Multe scene de gen i-a sugerat și viața țăranilor surprinși în îndeletnicirile lor zilnice, așa cum îi cunoscuse în co-



SAVA HENȚIA. *Întâlnirea*



SAVA HENȚIA. *Fată torcând*

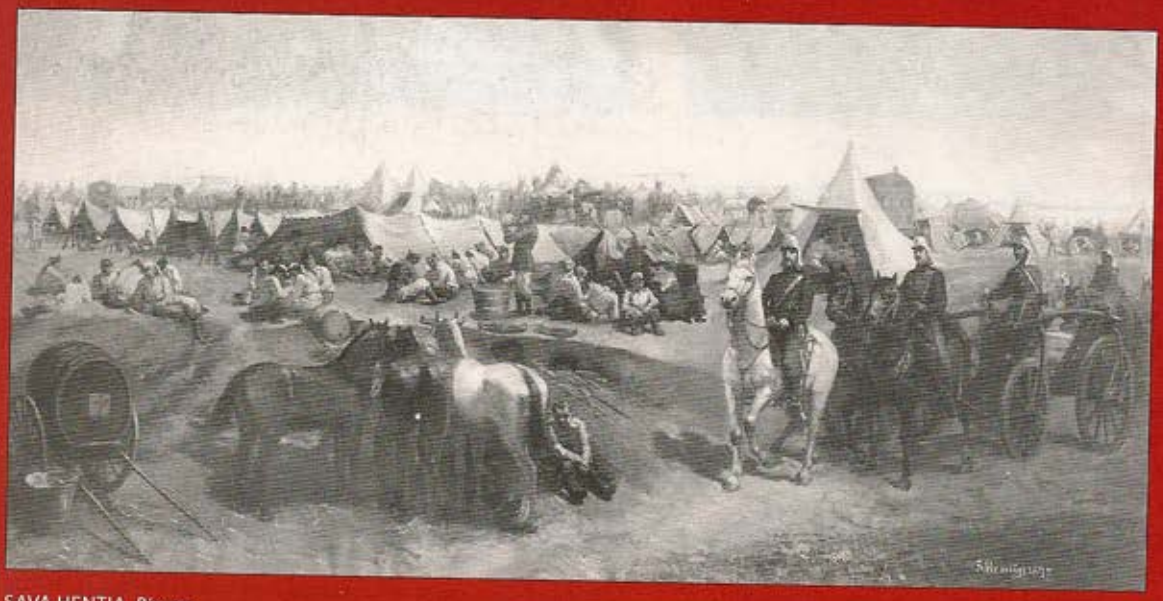
pilărie și cum i-a fixat în *Casă de iobagi*, *în Fată torcând*, *Grăpat cu cai*, *La odihnă*, *La arat*.

Derogări de la formulele academiste constatăm și în opera lui G.D. Mirea (1852–1934) care-l însoțește pe Andreescu ca bursier, la Barbizon, pictând și el peisaje în aer liber: *Copaci în pădure*, *Odihnă pe câmp*, *Colț în pădurea Fontainebleau*. I-a însoțit, de asemenea, pe Grigorescu, Szathmary și Henția în campania de la 1877 în Bulgaria.

Atras de voga mentorului său francez, Carolus Duran, Mirea se orientează spre arta grandilocventă și pompieristă aflată în respectul oficial din Franța celui de al doilea imperiu și apreciată și de clasele dominante din România. Așa se face că, deși foarte bun practician, cu surse de talent remarcabile și cu o pregătire profesională strălucită, Mirea se lansează în compoziții mitologice și istorice de anvergură, închipuindu-și desigur că va aduce o contribuție reală la îmbogățirea artei românești. Judecând după nivelul pregătirii profesionale, al meșteșugului de atelier, s-ar părea că a avut dreptate. Majoritatea contemporanilor s-au și lăsat de fapt seduși de aspectul îngrijit al formei și de unele străluciri ale limbajului plastic. Nu mai departe, un pictor de gust ca Petrașcu, în discursul său de primire la Academia Română, în 1936, îl pune pe Mirea alături de Grigorescu și de Andreescu, iar când profesorul G. Oprescu, în lucrarea sa capitală consacrată picturii românești din secolul al XIX-lea, formula unele rezerve față de arta academistului Mirea, George Călinescu, recenzând cartea, dezavua la autor „O răceală pentru operele finite, clare, cum ar fi opera lui Mirea, care ni se pare pe nedrept înfierat ca academist"[281]. Și asta se petrecea în anul 1937. Explicația acestei erori de gust stă în faptul că, fiind dotat cu un real talent și luând



SAVA HENȚIA. *Târg la Moși*



SAVA HENȚIA. *Bivuac*



G. D. MIREA. *Țărani secui aducând lui Mihai Viteazul capul lui Andrei Báthory*

exemplul picturii franceze de aparat, Mirea și-a însușit unele procedee ale artei moderne reușind să ridice nivelul producțiilor sale peste cel atins de ceilalți români. Pânze ca *Bacanta și faunul*, de o rigoare clasică, ca *Țărani secui aducând lui Mihai Viteazul capul lui Andrei Báthory*, de un dramatism incontestabil (mai ales în schițele pregătitoare), în sfârșit, ca alegoria *Vârful cu dor*, edulcorată, e adevărat, dar verosimilă ca legendă, ca reverie, fac dovada tocmai unei asemenea temeinice pregătiri profesionale. Judecat din acest punct de vedere și pus pe un alt plan decât Grigorescu și Andreescu sau Luchian cu care nu are nimic comun, Mirea ne apare ca un artist important. În realitate însă, sfidând sensul firesc al progresului, el se situează, cum a demonstrat Teodor Enescu[282], pe o linie de involuție și creează opere idealiste anacronice (dacă ne gândim că activitatea lui se prelungește mult după 1900), alunecând pe panta unui succes facil cu portrete „de aparat" ca *Marchiza*, pe când în arta universală, ca și în cea românească, se consumă febril experiențe dintre cele mai îndrăznețe.

Sub influența picturii de gen sentimentaliste de factură münchenează, unii artiști ca Vermont, Artachino și chiar Luchian își concentrează atenția asupra unor subiecte cu personaje din categoriile sociale ce stârnesc compasiune. *Doi greviști*, *Emigranții*, *Coșarul* – semnate toate trei de Vermont, exemplifică edificator genul.

Apariția tematicii sociale cu tentă muncitorească reprezintă totuși doar unul dintre aspectele picturii românești de la cumpăna dintre cele două veacuri. La un examen în adâncime, climatul artistic din aceste decenii de sfârșit de secol ne apare în adevăr foarte încărcat, iar peisajul artei instabil și pestriț, în România, ca și în Europa în general. Reflex al luptei din planul socialului, lupta ideologică, inclusiv cea din sfera esteticului și a practicii artistice, îmbracă forme acute.

Fenomenul cel mai pregnant în ultimii ani ai secolului al XIX-lea îl constituie virulența pe care o capătă confruntarea dintre academismul condamnat de istorie și noile curente ce afirmau primatul emoției lirice. Această confruntare avusese loc și în trecut. Opera lui Grigorescu, cea a lui Andreescu, create în afara Academiei de arte, desfid preceptele acesteia, constituind un adevărat triumf al concepțiilor moderne ce se impuneau pe continent. Dar conflictul dintre cele două direcții nu luase forma fățișă, așa cum se întâmplase în alte țări: mișcarea impresio-

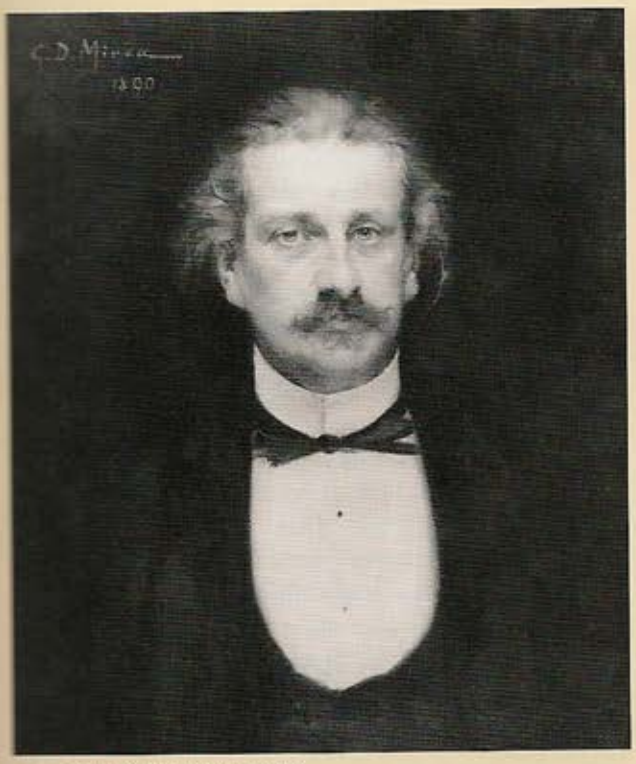


G. D. MIREA. *Vârful cu dor*

niștilor în Franța, cea a peredvijnicilor în Rusia și alte secesiuni de acest fel în Austria, Germania, Anglia.

Acum, deși cu o oarecare întârziere, secesiunea se producea și în cadrul organizatoric al artei românești. Evenimentul a avut loc la 2 mai 1986, când, din cauza abuzurilor săvârșite de cercurile diriguitoare, o seamă de artiști tineri cu vederi radicale și cu temperament mai combativ, bucurându-se și de girul lui Grigorescu, refuză să participe la „Expoziția artiștilor în viață", care era organizată periodic de oficialități, și au deschis ceea ce s-a chemat „Expoziția artiștilor independenți". Această expoziție „secesionistă" a avut loc – așa cum avea să se exprime mai târziu poetul Tudor Arghezi – „peste drum de Ateneu, unde tronau idolii neutri ai artei de scapeți, oficială, dirijată de emfaza și suficiența umoristică a unui oarecare Stăncescu"[283], adică unde avea loc Salonul oficial al pictorilor în viață. În fruntea celor care au organizat expoziția „independenților" s-au aflat Luchian, Artachino, Vermont ș.a., răzvrătiții fiind susținuți și de un publicist și colecționar bogat, Al. Bogdan-Pitești, moșier de Vlaici, care-și face astfel o furtunoasă intrare în viața artistică bucureșteană. Catalogul Expoziției a fost însoțit și de un manifest fulminant, redactat în limba franceză, iar caracterul de frondă și de ostentație al întregii manifestări era subliniat de arborarea, la intrare, a steagului roșu ce flutura alături de tricolor, ceea ce a alertat poliția care, crezând că era vorba de o acțiune socialistă, a fost pe punctul de a închide expoziția.

Desigur că ceea ce-i separa pe partizanii celor două tabere opuse nu erau probleme de organizare, ci probleme de principiu, de concepție. Că era așa, rezultă printre altele și dintr-o declarație a lui Stăncescu (exponentul principal al academismului oficial) care avea să afirme răspicat mai târziu că el este „vrăjmașul tuturor acelor pretinse școale de *luminiști*, *impresioniști* și *intenționiști*[284]. Or, Luchian și comilitonii lui încercau să promoveze tocmai formule de artă mai noi în care se întrevăd și note impresioniste, simboliste, realiste. De altfel, în manifestul redactat, accentele critice care incriminează academismul sunt clare: „Noi voim astăzi să rupem cu trecutul și să ne declarăm



G. D. MIREA. *Alexandru Odobescu*



G. D. MIREA. *Marchiza*

independenți, fiind convinși că suntem chiar, și că orice fel de tutelă, orice fel de autoritate constituie o opreliște în dezvoltarea artei și este de-a dreptul vătămătoare personalității artiștilor" – se scrie în manifest. „Arta trebuie să fie liberă, arta trebuie să fie neatârnată și artiștii trebuie să asculte numai de conștiința și de lucrările lor [...] ne despărțim pentru a încerca să făurim o artă independentă, pentru a scutura jugul ce ne apasă. [...] În fața artei oficiale, noi reprezentăm arta independentă"[285], conchideau disidenții în manifestul lor.

În anul următor (1897) artiștii „independenți" au eșuat în încercarea de a deschide o altă expoziție, dar, în primăvara anului 1898, ei înființează o societate pentru răspândirea gustului artistic în România pe care o numesc „Ileana", în cadrul ei fiind cooptați și câțiva intelectuali de vază. Rostul societății „Ileana" nu s-a limitat la organizarea de expoziții, ci ea își propunea să contribuie direct la promovarea sub diferite forme a artei în România și să-i sprijine pe artiști moral și material în toate domeniile specifice: ateliere, culori, publicitate, săli de expunere etc. Impactul cultural-artistic al Societății s-a dovedit foarte benefic. Simțindu-se nestânjeniți, artiștii au făcut apel la formule de artă mai moderne. La expoziția din 1898, deschisă de societate și la care au fost invitați și pictori străini, sub titlul de „efect" (*Efect de lună, Efect de soare, Efect de seară, Efect de dimineață*) au proliferat mult tablourile influențate de impresionismul francez sau münchenez. Lărgindu-și activitatea culturală, societatea a inițiat și organizarea de serate literare, de concerte, iar din 1900, a editat o revistă, „Ileana", în care sunt promovate, cum era de așteptat, idei și forme artistice moderne, însăși prezentarea grafică a publicației fiind făcută în spirit simbolist, după modelul revistelor străine din zona „Artei1900".

Una dintre urmările – cu lungă bătaie în timp – a revoltei artiștilor „independenți" a fost fronda „contra disciplinei școlii" a elevilor „rebeli" din Școala de Belle Arte, adică a acelora care vor forma generația de artiști ce se vor manifesta plenar la începutul secolului al XX-lea, în condiții de emancipare aproape totală față de preceptele artei academiste.

Dar mișcarea „independenților" nu epuizează frământările ce abia urmează să cuprindă viața cultural-artistică. Răscrucea de secole coincide și cu un moment de răscruce în cultura românească. Epoca este una dintre cele mai contradictorii sub aspectul luptelor de idei din spațiul culturii, literaturii și artei. Situația momentului respectiv se caracteriza printr-o acută nevoie de schimbare. După o lungă perioadă dominată de lupta dintre junimism și ultimele bastioane ale pașoptismului, în succesiunea căruia se înscria robusta mișcare socialistă, pe baricade își fac apariția forțe și protagoniști noi. Simplificată, pentru a-i înțelege mai bine motivațiile și resorturile, lupta ce se duce acum este aceea dintre curentul național și modernism. De altfel, momentul 1900, înțeles într-o accepțiune lărgită (de la mijlocul anilor '90 până la începutul primului război mondial) este, în România, așa-zisul „moment național". Cercetătorii fenomenului[286] i-au explicat în mod fundamentat pe baze teoretice motivația istorică. Nerealizarea în întregime a revendicărilor formulate de revoluția burghezo-democratică de la 1848, caracterul ciuntit al reformelor din anii '60 ai secolului XIX au făcut ca situația țărănimii, adică a clasei celei mai numeroase a țării (peste 90% din populație), să se degradeze simțitor, ea reclamând o rezolvare radicală și imediată.

Un alt deziderat era, acum după formarea și succesele remarcabile ale statului român modern, întregirea acestui stat cu teritoriile din afara graniței, de unde activizarea pe toate planurile (politic, cultural, literar-artistic) a luptei pentru aducerea, în speță a Transilvaniei, la trupul țării.

Aceste două deziderate au îmbrăcat, în planul culturii, al literaturii și al artei, forma unui puternic curent național a cărui natură social-romantică a fost, de asemenea, convingător demonstrată de cercetători. Expresia cea mai pregnantă din planul culturii a acestui curent a fost sămănătorismul, caracterizat îndeobște ca un „romantism degradat prin anacronism și exagerare".

Atât sămănătorismul, acest „romantism minor" (O. Densusianu) sau „mic romantism provincial și rustic" (după expresia lui G. Călinescu), cât și junimismul căruia îi succede, precum și poporanismul, de altfel, acestuia nefiindu-i străine unele idei socialiste, erau curente agrariene, ce exprimă interesele moșierimii și pe ale micilor producători. Ele blamau capitalismul și vroiau ca țara noastră să-l ocolească, preconizând pentru România o dezvoltare „eminamente agrară". De aici, orientarea exclusivă spre etnicism, spre trecutul patriarhal, spre mediul rural, din care scriitorii și artiștii își aleg subiectele, și tot de aici repulsia pentru oraș ca loc al pierzaniei, al prăbușirilor, al alienării.

Din păcate, în pofida bunelor lor intenții, pentru sămănătoriștii cei mai acerbi, s-a întâmplat uneori că „tradiția s-a transformat în tradiționalism, evocarea trecutului istoric, în paseism, compasiunea pentru soarta țărănimii, într-un misticism țărănesc care – paradoxal – eluda tocmai aspectul social al acțiunii, evocarea satului în idealizarea lui, specificul național în naționalism și șovinism, stăvilirea excesului de traduceri, în sever protecționism cultural"[287].

În contrast cu curentele agrariene și în luptă cu ele, se afirmă, în perioada discutată, și o mișcare modernistă, timidă la început, apoi din ce în ce mai viguroasă, în cadrul căreia un contur destul de precizat dobândește, cu timpul, curentul simbolist, în artă și în arhitectură fenomenul mult mai complex căpătând mai târziu denumirea de „Arta 1900".

În expresia sa cea mai pură, simbolismul se afirma în opoziție flagrantă cu ideologia tradiționalistă. În opoziție cu protecționismul literar (iar prin extensie, și artistic, în general) al sămănătorismului, simboliștii sunt pentru sincronizarea cu arta apuseană, pentru aderarea la nou, pentru emanciparea față de formulele fixe, conservatoare ale tradiției.

Apărut în Apus, și dezvoltat în special în Franța, ca reacție la situația deznădăjduită, instaurată după înfrângerea Comunei și ca un „mal du siècle" – stare de spirit depresivă, decadentă, simbolismul ajunge la noi nu ca o plantă exotică, fără bază reală în situația social-politică de aici. Dimpotrivă, asemenea unei atmosfere încărcate cu vapori de benzină, care aștepta doar scânteia unui trăznet pentru a cunoaște deflagrația, situația din România era pregătită pentru receptarea simbolismului, modele occidentale având tocmai rolul unei scântei. Și dacă nu era pregătită pentru toate laturile simbolismului, pentru unele era cu siguranță. De pildă, morbidul, defetismul, dereglarea simțurilor, ca la Rimbaud, nihilismul unui Lautréamont

rămân străine simbolismului românesc a cărui notă dominantă este simțul măsurii.

Între cele două largi curente se duce a aprigă luptă de opinii. Protagoniștii încearcă să se delimiteze teoretic, își revendică precursori, se legitimează, își proclamă principiile, doctrina. Dar una este situația din sfera principiilor și alta cea de pe terenul practicii literar-artistice. Studiat în această optică, tabloul de ansamblu al culturii românești de la hotarul celor două secole ne va apărea mult mai complex și mai contradictoriu.

Știm, bunăoară, că în pregătirea terenului pentru estetica sămănătoristă, un rol important l-a avut revista „Literatură și artă română" condusă de Nicolae Petrașcu. Această revistă de „idei, simțire și formă" a fost în felul ei o „punte de trecere de la perioada „Junimii" la cea a „Sămănătorului"[288], cum constată I. E. Torouțiu, care „aude" în programul ei un „zvon presămănătorist, cosmopolitismul maiorescian servind ca argument pentru retragerea unora și lansarea altora"[289]. Cel puțin într-o privință, aceea a sprijinirii literaturii și artei naționale, tendința revistei este categorică, nu fără a lăsa, în termeni ambigui, o deschidere și spre posibilitatea unor înnoiri și modernizări ale expresiei, cum rezultă chiar din „Cuvântul începător".

Pentru tendința ei naționalistă, revista se va bucura și de elogiile lui N. Iorga, așa cum unele concesii făcute de ea spiritului modernist vor suscita rezerve din partea istoricului. Și pe bună dreptate căci, spre deosebire de „Sămănătorul", „Literatură și artă română" manifestă o evidentă apetență pentru curentele artistice noi, medalia de aur ce i se decerna de către juriul internațional al Expoziției universale de la Paris, din 1900, fiind o dreaptă răsplată și o dovadă că revista mergea în pas cu moda. Însăși coperta ei reprezentând o cățuie de formă neoclasică, dar din care se înalță niște flăcări stilizate în curbilinii ce trimit la grafica de tip *Sezession-Art nouveau*, distonează flagrant cu coperta „Sămănătorului" – a „modestei reviste în alb veșmânt de mironosiță, fără chenare, fără ornamente" – cum o vedea cu cald atașament Iorga, în amintirile sale[290].

Receptivitatea față de modernism evidentă la „Literatură și artă română" ne apare și mai de necontestat când ținem seama că în paginile revistei au colaborat frecvent poeți moderniști ca Ștefan Petică, Dimitrie Anghel, Șt. O. Iosif, măcar că este de observat că aceștia nu lipsesc nici din paginile „Sămănătorului" și ale publicațiilor sămănătoriste („Luceafărul", „Făt Frumos"), dar aici fără a fi pe placul spiritului rector al lui Iorga. Și exemple de abatere de la preceptele de esență sămănătoristă admise în cercul revistei sunt numeroase. Un Marin Simionescu Râmniceanu, un Virgil Cioflec, un Octavian Tăslăuanu, prezenți în paginile „Luceafărului", ies nu o dată din rânduri pentru a ne surprinde cu păreri contrare spiritului sămănătorist. Un lucru este sigur. Disciplina la care protagoniștii sunt chemați să se supună este adesea încălcată. În efervescența ce caracterizează tumultuoasa viață culturală a epocii, în care grupările se încheagă și se dezagregă cu repeziciune, în care ziarele și revistele apar și dispar uneori după o existență de efemeridă, în care nevoia de autodepășire, de delimitare, de legitimare se manifestă în revendicarea de precursori, în proclamări de principii, cu tot cortegiul de apostrofări și invective, de arguție și intoleranță verbală, vedem că trecerile dintr-o tabără în alta vin să tulbure tot timpul tabloul simplist sugerat al unui câmp de bătaie cu combatanți aliniați pe două rânduri.

În ciuda pasiunilor, a polemicii duse în afara ideologiei literar-artistice, în ciuda a ceea ce s-a putut numi „une querelle de mots", în practică, adică în creația de zi cu zi, extremismele s-au atenuat, opozanții au conviețuit, opiniile lor s-au întrepătruns pentru că, de fapt, n-a existat un tradiționalism pur și nici un modernism pur. Ambele aceste entități pot fi surprinse în opera unora și acelorași literați și artiști, dar, firește, în doze diferite. Și precum artiști ca Petrașcu, Șt. Popescu, Ip. Strâmbulescu, K. Loghi, C. Artachino executau opere care conveneau cum nu se putea mai bine adepților tradiționalismului, tot așa aceiași artiști erau în căutarea unor forme de expresie noi, iar uneori și a unei tematici noi pe care o împrumută din mediile moderniste, în speță simboliste.

Departe deci de a fi ireconciliabili cum s-ar fi părut, judecând după polemicile dintre opozanți, termenii modern și tradițional puteau fi împăcați. Încearcă să-i împace pe plan teoretic un spirit lucid și mobil ca Ștefan Petică și avea s-o facă în practica artistică, fără morgă teoretică, Luchian, Petrașcu, Ressu ș. a. Înțelegând imperativul

„momentului național" în artă ca pe un dat obiectiv, poetul „Fecioarelor în alb" refuza totuși să vadă în năvala impetuoasă a tendințelor moderniste un fenomen de decadență. Ce era de distins în literatura, ca și în arta românească a momentului 1900 era o criză de expresie ce intervenise după epuizarea și bagatelizarea prin pastișă a formulelor ce se dovediseră atât de tiranic obsedante, practicate de Eminescu în poezie și de Grigorescu în pictură. Dacă, așa cum am văzut, exista o necesitate reală de a afirma valorile naționale, nu mai puțin obiectivă era necesitatea de a găsi o expresie nouă pentru o realitate psihică nouă și de a sincroniza viața noastră artistico-literară cu cea europeană. Or, spirit european, care „face sistematic și consecvent profesie de credință modernistă" și care – „ca structură problematică [...] dă cea dintâi definiție românească a ipostazei moderne a sufletului uman"[291], Ștefan Petică a înțeles că ar fi greșit să ne cantonăm, ca sămănătoriștii, în etnicism exclusivist, în autohtonism agrar și în idilism cu iz patriarhal. Tocmai de aceea el a optat pentru o sinteză între „tehnica maestrită la care s-a ajuns în străinătate și cultul pentru sufletul românesc"[292].

Pe o poziție similară cu a lui Petică se situa și Ovid Densusianu când încerca să demonstreze necesitatea „descătușării de formele rigide tradiționaliste, abordând noi sensuri și semnificații"[293].

Unii pictori vor capta și ei din zbor, poate în mod obscur la început apoi din ce în ce mai clar, ideea unor asemenea necesități și vor milita în practica artistică pentru compatibilitatea dintre modern și tradițional, pentru adoptarea unor formule artistice noi, pentru împrospătarea limbajului, expresiei, pentru abordarea unor universuri noi, de pildă cel burghez, urban, intelectual, nu numai cel țărănesc la care se limitau tradiționaliștii.

În primul rând, simt și ei, asemenea multor scriitori, nevoia de schimbare. Așa cum în literatură, spiritele mobile, mai puțin obediente față de tradiție încearcă să găsească unele căi noi spre a putea ieși din umbra lui Eminescu, în artă se conturează, de asemenea, o reacție nu numai la academismul oficial mortificat în forme rigide, dar și la idilismul edulcorat și fad cu teme luate din viața țăranului, practicat de epigonii lui Grigorescu într-un spirit mărturisit sămănătorist.

În afară de impresionism care se insinuează odată cu pictura *plein air*-istă în opera multor pictori începând cu Grigorescu, Andreescu, Luchian, Vermont, Verona ș. a., curentul modernist care tinde să se impună în creația pictorilor din jurul anului 1900 este simbolismul, stimulat de cel literar, dar și de experiențele artiștilor apuseni.

Cum se știe, simbolismului în pictură nu i s-a determinat niciodată cu precizie – cum s-a putut proceda în literatură – sfera de cuprindere. Cel mai aproape de țintă termenul s-a aflat atunci când a vizat arta ce ținea de variațiile stilului 1900, adică de *Art nouveau, Sezession, Modern Style, Mir iskusstva* ș. a., suprapunerea de noțiuni făcându-se aproape perfect numai când referirea s-a făcut la grupul Nabis. Dar dacă în plan european, simbolismul, dilatându-și mult sfera, îmbrățișează de regulă, total sau parțial, creația unor pictori ca Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon, Pierre Bonnard, Maurice Denis, Edouard Vuillard, Emil Bernard, Paul Sérusier, Paul Gauguin, Gustav Klimt, Ferdinand Hodler, Arnold Böcklin, Paul Ranson, Max Klinger, Frantz Stuck, Edward Burne-Jones, Mihail Vrubel, Viktor Borisov-Musatov, Kuzma Petrov-Vodkin și mulți alții, istoria artei românești poate și ea opera fără dificultate o arondare la acest curent în care s-ar vedea incluși, cel puțin în faza de început a activității lor, Luchian, Vermont, Kimon Loghi, Artachino, Ip. Strâmbu, Șt. Popescu, Pallady, Petrașcu, Cecilia Cuțescu-Storck, Apcar Baltazar, Aurel Popp și chiar sculptori ca Paciurea și Brâncuși. Depinde însă și de ceea ce înțelegem prin simbolism, știut fiind că se disting de fapt două direcții în simbolismul literar românesc: una din care fac parte așa-zișii „artiști proletari culți" – poeți măcinați de ftizie și de mizerie, nutrind melancolii și obsesii compensatorii, cuprinși adesea de revoltă și căzuți de regulă pradă dezamăgirilor, scepticismului. La aceștia, simbolismul, identificându-se cu „răul sfârșitului de veac", poate să însemne și un sentiment de dezagregare, de disoluție, de prăbușire. Termenul de „decadență" pare a căpăta în acest caz justificare, mai ales când, după ce a avut voluptatea prăbușirii, artistul sau poetul respectiv recurge la erzațuri ca ezoterismul, ocultismul și bizareriile de tot felul.

Cealaltă direcție desemnează, în schimb, un simbolism fără drame și zbucium, fără angoase, ai cărui protagoniști nu cunosc lipsuri materiale și au o sănătate ce nu le face



CONSTANTIN ARTACHINO. *Peisaj cu case*

griji. Aceştia, spre deosebire de un Petică, de un Iuliu Cezar Săvescu, de un Traian Demetrescu (care ilustrează prima categorie) sunt înclinaţi „să privească viaţa dintr-un unghi contemplativ [...]; ei manifestă înclinări estetizante, adesea de delectare gratuită, nu rareori hedonistă. De aceea ei vor fi receptivi îndeosebi pentru atmosfera de „fête galante" [...], gustând din simbolism în special decorurile şi atitudinile de rafinament, emotivitatea subţire..."[294]. Tocmai spre această latură înclină majoritatea pictorilor.

Au loc în epocă mai multe desprinderi de trecut, mai multe renunţări, „ieşiri" – cum li s-a spus –, depăşiri sau „uitări", ca să folosim termenul găsit pentru fenomenul respectiv de către Andrei Pleşu. „Ieşirea" din academism, „uitarea" acestuia am văzut că avusese loc mai demult. Grigorescu fusese primul „uituc". În literatură, primul care „ieşise" din romantism fusese, cum s-a demonstrat recent, Macedonski pe care-l urmează Petică, Anghel, Goga, Arghezi. Operaţia s-a dovedit anevoioasă. La un Petică mai găsim versuri care sună eminescian. Nici pictorii nu „ies" uşor din romantism. Petraşcu este un exemplu. Destul de anevoioasă a fost şi depăşirea impresionismului. „Ieşirea" din acest curent, înfăptuită în Franţa de Cézanne, de Van Gogh, de Gauguin, iar în Rusia de Serov, de Vrubel, de Borisov-Musatov şi de alţii, a fost înfăptuită în arta românească îndeosebi de Luchian, de Petraşcu şi de Pallady, primii doi pornind de la Grigorescu de care au reuşit însă să se desprindă



ARTHUR VERONA. *Iarna. Biserica din Herța*

și să se plaseze pe orbitele picturii moderne fiecare de o manieră cu totul originală.

Mișcarea pentru înviorarea și înnoirea activității de creație a îmbrăcat și de astă dată forme organizatorice. Avem în vedere întemeierea societății „Tinerimea artistică", organizație ce va întruni forțele cele mai viabile ale obștii artistice.

Ideea întemeierii unei societăți în stare să revigoreze activitatea artistică, scoțând-o din starea de criză în care recăzuse după sucombarea societății „Ileana", au avut-o un grup de tineri din colonia românilor aflați la studii în Europa. Lungile și aprinsele discuții din cafenelele pariziene, printre care vestita „Closerie de lilas", unde s-a zămislit visul tinerilor de a se uni într-o societate profesională, sunt evocate nostalgic de către Virgil Cioflec, scriitor și colecționar bogat care a fost martor la dezbateri. „Din aceste întâlniri – scrie el –, unde vorbeam artă și literatură, din asemănarea de vederi, dintr-o mare prietenie și mai ales din aprinsa dorință de a folosi țării s-a născut ideea fondării unei societăți de arte, cu menirea de a crea în țara românească un curent sănătos cu adevărat artistic. La început patru, mai pe urmă șase și mai târziu opt pictori caută și găsesc calea cea mai potrivită pentru întemeierea



ARTHUR VERONA. *Surugiul*



HIPOLIT STRÂMBU. *Două prietene*

ei. Egalitatea în drepturi fiind luată ca temelie, redactarea statutelor era numai o formalitate – Societatea „Tinerimea artistică" de fapt exista"[295]. În adevăr, întorși în țară, patru tineri: Ștefan Popescu, Gheorghe Petrașcu, Ipolit Strâmbu și Kimon Loghi, cărora li se alătură un sculptor: Frederic Storck și trei pictori mai vârstnici din fostul grup al artiștilor „independenți": Luchian, Vermont și Artachino au pus bazele noii grupări la 3 decembrie 1901 pentru ca, anul următor, să organizeze prima expoziție. Ulterior, cu unele intermitențe, în timpul primului război, societatea a patronat expoziții în fiecare an, prelungindu-și existența până în anul 1947. În acest timp, ea și-a deschis largi porțile, a primit constant noi artiști, a organizat expoziții cu participare internațională, trimițând, la rându-i, expoziții peste hotare (la Atena, la München).

Din punctul de vedere al orientării, nu se poate spune că în cadrul „Tinerimii artistice" s-a asigurat unanimitate de vederi sau măcar o omogenitate relativă. Cu un program prea puțin sau deloc articulat din punct de vedere ideologic și estetic, cu o compoziție eterogenă și cu o evoluție sinuoasă, nici calitativ, „Tinerimea" nu poate fi considerată ca un grup compact, iar după 1918, când la Iași se întemeiază o nouă societate – „Arta română", începe să se vorbească tot mai des despre caducitatea, despre îmbătrânirea „Tinerimii" și alunecarea ei tot mai mult pe poziții retrograde, mai ales că pozițiile îi sunt tot mai apropiate de cele oficiale, fapt explicabil și prin participarea în expoziții a unor membri ai familiei regale.

Fascinați de farmecul exterior al picturii lui Grigorescu din ultima sa fază de creație, mai mulți pictori au glosat pe tema țărănească înțeleasă în aspectele ei superficiale și nesemnificative, dacă nu chiar false, până la suprasaturare.

Un pictor postgrigorescian tipic, orbit în mare măsură de o lumină trandafirie de chermeză nesfârșită, difuzată asupra satului românesc pe care-l vede ca pe un Eden cu



HIPOLIT STRÂMBU. *Cosând la fereastră*



NICOLAE VERMONT. *Grevişti*

pajişti însorite, cu locuitorii pururea fericiți îmbrăcați în dalbe veşminte, a fost Arthur Garguromin Verona (1868–1946). În primul deceniu al secolului el se bucura de o largă autoritate atât în rândul publicului, cât şi printre confrați. Ne conving de acest adevăr cronicile unui artist şi critic exigent ca Apcar Baltazar care are în mod constant cuvinte de laudă pentru mai vârstnicul său confrate. Analizându-i lucrările *Cosaşii* şi *La treierat*, criticul pune în evidență „calitățile de colorist ale artistului, acest neîntrecut virtuoz de la care mulți dintre artiştii noştri ar putea să învețe multe".

Foarte onorabilă la începutul secolului, imaginea lui Verona în conştiința publicului şi a criticii s-a deteriorat grav ulterior, în special după răscoalele din 1907 când vălul de reverie aruncat de artist asupra realității satului românesc a început să se destrame. Afirmarea unei pleiade de artişti în frunte cu Luchian, Petraşcu, Steriadi, Ressu ş. a. de autentică valoare, sprijiniți de condeie ca ale lui Arghezi, Th. Cornel, Adrian Maniu, N. D. Cocea etc., a pus în umbră meritele lui Verona. Aceeaşi soartă au avut-o şi alți pictori agreați de oficialitate şi condamnați mai târziu de critica de artă ca false glorii, reduse la proporții modeste în ierarhia cristalizată cu timpul în istoria artei româneşti moderne. În această situație am văzut că s-a aflat G. D. Mirea. I-au urmat Verona, Hipolit Strâmbu, Artachino, Kimon Loghi, Costin Petrescu şi alții, coborâți de mult la cote mai modeste în aprecierile criticii de specialitate.

Pe urmele lui Grigorescu, la propriu căci pictează la Barbizon şi în pădurea Fontainebleau, dar şi la figurat căci expune lucrări precum *Ciobănaş din Prahova*, *Țiganca cu crin*, *Apus de soare*, *Dealuri*, *Fată cântând*, subiecte tratate într-un vădit spirit grigorescian, păşeşte şi Constantin Artachino (1871–1954). Cu studii solide în străinătate, la Paris, dar călătorind şi în Anglia, ca şi în Italia, Artachino îşi diversifică nu numai sursele de inspirație, ci şi mijloacele de expresie încât înregistrează succese notabile în epocă, trecând printre pictorii apreciați, alături de Luchian, el îndeplinind şi un rol proeminent în organizarea vieții artistice ca membru activ în societățile menționate, precum şi în învățământul de artă, ca profesor de desen şi pictură la Şcoala de Belle Arte din București între 1920–1935.



NICOLAE VERMONT. *În familie*



NICOLAE VERMONT. *Coşar*

Mai bine de trei decenii va ocupa un post de profesor la această şcoală şi Ipolit Strâmbu sau Strâmbulescu, cum va semna de la un timp (1871–1934), membru fondator al „Tinerimii artistice" şi admirator fervent al lui Grigorescu de la care împrumută subiecte, manieră şi chiar tehnică (*Cioban cu oile, Ciobănaşul, Ţărancă* etc.). Admiraţia pentru maestrul de la Câmpina nu-l împiedică însă ca, după 1910, să se orienteze şi spre alte orizonturi artistice. Îl atrage îndeosebi tehnica impresionismului şi experienţele luministice ale acestui curent pe care le aplică pertinent. Totodată îşi extinde şi repertoriul tematic ameştecând subiecte specifice picturii de gen din universul citadin. Îl încurajează pe această cale şi Apcar Baltazar care, apreciindu-i lucrările de acest gen, găseşte că „n-ar face un sacrilegiu dacă câteodată şi-ar întoarce privirile şi spre altă muză, înlocuind – pentru ca să întrebuinţăm un termen consacrat de o recentă polemică literară – muza de la ţeară, cu muza de la oraş"[296]. Recepţionând sfatul, Ip. Strâmbu începe să creeze tablouri ca *Femeie cosând, Profil, La ceai, Efect de lampă, La curăţat caise, La lucru în grădină*, în care scoate efecte de plein air apropiate de cele impresioniste, în care ştie să redea lumina cernută prin frunziş şi reflexele ei pe chipuri. Ba şi în unele compoziţii, cum ar fi *Lupta lui Iacob cu îngerul*, pictorul se arată foarte modern, trimiţându-ne, *tous proportion gardés*, cu gândul la tabloul pe aceeaşi temă al lui Gauguin.

Parcă vrând să ilustreze însăşi chintesenţa „Tinerimii artistice" la care a început să expună încă de la a 2-a expoziţie a ei, Alexandru Satmari (1871–1933) a creat o operă eclectică ce denotă nu atât lipsa de personalitate a autorului, cât un fel de neastâmpăr, de nestatornicie, el schimbându-şi des maniera.

La Nicolae Vermont (1866–1932) mai întâlnim o asemenea înclinaţie spre schimbare. Şi el şi-a început cariera tot sub semnul obedienţei faţă de Grigorescu. Dar componenta „sămănătoristă" imprimată de această orientare



COSTIN PETRESCU. *Scenă din fresca de la Ateneu*

este în curând diminuată în favoarea unei tematici mic-burgheze influențate de pictura de gen sentimentalistă de factură müncheneză. L-am menționat deja pe acest pictor ca autor al unor tablouri de rezonanță socială (*Doi greviști, Coșarul, Emigranții*). O altă fațetă ni-l înfățișează ca pictor de compoziții religioase. Nu misticismul, ci nevoia de morală îl îndeamnă să se adreseze Vechiului și Noului Testament care-i inspiră lucrări ca: *Judecata lui Solomon, Viziunea lui Isaia, Învierea fiicei lui Iair, Învierea lui Lazăr, Drumul pe Golgota, Învierea lui Isus*, și multe altele pentru realizarea cărora apelează la vocația sa de pictor de istorie, ipostază în care a creat câteva pânze cum sunt *Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia* și *Judecata lui Stroe Leurdeanu*. Este aceasta partea ce-l ține pe Vermont strâns legat de tradiție. Mai există însă o parte a creației sale unde-l aflăm pe artistul dornic de înnoire. Peisaje rustice, dar și citadine, porturi, târguri, dar și Veneția, la un moment dat, apoi scene de interior cu personaje din anturajul familiei constituie latura modernă, ca să zicem așa, a lui Vermont. Lecția impresionismului, a celui german, de tip Liebermann se dovedește aici bine însușită și, alături de Verona, de Ipolit Strâmbu și chiar de Luchian (în câteva tablouri), Vermont reprezintă primul val al impresionismului românesc, un impresionism sui-generis, departe de cel francez propriu-zis, dar constituind echivalentul lui în dorința artiștilor în cauză de a se lăsa seduși de efectele jocului subtil dintre formă, lumină, atmosferă.

Grevată de prejudecăți academiste într-o măsură și mai mare decât o constatăm la Vermont este și opera lui Costin Petrescu (1872–1954). Stadiul de completare a studiilor în străinătate nu pare a-l fi afectat prea mult pe acest pictor în sensul convertirii sale la experimentele artei moderne. Dimpotrivă, provenind dintr-o familie de zugravi de biserici și rămas credincios tehnicii profesate de aceștia, aceea a frescei, a fost el cel care s-a impus la un moment dat în fața francezilor publicând în 1931 un tratat de specialitate – „L'art de la fresque" – și executând, în orașul Lyon, în tehnica frescei, o mare pictură murală cu tema *În atelierul unui țesător lyonez*, merite pentru care guvernul francez i-a acordat ordinul Legiunea de onoare și „Les Palmes Académiques".



COSTIN PETRESCU. *Scenă din fresca de la Ateneu*

În țară, dacă s-a impus prin ceva, apoi n-a făcut-o prin portretele și lucrările de gen destul de searbede și desuete ca tehnică și concepție, ci prin pictura monumentală cu tematică istorică. El a evocat sub forma picturii de aparat, într-o manieră somptuoasă, în care accentul este pus pe recuzită, imaginile unor voievozi ca *Ștefan cel Mare* și *Mihai Viteazul*, tablouri copleșite de abuzul de aur. Opera capitală a artistului este fresca ce decorează peretele circular al sălii de concerte a Ateneului român din București. Terminată în 1937, după patru ani de muncă, această frescă de 75 m lungime și 3 m înălțime reprezintă istoria poporului român de la origini până în contemporaneitate. Compoziția este împărțită în 25 de episoade corespunzătoare principalelor etape din istoria națională, având în centru figurile marilor voievozi (Mircea, Iancu de Hunedoara, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul, Vasile Lupu, Brâncoveanu, Cantemir) și revoluționarii (Horia, Cloșca, Crișan, Tudor Vladimirescu, Avram Iancu, A. I. Cuza). De notat că episoadele nu sunt strict delimitate, ci decurg unul din altul într-un mod firesc, pictorul dând dovadă de multă dibăcie în asamblarea lor fără cezură, într-un flux compact și continuu.

Spre deosebire de Costin Petrescu, la o înțelegere adecvată a specificului picturii murale ajunge Olga Greceanu (1890–1978). Deși nu practică decât sporadic fresca tradițională (aplicarea culorilor peste tencuiala umedă), ci adoptă o tehnică învățată de la pictorul muralist italian Bertoli, numită *Stereocromie*, ce consta din așternerea culorilor peste o tencuială uscată alcătuită din nisip și var în proporții egale, fixarea pigmenților făcându-se cu silicat de sodiu, Olga Greceanu își concepe compozițiile murale într-o viziune apropiată de aceea a monumentaliștilor medievali. Dar, cum declara ea însăși, nu o satisfăcea întru totul nici fresca bizantină, nici pictura murală renascentistă și nici cea barocă. Doar Giotto și Lorenzetti răspundeau într-o mare măsură idealului ei.

În practică, ea realizează o pictură destul de aplatizată, care ignoră perspectiva și sugerează doar vag volumele. Statismul, hieratismul, uneori chiar rigiditatea atitudinii personajelor conferă un aer arhaic și un caracter pronunțat decorativ compozițiilor. Ceea ce se potrivește foarte bine cu subiectele istorice abordate de pictoriță. Menționăm



CECILIA CUȚESCU-STORCK. *Două surori*

dintre operele realizate de-a lungul anilor compozițiile murale de la mănăstirea Antim din București, de la Institutul de arhitectură, acestea înfățișând *Voievozii ctitori ai Bucureștiului* și *Legenda meșterului Manole* (1937), de pe fațada Institutului de istorie N. Iorga (1942), de la cula Greceanu din Măldărești, panourile pentru Expoziția universală de la New York (1939) ș. a. E de notat că, adresându-se trecutului, Olga Greceanu n-a evocat istoria politică sau militară, ci pe cea culturală, pe ea interesând-o „implicațiile spirituale ale conflictului, „partea sufletească"[297]. Sub acest aspect creația ei distona flagrant cu opera pictorului Stoica D. (1887–1956) care, consacrându-se în cea mai mare parte picturii istorice, s-a oprit tocmai asupra scenelor de luptă. Încurajat de Nicolae Iorga care i-a solicitat frontispicii și ilustrații pentru reviste ca „Neamul românesc", „Floarea darurilor", „Sămănătorul" și pentru diverse cărți ale sale[298], D. Stoica a evocat cu mijloacele picturii bataliste principalele fapte de arme ale românilor începând cu *Moartea lui Decebal*, continuând cu *Lupta lui Ștefan cel Mare cu tătarii la Valea Albă*, *Stejarul din Borzești*, *Ștefan cel Mare și Vrâncioaia*, *Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia* etc. și sfârșind cu epopeea de la Mărășești-Oituz.

Sunt toate acestea opere necesare unei culturi, firește, dar prin limbajul lor revolut nu-și află locul pe talvegul curentului, ci, ca un fenomen de remanență, ele se potrivesc mai bine într-un muzeu militar sau de istorie decât într-unul de artă.

Adevărată pionieră în arta românească într-o vreme când femeile nu îmbrățișau cariera artistică, Cecilia Cuțescu-Storck (1879–1969) a fost o deschizătoare de drum în pictura monumentală modernă. Perseverența și tenacitatea cu care a abordat mari compoziții decorative, lucrând în condițiile grele pe care le presupune acoperirea unor mari suprafețe ce necesită schele, pot fi întâlnite destul de rar și la bărbați. Să evocăm în acest sens lupta titanică dusă de Michelangelo suit pe schele în Capela Sixtină. Păstrând proporțiile, tocmai asemenea exemple ne vin în minte când evaluăm astăzi marea compoziție înfățișând *Istoria negoțului românesc* pe unul dintre pereții aulei de la Academia de Studii Economice din București, realizată în 1934. Este vorba despre o lucrare de peste 100 m^2 cu zeci de personaje, desfășurată în registre suprapuse ce povestesc în ordine descendentă etapele prin care a trecut comerțul de pe vremea vechilor corăbii până la vapoarele din zilele noastre.

O altă lucrare de proporții a fost realizată de Cecilia Cuțescu-Storck pe plafonul marii săli de festivități a Palatului regal, cu tema *Apologia artelor românești*, maniera de lucru fiind aici cea clasică, impusă de însăși natura personajelor alegorice împrumutate din iconografia Antichității.

O reușită ce trebuie menționată este și pictura murală pe temă istorică *Petru Cercel și curtea sa*, ce împodobea unul



CECILIA CUȚESCU-STORCK. *Compoziție*



CECILIA CUȚESCU-STORCK. *Natură moartă*



CECILIA CUȚESCU-STORCK. *Compoziție*

dintre pereții pavilionului României la Expoziția Internațională de la Paris din 1937.

În sfârșit, pentru propria casă din București, proiectată și realizată din punct de vedere artistic împreună cu soțul ei, sculptorul Frederic Storck, azi casă-muzeu, pictorița a realizat, în tehnica encausticii, mai multe picturi murale care acoperă practic, asemenea unui covor, toți pereții de la parter ai locuinței. Dintre compoziții se disting aici cele intitulate *Dragoste pământească* și *Dragoste spirituală*, plasate pe fundalul atelierului. Practicând o regresiune în timp și ajungând la începuturile creatoare ale Ceciliei Cuțescu-Storck, nu putem să nu facem constatarea că pictura ei monumentală se înrudește îndeaproape cu cea de șevalet caracterizată, de asemenea, prin decorativism. Un decorativism ce ne duce cu gândul la mișcarea Nabis, la Gauguin, în primul rând, mai ales că și unele motive alese de pictoriță (nuduri de femei primitive pe fundaluri de vegetație exotică), ca și unele sensuri simboliste amintesc de faza tahitiană a artistului francez. Este, oricum, neîndoielnic că artista română plătea dajdie modei simbolismului din literatură și artă care își afla adepți și



KIMON LOGHI. *Zâna lacului*

printre români la începutul secolului al XX-lea, ca una dintre componentele mișcării cunoscute sub numele de „Arta 1900". Pe această linie, Cecilia Cuțescu-Storck nu este singură. Contribuții la simbolismul românesc aduc și alți membri ai „Tinerimii artistice" printre care și Șt. Luchian, G. Petrașcu, A. Verona, Șt. Popescu, Kimon Loghi, iar din afara societății menționate, Pallady, Băncilă, Ion Theodorescu Sion ș. a.

Cel mai apropiat de estetica simbolismului, însușită prin filiera *Sezession*-lui münchenez și cel mai statornic adept al acestui curent la noi a fost Kimon Loghi (1873–1952). După ce a studiat la München cu Franz von Stuck, fiind și premiat pentru tabloul *Orientala*, a stat o vreme la Paris asimilând și unele influențe *Art nouveau*. Pentru idilismul picturii lui, considerată siropoasă, fadă, manieristă, artistul a fost blamat de critica de artă de după primul război mondial și valoarea sa vehement contestată. Privită însă în contextul epocii și raportată la ceea ce făceau atunci și alți pictori, mai târziu respectați drept clasici ai artei românești, opera lui Kimon Loghi se cuvine a fi parțial reconsiderată. Dintre motivele ce justifică o asemenea atitudine ar fi de luat în seamă caracterul ei foarte reprezentativ, exponențial pentru gustul epocii, fie acest gust chiar ușor viciat, dar nu numai la noi, ci și în alte țări din Europa, în cadrul acelui fenomen de kitsch larg răspândit, ce contamina arii întinse ale creației. În orice caz, între un tablou ca cel pictat de Petrașcu ca o ilustrație la Scrisoarea a IV-a de Eminescu și tabloul *A fost odată* de Kimon Loghi nu sunt deosebiri de viziune. „Castelul singuratic",



KIMON LOGHI. *Cascada*



APCAR BALTAZAR. *La sârbi*



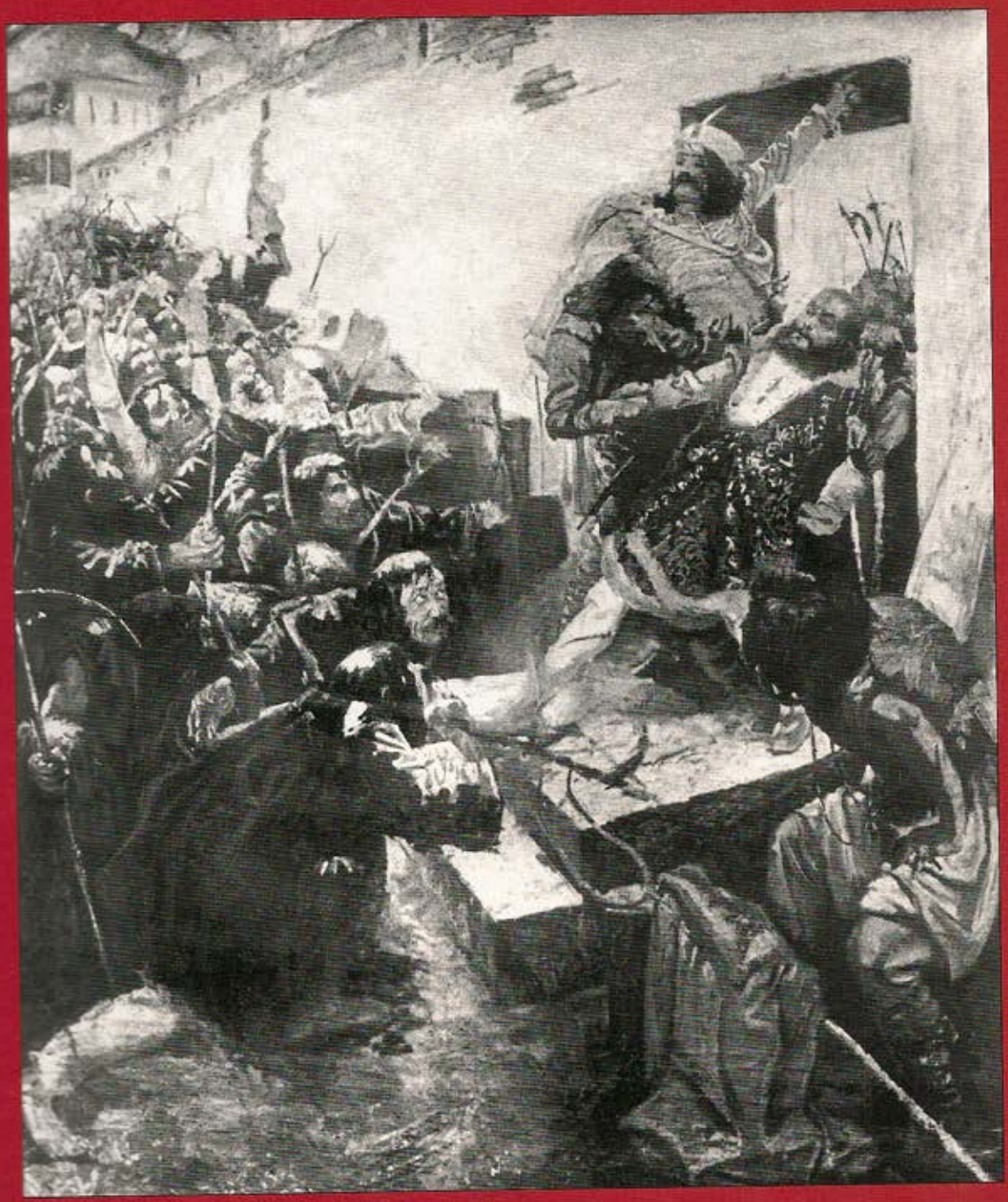
APCAR BALTAZAR. *Muza mahalalei*



APCAR BALTAZAR. *Peisaj la Herăstrău*

lacul, lebedele (motiv specific simbolist), sunt elemente comune ce plasează cele două opere în atmosfera feerică Hodlerian-Böcklinianã a *sezessionismului*. Diferența dintre cei doi artiști constă însă în aceea că, în timp ce Petrașcu, ca și Pallady sau Luchian, renunță la o asemenea viziune, K. Loghi va stărui în a imagina compoziții facile cu zâne, cu plante exotice (*Cascada*) măcar că, din punct de vedere al măiestriei tehnice, el vădește o bună pregătire, iar din când în când izbutește să dea și opere de autentică valoare, cum este *Portretul lui Virgil Cioflec*.

Simbolismul constatat în opera câtorva artiști români este doar o componentă a „Artei 1900". Acest larg curent cu multiplele lui variații (*Art nouveau, Jugendstil, Modern Style* etc.) s-a manifestat și în arta românească în mod diferențiat de la artist la artist. Este foarte anevoie să decelezi cu precizie ce aparține „Artei 1900" deoarece caracteristicile acesteia se interferează de regulă cu alte trăsături, proprii altor curente. Semne distinctive ale *sezessionismului* și *Art nouveau*-ului apar practic în toate artele, în toate genurile, ele contaminând deopotrivă pictura cu tematică socială (ex. la Aurel Popp, Tonitza și Băncilă) și pictura de gen mic-burgheză (ex. la Vermont, Hipolit Strâmbu sau Kimon Loghi); pe cea influențată de *Jugendstil* a lui Costin Petrescu și Dimitrie Hârlescu, pe cea impresionist-divizionistă a lui Mützner și pe cea decorativ-bizantină a lui Apcar Baltazar; pe cea romantic-simbolistă a lui Gh. Petrașcu (la începutul carierei); pe cea decorativist-simbolistă a lui Pallady (în prima fază de creație) și pe cea cu virtuți prevalent decorative a Ceciliei Cuțescu-Storck. În modul cel mai strâns este legat de această mișcare Apcar Baltazar (1880–1909), inflexiunile de tip Art nouveau – Sezession afectând mult mai mult decât episodic opera sa. În cazul lui Baltazar, avem de-a face cu un artist proteic, de solidă cultură generală și plastică, teoretician și practician deopotrivă de talentat, cu mari disponibilități virtuale pe care doar moartea prematură le-a împiedicat să se materializeze. Dar și restrânsă cantitativ, așa cum am moștenit-o,



APCAR BALTAZAR. *Capul lui Moțoc vrem*

opera lui Baltazar respiră multă prospețime. Lucrările lui, adevărate capete de pod pe noi tărâmuri, ne surprind prin îndrăzneală și imprevizibil (îndrăzneală în compoziție, neprevăzut în alegerea subiectelor, originalitate în soluții). Să privim de pildă compoziția *Capul lui Moțoc vrem*, cu neașteptatul unghi din care e luată scena; sau formula inedită, de rară îndrăzneală, a tabloului *Haimanalele* sau scenele din viața domestică.

Un exemplu de viziune originală în cadrul picturii de gen îl constituie tabloul lui Baltazar intitulat *Moartea lui Lumânărică*, inspirat de o nuvelă a lui Constantin Negruzzi. De proporții puțin obișnuite în pictura românească de gen (0,97 × 2, 00 m), lucrarea se impune prin câteva particularități ce-i conferă un înalt grad de originalitate. În primul rând, alungirea pe orizontală, ea însăși puțin obișnuită, îi permite artistului să potențeze la maximum impresia de singurătate în care se petrece drama umană. Critica adusă tabloului încă de la expunerea lui, în 1907, de către Frederic Storck[299], pentru golurile în compoziție, critică reluată de Petru Comarnescu[300], nu ni se pare justificată. Compoziția dobândește o mare forță expresivă tocmai datorită zidului exagerat de lung ce închide perspectiva, izolând scena morții de locurile unde palpită viața. În adevăr, drama se consumă undeva în afara comunității, într-un loc retras, pe un maidan, am putea spune, femeia ce se zărește prin ușa întredeschisă, în atitudinea ei de stupoare, nefăcând decât să sublinieze izolarea în care se stinge bietul om pribeag. Doar salcia pletoasă ce se apleacă spre acesta pare a participa într-un fel la împlinirea tragicului destin. Pentru a sublinia dramatismul situației, artistul pune în contrast tristețea scenei cu planul îndepărtat al peisajului din stânga, pictat într-o gamă vie, luminoasă, exultând primăvăratic. Căci, să nu ne grăbim a trage concluzii eronate, Baltazar nu-și investește compoziția cu note de critică socială, cum s-a spus. Așa cum o va face mai târziu Topârceanu în „Balada Morții", pictorul, ca și autorul nuvelei ce-l inspiră, cugetă (el cu penelul în mână) asupra fenomenului morții în sine, conotațiile de ordin social impunându-se ca subiacente.

De remarcat, în sfârșit, vigoarea cu care este construită imaginea personajului, în special racursiul îndrăzneț amintind de pânze celebre ca cea de la Pinacoteca din Brera, a lui Mantegna, reprezentându-l pe *Cristos mort*, sau ca *Lecția de anatomie* a lui Rembrandt. Este în migala cu care pictorul se străduiește să reproducă, într-o poziție dificilă corpul uman, poate prima și ultima încercare a sa de a face pe deplin uz de cunoștințele dobândite în Școala de belle arte, demonstrându-și astfel virtuozitatea. Ceea ce-i caracterizează în general pictura va fi în viitor, dimpotrivă, o aparentă neglijare a formei, un dispreț total pentru precizie, pentru respectarea întocmai a realității obiectelor, pentru finisare. Ceea ce au făcut Grigorescu, Andreescu, Luchian și alții pentru acreditarea așa-zisului non-finit, Baltazar a împins mult mai departe. Elaborările lui sunt de regulă foarte sumare, frizând adesea neglijența. Aspectul de schiță îi caracterizează mai toate peisajele, ca și majoritatea scenelor de gen, excepție făcând proiectele de artă decorativă în care primatul liniei îi impune din nou precizie. Linia nu are, în schimb, nici un rol în peisaj și în scenele de gen unde forma se încheagă, mai mult sau mai puțin aproximativ, exclusiv din tușele de culoare așternute cu o dezinvoltură ce trădează unul dintre temperamentele cele mai frenetice. Ca demonstrație, propunem, comparația dintre bine cunoscutul tablou al lui Luchian *Colț din strada Povernei* și peisajul *Colț de grădină* al lui Baltazar, ambele luând ca motiv curțile propriilor locuințe ale artiștilor și având în comun sentimentul de plenară bucurie încarnat într-o luminoasă zi de vară în fața naturii generos oferite privirii. Și în unul și în altul dintre cele două peisaje, ne impresionează abundența vegetației și alternanța petelor de umbră cu cele luminate de soarele ce străbate prin frunziș. Dar nici diferențele nu ne pot scăpa: în timp ce tabloul lui Luchian este mai construit, mai articulat, sclav al impresiei și al temperamentului său fugos, Baltazar ne oferă o natură mai turmentată, o dezordine de un pitoresc străin de orice rigoare compozițională. Este limpede că în timp ce Luchian este pe cale de a depăși principiile estetice ale impresionismului, mai tânărul său confrate se lăsa cu voluptate în captivitatea primelor impresii, transformându-le cu francheță și spontaneitate în imagine plastică. Este poate acesta tabloul cel mai impresionist din opera lui Baltazar. Pentru că, dacă admitem că există un impresionism românesc – e drept cu unele derogări de la canoanele considerate obligatorii pentru curentul respectiv – Baltazar este, pe un anumit segment al parcursului activității sale, unul dintre protagoniști. Peisajele sale precum *Copil la fântână*, *La portiță*, *Copil în soare*, *La marginea apei*, *Către sat*, *Femeie*



APCAR BALTAZAR. *Moartea lui Lumânarică*

croşetând, Curtea, Peisaj la Herăstrău, La sârbi, În piaţă, Sf. Anton, La obor, La târguit ş.a., unele cu un personaj sau cu mai multe, redau printr-o tehnică liberă şi rapidă nu numai sugestia mişcării, nu numai raporturile juste dintre formă şi atmosferă, ci şi senzaţia de căldură sau de răcoare, în funcţie de ora zilei. Aceste procedee, ca şi colorarea umbrelor, ca şi unele încercări de fragmentare a tuşei şi de divizare a tonului îl plasează fără echivoc printre impresioniştii noştri din primul val (alături de Vermont, de Verona, de Luchian) înainte deci de a se afirma, ca adepţi mai consecvenţi ai curentului, Steriadi, Dărăscu, Mützner, Lucian Grigorescu.

Nu pot fi privite cu totul izolat de experienţa impresionistă a lui Baltazar nici renumitele sale personaje din mahalaua bucureşteană, cu atât mai mult că peisajul folosit drept cadru este tratat cu aceeaşi libertate de penel şi este scăldat în aceeaşi atmosferă luminoasă care este specifică tehnicii şi esteticii impresioniste.

Ceea ce se cuvine remarcat ca nou în aceste scene de gen este însă intenţia literaturizantă ce le însoţeşte. Pentru că deşi o asemenea intenţie nu i-a fost străină nici lui Luchian (*Alecu Literatu, Birt fără muşterii, Vezi tu Stane, vine iarna* au o asemenea încărcătură literară), interesul lui Baltazar pentru o anumită categorie de personaje – în speţă pentru femei de o anumită condiţie socială, văzute cu un ochi ironic – nu are precedent în pictura românească. Are, în schimb, în literatură. În schiţele lui Caragiale. Măcar şi numai din titlul dat unor astfel de tablouri: *Madam Ionescu cu căţelul, Pân-la madam Popescu, Muza mahalalei*, ne dăm seama că influenţa marelui comediograf şi satiric şi-a spus fără îndoială cuvântul. Tipologic, prin costumaţie şi îndeletniciri, toate aceste moftangioaice sunt suratele „Miţelor" şi „Ziţelor" prezentate cu atâta vervă de autorul „Nopţii furtunoase". De altfel, nici sentimentul cu care Baltazar atacă asemenea subiecte nu diferă de al scriitorului. O ironie fină, îmbinată cu o vădită indulgenţă faţă de mici tare profund omeneşti,



APCAR BALTAZAR. *Domnițe bizantine*

în fond, o caldă înțelegere umană, chiar o nedisimulată simpatie – iată nota afectivă dominantă în care sunt tratate aceste originale lucrări de gen. Suntem, la urma urmei, în prezența unui univers geografic și uman care-i este bine cunoscut și apropiat sufletește artistului. Sunt aspecte din mahalaua Silvestrului în care s-a născut și a trăit, iar personajele pictate îi erau vecine și poate chiar rude. A vedea în tratarea unor asemenea subiecte nu știu ce intenții de critică socială sau morală, cum s-a încercat, ar fi o exagerare. Am putea vedea mai degrabă o intenție de critică pe plan estetic. Adică nu o critică a moravurilor, ci una a gustului.

Dar l-am clasificat pe Baltazar printre pictorii atașați strâns de mișcarea numită „Arta 1900". Apartenența lui la această sferă cuprinzătoare are loc în domeniile graficii și artelor decorative, precum și în unele tablouri de viziune simbolistă inspirate de mitologia creștină sau de eposul popular românesc. N-a pictat pe asemenea teme multe tablouri. Cunoaștem doar două mai importante: *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul* și *Isus plângând cetățile*, ambele expuse în 1909. Efortul lui Baltazar de a se sincroniza cu diversele curente ale „Artei 1900" tocmai în asemenea panouri cu caracter decorativ se vădește. Căci dacă în pictura de gen de factură impresionistă se comportă ca un



ȘTEFAN LUCHIAN. *Bătaie cu flori la șosea*

observator atent al vieții diurne și al naturii, iar în compozițiile istorice ca un savant preocupat să reconstituie în mare și în amănunt trecutul, în lucrări ca *Sf. Gheorghe* și *Cristos plângând cetățile*, Baltazar fuge de banal, de trivialitatea burgheză pentru a plăsmui imagini pe care le vrea sublime, monumentale, în stilul unui Burne Jones, al lui Böklin, Gustave Moreau și mai cu seamă în stilul lui Puvis de Chavannes pe care îl divinizează, considerându-l nici mai mult, nici mai puțin decât un geniu. Îl și numește „divinul", îi admirase decorațiile murale de la Sorbona și de la Pantheon și avea reproduceri după ele, exclamând la adresa lor: „artă superioară, artă simțită, gândită de un cap superior, o fire distinsă"[301].

Dar ocupându-ne de Baltazar (născut 1880), am anticipat oarecum asupra dezvoltării picturii românești, trecând peste începuturile unui pictor mai vârstnic de la care Baltazar a avut de învățat. Acest artist este Ștefan Luchian și el are faima unuia dintre marii fondatori ai picturii românești moderne. La un moment dat, aderența acestuia la formele decorativiste, cu inflexiuni ale desenului specifice „Artei 1900", este foarte distinct conturată, așa cum se poate constata în panourile cu latura de sus de formă semicirculară, destinate a decora unele imobile. Linia capricios sinuoasă, uneori în volute, hiperabundența florală, ca și barocul vestimentar și cel al coafurilor savante al personajelor feminine se reclamă desigur de la „Arta 1900" căreia, printr-o dispoziție manifestă pentru decorativ, printr-o anumită aplatizare a formelor, printr-un anumit duct al liniei și, în sfârșit, prin cunoscuta sa propensiune pentru flori, pentru simbolica acestora, Luchian îi va rămâne credincios și mai târziu. În orice caz, dacă facem abstracție de unele lucrări – puține – de la începutul carierei, în care aduce oarecum un omagiu lui Grigorescu, se poate spune că Ștefan Luchian (1868–1916) își are obârșia în fenomenul complex al „Artei 1900". Dar, bineînțeles, prin semnificația adâncă a operei sale, acest clasic al artei românești depășește cu mult limitele curentului respectiv. Istoricii de artă români, mai ales Șirato, și străini, în frunte cu francezul Jacques Lassaigne, care i-a consacrat o monografie în 1939, sunt de acord că „Luchian aduce în problema expresiei o soluție ce pare foarte specific româ-



ȘTEFAN LUCHIAN. *Ultima cursă de toamnă*

nească și care, în același timp, fiind autentică și originală, asumă o valoare generală ce depășește cu mult problema locală a unei țări"[302].

Semnificația majoră de ordin estetic a operei lui Luchian o constituie aportul său la depășirea impresionismului. Luată în considerație într-o perspectivă europeană, contribuția sa se înscrie, în această privință, alături de experiențele consumate, fiecare în felul său și cu consecințe diferite, de artiști ca Cézanne, Van Gogh sau Gauguin. Ca și aceștia, Luchian înțelege limitele impresionismului și-i opune acestuia o formulă a sa viabilă și modernă prin care pictura românească este plasată în era postimpresionistă chiar înainte de a fi parcurs în tihnă – așa cum au făcut francezii – întreaga experiență impresionistă. Primul român care s-a apropiat în mod sensibil de felul impresioniștilor de a interpreta realitatea, dând uneori senzația că și-a însușit lecția acestora și că o aplică, dar fără excese, a fost Grigorescu. După acesta, Andreescu se familiarizase și el cu metoda impresioniștilor, dar nu se oprise nici el la ea. Cât îl privește pe Luchian, cochetarea sa cu mișcarea în fruntea căreia se afla Monet este indubitabilă. Într-un tablou cum este *Ultima cursă de toamnă* s-au văzut chiar influențe directe din Degas, în timp ce o pânză ca *Bătaie cu flori la Șosea* ne determină să ne gândim la Pissarro. Popasul lui Luchian între aceste coordonate este însă de foarte scurtă durată și, cum arătam, opera sa pare a descinde mai degrabă din preocupările decorativiste de tip „Arta 1900", deși, nu o dată, suntem tentați, când îi cercetăm opera, să-l evocăm și pe Van Gogh, într-atât de patetică este trăirea ce-și găsește expresie într-una sau alta dintre lucrările sale. Dar aceasta este o altă problemă. În orice caz, ca odinioară pictorii de la 1848 care racordau pictura românească la estetica academistă, ca mai în urmă Grigorescu care o racordase la pictura realistă de *plein air*, Luchian se afirmă și el ca un reformator, ca un deschizător de drum în arta românească, pe care a racordat-o spiritului modern al postimpresionismului.

Luând în considerație această funcție de catalizator îndeplinită de Luchian, el ne apare astăzi ca un vizionar. Ceea ce, în parte a și fost. Mai mult decât atât, el a fost însă omul timpului său; a fost cel care a găsit răspunsul cel mai adecvat la problemele puse în acea vreme artei



ŞTEFAN LUCHIAN. *Panou decorativ* (proiect)

românești aflate la răspântie. Impasul în care se afla de multă vreme academismul, impasul mai recent în care adânciseră pictura epigonii lui Grigorescu, timidele și, în parte, eșuatele încercări de a găsi o ieșire în căutările de tip *Art nouveau – sezession* sau și mai timidele căutări ale unui autentic specific național nu făceau altceva decât să demonstreze că găsirea unor soluții viabile este imperios necesară. Or, în perspectivă istorică, forma preconizată și elaborată cu tot mai multă precizie de Luchian ne apare a fi tocmai o astfel de soluție salutară. Că o asemenea soluție nu are nimic providențial în ea, iarăși este un adevăr. În fond, când spunem că Luchian a fost omul timpului său, avem în vedere că el a mers în pas cu vremea, soluțiile propuse fiind în spiritul timpului și, cum o să vedem, al locului, al spațiului în care creează. Pentru a putea realiza acest lucru, el a trebuit să dea dovadă de o mare capacitate de receptare față de nou și de discernământ, de măsură. Mai întâi, spiritul său critic și de opțiune s-a manifestat în raport cu academismul. Deși a urmat cursurile Școlii de artă bucureștene, adevăratele „lecții" le lua în afara învățământului oficial, ceea ce-l îndreptățea să declare mai târziu că „tot ce știu, am învățat de la Grigorescu". Dar am văzut că și de Grigorescu reușește să se desprindă, iar Academia de arte frumoase de la München, unde îl aflăm studiind în 1890, nu lasă decât palide urme în creația sa. Și atunci, firește, mentorii săi trebuie căutați la Paris, unde sosește în 1891. Dar nici aici nu se lasă înșelat de aparențe. W. Bouguereau pe care îl are profesor la Academia Julian nu-i spune nimic cu searbedele sale pânze. Îi spun, în schimb, multe lucruri muzeele și frenetica mișcare artistică din capitala Franței, el având prilejul în acel timp să fie martorul câtorva manifestări de anvergură, „Expoziția artiștilor independenți", „Salonul refuzaților", retrospectiva Van Gogh fiind doar câteva dintre evenimentele artistice de răsunet din acel timp. Nu încape, de aceea, îndoială că tocmai asemenea evenimente îi dau sugestii și în spiritul acestora va acționa după întoarcerea în țară, atât pe planul ideilor, pe cel organizatoric, când se situează în fruntea grupului de „artiști independenți", cât și în planul creației propriu-zise. Dar Luchian înțelege să primească doar



ȘTEFAN LUCHIAN. *Femeie în grădină*

sugestii, doar impulsul inițial pe care i-l dau fenomenele de înnoire din arta franceză. În rest, nici atunci și nici mai târziu, el nu va deveni rezonatorul altor voci, preferând să vorbească în graiul său. Desprinzându-se de impresionism pe care-l abandonează lăsându-l în grija altor confrați, Luchian nu aderă nici la celelalte curente ce se impun în primele două decenii ale secolului. Raportat la cubism, la futurism, la fovism, la expresionism, el pare mai degrabă un tradiționalist. Pentru că, înnoindu-se în raport cu predecesorii și asimilând cuceriri proprii curentelor postimpresioniste, el nu înțelege să sacrifice nici ceea ce aparținea tradiției. Descoperind de pildă forța expresivă a culorii fovilor, nu înțelege să sacrifice nici linia, sau învățând de la Cézanne să reconstruiască forma pe care o pulverizează impresioniștii, nu se arată pregătit s-o fărâmițeze din nou, s-o spargă caleidoscopic spre a o supune analizei, împreună cu cubiștii. Tot așa, învățând de la Von Gogh să-și exprime prin linie și culoare stările sufletești, neliniștile, drama intimă, căci ca destin individual a împărtășit chinul unor damnați ca Lautrec, Van Gogh, Soutine, durerea și angoasa nu i-au smuls strigăte paroxistice de disperare, ca la expresioniști. El nu slobozește note acute ca aceștia din urmă, iar plânsul, când îl podidește câteodată, este unul discret, mai mult un geamăt, ca apoi să zâmbească iar, cu ochii în lacrimi.

Ceea ce l-a marcat pe Luchian în acest sens, adică ceea ce a transmis operei sale o notă de sentimentalism, e drept bărbătesc și deloc melodramatic, a fost o boală necruțătoare care l-a hărțuit ani în șir, l-a țintuit în cele din urmă în fotoliu și i-a grăbit sfârșitul. Iată doar un slab ecou al suferinței pe care o îndura încă din 1902, când îi scria din Spitalul Pantelimon, unde era internat, scriitorului Constantin Mille, director al ziarului „Adevărul": „Pe lângă paralizia picioarelor care de la șolduri în jos îmi sunt complet amorțite și în imposibilitate de a face vreo mișcare cu ele, apoi (am) încă o serie de boale care provin tot din prima [...]

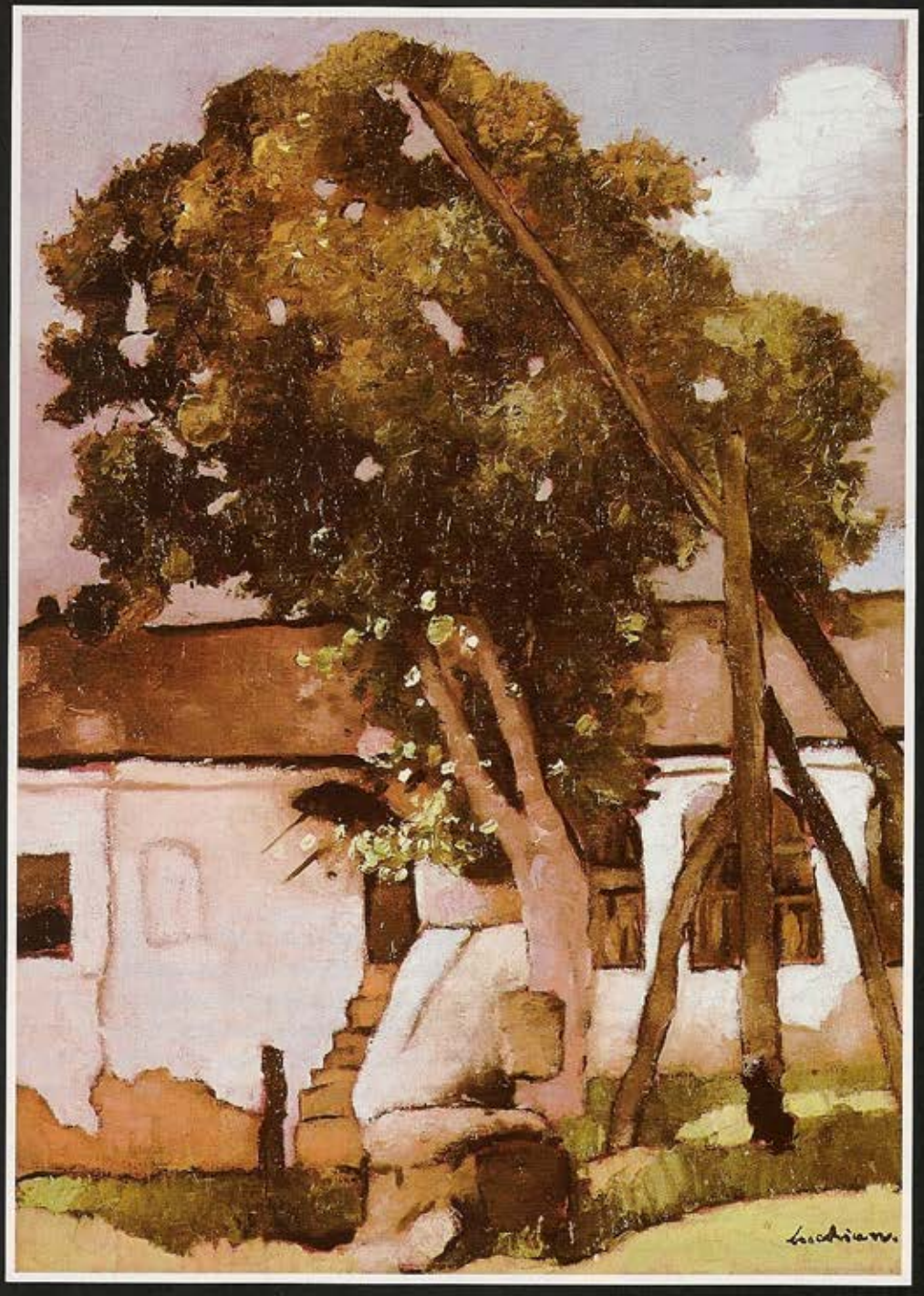


ȘTEFAN LUCHIAN. *Biserica mănăstirii Brebu*

Sunt aici de o lună și jumătate și nu am ajuns cel puțin nici să cobor din pat, cu toate îngrijirile distinsului profesor Marinescu [...] Cât e de greu să trăiești când ești sănătos, dar încă bolnav! [...] Încă nu m-am deprins cu ideea că nu pot umbla și câteodată uit și voiesc să mă dau jos din pat, și când văd că sunt țeapăn mă îngrozesc și încep să plâng [...]. Un singur lucru mă întristează mai mult și acesta este că nu pot face pictura pe care am iubit-o atât de mult"[303]. Sunt acestea doar crâmpeie din jeluirea unui infirm care era doar la începutul urcușului pe Golgota. Încă paisprezece ani viața lui va însemna o patetică zbatere, cu scurte perioade de remisiune boala agravându-se de la an la an până când, în ziarul „Cronica" din 3 iulie 1916, Tudor Arghezi putea să scrie următoarele la moartea pictorului: „De 15 ani sângele acestui trup în sfârșit înfrânt se risipește, zi de zi, ca o vapoare. Prometeu crucificat, de șase mii de zile, marele chinuit, căruia fatalitatea i-a dăruit o suferință feroce, demnă de geniul lui neînvins și prea curat, e un sfânt pentru glia românească și un mucenic pentru voința și răbdarea unui bărbat".

Am insistat asupra bolii necruțătoare care în cele din urmă i-a imobilizat și degetele, trebuind ca pentru a picta să i se lege penelul de mână, pentru că așa vom înțelege mai bine acel lirism profund și grav ce învăluie, tradus în culoare, tablourile lui Luchian. De mirare este însă că în ciuda suferinței îndurate de pictor, culorile așternute de el nu devin niciodată sumbre, mohorâte, funerare. Ele emană totdeauna lumină, o lumină blândă și, în pofida unei ușoare unde de tristețe, opera luchianescă este în fond o adevărată „tragedie optimistă".

Sensibilizat de suferință, bântuit de interogații asupra existenței, artistul s-a aplecat cu înțelegere asupra dramelor vieții, asupra traiului dus de oamenii simpli cu nevoile și cu bucuriile lor mărunte.



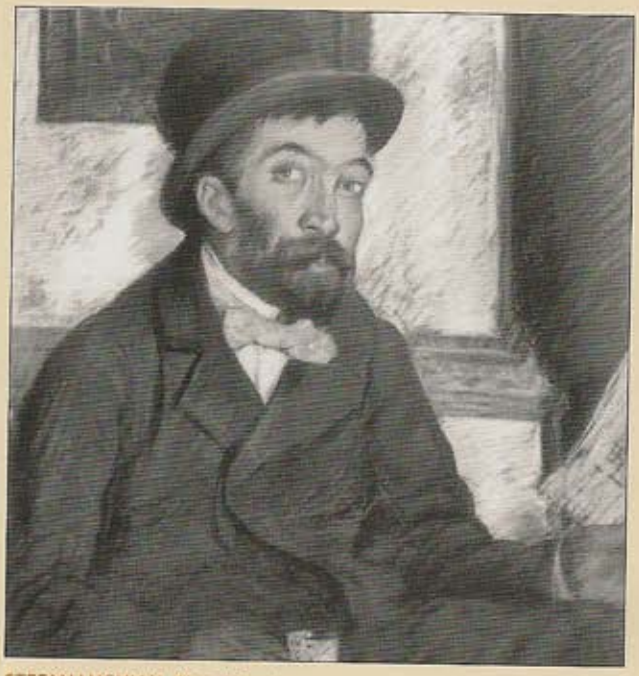
ȘTEFAN LUCHIAN. *Fântâna de la Brebu*



ŞTEFAN LUCHIAN. *Mahalaua Dracului*



ŞTEFAN LUCHIAN. *Scurteica verde*



ȘTEFAN LUCHIAN. *Alecu Literatu*

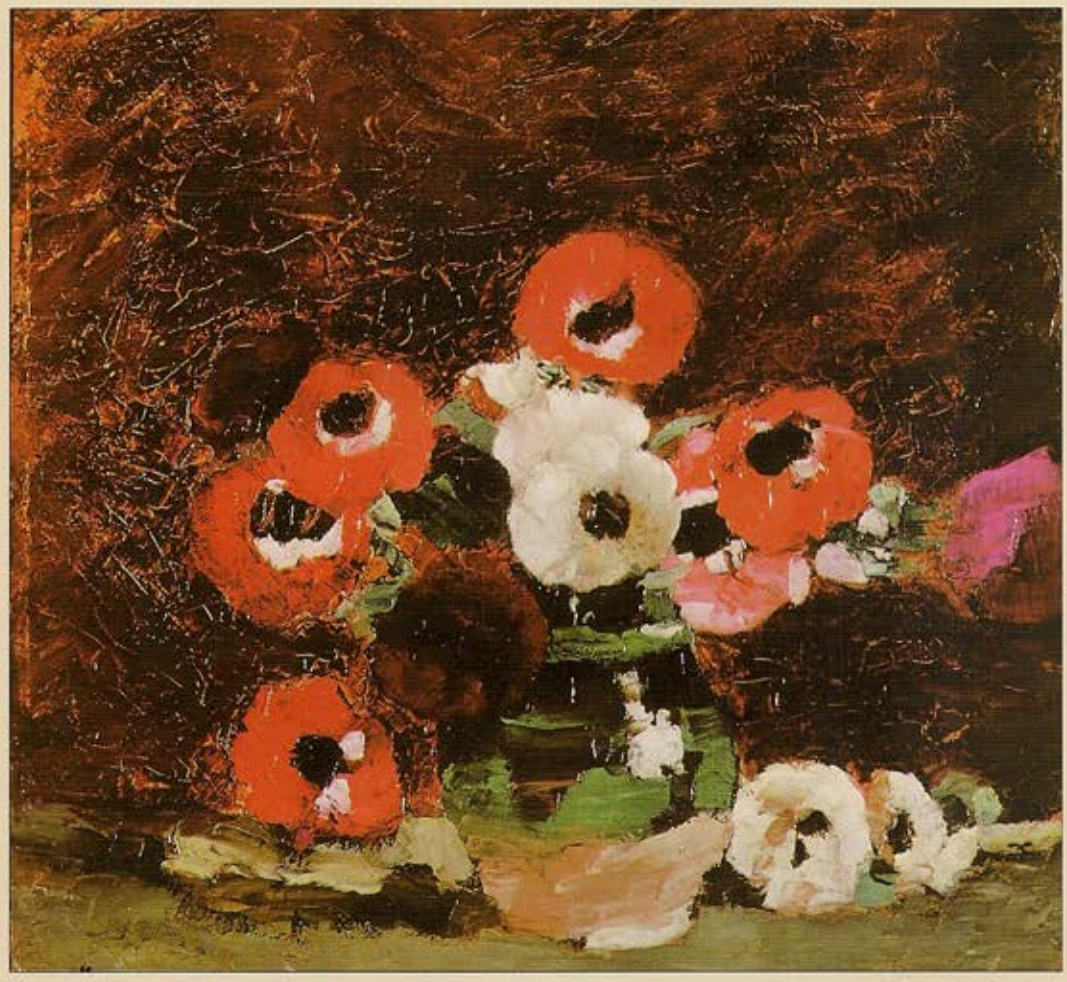
Și iată în acest fel încă un sens ce trebuie dat expresiei „om al timpului său". Căci, în adevăr, Luchian n-a trecut nepăsător pe lângă nici un aspect al contemporaneității sale. Deși citadin prin naștere și educație, viața oamenilor de la sate l-a interesat, l-a îngândurat și a zugrăvit-o în mai multe pânze ce nu au însă nimic în comun cu viziunea edulcorat-idilică a postgrigorescienilor. Dimpotrivă, sufletul lui sensibil era înclinat să vibreze în fața realității crude, iar istoria poporului român consemnează, printre altele, și evenimentul tragic al răscoalei țărănești din 1907, înăbușite în sânge de armata regală. Exprimându-și simpatia și compasiunea pentru soarta celor obidiți, el nu numai că a surprins, în câteva desene, aspecte din timpul răscoalei, dar într-un fel a și prevestit-o într-o celebră pânză intitulată *La împărțitul porumbului* în care înfățișează drama trăită de țărănimea lipsită de pământ. Originala compoziție în care, grupați compact, țăranii înaintează amenințător, ca o avalanșă, spre conacul boieresc unde merg să-și ceară drepturile, reprezenta în concepția hotărât militantă a artistului un fel de admonestare, un teribil „mane, tekel, fares" adresat exploatatorilor și totodată o imperativă chemare la lupta pentru dreptate.



ȘTEFAN LUCHIAN. *Ghereta din Filantropia*

Și totuși, țăranii nu apar decât incidental în opera lui Luchian. Apare în schimb universul lor: peisajul agrest. Pentru a-și căuta sănătatea, mergea vara în diferite localități – la Moinești, la Brebu, la Filipeștii de Pădure. În această ipostază de vilegiaturist, pictorul se abandonează cu totul – așa cum rezultă din corespondența sa – contemplării cu ochii sufletului dar și cu penelul, a unor nespus de frumoase priveliști din natură. Așa au luat naștere în orice caz peisaje ca *Fântâna de la Brebu, Turnul de la Brebu, Casă de țară, Casa lui Moș Gheorghe, În capul satului, Moara de la Poduri, Poteca spre cimitir, Sălciile de la Chiajna, După ploaie la Moinești* ș.a. Mărturiile în culoare din locurile care-l încântă sunt însoțite uneori de mărturii consemnate în scrisorile către prieteni: „Au trecut trei săptămâni de când mă aflu aici și abia am făcut vreo cinci pânzișoare, și ce lucruri frumoase sunt prin partea locului. „Frumos" e un biet cuvânt searbăd și neînsemnat care nu spune nimic din splendoarea scânteietoare a peisajului din Moinești"[304].

A pictat, de asemenea, marea (la Constanța, la Techirghiol, la Tuzla). Unul dintre peisajele marine (*Marea la Tuzla*) este o adevărată operă de bravură. Tot tabloul se reduce la un mal înalt deasupra căruia se înalță și mai înalt, până aproape de rama de sus orizontul mării, totul pictat cu o tușă lată, cu un penel impetuos. În simplitatea sa extremă, peisajul acesta este de o rară monumentalitate care-i conferă, în planul formei, certe virtuți decorative, iar în



ȘTEFAN LUCHIAN. *Anemone*

planul ideilor, un profund sens filozofic căci îndeamnă la reflexii despre efemer și etern.

Dar Luchian rămâne prin excelență cântărețul de profundă sensibilitate al universului citadin. Ca pictor al orașului, în speță al Bucureștilor unde a copilărit, s-a instruit și a creat, Luchian se dovedește un bun cunoscător al tuturor straturilor sociale, al tuturor mediilor. Cu o oarecare stare materială în primii ani ai tinereții, pe care o ruinează repede, cunoștea desigur și lumea saloanelor burgheze, a petrecerilor, a traiului ușor. În lucrări ca *La curse*, *Cheful*, *Bătaie cu flori la Șosea* a și încercat s-o redea. Lumea boemei artistice i-a fost însă mult mai apropiată căci s-a identificat cu ea. Personaje ca *Alecu literatu*, *Moș Nicolae Cobzarul* și peisaje ca *Birt fără mușterii* o dovedesc. Cel mai mult l-a inspirat, ca pictor, lumea de la mahala, de la periferia sordidă a orașului și, că este așa, o demonstrează deopotrivă ocupațiile umile ale celor pe care-i pictează (*Safta florăreasa*, *Tăietor de lemne*, *Spălătoreasă*, *Cărbunar*) și peisajele (*Mahalaua Dracului*, *Ghereta din Filantropia*, *În fundul curții*, *Iarna în cartierul Filantropia*, *Colț din Strada Povernei* ș.a.)

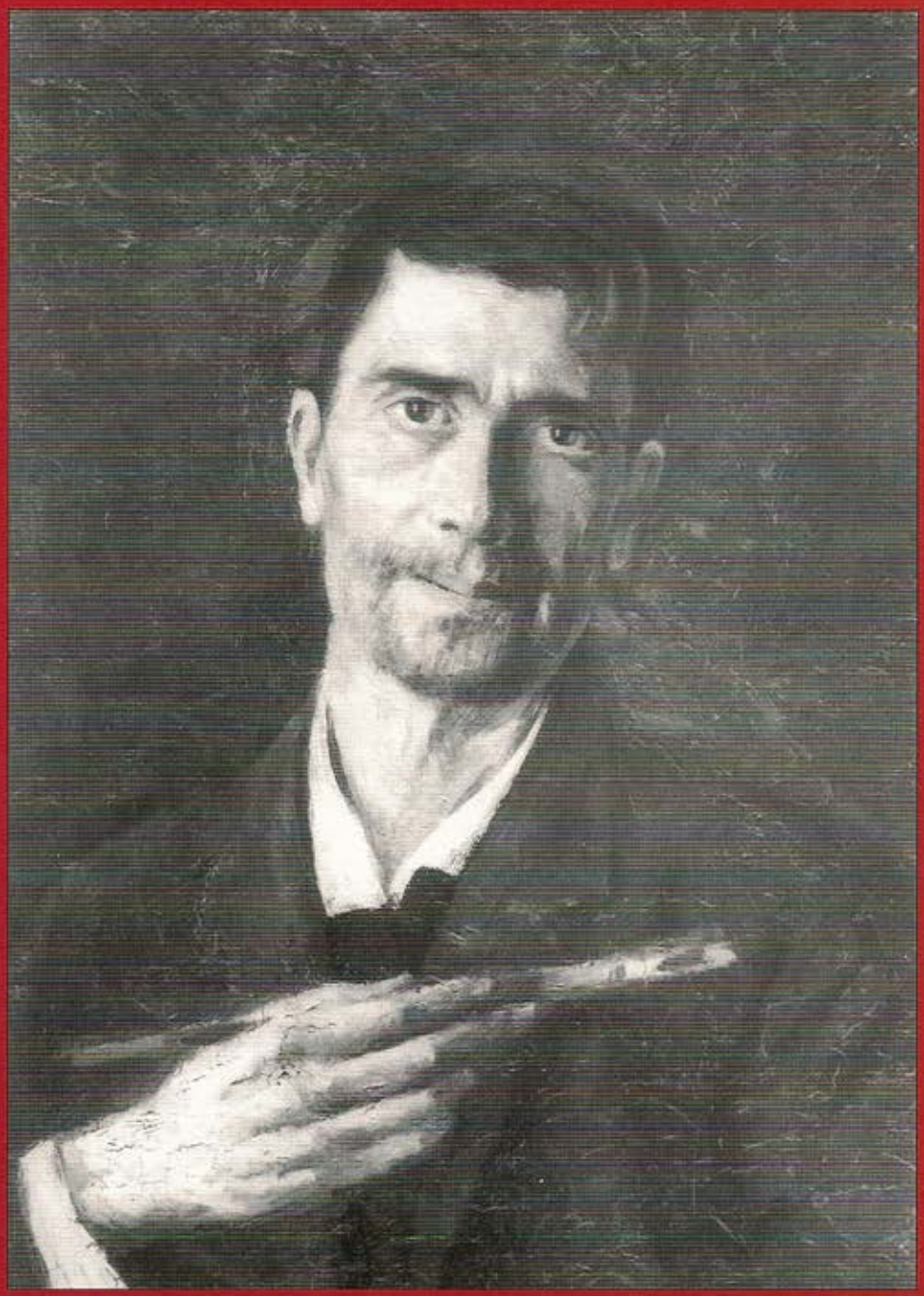
Unele dintre aceste peisaje au fost contemplate și pictate de la fereastra căsuțelor modeste pe care artistul le-a schimbat des. Ele sunt fragmente dintr-un univers adesea dezolant, dar care capătă, în viziunea lui Luchian, o notă de noblețe, de pitoresc frust. Cele mai multe dintre peisaje au fost realizate în ulei, firește, dar altele în pastel, pictorul ajungând



ȘTEFAN LUCHIAN. *Lorica*

să mânuiască această tehnică fină, delicată și dificilă, ca nimeni altul de la Degas încoace, după știința noastră.

Ca peisagist, Luchian a avut parte de mari bucurii, dar spre sfârșitul vieții, când nu mai poate călători, asemenea bucurii i se oferă tot mai rar. Claustrat fără voie între cei patru pereți ai odăii de suferință, își află alinare în pictura florilor, motiv generos și docil, în care însușirile sale de rafinat colorist l-au ajutat să descifreze bogate sensuri estetice, simbolice și decorative. Anume în redarea cu o mișcătoare sensibilitate de poet a gingășiei corolelor multicolore, adevărate oaze de lumină într-o existență ternă și vrăjmașă, și-a găsit pictorul adevărata vocație. Tablourile cu flori ocupă, în adevăr, în opera lui Luchian, un spațiu vast. Cantitativ, ele se numără cu zecile și este convingerea noastră fermă că, dacă proporțional, în pictura românească florilor le revine un loc amplu, incomparabil cu cel ocupat în pictura altor popoare, faptul se datorează prestigiului imens la care Luchian a ridicat acest gen. Începând cu alegerea ulcelelor de pământ, smălțuite, inspirate de ceramica populară, continuând cu compunerea plină de fantezie a buchetelor, demnă de cultul japonezilor pentru această îndeletnicire (ikebana) și sfârșind cu redarea inefabilului trăit de plăpândele petale catifelate ale garoafelor și anemonelor, ale albăstrelelor și crizantemelor, ale trandafirilor și petuniilor, Luchian a oficiat sacerdotal una dintre cele mai vibrante celebrări ale universului mic și diurn. Și să se observe că și în alegerea florilor el rămâne atașat sufletește gustului și preferințelor pe care le au oamenii simpli de la oraș. Dacă nu pictează flori de câmp sau de pădure, cum o făcuseră cândva Grigorescu și Andreescu și cum avea s-o facă mai târziu Dumitru Ghiață, el nu se arată încântat nici de speciile exotice, de nu știu ce orhidee pe gustul burgheziei în căutarea de excentricități. Cu pensula legată de mâna paralizată – cum picta în ultima parte a vieții –, cu ochii mistuiți de flacăra unui suflet mare și sensibil, cu care ne privește din *Autoportretul* intitulat cu modestie „Un zugrav", Luchian, sprijinindu-se pe învățăturile tradiției românești și pe noile cuceriri ale artei moderne, a tălmăcit în culoare un mesaj de înalt umanism și de puritate morală. Adevărat



ȘTEFAN LUCHIAN. *„Un zugrav" (Autoportret)*



ȘTEFAN LUCHIAN. *Lăutul*

ctitor al picturii românești moderne, alături de Grigorescu și Andreescu, el va fi aproape venerat de generațiile următoare de artiști. Un tablou ca *Lăutul* care, prin valorile sale decorative poate fi socotit un veritabil testament plastic, îl anunță de fapt pe Pallady și pe Tonitza, acesta din urmă și mulți alții adoptând tipul de expresie plastică folosit de Luchian, în timp ce alții, ca Petrașcu și Pallady, vor profita mult de climatul creat în jurul operei sale. Ceea ce nu infirmă o concluzie pe cât de lapidară pe atât de, paradoxal exactă a lui Valentin Ciucă: „Din mantaua lui Luchian nu a ieșit decât Tonitza"[305]. Pentru a-și susține afirmația același critic îl citează pe Șirato care, constatând autoritatea indiscutabilă de care se bucura Luchian printre confrați, își dă seama că, „Primit în mijlocul camarazilor de meserie, arta lui a rămas, totuși, neînțeleasă de ei"[306]. Așa cel puțin își explică Șirato de ce, după depășirea impresionismului de către Luchian printr-o artă de „sinteză plastică", mulți pictori români mai stăruie într-o lume „cuprinsă de vraja operei lui Grigorescu".

Având de învins cerbicia forțelor tradiționaliste care, cu riscul de a se ajunge la o sărăcie a conținutului problematic și la o monotonie a mijloacelor de expresie, se preocupau în exclusivitate de viața de la țară, mișcarea modernistă din literatura și arta românească și-a propus să afirme valori noi, lărgind și diversificând tematica prin anexarea universului citadin cu stările de spirit mai complexe ale omului trăit la oraș. Acest proces de anexiune a fost însoțit, cum era și firesc, de un însemnat spor sub aspectul subtilității observației, al acuității senzațiilor, al rafinării expresiei și, în general, de acordarea unei mai mari atenții problemelor de formă, de meșteșug.

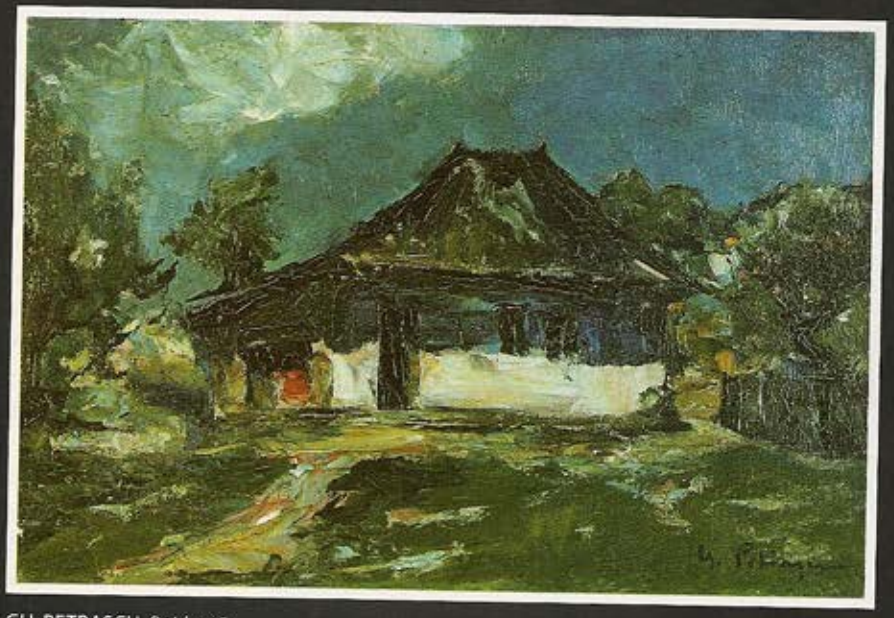
În pictură, primul pas în această direcție l-a făcut Luchian, cum am văzut. Pașii următori, mai hotărâți, i-au întreprins însă alți doi mari pictori, și anume: Petrașcu și Pallady.

A stabili locul lui Gheorghe Petrașcu (1872–1949) în cultura românească nu-i deloc un lucru lesne de făcut. Se știe că Petrașcu nu a trebuit să aștepte ca Grigorescu pentru a fi înțeles și apreciat de toată lumea, nici să beneficieze ca Andreescu doar de recunoaștere postumă. Opera sa a fost comentată favorabil și prețuită cum se cuvine încă din timpul vieții. Și totuși, contemplându-i-o astăzi, puterea ei de seducție ni se relevă atât de mare încât, subjugați, ne întrebăm dacă pentru înțelegerea alchimiei ei interioare, pentru identificarea mijloacelor de expresie ce-i condiționează ființa și pentru înțelegerea fabuloasei ei bogății de sensuri s-a făcut destul. Descins, cum se știe, din Grigorescu și debutând într-o perioadă de orgie postimpresionistă, după ce făcuse cunoștință, la Paris, cu cele mai îndrăznețe experiențe de ultimă oră, ar fi putut, dacă i-ar fi fost firea, să participe cu epitalamuri cromatice la acea „nuntă a culorii cu lumina", despre care scria pictorul Tonitza. Dar pe semne i-au repugnat soluțiile confortabile căci preferă ca, prin efort propriu, să refacă singur drumul străbătut de înaintași, mulțumindu-se să dobândească treptat, ascultând de adagio-ul *festina lente*, privilegiul de a descoperi miracolul lumii.

Având tăria să refuze moda și să nu rupă punțile cu arta de veche tradiție, el se angajează fără emfază pe un drum ce va



GH. PETRAŞCU. *Casă la ţară*



GH. PETRAŞCU. *Bojdeucă*



GH. PETRAȘCU. *Peisaj cu casă la Văleni*

fi numai al lui. Dacă au existat și, firește, este greu să negăm existența unor influențe din afară în pictura lui Petrașcu, acestea privesc începuturile, evidența lor estompându-se cu timpul până a nu mai putea fi identificate ca atare.

Petrașcu are față de patrimoniul artistic universal o atitudine activă, riguros selectivă, el reținând atât din marea tradiție a picturii, cât și din fenomenul modern, contemporan lui, numai ce convine concepției și temperamentului său.

Cea mai fructuoasă lecție pentru formația lui Petrașcu a constituit-o, fără îndoială, vechea pictură a predecesorilor. Rar pictor modern din generația lui care să-i interogheze pe vechii maeștri cu insistența cu care a făcut-o el și să țină a se compara, a se confrunta, a se întrece cu ei („Ascultă Zambaccian, în pictura mea e ceva din a celor mari!" – îl încredința pe prietenul său dovedind, la bătrânețe, că era conștient de propria sa valoare).

Un fel de a-și omagia înaintașii, de a dialoga cu ei, chiar de a polemiza, într-un fel, a fost să execute după ei cópii.

Trebuie precizat însă ce înțelegea Petrașcu prin copierea operelor din muzee. În nici un caz nu avea în vedere copii identice, tautologice, executate mecanic. Pentru el, copia însemna de fapt recrearea unei opere, mai precis o interpretare liberă, în care își propunea să fixeze raporturile de culoare și pe cele dintre lumină și umbră. A făcut astfel de „copii" după Grigorescu și Mirea, după Velázquez și Goya, după Tițian și Rubens.

Apreciat la debut în mod eronat ca „impresionist", Petrașcu a găsit totuși un critic avizat, iar acesta era Theodor Cornel, care a sesizat imediat că de fapt pictorul român era „un sintetist" pentru care „ca tehnică punerea materiei nu joacă un rol de combinație optică precum se vede la impresioniști"[307].

Mai târziu, pentru a nu mai stărui nici o confuzie cu privire la neoimpresionismul lui Petrașcu, avea să pună lucrurile la punct Lionello Venturi. Pentru acesta, Petrașcu „are prea multă dorință de a adânci, de a pipăi, de a poseda pentru a face impresionism". Întrucât „folosește culoarea ca simbol de lumină și de umbră"[308], el este postimpresionist,



GH. PETRAȘCU. *Peisaj din Chioggia*

conchide criticul de artă italian. Petrașcu a supus lecția impresionistă unui atent examen critic, preluând din ea unele sugestii, apoi depășind-o pe cont propriu, altfel decât Luchian și independent de considerentele luate în calcul de adepții specificului național, în distanțarea lor de impresionism, în perioada interbelică.

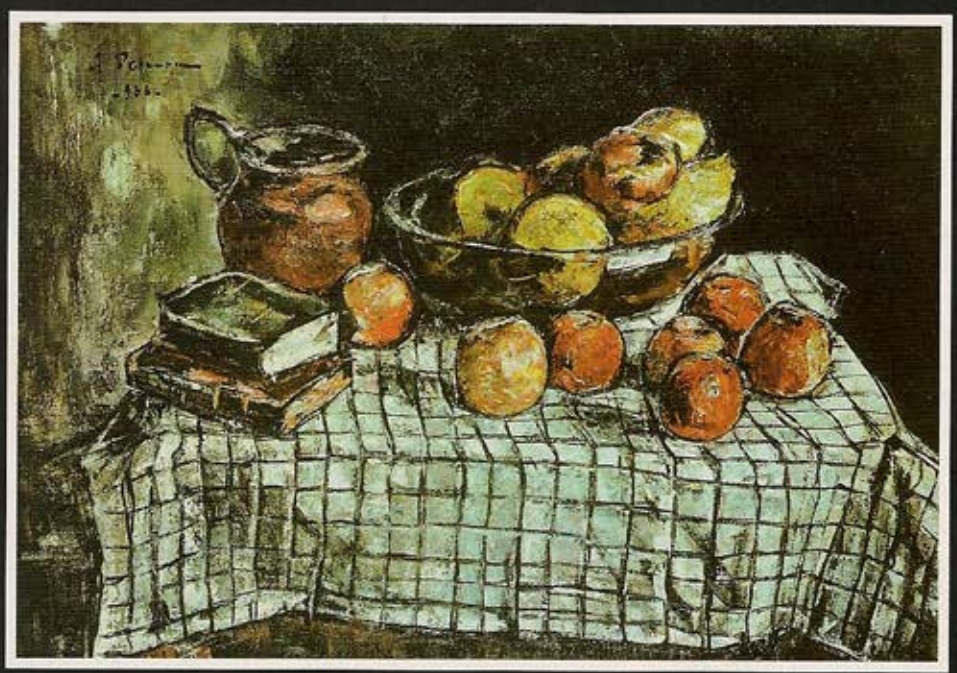
În ceea ce-l privește, atâta vreme cât este conștient de ceva și nu acționează doar din instinct artistic, opțiunea lui este cât se poate de clară: el năzuiește neabătut să creeze o operă care transcende naționalul, așa cum arta lui transcende în general și socialul înțeles ca implicare directă în evenimente. Drept urmare, el ni se înfățișează ca un pictor intimist tipic, străin de orice veleitate de militantism pe tărâm social, politic, național, etic sau de altă natură. Și când știm cu ce migală și-a cizelat în acest timp tablourile, ne-am aștepta să poată spune și el ca Théophile Gautier: „Sans prendre garde à l'ouragan / Qui fouettait mes vitres fermées / Moi, j'ai fait émaux et camées". Căci oricât de ireală, de iluzorie, de utopică ar fi parnasiana formulă „artă pentru artă", spre asta năzuiește el. Și o dovedește prin practica de fiecare zi, șlefuindu-și „emailurile și cameele", ca și prin laconicele declarații făcute în cadrul interviurilor date, când spune



GH. PETRAȘCU. *Interior cu două fotolii*



GH. PETRAȘCU. *Pe malul mării*



GH. PETRAȘCU. *Natură moartă. Aur și argint*

simplu despre tablourile sale: „Încerc să le fac frumoase". O luptă acerbă cu materia îi caracterizează în mod decisiv creația. El a început să picteze ca vechii maeștri ai trecutului, cu o pastă sumbră, încărcată de brunuri și de bitumuri. Pe de altă parte, un suflet romantic îl împingea spre clamarea sentimentelor, propensiunea pentru feerie îl purta sub claruri de lună, fiind unul dintre primii pictori români ai nocturnului. Asemenea romanticilor, pictează apoi ruinele unor „resturi medievale", merge printre primii să picteze exoticul levantin al Dobrogei de altădată după ce, în căutarea aceluiași exotic, îl purtaseră pașii la Assuan, în Egipt. Cu toate astea, romantismul lui Petrașcu nu se regăsește numai în selecția motivelor. Faustian ca tip, dintr-o bărbătească pudoare ce-i cenzurează elanurile romantice, el își interzice totuși exercițiile retorice, gesticulația largă. Pictând de pildă ruine și vechi construcții evocatoare de trecut, el nu adoptă poza résonneur-ului volubil, pradă efuziunilor; nu-și etalează zgomotos sentimentele. O *Casă veche la Montreuil*, o *Ruină la Târgoviște*, un *Castel la Senlis*, o străveche *Punte la Toledo*, un bătrân *Palat venețian* nu fac aluzie la ceea ce romanticii numeau cu melancolie „fortuna labilis", nu sunt un „memento mori", menit să ne îndemne să medităm la netrăinicia lucrurilor omenești. Patina evocatoare a acestor motive este investită totuși de artist cu un dramatism subiacent, rezultat al trăirii intense a momentului creator.

De fapt, mai târziu, asistăm cum pictorul părăsește treptat atât peisajele agreste inspirate de Grigorescu, cât și scenele romantice, spre a aborda cu consecvență, în cele din urmă, universul citadin, pe cel casnic îndeosebi, în redarea căruia își găsește vocația adevărată. În adevăr, în afară de peisaje cum sunt cele pictate în Veneția, Spania, Franța, prestigioase în sine, celelalte motive sunt cât se poate de banale: interioare, naturi moarte cu cărți, ulcele de pământ, recipiente de aramă, fructe, flori, mai rar nuduri și cu totul ocazional portrete. Datorită acestui registru restrâns de teme asupra cărora glosează continuu, s-ar putea crede că Petrașcu e lipsit de imaginație. „Din operele sale – așa cum constată Lionello Venturi – nu rezultă să fi îngăduit vreodată imaginației sale de a merge dincolo de real". Dar, cum ne avertizează același critic, „valoarea unei opere de artă nu are nimic de-a face cu amploarea imaginației. Depinde de felul în care fiecare își ordonează lumea înlăuntrul limitelor pe care și le impune, cu alte cuvinte, depinde de coerența elementelor cu care artistul își construiește lumea sa ideală, mare ori mică"[309]. Or, știm cu ce ardoare și-a construit Petrașcu lumea – ce-i drept, mica sa lume.

Deși pictează în natură, după natură, pictorul nostru nu se comportă câtuși de puțin ca un *plein air*-ist. Prețuind clarobscurul cu care Tițian sau Rembradt l-au încântat totdeauna, Petrașcu îi găsește un echivalent modern pe măsură: o tehnică de clarobscur prin culoare. Pentru a sugera volumele, el nu le modulează cu ajutorul valorilor tonale, prin gradate treceri de la lumină la umbră, ci așa cum arată Eleonora Costescu[310], cu ajutorul culorilor. În acest fel, atât lumina, cât și umbra sunt colorate. Iar albul și negrul nu sunt nici ele abolite; au, dimpotrivă, un rol activ important, dar nu pe acela jucat în clarobscur, unde intră în amestec cu celelalte culori pentru a le grada intensitatea luminoasă, ci unul independent ce le asigură statutul de culori locale. Ele își păstrează astfel funcția de catalizator în producerea efectului dramatic, ca elemente de contrast, de coliziune, potențând la maximum expresia și transformându-se în principalul ei vehicul fără să altereze câtuși de puțin celelalte culori care devin în vecinătatea lor și mai strălucitoare, și mai pure.

În afară de culori, mai contribuie la sugerarea volumelor și factura, pensulația, calitatea materiei picturale. Poate că nimeni la noi n-a înțeles atât de bine ca Petrașcu specificul picturii în ulei. Folosind-o Petrașcu a știut să uzeze în mod adecvat de resursele ei plastice, fără a-i smulge efecte ieftine. Căci dacă, în funcție de prepararea ei, pasta colorată poate împrumuta matități de frescă sau catifelări de pastel, nebulozități de acuarelă sau luciri reci de porțelanuri, vâscozități de rășină sau palori de ceară, ea rămâne la Petrașcu ceea ce este în fond: o mixtură de natură anorganică având, atunci când se usucă, aspectul mineralelor, uneori pe cel al agatelor. În redarea acestui aspect, rolul esențial revine unui puternic instinct al valorilor tactile prin care Petrașcu se apropie de sculptură. Această similitudine cu sculptura n-a existat de la început, dar ea apare clar după 1920 și este sesizată pentru prima oară de D. Karnabatt care observă într-o cronică din 1925 că „Pânzele lui Petrașcu par sculpturi în culoare"[311].

Prin plasticitatea lor acuzată, amintind sculptura impresioniștilor, amintind de pildă de sensibilitatea cu care Brâncuși a modelat în tinerețe „capetele de copii", motivele



GH. PETRAȘCU. *Autoportret*

pictate de Petrașcu ne apar ca dublu transfigurate. Pornind de la realitatea imanentă a unui chip uman, a unei cărți sau a unui măr, artistul a redus mai întâi mental aceste motive la aspectul lor sculptural. Le-a modelat adică în imaginație într-un material maleabil, transfigurându-le deci ca formă, și abia după aceea le-a pictat, transfigurându-le din nou, de astă dată și coloristic. În treacăt fie spus, un tablou de Petrașcu reprodus corect în alb-negru își conservă foarte bine însușirile sculptural-plastice, dacă nu cumva chiar mai bine decât atunci când este reprodus în culori, cromatica atenuând întrucâtva efectul de modelaj.

În lupta cu materia pe care o duce de regulă orice artist, în cazul lui Petrașcu o duc deci, putem spune, doi creatori, pictorul fiind secondat îndeaproape și în permanență de un sculptor de vocație. Întrucât operația de modelare nu are loc în realitate, ci este subsumată mental actului picturii, ca ceva subiacent, ea dobândește o tentă de suprarealism. Așa stând lucrurile, parcă nu ne mai pare atât de hazardată afirmația lui Ion Frunzetti, din 1944, că „Prin ce e mai de preț în pictura sa, Petrașcu echivalează instinctiv o întreagă estetică suprarealistă"[312].

Transfigurând, Petrașcu potențează în același timp expresia până la fantastic, îngăduindu-ne să vorbim despre el ca despre un expresionist sui-generis. Dar nu despre un expresionist al liniei, nici al exacerbării culorilor prin combinări șocante, ci doar prin calitatea pastei, prin aspectul ei frământat, prin valorile de relief dobândite de suprafața parcă zidită a pânzei. Se știe că o coordonată majoră a creației lui este propensiunea pentru mirifica lume minerală cu toate consecințele ce decurg de aici pentru viziunea, motivele, mijloacele de expresie, ca și pentru factura picturii sale cu vibrația și farmecul ei indicibil. Adevărul este că, într-o artă ca a noastră a românilor, în care lemnul și nu piatra a reținut în primul rând atenția țăranului-artist, iar pădurea, iarba, frunza, floarea, laitmotive ale unei întregi literaturi populare, au descins și au prins rădăcini într-o pictură care de un secol cultivă cu predilecție universul vegetal într-o adevărată euforie vitalistă – corolar al unei sensibilități lirice și al unui animism de străveche obârșie, opera lui Petrașcu pare a se sustrage regulii și a omagia mai cu seamă materia neînsuflețită, profesând astfel o adevărată „laudă a lucrurilor". Este în orice caz în aspectul ei de piatră scumpă, o calitate prea des subliniată ca să mai insistăm. Iar de aici, însăși alegerea motivelor dobândește timbrul specific: a se vedea frecvența interioarelor cu aspect încremenit, a naturilor moarte, a peisajelor în care domină arhitectura zidirilor seculare (Târgoviște, Sighișoara, Veneția, Toledo). În măsura în care pictura modernă începe să caute noi valențe și să se adreseze și altor simțuri decât văzului (se vorbește de muzicalitatea și de ritmurile muzicale ale unei pânze de Pallady), factura tablourilor lui Petrașcu se adresează „pipăitului", unui pipăit realizat tot cu ochii, în cele din urmă, dar care ne procură voluptăți tactile. Departe de a acoperi doar o pânză, pasta de culoare pusă din abundență în straturi, răscolită apoi cu o mână febrilă, triturată, întinsă cu cuțitul și din nou brăzdată de o avântată trăsătură de penel, creează în cele din urmă o topografie diversă formată din făgașe și creste, pe care umbra și lumina și le dispută dramatic. O asemenea pictură spre deosebire de cea impresionistă sau pointilistă rezultată din juxtapunere de culori, nu trebuie privită de la distanță pentru ca imaginea să se închege caleidoscopic. Tonitza a avut grijă să ne prevină, într-o cronică la o expoziție a lui Petrașcu, că pictura acestuia trebuie „cercetată de aproape, cu toată amănunțimea atentă a văzului nostru, cu neștirbita înfrigurare a retinei

noastre larg dilatată (!), așa cum cercetăm claviatura de alburi a unei petale de crizantemă sau albastra irizare din ochiul drag al iubitei"[313].

Tehnica de împăstare puternică, pentru care pictorul nostru a fost asemuit cu Chardin, cu Vlaminck, cu Monticelli sau cu Rouault, trădează la Petrașcu un temperament vulcanic, un clocot lăuntric, o încordare dramatică. Este ca și cum el supune minereul din care reduce caratele giuvaierelor sale la un foc lent. Căci combustiile repezi nu-l satisfac; ar produce efecte false și lui îi repugnă frivolitatea. Acel „*pathetic fallacy*" prin care John Ruskin înțelegea o interpretare emoțional-subiectivă puternică, în stare să imprime obiectelor pictate o a doua natură, este pentru Petrașcu legea supremă în numele căreia huma unei case țărănești capătă luciri de porțelanuri, un buchet de flori începe să semene cu vitraliile, marea cu talazurile ei înghețată magnific în plin sezon estival, iar un interior de odaie cu divan și covoare multicolore se transformă într-o besactea cu nestemate.

Artist prin excelență al naturii moarte, al lumii minerale, Petrașcu și-a ales și subiectele tratate în funcție de această preferință. El este îndrăgostit de tot ce este vechi, patinat, înnobilat de trecerea timpului. De aici și impresia de anticariat sugerată de naturile moarte în care cărți vechi, evantaie, ulcele se orânduiesc evocând o lungă întrebuințare. Interioarele sunt tratate și ele, de fapt, tot ca niște naturi moarte. Cel mai adesea nepopulate, odăile ne sugerează totuși prezența umană. Ele închid o atmosferă de confort burghez în care mobile vetuste: sofale, divanuri, cadre de pe pereți, perne, covoare îmbie parcă la inactivitate, la toropeală, la îmbătrânire.

În preferința sa pentru regnul mineral, intervine totuși o derogare: florile. Pictează multe tablouri cu flori. Dar derogarea este numai aparentă căci, spre deosebire de Luchian care fixa pe pânză freamătul viu al corolelor, efemera lor frăgezime vegetală, Petrașcu pictează florile încremenite, vitrificate asemenea petalelor de trandafir într-un gavanos cu dulceață solidificată sau asemenea libelulelor-fosile din captivitatea bulgărului de chihlimbar.

Predilecția lui pentru lumea minerală se manifestă și mai consecvent în peisaj. Ca să nu fie nevoit să facă concesii,



GH. PETRAȘCU. *Femeie cu umbrelă*

el părăsește peisajul rustic în care vegetației îi revine un loc important și se îndreaptă spre peisajul citadin cu ziduri robuste, spre mănăstirile voievodale, dar mai ales spre palatele și podurile Spaniei și Veneției, imobilele vechi devenind adevărații eroi ai pânzelor sale, pe care le postează în prim plan, le privește de aproape, încercând să descopere în zidurile macerate de vreme efecte cromatice mirifice.

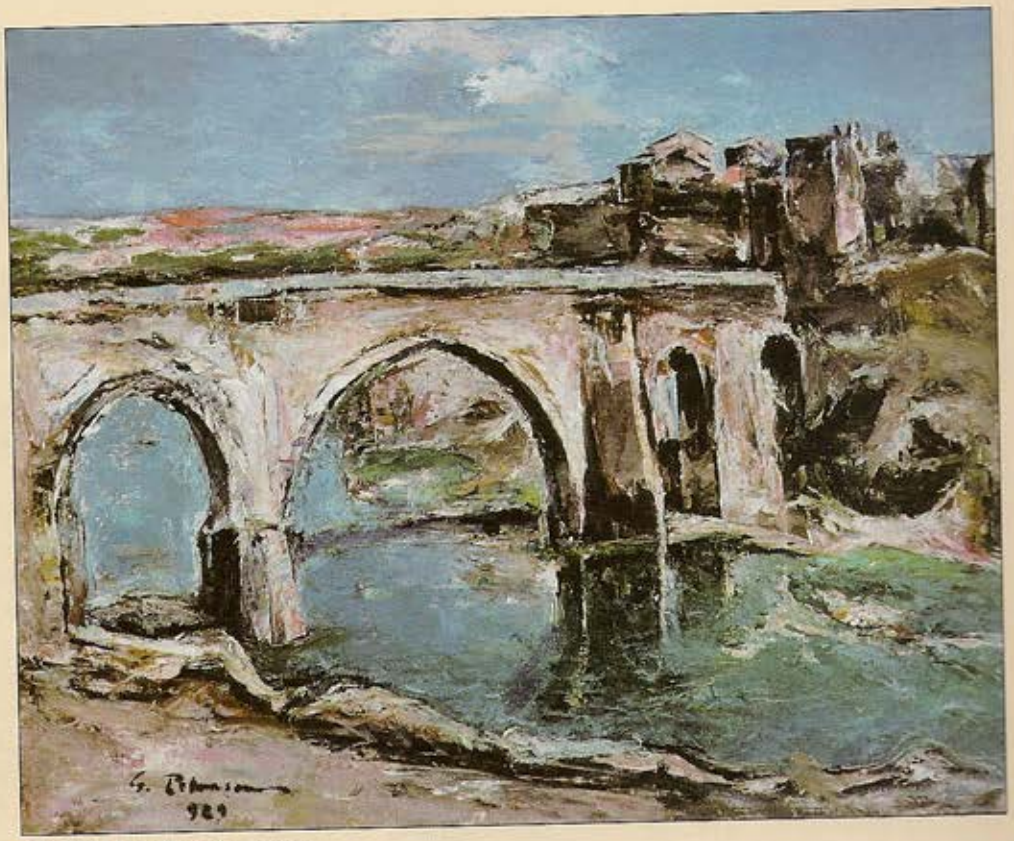
La Sighișoara i s-a părut a găsi ceva din perenitatea robustă a caselor de la Vitré, pictate în tinerețe, iar la Târgoviște,



GH. PETRAȘCU. *Veneția*

târg liniștit, patriarhal, cu împrejurimi mănăstirești, unde și-a instalat atelierul în 1924, l-a atras clopotnița bisericii din vecinătate pe care a imortalizat-o în multe variante.

Petrașcu călătorește de mai multe ori la Veneția, devenind unul dintre cei mai statornici interpreți ai cetății de pe canaluri. Cum se știe, pelerinajul la Veneția era de mult o modă. Încă flamanzii Rubens și Van Dyck, apoi El Greco și Velázquez trecuseră pe aici pentru ca, în timpurile moderne, să fie fascinați și s-o celebreze în viziuni halucinante și sărbătorești Turner, Bonington, Corot, Monet, Signac, Marquet, Dufy ș.a. Dar nu spre această Veneție se îndreaptă Petrașcu. Nu de romanticele gondole, nu de mirajul acvatic și de ceturile evanescente este el atras aici, ci de trecutul de orgoliu și de dramă al cetății de pe canaluri. Ca și pentru Eminescu (dar fără să vadă în asta motiv de lamentație), pentru el „s-a stins viața falnicei Veneții...". Această „Città dolente", cum o numește Ruskin în ale sale „The Stones of Venice", nu este pentru Petrașcu altceva decât o imensă și stranie necropolă plutitoare ale cărei palate-cavouri închid în ele ecouri îndepărtate din zbuciumul unei lumi defuncte. Chiar și la Veneția fiind, el cuprinde numai odată într-o singură privire Palatul dogilor, Catedrala San Marco și semeața Campanile. Panorama nu-l seduce pe acest poet al cadrului intim. Deși alege cu predilecție clădirile vechi, cu ziduri leproase, macerate de timp și de ceață (în căutarea cărora merge uneori până la Chioggia sau se înfundă în strâmtele „rii"), pânzele aduse de la Veneția pot trece printre cele mai somptuoase. Artistul își propune parcă să redea acestor palate în ruină un echivalent al fabuloasei lor străluciri de odinioară, fără a le știrbi însă cu nimic patina de vechi relicve. În evocarea acestui trecut distingem uneori omagiul inavuabil adus marilor meșteri venețieni. Îl întâlnim în propensiunea pentru roșul adânc și întunecat, din pictura lui Carpaccio și Tițian sau în minuția cu care frământă pasta, asemenea unui Tintoretto sau a unui Guardi. Spre deosebire de un Canaletto însă Petrașcu nu fixează puncte de fugă ca în



GH. PETRAȘCU. *Podul San Martin*

„vedutele" acestuia, ci privește totul frontal, de la mică distanță concentrându-se asupra unor motive restrânse ca renumitele *Ponte Rialto* și *Ca' d'oro* pe care le încrustează heraldic într-o pastă onctuoasă și scumpă.

Egale ca prestigiu cu cele venețiene sunt, în opera lui Petrașcu, peisajele aduse din Spania, unde a călătorit în 1929. Periplul iberic i-a oferit în primul rând posibilitatea să cunoască mai bine opera marilor spanioli (Velázquez, El Greco, Goya), pe care nu avusese prilejul s-o întâlnească până atunci decât sporadic, în câteva capitale europene (Paris, Viena, Berlin, Budapesta). Spania îi oferea totodată, ca și Veneția, spectacolul unei mulțimi multicolore, pitorești, animate de pasiuni ardente și antrenate în dansuri, procesiuni religioase, coride. Dar nu această latură l-a interesat, ci doar motivele care-i sugerau deșertul pietros și arid, acea parte a peninsulei care amintește de proximitatea continentului african, dogorită de soare și mai păstrând încă ceva din civilizația morească dispărută.

Ca și în nordul Franței, ca și la Veneția, în Spania va picta clădiri vechi de piatră, fără vegetație în preajmă și fără suflare de om sau de altă viețuitoare. *Poarta soarelui* de la Toledo, cu arcadele ei jumătate gotice jumătate maure, cu crenelurile ei de cetate, i-a prilejuit un peisaj întru totul corespunzător gustului său pentru tectonic, pentru sculptural. Podurile Alcantara și San Martin și-au găsit, de asemenea, interpretul ideal. În cunoscutul peisaj din colecția Dona, punerea în cadru, arcurile elegante și tehnica de incrustare în pastă a imaginii heraldice a podului San Martin, menit nu numai să unească două maluri, dar și să despartă albastrul apei de cel al cerului, fac din acest tablou, poate, capodopera absolută a artei lui Petrașcu.

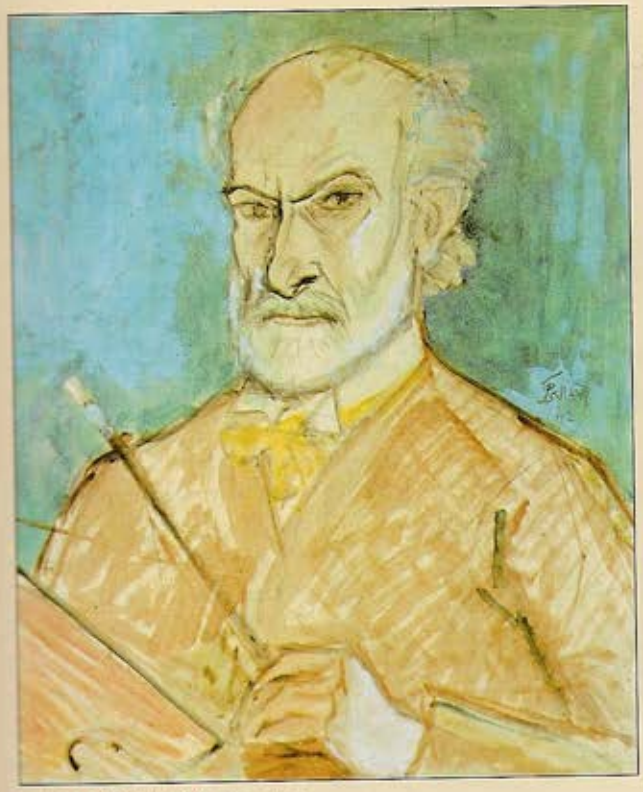
Cu un asemenea cult pentru materia neînsuflețită, Petrașcu nu a mai găsit necesar să mai picteze și oameni. Cei care apar totuși în pânzele sale sunt persoane din anturajul familiei. În câteva tablouri se scrutează chiar pe sine în oglindă, creând unele dintre cele mai reușite autoportrete din pic-

tura românească. Așa avem, de pildă, capodopera acestui gen – *Autoportretul* din 1923, din colecția Zambaccian. Nu l-a făcut ca să se autoflateze. Fără complezență, asemenea lui Rembrandt, artistul înregistrează lucrarea implacabilă a timpului pe chipul său, lăsând să se vadă oboseala, privirile grele în care începe să picure plumbul bătrâneții.

Acesta a fost deci Petrașcu. Cu el, pictura românească a mai urcat o culme. Poate pe cea mai înaltă. În orice caz, în ciuda unei sobrietăți ce distona cu extravagențele altora, creația sa izbutește să ocupe un loc meritoriu în conștiința artistică europeană și să se bucure cu prilejul unor expoziții în străinătate, printre altele la Bienala de la Veneția, de prețuirea unor critici de talia lui Lionello Venturi, Focillon sau Alazard. Dar dintre străini, omagiul cel mai prețios îl aducea, în 1936, Jacques Lassaigne, când îl caracterizează drept „unul dintre cei mai buni pictori din Europa"[314].

Evocându-l pe Petrașcu, artistul cu care îl asociem involuntar este Pallady. Și invers. Dar nu pentru că cei doi s-ar afla într-o comuniune de simțire, de temperament și afinitate artistică. Dimpotrivă, în afară de epoca în care trăiesc (născuți doar la un an diferență), în afară de universul citadin în care locuiesc și care le inspiră creația și, bineînțeles, în afară de nivelul la fel de înalt al creației lor, am putea să spunem că totul îi desparte. Dacă întreprindem o paralelă între cei doi, ea este una între antinomici, de pus în evidență fiind deosebirile și nu asemănările. În adevăr, de la antiteza Michelangelo – Rafael sau de la cea dintre Delacroix și Ingres, nu știm ca istoria artei să fi mai înregistrat, polarizate atât de tranșant, deosebiri atât de flagrante în ceea ce privește temperamentul și mijloacele de expresie la artiști ce fac parte din aceeași școală națională, din aceeași generație și care abordează cam aceleași subiecte, pentru a sluji în mare cam același ideal de frumusețe.

Revelația unor însușiri antitetice în creația celor doi a avut-o, fără însă a trasa o paralelă între ei, și alții înaintea noastră. Cu o brutală evidență îi apărea prăpastia dintre cei doi pictori lui Alexandru Busuioceanu, în cadrul expoziției universale de la Bruxelles, în 1935, unde Petrașcu și Pallady erau puși față în față cu câte un panou „cu lucrări reprezentative ce scoteau și mai mult în evidență contrastul personalităților lor"[315]. Acest contrast își are, fără îndoială, explicațiile lui anevoie de psihanalizat. Nu vom încerca să o facem. Este mai lesne, în schimb, de făcut unele constatări, ce ni se par a explica multe lucruri, în plan sociologic. Se știe astfel că Pallady aparținea clasei boierești, o clasă vlăguită, aflată pe cale de extincție, într-o existență agonică, crepusculară, clasă pe care el o exprimă perfect prin disprețul suveran manifestat față de trivialitatea burgheză, prin izolarea și mizantropia sa proverbială, prin poza lui de solitar orgolios, de ghepard. Situația acestei enclave sociale pe care Pallady o exprimă cât se poate de adecvat a descris-o cu pătrundere analitică și foarte convingător, în conexiunile și concluziile finale, Petre Pandrea[316]. Gesturile de nonconformism, atașamentul la boema artistică, sentimentul de însingurare, acrimonia, „invidia purulentă", atitudinile comportamentale surprinse de contemporani, ideile și impresiile fixate în jurnal, viziunea artistică, tehnica însăși, totul aproape, până și o oarecare deficiență biologică, vine să confirme teoria lui Petre Pandrea privind raportul dintre Pallady ca om și artist și clasa aflată în disoluție, căreia îi aparține. Și totul dobândește o pregnanță deosebită când îl punem în antiteză cu Petrașcu. Aparținând unei familii burgheze, acesta are, spre deosebire de idealistul Pallady, sensul profund al realității. În plan social, Petrașcu nu privește dezabuzat și sceptic viitorul, ci își clădește gospodărește și tenace prezentul. Cum arată Aurel Vladimir Diaconu, structura sufletească a lui Petrașcu este „de burghez citadin, cu rutini conformiste. El înfățișează în «interioare» confortul pașnic, încrederea tihnită într-un viitor asigurat prin agonisiri și bună stare, egoismul unei fericiri netulburate, închisă într-un intimism ce o apără de aventuri exterioare [...]. Între liniștea sufletească a pictorului și vrăjmășia lumii înconjurătoare nu izbucnesc niciodată dramele iscate de greul suiș al vieții [...]. Se vede bine că pentru el, casa reprezintă ordinea, sobrietatea, modestia, tradiția, virtutea conjugală a sensualității legale, consumată domestic"[317]. Familia pe care a întemeiat-o, copiii pe care i-a educat, locuințele pe care le-a clădit îl pun, pe plan civil, într-un contrast net cu aproape celibatarul Pallady care trăiește în case cu chirie sau în camere de hotel, fără a prinde rădăcini undeva și purtându-și morga la club și la cafenea. Dacă în actele, în comportamentul lui Pallady există ceva de Don Quijote, de hidalgo rătăcitor, scăpătat, dar țanțoș, prin extrapolare, Petrașcu ne poate aminti, datorită unor laturi ale firii sale, datorită bunului său simț practic, bunăoară, de Sancho Panza. Și sunt acestea doar deosebiri de structură sufletească, o bună doză de relativism trebuind avută totuși



THEODOR PALLADY. *Autoportret*

în vedere când le definim. Nu altfel stau lucrurile nici când ne deplasăm în sfera practicii artistice. Cei doi pictori moldoveni, de vârste atât de apropiate şi atât de apropiaţi şi ca genuri de pictură (peisaj, natură moartă, interioare, flori), se situează la antipozi unul faţă de altul prin felul cum înţeleg să-şi traducă în linii şi culori idealul.

Mai întâi este foarte diferită atitudinea pe care o au unul şi celălalt faţă de arta pe care o profesează. „Eu nu sunt pictor, ci artist [...]. Nu sunt un meseriaş iscusit al penelului. Nu sunt un meşter. Pictura pentru mine nu este o îndemânare şi mai puţin încă o voluptate"[318] declara ritos Pallady. Dimpotrivă, Petraşcu îşi face un titlu de mândrie tocmai din meşteşugul pe care îl practică plin de voluptate, convins fiind de noblețea condiţiei sale de pictor.

Urmărind himera perfecţiunii, Pallady speră că o va putea găsi în formele pure, spiritualizate ce vor avea la bază rigoarea rece, matematică a liniilor. De aici accentul pus de el pe desen – visa să ajungă să deseneze ca Leonardo – şi



THEODOR PALLADY. *Ofelia*

tot de aici disprețul pentru materie, rolul subsidiar acordat culorii, cum rezultă şi din polemica sa cu Matisse. Opus acestor opţiuni, Petraşcu va plonja direct în concretul cel mai palpabil al lucrurilor, al materiei şi va zămisli tablouri



THEODOR PALLADY. *Natură moartă cu casetă*

în care preeminența culorii față de desen este indiscutabilă. Așadar, cerebral cu precădere, Pallady vede în artă „una cosa mentale", în timp ce senzualul Petrașcu vede una cosa sentimentale. Opera celui dintâi este guvernată mai mult de intelect, pe când a celui de-al doilea – de emoție.

În acord cu tonusul lor vital și cu rosturile conferite artei lor, materiei și culorii, vegetarianul Pallady pictează în armonii stinse, clorotice care sugerează anemia, inapetența pentru opulența carnală, pentru planturos. Chiar în nudurile pictate de el și care, cum s-a spus, „par ale morților înecați...", nu pare a curge sânge, ci sevă. Or, în comparație cu o asemenea frustă, frugală, am spune, imagine a vieții, Petrașcu ne oferă adevărate orgii cromatice, fie ea chiar și transfigurată în substanța dură ca a cristalelor, imaginea vieții înfățișându-ni-se la el în toată plenitudinea. Hrănită din belșug la Petrașcu, materia picturală are, la Pallady consistența precară a unor zemuri. Mai e de adăugat tendința de aplatizare a volumelor, propensiunea spre bidimensionalismul decorativ al frescelor medievale, al broderiilor, cum s-a observat la Pallady, care a și concurat pentru pictarea unei biserici (Bucur), în timp ce n-a reținut nimic din muralismul vechilor zugrăveli, Petrașcu, înclinat să încrusteze în minereul dens al pastei volume robuste, aproape sculpturale, chiar când a realizat compoziții decorative, și vom avea încă un element de disjuncție în felul celor doi de a înțelege pictura. Dar aspectul mat al facturii picturale la unul și strălucirea de smalț la celălalt? Dar oroarea față de negru din paleta unuia, de teama tulburării liniștii parnasiene pe care o urmărește, și abundența lui generatoare de dramatism în paleta celuilalt? Căci poate tocmai această diferență: serenitatea relativă din opera unuia și dramatismul subiacent din creația celuilalt și este elementul care-i definește, potrivit cunoscutei dicotomii nietzscheene, pe Pallady ca apolinic, tinzând spre sferele cu atmosferă rarefiată ale

clasicismului, iar pe Petraşcu ca dionisiac, cu o secretă, deşi reprimată pornire spre străfundurile pasionale ale simţirii romantice. Preferinţele lor însele nu fac decât să confirme această apartenenţă, căci, în timp ce admiraţia lui Petraşcu se îndreaptă decis spre Tiţian, spre Rembrandt, Velázquez, Goya şi Delacroix, Pallady îl divinizează pe Leonardo şi, potrivit unei mărturii a lui Zambaccian, cu care s-a întreţinut pe tema clasic-romantic, „îl considera pe Ingres deasupra tuturor"[319], în timp ce cu Delacroix considera că „începe degringolada picturii". Dar să-i cercetăm mai îndeaproape opera.

Theodor Pallady (1871–1956), născut la Iaşi, este primul dintre cei patru copii ai unui boier moldovean a cărui familie de dregători este menţionată în Moldova încă de la începutul secolului al XVII-lea. Nu mai puţin ilustră era genealogia pictorului şi pe linie maternă, strămoşii Cantacuzini îndeplinind şi ei dregătorii înalte atât în Moldova, cât şi, mai ales, în Ţara Românească. Avea deci cu ce se mândri vlăstarul boieresc. Ne mirăm numai că, având o asemenea ascendenţă, a putut îmbrăţişa o profesie oarecum disprețuită de clasa boierească. De altfel, primii săi paşi în artă au fost precedaţi de o scurtă perioadă în care urmează studii exacte la Şcoala de poduri şi şosele din Bucureşti şi la Politehnica din Dresda. Tot în capitala Saxoniei şi-a început şi studiile de pictură, cu Ernst Erwin Oehme, descendent al şcolii germane, şi tot aici, frecventând asiduu renumita Gemäldegalerie, a făcut cunoştinţă cu operele lui Rafael şi Tiţian, Giorgione şi Tintoretto, Rubens şi Velázquez.

Nu înainte de a lăsa urme în conştiinţa şi concepţiile sale, Germania a fost părăsită, după doi ani de studii, tânărul Pallady putând fi întâlnit la finele anului 1889 la Paris. Aman-Jean şi Gustave Moreau au fost principalii lui profesori, dar nu trebuie să-l uităm nici pe Puvis de Chavannes, rudă prin alianţă, căci soţia sa, Maria Cantacuzino, era soră cu bunicul lui Pallady. Insistăm asupra acestui cerc de artişti pentru că tocmai ei vor determina orientarea spre simbolism a tânărului pictor. Desigur că ce va picta în aceşti ani, până către 1900, nu va fi reprezentativ pentru Pallady de mai târziu. În serioasa monografie pe care i-a consacrat-o recent, regretatul Mihai Ispir împarte în trei capitole biografia şi, firește, opera lui Pallady: *În căutarea picturii* (până la 1900), *Stăpânit de pictură* (1900–1919) şi *Dominând pictura* (1919–1956).

Nu vom insista prea mult asupra primei perioade, deşi ea îşi pune amprente pe întreaga viaţă creatoare a pictorului. Spre deosebire de camarazii săi de generaţie care îşi fac ucenicia în ţară, în ambianţa Şcolii de belle arte bucureştene, dar cu ochii la Grigorescu şi, prin urmare, înrâuriţi de el, sunt atenţi la realităţile de la noi – la cele ţărăneşti mai mult, la cele citadine mai puţin –, Pallady este rupt de toate acestea. El trăieşte în atmosfera rarefiată şi hiperrafinată din cercurile morbid-simboliste ale Parisului. Maestrul său Gustave Moreau este în atenţia unor scriitori din avangardă ca Heredia, Proust, Huysmans, iar decadentismul estetizant, dandysmul, spleenul, gustul pentru „paradisurile artificiale", pentru culorile palide, pentru vesperal, pentru ezoterism constituiau un univers în care Pallady încearcă să respire şi... să picteze.

Nutrind o profundă admiraţie pentru literatura şi arta decadentă, pentru Baudelaire şi pentru Mallarmé, livrescul, imaginarul îl atrag, în această perioadă, mult mai mult decât realitatea. În astfel de împrejurări compune marele desen colorat *Torcătoarea* sau *Vasul fantomă*, inspirat de opera „Olandezul zburător" a lui Wagner. Desenul reprezintă o femeie stranie torcând în obscuritatea unei camere, cu privirea aţintită spre fereastră prin care se vede marea zbuciumată purtând pe valurile ei corabia chinuitului zburător. Romantică, simbolistă, lucrarea a fost decodată drept o aspiraţie spre ideal, prin sacrificiu. Acest sacrificiu îl face „torcătoarea" pentru a-l izbăvi pe olandez de tragicul său destin[320].

Asemenea teme livreşti îi vor da târcoale şi după 1900, găsind pentru ele soluţii picturale care, în spirit, nu vor diferi mult de cele folosite de Gustave Moreau. *Ofelia*, *Nostalgie*, *Căinţa* (aceasta din urmă premiată la Expoziţia universală de la Paris) sunt câteva tablouri care nu-l amintesc prin nimic pe Pallady de mai târziu. Nici studiile de nud, nici portretele de femei şi nici peisajele din această perioadă (*Peisaj cu pod*, *Peisaj cu statuie şi casă*) prea pictural concepute, spre deosebire de cele cu accentul pus pe desen de mai târziu, nu pot fi lesne recunoscute ca aparţinându-i. Abia în cursul unei călătorii în ţară, pictând în Moldova (la Bucium lângă Iaşi), dar şi în Bărăgan, şi undeva pe Dunăre, şi pe ţărmul Mării Negre, şi în preajma Bucureştiului, el începe să decanteze elemente şi culori pentru ceea ce va însemna în curând arta sa. Este drept, nici acum compoziţia nu este

epurată de detalii și pasta de culoare este încă destul de abundentă, iar cromatica încă prea vie. O oarecare aplatizare a volumelor se simte însă. (Ca urmare, oare a contactului cu fresca și icoanele medievale românești cum s-a crezut? Poate.) Un semn că începe să-și găsească drumul este, în peisaj, și predilecția pentru anotimpul toamnei, când paleta de culori a naturii este mai estompată, adică pe gustul de totdeauna al artistului.

Chiar în această a doua etapă a creației, când mai este încă „dominat de pictură", când în creația sa nu s-au produs încă toate „limpezirile stilistice", el mai oscilând între antiteze (senzație și idee, sensibilitate și cerebralitate, primatul culorii și cel al liniei), critica începe să-l aprecieze. O oarecare vâlvă a făcut compoziția alegorică *Moldova*, trimisă la Salonul oficial în 1909, dar astăzi pierdută. Apreciind la superlativ această lucrare în care reverberațiile simboliste nu se stinseseră cu totul, Al. Bogdan-Pitești îl numea pe artist „unul dintre puținii pictori desăvârșiți pe care-i avem", stăpân al unui „sobru și mare stil"[321]. Elogiile aduse lui Pallady de critică s-au întețit anul următor, cu prilejul unei expoziții la Ateneu. În ziarul „Secolul" manifestarea de la Ateneu era numită „o adevărată expoziție", ce consfințea „botezul unui mare talent de pictor"[322].

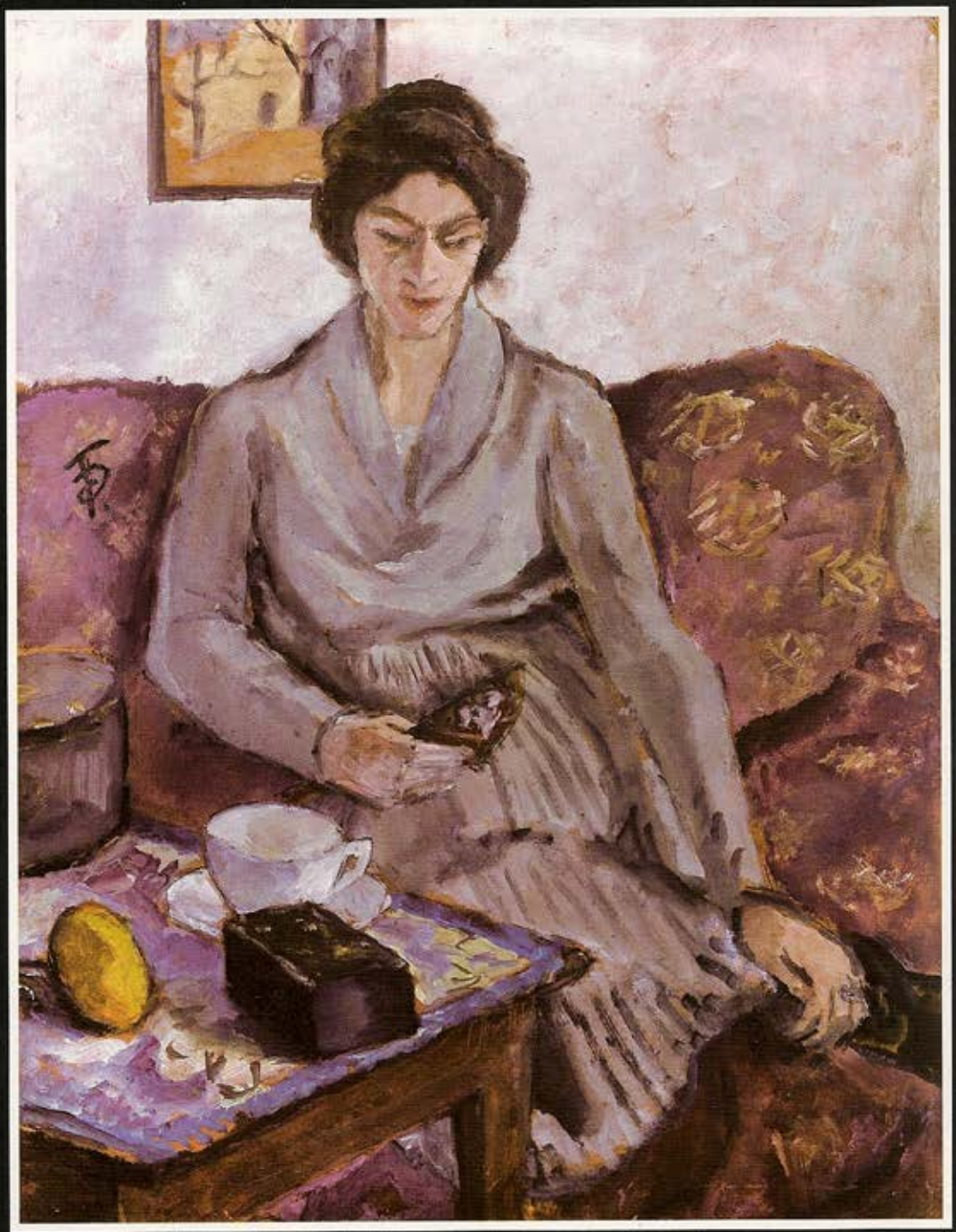
Nu mai puțin favorabilă s-a arătat și presa franceză, în special, poetul simbolist Gustave Kahn care, văzând tabloul *Toaleta* la Salonul parizian din 1912, îl gratula pe autor, în „Mercure de France", prin calificativul „un pictor de mare valoare". O altă lucrare, *Curtizana*, expusă un an mai târziu la Salon, era apreciată și ea de cronicarul ziarului „La liberté" ca „magistrală", iar în „Le Gaulois" ca „o operă remarcabilă"[323].

Fiind pentru el o confesiune și încă una „sinceră și necruțătoare", cum arată în „Jurnal", pictura sa, cu excepția aceleia de început, nu devine literatură, nu alunecă în livresc.

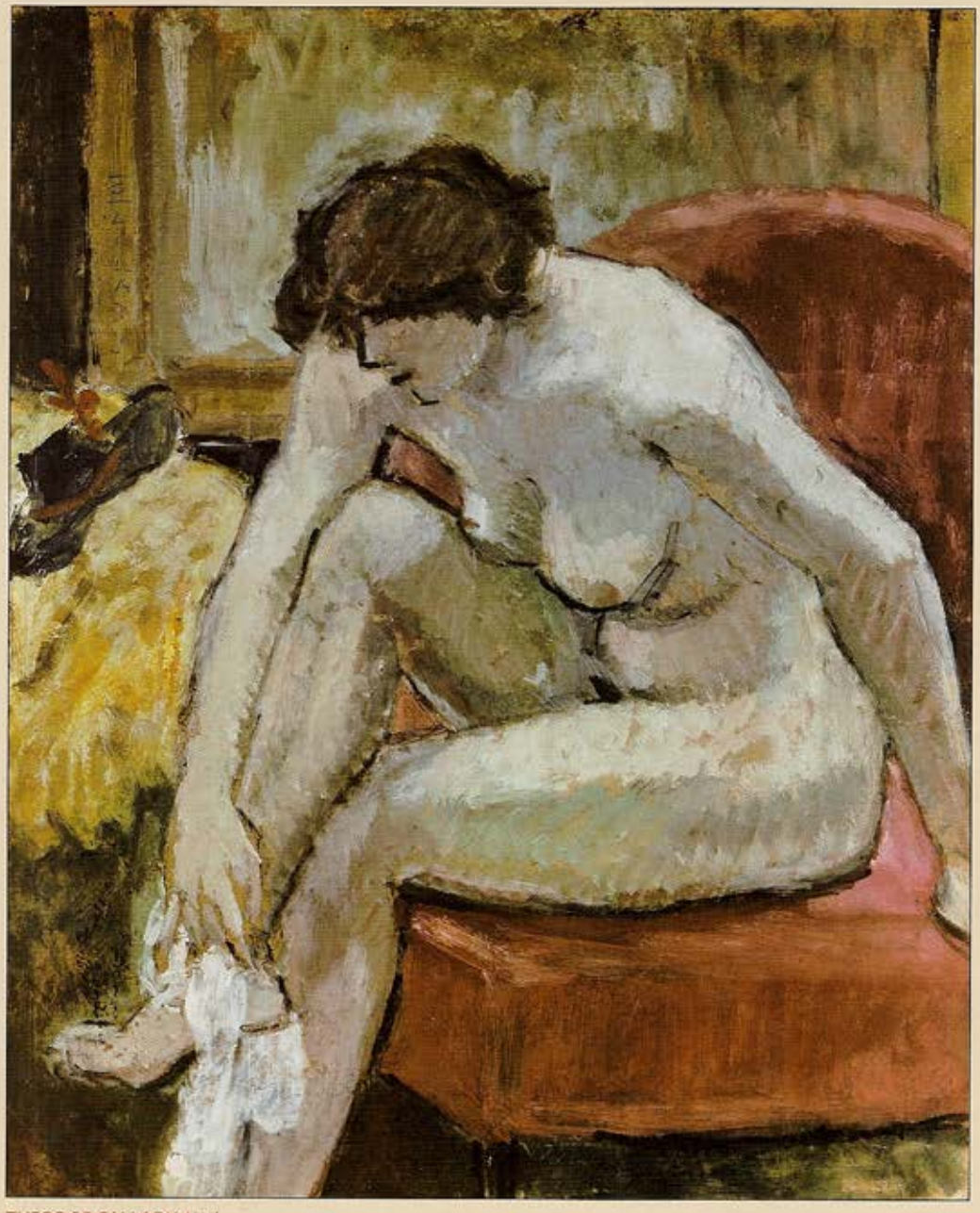
„Pictura este «jurnalul» existenței mele cotidiene", declară el. Dar, de fapt, ce vrea să exprime Pallady în pictură? Evident, ceea ce exprimă și în scris, în „Jurnalul" său sau în corespondență. Anume o inaderență la urâțenia lumii burgheze care-i părea o „caricatură josnică", apoi nonconformismul său funciar față de alcătuirea societății, față de prejudecățile filistine, protestul său față de viața hâdă, detestabil de tristă la care erau condamnați să trăiască oamenii. Acestei realități pe care o respinge, de care încearcă să se izoleze, îi opune propriul ideal, adică altă realitate, construită de el după legile frumosului. Iar pentru a crea acest frumos, Pallady a fost unul dintre cei mai calificați artiști. Cultura sa vastă, cunoașterea profundă a tot ce crease mai de valoare Occidentul, în ambianța căruia se formase, i-a permis să elaboreze un limbaj pe cât de „modern", în sensul alinierii la tot ce era experiență îndrăzneață în atelierele Parisului, pe atât de original. Sunt adică topite în arta lui ecourile curentelor literar-artistice ale vremii. Gustul clasic pentru forma clară, luminoasă, pentru contur, admirația pentru Ingres le are de la parnasieni. O anumită morbidețe lascivă, ca și unele note ezoterice de „decadentism" sunt specifice simbolismului, în timp ce, în planul expresiei plastice, nu pot fi trecute cu vederea unele tendințe decorativiste proprii nabiștilor și fovilor, fără a cultiva însă și excesele acestora.

Dar oricât de „la curent" s-a menținut Pallady cu mișcarea artistică din Franța, apartenența la tradițiile școlii românești nu este decât în foarte mică măsură minată. În fond, Pallady își are implântate rădăcinile în straturi foarte adânci ale solului autohton, un anumit hieratism al compoziției, preeminența liniei, nonsubstațialitatea carnației, aplatizarea volumelor, ca și tonurile stinse de culoare, ca și matitatea facturii datorându-se, cel puțin în parte, și în subconștient, frescei și broderiei medievale. Dar nu numai în limbaj, ci și ca stare de spirit Pallady rămâne un moldovean, continuând „a cânta – cum s-a exprimat Petru Comarnescu – vechile melancolii și visări ale moldoveanului", ale boierului care simte caracterul „falimentar" al clasei sale, cum ar spune Petre Pandrea.

Cunoscând subiectele tratate de Pallady, afirmația privitoare la „moldovenismul" lui pare să șocheze. Cu excepția unor lucrări de la începutul carierei, în care apar, cum am văzut, peisaje de la Bucium, de lângă Iași, nu există nici un indiciu temeinic că el aparține spațiului românesc în general, necum moldovenesc. Și într-o vreme când căutările specificului național erau la ordinea zilei, când autohtonismul doctrinar impunea ca subiecte troițe, costume populare, cumpene de fântâni, care cu boi și alte asemenea citate etnografice din recuzita neaoșismului, peisajele de pe Sena, interioarele cu nuduri lascive, naturile moarte și florile puteau părea în adevăr o erezie pentru campionii



THEODOR PALLADY. *Femeie în gri*



THEODOR PALLADY. *Nud*

naționalismului. A și spus-o de altfel Tonitza: „Pentru neamul românesc, arta lui Th. Pallady înseamnă cea mai înaltă coardă a sensibilității românești. E firesc dar, ca românii „specifici" (aluzie la tradițiile promovate de cercurile de dreapta – n.a.) să nu-l înțeleagă, nici să-l guste"[324].

De fapt, detractorii pictorului nu înțelegeau că românismul lui nu stă în motiv, ci, după cum a intuit Tonitza și, după el, Comarnescu, apartenența lui Pallady la cultura românească se realizează nu la suprafață, ci în profunzime, prin sensibilitatea, prin comuniunea de simțire,



THEODOR PALLADY. *Natură moartă cu pește și struguri*



THEODOR PALLADY. *Natură moartă cu lămâie*



THEODOR PALLADY. *Place Dauphine*

în sfârșit, prin stil. Și în acest sens, are dreptate Anatol Mândrescu, autorul unei inspirate cărți despre Pallady, când consideră că „Tema fundamentală, în această artă (a lui Pallady – n.a.) pare a fi stilul, obiectivă construcție a spiritului creator de unitate și sens"[325]. Așadar, nu după subiectele tratate, în fond doar pretexte pentru întruchiparea idealului de frumos, trebuie judecat artistul, ci după fondul spiritual al picturii sale.

Că n-a acordat atenție motivelor românești o dovedește faptul că n-a pictat țărani, ci cel mult, ca și Matisse, vreo simplă „bluză (vezi ie) românească" îmbrăcată însă de vreo doamnă (precum Yvonne Cusin), nu de o săteancă autentică, deși unul dintre modelele îmbrăcate într-o astfel de ie ține în mână un fus și alături o furcă de tors cu caierul de lână pe ea.

Dacă așa cum s-a susținut, Pallady suferă înrâurirea picturii medievale românești, împrumutul, inavuabil după știința noastră, este trădat de *Autoportretele*, pictate sau desenate în număr apreciabil, și mai ales de cel din colecția Zambaccian. Prin aplatizarea volumului, prin hieratismul atitudinii, prin schematismul liniilor sintetice și chiar prin coloritul lui sobru, acest portret cel mai mult, dar și celelalte amintesc bunăoară de *Autoportretul* lui Pârvu Mutu din ctitoria Cantacuzinilor de la Filipeștii de Pădure sau de cel din biserica din Bordești.

Repertoriul tematic al lui Pallady este într-o indisolubilă concordanță cu viața sa retrasă, adică specific poeziei și artei intimiste. Așa cum observă Raoul Șorban, orizontul pictorului s-a îngustat tot mai mult odată cu înaintarea în vârstă a acestuia. „La început a pictat peisaje – și chiar nuduri – în plin aer, apoi, parcă șovăind, s-a retras în odaia sa, lăsând o fereastră deschisă spre priveliștea familiară din față, ca pe urmă, să închidă și fereastra și, în sfârșit, să tragă perdelele pentru a nu risipi cumva intimitatea vibrațiilor lăuntrice"[326].

Ca peisagist, Pallady descinde în natură, îndeosebi în parcuri și pe străzile orașului (căci și în această ipostază rămâne tot citadin), în special toamna și în după-amiezile de vară, spre asfințit, în momente când firea pare obosită, când ea nu-ți mai poate inculca senzația de vigoare, de creștere, și când ea corespunde de fapt cel mai bine cu starea de suflet a artistului, când este mai propice reveriei și nostalgiei sale. Compozițional, prin caracterul său imanent realității, peisajul nu-i lasă pictorului prea multă libertate. Altfel spus, fidel în general motivului, neîngăduind imaginației să depășească o anumită limită foarte strânsă, el nu siluiește natura, aceasta sugerând în linii mari ea însăși compoziția tabloului, dar o transfigurează. În schimb, când pictează în interior, Pallady așază natura moartă – cărți, flori, umbrele, ceasuri, tabachere, statuete, casete, unelte de scris, draperii etc... – conform poeticii sale interioare, apelând de astă dată la știința sa de a compune savant, după toate regulile armoniei, ale ritmului și cadențelor sufletești, ale simfoniei, dovedindu-se dirijorul genial la a cărui baghetă formele se organizează după reguli și legi secrete, într-o arhitectură severă, solidă, epurată de orice balast ornamental, de orice efecte baroce. Iubitor al esențelor, fără tandrețe sentimentaliste, fără să lase loc anecdotei și literaturizării, în general, Pallady își descifrează



THEODOR PALLADY. *Natură moartă cu mănuşă*

mesajul într-un limbaj auster şi logic, ca viaţa lui, laconic ca vorba lui de individ necomunicativ, rafinat, ca şi cultura lui, distins ca ţinuta, ca mersul, ca orice gest al său.

Considerând, şi pe bună dreptate, că în întrecerea dintre culoare şi desen, rezidă de fapt lupta dintre materie şi spirit, Pallady a optat fără să ezite pentru cel de-al doilea element. Aşa se face că pictura lui are o pronunţată tentă cerebrală. Fostul student în arhitectură la şcoala politehnică din Dresda a rămas şi ca pictor un adept al rigorii compoziţionale, al ordinii şi raţiunii, al armoniei severe. Chiar când se lasă influenţat de muzicalitatea poeziei lui



THEODOR PALLADY. *Natură moartă cu călimara neagră*

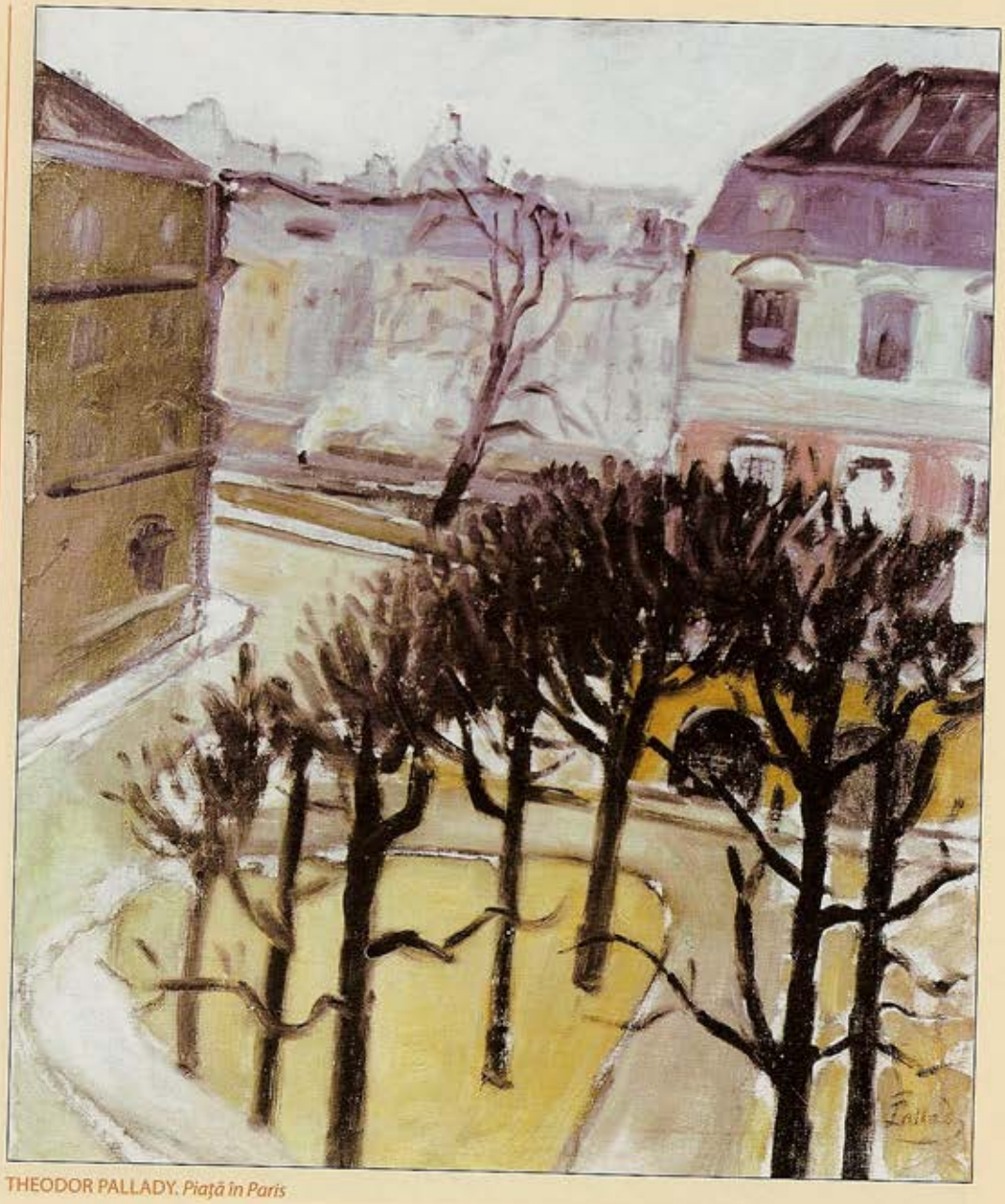
Verlaine, o face în măsura în care muzica însăși este înțeleasă ca o construcție arhitecturală riguroasă.

În polemică deschisă, dar amicală cu Matisse, fostul său coleg în atelierul lui Moreau, Pallady îi scrie confratelui francez: „Nu dragul meu, pictura nu este, cum spui tu, culoare, după cum un artist nu este acela care așterne culoare pe pânză. Cu alb și negru poți face pictură. Dar mai trebuie să știi să le și folosești și să ai ceva de spus..."[327]. Or, el a avut ceva de spus și a știut să o spună



THEODOR PALLADY. *Natură moartă cu pălărie și umbrelă*

fără multă „vorbărie" cromatică. Cât privește conceptul său referitor la preeminența liniei nu s-a dezis în practică niciodată. Văzând în desen masculul și în culoare femela, convins fiind că „desenul poate fi de sine stătător..., în timp ce culoarea fără desen rămâne ceva nevertebrat... delincvescent"[328], a pus mai presus de orice desenul, apreciind rolul liniei și urând, ca și Baudelaire, zbuciumul care o tulbură. Repugnându-i pasta în straturi groase, Pallady folosește o pastă protoplasmatică, formată din culori diluate. Armoniile obținute de el sunt de aceea stinse,



THEODOR PALLADY. *Piață în Paris*

clorotice, agonizante, atmosfera tablourilor este și ea rarefiată, iar lumea care o populează este o lume de seră, cu tonusul vital scăzut. Chiar carnația nudurilor din multe interioare are un aspect morbid care distonează flagrant cu opulența sanguină din nudurile unui Renoir, de pildă, sau chiar din cele ale lui Petrașcu. Făcute parcă dintr-o materie vegetală, avem impresia că dacă am cresta aceste nuduri cu o lamă, n-ar curge sânge, ci – așa cum sugera Călinescu despre îngeri – ar curge sevă.

La această impresie contribuie, în afară de tentele mate, griul, renumitele griuri palladyene, folosite într-o nesfârși-



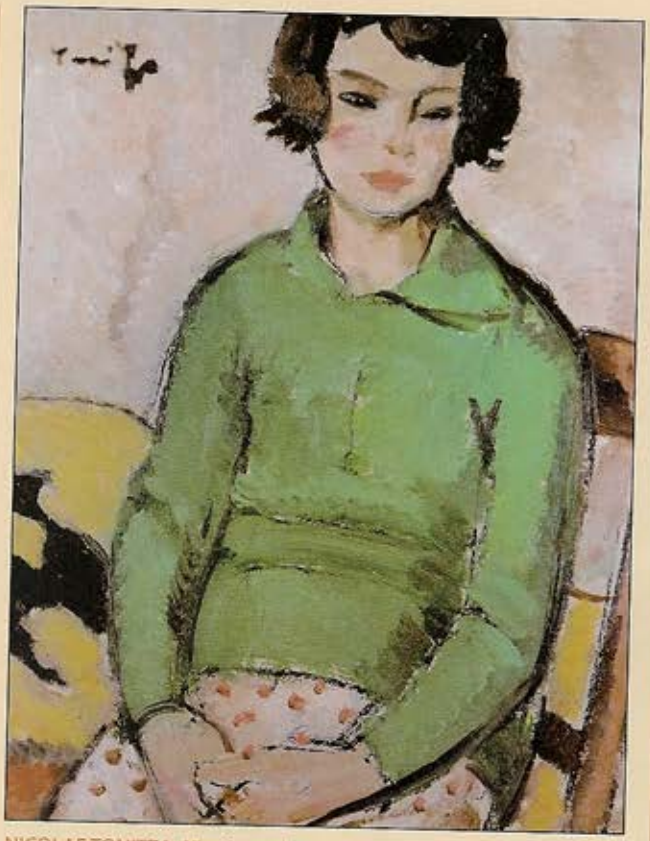
NICOLAE TONITZA. *Coadă la pâine*

tă gamă de tonuri şi nuanţe, de la cel albicios la cel aproape de negru şi de la cel pur până la cele colorate în care a picurat rozuri şi violeturi, galbenuri şi albastruri. Poate tocmai datorită acestor griuri mate să avem impresia, odată cu poetul Lucian Blaga, că „Sufletul lui Pallady e o surdină pusă pe toate culorile lumii; pe toate el le îmbogăţeşte dându-le adâncime, în toate el face să vibreze o moale suferinţă"[329] sau cum spunea un alt mare poet – Tudor Arghezi – „meşterul nostru ne povesteşte toate tainele culorilor văzute pe dinăuntru, învăluite în borangic"[330]. Oricum, depăşind stările nevrotice, Pallady reuşeşte să orchestreze spaţii şi forme, ritmuri şi cadenţe şi să filtreze cu luciditate poetică o artă mare, plină de distincţie în care lumina tamisată triumfă blând, fără ostentaţie. Este o artă care procură „delicii" superioare şi al cărei loc de frunte în istoria culturii româneşti a fost trainic fixat.

Când spunem Luchian, Petraşcu, Pallady, i-am numit numai pe cei mai mari pictori români ai secolului XX. La problemele care i-au frământat pe aceştia încearcă însă să le găsească soluţii proprii, în funcţie de talentul, de temperamentul, de opţiunile fiecăruia, un număr mare de alţi artişti.

Unul dintre aceşti artişti este Nicolae Tonitza (1886–1940). Dacă este să-i căutăm o ascendenţă directă lui Tonitza, i-o vom găsi fără îndoială în Luchian. Un lirism cald, o acută sete de spovedanie, un interes susţinut pentru perfecţionarea mijloacelor de expresie, dintre care culorii îi conferă funcţii hotărâtoare, în năzuinţa sa de a crea o artă majoră în stare să traducă în imagini expresive conţinutul pictural-poetic al idealului său artistic, toate acestea se înscriu în mod vădit pe direcţia iniţiată de Luchian. Tonitza a dezvoltat însă această direcţie potrivit personalităţii şi temperamentului său, obţinând în planul formei realizări remarcabile ca efect decorativ, ca putere de sugestie a culorilor şi, în fond, ca forţă de emoţionare.

S-a putut astfel vorbi la un moment dat despre un oarecare expresionism în începuturile artistice ale lui Tonitza,

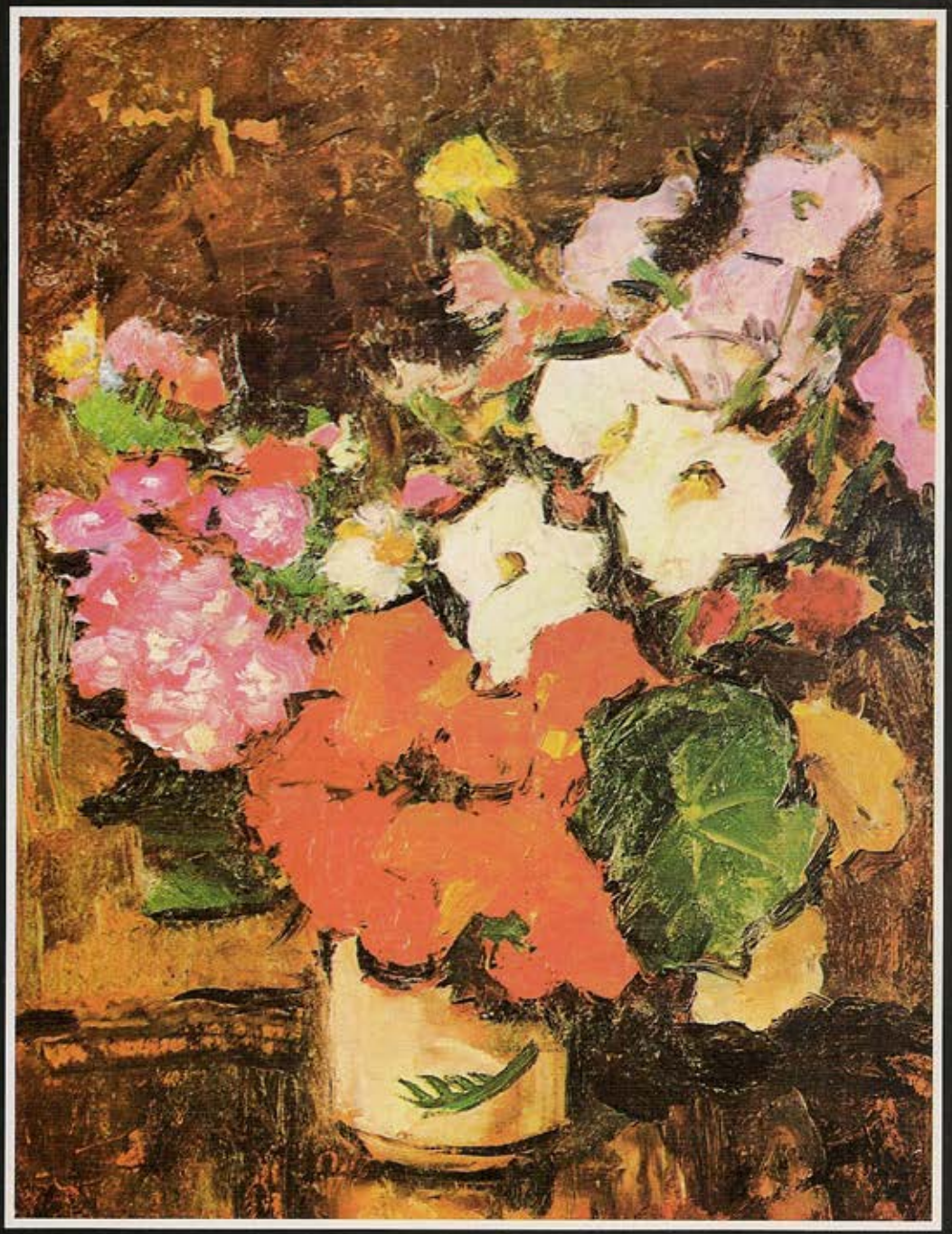


NICOLAE TONITZA. *Nina în verde*

vădit în linia de contur anguloasă ce conferă unor lucrări ca *Portretul scriitorului Gala Galaction* sau compoziției *Coadă la pâine* o tensiune interioară specific expresionistă. Tot de expresionism țin ca tematică, de astă dată, dar și ca tratare a formei, dramaticele tablouri cu clovni în care descifrăm lesne o fabulă a cărei morală vizează destinul tragic al artistului în societate. Ceea ce pare să-l preocupe cel mai mult pe pictor este coloratura socială ce ia forma protestului și solidarității umane cu victimele nedreptei alcătuiri a societății. „Din lumea celor umili" se va chema un ciclu în care oprimații soartei sunt compătimiți pe o notă destul de sentimentalistă, dacă nu cumva chiar melodramatică, așa cum o probează lucrările *La patul bolnavului, Interior, La patul copilului, Coadă la pâine, La cimitir*. Toate sunt realizate în ajunul războiului. Pe acest drum, conflagrația îl va antrena și mai profund. Trimis pe frontul din Dobrogea și căzut prizonier la Turtucaia, Tonitza a îndurat condițiile grele ale captivității în lagărul de la Kârdjali. Are însă și aici șansa să-și continuie îndeletnicirea de desenator și să iasă chiar „la peisaj" întrucât se bucură de bunăvoința unui ofițer ce frecventa Academia de belle arte a Bulgariei. Așa că înclinația sa pentru „umiliți și obidiți" găsește un larg câmp de afirmare, critica vorbind de vreo 1000 de desene și schițe realizate de Tonitza în captivitate, iar după război multă vreme scenele din prizonierat continuă să-l obsedeze traducându-se în tablouri ca: *Înmormântarea unui prizonier român în Bulgaria, Pe drumul spre Turtucaia, Convoi de prizonieri, Dezertori* ș.a. De asemenea, îl asaltează, cerându-se exprimate, stările de spirit postbelice stârnite de viața de mizerie dusă de cei dezmoșteniți. Dar rănile războiului au prins să se vindece și viața să îmbrace și culori sărbătorești. Drept urmare, Tonitza începe să renunțe și el la combativitatea socială și să acorde interes și fațetelor mai luminoase ale realității. Se mută de altfel în capitala țării și peisajul picturii este aici altul decât la Iași: mai stimulator, mai modern, mai legat de ceea ce se producea în Occident. Predilecția lui Tonitza pentru pitorescul sordid nu dispare nici acum. Casele de mahala continuă să-l pasioneze. Vizitele pe care le face vara la mare, în special la Balcic, îi stimulează acest interes atât prin aspectul așezării, prin exotismul ei, cât și prin ființele ce-l populează (turci, tătari în costumele și îndeletnicirile lor specifice).

Spre deosebire de alți pictori români care făcuseră cunoștință cu Balcicul încă din 1913, când a trecut Cadrilaterul la România, Tonitza a ajuns aici abia în 1933. Locul i s-a părut „fin", „tandru", „fantastic" și l-a redat în nenumărate tablouri ca atare. Tot spre deosebire de alți confrați, Tonitza mergea la Balcic nu numai vara, ci și iarna, pictând peste o duzină de peisaje reprezentând *Balcicul sub zăpadă*. Dar în afară de Dobrogea vizitează și salubrele noastre așezări de munte: în Făgăraș, iar la un moment dat și în orășelul Vălenii de Munte unde își ține Iorga cursurile universitare libere, de vară. Așa se face că în desenele și picturile lui Tonitza apar și țărani și case de țară fără însă a-l captiva prea mult căci va rămâne un neînduplecat adversar al postgrigorescianismului epigonic.

O influență benefică asupra creației sale a avut o vreme prietenia sa cu Francisc Șirato, Ștefan Dimitrescu și sculptorul Oscar Han cu care a întemeiat în 1926 „Grupul celor patru". Această asociație a organizat în total șase expoziții (1926–1930 și, după o pauză, în 1933), iar după



NICOLAE TONITZA. *Flori*



NICOLAE TONITZA. *Mocânel*



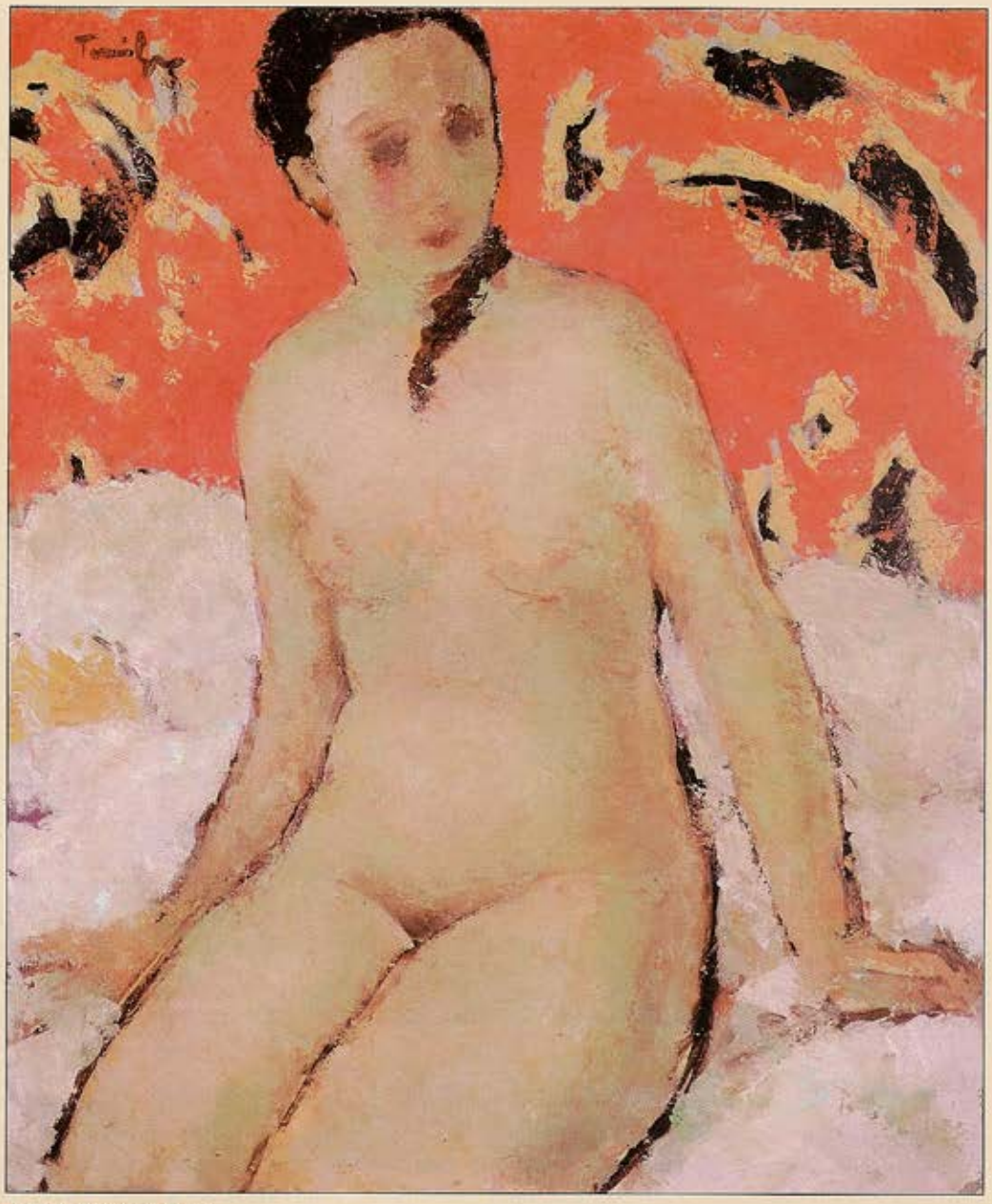
NICOLAE TONITZA. *Cap de copil*

moartea lui Ștefan Dimitrescu, cei trei și-au mai reunit încă de două ori lucrările în grup. Coeziunea grupului se baza pe convingerile lor că artiștii nu trebuie să admită compromisuri și să abdice de la idealurile generoase ce constituie rațiunea artei de a fi. De aceea expozițiile grupului „adevărate sărbători plastice, vor înregistra nu numai succese de presă și public, ci și mănoase vânzări, dar vor fi și un exemplu grăitor al unei arte ancorată în realitate exprimată printr-o viziune plastică modernă mereu reînnoită"[331].

Un alt moment semnificativ în cariera lui Tonitza l-a constituit profesoratul său la catedra de pictură a Școlii de belle arte din Iași, rămasă vacantă în urma morții prietenului său Ștefan Dimitrescu.

Din această perioadă datează zugrăvirea bisericii mănăstirii Durău de la poalele Ceahlăului, unde a lucrat împreună cu un grup de studenți ai săi. Aici, el se supune ritmurilor dictate de arhitectura monumentului, dar nu orbește, ci mlădiindu-le, găsind pentru noul conținut al artei sale o nouă formă. În acest fel, el se depărtează atât de tradiția bizantină, cât și de neoclasicismul ce domină pictura monumentală din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și din primele decenii ale veacului XX.

Pictorul a ajuns aici „la o sinteză monumental-decorativă cu totul originală în care descifrăm astăzi, pe de o parte, ceva din spiritul locului, din ambianța specifică zonei submontane a Durăului sub aspect topografic și etnografic, iar pe de alta, timbrul inconfundabil al stilului tonitzian



NICOLAE TONITZA. *Nud*

tradus în arabescul liniei, în sintetismul formei, în armonia cromatică, în gama caldă a paletei lui".

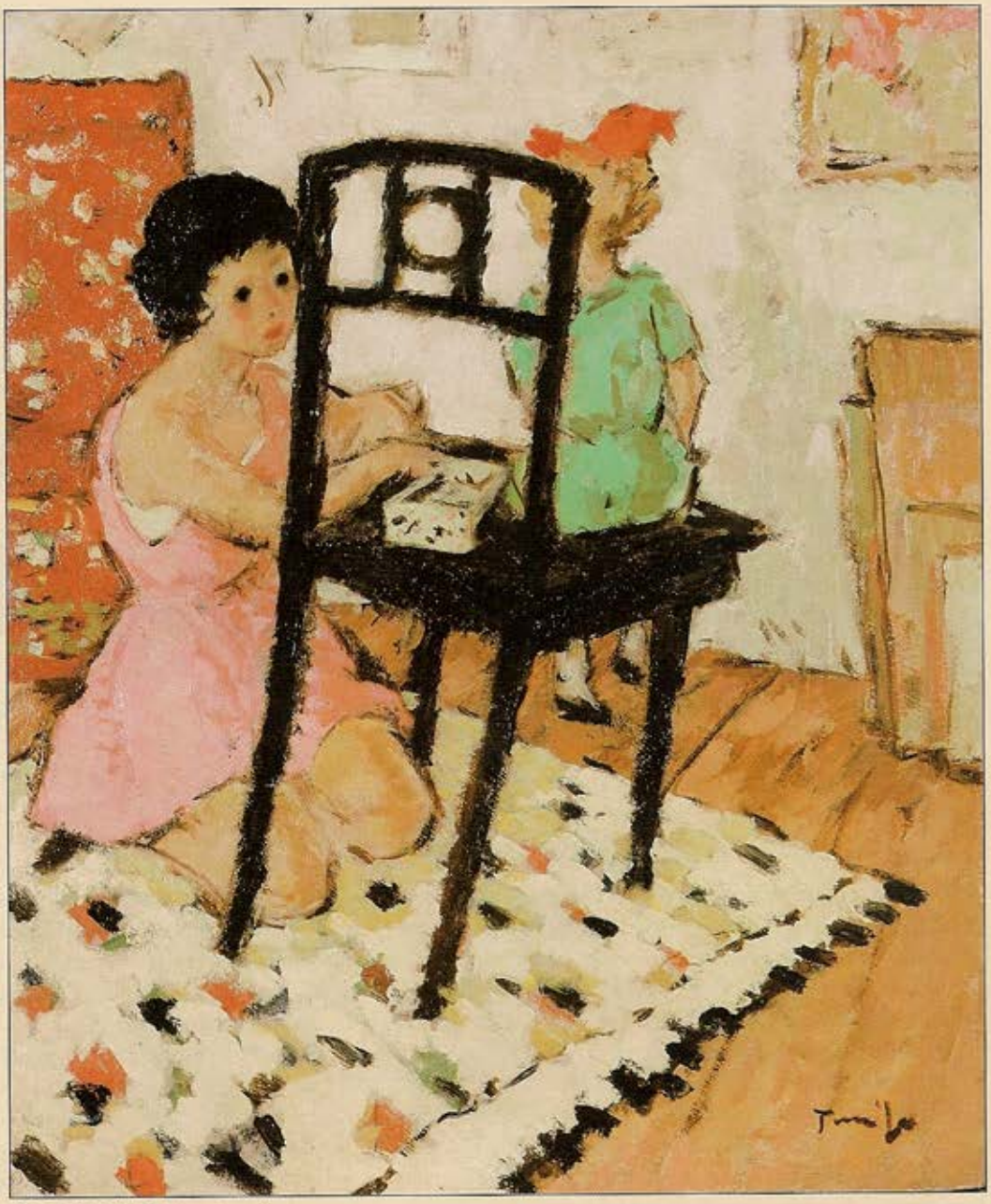
Şi totuşi pentru a înţelege care a fost izvorul artei lui Tonitza trebuie să ne întoarcem la Luchian, al cărui cult Tonitza îl împinge până acolo încât îi preia şi unele motive. Avem în vedere printre altele tabloul reprezentând o sobă ţărănească de gătit şi intitulat *Vatra* (aflat la Galeria naţională), care aminteşte de *Bucătărie călugărească* din seria pastelurilor realizate de Luchian la Brebu. De asemenea,



NICOLAE TONITZA. *Flori*

în tabloul *Liniște eternă* reia motivul țărmului surpat prin a cărui ferăstruire se zărește marea, pictat de autorul *Anemonelor* în *Marea la Tuzla*. Firește însă că nu numai prin aceste similitudini, la care am putea adăuga preferința pentru oamenii sărmani, pentru peisajul citadin, pentru flori, se înscrie Tonitza în descendența luchianescă. Cu marele său înaintaș el mai are comun și felul de a simți, de a adera la realitate. Este cu alte cuvinte un sentimental ca și Luchian; aparține aceluiași tip de umanitate ca și acesta. Mai mult decât prin temele abordate și prin temperament, Tonitza se înrudește cu Luchian stilistic.

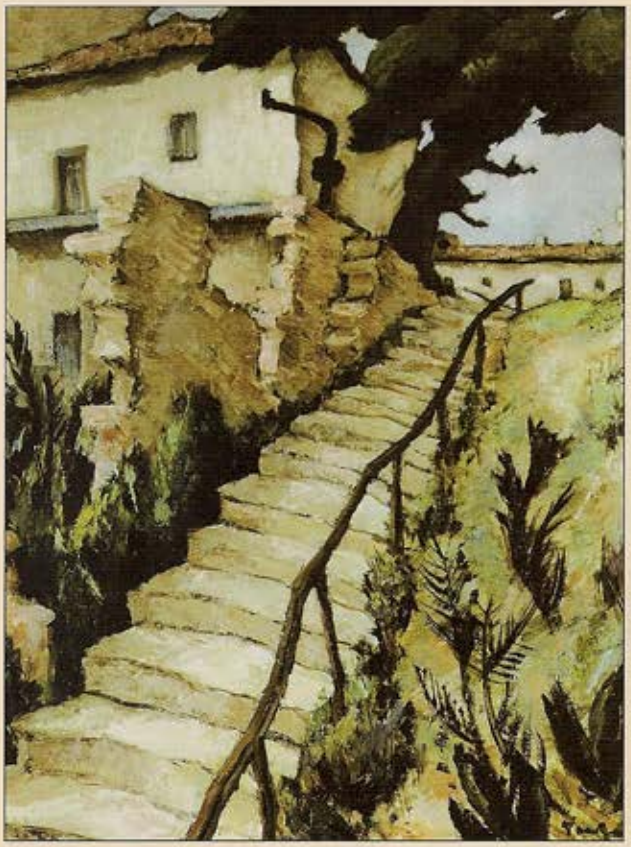
În această privință se poate spune că el ridică pensula căzută din mâna paralizată a celui care a pictat *Lăutul*, căci tocmai acest tablou, realizat în 1912, constituie într-un fel punctul de plecare de la care Tonitza continuă și dezvoltă lecția lui Luchian. Aici, anume, trebuie să căutăm impulsul pentru tendința, din ce în ce mai franc exprimată, a lui Tonitza de a renunța la modelarea volumelor și la perspectiva lineară și atmosferică în favoarea efectului decorativ obținut din tratarea plată, uniformă ca valoare cromatică, a întregii suprafețe a pânzei, indiferent de desfășurarea în adâncime a spațiului în care sunt plasate obiectele.



NICOLAE TONITZA. *Joc de copii*

Tablourile lui Tonitza, reprezentând peisaje, flori, naturi moarte, interioare, nuduri și portrete de copii, toate realizate într-un spirit foarte modern, degajă un optimism salubru ce reflectă încrederea artistului în capacitatea artei de a înfrumuseța viața oamenilor.

În ilustrarea temei copilăriei, de pildă, n-a fost egalat de nimeni în consecvența și reușita cu care i-a pictat pe cei mici. A avut față de confrați și un atu. În timp ce nici unul dintre marii pictori ai generației sale n-a avut mulți copii, el a fost un tată prin excelență, trăind și lucrând



NICOLAE TONITZA. *Scara hanului Caramiti*

în mijlocul numeroșilor săi copii, trăind bucuriile, dar și grijile pe care paternitatea le comportă. Zecile de tablouri în ulei, ca și zecile de desene consacrate de Tonitza temei se constituie într-o adevărată iconografie în imagini a copilăriei, artistul urmărind miracolul devenirii omului din fragedă pruncie până în anii adolescenței. La diferite vârste și în diverse ipostaze, sănătoși și bolnavi, jucându-se sau citind, îmbrăcați sau nuzi, pregătindu-și singuri dejunul sau cina ca niște orfani, copiii pictați de Tonitza sunt aceia de pretutindeni și de totdeauna: naivi și isteți, inocenți și poznași, plini de candoare, însetați de cunoaștere, dornici de iubire, demni de grijă și ocrotire din partea celor mari. De regulă, copiii care-i pozează sunt propriile fetițe Irina și Catrina, ca și fiul său Petru. Îi cunoaște bine. Le știe temperamentul, slăbiciunile și-i pictează încă de când erau în fașă (*Cap de copil cu bonetă albă*) până în pragul adolescenței (*Portret de copil, Joc de copii, Portret de fetiță, Frații, Orfanii, Fetiță citind, Irina, O floare între*



NICOLAE TONITZA. *Fetiță olandeză*

flori). Purtând uneori titluri ca *Fetița olandeză, Katiușa lipoveanca, Mica tătăroaică* sau *Copil turc* aceste tablouri aduc mărturie despre credința lui Tonitza că vârsta de aur a copilăriei nu trebuie să fie umbrită de îngrădiri și prejudecăți etnice sau rasiale.

Cum era de așteptat, în această pasiune pentru vârsta copilăriei, datorită succeselor pe care le-a avut cu asemenea tablouri, Tonitza a făcut prozeliți. Mulți contemporani ai săi, precum Camil Ressu, Alexandru Phoebus, Aurel Băeșu, Sabin Popp, Bob Bulgaru, Anastase Demian ș.a. au pictat în repetate rânduri copii într-o manieră proprie, dar care o evocă uneori pe a lui Tonitza.

Artist cu o conștiință socială dezvoltată, participant activ la frământările lumii în care trăia, Tonitza a fost în același timp un gânditor lucid care a reflectat și a luat atitudine, prin scrisul său, în cele mai diverse probleme ale artei. Opera lui scrisă îmbrățișează aproape toate aspectele legate de creația plastică – de la problemele de teorie la chestiunile mărunte de meșteșug, și de la sarcinile învățământului artistic la denunțarea caracterului antipopular, de clasă, al artei oficiale și la dezvăluirea cea



NICOLAE TONITZA. *Irina*

mai directă, brutală, am zice, a moravurilor ce înveninau climatul vieții artistice. De asemenea, ideea funcției sociale a artei revine ca un laitmotiv în articolele sale, el militând pentru probitate și sinceritate, pentru promovarea principiilor specifice artei angajate.

Dacă numele lui Petrașcu îl atrage după sine imediat pe cel al lui Pallady și invers, numele lui Tonitza se asociază firesc cu cel al lui Șirato, pe cei doi unindu-i nu numai o prietenie exemplară, dar și atitudinea față de lume și de artă, ținuta morală, cercul de preocupări. Personalitate



FRANCISC ȘIRATO. *Vânzător de covoare*



FRANCISC ȘIRATO. *Întoarcerea de la târg*

robustă și complexă a artei românești, Francisc Șirato (1877–1953) s-a afirmat, ca și Tonitza, în grafica politică de gazetă (asupra căreia o să stăruim la capitolul respectiv), în critica de artă și în pictură. Scrierile sale strânse de el în volumul „Prospecțiuni plastice" trădează un teoretician lucid cu idei sigure, în multe compartimente ale artei și raporturilor acesteia cu natura, cu societatea. „În studiile, eseurile și cronicile sale – arată Petru Comarnescu – întâlnim nu numai un artist cu gust sigur și cu darul unei exprimări clare și precise, ci și un gânditor în stare să teoretizeze diferitele fenomene și tendințe artistice, să se ridice de la cazuri particulare la generalități cu însemnate implicații"[332]. Așadar, reflexiv și metodic, el este înclinat spre problematizarea artei, spre abstragerea unor adevăruri cu atingere filosofică mai largă, spre conceptualizări de natură etică și estetică într-un plan rațional abstract, ceea ce-l diferențiază de prietenul său Tonitza care, mai subiectiv, mai spontan, mai liric, mai impulsiv, chiar, mai polemist, se bizuia mult pe intuiție și pe observații impresioniste. „Momentul istoric și cultural în pictura românească", „Renașterea artei populare", „De ce moare impresionismul", „Arta în conformitate cu natura", „Cultul formei", „Elementul de agrement în artă", „Despre meșteșug la artist", „Grigorescu", sunt doar câteva dintre studiile și eseurile ce stau mărturie despre registrul larg al problemelor care l-au frământat pe Șirato.

Reflecțiile pătrunzătoare ale criticului asupra artei și rosturilor ei n-au rămas fără ecou pentru căutările și experiențele artistice în fața șevaletului. Fără a-i altera prospețimea observației, ci conferindu-i mai multă acuitate, fără a-i răpi spontaneitatea percepției, dar susținând-o cu datele judecății, fără a-i stinge elanurile lirice, dar cenzurându-le și potolind efuziunile sentimentaliste, preocupările teoretice l-au ajutat pe Șirato să găsească nu o dată cumpăna dreaptă între diversele tendințe, opera sa distingându-se deopotrivă prin anvergura gândirii plastice și prin poezia cu care este învestit universul temelor tratate.



FRANCISC ŞIRATO. *Flori (Cârciumărese)*

L-a tentat, ştim, în anii tinereţii, după ce lucrase o vreme la Düseldorf, într-un atelier de litografie, modul de a „reda" realitatea al expresionismului aflat în stare larvară în Germania din jurul anului 1900. Primele sale încercări de factură expresionistă (printre altele tabloul *Saltimbancii*) erau menite să-l treacă prin „purgatoriul" ce putea să-l facă să uite „banalităţile vieţii cotidiene înfăţişate de naturalişti" (a se citi profesorii săi de la Şcoala de Belle Arte din Bucureşti).

După acest mic ocol, Şirato ieşea în adevăr la drumul mare al picturii româneşti, aliniindu-se celor mai valoroşi pictori ai noştri din perioada interbelică. Sunt două direcţii mai importante pe care a evoluat Şirato, şi lor le răspund, oarecum, două maniere diferite.

În prima domină interesul artistului pentru construcţia compoziţională solidă, monumentală, învăţată de la Cézanne, în care un rol expresiv deosebit îi revine liniei şi petelor de culoare ce definesc forma în volume uşor geometrizate.

Este vorba adică tocmai de acea reacţie la impresionism la care ne-am referit şi pe care Şirato o teoretizează în mai multe articole. Doctrinarul este categoric. El consideră că impresionismul este condamnat, că este „pretutindeni părăsit". Deşi recunoaşte că „rămân de pe urma lui, ca moştenire, învăţăminte tehnice de o valoare nepreţuită"[333],

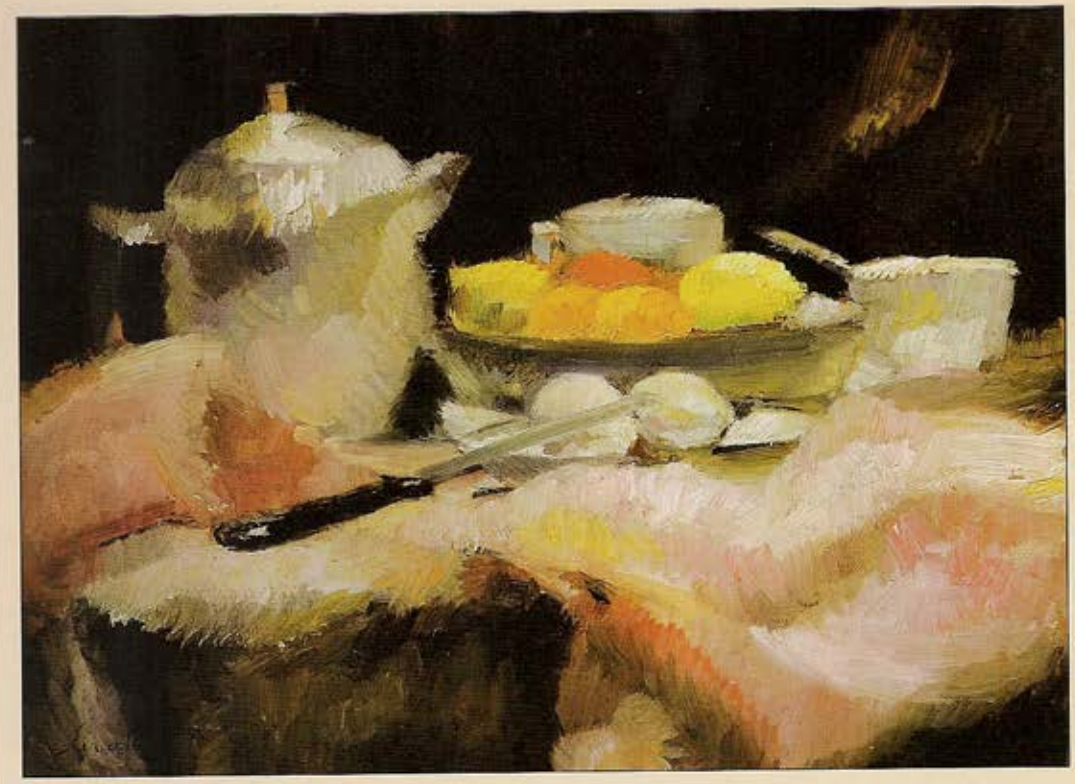


FRANCISC ŞIRATO. *Femeie în rochie albastră*

pe principalii noştri impresionişti – Steriadi, Dărăscu, Mützner, Bunescu îi exceptează de la blamul aruncat asupra curentului.

În aceste condiţii era firesc ca Şirato să-şi îndrepte admiraţia spre Cézanne. Anume la maestrul din Aix găsea Şirato acel „ideal al realizării absolute" urmărit cu o exemplară tenacitate, atunci când intenţiona „să facă din impresionism ceva solid şi durabil ca arta muzeelor".

Reabilitarea formei a fost deci în primii ani de după război principala preocupare a lui Şirato. Iar această reabilitare a formei se grefa pe o alta, aceea a tematicii ţărăneşti. El era încă din 1917 angajat la Muzeul Naţional întemeiat de Al. Tzigara-Samurcaş şi al cărui profil era dat de arta populară. Pictorul trăia şi lucra în ambianţa artei ţărăneşti



FRANCISC ȘIRATO. *Natură moartă*

fiind astfel sufletește apropiat de problema țărănească în genere. Nu realizează prea multe compoziții cu tematica respectivă. *Întâlnirea, Popas, Spre popas, Întoarcerea de la târg, Trei țărani* și alte câteva epuizează repede acest filon. Puține câte sunt ele reprezintă însă un cuvânt nou în evocarea lumii țărănești. Nimic nu se mai păstrează aici din viziunea sentimentalist-idilică din trecut. Locul acesteia este luat de o viziune gravă monumentală în care personajele împrumută atitudinile și gesturile laconice ale unor eroi de epopee clasică, înseși costumele lor largi – zeghea bărbaților de pildă, asemănătoare unor toge, și căciulile ca niște tiare sacerdotale conferindu-le o noblețe princiară. Aerul monumental este dat de plasarea personajelor în prim plan, ca în *Întoarcerea de la târg*, reprezentând o țărancă voinică ce poartă o greutate pe cap, sau ca în *Spre popas*, personajele fiind amplasate aici și pe un tăpșan ce le permite să privească în vale spre carele și vitele ce par minuscule pe lângă dimensiunile lor ce acoperă aproape întreaga suprafață a tabloului. Aceeași atitudine de stăpâni atotputernici și demni, proiectați masivi într-o perspectivă montantă peste peisajul frământat, iar parțial și deasupra orizontului, au personajele din *Întâlnirea*, un băiat și o fată bine îmbrăcați și siguri pe ei ca niște chiaburi.

Asemenea lucrări, ca și altele în care elementele de artă populară (covorul, ulcica, plosca), cu coloritul și formele lor specifice, intră în componența imaginii (de exemplu *Vânzătorul de covoare, Vânzătoare de covoare, Natură moartă cu flori* – colecția V. Parizescu), îl plasează pe Șirato în cadrul căutărilor de constituire a specificului național românesc.

Aceasta este deci faza în care, construind forme robuste, ușor geometrizate, Șirato se sincronizează cu căutările noului clasicism european, trăind astfel „sentimentul timpului" său. Ceea ce avea întâietate pentru el era acum o sinteză morfologică viguroasă. La categoria lucrărilor cu țărani sub aspectul morfologic, mai pot fi adăugate tablouri ca *Podul de la Băneasa*, lucrare prefigurând evoluția spre constructivism, *Han părăsit, Uliță la Tuzla, Tabietul,*



FRANCISC ŞIRATO. *Casa roz*

Albumul şi *Fată lucrând filet*. De fapt acestea din urmă fac mai degrabă trecerea la cealaltă fază din creaţia lui Şirato, cea care îl consacră drept un mare pictor al armoniilor cromatice şi al rafinamentului desăvârşit în sugerarea facturii ca de porţelan a materiei picturale.

Văzând pentru prima oară tabloul *Fată lucrând filet*, gândul te duce imediat la Vermeer. I s-a întâmplat acest lucru autorului rândurilor de faţă pentru ca să descopere mai târziu că aceeaşi impresie o avuseseră înainte şi alţi critici. Şi nu atât ocupaţia asemănătoare a personajului pictat de Şirato cu cea a *Dantelăresei* marelui olandez provoacă asocierea mentală, cât vrăjitoria coloristică din care sunt zămislite cele două tablouri ireal şi tulburător de frumoase.

Părăsind tematica ţărănească, artistul renunţă totodată şi la geometrismul formelor pentru a plonja în universul intimist (naturi moarte, flori, interioare, personaje feminine în atitudini de abandon, de *dolce far niente*). Fără a face calea întoarsă la impresionism, artistul român îşi îndreaptă atenţia spre continuatorii acestuia, Bonnard fiind cel mai susceptibil de a fi luat ca model. Imaginea, aşa cum o gândeşte acum Şirato, nu ajunge să se dezagrege, ea mai este structurată riguros. Dar scapă din strânsoarea conturului şi începe să plutească închegată fiind din pete cromatice fluide ce curg sau chiar plutesc diafane, ca un gaz, topite în baia de lumină. Sunt astfel tratate naturile moarte (*Serviciul de ceai*, *Natură moartă cu mere*), florile, femeile în interior (*În faţa oglinzii*, *Bluza albă*, *Femeie în bluză roşie*, *Siesta*), peisajele (*Casa roz*, *Geamie*, *Timp noros la Balcic*, *Dealul alb*), imagini în realizarea cărora artistul obţine, cu ajutorul unei paste uşoare, lipsite de consistenţă, asemenea acuarelei, delicate armonii de rozuri diafane şi albastruri azurii, de galbenuri citron şi de violeturi şanjante asemenea unor atlazuri.



FRANCISC ȘIRATO. Femeie pe sofa

Un pictor de valoare, funciarmente ostil impresionismului și în mare vogă între cele două războaie, dar care urmează o cale mai aparte având adică puține tangențe cu confrații de generație, atât în privința direcției artistice pe care o urmează, cât și sub aspectul organizatoric, pentru că nu-l găsim decât mai rar în grupările artistice bucureștene, a fost Eustațiu Stoenescu (1884–1957).

Fiu de moșier oltean, dar cu sânge francez în vine, din partea mamei, pictorul Stoenescu a fost o fire cumpătată, cu înclinații practice, un raționalist cu simțul realității și al echilibrului. În această privință el se aseamănă nu cu celălalt boier – cu Pallady, ci cu burghezul Petrașcu. De altfel, ca și acesta din urmă, ține la marea tradiție a picturii de muzeu și ia ca modele pe Velázquez, Rembrandt, Hals, Goya, Whistler, Manet. Privește spre aceștia cu admirație și tinde din răsputeri să le afle și să le aplice în practică secretele. În parte, va și reuși. Nu de la început și nu fără o tenace trudă.

Și în privința studiilor Stoenescu urmează o cale ce diferă în parte de a celorlalți pictori. Asta în sensul că el nu urmează Școala de Belle Arte din București, ci merge direct la studii, încă de la vârsta de 16 ani, într-un atelier parizian, și anume în cel al lui Jean-Paul Laurens, la Academia Julian. Aici au ajuns mulți pictori români (Luchian, Petrașcu, Steriadi, printre alții), dar după ce și-au însușit meșteșugul sau chiar în paralel cu aceasta, au urmat căi ce n-aveau prea mult în comun cu academismul marilor pânze ce glorificau pe zei și pe mai marii lumii acesteia. Unii au străbătut rapid sau mai pe îndelete o fază impresionistă și au găsit apoi formule ce i-au consacrat ca pictori moderni postimpresioniști.

Lui Stoenescu important i-a părut a fi altceva. Ca și Aman cu o jumătate de secol în urmă, ca și Mirea, alt academist de talent, care ajunși la Paris și-au propus să creeze compoziții mari pe teme prestigioase, Stoenescu



EUSTAȚIU STOENESCU. *Natură moartă*

îl urmează îndeaproape pe maestrul său și atacă pânze cu multe personaje ca *Intrarea Jeannei d'Arc în Orleans*, *Convoiul țigănesc*, *Supa populară* primite la Salonul parizian din 1911 și chiar premiate. De altfel, activitatea lui creatoare desfășurându-se, ca și în cazul lui Brâncuși, mai mult în Franța, aici va dobândi pictorul cele mai mari succese ale sale, aici va culege cele mai multe elogii din partea criticii.

Devenind unul dintre marii portretiști ai epocii, apreciat în special în cercurile mondene pentru că îi portretizează mai ales pe reprezentanții protipendadei, Stoenescu organizează expoziție după expoziție mai întâi la Paris, dar apoi și la Londra, la New York, la Chicago, la San Francisco, la Veneția, aici participând la bienala din 1928. Și portretele lui plac. Sunt apreciate pentru gravitatea coloritului lor dominat de negru, alb și roșu, pentru tușa nervoasă, iar uneori și pentru adevărul uman, pentru ceea ce reușește să surprindă din psihologia personajului care-i pozează. Au fost socotite realizări de vârf care l-au propulsat, în ochii criticii, chiar înaintea pictorului maghiar Philipp Laszlo care picta în acel timp la Londra, bucurându-se, ca Munkácsy altădată, de o mare vogă în Occident.

Ca autor de portrete, Stoenescu privește spre patru mari maeștri ai genului: Velázquez, Hals, Goya și Whistler. Împrumută de la aceștia sobrietatea și totodată prețiozitatea coloritului. Predilecția pentru negrurile catifelate și pentru griuri îi asigură, mai ales în portretele de bărbați, accesul la rafinamente și virtuozități formale, dar totodată la dramatismul pe care-l presupun destinele umane mai ales atunci când sunt pictați bătrânii. Iar Stoenescu a izbutit să fie mare mai cu seamă în portretele de bătrâni, în portretele de femei el fiind, cum constată



EUSTAȚIU STOENESCU. *Scenă din război*

chiar o femeie (Maria Bengescu), mai superficial, mai decorativist. Enumerăm câteva dintre cele mai reușite portrete realizate de Stoenescu de-a lungul anilor: pe cel al maestrului său, *Jean-Paul Laurens* (1924), privit din profil, apreciat la mai multe expoziții, pe cel al lui *C. Disescu* (1917), *Autoportretul* din 1925, pe cel al baronului *Levasseur* (1926), cu o mână expresivă și posesivă ce a cuprins ca o cange spătarul fotoliului, pe cel al unei bătrâne doamne – *Miss Mac'Connell* (1927), pe al abatelui *Mugnier* (1927), pe al pictorului *Ștefan Popescu* (1924), pe al lui *Matei Corbescu* (1931). În sfârșit critica l-a lăudat pe cel al *regelui Ferdinand*, din 1929, socotit „o bucată de o savoare unică"[334]. Nu împărtășim însă entuziasmul de circumstanță al criticii pentru că, spre deosebire de portretele enumerate în care tehnicii, în adevăr măiestrite, îi corespunde și un sondaj psihologic al personajelor pictate, în portretul tipic monden al M.S. Regele, primează exercițiul de virtuozitate tehnică, în adevăr remarcabil în redarea decorațiilor și ceaprazurilor ce împodobesc uniforma de gală a suveranului, în timp ce fața acestuia rămâne inexpresivă.

Opera de portretist a lui Stoenescu este, prin urmare, remarcabilă și, am putea spune, fără egal în arta românească a epocii. Va trebui să așteptăm portretele realizate de Corneliu Baba ca să putem vorbi despre un echivalent al celor pictate de Stoenescu.

Dar portretul nu este singurul gen în care acest pictor și-a demonstrat măiestria. Pictura de gen, peisajul, na-



EUSTAȚIU STOENESCU. *Veneția*

tura moartă, florile și-au găsit în el un interpret subtil și sensibil.

Fidel, ca portretist, până la a părea conservator și chiar desuet, tributar marilor maeștri ai trecutului, el se arată mai modern în celelalte genuri. În primul rând prin lărgirea gamei cromatice întrucât negrului și griurilor le juxtapune culori deschise (roșu, rozuri, portocaliuri) și mai ales prin impresia de schiță, de non finit imprimată compozițiilor, interioarelor, nudurilor, peisajelor. Deosebit de fine sunt scenele cu copii din anturajul familiei, ca și nudurile destul de senzuale, dar niciodată lascive și vulgare. (Dintre compoziții, menționăm pentru firescul atitudinilor și spontaneitatea mișcărilor: *Vânătoarea de lupi*, *Artiști de circ*, *Înmormântarea* și *Statie cu cocoșul*, tablou conceput ca o replică la *Evreul cu gâsca* al lui Grigorescu).

În peisaj, cele mai frumoase rezultate au fost obținute de Stoenescu la Veneția, unde nu urmărește nici dramaticul ca Petrașcu, nici fastuosul ca Dărăscu, ci se lasă fascinat ca un impresionist de evanescentele cețuri în care se cufundă orașul de pe lagună în zilele ploioase. *Piazzeta* sub burniță este una din pânzele tipic impresioniste pe care i le inspiră, prin 1938, mirifica Cetate a dogilor.

În pictarea naturii moarte și a florilor, Stoenescu se situează, de asemenea, în rând cu cei mai buni maeștri ai școlii românești atât de prodigioase în practicarea acestor genuri.



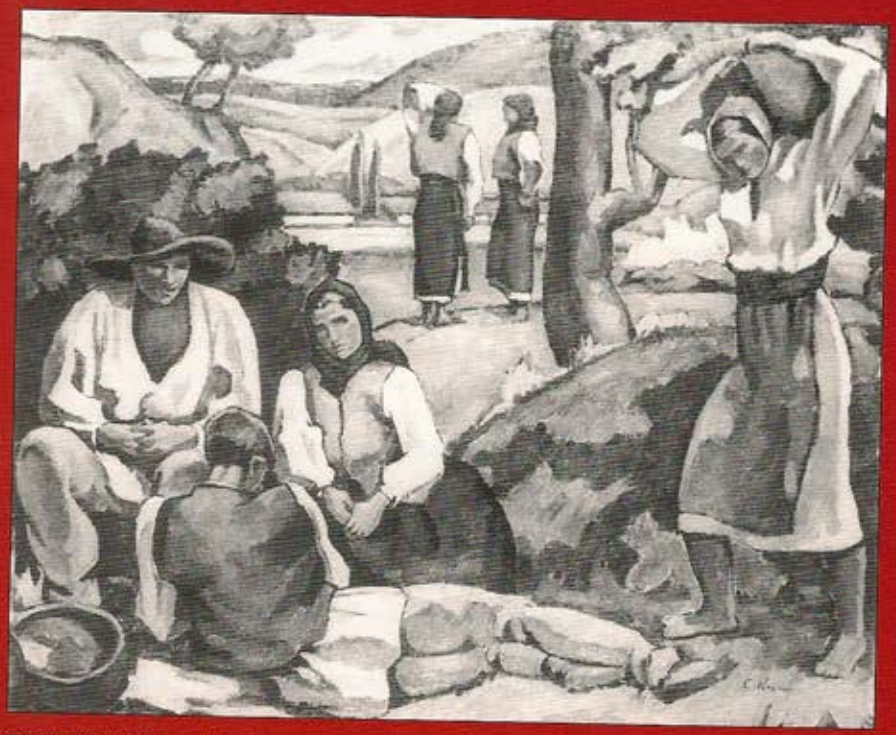
EUSTAȚIU STOENESCU. *Micul dejun*

În paralel cu Luchian, Petrașcu, Pallady, Stoenescu, Tonitza și Șirato, o replică viguroasă dădea impresionismului și Camil Ressu (1880–1962). Nu mai era vorba de astă dată de o soluție absolut originală, ca în cazul celorlalți. Încă din timpul studiilor de la Paris (între 1902–1907), după câteva exerciții impresioniste, chiar pointilliste, Ressu a optat pentru formula lui Cézanne. De această decizie nu este străină prietenia artistului român cu Charles Guérin, adept fidel al maestrului de la Aix. Întâlnirea artistului cu Al. Bogdan-Pitești a fost providențială deoarece cunoscutul mecena l-a invitat pe tânărul pictor la moșia sa de la Vlaici – sat din județul Olt –, unde întreținea un cerc literar artistic frecventat de mari oameni de litere și de artă, dacă ar fi să-i pomenim doar pe poeții Macedonski și Arghezi.

La Vlaici, unde va merge în fiecare vară până spre 1915, Ressu va avea revelația vieții satului și zugrăvirii acesteia îi



EUSTAȚIU STOENESCU. *Compoziție*

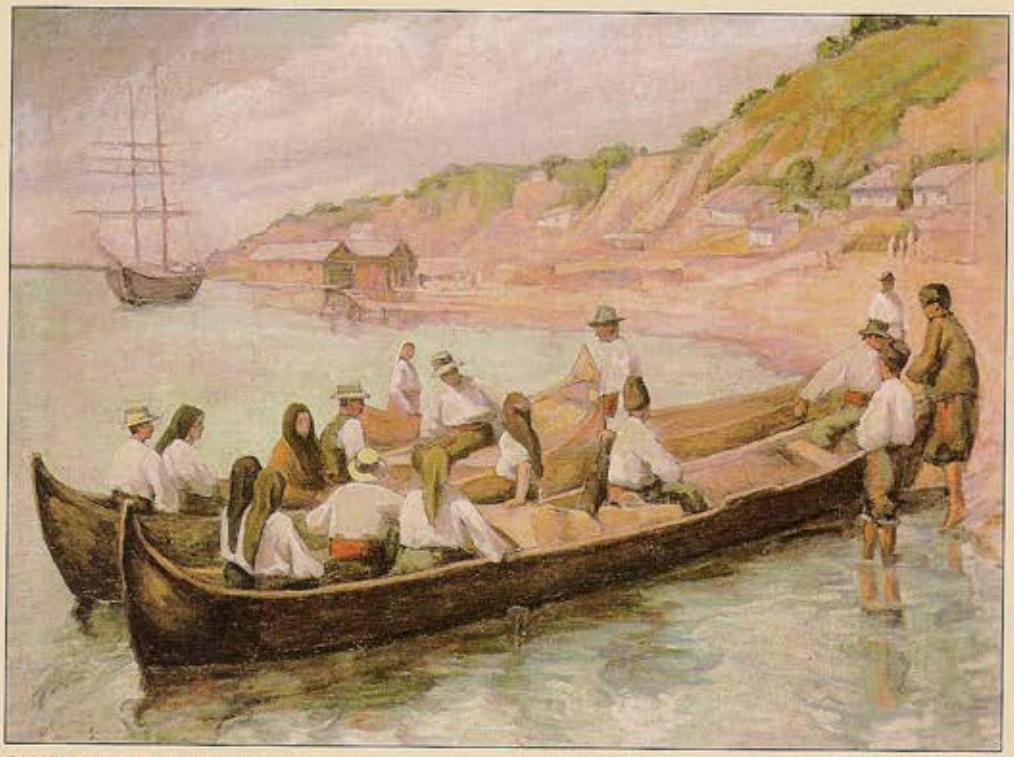


CAMIL RESSU. *Compoziție cu țărani*



CAMIL RESSU. *Femei la poartă*

va consacra cea mai mare parte a creației. Adevărata lansare în public a lui Ressu ca pictor are loc în anul 1910, moment crucial în istoria artei românești moderne. Evenimentul ce marchează acest moment îl constituie un fel de schismă ce se produce în cadrul societății „Tinerimea artistică" cu prilejul expoziției ei din acel an. În cadrul acesteia au intervenit două elemente ce aveau să producă un adevărat reviriment în arta românească modernă: o mică retrospectivă Andreescu, organizată ca omagiu adus marelui clasic, și expunerea lucrării *Cumințenia pământului* de Brâncuși. Dacă opera sculptorului a stârnit o aprigă polemică în presă împărțind publicul și critica în două tabere și dezbinându-i chiar pe membrii „Tinerimii", prezența masivă a lui Andreescu a avut menirea să reorienteze gustul dominant al epocii de la pictura vag simbolistă, adesea anecdotică sau evazionist sămănătoristă, spre spiritul modern și de rezonanțe majore întruchipat de arta andreesciană. Este drept, deși extraartistic, evenimentul sângeros al Răscoalei din 1907 își avea desigur și el importanța lui în schimbarea de viziune a artiștilor asupra vieții țărănești. Fapt este că, odată creată o asemenea stare de spirit, pictura lui Ressu era și ea receptată pozitiv, ca o reacție la idilismul minor practicat de unii membri în vârstă ai „Tinerimii". Foarte entuziasmați de cele cinci pânze expuse atunci de Ressu s-au arătat criticul Theodor Cornel, partizanul unor tendințe moderne radicale, și scriitorul N.D. Cocea. Și unul și altul semnalau noutatea demersului artistic al tânărului pictor. Referindu-se desigur la tablourile cu țărani, în special la *Țărănci din Vlaici* înfățișând trei sătence în costume populare șezând pe iarbă, Cocea observa cu subtilitate că „Ressu apreciază mai mult farmecul contemplării decât vulgaritatea muncii"[335]. Și în adevăr, cum se va întâmpla și cu alte multe tablouri cu țărani, foarte adesea aceștia vor fi înfățișați în clipele lor de repaos, contemplând sau meditând, aflați uneori în rugăciune sau păsind îngânduraţi și reculeși ca în compoziția *Înmormântare la țară*. De altfel, chiar dacă

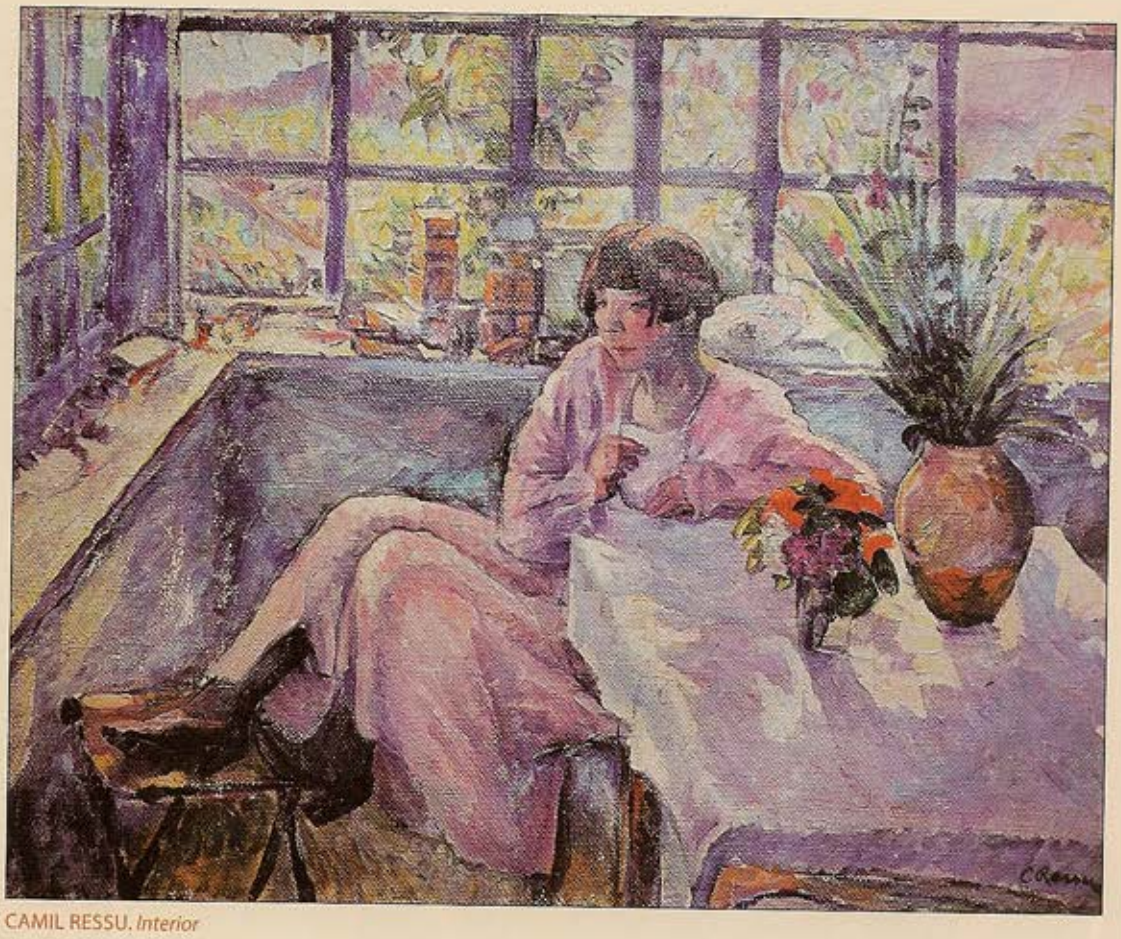


CAMIL RESSU. *Țărani în barcă*

sunt surprinși în acțiune, arând, semănând, culegând, gesturile lor ample par mai degrabă părți dintr-un ritual, fiecare dintre ei părând a săvârși un sacerdoțiu. Profitând de înaltele sale însușiri de desenator, Camil Ressu a realizat tablouri de compoziție cu mai multe personaje, pe care le construiește cu o bună cunoaștere a legilor perspectivei și a raporturilor dintre mase. Compoziții cum sunt *Cosași odihnindu-se*, *Înmormântare la țară*, *Odihnă la câmp*, *Țărani în barcă*, *Țărani la prânz* se disting prin coeziune, prin echilibru clasic și prin monumentalitate. De remarcat, în primul dintre tablourile menționate, și felul cum este redat cadrul natural, adică peisajul, fuga în adâncime a perspectivei, succesiunea planurilor ca și atmosfera de vară toridă sugerată cu ajutorul unui colorit auster ce constă mai mult din variații de ton decât din diferențe cromatice.

Noutatea adusă de Ressu în tratarea țăranului era nu numai una de viziune, ci și de estetică a formei. Concepția artistului își găsea în acest sens și o reflectare teoretică într-un amplu articol-program publicat în „Viața socială", revistă de stânga, în paginile căreia se putea întâlni cu Arghezi. În articolul respectiv intitulat „Despre artă și artiști. Impresii și reflexii", Ressu concepea opera de artă ca „o sinteză a imaginilor vizuale", ca „o simplificare a formelor, liniilor și culorii", ca „o circumscriere de așa natură a obiectului viziunii încât totul să concorde la cea mai mare expresie a subiectului tratat"[336]. Accentul pe sinteză și disprețul pentru simpla impresionare a retinei îl călăuzește pe Ressu de-a lungul întregii sale cariere, cu excepția desigur a câtorva lucrări din tinerețe, cum sunt: *Pe terasă*, *La scăldat*, *La fereastră*, în care îl preocupă cu precădere redarea efectelor de lumină.

Marile lui disponibilități de desenator l-au ajutat pe Ressu să abordeze într-un mod original și portretul. Fie că este vorba de portrete ale unor anonimi (femei, fetițe), fie de efigiile unor personalități ca poetul *Octavian Goga*, ca *Ștefan Luchian*, ca pictorița *Nina Arbore*, ca *Tudor Arghezi*, ca pictorul *Alexandru Istrati* sau de *Autoportrete*, artistul recurge la linia de contur pentru a fixa, redus la esență, profilul sintetic și expresiv al personajului. Odată surprinse trăsăturile fizice definitorii exprimate prin linia când



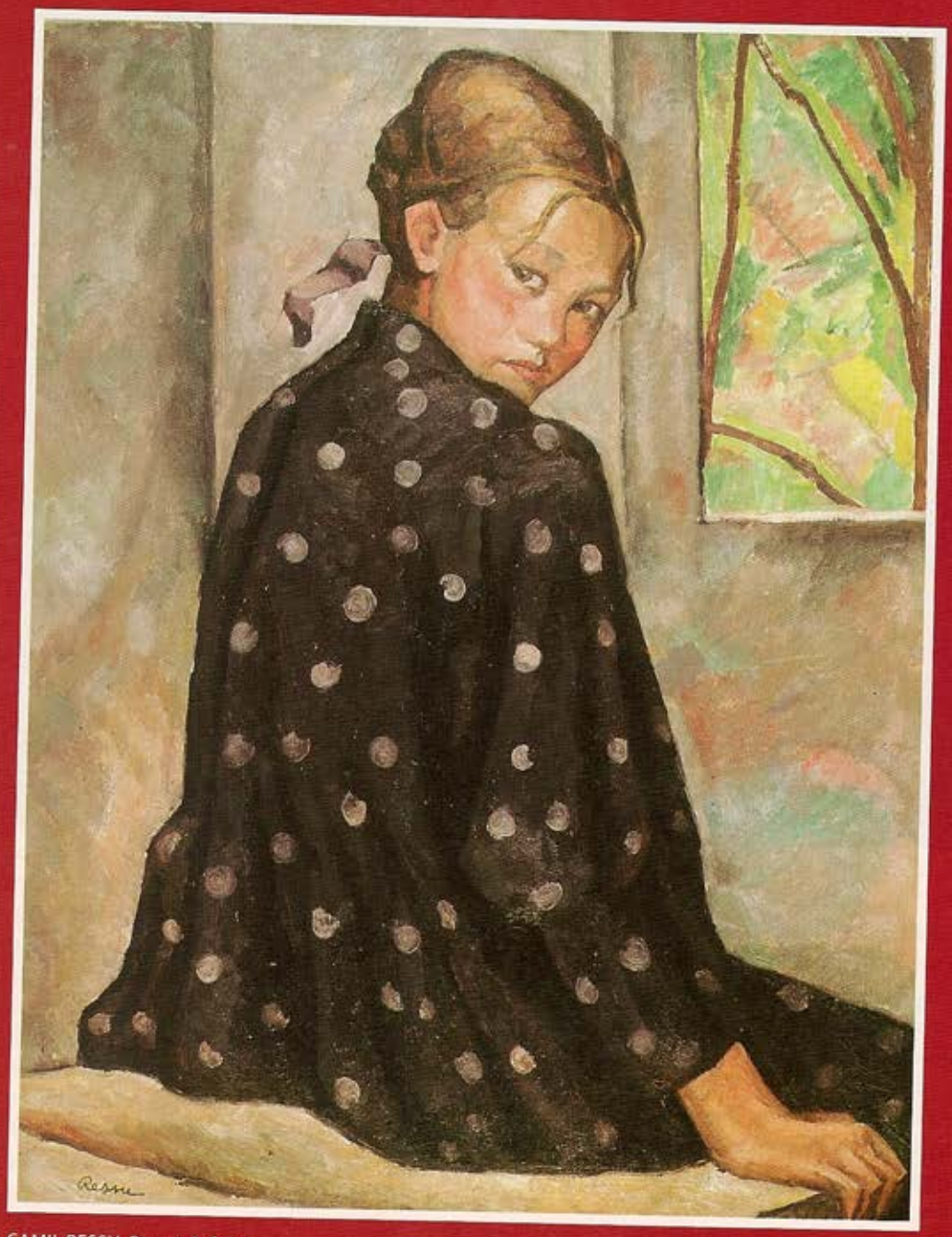
CAMIL RESSU. *Interior*

unduioasă, când colţuroasă a conturului, restul vine de la sine. Faldul unei rochii, expresia feţei, jocul mâinilor devin elemente secundare, psihologia modelului supunându-se firesc atitudinii totdeauna maiestuoase, monumentale, exprimate prin linia de contur.

Despre capacitatea de portretist a lui Ressu şi totodată despre ştiinţa lui de a compune şi suda între ele elementele unui tablou stă mărturie şi pânza intitulată *Terasa Oteteleşanu*. De fapt, un portret colectiv, în genul celor pictate de Hals şi de Rembrandt pentru diversele ghilde, acest tablou în care-i recunoaştem pe unii dintre pensionarii vestitei cafenele bucureştene de la începutul veacului: Iser, Steriadi, Arghezi, Minulescu ş.a., trebuie admirat şi pentru atmosfera lui înţeleasă în dublu sens: ca climat artistic specific boemei şi ca anvelopă, de remarcat fiind redarea cu multă măiestrie profesională a luminii artificiale, mai cu seamă în colţul stâng în care apare, ca aureolată, efigia expresivă, ca de camee, a lui Iser.

Despre colorit nu putem însă spune totdeauna că are un rol substanţial în reuşita tabloului. Supremaţia liniei este absolută nu numai în portret. Linia este dominatoare în raport cu culoarea în toată pictura lui Ressu. Rolul cu totul auxiliar, niciodată dominant sau autonom al coloritului constituie una dintre constantele definitorii ale artei lui Ressu, specifice, de altfel, pentru întreaga pictură neoclasică în care elementul principal este desenul.

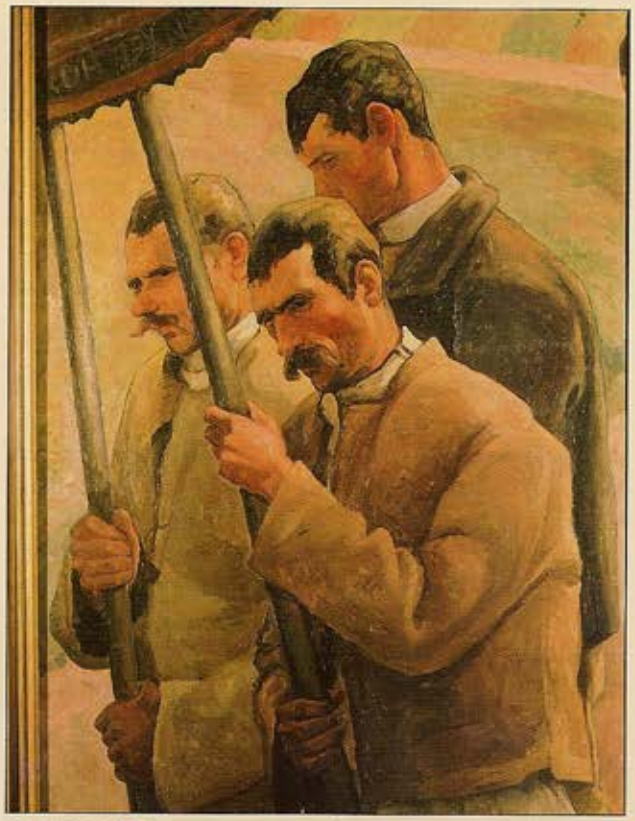
Nefiind un caz izolat, ba putându-se spune că avea un rol exponenţial, creaţia lui Ressu trebuie privită în cadrul unui fenomen mai amplu ce-şi are obârşia în primul război mon-



CAMIL RESSU. *Portret de fetiță*



CAMIL RESSU. *Mocani*



CAMIL RESSU. *Înmormântare la țară* (fragment)

dial. Cum se știe, în timpul refugiului la Iași, unde se instalase nu numai guvernul, dar și multe alte instituții, o seamă de artiști printre care și Ressu, Șirato, Iser, Theodorescu-Sion, Șt. Dimitrescu, Tonitza, Pallady ș.a. au înființat, în 1918, o asociație artistică pe care au numit-o „Arta română". Întemeiată ca o reacție la „Tinerimea artistică" ai cărei membri fondatori au continuat să activeze în Bucureștiul ocupat de nemți – de unde adesea stigmatul de colaboraționiști pe care în fapt pe nedrept și l-au atras – „Arta română" a trecut în anii de după război drept o grupare progresistă. Membrii ei, unii combatanți pe front, uniți de aspirații și idealuri comune, solidari în urma ororilor și privațiunilor trăite în condițiile refugiului, își propuneau și în bună măsură izbuteau să apropie arta de viață, să imprime un suflu nou și proaspăt mișcării artistice românești. Prima expoziție a grupării a fost deschisă în aprilie 1918 la Iași. Au urmat expoziții anuale cu o întrerupere de 3 ani până în 1928, de la an la an sporind atât numărul participanților, îndeosebi tineri, cât și calitatea operelor expuse.

Scriind despre aportul acestei grupări la mișcarea artistică postbelică, un cronicar anonim găsea că „potrivindu-și pasul după ritmul estetic al vremii", „Arta română" presupunea „o adaptare cât mai perfectă cerințelor sufletului modern, căutând să-i redea aspirațiunile și trebuințele atât de complexe și de disparate cu toată rafinăria de care dispune astăzi arta"[337]. O trăsătură caracteristică a epocii postbelice este căutarea specificului național.

Din punct de vedere al expresiei, căutările în domeniul specificului național coincid în mare cu însușirile noului clasicism ce se afirmă în aceeași vreme pe plan internațional cu care își potriveau pasul cei de la „Arta română". Și aici identificăm factorul extern, adică „ritmul estetic al vremii".

Scăpată din vâltoarea războiului care-i pusese sub semnul întrebării existența, arătând-o în toată precaritatea ei, lumea postbelică vrea să se știe mai în siguranță, să simtă

pământul mai tare sub picioare, să se sprijine pe certitudini. De aici refuzul, în artă, a tot ce aducea a efemer, a labil, a disoluție. De aici, reacția anti-avangardă și chiar antiimpresionistă. De aici dorința de restaurare a unor structuri mai trainice, de reîntoarcere la tradiții clasice sau realiste solide. Fenomenul, cu tendințe de generalizare, având și alte cauze social-politice mai profunde, cuprinde în diferite proporții arta unor mari țări ca Uniunea Sovietică, Germania, Italia, Franța și se insinuează practic în toată mișcarea artistică europeană.

Virulența cu care regimurile fasciste (musolinian și hitlerist) se năpustesc asupra artei de avangardă punându-i în loc un nou clasicism menit să exalte forța fizică a viitorilor cuceritori, în această psihologie își are sorgintea. Și tot din această mentalitate se hrănește înverșunarea cu care regimul condus de Stalin lichidează arta rusă de avangardă atât de înfloritoare în timpul și în anii imediat următori Revoluției din Octombrie pentru a o înlocui cu clișeele realismului socialist – și acesta tot un soi de nou clasicism chemat să eroizeze „omul nou" aflat în plin proces de făurire pe șantierele cincinalelor.

Ca echivalent românesc al acestui nou clasicism, crearea specificului național se constituie în principalul comandament al momentului istoric respectiv, lui încercând să-i răspundă în special artiștii din ambianța asociației „Arta română". În mod curios, la noi în țară neexistând în acei ani o avangardă artistică solid închegată, eforturile de creare a unui specific românesc vor îmbrăca forma unei violente reacții antiimpresioniste.

Despre recurgerea pe scară mare la tematica țărănească, despre specificul național, ca și despre orientarea neoclasicizantă a picturii românești ca o reacție echivalentă celei general europene, împotriva impresionismului, se ocupă, într-un studiu aprofundat, Ioana Vlasiu care arată că „Dacă interpretarea clasicizantă a lui Cézanne a fost, în Occident, o reacție și o replică la avangarda care putea fi cubism, futurism, expresionism, la români, Cézannismul în pictură a avut un alt rol, acela de a lichida impresionismul epigonilor"[338]. Despre acest fenomen se ocupă și Călin Dan, afirmând că „... prin pictura lui Luchian, am avut o reacție antiimpresionistă fără o parcurgere sistematică a problemelor impresionismului, în perioada interbelică vom avea o reacție clasicistă care va lupta nu cu avangardele (ca în Apus și în Răsărit – n.n. V.F.), ci cu adevăratul nostru moment impresionist"[339]. De altfel, impactul impresionismului în pictura românească și în gândirea critică de la noi despre el a stârnit, de-a lungul unui secol, reacții dintre cele mai ciudate. Așa cum se știe, Grigorescu a fost, fără îndoială, primul pictor român a cărui operă se interferează în anumite momente cu unele laturi ale curentului. După el, Andreescu, confundat uneori de către contemporani cu impresioniștii, a fost, în anumite tablouri (*Femei într-un parc*), foarte aproape de ei, la un moment depășindu-i, însă, prin rezolvarea unor probleme ce țin de viziunea și tehnica post-impresioniste[340]. Avem apoi, în pictura românească, un prim moment impresionist antebelic, cel de la „Tinerimea artistică", promovat de Verona, Ipolit Strâmbu, Vermont, Baltazar ș.a. și care gravita în fond spre un naturalism anecdotic, dar influențat de Grigorescu și, poate, de ceea ce a mai răzbătut din impresionismul autentic francez prin filiera münchenezã.

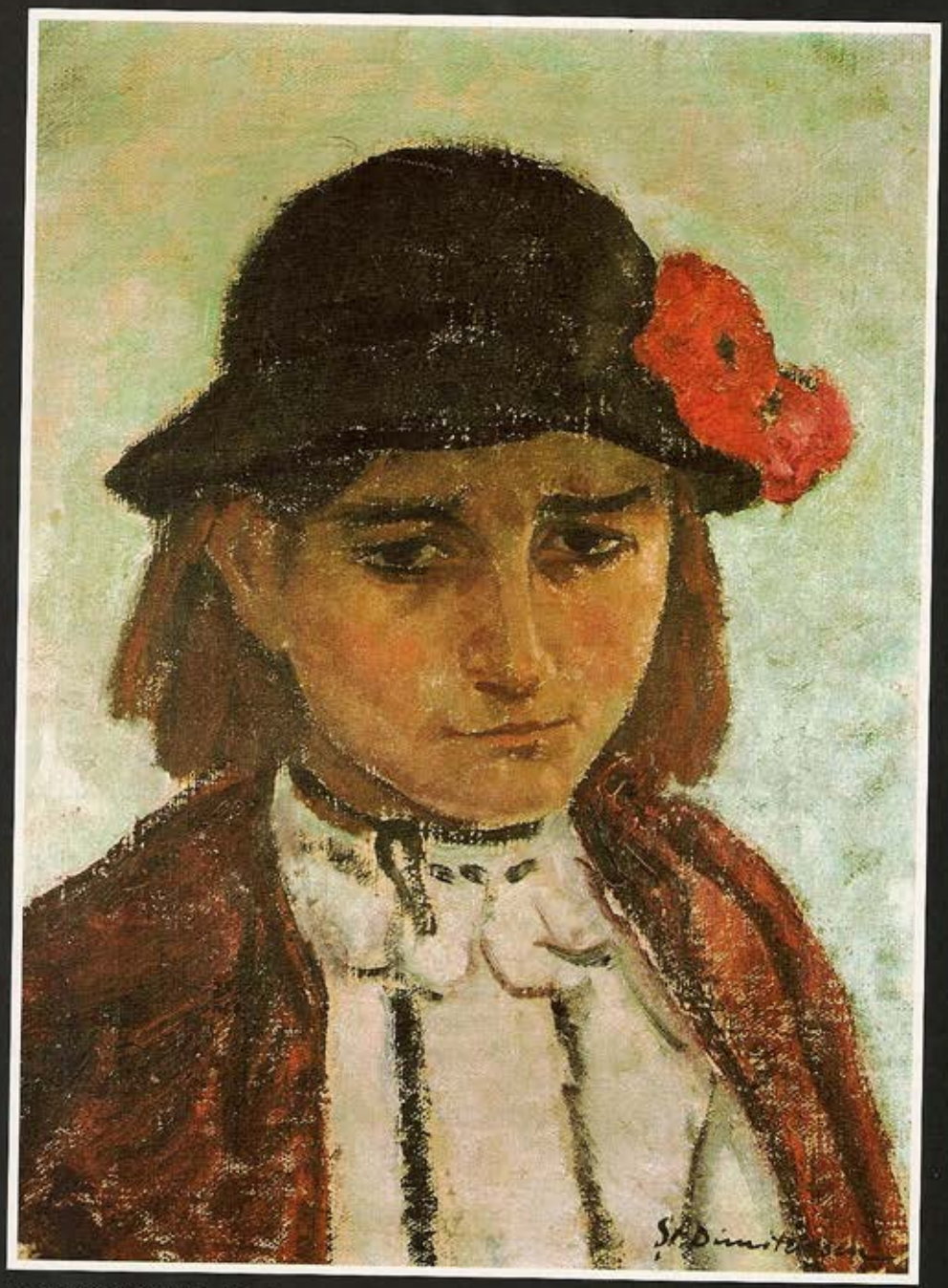
La acest „impresionism" există o primă reacție. Ea îi aparține lui Luchian, după ce chiar autorul *Anemonelor* cochetase cu curentul, dându-ne, printre altele, o *Ultimă cursă de toamnă*, tutelată de spiritul lui Degas, și o *Bătaie cu flori la Șosea* în care ghicim acorduri din Monet, Pissarro și Renoir, deopotrivă.

A venit după aceea al doilea val impresionist, ca să zicem așa, de astă dată de cea mai autentică factură, cei care-l promovează fiind artiști de prima mărime (Steriadi, Dărăscu, Lucian Grigorescu, Mützner, Bunescu) și iarăși s-a stârnit neîntârziat fenomenul de reacție, de astă dată acesta îmbrăcând și o haină teoretică. Șirato, printre alții arăta bunăoară, că „Impresionismul ne dă numai o fațetă colorată a aspectului sub care ne apar fățurile lumii"[341]. Mai mult, în combaterea intrusului, Șirato recurge și la argumentele șubrede ale determinismului geografic, susținând că „În România culoarea obiectelor nu este alterată de o atmosferă deasă ca un văl, ce pune surdină culorilor naturii..."[342], ca în Franța, de pildă, cum sugerează criticul. Și astfel, nu avem decât să constatăm „... o inadecvare a impresionismului românesc la contextul cultural interbelic, ceea ce a dus la o nerecunoaștere a semnificațiilor sale majore"[343].

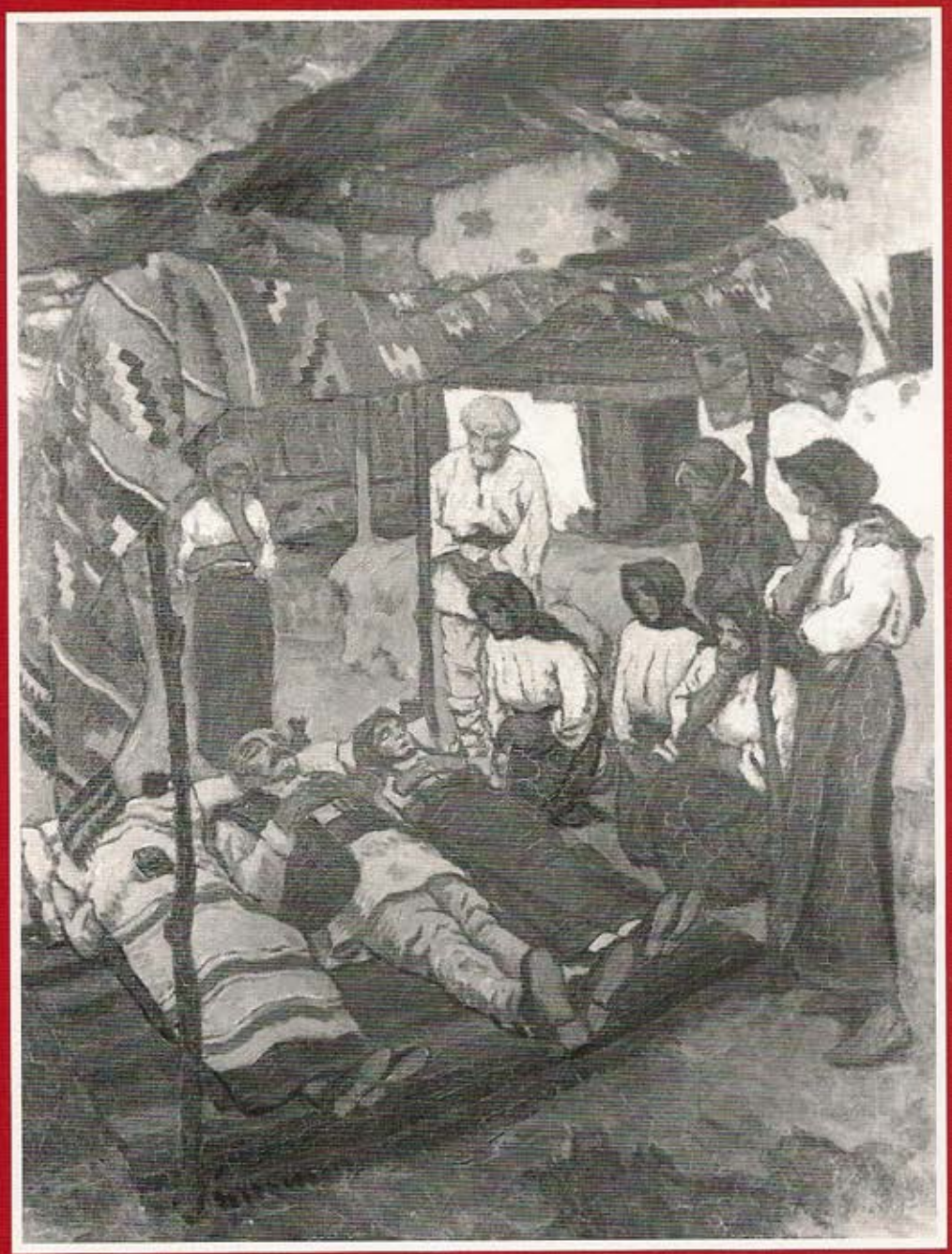
Să mai amintim că târziu, în deceniul șase, în anii de dominație ai dogmatismului, impresionismul era aproape un cuvânt de ocară. Ba, în mod ciudat, chiar până astăzi, dintr-o prejudecată adânc înrădăcinată, critica n-a încetat să însoțească termenul, când îl folosește, cu o atitudine de condescendență, manifestând, ori de câte ori are prilejul, mari reticențe în identificarea unui impresionist român, iar atunci când o face, nu pregetă să aducă tot felul de precizări menite să-l absolve măcar în parte de greul „păcat" de a călca pe urmele acelora care au îndrăznit să topească realitatea într-o petulantă baie de lumină.

Dintre artiștii de la „Arta română" la fel de consecvent ca Ressu în urmărirea creării unui specific național românesc a mai fost doar Ștefan Dimitrescu (1886–1933), ceilalți doi prieteni ai săi din „grupul celor patru" (Șirato și Tonitza) profesând doar episodic pictura cu temă țărănească în viziunea monumentală întemeiată pe preeminența desenului. De altfel, cei mai bine plasați pentru a aduce precizări cu privire la stilul și rostul artei acestui fin interpret al realităților românești au fost chiar cei doi pictori și critici: Tonitza și Șirato. Cu privire la însușirile esențiale ale operei confratelui său, Tonitza observa, de pildă, că „Cine l-a urmărit cu luare aminte (pe Ștefan Dimitrescu) a căpătat convingerea că ceea ce, în ultima vreme, părea la el o facilă aplecare pentru desen și construcție și o delăsare a problemelor pur cromatice, era numai un capriciu de mare artist. Un capriciu însă care avea la bază o adâncă și vibrantă preocupare, exclusiv picturală"[344]. Șirato, la rându-i, consideră că: „Realitatea, adică înfățișarea plastică a fenomenelor naturale de prim ordin era domeniul talentului lui Ștefan Dimitrescu, el fiind înzestrat cu totul excepțional pentru ce este element plastic în sensul proprietăților obiectului, ce nu ține seama de influențele dizolvante din afară, cum sunt cele ale luminii, ale atmosferei, ale interferențelor de culoare. Concepția lui despre volum și formă, despre necesitatea integrării lor în tablou – scria mai departe Șirato – nu admite aceste influențe. Pentru el, lumina trebuia să respecte această integritate. E aceasta o consecință a puternicului său sentiment pentru formă"[345]. Ceea ce rezultă din aprecierile pertinente ale celor doi este, așadar, faptul că Ștefan Dimitrescu era preocupat în cea mai mare măsură de construirea solidă a formei. Compozițiile lui au, de aceea, echilibrul unui edificiu arhitectural clasic, iar figura umană dobândește însușiri sculpturale. Ceea ce nu înseamnă că neglijează elementul culoare. Folosită în acorduri sobre și grave, într-un regim dominat de negru și brunuri, adecvată perfect unor teme tratate într-o notă majoră cu rezonanțe dramatice, paleta lui dobândește cu timpul mai multă exuberanță. Așa încât în multe tablouri, mai cu seamă în cele pictate în Dobrogea, înfățișând pâlcuri de case pe țărmul mării sau figuri de turci și de tătari, el ajunge la o interesantă sinteză între desen și culoare.

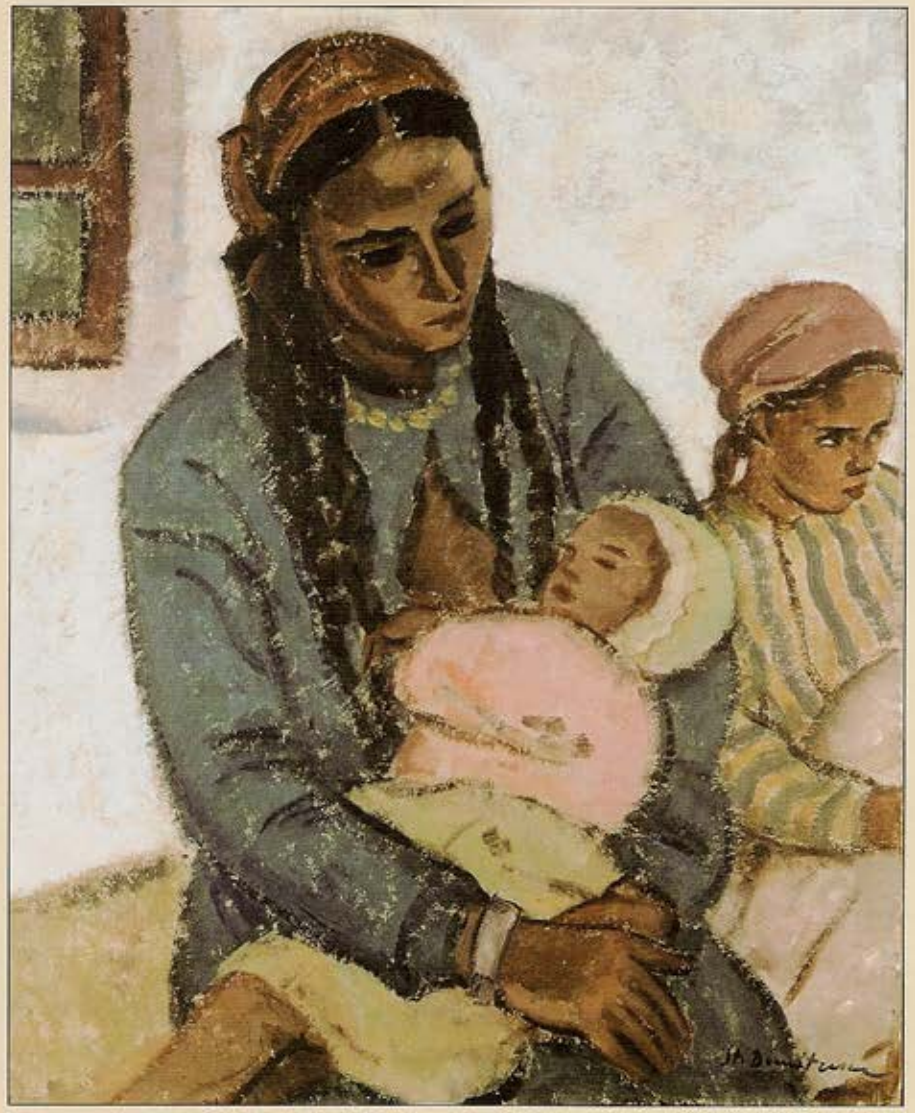
Cu asemenea mijloace, lui Ștefan Dimitrescu nu-i este greu să abordeze problema specificului național într-un mod original diferit deopotrivă de cei care-l urmaseră pe Grigorescu, de cei aflați în descendența directă a lui Luchian, dar nu în mod prea diferit de Ressu. Cu o asemenea disciplină a formei, Ștefan Dimitrescu putea oricum să treacă de aparențele exterioare ale lucrurilor și să ajungă la esențe. Impresia spontană, „instantaneul plastic", „citatul folcloric", decupat din noianul de aspecte ce i se prezenta ochiului, îi rămân străine, cum străină i-a rămas, pe plan etic, înclinația spre idealizare, spre falsificarea stărilor de lucruri văzute în ordinea socialului. Inspirată cu precădere din viața satului și creată cu mijloace amintind coloritul artei populare, hieratismul, laconismul și sintetismul acesteia, pictura lui Ștefan Dimitrescu, sobră, viguroasă, stenică, având ca suport un desen de o rigoare aproape clasică, ce amintește vag de prerenașterea italiană, respinge cu pudoare pitorescul facil, pentru a înfățișa o lume de truditori cu preocupările lor zilnice, iar uneori și cu dramele lor. Avem în vedere în ultimul caz, compoziția intitulată *Morții de la Cașin*, consacrată evenimentelor tragice din primul război mondial. Tabloul reprezintă o ogradă țărănească în mijlocul căreia, sub un baldachin improvizat din pari de lemn și scoarțe populare, au fost întinși pe un covor trei morți, victime ale bombardamentelor germane. Alături de cei răpuși, se află, împietriți de durere, în atitudini de prosternare, cei care-i plâng. Cu mijloace dintre cele mai simple, fără gesturi declamatorii, cu o pastă de culoare suculentă, grea, în tonurile unei palete reținute ce corespunde sentimentului grav al tabloului, construit cu mare vigoare, pictorul a creat o adevărată „Pietà", în care noblețea sentimentelor, măreția de tragedie antică, patetismul mut, ca și întreaga atmosferă de reculegere investesc tabloul, ce putea să rămână o scenă de gen oarecare, cu o semnificație adânc umană ce depășește cu mult importanța faptului divers.



ȘTEFAN DIMITRESCU. *Copil de țăran*



ŞTEFAN DIMITRESCU. *Morţii de la Caşin*



ȘTEFAN DIMITRESCU. *Mamă cu copii*

Atmosfera de reculegere, sentimentul de gravitate caracterizează și alte tablouri, indiferent dacă ele înfățișează *Uncheși* rugându-se la biserică, *Fete din Țara Oltului*, *Tătari* așezați turcește în fața sărăcăcioaselor colibe sau duble portrete ca cel al *Scriitorului Ionel Teodoreanu cu soția* sau al lui *Nicolae Tonitza cu soția*.

Ca pictor al țăranului, Ștefan Dimitrescu își lărgește, fapt surprinzător, doar rareori tematica asupra peisajului rustic așa încât eroii săi, spre deosebire de cei ai lui Ressu, nu sunt prezentați la muncile câmpului pe ogoare și imașuri, adică în universul lor firesc. Se oprește, în schimb, asupra interioarelor țărănești făcând aproape un inventar al gospodăriei: sobele cu plită, mesele rotunde și joase cu vesela grosieră din ceramică, paturile, lavițele, scoarțele de pe pereți, traiste vărgate, păretare, alte vase atârnate pe pereți sub bagdadie, iar dacă este vorba de *Odaia flăcăului*, într-un cui atârnă sumanul și pălăria acestuia. Este un mod original acesta de a evoca universul țărănesc într-o manieră ce îmbină descriptivismul tradițional întâlnit la



ȘTEFAN DIMITRESCU. *Fete din Sălișteа*



ȘTEFAN DIMITRESCU. *Interior țărănesc*

Grigorescu (vezi *Fata cu zestre*) cu decorativismul modern în care va trata asemenea interioare Țuculescu.

Alături de tema țărănească, Ștefan Dimitrescu va acorda un amplu spațiu în creația sa litoralului marin, în special Balcicului, unde îl atrage deopotrivă peisajul și oamenii locului. Nu este singurul care pictează această lume. Petrașcu, Iser, Dărăscu, Tonitza și mulți alții fac același lucru. Cu distincțiile de rigoare însă. Petrașcu, de pildă, nu pictează oameni, ci numai pitorescul sordid al uliței-lor strâmte. Pe Ressu, dimpotrivă, îl atrag oamenii. Pe Dărăscu îl interesează (cu o excepție fericită: *Cimitirul tătăresc*) atmosfera, iar Șirato, când ajunge aici, renunțase la preferința pentru formele solide, geometrizante, privind și el, asemenea impresioniștilor, cum se topesc formele în atmosfera toridă. Tot aspectul torid pare să-l preocupe și pe Tonitza, căci coloristul care știm că este nu face deloc uz de paleta sa atât de bogată în tratarea altor subiecte și se mărginește să înfățișeze coșcovitele așezări, ba chiar și pe locuitorii Balcicului într-o restrânsă gamă alb-gălbuie, asemenea rocii calcaroase ce domină regiunea. Dimpotrivă, Ștefan Dimitrescu, sobru în folosirea culorii, când pictează țărani, devine de-a dreptul exuberant în fața motivului dobrogean. Apa mării apare la el grea, de cobalt, însuși cerul este de un albastru intens, iar acoperișurile roșii ca de carmin au o consistență cromatică egalată doar de verdele de smarald al vegetației. Același spectacol multicolor prezintă și straiele localnicilor: șalvarii când roz, când albaștri, bluzele și basmalele înflorate la femei, turbanele galbene sau liliachii, fesurile roșii și brâiele vișinii ale bărbaților.

Tot școlii ieșene îi aparține și Octav Băncilă (1872–1944), personalitate contradictorie a cărei apreciere critică a cunoscut mari fluctuații, celebritatea lui atingând apogeul în anii 50–60, în perioada de triumf a realismului socialist.



OCTAV BĂNCILĂ. *1907*



OCTAV BĂNCILĂ. *Grevistul*

Accentul ce se punea în această perioadă pe așa-zisa artă cu tendință și în special pe aspectele sociale, pe lupta de clasă oglindită în conținutul operei, forma și mijloacele de expresie interesând mai puțin, i-a fost favorabil pictorului moldovean care, trăind în tinerețe în ambianța familiei Nădejde, a împărtășit ideile socialiste ale membrilor ei. În virtutea acestui fapt, dar nu numai, ca și Ștefan Dimitrescu, ca și Ressu (în treacăt fie spus, și acesta cochetează în tinerețe cu ideile socialiste), Băncilă are o atitudine de respingere a pitorescului facil postgrigorescian în abordarea temei țărănești. Or, tocmai țăranii și micii meseriași constituie subiectele sale predilecte în primele două decenii ale secolului. Și cum se arată sensibil la fenomenul social, el se înscrie de la început pe linia de profundă schimbare ce are loc în viziunea scriitorilor și artiștilor români asupra țărănimii după anul 1907, când România a fost zguduită de marea răscoală țărănească înăbușită în sângele a 11000 de răzvrătiți uciși. Brutala represiune organizată de guvernul regal a avut un larg răsunet în conștiința intelectualilor progresiști ai vremii. Tudor Arghezi scria, de pildă, mai târziu că „De atunci (din 1907) suntem altoiți și noi cu sânge, mai cutezători și mai fierbinți". Viziunea idilică „sămănătoristă" din literatura și arta vremii a căpătat o lovitură de grație, evenimentele din anul 1907 spintecând, cum s-a zis, pânza de reverii țesută de Grigorescu.

Oricum, din acest moment, chestiunea țărănească va frământa mințile multă vreme, iar locuitorul satului va fi privit, cum am văzut la Ressu, la Șirato, la Ștefan Dimitrescu și cum vom vedea și în opera altor pictori, cu mai multă gravitate, în adevărata sa condiție socială, dezbărat de pitorescul de operetă în care-l proiectaseră epigonii lui Grigorescu.

Cu mijloace artistice pe care nu și le-a supravegheat totdeauna îndeajuns, acordând prioritate conținutului

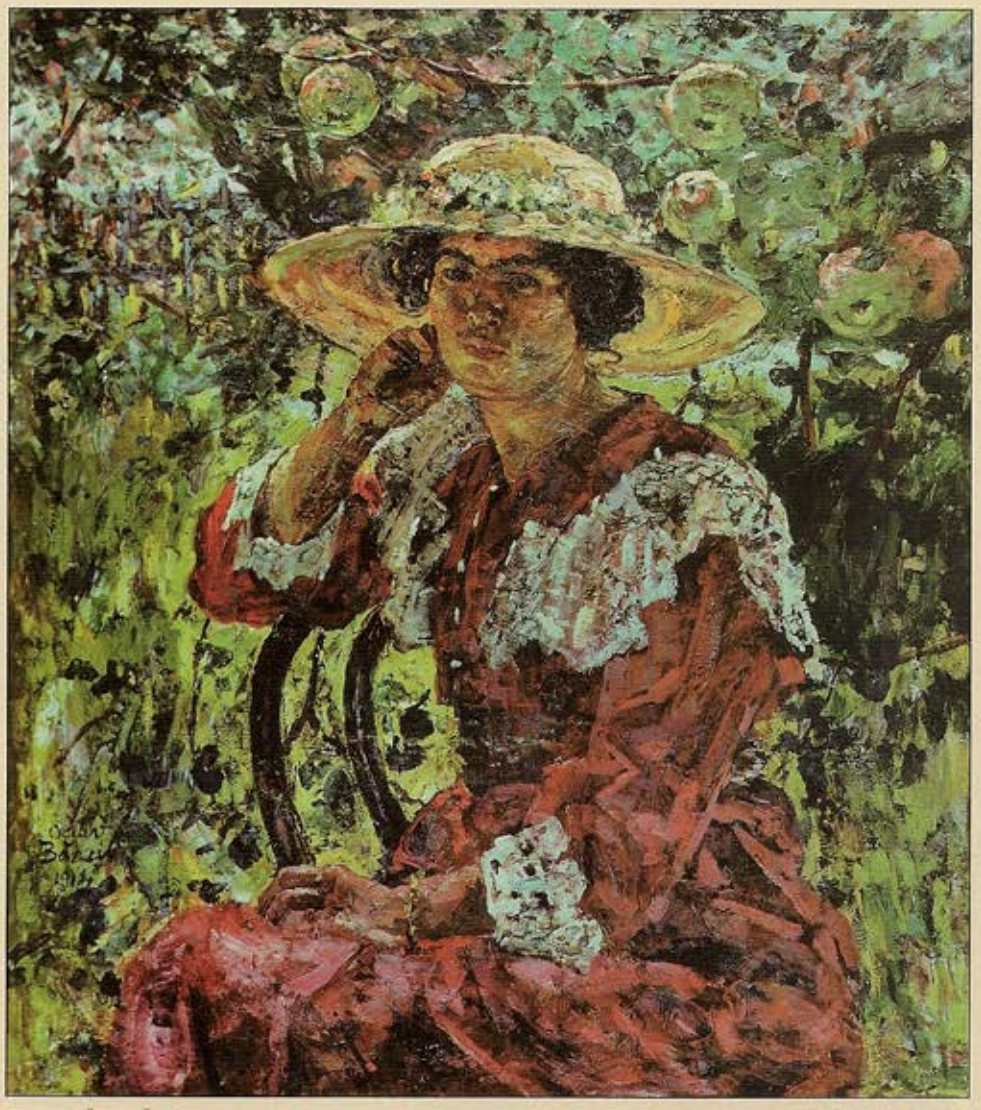


OCTAV BĂNCILĂ. *De la muncă spre casă*

în raport cu forma, Băncilă a închinat răscoalelor o întreagă suită de tablouri în care a dezvăluit și înfierat cu vehemență teroarea. Unul dintre tablouri se intitulează chiar *1907* și înfățișează, în prim plan, pe unul dintre eroii-martiri fugărit de detașamentul de represiune, în timp ce alți confrați ai săi cad răpuși de gloanțe. Urmărind cronica evenimentelor, alte tablouri ale lui Băncilă redau *Recunoașterea* victimelor după masacru, *Îngroparea* lor, sau îi prezintă pe țărani trudind din greu, cu chipuri supte, cu priviri deznădăjduite. Tablouri în care este demistificată realitatea rurală, acoperită până atunci de o poleială romanțios sentimentală, sunt și *Pribeagul*, *Semănătorul*, *Înainte de 1907*, *Cu roaba*, *Cosașul*, *Pâinea noastră cea de toate zilele* etc.

Întreținând strânse relații cu cercurile socialiste și dând glas spiritului de revoltă al maselor, în opere ce oglindesc traiul greu, aspirațiile și lupta acestora, Băncilă a pictat, în afară de țărani, și chipuri de muncitori, vajnice, hotărâte, cu conștiință revoluționară. Pe unul dintre tablouri înfățișând un astfel de muncitor, l-a intitulat *Grevistul*, pe altul *Pax* (Pace), iar gestul alegoric al frângerii unui paloș este folosit ca o pledoarie împotriva războiului ai cărui nori se strângeau amenințători la orizont. Compasiunea pentru deposedații soartei găsește expresie în tablouri înfățișând mici meseriași, oameni sărmani de la periferia vieții sociale (*Peticarul*, *Croitor bătrân*, *Femeie ștergând farfurii*) străbătute de o caldă undă de umanism.

În sfârșit, în opera lui întâlnim o serie de tablouri (*Spălătoreasa*, *La strânsul fânului*, *Spre casă*) în care un loc important îi este rezervat peisajului. Și aceste tablouri grăiesc despre traiul și truda țăranilor, dar nota lor dominantă nu este aici aceea de critică socială ca în ciclul amintit, ci pare mai degrabă ca artistul să înalțe un imn muncii. La această impresie contribuie natura primăvăratică, luminoasă, tratată într-o paletă exuberantă, cu tușe grase, așternute spontan, energic

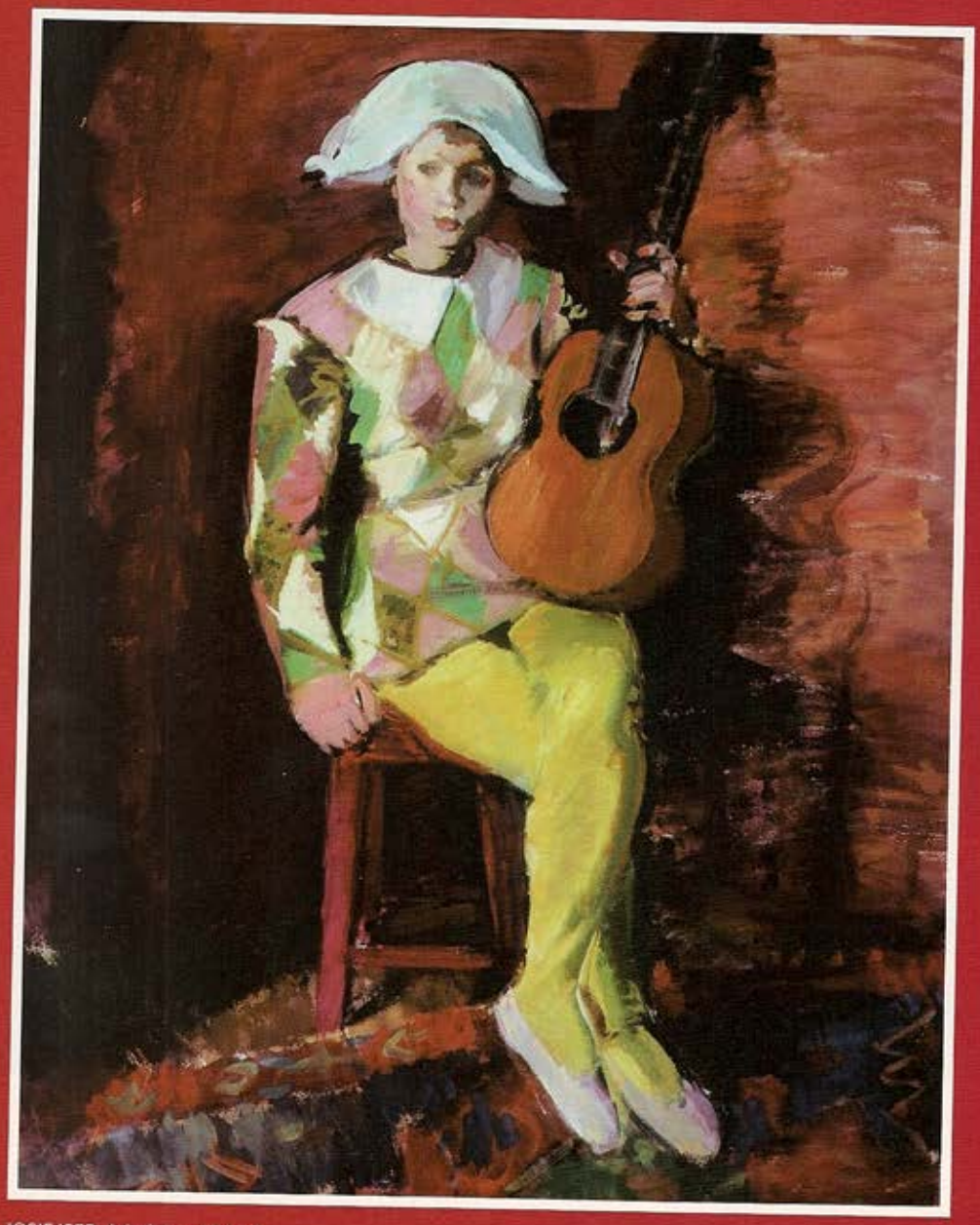


OCTAV BĂNCILĂ. *Femeie în peisaj*

și în același timp cu precizie. Nu toate tablourile sale sunt realizate însă la acest nivel. De la un timp, pe pictorul împovărat de nevoi și dispus să facă unele concesii amatorilor îl pândește un soi de manierism, tehnica împăstării abundente a pânzei devenind scop în sine. Și cum această scădere de nivel artistic merge mână în mână cu tratarea unor subiecte minore, lipsite de semnificație, ba uneori chiar banale și vulgare (țigănci, flori de liliac), asistăm, în ceea ce-l privește pe Băncilă, la un crepuscul trist.

Temei țărănești își consacră creația, în parte, și Iosif Iser (1881–1958). În timpul răscoalei, o face, asemenea lui Tonitza și Șirato, ca grafician. Apoi, țăranul român îi inspiră admirație ca tip de umanitate. Îl pictează de aceea cu respectul datorat celor care formează temelia societății, înfățișându-l monumental, demn, grav, într-o manieră foarte apropiată de a lui Ressu.

Mai interesante decât tablourile cu țărani sunt, în creația lui Iser, cele reprezentând arlechini, odalisce sau scenele



IOSIF ISER. *Arlechin cu ghitară*



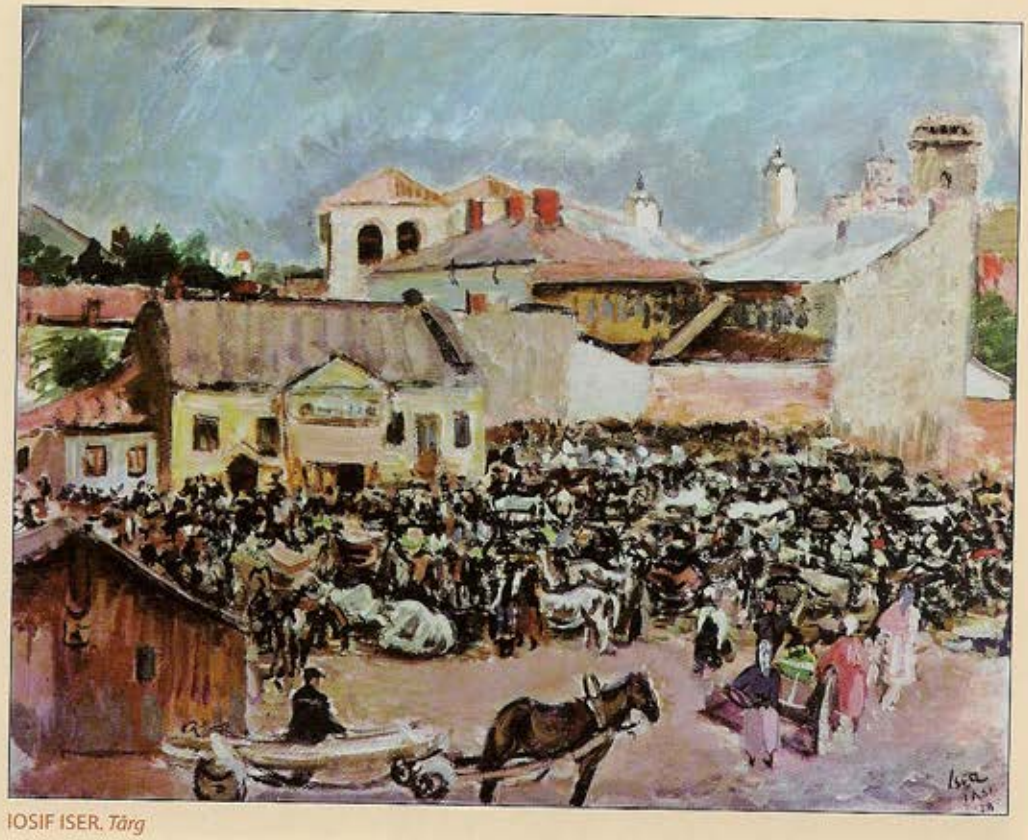
IOSIF ISER. *Tătăroaice*



IOSIF ISER. *Peisaj urban*

cu turci și cu tătari din Dobrogea. Atracția pe care a exercitat-o această provincie românească, datorită peisajului ei pietros și arid, datorită prezenței mării, luminii specifice, dar și tipurilor umane exotice care o populau (turci, tătari) i-a prilejuit lui Iser multe opere în care a pătruns adânc specificul oriental al acestei lumi provinciale și patriarhale pe atunci, necontaminate încă de civilizația modernă. *Familia de tătari* este o astfel de compoziție monumentală, de o deosebită forță și anvergură și de o mare îndrăzneală formală. Căci în timpul studiilor făcute la Paris, în 1908, deci cam în perioada de afirmare a cubismului, Iser și-a însușit din lecția cubistă unele învățăminte. Nu într-atât încât să poată fi integrat curentului, firește. Dar cochetează cu geometrizarea formelor, deși reducerea naturii la „cilindru, sferă și con", după preceptul lui Cézanne, n-a fost aplicată integral de el. Cu toată moderația și circumspecția cu care se apropie de cubism, Iser reușește să confere operei sale, în afară de aspectul de soliditate, o certă latură de modernitate ce n-a scăpat de pildă unui comentator sagace ca Tonitza care vede în autorul *Familiei de tătari* „un pictor realist... cu viziune eminamente modernă"[346].

Cu temperament de nonconformist, Iser s-a răzvrătit așadar nu numai împotriva tarelor sociale pe care le-a înfierat în grafică, ci și împotriva stării de marasm ce caracteriza o anumită artă minoră, anecdotică, idilică. La contactul cu arta franceză modernă, el a fost de aceea imediat contaminat, înțelegând că arta nu trebuie să fie într-un raport de servilism față de realitate, să n-o reproducă fidel pe cea din urmă, ci s-o interpreteze într-un mod care va fi cu atât mai original cu cât va fi mai subiectiv. Însușindu-și deci elemente din lecția cubismului creează forme puternic schematizate în sens geometric. Câteva tablouri din război (*Soldați în marș, Soldați în repaus, Ostaș, Soldați în tranșee*) sunt compuse din pete de culoare ce acoperă suprafețe geometrice care se juxtapun ca într-un caleidoscop. Acest geometrism simplificat la maximum caracterizează și figurile de țărani zugrăvite (*Oameni buni*), de unde și aspectul lor colțuros, și unele imagini de tătari, dar mai ales peisajele (*Plaja la Saint Malo, Peisaj dobrogean*) și îndeosebi cele urbane, pictorul manifestând o mare predilecție pentru aspectul de metropolă al marilor orașe cu clădiri înalte, cu firme de



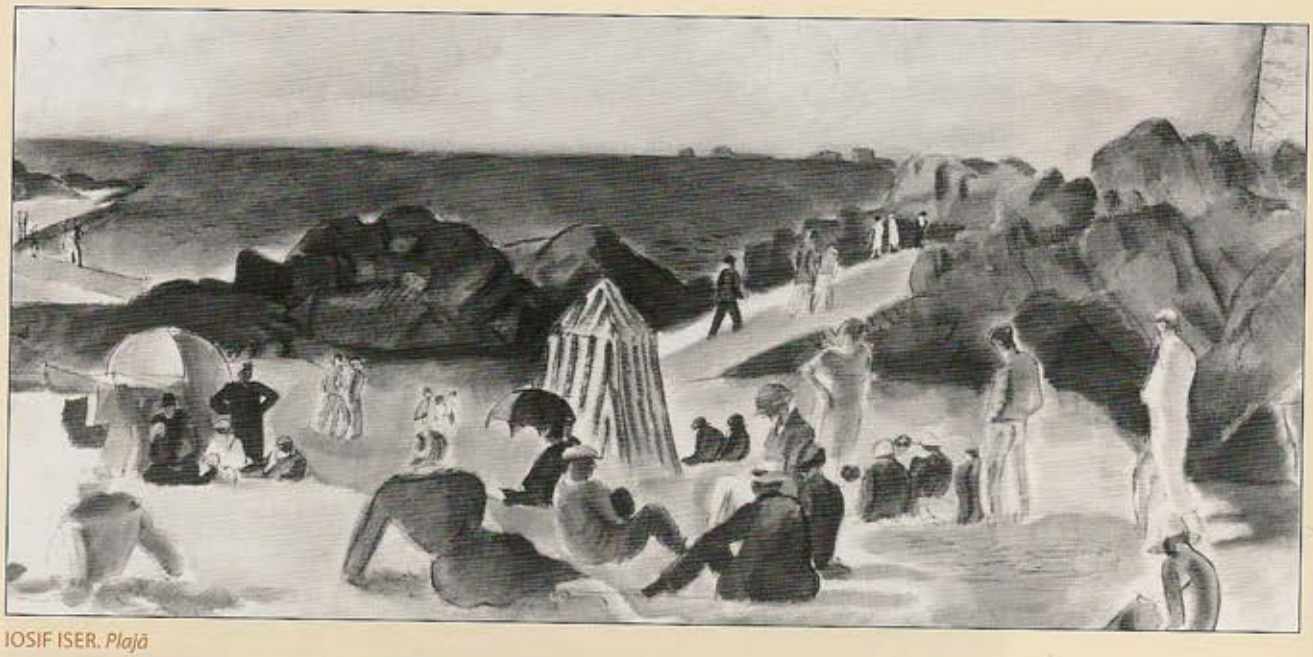
IOSIF ISER. *Târg*

reclamă, cu maşini, cu mulţimi de pietoni, ca şi pentru târgurile cu forfota multicoloră specifică.

În contrast cu această viaţă trepidantă ce-l captivează evident, are însă şi un motiv preferat de esenţă lirică. Nu este vorba de flori, de naturi moarte, de nuduri, în care găseau satisfacţii alţi confraţi, ci este vorba despre motivul odaliscei, al femeii îmbrăcate în şalvari care îi pozează pentru zeci de tablouri – adevărate arii de bravură în culoare. În aceste lucrări în care coloristul Iser îşi dă întreaga măsură se mai produce un fenomen, şi anume liniile anguloase se îndulcesc, se înmoaie, contururile încep să se topească, formele devin mai unduioase şi lirismul ia locul intenţiei de a brusca spiritul, prezentă în celelalte opere. Complăcându-se în experienţe îndrăzneţe, Iser caută să sondeze, la un moment dat, capacitatea publicului românesc de a recepta arta mai nouă şi organizează, în acest sens, la Bucureşti, în 1909, o expoziţie la care participă şi pictorii francezi Derain, Forain, Galanis. Este însă dezamăgit, cum dezamăgiţi vor fi şi participanţii la avangarda artistică de mai târziu, când asemenea expoziţii cu participare internaţională se vor repeta.

Pentru a nu ne depărta încă de grupul pictorilor care au tratat cu predilecţie tema ţărănească, se cuvine amintit, ca un fervent adept al ei, I. Theodorescu-Sion (1882–1939). Acesta îl proiectează însă pe ţăran într-un spaţiu mitic şi legendar. Şi o face, este adevărat, cu o anumită forţă de sugestie, cu o anumită îndemânare în punerea în scenă, cu un anumit simţ al ritmului şi al decorativului, după ştiutele legi ale artei monumentale, dar şi cu o oarecare ostentaţie şi emfază în încercarea de a obţine specificul naţional chiar cu preţul asocierii unei note mistice de ortodoxism tradiţionalist.

„Oamenii lui Theodorescu-Sion – o spune poetul Lucian Blaga – sunt supraciobani şi supraţărani, pe care aceeaşi lege divină, simplă în matematica ei, care poartă planetele



IOSIF ISER. *Plajă*



ION THEODORESCU-SION. *Compoziție*

în elipse, i-a învățat cum să stea și cum să se poarte, plini de putere și liniștiți, monumentali și clasic stăpâniți, prin peisaje românești"[347].

Și dacă o componentă decorativist-muralistă de esență bizantină poate fi identificată ușor în tablourile sale cu țărani, nu-i mai puțin adevărat că – așa cum crede Tudor Vianu – „Theodorescu-Sion pare a fi ceea ce în psihologie se numește un «Kinestetic», un om adică pentru care realitatea alcătuiește un sistem de valori musculare"[348]. De altfel, această ambiguitate stilistică în cadrul aceluiași tablou, este împinsă, la nivelul întregii opere, până la eclectism.

Sunt mai multe explicații pentru înclinația sa spre eclectism. Una ar fi ușurința de virtuoz cu care lucra, atât mâna cât și ochiul ajutându-l cu o prodigioasă spontaneitate. O altă explicație este puterea lui de muncă, prezența în atelier punând-o pe primul plan al preocupărilor zilnice în ciuda îndatoririlor administrative pe care și le asumase în conducerea Sindicatului artiștilor. În sfârșit, Theodorescu-Sion citea foarte mult. „Îl pasiona lectura mărturiilor de artiști, punctele lor de vedere teoretice, problemele născute din practica efectivă a artei", astfel că „tentația multiformă a ideilor pe care le afla îl tot abătea de pe o cărare pe alta, împiedicând de fiecare dată maturizarea



ION THEODORESCU-SION. *Vara la țară*

până la capăt, creatoare, a unei probleme, a unei căutări"[349]. Familiarizându-se deci, prin lectură ca și prin cercetarea pe viu a operei altora, cu mai multe formule artistice, a fost tentat să le încerce dacă nu pe toate, oricum multe din ele, atrăgându-și învinuirea de „mimetism". Lipsa de unitate stilistică este de aceea izbitoare și, cu excepția tablourilor cu țărani (*Vara la țară, Fântâna lui Manole, Țărani la fântână, Izvorul troiței, La fântâna cu minuni*), cu greu pot fi identificate ca aparținându-i, dacă suntem atenți doar la manieră, portretele, peisajele, naturile moarte, compozițiile. În multe din acestea din urmă, Cézanne și Derain pare a-i călăuzi pașii. În altele însă cei care l-au inspirat par a fi fovii.

Tangențe cu tema țărănească pe care o abordează ocazional are și Ștefan Popescu (1872–1948). Nu atât afinități organice, deși era fiul unui învățător de țară, nu atât un atașament sincer cât moda și poate convingerile politice, căci are idei socialiste și se află la un moment dat în corespondență cu Dobrogeanu-Gherea, îl determină să picteze scene cu țărani. Nu aduce însă nimic nou. Tablouri ca *Prânzul secerătorilor, La seceriș, La cules de vie* pot fi situate, ca viziune, undeva între idilismul unui Verona și sentimentul de gravitate întâlnit la Ressu. Mult mai interesant ne apare Ștefan Popescu în tablourile pictate în nordul Africii (în Maroc), atât arhitectura specifică (moschei, bazaruri), cât și figurile umane ce populează respectivele scene, cu ciudatele lor costume, stârnindu-ne interesul nu doar prin exotism, ci și prin valorile decorative pur picturale.

Și în peisaj, aportul acestui pictor este notabil. Casele de țară, pitorești în verdeața care le potopește, peisajul colinar, ca și cel de baltă, dar și câteva peisaje industriale, dar și câteva marine foarte izbutite, fără a impune un stil recognoscibil prin viziune sau prin tehnică, întregesc



ION THEODORESCU-SION. *Portret*



ȘTEFAN POPESCU. *Prânzul secerătorilor*



ȘTEFAN POPESCU. *Interior*



ȘTEFAN POPESCU. *Peisaj din Maroc*



RUDOLF SCHWEITZER-CUMPĂNA. *Peisaj cu sanie*

onorabil o operă apreciată mult mai mult în timpul vieții artistului datorită și relațiilor strânse cu oficialitățile (era unul din membrii fondatori ai „Tinerimii artistice" și primea Premiul național în 1928). Dar imaginea lui avea să piardă din strălucire în conștiința critică postumă. Mai are încă, în schimb, faima unui bun desenator, faptul fiind pus în evidență cu multă convingere de către G. Oprescu într-un album consacrat în exclusivitate desenului, acuarelei și laviului de tuș; mai ales în această din urmă tehnică excelând Șt. Popescu ca grafician. Tot ipostaza de bun desenator era pusă în valoare și când, în tinerețe, în cea mai autentică viziune „1900", pictorul executa un proiect de artă decorativă având ca subiect *Cele 12 fete de împărat*, proiect ce urma să fie transpus în frescă, dar n-a fost.

La fel de prodigios ca Theodorescu-Sion, desenând și pictând cu o virtuozitate de prestidigitator, a fost și Rudolf Schweitzer-Cumpăna (1886–1975) descendent dintr-o familie de nemți naturalizați. Acest amănunt biografic trebuia adus în discuție pentru a sublinia un fapt uimitor, și anume familiarizarea până la identificare a acestui „străin" cu viața satului românesc, țăranul ocupând în creația lui Schweitzer-Cumpăna un loc de frunte. Asta nu înseamnă că pictorul nu a abordat și alte subiecte, peisajele din Paris și mai ales cele aduse dintr-o călătorie în Grecia impunându-se stăruitor atenției. Mai sunt apoi portretele, ca și autoportretele ce-l recomandă pe pictor ca un bun sondor în straturile de adâncime ale psihologiei omenești. Și totuși, spațiul în care Schweitzer-Cumpăna se mișcă cel mai liber și mai autoritar este cel țărănesc. Rezultatul explorării lui a fost până la urmă o adevărată monografie a satului. Sătenii lui Schweitzer sunt surprinși în multitudinea îndeletnicirilor specifice, practicând muncile agricole (excelent sunt redate scenele de la treierat), dar și petrecând, dar și stând la taifas, dar și îngrijind de gospodărie, de vite (cu dexteritatea cu care Grigorescu picta care cu boi, Schweitzer pictează cai).

În ciuda diversității tematice și a numărului imens de lucrări (se vorbește de peste zece mii), stilistic, această



RUDOLF SCHWEITZER-CUMPĂNA. *Peisaj parisian*

operă este extrem de unitară. Asigură această unitate limbajul plastic foarte personal al lui Schweitzer. Originalitatea acestui limbaj constă în faptul că pictorul folosește o pastă abundentă și onctuoasă, așternută în straturi groase ca pe un mortar policrom ce creează efecte tactile puternice. Întrucâtva, tehnica aceasta amintește de cea a lui Petrașcu, ca și de cea a lui Băncilă fără a avea însă strălucirea de piatră scumpă a picturii celui dintâi, așa cum nu are nici caracterul plebeu, opac, al pastei din tablourile celui din urmă.

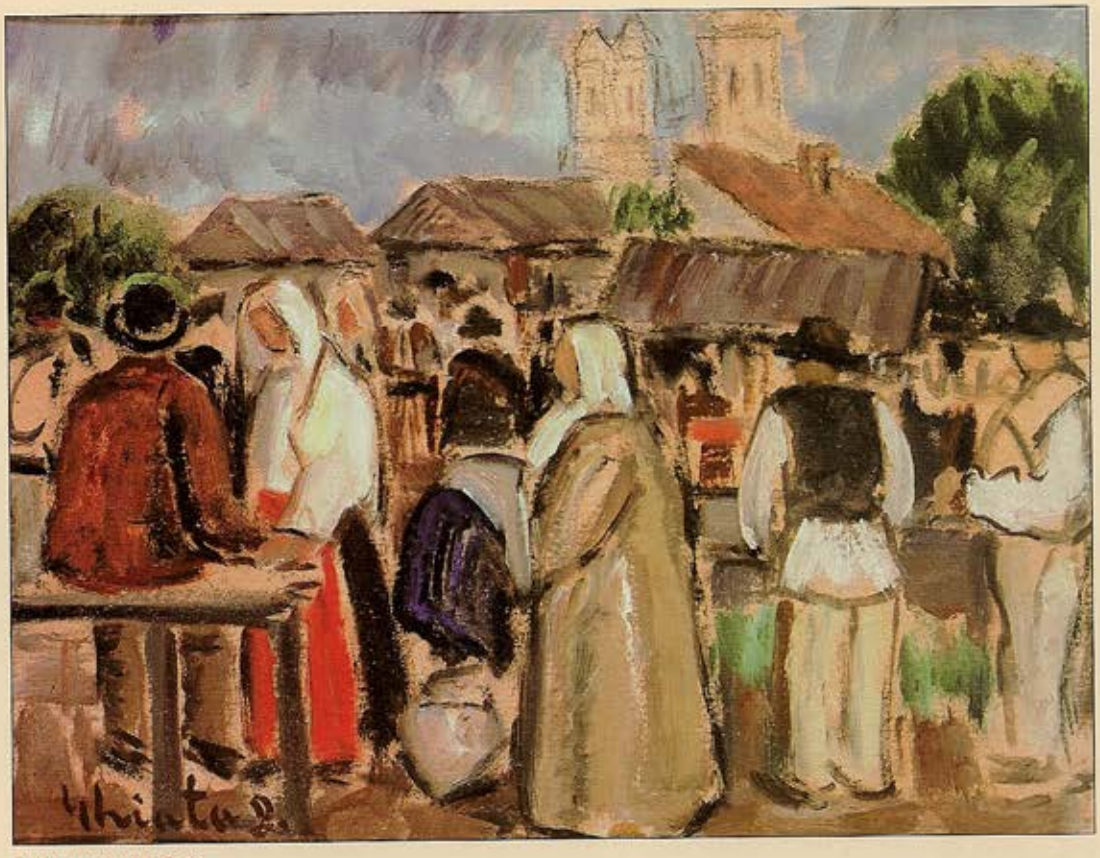
Caz, dacă nu singular, atunci rarisim în arta românească, a practicat pictura, altfel decât ca pe un *violon d'Ingres* și la un nivel cu nimic inferior multor pictori din generația sa, și sculptorul Vasile Blendea, autor al unor peisaje și scene de gen de înaltă ținută.

Oprindu-ne asupra unui șir de pictori care au îmbrățișat cu predilecție tematica țărănească sau au creat opere reprezentative anume cu această temă generoasă, nu suntem deloc convinși că sub aspectul metodei, viziunii sau stilului, artiștii respectivi ar aparține vreunei grupări sau curent. De altfel, și în continuare, criteriile folosite de noi de grupare a artiștilor în jurul unui curent, al unei estetici anume sau al unui principiu nu vor opera decât aproximativ. Aderarea artiștilor români la curentele europene moderne se face cu destulă reticență, cu moderație, nu fără o selecție menită să ducă la respingerea unor excese și la însușirea numai a acelor inovații care se potrivesc temperamentului artistului și care nu violentează prea mult disponibilitatea de înțelegere a publicului. Ceea ce-i unește totuși pe pictorii menționați este intenția lor, uneori inavuabilă, dar cel mai adesea expresă, de a crea o artă cu pronunțat specific național, pornind tocmai de la tematica țărănească, singura, în concepția lor, în stare să încarneze trăsăturile etnice și naționale românești. Bineînțeles, nu trebuia scăpată din vedere nici demofilia acestor artiști, concepția lor socială progresistă (vezi în special cazul Băncilă sau Ressu), simpatia lor pentru o clasă oprimată, nedreptățită.



VASILE BLENDEA. *Peisaj*

Din păcate, conceptul de specific național nu este înțeles totdeauna în conexiunile lui profunde și de multe ori artiștii citați se mențin, sub acest aspect, la suprafața aparentă a realităților. Primul pictor care a înțeles mai în adâncime complexitatea problemei, realizând în practică opere cu un pronunțat specific național în conținut și formă, a fost Dumitru Ghiață (1888–1972). Și Ghiață se va cantona în lumea satului. Și el va picta țărani, dacă nu în exclusivitate, oricum într-o proporție covârșitoare. Mai mult, eroii tablourilor sale nu vor fi țărani în general și de pretutindeni. Și nici măcar români în general și de pretutindeni, ci ei vor fi locuitorii unei anumite regiuni deluroase din nordul Olteniei, adică din aceea de unde se trage însuși pictorul și pe care el o cunoaște mai bine. Particulare în formă, imaginile create de Ghiață ating însă, datorită forței de generalizare cu care le investește artistul, adevărate valori universale. De fapt, chiar în această depășire a limitelor înguste între care este condamnată să rămână o artă provincială, pur ilustrativă, lipsită de verigile prin care să se racordeze la universal, stă meritul nepieritor al lui Ghiață. Pentru că el nu se mulțumește să ilustreze, să reproducă pe pânză scene cu țărani sau peisaje din satele lor. El o mai și face în spiritul țărănesc, adică în spiritul artei populare, comportându-se el însuși ca un țăran, gândind imaginea conform cu principiile estetice nescrise pe care le-au urmat zecile de generații ale înaintașilor săi. Și desigur, sugestiile artei moderne universale ce anexase recent diferitele zone ale spiritualității primitive (din trecutul arhaic sau din prezentul unor popoare necontaminate de civilizația modernă) trebuie luate în considerație în ceea ce-l privește pe pictorul român, cum trebuie luate în considerație și când este vorba despre sculptorul Brâncuși. Dar, ca și acesta din urmă, Ghiață aduce la estetica primitivismului contribuția sa originală, forjată în condițiile date, irepetabile aiurea, și tocmai de aceea cu valoare universală. Vom atrage bunăoară atenția asupra a două aspecte din pictura lui Ghiață: caracterul convențional al desenului ca schelet al imaginii și coloritul acesteia. Împrumutând spiritualitatea de primitiv a țăranului, care i se potrivește organic, Ghiață construiește imaginea după legile simplității, cu o anumită stângăcie și asprime, dar fără ostentație, fără exagerările care i-au dus



DUMITRU GHIAȚĂ. *Târg*

pe imitatorii artei negre, de pildă, la excesele expresionismului. Dimpotrivă, pictura lui Ghiață păstrează o măsură, un echilibru și o claritate aproape clasice care sunt acelea ale artei populare românești. Caracterul ei frust, aproape auster, hieratismul, ritmurile domoale sunt și ele ale artei populare, dar și ale vechilor fresce medievale pictate cu aceeași „stângăcie" ingenuă.

Deosebit de original, și în perfect acord cu conținutul și forma primitiv-rustică a artei lui Ghiață, este și coloritul său. Dominante în paleta pictorului sunt tonurile și semitonurile reci. Decantate parcă din sucuri vegetale, și nu din tuburi obișnuite, culorile sunt stinse, mate, fără strălucire, așa cum sunt colorate țesăturile țărănești grosiere realizate nu din lână, ci din in și din cânepă.

Că un asemenea colorit nu excelează prin strălucire și exuberanță îi era foarte clar lui Tonitza, de pildă, care declara totuși: „Culoarea lui Ghiață mă stăpânește cu toate că nu mă alintă și nu mi-o simt prietenă"[350]. Tot Tonitza, referindu-se mai ales la peisajele de iarnă ale lui Ghiață, găsea că acesta este „un pictor trist. De aceea vopseaua lui nu cântă. Ci plânge. Plâns surd, aproape icnit, sfâșietor prin monotonia și reținerea lui aspră..."[351]. Am putea spune că Ghiață este un pictor al inconfortului. De aici numărul mare al peisajelor de iarnă, în care senzația de frig ce ni se transmite devine aproape fizică. Este drept, acest frig devine în peisajele de vară răcoare. Zonele pictate de el sunt cele de munte, cu multă umbră. Și florile pictate sunt de regulă tot de munte, printre alte plante iubind mult feriga. Fapt este că acestui univers rece sau măcar răcoros îi corespunde o paletă rece, cu griuri albăstrii, cu rozuri și liliachiuri, cu verde acid.

De altfel, creația lui Ghiață nici nu se sincronizează cu momentul de vârf al căutării specificului național, decalajul



DUMITRU GHIAȚĂ. *Țărănci la târg*

între afirmarea sa plenară și experimentul „artei naționale" fiind de un deceniu. În adevăr, după 1930 când stilul lui Ghiață se contura definitiv, ideea specificului românesc începea să fie părăsită, ceea ce o îndreptățește pe Ioana Vlasiu, analistă avizată a perioadei și autoare a unei monografii consacrate lui Ghiață, să precizeze că „fără a fi fost rupt de preocupările timpului său, [pictorul] se ține totuși la distanță tocmai față de ceea ce reprezentase tendința majoră a deceniului al treilea, dintr-o firească rezervă față de pragmatismul ei prea evident. Faptul că motivele vieții țărănești – adaugă Ioana Vlasiu – reapar în pictura lui tocmai când păreau epuizate, secătuite de valențele lor simbolice și expresive, denotă, dacă nu un dezacord sau o ruptură, în orice caz un decalaj față de «mersul vremii», semnificativ pentru modul său de elaborare a operei, caracterizat printr-o treptată descoperire și gestație lentă a filonului propriei sensibilități și experiențe de viață"[352].

Spre deosebire de alți pictori zelatori ai specificului național la care părăsirea temei țărănești antrenează pierderea sau estomparea notelor specifice, la Ghiață, datorită faptului că acest specific nu are doar un caracter exterior, ci unul de substanță, el își păstrează viabilitatea indiferent de subiectul tratat. Cu alte cuvinte, specificul național nu este, în opera sa, doar tematic, ci este un fapt complex de spiritualitate și de stil. Abia la Țuculescu, dar mai târziu și în prezența unor mijloace diferite, vom mai întâlni, atât de complex și multilateral abordate, asemenea aspecte.

Tematica țărănească este abordată cu pasiune și de Gheorghe Lövendal. Din alte motive însă decât cele care-i determină s-o facă pe artiștii de la societatea „Arta română", partizani ai specificului național, pentru că el însuși nu aparținea grupului respectiv. Prin educație și prin formația de artist, Lövendal aparținea de fapt unui cu totul alt



DUMITRU GHIAȚĂ. *Flori de pădure*



DUMITRU GHIAȚĂ. *Spre biserică*

spațiu geografico-cultural. El era, cum se știe, scoborâtor dintr-o veche familie a aristocrației din Petersburg, cu rădăcini în înalta nobilime europeană. După ce urmează, în pofida vrerii părinților, Academia de Arte din Petersburg (1914–1917), unde, ca tânăr, aderă la căutările ruse de avangardă, Lövendal este luat de valul emigrației și mânat în timpul războiului civil până în părțile noastre. Mai precis la Soroca, la Chișinău și la Cernăuți și, abia într-un târziu, la București. Izolat deci de mișcarea artistică din capitală, Lövendal acționează oarecum ca un izolat, pe cont propriu și într-o viziune diferită de a celorlalți artiști formați în Occident. El este izolat față de grupările artistice, dar nu și de realitățile românești. Dimpotrivă, cu starea sa de spirit care era a unui nonconformist, a unui revoluționar, am putea spune, a unui demofil în orice caz, baronul Lövendal, căci moștenește acest titlu nobiliar, trădează interesele clasei sale și se atașează sentimental de reprezentanții clasei celei mai obijduite. Dar nu pentru a-i compătimi, pentru a-i căina, ci pentru a le pune în valoare virtuțile morale, în cel mai pur spirit pașoptist, pentru a le arăta noblețea – singura în care baronul mai credea. Concret, cu temeinica sa pregătire la Academia Imperială, artistul a realizat una dintre cele mai vaste galerii de tipuri umane pe care le-a întâlnit în lumea satului bucovinean. Departe de a le idealiza trăsăturile fizice, pictându-i într-o manieră ce amintește de a marilor titani ai Renașterii (în special a celei germane), punând adică modelul sub lupă, pentru a distinge toate amănuntele fizionomice, adică toate cutele feței, acestea oglindind cutele sufletului, artistul i-a portretizat pe țărani cu o precizie ce poate fi considerată pedantă, dar care este în fond doar fidelitate neștirbită față de motivul din realitate.

Cu aceeași precizie, Lövendal a pictat și peisaje din Bucovina, oprindu-se în mod special asupra monumentelor din zonă, cum sunt, printre altele, *Voroneț*, *Sucevița* sau *Casa lui Aron Pumnul* din Cernăuți.

Desenator prodigios, fără a ignora problemele de culoare, Lövendal s-a afirmat în multiple arte și tehnici, cu totul excepționale fiind realizările lui în scenografie, artele de-



DUMITRU GHIAȚĂ. *Țărani la târg*

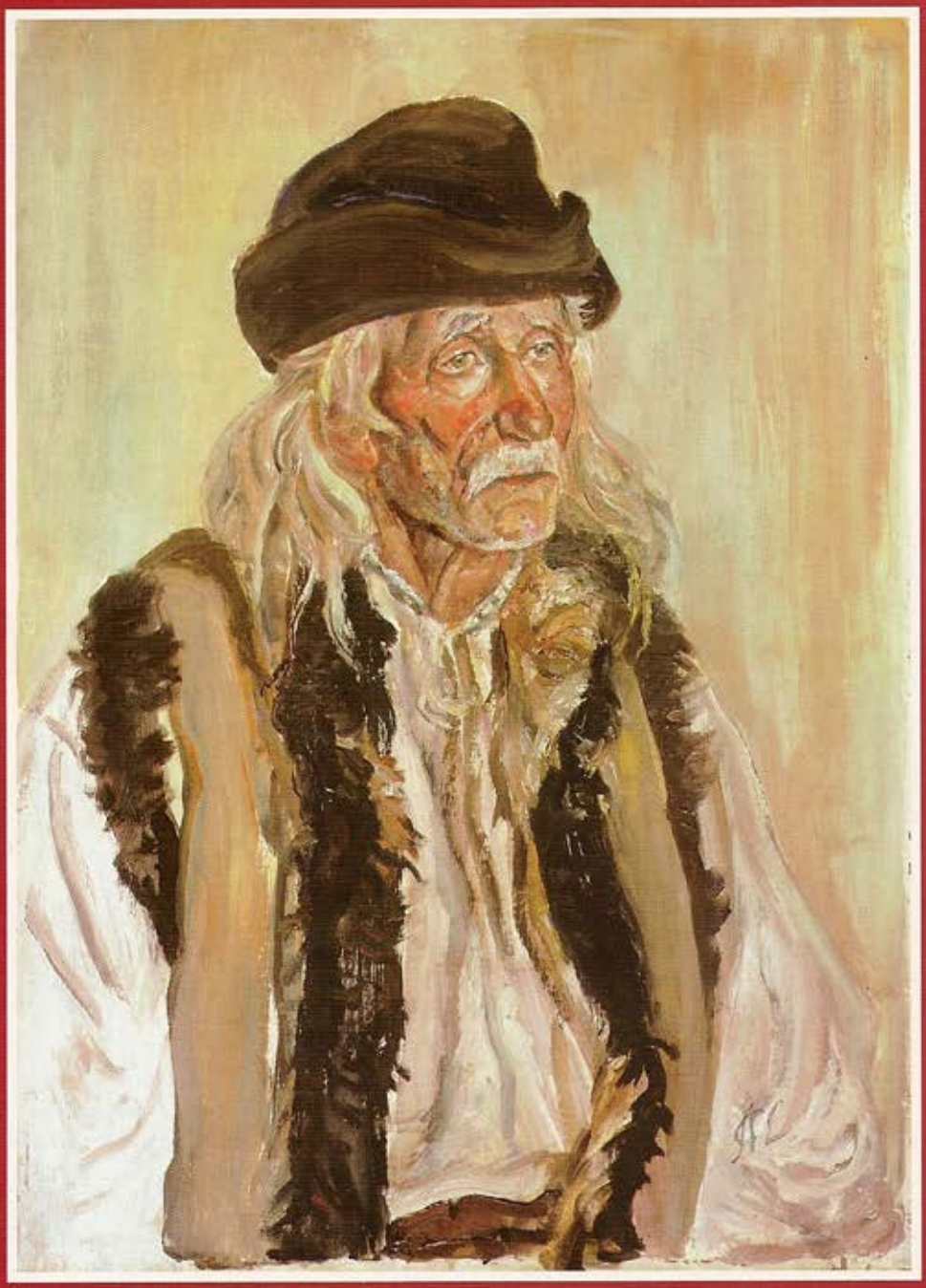
corative și grafică, domenii asupra cărora vom reveni în capitolele respective.

În deceniul al patrulea, când începe să expună mai des la București, devenind mai cunoscut în cercurile intelectualității române, el s-a bucurat de aprecierile pozitive ale unor cronicari plastici, ca: Emanoil Bucuța, Dragoș Protopopescu, Adrian Maniu, Petru Comarnescu, Ionel Jianu, iar după război, despre pictura lui s-au pronunțat elogios și Mihail Sadoveanu, Gala Galaction, Tudor Arghezi ș. a.

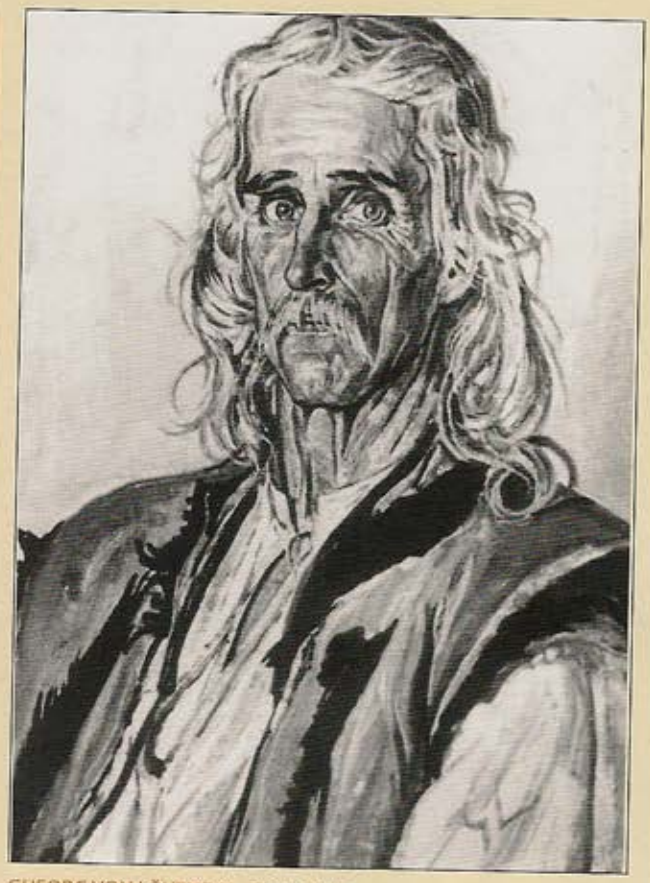
O problemă nedezbătută îndeajuns și, prin urmare, neelucidată pe deplin, deși i-a fost consacrat recent un studiu în exclusivitate[353], este aceea a experienței impresioniste a picturii românești. Contingența cu impresionismul, fără însă a-l adopta în totalitate ca metodă, avuseseră încă în secolul al XIX-lea Grigorescu și Andreescu.

Au trăit apoi o scurtă experiență impresionistă mai mulți artiști care se afirmau în jurul anului 1900, Luchian, printre alții, dar și Vermont, Verona, Ipolit Strâmbu. Ei constituie, așa cum am arătat deja, un prim val și filiera prin care acced la acest curent este cea münchenează.

Ulterior, după ce voga impresionismului a trecut, reacția împotriva lui a antrenat, și în pictura românească, artiști de talia lui Luchian, a lui Petrașcu și Pallady, precum și pe pictorii grupați în „Arta română", militanți pentru specificul național. Nu toți pictorii s-au situat însă pe poziții antiimpresioniste și, identificat adesea cu modalitatea cea mai sigură și mai adecvată de a reda, mai ales în peisaj, natura în toată plenitudinea și freamătul ei, impresionismul a continuat să-i seducă pe mulți, determinându-i pe unii să-l practice asiduu, deși uneori în variante corupte, în formele evoluate în care și-au aflat locul și componente ale postimpresionismului. În majoritate, cei care l-au îmbrățișat au fost peisagiști fascinați de miracolul luminii, în care le-a plăcut să vadă topindu-se conturul formelor, și dornici să surprindă schimbările atmosferei, mișcarea, puritatea și prospețimea culorilor. Firește că despre un



GHEORG VON LÖVENDAL. *Țăran bucovinean*



GHEORG VON LÖVENDAL. *Țăran răzeș*

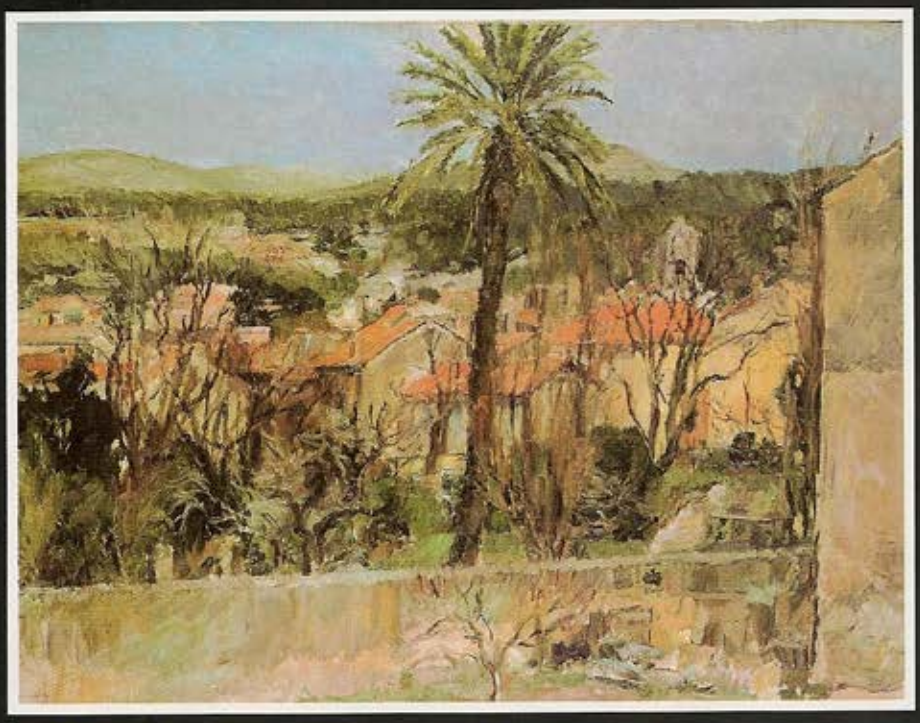
program susținut teoretic și aplicat cu consecvență în practică nu poate fi vorba. Într-o fază sau alta a carierei lor, mulți au adoptat o latură sau alta a impresionismului și, fără ca acest fapt să justifice prezentarea artiștilor respectivi ca pe o mișcare coerentă, ne dă totuși dreptul ca pe câțiva dintre cei mai reprezentativi să-i menționăm laolaltă și să le relevăm succint aportul.

Un astfel de artist a fost, printre alții, Jean Al. Steriadi (1880–1956). La început, el n-a avut mai nimic comun cu impresionismul. Scenele de muncă, unele cu substrat social, cum este cea reprezentând *Hamali în portul Brăila*, deși au fost realizate pe baza unor studii în aer liber, atestă totuși atașamentul pictorului la construcția solidă a formelor, cu ajutorul liniei nete de contur și a contrastelor de umbră și lumină prin care este sugerat volumul. Este drept, încă de pe acum, Steriadi începe să coloreze umbrele, iar bogăția paletei în culori deschise ce înglobează și lumina ne fac să credem că pasul următor îl va duce sigur, dacă nu spre impresionism, spre fovism. Un tablou aproape fov, *Chivuțele în Piața Mare*, reprezintă un grup de femei specializate în spoitul caselor, care-și așteaptă clienții într-una din piețele Bucureștilor de la începutul veacului. Cromatica vie a îmbrăcămintei lor, verva cu care sunt așternute tușele ce definesc formele conferă tabloului o notă de modernitate, în timp ce bidinelele femeilor, orânduite ca într-o parodie la celebrul tablou „Las lanzas", de Velázquez, dau întregii compoziții mișcare și ritm.

Dacă Steriadi se apropie totuși, în cele din urmă, de impresionism, o face abia după ce părăsește scenele de gen și se consacră exclusiv peisajului. Tot ce pictează de acum înainte: priveliști din porturi, străzi vechi cu case bătrânești din București potopite de verdeață și cu specific aer patriarhal, pitorești colțuri din Dobrogea sau peisaje cu vegetație luxuriantă din sudul Franței și chiar peisaje industriale cu furnale și estacade se situează într-un regim al luminii pe care nu l-am putea concepe în afara experienței impresioniste. Fragmentarea tușei și accentul pus pe redarea atmosferei îmbibate de lumina, în care se topesc formele, indică orientarea pictorului spre impresionism chiar dacă nu renunță total nici la amestecul culorilor pe paletă și nici la unele preocupări de construcție a compoziției, nemulțumit, evident, să decupeze la întâmplare motivul din natură.

Aderența lui Steriadi la impresionism ca la curentul ce procură artistului mari delicii, datorită absorbirii prin toți porii ființei sale a culorii îmbibate de lumină, se explică și prin firea epicureiană a pictorului. Bonom, sociabil, jovial, bonviveur, gurmand, înțelegând să se bucure de tot ce-i oferea viața, Steriadi poate fi închipuit anevoie refuzându-și plăcerea de a încerca să surprindă pe pânză fascinantul spectacol al naturii scăldate în lumină pentru a accepta în numele nu știu cărei idei ascetismul cromatic sau rigiditatea geometrizantă a formei la care au consimțit, cel puțin pentru scurte perioade, unii colegi ai săi de generație.

Apare oarecum ciudat faptul că apetența pentru culoare nu presupune în cazul lui Steriadi inapetență pentru desen. A fost, dimpotrivă, un desenator de excepție și unul dintre aspectele contradictorii ale creației sale îl constituie tocmai rolul, dacă nu precumpănitor, oricum



JEAN AL. STERIADI. *Peisaj din Cassis*



JEAN AL. STERIADI. *Chivuțe în Piața Mare*



JEAN AL. STERIADI. *Bărci în portul Brăila*

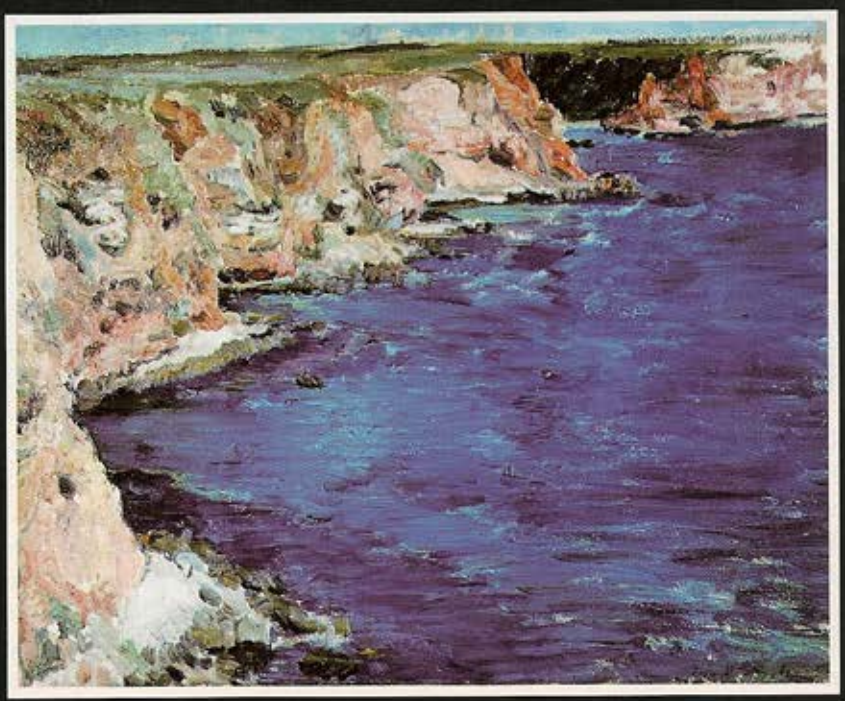
remarcabil, acordat desenului atât în conceperea formei, mai ales în compozițiile cu personaje, cât și cu statut independent, în grafică.

S-a emis părerea că, privită global, opera lui Steriadi ar suferi de eclectism. O asemenea prejudecată a fost respinsă, pe bună dreptate, de Călin Dan, exegetul cel mai avizat al pictorului, care vede în acesta „un experimentator și în același timp un posedat al picturii" pentru care „actul creației era intelectual și fizic totodată: importantă e – continuă criticul citat – rezolvarea adecvată a unei stări anume, dincolo de preconcepția unei opțiuni de limbaj"; or, se arată, mai departe, „opera lui Steriadi trebuie înțeleasă în globalitatea ei ca o convietuire muzeală a ideilor", căci ea „rămâne pentru arta contemporană, o superioară lecție de ignorare a dogmelor, în numele valorii, al onestității imaginii"[354].

Mai decis decât Steriadi, în opțiunea pentru impresionism se manifestă Nicolae Dărăscu (1883–1959). El aderă la faza neoimpresionistă a curentului în urma unei hotărâri luate în cunoștință de cauză. Ajuns la Paris în 1906 și admis mai întâi la Academia Julian, în atelierul lui Jean Paul Laurens, apoi la „Académie des Beaux-Arts", primul lui gând este totuși să-și lămurească problemele tehnice ale neoimpresionismului și pointillismului. Caută de aceea să-l cunoască pe Paul Signac, cercetează volumul acestuia *„De Delacroix aux Néo-Impressionisstes"*, studiază „Legea contrastului simultan" a lui Chevreul și comunicările fizicianului Helmholtz pentru a înțelege legile optice care



JEAN AL. STERIADI. *Peisaj cu minaret*



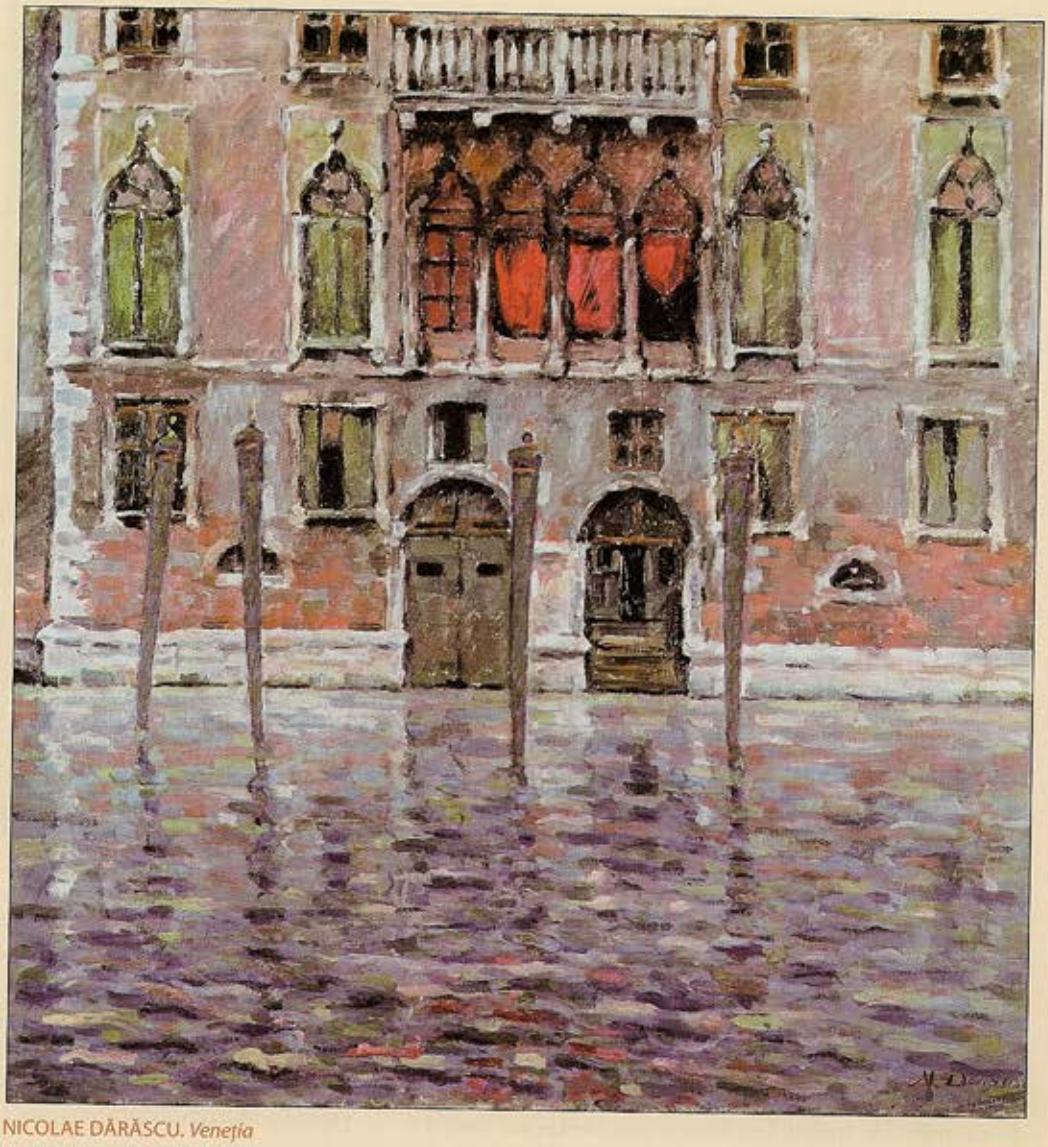
JEAN AL. STERIADI *Marină*



NICOLAE DĂRĂSCU. *Piața Teatrului Național pe ploaie*

guvernează raporturile dintre culori. În sfârșit, aleargă în sud, ca altădată Van Gogh, pentru a se îmbăta de soarele provensal. Aici, la Saint Tropez, pune el pentru prima dată în practică cele învățate și rezultatul este excelent, mai ales în acuarele.

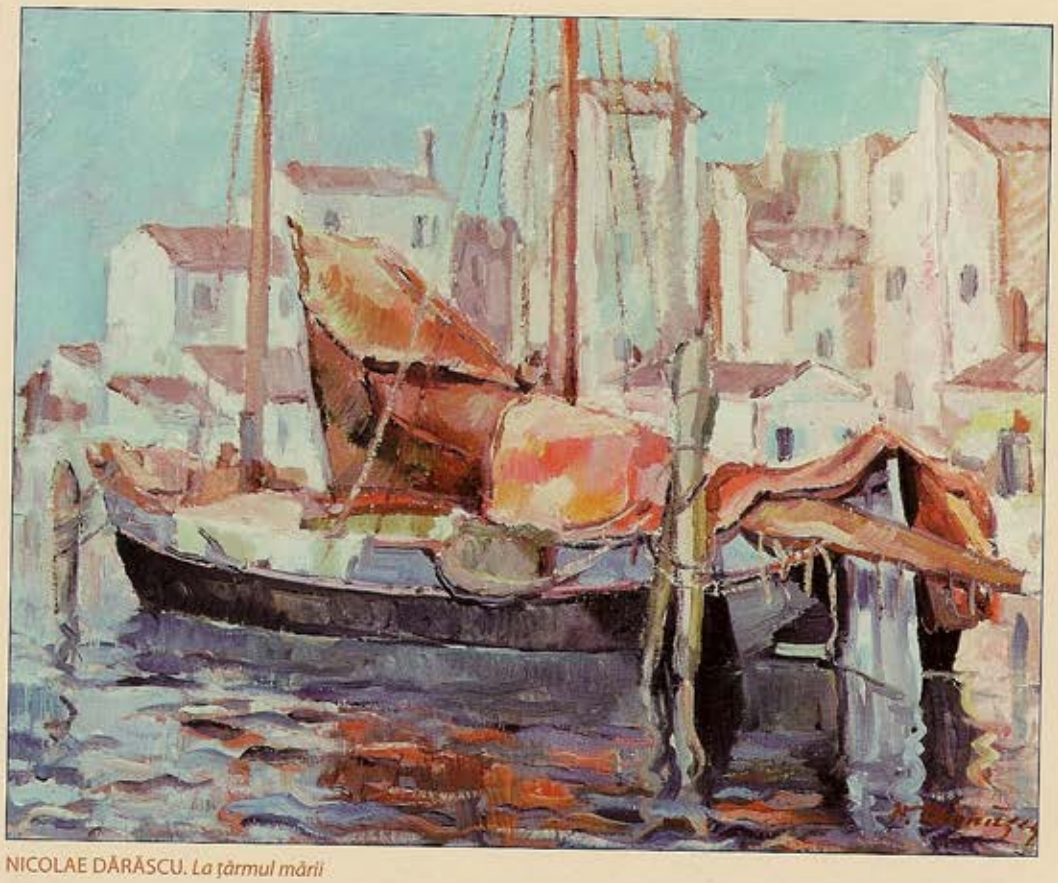
Exemplul lui Signac se dovedește molipsitor: mai multe lucrări sunt realizate în tehnica acestuia, cu tușe divizate, dar cum constată Radu Ionescu, tablourile lui Dărăscu sunt „mai picturale decât ale inspiratorului său, executate în culori vii și adesea crude, cu un penel care zăbovește mai leneș pe pânză, prelungind tușa"[355]. În adevăr, nu atât cu puncte cât cu liniuțe și virgule umple pictorul român suprafața colii de hârtie sau a pânzei, pointillismul său neatingând niciodată rigorismul mentorului francez. Rămânând atașat impresionismului toată viața, Dărăscu va avea totuși unele ezitări, când nevoia de a construi în forme mai închegate compoziția pare să prevaleze asupra tendinței de dizolvare a volumelor în baia vaporoasă de lumină. Se depărtează cel mai mult de acest procedeu după contactul strâns pe care îl are cu zelatorii specificului național întâlniți la început în ambianța cenaclului prezidat de Al. Bogdan-Pitești la Vlaici, unde este oaspete obișnuit, apoi la Iași, la societatea „Arta română", dintre ai cărei fondatori a făcut parte. Niciodată n-a împărtășit însă idealurile colegilor din respectiva grupare. Tema țărănească, de pildă, nu l-a atras deloc și mediul cel mai preferat de el este cel acvatic. După ce l-a îndrăgit în sudul Franței, unde pictează marine și mici porturi de pescari, merge la Veneția care-l subjugă total, revenind în cetatea dogilor de nenumărate ori, pentru a-i surprinde freamătul multicolor în dubla sa ipostază: aievea deasupra apei și, totodată, ca reflectare răsturnată în unde.



NICOLAE DĂRĂSCU, *Veneția*

Când n-a pictat Veneția, substitutul lagunei l-a căutat în țară, în apele Deltei, la Tulcea, sau pe litoral, mai ales la Balcic, peste tot căutând fie oglinda verzuie a mării, fie încântătoarele ape ale fluviului cu bărci, porturi, cherhanale. Până și în Cișmigiul bucureștean, când vrea să imortalizeze pe pânză un colț pitoresc, tot pe malul apei își instalează șevaletul. În această dragoste pentru mediul acvatic merge până acolo încât, în anul 1932, își permitea îndeplinirea unei vechi dorințe ce-l obseda încă din anii copilăriei petrecuți pe malul Dunării, la Giurgiu. Este vorba de construirea pe spesele și după planurile sale, pe un șantier naval din Anglia, a unei mici corăbii cu pânze, un cuter, la bordul căruia avea să navigheze îmbătat de plăcere în căutarea motivelor, Veneția fiind în continuare ținta preferată.

Rezultă oricum și din acest amănunt biografic că, asemenea lui Steriadi, fără preocupări paraartistice, Dărăscu se dăruia cu tot elanul bucuriei de a picta doar de plăcere, fără nici o crispare interioară, fără nici o conotație a vreunor



NICOLAE DĂRĂSCU. *La țărmul mării*

contorsiuni sufletești. Sub acest aspect, creația lui Dărăscu a fost definită exact de Tudor Arghezi care vedea în ea „o artă fericită, darnică, optimistă. Artistul – continuă poetul – mânuiește soarele, cerul, vegetația, lumea cu pasiunea și francheța naturii de la care a învățat gestul mare și liber de a construi"[356]. Zis bine: „de a construi", pentru că, oricât de subjugat de motiv, Dărăscu nu se complace doar cu rolul de oglindă impasibilă a naturii. El este prea poet – ipostază de care cel dintâi își dă seama Arghezi – pentru a se mulțumi doar cu înregistrarea obiectivă a naturii fără a strecura în tablou și fiorul simțit în fața motivului. Chiar și atunci când recurge la fragmentarea tușei și la juxtapunerea tonurilor, spre a obține formarea imaginii pe retină. Spre a-și dovedi sie-și că stăpânește cum se cuvine tehnica respectivă când tratează laolaltă, pe aceeași pânză, uscatul, apa și aerul, el se străduiește să le imprime aceeași consistență. Astfel, când pictează Veneția, motiv prestigios care a atras pictori din toată lumea, inclusiv pe impresioniști, el nu se concentrează, ca Petrașcu, asupra caracterului compact al zidurilor. Dimpotrivă, palatele și reflexul lor în apa canalelor sunt sensibil apropiate din punctul de vedere al consistenței. Chiar dacă nu se topesc în atmosferă, erodate de lumină, cum se întâmplă cu catedralele lui Monet, edificiile venețiene pictate de Dărăscu devin ușoare, evanescente; tușele de culoare din care se încheagă ele au aceeași petulanță pe care o au cele ce reproduc apa. Și același lucru se poate observa în peisajele pictate în Delta Dunării, cele trei elemente care-și dau întâlnire aici: apele, vegetația luxuriantă și atmosfera fiind ipostazele diferite ale aceleiași stihii unice – materia în structura ei corpusculară, redată de artist din pete de culoare diferite, dar de aceeași valoare tonală.

Un alt motiv a cărui tratare se preta la folosirea tehnicii impresioniste era peisajul urban cu forfota specifică. Monet și Pissarro creaseră asemenea peisaje (ex. *Boulevard des*



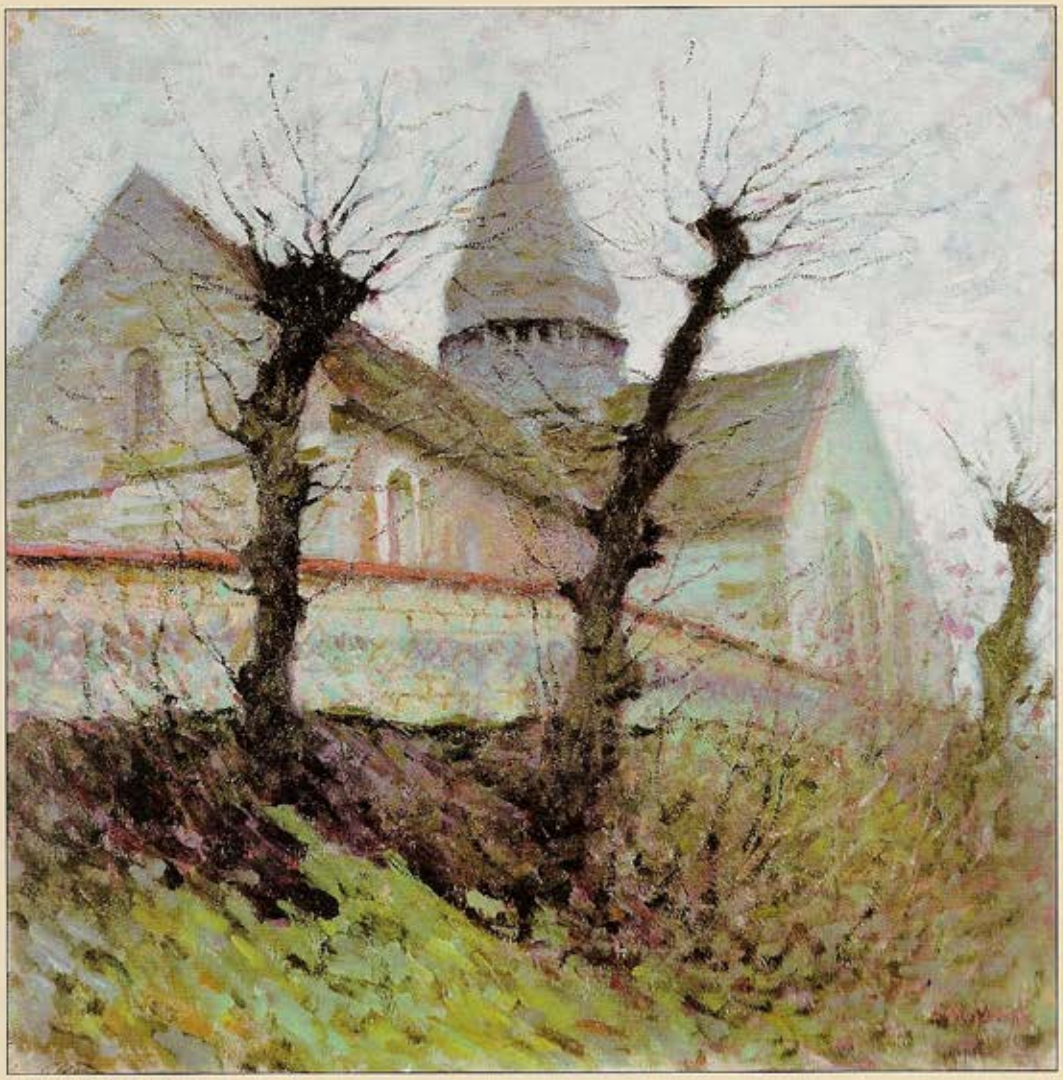
NICOLAE DĂRĂSCU. *Peisaj cu bărci*

Capucines). Dărăscu pune parcă un pariu şi, câştigându-l în mod strălucit, a creat şi el un astfel de tablou intitulat *Piaţa Teatrului Naţional pe ploaie*. Remarcabilă este aici dezinvoltura cu care artistul surprinde şi caracterizează forma pietonilor şi trăsurilor în mişcare, prin simple tuşe libere de culoare, reuşind totodată să sugereze contopirea formelor respective cu atmosfera mohorâtă şi ploioasă. Acesta este poate cel mai impresionist tablou al lui Dărăscu; oricum, cel mai apropiat de tehnica artiştilor francezi menţionaţi.

Acostând însă la mal şi abordând peisaje în care apa nu mai este în măsură să inunde pânza, Dărăscu devine mai riguros cu construirea formelor. I se întâmplă aceasta în Dobrogea unde roca aridă şi arhitectura locului îi impun o tehnică fără fluidităţi, adică mai solidă, cum se poate vedea în tablouri ca *Cimitir tătăresc*, *Han vechi la Balcic*, *Bazarul din Tulcea*, *Geamie la Balcic*, şi i se mai întâmplă spre sfârşitul vieţii când pictează în zona Argeşului peisaje în care apar la orizont şi munţii, pictorul amintindu-şi parcă, nu fără nostalgie, de Cézanne pe care îl ignorase în tinereţe preferându-i fermecătorul şi zglobiul joc al tuşelor de culoare inventat de Seurat şi Signac.

La fel de sigur şi de consecvent ca şi Dărăscu în ataşamentul său la viziunea impresionistă este Samuel Mützner (1884–1959). Şi el apelează frecvent la cuceririle tehnice neoimpresioniste şi pointilliste.

Fost elev al lui Claude Monet, Mützner nu are nici un fel de reticenţe în privinţa divizionismului, el aşternând tuşele mici ca nişte puncte după legea *contrastului simultan al culorilor*, metodă aplicată la vremea lor cu multă rigoare ştiinţifică de Seurat şi Signac. Tot ca aceştia, Mützner nu se mulţumeşte să înregistreze senzaţiile pe care le are întâmplător de la colţul din natură. De multe ori el îşi



SAMUEL MÜTZNER. *Biserica din Giverny*

alege cu grijă motivul și își ordonează compoziția după legile „decorativului", învățate de la post-impresioniști, fapt ce justifică încadrarea lui parțială în „Arta 1900", într-atât de exprese sunt căutările sale decorativiste, mai ales într-o serie de tablouri, cum ar fi *Lanterna de piatră*, pictat în Japonia. De altfel, Mützner este artistul român care a călătorit cel mai mult, opera sa conținând peisaje pictate în Franța, Italia, Grecia, Africa și în America de Sud, mai precis în Venezuela, unde este considerat astăzi ca unul dintre întemeietorii picturii moderne venezuelene.

Cu o puternică amprentă proprie, fiind vorba despre un artist mare a cărui personalitate nu se pliază ușor la formele prestabilite, s-a apropiat de impresionism și Lucian Grigorescu (1894–1965). Surprinzător, tablourile realizate într-o scurtă fază de început par a se înscrie, prin rigoarea geometrizantă a compoziției și prin austeritatea coloritului, pe linia reacției împotriva impresionismului și a fovismului. Judecând după aceste tablouri ce aminteau de André Lhote, ne-am fi așteptat la o evoluție spre un cubism moderat, mai degrabă, decât spre impresionism. Și iată că, făcând o întorsătură bruscă, Lucian Grigorescu

respinge perspectiva ascezei ce trebuia să se traducă prin rigiditate compoziţională şi uscăciune cromatică şi, dând frâu liber temperamentului său liric şi ardent, se lansează cu voluptate într-o adevărată orgie coloristică ce dovedea la un moment dat că nu disprețuia lecția fovistă.

Privitor la arondarea lui la impresionism se cuvine să facem însă unele precizări. Mai întâi în privința proprietății termenilor. Am convenit când a fost vorba despre alți impresioniști români că acest apelativ li se atribuie în mod convențional, nefiind firește vorba despre participarea respectivilor pictori la grupul istoriceşte constituit în Franța deceniilor opt şi nouă ale secolului trecut. Anume în această accepțiune convențională folosită pentru a simplifica lucrurile de dragul metodei şi al sistematizării materiei, îl considerăm şi pe Lucian Grigorescu un impresionist. Treburile se complică însă în momentul când unul dintre exegeții săi vede în el pe „unul dintre cei mai interesanți, mai complecşi, mai personali post-impresioniști în cadre mondiale"[357]. Desigur într-un anumit sens, cel cronologic, toată pictura secolului XX este „post-impresionistă", deci şi cea a lui Lucian Grigorescu. Dar în acest caz, aprecierea din citatul de mai sus este pe cât de vagă, pe atât de inexactă. Redusă, în schimb, la accepțiunea pe care o dă termenului John Rewald, noțiunea de post-impresionism acoperă doar pictura realizată între 1886, când are loc ultima expoziție a impresioniştilor, şi anul 1907, când se naşte cubismul, urmat de alte curente de avangardă. Aşa stând lucrurile, a-l plasa pe Lucian Grigorescu printre post-impresioniști este desigur o inadvertență. În perspectiva istorică în care post-impresionismul este conceput (de Rewald, printre alții) nu ca un curent omogen, ci ca o epocă ce înglobează pictura lui Van Gogh, Cézanne, Gauguin de reacție antiimpresionistă, precum şi pe cea neoimpresionistă (pointillistă), pe cea simbolistă, fovistă etc.), pictorul român ar putea fi considerat cel mult un neo post-impresionist sau mai precis un post neoimpresionist. Ceea ce, personal, credem că nu este cazul, pentru că discuția ar căpăta un caracter oțios. De altfel, trebuie să subliniem cu satisfacție ca pozitiv faptul că în ultima monografie – cea mai substanțială – consacrată lui Lucian Grigorescu, autoarea, deşi nu combate fără echivoc clasificarea ca post-impresionist a pictorului, apreciază corect etapele lui de dezvoltare detaşând „perioada de apogeu stilistic a unui fel de impresionism personal, fluidizat,

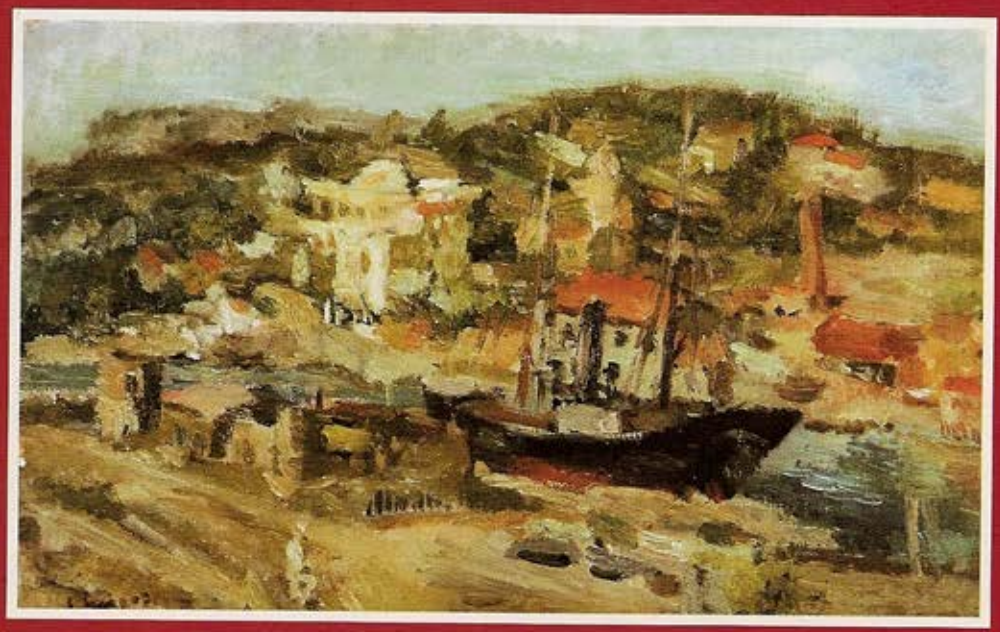


SAMUEL MÜTZNER. *Scenă japoneză*

„dionisiac", cea care a fixat efigia stilistică a artistului în conştiința publicului"[358].

Revenind la operă, ceea ce putem spune foarte concis este că, refuzând arbitrarul abstracției şi optând pentru păstrarea obiectului ca atare, Lucian Grigorescu se apropie, prin frenezia tuşei, prin delirul cromatic, foarte mult de efectele picturii abstracte. Realizează, cu alte cuvinte, ceea ce obținuse cu mijloace asemănătoare Monet în renumiții săi *Nuferi*.

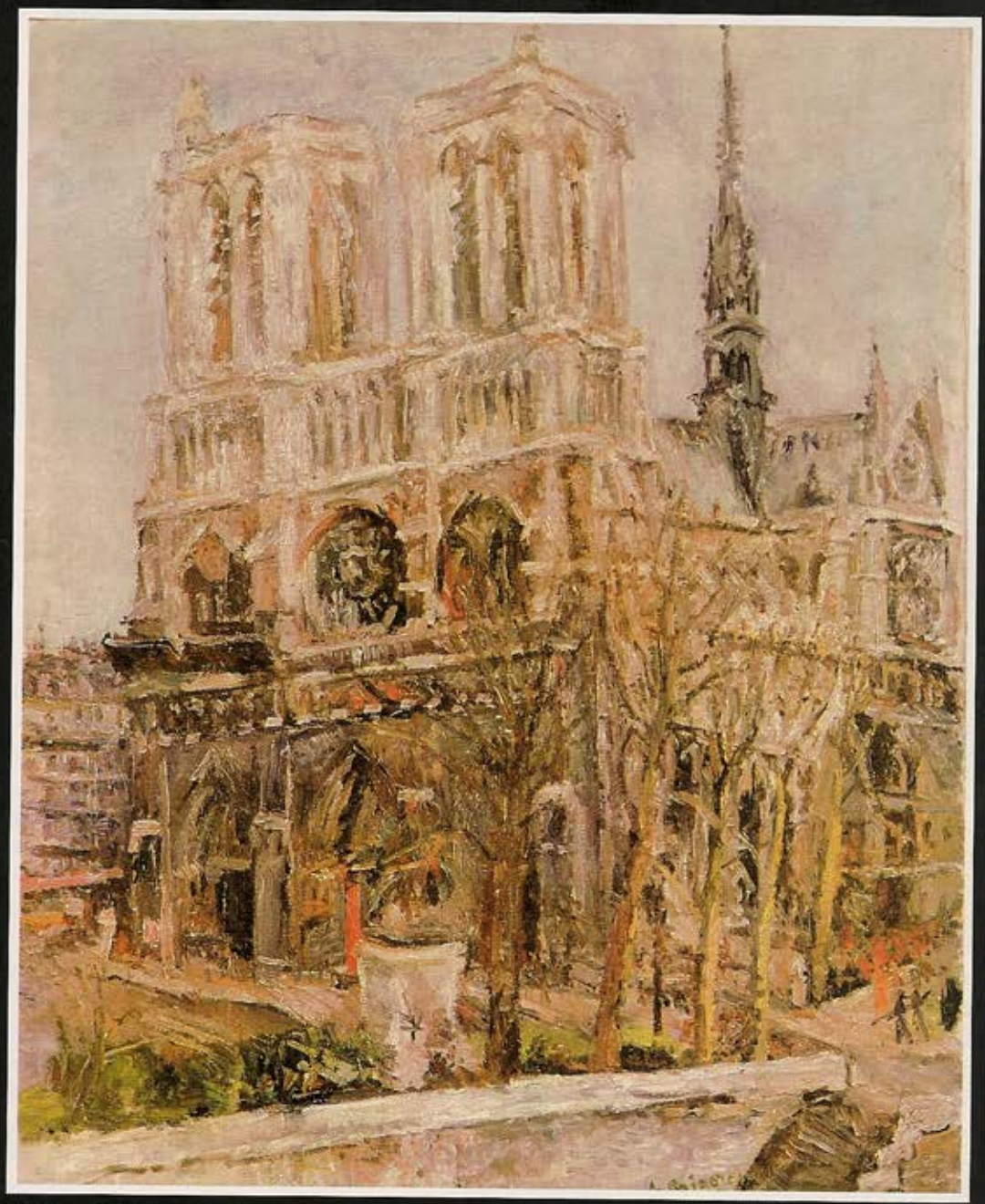
O particularitate pregnantă a picturii lui Lucian Grigorescu o prezintă şi gama sa cromatică. Ceea ce o caracterizează pe aceasta este deplasarea ei spre zona culorilor calde: galben, portocaliu şi roşu, fapt vizibil îndeosebi în peisajele citadine. În cele în care vegetației îi revine rolul principal, verdele este folosit firește din belşug, dar şi el este atras, prin amestecurile de galben, tot spre zona caldă a prismei cromatice; albastrul şi violetul, în schimb, sunt



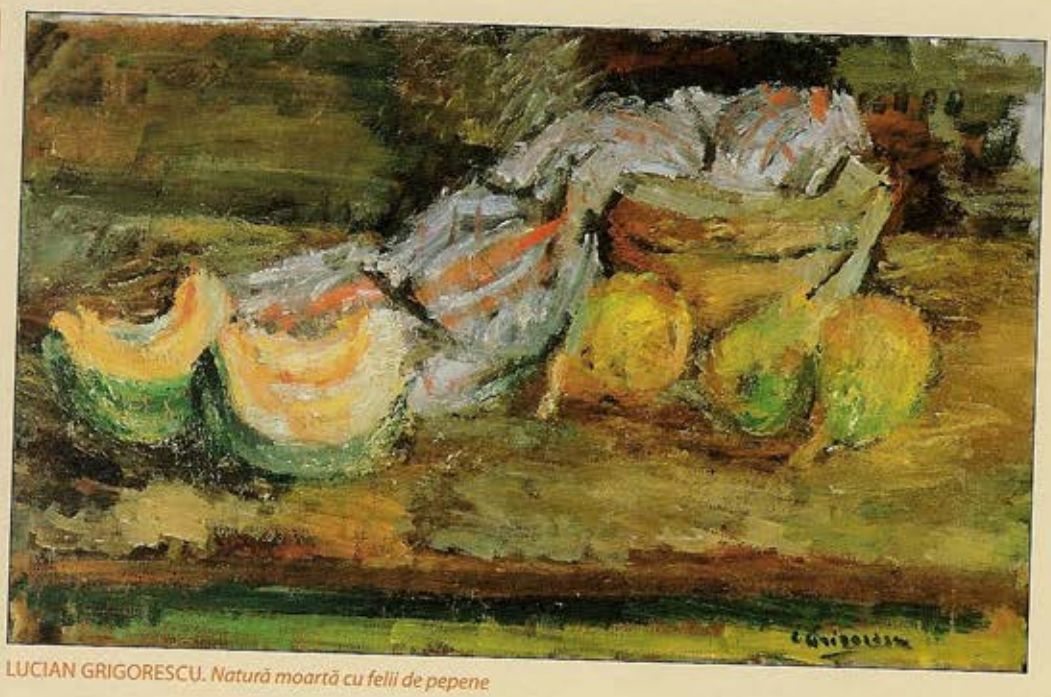
LUCIAN GRIGORESCU. *Peisaj*



LUCIAN GRIGORESCU. *Peisaj bucureștean*



LUCIAN GRIGORESCU. *Catedrala Nôtre Dame*



LUCIAN GRIGORESCU. *Natură moartă cu felii de pepene*

aduse numai ca accidente. Așa se face că pe ansamblu, coloritul lui Lucian Grigorescu gravitează într-un regim prin excelență solar. S-ar putea spune că artistul creează mai ales în atmosfera toridă a amiezii, când obiectele, îndeosebi zidurile clădirilor, capătă o nuanță aurie, cum se poate constata cel mai bine în tabloul *Nôtre Dame*, reprezentând cunoscuta catedrală pariziană, replică prestigioasă la catedralele lui Monet. Cu aceeași petulanță, îngrămădind prin aglutinare grăuncioarele de materie auriu-verzuie sau roșu-aurie creează și o serie de naturi moarte – adevărate poeme în culoare –, în care pictorul aduce laudă lucrurilor celor mai simple. La acest colorit ca de miere blondă cu factura de rășini chihlimbarii, răvășite de o pensulă purtată cu nerv, artistul renunță mai târziu înlocuindu-l, în anii 50-60, cu o paletă mai rece, de verzuri acide, așternute cu pensulații mai ușoare în straturi mai subțiri.

În sfârșit, lista pictorilor români ce se apropie de viziunea și de tehnica impresioniștilor am putea-o continua cu Marius Bunescu, cu M.W. Arnold, cu Rodica Maniu, cu Nutzi Acontz, cu Aurel Ciupe, cu R. Iosif, cu Ion Musceleanu ș.a. Dar am simplifica și am sărăci mult imaginea pe care ne-am format-o despre adevărata lor personalitate artistică. Adevărul este că afirmându-se de regulă în anii din preajma primului război mondial, majoritatea pictorilor despre care va fi vorba în continuare luau contact cu arta europeană și în special cu cea franceză într-un moment când cărțile erau făcute; cu alte cuvinte, într-un moment când mai toate curentele artei moderne erau fie consumate, fie în plină vogă. Acești pictori nu se mai lăsau, de aceea, purtați de un singur torent. Evantaiul de formule ce li se oferea era foarte larg și, cum exclusivismul și partizanatul nu i-a câștigat, ei au rămas deschiși în principiu *à tout azimut*, cum spun francezii. Așadar, fără să înțelegem lucrurile mecanic, ca pe o manifestare de eclectism, constatăm cum, în formulele artistice personale ale multor pictori, se întâlnesc sugestii venite din mai multe direcții, dar de obicei apropiate. Alături de componenta impresionistă, discernem de pildă și una fovistă sau, pe un suport de puternică factură realistă, vedem insinuându-se inflexiunile expresionismului, precum sugestiile cubismului vin să se grefeze pe fireasca afirmare antiimpresionistă a cultului pentru dobândirea soliditații formei, a materiei. Și, desigur, nu este nimic de mirare în această practică. Oare, în țările unde își au obârșia curentele de avangardă, acestea nu erau și ele rezultatul unui fel de sincretism produs la un moment dat între alte două sau mai multe direcții preexistente? Orfismul nu era oare o varietate a

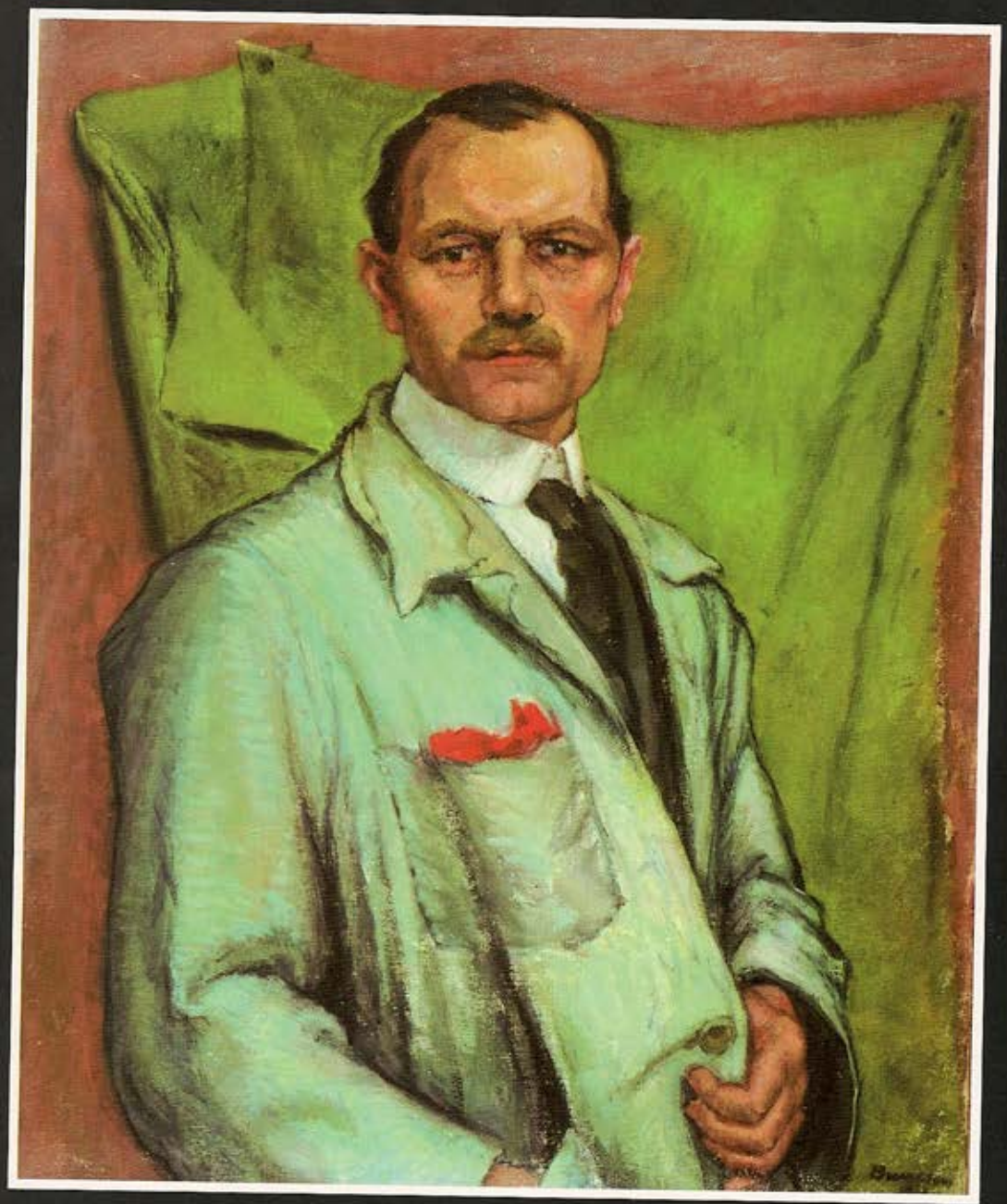


MARIUS BUNESCU. *Bărci la Sulina*

cubismului suprapus căutărilor foviste? Sau futurismul nu pornea de la cubism ținând seama de unele particularități ale neoimpresionismului? Dar cubo-futurismul rus nu era, cum o arată și numele, alianța dintre cele două mișcări apusene? Ca să nu mai vorbim de vorticismul englez, de suprematism, de reyonism, de constructivism care sunt, de fapt, niște hibrizi obținuți din încrucișările diverselor direcții și mișcări ce se întrepătrund tot mai adânc, pierzându-li-se impulsul inițial și conducând, în cele din urmă, la grandiosul și inextricabilul ansamblu de stiluri care este arta modernă a zilelor noastre. Și apoi artiști ca Toulouse Lautrec, ca Chagall, ca Utrillo, ca Modigliani nu se sustrag de la încercările prea pline de zel ale istoricului de a-i clasifica și a-i înregimenta în diferitele isme?

Iată, așadar, de ce nici majoritatea pictorilor români nu pot fi subsumați unui curent anumit, de vreme ce ei s-au plămădit ca personalități de sine stătătoare în ambianța complexă creată de aceste curente, adică sub focul încrucișat al traiectoriilor ce brăzdează cerul artei din prima jumătate a secolului al XX-lea.

Timid în folosirea procedeelor specifice impresionismului s-a arătat de pildă și Marius Bunescu (1881–1971). Făcându-și studiile la München, a asimilat și practicat impresionismul în varianta sa germană, lipsită de strălucirea, de puritatea cromatică, de spontaneitatea cu care-și notează senzațiile reprezentanții francezi ai curentului. Tocmai de aceea poate pictorului român i-a fost mai ușor să se smulgă din mrejele modei ce devenise stăpână în atelierele din capitala Bavariei decât le-a fost confraților săi care au plecat de regulă de la direcția franceză, mai apropiată de lirismul lor funciar și mai aptă să le îngăduie transcrierea emoțiilor. Peisagist al orașului, Bunescu va descoperi treptat consistența zidurilor și va încerca să le-o redea pe pânză fără a o diminua prin anvelopa aerului și



MARIUS BUNESCU. *Autoportret*



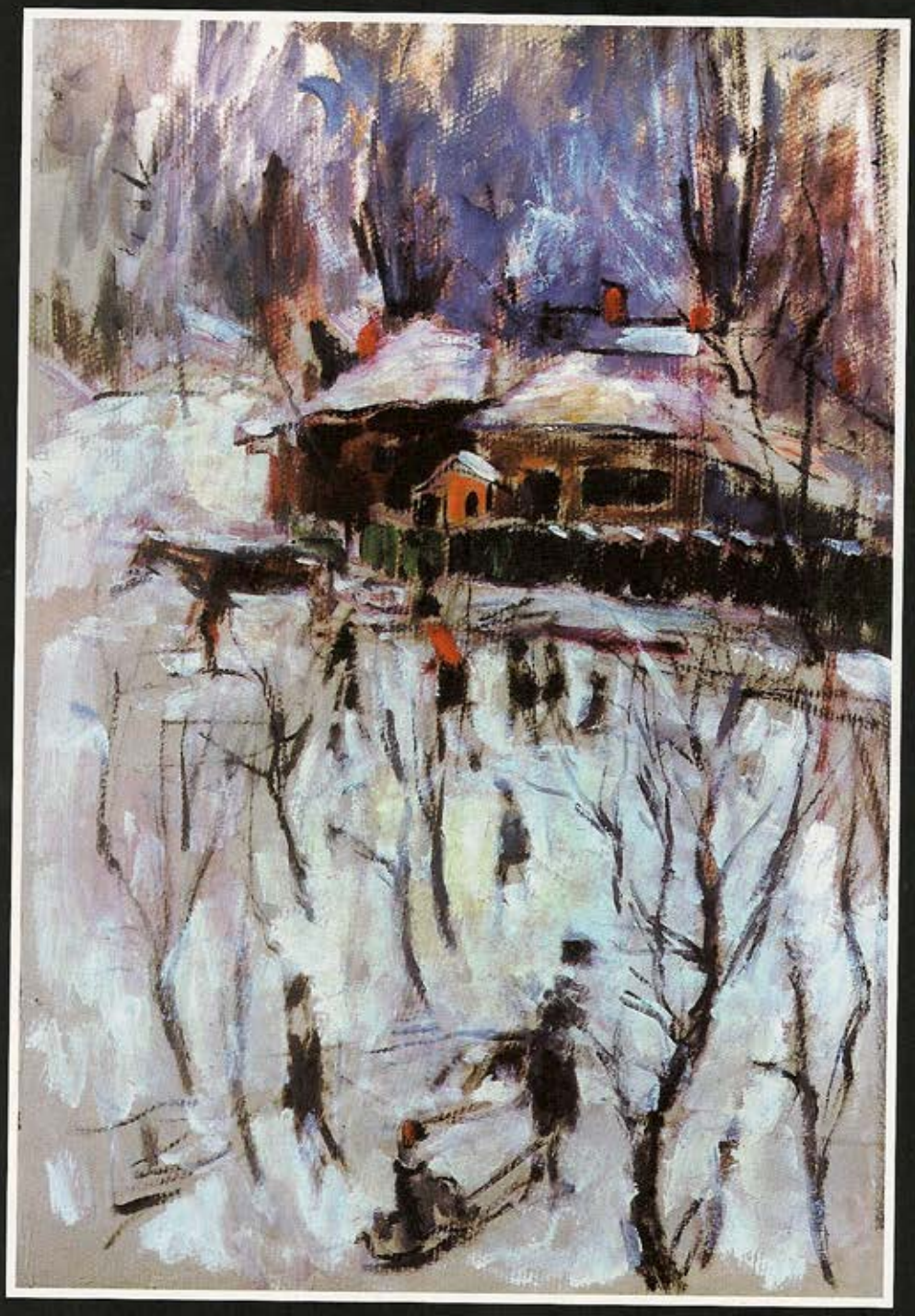
R. IOSIF. *Natură moartă*

fără a o zdrumica în pulberile diafane la care o reduceau impresioniștii. Toate aceste peisaje dau, de aceea, senzația de soliditate și poate chiar de rigiditate, căci pasta prea grea și culorile prea puțin acordate între ele și lipsite de strălucire imprimă picturii respective o notă de răceală acidă, rebarbativă, pe care pitorescul în sine al motivelor excelent compuse nu o atenuează decât într-o mică măsură.

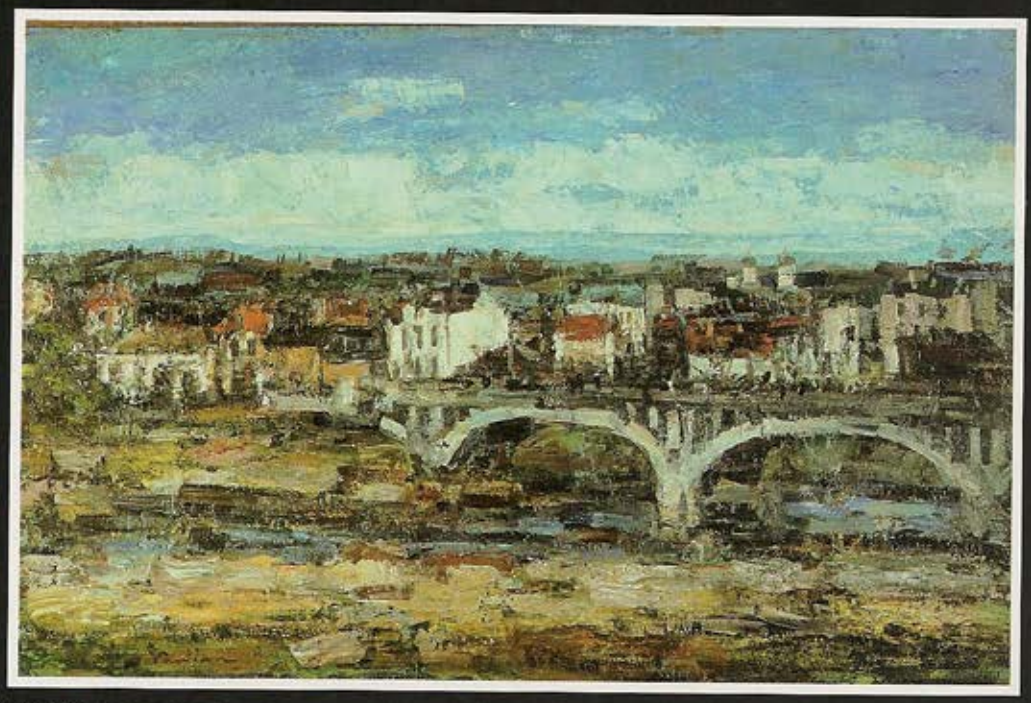
Lăsând la o parte considerațiile privind mijloacele tehnice, nu ne putem refuza satisfacția de a releva poezia gravă cu care Bunescu a evocat în peisaj Bucureștiul, fără grandilocvență, fără ostentația pitorescului, dar cu tot farmecul vetust al străduțelor lui patriarhale.

Bucureștiul cu casele lui, cu parcurile, cu piețele și cu forfota lui multicoloră a constituit un capitol cu destulă pondere și în repertoriul tematic al lui R. Iosif (1894–1975). Primele notații, grăbite, spontane și tocmai de aceea proaspete au fost făcute de R. Iosif în desen transpus apoi în gravură. Mai târziu, fără a aboli supremația liniei, artistul a apelat și la culoare. Și din București s-a aventurat și în alte zone ale țării creând peisaje în care descifrăm lesne, odată cu particularitățile motivului, o delicată virbrație sufletească. Sub aspectul tehnicii se apropie de impresionism, deși are predilecție pentru negru cu ajutorul căruia conferă unor pânze (ca *Natură moartă* reprodusă în această carte) o notă de dramatism.

Într-un regim cromatic sobru, dar cu o pastă frământată, triturată de un penel nervos, interpretează într-o manieră proprie lecția impresionistă și Alexandru Padina (1904–1994). În ciuda acestei tehnici care presupune neastâmpăr sufletesc, temperament agitat, înclinații romantice, deslușim în demersul plastic al pictorului o voință fermă de a organiza rațional spațiul, de a construi temeinic forma, ba chiar de a monumentaliza, de a „eroiza" motivul. Ne convinge de această tendință spre monumental și dimensiunile ușor exagerate ale puținelor peisaje ce mai pot fi văzute în



R. IOSIF. *Peisaj*



ALEXANDRU PADINA. *Peisaj cu pod*



ADAM BĂLȚATU. *Peisaj cu stoguri*



ADAM BĂLȚATU. *Peisaj urban*

țară (cele din colecția Zambaccian sunt edificatoare), căci pictorul și-a sfârșit cariera în afara României.

O ambiguitate stilistică în sensul celei constatate la Padina, dar convertită într-un timbru foarte original întâlnim și în creația lui Adam Bălțatu (1899–1979). Pe de o parte, mai ales în peisajul urban care este genul său preferat, el tinde spre claritatea aproape geometrică a construcției, compozițiile având la bază o tectonică solidă. Așa procedează în anii imediat următori întoarcerii de la Roma unde și-a continuat studiile. Mai târziu însă, în special în faza de sfârșit, fără a aboli grija pentru construcție, face ca desenul, ca element de definire a formei, să dispară cu desăvârșire. Pe baza aceleiași tectonici, de astă dată subiacente, doar sugerate, forma se coagulează anevoie și aproximativ dintr-o mulțime de pete de culoare așternute cu brio, într-o dezordine impenitentă, aparent la întâmplare, dar în fond pe suportul unei șarpante prezentă tot timpul în mintea pictorului. Acest contrast între tendința de destrămare a formei și efortul creatorului de a disciplina materia picturală, pentru a-i da sens, conferă picturii lui Bălțatu o notă dramatică, atenuată însă de exuberanța paletei de culori.

În plan biografic și nu numai, Bălțatu se întâlnește cu un pictor la fel de dotat și de original, cu Aurel Băeșu (1897–1928). Amândoi moldoveni, primul de la Huși, celălalt de la Fălticeni, amândoi elevi ai școlii ieșene de belle arte, iar din 1920, amândoi aflați la Roma la studii, au avut în plus o evoluție stilistică asemănătoare, cum o dovedea și prima lor confruntare cu publicul bucureștean unde se prezentau în comun ca „frați întru artă", cum li s-a spus. Cu timpul însă, evoluția lor s-a diferențiat ca și destinul existenței, Băeșu murind foarte de tânăr. Spre deosebire de Bălțatu, atașat mai mult mediului urban, Băeșu a fost un foarte fidel interpret al tematicii țărănești. Cum se știe, Orașul Etern unde au studiat cei doi păstra în toată ființa sa ceva din esența clasicismului. Impresionismul nu



AUREL BĂEŞU. *Autoportret*

reuşise să se impună ca la Paris şi disciplina desenului era la mare cinste. Această disciplină avea să i se impună şi tânărului pictor român care în ţară, într-o primă fază, se lăsase sedus de fervoarea coloristică a impresionismului. La culoare, ca expresie a bucuriei de a percepe lumea vizibilului, Băeşu nu va renunţa nici în viitor. Însă din experienţa romană se va alege cu o achiziţie de valoare: respectul pentru formă. Dar nu pentru cea geometrizantă impusă, pornind de la Cézanne, de către protocubişti şi cubişti, ci o formă cu contururi îndulcite, aproape muzicale, volumele fiind alcătuite din planuri mari. Pentru a conferi volumelor rotunjimi, Băeşu tratează planurile în uşoare degradeuri, culoarea devenind mai densă spre periferia planurilor ce compun imaginea şi mai rarefiată, mai îmbibată de lumină spre centru. Procedeul îl ajută pe pictor să creeze imagini foarte sintetice cum sunt *Ţărănci pe gânduri*, *Portret de ţărancă*, *Savin din Dorna*, *Ţăran cu căciulă albă* (autoportret), acestea fiind de fapt şi cele mai originale şi totodată cele mai valoroase opere ale lui Băeşu.



AUREL BĂEŞU. *Portret de ţăran*

Dar nu numai prin limbajul tehnic amintit se impun asemenea imagini, ci şi prin viziunea gravă, monumentală în care sunt privite modelele. Iar sub acest aspect, înrudirea de sânge cu Sadoveanu este dublată ca semnificaţie şi de o înrudire în plan artistic. Ca şi marele prozator, Băeşu îşi alege eroii tablourilor din lumea de munteni în care dăinuie tipuri puternice de răzeşi coborâtori parcă din cronici şi din balade. Înfăţişându-i vajnici şi mândri, umplând literalmente cadrul tabloului cu ei, Băeşu ne prezintă un tip de umanitate pentru care sentimentul demnităţii se constituie într-o valoare supremă. *Ţăran* (muzeul din Bacău), *Bătrân citind* (Călugărul Vlahuţă – tatăl poetului Al. Vlahuţă), *Moş Grigore Cobzarul*, *Moş*



AUREL BĂEȘU, *Peisaj cu casă la țară*

Simion, Parfichi din Hangu, Moșneagul, Savin din Dorna sunt tocmai asemenea exemplare.

Destinul tragic pe care am văzut că l-a avut Băeșu a fost împărtășit și de Sabin Popp (1895–1928), mort în același an cu confratele său moldovean după ce, prin activitatea sa, se impusese ca o promisiune certă în arta românească. Cu Băeșu a avut un prieten comun: pe Bălțatu cu care expune și conviețuiește o vreme la Roma sub același acoperiș. N-am exagera dacă am afirma că și ca stil cei doi pictori, morți la vârsta Răstignirii, au ceva comun, și anume respectul pentru formă pe care o vor și o compun clară, solidă, formată din planuri ample. Această preocupare pentru formele ample, dar ușoare, realizate dintr-o pastă transparentă ca de acuarelă, este împinsă de Sabin Popp până la crearea unor adevărate *à plat*-uri. Și dacă în peisaj aceste pete mari trec, topindu-se, una în alta, anulând liniile despărțitoare, există în creația pictorului și lucrări în care *à plat*-urile sunt mărginite de linii de contur trasate cu o francheță ce amintește de vitralii. Ne aflăm de astă dată fără îndoială în fața unor preocupări decorativiste. Este vorba de panouri concepute ca tripticuri în care pictorul se arată a fi sedus de vechea artă religioasă, fapt ce-i oferă lui Tonitza prilejul de a dezaproba ceea ce el numea „gesticulația bizantino-simbolică a personajelor"[359]. De altfel, nu numai aceste panouri decorative realizate evident sub semnul unei religiozități transparente, atât tematic (icoane, madone, *Sfânta Familie*), cât și ca viziune, dar și peisajele create de Sabin Popp respiră o liniște și o poezie molcomă de care nu poate fi străin un profund sentiment religios, un fel de panteism. De remarcat, de asemenea, în subsidiar și o notă de naivism, un fel de candoare ce însoțește pictura decorativă a tripticurilor ca și remarcabilul *Autoportret cu floare roșie*.

Mai este de amintit numele lui M.W. Arnold (1897–1946). Predilecția lui pentru atmosfera porturilor unde



AUREL BĂEŞU. *Primăvara*



AUREL BĂEŞU. *Flori*



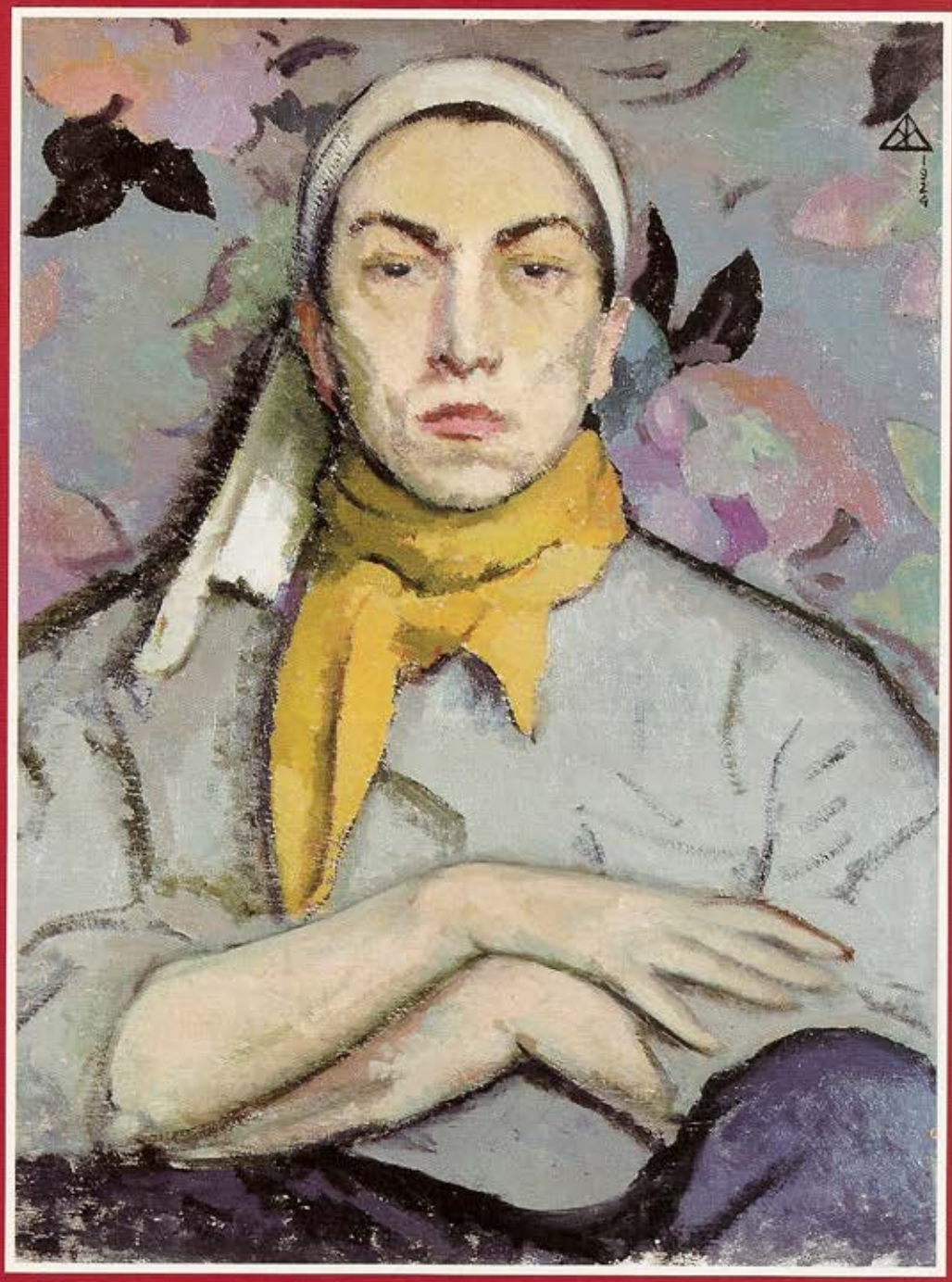
AUREL BĂEȘU. *Femeie pe gânduri*

cețurile evanescente și fluidul talazurilor îi dau prilejul să-și etaleze cu autoritate capacitatea de a surprinde, contopite într-un tot, elementele primordiale ce stau la originea vieții (aer, apă, lumină) ne tenta să-l atașăm impresionismului. La o analiză mai atentă observăm însă că irizările și vaporozitățile specifice lui sunt obținute datorită nu tehnicii impresioniste, ci folosirii acuarelei și că, de fapt, Arnold se apropie mai degrabă de fovism, dar, bineînțeles, cu prudența și precauția unui Marquet și nu cu aplombul lui Dufy, dacă este să-l comparăm cu adepți ai curentului care au frecventat universul marin.

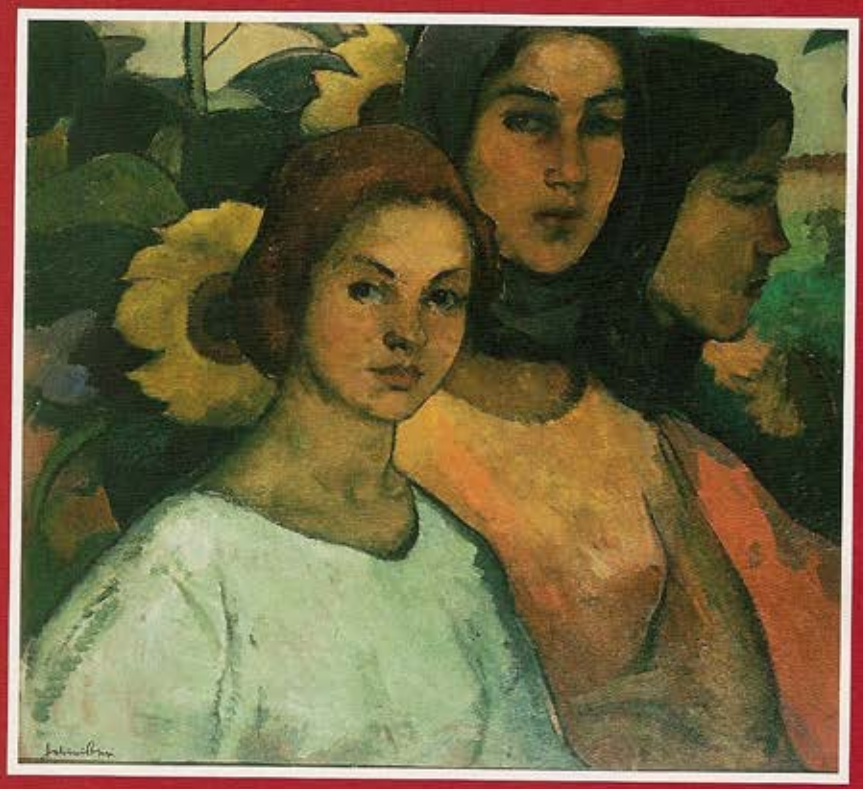
Între impresionism și căutările foviste, aplecând cumpăna spre acesta din urmă, au pendulat și pictoriţele Rodica Maniu, Nutzi Acontz, ca și Petre Iorgulescu-Yor, fără ca vreunul să renunțe explicit la perspectivă, să recurgă la tenta plată, spre a atenua sugestia volumului, să adopte culorile pure în combinații percutante. Din punct de vedere tematic, preferințele pictoriței Nutzi Acontz (1894–1957) nu se deosebesc de cele ale majorității confraților ei de generație. Universul imediat al peisajului citadin și agrest, uneori și al celui marin, natura moartă, florile și, mai rar, personajele în interior constituie cea mai mare parte a repertoriului ei de teme și de genuri. Amprenta personalității ei trebuie căutată însă mai degrabă în domeniul formei, al stilului. În efortul de a depăși viziunea și tehnica impresionistă, artista se arată receptivă față de unele sugestii ale fovismului și practică o formulă apropiată de acesta fără, însă, a-i accepta și excesele. De pildă, în ciuda gustului ei pentru virtuțile decorative ale culorilor, nu acceptă să renunțe la sugerarea tridimensională a spațiului și nici măcar să atenueze, prin aplatizare și taşism, impresia de volum pe care o dă obiectelor. Iar dacă la un moment dat o face totuși, de exemplu în peisajul *Bărci roșii*, ne trimite cu gândul mai degrabă la Van Gogh (avem în vedere alăturările îndrăznețe de roșu și verde) decât la Matisse. Numai că, spre deosebire de acuitatea dramatică din opera pictorului olandez, peisajele artistei sunt expresia unei sensibilități calme, echilibrate.

În ceea ce o privește pe Rodica Maniu (1890–1958), felul ei de a compune un peisaj cu figuri ne apare chiar foarte tradiționalist. Spațiul comportă cele trei dimensiuni, perspectiva lineară este respectată, iar personajele, mai ales când sunt țărani, ne duc cu gândul la pictura de *plein air* din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Numai puritatea culorilor, transparența lor, lipsa clarobscurului și a umbrelor în general, chiar când scenele sunt în plin soare, ne amintesc că suntem în prezența unui artist format în climatul postimpresionist.

Pentru o primă etapă, cea din tinerețe, când artista pictează mult în Bretania franceză, imaginile sunt marcate de un fel de *cloisonism*, în decuparea motivelor și în unghiurile de vedere inedite (ex. în *Spălătorese bretone*) amintește vag de Gauguin. În cele mai multe lucrări, experiența fovismului este cea pe care o decelăm mai lesne în planul formei, iar în cel al sentimentului, o romantică propensiune pentru exotism, în special pentru cel oriental căci, în afară de Dobrogea (poposește deseori la Balcic), are prilejul să călătorească împreună cu soțul ei Samuel Mützner în Orientul Apropiat (la Damasc, la Ierusalim, la Iaffa).



SABIN POPP. *Autoportret*



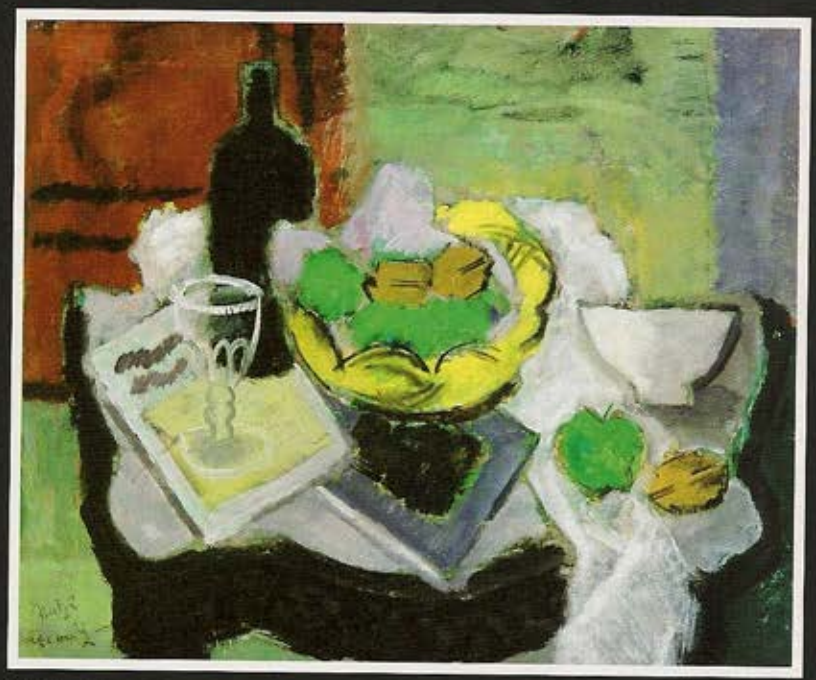
SABIN POPP. *Portrete*



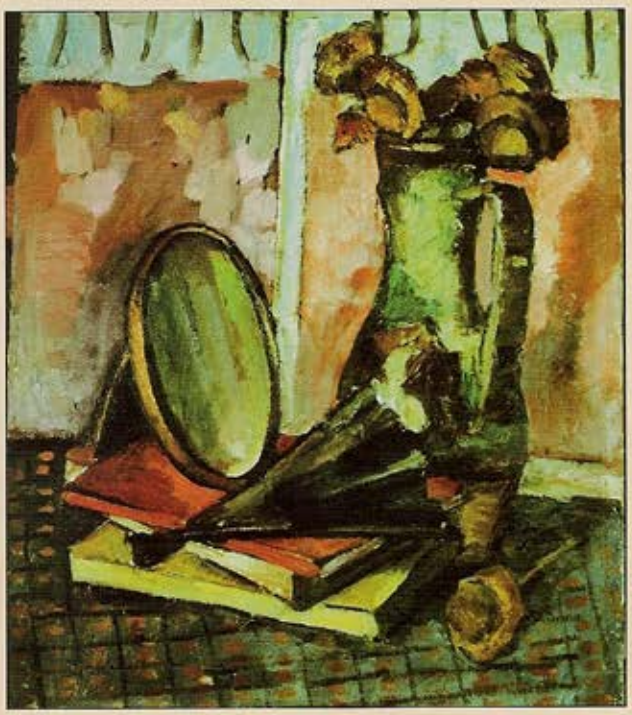
RODICA MANIU. *Albitul rufelor*



M.W. ARNOLD. *Natură moartă cu raci*



NUTZI ACONTZ. *Natură moartă*



PETRE IORGULESCU-YOR. *Natură moartă cu oglindă*

Un domeniu în care se manifestă cu o remarcabilă virtuozitate fiind apreciată cu superlative de critică este cel al acuarelei în care se plasează la loc de frunte, alături de Arnold, de Dărăscu, de Şirato, de Viorel Huşi, de Catargi...

Artist sensibil şi boem incurabil, Viorel Huşi (1911–1972) a practicat cu succes acuarela preferând-o picturii, se pare, din comoditate, căci în fond maniera lui este foarte picturală.

Efecte picturale obţine în acuarelă, a cărei tehnică o stăpâneşte cu virtuozitate, şi Ignat Bednarik (1882–1962). Manifestându-se cu predilecţie în compoziţia istorică şi de gen, dar reuşind la fel de bine în peisaj, natură moartă şi portret, Bednarik este fidel unei viziuni tradiţionale realiste, dar cu vagi note simboliste prezente mai ales în unele compoziţii pe teme filozofico-religioase, monumentale, în ciuda dimensiunilor reduse ale acuarelei, cum sunt *Enigma vieţii*, *Anul 1917* ş.a.

Într-o zonă îngustă, interstiţială, între pictura realistă tradiţională şi unele îndrăzneli specifice fovilor, Petre



PETRE IORGULESCU-YOR. *Natură moartă cu pălărie şi umbrelă*

Iorgulescu-Yor (1890–1939) încearcă să-şi facă loc şi să se găsească pe sine. Îi este însă greu să se fixeze şi vagabondează dezorientat,„mânat – cum spune Tonitza – de toate vânturile actualităţilor «en vogue»"[360].

Iorgulescu-Yor este un rafinat. El nu va inventa un stil, nu va croi un făgaş al său foarte distinct, dar va adânci, va da culoare şi farmec soluţiilor frecventate de alţii. Faţă de mulţi colegi de generaţie, va aduce un spor de preţiozitate a materiei picturale. Subiectele lui sunt comune, iar repertoriul destul de restrâns: peisaje urbane de predilecţie, cele în care apar şi vestigii arhitectonice, interioare burgheze, naturi moarte în care îngrămădeşte, s-ar părea că la întâmplare, multe obiecte eterogene, flori, portrete. Ceea ce le uneşte este fineţea, eleganţa, grija pentru amănunt, pentru nuanţă, din care se degajă impresia că ne aflăm în prezenţa unui decantator de preţioase efluvii cromatice.

A fost un intimist convins care nu şi-a pus probleme existenţiale majore. Deşi ca om a trăit o dramă sfâşietoare care l-a împins în cele din urmă la sinucidere, de o discreţie şi o pudoare maximă, n-a lăsat să se strecoare nimic din zbuciumul său sufletesc în operă, aceasta înfăţişându-ni-se sub semnul deplinei serenităţi.

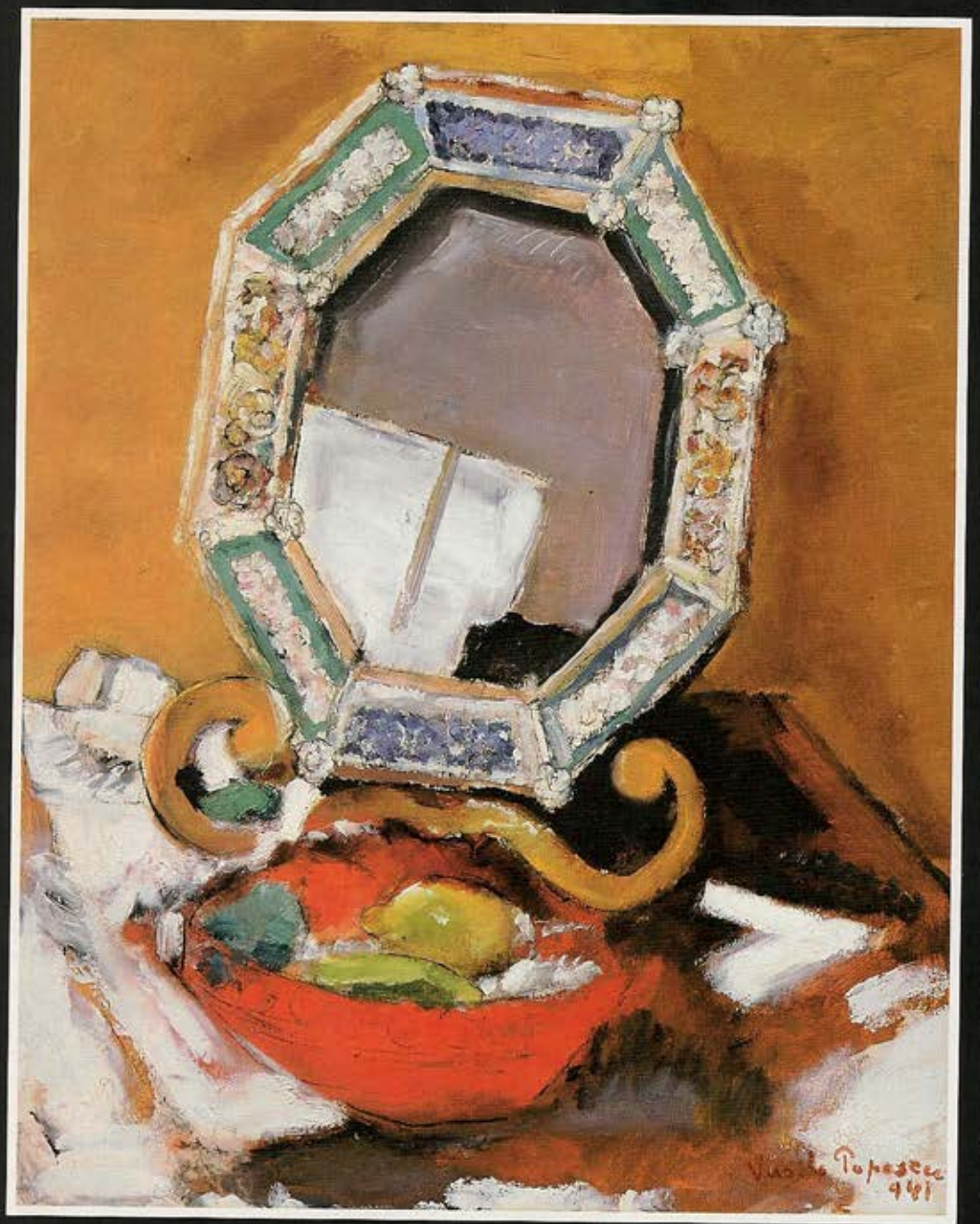
Fără motive bine întemeiate, dacă excludem câteva tablouri (*Natură moartă cu oglindă* reprodusă în acest volum, *Model cu pălărie galbenă* şi alte câteva), a fost ataşat uneori de cri-



VASILE POPESCU. *Peisaj urban*



VASILE POPESCU. *Peisaj*



VASILE POPESCU. *Natură moartă cu oglindă*

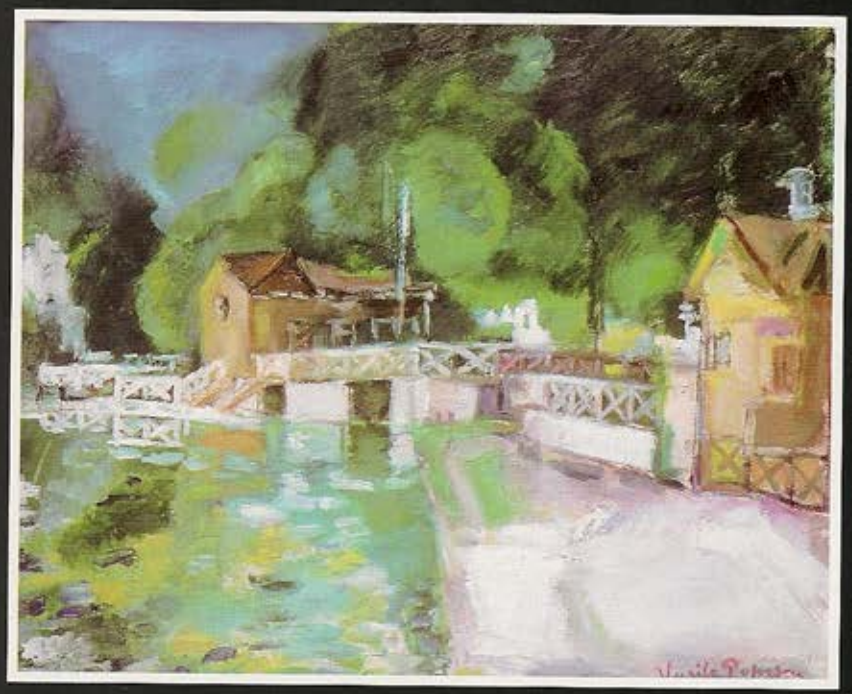


VASILE POPESCU. *Peisaj*

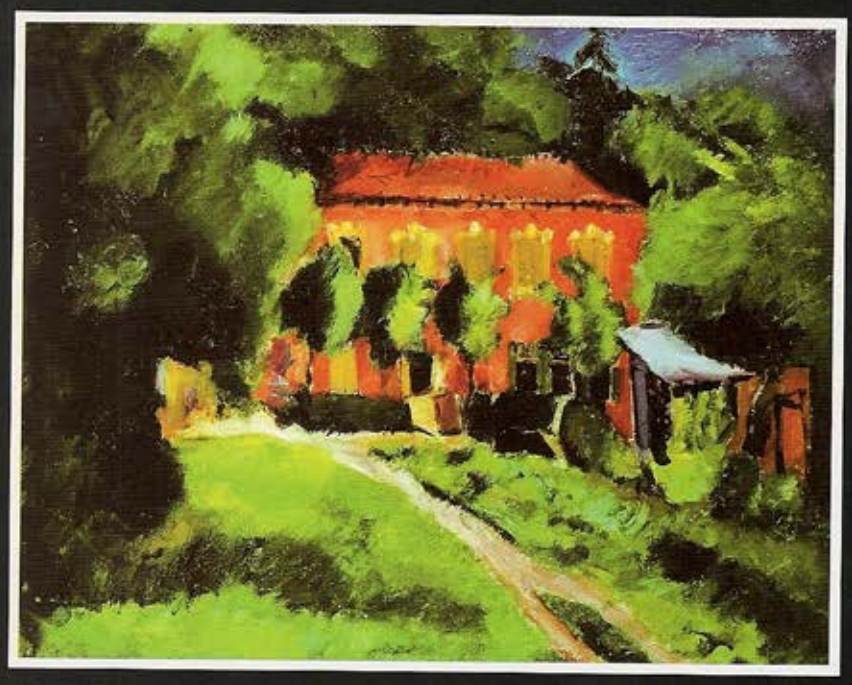
tică fovismului, atât cât se poate admite că acest curent s-a insinuat în pictura românească. Aprecierea, după părerea noastră, nu se justifică şi ea are, credem, la origine prietenia lui Iorgulescu-Yor cu Vasile Popescu, un pictor familiar în adevăr al ambianţei foviste. Mult mai exactă ni s-a părut apropierea lui Iorgulescu, în plan comparatist, de universul imagistic şi sentimental al poetului Minulescu, analogie ce-i aparţine subtilului critic C.R. Constantinescu[361].

Dar, indiferent de toate aceste speculaţii, vorba lui Tonitza, „Un singur lucru va rămâne nezdruncinat: talentul lui [Iorgulescu], care – în ciuda lui Iorgulescu chiar – va şti să compenseze vagabondajul sufletesc al omului silindu-l să creeze uneori şi opere în care duhul acestui excepţional de înzestrat artist să se înalţe în toată goliciunea lui curată şi vie".

Din multiplele tentaţii care-l asaltează în anii studiilor făcute la Paris, reţine unele sugestii ale fovismului Vasile Popescu (1894–1944). O face însă cu măsură, preluând din lecţia fovistă doar atât cât să nu-i fie prejudiciată atitudinea sa de respect pentru natură ca dat obiectiv. Culoarea cât mai luminoasă, apropiată de puritatea ei, predilecţia pentru arabesc sunt, desigur, de inspiraţie fovistă, dar el nu renunţă nici la redarea spaţiului în adâncime, cu ajutorul perspectivei liniare şi nici la modeleul volumelor, deşi, aşa cum se poate vedea mai ales în naturile moarte cum este cea cu oglindă, intenţia decorativistă îşi subordonează toate mijloacele de expresie, planurile în care sunt plasate obiectele fiind abia sugerate, iar umbrele, chiar şi cele colorate, dispărând aproape cu desăvârşire. O notă distinctă a picturii lui Vasile Popescu este şi muzicalitatea acordurilor cromatice ce



VASILE POPESCU. *Peisaj cu stăvilar*



VASILE POPESCU. *Peisaj*



LUCIA DEM. BĂLĂCESCU. *Compoziție*

răspund, în planul sentimentului, unei naturi psihice de factură pronunțat lirică.

Spre deosebire de prietenul său Iorgulescu, Vasile Popescu este foarte consecvent în aplicarea formulei de artă adoptate. Cu excepția unor peisaje de la începutul carierei, acuzat geometrice și austere, sub raport coloristic, el se prezintă cu o operă excepțional de omogenă. În afară de vivacitatea cromatică, neîntâlnită până la el decât doar rareori la Luchian, la Tonitza, la Iser și, ulterior, la Ciucurencu și la Lucia Dem. Bălăcescu, printre constantele stilistice care-i definesc operele ce se lasă lesne identificate chiar când nu sunt semnate, amintim predilecția pentru linia sinuoasă și pentru detaliul ornamental. Pictorul manifestă o adevărată fobie pentru geometrie și pentru linia dreaptă. Totul în pânzele lui se ondulează, se contorsionează, se rotunjește. Câteva tablouri cu femei luxos costumate constituie o demonstrație de încărcătură barocă.

Tot barocă este și arhitectura și natura moartă, în toate împrejurările pictorul punând în evidență un ajur, o dantelă, fie de piatră în peisaj, fie de mătase în interioare, fie de fier forjat (grilaje, balustrade) când pictează



LUCIA DEM. BĂLĂCESCU. *La bar*



MICHAELA ELEUTHERIADE. *Interior*

case. Citadin prin naștere, nu și-a trădat mediul decât ca vilegiaturist. Universul picturii sale este cel al ambianței casnice: interiorul și natura moartă, iar în peisaj: Bucureștiul și împrejurimile lui; rar de tot, marea și accidental, un sat (Faraoani) unde ajunge într-o vară. Reperul cel mai apropiat din arta românească la care l-am putea raporta pe Vasile Popescu, fără să violentăm prea mult realitatea, este Theodor Pallady. Este, ca și acesta, rafinat, prețios, amator de armonii discrete și de melancolie, dar nu și de griuri și este oricum mai suculent, mai turmentat în colorit.

Deși se sustrage de la încadrare netă într-un curent oarecare, gravitează în sfera fovismului și Lucia Dem. Bălăcescu (1895–1979). Ea practică un fel de a închide forma printr-o linie expresivă de contur ce o apropie de Toulouse-Lautrec, dar culoarea așternută cu franchețe așa cum iese din tub o înrudește cu fovismul. Ceea ce contează



ȘTEFAN CONSTANTINESCU. *Țărani*

cel mai mult în pictura artistei, făcând farmecul singular al compozițiilor sale cu mai multe personaje, de factură oarecum istorică, este însă înclinația spre anecdotic. Dar nu un anecdotic tern și plat, ci unul suculent, de viziune hedonistă, pigmentat cu ironie și umor. În virtutea acestei preferințe, evocarea nu fără nostalgie a unui pitoresc marcat de o ușoară notă oriental-balcanică conferă operei create de „Coana Lucica" un aer de familie cu unele dintre poeziile lui Ion Barbu.

Tot preferința pentru linie, pentru arabesc definește și opera Michaelei Eleutheriade (1900–1980) care pictează peisaje din unghiuri de vedere inedite, conferind astfel tablourilor expresivitate și o notă de isolit, dar și interioare burgheze cu mobile puse în valoare tot de plăcerea calofilă de a desena amănuntul decorativ.

Destul de ambigui ca apartenență la curentele în vogă, ezitând între impresionism și fovism, trăgând adesea cu ochiul și la lecția cubistă, o serie de pictori români născuți



ȘTEFAN CONSTANTINESCU. *Peisaj*

în jurul anului 1900 au debutat între cele două războaie, dar cariera lor s-a desfășurat în cea mai mare parte după al doilea război, și creația lor se încadrează firesc artei contemporane. Vom trece totuși fugar în revistă creația unor pictori dinaintea și din timpul ultimului război. La cei mai mulți dintre ei se observă în acei ani o vagă înclinație spre geometrizarea formelor.

Să-l luăm de pildă pe Ștefan Constantinescu (1898–1983). Pentru el, realitatea se modelează geometric nu numai în peisajul urban când pictează străzi bucureștene, în care sunt subliniate volumele concepute cubist, ci și în natura moartă (cum este cea cu scrumbii, de la Muzeul Național de Artă) sau în scenele cu țărani (cum este perechea din Oaș, tot la Muzeul Național), în care formele sunt construite din planuri ample dispuse unele față de altele sub unghiuri ce conferă imaginii un caracter sintetic, soliditate, dar și un ușor schematism. În activitatea sa ulterioară, Ștefan Constantinescu se va impune în domeniul artei monumentale.

Înspre geometrizarea aproape de cubism a formelor, dar și cu o notă expresionistă rezultată din distorsionarea formelor, va face pași decisivi Alexandru Phoebus (1899–1954).

În afară de tematica țărănească tradițională pe care o tratează într-un mod strict personal, ca de pildă în tablourile *Portrete din Făgăraș* și *Familie din Făgăraș* în care primitivismul expresionist se îmbină cu construcția din



ALEXANDRU PHOEBUS. *Portrete din Făgăraș*



ALEXANDRU PHOEBUS. *Familie din Făgăraș*



ELENA POPEA. *Sufragerie*

suprafețe ample și netede a formelor, Phoebus abordează și tematica muncitorească. Mai ales în imaginile muncitorului el recurge la volume sculpturale, monumentalizate, stilizate geometric, cu suprafețe netede, metalice, ceea ce i-a determinat pe exegeți să-i găsească analogie în creația pictorului francez Gromaire, cunoscut pentru orientarea sa procubistă.

Preocupat de soliditatea formelor, văzând adică realitatea în volume ce stau bine definite în spațiu și nefăcând concesii viziunii impresioniste, s-a arătat și Tache Soroceanu (1897–1969). Ca mulți alții, el găsește o fericită linie de mijloc între asceza geometriei și tentația coloritului, fapt ce face ca în fața tablourilor sale, din păcate puține, să ai un sentiment de confort, de echilibru sufletesc.

Aceeași „strânsă disciplină", fiind „preocupat laolaltă de problemele stilului și ale culorii", a manifestat Tache Papatriandafil (1901–1951), peisagist de larg suflu liric, dar calculat și cerebral în fața naturilor moarte pe care le construiește după o logică riguroasă împrumutată din geometrie.

Altor pictori români le inculcă pasiunea pentru formele unui cubism moderat artistul și teoreticianul francez André Lhote, prin atelierul căruia s-au perindat: Henri Catargi, Aurel Ciupe, Alexandru Ciucurencu, Nicolae Popa și alți pictori români din generația acestora. Înaintea lor trecuse însă prin atelierul renumitului maestru francez, lăsându-se profund marcată de viziunea lui, o pictoriță ardeleană, și anume Elena Popea (1879–1941).

Deși transilvăneancă, studiind însă la Paris și pictând asemenea lui Grigorescu, pe vremuri, în Bretania franceză, motive (peisaje și chipuri) specifice, Elena Popea s-ar putea integra anevoie în climatul școlilor de la Baia Mare, de la Cluj sau de la Timișoara, unde evoluează ceilalți pictori din această provincie. Chiar dacă din construc-



ALEXANDRU PHOEBUS. *Familie din Făgăraș*



ELENA POPEA. *Sufragerie*

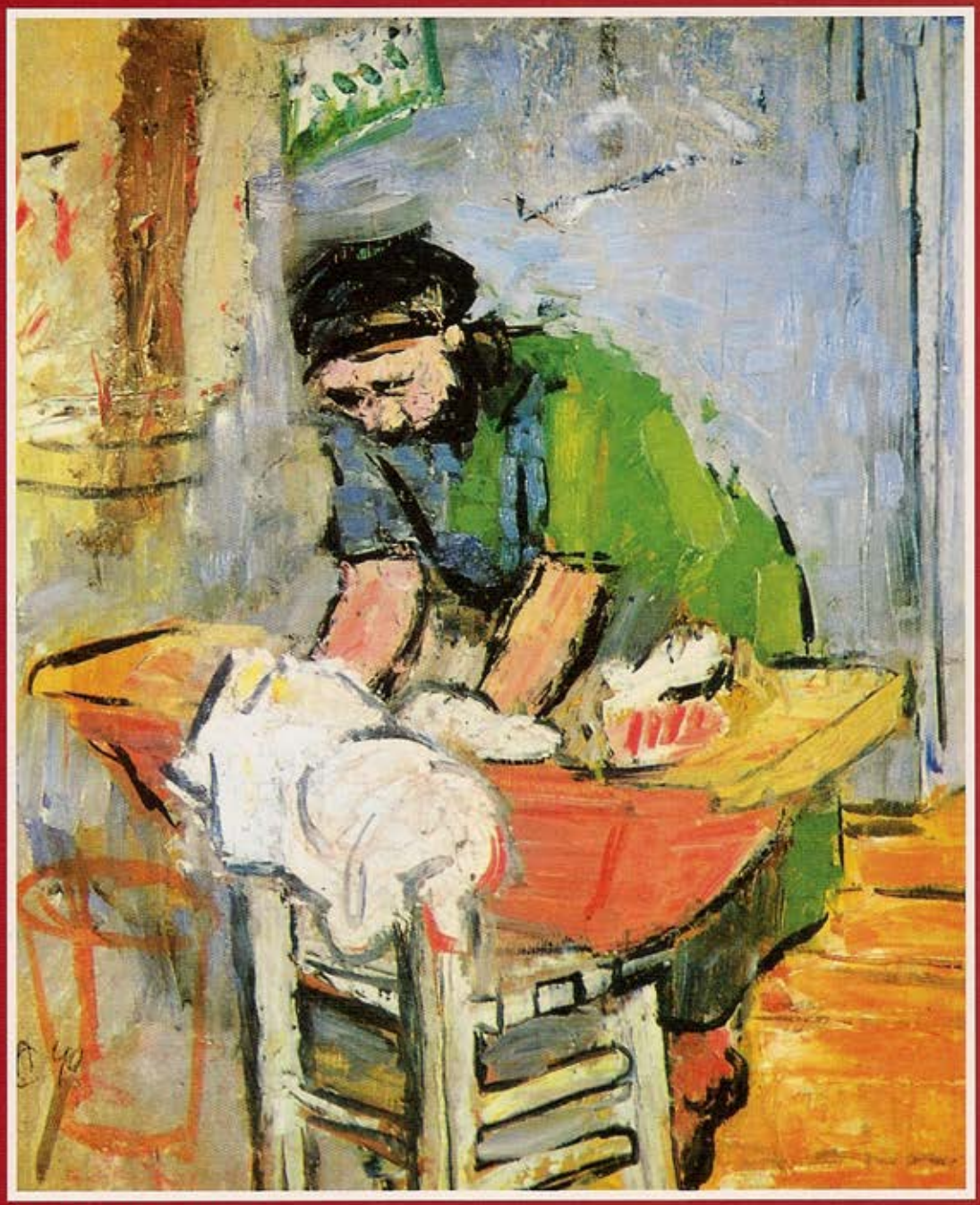
suprafețe ample și netede a formelor, Phoebus abordează și tematica muncitorească. Mai ales în imaginile muncitorului el recurge la volume sculpturale, monumentalizate, stilizate geometric, cu suprafețe netede, metalice, ceea ce i-a determinat pe exegeți să-i găsească analogie în creația pictorului francez Gromaire, cunoscut pentru orientarea sa procubistă.

Preocupat de soliditatea formelor, văzând adică realitatea în volume ce stau bine definite în spațiu și nefăcând concesii viziunii impresioniste, s-a arătat și Tache Soroceanu (1897–1969). Ca mulți alții, el găsește o fericită linie de mijloc între asceza geometriei și tentația coloritului, fapt ce face ca în fața tablourilor sale, din păcate puține, să ai un sentiment de confort, de echilibru sufletesc.

Aceeași „strânsă disciplină", fiind „preocupat laolaltă de problemele stilului și ale culorii", a manifestat Tache Papatriandafil (1901–1951), peisagist de larg suflu liric, dar calculat și cerebral în fața naturilor moarte pe care le construiește după o logică riguroasă împrumutată din geometrie.

Altor pictori români le inculcă pasiunea pentru formele unui cubism moderat artistul și teoreticianul francez André Lhote, prin atelierul căruia s-au perindat: Henri Catargi, Aurel Ciupe, Alexandru Ciucurencu, Nicolae Popa și alți pictori români din generația acestora. Înaintea lor trecuse însă prin atelierul renumitului maestru francez, lăsându-se profund marcată de viziunea lui, o pictoriță ardeleană, și anume Elena Popea (1879–1941).

Deși transilvăneancă, studiind însă la Paris și pictând asemenea lui Grigorescu, pe vremuri, în Bretania franceză, motive (peisaje și chipuri) specifice, Elena Popea s-ar putea integra anevoie în climatul școlilor de la Baia Mare, de la Cluj sau de la Timișoara, unde evoluează ceilalți pictori din această provincie. Chiar dacă din construc-



ALEXANDRU CIUCURENCU *Spălătoreasă*



ALEXANDRU CIUCURENCU. *Mama artistului*

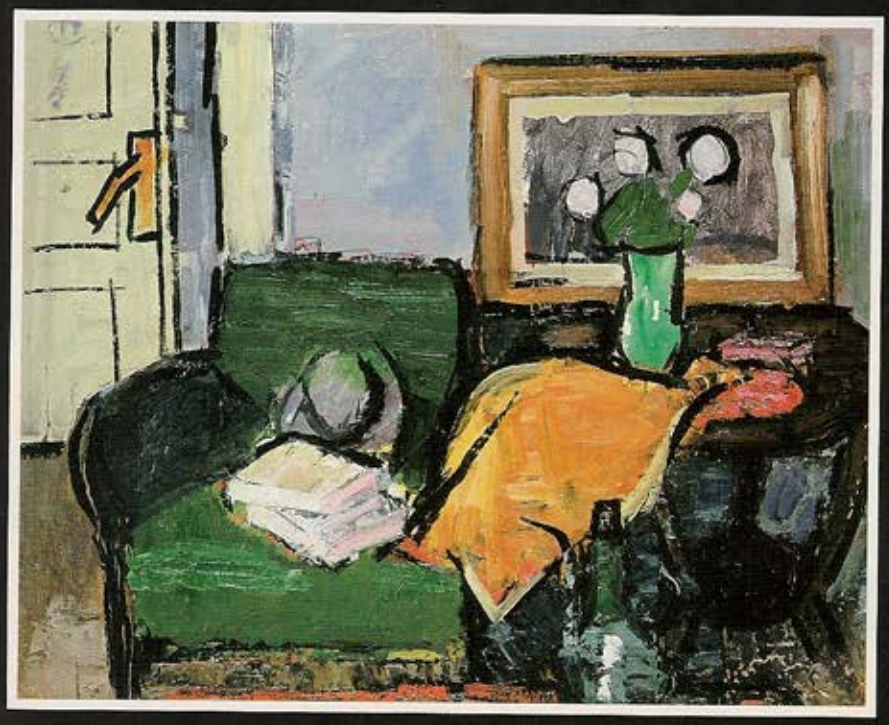


ALEXANDRU CIUCURENCU. *Femeie pe sofa*

sau compoziții cu flori și, cu totul excepțional, scene de gen (*Spălătoreasă, Călcătoreasă, Tăietor de lemne*). Ne referim, bineînțeles, la perioada antebelică, pentru că în anii de după război, continuând să investigheze universul intimist, Ciucurencu va aborda și o tematică majoră, cu rezonanțe sociale.

Foarte evidentă prin consecvență și rigoare este preocuparea pentru ordine în construirea compoziției la Henri Catargi (1895–1976). Organizarea aproape geometrică a spațiului în compozițiile sale a făcut să se vorbească despre Poussin ca despre un mentor îndepărtat, de opțiunea artistului nefiind însă străină nici trecerea sa prin atelierul lui André Lhote, precum, importanța acordată de el desenului și grija pentru echilibru, evidentă în naturile statice, îl situează în descendența lui Pallady. Sub aspectul cromatic, Catargi este un maestru al gradării tonale, trecerile de la un ton la altul făcându-se la el tranșant, în funcție de împărțirea zonelor între umbră și lumină, ca și de desfășurarea în adâncime a planurilor. În orice caz, cu toată apetența lui coloristică, străină ascezei, Catargi nu se poate sustrage umbrei tutelare a cubismului și constructivismului.

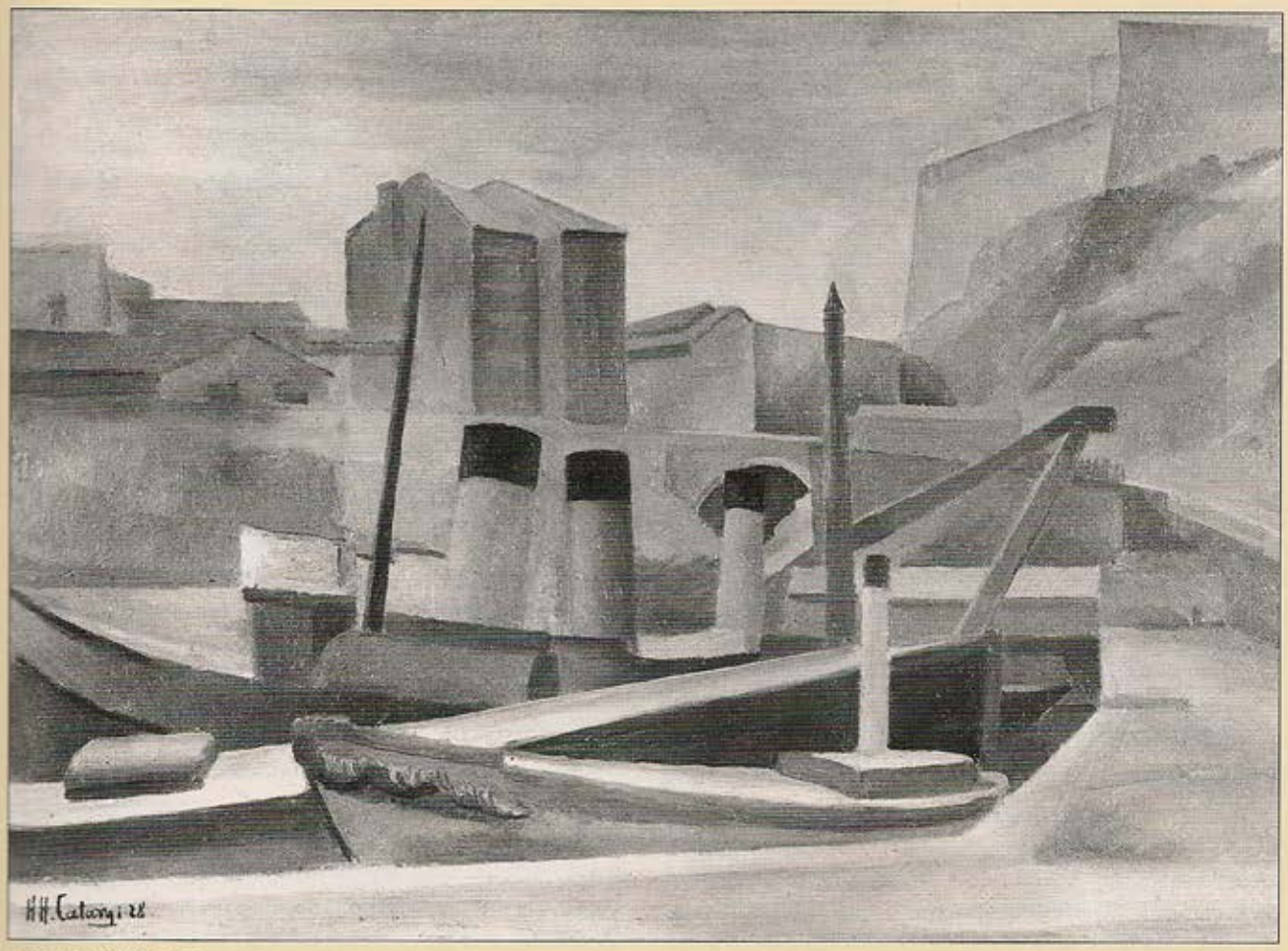
Fără să uite total tradiția impresionistă, privesc uneori spre cubism ca la o școală a raționalismului și pictori ca Aurel



ALEXANDRU CIUCURENCU. *Interior*



GH.N. VÂNĂTORU. *Natură moartă*

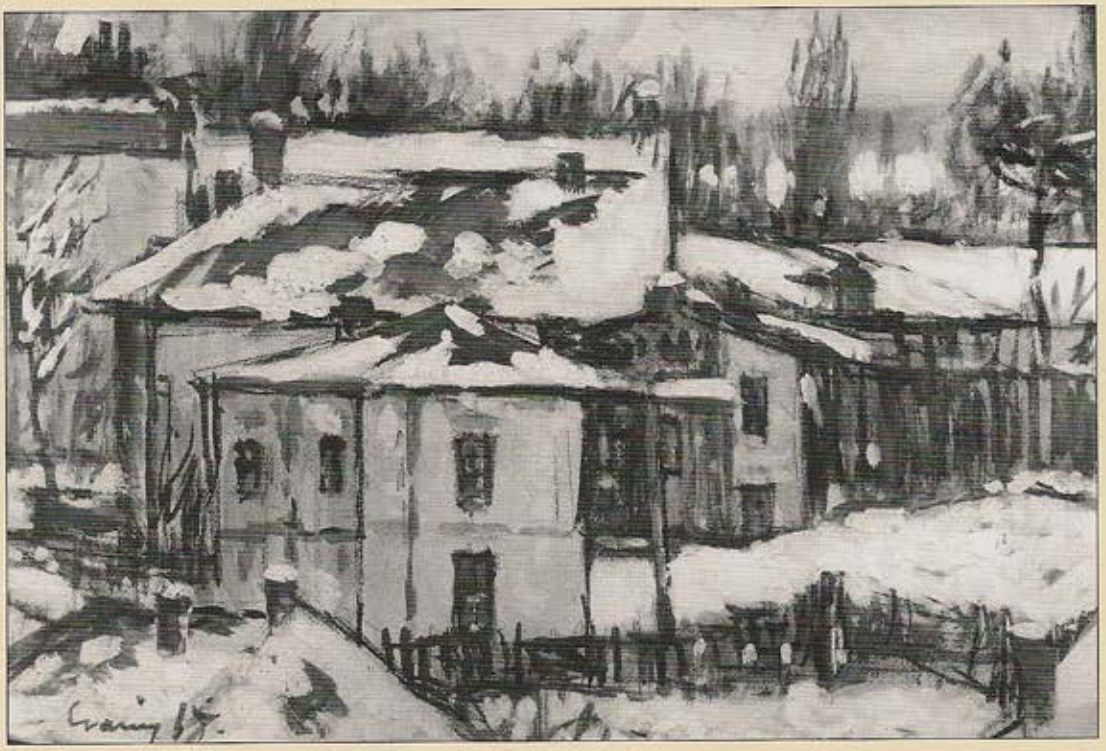


HENRI CATARGI. *Peisaj*

Ciupe, Catul Bogdan, Michaela Eleutheriade, Gheorghe Vânătoru, Ion Musceleanu, Dem Iordache, Ionescu-Sin, Paul Miracovici, Ion Popescu-Negreni. Ultimii patru cultivă prin temperament, deci nu programatic, culoarea cu tot potențialul ei fov, exprimând prin ea hedonismul lor dionisiac. În opoziție cu ei, Vânătoru care luase lecții cu Petrașcu este dramatic. Culoarea vibrează și la el, dar nu pe coarde acute, ci cu gravitate de violoncel, el folosind ca surdină negrul și cobaltul.

Distonează cu toți cei enumerați și Ion Musceleanu (1903–1997) care, lucrând alături de Steriadi, Dărăscu și Lucian Grigorescu, împărtășește atitudinea proimpresionistă a acestora de multe ori preferând uleiului acuarela și laviul, tehnici în care a obținut un mare succes în 1940, la Ateneu, unde a expus lucrări cu imagini din armată, fiind concentrat. Toți acești artiști își vor desăvârși mijloacele de expresie pe care acum doar le testau, după război, în deceniile șase, șapte, opt și unii chiar în nouă, toți artiști de rezonanță intimistă, ce pun accent pe senzațiile primite de la natură, dar fac eforturi de ordonare și de construire riguroasă a formelor.

Afirmația poate fi pregnant ilustrată de prima fază din creația lui Catul Bogdan (1897–1978), logic ordonată, rațional construită din planuri mari, asamblate ca un cloisoné pentru ca, în cea de a doua fază, pictura lui să fie spontană, liberă, frenetică, dar mai puțin viguroasă, chiar anemică, ca substanță, cedând unei delicate unde de lirism tradus prin culoare.



VICTOR MIHĂILESCU-CRAIU. *Peisaj de iarnă*

La Aurel Ciupe (1900–1987) recurgerea la felul constructiviștilor de a înțelege forma este și mai ezitantă și mai de scurtă durată, dialogul direct cu natura fiind preferat de el comunicării prin intermediul logicii geometriei. Ca și Catul Bogdan, Ciupe atinge o coardă lirică pentru a comunica un sentiment stenic, de nealterat confort sufletesc, într-o tonalitate luminoasă și blândă. De remarcat că atât această tonalitate, cât și coloritul, ca principal mijloc de expresie, au în mod neașteptat, la transilvăneni ca Aurel Ciupe, Catul Bogdan, Elena Popea, Teodor Harșia, Raoul Șorban un aer de familie cu pictura franceză. Prin aceste particularități proprii picturii noastre dintre cele două războaie, creația pictorilor menționați distonează în mod vădit cu cea a confraților lor din aceeași provincie intracarpatică, influențați cu precădere, așa cum o să vedem, de arta germană, austriacă și maghiară, de regulă în spiritul expresionismului.

Pentru evaluarea cât mai precisă a pictorilor născuți în jurul anului 1900, nu este lipsită de învățăminte și o trecere în revistă a pictorilor formați în capitala Moldovei.

Spre deosebire de Aurel Băeșu și de Adam Bălțatu, alți pictori moldoveni din generația acestora, foști elevi ai Școlii de Belle Arte din Iași, în ciuda valorii lor reale, n-au ajuns totdeauna la o mare faimă națională. Unii au studiat și în Apus, în Franța, au expus la saloanele din București, dar n-au putut anula cu totul impresia de provincialism și uneori de conservatorism, de inerție academistă pe care o emană arta lor, formată sub îndrumarea unor profesori ca Emanoil Bardasare, Gheorghe Popovici și Jean Cosmovici, acesta din urmă, un nedreptățit de către istoricii de artă, din cauza unor conflicte pe care le-a avut la un moment dat cu Tonitza.

Câteva nume s-au impus totuși conștiinței critice, înscriind pagini remarcabile în istoria artei ieșene și românești. Un asemenea nume este Otto Briese (1889–1963). S-a ilustrat ca un peisagist sensibil la frumusețile unei naturi generoase cu vegetație bogată (*Peisaj la Agapia, Casă din Șarul Dornei, Mesteceni*), dar și la pitorescul sordid al mahalalei (*La marginea târgului, Casa în care m-am născut, Case la periferie*) cu bojdeucile ei într-o rână, cu zaplazuri

ştirbe şi povârnite, cu ulicioarele strâmte pline de colb vara şi de noroaie toamna, prin toate acestea, Briese dobândind numele de „pictor al mahalalei".

Cel mai receptiv faţă de curentele moderne, emancipându-se în sensul acestora în timpul studiilor pariziene, este Nicolae Popa (1901–1962). Tematica lui ca şi genurile abordate sunt cele tradiţionale. Practica pe care o face în atelierul lui André Lhote îl familiarizează însă cu procedeul sintetizării şi stilizării geometrizante a formei ceea ce-l ajută să imprime în special naturilor sale moarte un aer de modernitate numai rar întâlnit în ambianţa patriarhală a Iaşului. Dovadă că un alt pictor valoros din această parte a ţării – Victor Mihăilescu-Craiu (1908–1965) se cantonează într-o pictură de *plein air* ataşată sentimental, fie spaţiului rural, fie celui specific urbei moldoveneşti – oraşului sadovenian „în care nu s-a întâmplat nimic". Auster în culoare, Craiu a reuşit performanţe mai ales în peisajele hibernale (*Iarna în Sărărie, Prima zăpadă, Prin viscol*). De remarcat sunt şi peisajele sale în care apar vestigiile arhitecturale ca testimonii ale unui trecut istoric glorios (*Biserica Trei Ierarhi, Mănăstirea Dobrovăţ* ş.a.).

Prin compoziţiile cu ţărani, cum remarcă un istoric al artei ieşene, el aminteşte „de scenele similare ale lui Dumitru Ghiaţă, de care se apropie ca vigoare cromatică, ca naturaleţe şi ca atmosferă specifică, autohtonă"[363]. Observaţia s-ar putea extinde, credem noi, şi asupra naturilor moarte şi a florilor pictate în număr mare de Craiu, în aceeaşi viziune sobră şi frustă, debitoare coloristic artei ţărăneşti în spiritul căreia a practicat acest gen şi pictorul oltean.

Un delicat pictor al peisajului moldav pe care-l interpretează cu o emoţie ce transfigurează realitatea plasând-o într-o cheie muzicală marcată de semnul bemol, în care, cu alte cuvinte, intensitatea coloritului este coborâtă cu un semiton, totul părând învăluit într-o fină pânză de borangic este Mihai Cămăruţ (1904–1985). El ne mai încântă şi cu naturile moarte, în special cu cele în care prezintă *Hribi*, un motiv, pe cât de insignifiant şi insolit în pictură, pe atât de generos ca pretext al unei adevărate demonstraţii de virtuozitate coloristică.

Coarde asemănătoare, de rapsod al podişului moldav cu colinele lui domoale, cu vegetaţia sa relativ săracă şi cu



CORNELIU BABA. *Întoarcerea de la sapă*

atmosfera uşor ceţoasă, iar când în spatele şevaletului se află oraşul – ca rapsod al pitoreştilor căsuţe sau al prestigioaselor ctitorii voevodale, a întins şi Costache Agafiţei (1909–199?).

Cât priveşte creaţia unui alt pictor ieşean, a lui Călin Alupi (1905–1988), deşi acesta n-a neglijat nici un gen, cele mai bune rezultate le-a dat în portret. Trei calităţi esenţiale ale pictorului concură la majoritatea reuşitelor sale în genul portretisticii: ştiinţa de a citi ca într-o carte deschisă pe fizionomia modelului, puterea de a descifra sensul moral şi intelectual al celor citite şi forţa de a sintetiza totul într-o imagine sugestivă care să răspundă, în plus, şi unor exigenţe pur estetice.

De şcoala ieşeană sunt legate şi începuturile unuia dintre cei mai mari artişti contemporani europeni – Corneliu Baba (1906–1997), afirmat cu vigoare după război îndeosebi în portret şi în compoziţia cu figuri. Din Iaşul unde



CORNELIU BABA. *Cina*

pictorul (care învățase acolo cu Tonitza, printre alții) se afla în timpul războiului ne-au parvenit câteva lucrări foarte solid construite. Una este un *Autoportret* inspirat evident de Rembrandt, căruia artistul îi va plăti dajdie și în viitor ca unui adevărat senior al penelului.

Ne-a mai parvenit, de asemenea, o *Cină* (1942), înfățișând o familie de țărani (patru maturi și un copil) în jurul mesei pe care se afla merindea săracă a truditorilor pământului. De astă dată, Velázquez a fost cel care a tutelat strădania pictorului român, scena fiind un adevărat „bodegones" prin care Baba îl omagia pe marele iberic.

Scoatem în evidență filiația acestor tablouri firește nu pentru a diminua cu ceva valoarea lor originală, ci pentru că încă de pe acum – și așa va proceda în continuare –, Corneliu Baba întreține un viu și fecund dialog cu marii maeștri ai picturii europene, modernitatea la care aspiră fiind obținută de el totdeauna pe terenul solid al artei clasice, în strânsă legătură cu valorile ei perene. De altfel, aceleași personaje din compoziția *Cina* (minus copilul din penumbră) vor fi puse un an mai târziu, să-i pozeze într-o *Întoarcere de la sapă* (1943) de astă dată trimiterea la vreun clasic nemaiavând vreo justificare. Suntem oricum în fața unei pânze monumentale de o mare forță expresivă, atât ca plasticitate, cât și ca semnificație, aici fiind cu mult întrecute obișnuitele repere ale unei simple picturi de gen. Cum recunoaște artistul însuși, acest tablou poate fi socotit ca o primă variantă a compoziției *Țăranii*, capodoperă realizată cu 15 ani mai târziu.

O carieră mult mai puțin coerentă decât impresionismul a făcut în pictura românească expresionismul. Prin însăși unele dintre particularitățile sale fundamentale (violența expresiei, exagerările, exaltarea subiectivismului și spiritualismului, viziunile de coșmar, deznădejdea etc...) expresionismul nu-și putea găsi aderenți prea mulți într-o școală artistică așa cum este cea românească, în care au



SIMON HOLLÓSY. *Depănuşatul porumbului*

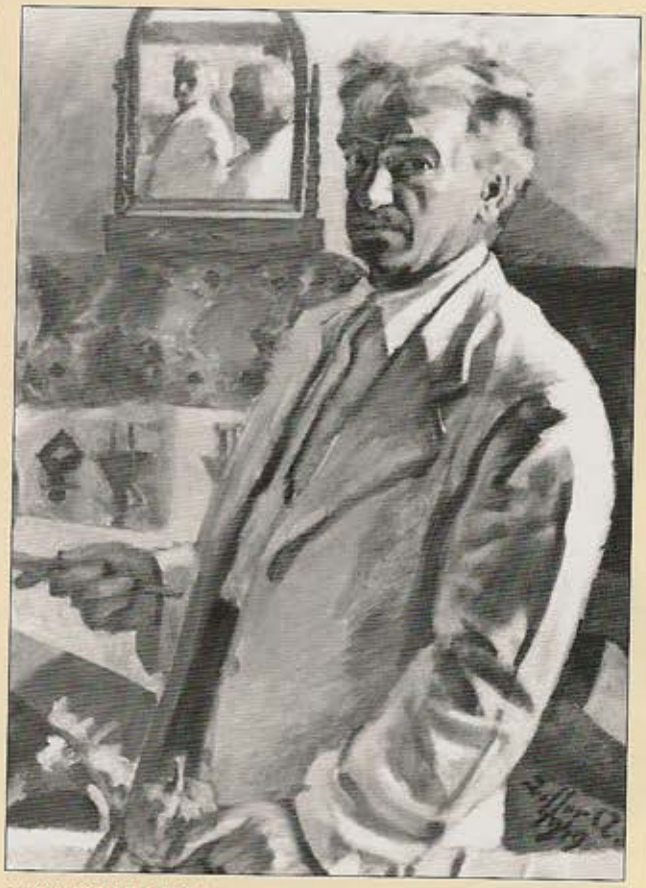


SIMON HOLLÓSY. *Ilustraţie la poezia „Preţul împotrivirii"*

făcut tradiţie tendinţa spre armonie şi echilibru, măsura şi calmul, serenitatea şi încrederea în bine.

Dar, chiar dacă-şi face loc şi se afirmă timid în opera unui artist sau a altuia, expresionismul românesc ţine, oricum, de ramura progresistă, contestatară, a curentului şi nu angoasa mistică, ci nevoia de a se răspunde unor imperative sociale a dat permis de liberă trecere relativ puţinelor opere expresioniste din arta românească. Dovadă că terenul pe care acest curent s-a afirmat mai pronunţat a fost cel al graficii. Când este vorba de pictori, aceştia nu riscă niciodată să se cantoneze pentru totdeauna între limitele expresionismului. Cel mult îl străbat în grabă, creând câteva lucrări cu titlul de experienţă, cum a procedat de pildă Şirato în *Saltimbancii* sau Tonitza, în *Coadă la pâine*, *Omul unei lumi noi* etc. Alteori, experienţa expresionistă constituie doar o etapă necesară pe un drum ce evoluează spre abstracţionism, cum s-a întâmplat în cazul lui Mattis Teutsch, sau spre suprarealism, ca la Victor Brauner.

Sunt şi cazuri de artişti mai consecvenţi, în timp, în atitudinea lor pro-expresionistă, dar numai în ceea ce priveşte durata, căci ca aderenţă la metodă ei pot fi raportaţi la curent doar parţial, uneori doar tangenţial, în afară de componenta expresionistă opera lor conţinând şi altele. Câteva exemple în acest sens ni le oferă aşa-zisa Şcoală liberă de pictură de la Baia Mare. În acest oraş din nordul extrem al ţării, a funcţionat, în anii 1896–1902, o colonie de pictură condusă de Simon Hollósy care, în timpul verii, venea aici împreună cu elevii şcolii sale particulare de la München. Încă din această perioadă, la Baia Mare se instaurează un climat de emulaţie propice pătrunderii unor tendinţe



ALEXANDRU ZIFFER. *Autoportret*

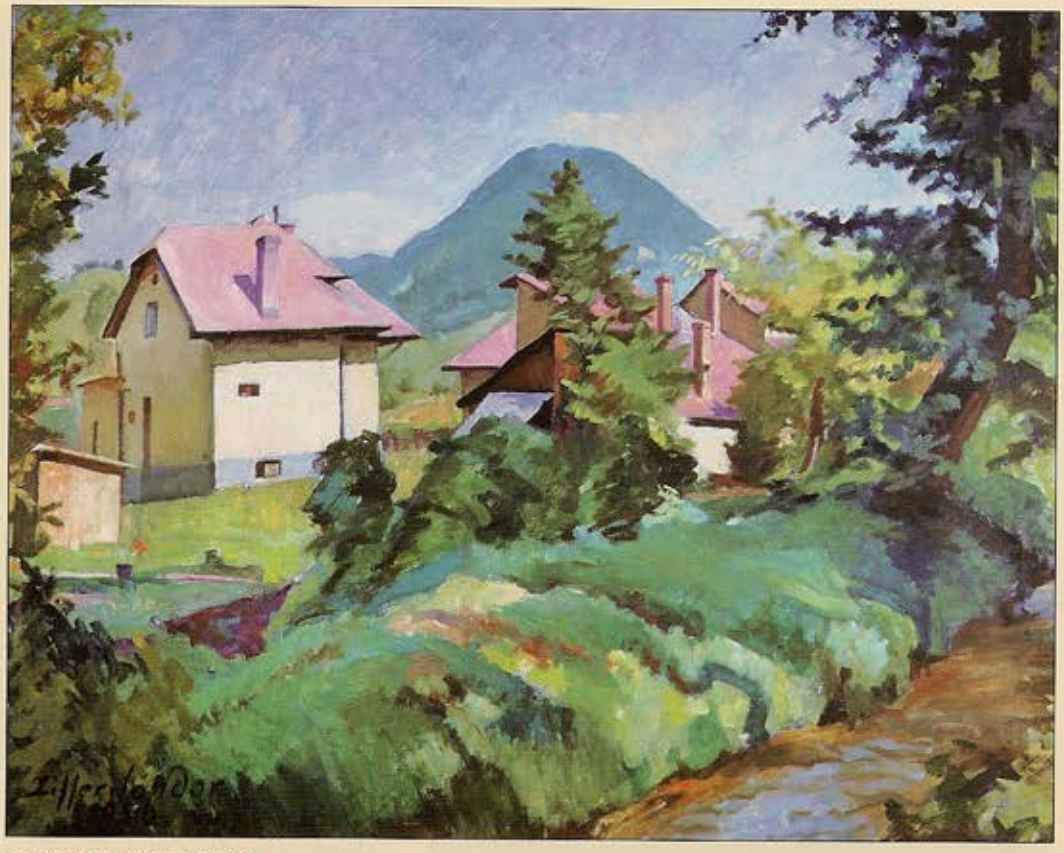
artistice noi, moderne, în paralel cu afirmarea unor concepții democratice, în problemele sociale Hollósy fiind un militant progresist cu o atitudine foarte combativă.

De origine moldo-armeană, născut în nordul României, la Sighetul Marmației, Simon Hollósy (Corbul) (1857–1918) se stabilește către 1880 la München, fără însă a uita Maramureșul natal unde va reveni începând cu 1896 în fiecare vară, aici aflându-și și sfârșitul și tot aici fiind și înmormântat. Această pendulare între capitala Bavariei și Maramureș din care va fi inspirat și titlul unei ample monografii a profesorului Raoul Șorban – „O viață de artist între München și Maramureș", ne amintește de obiceiul sempitern al transhumanței, practicat de mocanii ardeleni de-a lungul secolelor. În adevăr, șef de școală, un adevărat „maestru al maeștrilor", cum i se spunea (în cei 32 de ani cât a funcționat, școala sa liberă de pictură a fost frecventată de peste 2000 de elevi), acest excepțional artist, după ce ierna la München, se așternea la drum, de cum venea vara, stabilindu-se împreună cu numeroșii săi elevi de etnii foarte diferite (români, germani, maghiari, austrieci, cehi, ucraineni, ruși, japonezi) fie la Baia Mare, fie la Teceu sau la Sighetul Marmației.

Pentru Hollósy și emulii săi, experiența Coloniei de la Baia Mare va constitui o adevărată seccesiune cum avuseseră loc atâtea în arta germană după exemplul Barbizonului francez. Era în gestul lor hotărârea fermă de a o rupe cu orice fel de academisme, cu orice fel de reguli și norme de atelier, pentru a se supune exclusiv naturii și vieții. Nu toți cosocietarii lui Hollósy au împărtășit idealurile sale și disensiunile lui cu cei mai apropiați dintre ei (Iános Torma, István Réti, Károly Ferenczy și Béla Iványi Grünwald) l-au determinat ca din 1902 să nu mai vină la Baia Mare, pictorii menționați întemeind aici o „societate" ce va dăinui până în 1927. Hollósy însuși, împreună cu elevii săi, după ce va tatona terenul pentru o descindere în 1903 undeva în Vechiul Regat, pe Valea Oltului sau pe cea a Jiului, va poposi la Hunedoara pentru ca, începând din anul următor, să-și stabilească în fiecare vară (cu două excepții), până în 1916, tabăra la Teceu, un orășel de pe Tisa.

Ca și la Baia Mare, Hollósy va practica aici o pictură de *plein air* în genul aceleia a lui Bastien Lepage, pictorul francez care va avea asupra lui o înrâurire recunoscută. Unul dintre laitmotivele picturii sale de la Teceu este *Dealul Nereseu* privit din diverse unghiuri și la diverse ore ale zilei precum privea Monet catedrala din Rouen. Mai menționăm, ca peisaje, unele amintind de impresioniști: *La marginea Teceului*, *Pod peste Tisa*, *Otavă*, *Căi și garduri*, *Căpițe de fân* (motiv îndrăgit de Monet), *Case la Teceu* ș.a.

În același timp însă vreme de peste două decenii, Hollósy este obsedat de o temă majoră pe care o atacă în zeci de schițe, studii și eboșe, fără a o considera vreodată epuizată și terminată. Avem în vedere *Marșul lui Rákóczi*, motiv abordat cu începere din 1895, tabloul proiectat urmând a fi, în concepția pictorului, așa cum a intuit, denunțându-l însă și condamnându-l pentru asta, adversarul său, István Réti, adică „un cântec proletar internațional". În adevăr, în „hoarda zdrențăroasă și soioasă" – cum se exprima ireve-



ALEXANDRU ZIFFER. *Peisaj*

renţios şi ciocoieşte acelaşi Réti – printre care se distinge şi figura unei femei însărcinate ce purta „viitorul în pântece", Hollósy traduce printr-o viziune simbolică idealul său despre destinul celor mulţi şi dezmoşteniţi. Este o viziune romantică, revoluţionară, iar în fervoarea şi patosul ce animă mişcarea personajelor, unele demne de penelul lui Goya, distingem deja inflexiuni certe ale esteticii expresioniste. Însăşi perpetua stare de schiţă în care pictorul îşi menţine timp de peste două decenii căutările constituia o inovaţie ce-l determină pe autorul monografiei citate să constate că *Marşul lui Rákóczi* „poate fi considerat drept primul manifest al unei acţiuni ce pledează în favoarea configuraţiei neîngrădite, acţiune de care se vor folosi, ceva mai târziu, expresioniştii"[364].

Şcoala liberă de pictură din Baia Mare – instituţie cu un vădit caracter internaţionalist care atrăgea pictori din mai multe ţări şi de diferite naţionalităţi – a jucat un rol substanţial în promovarea unei arte de o înaltă ţinută profesională şi de o frumoasă atitudine etico-socială.

Dacă direcţia de atac a militantismului lui Hollósy o reprezenta antiacademismul, artiştii din anturajul său printre care în primul rând Iános Thorma (1870–1937), István Réti (1872–1945) ş.a. fiind animaţi – după expresia unuia dintre ei, şi anume Károly Ferenczy, – de „dorinţa de a înfăţişa aspecte din natură, dorinţă izvorâtă din încântarea pe care aceasta ne-o trezeşte", în anii cât funcţionează Şcoala liberă, lupta se duce deopotrivă contra academismului, a naturalismului şi a impresionismului. Promotorii mişcării, între care figura cea mai proeminentă este Alexandru Ziffer, consideră direcţia pe care s-au angajat „neomodernă", şi pe bună dreptate, căci pe lângă vechi componente impresioniste şi secessioniste, mulţi artişti de aici anexează, într-o măsură sau alta şi asimilează, în sintezele la care ajung, cuceriri ale unor curente



AUREL POPP. *Autoportret*

moderne cum erau fovismul, cubismul, expresionismul. Este, desigur, în primul rând, cazul lui Alexandru Ziffer (1880–1962) care, după studii la Budapesta, München și Paris, unde expune la „Salonul independenților", ajunge la o formulă artistică destul de personală în care distingem, pe fundalul unui fovism cromatic, o contorsionare a formelor și o exacerbare a contrastelor ce nu pot fi sustrase esteticii expresioniste, precum, într-o anumită fază a sa de evoluție, așa-zisă „plastică", nu poate fi trecută cu vederea o apropiere de cubism. *Baia bivolilor*, tablou în care masivele animale, de culoare albastru-violet, construite ferm din linii anguloase, se conturează pe câmpul galben, dând întreaga măsură a sintezei fovism-cubism-expresionism spre care tinde artistul. Și el nu este singur.



AUREL POPP. *Doborârea copacului*

Un alt exemplu grăitor de trăire expresionistă a demersului creator de către un artist care nu uită nici aporturile impresionismului în materie de lumină și culoare și nici pe cele ale secesionismului în cultivarea simbolurilor și în ordonarea ritmică a suprafețelor decorative este Aurel Popp (1879–1960).

Legăturile sale directe cu Școala de la Baia Mare sunt sporadice, pasagere, dar trăind și lucrând în apropiere, la Satu Mare, el respiră, de fapt, în același climat artistic și aerul de familie pe care opera sa îl are cu renumita școală din nordul țării nu poate scăpa nimănui. Același tribut plătit școlilor de artă germană și maghiară, aceeași ambiguitate stilistică, aceeași atenție acordată problemelor sociale. Ba mai mult, în Aurel Popp avem un artist cu temperament și vocație de revoluționar, care s-a alăturat mișcării organizate a proletariatului, asumându-și riscurile și împărtășind soarta de prigonit și de etern răzvrătit. Un răzvrătit în conflict cu societatea, dar și cu sine pentru că era plin de contradicții. Așa cum arată Raoul Șorban în monografia



AUREL POPP. *Peisaj*

din 1968, „Aurel Popp a continuat să trăiască cu rezistențe sufletești derogate, într-o societate a cărei ostilitate i s-a arătat cu cele mai neașteptate prilejuri [...]. Rebel, orgolios, sărac, trăia experiența marilor dureri. Caracter voluntar, plin de energie, a acționat de obicei pe cont propriu. Se considera socialist, dar rămăsese un izolat. Se expunea astfel adversităților mediului și, totodată, se sustrăgea oricărei ocrotiri. Atacând, pretindea într-un fel naiv toleranță, pentru că îi ataca pe cei tari, spre apărarea celor slabi. Adeseori cita socialismul, dar se referea la predica morală, iar alteori căuta legende evanghelice ca să denunțe, metaforic, viciile capitalismului"[365]. Așa se face că într-un tablou în aparență de gen, intitulat *Familie*, ne întâlnim cu o mamă tânără cu pruncul în brațe, urmată de un bătrân cu un fierăstrău în mână. Aluzia la *Sfânta familie* este evidentă mai ales că pruncul are schițat ușor în jurul capului un nimb, deși mama lui îmbrăcată ca o unguroaică, n-are nimic comun cu Fecioara din Nazaret. Structural un romantic, cu nostalgia unui veac de aur al epopeilor, Aurel Popp țintește ca pictor spre realizarea unui stil monumental în care formele să aibă amploare de epopee, iar mișcarea – elan și tumult.

De aici proporțiile monumentale și gesturile avântate ale personajelor; de aici dinamismul și patetismul mișcărilor și al trăirilor, de aici chiar un oarecare baroc al compoziției, mai ales în tablouri în care se preamărește munca titanică, așa cum e cazul cu lucrări ca *Doborârea copacului*, *Elanul*, *Moartea pădurii*, *Bolovanul*. Incontestabila sa fibră romantică se convertește însă în imagini ale expresionismului atunci când artistul, din solidaritate umană, se apleacă asupra unor subiecte legate de suferința și de mizeria generate de rostul strâmb al societăților bizuite pe nedreptate. Compoziții ca *Înmormântarea proletarului* sau ca *Noul Crist* (*Eroul necunoscut*), reprezentând un soldat mort și rămas suspendat în rețeaua de sârmă ghimpată, atinge notele acute ale unui expresionism la fel de baroc în formă pe cât este de patetic ca trăire a sentimentului.



AUREL POPP. *Cosaș*

Remarcabilă este poziția pacifistă a pictorului. Spre deosebire de artiștii care au celebrat patriotismul sau militarismul belicos înfățișând bătălii, Aurel Popp, asemenea lui Goya, a atras atenția asupra grozăviilor războiului. Asemenea *Noului Crist*, acel soldat tânăr „înțepenit și rece



ALEXANDRU POPP. *Peisaj*

în cleștii sârmelor ghimpate, pe marginea tranșeei părăsite" (după expresia lui Tonitza), a mai schițat un *Ostaș mort* și *Atacul* – de fapt un atac al corbilor în stol asupra trupurilor fără viață ale ostașilor căzuți.

Pentru a rămâne cu exemplele în Transilvania, trebuia să arătăm mai întâi că, după Unirea cu Vechea Românie, la 1 decembrie 1918, în această provincie s-a creat un climat foarte prielnic manifestărilor cultural-artistice de tot felul. Pentru arta plastică, oarecum vitregită în trecut când, cum am văzut, mulți artiști au trecut munții pentru a se afirma la București, s-au creat acum condiții stimulatoare ce au dat un puternic impuls atât creației propriu-zise, cât și diverselor forme organizatorice. De menționat, de pildă,



ALEXANDRU POPP. *Gospodărie țărănească*

că în 1920 lua ființă la Oradea un cenaclu numit „Cele Trei Crișuri", ce unea artiști de toate naționalitățile.

La puțin timp după aceea, în 1923 se puneau baze, în Banat de astă dată, „Asociației bănățene de arte frumoase", cu 43 de membri activi, ce organiza o amplă expoziție la Castelul Huniazilor. Tot în Banat, la Lugoj, lua ființă, după 1924, o Școală liberă de pictură, după exemplul celei de la Baia Mare.

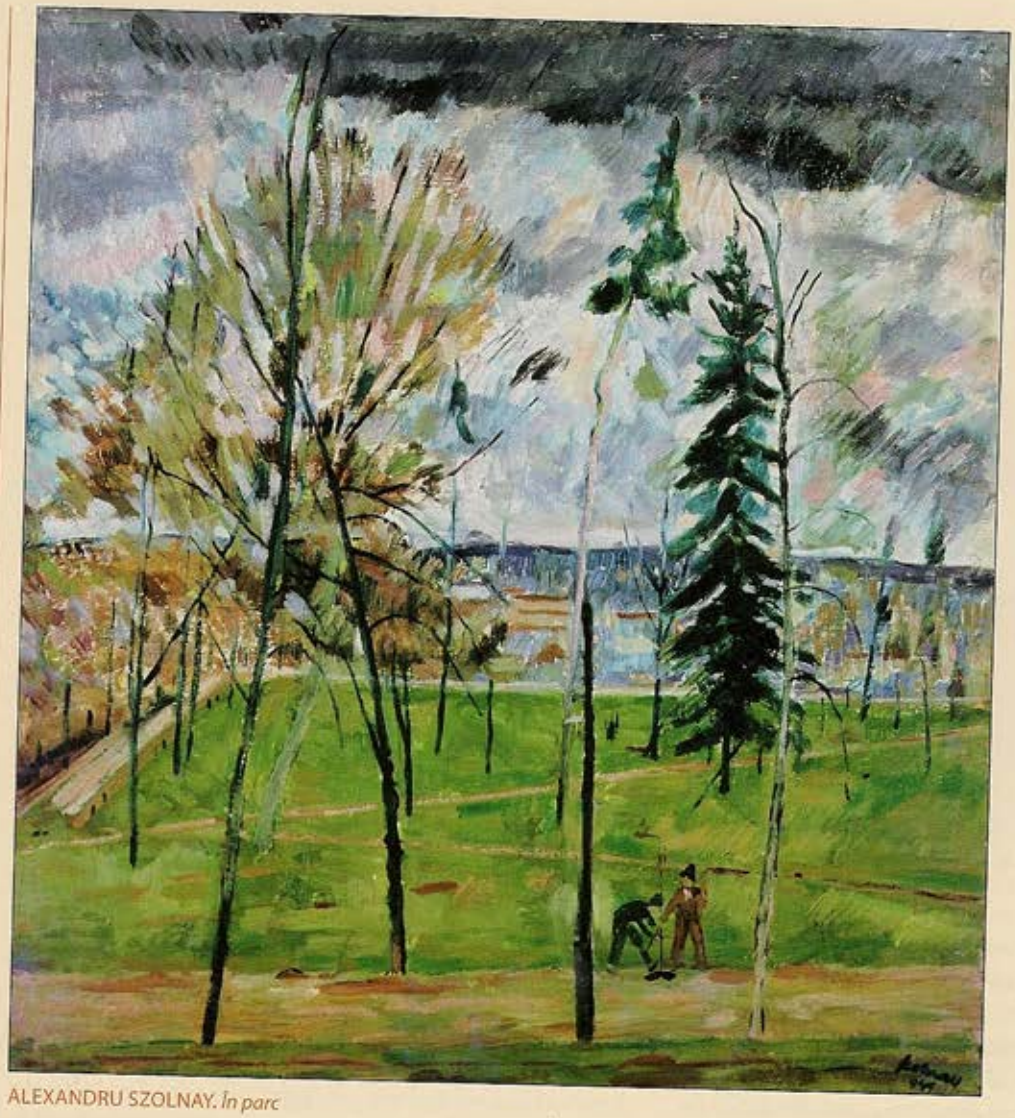
Pentru teritoriile nou-eliberate și unite cu Vechea Românie centrul artistic cel mai important rămâne însă orașul Cluj. În 1925, aici s-a înființat o Școală de arte frumoase de stat, după exemplul celor de la București și Iași. În 1933 Școala de la Cluj a fost transferată la Timișoara unde a funcționat până în 1941, în toți cei 16 ani de existență această Școală fiind frecventată de 1059 de cursanți[366].



ALEXANDRU SZOLNAY. *Vedere de la fereastră*

O remarcabilă manifestare artistică ce are loc la Cluj este expoziția din anul 1925 cu titlul „*Collegium Artificum Transilvanicorum*" al cărei catalog în limbile română, maghiară și germană este prefațat de poetul Emil Isac. De altfel, acest fervent apostol al promovării creației artistice și al înțelegerii între cele trei etnii scria încă din 1920 pe un ton de înțeleaptă toleranță și de spirit conciliator că „... în artă nu există dușmănii ataviste și că pictorii din România, de orice neam ar fi, vor putea găsi teren comun pentru progresul nivelului artistic al acestei țări". Tot el mai scria cu același prilej că „... manifestările sufletești ale neamurilor convietuitoare sunt și ale noastre[367]" (ale românilor n.a.). Așadar, nu trebuie să ne mirăm când, înșirând personalitățile mai de seamă ce s-au ilustrat în arta plastică din această provincie românească, unele nume vor trăda originea lor maghiară sau germană, demonstrând o vie participare a naționalităților conlocuitoare la mișcarea artistică de pe teritoriul României.

Din nefericire, climatul rodnic de pace și emulație instaurat aici a fost tulburat de Dictatul de la Viena care a rupt din trupul țării Ardealul de Nord. Atmosfera de armonie ce dominase viața artistică din Transilvania începea acum să fie umbrită de intoleranță și xenofobie. Un asemenea caz îl reprezintă schimbarea survenită în atitudinea „Breslei Miklós Barabás". Această asociație de artiști luase ființă în 1925 la Baia Mare ca o secesiune a artiștilor tineri din așazisa a treia generație și, în opoziție față de arta bătrânilor care dădea semne de conservatorism, a desfășurat o activitate pozitivă. După Dictat însă atâta timp cât Ardealul de nord s-a aflat sub stăpânirea Ungariei horthyste „Breasla" a adoptat poziții reacționare de discriminare națională, eliminând din componența ei pe toți artiștii nemaghiari. Dar și după comiterea actului arbitrar al Dictatului, în condițiile războiului, când arta a fost clintită de pe făgașul ei firesc, manifestările artistice nu au încetat cu totul. Astfel, în 1942, pictorii Petre Abrudan, Emil Cornea, Teodor



ALEXANDRU SZOLNAY. *În parc*

Harșia și Raoul Șorban se unesc împreună cu mai mulți literați și muzicieni într-o Asociație a artiștilor români din nordul Transilvaniei, organizând și două importante expoziții de artă în anii 1942 și 1943.

În prefața expoziției din 1943, la care participau opt artiști cu 110 lucrări, unul dintre expozanți, Raoul Șorban, scria: „Astăzi pictura ardeleană a trecut peste faza dibuirilor și chiar peste aceea a căutărilor sterpe; a încălecat calul năzdrăvan al artei majore, își arată împlinirea în intensitatea preocupărilor estetice, însemnându-și se pare încă o dată ființa între cuceririle colective de cultură românească [...]. În vinele noastre, oricine știe să asculte, va auzi susurul domol al caldei tovărășii cu toți aceia ce și-au trăit sau își trăiesc visurile în plastica ce-și înflorește în Ardeal miracolele dăruirii de sine"[368].

Ceea ce caracterizează în mare măsură pictura din Transilvania, în perioada interbelică, este problematica ei socială, umanitarismul ei militant. Veacurile de asuprire socială și națională, ca și politica de învrăjbire între naționalități, dusă de fostul stăpânitor habsburgic, au



ALEXANDRU SZOLNAY. *Industria sârmei*

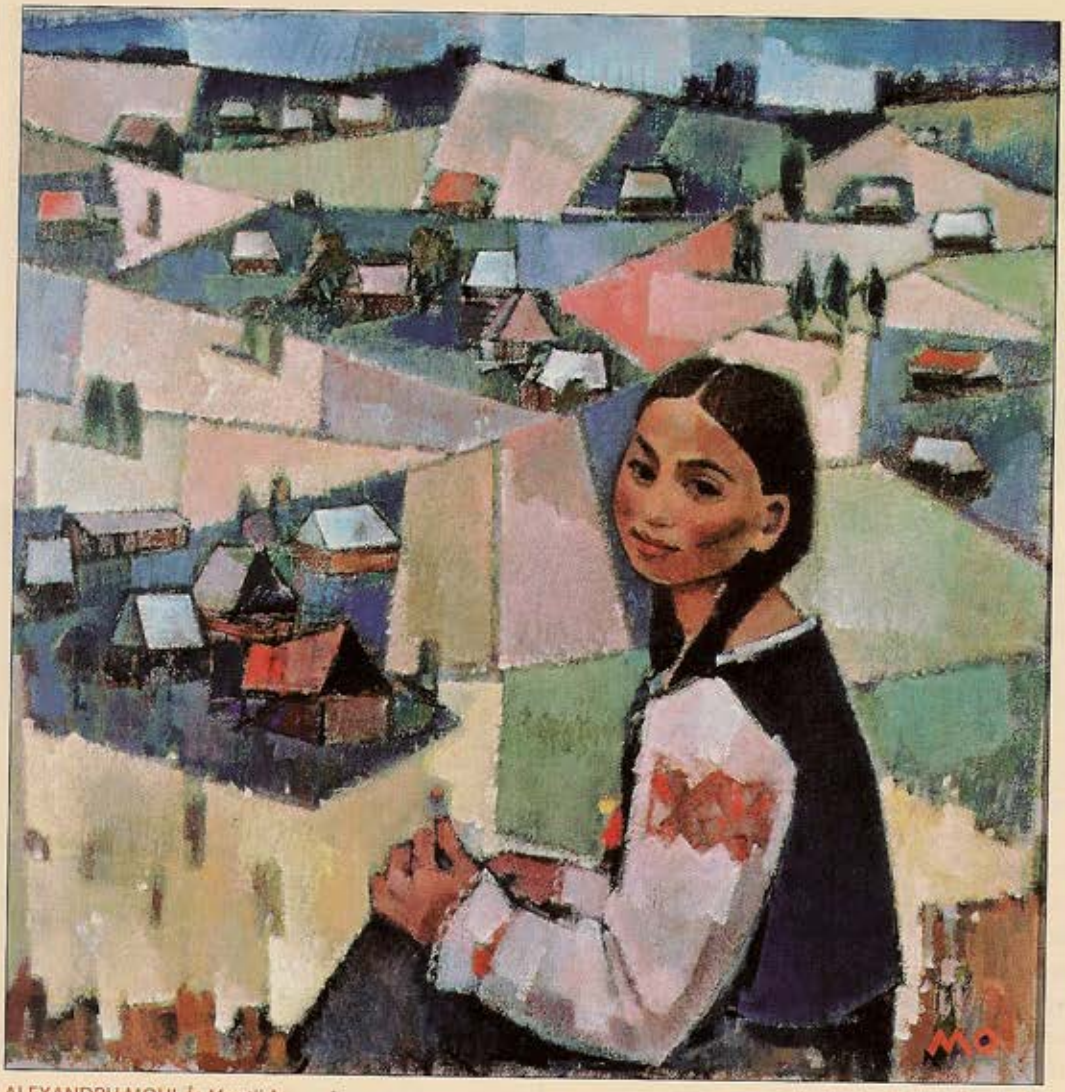
sensibilizat conștiințele, i-au apropiat pe artiști unii de alții, i-au determinat să fie solidari unii cu alții și cu toți asupriții. Îmbrăcând diferite forme, cel mai adesea pe cele ale expresionismului, dar și pe ale simbolismului, mulți artiști transilvăneni tratează teme în care, așa cum am văzut și la Aurel Popp, sunt înfierate pe de o parte silnicia, suferința, intoleranța, nedreptățile de tot felul, iar pe de altă parte, sunt exaltate și propovăduite dragostea de oameni, frăția, toleranța. Un fel de mesianism, de apostolat răzbate din multe tablouri, unele dintre ele reprezentând răstigniți pe Golgota, într-o notă patetică în care deslușim deopotrivă deznădejde, dar și speranță, ură, dar și iubire, scepticism, dar și încredere în bine, în oameni. Totodată, experiența recentă a primului război mondial și norii negri ce-l anunțau pe cel de-al doilea îi livrează pe majoritatea acestor artiști unei stări de angoasă. Firește, aceste trăsături, această vocație umanitaristă, ca și aprehensiunile exprimate adesea în modalități paroxistice, țin de însăși estetica expresionismului și, pe lângă condițiile obiective care le-au generat, sunt de luat în considerație și unele influențe exercitate asupra artiștilor transilvani de școlile germană, austriacă și maghiară cu care ei vin în contact.

Bineînțeles că expresionismul nu-i afectează pe pictorii din Transilvania în egală măsură. Aurel Ciupe și Catul Bogdan despre care a fost vorba s-au sustras cu totul curentului, în timp ce Aurel Popp și Alexandru Ziffer s-au interferat cu el doar parțial: primul pe terenul liniei, al desenului, iar cel de al doilea pe planul culorii. Tot numai parțial se raportează la expresionism și majoritatea celorlalți pictori care activează între cele două războaie, la unii semnele de recunoaștere a apartenenței la curent răzbătând în atitudine și metodă, la alții în formă, iar la câțiva doar în abordarea motivelor specifice: clovni, păpuși, copacul cu rost simbolic, portretul expresiv.



TASSO MARCHINI. *Pictorița*

O puternică notă expresionistă, trădată de alegerea subiectelor (pictează, printre altele, cimitirul), ca și de violentarea imaginii, distingem de pildă în opera, lucrată în pastel, a lui Nagy István (1874–1937), la care Lucian Blaga întrezărea „vagi asemănări de intenții, uneori cu Rodin, alte dăți cu Van Gogh sau, peste veacuri, cu pictorii mari care au îndrăgit prăpăstiile lăuntrice ale vieții"[369]. Secui de origine, el și-a petrecut o mare parte a vieții în sat, aproape de natură, împărtășind traiul sătenilor cum va face, de altfel, și un alt pictor maghiar din Transilvania – Nagy Imre (1893–1976) devenit rapsodul vieții rurale din satul său, Jigodin,

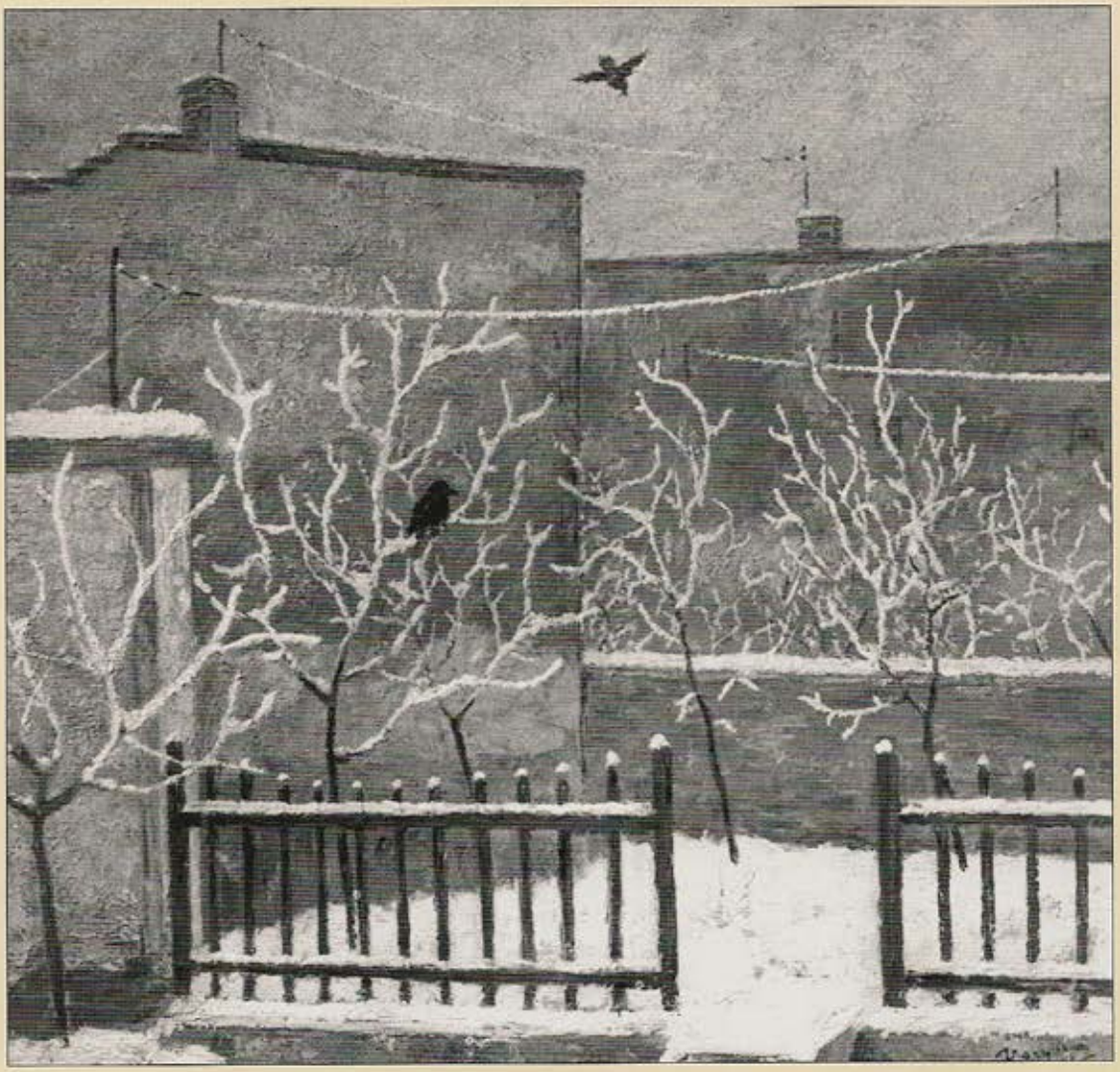


ALEXANDRU MOHI. *În Munții Apuseni*

a cărui monografie plastică o scrie cu o pensulă înmuiată în culori acide care nu-i permit să idealizeze virând spre trandafiriu imaginea unei existențe aspre, deși nu lipsite de poezie și pitoresc. Ecourile expresioniste din pictura lui țin doar de formația sa artistică în ambianța maghiară, căci spre deosebire de orașul „care ucide", motiv predilect al expresioniștilor, satul de munte unde a trăit el nu putea decât să-i atenueze angoasele și să-i redea liniștea.

Cu totul altceva decât tarele sociale care-i preocupă pe expresioniști pare să rețină atenția lui Alexandru Szolnay (1893–1950), peisagist îmbătat de lumină pe care o lasă să se cearnă prin frunzișul proaspăt.

Mai rar printre pictorii din Transilvania, și îndeosebi printre cei de origine maghiară, fenomenul Szolnay ne reține atenția prin detașarea aproape totală a artistului de problemele socialului și consacrarea sa deplină aspectelor formale ale creației. De aici autoabandonarea de tip impresionist a pictorului în fața motivului din natură pe care îl receptează senin, în spirit hedonist, fără nici o crispare sufletească de tip expresionist, dar nu fără o



ALBERT NAGY. *Iarna*

oarecare preocupare pentru ordine și soliditate deprinse din lecția lui Cézanne.

Într-un spirit apropiat de al lui Szolnay acționează și Emil Cornea (1898–1969) care, deși trăiește exclusiv la oraș, nu are coșmaruri expresioniste. Dimpotrivă, cheiurile și podurile Senei, străzile Parisului, ale Clujului îi prilejuiesc pânze cu un colorit luminos și tonic, ca și sentimentul ce se degajă din peisajele lui, în care, demonstrând respect pentru soliditatea construcției compoziționale, artistul acordă preeminență liniei în relație cu culoarea.

Fără să recurgă la motive tipic expresioniste, din admirație pentru Van Gogh, dar și ca urmare a trăirii fiorului metafizic exacerbat de boala care-l seceră de tânăr, Tasso Marchini (1907–1936) potențează și exaltă până într-atât culoarea peisajelor sale, încât chiar formele lui construite cu rigoare aproape clasică, pe temeiuri de ordine și echilibru, încep să devină precare, mistuite parcă de ardoare romantică și de jar existențialist.

L-am amintit pe Van Gogh care poate fi luat ca un reper cert pentru a defini creația lui Marchini, dar nu suficient.



ALBERT NAGY. *Fetiță*

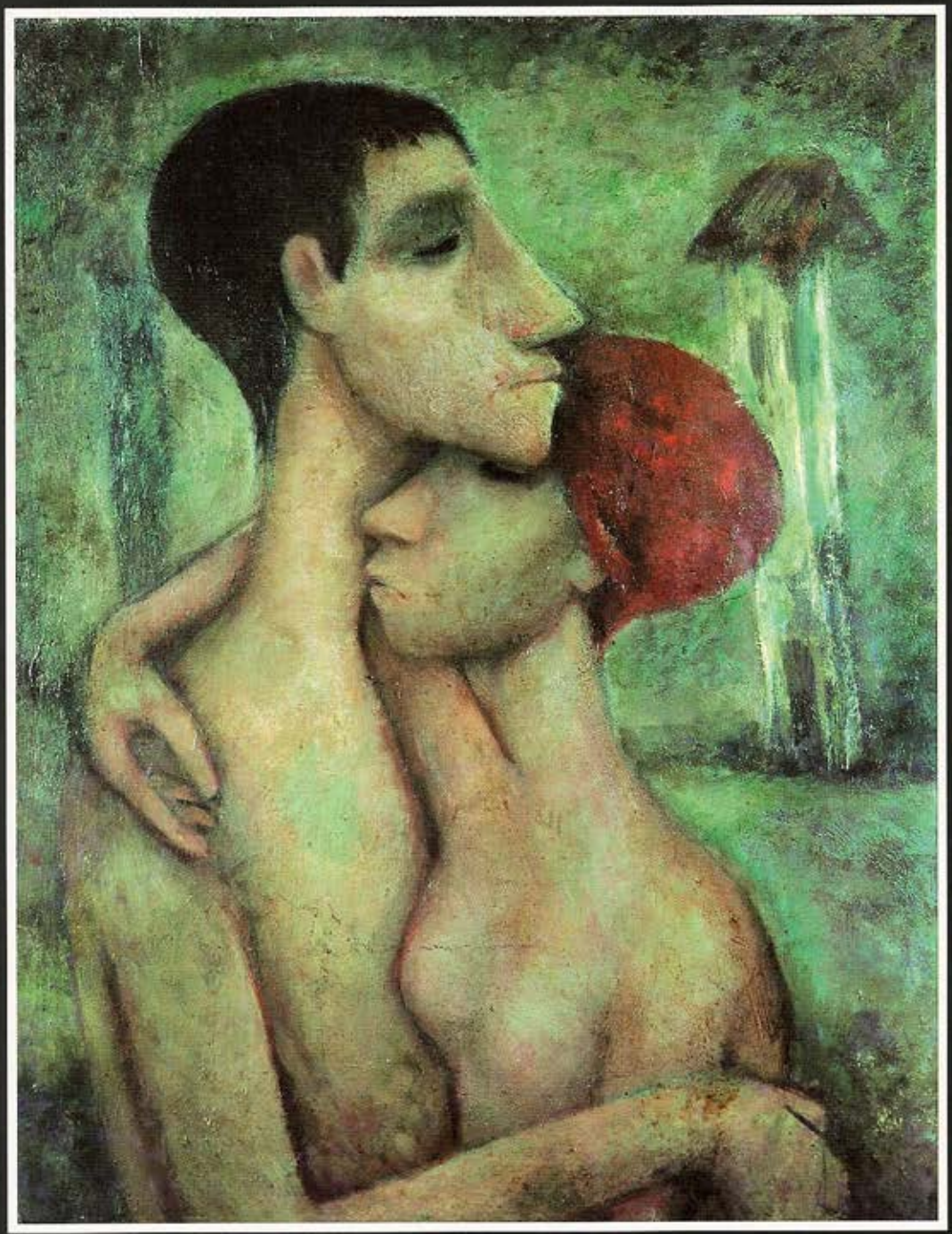


TEODOR HARȘIA. *Peisaj*

Ca să-l situăm cu mai multă precizie pe o hartă imaginară a spiritualității, ar trebui să-l mai raportăm pe pictor la un reper, și anume la Modigliani. În portret, Marchini sintetizează, simplifică și ordonează formele după o schemă apropiată în adevăr de cea a artistului italian, fără însă a adopta și distorsionările, respectiv alungirile folosite de acesta. Dacă ținem seama că tatăl pictorului era originar din Italia și că se îndeletnicea prin tradiție cu construcțiile arhitecturale, poate să apară mai mult decât firească înclinația pe care Tasso Marchini o va arăta, în spiritul picturii italiene, în special al noului clasicism interbelic, pentru aspectul solid, echilibrat al lucrurilor. Așadar, două tendințe contradictorii par să-și dispute creația lui Marchini: una spre echilibru, ordine, sobrietate și chiar asceză cromatică, prezentă în portret și natura moartă, și alta spre frenezie, exaltare coloristică, în peisaj.

Și totuși, Transilvania cunoaște câțiva pictori care, cel puțin pe anumite porțiuni din opera lor, se manifestă ca expresioniști autentici. Unul cu nume slovac, născut, de altfel, la Bratislava, dar stabilit în Banat, Julius Podlipny (1898–1990) este structural un moralist cu vocație de bun samaritean. Într-o lume bântuită de spaime ca cea pe care o zugrăvește el, în care forțe malefice se dezlănțuie pentru a-l teroriza pe individ, protestul social, fără a-și pierde din vehemență, se convertește de fapt într-o adevărată predică despre fraternizare. Imagini ca *Orbi*, *Procesiunea*, *Cheful cerșetorilor*, ce ar putea fi integrate lesne universului breughelian, sunt nu mai puțin o pildă de umanitarism militant. Lucrările de această tendință sunt și cele mai interesante sub aspect formal, restul operei lui Podlipny putând fi subsumat unui realism poetic ușor desuet.

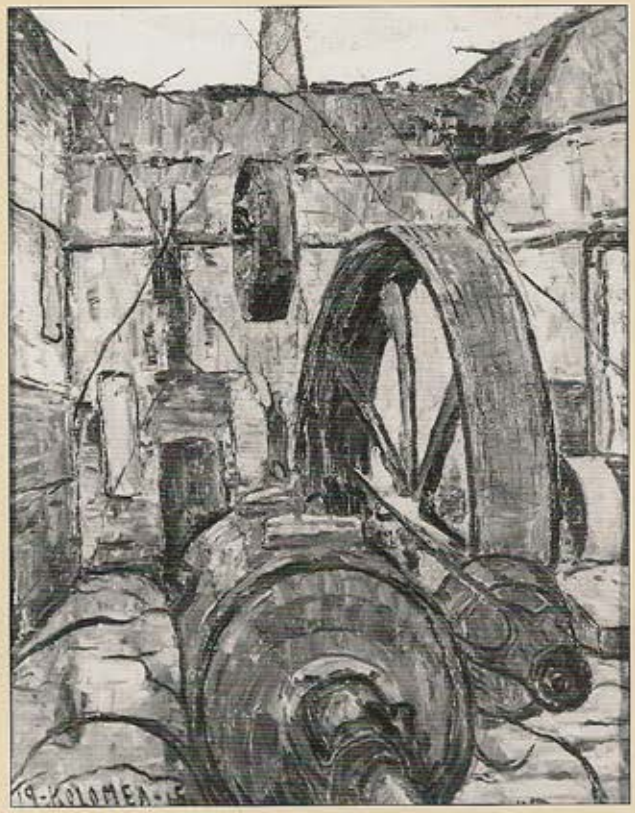
Dacă Podlipny era slovac, Alexandru Mohi (1902–2001), deși ungur, se născuse și el tot pe teritoriul Cehoslovaciei, dar își făcea studiile în Transilvania, specializându-se la București. Pentru două lucruri l-a sensibilizat, mobilizându-i virtuale înclinații, școala bucureșteană: predilecția



ALEX LEON. *Îndrăgăstiții*



TRUDE SCHULLERUS. *Țărancă din Șelimbăr*



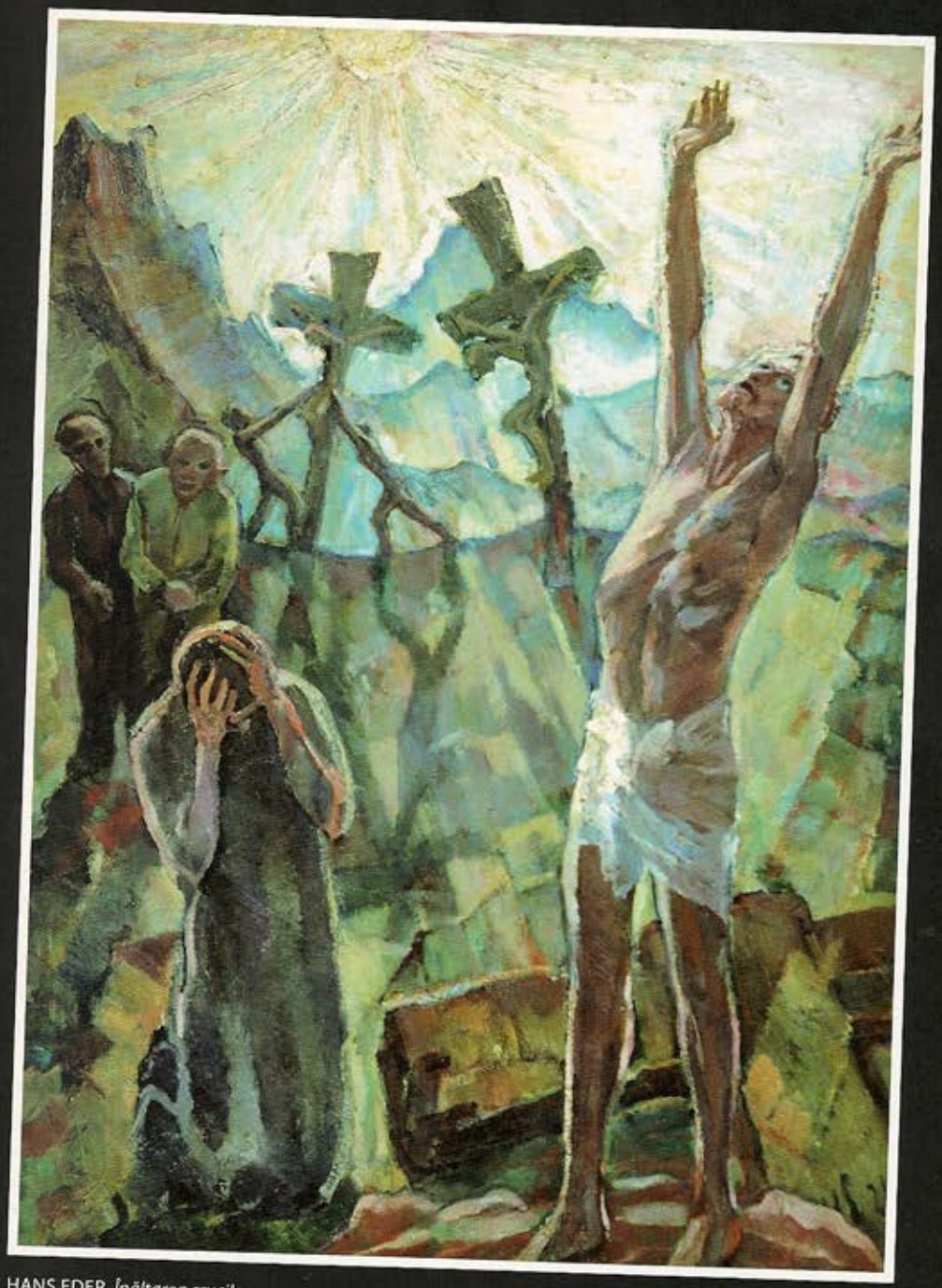
HANS EDER. *Kolomeea – fabrică în ruine*

pentru coloritul viu de tendință fovistă și structurarea cvasigeometrică a formei, cu care cochetau mulți pictori români în epocă.

Într-o direcție asemănătoare, făcându-și studiile la Școala de Belle Arte din București, evoluează și Iosif Bene (1903–1963), înclinația spre sintetizarea în spirit geometric a formelor fiind la el și mai evidentă, *Lucrătorii* săi (1941), tabloul *Pe prispă* (1940) sau cel intitulat *În zori* amintindu-ne de muncitorii lui Phoebus.

Tot printre pictorii de origine maghiară asupra cărora s-a exercitat din plin influența artei de spiritualitate latină face parte și Albert Nagy (1902–1970) care a trăit mai mult de zece ani la Roma unde a studiat cu sârg pictura Renașterii italiene. Este drept, influența picturii italiene din quattrocento se resimte pregnant doar la nivelul limbajului; un oarecare hieratism, statismul monumental al formei și aspectul mat al suprafeței tablourilor caracterizându-i lucrările. Ca viziune, Albert Nagy se apropie însă de expresioniști, cum se poate vedea cel mai bine în compoziția *Apocalipsul* realizată în 1943 sub influența atrocităților prilejuite de război.

La fel de acuzat expresioniste, dar conținând un protest social mai articulat, chiar virulent demascator uneori, sunt tablourile lui Alex Leon (1907–1944), artist format în ambianța bănățeană, unde l-a avut ca profesor pe Podlipny, printre alții. În spiritul acestuia, Alex Leon a pictat și el, la început, dezmoșteniți ai soartei cu care fraternizează tandru deși, paradoxal, departe de a-i idealiza, îi ironizează, ce-i drept, cu blândețe, ca în *Îndrăgostiții*. Mai târziu, războiul cu atrocitățile lui și propria experiență existențială în cadrul acestei aventuri umane în bestialitate l-a radicalizat deopotrivă ca militant și ca expresionist imaginile din lagăr, lucrate în guașă, dobândind mai multă vehemență de limbaj, mai mult aplomb în culoare.



HANS EDER. *Înălțarea crucilor*



LASCĂR VOREL. *Gara*

Cu Alex Leon nu epuizăm nici pe departe suita pictorilor transilvani. Eugen Pascu (1895–1948), pictor şi sculptor aparţinând curentului băimărean, marcat şi el de unele inflexiuni expresionist-constructiviste, Vladimir Frimu (1900–1967), transilvănean prin adopţiune, căci s-a născut în Moldova căreia îi va rămâne fidel prin caldul lirism al paletei; Raoul Şorban (1913–2006), în pictura căruia întâlnim note grave, consonante uneori cu opera expresionistului francez Georges Rouault; Coriolan Munteanu şi Dinu Ilia, influenţaţi şi ei de expresionism, au încrustat în peisajul artei ardelene din perioada interbelică imagini demne de reţinut, relevante ca originalitate şi putere de sugestie. Creaţia altor pictori ca Ion Sima, Petre Abrudan, Zoltan Andrassy, Teodor Harşia, Anton Lazăr, născuţi după 1900 şi care au început să lucreze înainte de război, are totuşi centrul de greutate în anii postbelici, făcând deci substanţa unui volum de artă contemporană. Toţi aceştia ca şi cei asupra cărora am insistat au creat în partea de nord sau de vest a Transilvaniei. Între timp însă şi sudul acestei provincii cu importantele lui centre, Sibiul şi Braşovul, dă câteva mari şi distincte personalităţi educate în ambianţa săsească şi redevabile cultural şi artistic centrelor germane pe care le frecventează cel puţin în perioada studiilor.

Dintre aceştia un Friedrich Miess (1854–1935), un Fritz Kimm (1890–1979), un Iosif Klein (1896–1945), Trude Schullerus (1889–1981) sau Rhea Silvia Radu (1900–1989) nu depăşesc cadrul unui realism de alură uşor romantică în care transpun scene, peisaje şi chipuri din universul sătesc. Pentru Miess, o notă distinctă o reprezintă în anumite tablouri, ca *Primăvara*, influenţa simbolismului de factură nazareneană. Din lumea satului din Ţara Bârsei îşi alege cu predilecţie subiectele Hans Herman (1885–1980) numai că, din când în când, el supune linia şi culoarea unei tensiuni ce aminteşte de expresionism (vezi tabloul *Ţăran arând cu bivoli*), fără ca opera lui să fie reductibilă la acest curent, cum se întâmplă cu creaţia lui Hans Eder (1883–1955). De astădată, suntem, în adevăr,



LASCĂR VOREL. *Cancanierii*

în prezența unui expresionist autentic ce ar putea fi adoptat fără dificultate în familia unor Beckman, Permeke, nici opera austriacului Kokoschka nefiindu-i străină.

Din punct de vedere pur plastic, Hans Eder nu aduce nimic nou. Modelează forma ca realiștii. Spațiul lui este cel tradițional, coloritul nu este contaminat decât în puține lucrări de fovişti. În schimb, sub aspectul climatului sufletesc, el este pe rând chinuit și revoltat, dezamăgit și înspăimântat. Portretul însuși, de pildă cel al pictorului *Fritz Kimm*, sau acel cap de expresie numit pur și simplu *Îngrozitul*, demn poate de Soutine, este supus tensiunii tipic expresioniste, ca să nu vorbim de peisaje cu figuri (*Cartier proletar*) sau fără (*Kolomeea – fabrică în ruine*) și de compoziții (*Sat de munte, Înălțarea crucilor*) unde deformările, urâtul, hidosul merg mână în mână cu aprehensiunile, cu oroarea, cu groaza chiar.

Comentând câteva tablouri de Eder, printre care *Nunta din Cana* și *Crucifixul în marginea satului* în care observă că Isus „se zvârcolește parcă ar voi să fugă de pe cruce", aceasta înălțându-se „într-un peisaj cu case din Ardeal", Lucian Blaga consideră că „Arta lui Eder e desigur o artă germană, s-ar putea risca chiar epitetul: săsească, deși această artă nu are nimic local". Dar – adaugă poetul – „Pictura lui Eder nu ne-o putem totuși închipui fără de văzduhul înalt și curat al munților de la Brașov. Cu atât mai puțin, fără de substratul inconștient al asprelor legende germane"[370]. Așadar, Hans Eder ne apare ca artistul cel mai tipic pentru sudul Transilvaniei, unde cultura germană se grefează în chip atât de fericit pe trunchiul unei ambianțe românești.

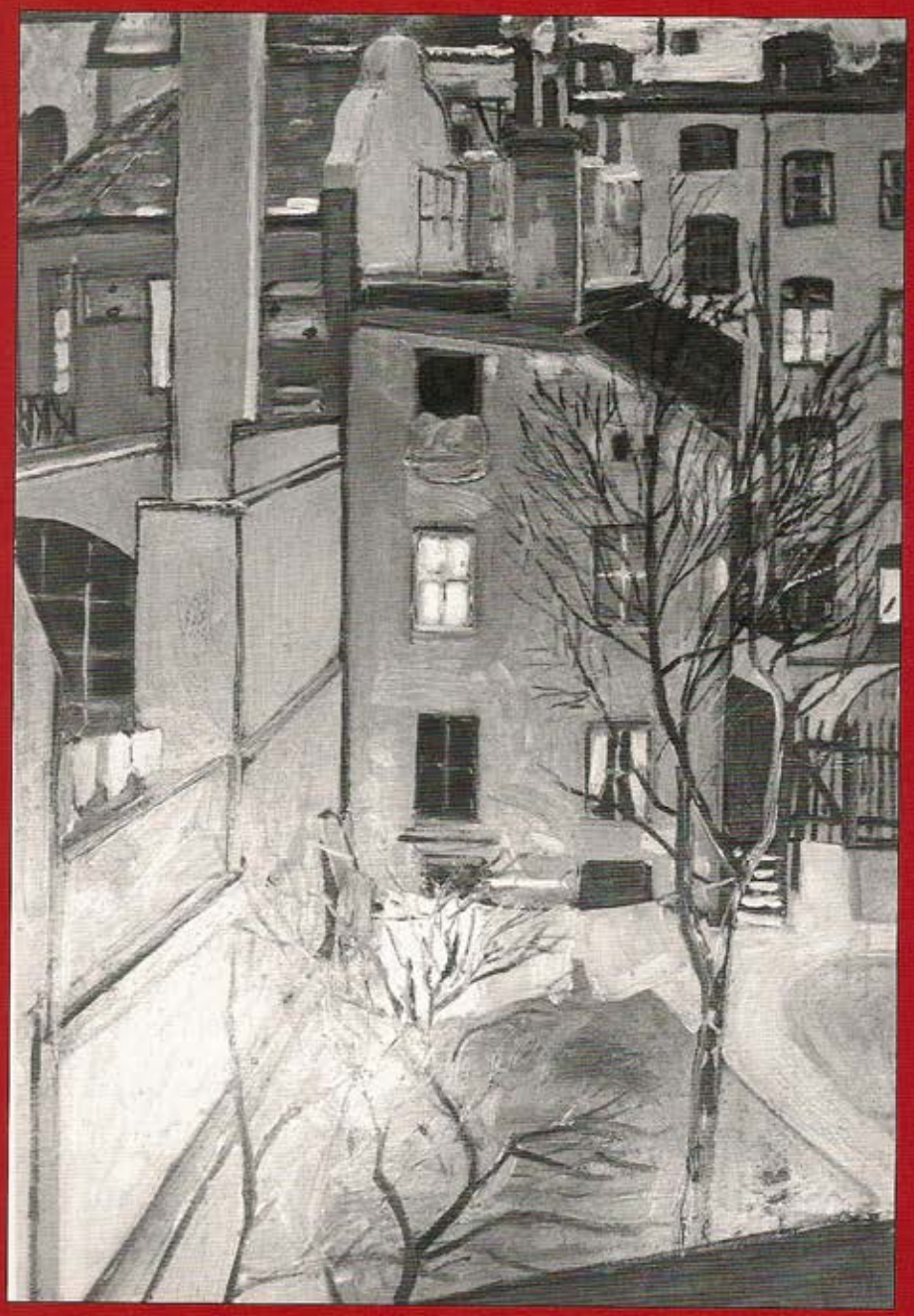
Tot din acest sud al Transilvaniei își trage obârșia și pictorul Henrik Neugeboren (1901–1959), cunoscut în arta franceză și europeană, la care-și aduce contribuția, sub numele de Henri Nouveau. Asemenea lituanianului Ciurlionis, Nouveau a îmbinat activitatea muzicală cu cea plastică folosind-o pe ultima pentru transcrierea efluviilor ce le avea de la prima. Cazul acestui artist se înscrie însă în cadrul mai larg al valorilor artistice pe care România le-a dat culturii universale în general și avangardei europene în special. Iar dacă vorbim despre avangardă, despre cea din România de astă dată, trebuie să spunem că tot din sudul Transilvaniei, de la Brașov, ne vine unul dintre cei mai autoritari reprezentanți ai ei, și anume Mattis-Teutsch.

Cât privește avangarda, se cuvine să ne oprim mai întâi asupra precursorilor ei. Or, moldoveanul Lascăr Vorel (1879–1918) este tocmai unul dintre aceștia. Prin drumul străbătut, prin participările la viața artistică din Apusul Europei, prin bogata lui experiență cubistă și expresionistă, el întrunește toate însușirile unui artist de avangardă și numai stingerea prematură din viață nu i-a îngăduit să adere și formal la mișcarea avangardistă din România. Descinzând, ca mulți alți expresioniști, din Jugendstil, căci studiază la München, dar nerămânând impasibil la lecția lui Cézanne, căci optează conștient pentru constructivismul acestuia, „mlădiindu-l și folosindu-l ca osatură a expresionismului său", Vorel va ajunge la o interesantă formulă înrâurită puternic și de grupările „der Blaue Reiter" și „Die Brüeke", el formându-se tocmai în anii afirmării acestora.

Înainte de a împrumuta limbajul decorativist al secesionismului, aplicat cu succes în grafică (vezi printre altele



LASCĂR VOREL. *„Cunoscătorii" de tablouri*



LASCĂR VOREL. *Vedere din atelier*

coperta revistei „Luceafărul" și siluetele de femei din lumea mare, cu rochiile lor lungi, mulate pe corp), Vorel a pictat și scene cu țărani de pe Valea Bistriței – tablourile de acest gen doar prin coloritul lor ușor straniu prefigurând evoluția artistului. Ulterior, picturi propriu-zise va face puține și dintre ele remarcăm două pe teme specifice expresionismului: o *Gară* și o *Curte interioară* a unei case de raport. În rest, Vorel se va servi de o tehnică al cărei regim se situează între pictură și grafică: tempera. Nu va face uz de multe culori: albul și negru îi domină paleta, pretându-se în mod ideal la redarea unei lumi grotești dominate de instincte primare. Cum arată biograful său, Petru Comarnescu, expresionismul lui Vorel „își păstrează îndeobște măsura și echilibrul, își menține rădăcinile în realitatea obiectivă și în conștiința socială"[371]. Și deși avea predilecție pentru caricatural și satiră, la el accentele expresioniste sunt mai ales de ordin spiritual și etic. Grotescul personajelor hidos deformate din lumea teatrului, a circului, a înaltei societăți, îl situează, oricum, pe Vorel în matca unui expresionism vehement, de genul celui creat de Georg Grosz.

Cu un stagiu apreciabil la studii în Germania, s-a contaminat de la estetica expresionistă și un alt moldovean, Dimitrie Hârlescu (1873–1923) care ezită între iconografia „Noii secesiuni germane" și fovism, dar dominantă rămâne la acesta construcția sobră a compoziției fără deformări, numai o anumită tensiune dramatică conferind o discretă notă expresionistă tablourilor sale.

Așa se și face că în aprecierea lui ca expresionist, critica n-a ajuns încă la un consens. În timp ce Petru Comarnescu și Dan Grigorescu nu văd nici o dificultate în atașarea pictorului la respectivul curent, Cornel Radu Constantinescu vede în Hârlescu doar un artist „senin, calm, ușor melancolic"[372], calea pe care trebuie mers în aprecierea lui sub acest aspect fiind, desigur, cea de mijloc pe care se situează Gh. Macarie, autorul unui studiu mai amplu asupra pictorului[373]. În adevăr, în opera lui Hârlescu sunt tablouri (portrete, compoziții de gen, cum ar fi *Partida de șah*, *Cosând*, *Stând pe gânduri*) care nu depășesc cadrul picturii realiste tradiționale, și încă a uneia provinciale, firești oarecum la un artist care a studiat ani buni la Iași cu Emanoil Bardasare. Dar pictorul ajunge în anii 1902–1903 la München pentru specializare, iar după ce lucrează un deceniu în țară, revine în capitala Bavariei (1912) într-o

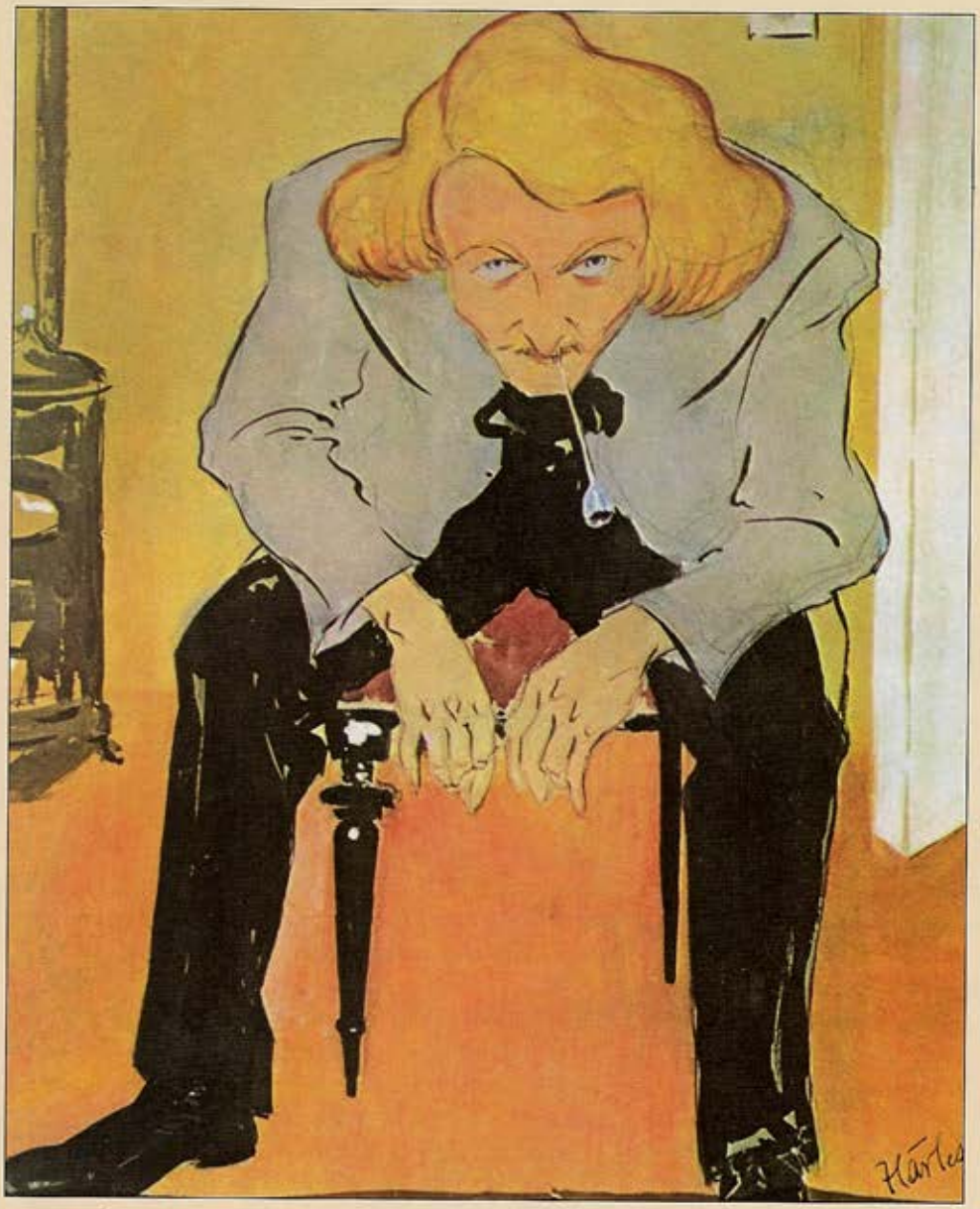


DIMITRIE HÂRLESCU. *Jocul de șah*

perioadă de afirmare plenară a mișcărilor din jurul grupărilor „Die Brüke" și „Der Blaue Reiter". Or, dacă cu prilejul primei călătorii este influențat de Jugendstil, împrumutând ceva din stilul revistelor „Jugend" și „Simplicissimus" (*Portretul criticului Marc Jeanjaquet* stă mărturie), cu ocazia celei de a doua călătorii, expresionismul începe să se insinueze, evident cu măsură (*Jucătorul de maimuțe*, *Interior*) numai rareori atingând paroxismul, precum în compoziția *Prizonieri*, de astă dată subiectul însuși pretându-se la o tratare mai șocantă în linie, în timp ce un tablou ca *Vedere spre grădină* este șocant prin culoare.

Cu expresionismul se va întâlni și-l va urma o bună bucată de drum și un artist de excepție, anume Ion Țuculescu (1910–1962). Cum se știe, fenomenul Țuculescu s-a consumat oarecum în marginea artei recunoscute oficial și abia după moartea artistului, mai precis în urma expoziției retrospective organizate post-mortem, în 1965, i s-a recunoscut valoarea și rolul de pionier în promovarea unor formule cu totul originale.

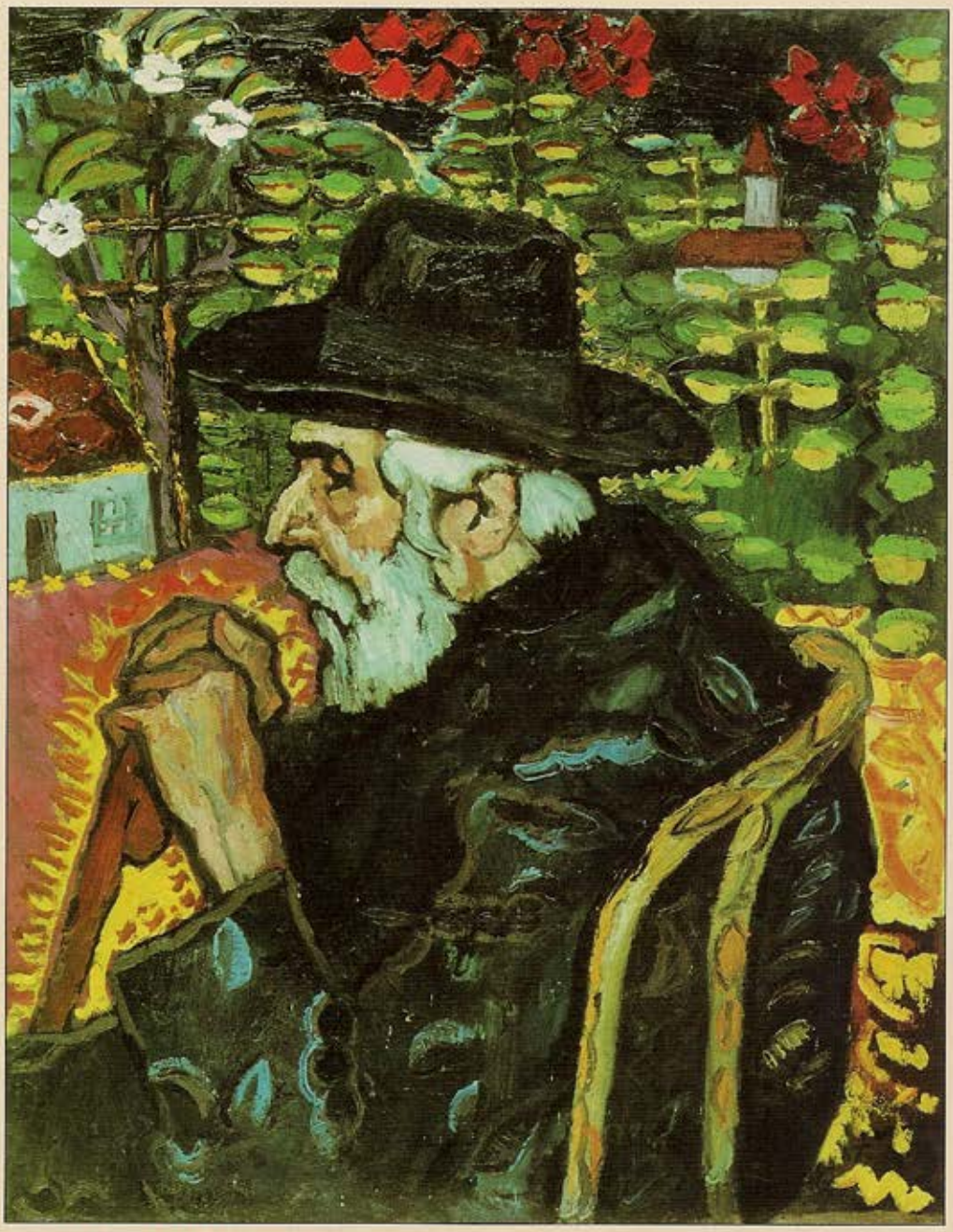
Microbiolog de profesie și întreținând, la început, cu pictura doar o relație de amator, în sensul celei întâlnite la Rousseau Vameșul, Țuculescu, în disprețul învățământului academic față de care a rămas străin, s-a apropiat intuitiv de arta țărănească inspirându-se copios din covoare și din ceramică. Nu însă înainte de a parcurge o fază în care, in-



DIMITRIE HÂRLESCU. *Criticul Marc Jeanjaquet*

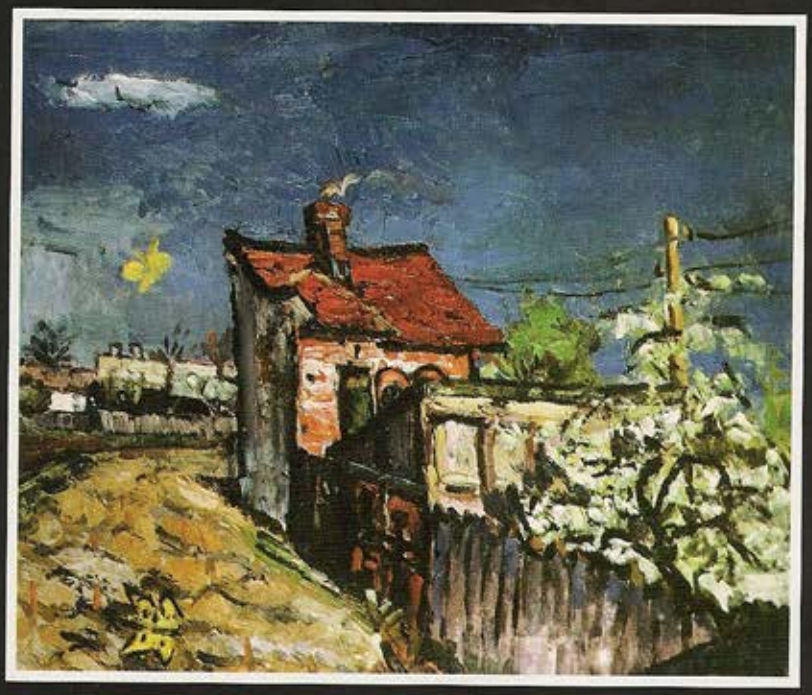
fluențat de Van Gogh, a practicat o pictură fără nuanțe și valori, fără umbre, fără treceri gradate, culorile lui așternute în contraste violente și exaltându-se reciproc, răspunzând cu franchețe unor intense trăiri sufletești, ceea ce a făcut să se vorbească de Țuculescu ca despre un expresionist sui-generis, cu o hipersensibilitate aproape maladivă și cu o superbă sete de confesiune prin culoare. El folosește încă de la început îndrăznețe combinații cromatice chemate să exteriorizeze ceva din universul liric al pictorului, totdeauna plin, totdeauna tensionat, totdeauna bântuit de întrebări capitale privind geneza, viața, moartea.

Cu peisaje ca *Primăvara, Hora verde, Câmpul cu margarete* ș.a. Țuculescu a făcut un scurt popas în registrul liric-bu-

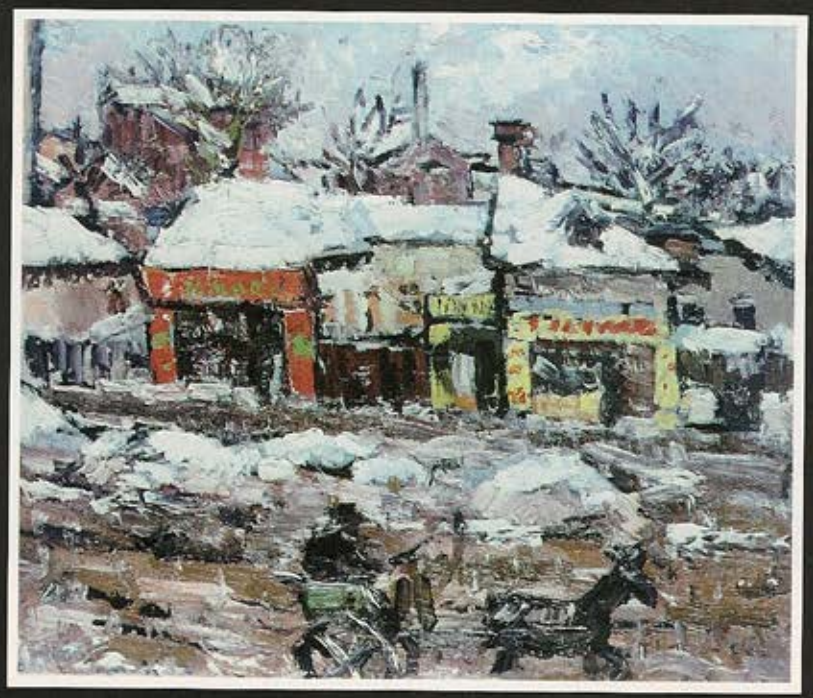


ION ȚUCULESCU. *Portretul bunicului*

colic al picturii tradiționale de peisaj. Sentimentul lui este încă unul de exuberanță, de contemplare plenitudinară a firii. Strigătul clamat de proaspetele tonuri de galben, de albastru, cu contrastul lor de rece și cald, mai are încă timbrul unui chiot de bucurie. Dar cu timpul, această viziune euforică prinde a dobândi umbre. În sufletul artistului se strecoară îndoială, neliniști, poate dureri și ecoul lor se insinuează în culoare. În lucrări ca *Birja*, *Noaptea*



ION ȚUCULESCU. *Peisaj de iarnă*



ION ȚUCULESCU. *Iarna la mahala*



ION ȚUCULESCU. *Peisaj*

salcâmilor, *Iarna la mahala*, zbuciumul și aprehensiunile se traduc în folosirea tot mai intensă a negrului care devine o componentă de bază a construcției cromatice, menită să transmită drama lăuntrică, anxietățile artistului, dar și să potențeze ca un catalizator celelalte culori. De altfel, prin folosirea negrului, Țuculescu se apropia și mai mult de arta populară, știut fiind ce rol joacă această culoare în costumul și covorul popular din diferite regiuni ale țării. Știm că sunt mai multe chipuri de integrare a folclorului în arta cultă și Țuculescu însuși a cunoscut diverse trepte de asimilare a artei populare. Prima și cea mai simplă, vădită în lucrări ca cele din suita *Interioarelor țărănești*, comportă abordarea unor subiecte, a morfologiei și stilisticii populare, adică simetria, geometrismul, ritmul, cromatica. Într-o fază ulterioară, simplificând și stilizând, pictorul ajunge la o tratare convențională a naturii, obținând efecte apropiate de atmosfera fabuloasă a mitologiei populare cu naivitatea și candoarea ei primitivă, așa cum le întâlnim în covoarele țesute de țărănci.

Se prelungește această fază din creația pictorului până la sfârșitul războiului. Ulterior, în creația lui se operează o adevărată „mutație" spre așa-zisa fază simbolică sau totemică. Dar aceasta va face obiectul contribuției lui Țuculescu la arta contemporană ieșind din sfera de cuprindere a prezentului volum.

Rezultă, cum vedem, că expresionismul a însemnat pentru unii artiști puntea de trecere spre alte curente extremiste cum sunt: cubismul, constructivismul, abstracționismul, suprarealismul, îmbrățișate în România de un grup limitat de artiști, constituiți în ceea ce putem numi totuși „avangarda artistică". Fenomen conturat ca atare, cu manifeste-program, cu reviste și expoziții de grup, abia în anii 20,

„avangarda" literar-artistică din România își avea rădăcini mai adânci, în perioada tulbure a războiului și chiar înainte de el, unele manifestări sporadice consumându-se departe de țară, unde artiștii români contribuie activ la crearea artei moderne. Cazul cel mai ilustru îl prezintă sculptorul Brâncuși care făcea, în 1908, parte din grupul cubist de la Paris, influența lui ulterioară asupra sculpturii universale moderne, în special abstracționiste, fiind, cum se știe, covârșitoare. I-am văzut apoi evoluând în mediile artistice ale avangardei germane pe constructivistul expresionist Vorel, pe Arthur Segal, pe Henri Nouveau și o să-i vedem pe Marcel Iancu, pe M.H. Maxy, pe Lola Schmierer Roth, iar mai târziu, la Paris, pe Tristan Tzara, pe Victor Brauner, pe Magdalena Rădulescu, pe Horia Damian și pe alții.

Cum ne asigură apoi unul dintre acești alții, și anume dramaturgul francez de origine română Eugen Ionescu, în „Les lettres nouvelles", „... de-a lungul anilor 1912–1915, în România, oarecari scriitori și câțiva artiști, în căutare de forme noi de expresie, întemeiară un grupuleț de avangardă. Din 1912, ei publicară o revistă literară «Simbolul», apoi «Chemarea», aceasta mai substanțială și mai agresivă"[374]. Cele două reviste au fost fondate de poetul Ion Vinea în colaborare cu Tristan Tzara care semna cu pseudonimul S. Samyre.

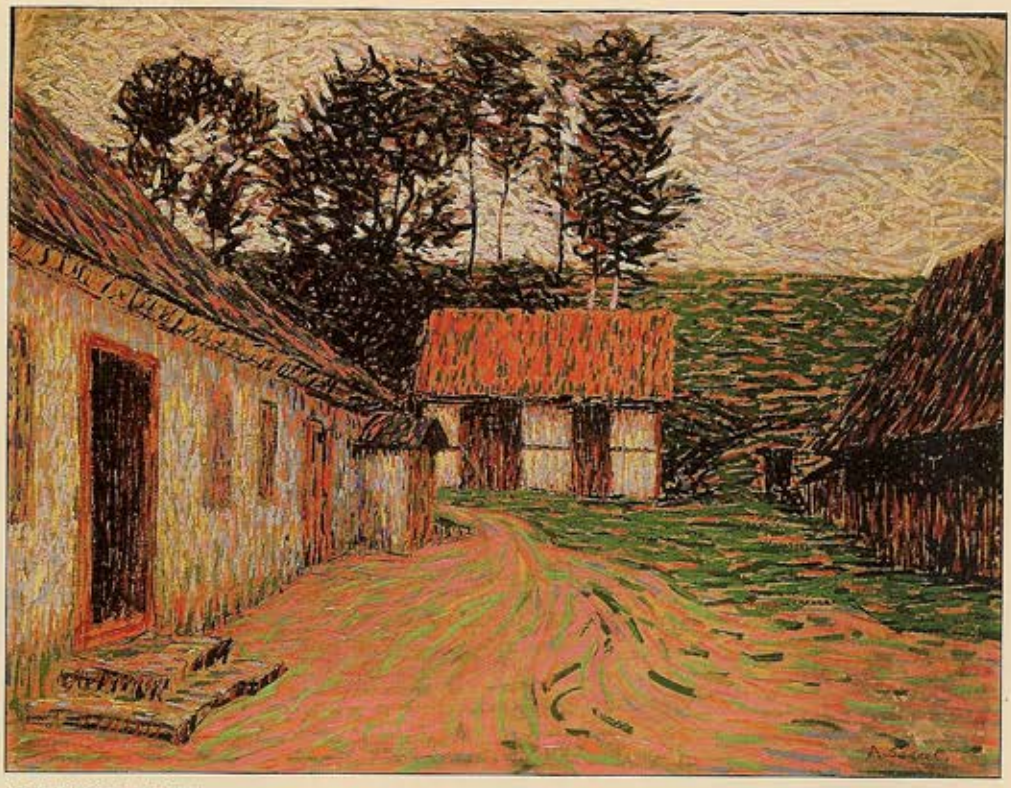
Tocmai în acest climat efervescent este semnalat la București un personaj bizar ce va semna cu pseudonimul Urmuz pagini nu mai puțin bizare de literatură suprarealistă *avant la lettre*. „În orice caz – scrie același Eugen Ionescu – Urmuz este într-adevăr unul dintre premergătorii revoltei literare universale, unul din profeții dislocării formelor sociale, ale gândirii și ale limbajului..."[375].

Tot despre revoltă, despre revoltă și deznădejde în fața absurdului pe care-l genera în mod inexorabil războiul, ca o consecință brutală a capitalismului, vorbim și atunci când analizăm originile suprarealismului și ale primei sale forme – dadaismul. Or, la originile dadaismului căruia i se pun baze la Zürich, în „Cabaretul Voltaire", în 1916, se află, printre alții, și doi artiști din România: Tristan Tzara și Marcel Iancu. Acesta din urmă va avea apoi, după primul război mondial, un important rol în manifestările avangardei din România.

Ca și în alte țări, mișcarea de avangardă din România se constituie ca o mișcare contestatară, exprimând un protest îmbrăcat într-o formă polemică, de frondă, împotriva forțelor reacționare și a formelor de artă perimate care le slujeau pe acestea. O asemenea atitudine este formulată teoretic și urmată cu destulă consecvență în practica artistică. Astfel, într-unul dintre manifestele mișcării publicat în revista „Contimporanul", întâlnim următoarea profesiune de credință: „În clipa în care finanța cotropitoare... după ce a furat hoțește puterea politică prin gâtuirea nocturnă a voinței populare și se pregătește a întina și cugetarea românească, era necesar, imperios necesar ca măcar gândirea tinerei generații să rupă lanțurile grele prometeice și să-și ia zborul către înălțimile albastre"[376]. Sau, în aceeași revistă, se spune la fel de răspicat: „VREM: artele plastice libere de sentimentalism, de literatură și anecdotă, expresie a formelor și a culorilor pure în raport cu ele însele".

Asemenea declarații, uneori iconoclaste, abundă în noianul de publicații ce apar, unele numai pe o durată foarte scurtă, ca efemeridele, în ele reflectându-se o acută nevoie de delimitare.

Și totuși delimitarea mult râvnită nu se produce. Ba dimpotrivă, ca pretutindeni unde fenomenul avangardei este constatat, și în România el se prezintă ca un fenomen complex și contradictoriu. În mod paradoxal, paginile uneia și aceleiași reviste se întâmplă să găzduiască polemici aprinse între diverse direcții și curente. În anumite momente, se conturează, de pildă, o incompatibilitate în declarații între reprezentanții cubismului și, prin extensie, și ai constructivismului, pe de o parte, și cei ai suprarealismului, pe de alta. Numai în declarații însă pentru că în practică, unii artiști, cum ar fi Marcel Iancu, au străbătut în grabă atât experiența dadaist-suprarealistă, cât și pe cea cubist-constructivistă, pe când viitorul suprarealist Victor Brauner a urmat un drum invers, practicând la început expresionismul și constructivismul. De altfel, caracterul eclectic al mișcării, în care se oglindește și un oarecare cosmopolitism, datorat multiplelor legături cu reprezentanții avangardei din alte țări, ca și manifestărilor în expoziții comune cu aceștia, este subliniat și de programul revistei „Integral". Acesta promova o direcție integralistă ce-și propunea să medieze



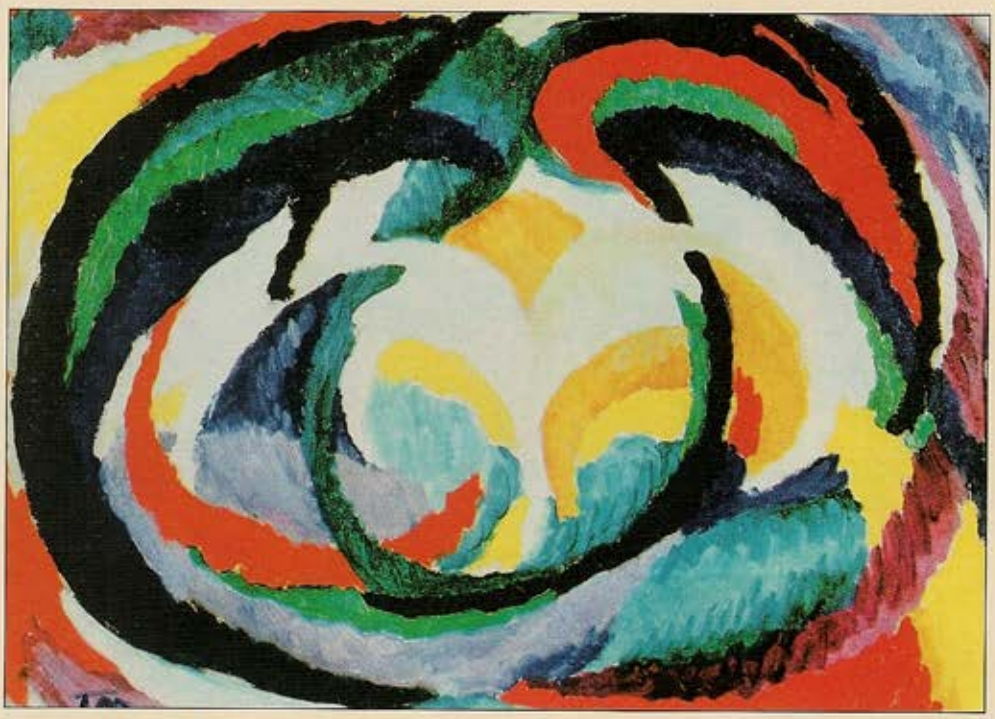
ARTHUR SEGAL. *Peisaj*

între cubism, constructivism şi chiar abstracţionismul spre care evolua, provenind din expresionism, unul din corifeii mişcării: Mattis Teutsch.

Ceea ce primează este însă faptul că, în linii mari, avangarda românească n-a ajuns la forme extremiste, n-a îmbrăcat haina nihilismului destructiv, pe cea a metafizicii şi disperării, ci a îmbrăţişat, de regulă, idealurile pozitive legate de afirmarea omului. Nu întâmplător, un accent deosebit a fost pus pe cubism ca artă a intelectualismului şi raţionalismului şi, în special, pe constructivism, considerat de scriitorul Ilarie Voronca a fi „ordine abstractă cu armonie de legi şi linii echilibrate"[377]. Departe de a se retrage în jocuri şi experienţe sterile de laborator sau în speculaţii metafizice, trăind „în, prin, pentru" societate, cum declara Mattis Teutsch, artiştii români de avangardă au creat o artă care, prin tematica socială abordată, prin atenţia arătată omului, prin noutatea şi eficienţa mijloacelor de expresie, s-a înscris în aria largă a tradiţiilor progresist-militante ale artei româneşti, în general.

Dacă e să-i stabilim câteva repere istorice, se cuvine spus că, în ciuda unor precursori ca cei amintiţi (Brâncuşi, Urmuz, Vorel, Tzara), avangarda literar-artistică românească s-a închegat ca mişcare mai târziu decât cea din alte ţări, şi anume la începutul anilor 20. Apariţia revistei de avangardă „Contimporanul" şi a grupării din jurul ei datează din 1922, iar un punct culminant al activităţii promovate aici îl constituie anul 1924 când este publicat fulminantul „Manifest activist către tinerime" şi când este organizată, la Bucureşti, expoziţia internaţională la care, pe lângă artişti din România ca: Brâncuşi, Arthur Segal, Marcel Iancu, M.H. Maxy, Hans Mattis-Teutsch şi Victor Brauner, figurează şi câţiva străini printre care Hans Arp, Paul Klee, Kurt Schwitters ş.a. De notat că participările la expoziţii sunt şi în sens invers, artiştii din România trimiţând opere la manifestările de peste hotare.

O altă revistă de prestigiu a avangardei, cu redacţii la Bucureşti şi Paris, a fost „Integral", apărută între 1925–1928 pentru a promova îndeosebi arta constructivistă,



HANS MATTIS-TEUTSCH. *Compoziție*

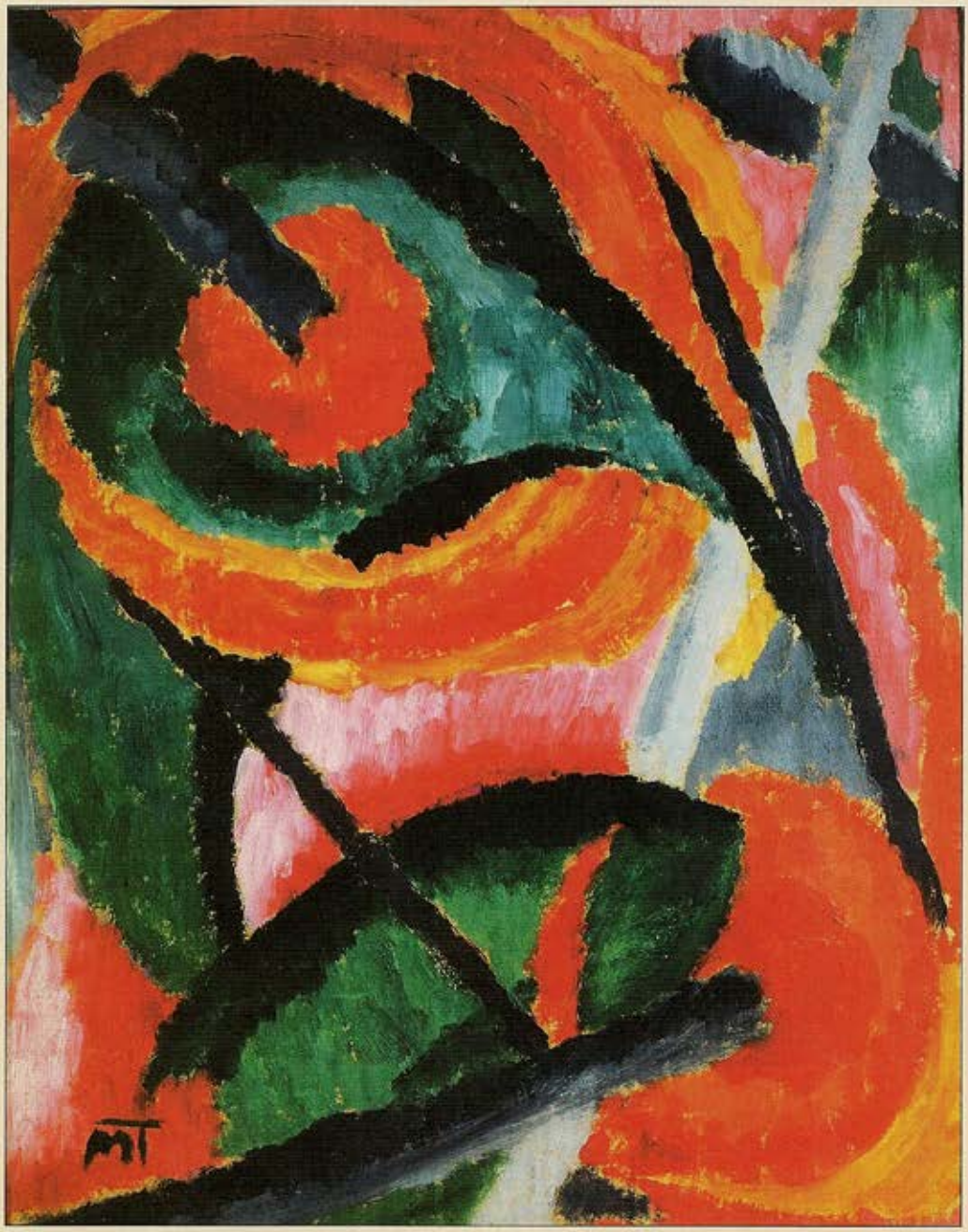
în care Maxy vedea „extrema stângă a cubismului". Tot în sprijinul artei constructiviste, dar vehiculând idei mai radicale, a apărut și revista „75 H P" (cu o existență efemeră de un singur număr), editată de Victor Brauner, de Gheorghe Dinu (Ștefan Roll) și de Ilarie Voronca. Manifestul program al acestei reviste este poate cel mai șocant din câte s-au emis în acei ani, artiștii fiind îndemnați, printre altele, să bea acid sulfuric și să se decapiteze de două ori pe săptămână. În sfârșit, în 1924–1925, apare „Punct", apoi revista „Unu", aceasta din urmă definindu-se, în anii 1928–1931, în principal, ca promotoare a suprarealismului.

La fel de precară și de efemeră a fost și existența grupurilor ce s-au închegat pentru a se dizolva apoi, din cauza disensiunilor. „Arta nouă", „Grupul nostru", „Criterion", „Grupul plastic" sunt câteva dintre acestea.

Printre primii artiști care promovează arta de avangardă din România un loc de vază îi revine lui Arthur Segal (1875–1944). Din punctul de vedere al sociologiei artei, el ilustrează foarte bine caracterul democrat și progresist al avangardei. Născut la Botoșani și făcând liceul la Iași, el aderă încă de pe băncile școlii la mișcarea socialistă din capitala Moldovei împărtășind, cu idealismul tinereții, idealurile umanitariste ale acesteia.

Ca artist, urmează un drum ascendent în sensul evoluției, bineînțeles nu fără unele sinuozități, de la neoimpresionism spre curente avangardiste dintre care pe unele doar le adoptă ca atare, dar pe altele le inventează pur și simplu. Cum este cazul spectralismului – curent caracterizat prin înconjurarea obiectelor pictate prin fâșii roșii, verzi, galbene.

Deși a activat mult în străinătate, gravitând în sfera artei germane, a întreținut legături strânse cu cercurile artistice românești, pictând în țară și expunând cu regularitate la București, fie la „Tinerimea artistică" (în 1910 – tablourile *Colț de atelier*, *Rufe la uscat*; în 1911 – un *Autoportret*; în 1912 – Gara etc.), fie la Salonul oficial, dar simțindu-se desigur în largul său mai ales la expozițiile avangardei, cum a fost cea din 1924, organizată de „Contimporanul", unde expune pictură așa-zis „prismatică", un fel de cubism în care obiectele erau constituite din figuri geometrice în



HANS MATTIS-TEUTSCH. *Compoziție*

formă de prismă. Asemenea picturi expusese împreună cu Maxy și la Berlin (în 1923), unde avea o școală de pictură pe care a frecventat-o, în afară de Maxy, Lola Schmierer Roth (1896–1978).

Printr-un destin cu totul aparte, opera acestei artiste a fost până de curând ignorată. Retrasă ca profesoară de desen la Galați, departe de tumultul vieții artistice a capitalei, și lucrând sporadic, fără să mai trimită la expoziții, artista s-a



M.H. MAXY. *Muncitori la fierăstrău*

autoplasat într-un con de umbră. La o retrospectivă cum a fost cea din 1972, de la Galați, se poate constata însă că în anii 20 și 30 tânăra artistă, călătorind și frecventând atelierele unor mari maeștri la Viena, la Berlin, la Paris, era familiarizată cu problemele celor mai diverse limbaje plastice dovedind receptivitate față de curentele la modă în care se încadrează firesc, fără ostentație. Deși frecventează mai multe formule, preferințele o poartă spre zona cubismului, la aceasta contribuind și lecția lui André Derain, în atelierul căruia zăbovește o vreme ca elevă, așa cum, o altă bucată de vreme, învață, la Berlin, cu Arthur Segal.

Unul dintre cei mai consecvenți artiști de avangardă din România a fost Hans Mattis-Teutsch (1884–1960). În afară de pictură, el a practicat sculptura și diverse tehnici ale gravurii, în tot ce a creat manifestându-se ca un neobosit căutător de noi forme de exprimare a crezului său profund umanist și revoluționar.

„Copil al secolului XX", cum i-a plăcut să se autodefinească, Mattis-Teutsch a aderat cu febrilitate la mișcări și grupuri de avangardă din țară și din străinătate (gruparea „Ma" de la Budapesta, „Abstrakte Gruppe der Sturm" de la Berlin, condusă de Herwarth Walden, „Călărețul albastru" de la München, „Bauhaus" de la Berlin, „Contimporanul" și „Integral" de la București); fiind prezent la mai toate marile manifestări expoziționale din capitalele respective. Ca și Kandinski, Mattis-Teutsch evoluează rapid de la un expresionism așa-zis „muzical" la o foarte originală formulă de abstracționism în care principalul accent este pus pe acordul ritmat al formelor concave și convexe și al culorilor calde și reci.

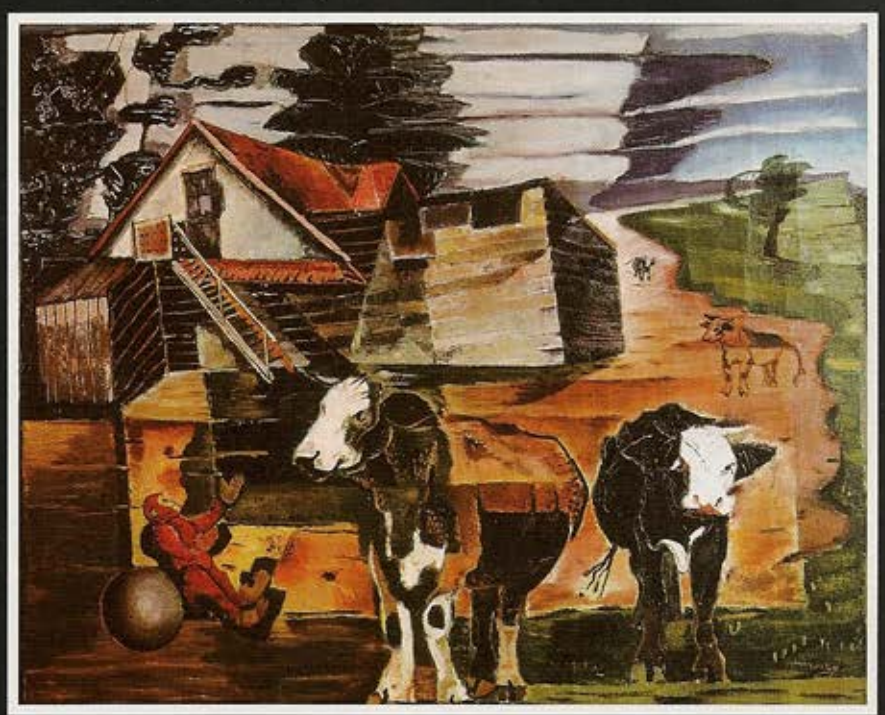
În cadrul expresionismului european, Mattis-Teutsch a fost o figură proeminentă, participând la momente cruciale din evoluția curentului și integrându-se unor grupări cu faimă unde îi are comilitoni pe Klee, Kandinsky, Marc, Gropius. În ceea ce privește atașamentul la „Bauhaus", Raoul Șorban vede motivația în aceea că în umanismul acestei mișcări, artistul vede un „suport pentru explorarea funcțiilor sociale ale unei arte totale"[378].

Și aderarea la „Călărețul albastru" are o semnificație. A găsit-o Dan Grigorescu în faptul că, integrându-se acestei mișcări, pictorul reflectă „asemenea unor artiști din gruparea münchenează, și inconsecvențele față de estetica expresionistă, evoluția lor spre arta abstractă"[379]. Că – își continuă gândul autorul citat – Mattis Teutsch „A căutat realizarea unor efecte simfonice ale cromaticii, dar a cercetat, mai asiduu decât Kandinsky sau Marc, implicațiile relațiilor omului cu natura, cu întregul univers. Valorile coloristice tălmăcesc o tensiune sufletească predispusă să capteze efluviile luminii, esențele spiritului uman. A căutat structurile existenței universale și le-a exprimat în picturi și sculpturi al căror sens simbolic, deși nu totdeauna ușor de descifrat, e mărturia unei conștiințe solicitate de întrebări grave"[380]. „Florile sufletului", principalul său ciclu de picturi abstracte, sugerând vârtejuri de foc, copaci în furtună, bolizi uriași ce-și întretaie orbitele, au, în ciuda dimensiunilor obișnuite, o alură monumentală și o dinamică ce ne poartă cu gândul la un macrocosmos în plin proces de formare demiurgică. Se simte, oricum, în aceste picturi abstracte, așa cum se va simți și în căutările sale suprarealiste de mai târziu, în care corpul omenesc constituie laitmotivul unor compoziții monumentale, trăirea patetică a actului creator de către un artist călăuzit de viziunea unei lumi de vis, dar clădită pe rațiune și morală.

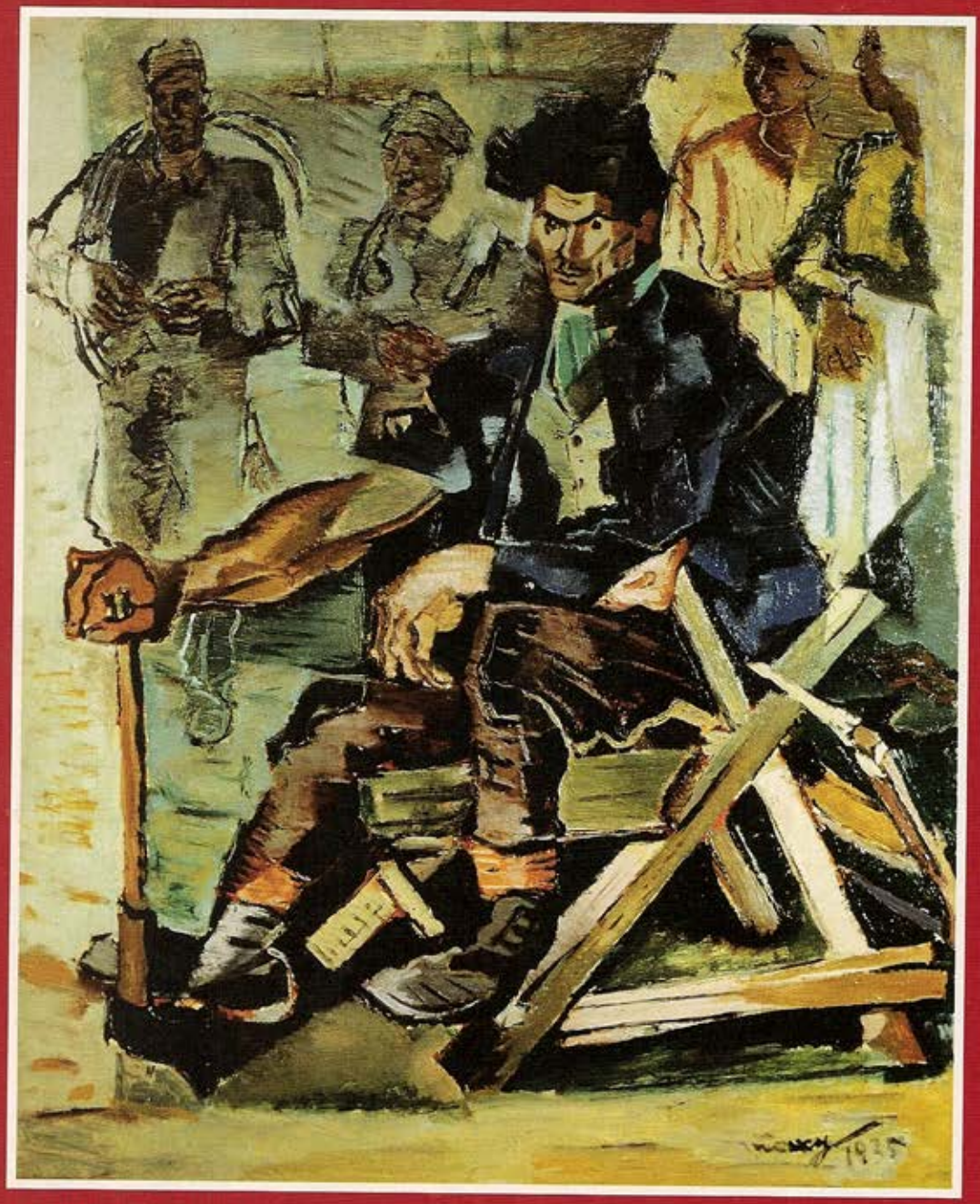
Artist extrem de laborios, Mattis Teutsch n-a creat la întâmplare, pentru a fi la modă, ci dintr-o acută nevoie de confesiune și în paralel cu efortul de a-și clarifica ideile pe plan teoretic, rodul acestui efort concretizându-se într-o carte – „Ideologia artei" (1931), în care dezvoltă teza activismului filosofic.



M.H. MAXY. *Piața Sf. Gheorghe în cârje*



M.H. MAXY. *La fermă*



M.H. MAXY. *Tăietor de lemne*



M.H. MAXY. *Familie*



MARCEL IANCU. *Stradă din Orient*

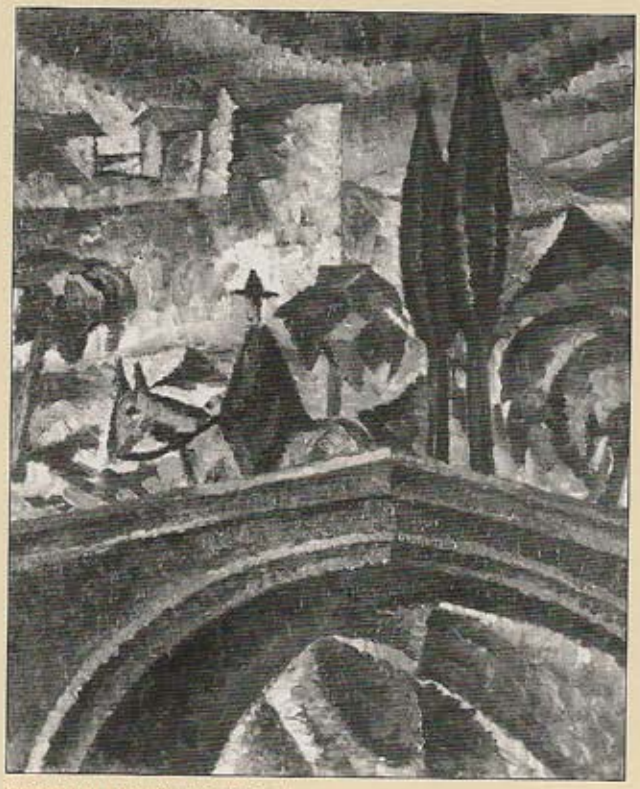
Alt militant fervent aflat în primele rânduri ale avangardei a fost M.H. Maxy (1895–1971) care a jucat un proeminent rol de animator, contribuția sa la organizarea unor expoziții, la publicarea unor reviste ca „Integral", la fondarea unor societăți artistice fiind de notorietate. Poate ceva mai puțin cunoscută să fie activitatea sa pedagogică la Școala de arte decorative pe care a condus-o. Multitudinii de preocupări îi corespunde diversitatea formelor de artă abordate, căci pe lângă pictura de șevalet, a mai frecventat grafica, scenografia, artele decorative (tapiserie, mobilă, ceramică etc.).

Coordonatele între care opera lui Maxy se înscrie fără prea mare dificultate sunt cele ale cubismului. Cu aplicare specială spre o viziune sintetică ce propune organizarea riguroasă a maselor în spațiu, Maxy a aderat la cubism dintr-o necesitate lăuntrică proprie firii sale cerebrale, însetate de rigoare. Tocmai datorită acestei preocupări pentru rigoare, el nu-și îngăduie însă să împingă experiența cubistă până la ultimele consecințe și să pulverizeze forma obiectului într-o puzderie de țăndări în care natura nu mai este recognoscibilă, cu câteva excepții cum este lucrarea *Nud cu văl*. Cu alte cuvinte, el rămâne la faza analitică a unui cubism moderat. Păstrarea integrității formei îi este cu atât mai scumpă cu cât are pentru el și o implicație de ordin etic și chiar politic întrucât, ca artist de stânga, abordează subiecte cu răspicat mesaj social pe care-l dorește tot atât de răspicat exprimat. Așa procedează cel puțin în scenele de gen cu conținut social (*Muncitori la fierăstrău, Ulița mizeriei, Șomeri în Cișmigiu, Cosași, Muncitori zilieri, Interior, Flașnetarul*) și în portrete, pentru că în unele nuduri și peisaje, dislocarea formei este mai decisă marcând evoluția pictorului spre faza constructivistă, când renunță la linia de contur, astfel încât forma se încheagă din planuri și linii ce se intersectează în mod arbitrar.

Dacă prin procedeul simplificării până la geometrizare a formelor, prin tratarea decorativistă a suprafeței pânzei, ca și prin unele subiecte, Maxy nu se deosebește de alți cubiști, sunt două elemente care conferă picturii sale originalitate și chiar ceva specific românesc. Unul dintre aceste elemente, și anume tematica, poate fi considerat exterior. Avem în vedere frecvența subiectelor din lumea satului – ceea ce nu



MARCEL IANCU. *Țărancă cu ouă*



CORNELIU MICHĂILESCU. *Peisaj*

găsim în opera lui Picasso sau a unui Braque, ca și subiecte din viața muncitorului (acestea abordate însă și de un Fernand Léger). În frecventarea tematicii țărănești (destul de insolită pentru un orășean de obârșie) nu putem să nu vedem influența pe care o exercită asupra lui Maxy căutările din domeniul specificului național, atunci în vogă. Și totuși, subiectele care se pretează cel mai bine la aplicarea limbajului cubisto-constructivist sunt cele urbane din mediile mahalalei bucureștene: *Muzicanți, Ulița mizeriei, Coșari, Piața Sf. Gheorghe în cârje, Biliard, Interior, Tăietor de lemne.* O remarcă specială merită și portretele făcute prietenilor (*Brunea-Fox, Felix Aderca, Sanda Movilă, Saşa Pană* ș.a.).

Celălalt element care-l singularizează pe Maxy printre cubiști este apetitul lui pentru culoare ceea ce atenuează întrucâtva ariditatea, asceza, obișnuite la adepții curentului, conferind picturii respective o notă lirică. La aceeași atenuare a ariditățiii imprimate de geometrismul cerebral contribuie uneori și o notă de umor, ca în *Cotele apelor Dunării, Discuție.*



CORNELIU MICHĂILESCU. *Natură moartă cu sticle*

Apropiat de Maxy ca limbaj plastic se înscrie în pictura românească de avangardă și Marcel Iancu (1895–1982), prieten și tovarăș de idei al celui dintâi cu care colaborează la diverse proiecte sau expune în țară și peste hotare.

După o fecundă experiență dadaistă împreună cu Tristan Tzara, în cercul de la Cabaret Voltaire din Zürich, Marcel Iancu face un lung popas în expresionism, pentru a găsi apoi, către anul 1930, când se încadrează și organizatoric grupurilor de avangardă din România, o formulă de cubism analitic moderat, guvernat mai degrabă de preceptele constructivismului. Tablouri ca *Țărancă cu ouă, Stradă în Orient* ilustrează această direcție. Pentru Marcel Iancu, constructivismul își avea obârșia în arhitectură (el a și proiectat construcții arhitecturale) și va sfârși în arhitectură. Făcând o netă distincție între pictura „absolută" (adică abstractă) a unui Kandinsky, care „trădează o invazie a muzicii", și constructivismul lui Marcel Iancu, Lucian Blaga arată că acesta din urmă „cu acele tablouri în cari remarci lipsa desăvârșită a oricărui «subiect» te silește să te confunzi empatetic în graiul zgomotos sau întunecat al unei culori și mai ales în dinamica unor linii extatic ritmate în zigzaguri de fulger sau în vibrația unor forme geometrice rotunjite în sine – întocmai ca în niște construcții arhitectonice. Aici se poate vorbi de invazia arhitecturii în pictură"[381].

La jumătatea deceniului patru, pe Marcel Iancu încep să-l năpădească presimțiri tulburi ale marelui cataclism ce se



CORNELIU MICHĂILESCU. *Peisaj*

apropia: războiul, presimțiri pentru care realitatea social-politică din Europa și din țară începuse să ofere destule temeiuri. O lucrare în care decelăm sumbre aprehensiuni este cea intitulată *Aruncarea zarului* înfățișând un zodiac sub simbolurile căruia se consumă o terifiantă tragedie.

O figură singulară în avangarda românească a fost Corneliu Michăilescu (1887–1965). În primul rând pentru că el n-a împărtășit întru totul idealurile social-politice de stânga ale mișcării, așa încât aderarea sa la cubism, iar mai târziu la suprarealism n-a fost atât expresia unei atitudini de frondă, ca în alte cazuri, cât mijlocul de a se smulge din formulele uzate ale idilismului oficial și a răspunde nevoii de înnoire printr-o organizare mai riguroasă a spațiului pictural. Preocuparea pentru decorativ rămâne predominantă în creația sa, iar țelul lui declarat este de a atinge „eterna poezie a creațiunii pure".

Începuturile creatoare ale lui Corneliu Michăilescu au avut loc sub semnul simbolismului, forma prin care, și traducea plastic viziunea, aceasta fiind apropiată de cea a Nabiștilor prin decorativism acuzat și prin stranietatea coloritului cu efecte fosforescent-feerice, ca în tabloul Orientala (Colecția Jean Ionescu).

Este interesant că avangardistul de mai târziu, atâta timp cât a studiat în Italia (La Florența) n-a suferit nici un fel de contaminare futuristă, deși curentul tutelat de Marinetti ajunsese în epoca respectivă la zenit. Așa că abia contactul cu avangardiștii români, către 1924, l-a determinat să adopte formule artistice radicale. Evoluția sa modernistă comportă două etape distincte în care cultivă stiluri foarte diferite. În prima etapă ce durează circa un deceniu este influențat evident de cubism. Influențat, dar nu integrat de acest curent deoarece artistul nu descompune imaginea în părți componente geometrice pentru a o recompune după alte legi, ci schematizează figurile redându-le în linii geometrice cu muchii și angulozități de parcă ar fi cioplite în lemn. S-a vorbit de un „hieratism lemnos", pentru că în rigiditatea lor, figurile, asemenea



CORNELIU MICHĂILESCU. *La balcon*

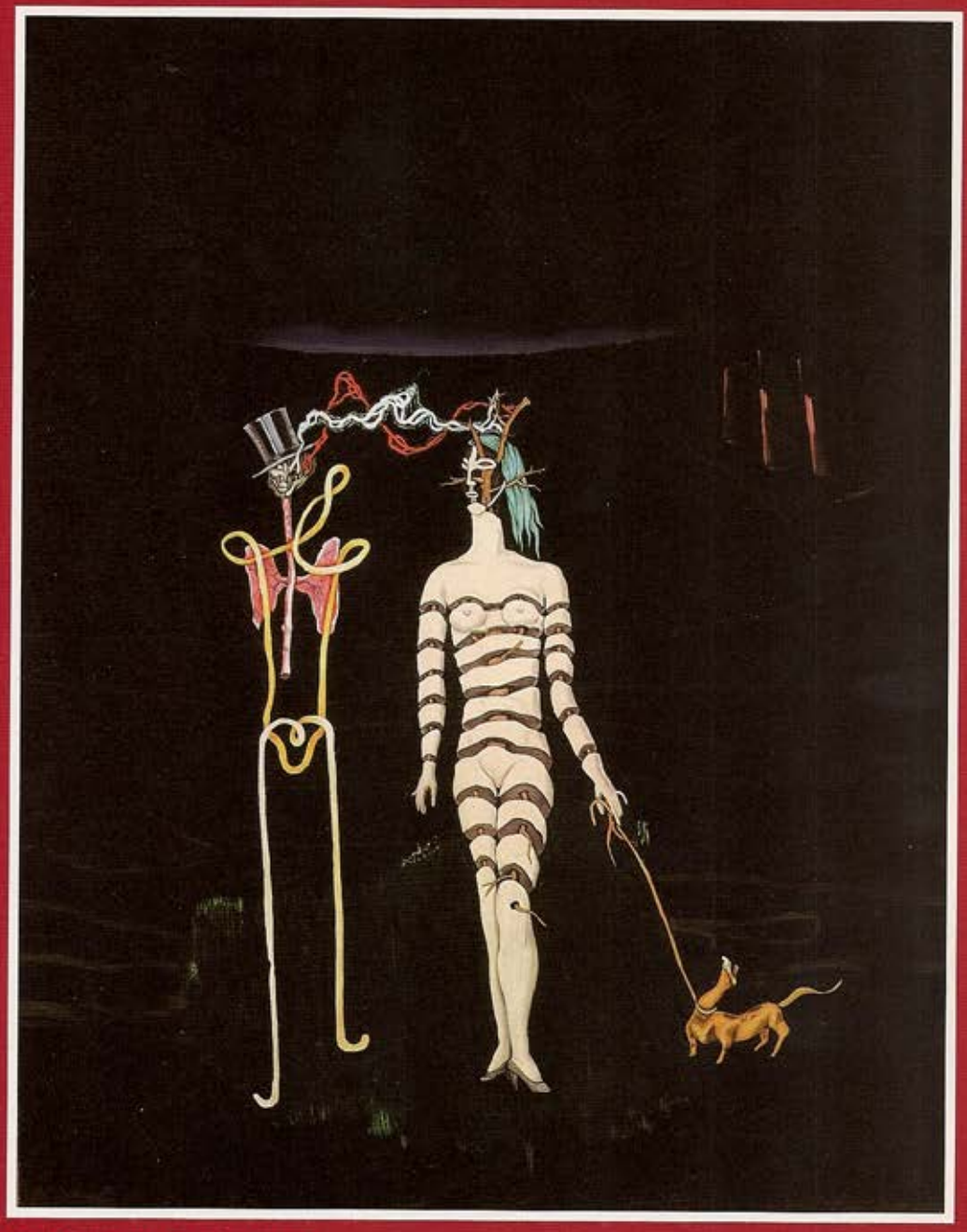
unor păpuși, par strunjite în lemn. Am zis păpuși. În adevăr, spre deosebire de cubiștii noștri cei mai consecvenți (Maxy și Marcel Iancu) care abordează cu predilecție tematica socială, Corneliu Michăilescu frecventează subiecte simbolisto-religioase (*Buna Vestire, Angelus, Maica Domnului, Patroana marinarilor*) sau subiecte din lumea marionetelor, manechinelor, arlechinilor, saltimbancilor și *Commediei dell'Arte*, lume specifică pentru curente moderne ca expresionismul și suprarealismul. Menționăm dintre acestea tablouri ca: *După bal*, reprezentând un Pierrot și o Colombină stilizați și schematizați până la stadiul de păpuși, *Arlechin, Păzitorii castelului, Clovn, Arlechinada* ș.a.



CORNELIU MICHĂILESCU. *Natură moartă*

După anul 1933, Corneliu Michăilescu își schimbă stilul. El renunță la rigorile inspirate de constuctivism și cubism și, în locul liniilor ordonate, pânzele sunt năpădite de forme în care domină liniile sinuoase. Această fază poate fi numită primitiv-suprarealistă, compozițiile de cele mai multe ori cu figuri contorsionate fiind realizate într-o stare sufletească euforică, produsă, se crede, de consumarea unui drog[382]. Se știe că, din proprie inițiativă, artistul a participat la experiențele cu mescalină făcute de savantul român dr. Gheorghe Marinescu, recurgând la drogul respectiv mai mulți ani la rând, timp în care a creat într-o stare halucinatorie, echivalent al așa-zisului dicteu automat care stă la baza unei anumite literaturi și arte onirice.

Ca alfabet plastic, la plăsmuirea compozițiilor suprarealiste, contribuie și influența icoanelor pe sticlă, cu primitivismul lor frust. După propriile declarații, pictorul își desfășura activitatea ciclic: un ciclu consumat în timpul verii, în strânsă legătură cu natura inspiratoare, și alt ciclu hibernal, imaginativ, când crea pe baza retrăirii în imagina-



VICTOR BRAUNER. *Doamna cu cățelul*



VICTOR BRAUNER. *Compoziție*

ție a amintirilor și când avea loc maximum de inventivitate plastică formală[383]. Toate acestea până în 1938 când, în urma unei depresiuni nervoase, activitatea creatoare a pictorului a intrat într-o profundă criză.

Oricât de sporadice și oricât de incompatibile cu spiritul general al artei românești, multe-puține câte au fost, fenomenele de suprarealism coincid în România cu perioada marii crize economice din 1929–1933 și cu anii ce i-au urmat. Spulberarea iluziilor apărute după primul război mondial și instaurarea unui sentiment de nesiguranță și de sumbre presimțiri, generate de evoluția social-politică generală, de ilogicul și iraționalul actelor ce prefigurează absurdul care se va dezlănțui odată cu războiul, au dat impulsuri răspândirii suprarealismului. Revista „Unu" și artiștii din jurul ei care-și au redacția în lăptăria lui Gheorghe Dinu (Ștefan Roll) din str. Bărăției 37, preiau asupră-le sarcina promovării artei și literaturii suprarealiste într-o adevărată „exasperare creatoare", cum o numea Geo Bogza. Este acum și momentul când îmbrățișează pentru totdeauna suprarealismul Victor Brauner (1903–1966), reprezentantul cel mai autentic al curentului în România. Până prin 1930, Brauner activase în fruntea mișcării de avangardă, fiind pe rând sau în același timp expresionist, cubist și constructivist. În plus, el împreună cu Ilarie Voronca au imaginat și o formulă originală proprie, denumită „pictopoezie" și definită de ei înșiși ca o „adevărată sinteză a futurismului, dadaismului și constructivismului". În fond, era vorba despre o tehnică specială de colaj care includea texte de obicei fără nici o noimă.

Imagistica suprarealistă a lui Brauner face parte dintre cele mai diverse și mai agresive. Într-o viziune de coșmar din care logicul a fost alungat, imagini absurde ale unor ființe din regnuri și încrengături care se întrepătrund monstruos populează un spațiu la fel de absurd, unde omul, înfățișat



VICTOR BRAUNER. *Pasivitate*



VICTOR BRAUNER. *Compoziție*



VICTOR BRAUNER. *Ion Minulescu*



JULES PERAHIM. *Zeul războiului*

mai totdeauna mutilat, se simte împresurat și oripilat. Este în această viziune terifică, la care contribuie și un colorit strident, fundat pe contraste violente, neliniștea dureroasă a unui suflet terorizat de spectrul răului ce bântuia în lume.

O trăsătură importantă pentru o parte a creației sale este umorul: fie un umor bonom, benign ca acela ce răzbate în desenele publicate în revista „Unu" sau în ilustrațiile pentru volumul „Poeme în aer liber", de Ștefan Roll, fie umorul negru din seria cu „Dl. K" – pamflet ucigător la adresa ascensiunii fasciste – ce avea să se bucure de aprecierea lui André Breton.

Situându-se în fruntea frondei nonconformiste, Victor Brauner se face exponentul cel mai intransigent al atitudinilor extremiste menite să violenteze preceptele ordinii burgheze.

După ce străbate câteva etape în România, Brauner își face o apariție spectaculoasă în cercurile pariziene ale suprarealiștilor publicând, în 1933, alături de Salvador Dali, Hans Arp, Juan Miro, Max Ernst, René Magritte, Paul Eluard ș.a., desene în volumul „Violette Nozière". Către această dată, el va face cunoștință și cu André Breton, mentorul suprarealiștilor, care va scrie despre el: „La Brauner, imaginația e violent dezlănțuită; ea arde și sucește filierele prin care suprarealismul însușit e tentat uneori să o facă să treacă, în scopuri ținând de sistem, altminteri admisibile. Marele cazan nocturn și imemorial bubuie în depărtare și la fiecare lovitură de gong – capacul ei e cel ce bate – prin spațiul rămas liber se strecoară tot felul de ființe și de obiecte îndoielnice care se împrăștie în câmpia mintală [...] E vorba să aflăm în fiecare secundă care dintre instincte, cel sexual sau instinctul morții va învinge. Pictura remarcabil de liberă a lui Brauner ne face să asistăm, poate ca nici o alta, la lupta aceasta neobișnuită"[384].

Cu excepția lui Jules Perahim care, pe un ton de protest social mai articulat, va face apel la o imagistică suprarealistă asemănătoare, Victor Brauner rămâne un caz destul de izolat în pictura românească antebelică.



MARGARETA STERIAN. *Odaliscă*

Cu suprarealismul, mai au unele interferențe și alți artiști. Un fior suprarealist emană, de pildă, din opera Margaretei Sterian (1897–1992), artistă angrenată și ea în mișcarea de avangardă în care deține și funcții. Dar suprarealismul ei este doar o componentă alături de altele cum ar fi expresionismul, primitivismul și mai ales realismul fantastic. Artista a convertit, topind toate aceste componente într-un aliaj special care este stilul ei personal, un stil ce face foarte anevoioasă, dacă nu imposibilă, ralierea la unul dintre curentele amintite. Ceea ce apare cel mai evident în opera artistei este, după opinia multor comentatori, starea poetică ce însoțește actul de creație (ea fiind și scriitoare, autoare a mai multor volume de poezie și de proză), emoția mereu proaspătă care transformă realitatea în diafane irizări, iar visului îi conferă contur și culoare. Modernă prin



LENA CONSTANTE. *Peisaj urban*



MAGDALENA RĂDULESCU. *Peisaj urban*



DIMITRIE BEREA. *Veneția*

disponibilitățile multiple manifestate în pictură, grafică, tapiserie, ceramică, scenografie, modernă prin subiectele frecventate – cele ținând de spectacol, de mască, de carnaval impunându-se pregnant – modernă prin viziunea rafinat-naivă, ca și prin modalitățile de expresie diverse și subtile, Margareta Sterian aduce în arta românească un sigiliu particular de o mare noblețe spirituală.

În zona suprarealismului, cu o creație mai puțin semnificativă, activează și alți artiști din România, precum: Paul Păun, Gherasim Luca, Jacques Herold, Jean David.

Alți artiști înrudiți cu avangarda sau cu spiritul ei au activat perioade de timp foarte scurte în țară, pentru a se afirma ulterior în străinătate (Germania, Italia, Franța, Elveția, Anglia).

În unele cazuri, deși au rămas în străinătate, cum a făcut în fond și Brâncuși, artiștii respectivi n-au pierdut legăturile cu realitățile românești și cu tradițiile strămoșești din care au continuat să se inspire. Așa s-a întâmplat cu Magdalena Rădulescu (1902–1981) a cărei pictură de esență modernă se alimentează precumpănitor din arta țărănească din România, atât tematic, preluând subiecte folclorice (călușari, irozi, dansuri și costume), cât și stilistic.

Pictorii Dimitrie Berea (1908–1975), Eugen Drăguțescu, Dimitrie Vârbănescu (1908–1963), Alexandru Istrati, Natalia Dumitrescu, Horia Damian ș.a. sau sculptorii Borgo Prund (Arnold Chencinski), fost elev al lui Paciurea, Etienne Hajdu, Constantin Antonovici și Constantin (Ticu) Arămescu (1914–1944) și alții, stabiliți în Occident după război, aderând la formule de artă moderne de tipul avangardei, rămân totuși atașați, prin fire nevăzute, spiritualității românești în cadrul căreia s-au format.

În sfârșit, încheind capitolul consacrat picturii este cazul să arătăm că el nu epuizează lista tuturor pictorilor români



ANONIM. *Bucureşti la începutul sec. XIX*

care creează în perioada dată. Numărul celor asupra cărora nu ne-am oprit poate să-l egaleze pe al celor menţionaţi şi mulţi dintre ei, astăzi trecuţi într-un con de umbră, făceau cândva obiectul cronicilor de artă bucurându-se de o oarecare vogă. Îi amintim dintre aceştia pe: Pericle Capidan, Alpar, Paul Ioanid, Leon Biju, Hrand Avachian, Nina Arbore, Eugen Voinescu, Titus Alexandrescu, Alex. Moscu, Bob Bulgaru, Const. Bacalu, Ionescu-Sin, Traian Bilţiu Dăncuş, Jean Cheller, George Zlotescu, Merica Râmniceanu, Nicolae Enea, Tibor Erno, Gore Mircescu, Dan Băjenaru, Alexis Macedonski, Alex. Satmari, Const. Vlădescu ş.a.

Experienţei avangardiste din România avea să-i pună capăt războiul. Încă înainte de izbucnirea marii conflagraţii, în atmosfera de teroare care-i premerge, cercurile retrograde şi presa reacţionară manipulată de ele organizează împotriva avangardei artistice o campanie din care, când lipseau învinuirile de atentat la morală, la religie, şi ameninţările brutale, locul acestora era luat de ironie, zeflemea şi, în cazul cel mai bun, de un rece complot al tăcerii. Apropierea dintre stânga artistică avangardistă şi stânga politică de atunci nu putea să scape, firește, nesesizată de cercurile de dreapta „îngrijorate" de „degenerescenţa artei". Tocmai în această atmosferă încordată părăsesc ţara unii dintre promotorii avangardei (Marcel Iancu, Victor Brauner) şi încetează să mai participe la expoziţii Mattis Teutsch, Corneliu Michăilescu, Margareta Sterian ş.a.

GRAFICA

Ca artă de sine stătătoare, ca modalitate de expresie şi ca tehnică specifică, grafica are tradiţii vechi pe teritoriul României. Într-o accepţiune mai largă o întâlnim, se poate spune, chiar pe ceramica preistorică, iar decorurile trasate cu humă roşie pe pereţii de cretă ai unei biserici de la Basarabi (Dobrogea), datând din secolul al X-lea,



LUIGI MAYER. *București. La Mihai Vodă*

sunt desigur de un efect mai mult grafic decât pictural. Miniatura însăși, care în mod convențional este tratată la capitolul picturii, poate aparține, în virtutea caracterului ei ambiguu, în egală măsură și graficii. Dar despre grafică în adevăratul înțeles al cuvântului, și anume despre gravură (mai precis despre xilogravură), se poate vorbi în arta românească odată cu introducerea tiparului. Evenimentul a avut loc în Țara Românească destul de devreme, în 1508, când se tipărește la noi prima carte – „Liturghierul slavonesc" al lui Macarie, după care au urmat tipăriturile lui Coresi din Transilvania, la jumătatea secolului al XVI-lea, apoi cele din secolul următor, tipărite în Moldova, la Iași.

Firește, la început a fost vorba exclusiv despre cărți bisericești în care ilustrațiile, în afară de cele decorative, reprezentând frontispicii, ancadramente de pagină, viniete și litere majuscule ornamentale, au figurat scene din evanghelie, apropiate stilistic de miniaturile cu teme identice, dar caracterizându-se prin aerul frust, prin sobrietatea și austeritatea impuse de tehnica anevoioasă a săpării motivelor în panoul de lemn ce devenea placă de gravat sub teascul tipografic.

Cu timpul însă, alături de cărțile religioase, încep să-și facă loc timid și cărțile de învățătură, pravilele, calendarele, almanahurile, cărțile de literatură ilustrate și chiar stampele.

Almanahurile și calendarele conțin frontispicii, portrete, scene de muncă sau scene istorice, în special cu rol documentar, instructiv-educativ, reflex al gândirii iluministe. Un asemenea calendar este cel pe 112 ani, tipărit la Iași, în 1785, cu gravuri de Mihail Strilbițki, înfățișând, printre altele, zodiile anului. De obicei, ilustrațiile sunt de influență occidentală, dar fără valoare artistică deosebită.

În afară de capitolul gravurii originale românești ce însoțește cartea bisericească sau literatura poporană, de cultura românească ține și un capitol special, acela al gravurii ce însoțește cartea de călătorie, apanaj al unor străini care ne vizitează cu ochii larg deschiși pentru a surprinde cât mai mult din pitorescul și exotismul ținuturilor noastre. Obiceiul de a împodobi jurnalele călătorilor cu imagini era vechi în Europa și luase avânt încă din epoca marilor descoperiri geografice. Interesul pentru Țările Române se întețește însă în secolul al XVIII-lea, când, devenind



CHARLES DOUSSAULT. *București. Hanul lui Manuc*

câmp de bătaie pentru înfruntările războinice ale celor trei imperii vecine, ținuturile noastre sunt vizitate din ce în ce mai des nu numai de negustori, de ingineri și de tehnicieni militari, ci și de artiști, e drept de mâna a doua, care nu înseamnă mare lucru pentru istoria artei din țările lor, dar înseamnă mult pentru noi prin mărturiile lăsate despre orașele, satele și locuitorii lor, cu costumele și obiceiurile specifice în acea vreme.

Adevărate documente în toate cazurile, aceste ilustrații nu sunt totdeauna și adevărate opere de artă. Adesea pot fi doar hărți ale vreunor bătălii indicând topografia locului și dispunerea trupelor, eventual și mostre de armament și de uniforme militare. O asemenea hartă reprezentând dispozitivul bătăliei de la Stănilești din 1711, însoțită de o scenă din statul-major al armatei otomane ne lăsa, în cartea sa „Travels through Europe", La Motraye (1674–1743), un călător francez, aflat în slujba Angliei și Suediei și însărcinat cu diverse misiuni diplomatice. Imaginea respectivă este, firește, una fantezistă, cum fanteziste vor fi înfățișările orașelor noastre în viziunea multor călători, care nu se străduiesc să reproducă cu fidelitate realitatea de pe teren, ci recurg la imagini-simbol, valabile pentru noțiunea de oraș, fără a se sinchisi de faptul că orașele noastre se deosebeau fundamental de burgurile occidentale.

Uneori, ca în cazul gravorului german Johann Boetio care, în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, ne-a dat o imagine a Bucureștiului încins de ziduri, cu fleșele bisericilor prevăzute cu semilună, exista scuza că desenatorul n-a trecut pe la noi și desena deci din imaginație. Dar când, la 1789, un anonim înfățișa intrarea prințului de Saxa-Coburg în București, unele amănunte atestă prezența sa la eveniment. Și totuși capitala Valahiei, cu ziduri de apărare și cu clădiri tipic occidentale înghesuite una în alta nu are nimic comun cu orașul plin de grădini și de biserici ortodoxe, care era Bucureștiul la acea dată.

Și de la această schemă ideală și abstractă nu fac excepție nici orașele Iași, Galați, Botoșani, Târgoviște, ba dimpotrivă, capitala Moldovei ne apare, la 1688, ca și la 1788, ca un adevărat fort medieval cu bastioane la colțuri, cu curtine și – culmea: înconjurat de ape ca o insulă. Nu încape îndoială că atât autorul imaginii de la 1688, cât și cel al vederii din 1788 – acesta din urmă T.E. Trattner, care de altfel reproduce cu exactitate harta unei lupte din



CHARLES DOUSSAULT. *O stradă din București*

zona Botoșani – s-au inspirat amândoi nu din realitatea locului, ci dintr-o stampă mai veche (dovadă asemănarea aproape identică a celor două ilustrații).

Și același lucru se petrece și cu orașele transilvănene și bănățene: Cluj, Oradea, Sibiu, Brașov, Timișoara; faptul că acestea erau prevăzute și în realitate cu ziduri și cu arhitectură de tip apusean nu schimbă esența. Analizând fenomenul, Andrei Cornea îl atribuia pe bună dreptate prezenței aici „a ceea ce s-a numit «realismul intelectual», constând în reprezentarea știutului (a unui știut și el ideal), și nu în ilustrarea «văzutului»". Cu alte cuvinte, respectivii desenatori înfățișau, după expresia autorului citat, nu un oraș, ci ideea de oraș, un simplu simbol cartografic[385].

Altfel stau lucrurile cu imaginile ce reproduc tipuri, unde în special grija pentru exactitatea și acuratețea informației privind costumul merge până la pedanterie. Ne-au lăsat asemenea imagini austriecii Hacquet, naturalist ce ne vizitează în deceniile șapte-nouă ale secolului al XVIII-lea, și Karaczay – un militar care publica asemenea desene la Viena, în 1817. La aceste desene colorate înfățișând boier și boieroaică din Moldova, țăran și țărancă din aceeași provincie, preot și jupânească, mai putem adăuga, ca făcând parte din aceeași categorie stilistică, cunoscutele desene reprezentând țărani din Muntenia și un popă, ce ilustrează albumul „Trachten Kabinet von Siebenbürgen" (sec. XVIII), păstrat la Biblioteca Academiei Române.

Opusă însă acestor imagini reci, „științifice", aparținând de regulă unor autori cu profesii practice, pozitive, la un moment dat își face apariția opera de artă propriu-zisă aparținând unor desenatori cu pretenții de a fixa, eventual transfigurând artistic, imagini pitorești, menite nu numai informării, ci și delectării estetice. Unul dintre aceștia este Jean Etienne Liotard (1702–1789), pictor elvețian, caracterizat de G. Oprescu ca prezentând un „amestec de fantezie și calculată inteligență lucidă, de aspirațiuni aventuroase și mult bun-simț practic, de judecată obiectivă și nemăsurată încredere în el, de simplicitate burgheză și revoltătoare vanitate..."[386]. În Iași, unde s-a aflat zece luni ca invitat al voievodului



MICHEL BOUQUET. *Hanul Manuc*

Constantin Mavrocordat, Liotard a executat portrete. Pe cel al domnului, în sepia – schiță – și pastel, care s-a pierdut, nu însă înainte ca după el să fi executat o copie în gravură, „au burin", G.F. Schmidt. Ar mai fi pictat o galerie de portrete de voievozi pe pereții unei săli a palatului din Iași, dar acestea au fost distruse de incendiu. Cu siguranță că a mai pictat și alte portrete printre care pe cel al lui Alex. Mavrocordat Delibei.

Nu știm dacă în afară de portrete Liotard să fi pictat sau desenat altceva: peisaje, de pildă, sau tipuri pitorești. Știm însă că alții mai ales asta au făcut. Iată-l bunăoară cum, mânuind acuarela, un austriac, pe nume Mathias Anton Weiss, sosit la noi odată cu armata care ocupa Oltenia, desena pe la 1725 mănăstirile de aici și împrejurimile lor. Nu dă dovadă nici el de fior artistic, dar cunoaște perspectiva și, semn că vrea să depășească faza de document, înfățișează nu numai topografia locului, ci-și aruncă ochii și spre cer, caligrafiind și clăbucii norilor, cum putem constata într-un peisaj cu Cozia.

Și totuși, cu ochi de peisagist autentic, decis să consemneze pe hârtie numai „văzutul" și nu și „știutul", deci desenând direct în fața motivului și respectând cu destulă fidelitate elementele acestuia, primul venit în Principate, la București, a fost Luigi Mayer. El îl însoțea, în 1794, pe ambasadorul britanic la Constantinopol și, pe unde trecea, nota aspecte pitorești (peisaje cu figuri) pe care le-a publicat într-un album, apărut la Londra în 1801. Tehnica sa este prin excelență grafică, dar peste desen a venit cu pensula acuarelistului spre a sugera culoarea locală. Un oarecare W. Watts a transpus aceste acuarele în gravură. Avem mai multe asemenea gravuri înfățișând vederi din Curtea de Argeș (mănăstirea cu biserica episcopală în aspectul ei inițial, anterior refacerilor lui Le Comte de Nouy) și din București, de aici foarte cunoscută prin frecventele reproduceri din ultimii ani fiind aceea în care apare Curtea domnească și biserica Mihai Vodă la orizont, iar în prim plan Dâmbovița, un pod de lemn peste ea și o moară de apă cu roata în mișcare, nelipsind din peisaj nici animația de rigoare: un echipaj trecând podul și femei spălând rufe.

Lui Luigi Mayer îi urmează în primele decenii ale secolului al XIX-lea o mulțime de desenatori și gravori fără o valoare deosebită, dar care ne lasă vederi edificatoare ale ținutului din preajma Dunării.



LOUIS DUPRÉ. *Domnița Elena Suțu*

Virtuțile litografiei recent inventate și intrate în competiție cu alte tehnici câștigă rapid teren. Și străinilor, în special francezi, care călătoresc în Principatele Române în prima jumătate a secolului al XIX-lea, le revine meritul de a fi fixat pe piatra litografică aspecte pitorești, vedute, tipuri și moravuri din acea vreme, contribuind astfel la răspândirea, atunci, a unor cunoștințe despre români, într-un moment când trezirea conștiinței naționale și lupta pentru drepturi sociale și pentru independență începuse să ia amploare.

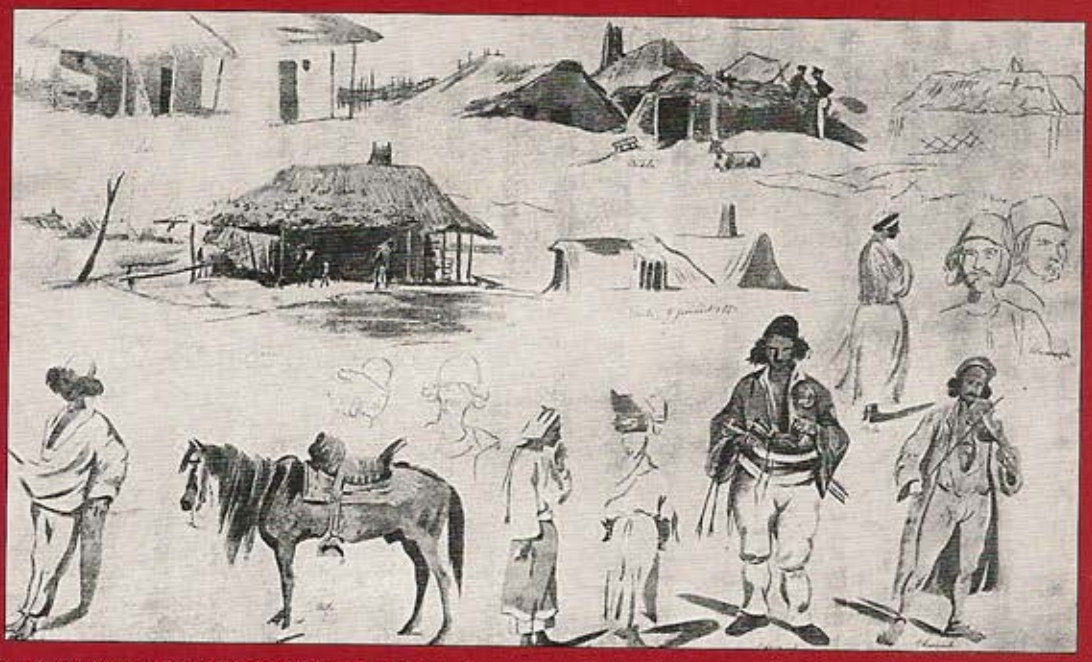
Menționăm astfel trecerea prin București, în 1819, a lui Louis Dupré (1789–1837) de la care ne-au rămas interesante portrete în costume de epocă ale unor boieri și boieroaice (albumul „Voyage à Athènes et à Constantinople"). În persoana lui Louis Dupré avem, în sfârșit, de-a face cu un artist de talie, fost elev al lui David și pictor de curte al lui Jérôme Bonaparte. Cum se poate vedea din portretele ce-i înfățișează pe Mihai Suțu și pe Domnița Elena, Dupré este un artist experimentat în compoziția scenelor, în tratarea fundalurilor într-o viziune ușor scenografică, ca și în atitudinea cam teatrală a personajelor.

Desene axate pe o tematică bogată, cuprinzând aspecte de ceremonie, scene de interior (*O serată la domnul Moldovei*), *Schimbarea cailor la poștă*, obiceiuri (*Copii cu steaua*) și mai ales aspecte din București, printre altele *Turnul Colței*, *Hanul lui Manuc*, *O stradă în București* ne-a lăsat și Charles Doussault. Împreună cu un alt francez, Michel Bouquet (1807–1888), Doussault figurează într-un album datorat lui Billecocq, consulul francez la București, și cunoscut sub numele de „Moldovalaque", care apărea chiar în timpul Revoluției de la 1848.

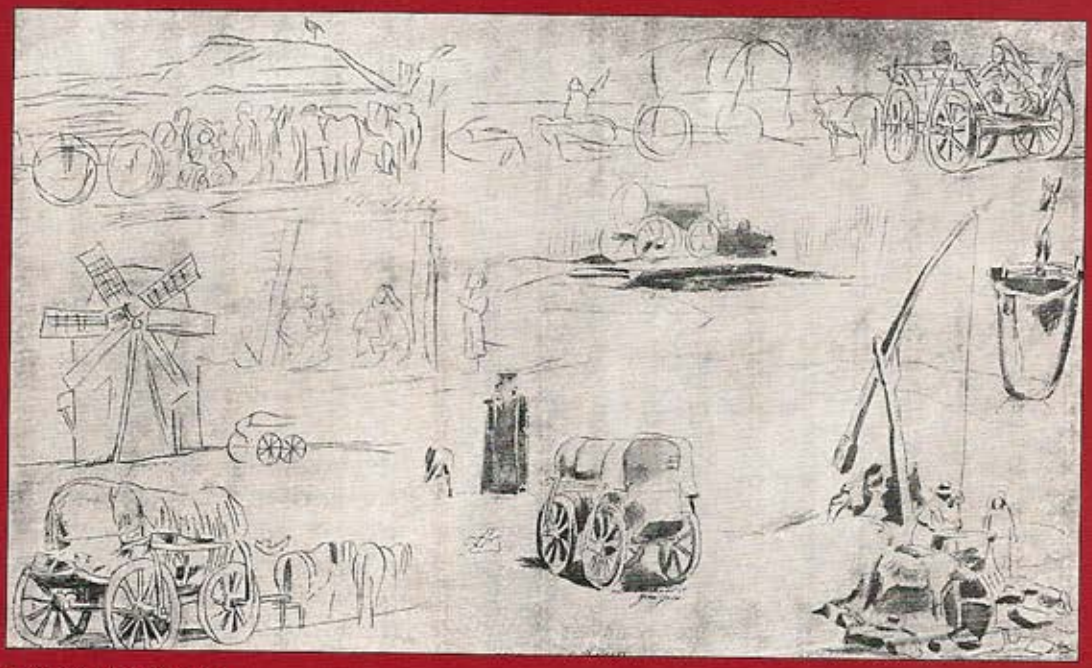
Cu un ochi ager, cu o mână sprintenă, Bouquet surprinde și fixează aspecte esențiale din viața românilor la 1840 (acesta este anul când călătorește la București și la Iași, la Câmpulung și la Sinaia, la Neamț și la Giurgiu), pretutindeni încercând să îmbine, în desenele sale, exactitatea detaliului arhitectonic cu poezia unui cer agitat, străbătut de nori.

Dar însemnările cele mai prețioase atât sub aspect documentar, cât și artistic, le datorăm lui Auguste Raffet (1804–1860), artist care călătorește în Principate în 1837, însoțindu-l pe prințul rus Demidoff, în vestitul său „Voyage dans la Russie meridionale et la Crimée, par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie".

Raffet este un virtuoz, schițele, crochiurile în creion și cărbune pe care le așterne cu repeziciune în carnetul său permițându-ne să vedem în el un observator spontan, fără prejudecata lucrului terminat în atelier, fără clișee preconcepute. El notează tot ce vede respingând ideea unei selecții și ierarhizări a motivelor și tratând cu același interes, fără nici o grijă pentru compoziție, pe aceeași foaie de caiet, soldați și țărani, călăreți și țigani, care cu boi și case țărănești, biserici și țărănci torcând, turci în șalvari și prelați, cai și bordeie. Rareori se încheagă pe pagină o compoziție coerentă: un *Târg*, o *Horă*, o *Vedere a Iașului* sau o *Trecere a râului Buzău*, verva cu care redă în aceste cazuri scenele cu mulțimi, agitația, tumultul, dinamismul



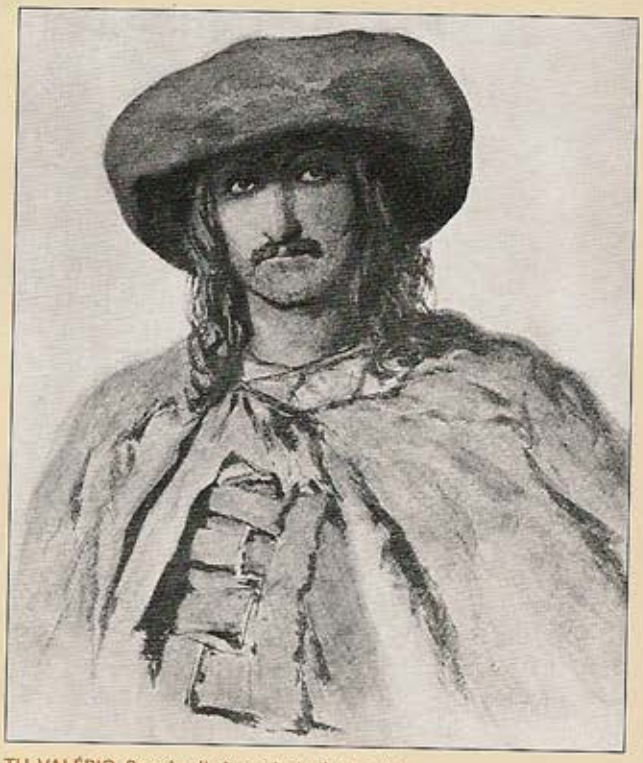
AUGUSTE RAFFET. *Schițe din schela Cladovei și Cerneți*



AUGUSTE RAFFET. *Schițe*



TH. VALÉRIO. *Cioban român din Șistovăț*



TH. VALÉRIO. *Român din împrejurimile Oradiei*

mișcărilor nefiind egalată de nici unul dintre artiștii menționați, compozițiile acestora fiind statice.

Pe linia lui Raffet a mai acționat oarecum și Théodore Valério (1819–1879), important sub aspect documentar și pentru faptul că, spre deosebire de alții, el călătorește și în Transilvania unde fixează în acuarelă tipuri de țărani de o frumusețe fabuloasă, cum sunt cei din zona Oradiei cu pălării de un format aparte.

Ultimul în ordine cronologică, dintre artiștii francezi care ne vizitează cu creionul în mână, notând cam tot ce-i cade interesant sub ochi, de la monumentele de arhitectură, la scenele de bâlci și de la bordee la tipurile de țărani, negustori, surugii etc., a fost Auguste Lancelot (1822–1894), autorul unui volum „De Paris à Bucarest".

În sfârșit, unii străini ca J. Müller, K.F. Hoffmann, Rey ș.a. au transpus în litografie desenele unor artiști români. Ei sunt cei pe care i-a chemat Asachi pentru a le da sarcini precise în opera sa generoasă de propagandă patriotică.



GH. PANAITEANU-BARDASARE. *Bătălia moldovenilor cu Cavalerii Teutoni*

Un moment de manifestare intensă și diversă a litografiei este legat, în Moldova, de activitatea cultural-educativă a lui Gh. Asachi, ctitorul unor instituții de învățământ, inclusiv artistic, și al unor publicații periodice. Pentru a răspunde sarcinilor pe care și le impune – acelea de a face educație patriotică și cetățenească a contemporanilor –, Asachi se înconjoară de o pleiadă de artiști – desenatori și litografi, pe care-i antrenează în zugrăvirea unor portrete de voievozi și a unor scene istorice oglindind lupta românilor pentru independență.

Un rol asemănător cu cel al lui Asachi l-a avut, în Transilvania, Zaharia Carcalechi care a publicat la Buda mai multe volume ilustrate, inclusiv un almanah oficial, scos la 1837, cu contribuția unor pictori precum Chladek și Lecca ce s-au ilustrat deopotrivă în genul portretistic și în cel al reconstituirilor istorice cu rost educativ. Atât cei doi, cât și confrații lor de generație: M. Lapaty, Petre Mateescu, Ion Negulici, Ioan Costande ș.a., folosesc litografia în general pentru virtuțile ei propagandistice datorate multiplicării, fără a-i specula îndeajuns efectele tehnice care-i sporesc forța de expresie artistică.

Fără a atinge vreodată popularitatea și frecvența litografiei, printre tehnicile gravurii se afirmă și cea în metal, cu dăltița (pointe sèche) sau în aqua forte. În prima variantă, gravuri executate în oțel întâlnim încă din anii 1845–1846 în revista lui Asachi „Icoana lumii". Apoi, în ambele tehnici, lucrează cu mult succes, acordând aspectului artistic importanța pe care știuse s-o arate și în pictură, Theodor Aman, autorul unor gravuri ce pot sta alături de exemplarele bune ale genului pe plan universal. Ca subiecte, Aman le reia de obicei pe cele din pictură. Figura lui *Tudor Vladimirescu*, de pildă, este transpusă din ulei în gravură fără nici o modificare, *La jocul de cărți* redă atmosfera de petrecere cu care ne-am întâlnit, de asemenea, în uleiuri. Numai subiectele cu țărani distonează cu atmosfera idi-



THEODOR AMAN. *Petrecere*



THEODOR AMAN. *Lupta de la Plevna*

lică din picturi, aducând o notă gravă cu substrat social (*Adunați la mămăligă, Țăran cu căciula în mână* ș.a.).

Ca și Aman, dintre pictorii academiști abordează gravura în metal și ieșeanul Stahi.

Calități excepționale de grafician, respectiv de desenator, a manifestat Nicolae Grigorescu. El nu-și propune să realizeze opere de grafică de sine stătătoare, dar în vederea tablourilor, execută numeroase studii și schițe în care se dovedește a fi un adevărat virtuoz al creionului, cărbunelui, cretei și estompei, cu care surprinde atitudini și mișcare, cadru și atmosferă cu o capacitate de sugestie remarcabilă. S-a întrecut pe sine mai ales în timpul campaniei din Bulgaria când lipsa condițiilor necesare exercitării picturii l-a constrâns să recurgă la uneltele desenatorului. Un de-



THEODOR AMAN. *Țăran cu căciula în mână*



THEODOR AMAN. *Jocul de cărți*

senator spontan și rapid care, neavând răgazul timpurilor de pace, se străduiește și reușește să surprindă iureșul bătăliilor de la Smârdan și Rahova, vânzoleala trecerii Dunării la Corabia și chiar momentul exploziei unui obuz în preajma unui călăreț. Pictorul va folosi multe din aceste notații când se așterne pe lucru la compozițiile în ulei executate după război. Numai șarjele în care își fixează, tot în creion, prietenii, exagerându-le caricatural însușirile fizice, spre pildă imensul nas al lui N. Bassarabescu, nu au ca destinație rolul auxiliar al studiilor și schițelor obișnuite. Dar nici aceste șarje nu se constituiau în opere cu o finalitate determinată, ele rămânând simple glume între prieteni, gen ce a fost practicat de artiști din toate timpurile, la noi, cel mai asiduu amuzându-se astfel Jean Al. Steriadi.

După Grigorescu, normal este să vedem în ce raporturi se află cu grafica celălalt mare clasic al picturii din secolul al XIX-lea – Ion Andreescu. N-avem însă prea multe de spus. În ciuda faptului că profesează ani în șir la catedra de desen a Seminarului din Buzău, Andreescu nu a fost un desenator abil. Un caiet cu schițe rămas de la el ni-l arată mai degrabă stângaci, migălind îndelung și uneori obosind hârtia prin reveniri, prin urmare, prin îngroșări ale contururilor.

Rezerve în aprecierea ca desenator, dacă raportările se fac la Grigorescu, sunt de avut și în ceea ce îl privește pe celălalt mare clasic al picturii românești – pe Luchian. Principalul exeget al acestuia, Theodor Enescu are motive să constate, ca și O.W. Cisek înaintea lui, că „Luchian n-a avut ceea ce se cheamă abilitate"[387]. Și totuși, unul dintre momentele de impetuos avânt al graficii românești sub multiple aspecte (avem în vedere momentul 1900) îl are undeva la origini pe Luchian.

La început Manet, apoi Degas, Van Gogh, Toulouse Lautrec, Gauguin și întregul grup „Nabi" apoi Whistler îl interesează și-l preocupă, sub influența acestora adoptând și el cultul pentru linie, pentru figura feminină, pentru motivele vegetale, îndeosebi florale. Va demonstra aceste preferințe mai ales după ce se va întoarce definitiv în țară (1892). Excepționale calități de desen prezintă, printre altele, schițele pentru panourile decorative destinate casei



NICOLAE GRIGORESCU. *Flăcău din Bacău*

Victor Antonescu şi cele pentru Palatul funcţionarilor publici. Cele cinci compoziţii, având în centrul femei cu coafuri savante redate într-un decor floral, evocă pregnant viziunea *Art nouveau* prin ductul sinuos al liniei, prin volutele capricioase descrise de aceasta, prin caracterul sintetic şi totodată prin luxuriança detaliilor.

Luchian este unul dintre primii artişti cu merite şi în grafica de carte şi publicitară ce se înfiripă acum. Avem în vedere desenele ce ilustrează coperta revistei „Ileana", ca şi vignetele şi frontispiciile din interiorul acestei reviste, desenate în acelaşi spirit *Art nouveau* de către ceilalţi membri ai societăţii „Ileana" (Vermont, Artachino, Ludovic Basarab, Kimon Loghi). Portretul de faţă cu flori în păr



NICOLAE GRIGORESCU. *Bărbat costumat*

şi cu o bentiţă pe frunte de pe coperta primului număr al amintitei reviste face oricum parte din aceeaşi familie a tipurilor feminine de sugestie *Belle Epoque* ce apar şi în panourile decorative: languroase, edulcorate, manieriste.

Ca un adevărat artist de tip *Art nouveau*, Luchian abordează şi afişul. Astfel, în 1898, el execută împreună cu



NICOLAE GRIGORESCU. *Călăreț turc*



NICOLAE GRIGORESCU. *Atac de infanterie*



LUDOVIC BASARAB. *Frontispiciu la revista „Ileana"*

Artachino afișul litografiat în verde și în roșu al expoziției internaționale a societății „Ileana", pentru care editează și un catalog în limbile română și franceză.

În afară de „Ileana", abordează în cheie Sezession-Art nouveau grafica de carte și revista „Literatură și artă română" a lui Nicolae Petrașcu, căreia i se decerna de către juriul Expoziției Universale de la Paris, din 1900, o medalie de aur ca o dreaptă răsplată pentru nivelul prezentării grafice. Amintim că, începând de la apariția ei, în 1896, revista avea pe copertă un desen sugestiv reprezentând o cățuie tip urnă, de formă neoclasică, dar din care se înalță niște flăcări stilizate în curbilinii ce trimit indubitabil la grafica de tip *Sezession*.

Pătrunderea graficii de tip *Sezession-Art nouveau* în România este însoțită și de opțiunile teoretice în acest sens ale unor oameni de cultură ce vin în contact cu estetica prerafaelitismului englez promovată de Ruskin, cu reviste ca „Der Kunstwart", „Simplicissimus" ș.a.

Așa se face că un Sextil Pușcariu, filolog, dar cu orizonturi largi și în câmpul culturii în general, subscrie la ideea lui K. Huysmans care declara ritos că „mai mult talent găsesc într-un afiș de Chéret decât în majoritatea tablourilor expuse la salon"[388].

Revistele se aliniază una după alta la asemenea păreri și stilul dominant al ilustrațiilor cu care ele sunt împodobite este sugerat în mod tot mai decisiv de *Sezessionism*. Un exemplu pregnant, după „Ileana" și „Literatură și artă



APCAR BALTAZAR. *Alb-împărat*

română" (inaugurate în ultimii ani ai secolului XIX) îl reprezintă, începând din 1902, revista „Luceafărul" apărută mai întâi la Budapesta apoi la Sibiu.

De la reviste, ilustrația de tip *1900* se extinde și asupra unor volume de poezie și de proză. Cecilia Cuțescu Storck



APCAR BALTAZAR. *Afiș*

poate fi menționată, de pildă, cu ilustrații la volumul de poezii al lui Theodor Cornel „Mentalia" (1908), iar Kimon Loghi cu ilustrații la poeziile lui Dimitrie Anghel.

Momentului 1900 îi aparțin și câteva lucrări de grafică semnate de Pallady și redevabile sensibilității simboliste. *Torcătoarea* (acuarelă și creioane colorate) și *Ofelia* (tuș și laviu) sunt asemenea lucrări fantaste și stranii, deosebite radical de grafica de mai târziu a celebrului Pallady.

Artistul român care se încadrează și ca grafician nu numai ca pictor în curentul „Artei 1900" este însă Apcar Baltazar care, în ciuda morții sale timpurii, a reușit să se afirme într-o multitudine de genuri și tehnici. Încă din vremea studenției, el ne uimește cu studiile sale de nud („academiile") majoritatea în cărbune, precise, excelente, savante, ca și în capetele de expresie, ca și cu portretele, unele în peniță, împrumutând efecte de acva forte, executate în manieră realist-tradiționalistă, cu modelarea în clarobscur a volumelor. Foarte abil se dovedește a fi și în mânuirea laviului unde demonstrează spontaneitate, prospețime a impresiei, fantezie, dezinvoltură și totodată multă precizie în definirea formelor, în redarea gesturilor, mișcării personajelor.

Este aceasta, ca și în pictură, doar o latură a activității sale de grafician. Prin cealaltă latură, el gravitează de bună seamă în sfera „Artei 1900". În afară de numeroasele proiecte de artă decorativă care solicită deopotrivă imaginația de artist decorator și talentul de grafician, el a executat numeroase schițe de costum, ilustrații de carte, coperți, proiecte de afiș, din păcate trebuind să precizăm că și aceste lucrări au rămas în majoritate tot în faza de proiect.

Un capitol important din opera lui Baltazar îl constituie ilustrația de carte și prezentarea grafică a cărții în general – preocupare, cum știm, de prim ordin pentru artistul de tip Sezession-Art nouveau.

Ca ilustrator de carte, Baltazar a debutat încă de pe băncile Școlii de Belle Arte, cu ilustrații pentru un volum de Coșbuc. Acestea nu sunt cunoscute astăzi; nu știm să existe un volum al poetului ilustrat de Baltazar, dar cu siguranță, la acea dată, în 1902, ilustrațiile făcute de acesta și trimise lui Coșbuc, trebuie să fi fost executate în stilul realismului tradițional. Și ilustrațiile pentru singurul volum de autor tipărit, cunoscut astăzi, și anume „Cea dintâi durere" al lui Emil Gârleanu, tot în acest stil sunt concepute. Cu totul altfel stau însă lucrurile cu ilustrațiile semnate de Baltazar în revista „Convorbiri critice" a lui Mihalache Dragomirescu. Aici el face un semnificativ pas pe linia modernizării expresiei, în comparație cu ilustrațiile la volumul lui Gârleanu. Chiar când ia ca motiv o casă țărănească de tipul celor din zona dealurilor, pictate frecvent de Grigorescu, cu pridvor înălțat deasupra pivniței cu gârlici, modul de tratare împrumută procedee ce diferă fundamental de cele tradiționale. Cultul liniei pentru frumusețea ei în sine își spune cuvântul în arabescul norilor și al copacilor, în contrastul net dintre lumina redată de albul hârtiei și umbrele sugerate printr-o fină rețea de liniuțe ce șerpuiesc paralel, creând un puternic efect decorativ.

Baltazar își dezvăluie calitățile de grafician înscris pe linia „Artei 1900" și în domeniul coperților pentru cărți, reviste și calendare și mai ales în cel al afișului.



APCAR BALTAZAR. *Proiect de calendar*

Dacă Alexandru Busuioceanu exagera evident când considera că picturile lui Baltazar „din ultimii săi doi-trei ani ajung a fi imitații, mai cu seamă după Toulouse-Lautrec"[389], nu este deloc exagerat să afirmăm că, deseori, în conceperea coperților și afișelor, artistul francez se impune ca un model autoritar pentru tânărul grafician român. Acesta din urmă preia de la cel dintâi mai ales procedeul de a plasa imaginea desenată excentric în câmpul paginii pentru a rezerva astfel un spațiu destinat textului. Așa procedează, printre altele, în afișul reclamă pentru ziarul „Viitorul", în coperțile pentru „Calendarul tipografiei" din 1904 și pentru o revistă nenumită (proiect neterminat, păstrat în două variante) și în două afișe pentru „Expoziția societății agrare".

La alcătuirea capitolului graficii românești din primele decenii ale secolului al XX-lea contribuția cea mai substanțială o au, cum vedem, tot pictorii. Cu o excepție notabilă: Gabriel Popescu (1866–1937). Acesta singur s-a dedicat aproape în exclusivitate gravurii, închegând nu numai o operă, dar contaminând și pe mulți confrați de



APCAR BALTAZAR. *Proiect de timbru*

plăcerea de a realiza în alb-negru imagini în care finețea liniei trădează adevărate culmi de virtuozitate. Ne întâlnim, de pildă, cu asemenea performanțe într-o compoziție demnă, prin precizia detaliilor, prin finețea liniilor, de un Piranesi, această compoziție redând *Lupta de la Anghiari*, inspirată de desenul lui Rubens după pictura dispărută a lui Leonardo.

După studii temeinice urmate la Paris (la Academia Julian), întors în țară, artistul a lucrat o vreme la Fabrica de timbre, unde gravează, în afară de mărci poștale, trei plachete reprezentând tot atâtea monumente istorice din țară[390]. Ulterior Gabriel Popescu a funcționat un sfert de veac (până în 1934) la conducerea catedrei de gravură de la Școala de Belle Arte din București. În mare, opera de gravor a acestui talentat desenator se împarte în două. O categorie mai puțin însemnată o formează gravurile originale. În majoritate portrete, cum este cel al lui *Paciurea*

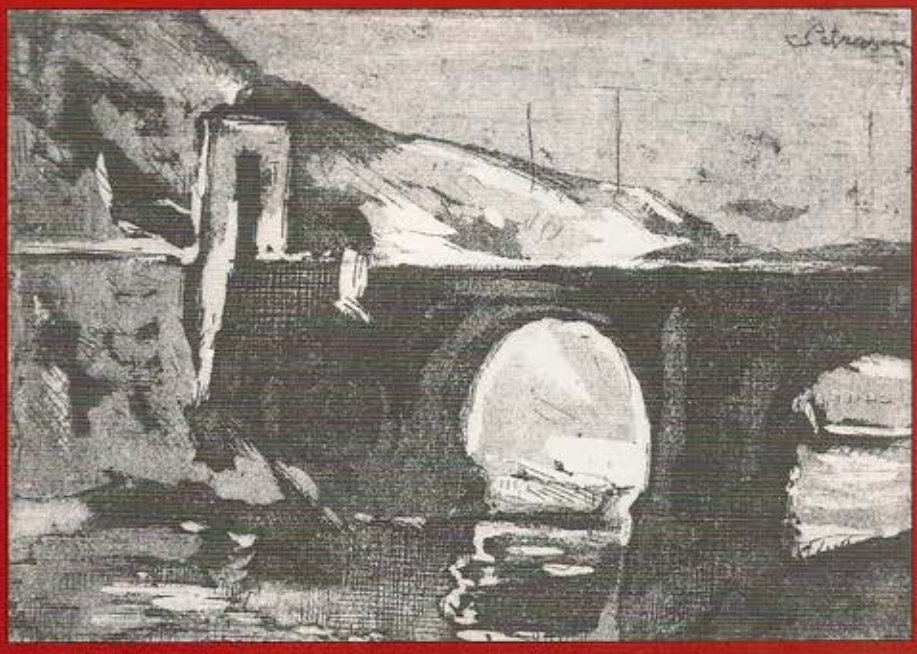


GH. PETRAȘCU. *Hanul Covaci din Sighișoara*

(coleg și prieten), cel al *Mamei*, cel al profesorului *Jean Paul Laurens* și capetele de expresie sau figurile de țărani, aceste gravuri ne dezvăluie un spirit pătrunzător și lucid, dar care nu poate impresiona în mod deosebit sub aspectul meșteșugului. Abia în cea de a doua categorie reprezentând interpretarea în gravură a unor opere de artă (sculpturi, picturi) ce aparțin marilor maeștri ai artei universale ni se relevă în toată splendoarea sa harul de excepțional gravor al artistului român. Ca și în *Lupta de la Anghiari* despre care am amintit, Gabriel Popescu ne dă echivalențe grafice de o formidabilă precizie și finețe pentru opere cum sunt: *Theseu părăsind pe Ariadna* (după un proiect de tapiserie de Fr. Ehrman), *Dansul* (după J.B. Carpeaux), *Iov* (după Léon Bonnat), *Plecarea voluntarilor* (după altorelieful lui François Rude ce împodobește Arcul de Triumf din Paris) ș.a.

Unul dintre artiștii noștri clasici a cărui operă de grafician o surclasează poate pe cea de pictor este Ștefan Popescu, fapt evidențiat de albumul cu peste 200 desene ce i-a fost consacrat la centenarul nașterii.

Interesantă pentru artiștii din această generație este opera de grafician, proteică asemenea celei de pictor, a lui Gheorghe Petrașcu. Atât de decis, ca pictor, în favoarea culorii, considerată de el element primordial în raport cu desenul pus de artiști de tip Pallady la baza picturii, și totuși atât de îndrăgostit de desen, Petrașcu poate trece, datorită preocupărilor constante în domeniu, drept un grafician complet și prodiguu. Pe tot parcursul activității creatoare a lui Petrașcu pictura și grafica merg la el paralel, se împletesc, se întretaie, se suprapun, se susțin reciproc, se completează. Carnetul de însemnări, de schițe îl întovărășește pretutindeni, în natură și în muzee. Și nu numai în anii tineri, când desenează, la National Gallery din Londra, la München, la Viena și la Budapesta, interpretări libere după maeștri, ci și târziu, de pildă în Spania, la



GH. PETRAȘCU. *Peisaj din Spania*



GH. PETRAȘCU. *Vara la Târgoviște*



TH. PALLADY. *Vasile Cantacuzino*

Prado, în 1929, „citirea" operelor clasice care-l interesează înțelegând s-o facă într-un mod activ, cu creionul în mână, „conspectând", dacă ne putem exprima așa. Tocmai astfel de „conspecte" sunt *Prințul Baltazar Carlos în costum de vânătoare* de Velázquez, *Fata cu ulciorul* de Goya, *Danae* de Tițian ș.a.

O caracteristică pregnantă a graficianului Petrașcu este tendința sa spre un *mixtum compozitum* de tehnici, un fel de eclectism profesat cu consecvență și care constă în folosirea combinată a mai multor procedee grafice în aceeași lucrare: creion și cretă albă pe suport colorat, creion și laviu, tuș și acuarelă, *aqua forte, aqua tinta* și acuarelă, pastel și acuarelă etc.



TH. PALLADY. *Bărbat la masă*

La un moment dat, Petrașcu s-a orientat și spre gravură – *aqua forte* și *aqua tinta*. În 1918, a făcut primele încercări, inițiat fiind în tainele acestei tehnici de colegul său Ipolit Strâmbulescu. A abandonat apoi această îndeletnicire și a revenit la ea, cu o pasiune sporită, însă, abia în anii 30.

Desenator prodiguu a fost și Pallady. În felul lor, niște crochiuri fugare, desenele lui sunt un echivalent al „Jurnalului" scris, ținut cu regularitate. De altfel, multe desene sunt însoțite de însemnări cu caracter biografic ce conțin confesiuni, unele amare, mai rar efuziuni prietenești și nu rareori ironii și observații malițioase. Creionate rapid, atinse adesea de o tentă de culoare, multe desene reprezintă, portretizate, chipurile unor cunoscuți oameni de cultură, confrați de breaslă sau prieteni apropiați și rude. Menționăm din această galerie artiști și literați francezi și români ca: *Max Jacob, Picasso, Jean Giraudoux, Léon Paul Fargue, Jean Al. Steriadi, Victor Eftimiu, George Oprescu, Eustațiu Stoenescu*, colecționarii *Zambaccian* și *Lazăr*



TH. PALLADY. *Sebillou*



CAMIL RESSU. *Gheorghe Petrașcu*

Munteanu, pe unii dintre aceştia redându-i în manieră de şarjă amicală vecină cu caricatura, adăugând la desen şi un comentariu ce se vrea inteligent. Exemple: „Totul e fum" (text pentru portretul lui V. Eftimiu fumând), „Paşnica lipsă de griji" (text la portretul lui Steriadi, aluzie la lenea şi hedonismul acestuia), „Viaţa în bleu" (comentariu la un bărbat cu ochelari albaştri), „Cap pătrat" (text la un portret geometrizat). Texte cu înţeles alegoric foloseşte şi pentru denumirea unor desene reprezentând compoziţii sau peisaje. De exemplu „Gemenii" pentru doi copaci sau „Epave" pentru bătrâni.

Mai puţin cunoscute sunt cele unsprezece gravuri de Pallady semnalate recent de Petre Oprea. Ele reprezintă transpuneri uşor interpretate ale unor tablouri (probabil ale celor expuse în 1924 la Paris – cum presupune autorul abia citat) reprezentând toate femei – majoritatea nude (*Nud la malul mării, Femeie ştergându-se pe picioare, Femeia în fotoliu, Pe gânduri, În contemplarea unei pălării* etc.).

În afară de cele unsprezece gravuri trase în 2-3 exemplare, cu cerneală neagră sau sepia, pe planşe separate, unele din ele, semnate pe placa de gravat şi imprimate deci inversat, altele semnate după imprimare, Pallady a executat şi o gravură destinată să ilustreze volumul de poezii „Les fleurs du mal" al lui Baudelaire.

Cu unele realizări în gravură se poate mândri Al. Steriadi. Având o certă vocaţie pentru desen şi preocupându-se de însuşirea diferitelor tehnici în materie încă din anii petrecuţi la studii în capitala Bavariei, Steriadi are, în promovarea graficii în România, un rol ce-l depăşeşte pe acela al unui simplu practicant. Funcţia sa de promotor se împleteşte inseparabil cu cea de muzeograf, calitate în



CAMIL RESSU. *Theodor Pallady*



CAMIL RESSU. *Țărănci*

care participă la organizarea, la Muzeul Toma Stelian, a mai multor expoziții de grafică menite să ridice prestigiul acestei arte în ochii publicului românesc. Menționăm dintre manifestările cu acest mesaj: *Desenul francez în secolele al XIX-lea și al XX-lea* (1930), *Desenul italian în secolele XVI-XIX* (1932), *Desenul și gravura engleză în secolele XVIII-XX* (1935), *Portretul francez în desen și gravură în secolele XVI-XIX*, precum și *Gravura și cartea ilustrată germană în secolele XV-XVI*.

Un impact și mai puternic decât expozițiile amintite în formarea unor graficieni, dar și a unui public românesc în stare să guste, să aprecieze, să colecționeze gravuri și grafică în general l-a avut înființarea de către Steriadi, ajutat de doi pasionați amatori de gravură (dr. Ioan Cantacuzino și H. Fischer-Galați), a societății „Graphica", în 1916. Cu excepția perioadei războiului, societatea „Graphica" a avut o activitate notabilă în organizarea unor expoziții de gravură ca cea a pictorului Horațiu Dumitriu (1923) și ei i se datorează revigorarea unor tehnici ce păreau a fi uitate și părăsite de artiștii noștri de prim rang. Steriadi se impune cu autoritate în practicarea litografiei, pentru meritele sale în acest domeniu devenind, după război (în 1951), titularul catedrei de litografie în Institutul de Artă „Nicolae Grigorescu" din București. Cu puține excepții (menționăm dintre realizările de vârf *Fetița la pian*), litografiile executate de el sunt portrete ale unor oameni de cultură adesea prieteni ai săi (D. Ghiață, G. Oprescu, Al. Macedonski, Șt. Luchian, Al. Vlahuță) sau capete de expresie (portrete de evrei sau de turci).



CAMIL RESSU. *Lucia Dem Bălăcescu*

Tehnica grafică cea mai frecventată de Steriadi, care i-a fost cel mai la îndemână, practicând-o ca un adevărat „nebun de desen", ca un împătimit, cu o pasiune irepresibilă, a fost desenul. Inspirat oarecum de Grigorescu, cel din campania de la 1877 din Bulgaria, Steriadi nu se desparte de carnetele de crochiuri pe care le umple rând pe rând cu adevărate „instantanee", cel mai adesea umoristice, ironice sau autoironice. Senzual, hedonist, pus pe șagă, s-a autoportretizat în situații imaginare derizorii: ca balerină, ca dirijor, ca gimnast la paralele, ca patinator, ca grec cu fustanelă, ca ghitarist etc., etc. în această notă de persiflare desenându-i și pe unii dintre prieteni (Pallady, Iser, Oprescu) ș.a. prezenți în șarje amicale, spontane, spirituale, pline de haz.

O notă aparte merită portretele, douăsprezece la număr, executate de Steriadi pentru ilustrarea culegerii muzicale „Poeții armoniei" alcătuite de muzicologul Emanoil



ȘTEFAN DIMITRESCU. *Semănătorul*

Ciomac. Meloman el însuși și familiarizat cu opera celor doisprezece compozitori, Steriadi concepe portretele respective în nota ce caracterizează opera fiecăruia.

Drept un mare desenator trece în arta românească și Camil Ressu. Viziunea sa apropiată de cea a academismului are ca punct de sprijin ființa umană și în special nudul de femeie în redarea căruia pictorul se dovedește un observator atent nu atât la detalii, cât la esență. Cu simțul monumentalului, al structurilor solide, el respinge jocul



JEAN AL. STERIADI. *Portretul sculptorului Fr. Storck*



JEAN AL. STERIADI. *Portretul pictorului Eustațiu Stoenescu*

sprințar al impresionismului și înțelege să construiască forma cu ajutorul unor contururi viguroase ce sugerează plasticitatea volumelor. Adecvarea la motiv ne apare astfel fără cusur, căci linia cu ductul ei precis, sintetizator redă forma și mișcarea deopotrivă cu o forță de sugestie remarcabilă. Stăpân pe meșteșug în practicarea căruia atât ochiul, cât și mâna acționează fără reproș, Ressu a putut aborda cu succes șarja amicală și caricatura. În primul caz, obiectul interesului îl constituie prietenii săi: Pallady, Iser, Petrașcu, Baltazar, Bogdan-Pitești, Minulescu i-au oferit fiecare, prin ce avea caracteristic, prilejuri de a-și etala posibilitățile de invenție în mânuirea unor limbaje grafice cât mai adecvate pentru punerea în evidență a esențialului.

În al doilea caz, ca autor de caricaturi, Ressu se manifestă pe tărâmul graficii cu conținut politic, prin colaborarea la ziarele și revistele timpului. Avem în vedere perioada imediat următoare întoarcerii în țară de la studii (septembrie 1907). Debutul în domeniul caricaturii politice și l-a făcut, se pare, la săptămânalul umoristic și satiric „Furnica", extinzându-și apoi câmpul de acțiune și la alte ziare ca „Viitorul", pentru care execută și afișe publicitare, ca „Adevărul", „Facla", „Acțiunea" ș.a.

Experiența sa în domeniu avea să-i servească în sensul exersării capacității de sintetizare a liniei, dar și de sesizare a unor particularități care, prin exagerare, dobândeau o forță de expresie bogată în semnificații ce depășesc cadrul fizic, afectându-l pe cel moral. Tot prin intermediul caricaturii politice, Ressu își exprima opțiunile de militant socialist, în numele idealului de dreptate socială și de progres, el luând atitudine netă împotriva abuzurilor atât de violent ieșite la lumină în cursul și în urma răscoalelor țărănești din 1907.



JEAN AL. STERIADI. *Autoportret*



IOSIF ISER. *Autoportret*



D. STOICA. *Frontispiciu*



IOSIF ISER. *1 Mai*

Caricatura politică făcuse câțiva pași timizi încă din secolul trecut. Printre alții, un rol de pionier avusese Constantin Jiquidi (1865–1899). Caricaturile lui politice și de moravuri executate în creion înviorat cu acuarelă și apărute în foile umoristice ale vremii („Revista nouă", „Bobârnacul") sunt însă rudimentare ca mijloace de expresie și ca poantă. La un nivel tot așa de scăzut din punct de vedere artistic, dar important sub aspect documentar ca activitate de pionierat se situează și colaborarea lui Hipolit Dembitzki cu caricaturi antidinastice la revista „Ghimpele". Mai interesante sunt stampele desenate și litografiate de acest grafician de origine poloneză refugiat în România, pe tema Războiului pentru Independență de la 1877 sau cu tematică istorico-patriotică.



IOSIF ISER. *Vițelul de aur*

A trebuit de aceea să așteptăm secolul XX pentru ca nivelul graficii satirice și al caricaturii să crească până la cota la care virulența critică a protestului social să întâlnească arta. Fapt ce s-a petrecut tocmai în jurul momentului tragic al Răscoalelor din 1907. De astă dată, în afară de Ressu, cei care se implică drept acuzatori în procesul crimei sunt personalități artistice de renumele lui Luchian, Șirato, Iser, Tonitza, Murnu, Mantu. Unii răspund imediat la evenimente, cum o face Luchian în desenul *Anul 1907* sau în acuarela *Episod din anul 1907*, Șirato în *Flacăra adevărului*, în *O lecție de anatomie politico-țărănească*, în *Chestia țărănească*, în *Politica la sate* și în alte asemenea caricaturi publicate, majoritatea, în revista lui G. Ranetti, „Furnica"; cum o face Ary Murnu, în caricatura *Rezolvarea problemei țărănești*, sau Nicolae Mantu (1871–1957) în *Răscoalele țărănești*. Alții, ca Tonitza, Iser, Ressu și, din nou Șirato, au preluat ecoul stârnit de răscoale și au comentat cu sarcasm, în desene satirice și caricaturi, tristul eveniment în cadrul mai larg al luptelor politice din anii următori. De o deosebită virulență critică, într-un limbaj artistic adecvat – laconic și expresiv – sunt bunăoară desenele lui Iser: cel înfățișând



NICOLAE TONITZA. *Eşti orfană şi cerşeşti?*

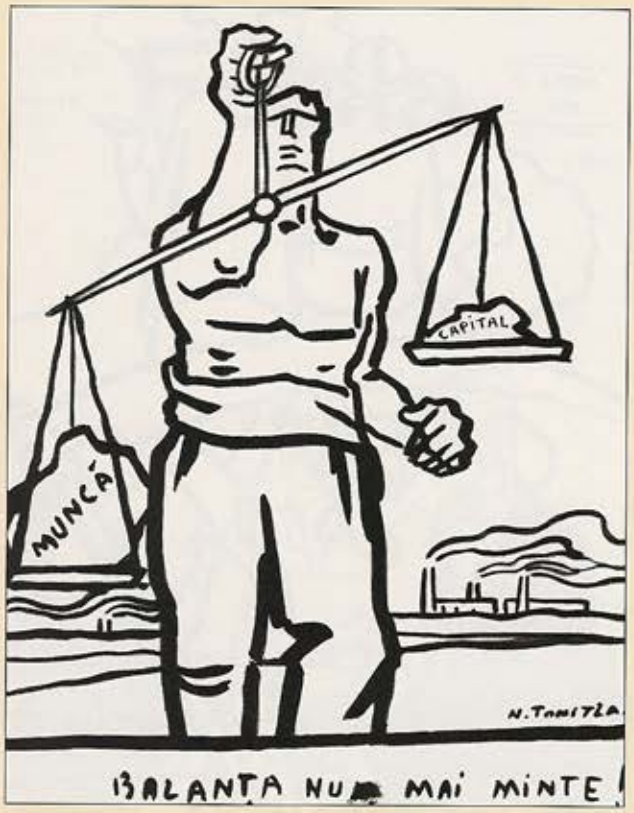


NICOLAE TONITZA. *– Şefule se cutremură pământul.*
– Fii pe pace, stăm pe teren sigur.

efigia regelui Carol I trasată în creion negru şi purtând pe frunte, ca un stigmat, cifra 1907, aplicată cu culoarea roşie a sângelui; desenul înfăţişând *Holera* sub chipul unei femei costelive cu coasa, într-un cimitir pe ale cărui cruci scrie 1907, şi având drept comentariu „Nu mai e nevoie de mine... mi-a luat-o Brătianu (ministrul de Interne din timpul răscoalelor) înainte". Şi Iser nu se limitează la tema răscoalei. Alte desene ale sale înfierează aspectele problemei ţărăneşti în ansamblu, ca şi monarhia, campania electorală, teroarea din armată etc.

Colaborarea lui Iser cu ilustraţii la publicaţiile vremii îşi are începutul încă din perioada studiilor liceale, când i se primesc câteva desene la „Adevărul". În timpul studiilor münchemeze este admis apoi cu desene satirice la revistele germane „Jugend" şi „Simplicissimus", ceea ce presupune că adoptase stilul acestora: concis, sintetic, decorativ. „Credeam sălbatic, după cum cred şi astăzi, în desen" – avea să declare el mai târziu, fără a omite să spună că momentul hotărâtor în formaţia sa a fost acela când a descoperit un album Toulouse Lautrec. În adevăr, a trebuit să aibă loc acest contact cu arta pictorului francez pentru ca desenul lui Iser să câştige în suplеţe, în forţa de expresie a liniei, în eleganţa acesteia şi în relevarea esenţialului.

Primele colaborări după întoarcere în ţară, în 1905, Iser le-a avut tot la „Adevărul", unde avea să-l înlocuiască pe Nicolae Mantu care ilustrase cu schiţe umoristice rubrica



NICOLAE TONITZA. *Balanța nu mai minte!*



NICOLAE TONITZA. *Bolșevicul a fost achitat*

„Chestia zilei". În curând, desene încep să-i solicite și alte publicații, precum „Belgia Orientului" și „Furnica" lui Ranetti, iar prin 1910, „Facla", revistă de revendicări „categoric sociale", cum avea s-o aprecieze Tudor Arghezi – colaborator de bază, alături de N.D. Cocea, întemeietorul acestei reviste. „Facla" era organ al „clasei muncitoare și al acelora care i-au îmbrățișat năzuințele" după reconstituirea, în 1910, a Partidului Social-Democrat din România. Colaborând la „Facla", Iser s-a străduit și a reușit să dea un echivalent plastic de calitate la pamfletele semnate de Cocea și de Arghezi. Ca și aceștia prin cuvânt, Iser exprimă, prin linie, ironie și sarcasm, revoltă și dispreț, imaginile create de el fiind acide, percutante, redate într-o notă stilistică expresionistă.

Dar nu toată grafica iseriană are ascuțiș satiric. La un moment dat, artistul realizează pentru revista „Flacăra" a lui C. Banu o serie de portrete de scriitori, actori, oameni de știință, artiști, pe care le va uni în 1913 într-un album cu 50 de „Figuri contemporane", privite cu simpatie și considerație, personalitatea acestora punând-o în evidență cu aceeași economie de mijloace și cu aceeași forță de sugestie prezente în caricaturi.

Deosebit de combativ și de curajos în țintele pe care și le fixează și foarte subtil în alegerea mijloacelor (imagini sugestive redate cu un desen expresiv și incisiv, redus adesea la conturarea formei) se arată Tonitza. Traiul de mizerie al păturilor sociale de jos, represiunea brutală a demonstrației tipografilor din 13 decembrie 1918, războiul și aspectele din prizonierat, Revoluția bolșevică din Octombrie, exploatarea capitalistă – iată doar câteva din temele sale predilecte.

Stabilindu-se la București în 1919, Tonitza devine în curând familiar al boemei, prieten al literaților și artiștilor și harnic colaborator al ziarelor și revistelor din Capitală. Desenele și caricaturile lui, „adevărate documente ale



NICOLAE TONITZA. *Tătăroaică*

vremii", publicate în presa de stânga („Socialismul", „Proletarul", „Tineretul socialist", „Flacăra", „Hiena", „Cuvântul liber", „Lumea nouă"), excelează prin curajul mesajului (dată fiind cenzura), forța combativă a imaginii fiind augmentată totdeauna de virulența textului ce însoțea desenul.

Cum constată Barbu Brezianu, „Aparent efemere, aceste diatribe grafice, întărite de «legende» severe, aparținând scriitorului polemist Tonitza, sunt expresia unei firi generoase și sensibile, a unui om răscolit și revoltat să vadă în juru-i copii, femei și bătrâni înfometați, iar pe de altă parte, îmbuibarea și huzurul noilor îmbogățiți, unită cu «tirania politicianismului farseur, trivial și lacom»"[391]. Compasiunea sa pentru „umiliți și obidiți" își găsește de fapt expresie într-o serie de desene în care se declară



NICOLAE TONITZA. *Țărăncuță*

solidar cu cei îndureraţi (*La patul bolnavului, Coadă la pâine, Interior*).

Dacă toate aceste desene satirice ce au ca trăsătură comună concizia (adesea se rezumă doar la linia de contur) când desenează doar de plăcere naturi moarte, peisaje sau țărăncuțe, artistul devine foarte minuțios, stilul descriptiv al acestor desene în peniță afirmând latura lirică a personalității lui Tonitza.

În sfârșit, în relații strânse cu literații, era firesc să fie solicitat de aceștia să le ilustreze cărțile. De aici, o bogată producție de coperte și ilustrații de carte în care își fruc-



HENRI CATARGI. *La Rochelle*



VASILE POPESCU. *Sufrageria*



ANASTASIE DEMIAN. *În pețit*

tifică reale disponibilități pentru decorativism. Simpatiile sale pentru lumea copilăriei, atestate de pictura sa, își află expresie și în grafică, nu întâmplător ilustrând cartea pentru copii a lui Cezar Petrescu „Fram, ursul polar".

Avântul dobândit de grafica militantă de tipul celei practicate de Iser, Ressu, Tonitza înainte și după primul război mondial capătă un nou impuls în deceniile trei și patru în perspectiva războiului ce se apropia și a evoluției spre dictatură și fascism, ce începuse să se contureze amenințător la orizontul politic al țării. Mobilizați în jurul publicațiilor de stânga, răspund la noile comandamente tot pictorii și uneori sculptorii, care, părăsind temporar penelul sau dalta, le schimbă cu peniță sau acul de gravat. Mulți dintre artiștii din Transilvania o fac în mod curent. Idealurile lor politice și artistice sunt foarte apropiate de cele ale unor militanți sociali, iar limbajul expresionist pe care-l vorbesc și în pictură este cum nu se poate mai adecvat prin incisivitatea și puterea lui de sugestie și de exprimare. István Nagy, Aurel Popp, Podlipny, Imre Nagy,



ANASTASIE DEMIAN. *Nud*



ANASTASIE DEMIAN. *Maternitate*



AUREL POPP. *Industria capitalistă*

Hans Eder, Aurel Ciupe, Leon Alex, Zoltán Andrassy sunt cei mai activi pe acest teren.

Un caz cu totul excepțional îl prezintă Geza Vida care, ca participant la războiul din Spania, internat apoi într-un lagăr din Franța, a cunoscut în mod nemijlocit experiențele limită, lupta, solidaritatea, realizând o serie de gravuri monumentale, patetice din care se degajă un puternic suflu de tragedie optimistă (*Înmormântarea tovarășului, Sirena, Unitatea*).

Au apelat, de asemenea, la virtuțile graficii pictori ca Gh. Labin, în gravurile *Sărăcia* (1935), *Pacifismul* (1935), *Constructorii* (1935), ultima realizată în stil constructivist. Pictorii din avangardă, cum era și firesc, știind care le era crezul, au abordat și ei cu mijloace specifice problemele stringente ale actualității. Astfel, Maxy semna în 1925 un desen intitulat *1 Mai*, tratat în spirit cubist, în aceeași viziune, atât el, cât și Marcel Iancu realizând o mulțime de portrete ale unor oameni de cultură, portrete ce se aseamănă cu schemele unor mecanisme metalice trasate cu rigla, cu compasul, cu echerul (*Arghezi, Brâncuși, Mayerhold*, de Maxy, *Urmuz*, de Marcel Iancu). Victor Brauner înfiera și el răul în Dl. „*K*" și în seria de desene „Elogiul crimei" cu o nedisimulată adresă antifascistă, iar Mattis-Teutsch trasa, după 1930, într-un limbaj constructivist de mare efect monumental, proporțiile alungite ale *Omului deplin* ca „întruchipare a armoniilor societății viitoare" (Z. Banner).

Dar principalii combatanți cu uneltele graficii sunt totuși graficienii de meserie. Aurel Jiquidi (1896–1962) este unul dintre ei. Gama mijloacelor lui de expresie este tot atât de variată pe cât este de variat tonul; de la umorul bonom și zeflemeaua prezente în caricaturi ce veștejesc moravurile, până la mânia cruntă din desenele satirice care înfierează crima în masă, iată diapazonul sentimentelor ce răzbat din lucrări ca *Vrem pace* (1935), *Aici au fost legionarii* (1936), *„Dialectica interioară a naționaliștilor"*, *Ucenicii* (1935), *Viitorul șomer*, *Balanța nazistă* (1936) ș.a. Totodată, Jiquidi a surprins și aspecte din lupta proletariatului (*Internaționala*), din aspirația lui spre cultură (*Lectura*). Cât despre mijloace, ele variază de la desenul realist tradițional până la deformările constructiviste și exagerările caricaturale. De un interes deosebit sunt ilustrațiile lui Jiquidi la „Scrisoarea pierdută" de I.L. Caragiale.

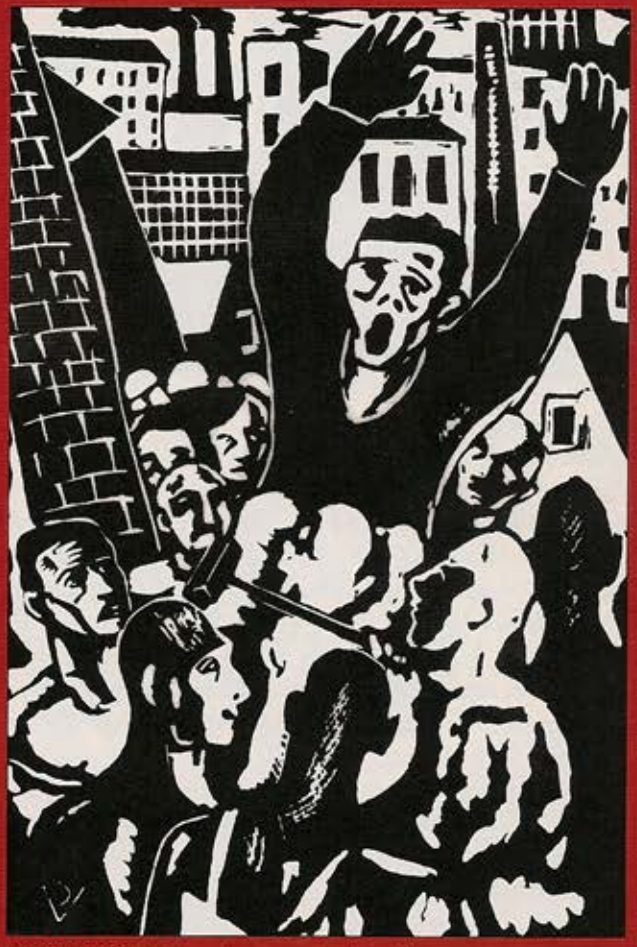
Un alt grafician cu ținută de artist militant este Aurel Mărculescu (1900–1947). El cultivă în special xilogravura și gravura în linoleum. Colaborând la gazetele de stânga ca „Facla" și „Chemarea", ambele conduse de imbatabilul pamfletar N.D. Cocea, Aurel Mărculescu va contribui din plin la „acțiunea de ecarisaj social inițiată de aceste combative și curajoase ziare cu tradiții progresiste"[392], cum s-a exprimat Sașa Pană. Până la război, el a zugrăvit scene din viața celor nevoiași, aspecte sordide ale mahalalei de altădată, cărora contrastul tranșant de negru-alb le conferă o notă de puternic dramatism. *Sacagiu într-un cartier mărginaș*, *Periferie*, *Văduvă*, *Uliță*, *Miner*, *Cartier muncitoresc*, *Curte interioară*, *Ghetou* fac parte dintre acestea. Odată cu războiul, fiind deportat și închis în lagăr, Aurel Mărculescu a cunoscut atrocități de tot felul pe care le gravează nu numai în inimă, ci și în lemn, asemenea lui Vida, cu unelte improvizate, rezultatul fiind foi ca: *Lagărul Savrani*, *După sârma ghimpată*, *Lagărul Vapniarka*, *Masacrul de la Râbnița*, *Ultimul drum*, *Doftana* ș.a.



AUREL POPP. *Înmormântarea proletarului*



VASILE DOBRIAN. *Moartea grevistului*



VASILE DOBRIAN. *Glasul nostru e glasul istoriei*



AUREL MĂRCULESCU. *Ghetou*



AUREL MĂRCULESCU. *Manifestație*

Dar Mărculescu și Vida nu sunt singurii martori ai atrocităților petrecute dincolo de sârma ghimpată. Imagini din lagărele de concentrare și din închisorile din acei ani ne-au mai lăsat și Gheorghe Ceglocoff, Leon Alex, Ion Popescu-Negreni, Gy Szabo Béla, Eugen Drăguțescu, Viorel Huși.

Ultimii doi au profesat un desen puternic cu care au conturat forme masive, contorsionate, în spirit suprarealist, la care ambii vor renunța, primul când va ilustra mai târziu Biblia, iar al doilea ori de câte ori se va afirma ca acuarelist, tehnică în care, alături de Arnold, poate trece printre cei mai înzestrați artiști ai generației.

Vieții grele a clasei proletare căreia îi aparține prin origine și profesie (a lucrat ca tipograf) i-a consacrat aproape întreaga sa activitate de desenator și Nicolae Cristea (1908–1930). *Accident de muncă, Accident de mină, Echipa de noapte, Greva, Proletari, Hamali, Semănați sămânță nouă, Solidaritate* – iată titluri de desene publicate în ziarele de stânga („Cuvântul liber", „Stânga", „Societatea de mâine") ce grăiesc singure despre conținutul lor, redat uneori în limbajul cuminte al graficii de gen, dar îmbrăcând alteori veșmântul metaforei și forma lapidar monumentală ce amintește de afișul politic.

Din același grup de graficieni care colaborează cu regularitate la publicațiile de stânga (gravurile lui apar în „Cuvântul liber", „Bluze albastre", „Veac nou", „Manifest" ș.a.) este Vasile Dobrian (1912–1999). Practicând cu predilecție gravura în lemn și linoleum, constrâns așadar să-și concentreze, reducând la esențial mesajul pentru a-l



AUREL JIQUIDI. *Lectura*



AUREL JIQUIDI. *Vrem pace*



ANONIM. *Front popular*



NICOLAE CRISTEA. *Şomeri*



AUREL CIUPE. *Șomeri*



GHEZA VIDA. *Sirena*



GHEZA VIDA. *Partida de șah*



H. MATTIS-TEUTSCH. *Ilustrație la „Ideologia artei"*



H. MATTIS-TEUTSCH. *Ilustrație la „Ideologia artei"*

putea transmite doar prin apăsare pe cele două clapete ale albului și negrului tranșant delimitate, Dobrian a creat unele dintre cele mai percutante imagini din grafica militantă românească. Ciclurile de gravuri realizate înainte de război („Din viața orașului", „Patimi omenești", „Instantanee", „Ciclul morții") amintesc, prin vigoarea, patosul și tensiunea dramatică ce le caracterizează, ca și prin țelul nobil vizat de artist, de marile figuri ale graficii europene din acel timp – Frans Masereel, Käthe Kollwitz, George Grosz, Felix Vallaton ș.a.

În gravură, de obicei în lemn, cu o dominantă masivă a negrului din care albul străfulgeră din când în când în striații ce definesc formele, s-a manifestat și Gy Szabo Béla (1905–1985), ciclul său „Liber Miserorum" (1935) zugrăvind aspecte sumbre din viața grea a muncitorilor.

Nu cu alt sentiment, dar apelând la tehnica cea mai suplă a desenului și într-o viziune expresionistă foarte originală a înfățișat Vasile Kazar (n. 1913–1998) traiul țărănimii sărace transilvănene în ciclul „Pita de mălai" și în alte desene apărute în presa de stânga.

Deosebit de originale, prin forma percutant-sugestivă a viziunii apropiate de suprarealism, ce-i era familiară, ca și prin ineditul situațiilor îngroșate prin extrapolări ale conflictului dintre muncă și capital asupra căruia se oprește cu insistență, sunt și desenele lui Jules Perahim



CORNELIU MICHĂILESCU. *Pirandello*

(n. 1914) publicate în presa de stânga („Viața imediată", „Unu", „Alge", „Cuvântul liber") și fiind extrem de radicale în ascuțișul lor anticapitalist, antifascist, antirăzboinic.

În special în perioada 1934–1936, activitatea lui Perahim e deosebit de fructuoasă, desfășurându-se cu precădere în paginile „Cuvântului liber", unde apar imagini de o surprinzătoare varietate, cu titluri ele însele concludente pentru poziția și orientarea artistului: *Plecarea din fabrică, Petrolistul, Împotriva războiului, Accident de muncă, Azilul zdrențelor, Opoziție antifascistă* și altele[393].

În sfârșit, mai trebuie menționați, printre graficienii preocupați de problemele social-politice dintre cele două



CORNELIU MICHĂILESCU. *Autoportret*

războaie, B'Arg, Ion Anestin, Aurel Dragoș, Iosif Ross, Silvan ș.a. care, folosind ca armă cu precădere caricatura, au înfierat exploatarea, demagogia, șarlatania politică, venalitatea, parazitismul, farsa alegerilor, belicismul și alte tare ale societății în care au trăit.

Un important capitol al graficii cunoscut puțin în secolul XIX, dar afirmat cu vigoare în veacul XX a fost cel al ilustrației de carte. Am menționat în treacăt și sporadic unele aporturi ale artiștilor noștri la dezvoltarea acestui domeniu al graficii. Un popas mai lung în investigarea fenomenului merită ilustrarea operei lui Eminescu. Ne îndeamnă la acest excurs mai special o cercetare de ultimă oră și de un înalt nivel pe care a întreprins-o în domeniu Petre Popescu-Gogan în lucrarea „Ecouri eminesciene în arta plastică" apărută recent[394].

O viziune apropiată de cea a poetului și care putea trece în epocă drept foarte modernă o exprimau ilustrațiile



GH. LABIN. *Construcții*

lui Mișu Teișanu publicate în revista „Luceafărul". Prieten cu Paciurea care îl interpreta pe Eminescu într-o cheie simbolică (vezi „Himerele"), Teișanu, influențat de sculptor, abordează și el poeziile dinspre latura lor simbolistă, ideea zborului, a pasării măiestre fiind laitmotivul desenelor.

Printre clasici, Eminescu nu este singurul care i-a tentat pe ilustratori. Caragiale suscită și el interes găsind, la un moment dat, în Aurel Jiquidi un interpret ideal. Graficianului care s-a exersat îndelung cu aspecte din vechiul București, creând o adevărată galerie de tipuri și o puzderie de scene din viața de toate zilele a Capitalei, privite prin prisma artei de moravuri, nu i-a fost deloc greu să găsească echivalențe plastice pentru eroii marelui comediograf.



M. H. MAXY. *1 Mai*

O altă specie a graficii, afișul, cunoaște pe parcursul unui secol o evoluție punctată de realizări notabile. Limbajul lui este la început destul de prolix: textele sunt lungi și imaginile descriptive, pline de amănunte nesemnificative. Cu timpul, forma se simplifică, textul este redus la minimum, iar imaginea devine din ce în ce mai sintetică și mai percutantă.

În momentele cruciale ale istoriei naționale cum ar fi Revoluția de la 1848, Unirea Principatelor, Războiul pentru Independență, sunt realizate, sub forma unor proclamații fără pretenții artistice, afișe politice. Mai răspândit decât acestea și mai îngrijit ca aspect artistic este afișul cultural, în special cel care anunța spectacolele de teatru, cum este cel anonim pentru spectacolul „Farmazonul din Hârlău" care deschidea stagiunea ieșeană 1840–1841, prevăzut cu un chenar format din două coloane acoperite de frunze, ce sprijină o arhitravă.



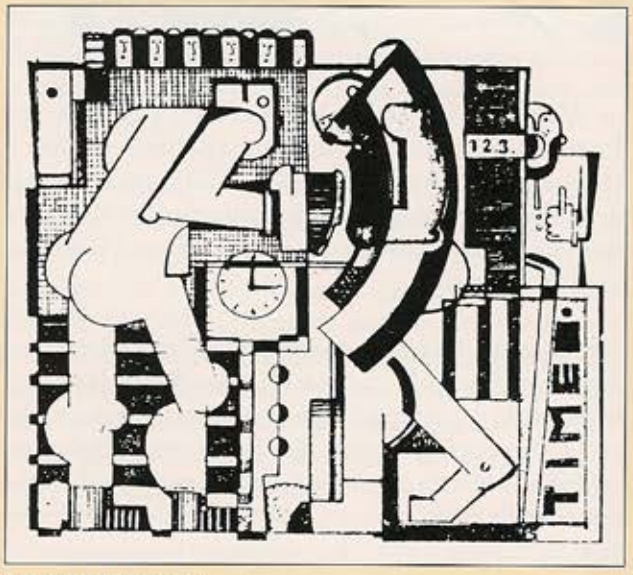
M. H. MAXY. *Constantin Brâncuși*

Un afiș turistic reușit, din 1897, este cel realizat în colaborare de către Constantin Jiquidi și Rola Piekarski, înfățișând un tren, podul de la Cernavodă și alte obiective turistice.

Mai multe încercări în domeniul afișului au avut apoi Baltazar, Aurel Jiquidi, Petre Iorgulescu-Yor, Ary Murnu, Ion Anestin, Lena Constante, Paul Miracovici, Iosif Cova, Anastase Demian, Iosif Molnar, Mac Constantinescu și Petre Grand.



MARCEL IANCU. *Urmuz*



VICTOR BRAUNER. *Box*



VICTOR BRAUNER. *Coperta revistei „75 HP"*

Activitatea unor graficieni, ca Pal, Hugo d'Alesi şi Don (pseudonime) au adus afişului românesc şi o oarecare faimă internaţională, artiştii menţionaţi desfăşurându-şi activitatea la Paris, primii doi în jurul anului 1900, iar ultimul după 1920.

SCULPTURA

DACĂ de-a lungul întregului Ev Mediu, sculptura românească s-a dezvoltat, cu puţine excepţii, ca o artă decorativă aplicată arhitecturii, în secolul al XIX-lea sculptura de sine stătătoare, adică aceea de *ronde-bosse*, în primul rând, îşi croieşte, în sfârşit, drum şi se afirmă impetuos, constituindu-se ca o şcoală cu trăsături proprii distincte.

Acest proces avea să se desfăşoare însă abia în a doua jumătate a secolului. Pentru prima jumătate, necesităţile societăţii româneşti în domeniu sunt satisfăcute într-o proporţie copleşitoare de artişti străini. Ei sunt cei care execută pentru casele boierimii noastre cariatide şi atlanţi împovăraţi de balcoane şi tot ei realizează diverse personaje sculptate în piatră pentru fântânile şi grădinile protipendadei.

Un singur nume de sculptor autohton străbate până la noi prin pânza de uitare ce s-a aşternut peste acea epocă. Şi aceasta graţie unui articol din „Curierul românesc", apărut în 1845, sub semnătura pictorului Ion Negulici care făcea reclamă talentului şi disponibilităţilor de lucru ale sculptorului Ion Costande (1817–1885), ardelean de origine, dispus să lucreze „în marmură albă, neagră şi cu vine", între lucrările căruia „se află un monument ce a făcut grafului Lazăr, care astăzi se socoteşte un cap d'operă de artă în tot cuprinsul Transilvaniei"[395]. Nu s-au păstrat lucrări din opera acestui sculptor, dar G. Oprescu crede că lui urma să i se comande statuia lui Gh. Lazăr, pe care profesorii de la Colegiul Sf. Sava hotărâseră, în 1846, s-o ridice la Bucureşti. După cum se ştie, iniţiativa imortalizării marelui dascăl a fost reluată printr-un decret al Locotenenţei domneşti din 1848 prin care vistieria Guvernului provizoriu subscria suma de 500 de ducaţi pentru ridicarea statuii, alte două asemenea monumente urmând să fie înălţate, la propunerea lui Cezar Bolliac, pentru Mihai Viteazul şi pentru Tudor Vladimirescu. Din păcate, timpul scurt cât s-a aflat la cârma ţării n-a permis guvernului revoluţionar să-şi pună în aplicare planul cultural-propagandistic. Ba mai mult, înăbuşirea revoluţiei s-a soldat şi cu dărâmarea unicului monument pe care un sculptor astăzi necunoscut îl ridicase în curtea Vorniciei pentru a celebra victoria forţelor revoluţionare. Este vorba de o statuie a *României eliberate*, o reprezentare alegorică, desigur, care ţinea în mâini cumpăna dreptăţii şi crucea, cum rezultă dintr-un articol din „Pruncul român" ce înfierează actul de vandalism al demolării.

Existenţa acestui monument o atestă şi cunoscuta acuarelă a lui Theodor Aman reprezentând *Eliberarea ţiganilor*, scenă ce a avut drept fundal respectiva statuie din care nu intrase însă în cadrul acuarelei decât soclul şi partea inferioară, suficient însă pentru a ne da seama că era vorba despre un monument destul de mare, executat probabil în gips, adică într-un material provizoriu.

Primul care deţine în România statutul de sculptor cu adevărat modern, de formaţie neoclasică, a fost Karl



GHEORGHE ASACHI și SINGUROV. *Monumentul de la Capou, Iași*



KARL STORCK. *Theodor Aman*

Storck (1826–1887). De origine germană (din orașul Hanau), el a sosit, în 1849, la București, unde activează la început ca artizan (ipsosar, cioplitor în piatră, giuvaiergiu), abordând la început sculptura cu mijloace modeste, de autodidact. Lui îi va trebui mult timp pentru a străbate distanța de la meșteșug la arta adevărată, așa încât abia după ce-și completează studiile, la Paris și München, devine cu adevărat stăpân pe uneltele profesiei și începe să creeze monumente, portrete sau basoreliefuri, în tradiția neoclasică tutelată de Canova și Thorwaldsen. Așa sunt monumentele *Spătarului Mihail Cantacuzino*, al *Domniței Bălașa*, al *Annei Davila*, al *Protopopului Tudor*, precum și



KARL STORCK. *Spătarul Mihail Cantacuzino*

proiectele unor monumente ridicate în Bulgaria. A executat, de asemenea, monumente funerare și multe comenzi de sculptură în lemn (strane și tâmple pentru biserici), iar către sfârșitul vieții, sub influența lui Carpeaux, a manifestat înclinații spre realism și naturalism, executând în pământ ars mici statuete de vitrină cu subiecte anecdotice (*Ciobănașul, Țărancă torcând, Băiat cu gâsca, Băiat cu purcel, Mamă legănându-și pruncul*).



KARL STORCK. *Anna Davila*



KARL STORCK. *Protopopul Tudor*

Începându-și cariera ca artizan, Karl Storck n-a putut renunța niciodată la viziunea decorativistă ce-i marchează opera. Până și monumentele sale trădează o formație de argintar, căci, departe de a trata forma în suprafețe largi, el cizelează cu migală toate amănuntele costumelor de epocă, în special pe cele fastuoase al *Domniței Bălașa* și al *Spătarului Cantacuzino*, plasate primul în curtea bisericii bucureștene ce poartă numele domniței, iar al doilea în curtea spitalului Colțea. Îndemânare și pasiune de artizan arată și în împodobirea unor edificii din București, cum erau Spitalul Militar, Teatrul Național și Universitatea, ca să nu mai vorbim de diversele tehnici din domeniul artelor aplicate pe care le frecventează, cum o să vedem în capitolul următor. Execută, de asemenea, monumente funerare (peste 50 de piese).

Activitatea sa de sculptor monumentalist va fi încununată de trei monumente ridicate în Bulgaria pentru comemorarea ostașilor români căzuți în Războiul de Independență de la 1877. Cele trei monumente reprezentau o capelă în stil bizantin înălțată, în 1885, la Grivița și două coloane de granit înalte de 9 m ridicate la Vidin și Rahova, amândouă slujind drept soclu unor statui alegorice ce reprezentau România victorioasă. În afară de interesul artistic pe care-l prezentau aceste monumente, din păcate distruse în primul război mondial, ele (ultimele două) prezintă interes și sub aspect tehnic, întrucât inaugurau, nu fără dificultăți și chiar eșecuri trecătoare, turnarea în bronz a statuilor.

Cât privește frontonul de la Universitate încredințat lui de arhitectul Alexandru Orăscu, la 1862, Storck a ales ca subiect compoziția *Minerva încurajând artele și științele*, reușind să se achite în mod mai mult decât onorabil de sarcina plasării foarte dificile (chiar pentru Fidias la Parthenon) a unei compoziții în cadrul unui triunghi isoscel.

Și totuși, genul în care se arată a fi cel mai emancipat ca artist neoclasic de nivel european este cel al portretului. O demonstrează portretele istorice în care, după exemplul pictorilor și graficienilor, evocă figurile-bust ale unor *Mihai Viteazul, Ștefan cel Mare, Grigore Ghica*, precum și portretele unor contemporani, ca: *Th. Aman, C.A. Rosetti, M. Kogălniceanu, Barbu Catargiu, Gh. Magheru, Costache Negri*, toate în marmură pe care o aducea din Italia.

Karl Storck a avut și o bogată activitate pedagogică, depusă în cadrul Școlii de Arte Frumoase din București, unde conduce mulți ani catedra de perspectivă și sculptură, formând prima generație de sculptori academiști din România. Unul dintre elevii săi este chiar propriul fiu, Carol (1854–1926) care, după ce învață bazele sculpturii în atelierul tatălui, își continuă studiile la Florența, unde-l are profesor pe Augusto Rivalta, și la Philadelphia, unde învață cu Thomas Eakins. Când se întoarce în țară (în 1880), este înarmat cu cunoștințe și cu o măiestrie ce-i permite să se afirme simultan în portret, sculptura alegorică, în cea monumentală, ca și în cea funerară, la un nivel profesional, cu o înțelegere a materialului (piatră, bronz) și cu o forță de sugestie ce depășesc net stadiul atins de părintele său.

În contrast cu ceilalți membri ai familiei cu o educație tipic germană, cumpătată și rațională, Carol are o tinerețe aventuroasă practicând în America nu numai sculptura, ci și gravura, desenul, acuarela, ba trăind o vreme și din expediente. Abia în 1880, după o absență de 11 ani din țară, se reîntoarce în sânul familiei, unde va colabora fructuos cu tatăl său, printre altele, la statuile *Annei Davila* și a *Protopopului Tudor*, mărite de el la scară după machete miniaturale executate de Karl.

Spre deosebire de aceste monumente în care este prezentă viziunea de artizan a bătrânului Storck, Carol are o viziune de adevărat monumentalist, demonstrată cu brio în statuia lui *Carol Davila* din fața Facultății de Medicină din București, operă ce face proba unei maturități artistice nu numai a autorului, ci și a școlii românești de sculptură în ansamblu, mai ales dacă ținem seamă că turnarea în bronz a fost realizată în țară.

O altă statuie monumentală rămasă în faza de machetă și multiplicată ca atare este cea a lui *Honterus*, ce urma să fie plasată la Brașov. N-a câștigat însă concursul și n-a primit comanda. În schimb, a primit comenzi pentru realizarea unor alegorii ce au fost plasate în nișe pe fațada Palatului de Justiție din București (*Prudența, Forța, Temperanța*) și pe cea a Palatului Poștelor (*Drumul de fier, Electricitatea*).

Foarte prodigioasă a fost activitatea lui Carol Storck și în sculptura funerară realizând numai pentru Cimitirul



CAROL STORCK. *Forța*



CAROL STORCK. *Alegorie*

Belu aproape 50 de monumente și busturi, maximum de măiestrie și efect artistic obținându-l în monumentul cunoscut sub titlul de *Mamă îndurerată* (1901), exprimând o durere sobră, reținută, fără gesturi retorice și reprezentând o tratare plină de virtuozitate a faldurilor pe care le formează veșmintele cernitei mame – *Pietà* a lui Michelangelo venindu-ne fără să vrem în minte.

Demnă de evidențiat este și activitatea de portretist, în realizarea de busturi fiind foarte industrios și folosind ajutoare, cioplitori în piatră și marmură. Dintre busturile mai reușite le amintim pe al tatălui său și pe ale scriitorilor *Bolintineanu, Hasdeu, Aricescu.*

Menit să fie acoperit ușor de uitare pentru că în scurta sa viață n-a reușit să lase opere trainice, Paul Focșeneanu (1840–1867) este și el elev al lui Karl Storck, cu care colaborează la realizarea frontonului de la vechea clădire a Universității din București. Din opera sa restrânsă s-a mai păstrat doar un bust al lui *Mihai Viteazul*, inspirat de cunoscuta gravură a lui Sadeler, și mai fiind consemnată documentar o statuetă expusă, în 1867, la Paris, și înfățișând o *Țărancă torcând.*

Dintre ceilalți elevi ai bătrânului Storck, formați în Școala de Arte Frumoase bucureșteană, s-au distins Ion Georgescu (1856–1898) și Șt. Ionescu-Valbudea (1856–1918). Format la răspântia dintre neoclasicism și romantism la București și Paris, Georgescu a pus mare preț pe cunoașterea temeinică a anatomiei, reușind să modeleze corpul uman cu precizie și sensibilitate. A izbutit să fie original în formă și proaspăt ca sentiment chiar atunci când a abordat temele repertoriului clasic greco-roman și renascentist, pe care-l cunoștea foarte bine. Lucrările *Izvorul* și *Aruncătorul de lance* (ambele la Galeria Națională) sunt dovezi elocvente ale unei măiestrii apropiate de perfecțiune și totodată semne indubitabile ale unei personalități artistice distincte.



CAROL STORCK. *Carol Davila*

Forța talentului lui Georgescu apare pregnant și în operele de factură realistă, lucrări de gen, cum este *Copiliță rugându-se*, sau portretele-busturi ale unor oameni de cultură ca actorul *Mihail Pascaly*, avântat, vibrant, plin de dinamism interior, *Dimitrie Bolintineanu*, *Mihail Eminescu*, *Constantin Lecca*, *C.A. Rosetti*, *Iulia Hasdeu*, *Doctorul Davilla* ș.a., unele dintre operele din această categorie având o destinație funerară.

Portretist experimentat, având la activ circa 150 de busturi, Georgescu a trebuit să manifeste multă fantezie în găsirea soluțiilor compoziționale pentru a evita să se repete. Drept urmare, deși adept al neoclasicismului, în realizarea unor portrete, a trecut hotarul esteticii romantismului și a conceput tocmai după canoanele acestui curent unele busturi, cel mai elocvent exemplu sub acest aspect fiind portretul actorului de tragedie *Mihail Pascaly*, executat imediat după moartea acestuia.

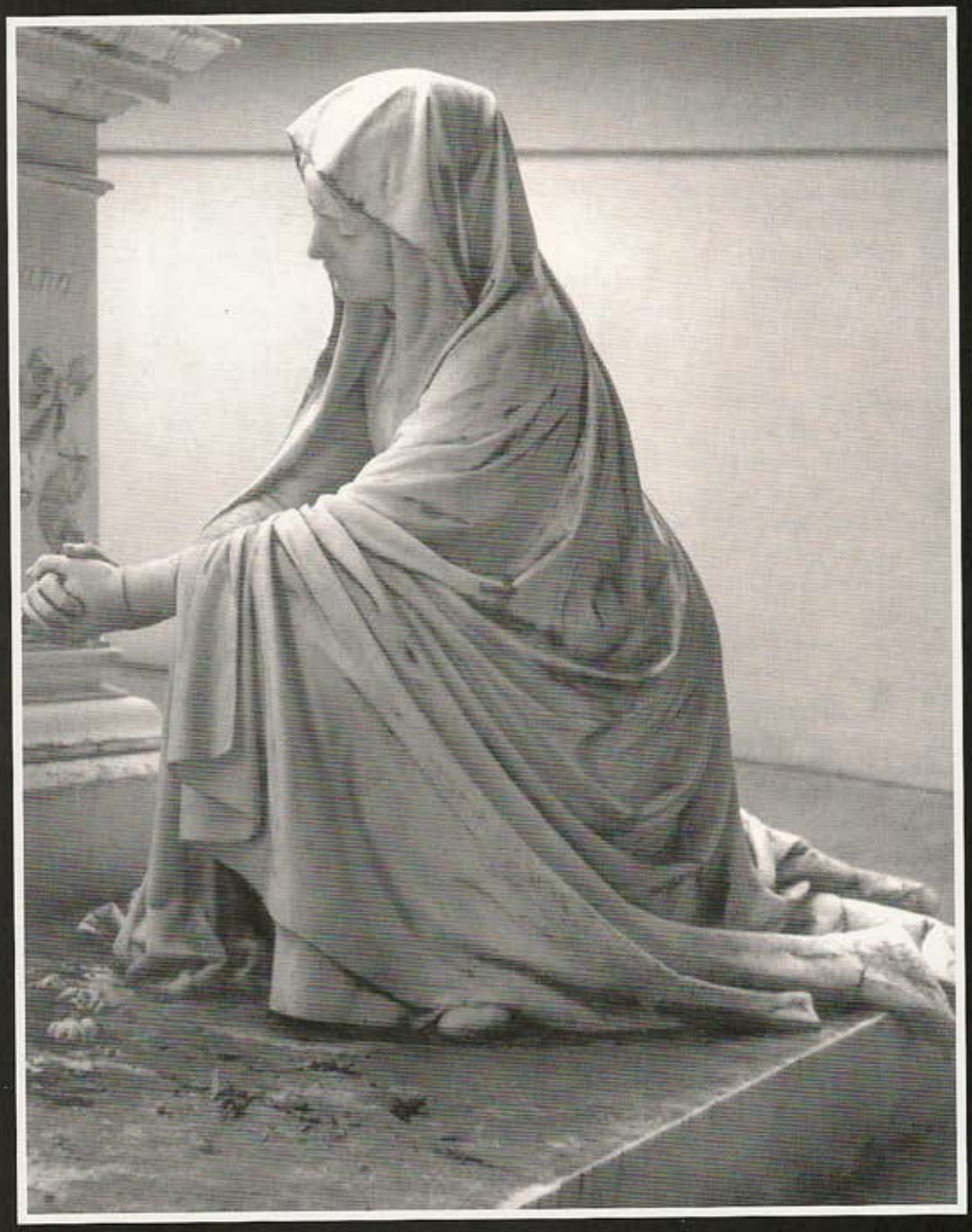
O altă dimensiune a creației lui Georgescu este monumentalitatea, vădită cu prisosință în cea a statuii lui *Gheorghe Lazăr* din Piața Universității din București și în statuia lui *Gheorghe Asachi* de la Iași, amândouă îmbinând echilibrul cu mobilitatea atitudinii și gestului, fidelitatea față de model cu forța de generalizare, detaliul semnificativ, aproape naturalist, cu simplitatea și măreția ideii redate sintetic.

Tot în domeniul sculpturii monumentale se înscriu figurile alegorice *Justiția* și *Agricultura* care ornează fațada Băncii Naționale din București, două cariatide pentru Universitatea din Iași și o statuie la Târnovo, în Bulgaria.

Dacă Georgescu ilustrează în chip strălucit neoclasicismul din sculptura românească, la polul opus lui, ca viziune și temperament, se află Valbudea, o natură prin excelență romantică, artist robust, de o energie clocotitoare. După terminarea Școlii de Arte Frumoase din București a studiat ca bursier la Paris, cu Frémiet căruia i-a dat, se crede, concursul în realizarea statuii lui *Ștefan cel Mare*, de la Iași. A modelat, cu o temeinică știință a anatomiei, nuduri de bărbați, musculoase, de o herculeană forță latentă ce amintește de Sclavii lui Michelangelo (*Învingătorul*, *Mihai Nebunul*, *Speriatul*). Atât în dinamica intempestivă a corpurilor, cât și în predilecția artistului pentru stările sufletești paroxistice își află expresie natura romantică și foarte complexă a lui Valbudea, ceea ce-l singularizează în sculptura românească a epocii. Cât privește conținutul de idei al operelor amintite, exegeții au văzut în ele expresii moderne, traduse în limbaj alegoric, ale luptei prometeice a omului și ale opresiunii la care este supus acesta.



CAROL STORCK. *Portretul bunicii*



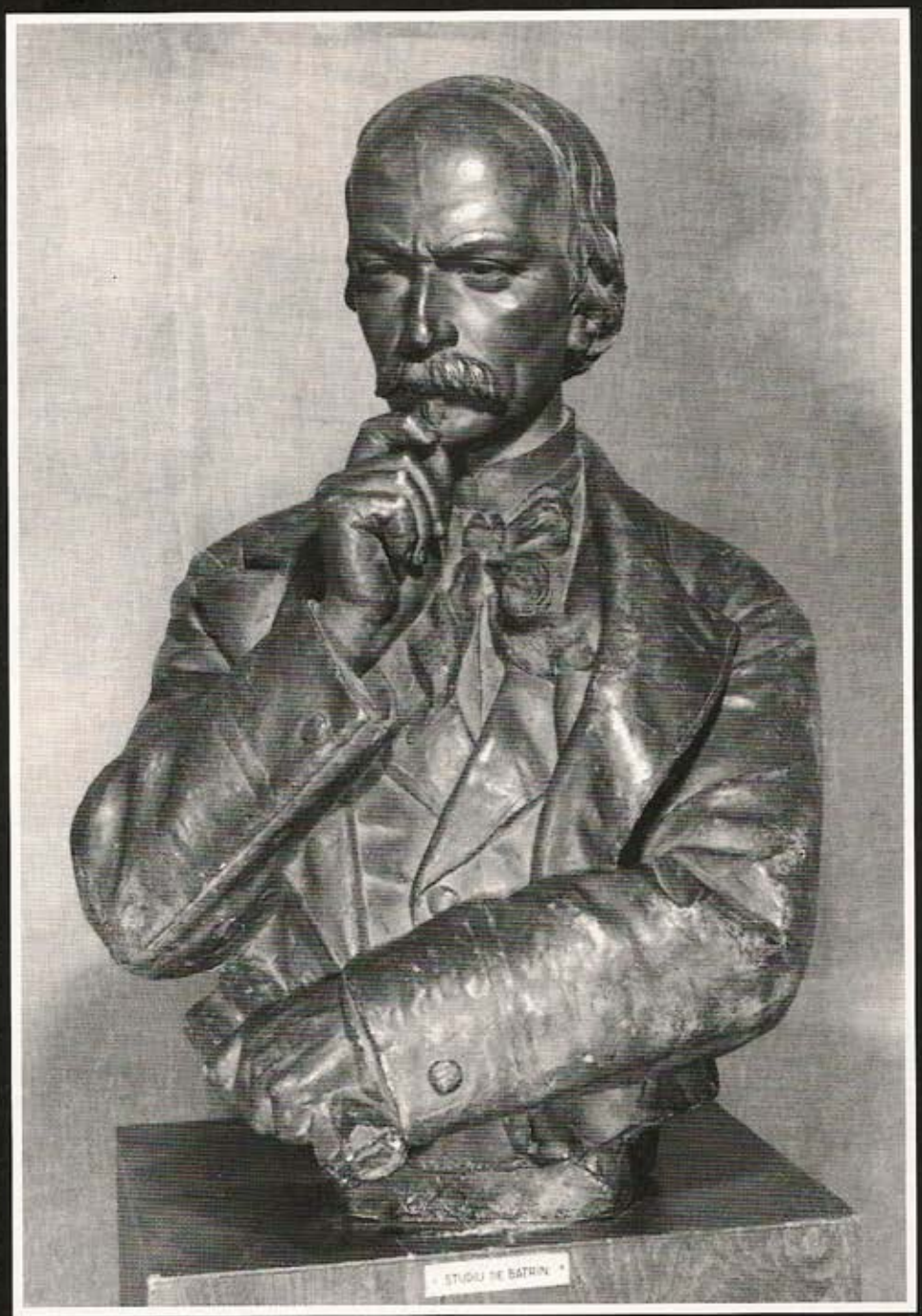
CAROL STORCK. *Mamă îndurerată (fragment de monument funerar)*



CAROL STORCK. *Portretul lui Karl Storck*



ION GEORGESCU. *Mihail Eminescu*



ION GEORGESCU. *Dimitrie Bolintineanu*



ION GEORGESCU. *Aruncătorul de lance*

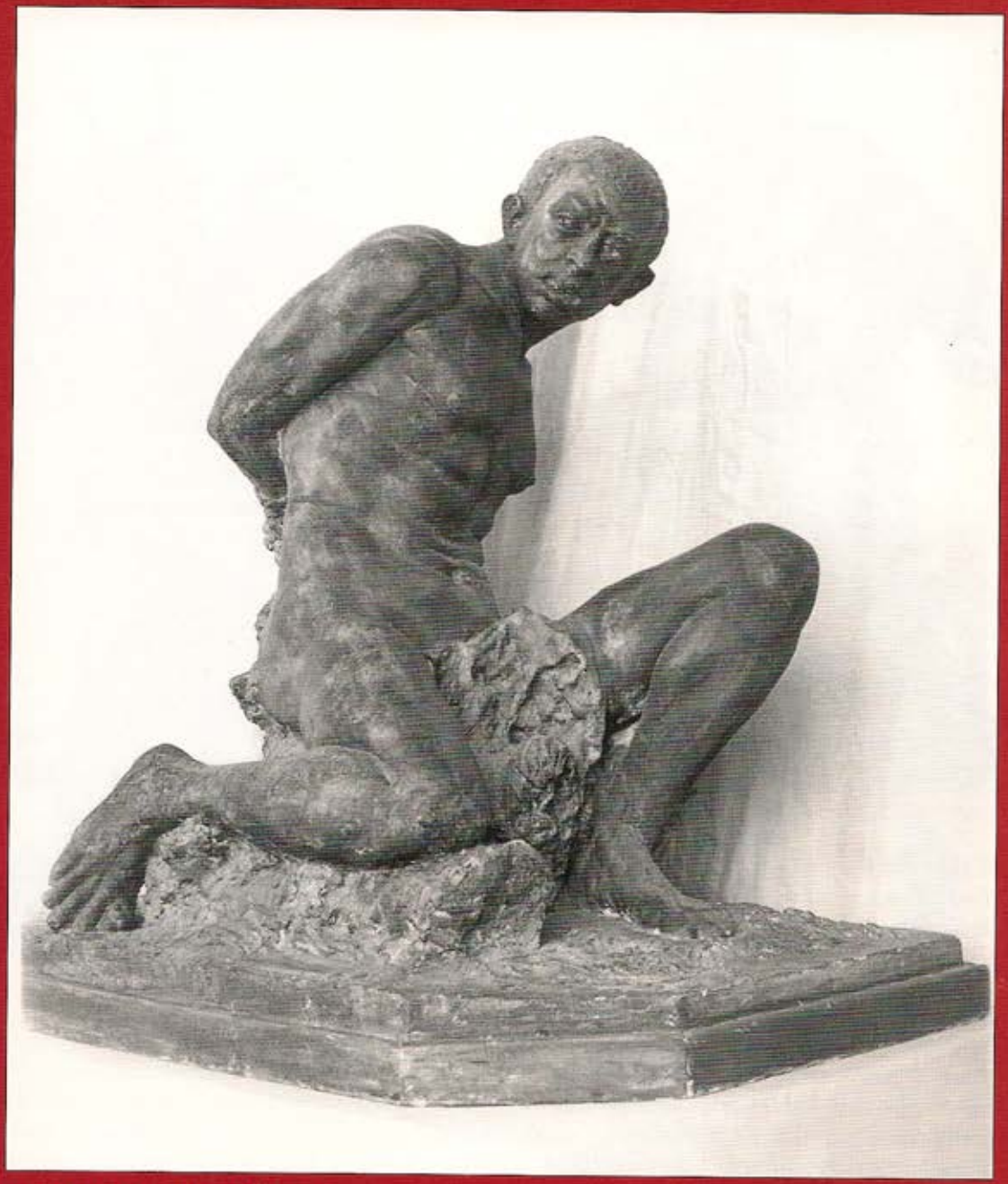
Dacă ținem seamă că nu trecuse nici un sfert de veac de la primii pași făcuți în sculptura românească de un artist modern, cum era Karl Storck, afirmarea lui Valbudea la Salonul de la Paris din 1885 cu o lucrare ca *Mihai Nebunul* ne apare ca un certificat de maturitate care atestă încă o dată capacitatea românilor de a sări etape și recupera întârzieri ca apoi să-și sincronizeze acțiunile cu cele din arta universală. În adevăr, cu *Mihai Nebunul*, sculptura românească era adusă în zona unei problematici care abia acum era la ordinea zilei și în Franța, să zicem, unde Valbudea își făcea



ION GEORGESCU. *Actorul Mihail Pascaly*

studiile. Lăsând la o parte semnificația temei prometeice de esență romantică abordată de sculptor, ceea ce interesează mai mult sunt rezolvările plastice găsite pentru tratarea acestei teme. Și aici sunt de pus în evidență, ceea ce a și făcut în mod inteligent și convingător Adriana Botez-Crainic într-o monografie „Valbudea", „dispunerea local divergentă a volumelor, polidirecționarea și dinamica axelor compoziției"[396].

Această deschidere polidirecțională a axelor îndrăgită de Valbudea apare și în cealaltă lucrare a sa specific romantică – în *Speriatul*, cu deosebirea că, aici, stării sufletești de spaimă patologică de care este cuprins personajul îi corespunde o și mai complicată și distorsionată schemă de structurare a volumelor, soluție îndrăzneață ce nu se putea întâlni la tot pasul în sculptura de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Aceasta nu înseamnă că Valbudea respingea soluțiile clasice. Dovadă ciclul de lucrări de gen din care fac parte *Saltul*, *Copilul dormind*, *Prima lecție*, *Fiorii apei*, *După baie* ș.a., în care elanul romantic este domolit, accentul fiind pus pe modelajul aproape rodinian al suprafețelor.



ȘTEFAN IONESCU-VALBUDEA. *Speriatul*



ȘTEFAN IONESCU-VALBUDEA. *Mihai Nebunul*

A executat și busturi (*Veronica Micle*, *Pictorul Eugen Voinescu* ș.a.), precum și sculptură monumentală, din lipsă de comenzi, acest gen de opere fiind însă puțin frecventat de Valbudea (*Vulcan* și *Mercur* pentru Banca Națională, alegoria *Mecanica* pentru Palatul Poștelor, două grupuri alegorice și mai multe medalioane pentru Universitatea din Iași).

Dacă în artă cei doi colegi își află căi diferite, pe plan biografic ei au destine asemănătoare și, pe când Georgescu murea tânăr, în chip tragic, Valbudea, tot atât de tânăr și în mod nu mai puțin tragic pentru arta lui, își înceta cariera de sculptor din lipsă de comenzi. Este, de altfel, una din racilele societății românești a timpului, aceea de a nu fi încurajat pe sculptorii naționali cu comenzi de monumente pentru care diriguitorii de atunci preferau să atragă artiști străini. De cele mai multe ori, aceștia din urmă executau comenzile în atelierele lor apusene (Frémiet, Romanelli, Ferrari, de pildă). În cazul lui Vladimir Hegel (1839–1918) însă, polonez de origine, este vorba de un artist care, venit în România pe deplin format, s-a stabilit aici definitiv în 1885, dotând mai multe orașe ale țării cu monumente de frumoasă ținută artistică, așa cum sunt cele ale lui *Miron Costin* și *Alecsandri* (amândouă la Iași), *Kogălniceanu* (în două variante, la Iași și la Piatra Neamț), *C.A. Rosetti* și *Dinicu Golescu* (ambele la București) sau ca *Monumentul pompierilor din Dealul Spirii* (București), modelate cu sensibilitate, în atitudini firești, lipsite de retorism și emfază.



VLADIMIR HEGEL. *Monumentul pompierilor din Dealul Spirii*



VALDIMIR HEGEL. *Monumentul lui C. A. Rosetti din București*

Un alt absolvent al Școlii de la București, Atanasie Constantinescu (1865 – după 1894), nu reușește să se impună prin nici un monument, iar din busturile realizate, cele care ne-au parvenit îl recomandă ca pe un artist ce nu depășește cu nimic nivelul rutinier al operelor executate la comandă, excepție făcând doar bustul lui *Tudor Vladimirescu* și al eroilor martiri *Horia, Cloșca* și *Crișan*.

În timp ce Școala de Arte Frumoase de la București, privilegiată de prezența la conducerea catedrei de sculptură a unui artist de talia lui Storck, pregătea seria de sculptori pe care i-am amintit, Școala din Iași nu se putea lăuda decât cu Dimitrie Tronescu (1843–1906). Dar și acesta nu la Iași, ci la Roma, unde învață cu Ettore Ferrari, își va însuși solidele cunoștințe de meșteșug ce-i vor permite să lucreze direct în marmură de Carrara o frumoasă statuie intitulată *Orientala*.

Măiestria, ce nu poate fi pusă la îndoială, a lui Dimitrie Tronescu, poate fi constatată și în machetele pentru două statui reprezentând, una: *Vanitatea*, sub forma unei femei cochete ce privește în oglindă, și cealaltă pe *Dimitrie Cantemir*[397].

Un alt profesor la Școala ieșeană, cu studii, și el, la Roma, asemenea lui Tronescu, a fost Ion Mateescu de la care ne-au rămas un bust și o statuetă reprezentându-l pe pictorul *Octav Băncilă*.



VALDIMIR HEGEL. *Miron Costin. Iași*

În Italia, asemenea lui Tronescu, și Mateescu unde a și trăit multă vreme, dobândindu-și acolo și o oarecare faimă, și-a făcut studiile și George Vasilescu (1863–1893), originar din Oltenia (Craiova). Faima câștigată în țara lui Michelangelo i-a adus lui Vasilescu multe comenzi și în patrie. Avem în vedere în primul rând busturile executate pentru clienți recrutați din protipendadă, dar și *Monumentul Vânătorilor* din Ploiești, ca și monumentul de la Tulcea, pe care însă, murind prematur, nu l-a putut isprăvi, această sarcină revenindu-i lui Constantin Bălăcescu (1865–1913). Format tot în Italia, Bălăcescu a deprins



CONSTANTIN BĂLĂCESCU. *Tudor Vladimirescu*. Târgu Jiu

aici, odată cu meșteșugul, și un oarecare retorism ce dăunează întrucâtva operei sale de monumentalist, fie că este vorba de opera începută de Vasilescu la Tulcea, fie că este avut în vedere monumentul lui *Tudor Vladimirescu* de la Tg. Jiu – operă barocă, încărcată de atribute convenționale ce-i știrbesc din măreția sobră ce caracterizează statura istorică a eroului comemorat. La Galeria națională poate fi admirat totuși un bust al cântăreței *Elena Teodorini*, care ne arată o fațetă mai favorabilă a sculptorului Bălăcescu.

Din seria artiștilor de talie modestă, fără ambiții în domeniul monumentalului, cel mai interesant este, fără îndoială, Constantin Gănescu (1865–1937). Deși practică plastica mică de vitrină, statuetele lui nu sunt lipsite adesea de monumentalitate (*Ecleziastul, Bolnavul, Zgârcitul, Preot predicând, Tentatorul*). Ca acuitate a observației și ca forță de punere în evidență a esenței personajului, lucru realizat prin deformările la care recurge spre a potența expresia și a-și pronunța astfel cu mai multă asprime verdictul critic ce-i caracterizează atitudinea morală față de modelele alese, Gănescu este mai degrabă un expresionist decât un realist. Această particularitate a creației lui, ca și sensibilitatea aproape rodiniană cu care modelează forma ne determină să-l situăm mai aproape de Paciurea și să-l considerăm un artist de secolul XX. Și făcând această distincție, subliniem implicit nivelul incomparabil mai ridicat decât în trecut pe care-l cunoștea sculptura românească încă din primele decenii ale secolului al XX-lea.



CONSTANTIN GĂNESCU. *Ecleziastul*

Două dintre personalitățile afirmate în această perioadă, și anume Brâncuși și Paciurea, domină cu autoritate sculptura românească în ansamblul ei. Prin aportul lor novator la primenirea limbajului și prin noile sensuri transpuse în materialul cu care au operat, cei doi mari artiști depășesc chiar cadrul național. Din păcate însă, până în prezent, numai pe fruntea unuia dintre ei – pe a lui Brâncuși – au fost puși laurii recunoașterii universale, în timp ce Paciurea se bucură deocamdată doar de recunoașterea

compatrioților. Și totuși, așa cum a arătat exegetul său, Ion Frunzetti, „Paciurea, tipologic opus lui Brâncuși, oferă în antagonism cu creația acestuia, dar deopotrivă ca nivel cu ea, un document al sensibilității și gândirii românești exemplar pentru restul lumii moderne..."[398].

Ca și Brâncuși, Dimitrie Paciurea (1873–1932) își începe activitatea cu opere de factură tradițională pe care însă nici Școala de Arte și Meserii, urmată în adolescență, nici atelierele academiste de la București și Paris nu reușesc să-și imprime pecetea lor didacticistă rece. Talentul și temperamentul își spun cuvântul și primele opere, fie că este vorba de *Capul de copil* de la Galeria Națională, fie că avem în vedere diverse studii și portrete, fie că în discuție se află o sculptură funerară ca *Adormirea Maicii Domnului*, de la capela Stolojan din cimitirul Bellu, aduc un suflu nou și proaspăt necunoscut până atunci în sculptura românească.

Paciurea era la prima încercare în abordarea unei teme religioase. În 1907, deci în anul când Brâncuși avea să sculpteze *Rugăciunea*, el sculpta la comandă un *Crist încoronat cu spini*. Deși redat doar bust, fără mâini, această lucrare pătrunsă de un patetism autentic se înscrie stilistic pe linia crucifixelor din sculptura occidentală. În cazul *Madonei Stolojan*, cum i se mai spune *Adormirii Maicii Domnului*, sculptorul proceda însă ca un novator. El adopta ca soluție pentru monumentul funerar destinat cavoului familiei Stolojan o imagine din iconografia artei bizantine și vechi românești. Cu alte cuvinte, împrumuta din icoana și din broderia medievală imaginea hieratică a Mariei moarte, dar fără apostoli și fără Cristos în mandorlă cum apărea de obicei, și o transpunea în basorelief. Un basorelief ce amintește însă și de imaginile „gisant" din statuara occidentală gotică și renascentistă, de tendință gotică fiind și faldurile, ce formează un frumos joc decorativ, al veșmintelor Mariei.

Bineînțeles că cea mai populară operă a lui Paciurea este *Gigantul*, realizată, în 1906, în urma unei comenzi oficiale. Personajul cu musculatură atletică era postat pe fundalul unei grote din Parcul Libertății, în cadrul unei compoziții din care făceau parte încă două lucrări: una ca pandant, reprezentând tot un gigant și aparținând lui Fr. Storck, și alta – o fecioară culcată, sculptată de Dimitrie Mirea. Tot grupul ilustra cunoscuta legendă populară a Jepilor



ION MATEESCU. *Pictorul*

(doi munți din masivul Buzăului despre care se spune că, frați fiind și iubind aceeași fată, au fost transformați, prin blestem, în stane de piatră).

Prin efortul supraomenesc pe care-l sugerează, ca și prin grandoarea concepției, *Gigantul* lui Paciurea amintește de *Sclavii* lui Michelangelo. O operă de o atare forță și semnificație, sculptura românească, bineînțeles, nu cunoscuse. Și putem spune că nici nu avea să mai cunoască. În opera lui Paciurea, cel puțin, această statuie demnă de titanii Renașterii rămâne o excepție. Ea este o dovadă peremptorie a calităților de monumentalist ale artistului. Și dacă n-a fost urmată de nimic asemănător, este pentru că el n-a mai primit o altă comandă care să-i solicite efortul.

În timp ce lucra la *Gigantul*, Paciurea a mai executat o statuie, *Omul primitiv*, pentru amândouă pozându-i un matelot rus de o forță herculeană ce se refugiase în România de pe crucișătorul „Potemkin", cu ocazia acostării acestuia la Constanța.

Opus *Gigantului* care întruchipa forța guvernată de conștiința și de dorința de eliberare, *Omul* primitiv întruchipa, dimpotrivă, forța oarbă. El nu numai că nu se răzvrătește și nu încearcă să se elibereze de forțele care-l încătușează, dar chiar se complace în intimitatea acestor ființe telurice ale pământului, cu care face aproape corp comun, căci este înfățișat cum îmbrățișează stânca pe care se cațără anevoie. Sau poate și aici sculptorul a dorit să sugereze același urcuș spre lumină căci, în ciuda frunții sale teșite, omul primitiv al lui Paciurea pare a-și aținti priviri arzătoare spre înalturi.

În preocupările sculptorului s-au mai aflat și două monumente care dacă ar fi fost realizate ar fi îmbogățit simțitor patrimoniul național. Unul dintre ele celebra actul Unirii Principatelor, iar celălalt monument era al lui Eminescu și urma să fie ridicat la Galați. Din nefericire, din acest proiect ne-au rămas numai schițe și studii.

Neprimind comenzi de monumente, Paciurea a trebuit să-și câștige existența realizând busturi la comandă. Firește că și în asemenea lucrări a știut să pună ceva din focul interior al cugetării și simțirii sale. Mai cu seamă în busturile unor personalități din cultura națională și universală ca pictorii *Ștefan Luchian* și *G. Petrașcu*, ca dramaturgii *Shakespeare* și *Ibsen*, ca scriitorul *Lev Tolstoi* și compozitorul *Beethoven*, ca actorii *C. Nottara* și *Iancu Brezeanu*, pentru fiecare găsind forța de a reda cu maximum de expresivitate adâncimea și complexitatea sufletească a personajului respectiv.

Se știe însă că, suflet dureros de sensibil, Paciurea nu s-a putut mulțumi cu rolul și rostul rezervate de o societate indiferentă la creație, unui artist ca el. De aceea, la un moment dat, el începe să înțeleagă și să gândească existența cu alți ochi, în alți termeni. Astfel că din perioada primului război mondial, a început să sculpteze genii ale răului cum este straniul *Zeu al războiului*, înfățișat sub chipul unui tânăr frumos și crunt cu o țeastă pe cap în chip de coif.

Tot sub forma unui tânăr de o frumusețe stranie și cruntă este și lucrarea *Sfinxul*, expus în 1912. Critica dintre cele două războaie a pus pe bună dreptate această lucrare, ca și *Madona Stolojan*, ca de altfel și alte sculpturi ale lui Paciurea, în relație cu „Arta 1900". Nu numai apelul la o iconografie simbolistă, cum este *Sfinxul*, cum este *Pan*, cum este *Capul de satir*, cum sunt *Himerele* și cum este bizantinismul *redivivus* al *Madonei Stolojan* țin de estetica „Artei 1900", ci și unele trăsături stilistice fundamentale, cum ar fi dominația unor forme contorsionate, unduioase, ce parcă au înghețat în curgerea lor vâscoasă asemenea bizarei *Sagrada Familia* a lui Gaudi. Că *Sfinxul* ne apare misterios și criptic încă nu ne surprinde, dar o mulțime de alte lucrări de Paciurea au întipărită pe față o la fel de enigmatică expresie. Așa sunt *Studiul* redând un cap de femeie cu chipul ușor schimonosit de o durere secretă. Așa este lucrarea *Cugetarea* (Gândirea), soră bună, prin urâțenia ei cuminte, cu *Cumințenia pământului* a lui Brâncuși, așa sunt în sfârșit *Himerele*. Cât despre *Sfinx*, acesta este în fond un tânăr gânditor care n-are comun cu adevăratul „Sfinx" – așa cum arată Ion Frunzetti – „decât o aluzie, un hieroglif plastic: gheara de vultur crispată, fără nici o legătură cu bustul pe care sculptorul a pus-o pe soclul statuii, imediat sub pieptul ei musculos și crispat și el de efortul concentrării, ca pe un fel de epigraf-rebus, reprezentarea figurativă a ideii de efort și avântare vulturească a gândului; gheara îndoielilor rațiunii, care-și înfige amprenta în cugetul omului dotat cu inteligență și conștiință de sine"[399].

Și *Sfinxul* n-a reprezentat decât introducerea într-un univers al tensiunilor maxime și al unor ciudate plăsmuiri terifiante. Căci au urmat, obsedante, esențializate și transfigurate la temperatura pe care i-o asigura artistului fiorul trăirii patetice a durerii, imagini ale unei mitologii proprii – proiecții fantastice ale unei realități vitrege la care, plin de repulsie și groază, el nu putea să adere. Avem în vedere, desigur, poporul de „Himere", ființe telurice, fantastic-grotești, zămislite din aprehensiune și zbucium, menite să ne sugereze, prin accentul lor oniric, absurdul din lume.

Este acum momentul când, dezamăgit și din ce în ce mai singur, mai neînțeles, Paciurea începe să semene cu Goya, cu autorul acelor „Disparates" gravate de marele iberic nu pentru a persifla, ca în „Capricii", nici pentru a blestema ca în „Dezastrele războiului", ci din nevoia de a-și clama deznădejdea. Și un deznădăjduit este și Paciurea. Cu imaginația bântuită de făpturi bizare, el închipuie și realizează, în gips patinat sau în bronz, o mulțime de sculpturi înfățișând animale patrupede cu cap de femeie pe care le numește himere. Menționăm dintre acestea *Himera pământului*, *Himera apei*, *Himera văzduhului*, unele în mai multe variante.

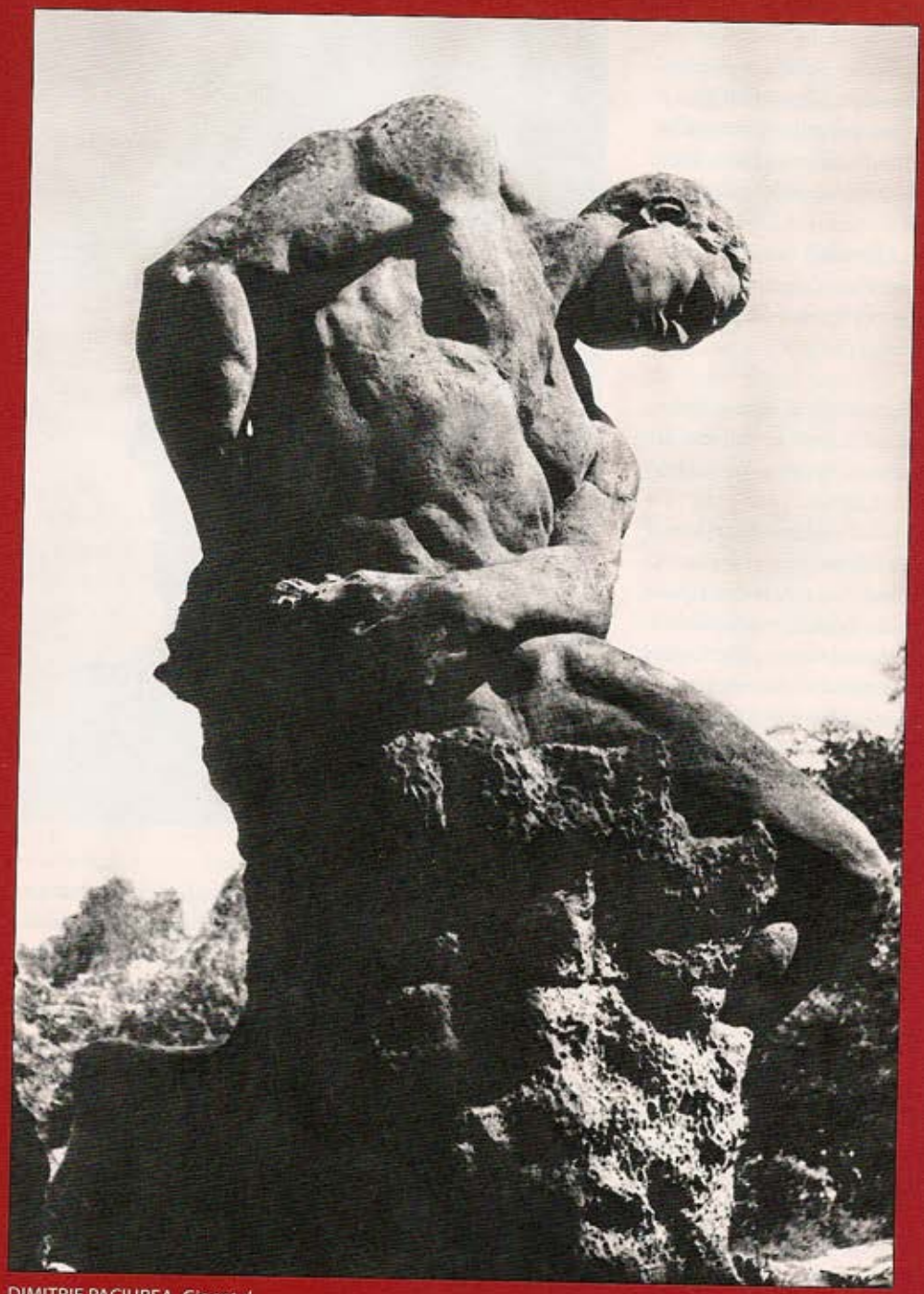
Interesante pe plan filosofic prin încărcătura lor simbolică, *Himerele* nu sunt mai puțin demne de luat în considerație sub aspect morfologic. Chiar dacă prin crearea lor, Paciurea nu revoluționează sculptura modernă, precum conaționalul său Brâncuși, ce-și desfășura activitatea la Paris, nu-i mai puțin adevărat că făcea și el un pas important în sensul modernizării, viziunea sa înscriindu-se printre experiențele cele mai îndrăznețe din arta secolului al XX-lea.

Într-un fel, el a anticipat procedee ce vor fi consacrate de alți artiști, ca Moore sau Lipschitz. În tratarea formei și a inserției sale în spațiu, Paciurea este unul dintre primii sculptori care a patronat lupta spațiului pozitiv cu cel negativ. În confruntarea dintre gol și plin, el a dat uneori, ca de pildă în *Himera văzduhului*, câștig de cauză golului, sacrificând plinul, așa cum a făcut ca materia opacă să fie erodată de lumină, între lumină și umbră sculptura sa afirmându-se ca un câmp de bătaie răscolit și pârjolit de intensitatea trăirii actului creator. Referitor la noutatea

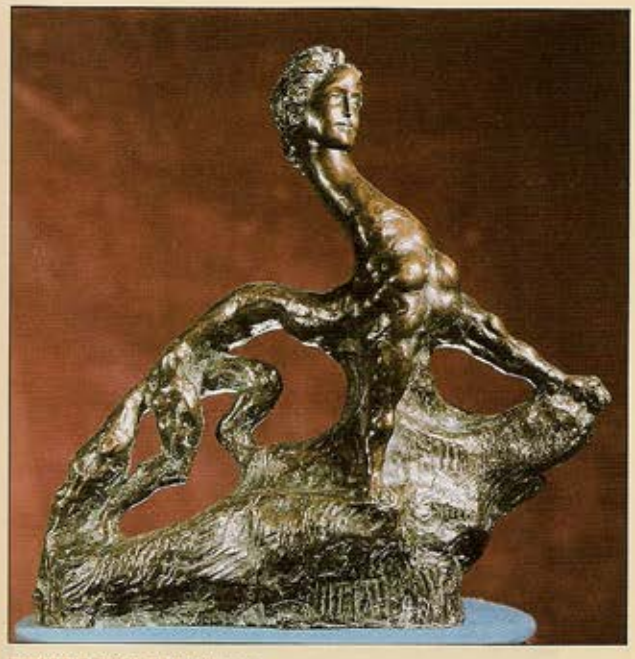


DIMITRIE PACIUREA. *Gigantul*

rezolvării inserției în spațiu a *Himerei văzduhului*, într-un recent studiu se arăta pe bună dreptate că „Savantă și dificilă, structura (piesei amintite n.n.) dezvoltă formula echilibrului dinamic într-o complexă înscriere și desfășurare în câmpul geometriei spațiale al tensiunilor și detentelor. Aproape confundat cu armătura sa, trupul himerei descrie o inserție care se rezumă aproape la ductul filiform al siluetei"[400]. Înscriindu-se pe linia de evoluție baroc-romantic-expresionism, opusă, așadar, liniei clasiciste, opera lui Paciurea a însemnat încă un pas spre dezintegrarea formei, macerate de jocul de umbră și lumină, la care avea să ajungă sculptura modernă. „Permutația de tip fantastic – ca să-l citățm din nou pe Ion Frunzetti – a corpurilor și obiectelor supuse spațiului de tip nou, spațiului-timp al omului modern, sfâșiat de angoasele perisabilității sale și a lumii deopotrivă, transfigurarea lor în aburi, în volute de fum tragic contorsionate [...], iată numai câteva din



DIMITRIE PACIUREA. *Gigantul*



DIMITRIE PACIUREA. *Himera*

caracteristicile artei lui Paciurea suficiente pentru a-i proclama sus şi tare suprema modernitate"[401].

Împărtăşind conştiinţa veacului său, Paciurea se situează ca atitudine morală, ca sensibilitate şi viziune plastică, printre marii reformatori ai vechii concepţii asupra raportului volum-spaţiu-timp. Şi dacă aşa, cum am arătat, în plan universal, reforma propusă de el n-a avut imediat ecou, ea nefiind nici până astăzi asimilată complet, compatriotul său Constantin Brâncuşi (1876–1957) a reuşit, în schimb, să se impună întregii lumi. Dacă veacul XX este marcat de câteva revoluţii artistice cu prelung ecou şi pe harta sa cu un relief spiritual atât de agitat, s-au înălţat câteva piscuri ce se văd de la mari depărtări, unul dintre aceste piscuri se numeşte fără îndoială Brâncuşi. În opera acestuia avem una dintre cele mai pure expresii ale spiritualităţii româneşti, numele lui reprezentând pe bună dreptate o certitudine, şi anume: una la fel de perenă ca şi bronzul în care şi-a întruchipat, şlefuite până au dobândit străluciri diamantine, gândurile, năzuinţele, simţirile.

Personalitate artistică de mare forţă şi originalitate, el a izbutit să afirme cu tărie geniul poporului român şi să-l propulseze în universalitate. A făcut-o într-o vreme când



DIMITRIE PACIUREA. *Beethoven*

omenirea a cunoscut multe genii. Ritmul alert şi abundenţa descoperirilor din toate domeniile, experienţele cele mai îndrăzneţe, inclusiv în câmpul artelor, năvala noului sub formele cele mai diverse, concurenţa acerbă dintre formulele de artă şi dintre promotorii lor, ca să nu mai vorbim de o oarecare blazare a receptorului în faţa acestui asalt neîntrerupt – totul se pare că ne-ar îndreptăţi să ne mirăm de triumful atât de spectaculos cu care s-a soldat temerara întreprindere a sculptorului român. N-o facem însă. N-o facem pentru că nu miracolului se datorează performanţa lui Brâncuşi, ci unor condiţii obiective, unor energii acumulate de secole de un popor şi, firesc, geniului cu care artistul a ştiut să imagineze acei vectori capabili să transporte pe orbita universalului bogata încărcătură de semnificaţii izvorâte din realitatea naţională.

Brâncuşi a apărut, cum se ştie, într-un moment când arta universală, în special sculptura, se afla într-un punct de răscruce. În primii ani ai secolului sunt puse în discuţie



DIMITRIE PACIUREA. *Sfinxul*



DIMITRIE PACIUREA. *Zeul războiului*

multe dintre conceptele vechii estetici și în locul lor sunt propuse sau, mai precis, impuse, altele noi, revoluționare. Deși Brâncuși a fost unic în felul său, căutându-i-se totuși un termen de comparație, a fost pronunțat, și pe bună dreptate, numele lui Cézanne, reformatorul picturii moderne. Ca și meșterul de la Aix pentru arta culorilor, artistul român se află, desigur, în chiar centrul locului de geneză a sculpturii moderne. O dată cu afirmarea plenară a lui Brâncuși, evoluția sculpturii intră, în adevăr, într-o fază nouă, rostuită după principii radical diferite de cele care o guvernaseră până la el. Opera sa are semnificația unei pietre de hotar între epoci, iar angajarea sa pe noua cale are patetismul actelor revoluționare.

În climatul european de contestație perpetuă și de iconoclastie în care mulți artiști se revoltă, sfidând normele instituite și comițând acte de mare cutezanță, Brâncuși nu face excepție. Are, după cum știm, o asemenea atitudine



DIMITRIE PACIUREA. *Himera nopții*



DIMITRIE PACIUREA. *Himera văzduhului*

față de Rodin de sub a cărui tutelă se eliberează, brutal, printr-un gest sfidător dând operelor maestrului de la Meudon replici de un incontestabil spirit polemic, cum sunt *Sărutul*, *Cumințenia pământului*, *Rugăciunea*. Și totuși, el nu făcea parte din familia artiștilor zgomotoși care, asemenea futuriștilor, demolează, neantizează totul, renegând trecutul pentru a pune în locul *Nikei de la Samothrace*, automobilul zornăitor al lui Marinetti. Dimpotrivă, în multe privințe, revoluția lui Brâncuși îmbracă mai degrabă forma unei restaurări, a unei întoarceri la valorile trecutului, părăsite într-o perioadă de profundă criză a sculpturii. Așa, bunăoară, gestul prin care își întoarce fața de la Rodin, sculptând opere ca *Rugăciunea* și *Cumințenia pământului*, are semnificația unei reparații făcute multimilenarei arte a sculpturii care amenința să se dizolve minor în atmosfera impresionistă. Brâncuși se va întoarce astfel la sculptura-*sculptură*, adică la ceea ce Palma Bucarelli numea „specificitatea semantică a sculpturii". El revigorează astfel o artă ce



CONSTANTIN BRÂNCUȘI. *Copil*

începuse să cunoască decadența. Dar ca să o poată face, îl vedem urcând trudnic, uneori „muncind ca un sclav", pentru a ajunge la izvoarele limpezi tutelate de cei vechi.

Era aceasta o necesitate vitală pentru arta începutului de secol și, în căutarea apei vii, în stare să întinerească arta modernă, pornesc mai mulți. În pictură, Gauguin nu se va opri decât aproape de antipozi, Picasso va rămâne la arta africană, Kandinsky, la cea populară din zona septentrionului rusesc, iar alții, la cea precolumbiană. În sfârșit, s-a crezut că și Brâncuși a străbătut asemenea spații exotice. Iar dacă știm astăzi că n-a făcut-o, dacă se recunoaște îndeobște că drumul urcat de el spre trecut, spre izvoare, este cel pe care a coborât spre noi dinspre vechi obârșii arta populară românească, nu-i mai puțin adevărat că prototipurile originale aflate de el sunt uluitor de asemănătoare cu cele aduse de alții de aiurea, explicația faptului stând în fondul comun, primordial al artei vechi.

Cum scrie Mircea Eliade, „Brâncuși pare a-și fi găsit izvorul de inspirație românească după întâlnirea cu anumite creații artistice «primitive» și arhaice, fapt care li se pare paradoxal multor critici". Dar – continuă marele scriitor și filosof – „Geniul lui Brâncuși se datorează faptului că a știut unde să caute adevăratul «izvor» al formelor pe care se simțea în stare să le creeze"[402].

Fiind, așadar, un modern, dar cu nostalgia vechiului și având acces la marea cultură clasică nu pe căi lăturalnice, nu mediat, nu prin achiziții de mâna a doua și a treia, ci direct, prin filonul artei noastre populare, continuatoarea gândirii și mitologiei traco-gete, Brâncuși putea făuri o artă perfect autentică purtând un altoi ce o ferea de maladiile secolului: de ostentația insolentă, de goana după mode, de epigonism, de nihilismul frenetic, de experimentalismul șiștav.

„Expresie a unei culturi populare majore în care se subliniază setea de libertate și setea de absolut" – așa cum arăta G.C.Argan –, opera lui Brâncuși reușește să fertilizeze arta modernă într-o măsură în care au făcut-o puțini în pictură și poate nimeni în sculptură. Dacă, așa cum scria Lucian Blaga, „mișcările moderne, de la Van Gogh, Matisse până la arta lui Picasso, Brâncuși, Arhipenko, încearcă să taie drum spre absolut", fără îndoială că Brâncuși „taie" cel mai drept și, prin urmare, cel mai scurt drum spre această nobilă țintă. Esențele la care ajunge prin stilizare și printr-un gigantic efort de discernere sunt cele la care omenirea râvnește de mii de ani. Perfecțiunea, armonia și puritatea artei brâncușiene, vitalitatea ei sunt, de asemenea, vechi aspirații umane. Întocmai ca și aserțiunile sale privind arta sau viața, redate în forma lapidară a aforismelor, operele lui Brâncuși concentrează și ele tâlcuri filosofice cu semnificații general umane. El a descifrat în materialele tradiționale (lemn, piatră, metal) profunde sensuri ale existenței pe care a știut să le traducă expresiv, cu o iscusință de maestru, în forme și proporții de o severă concizie. În acest sens, s-a luat la întrecere cu natura. De



CONSTANTIN BRÂNCUȘI. *Sărutul*



CONSTANTIN BRÂNCUȘI. *Domnișoara Pogany*

altfel, observarea acesteia este o etapă majoră a demersului artistic brâncușian fără însă ca sculptura să imite formele create de mama-natură, ci creând, dacă se poate spune așa, o altă natură, la început numai a lui, dar pe urmă și a noastră. Nu este desigur cazul să analizăm în totalitate operele sale unele alcătuind întregi cicluri de variante, dar asupra unora se cuvine să ne oprim.

Brâncuși a avut desigur geniu și spiritul său a triumfat deplin asupra materiei indiferent de natura acesteia: lemn, lut, piatră, metal. Dar ca să ajungă pe culmile acestei libertăți, el a străbătut o cale lungă, urcată, metaforic vorbind, „pe brânci". Și a urcat-o nu numai el, ci și strămoșii lui țărani a căror experiență el o prelungea. În adevăr, când spunem că Brâncuși se inspiră din arta populară străveche, avem în vedere obiectele făurite de artizanul țăran: casa de lemn cu stâlpii prispelor în care întâlnim motivul *Coloanei fără sfârșit*, furcile de tors, lingurile ornamentate cu crestături, fileturile fără sfârșit ale teascurilor, roțile de moară, râșnițele, masa țărănească rotundă și joasă cu scăunele împrejur și atâtea alte piese de inventar casnic și gospodăresc.

În tradiția acestor îndeletniciri, Brâncuși a dat încă din adolescență probe de o rară iscusință de artizan. Când, în 1893, intra ca bursuier la Școala de Arte și Meserii din



CONSTANTIN BRÂNCUȘI. *Prințesa X*

Craiova, mâinile lui dibace erau deprinse deja cu prelucrarea lemnului, așa încât în foarte scurt timp elevul putea confecționa viori (și încă din lemnul ordinar al lăzilor de ambalaj) și sculpta artistic rame cu ornamente bogate, existând mărturia că a sculptat chiar și un bufet de sufragerie „cu îngeri"[403]. Practica de o vară într-o întreprindere de mobilier artistic nu făcea decât să șlefuiască și mai mult talentul tânărului artizan.

La deprinderile de meșter artizan, el nu va renunța nici când, acoperit de faimă, va locui în centrul Parisului, în Impasse Ronsin. Atelierul său era populat, cum se știe, și cum se mai poate constata și astăzi, după ce a fost strămutat la Centrul „Pompidou", de obiecte casnice meșterite de artist: o poartă, vatră, laviță, bănci scobite în lemn, scaune, masă din două pietre de moară suprapuse. Dar până să ajungă la Paris, în 1904, Brâncuși mai trebuia să urmeze în țară Școala Națională de Arte Frumoase din București, în care avea să-și însușească alte taine ale sculpturii, de astă dată cu precădere în gips, piatră și bronz.

În timpul studiilor bucureștene, obține diverse medalii pentru lucrări, cum sunt: bustul împăratului roman *Vittelius*, *Capul lui Laocoon*, mai multe *Capete de expresie*, bustul generalului Dr. *Carol Davila* și un studiu de anatomie după celebra statuie a lui *Hermes* (Muzeul Capitolin din Roma), adică renumitul *Ecorșeu*, de unde se vede cât de temeinică era pregătirea sculptorului, cât de bine cunoștea el secretele corpului omenesc și pe ale meșteșugului în a-l reda. Această solidă pregătire academică îndreptățea de bună seamă așteptările ca sculptorul să evolueze firesc și să ajungă un artist de frunte în vechea albie a tradiției. Ajuns la Paris, tocmai în această direcție pare să se îndrepte cu lucrări, ca *Orgoliu*, *Cap de copil*, *Fiul câmpului*, în felul cum concepe formele, modelate cu o mare sensibilitate simțindu-se fără îndoială lecția lui Rodin.

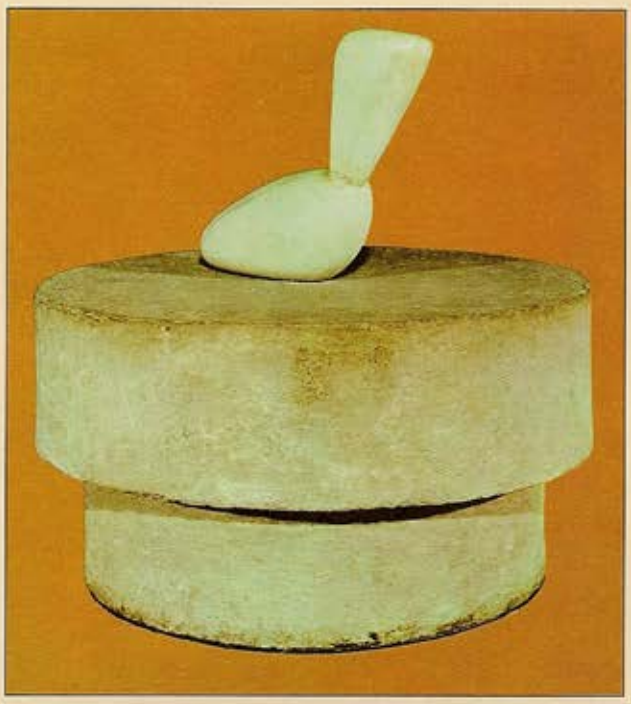
Dar Brâncuși nu se mulțumește să evolueze, și revoluționarul din el irumpe impetuos într-una dintre acele mari revolte care jalonează istoria artei universale. Anul 1907 se definește astfel crucial pentru cariera sculptorului român. Cât zăbovise în umbra lui Rodin, fascinat de acesta, lucrase cu nesaț, fără a găsi însă vreo satisfacție. „Făceam câte o sculptură pe zi – îi mărturisea mai târziu lui Petre Pandrea – Făceam ca și el. Pastișam inconștient, dar vedeam pastișa. Eram nenorocit. Au fost anii cei mai grei, anii de regăsire a unui drum propriu. Am plecat de la Rodin, l-am supărat, dar trebuia să-mi caut calea mea"[404].

Părăsind tradiția clasică, Brâncuși se întoarce la obârșiile sculpturii, în preistoria umanității modelând în gips *Rugăciunea* și cioplind în „taille directe" opere care-i vor marca adevăratul debut în noua orientare, cum sunt *Sărutul* și *Cumințenia pământului*. Ajungea astfel „la simplicitate, pace și bucurie", cum avea să-și amintească, în aceeași confesiune făcută lui Pandrea.

Curajul său în hotărârea cu care sfărâma canoanele și se angaja pe noul drum era cu atât mai remarcabil cu cât două dintre operele în care se manifestă pentru prima oară ca novator sunt comenzi pentru monumente funerare. Or, se știe, cât de conservator era în epocă gustul comun și cât de grijulii erau moștenitorii cu memoria celor răposați pentru



CONSTANTIN BRÂNCUȘI. *Sărutul*

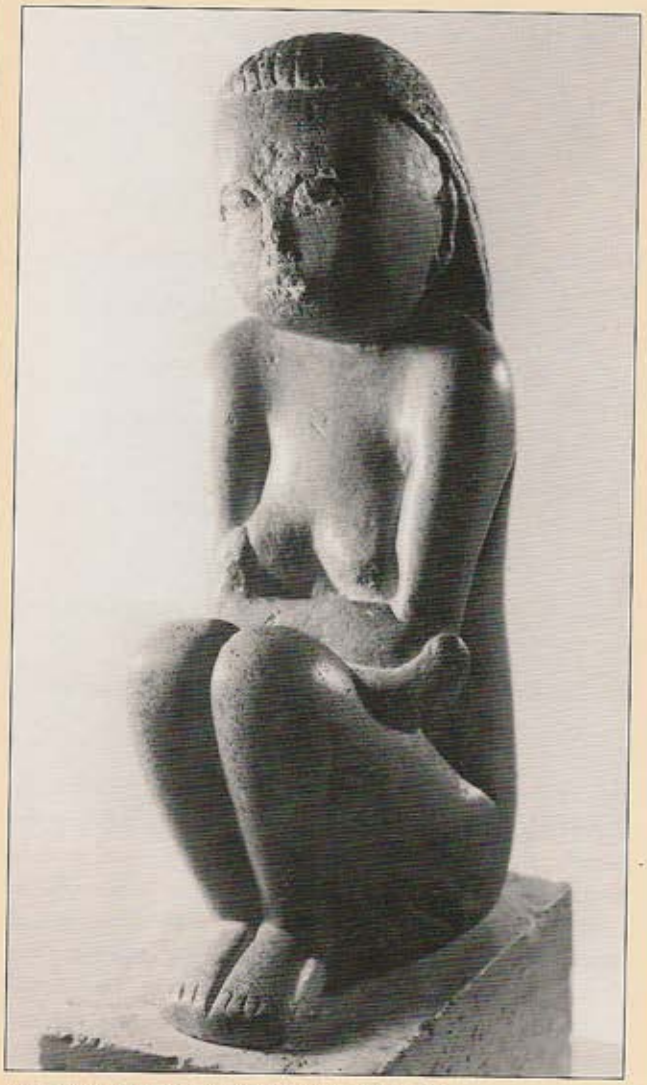


CONSTANTIN BRÂNCUȘI. *Leda*

a nu îngădui nici o abatere de la canoanele îndeobște admise, pentru a nu comite cumva o impietate. Nu întâmplător, de aceea, în marea ei majoritate, sculptura funerară prezintă atâtea platitudini și poncife, cu totul excepțional sărindu-se în acest gen peste nivelul mediocrității. Deci tocmai în acest domeniu imperturbabil în linearitatea sa, a intervenit Brâncuși răscolitor și „profanator" aproape, în ochii multora, pentru a crea capodopere ale viitorului. E drept, sculptorul s-a bucurat, în cazul celor doi comanditari ai monumentelor în cauză, de oameni evoluați, fără prejudecăți.

Primul dintre cele două monumente, *Rugăciunea* a fost creat pentru mormântul din cimitirul „Dumbrava" din Buzău, al unui oarecare Petre Stănescu înfățișat și el bust. Cât privește alegoria *Rugăciunii*, ea este redată de nudul unei femei îngenuncheate în poziție de prosternare. Cu cioturi în loc de mâini, fără nici o putere de seducție carnală, lipsit de orice urmă de senzualitate, nudul respectiv exprimă doar umilință și devoțiune. Dar lucrarea avea semnificații mai bogate decât cea pe care i-o asigura destinația ei funerară. Astfel, criticul Dan Hăulică, semnalând coincidența revelatoare a datării statuii cu data răscoalei țărănești din 1907, deslușea în „imaginea de reculegere funerară pe care a zămislit-o atunci Brâncuși – acel trunchi auster și anonim, sfielnic și tenace totuși, acea veghe în genunchi, neprihănită și fermă" – „întâiul monument al acestui martiraj" (al celor 11000 de țărani uciși n.n.)[405].

Celălalt monument funerar, destinat să străjuiască mormântul unei tinere sinucigașe, în cimitirul din Montparnasse, este Sărutul. Tema îl interesase pe artist mai demult, din 1907, și va continua să-l obsedeze. Variante ale Sărutului se află în muzee din Craiova, București, Paris, New York, Philadelphia, Chicago, iar în *Poarta sărutului* de la Târgu Jiu, motivul devenind un adevărat leit-motiv este simplificat până la o esență cvasiabstractă. Concepută în spirit polemic cu *Sărutul* lui Rodin, lucrarea lui Brâncuși este realizată într-un limbaj frust, puternic stilizat, ce amintește de plastica neolitică. Noutatea de-a dreptul uimitoare întruchipată de această lucrare constă în faptul că – așa cum arăta autoarea unei ample analize a formei în sculptură – „Demonstrativ, în locul formelor anatomice corecte, Brâncuși sculpta un



CONSTANTIN BRÂNCUȘI. *Cumințenia pământului*

paralelipiped, un bloc de piatră pe care l-a cioplit aspru și pe care l-a incizat obținând câteva vagi profile". În felul acesta el, după expresia aceleiași autoare, „curăța sculptura de reminiscențe romantice"[406] sau, cum avea să spună sculptorul englez Henri Moore, Brâncuși curăța sculptura europeană de „vegetația excesivă făcându-ne din nou conștienți de ceea ce înseamnă forma"[407].

În sfârșit, cealaltă lucrare, a treia, care jalonează decisiv ruptura lui Brâncuși de tradiția recentă, dar, printr-o regresiune în timp de milenii, îi asigură legătura cu tra-



CONSTANTIN BRÂNCUȘI. *Foca (Miracolul)*

diția mai îndepărtată, drept punte pe care se întoarce la obârșii servindu-i arta populară, este *Cumințenia pământului*. Caracterul arhaic al acestei mici statui amintind de idolii neoliticului, dar și de „caloienii" modelați din lut și aruncați pe ape, de „Sânziene", pentru a-l îmbuna pe zeul ploilor – obicei păstrat până de curând în unele zone ale țării – n-a scăpat observatorilor. În 1910, când a fost expusă la București, la „Tinerimea artistică", a stârnit o vie polemică. Printre comentatori se afla și poetul Al. Vlahuță care, deși nu se arată pregătit să adere la curentul modern pe care-l inaugura cu atâta autoritate mica statuetă a lui Brâncuși, ne lasă totuși o descriere a ei pe cât de exactă pe atât de sugestivă. „Cine a văzut-o o dată, n-o mai uită – scrie poetul în „Universul" – O momâie cioplită în piatră, care ar închipui o femeie goală ce șade cu adevărat foarte cuminte în capul oaselor, cu genunchii și brațele zgribulit strânse, în atitudinea unei ființe pătrunse de frigul eternității, probabil, destul de urâtă, cu ochii mici, apropiați, de abia crestați, pe o figură largă, asimetrică, modelată cu o sugestivă naivitate de primitiv,



CONSTANTIN BRÂNCUȘI. *Poarta sărutului*. Târgu Jiu



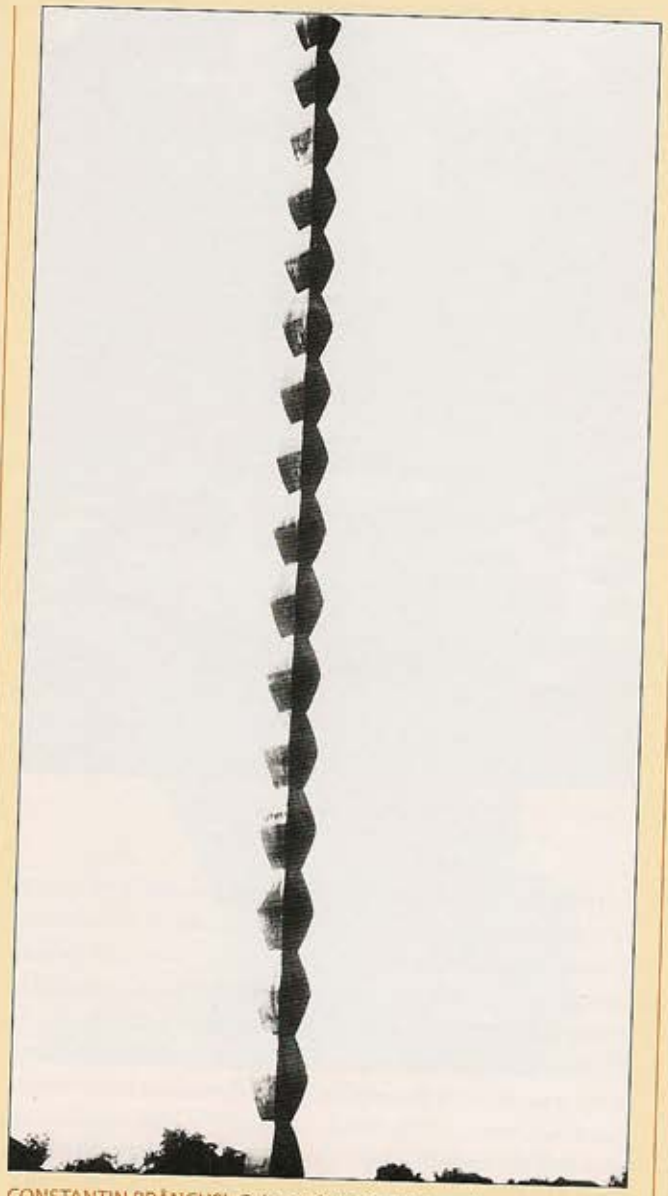
CONSTANTIN BRÂNCUȘI. *Masa Tăcerii*. Târgu Jiu

ochi care nu privesc afară, ci înăuntru, în misteriosul infinit lăuntric. Ai zice o divinitate ciudată, găsită sub dărâmăturile unui templu antic". Considerând-o „o sfidare a tuturor formelor clasice și a idealului în artă", un alt contemporan (pictorul V. Ravici) asemuia *Cumințenia pământului* cu „o piesă arheologică găsită, dezgropată din cine știe ce nisipuri ale Egiptului"[408], părere apropiată de a lui Tudor Arghezi care considera că opera în cauză „nu-i întrecută decât în proporții și durată de portretul fratelui mai bătrân, Sfinxul"[409].

Asemănări cu diverse opere arhaice *Cumințenia pământului* a sugerat și străinilor, Carola Giedion-Welcker asemuind-o cu nu știu ce idoli din Cyclade, iar René Huyghe, cu *Venus din Lespugne*.

Dacă sub aspect formal, *Cumințenia pământului* a fost identificată în mod corect ca o întoarcere a sculptorului la formele arhetipale arhaice, asupra semnificației filosofice a operei interpretările ce i se dau n-au fost nici pe departe epuizate, caracterul ei enigmatic pretându-se la conotații diverse. Pentru filosoful Constantin Noica, de pildă, această operă brâncușiană „nu poartă în ea altă enigmă, poate, decât enigma devenirii întru ființă a omului [...]. Ea este ca și cum Brâncuși ar fi sculptat nu devenirea întru ființă a unui lucru de pe pământ, ci devenirea întru ființă, întru omenesc, a Pământului însuși"[410]. Mai reținem ca deosebit de ingenioasă și relevantă paralela pe care o face Dan Grigorescu între *Cumințenia pământului* și o altă întrupare a înțelepciunii, de astă dată poetică, dar la fel de îndepărtată ca origine, și anume „întunecatul Cățel-al-pământului ce se aude lătrând din adâncuri în poemul eminescian"[411].

Am insistat asupra celor trei opere deoarece ele marcau o radicală rupere de convenții. În continuare nu vom face însă decât să punctăm, detașând dintr-o operă prodigioasă, bogată în forme și sensuri monumentele cele mai



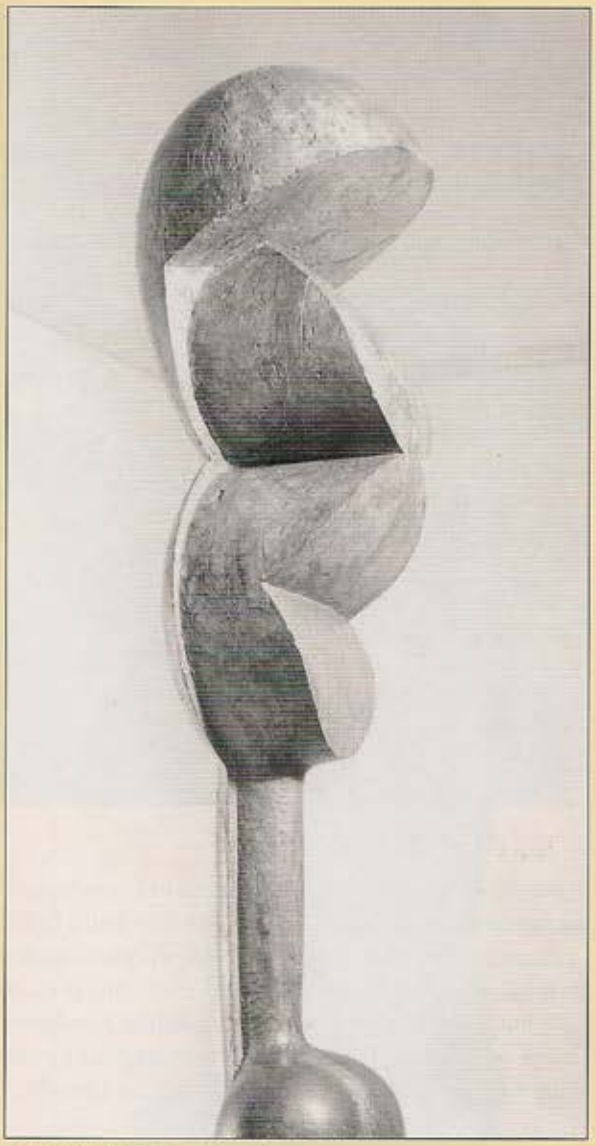
CONSTANTIN BRÂNCUȘI. *Coloana fără sfârșit*. Târgu Jiu

importante. Am putea continua enumerarea cu *Prometeu*, cu *Domnișoara Pogany*, cu *Muza adormită*, cu *Noul-născut*, cu *Sculptura pentru orbi*, cu *Cocoșul*, cu *Țestoasa*, cu *Regele regilor*. Toate trădează aspirația sculptorului spre simplificare, spre reducerea la esență prin refuzul categoric al „biftecului" cu care operează Michelangelo. Adoptând, ca și Cézanne, formele geometrice (sferă, con, cilindru) drept bază a figurației epurate la maximum, Brâncuși ajunge în lucrările *Începutul lumii*, în *Noul-născut* și în *Sculptură pentru orbi* la forme ovoidale îndelung șlefuite pentru a dobândi o perfecțiune cvasimatematică.

Dar tema predilectă a sculptorului este cea a zborului întruchipată de *Măiastrele* sale, inspirate, desigur – așa cum presupun în consens toți exegeții – de mirificele păsări măestre din folclorul românesc, investite de imaginația populară cu cele mai miraculoase însușiri.

Despre noutatea tulburătoare, absolut nonconvențională, a operelor lui Brâncuși aduce mărturie și o întâmplare anecdotică petrecută în anii 1926–1928. Avem în vedere procesul intentat de sculptor vameșilor americani care, cu ocazia unei expoziții la New York, considerând *Pasărea în spațiu* (bronz lustruit) drept piesă industrială detașată, au impus-o la o taxă de 210 dolari. Câștigarea procesului care s-a prelungit peste trei ani i-a pricinuit, firește, artistului multe tracasări, dar i-a adus și un spor de celebritate, cota lucrărilor sale cunoscând ulterior o mare ascensiune.

O descriere mai detaliată și considerații privind semnificațiile multiple ce i se atribuie merită ansamblul monumental făurit la Tg. Jiu. Sunt în discuție de astă dată mai multe piese ce alcătuiesc un monument. Încercări de acest gen, sculptorul mai făcuse. În 1914, când s-a pus problema ridicării unei statui a lui Spiru Haret în Piața Universității din București, Brâncuși a imaginat un proiect intitulat *Fântâna lui Haret*, reprezentând în adevăr o fântână – aluzie la opera culturală a marelui om de stat la care s-au adăpat mai multe generații. Proiectul a fost însă respins. Un alt proiect ce n-a depășit acest stadiu era cel al unui *Templu al meditației*, destinat maharadjahului din Indore (India). Proiectul ansamblului de la Tg. Jiu a fost, în schimb, tradus în viață și, începând din anul 1938, orașul de la poalele Parângului se poate mândri cu o operă de faimă mondială. Ansamblul respectiv, conceput a comemora jertfa eroilor din timpul primului război mondial, se compune din trei monumente dispuse de-a lungul unui ax, și anume *Masa tăcerii*, *Poarta sărutului* și *Coloana fără sfârșit*. Toate cele trei piese sunt încărcate de simboluri și ele sunt rezultatul unei preocupări îndelungi și asidue a sculptorului pentru găsirea unor forme cât mai sugestive. Pentru *Poarta sărutului* a reluat de pildă ca laitmotiv monumentul funerar realizat cu mai bine de un sfert de



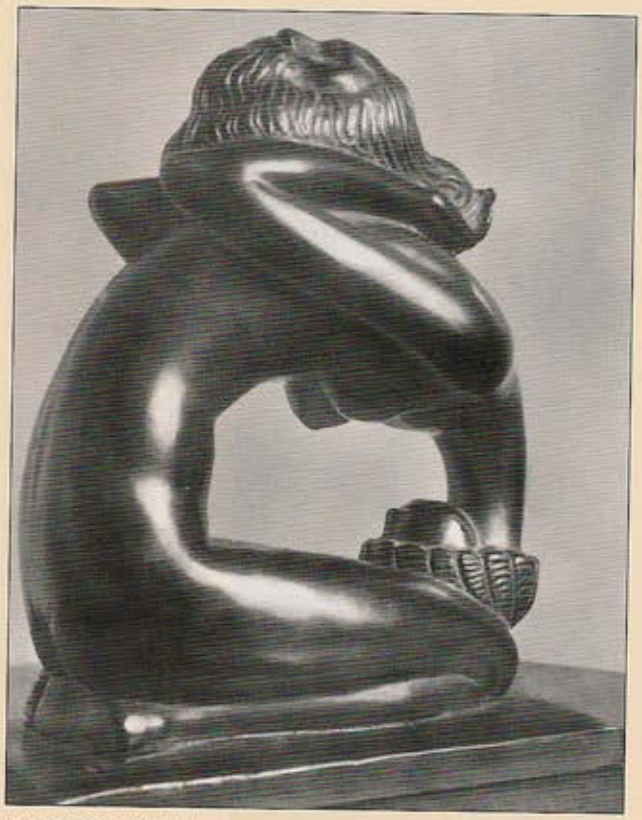
CONSTANTIN BRÂNCUŞI. *Adam şi Eva*

veac în urmă, iar *Coloana fără sfârşit* era dezvoltarea unei coloane de dimensiuni reduse realizate în 1918.

Masa tăcerii sau *Masa dacică*, cum i se mai spune, este formată dintr-un cilindru cu diametrul de 2,13 m înalt de 0,43 m suprapus unui alt cilindru mai îngust. În jurul mesei sunt dispuse douăsprezece scaune înalte de 0,55 m şi alcătuite din două semisfere tangente una la alta în aşa fel încât formează un fel de clepsidre. Atât imagi-



CONSTANTIN BRÂNCUŞI. *Pasăre în spaţiu*



FREDERIC STORK. *Salomeea*



FREDERIC STORK. *Femeia cu mărgăritar*

nea clepsidrelor, cât și asemănarea mesei cu pietrele de moară par să sugereze scurgerea timpului care macină. Alte conotații atribuite mesei sunt cele care amintesc de cadranul unui ceas, de planete, de zodii, totul sugerând în ultimă instanță timpul, infinitul, eternitatea. Pentru *Poarta sărutului*, concepută ca un arc de triumf, motivul repetat al unui cuplu îngemănat în sărut are semnificația iubirii eterne ce sfidează moartea.

Nu mai puțin bogată în simboluri este cea de a treia piesă a ansamblului – *Coloana fără sfârșit*, înaltă de aproape 30 m și formată dintr-un număr de 15 octoedri ce se înșiră asemenea „mărgelelor" – cum le numea Brâncuși – formând un „șirag de mătănii" ce semnifică „recunoștința fără de sfârșit" pe care o datorăm eroilor pentru jertfa lor.

Referitor la *Coloana infinită* de la Tg. Jiu, s-a remarcat rigoarea matematică a proporțiilor și raporturile dintre dimensiuni găsite de sculptor, iar în privința semnificației ei pentru istoria sculpturii, merită reținută aprecierea istoricului de artă francez Jean Cassou potrivit căruia, Brâncuși „a despicat cu dalta lui inspirată istoria sculpturii mondiale în două, așezând la granița dintre clasicism și modern *Coloana fără sfârșit* în frumusețe a geniului românesc"[412]. Este o apreciere, să recunoaștem, ce-l omagiază pe marele sculptor, dar o dată cu el și poporul care l-a zămislit.

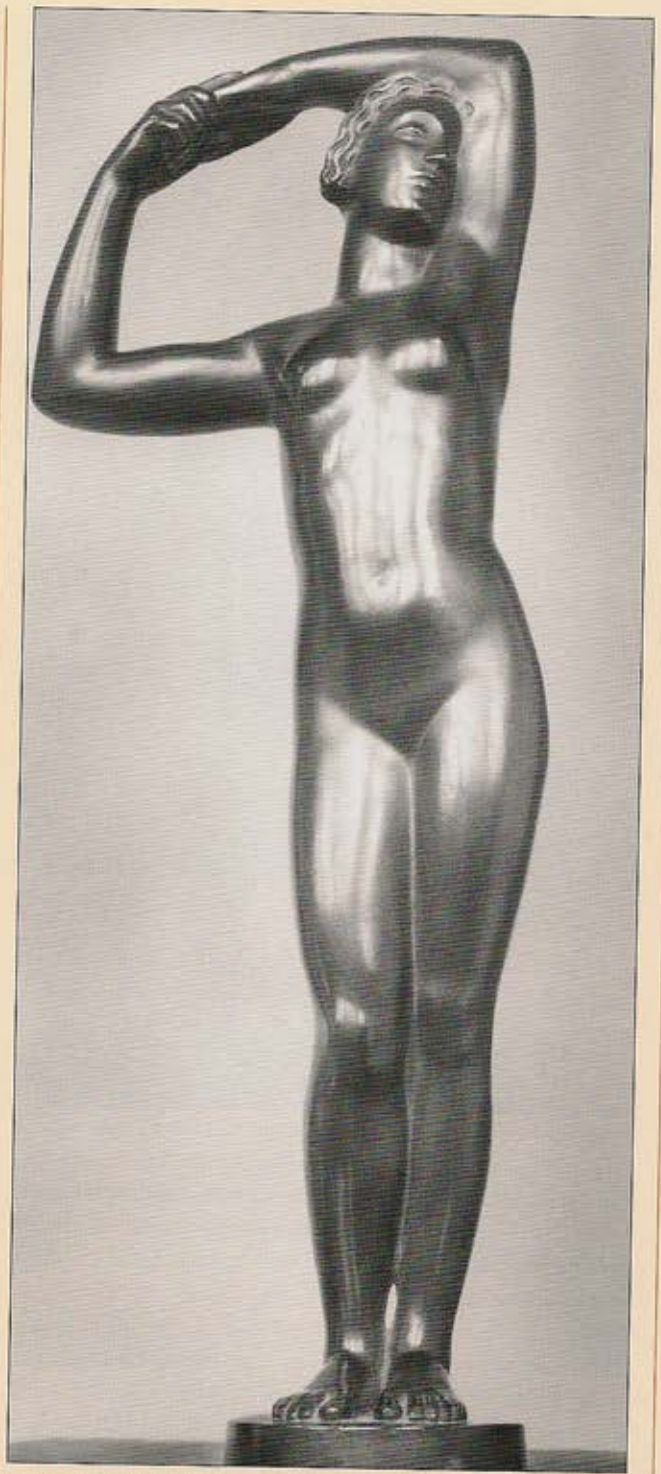
În ultimii câțiva ani, după o lungă perioadă de acalmie, în jurul lui Brâncuși s-a stârnit o aprigă polemică legată de o suită de opere ce i se atribuie, unele certificate ca autentice de documente (scrisori ale artistului), iar altele nevalidate ca atare.

„De o nobilă simplitate și grandoare calmă" – atribute cerute de însuși Brâncuși artei –, opera sa a reușit, cum vedem, ca în virtutea marilor ei calități, să se impună conștiinței umanității nu numai cu forța noului, ci și a durabilului.



FREDERIC STORCK. *Agricultor*

Creator deopotrivă al unor noi realităţi, al unei noi concepţii spaţiale, ca şi al unui nou alfabet plastic, răspunzând astfel nevoii de absolut, de ideal, de înnoire a omenirii, Brâncuşi nu putea să nu devină unul dintre exponenţii veacului său. Deschizător de drumuri, protagonist de frunte în configurarea noilor direcţii în arta modernă, el devine universal rămânând român, devine al tuturor



FREDERIC STORCK. *Nud*



FREDERIC STORCK. *Moș Costache*

rămânând al nostru, iar universalitatea operei sale privește deopotrivă amândouă categoriile primordiale ale existenței: și spațiul și timpul, căci numele lui este dintre cele hărăzite eternității.

Piatră de hotar pentru istoria sculpturii moderne universale, Brâncuși n-a avut o importanță mai mică nici pentru sculptura românească. Exemplul lui a fost o lecție pentru mulți conaționali. Dar nu în imediat, ci abia peste timp, abia astăzi ecoul artei lui se aude limpede. Izolarea sa relativă (s-a vorbit despre el ca despre un eremit), nimbul căpătat (nu i s-a zis „Sfântul din Montparnasse"?) i-a ținut oarecum la distanță pe tinerii români care l-ar fi putut urma, iar curajosul act de anticipație care este opera sa i-a putut chiar speria pe unii. Este drept, în afară de milionari și maharadjahi au existat și în țară oameni care l-au înțeles și i-au acordat sprijinul necesar realizării complexului de la Tg. Jiu. Dar câți au apreciat cu adevărat valoarea monumentului? Mulți i-au contestat valoarea și a fost o vreme când sculptorul era socotit un eretic, un „formalist". Așadar, dacă trecem peste excepția ce-o constituie câțiva admiratori și mai ales admiratoare care-i calcă pragul atelierului, încumetându-se uneori să zăbovească mai mult în preajma maestrului, învățând câte ceva, putem spune că Brâncuși n-a făcut prozeliți imediat, ca să nu mai vorbim de o școală în adevăratul sens al cuvântului. Ce este mai curios, nici Paciurea, care a condus un atelier și a avut discipoli în cadrul Școlii de Belle Arte bucureștene, n-a creat propriu-zis școală. Deși au deschis drumuri noi în sculptură, cei doi nu le-au închis automat pe cele vechi. Or, tinerii sculptori români ce se vor afirma în perioada dintre cele două războaie tocmai pe aceste drumuri vechi vor apuca.

Cu atât mai mult cu cât nici colegii de generație ai lui Paciurea și Brâncuși nu se vor abate de la linia cuminte a sculpturii de tradiție renascentistă și neoclasică. Ceea ce nu înseamnă că, în cadrul dat, anterior constituit, cu tot conservatorismul lor de viziune și metodă, acești artiști nu au îmbogățit sculptura românească cu contribuții valoroase. Frederic Storck (1872–1942) demonstrează contrariul. Fiu, ca și Carol, al bătrânului Karl Storck, el va întregi onorabil aportul familiei Storck la cultura românească. O va face în primul rând datorită nivelului profesional ridicat, datorită culturii sale plastice, ca și unei relative receptivități față de ce are prilejul să vadă în muzeele și atelierele din Germania și Italia unde merge la specializare. Sunt acestea calități ce vor compensa lipsa de sentiment, ardoarea romantică sau fantezia și curajul de a inova. În comparație cu vulcanicul Paciurea, Storck rămâne, așadar, profesoral și rece. Buna cunoaștere a anatomiei, grija pentru formă, minuția cu care cizelează, corectitudinea fac însă din el un bun practician și o dovedește mai în toate genurile. Adică în busturi

ca cel al poetului *Alexandru Macedonski* și al propriei sale soții, în alegorii (*Tristețea, Adevărul, Agricultura, Industria*), în diverse nuduri, în sculptura funerară (*Evangheliștii* de la capela Gheorghieff de la cimitirul Bellu) și chiar în statuete de vitrină (*Clovn, Cerșetor, Țigancă, Pe gânduri*).

De educație germană, urmând, după terminarea Școlii de Belle Arte din București, Academia de Artă din München și fiind un truditor conștiincios și harnic, deviza lui înscrisă și pe pereții casei fiind: „Să muncești, să muncești și iar să muncești", Fr. Storck a ajuns la adevărate performanțe nu numai cantitative, ci și în privința varietății tehnicilor și stilurilor practicate.

Genul pe care Fr. Storck îl frecventează cu cea mai mare plăcere este totuși nudul feminin. Realizează zeci de nuduri, în special statuete de bronz cărora le dă denumiri convenționale precum *Adolescența, Durerea, Pocăința, Iubirea, Aurora, Contemplația*. Majoritatea tinere, adolescentine, aceste nuduri zvelte, pline de farmec, sunt adevărate imnuri înălțate vieții.

Ca mulți alți sculptori români, Storck a încercat și el să realizeze un monument *Eminescu*, fără a izbuti să facă ceva memorabil, cum nu reușise într-o asemenea întreprindere nici Paciurea.

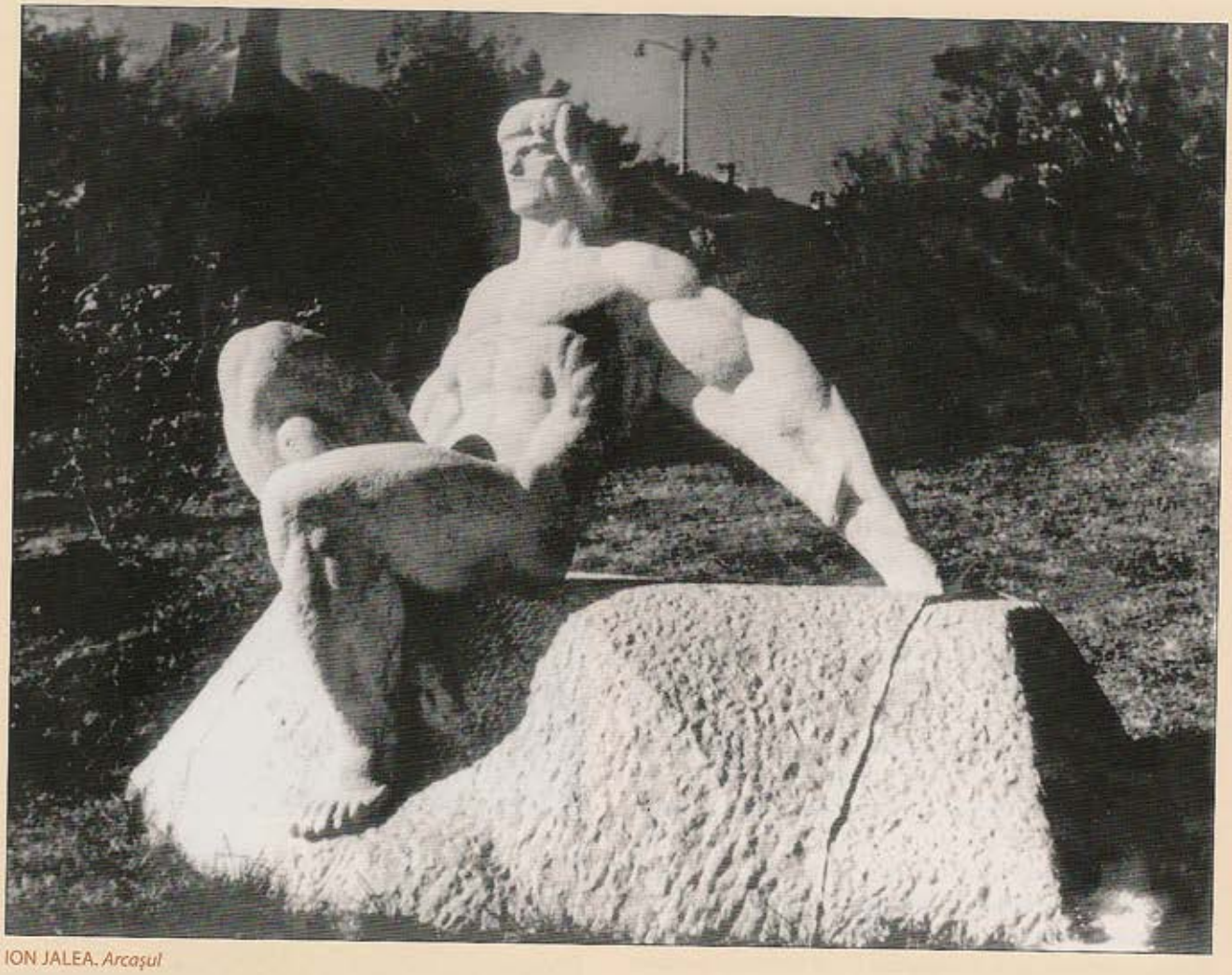
O mențiune specială merită *Gigantul*, pandant al operei cu același nume a lui Paciurea, comparația cu aceasta fiindu-i însă net defavorabilă, tocmai din lipsa tensiunii pe care n-o are statuia pentru că n-a avut-o în prealabil artistul în suflet. Nefavorabilă i-ar fi și comparația pe care am face-o eventual între *Sărutul*, influențat evident de Rodin, și compozițiile statuare ale acestuia pe aceeași temă. Și totuși există o lucrare – *Salomeea* – care, prin calitățile ei decorative, prin ineditul ei, ne pune în fața unui Storck dispus să-și primenească eventual și viziunea. Lucru pe care nu-l putem spune în nici un caz despre un alt sculptor al generației – Oscar Spaethe (1875–1944) cu toate că, în materie de profesionalism, și el se arată la fel de bine pregătit. O certifică opera de tinerețe, *Faun dansând*, dezgropat parcă dintr-un strat al civilizației elenistice, și îl confirmă o mulțime de busturi sau statuia lui *Costache Negri*, de la Galați.



ION JALEA. *Lucifer*

Asemenea lui Fr. Storck, lui Paciurea și chiar lui Brâncuși, Spaethe își încheie creația înainte de sfârșitul războiului. Ne vom ocupa în continuare de acei sculptori care, născuți la sfârșitul veacului XIX sau în primul deceniu al secolului XX, vor acoperi cu creația lor, în întregime sau în parte perioada interbelică pentru ca, apoi, după terminarea războiului, să continue să-și aducă, într-o măsură sau alta, contribuția la afirmarea artei contemporane românești.

Primul în ordinea nașterii și ca longevitate este Ion Jalea (1887–1983). El face parte dintre cei care, ca vârstă, puteau să-i fie discipoli și urmași lui Brâncuși, dar nu i-au fost. A studiat, în schimb, cu Paciurea, fără să-și însușească nici viziunea acestuia, iar în străinătate, la Paris, îl frecventează pe Bourdelle și pe Carpeaux, rămânând de la ei cu un evident cult pentru masivitatea formei ce anulează, în parte, înclinația inițială pentru modelajul sensibil de tip



ION JALEA. *Arcașul*

rodinian deprins de la Paciurea. În această primă manieră sculptase înainte de război un *Cain* (*Remușcarea*), un studiu de nud, *Căderea îngerilor*, un grup de *Țărani* ș.a.

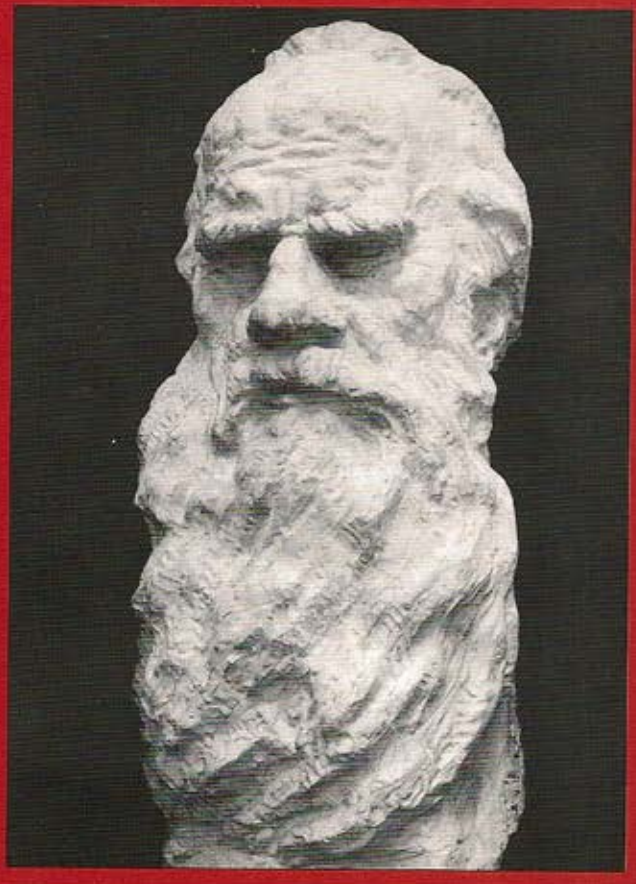
Venind războiul și fiind mobilizat la Cartierul general, Jalea pleacă pe frontul din Moldova unde își pierde brațul stâng. Această întâmplare, poate ca și frecventarea atelierului lui Bourdelle, îl împinge spre o simplificare a formei și spre un sensibil câștig în direcția monumentalității ce va caracteriza opera sa viitoare, mai ales că va primi mai multe comenzi de monumente (*Monumentul soldaților francezi căzuți în România*, amplasat în Cișmigiu, *Monumentul românilor prizonieri*, *Monumentul infanteriei*, *Monumentul ceferiștilor* din fața Gării de Nord, realizat în colaborare cu Medrea). Cele mai izbutite opere ale sale sunt totuși cele fără caracter oficial (*Hercule doborând centaurul*, *Centaur frângând arcul*, *Lucifer*, *Arcaș odihnindu-se*, inspirate de mitologia greacă și românească; statuetele de gen (*La lucru*, *Oameni cărând saci*, *Prășitoare*, *Țărancă cu dovleac*, *Bivolar*, *Lăptăreasa*, *La plug*); portretul (cel al tatălui, cel al scriitorului *Liviu Rebreanu* etc.). Și să nu uităm statuia maiestuoasă și sobră a lui *Spiru Haret* din Piața Universității din Capitală. Bucurându-se de o longevitate excepțională, Jalea va crea cu o energie juvenilă opere de un viguros realism, dar cu o notă romantică, și în ultimele trei decenii de după al doilea război mondial.



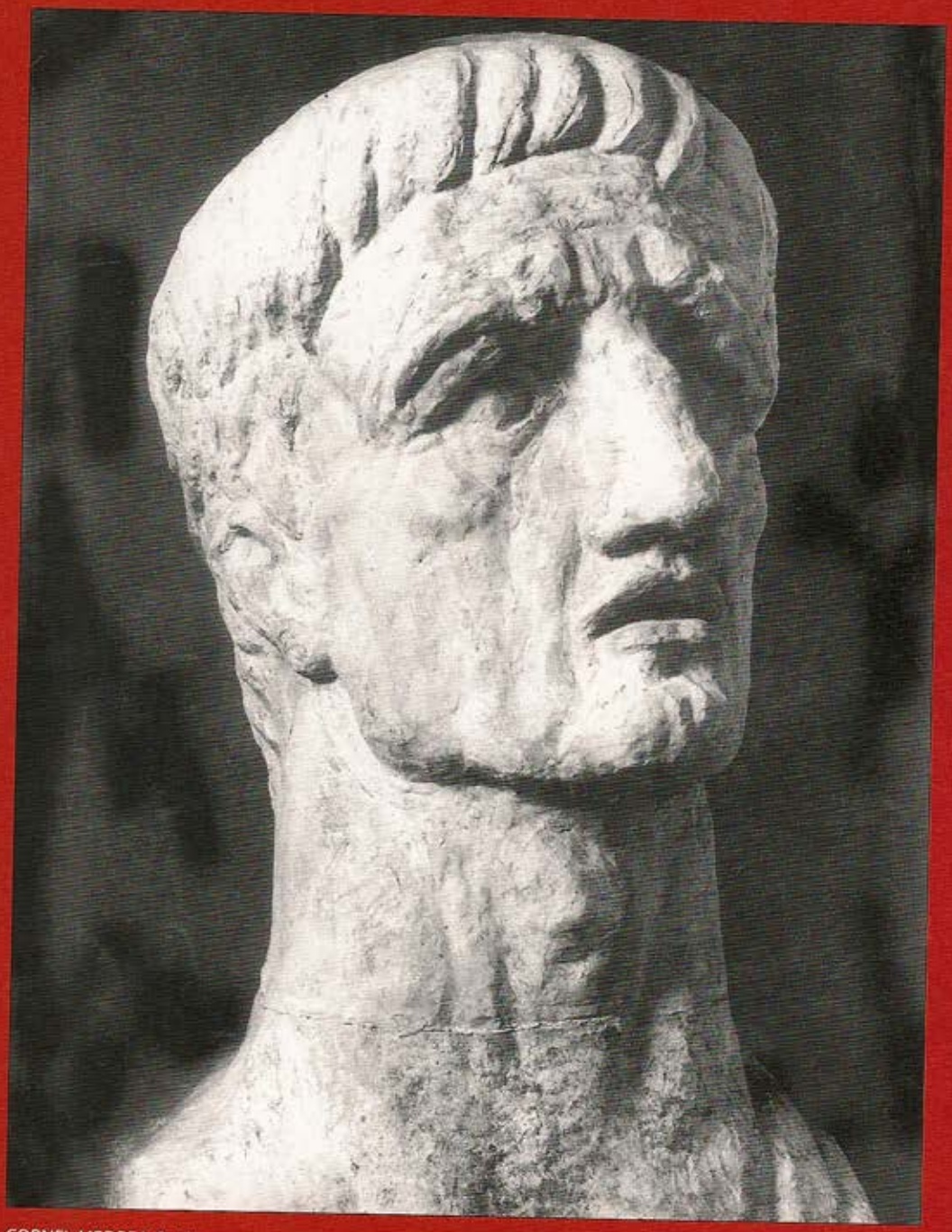
CORNEL MEDREA. *Lupta lui Dragoş cu zimbrul*



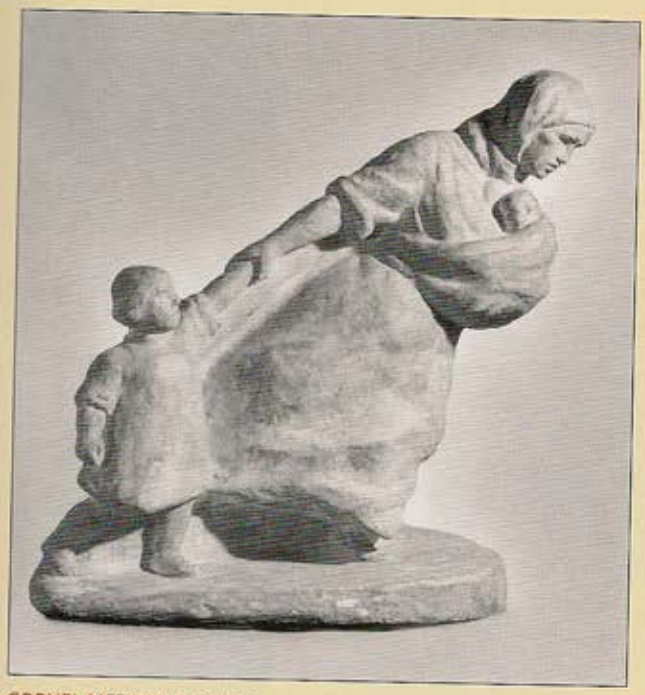
CORNEL MEDREA. *Ghimpele*



CORNEL MEDREA. *L. N. Tolstoi*



CORNEL MEDREA *Ovidiu*



CORNEL MEDREA. *Refugiata*



OSCAR HAN. *Constantin Brâncoveanu*

Reținem portretele de *Muncitor* și *Muncitoare*, pe cele de artiști (*Enescu, Ceaikovski*) și basorelieful *Împărat și proletar* ilustrând primele strofe din poemul cu același nume al lui Eminescu.

Nu mult diferit de Jalea, ca pregătire, preocupări, viziune, tehnică, din aceeași generație cu el, se afirmă, în perioada analizată, și Cornel Medrea (1888–1964).

Este, credem, potrivit să începem prezentarea acestui artist cu cuvintele pictorului Baba: „Medrea a lăsat o operă imensă ce abia încape într-un muzeu. Oriunde te întâlnești cu ea o remarci. Exprimă noblețea și grandoarea ce îi erau proprii lui. În nici o împrejurare, nici omul, nici artistul n-au fost decât așa. Și în viață, și în artă, Medrea a ocolit instinctiv vulgaritatea și tot ce ar fi putut diminua demnitatea unei nobile origini țărănești, ancestrală însușire a fiilor pământului pe care s-a născut"[413].

Ceea ce caracterizează în primul rând opera lui Medrea este bogăția și varietatea ei nu numai tematică, ci și din punct de vedere al genurilor, al viziunii, al formei și manierei de a modela volumele. Dacă ne dă unele dintre cele



ROMULUS LADEA. *Autoportret*



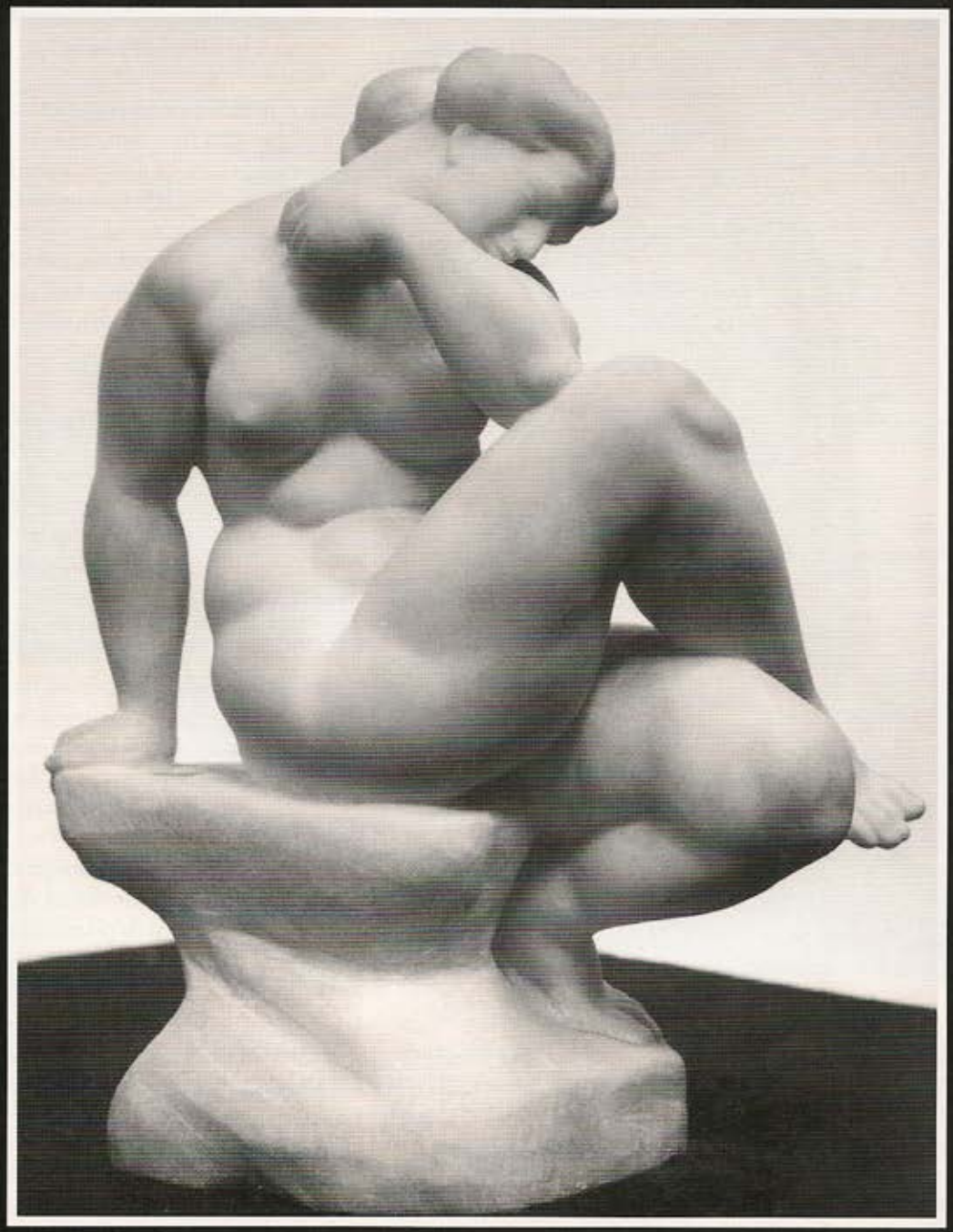
ROMULUS LADEA. *Iovan Iorgovan*

mai pregnante portrete din sculptura românească (ne gândim la busturile lui *Coșbuc, Delavrancea, Beethoven, Michelangelo, Tolstoi, Marx, Ovidiu* – acesta din urmă având ceva de mască tragică), tot el este și autorul unor nuduri de femei pe cât de moderne ca opere de artă, pe atât de primitive în aspectul lor planturos, de idoli neolitici, pe cât de robuste, pe atât de sensibil modelate în detaliile lor semnificative (*Ghimpele, Maternitate, La baie, Eva, Pe gânduri, Nud șezând* etc.). Dacă a modelat câteva mici statuete de gen de un realism frust și expresiv, ca *Refugiata, La câmp, Rugăciune* sau câteva grupuri statuare la proporții normale ca *Bătrânii, Confidențe, Pietà*, tot lui îi datorăm și câteva proiecte de monumente, între acestea distingându-se statuia masivă a ardeleanului *Vasile Lucaciu*.

Medrea s-a afirmat și ca un iscusit maestru al reliefului, demonstrând o înaltă știință a organizării compoziției și a sintetizării formelor în așa fel încât să nu cadă în narativism și picturalitate. Cele mai reușite dintre reliefurile realizate de-a lungul carierei sunt cel înfățișând dramatica luptă a lui *Dragoș cu zimbrul* în cadrul pavilionului românesc de la Expoziția internațională de la Paris din 1937 și cel realizat în colaborare cu Ion Jalea la Mausoleul de la Mărășești.

Cu Oscar Han (1891–1976), rămânem pe făgașul aceleiași tradiții urmate de Jalea și Medrea, cu deosebirea că, în sensul stilizării și simplificării, el face un pas înainte. Mai puțin vizibil în statuia lui *Mihail Kogălniceanu* din București, acest lucru devine pregnant în monumentul lui *Constantin Brâncoveanu* din Piața Sf. Gheorghe din Capitală, caracterizat printr-un hieratism de factură bizantină foarte adecvat pentru un personaj medieval cu atât mai mult cu cât se pretează bine la această rezolvare plastică veșmântul oriental al voievodului. Dintre busturi (*Homer, Eminescu, Grigore Manolescu, Vasile Pârvan, Nicolae Iorga*) le evidențiem pe ultimele două, incomparabil mai reușite în încercarea de a reda personalitatea celor doi istorici decât chipul oarecum convențional al poetului român.

Romulus Ladea (1901–1970) a frecventat atât atelierul lui Paciurea în țară, cât și pe cel al lui Brâncuși de la Paris, fără ca cei doi maeștri să-l influențeze în mod evident. Poate atenția acordată într-un timp lemnului în care cioplește mai multe chipuri și reliefuri (*Iovan Iorgovan, Țăran din satul meu, Portretul mamei* ș.a.) să i-o fi sugerat în mod indirect arta lui Brâncuși. În rest, raportat la cele două mari repere ale sculpturii franceze pe care le cunoaște din contact direct – Rodin și Bourdelle –, putem spune că Ladea se situează la echidistanță de picturalitatea primului și de rigoarea arhitecturală a celui de al doilea. De evidențiat nota lirică, duioșia, nonșalanța, bunătatea, ba chiar tristețea, oboseala de care sunt cuprinse personajele sale, în majoritate tinere (*Frații, Dragoste părintească, Fiul meu Ion, Fratele meu Toma, Nud*), iar busturile (*Rebreanu, Lucian Blaga, Agârbiceanu*) prezintă și ele o undă de îngândurare tristă.



CONSTANTIN BARASCHI. *Nud*



GHEORGHE ANGHEL. *Victorie*

Un artist cu bogate resurse profesionale, care a sculptat cu multă ușurință nefiind bântuit de îndoieli și de probleme existențiale (de unde întinderea relativ mare a operei sale), un manierist până la un punct (abordează uneori simultan mai multe maniere și stiluri), un bun întreprinzător, căci altfel nu ne-am explica numărul mare de comenzi primite, Constantin Baraschi (1902–1966) a avut încă de la debut un mare succes cu lucrări ce cuprind de la reinterpretări ale unor teme antice (*Satirul și nimfa*) și creștine (*Sf. Gheorghe omorând balaurul*) până la busturile oamenilor de cultură (artiști, academicieni, scriitori) și de la nuduri până la statuara monumentală, cea mai mare parte a operei fiind realizată în perioada postbelică.

Opus în multe privințe (productivitate redusă, implicare sentimentală în operă, unitate stilistică) lui Baraschi, lucrează în această perioadă și Gheorghe Anghel (1904–1966). Sensibilitatea sa deosebită l-a determinat să cultive cu predilecție portretul, gen pretențios în care uniformitatea relativă a motivelor și cadrul strâmt în care operează sculptorul trebuie compensat de o mare forță expresivă. Or, Anghel, portretist prin vocație, a știut să dea viață bronzului și să facă să trăiască pe chipul celor portretizați cele mai fine și mai discrete stări sufletești. Modelajul său sensibil caracterizează însă forma nu plat și descriptiv prin detalii irelevante, ci într-un mod sintetic, extrem de concentrat. Așa procedează el cu personajele reale (bustul actorului *Jean Yonell*, așezat în foaierul Comediei Franceze, busturile lui *Enescu* și *Eminescu*), și tot așa cu alegoriile *Victoriei*, *Muzicii*, *Rugăciunii*, *Maternității*.

Liric în dominanta spiritului său, Anghel nu putea fi în ascelași timp un monumentalist. Dacă statuile sale (statui de interior, chiar când, ca cea a lui Eminescu, a fost plasată într-un scuar), au totuși monumentalitate, pe aceasta le-o conferă hieratismul și frontalitatea, lipsa lor de gesticulație, poza liniștită, maiestuoasă. Lucrări precum *Cărturarul*, *Theodor Pallady*, *Mihail Eminescu*, *Victoria* o confirmă.

În tradiția sculpturii românești dintre cele două războaie, într-o formulă ce ține seamă deopotrivă de construcția solidă a formelor și de plasticitatea suprafeței lor, dar mai dinamic, mai nervos, mai baroc, se afirmă și Ion Irimescu (1903–2005). *Îngerul Bunei Vestiri*, *Sf. Gheorghe* în scena cu balaurul, *Centaureasă cântând la harfă*, *Moise* și alte asemenea compoziții exemplifică cu pregnanță linia urmată de el în primii ani de afirmare. Cum însă, va evolua rapid, schimbându-și cel puțin de două ori stilul în perioada postbelică, opera sa aparține în cea mai mare parte capitolului consacrat artei contemporane.

Într-o măsură mai mică, observația este valabilă și pentru Iosif Fekete (1903–1967) la care distingem, de asemenea, deosebiri radicale între primele opere și cele din ultimele decenii. Evoluția lui este totuși mai organică, aceeași propensiune spre extragerea esențialului, spre concizie și sin-

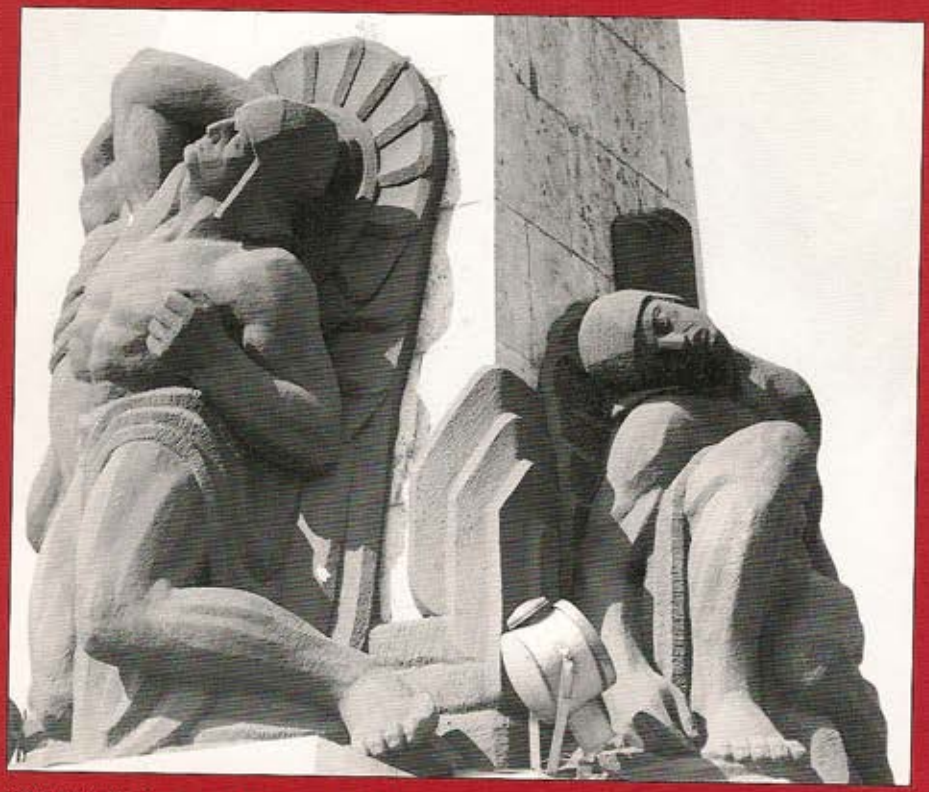


ION IRIMESCU. *Buna Vestire*

teză caracterizând întreaga operă, dar fiind mai laborios în prima fază decât în a doua când tratează totul foarte sumar. Cele două monumente: al *Aviatorilor* (Bucureşti), realizat în 1930, şi *Horia, Cloşca şi Crişan* (Alba Iulia), în 1937, sunt poate dintre cele mai moderne care au fost înălţate în acea epocă în ţară, alura de modernitate conferindu-le atât perfecta armonie a sculpturii cu soclul cât şi modelajul în planuri mari de esenţă aproape cubistă a formei.

Referitor la faptul că *Monumentul aviatorilor* este considerat îndeobşte a fi rezultatul colaborării dintre Lydia Kotzebue şi Fekete, trebuie spus că aportul celei dintâi trebuie să fi fost cu totul neglijabil dacă ţinem seamă că doamna respectivă n-a mai creat nimic demn de menţionat, pe câtă vreme, stilistic, acest monument se încadrează perfect ca parte constitutivă a operei lui Fekete.

Dacă se poate decela o influenţă cât de mică în sculptura acestui artist, ea vine de bună seamă de la Paciurea pe care l-a avut profesor. Lucrarea în bronz *Primitivul* din 1936 ne aminteşte oricum, prin forţa brută a personajului, de *Omul primitiv* al lui Paciurea.



IOSIF FEKETE. *Monumentul aviatorilor (detaliu)*



IOSIF FEKETE. *Don Quijote*



IOSIF FEKETE, *Capitalism*

În descendența unui clasicism revigorat de marii sculptori ai secolului XX, dar cu temperament de romantic căruia-i plac gesturile largi, uneori patetice, mișcarea și agitația în sensuri multiple ale liniilor, ca și plasticitatea senzuală a suprafețelor, se situează de la început Boris Caragea (1906–1973). Simțul decorativ, vădit în grupul statuar *Durere*, în *Relief funerar*, în *Femeia cu cobilița* (aceasta, privită din profil, având un contur memorabil în expresivitatea lui), este o componentă de bază a sculpturii lui Boris Caragea, ca și muzicalitatea sau ca fluența liniilor ce ordonează formele în mișcare.

Ardelean ca și Ladea, dar provenind din rândul cioplitorilor anonimi ai lemnului și rămânând în bună măsură un artist legat strâns de tradițiile artei populare, Eugen Szervatiusz (1903–1985) folosește virtuțile materialului viu al copacilor acționând în sensul fibrei, ba uneori speculând chiar nodurile și cioturile pentru a crea o imagistică proprie inspirată din lumea satului și din folclor.

Este o direcție pe care se angajează parțial și Ion Vlasiu (1908–1998). Mai întâi pentru că și lui îi este familiar



JENŐ SZERVATIUSZ, *Monumentul poetului Tamas Aron*

lemnul în care „sculptează povești și încremenește o chemare care sunt ale unui neam întreg de pălmași, domoli în blândețea bucuriei, viforoși și aprigi în sfânta și tulburata lor răzmeriță" (M.R. Paraschivescu).

Cu lumea satului și cu eresurile ei, Vlasiu nu se află doar într-o relație exterioară, limitată la împrumuturi tematice și la mimarea unor gesturi. Plecat din sat (o carte a sa autobiografică se intitulează „Am plecat din sat"), spre a interfera marile drumuri ale artei moderne și a se cultiva,



BORIS CARAGEA. *Femeia cu cobiliță*

el va păstra nealterate însușiri pe care le moștenesc din generație în generație oamenii tari ai pământului. Printre altele, operele sale respiră o mare sinceritate atât în brutalitatea cu care sunt cioplite lemnul și piatra, cât și în tandrele netezimi ale marmurei și alabastrului, artistul fiind pe rând senzual și cast, dramatic și liric, aprig și duios. Natură proteică el nu se cantonează o dată pentru totdeauna într-un stil anume. Trecând de la un material la altul, de la o temă la alta (chiar de la o artă la alta căci schimbă des dalta cu penelul pictorului sau cu pana scriitorului), de la un sentiment la altul, el își schimbă radical viziunea, maniera și tehnica. Sunt, în opera lui, figuri crunte de eroi (*Decebal, Horia, Cloșca* și *Crișan*) în chipul cărora dalta a săpat brazde adânci. Sunt altele în lut cu mlădieri și unduiri, realizate de mângâieri senzuale, în timp ce altele au fost simplificate sever fiind reduse la forme austere primordiale (*Legendă, Muza, Știma lucrurilor, Mirabila sămânță*). Sunt, în sfârșit, imagini diafane și gracile ca de vis, degajate în întregime, iar uneori numai în parte din steiul de marmură în care erau încarcerate. Pe unele (*Mireasa, Poezia, Nora, Masca geniului*) le-a șlefuit îndelung, în timp ce pe altele (*Maternitate, Iubire*), zimții unghetei au lăsat striații fine în carnea pietrei sau a lemnului.

Dacă în scurta sa ucenicie la Brâncuși, Ladea nu și-a însușit aproape nimic din lecția maestrului, acesta o va înrâuri, în schimb într-o măsură apreciabilă pe Milița Petrașcu (1892–1975) care-i frecventează atelierul timp de aproape patru ani. Temele de extracție folclorică pentru care artista a simțit atracție deosebită, sintetismul imaginii, o oarecare austeritate a formei, ca și o anume aplicație artizanală prezente în lucrări ca monumentul *Ecaterinei Teodoroiu*, de la Brâncuși le-a deprins. Nu însă și minuția descriptivistă din portrete și mai ales din reliefuri în care se lasă subjugată de elementul narativ chiar în dauna celui decorativ pe care totuși îl urmărește.

Fericită s-a dovedit, în cazul monumentului dedicat tinerei eroine din primul război mondial, ideea sarcofagului istoriat susținut de cariatide, pe care sunt narate în relief momente din viața acestei Ioane d'Arc a României. Ca trăsătură esențială pentru acest monument menționăm nota arhaică și primitivismul formelor ce amintesc de vechile reliefuri de pe sarcofagele paleocreștine, văzute însă printr-o prismă de rafinament modern.

Poate mai mult încă decât la Milița Pătrașcu se simte influența lui Brâncuși la Irina Codreanu (1896–1985), elevă și ea a sculptorului din Montparnasse. Contaminarea cu opera acestuia se simte în subiecte, ca și în morfologia operelor căci nu o dată, sculptorița polisează îndelung metalul și marmura pentru a obține forme dinamice (*Foca, Peștele de aur, Tors*), la un moment dat ea realizând și o *Pasăre în zbor*, care are drept suport un fragment de Coloană fără sfârșit.

Dar în opera artistei surprindem și înrâuriri ale altui mare sculptor, și anume Bourdelle, în atelierul acestuia de la „Grande Chaumière", tânăra româncă petrecând vreo cinci ani.

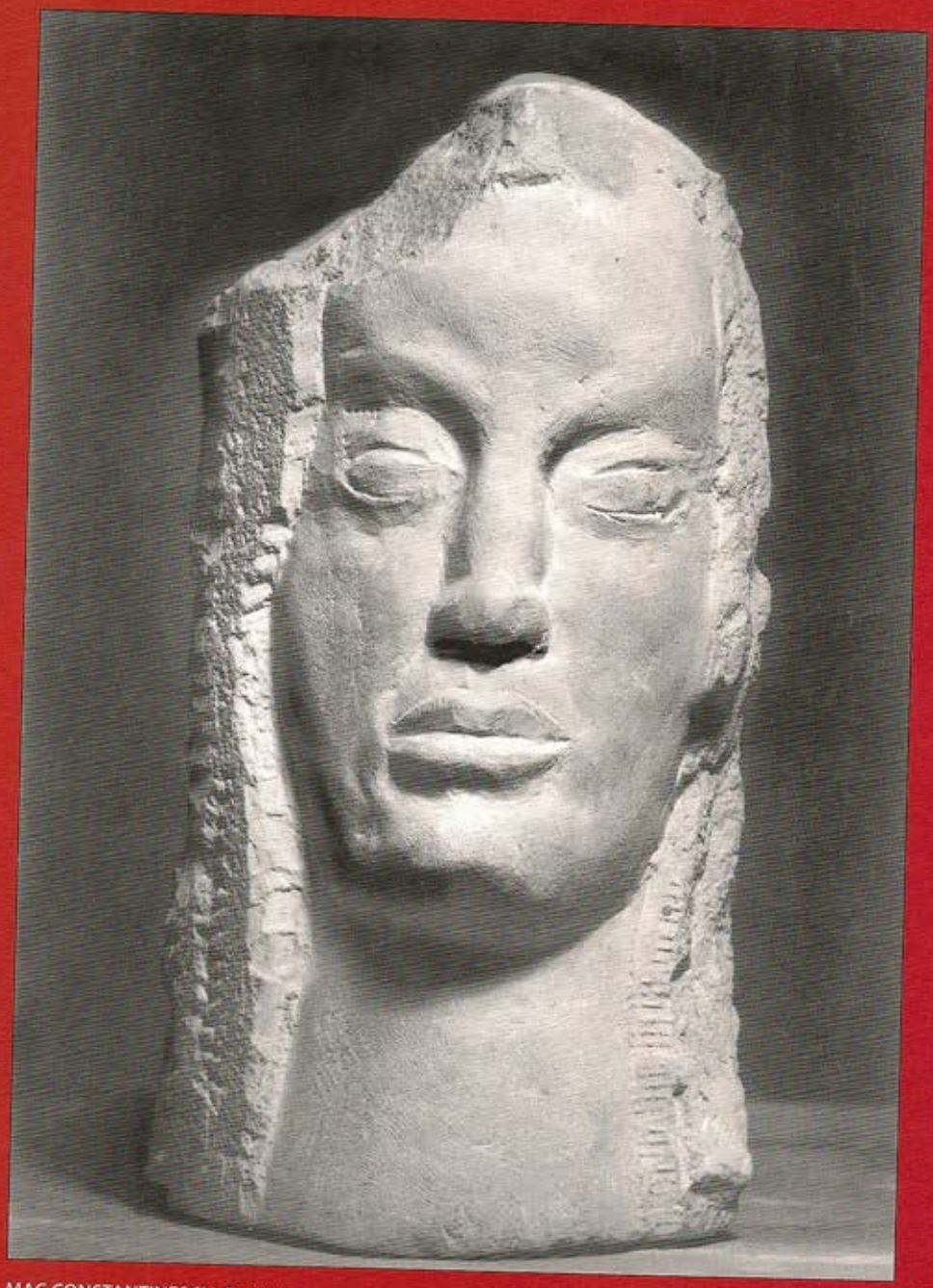
O altă femeie-sculptor cu largi disponibilități în multiple genuri și tehnici, cu înclinație spre decorativ a fost Céline Emilian (1898–1981). Și ea a zăbovit mult în preajma unui maestru din Parisul vremii, dar acesta din nou nu era Brâncuși, ci tot Bourdelle, ceea ce se resimte stăruitor în opera artistei (portretele lui *Luigi Pirandello*, *S. Celibidache*, pictorul *Challier*) și mai ales în nuduri, deși o înclinație spre decorativ și simplificare poate fi decelată lesne în unele lucrări ale sculptoriței (*Elan*, *Tors*, *Joc*).

De aceeași solidă pregătire pe lângă maeștrii francezi în Parisul unde își va petrece cea mai mare parte din viață, după ce studiase la București cu Paciurea, a beneficiat și o altă sculptoriță, și anume Margareta Cosăceanu-Lavrillier (1895–1980). Ca și Brâncuși, ea va duce dorul țării și al artei populare românești în atelierul ei din Montparnasse neîncetând să trimită însă lucrări la expozițiile din țară și să expună în cadrul pavilioanelor românești de la expozițiile internaționale de la Paris (1937) și New York (1939). Din opera ei, reținem ca pe o reușită certă statuia lui *Tudor Vladimirescu* din Craiova, precum și proiectul de monument al lui *George Enescu*.

Mult mai decis pentru latura decorativă a sculpturii, înțelegând să sacrifice alte virtuți ale acesteia, este Mac Constantinescu (1900–1979). Cum își sintetizează concluziile monograful său, „Viața și opera sa ar putea fi concentrate în trinitatea: echilibru, armonie, seninătate – idealuri născute în antichitate pe țărmurile Mediteranei"[414]. Și în adevăr, sculptura grecească – de la cea arhaică la cea elenistică – i-au fost artistului român totdeauna un reper la care s-a raportat cu fidelitate. Câtă a fost în opera sa (în orice caz nu prea multă în comparație cu alte genuri), sculptura în *ronde-bosse* nu i-a pus probleme deosebite și nici nu i-a prilejuit rezolvări de certă originalitate. În schimb, în sculptura decorativă, în reliefuri, panouri de aramă bătută, fântâni etc., s-a dovedit cel mai fertil dintre artiștii epocii respective. O imaginație prodigioasă, o cultură plastică rafinată, un dezvoltat simț al ritmului și armoniei însoțite de un bun gust sigur l-au ajutat să dea lucrări de înalt nivel în sculptură, scenografie, ilustrație de carte, artă decorativă. Dintre lucrările sale mai cunoscute menționăm reliefurile *Pacea* de pe Arcul de Triumf din București, două reliefuri pe fațada clădirii Facultăți de Drept (București) și *ronde-bosse*-urile *Danaida*, *Circe*, *Diana*.



MILIȚA PETRAȘCU. *Gângania*



MAC CONSTANTINESCU. *Portret*



VASILE BLENDEA. *Jertfa*

O carieră artistică devenită obişnuită, fără sinuozităţi, începând cu studii la Şcoala de Arte Frumoase din Bucureşti, continuate la Paris în ambianţa atelierelor lui Mercié, Bourdelle şi Maillol a urmat şi Alexandru Călinescu (1889–1978).

La fel de obişnuită este şi opera lui: de un înalt profesionalism, trădând adică o bună şcoală în privinţa meşteşugului, dar fără a se distinge printr-o originalitate care s-o singularizeze. Portretul şi nudul sunt genurile în care s-a realizat mai deplin (*Baia de soare, După baie, Femeie strângându-şi părul, Învinsul*). În timpul primului război



MAC CONSTANTINESCU. *Sărutul*

mondial, a realizat şi câteva lucrări cu tematică militară: *Vânător de munte, Soldat, La baionetă*, ultima sitându-se pe linia monumentelor închinate eroilor căzuţi în luptă, ridicate mai în toate marile localităţi din ţară. Această categorie de monumente comandate mai multor sculptori se caracterizează, cu puţine excepţii, printr-o regretabilă lipsă de monumentalitate care le conferă operelor respective aspectul unor lucrări de gen mărite la scară.



ALEXANDRU CĂLINESCU. *Baia de soare*

Și totuși, excepții de la această regulă au fost. În afară de Brâncuși care a înțeles să cinstească memoria celor căzuți în război printr-un ansamblu monumental cu totul original, îl putem menționa pentru găsirea unor soluții destul de fericite care să omagieze jertfa eroilor pe Vasile Blendea (1895–1988). Printr-un concurs de împrejurări, acest artist, născut în aceeași comună olteană în care a văzut lumina zilei și Brâncuși, nu s-a bucurat de o faimă deosebită și abia în ultimii ani de viață i s-a recunoscut valoarea sa reală. Or, activând ca pictor și sculptor deopotrivă, el ne-a lăsat opere memorabile, dintre acestea o remarcă specială meritând cele cinci grupuri statuare cu caracter memorial, ridicate în satele din apropierea orașului Târgoviște. Intitulate *Despărțirea, Jertfa, Omagiul eroului, Tatăl și fiul, Paza țării* și executate între 1932–1937, cele cinci monumente „constituie – după aprecierea lui Vasile Drăguț – cel mai reprezentativ grup de opere consacrate de un artist Războiului de reîntregire a patriei"[415]. Remarcabilă este și macheta monumentului istoricului Nicolae Iorga.

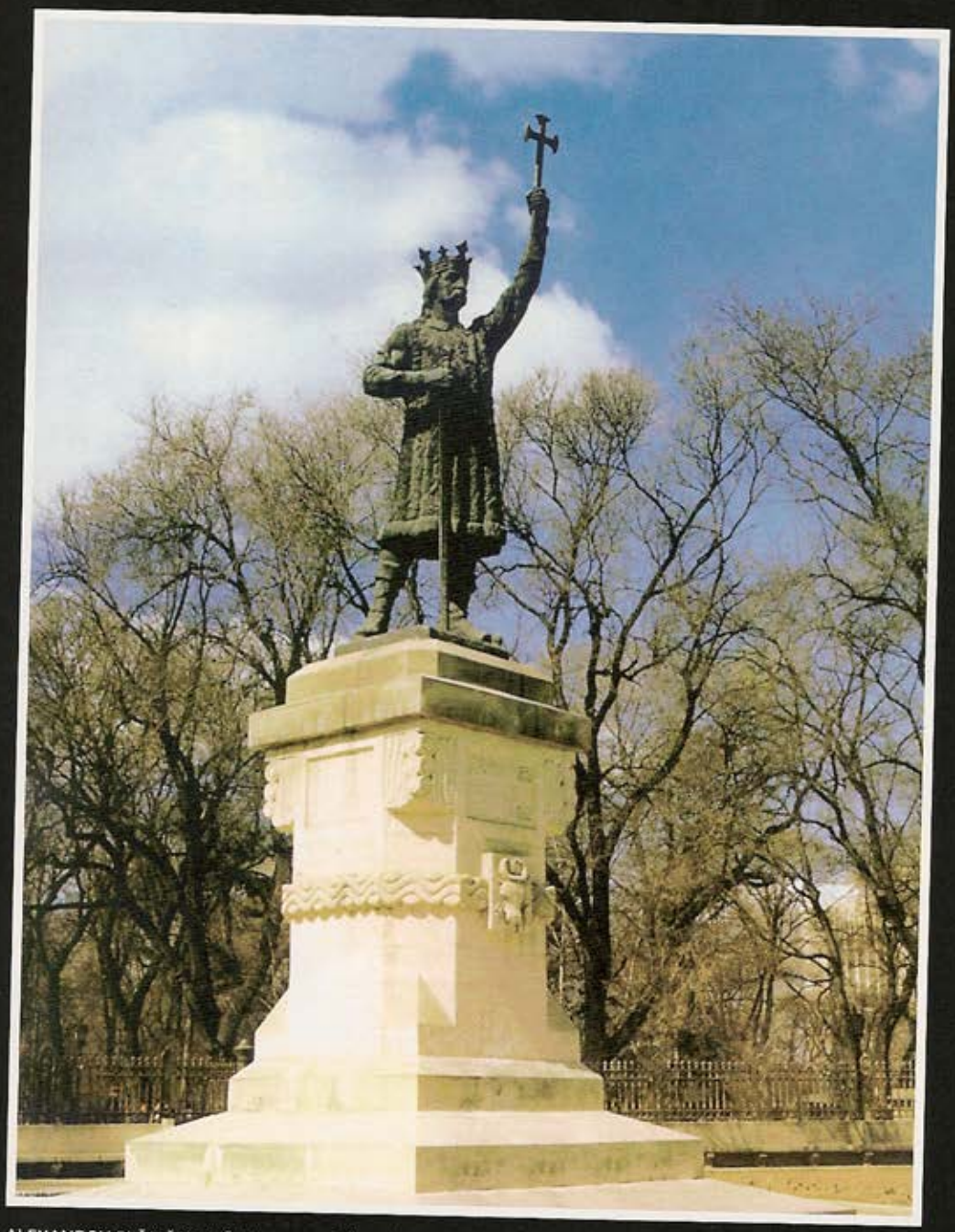
Desigur, limbajul folosit de Vasile Blendea este cel tradițional, distanța pe care artistul o ia față de realitate mergând în sensul unei sublimări de tipul alegoriei.

În același spirit realist, verist – am zice – au creat monumente, grupuri statuare sau busturi și alți sculptori de valoare medie precum Mihail Onofrei (1896–1980), Dimitriu Bârlad, Emil Mereanu (1903–1991), Cristea Grosu (1906–1991), Ionescu-Varo, acesta din urmă realizând un monument izbutit al eroinei de la Jiu, – *Ecaterina Teodoroiu*.

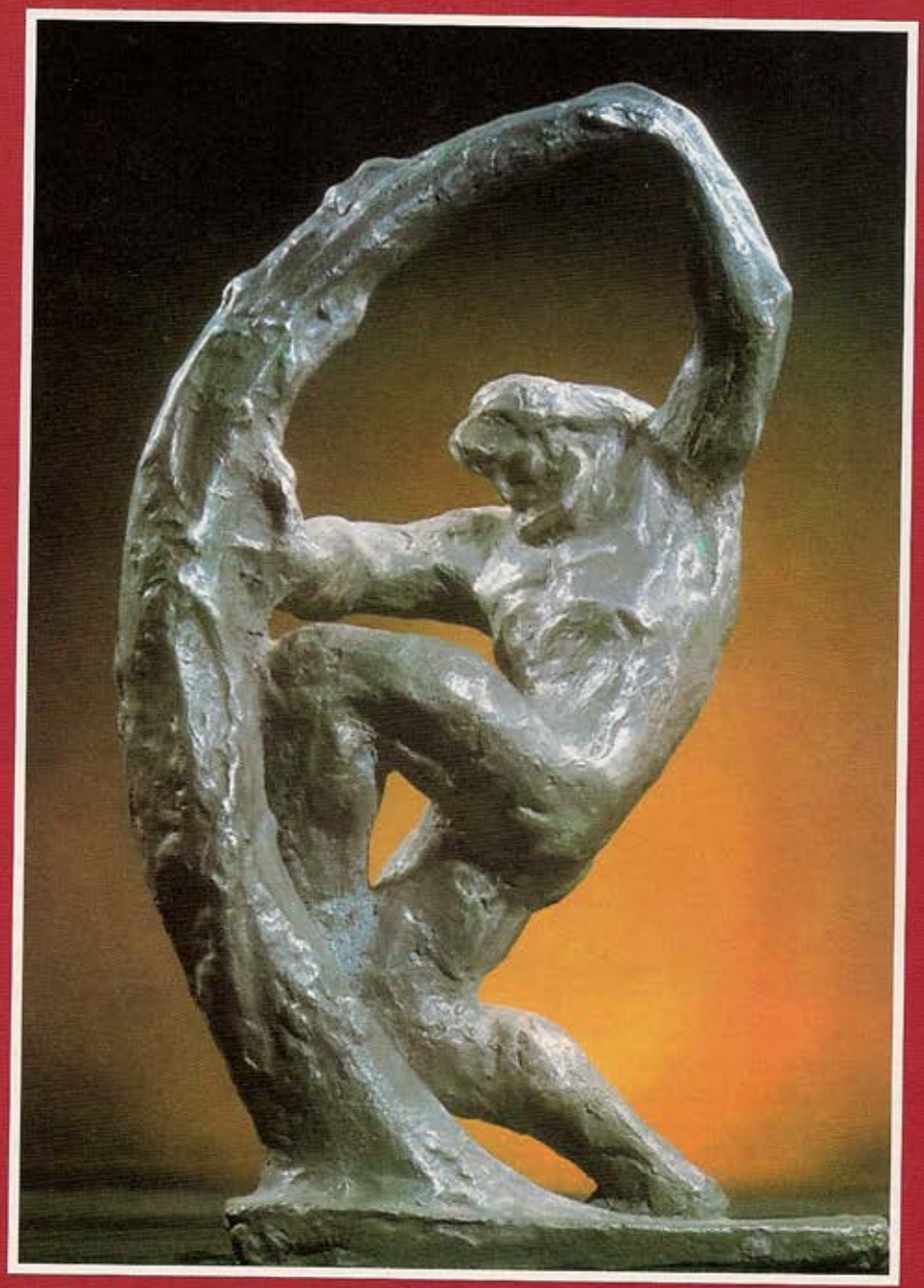
În epocă, adică între cele două războaie, activează însă și un sculptor cu simțul monumentalului în sânge. Este vor-



IONESCU-VARO *Ecaterina Teodoroiu*



ALEXANDRU PLĂMĂDEALĂ. *Monumentul lui Ștefan cel Mare și Sfânt.* Chișinău



LAZĂR DUBINOVSCHI. *Strâmbă-Lemne*



ION VLASIU. *Studentă*

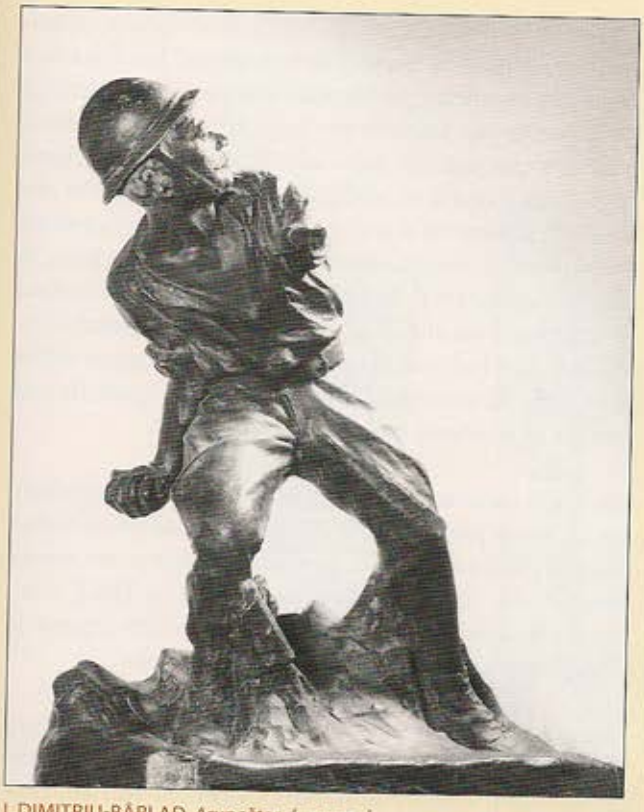
ba despre Ion Grigore Popovici (1907–1946). Format sub supravegherea lui Paciurea, tânărul artist a avut șansa de a se afla în chiar laboratorul unde se zămisleau superbele plăsmuiri în bronz din ciclul *Himerelor*. A trăit așadar în aerul tare, încărcat de o mare tensiune nervoasă în care nu-și putea găsi loc practica rutinieră a meschinelor statuete mărite ce trebuiau să populeze, în concepția autorilor, parcurile și piețele publice, în cazurile când primăriile nu se mulțumeau cu o simplă acvilă pe soclu sau când acest joc era stricat de un geniu ca Brâncuși, așa cum s-a întâmplat la Tg. Jiu sau cum s-a petrecut cu remarcabilul *Monument al aviatorilor*, la București.



ION VLASIU. *Mireasa*

O altă șansă pe care a avut-o Ion Grigore Popovici a fost aceea de a lucra, în ultimul an al uceniciei sale, cu Ion Jalea la transpunerea în bronz a *Monumentului infanteriei*, operă cu certe calități, dar ulterior demolată. Cu o asemenea pregătire în țară, bursa pentru Italia și continuarea, în baza ei, a studiilor la Roma era de-acum superfluă, dovadă că tânărul artist se întorcea în patrie cu un an mai devreme decât era prevăzut.

Doi sculptori de solidă formație au fost activi în perioada interbelică și în Basarabia – unul este Alexandru Plămădeală (1888–1940). El s-a afirmat ca un energic animator în domeniul sculpturii și al picturii punând bazele, la Chișinău, unei Societăți profesionale de arte plastice, organizând Muzeul și Școala de Arte din marele oraș basarabean. În planul creației, opera sa se înscrie pe linia tradiției realiste realizând lucrări în toate genurile, inclusiv în cel monumental, lucrarea de referință fiind statuia lui Ștefan cel Mare.



I. DIMITRIU-BÂRLAD. *Aruncător de grenade*

Celălalt sculptor basarabean format la Academia de Belle Arte din Bucureşti, cu studii continuate la Paris, a fost Lazăr Dubinovschi (1910–1982). Stăpânirea de către el a măiestriei s-a vădit în special în portretele-bust ale unor personalităţi ca *Eminescu, D. Cantemir, Miron Costin*, dar şi în sculpturi alegorice (*Tinereţe, Răscoala*), dar şi în unele compoziţii inspirate de folclor, cum este lucrarea *Strâmbă-Lemne* ce aminteşte, prin redarea impresiei de efort din partea personajului, de *Arcaşul* lui Bourdelle.

Deşi de o solidă cultură clasică al cărei spirit domnea în familie datorită obârşiei macedo-române atât de strâns legate de vechea Eladă, un unchi al sculptorului fiind un reputat elenist, traducător al „Iliadei" şi „Odiseei", Ion Lucian Murnu (1910–1984) s-a manifestat ca un expresionist. E drept, la viziunea expresionistă el n-a ajuns dintr-o dată. Începutul său chiar este marcat de sculptura clasică greco-romană la aceasta contribuind şi bursa de studii la Roma. O mulţime de lucrări pe teme mitologice, cum sunt *Esperidele, Venus, Orfeu, Tors de Venera, Cariatidă* trădează această orientare. Dar sculptorul avea un temperament incompatibil cu liniştea maiestuoasă, cu echilibrul anticilor. Cuprins de nelinişti şi zbucium pe care i le exacerbează experienţa războiului, I.L. Murnu adoptă treptat o viziune ce se schimbă de la lucrare, la lucrare, evoluând de la un romantism întârziat spre expresionismul atât de frecvent întâlnit în epoca noastră. Chiar când reia teme vechi cu rezonanţă clasică, precum *Orfeu*, renumitul aed trac dobândeşte note romantice, iar mai târziu, în *Orfeu murind*, chiar note tragice. Note de tragism întâlnim, de asemenea, în relieful *Războiul*, o adevărată replică la *Guernica* lui Picasso.

ARTELE DECORATIVE ŞI APLICATE ŞI SCENOGRAFIA

PRINTRE schimbările radicale din domeniul artei ce au avut loc la începutul epocii moderne, este de notat ca un fapt cert declinul absolut al artelor aşa-zis minore. Broderia liturgică şi alte obiecte de cult, de obicei din metale preţioase, ce cunoscuseră o mare înflorire în evul mediu, îşi pierd acum orice valoare, transformându-se pur şi simplu în obiecte de artizanat. Este drept, trecerea la modul de viaţă occidental a antrenat schimbări esenţiale în ceea ce priveşte vestimentaţia şi mobilierul. Mai întâi boieroaicele de rangul întâi apoi jupânesele de starea a doua şi a treia şi mai apoi bărbaţii tineri leapădă pe rând moda ţarigrădeană spre a îmbrăca toalete comandate la Viena şi Paris. Această convieţuire dintre vechi şi nou se observă şi în mobilier căci, alături de divanul oriental, în saloanele boierimii îşi face apariţie şi mobilierul confecţionat în stilurile aflate în vogă: baroc, neoclasic, neogotic. Furnizorii de veşminte, de bijuterii şi de mobilier sunt în primele timpuri cei din centrul şi vestul Europei. Treptat, îşi fac însă apariţia şi atelierele locale specializate, iar uneori chiar vechile ateliere îşi adaptează producţia la cererea noii clientele. Ştim, de pildă, că întors de la studii din străinătate, pictorul Tattarescu se adresa pentru a-şi mobila locuinţa recent achiziţionată, unui vechi atelier de la mănăstirea Cozia care sculptase în trecut şi poate nu renunţase încă să mai sculpteze iconostase, strane bisericeşti etc., dar care executa pentru artist mobilă de stil baroc cu elemente renascentiste, copiată firesţe după modele apusene.

Și mai edificator este exemplul altui pictor, Theodor Aman, printre ale cărui multiple preocupări, amintind de artiștii Renașterii, este și aceea a confecționării de mobilă stil. Ambiția de a face din locuința sa (azi Muzeul Aman din București), construită, de altfel, după planuri proprii, o operă de artă armonios închegată, i-a dictat să-și amenajeze singur interioarele. Așa se face că, pe lângă vitralii, picturi decorative pe plafoane și pereți, el concepe pardoseala, lambriurile, sobele, iar o parte din mobilier (dulapuri cu diverse destinații, scrinuri, mese, o cutie pentru ceasornicul de perete, o etajeră) o confecționează singur împodobind obiectele respective cu o bogată sculptură ornamentală și figurativă (alegorii și însemne heraldice). Un interes deosebit datorită medalioanelor sculptate reprezentând imagini de voievozi români, suscită dulapul executat în 1865 și o masă confecționată în 1870, ambele în stil neogotic.

Meșteri care să activeze la București cunoaștem și în giuvaiergie. Este cazul lui Iosif Resch, originar din Germania, care își deschisese încă din 1837 un atelier pe Podul Mogoșoaiei, cârmuirea acordându-i „dreptul de vânzare a aurului din gârlele țării". Tocmai cu Resch avea să-și înceapă ucenicia de cizelator Karl Storck, viitorul sculptor sosit la București în 1849 și antrenat în varii lucrări de artă decorativă ca orfevru, pietrar și mai târziu ca sculptor decorator, ebenist și monumentalist.

Printre alte opere din domeniul ebenisticii poate fi menționat mobilierul bisericii Antim pe care Storck îl execută în anii 1861–1864 pe baza unui contract „mit dem Tischmeister Karl Schun". Este un mobilier sculptat abundent, compus dintr-un amvon, un catecumen, 44 de jețuri atașate la pereți, un scaun domnesc, unul pentru episcop, două iconostase, doi tetrapozi și alte câteva piese realizate pe baza unui al doilea contract.

În materie de prelucrare a metalelor prețioase, tonul îl dau în această perioadă atelierele pariziene care execută bijuterii și însemne ale puterii pentru toate curțile europene, inclusiv pentru clasele conducătoare din România. De la Paris procură, de pildă obiecte de preț Alexandru Ioan Cuza, printre alții.

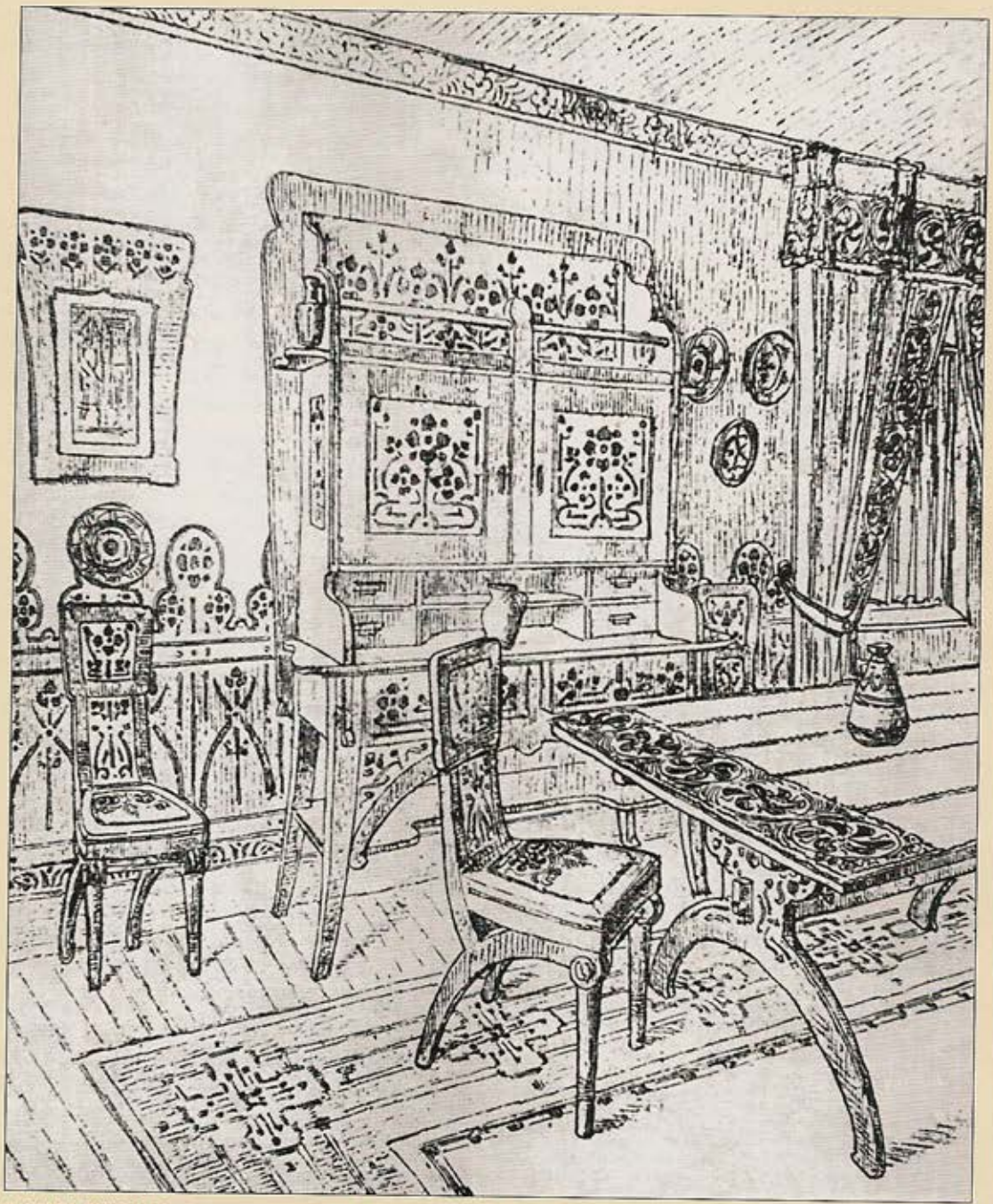
Cât privește stilul, spre deosebire de secolul al XVIII-lea, în secolul al XIX-lea se poate constata un accentuat declin. Obiectele sunt compozite, greoaie, supraîncărcate cu motive decorative și cu multe pietre prețioase. Tendința de a demonstra opulența purtătorilor este mult mai puternică decât preocuparea pentru puritatea stilistică ce lasă locul eclectismului prezent, cum am văzut, și în arhitectură. Abia către sfârșitul secolului, în cadrul fenomenului *Art nouveau*, se observă o mai mare grijă pentru stil, pentru rafinament. Totodată, în ceea ce privește România, în obiectele executate fie în țară, fie peste hotare, pentru clasa domnitoare sunt introduse elemente de stil național, concepute în spiritul tradiției istorice locale. Coroanele regale sunt, de pildă, concepute în forme foarte apropiate de cele purtate de voievozii evului mediu românesc.

Dacă prin caracterul său istoricist secolul XIX a reprezentat, în ceea ce privește artele decorative, un adevărat hiatus stilistic, sfârșitul secolului înregistrează prin promovarea fenomenului cunoscut sub numele de „Arta 1900" o încercare lăudabilă de reînviere a meșteșugurilor artistice și de realizare a unei noi sinteze a tuturor artelor.

Dar ca orice mișcare, fenomenul în cauză avea în Europa rădăcini mai adânci care coboară în timp spre jumătatea secolului al XIX-lea, interesul pentru arta aplicată caracterizându-i, de pildă, pe prerafaeliții englezi. Reacționând la avalanșa produselor de fabrică antrenată de prima revoluție industrială, frăția prerafaelită era puternic animată de dorința de a integra artele în viața cotidiană. Se știe astfel că, după exemplul precursorului lor, William Blake, toți prerafaeliții din prima generație (Dante Gabriel Rosetti, Holman Hunt, Edward Burne Jones, Ford Madox Brown), la îndemnul mentorului lor, John Ruskin, au făcut, printre altele, schițe de mobilier și pentru imprimeuri.

În afara mișcării prerafaelite și ulterior ei, este captivat de ideea înfrumusețării obiectelor uzuale și un scriitor ca Oscar Wilde care ținea, în 1882, două importante conferințe în materie.

Interesul pentru arta aplicată avea să culmineze apoi în Anglia deceniului al nouălea cu mișcarea „Art and Crafts", al cărei principal promotor, William Morris, credincios chemărilor „Arta în toate" și „Arta pentru toți", își propune drept țel să introducă frumosul în



N. GHICA-BUDEȘTI *Proiect pentru mobilierul și decorația unei sufragerii*

obiectele de uz cotidian pentru a contribui astfel la propășirea societății. „Centuri Guild" (Ghilda secolului) își propunea „să modifice orizontul tuturor ramurilor de artă dintr-unul comercial într-unul estetic". Este ceea ce și încearcă să realizeze Walter Crane, Cristopher Dresser, Selwyn Image ș.a.

Prin această efervescență, arta engleză se înscria în ceea ce s-a chemat cu o locuțiune cuprinzătoare *Modern Stil*. Dar fenomenul în discuție nu rămâne apanajul artiștilor britanici. Pe continent, strădaniile de creare a unui nou stil sunt și ele intense. În Franța, în Germania și Austria preocupările de această natură sunt, de asemenea, mai mult decât notabile. Sezessionul münchenez, berlinez ca și cel vienez au înscris la activul lor realizări remarcabile.

Desigur că față de o asemenea largă proliferare a tendințelor de integrare a artei în producția produselor de uz curent, conștiința artistică românească nu putea rămâne indiferentă. Oamenii noștri de cultură sunt la curent cu realizările din domeniul discutat. Reviste ca „The Studio", „Mercure de France", „Simplicissimus", „Der Kunstwart", „L'art décoratif" sunt citite și spiritele cele mai penetrabile la năvala noului reacționează pozitiv.

Către sfârșitul secolului al XIX-lea, excedați de urâtul ce se instaura o dată cu invazia produselor manufacturate de serie, unii oameni de cultură români încep să fie preocupați de crearea unei „arte în toate" și „pentru toți".

Se semnalează acum și unele luări de poziție în presa favorabilă artei noi sub lozinca „Utile cum dulci". Astfel, în „Constituționalul", apărea la un moment dat un articol semnat Lorellino cu unele aluzii la arta nouă[416], iar criticul de artă Theodor Cornel militează pentru apropierea artei de viață[417]. Într-un alt ziar, B. Brănișteanu, cronicar artistic foarte activ până târziu, după primul război, semna două articole de popularizare, cum am spune astăzi, dedicate unul Stilului nou[418] și altul Sezession-ului[419], străduindu-se să explice sintetic specificul noii arte, impactul ei în lume și motivele pentru care este necesară adoptarea noului stil la noi.

Un adept pasionat al noului curent artistic în artă și, prin urmare, și al difuzării artei în cotidian a fost Al. Bogdan-Pitești cu îndelungi sejururi în capitala Franței și la curent cu tot ce era nou în viața artistică de acolo, la el, un critic[420] decelând asemănări cu Robert de Montesquiou, personaj tipic pentru preocupările estetizente din epocă.

Sub titlul „Arta și poporul", prodigiosul poet Ștefan Petică evoca, în 1903, figura lui John Ruskin, arătând că în Anglia secolului XIX principiile artistice ale acestuia „determinară o revoluțiune în pictura engleză", iar „Poporul intrase ca factor hotărâtor în luptă și din mica mișcarea prerafaelită de la început alcătui ruskianismul, o doctrină socială întemeiată pe religiunea frumuseții"[421].

Într-un mod și mai direct militează pentru legătura artei cu viața cotidiană Sextil Pușcariu, un filolog de astă dată, dar cu largi orizonturi în câmpul culturii în general. Părerile lui în problemă sunt tranșante, formulate în termeni foarte radicali. „Ceea ce ne lipsește încă azi – scrie el – e arta aplicată [...] Milioanelor cari muncesc de dimineața până seara cu brațele ar trebui să li se dea putința de a gusta binefacerile artei [...]. Pasul dintâi care trebuie făcut – mai opinează el – este dezvoltarea artei aplicate", preconizând în dezvoltarea ei două tendințe: 1. arta aplicată în mobilarea caselor și 2. arta aplicată „în comerciu" (afișele ilustrate pentru reclamă). După ce enumeră cele „zece porunci pentru aranjarea locuințelor", citindu-le din articolul tocmai așa intitulat, din revista germană „Der Kunstwart", Sextil Pușcariu evocă și el învățătura lui Ruskin. Arată apoi că „În țările culte ale Apusului [...] pictorii de seamă au părăsit pânza și penelul și s-au dedicat acestei arte aplicate"[422].

Asemenea opțiuni și îndemnuri n-au rămas fără urmări. Încă din 1899, Brănișteanu constata într-unul dintre articolele menționate că „... în pictură, în mobilă și porțelanuri secesiunea a pătruns și la noi"[423]. Și avea dreptate.

Scriitorul Constantin Mille, de pildă, își informa cititorii despre intenția tânărului arhitect Grigore Cerchez de a expune lucrări de artă aplicată și de a se consacra „acestei arte a decorațiunei", autorul articolului găsind cu cale că „ideea d-lui Cerchez (care i se părea nimerită) ar trebui să fie imitată de întreaga tinerime care s-a dedat arhitecturii"[424]. Acest îndemn a și fost urmat, de altfel, căci nu va trece mult timp și arhitectul N. Ghica-Budești va executa mobilier în stil neoromânesc, exemplu urmat și de o seamă de artiști ca O. Roguschi, Gh. Lupu, A. Clevel, Hugo Storck care concep proiecte de mobilier în același stil.

Interesul pentru arta decorativă crește de la an la an și antrenează tot mai mulți artiști. Dintre aceștia, Luchian care este unul dintre cei mai activi, manifestă interes pen-



APCAR BALTAZAR *Proiect pentru un vitraliu*



APCAR BALTAZAR. *Proiect de vas*

tru decorativism încă din 1889 când, așa cum semnalează Virgil Cioflec, după absolvirea Școlii de Belle Arte, în drum spre München, tânărul artist se oprea la Viena în mod special pentru a vedea opera cu binecunoscute virtuți decorativiste a lui Gustav Klimt[425]. Luchian a făcut apoi mai multe panouri decorative destinate să împodobească pereții casei lui Victor Antonescu, panouri concepute și realizate după normele și la nivelul unor lucrări onorabile pe care le-ar fi putut semna, automulțumiți, mari artiști europeni din epocă, firește dintre cei care profesau genul și tehnica respectivă. Linia capricioasă, uneori în volute, profuziunea florală, ca și barocul vestimentar și cel al coafurilor savante ale personajelor feminine, apoi aplatizarea formelor, accentul fiind pus pe contur, și coloritul pastelat – toate aceste particularități definesc o concepție decorativistă specifică integral „Artei 1900".

De bune aprecieri pentru lucrările sale de artă decorativă se bucură la un moment dat Ștefan Popescu. Cu ocazia prezenței sale la Salonul din Champs de Mars, stârnea admirația și speranța lui N. Vaschide care scria că „D. Popescu, după neînsemnata-mi părere, va înscrie o epocă în pictura noastră, mai ales prin *arta lui decorativă* (subl. n. V.F.)"[426].

Nu știm ca ulterior pictorul să fi îndreptățit speranțele doctorului Vaschide (autorul cronicii), dar Cecilia Storck cu mai multe panouri, unele pentru decorarea propriei case, Costin Petrescu, câștigătorul concursului din 1908 pentru ocuparea catedrei de artă decorativă de la Școala de Belle Arte, Kimon Loghi, cu multă fantezie și cu o netăgăduită aplecare pentru decorativism, în sfârșit, Ion Theodorescu Sion, autorul mai multor panouri, al unui proiect pentru cortina Teatrului Național – ce-i drept aceasta din anii 1913–14 – fac toți dovada că artiștii români n-au rămas străini de mișcarea în favoarea artei decorative ce se desfășoară sub semnul distinctiv al curentului *Sezession-Art nouveau*.

Dar cel mai activ, cel mai devotat și, poate, cel mai dotat artist decorator; în orice caz, cu evantaiul cel mai larg de preocupări pe această linie a fost, în primul deceniu al secolului XX, Abcar Baltazar. Spre deosebire de confrații săi care procedează mai mult sau mai puțin intuitiv, el este urmărit, ca de o obsesie, de ideea creării unui nou stil românesc. Este la curent cu teoriile în vogă, pentru că citește cu regularitate revistele de artă și teoretizează el însuși, criticând soluțiile inadecvate adoptate de alții și elaborând principii de urmat. Edificator este, de exemplu, consistentul eseu „Spre un stil românesc", publicat în noiembrie 1908 în „Viața românească". Recurgând la exemple din istoria universală a artelor, încearcă să tragă învățăminte pentru propria creație și pentru felul cum trebuie să arate un autentic stil românesc.

Ca o componentă importantă a acestui stil, el recomandă elemente ale artei bizantine prezente în monumentele medievale românești. Dar nu ca pe niște împrumuturi neasimilate, ca pe niște citate smulse dintr-un context dat și integrate cu anasâna altui context total diferit. Nu concepe, bunăoară, motivul brâurilor în torsadă luat din decorația vechilor biserici românești și aplicat pe cutiile de chibrit ale regiei[427], cum nu concepe transportarea

culei – formă de arhitectură cu o destinație anume în locurile ei de obârșie, și în timpurile în care a apărut, dar total nepotrivită în condițiile orașului modern și ale epocii contemporane[428].

Este, de asemenea, partizanul unor infuzii puternice ale artei populare în arta cultă. Nici în această privință nu era primul care înțelesese această necesitate. Asupra valorii excepționale a artei populare zăboviseră și alte spirite. Încă din 1882, Simion Florea Marian aducea elogii gustului și talentului pe care le constată la țăranii noștri, într-un studiu consacrat cromaticii artei populare, iar în 1902, la Sibiu, se organiza o expoziție etnografică, prilej cu care s-au făcut treisprezece albume cu reproduceri după broderii, „chindiseli", țesături de lână și de bumbac[429].

Mai mult decât oricare altul a militat pentru conservarea, valorificarea și perpetuarea artei populare Al. Tzigara-Samurcaș. Și nu numai în scris, ci și ca întemeietor și organizator de muzeu. Iar Tzigara-Samurcaș a fost profesorul lui Baltazar nu numai în sens restrâns – la Școala de Belle Arte –, ci și în accepțiunea mai largă a cuvântului, cei doi rămânând în relații strânse până la sfârșitul vieții celui din urmă.

În asemenea condiții, Baltazar se înscrie pe talvegul unui curent ce avea să-l aducă la concluzii proprii originale și în ceea ce privește atitudinea față de arta populară.

Unele dintre motivele artei populare au și fost puse parțial în practică sub forma unor proiecte de decor. Baltazar preconizează pentru decorarea unei cortine de teatru, preluarea ca motive, firește stilizate, a unor scene cum sunt *Vicleimul* și *Steaua*, de influență bizantină și folclorică, în același timp, ca și o scenă cu *Călușarii*, inspirată din dansurile și costumele populare.

Sunt acestea idei expuse teoretic și pe care nu a pregetat să le traducă în faptă. Astfel că motivul cocoșilor stilizați devine un adevărat lait-motiv folosit într-un *Proiect de decorație pentru sufragerie* (acuarelă și creion), ca și într-un *Proiect de cortină pentru Teatrul Eforiei* (acuarelă și creion) ambele păstrate la Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei Române. Același motiv este folosit și într-un *Proiect de vitraliu* (acuarelă), reprezentând lupta a doi cocoși încadrată



APCAR BALTAZAR. *Proiect de vas*

într-un chenar format din capete de cocoși stilizate și având deasupra o friză ce îmbină motivul puilor de găină cu acela al unui lujer încărcat de frunze și fructe. De remarcat că



APCAR BALTAZAR. *Proiect de costum*

motivul celor doi cocoși, ca și subiectul panoului *Povestea cerbului* au fost preluate mai târziu de Theodorescu Sion, învinuit de Adrian Maniu că, printre altele „... cubizează prin tehnica lui Artur Segal pe Baltazar"[430].

O mențiune specială merită proiectul de cortină realizat de Baltazar pentru Teatrul Eforie. Cu unele abateri, acest proiect reprezintă traducerea în fapt a unei descrieri de draperie cum o preconiza artistul în studiul „Spre un stil românesc".

Această cortină are eleganța și somptuozitatea sărbătorească necesară ideii de spectacol și deschide, în arta românească, seria unor încercări în acest gen care vor culmina cu mult discutata cortină realizată de Camil Ressu pentru Teatrul Național. De altfel, schema compozițională imaginată de Baltazar pentru cortina de la Eforie a fost preluată aproape întocmai de Theodorescu Sion în 1913 în proiectul unei cortine destinate Teatrului Național.

De o originalitate remarcabilă atât sub raportul formei, cât și a decorului lor, sunt vasele de ceramică pe care le-a conceput Baltazar, inspirându-se, desigur, și aici din olăria populară românească. Ideea de a aplica arta la industrie l-a stăpânit obsesiv. Într-o serie de articole despre artă și industrie, după ce laudă figurinele de Tanagra, vasele de Sèvres, emailurile de Limoges și personalități ca Benvenuto Cellini, Charpentier, Lalique, Rippl-Ronay ș.a. militează cu pasiune „pentru a ne crea și noi o ceramică națională pe baze artistice"[431]. În sprijinul ideilor promovate aduce și argumente economice, citând date statistice privind importul din Germania și Austria a unor obiecte artistice de ceramică, sticlă, aramă, alamă, bronz etc. Deplângând starea lamentabilă a exportului nostru la aceleași articole, el preconizează luarea unor măsuri urgente pentru redresarea situației.

Ca și în cazul celorlalte genuri și tehnici, spre a ilustra parcă tezele teoretice, Baltazar realizează mai multe proiecte de vase, morfologic destul de diferite și bogat ornamentate.

După Cortina din 1908 a lui Baltazar și după cea a lui Ion Theodorescu-Sion din 1913–14, rămase în faza de proiecte, Camil Ressu realizează și montează, în 1921, o cortină la Teatrul Național. Ca și precedentele două, ea are ca subiect un motiv folcloric și anume *Nunta lui Făt Frumos*. N-o putem judeca astăzi pentru că a fost distrusă o dată cu Teatrul în depozitul căruia se afla, în timpul bombardamentului din 1944. Avem, în schimb, proiectul din care ne putem face o idee. Dar ceea ce este edificator în legătură cu această cortină este polemica acerbă iscată în jurul ei între adepții și adversarii soluției folosite de Ressu, polemica respectivă antrenând mulți intelectuali de vază printre care Arghezi, Zambaccian, Tonitza etc., precum și membri ai parlamentului.

Judecând după schița-proiect ce ne-a parvenit (astăzi la Muzeul Național de Artă), din punct de vedere compo-



I. THEODORESCU-SION. *Proiect de cortină*

ziţional, Cortina păstra trăsături specifice „Artei 1900" (dominaţia liniilor curbe ce formau un fel de volute), iar Theodor Enescu găseşte că lucrarea lui Ressu păstrează şi „reminiscenţa marilor decoraţii murale ale lui Puvis de Chavannes"[432].

Deşi pictorul a făcut unele eforturi pentru crearea unei opere decorative folosind în acest sens un colorit palid, armonizat pe baza unui gri unificator – lucru pentru care a fost lăudat de Tonitza –, totuşi carenţele de concepţie ale Cortinei întreceau calităţile ei. Ceea ce i s-a reproşat, şi pe bună dreptate, era faptul că ea distona cu arhitectura somptuoasă a interiorului. Cu toate efectele decorative introduse de pictor, adică simplificarea formelor, aplatizarea lor, mişcarea dansantă a personajelor, tratarea peisajului ca pe o butaforie, lucrarea păstra totuşi caracterul unui tablou mărit la scară compus după legile perspectivei, cu multiple planuri în adâncime. Însuşi Ressu putea recunoaşte mai târziu că „Lipsa ei mare era că, imaginată ca un imens tablou, ducea ochiul în adâncime, pe când totul ar fi trebuit să fie aşezat pe un singur plan în vederea unui efect decorativ"[433].

Susţinută de Octavian Goga care, ca ministru al Artelor, o şi comandase, Cortina lui Ressu a fost înlăturată abuziv o dată cu schimbarea guvernului, de către noul titular al respectivului minister, ceea ce a produs o avalanşă de proteste în presă favorabilă artistului, precum şi o scrisoare plină de demnitate a acestuia din urmă pe adresa ministrului.

Un rol important în dezvoltarea artelor decorative l-au avut expoziţiile internaţionale de la Paris, Barcelona, New York la care România s-a prezentat cu pavilioane speciale în cadrul cărora artei decorative i-a revenit un loc de frunte. Aceste momente se detaşează cu deosebită pregnanţă în anul 1937 prin pavilionul ţării noastre la Expoziţia de la Paris. Ne oprim asupra acestui moment deoarece, prin



G. LÖVENDAL *Decorurile pentru opera „Casanova"*

operele etalate acolo, s-a realizat o sinteză foarte elocventă asupra stadiului artelor plastice din România în perioada așa-zisei „restaurații" a guvernării autoritare a lui Carol II, perioadă când literatura și artele plastice înregistrează o seamă de realizări cu adevărat marcante.

Asupra aspectelor pe care le îmbrăca arta românească la amintita expoziție putem judeca astăzi grație unui număr special al revistei franceze „Beaux-arts", consacrat în exclusivitate prezenței românești la Paris. Sub semnăturile unor reputați critici de artă ca Henri Focillon, Louis Hautecoeur, Jacques Lassaigne, Jean Alazard ș.a. revista franceză publica articole de sinteză despre prezența românească și totodată o mulțime de reproduceri după opere reprezentative ceea ce ne permite să ne facem o idee despre arhitectura pavilionului, tipică pentru constructivismul ce începuse să se afirme în epocă, despre sculptura, pictura, mozaicul și artele aplicate în perioada dată.

Ceea ce se impune cu pregnanță atenției este unitatea stilistică a exponatelor în ciuda diversității tehnicilor și numărului mare de expozanți. Două reliefuri cu certe virtuți decorative pe tema strămoșilor noștri, reprezentând, unul pe romani (autor: I. Basarab) și altul pe daci (autor: sculptorița Cosăceanu-Lavrillier) completau basorelieful monumental reprezentând *Lupta lui Dragoș Vodă cu zimbrul* de Cornel Medrea, deasupra intrării de onoare a pavilionului.

Cu totul remarcabile, amintind de o veche tradiție europeană, sunt ușile realizate în bronz de Milița Pătrașcu, operă în care sculptorița a manifestat un excepțional talent de decorator în felul în care a îmbinat figurația stilizată cu motive geometrice simple, dar de un frumos efect ornamental.

N-au lipsit din expoziție nici panourile decorative realizate în lemn, ceramică, email și alte materiale. De exemplu, A. Brătășanu a compus, într-o viziune ușor naivă, o așazisă friză documentară ilustrând educația tineretului, folosind ca material lemnul, iar ca tehnică, gravarea lui printr-o linie fină, efectul fiind al unei plăci de gravat. Un



CAMIL RESSU *Nunta lui Făt-Frumos cu Ileana Cosânzeana (schiță pentru cortina Teatrului Național)*

panou cu caracter documentar a expus sculptorul Arnold Checinski (Borgo Prund), cele două imagini pe tema lecturii și, respectiv, a ținerii unei conferințe fiind obținute prin escavarea unei plăci de lemn.

De un efect special este panoul decorativ realizat în metal emailat pe tema bogăției piscicole a țării. Nu lipsesc din expoziție nici decorațiile pe sticlă, ele aparținând sculptoriței Céline Emilian. Interesante panouri decorative în

care erau combinate colaje de fotografii documentare, hărți și imagini desenate sau pictate în tehnica grisaille au realizat pentru secțiunile economice ale expoziției Petre Grant și Mac Constantinescu. Vaste panouri în frescă pe teme istorice au realizat Ion Theodorescu-Sion, Costin Petrescu, iar Ștefan Constantinescu, Anastase Demian, V. Velisaratu și I. Anestin au creat panouri decorative în care erau evocate realizările României în domeniul presei, radio-ului, școlilor profesionale etc.

Cu multă fantezie și vigoare s-au manifestat în decorarea pavilionului de la Paris femeile artiste. Astfel, Cecilia Cuțescu-Storck și Olga Greceanu au creat panouri cu subiecte istorice, iar Magda Iorga – fiica istoricului – a conceput două frize dispuse simetric ale voievozilor începând cu Mircea și sfârșind cu regele Carol II – toți în somptuoase costume de un prețios efect decorativ. Aceeași prețiozitate a materiei caracterizează și mozaicurile în care Nora Steriadi evocă, fie voievozi români în spiritul și stilul hieratic al portretelor votive medievale, fie compoziții vaste precum *Paradisul terestru*.

Vaste frize decorative inspirate din viața satului și redate în mod adecvat printr-un limbaj ce amintește pictura naivă au realizat, pe pereții restaurantului adiacent pavilionului românesc la expoziție, Ana și Aurel Jiquidi, iar în secțiunea rezervată artei populare, expunea tapiserii lucrate în spiritul scoarțelor țărănești, Aurelia Ghiață.

Un artist care frecventează asiduu artele decorative în perioada antebelică este Mac Constantinescu. Printre altele, el a executat pentru Pavilionul țării noastre la Expoziția internațională de la New York, în 1939, o friză în metal bătut pe tema istoriei românilor, tratată însă nu documentar-ilustrativ, ci poetic. Tot în metal bătut el a mai realizat panouri figurative (*Vânatul, Belșug, Strămoșii, Mirii, Muzele*) și unele obiecte de folosință practică așa cum ar fi cache-radiatorul reproducând motive pe temă acvatică.

Cu mari calități de decorator, Mac Constantinescu s-a apropiat fără complexe și de domeniul scenografiei executând costume și decoruri pentru spectacole de operă și balet. După ce în Parisul tinereții sale urmărise cu interes baletele ruse ale lui Diaghilev, ca și ansamblurile de girls-uri și boys ale americanilor, s-a simțit tentat să monteze în special spectacole feerice inspirate din folclorul românesc („Sânziana și Pepelea", „Ana Lugojana", „Nunta din Carpați").

Obiecte utilitare din fier forjat și uneori și din email cloazonat a executat și sculptorul Iosif Fekete care realizează în anul 1932 o lampă din bronz și ușile din alamă de la clădirea Ministerului de Justiție, acesta din urmă împreună cu arh. C. Iotzu.

Un serios imbold a dat artelor decorative, pe linia împrumuturilor din arta populară, sociologul Dimitrie Gusti care a organizat în anii 1920–1930 expediții de cercetare a creațiilor artistice țărănești din mai multe zone din țară, fiind însoțit și de mai mulți artiști precum Margareta Sterian, Mac Constantinescu ș.a. în a căror operă decorativă s-au oglindit mai târziu învățăturile artei populare.

Cu rezultate remarcabile au fost valorificate tradițiile artiștilor populari și în domeniul tapiseriei. Ana Jiquidi, cu pronunțată înclinație spre abstractizare și mai ales Aurelia Ghiață care a îmbrățișat încă din 1923 artele decorative, au fost primele care au adus în atenția publicului de la noi această tehnică atât de apreciată astăzi. Tapiserii ca *Nuntă în Moldova, Joc ardelenesc*, reproducând în spirit baladesc obiceiuri și datini sau altele cu subiect istoric cum sunt Voievozii la război, Domnițele (ultima expusă în 1939 la Expoziția internațională de la New York) sau *Breslele*, executată pentru Teatrul muncitoresc de pe strada Uranus – sunt doar câteva dintre realizările Aureliei Ghiață.

Interes deosebit pentru artele decorative și aplicate manifestă și artiștii din mișcarea de avangardă. Cu concursul acestora, în 1924, a luat ființă o Academie a artelor decorative – instituție particulară organizată după principiile Bauhaus-ului și condusă, din 1928 până în 1929, când s-a desființat, de către M.H. Maxy care deschidea la un moment dat un studio de artă decorativă pe cont propriu. Tot Bauhaus-ul german este luat ca model și pentru „Atelierul" revistei „Integral" deschis în 1925 de Maxy, Brauner și C. Michăilescu. Cât privește producția acestor studiouri-atelier, ea era foarte diversă. Potrivit catalogului ce însoțea expoziția de artă decorativă din 1926, aici au fost expuse obiecte de metal, mobilă, covoare, perne, lămpi, cărți legate, la care trebuie să adăugăm preocupările scenografice ale

unor avangardişti, cum o dovedesc decorurile şi costumele pentru piesele „Saul", de André Gide, şi „Noaptea în târgul vechi", jucată de o trupă din Vilnius.

În spiritul avangardei artistice cu care avusese tangenţe la Petersburg montează spectacole cu o scenografie foarte îndrăzneaţă, la Chişinău şi Cernăuţi, Gh. Lövendal. În afara introducerii unor inovaţii precum scena turnantă (prima din România), el înzestrează Teatrul Naţional din Cernăuţi cu o nouă cortină, considerată un adevărat „eveniment artistic", ziarul „Dimineaţa" din 9 mai 1927 scriind despre ea că „simbolizează însăşi tendinţa nemărturisită a stagiunii de a regenera atmosfera vechii scene prin arta nouă, ea fiind o declaraţie programatică prin care se impune ca actele de improvizaţie să-şi piardă dreptul de cetate". Cortina realizată de Lövendal, constituie în adevăr o operă modernă şi foarte originală. Patru personaje în costume de epocă, un al cincilea personaj zărindu-se în plan secund, toate redate în mişcare dansantă. Cu resurse de fantezie inepuizabilă, cu o energie şi o putere de muncă prodigioasă, Lövendal pune în scenă un bogat repertoriu românesc şi universal executând zeci şi zeci de decoruri şi costume, iar în 1928, când se inaugurează primul teatru românesc de marionete, el realizează decorurile, păpuşile, mobila şi costumele pentru piesele *Bastien şi Bastienne* şi *Directorul de teatru*. Activitatea baronului Lövendal în Basarabia şi Bucovina a fost continuată şi în capitala ţării, la „Luna Bucureştilor" (1938)[434].

În perioada respectivă, îşi mai încep activitatea în diferite tehnici şi genuri ale artelor decorative Eugen Schlosser care a executat prototipuri ceramice pentru industrie, Ana Mitrea şi Maria Pană-Buescu, după ce studiaseră la Paris, Maria Chelsoi, după o specializare la Sèvres unde a mers cu o bursă de stat (1936), Mioara Minulescu, după studii speciale de mozaic în Italia şi Grecia, Aura Grigorescu, Ela Cancicov-Solomon, Vlad Niculescu, Elena Pătrăşcanu-Veachis, Lena Constante, Florica Fărcaşu şi mulţi alţii.

Moment de referinţă în periodizarea istoriei universale, punct de răspântie sau de cotitură în destinul multor indivizi şi chiar al unor naţiuni întregi, al doilea război mondial a constituit pentru arta românească, aşa cum a însemnat pentru întreaga structură şi suprastructură a societăţii româneşti, o adevărată piatră de hotar.

Târâtă în război, România avea să iasă din marea conflagraţie cu o altă fizionomie decât cea antebelică şi la conturarea profilului ei postbelic artele plastice, alături de toate celelalte manifestări ale spiritualităţii, şi-au avut rolul lor. Oricum, după război, direcţiile şi curentele, marile comandamente şi personalităţile de seamă dinainte n-au mai putut să-şi continue existenţa ca şi cum nu s-ar fi întâmplat nimic. Vechile idealuri, căutările înfrigurate ale specificului naţional, protestul social implicat în opera unor artişti militanţi, experimentele avangardei, ca şi activitatea unor artişti de talia lui Petraşcu, Pallady, Brâncuşi, Steriadi, Ressu, Iser, Maxy ş.a. n-au mai putut să reintre pe vechiul făgaş, asemenea fenomene ori fiind curmate, ori trebuind să se acordeze cu noile vremuri. Iată de ce, odată cu războiul, lua sfârşit o epocă şi imediat după el, în noile condiţii social-politice care luau naştere în România, începea şi pentru arta românească o nouă epocă, cea contemporană.