

Biblioteca de artă

414

Arte și civilizații

manual de istoria artei postimpresionismul

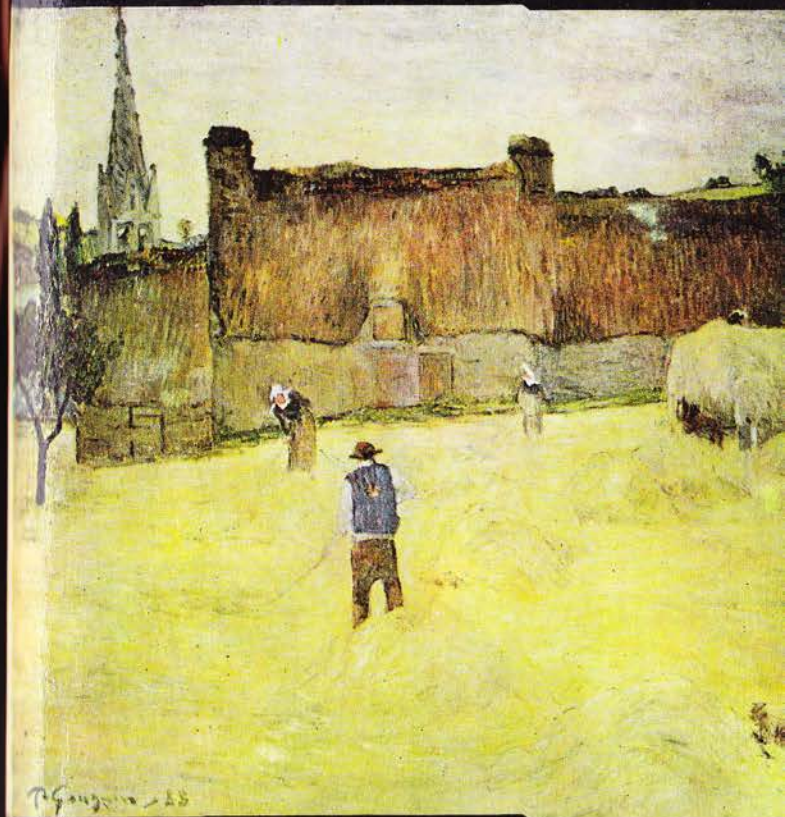
O libertate extremă constituie trăsătura spirituală cea mai izbitoare a sfârșitului secolului al XIX-lea și a începutului secolului al XX-lea. Din punct de vedere cultural, această perioadă este una din cele mai înalte pe care le cunoaște istoria artei, atât prin vastitatea scopurilor, cât și prin varietatea preocupărilor, prin facilitățile ce oferă manifestărilor celor mai felurite. Fără acea libertate absolută, multe din fenomenele artistice și chiar culturale ale timpului nostru nu s-ar explica. Iată pentru ce este necesar să ne oprim asupra epocii de după impresionism, și să o examinăm în această ultimă parte a Manualului nostru.

G. OPRESCU

Lei 15,50

G. Opreșcu

manual de istoria artei postimpresionismul



Editura Meridiane

G. Oprescu

manual
de
istoria artei
postimpresionismul

Volumul de față reproduce tomul al IV-lea, partea a II-a, din
Manual de istoria artei de G. Oprescu,
București, Editura Universul, 1946.
Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sunt rezervate Editurii Meridiane.

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1986

Pe copertă:
PAUL GAUGUIN
Recoltarea finului
detaliu
Jeu de Paumme
Paris

POSTIMPRESIONISMUL

INTRODUCERE

POSTIMPRESIONISMUL

În capitolul precedent, la finele primei părți a volumului, am vorbit în bloc, așa-zicînd, despre impresionism. Ne-am oprit la acea întreagă mișcare din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, care, nu numai că-și propune să regenereze pictura, dar și reușește să facă acest lucru, să dea adică o viață nouă unei arte așa de vechi. Grupul acela de pictori transformă această artă în materia ei, adică în motivele de la care pornește și lărgeste pînă la marginile posibilului repertoriul din care-și alege temele, insistă mai ales asupra aspectelor vieții, sub toate formele ei, a diverselor meserii și ocupații din orașele mari, face să intre în domeniul artei tot ce e caracteristic într-o epocă. Aceasta, în ceea ce privește subiectul. În ceea ce privește felul de tratare, ea nu e cu nimic mai puțin novatoare, căci așterne pe pînză cu totul altfel decît pînă atunci culoarea, în scopul de a se apropia cît mai mult de nuanțele variate, subtile și schimbătoare, sub care ea se prezintă în natură, de calitatea luminii ce scaldă obiectele și le individualizează. Apoi, scoțînd șevaletul, din eclerajul rece și difuz al atelierului și punîndu-l în mijlocul naturii, *en plein air*, impresionistii ajung la o artă capabilă să sugereze cu o putere neînchipuită pînă atunei totalitatea vieții ce ne înconjură. Este serviciul pe care acest grup de 6

artiști curajoși, inteligenți, dotați cu o sensibilitate excepțională și cu un talent de mari executanți, l-au adus artei universale.

Cînd intrăm însă într-un studiu mai amănunțit al personalităților ce compun impresionismul, cînd încercăm adică să dozăm contribuția fiecăruia, temperamentul, darurile cu care unul sau altul servește această cauză, apar numai deosebirile și chiar opozițiile. Manet, de pildă, pregătește spiritele în vederea noii doctrine, face uneori incursiuni tehnice în domeniul acestui chip original de a trata un subiect, dar cu rezerve, cu reticențe. S-ar putea spune că el nu dorește să rămînă multă vreme credincios unei asemenea doctrine. Despre el nu este deci îngăduit a vorbi decît ca despre un *preimpresionist*, un artist de tranziție, care se ține, voit, mereu în marginea mișcării. Am accentuat, cînd am analizat opera lui, acest aspect al artei sale, această atitudine prudentă, mai bine zis.

Dar și printre impresionistii propriu-zisi se găsesc pictori, pe care doctrina și practica ortodoxă nu-i mai satisface deplin. Ei se desfac de grupare, îi sparg cadrele, în vederea unei exprimări mai sigure, cred ei, mai complete, mai unitare și mai plastice. Îi putem considera ca formînd trecerea și, într-un sens, făcînd posibilă atitudinea celorlalți, a celor pe care, în lipsă de un epitet mai cuprinzător, tocmai din pricina deosebirilor dintre punctele lor de vedere, între ei și față de impresionism, îi vom numi *postimpresioniști*. Impresioniștii, prin îndrăzneala lor, teoretică și practică, întind pînă departe limitele picturii, deschid larg porțile pentru orice posibilitate, oricît de neașteptată oricît de novatoare de sinceră. O libertate extremă constituie trăsătura spirituală cea mai izbitoare a sfîrșitului secolului al XIX-lea și a începutului secolului al XX-lea. Din punct de vedere cultural, această perioadă este una din cele mai înalte pe care le cunoaște istoria artei, atît prin 7 vastitatea scopurilor, cît și prin varietatea pre-

ocupărilor, prin facilitățile ce oferă manifestărilor celor mai felurite. Fără acea libertate absolută, multe din fenomenele artistice și chiar culturale ale timpului nostru nu s-ar explica. Iată pentru ce este necesar să ne oprim asupra epocii de după impresionism, și să o examinăm în această ultimă parte a *Manualului* nostru.

Trebuie să adaug că focarul de radiație al tuturor expresiilor pe care le vom analiza se găsește la Paris, în celelalte țări întâlnind numai deviații, fără prea multă importanță, ale curențelor pornite de acolo. De aceea, expunerea noastră se va opri la fenomene în legătură în primul rînd cu pictura ce se dezvoltă în Franța. E adevărat însă că, deși unii din reprezentanții ei cei mai calificați sînt stabili în acea țară, ei sînt, cum e cazul lui Van Gogh și al altor post-impresioniști, de origine străină.

Care sînt, după cunoștințele noastre cîștigate pînă acum, trăsăturile dominante ale impresionismului, cele de la care se vor sustrage cu vremea cei doi artiști mai refractari din grup, cei la care făceam mai sus aluzie, Degas și Renoir, căci despre ei va fi vorba?

Pictura impresionistă e mai ales o pictură clară, adică una ce se execută în culori vii, de nuanțe deschise. Unul din scopurile majore ale impresionismului a fost să readucă în artă „*la clarté de la lumière*“. Pînă la ei și chiar în timpul formației lor, adică în perioada tinereții, pictorii cu reputație se serveau mai ales de tonuri închise, de armonii sumbre. Erau și unele excepții, ele însă nu aveau trecere și erau considerate cam în marginea picturii mari din acea vreme. Înșiși realiștii — un Courbet bunăoară, care în vremea lui e criticat, insultat aproape de cronicarii ziarelor și de amatorii obișnuiți — se serveau tot de tonuri închise, aplicate cu abundență și de cele mai multe ori cu cuțitul, cu instrumentul cunoscut sub numele de „*couteau à palette*“. Din această pricină, impresia pe care ne-o lasă un tablou executat în epoca anterioară impresionismului și chiar, cum am spus, 8

în vremea tinereții impresionistilor, era greoaie și neveridică, dacă o comparăm cu ceea ce se observă în natură; coloritul lui părea neexact.

Pe de altă parte, dat fiind faptul că materia picturală, întinsă pe pînză sau pe carton, nu rămîne cu aspectul din momentul cînd a fost fixată de pictor pe suportul tabloului, ci se modifică, unele culori avînd tendința să devină mai palide, bătînd în cenușiu, altele, din contră, oxidîndu-se și întunecîndu-se, operele acelea, pictate într-o gamă sumbră, ajungeau să se închidă și mai mult și să aibă un aspect adesea neplăcut. Poate că la această tendință a pictorilor vremii de a picta închis contribuie și faptul că ei vizitau des și cu plăcere muzeele. Însă, pictura pe care o întîlneau în muzee, opera măștrilor trecutului, prin însuși faptul că data de cîteva sute sau zeci de ani, ajunsese să se patineze, să se întunece adică, o patinare, care unora din tablouri le era favorabilă, altora însă nu. Deci, în dorința de a se apropia de măștrii vechi, pe care îi admirau, pictorii vremii simt nevoia de a asumbri coloritul tablourilor lor. În contra acestei tendințe se ridică impresionistii. Din ce în ce mai convinși de justetea punctului lor de vedere, din îndrăzneală în îndrăzneală, ei ajung în cele din urmă să prefere chiar întrebuintarea tonurilor pure, practică la ei excepțională, dar care va deveni sistematică la unii din urmașii lor. Sînt cei care găsesc că impresionistii n-au fost destul de curajoși, de vreme ce s-au oprit în mijlocul drumului și la jumătăți de soluții.

Tot așa de important lucru, ca schimbarea gamei coloritului într-un tablou, era felul cum era purtată pensula și cum era obținut tonul, fiindcă frăgezimea și luminozitatea acestuia nu se putea atinge decît printr-o anumită tehnică, printr-un anumit mod de a pune pensula. Observaseră pictorii că atunci cînd, pentru o suprafață mai mare, într-un tablou, se întindea un singur ton, adică o singură nuanță de culoare, coloritul e lipsit de frăgezime și de lumi-

nozitate nu strălucește, nu vibrează. Un tablou, zic ei, nu este ca o trăsură, sau ca un automobil care, vopsite într-o singură culoare, se prezintă în așa fel, încît orice porțiune a lor este identică, ca tonalitate și aspect coloristic, cu orice altă porțiune, luată din altă parte. Trebuie ca în producerea tonului să se întrebuițeze, nu exact aceeași nuanță, formată pe paletă și întinsă în tonuri plate, ci ea să fie divizată în trăsături paralele de aceeași culoare, unele mai închise, altele mai deschise, sau, dacă se poate, de culori simple, care să constituie împreună tonul compus de care are nevoie pictorul. În chipul acesta, coloritul tabloului va fi mult mai fidel, va reda exact impresia avută în fața naturii. Căci ziceau ei, o pajiște cu iarbă, de pildă, pictată cu același ton verde, mai mult sau mai puțin uniform, într-un tablou din trecut, nu da deloc impresia generală a pajiștii, în care, fiecare firicel de iarbă avînd nuanța lui, tonalitatea generală va fi oarecum rezultanta tuturor acelor nuanțe particulare care intră în coloritul întregului.

La această concluzie, extrem de interesantă în vremea ei, a ajuns mai întîi pictorul englez Constable, cum am văzut cînd am vorbit despre opera lui. Felul de a picta al acestuia, care expunea din cînd în cînd și în salonul francez, a impresionat așa de mult pe confrății din Paris și chiar pe marele Delacroix, încît aceștia s-au hotărît să profite de avantajele unei maniere de a trata suprafața pictată, superioară incontestabil față de felul cum pictau pînă atunci mai ales clasicii, elevii lui David. Pentru prima dată după mulți ani (fiindcă în școlile vechi se procedase uneori într-un fel similar), pictorii redescoperă că în natură culorile uniforme sînt extrem de rare și că orice lucru de pictat: fața unui personaj, costumele lui, frunzișul arborilor, dacă le observăm cu atenție vedem că sînt compuse din multe nuanțe foarte fine, perceptibile numai atunci cînd sînt privite cu mare atenție. Aceste nuanțe felurite și variate se com-

10

bină între ele, sînt simțite împreună de ochiul nostru și numai astfel dau impresia generală a tonului.

Impresioniștii renunță deci la întinderea culorii în tonuri plate și încep să se servească de trăsături paralele sau de „tușă“ de diferite forme, după efectul pe care voiau să-l obțină, în raport cu forma și coloritul obiectului de la care porneau. Tot ei mai observă apoi — ceea ce a dus la introducerea pe o scară largă, în tablourile lor, a unor anumite practici — o lege care, la drept vorbind, fusese formulată înaintea lor, tot de Delacroix: legea contrastelor succesive și simultane ale culorilor. Delacroix își dăduse seama că anume culori puse una lîngă alta se întăresc sau se slăbesc reciproc și că, prin urmare, pictorii trebuie, atunci cînd doresc să întărească un ton, să pună lîngă el tonul capabil să-l fortifice, și să evite tonul făcut să-i diminueze intensitatea. În general, culorile complementare din spectru se exaltă una pe alta. Astfel, din observație în observație și din deducție în deducție, pictorii învăță cum să acordeze culorile, chiar pe cele mai vii, fără ca prin aceasta să irite ochiul privitorului, ci, din contră, să le facă să dea impresia unei armonii plăcute, însă viguroasă, caldă, sunătoare.

Ei au practicat astfel o tehnică, dedusă și din faptul că în natură culorile nu rămîn niciodată cu tonurile lor proprii, naturale, „locale“. ci că se influențează unele pe altele, din pricina vecinătății lor. Tonul feței unei femei nu va fi exact același dacă ea este îmbrăcată într-o rochie verde, sau în una roșie sau albastră. De la culorile vecine se produc emanații de raze, care modifică înfățișarea.

Mai mult încă: nu numai costumele va schimba culoarea tenului unui personaj, ci și, de pildă, o perdea din dosul lui, sau un vas de pe o masă, alături de locul unde el pozează pentru un portret. Reflexele vor juca astfel un rol important în determinarea coloritului unui ta-

11 blou.

Nici mai înainte de impresionisti pictorii nu ignorau existența reflexelor; ei însă făceau abstracție de ele, fiindcă le considerau ca fenomene secundare, chiar primejdioase, de care un artist serios nu trebuie să țină seama. În realitate, un tablou, ziceau ei, trebuie să tindă să ne dea expresia oarecum definitivă, permanentă a unei figuri. De aceea reflexele, ce variază odată cu costumele și obiectele înconjurătoare, sînt cu totul trecătoare și accidentale. Nu tot aceeași era părerea celorlalți, pentru care ce este interesant în artă este tocmai să reprezinte lucrurile așa cum apar în realitate, în momentul cînd sînt privite, deci și cu reflexele lor. Este cea de a treia constatare în pictura impresionistă, tot așa de nouă și valoroasă ca cele precedente.

Dacă vrei să obții un ton puternic, proaspăt este inutil să faci amestecul pe paletă, mai ziceau ei. El trebuie să se formeze chiar în ochiul privitorului. Sînt culori simple: roșu, galben și albastru; și culori compuse, provenite din amestecul celor simple. Pictorul poate să producă tonul de care are nevoie, frecînd culorile pe paletă. Impresioniștii spun însă că amestecate pe paletă, tonurile vor avea totdeauna un aspect murdar. E de preferat ca amestecul să se facă în ochii noștri, pe retină. În ce fel? Formînd tonul din linii galbene și albastre, puse unele lîngă altele, ori de alte nuanțe — fiindcă tehnica impresionistă este destul de complexă —, așa încît de la oarecare distanță, liniile albastre și galbene să se confunde și noi să vedem culoarea ce rezultă din acest amestec, adică o nuanță de verde. Este procedeul, de care ei uzează constant, spre a face ca un colorit să vibreze.

Este evident că știința culorilor de care se ocupă cîțiva fizicieni în Franța, în secolul al XIX-lea, a contribuit să lămurească și mai mult și chiar să ducă pe drum nou — care pentru unii a părut puțin cam primejdios — pe impresionisti, în această tendință de a descompune tonurile, de a le obține optic, în loc să le formeze pigmentar.

Din cele expuse vom înțelege însă că desenul, la impresionisti, este o calitate secundară. Ei desenează foarte puțin și cînd o fac, desenul lor are un caracter oarecum schematic, mne-motehnic.

Ei consideră că, atunci cînd pui exact tonul care trebuie, la locul unde trebuie, ai ajuns prin aceasta să sugerezi forma, în așa condiții, încît nu mai este nevoie s-o accentuezi prin umbre și linii. De aceea, de multe ori, cînd au totuși nevoie să evoce volumul și forma, ei au recurs, mai ales la începutul activității lor, la un simplu contur negru, însă destul de puternic, pentru silueta generală, în interiorul căreia așază celelalte tonuri. De la o vreme însă au renunțat și la contur și pictează tablouri, în care forma este cu desăvîrșire sacrificată, cum ar fi seria *Catedralelor* lui Monet sau a *Impresiilor* pe care le-a pictat la Londra, cu Tamisa și Turbul Londra, văzute pe ceață.

Un alt procedeu al impresionistilor este să picteze, nu în atelier, fiindcă, zic ei, lumina din atelier este improprie și diferită de lumina din natură, ci în mijlocul naturii, prin așa-numitul procedeu de *plein air*. Și, cum la cei mai mulți peisagiul constituia motivul principal de inspirație, este exact tema ce se potrivea mai bine cu pictura în *plein air*.

În legătură cu acest procedeu, practicat de cei mai mulți impresionisti, procedeu care are însemnătatea lui, fiindcă, cum vom vedea, acesta este unul din motivele care nemulțumesc pe cei care rup cu impresionismul, pictura de *plein air* necesită, din partea celui care o practică, o reperiție de execuție, cu mari repercusiuni asupra tehnicii. Evident, dacă unul din scopurile esențiale ale picturii este să exprime exact „impresia” pe care o produce asupra artistului un motiv din natură, sub o lumină determinată, într-o anumită oră a zilei, atunci trebuie ca mijloacele lui de expresie să fie educate și adaptate în așa fel, ca să prindă cît mai repede aceea 13 impresie, prin natura ei foarte schimbătoare.

Un peisaj care se prezintă ochiului după-amiază într-un fel, nu se prezintă tot așa la prînz sau seara. Razele soarelui, care aveau o intensitate și o direcție la o anumită oră, vor avea altă intensitate, altă direcție, deci vor produce alt colorit la altă oră. Deci, toate aceste dificultăți, peste care unii dintre impresioniști au trecut cu ușurință și poate cu plăcere, nemulțumesc pe cei care doresc să dea prin opera lor impresia unui fenomen mai stabil, a unui aspect din natură mai permanent decît ceea ce se schimbă neîncetat.

În plus, acest fel de a picta și chiar alegerea unor asemenea teme presupunea din partea artistului o dragoste deosebită pentru natură. Dar nu toți iubesc natura. Chiar printre artiștii mari, sînt unii mai bucuroși să picteze persoane, adică figuri, nuduri sau naturi moarte, decît să se așeze în fața unui grup de sâlcii sau de clăi cu fin și să le redea așa cum apar în diverse ore ale zilei.

Acestea sînt unele dintre trăsăturile fundamentale prin care impresioniștii se deosebesc de restul pictorilor. Ele nu sînt singurele, la rigoare mai găsim și altele care, din anumite puncte de vedere, vor părea chiar mai importante decît cele definite pînă acum, și cărora se vor supune chiar acei artiști care, în alte privințe, au rupt cu impresionismul. Astfel este alegerea subiectului. Subiectul, la impresioniști, este adesea cu totul altul decît la pictorii contemporani sau la cei care precedaseră. Impresioniștii consideră că tot ce există pe lume, frumos sau urît, toate ocupațiile omului, toate clasele societății, oricît de umile, oricît de excepționale, merită să servească drept punct de plecare, adică să devină motive de inspirație pentru un pictor. Predecesorii lor erau convinși că, într-un tablou, tema trebuie să fie nobilă, să deștepte în noi sentimente frumoase de admirație, sau chiar idei morale. Nicidecum, răspund impresioniștii: subiectul să fie veridic, exact, reprezentativ, și atîta tot. Iar cînd ai a-

juns să prinzi într-o operă un gest caracteristic al unui meseriaș, sau ai făcut prin darul tău să intre în pictură o întreagă clasă socială sau o categorie de vederi din orașe, care pînă atunci fuseseră neglijate sau disprețuite, ai adus un mare serviciu artei. Artă nu trebuie să se pre-ocupe dacă subiectul este nobil, frumos, sau contrariu nobleței sau frumosului, după criteriile clasice; este suficient ca artistul să aibă mijloacele necesare spre a observa un motiv, pe care alții nu-l observaseră înaintea lui, și să-l redea în așa fel, încît să recunoaștem că așa a trebuit să se prezinte în natură, pentru ca el să producă o însemnată operă de artă. Din această pricină, sub acest unghi, au intrat în pictură enorm de multe ocupații ori clase sociale, la care nimeni nu se gîndise mai înainte. Impresioniștii și cei de după ei nu s-au oprit nici chiar la ceea ce este considerat, în genere, ca temă cuviincioasă, fiindcă mulți din cei care pornesc de la impresionism și s-au despărțit de el, au tratat subiecte luate din lumea circului, din lumea artiștilor de bîlci, din lumea femeilor pierdute și, aceste din urmă teme, nu cu scopul de a moraliza, cum făcuse Hogarth în Anglia, ci cu scopul de a arăta anume clase sociale, cu obiceiurile lor autentice, clase sociale care, în anume țări, joacă un rol destul de important și prin aceasta interesează umanitatea modernă.

Dar nu numai subiectul a fost schimbat în așa proporții, ci și prezentarea lui. Punerea lui în cadru a devenit cu totul alta, decît cea de pînă atunci. De unde predecesorii impresionismului, chiar și un Courbet, se preocupau de o compoziție armonioasă, care își găsea modelul în pictura din muzee, școala nouă renunță la acest punct de privire și ajunge la o compoziție, în care echilibrul pare a fi cu totul neglijat. În realitate însă, această punere în cadru este mult mai subtilă și cere un gust și o îndemînare mai mare decît chiar cereau compozițiile clasice. La aceasta, artiștii secolului al

XIX-lea au fost ajutați de gravura japoneză, după cum am văzut.

În același timp, ei consideră că perspectiva clasică, mijlocul prin care un pictor sugerează succesiunea în adâncime a obiectelor sau a figurilor, nu trebuie să fie urmată *ad litteram*; un artist poate să-și permită anume libertăți în evocarea celei de a treia dimensiuni, cu condiția ca privitorul să-și dea seama că o figură se găsește într-un anumit raport, față de figurile din planul întâi, care de obicei sînt prezentate exagerat de mari față de cele dindără-tul lor.

Din cele spuse pînă acum, rezultă că impresioniștii — cum de altfel arată și numele lor — erau preocupați mai ales de ceea ce variaza, de ceea ce e schimbător, efemer și fugitiv în natură. Iată deci o trăsătură importantă, care nu poate fi pe placul tuturor și contra căreia se vor produce reacții.

În legătură cu cele mai sus afirmate credem util să aducem o serie de exemple, luate din opera cîtorva reprezentanți ai grupului, fie că ei i-au rămas fideli tot timpul, sau că, nu des-tul de convinși de excelența tuturor principii-lor, ca Manet, ori de-a dreptul ostili lor, spre finele vieții, ca Degas, s-au separat de grup. În opera lui Manet găsim multe exemple de acel procedeu, amintind de spanioli, care constă în accentuarea puternică a contururilor printr-o trăsătură aproape neagră, în interiorul căreia se întind, chiar fără umbre, tonurile. Este ceea ce a sugerat dușmanilor artistului ideea de a com-para figurile sale cu cărțile de joc. Două tablouri celebre stau mărturie de preferința lui Manet pentru o asemenea manieră: *Olympia* (Il. 1) și portretul *Berthei Morisot cu manșon* (Il. 2).

Cel mai perseverent și mai conștiincios din-tre impresioniști, Cl. Monet este și cel la care mai ales se poate vorbi de o dispariție a volu-melor, de o volatilizare a lor sub efectul lumi-nii sau al ceței. Nu e de mirare că mai ales în contra felului său de a picta se îndărătniceau 16

dușmanii mișcării, fie că ei aparțin clanului aca-demie, fie că ei se intitulează și cred că sînt speranța artei noi. Ca exemple sugestive despre aceste însușiri mult blamate ale picturii lui Monet trimitem pe cititor la capitolul consacrat acestui artist și, în special, la tablourile din seria *Podurilor peste Tamisa* (Il. 131) și din se-ria *Catedralei din Rouen* (Il. 134).

Tot dintr-o lucrare a lui Monet vom lua un exemplu convingător despre întrebuintarea pro-cedului diviziunii tonurilor, în vederea obți-nerii unui colorit mai luminos și mai vibrant. Este un fragment din tabloul intitulat *L'Aiguille d'Étretat (Stîncile de la Étretat)* (Il. 3).

Am afirmat că meritul cel mare al impresio-nismului, în ceea ce privește lărgimea dome-niului din care pictura își va trage în viitor substanța, a fost că el, fără nici o rezervă, a considerat că tot ce e expresiv sau interesant ca document uman merită să oprească atenția pic-torilor. Nu s-a sfiit să se coboare cît de jos și să se amestece cu cele mai suspecte clase so-ciale ori încă, înlăturînd ca inacceptabil vechiul ideal nobil al academiilor, să facă să intre în artă teme și acțiuni din cele mai triviale. Ce exemplu mai elocvent decît tablourile unui Toulouse-Lautrec, *Le pédicure (Pedichiura)* a lui Degas sau *La femme à la jarretière (Femeia cu jartiera)* a lui Manet (Il. 4), printre sute de alte tablouri similare?

DEGAS

Printre artiștii, care la început s-au alipit impresionismului, apoi l-au părăsit și au luat o atitudine aproape contrară acestuia, doi sînt importanți, amîndoi extrem de prețuiți în vremea noastră: Degas și Renoir. Edgar Degas este unul din pictorii cei mai îndrăzneți și mai originali ai secolului al XIX-lea. În grupul impresionist, cu excepția lui Manet care moare însă tînăr, și față de care Degas se simte cel mai atras, fără însă să-l scutească de unele ironii mușcătoare, el n-are mulți prieteni. Natura sa distantă, inteligența sa vie și caustică, cultura sa largă, experiența vieții sale vastă și variată, poate și clasa socială căreia aparținea, ca și educația ce primise îl deosebesc de ceilalți, cu care nu-și găsește prea multe puncte de contact. Ce-l atrăsese atunci către mișcarea impresionistă, pe care o servise la început cu o mare tragere de inimă, cu pricepere, activ, la ale cărei manifestări luase parte regulat, de la primele expoziții, pînă la cea din urmă, cea din 1886, mai totdeauna cu o contribuție excepțional de bogată și de variată?

Am expus în paragrafele precedente trăsăturile fundamentale ale impresionismului, cele prin care această grupare reacționează față de arta contemporană și cu care își propune să insuflă un spirit nou picturii. Dintre aceste trăsături, foarte puține sînt pe placul lui Degas. 18

Pe unele, perspicace cum era — una din inteligențele cele mai cuprinzătoare și mai ascuțite —, după ce le-a pătruns pînă în ultimele lor consecințe, nu le-a admis niciodată. Pe altele le părăsește după puțină vreme, nu fără să-și exercite asupra lor și asupra reprezentanților lor, adică asupra celor care credeau în ele ca într-un crez religios, spiritul său sarcastic. Rămînea totuși ceva care-l lega de grupul artiștilor tineri, gata de luptă, sinceri, învingînd pentru a-și croi un drum nu numai sărăcia și privațiunile, dar ceea ce era poate și mai greu de înfruntat, nedreptatea, ignoranța obraznică, neînțelegerea greoaie a criticii și a publicului. Acest ceva, care apropia pe Degas de grupul impresionist, era ura împotriva academismului, a învățăturii ce se dădea atunci și ce se dă, din nefericire, pînă azi în cele mai multe școli de arte frumoase, în special la Paris, și nevoia de libertate, de o libertate totală și absolută în artă. Mai ales ultima trăsătură era cea pe care o prețuia mai mult Degas și care-l lega de grupul militant al celor din Café Guerbois. Aceste două principii sînt cele cu adevărat esențiale în climatul estetic pe care Degas îl crede favorabil dezvoltării unei arte demne de acest nume. Dar mai era și altceva, cum vom vedea, pentru care artistul n-a negat niciodată în bloc crezul impresionist, deși chiar și numele de „impresionist“ avea darul să-l exaspereze uneori.

Edgar Degas se naște la 1834 și moare în 1917: o viață foarte lungă și, spre sfîrșitul ei, foarte nenorocită. Încă de tînăr el începe să-și piardă vederea și cu mult înainte de moarte devine aproape orb. Ne putem închipui tragedia vieții unui pictor lipsit de ochi, mai ales a unuia care-și făcuse din exercitarea meseriei sale unicul scop al vieții. Degas n-are familie și nici mulți prieteni. Trăiește ca un solitar ursuz și dezagreabil, deși în realitate se dovedește o natură tandră, cum mărturisesc multe din scrisorile adresate unor camarazi din copilărie, publicate după moartea sa. Deci,

pictura, exprimarea zilnică prin culoare și desen, rămânea pentru el satisfacția supremă pe care i-o putea oferi viața. Și la ea tocmai e silit să renunțe, orbind. Cum boala lui evoluează, el este obligat să-și modifice, în consecință, felul de a se exprima. Mai întâi părăsește pictura în ulei, care era mai delicată și necesita din partea lui o observație mai atentă, și o înlocuiește cu pastelul, conceput ca un desen în linii tari, cu creioane colorate, iar în cele din urmă cu sculptura. Este știut că cei care-și pierd văzul cîștigă în schimb o sensibilitate crescută și cu totul excepțională în vîrfurile degetelor. Este ceea ce permitea lui Degas ca, modelînd, să-și dea seama de formele pe care le producea în pămîntul moale, forme foarte veridice uneori, cu observații surprinzătoare de detaliu.

El aparținea unei familii cu stare, amănunt ce nu trebuie pierdut din vedere. Mulți dintre impresioniști erau oameni săraci, care de multe ori nu știau cum să-și procure pîinea și carnea necesare hranei familiei lor, pentru a doua zi. Era apoi cultivat, chiar foarte cultivat, de vreme ce făcuse studii la liceul Louis le Grand, celebru la Paris și, după bacalaureat, studii de drept, mai neglijate, fiindcă nu-i plăcea dreptul. În orice caz, e un om care a păstrat contactul cu literele, care citește latinește, care, în tinerețe și mai tîrziu, leagă camaraderii cu personalități ce în alte domenii ale culturii franceze se ilustrează în chip deosebit. Tot fiindcă era un om cu avere, el poate călători, între altele în Italia și în America. În Italia el face cunoștință cu arta primitivilor din *Quattrocento* și vede nenumărate statui antice, pe care le admiră și pe care le desenează, după cum făcuse și la Luvru, mai înainte.

Toate aceste trăsături dovedesc că avem de a face cu o natură de artist, a cărui perioadă de formație se îndeplinește în cu totul alte condiții decît la ceilalți impresioniști, cu excepția lui Manet, căci amîndoi aparțineau aceluiași mediu social. De aceea poate vom întîlni 20

la ei mai mult sau mai puțin cam aceleași preocupări și preferințe în viață.

Încă de la început, Degas e un pasionat de desen și, ca o consecință a acestei preferințe, el e atras de cel mai ilustru reprezentant al acestei forme de expresie în Franța din vremea aceea, de Ingres. Pentru Degas, Ingres încarnează una dintre culmile artei. De aceea toată viața el i-a păstrat o admirație absolută, nelimitată și l-a considerat ca pe una din figurile cu adevărat glorioase ale școlii franceze. Ceea ce nu-l împiedică să admire tot așa de mult pe Delacroix, dar pentru alte motive. Faptul însă că Degas acordă aceeași dragoste pasionată și respectuoasă amîndurora, dovedește lărgimea spiritului său în artă și o mare înțelegere pentru formele cele mai deosebite de manifestare. Degas și Baudelaire sînt astfel aproape singurii care reușesc să împace romantismul unuia cu clasicismul celuilalt și să simtă ce este bun și caracteristic, și într-una, și în cealaltă din aceste două mari școli franceze ale secolului al XIX-lea.

Din călătoriile pe care le întreprinde — între altele și din pricină că avea rude răspîndite pe mai multe continente, unii mari industriași, alți bancheri, negustori (în America, ca și în India) — Degas profită încă cu ceva: își lărgeste considerabil experiența. În cultura lui artistică vor intra astfel elemente greu de obținut de către cine nu călătorise, și aceasta tocmai în epoca cea mai utilă pentru formarea unui pictor, cea de la începutul carierei sale, atunci cînd impresiile lasă urme neșterse și cînd amintirile se întipăresc în suflete pentru toată viața.

Analizînd evoluția întregii cariere a lui Degas, sîntem izbiți de două însușiri: mai întîi o indiferență totală față de natură. Motivul acestei atitudini se explică prin faptul că natura, după socoteala lui, este lipsită de actualitate. Natura se prezintă mai degrabă ca ceva 21 etern și invariabil, deci fără nici un raport cu

prezentul. În ea prea puține trăsături variază. Toate rămân așa cum au fost și vor rămâne așa cum sînt, la infinit. De aceea ea nu-l interesează. Ce-l interesează este, din contră, numai ceea ce aparține timpului său, în chip așa de evident, așa de convingător, încît să-i dea siguranța că ceea ce vede el n-au văzut predecesorii și nu vor vedea urmașii săi.

A doua trăsătură, tot așa de interesantă, este curiozitatea pasionată pentru om, pentru viață sub toate formele ei, chiar cele în afară de societate așa cum e organizată azi, chiar cele mai respingătoare. De aici, ca o consecință, frecvența portretului în arta lui Degas, a portretului care devine oarecum o cronică a vieții „actuale”, cu o nuanță de modernitate, adică de lucru azi foarte luat în seamă, dar care mîine ar putea fi mai puțin prețuit sau chiar neglijat cu totul.

Este ușor de văzut, fie și numai din această înșirare a caracterelor temperamentale ale artistului, ceea ce-l despărțea de ceilalți impresionisti. Mai toți ceilalți iubesc natura; în mijlocul ei, ei sînt stăpîniți de un sentiment aproape panteist. Monet, Sisley, Pissarro, de pildă, atunci cînd analizează un motiv, adică atunci cînd caută să-l pătrundă în părțile lui constitutive și cînd apoi îl sintetizează în tablourile lor, alegînd ceea ce li se pare esențial, ei fac aproape o operă de creație, dincolo de cea estetică. Peisajul pe care-l pictează nu mai e cel din natură, este produsul spiritului lor; el le aparține, ceea ce nu e cazul cu un pictor care pornește de la principiul că natura se cuvine redată numai așa cum ea se prezintă în realitate.

Impresioniștii nu desenează sau desenează foarte puțin. Ei sînt apoi toți spontani, au nevoie de o tehnică rapidă, din care „impresia” pe care o dobîndesc în fața temei să iasă cît mai promptă și cît mai completă. Însă, tocmai contrariul se întîmplă cu Degas. El ne spune clar că este un dușman al unei asemenea me-

tode. În mai multe împrejurări se exprimă bunăoară în chipul următor: „il faut refaire dix, cent fois le même sujet”¹; ori încă: „rien en art ne doit ressembler à un accident, même le mouvement”², dar mai ales mărturisirea pasionată, pentru el perfect adevărată: „rien n'est moins spontané que mon art”³. Această definiție e confirmată de Paul Jamot, unul dintre cei mai subțili critici francezi ai vremii noastre, care l-a cunoscut pe Degas personal și care declară, în biografia pe care i-o consacră: „Nul ne mit plus de reflexion ni de calcul dans son travail d'artiste”⁴. Pînă și inteligența lui superioară îl împiedică să fie cu totul de partea impresionistilor, care se lasă mai ales conduși de instinct.

Prin ce, totuși, îl putem considera ca „impresionist” pe acest recalcitrant, care constituie una din figurile ilustre și cele mai fascinante din arta timpului nostru? El este impresionist prin subiect și din acest punct de vedere nimeni n-a contribuit mai mult să lărgască sfera, din care s-a adăpat arta contemporană. Găsim în pictura sa dansatoare, scene din teatru și muzicanți de orchestră, modiste, jochei, scene de circ, spălătorese, cîntărețe de café-chantant, o serie extrem de bogată de femei la toaletă, pînă și pensionarele caselor de toleranță. Prin alegerea unor asemenea subiecte, el deschide drumul artei mari la o întreagă grupă de pictori și desenatori pentru reviste și magazine, unii dintre ei ajunși mai în urmă interesanți reprezentanți ai picturii timpului lor, cum va fi cazul cu Toulouse-Lautrec și cu Forain. Iată deci o trăsătură de mare importanță în școala franceză, comună

¹ „trebuie să refaci de zece, de o sută de ori același subiect” (N. r.).

² „Nimic în artă nu trebuie să pară un accident, nici mișcarea” (N. r.).

³ „nimic nu-i mai puțin spontan decît arta mea” (N. r.).

⁴ „nimeni nu și-a gîndit și nu și-a calculat mai mult arta” (N. r.).

și impresioniștilor, poate de nimeni așa de strălucit pusă în practică ca de Degas.

Dar, mai găsim o trăsătură impresionistă în arta lui Degas, ceva care-i este propriu lui, și pe care abia dacă o împărtășește uneori cu Renoir și anume: impresionismul liniei. Căci, dacă putem vorbi de un impresionism al culorii și al luminii, tot așa putem vorbi de un impresionism al liniei. Aici Degas este neîntrecut, cum e natural, de vreme ce acest al doilea impresionism se bazează mai ales pe desen, adică pe acea formă de artă către care pictorul se simțea mai atras și în efectuarea căreia el devenise fără rival printre contemporani. Într-adevăr, în ultima analiză, ce urmărea Degas? Fără îndoială detalierea mișcării, anticipând asupra cinematografilei și a fotografiei instantanee, amănuntul expresiv, cel care evocă mai elocvent activitatea personajului și starea lui sufletească, sau numai gestul caracteristic al profesiei celui personaj. Fiecare ocupație se caracterizează prin anumite gesturi, care îi aparțin exclusiv: modista, când prezintă o pălărie; spălătoreasa, când freacă rufe sau când calcă, când apasă într-un anume fel pe fierul de călcat etc.

Toate aceste gesturi interesau în chip deosebit pe Degas. Pentru a ajunge să le exprime în tot adevărul lor, el procedează cu totul altfel decât impresioniștii: pornește de la un desen — în genere nu după natură, ci din memorie —, și și acest lucru este instructiv pentru a-i înțelege firea. Desenul acesta păcătuia aici prin cine știe ce amănunt nu destul de veridic; dincolo poate printr-o mică greșeală anatomică. După acel desen, Degas făcea un calc, lărgind conturul și ajungând la aceeași atitudine, la aceeași figură, însă ceva mai mare și mai exactă decât cum fusese cea dintâi. Cum nici aceasta nu-l mulțumește deplin, procedează la o a treia, la o a patra, pînă ce crochiul devenea o figură în mărime naturală, în care se găseau rezumate toate perfecționările pe 24

care le introdusese în operațiile de trecere de la un desen la altul, de la un calc la altul.

Din acest punct de vedere Degas e, bineînțeles, un impresionist. El vrea să ne dea iluzia iuțelii cu care un gest se îndeplinește; iar această iluzie nu vrea s-o obțină printr-o tehnică stenografică, ca ceilalți impresioniști, ci, din contră, printr-un procedeu potolit, lung, repetându-se, dezvoltându-se pe încetul, de cele mai multe ori practicat în atelier.

Și aici apare una din marile deosebiri dintre Degas și ceilalți camarazi impresioniști. El nu numai că nu iubea natura, dar considera că a picta în fața motivului, în *plein air*, e o mare greșeală. Când te găsești în fața naturii nu te mai gîndești la altceva decât să prinzi cît mai repede ceea ce vezi, zicea el. Dar aceasta nu-i suficient. Motivul trebuie cîntărit și analizat pe îndelete. De ce să pictezi în mijlocul naturii, mai spunea el, cînd tablourile nu sînt făcute să fie afișate în pădure sau în grădină, ci în casă, unde lumina e cu totul alta decât afară? Evident, era o exagerare în această afirmație, dar ea explică atitudinea lui Degas.

În ceea ce privește celălalt principiu al impresioniștilor, diviziunea tonurilor, îl găsim și la Degas, nu însă așa de sistematic și mai ales de rece, de abstract, ca la unii impresioniști. Și el, pentru a ajunge să obțină anume nuanțe vii și proaspete, întrebuințează, cînd e vorba de un ton compus, culorile simple de la baza acestuia, mai ales în pastecele sale. Din această pricină, coloritul lui e tot așa de subtil și de interesant ca și cel al oricărui dintre ceilalți pictori impresioniști.

În chipul acesta, contribuția lui Degas la arta timpului său, fără să se încadreze cu totul în impresionism, completează această mișcare în chip fericit, redînd, mai ales desenului, rolul pe care n-ar fi trebuit să-l piardă niciodată și inteligenței prestigiul ei în execuția 25 operei de artă.

Cele citeva exemple ce vor urma sînt destinate să ne probeze adevărul celor mai sus afirmate. Draperia, în vederea tabloului *Semiramis*, ne convinge că Degas era un desenator fără rival în vremea lui, și că el era amoretat de tot ce era modern, adică actual (Il. 155). L-am numit un impresionist al desenului, adică educat ca să rețină mișcarea și gesturile caracteristice. Mai ales o asemenea însușire se remarcă în acest admirabil desen și în cel ce va urma, luat din viața jocheilor de curse (Il. 5).

Dacă primul ne face, prin noblețea lui calmă, să ne gîndim la operele faimoase ale lui Leonardo, cel de al doilea este un excelent document pentru epoca în care a trăit artistul.

Le pédicure (Pedichiura) ne introduce în camera de toaletă a unei femei de moravuri ușoare (Il. 6). Este momentul în care cel care îi aranjează unghiile de la picioare se găsește așa-zicînd în exercițiul funcției sale. Ce lucru mai intim, mai neplăcut, în fond mai afară de preocupările unui artist, așa cum ne imaginăm un pictor la jumătatea secolului trecut? Și totuși dintr-o operație trivială, ridiculă chiar, însă luată din viața contemporană, Degas reușește să facă o capodoperă, numai prin puterea evocatoare a desenului și a coloritului său prestigios.

Femmes devant un café de Montmartre, le soir (Femei în fața unei cafenele din Montmartre, seara) (Il. 7), sînt un obișnuit tablou, cu o scenă din viața de noapte a cafenelelor. Clientele zilnice, femei singure, așteaptă venirea vreunui prieten, ca să le plătească consumația. Sînt prinse în atitudini de un adevăr strigător, fără poză, fără comedie. Nu se mai observă și nici nu se mai supraveghează, căci nu e nimeni să le vadă. De aici, profilul așa de dizgrațios al persoanei din dreapta, pe cînd cea din mijlocul tabloului, cu un gest aproape grosolan, spune celeilalte că nu i-a căzut nimeni în mreje, absolut nimeni. Și totuși, ta- 26

bloul acesta e considerat ca o minune a artei, între altele și prin compoziția lui neașteptată, cu stilpii care dau un ritm așa de original întregului.

Miss Lola exprimă atitudinea și gesturile caracteristice ale unei gimnaste de circ, unul din numerele senzaționale, care atrag îndeosebi publicul: o femeie care, fixîndu-se cu dinții de un inel, se ridică pînă la partea cea mai de sus a plafonului (Il. 8). Imagine nu se poate mai elocventă a atenției încordate, a sfortării supraumane, a tot ce stăpînește o ființă umană în momentul în care execută una din acele mișcări care o pun la un pas de primejdia morții. Degas a știut să le analizeze și apoi să le sintetizeze într-o lucrare definitivă.

Am cunoscut, din capitolul consacrat impresionismului, un alt tablou celebru de Degas, *Les deux Repasseuses (Călcătoresele)* (Il. 163), ori femei spălîndu-se, ori uscîndu-se cu șervetul, după baie (Il. 164). Este tot ce se poate închipui mai precis ca gest, dar, în același timp, mai lipsit de indulgență pentru femeie. De aici provine reputația de misogin, pe care și-o câștigase artistul, și care era în mare parte meritată. Toate însă teme de un „modernism“ incontestabil, numai grație lui intrate în artă, azi devenite un bun comun al picturii și documente de cea mai mare importanță pentru fixarea moravurilor epocii în care a trăit și s-a dezvoltat impresionismul.

RENOIR

Din tot grupul impresionist, cel care a lăsat cea mai puternică amintire, împreună cu Cézanne, asupra generațiilor de pictori de la începutul secolului nostru, este Renoir. Monet, Pissarro, Sisley, însuși Manet, sînt admirați, provoacă entuziasmul cunoscătorilor și chiar al artiștilor, însă maniera lor, felul lor de a se exprima, de a se „realiza“, ca să întrebuițez un cuvînt scump lui Cézanne, n-a găsit decît puțini imitatori printre cei tineri. De unde vine deci superioritatea lui Renoir — motivele care justifică admirația multora pentru Degas le cunoaștem acum —, față de ceilalți tovarăși din grup? Răspunsul este simplu: tocmai de la însușirile prin care acesta se arătase recalcitrant și ostil impresionismului, o ostilitate mergînd uneori pînă la o judecată nedreaptă și disprețuitoare.

Renoir nu și-a lăsat nicăieri impresiile. Corespondența lui nu s-a publicat decît fragmentar. De scris, n-a scris, ca alții. Rezervat, aproape timid, nici la Café Guerbois, în primele timpuri, nici la el în atelier, mai apoi, nu i-a plăcut să ducă acele discuții, în care să-și lămurească, ca Cézanne în ultimii ani ai existenței sale, preferințele și ideile asupra picturii. Este caracteristic, de pildă, ceea ce-i spune lui Vollard, cu privire la cartea ce acesta intenționa să publice asupra pictorului: „*Tout ce* 28

que voulez, Vollard, mais ne parlez pas peinture“¹. De altfel, asupra lui Vollard, ca informator cu privire la ideile lui Renoir despre artă, vom reveni în curînd. Renoir însă, prins între dragostea lui pătimașă pentru pictură, care-l ocupa zilnic aproape exclusiv, și boala lui teribilă, care-l martirizează și-i face tocmai pictura o ocupație chinuitoare de dureroasă, avea puțină vreme de acordat discuțiilor estetice. Vizite primea — cum vedem tot din Vollard —, însă politicos cum era, el căuta să evite tot ce ar fi contrazis prea evident păreriile interlocutorilor.

Ca să înțelegem pe acest mare artist, unul din cei mai reprezentativi din întreaga pictură franceză, vom apela la cîteva amintiri autentice ale prietenilor, dar mai ales la opera sa superbă.

Din toți biografiile lui Renoir, cel la care se face mai des aluzie, cînd se vorbește despre ideile acestuia asupra picturii, asupra contemporanilor, asupra tovarășilor săi de luptă, adică a impresionistilor, este Vollard. Ambroise Vollard este un cunoscut negustor de tablouri din Paris, care a avut pe de o parte inteligența, pe de altă parte curajul să îmbrățișeze arta celor mai atacați artiști din timpul său, convins că ei vor reprezenta, mai tirziu, cea mai înaltă treaptă și cea mai originală a picturii franceze din acea vreme. El nu s-a înșelat; însă, cu tot gustul sigur, cu toată acea rară putere de divinație pe care a arătat-o favorizînd pe un Cézanne, pe un Degas, pe un Renoir, Vollard a rămas totuși un om de afaceri. De aceea el trebuie citit cu oarecare prudență. Om ager și de spirit, de multe ori el dorește să pună în gura persoanelor foarte cu autoritate cu care se presupune că vorbește, a căror părere în materie de pictură este de toți considerată ca aproape infailibilă, propria lui credință, nu totdeauna dezinteresată. Așa încît, de multe

¹ „Tot ce dorești Vollard, dar nu vorbi despre 29 pictură“ (N. r.).

ori el ne dă impresia că Renoir, Degas sau un altul i-ar fi luat, cum se spune, vorba din gură. Și acum afirmațiile presupuse ale lui Renoir și ale lui Degas de multe ori ar putea părea multora cam prea *terre-à-terre*; pe de altă parte, cum îndărătul lor se simte nevoia lui Vollard de a-și face reclamă și de a pune pe primul plan unii artiști, de care el se ocupă, spre a le putea vinde mai avantajos operele; mulți îl citesc azi cu o neîncredere destul de justificată. Cu alte cuvinte, deși a avut norocul — unii din inamicii lui zic „indiscreția“ — să întâlnească pe Degas și pe Renoir foarte des, el a rămas totuși un om interesat, un negustor înainte de orice. Iată de ce cred că trebuie să fim prudenți când consultăm și mai ales când cităm pe Vollard.

Această paranteză este necesară, fiindcă în multe tratate vom întâlni aluzii la cele spuse de Renoir, de Degas, de Cézanne, așa cum le raportează Vollard, deși textele, adică informațiile citate, nu sînt confirmate de alții. Aceste informații trebuie deci luate cu rezervă, cu atît mai mult cu cît persoane care au cunoscut îndeaproape pe aceiași artiști, văd oarecare contradicție în felul de a fi al lui Cézanne și al celorlalți, așa cum îi cunoșteau ei, și cei care ar ieși din portretele schițate de Vollard.

Renoir s-a născut la 1841 și a murit în 1919, a trăit deci aproape 80 de ani. Aparține unei familii de *uvrieri*. Deosebire fundamentală, prin urmare, între mediul acesta și cel în care se născuse și crescuse artistul examinat în capitolul precedent. Este poate util, ca să pricepem așezarea trăsături din viața lui Renoir, să schițăm în cîteva cuvinte portretul unui lucrător francez.

Lucrătorul francez, pe atunci, era mai degrabă un „artizan“, un meseriaș. Uzinele, cu populația lor imensă, grămădită în foburguri, intrînd în ateliere dimineața și ieșind seara, nu începuseră încă să-și facă apariția. Ca o consecință a invenției mașinilor, uzinele iau naș-

tere ceva mai tîrziu. Înainte de apariția mașinilor, lucrătorii sînt mai puțin numeroși, iar atelierul, de mici proporții, sub autoritatea patronului, are cu totul alt aspect. Patron, calfe și ucenici, toți trăiesc ca în familie: se vorbește, se cîntă, se fac glume, cum nu ne putem închipui că s-ar întîmpla în uzinele imense de astăzi, nici chiar la noi, unde totuși stabilimentele industriale sînt mai modeste, și cu atît mai puțin în Franța sau în altă țară industrializată, occidentală. Lucrătorul de atunci, de multe ori, ar putea fi luat ca reprezentant tipic al nației franceze; este inteligent, inventiv în a găsi mijloace, pentru ca produsul mîinilor lui să se recomande mai mult decît produsul altuia, din altă țară; apoi, cu un bun gust nativ, dezvoltat încă și prin contactul cu ceilalți lucrători aparținînd altor branșe, tot ce execută este elegant și plăcut. Este încă foarte conștiincios și stăpînit de ambiții de a nu pune în vînzare decît un produs desăvîrșit executat. Să nu pierdem din vedere că, pînă la Revoluția franceză, lucrătorii erau organizați în corporații și nimeni nu era admis în breaslă pînă nu executa ceea ce se numea *le chef-d'oeuvre*, adică un obiect perfect în felul lui, din toate punctele de vedere. De altfel, această denumire de *chef-d'oeuvre*, „capodoperă“, *Meisterwerk*, *capo lavoro* a pătruns în limbă în așa fel, încît astăzi la toate popoarele ea reprezintă, nu numai în activitatea lucrătorilor, dar chiar în activitatea artiștilor, opera cea mai prețioasă ca execuție, ce se poate închipui.

Acest lucrător francez a fondat o familie, muncitoare, sănătoasă și conformîndu-se vechii tradiții, și, dacă se poate, trăind în mijlocul unui oarecare confort. Lucrătorul și țaranul, de pildă, așa cum apar în tablourile lui Le Nain, încă din secolul al XVII-lea, fac dovada că în acest mediu oamenii simțeau nevoia să bea vin din pahare frumoase, să aibă pe masă o pînză de olandă, hainele să le fie curate, iar atunci cînd

31 se găsesc la masă, ei petrec cîntînd, ori ascu-

tind bucuros pe unul care cîntă, din gură sau din flaut.

Într-un astfel de mediu se naște Renoir, mediu parcă făcut să pună în valoare și să mențină treze calitățile sale de artist. Cînd ajunge la vîrsta la care-și poate cîștiga singur existența, fără să fi trecut prin școlile pe care le frecventase Degas și Manet — și aici stă marea deosebire dintre ei —, el devine pictor pe porțelan, adică pe farfurii, pe cești etc., ocupație ce-i răpește tot timpul, dar nu-l face să cîștige decît prea puțin. De la o vreme, cum avea nevoie de timp liber, spre a se putea cultiva în legătură cu arta, el renunță la pictura pe porțelan și devine, prin împrejurări în detaliile cărora ar fi prea lung să intrăm, pictor pe storiuri de ferestre și pe evantaie.

Dacă ne oprim la aceste amănunte, este fiindcă ele vor avea importanță în dezvoltarea de mai tîrziu și în cursul pe care-l va lua cariera artistului. Pictura pe porțelan, adică pe un fond alb, trebuia să se facă în tonuri foarte vii. Încă din copilărie, prin urmare, Renoir se obișnuiește cu acest colorit bător la ochi, pe un fond clar, și cu acordurile acestor culori pure între ele; nu e de mirare dacă mai tîrziu va întrebuița și în pictură o gamă asemănătoare. Pentru el o asemenea paletă era o necesitate, deși și el, ca și ceilalți impresioniști, a trecut la începutul activității sale printr-o perioadă ceva mai întunecată. Pictura pe evantaie, pe de altă parte, îl obligă să analizeze arta secolului al XVIII-lea. Scenele care se pictau pe asemenea obiecte erau curente în acea epocă, deoarece și Lancret, și Pater, și Watteau practicaseră adesea acest gen de pictură. Deci, într-o vreme cînd ceilalți pictori își îndreaptă pașii în alte direcții, Renoir rămîne credincios secolului al XVIII-lea francez, eminentemente tradițional. După ce va fi adorat și el pe unii zei, ca și impresioniștii; după ce va fi adoptat crezul lor estetic, atunci cînd se desparte de ei, spre secolul al XVIII-lea, mai ales, își îndreaptă pri-

virea, epocă cu care era mult mai familiarizat decît oricare dintre contemporani.

În tot acest timp Renoir citește și se cultivă, dar ca un autodidact. În cele din urmă intră într-un atelier oficial al școlii de arte frumoase, la pictorul Ch. Gleyre, unde se întâlnește cu alți camarazi: cu Monet, cu Bazille, cu Pissarro, după cum știm. Prietenia ce se leagă între ei, o prietenie strînsă și frățească, duce fatal la acțiunea comună din primele timpuri ale impresionismului.

Și Renoir, ca și ceilalți, e stăpînit la început de o mare admirație pentru Courbet. Culoarea, la acesta, era solidă și admirabil manipulată, totuși mai degrabă întunecată, așa cum va fi și în operele admiratorilor lui mai tineri. Încă de la primele tablouri, după ce se lămurește oarecum Renoir este interesat în primul rînd de figura umană, mai ales de cea feminină. Ce-l atrăgea într-un astfel de motiv era nu numai o formă sănătoasă și bine proporționată, ci și carnația, grăuntele pielii care — cum se va exprima ceva mai tîrziu — „primește bine lumina“, apoi umezeala și strălucirea ochilor, frăgezimea gurii, cu alte cuvinte, tot ce fascinează pe bărbat.

Cînd impresioniștii ajung să-și dea seama conștient de ceea ce preferă, și Renoir, ca și ceilalți, pictează scene luate din natură, pline însă de personaje în mișcare. Peisajul simplu, propriu-zis, l-a atras puțin. Astfel de subiecte vom găsi și în opera lui, însă mult mai tîrziu, mai ales în ultima fază, atunci cînd, bolnav și impotent, el lucrează din fotoliu, și pictează ceea ce vede în parcul vilei sale din Cagnes sau în cursul micilor plimbări de pe țărmul Mediteranei. Și el se trudește la început să redea tremurul apei, vibrația aerului, lumina orei ce trece, și ajunge la realizări încîntătoare. Imagini de acestea, luate din natură, în care omul este totdeauna prezent (la Grenouillère sau aiurea)

33 se află azi în colecția O. Reinhard din Winter-

thur și în alte colecții particulare celebre (Il. 149 și 150).

Încă de atunci Renoir ajunge, pictând nuduri, la tablouri absolut încântătoare. Dar, deși încântătoare pentru noi și poate pentru o parte din contemporanii lui, el este din ce în ce mai nemulțumit de ele. De la o vreme începe să considere că ceea ce pictase până atunci este departe de a exprima idealul complet spre care tinde, pictura pentru care se considera creat. Trece, cu alte cuvinte, printr-o criză, care are loc ceva înainte de 1880 și ține puțin și după această dată, când artistul atinsese aproximativ vârsta de 40 de ani.

Această criză izbucnește atunci, dar latentă o simțim mai demult și, desigur, era în legătură cu temperamentul lui Renoir. Ea a fost însă grăbită de prietenia și de contactul intim cu Cézanne. Ce se întâmplase? Renoir privise înapoi și trecuse în revistă, cu oarecare tristețe, producția sa din trecut. Constatase, astfel, după cum îi spune lui Vollard, „*qu'il s'était fait comme une cassure dans son oeuvre. Qu'il était allé jusqu'au bout de l'impressionnisme et qu'il arrivait à cette constatation qu'il ne savait ni peindre, ni dessiner*”¹. Constatare gravă: felul impresioniștilor de a picta era, după el, puțin sincer: „*une peinture compliquée, avec laquelle il fallait tricher tout le temps*”². Prin urmare, pentru Renoir, tehnica impresionistă nefiind sinceră nu e nici cinstită, ci cere mereu artistului să înșele ochii privitorului. În școala impresionistă, cei mai mulți aveau în vedere în primul rând efectele de lumină; de aici și necesitatea pentru ei de a se transporta în mijlocul naturii și de a picta *en plein air*. Dar, observă Renoir, ceea ce ni se pare reușit afară, nu re-

¹ „că apăruse un fel de ruptură în arta sa. Mersese până la limitele impresionismului și ajunsese la constatarea că nu știa nici să picteze, nici să deseneze” (N. r.).

² „o pictură complicată, cu care trebuia să trișezi tot timpul” (N.r.).

zistă criticii în interior, căci „*dehors on ne voit pas ce qu'on fait*”¹. Atenția la efecte, la redarea a ceea ce este schimbător și sclipitor, făcea să se piardă din vedere compoziția. Iar Renoir credea, cu drept cuvânt, că o compoziție este ce este mai important într-o pictură. Toate tablourile celorlalți, după el, se repetau, de la o vreme deveneau monotone. Comparată cu trecutul, maniera impresionistă îi pare inferioară și mai puțin eficace. Fără sofisme, fără teorii științifice și fără acel lux de manifeste, care se făcuseră în jurul impresionismului, pictorii mari ajunseseră să realizeze ceva cel puțin tot așa de important și în genere mai solid, decât lucrările cu care se puteau lăuda membrii grupului lui. De aceea, Renoir își îndreaptă atenția din nou către secolul al XVIII-lea, unde întâlnește citeva temperamente, care se potrivesc cu felul său de a înțelege arta. Îl putem deci considera ca aparținând aceleiași familii spirituale, ca cei mari din acel strălucit secol. Pe de altă parte, tot similitudinea de temperament îl apropie de Rubens și de venețieni. Toți aceștia: Rubens flamandul, venețienii, aproape toți maeștri francezi din secolul al XVIII-lea, fără demonstrații și formule presupuse științifice, ajungeau la rezultate, la care și Renoir dorea să ajungă, în mod mult mai sigur și mai ușor ca prin impresionism.

Iată deci de la ce considerații pornește Renoir la această răscruce a vieții sale. Dar mai este ceva. El face, după cum știm, o lungă călătorie în Italia. Acolo, vizitând centrele mai importante, vede pentru prima dată ansambluri mărețe de fresce, adică în acea tehnică care, cu o mare economie de mijloace, pe suprafețe imense, ajungea să realizeze opere capitale. Desenul, culoarea, știința compoziției, totul îl încântă. În Italia, el mai face cunoștință cu o altă categorie de opere de artă, și ele noi pentru din-sul și într-adevăr foarte atrăgătoare. Știm că,

¹ „afară, în aer liber, nu se vede ceea ce faci”

nu de mult, se descoperiseră vechile cetăți romane, înecate de lava Vezuviului, între altele Pompei. Aici rămăseseră pe pereți, în strălucirea lor primitivă, fresce clasice din vremea romanilor. Aceste decorații reprezentau de multe ori nuduri de femei sau anumite personaje alegorice și mitologice, într-un stil așa de grațios și de conform gustului lui Renoir, încît el este dintr-o dată cucerit.

Deci, secolul al XVIII-lea și venețienii, Rubens, pictura veche pompeiană, frescele, toate la un loc îl zguduie așa de puternic, încît îl determină la un examen de conștiință și, prin urmare, la renunțarea la felul în care pictase pînă atunci. Renoir intră astfel în „perioada ascetică“, în timpul căreia părăsește tot ce făcuse farmecul artei sale de pînă atunci. Se mulțumește să deseneze simplu, în linii mari, hotărîte, și ajunge să evoce figuri extrem de plastice, cu un aspect în adevăr monumental. Această fază însă nu ține prea mult.

De la o vreme, firea lui înclinată spre senzualism este mai puternică decît ideile asupra picturii. Iese și din această „perioadă ascetică“, pentru a reveni, bazat pe cunoștințe mult mai simple și pe experiența îmbogățită cu tot ceea ce văzuse în ultimii ani, la o artă în care subiectul și sentimentul se acordau în chip desăvîrșit. În fond, era tot vechiul Renoir dar mai rafinat, mai savant, mai hotărît, din pricina studiilor și ostenețelor ce-și dăduse în preajma anului 1880. De pe la 1885 înainte, el își dă din nou drumul temperamentului și reușește să ne dea operele cele mai prețuite de cei mai mulți din admiratorii săi. Sintem deci departe de impresionism. Renoir recunoaște că tablourile sale au cu totul altă înfățișare, decît cele din tinerețe. Îl satisfac mai deplin, „*précisément, lorsque j'ai pu me débarrasser de l'impressionnisme et revenir à l'enseignement des musées*“¹. Am crede că auzim vorbind pe Cézanne.

¹ „tocmai cînd m-am putut debarasa de impresionism și m-am întors la învățătura muzeelor“ (N.r.). 36

Neoimpresionismul, contemporan cu ultima perioadă a lui Renoir, despre care vom vorbi ceva mai tîrziu, îl mulțumește și mai puțin. El o caracterizează ca pe o pictură *aux petits points*, adică o compară cu o cusătură în gherghef. Chiar din această apreciere ne putem da seama de sentimentul de dispreț pe care-l avea pentru reprezentanții ei. Latura științifică, așazicînd a impresionismului și a neoimpresionismului, îl scandalizează. Tot așa pictura de *plein air*. Vorbind odată cu cineva despre legile la care se supuneau pictorii impresionisti, el își pune brusc întrebarea următoare: crezi d-ta că cineva s-a întrebat vreodată dacă Rembrandt sau Velázquez au pictat în atelier sau în mijlocul naturii?

Aceste citate s-ar putea înmulți. Din ele se poate deduce cît de departe era punctul de vedere al lui Renoir de cel al impresionismului. Îndată ce ajunsese să se exprime conform necesităților lui sufletesti, el e un pictor de figuri și nu de peisaje. Le înțelege sculptural, solide, bine conturate, tinere, robuste, spre satisfacerea ochiului prin colorit, dar și făcînd apel la celelalte simțuri ale noastre. Peisajul este un *intermezzo* rar în opera lui Renoir. De aceea punctul de plecare al său nu poate fi altul decît arta acelor iluștri interpreți ai trupului feminin, radiînd sănătate și lumină și întrupînd grație, adică venețienii, Rubens, secolul al XVIII-lea francez.

Ca temperament deci, Renoir este la antipodul impresionistilor. În fond, un tradiționalist, și nu un revoluționar, așa cum îl vedeau criticii miopi din vremea sa. Și așa se menține pînă la moarte. Iar opera lui din ultimele timpuri, adică atunci cînd lucra în condiții aproape de necreț, și cînd trecuse de vîrsta de 70 de ani, este cu atît mai uimitoare, cu cît nu pornește de la subiecte de la care pornise, de pildă Degas, pe care și un bătrîn, și un tînăr, dar poate un bătrîn mai mult decît un tînăr le înțelege, cum 37 erau toate acele teme de care vorbeam în capi-

tolul precedent, ci din contră, de la teme ce se adresează unor simțuri vii și impresionabile, care reacționează repede și puternic, cum rareori le mai găsim după o anumită vîrstă.

Dacă vrem să analizăm evoluția lui Renoir prin exemple, trebuie să pornim de la tablourile pe care acesta nu le concepe altfel decît tovarășii săi impresionisti, adică în felul picturii pe care ei o admirau atît de mult în această epocă, cea a lui Courbet. *Le Ménage Sisley*, adică portretul pictorului și al soției sale, este din 1868. Desenul este precis, culoarea abundentă și împăstată, poate nu destul de strălucitoare și de transparentă, însă aplicată cu decizie și în acorduri ce se armonizează plăcut împreună. Se simte un vag ecou, atît de la Courbet, cît și de la Canet: Compoziția e însă nițel bizară (Il. 9).

Maniera aceasta se prelungește, cu anume modificări pe care le introduc impresionistii, ca urmare a conversațiilor lor, a tendințelor lor novatoare, a observațiilor pe care le fac în diverse domenii. În portret, de pildă, Renoir așază modelul în mijlocul naturii. Nu-l pictează în natură, *en plein air*, dar îl închipuie în mijlocul naturii. În același timp, în asemenea opere apar anume subtilități, pe care nu le întîlneam în mod obișnuit în figurile de mărime naturală, frecvente în arta franceză din această vreme. Astfel, partea de sus a figurii e în umbră, pe cînd rochia deschisă e, din contră, în plină lumină. Deci, contrastul viu dintre umbră și lumină, și faptul că modelul e așezat în chiar mijlocul naturii, sînt note noi, ceva mai îndrăznețe decît cele întîlnite în tablourile contemporanilor.

O vreme Renoir este și el convins de avantajul picturii impresioniste. Și el e atras de apa care tremură, de frunzișul care se mișcă, de cerurile clare, înecate în vapori ușori. Totul palpită în asemenea pinze, totul vibrează, ca în *La Grenouillère* (Il. 150) sau în *Moulin de la Galette* (Il. 149) (1876). Aici, mai ales este viață, e mișcare, un aer de sărbătoare zgomotoasă, dar și tipuri de femei, cu toată grația, cu toate ele-

mente de atracție, de care este capabilă o franțuzoaică. Ceva din parfumul secolului al XVIII-lea, adică farmecul acestei așa de tipice perioade, se simte în fiecare trăsătură de pensulă, cu toate că subiectul este ales din societatea claselor modeste ale capitalei. Frăgeziimea sentimentului și puterea de simțire a artistului au făcut astfel minunea de a ridica pe cele mai înalte culmi ale artei o vedere panoramică a unui bal de grizete.

1880 este data acelei *cassure*, de care vorbește Renoir lui Vollard. După această dată întîlnim mai ales figurile așa de bine desenate, cu proporțiile de statui, dar cu carnația roză și catifelată, cu ochii jumătate închiși, cu fața lipsită de inteligență poate, dar făcute să iubească și să fie iubite. Este seria nesfîrșită și atît de prețuită de *Baigneuses*, în toate atitudinile imaginabile, una mai sugestivă de viață ca alta. *Baigneuse endormie* este din 1897 (Il. 10), iar admirabilul grup de *Femei la baie* tot din 1897 (Il. 11). Pentru acesta pictorul făcuse o serie de studii, unul mai interesant și mai prețios ca altul.

Cu cît trece vremea, tonurile se intensifică, formele devin mai masive. S-ar zice că e vorba de una din acele divinități crude, de care sînt pline mitologiile asiatice: *Baigneuse assise* (1915) (Il. 12).

CEZANNE

Cezanne, la care ne vom opri în cele următoare, este una din personalitățile cele mai discutate din istoria picturii. Opera, omul au fost obiectul a nenumărate studii, pasionate, excesive chiar, într-o direcție sau alta, unele făcându-l vinovat de tot ce apărea mai bizar și mai anormal în arta vremii noastre, altele ridicându-l în slavă, comparându-l cu cele mai mari genii din istoria artei, punându-l chiar deasupra lor, în fraze lirice și lipsite de măsură, care prin aceasta chiar deșteptau neîncrederea în spiritele mai ponderate. Fapt este că și opera, și omul erau susceptibile de cele mai deosebite interpretări și că, în istoria picturii ultimului secol, nimeni nu s-a bucurat de un prestigiu mai mare, n-a exercitat o influență mai persistentă, mai în multiple direcții, ca Cézanne. Influența aceasta a fost, bineînțeles, efectul lucrărilor sale, tirziu cunoscute de public însă oferind însușiri așa de înalte și de felurite, încât nimeni nu putea rămâne indiferent în fața lor. Dar nici părerile lui Cézanne asupra artei n-au fost fără ecou; ele veneau să completeze și să explice oarecum impresiile lăsate de tablouri, nedumeririle unora, entuziasmul fără frâu al altora. Aceste păreri în fraze care nu totdeauna se semnalau prin claritatea lor, scurte, eliptice, aproape sibiline, erau împărtășite publicului și însoțite de glose de către unii discipoli fanati-

zați, care făcuseră pelerinajul la Aix-en-Provence, unde se retrăsese Cézanne în ultimii ani ai vieții sale, sau încă, comunicate direct de Cézanne însuși, în scrisori adresate tot unor prieteni și admiratori, scrisori care circulau printre artiști.

În aceste împrejurări, este greu să ne facem o părere exactă și obiectivă despre pictor, despre atitudinea sa față de propria-i operă, față de opera altora, față chiar de teoriile pe care îi plăcea să le formuleze, care însă se cam contraziceau uneori, dacă forma sub care ele ne-au fost redată de interlocutorii lui este totdeauna exactă. Opera însăși nu e ușor de judecat astăzi. Alături de lucrări definitive, pe care maestrul le considera terminate, pe care le-a iscălit și căroră, cu metoda sa de lucru, extrem de conștiincioasă și de lentă, le-a adăugat ultimele trăsături de pensulă, au apărut în comerț și de acolo în colecțiile publice și private, altele, într-un stadiu cu totul preliminar. Aceste eboșe, schițe și note, pe care Cézanne n-ar fi consimțit poate să le vadă ieșite din atelier, el care totdeauna era atât de scrupulos, au fost răspândite pentru speculă de negustorii de tablouri, în momentul în care pictura maestrului din Aix a început să fie așa de căutată de către amatori, în vânzările publice.

În aceste împrejurări, nu e de mirare că s-a făcut din Cézanne un personaj de legendă, că s-a creat un mit Cézanne, pe care unul sau altul a contribuit să-l înfăptuiască, de bună credință sau interesat. Contra acestei tendințe, câțiva biografi inteligenți și pătrunzători au reacționat, bazându-se pe documente de neînălțat, îndreptînd asupra celor afirmate de alții o metodă critică scrupuloasă. Ei au reușit în parte să desprindă din personalitatea legendară a lui Cézanne trăsăturile omului și artistului veritabil, a celui care a fost sau a celui care a putut să fie.

În expunerea noastră, ne vom baza îndeosebi pe studiile lui John Rewald: *Cézanne et*

Zola și Cézanne *et son oeuvre*, și pe cel al lui René Huyghe: *Cézanne*, cei mai bine informați, cei mai obiectivi și cei care și-au făcut despre acest personaj enigmatic o idee evident mai aproape de realitate. Ei au reușit astfel să pătrundă adânc în cunoașterea psihologiei lui Cézanne, ceea ce nu era o problemă tocmai ușoară. Ultimul, Huyghe, îl consideră chiar, după ce încearcă să analizeze, și aspectul sub care artistul se prezintă în public, și ceea ce bănuiește că există îndărătul acestei aparențe, ca, prin excelență, un „latin“. Toate calitățile pe care acest autor le pune în evidență, ea și toate rezervele ce este nevoit să le facă asupra omului și operei, i se par că decurg din această împrejurare.

Cézanne se naște la Aix-en-Provence, în 1839. Aparținea unei familii burgheze, însă de o altă categorie, de un alt nivel social și mai ales intelectual decât cea a celorlalți „burghezi“ pe care i-am analizat în capitolele precedente. Degas și Manet. Tatăl lui Cézanne era pălărier, posesorul adică al unei fabrici de pălării, cu care își câștigă o avere destul de importantă. Mai în urmă, el cumpără o bancă, și din pălărier devine astfel bancher, în 1848, în anul în care Paul era de 9 ani.

Pentru ca să ne dăm seama de felul în care Cézanne și-a petrecut copilăria, de mediul în care și-a căpătat primele impresii, e util să ne amintim că Aix este un mic oraș provincial, unul din cele mai plăcute și mai pitorești din Franța, cu un trecut destul de ilustru. Era mai ales un oraș de magistrați și de mică noblete. Acolo se găsesc pînă astăzi cîteva din cele mai grațioase și mai elegante clădiri din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, de „hotele“, adică de locuințe private, aparținînd unor vechi familii. Se întind în șir, la dreapta și la stînga unei străzi largi, nobile, plină de fîntîni, unele cu apă caldă, fiindcă Aix e o stațiune termală.

Însă, atît aristocrația cît și magistrații, dat fiind spiritul provincial, moravurile claselor so-

cială cărora aparțineau, orgoliul unora și altora, nu considerau cu prea mare simpatie familia pălărierului Cézanne, de burghezi mai de mîna a doua, deși oameni foarte cu stare, cum am spus. Poate că rezerva aceasta a lumii provinciale — această lipsă de bunăvoință față cu familia lui Cézanne — venea și din faptul că Paul, pictorul, și una din surorile sale se născuseră înainte de căsătoria tatălui cu mama lor. Evident, o situație cam delicată, la care mai ales oamenii din provincie erau foarte sensibili.

În mediul acesta, pe lîngă arhitectura așa de elegantă a clădirilor din oraș, cineva care ar fi simțit interes pentru artă, o vocație, cu alte cuvinte, găsea ca să se instruiască un muzeu destul de bogat, azi alipit pe lîngă palatul arhiepiscopal, apoi o catedrală remarcabilă, în interiorul căreia se păstrează cîteva din tablourile cele mai însemnate pe care le-a lăsat secolul al XV-lea francez, între alți artiști, pe așa-numitul *Le Maître de l'Annonciation d'Aix*, un anonim, ale cărui opere sînt pînă astăzi considerate cu mare admirație.

Familia lui Cézanne e probabil de origine italiană, însă stabilită în Franța încă din secolul al XVII-lea. Chiar și numele de Cézanne ar veni, se pare, de la Cesena, localitatea de unde plecase strămoșul fondator al ramurii din Franța. Studiile și le face Paul la Lycée Bourbon, în Aix, unde intră în 1852, deci în vîrstă de 13 ani. Aici întîlnește doi camarazi, cu care leagă o strînsă prietenie și cu care rămîne în raporturi aproape frățești pînă aproape de 40 de ani. Acești camarazi sînt: Zola, care și el avea sînge italianesc în vine și care arăta de atunci înclinări spre literatură, și Baille, care, din contră, atras de studiile științifice, ajunge, mai tîrziu, un inginer destul de reputat. Baille însă e departe de a atinge vreodată celebritatea pe care au cunoscut-o Zola, ca literat, ori Cézanne, ca artist.

Cei trei amici erau așa de uniți, încît colegii îi numeau „*les inséparables*“. Împreună fă-

ceau plimbări, vinau, se scăldau și, mai ales, ceea ce este mai important, citeau și se instrui-
iau. Și Zola, și Cézanne, în această epocă acor-
dau o mare atenție studiilor clasice. Ceea ce e
mai curios și mai greu de înțeles, se pare că
Cézanne era încă mai dotat pentru limbile
greacă și latină decât însuși Zola. Ei fac ver-
suri, care ni s-au păstrat, atât cele ale lui Cé-
zanne, cât și cele ale lui Zola. În corespondența
lor, publicată azi, sînt multe extracte din
aceste poezii, unele fără nici o valoare, altele
ceva mai bine închegate. Evident, dacă pictorul
de mai târziu n-ar fi făcut, în viață, decât aceste
versuri, nimeni nu s-ar ocupa de biografia lui.
Dar, ajuns celebru pe alte tărîmuri, și aceste
lucrări ne interesează, căci ele contribuie la eu-
noașterea firii și înclinărilor autorului lor, în
epoca de formație.

Lucru ciudat: la desen nu se prea distingea
în liceu. Mai mult ca o distracție decât ca o ce-
rință a firii sale, el ia lecții particulare la
această materie. În plus, îl amuză să copieze
unele tablouri din muzeu. Sînt primele lucrări
de care e legată amintirea numelui străluci-
tului pictor de mai târziu.

Este interesant să ne oprim puțin și să ve-
dem ce fel era atunci omul, care va preocupa
atît de mult pe artiști și pe critici în anii urmă-
tori. Încă din școală el era irascibil, violent,
uneori, „*sujet à de profondes crises de dé-
pression*“¹, ne spune Rewald. Aceste crize de
descurajare le vom întîlni sub o formă poate
încă mai accentuată în epocile ulterioare ale
vieții. Nu rareori în corespondența sa și față
de persoanele cu care-i plăcea să discute des-
pre opera sa și despre artă, el va spune și des-
pre sine: „N-am realizat ceea ce doream, nu
sînt în stare să fac ceea ce mi-am propus“:
punct de vedere din care reiese un înalt ideal,
dar și o oarecare neîncredere în puterile sale.

¹ „predispus la profunde crize de depresiune“
(N.r.). 44

Această atitudine este cu atît mai ciudată, cu
cît alături de asemenea manifestări găsim al-
tele, cînd Cézanne vorbind despre sine se de-
clară singurul pictor al vremii, sau încă, jude-
cînd pe un camarad, declară: „Mi-a furat sen-
sațiile“, fiindcă personal el acorda foarte multă
valoare „senzației“ în fața motivului. Deci,
detaliul pe care ni-l dă Rewald este demn de
reținut; el ne oferă cheia multor manifestări
inexplicabile altfel, de mai târziu.

În 1858 e chemat de Zola la Paris. În ace-
lași an acesta își dăduse bacalaureatul. Cézanne
avea 19 ani. Între ei exista o corespondență pe
un ton din cele mai amicale. În unele scrisori
acesta împărtășește prietenului său știri despre
idile ce se schițează între el și fete de
vîrsta lui, din Aix, idile fără consecințe,
fiindcă — trăsătură pe care nu trebuie
s-o uităm și care joacă un rol important în
întreaga viață și chiar în cariera lui Cézanne
— acesta era de o timiditate aproape bolnă-
vicioasă față de femeie. Dar, în timp ce se
arată așa de rezervat, de fricos chiar în fața
celuilalt sex, sub pretext că se teme „*qu'elles
ne mettent pas le grappin sur moi*“¹ (sentiment
de altfel, ce-l stăpînește ori de cîte ori o per-
soană i se pare că e mai îndrăzneată față de el,
că-i arată o simpatie pe care nu și-o poate ex-
plica), el este mereu obsedat de imaginea, de
amintirea femeii, de formele amorului sub as-
pectul lui cel mai concret, cel mai brutal. În
multe din operele ce vom analiza — și mă-
turisesc că, pe unele, mi-e imposibil să le re-
produc în acest manual — apare un sentiment
erotic aproape maladiv.

După ce-și ia bacalaureatul, Cézanne se în-
scrie la drept, la insistența părinților săi. Însă
dreptul nu-i place, deși în orașul natal exista
o facultate cu oarecare reputație în Franța.
Cézanne însă are oroare și de aceste studii, și
de camarazi, și de profesori. În schimb, dese-
nează și-și descoperă o dragoste din ce în ce

¹ „ca ele să nu pună gheare pe mine“ (N. r.). 45

Trădătorii N. Necula

mai mare pentru pietură. Urmează cursurile unui profesor la școala de desen din oraș, copiază în muzeu anumite opere care-i plac, dar alege mai ales pe cele sentimentale, poate și din pricina vârstei. Mai copiază apoi ilustrații din jurnalele cu gravuri, ce se cumpărau atunci prin familii. Informează pe Zola despre ocupația sa, despre atracția pe care-o exercită asupra sa pictura, iar Zola îl încurajează din toate puterile să continue asemenea studii. Mai mult decât atât, îl cheamă la Paris, îl face să înțeleagă că numai Parisul ar putea să-i procure satisfacții depline în această direcție. Cézanne pledează acest punct de vedere față de părintele său, care, la început, se opune. Dar tânărul artist nu cedează, cu atât mai mult cu cât mama sa, cum se întâmplă de obicei în familii, e de partea lui și pune o vorbă bună pe lângă Cézanne tatăl. Acesta, tocmai atunci cumpăraseră o proprietate ce va juca un rol însemnat în cariera lui Cézanne, prin faptul că de acolo a luat multe motive pentru peisajele sale, Le Jas de Bouffan. Zola insistă mereu să-l vadă la Paris. Și, cum era un temperament foarte aprig, întrebuințează față de prietenul său, care se lasă mai greu convins, expresii brutale. Îl tratează de leneș, de apatic, numai ca să-l ambiționeze și să-l facă să iasă din mediul în care lîncezea la Aix.

În fine, Cézanne reușește să-și convingă părintele și împreună cu acesta pornește spre capitală, în 1861. După înapoierea la Aix a tatălui, cum Zola era destul de ocupat ca să-și câștige existența, Cézanne se simte foarte singur, neliniștit, și nu are decât un singur gând: să se întoarcă în Sud. Încă o probă despre natura sa ciudată și capricioasă. Zola nu înțelege nimic „*devant les changements de conduite si peu prévus et si peu raisonnables*”¹, cum scrie unui prieten. Îl găsește „*raide et dur sous la main; rien ne le plie, rien ne peut en arracher*

¹ „În fața schimbărilor de comportament, atât de greu de prevăzut și atât de nerezonabile” (N.r.).

une concession. Il ne veut même pas discuter ce qu'il pense, il a horreur de la discussion”¹. La un argument contrar, „*il s'empporte sans vouloir examiner*”². Firea violentă și irascibilă a lui Cézanne apare în orice împrejurare. Zola la Paris e un luptător și un muncitor. Prietenul său lucrează și el, cu neplăcerile de care am vorbit, cu gândul mereu la Aix. Astfel, el frecventează academia elvețiană, „*L'Académie Suisse*”, unde găsește modele vii, după care desenează. Stagiul în Académie Suisse, este cât se poate de important: aici se naște prietenia cu Pissarro, față de care Cézanne se va simți legat toată viața. Se descurajează însă repede. Susceptibil și irascibil, se întâlnește cu prietenii, dar la cea mai mică contradicție se desparte de ei, așa încît Zola poate spune despre el într-o scrisoare: „*Paul peut avoir le génie d'un grand peintre, il n'aura jamais le génie de le devenir*”³, frază în care se găsește în germene părerea romancierilor despre pictor, așa cum va apărea în romanul „*L'oeuvre*”, de mai târziu.

În sfîrșit, în 1863, Cézanne se întoarce la Aix, decis să intre la banca părintească, deci cu gândul să renunțe la pictură. (Toată această parte din existența lui Cézanne este în amănunt și foarte clar expusă de Rewald.) Ajuns însă la Aix, este din nou nemulțumit, apucat de dorul artei și de nostalgia Parisului, cu atât mai mult cu cît Zola continuă să-i scrie și să-l cheme. Se întoarce în capitală, se înscrie pentru examenul la Școala de Arte frumoase și, natural, e refuzat.

Care sînt ideile și preferințele lui Cézanne în ceea ce privește pictura, la această epocă?

¹ „rigid și aspru; nimic nu-l face să cedeze, nimeni nu poate cere de la el o concesie. Nu vrea nici măcar să discute ceea ce gîndește, are oroare de discuție” (N.r.).

² „se înfurie și nu vrea să cerceteze cu atenție” (N.r.).

³ „Paul poate avea talentul unui mare pictor, dar nu va fi capabil niciodată să ajungă” (N.r.).

E un temperament impulsiv și romantic, fără îndoială. Visează la compoziții vaste, pline de fel de fel de subînțelesuri. Dintre înaintașii lui admira, ca cea mai mare parte dintre pictorii generației sale, pe Courbet și pe Delacroix. Ultimului singur îi păstrează o mare venerație până la sfârșitul vieții. Adora încă pe Ribera și Zurbarán, marii pictori spanioli. Chiar și Rubens îl interesează. Un alt biograf al lui Cézanne, Roger Fry, îl califică în această perioadă de „baroc“. Între „romantic“ și „baroc“ știm că sînt multe trăsături comune, barocul ducînd poate și mai departe, exagerînd și întărind anumite însușiri întîlnite la romantici, așa încît putem fi de acord cu această calificare. Nudul îl obsedează. Tot ce era refutat în el, ca să întrebuițăm o expresie de psihaanaliză, se manifestă violent, în niște tablouri bizare, stranii, în care el însuși joacă rolul principal. O pictură grea, făcută cu cuțitul, în compoziții dezechilibrate, cu forme exagerate și disproportionale. Încă de atunci însă culoarea și materia de care se servește sînt inimitabile. Și, cum această însușire de colorist se va accentua cu timpul în așa măsură, încît în ultimele tablouri putem cu adevărat să-l considerăm ca pe unul din cei mai mari mînuitori de culori pe care i-a avut arta, este util să știm că ea apare de cu vreme. Alături de aceste tablouri bizare, el face portrete, în același fel pictate din punct de vedere tehnic, dar mult mai acceptabile, fiindcă se apropie mai mult de realitate și denotă un simț de observație, o pătrundere a caracterelor distinctive ale modelelor, cu totul remarcabile.

În 1866 este refuzat la Salonul oficial, împreună cu ceilalți impresioniști și — detaliu în care iarăși apare caracterul dirz al lui Cézanne — el nu se mulțumește să părăsească sala cu tablourile sale, ci scrie o scrisoare de protestare directorului artelor din Paris, la care acesta, evident, nu răspunde. Cézanne trimite o altă scrisoare, care s-a păstrat în forma ori-

ginală. În această vreme el se împrietenește cu impresioniștii, adică cu Pissarro, Renoir, Bazille, Manet. Discută apoi deseori cu Zola, încît putem presupune astăzi că părerile pe care romancierul le exprimă în apărarea impresioniștilor și mai ales a lui Manet au putut să-i vină din discuțiile cu Cézanne și cu ceilalți, căci se vede în ele o competență pe care Zola nu credem să o fi avut mai înainte.

Vara o petrece la Aix, unde face portretele membrilor familiei sale și decorează pereții casei din Jas de Bouffan. Astfel, ajungem cam la 1870, anul războiului dintre Franța și Germania. Care sînt operele mai însemnate din această perioadă? Una este chiar o decorație pentru casa din Jas de Bouffan. În bătaie de joc el scrisese în josul acestei picturi nu numele său, ci pe cel al lui Ingres. Este cea de a treia dintr-o serie de patru, figurînd cele patru anotimpuri. Nimic în această lucrare nu ne-ar face să presupunem evoluția splendidă luată mai tîrziu de arta lui Cézanne (Il. 13).

La mise au tombeau (Punerea în mormînt) (Il. 14), este ceva mai individuală, în fond, o schiță în care se ghicește influența pictorilor spanioli Ribera și Zurbarán, pe care Cézanne nu-i cunoștea, decît prin ceea ce văzuse, poate, de ei la Paris și, desigur, prin ilustrațiile din revistele ce se găseau atunci în familia sa. Ne dăm seama de energia, de vigoarea neobișnuită cu care poartă pensula, mai ales fiind vorba de un începător, calitate ce apare chiar de la primele lucrări.

L'oncle Dominique (Unchiul Dominique) este un portret, și dintr-odată ne găsim în fața unei opere cu mult mai interesante și mai personale (Il. 15). Nu mai avem de a face cu amintirea lui Ribera și Zurbarán, ci cu cea a lui Courbet. De la acesta îi venea lui Cézanne maniera largă și hotărîtă, aproape brutală, de a întinde culoarea cu cuțitul. În cîteva trăsături el obține tot ce dorea. Pasta, așternută în straturi groase, îți dă chiar impresia că a tre-

buit să curgă, așa a fost de abundentă. Ne aflăm, fără îndoială, în fața unui artist, pentru care evocarea unui volum și a reliefului sînt calitățile esențiale într-o pictură. *L'oncle Dominique*, din 1864, e o lucrare demnă de un mare pictor.

Mai interesant poate este un portret de copil, *Garçon accoudé (Pe gînduri)* (Il. 16), care poartă o dată mai tirzie cu 3 ani. Siguranța și simplitatea cu care sînt evocate volumele s-au accentuat. Nu numai în trăsăturile fetei, unde așa de frumos a izbutit să ne dea impresia rotunjimii frunții, care se încovoie spre tîmple, intrînd sub păr, în volumul nasului, al pomeților obrazului, dar în mîna pe care e rezemat capul: în două sau trei trăsături el a izbutit să deseneze un racursiu, din cele mai dificile.

Și acum să trecem la o serie de tablouri din cele ciudate, cele care ne dovedesc că Cézanne se găsea sub puterea unei obsesii apăsătoare a femeii ca sex și a amorului fizic. Sînt scene dramatice, ca în *l'Enlèvement (Răpirea)*, în care un bărbat gol, duce în brațe o femeie tot goală. Femeia e leșinată; bărbatul o strînge cu putere, ca și cum ar fi robit-o cu forța. Această idee de putere ce se exercită violent asupra unei ființe mai slabe, în vederea actului dragostei, e un sentiment care-l stăpînește pe Cézanne așa de mult, încît în alte tablouri ea va apărea într-o formă încă și mai teribilă, ca, de pildă, în *Le meurtre (Omorul)*, un exemplu de sadism sexual exprimat cu o brutalitate de imaginație și cu o furie picturală de neînchipuit. Din punct de vedere al sentimentului de la care a pornit, ne dăm seama că e în linia celui mai sus analizat și ieșit din închipuirea unui om aproape anormal, chinuit de gînduri tulburi. Sau încă în *Tentation de Saint-Antoine*, vechea temă, dar nicăieri tratată cu puterea, cu groaza inspirată de tentația femeii, ca de Cézanne (Il. 17).

Tot așa de curioasă este compoziția intitulată *Idille* (Il. 18). Și ea face parte din seria celor considerate ca baroce sau romantice și nu este exclus ca să fi fost sugerată de vreo pictură a lui Delacroix. Artistul însuși, în mijlocul unui peisaj, e înconjurat de femei goale, imaginea goală a femeii care se oferă fiind, cum am spus, o obsesie a sa din acea perioadă. Tabloul, ca și cele din aceeași categorie, interesant ca document, dar pe nedrept pus prea sus în admirația amatorilor, incontestabil inferior comparat cu portretele și naturile moarte din aceeași perioadă.

Am cercetat, în paragrafele precedente, copilăria, anii de formație și debutul de pictor al lui Cézanne. Producția lui, tendințele ei, felul lui de a se realiza ne sînt cunoscute pînă către 1870. La această dată firea artistului, în trăsăturile ei dominante, impulsurile sale adînci, idealul său, scopul la care tinde prin manifestările sale și la care va tinde și de atunci încolo, atitudinea sa de pictor, cu alte cuvinte, dacă nu ne sînt pe deplin lămurite, se pot totuși presupune și ghici. Încă de atunci, îl simțim oarecum dublu. Uneori el se lasă tîrît de latura sa „barocă“, adică romantică, cum a fost denumită, de adîncurile mai turburi, însă irezistibile ale firii sale, în compoziții care țîșnesc confuze dintr-o imaginație aprinsă (fantasmagorică o numește Rivièr) și în care se frămîntă trupuri de oameni goi, bărbați și femei, în acțiuni violente și bizare. Alteori este atras de portret, de fizionomia celor din jurul său, pe care o cunoaște în cele mai expresive detalii și pe care se crede capabil să o evoce în tablouri obiective, mai aproape de realitate, așa cum o cerea genul portretului, însă printr-o tehnică largă, suculentă, de impulsiv, într-o pastă pusă cu cuțitul, așa că fiecare mișcare a mîinii a rămas oarecum imprimată în tablou, ca la sculptori. Și într-un caz, și într-altul, valoarea picturii îi vine de la sentimentul plastic, cu care a fost construită, de la coloritul său inimitabil.

Courbet și Manet nu sînt străini de acest fel de a picta al lui Cézanne. Tablourile din această perioadă se prezintă, în genere, într-o armonie sumbră de culori; iată un detaliu, pe care trebuie să-l reținem, fiindcă el se va modifica cu timpul.

Tot atunci Cézanne efectuează primele sale naturi moarte; motivul acesta va juca un rol imens în opera sa. Nimeni, nici chiar cei mai aprigi detractori ai pictorului n-au îndrăznit să-i nege autoritatea de mare maestru în acest gen, ca de pildă în *Nature morte à la bouilloire* (Natură moartă cu ceainic) (Il. 19), *Nature morte aux poires* (Natură moartă cu pere) (Il. 20).

În 1870, legătura dintre impresioniști și Cézanne era de mult împlinită. Teoriile grupului îi erau familiare. La Academia elvețiană, pe care o frecventau și impresioniștii, se stabilise o prietenie durabilă între tînărul provensal și unii dintre pictorii de vîrsta sa, în special cu Pissarro. Din cînd în cînd, hirsut, cu capul său de asirian (cum îl califică tot Rivière, care l-a cunoscut în această vreme), cu ochii extraordinar de pătrunzători, neglijent îmbrăcat, irascibil, absolut și peremptoriu în credințele sale, Cézanne își făcea apariția și la Café Guerbois sau prin atelier. Este de notat că, în unele din aceste ateliere, Zola îi servește de introductor fiindcă, de mai multă vreme stabilit în Paris, acesta își făcuse amici printre unii artiști. Pentru Manet, Cézanne simțise o vie admirație la început, dar ea se va răci cu timpul, pe de o parte, din pricina analizei ce Cézanne exercită asupra lui însuși, ca artist, analiză ce-l conduce fatal la un alt fel de a înțelege pictura; pe de alta, din pricina evidentei diferențe de temperament, ca om, și de educație, între el și acel desăvîrșit parizian, un adevărat gentleman, care era Manet. Orgolios și timid, Cézanne reacționează printr-o atitudine de bravadă, ce se traduce adesea printr-o afecție de grosolanie, care se pare că nu era în natura lui obișnuită. Aceasta îi venea din nevoia de a 52

părea independent și, bineînțeles, scandaliza pe interlocutorii săi. Este o manieră pe care artistul o adoptă și în alte ocazii, cînd se simte în contradicție cu mediul în care se găsește, sau cînd, teama sa de om slab, de a nu sfîrși prin a fi dominat, de a i se pune „le grappin dessus“, îl obligă să atace ca să se apere, după cum credea el.

Legătura cu impresioniștii constituie o fază importantă în cariera lui Cézanne prin acțiunea ce exercită asupra acestuia și prin reacțiile ce determină în el. Să ne oprim puțin asupra ei. Trebuie să constatăm de la început o mare deosebire între acesta și ceilalți. Fiecare artist din grupul impresionist se formase, am putea spune, în Paris, în contact cu muzeele, cu atelierele, cu expozițiile. Chiar atunci cînd ei veneau din provincie, cînd își petrecuseră o parte din viață departe de capitala Franței, atingerea lor cu viața pariziană era de o dată mai veche decît cea a lui Cézanne. Ei copiază adesea la Luvru. Ne aducem aminte, de pildă, ce important rol jucaseră în viața lui Manet copiile după artiștii mai însemnați, din marile muzee franceze. Monet cunoscuse de aproape pe Jongkind și pe Boudin. Toți fuseseră atrași de arta lui Corot și o admiraseră.

În provincia sa, Cézanne își păstrează intact, virgin de orice atingere, spiritul și felul de a se exprima. Ideea aceasta, care poate lămuri multe, atunci cînd cunoaștem și pătrundem prin analiză arta și idealul artistic al maestrului, este excelent formulată de René Huyghe, în volumul său, despre care a fost vorba (p. 22): „Un grand fait domine la formation de Cézanne: à aucun moment il n'a reçu un enseignement, une technique, des méthodes. Cette lacune fera sa faiblesse et sa grandeur“¹.

¹ „Un fapt domină formația lui Cézanne: nici un moment el n-a acceptat o învățătură, o tehnică, metode. Această lipsă constituie punctul slab și marea sa“ (N.r.).

La început, entuziast, cum era din fire, și pățimaș, ori de câte ori era vorba de o chestiune estetică, Cézanne este uimit de noutatea principiilor tovarășilor săi, de efectele uimitoare ce aceștia obțin, mai ales în genul peisajului sau atunci când interpretează scene cu personaje multiple, care se petrec în mijlocul naturii. Pe de altă parte, atitudinea publicului, a celui nechemat vizitator obișnuit al expozițiilor, ca și a celor care se pretind pricepuți, a criticilor de artă, profund nedreaptă față de impresioniști, îl revoltă. Astfel, dintr-un sentiment de dreptate, el le acordă prietenilor săi toată încrederea și dragostea sa. Nu-și dăduse încă seama că felul său de a concepe pictura este diametral opus de al celorla. Pe acea vreme, mai ales *le plein air* îl atrăgea. El scrie, de pildă, în 1866 o scrisoare din sudul Franței, lui Zola, care se afla la Paris (scrisoarea reprodusă de Rewald, pag. 146): „*Tous les tableaux faits à l'intérieur, dans l'atelier, ne vaudront jamais les choses faites en plein air. En représentant des scènes du dehors, les oppositions des figures sur le terrain sont étonnantes et le paysage est magnifique. Je vois des choses superbes, et il faut que je me résolve à ne faire que des choses en plein air*”¹.

Și, în adevăr, asociat cu ei, cu tot entuziasmul de care era capabil, el participa la manifestările lor publice. Cum pictează pe vremea aceea puține peisaje — este vorba de perioada dinaintea de 1870 —, nu prea are ocazie de a-și pune la încercare credințele, de a-și da seama de contradicția dintre felul său de a se „realiza”, cum zicea el, și cel al celorlalți impresioniști.

Între acestea, viața lui, destul de neplăcută din anumite puncte de vedere și destul de ne-

¹ „Toate tablourile făcute în interior, în atelier, nu vor egala niciodată lucrurile făcute în aer liber. Re-prezentînd scene de afară, opoziția dintre figuri și teren este extraordinară și peisajul este magnific. Văd lucruri splendide, și trebuie să mă hotărâsc să fac numai lucruri în aer liber” (N.r.).

liniștită, devine încă mai plină de peripeții, printr-o împrejurare banală, dar care în viața unui tânăr ține un loc destul de însemnat. Am vorbit în cele precedente de timiditatea, de teama chiar, pe care Cézanne o simțea în fața femeii. Dar, din contactul său cu modelele, cum se întâmplă adesea, se naște o legătură; iar din această legătură, tot așa de natural, se naște un copil. La venirea pe lume a fiului său, Cézanne este îngrozit. Necruțătoare îi apare imaginea tatălui său, de care s-a temut toată viața. Cum să procedeze, ca la Aix să nu se știe, mai întâi că are o prietenă și, al doilea, mai grav, că are și un copil? Existența lui se complică într-un chip extraordinar. Bătrînul aude anumite zvonuri, surprinde unele scrisori. Cézanne este nevoit să nege evidența, să invoce mărturia prietenilor, complicație care apasă în chip penibil asupra vieții și asupra activității din această vreme.

În 1870 izbucnește războiul franco-german. Cézanne avea atunci 31 de ani. Normal ar fi fost să plece pe front cu ceilalți tineri de vîrsta sa. Însă, pe vremea aceea serviciul militar nefiind obligatoriu, ca astăzi, el nu făcuse armata. Cînd am vorbit de impresioniști, în prima parte a acestui volum, am văzut că ei se împart în două categorii: unii care, după concepția noastră de azi, își fac datoria de francezi, alții care nu și-o fac. Într-un fel cam dezinvolt am putea spune, ultimii fug în Olanda sau în Anglia, pe cînd tovarășii lor se înscriu ca voluntari, și unii, ca Bazille, mor pe cîmpul de luptă. Cézanne se găsește în provincia sa din sud, oarecum la adăpost. Cînd simte că ar putea să-i vie rîndul să fie recrutat, se ascunde. Biografia lui, care de multe ori n-au decît o idee: să facă din el un om cu cît mai multe virtuți, trec ușor asupra acestui episod, iar unii din ei caută chiar să-l justifice. În realitate, el era, cum am spune astăzi cu un cuvînt puțin cam aspru, un dezertor. Se pare chiar că așa l-au considerat și autoritățile și că în conse-

cință un jandarm s-a prezentat la mama artistului. Întrebînd unde este Paul, aceasta ar fi răspuns că nu știe, deși el sta ascuns într-un sat în apropierea orașului Marsilia. Episod ciudat, care nu face deloc cinste lui Cézanne. Dar, să nu uităm, cînd vorbim de artiști, de multe ori ei se comportă în împrejurările ordinare ale vieții altfel decît un om normal și obișnuit. Dealtfel vom avea ocazia tratînd tocmai această perioadă, să facem cunoștință cu multe mari personalități de pictori, a căror viață este departe de a fi cea a unui om complet echilibrat. Este evident că balanța spiritului nu este calitatea de căpetenie nici a lui Cézanne. Iar un Van Gogh este de-a dreptul un dezechilibrat. Prin urmare, ideile noastre, nu vrem să le zic burgheze, dar obișnuite, trebuie să le lăsăm la o parte, cînd judecăm temperamente atît de excepționale și prin aceasta atît de diferite de cele ale restului muritorilor.

Știm că războiul de la 1870 se termină cu așa-numita perioadă a Comunei. Comunarzii deoparte, cei contra Comunei de altă parte, se luptă și sfîșie Franța. Cézanne, în timpul acesta se găsește în siguranță, dacă nu lipsit de neliniște, fiindcă neliniștea era oarecum una din trăsăturile fundamentale ale caracterului său, dar în orice caz destul de satisfăcut într-un fel, căci era în provincia sa natală și putea să lucreze. După ce se termină și cu războiul, și cu mișcarea Comunei, revine la Paris, reia contactul cu impresioniștii și în special cu Pissarro, față de care simte nu numai o afecție foarte caldă, ci chiar o admirație deosebită. Se instalează, prin 1872, cînd la Auvers, cînd la Pontoise, tocmai ca să fie împreună cu acesta.

Ce constatări face Cézanne în urma acestui contact, așa de intim, cu impresioniștii și, în special, cu Pissarro? Pe de o parte, că temperamentul calm, realist, al impresioniștilor, printre care cel mult se găsea un intelectual sceptic și mizantrop ca Degas, este cu totul 56

altul decît temperamentul său inflăcărat. Iată o concluzie la care Cézanne, foarte curios de analize psihologice, a fost obligat să ajungă. Deci, de o parte firea prietenilor săi, atitudinea lor în fața vieții și a naturii, de altă parte a sa proprie, cu imaginația ce dramatizează, cu impulsurile sale năvalnice, în care visul erotic ținea locul principal, cum am arătat în cele precedente. Punct de plecare, care îl conduce la altă constatare, aceasta în legătură cu felul lor respectiv de a „realiza“, adică de a înțelege arta: la impresioniști o ușurință suverană de expresie; la el luptă, chin, stîngăcie ca desenator, o pictură în care „chaque touche lui cause une véritable angoisse“¹, cum spune Coquiott, unul din biografilui, „une peinture arrachée à ses entrailles“².

Dar contactul cu impresioniștii nu-i este absolut nefolositor. Din acest contact, mai ales din prietenia și conversațiile zilnice cu Pissarro, îi vine lui Cézanne dragostea pentru motivele de la țară. De aceea el se simte așa de bine în societatea aceleia, încît rămîne alături de el timp de doi ani, ani decisivi pentru formația sa, atît din punctul de vedere al teoriilor estetice, cît și din cel al execuției. Pentru a-și însuși felul de a picta al lui Pissarro, el îi copiază chiar tablourile. Putem măsura cît de departe mergea dragostea admirativă a lui Cézanne pentru amicul său, dacă, de aproximativ aceeași vîrstă și legați printr-o camaraderie desăvîrșită, el nu se găsește deloc înjosit să execute aceste copii, din care unele, purtînd data 1872, au apărut în diverse expoziții ale operei lui Cézanne. Atitudine de omagiu, pornită evident din admirație și extrem de interesantă, pentru că ea ne dă cheia unor anumite trăsături sufletești ale lui Cézanne. Din copiiile după Pissarro, ceea ce însemnează un contact încă și mai intim cu felul de a se exprima al acestuia, rezultă o

¹ „fiecare tușă îi provoacă o adevărată angoasă“ (N.r.).

57 ² „o pictură smulșă din adîncurile sale“ (N.r.).

schimbare esențială în coloritul prietenului său: renunțarea la tonurile închise și adoptarea tonurilor clare. Dar nu numai paleta se modifică, ci și execuția: din febrilă, cum fusese până atunci, ea devine lentă; iar materia, din groasă și împăstată, devine subțire, cu reveniri neîncetate în straturi extrem de fine, ton peste ton, așa încât fiecare detaliu dintr-un tablou se prezintă ca un fel de stratificare savantă de tușe suprapuse, care s-au uscat cu încetul și au căpătat o consistență de agată. Din această perioadă, tabloul cel mai cunoscut, din care mai ales putem trage concluziile exprimate mai sus, este cel așa de des reproduș: *La maison du pendu* (Casa spânzuratului) (Il. 21).

Tot atunci Cézanne se servește de reprise neconținute. Am văzut cât de entuziast vorbise el până atunci de execuția în mijlocul naturii, de *plein air*. Cu felul său lent de a se exprima, el nu se poate însă mulțumi numai cu ședințele de afară; el reia acasă tabloul și-l completează, „revenind“ asupra fiecărui detaliu, grație memoriei prodigioase a culorilor, pe care o posedă.

Dar nimeni, mai mult ca el, nu-și raționează felul de a se exprima, el, pentru care, în pictură, ochiul nu este nimic, fără judecată („*dans l'art il y a l'oeil et il y a le cerveau*“¹). Astfel, tot reflectînd asupra picturii, el ajunge la concluzii cu totul altele decît impresionistii. Pentru aceștia, esențialul într-o operă era să prindă ce este schimbător și fugitiv în natură, ca și în aparența persoanelor. Toată maniera lor de a picta era o perfecționare a mijloacelor expresive în acest scop. Pentru Cézanne, din contra (Novotny a văzut bine această trăsătură, în introducerea pe care o face la studiul său asupra lui Cézanne), ceea ce contează nu e ce se schimbă, ci ceea ce persistă într-un motiv, fie el peisaj, natură moartă sau portret. În tablourile sale, mai ales de atunci încolo, ae-

rul nu circulă ca la impresionisti, lumina e uniformă, norii nu se plimbă, frunzele nu se mișcă. O imobilitate stranie pînă și în figurile personajelor din epoca de maturitate, o rigiditate de mască, o lipsă totală de expresie în sensul obișnuit, iată ce ne izbește în ele. Omul este tratat aproape ca o natură moartă, peisajul refăcut acasă din memorie, iar natura moartă, ca să reziste la ședințele infinite, la revenirile succesive la care o supune artistul, este pictată de multe ori după flori și fructe artificiale. Iată deci un al treilea motiv pentru care Cézanne se desparte de impresionisti.

Dar, mai putem găsi și altele: de pildă, una din cauzele care îl duce la aceste hotărîri este de o natură cu totul neașteptată și ține de caracterul fantasmatic al artistului. Știm că salonul impresionistilor era ocazie de aprecieri zgometoase, de glume nesărate, de rîsete și de fel de fel de spirite neghioabe, pentru cea mai mare parte din public. Acest lucru, nu numai că îl scandalizează, dar îl intimidă pe Cézanne. El nu poate suporta să fie obiectul unei astfel de atitudini din partea vizitatorilor, cu atît mai mult cu cît, dacă citim dările de seamă ale timpului, tocmai asupra lui, cu o insistență diabolică, se făceau cele mai crude glume; iar mulți ajungeau la concluzia, exprimată poate cu expresii ceva mai îndulcite, că ne găsim în fața unui adevărat nebun. De aceea Cézanne nu are decît un gînd: să reușească a fi admis la salonul celălalt, la cel oficial. Este adevărat că pe acest salon el îl numea ironic: „*le salon de Bouguereau*“. Totuși, idealul său, dorința sa persistentă, nu numai la această dată, dar chiar în epoca maturității sale, era să ajungă să fie primit acolo. Și nimeni nu i-ar fi făcut o mai mare plăcere, decît ușurîndu-i acceptarea unei lucrări din partea juriului. De fapt, unul din prietenii lui intimi i-a făcut această plăcere, Guillemet, care se întîmpla să fie membru al juriului. Era pe atunci obiceiul, la Salonul din 59 Paris, ca fiecare membru al juriului să salveze,

¹ „În artă există ochi și există judecată“ (N.r.). 58

aşa-zicînd, unul din tablourile refuzate, adică să-l ia sub garanţia lui şi să-l expună totuşi. Guillemet a făcut acest lucru pentru Cézanne: i-a salvat o operă. Şi astfel, artistul a avut satisfacţia să fie primit la salon, dar neplăcerea de a se vedea aşezat în aşa fel, încît nimeni să nu-i poată vedea lucrarea. În catalogul salonului el a trebuit însă să se declare elevul lui Guillemet, spre a justifica acţiunea acestuia. Este prima şi singura dată, cînd Cézanne se găseşte la „Salonul lui Bouguereau“.

Expunînd cu impresioniştii, Cézanne se oferă ca o victimă sigură a ironiilor şi sarcasmelor. Totuşi, el persistă în această hotărîre pînă la 1877, ultima expoziţie impresionistă la care participă. De atunci încolo se desparte cu totul de ceilalţi, le întoarce spatele, păstrînd cu ei numai slabe legături de camaraderie. În această epocă, el, natură aşa de curioasă, care trecea de la descurajări teribile la o încredere în sine fără margini, scrie mamei sale (1877): „*Je commence à me trouver plus fort que tous ceux qui m'entourent et vous savez que la bonne opinion que j'ai sur mon compte n'est venue qu'à bon escient. Je fais vrai et savant*“¹. Notă cu adevărat interesantă pentru a cunoaşte părerea lui Cézanne despre el însuşi.

Cam tot în această epocă, către 1874, el făcuse cunoştinţa unui negustor de tablouri, *le père Tanguy*, ce va juca un rol de seamă în viaţa lui Cézanne. *Le père Tanguy*, negustor de culori, vindea însă şi pictură. El devine singurul element de legătură între Cézanne şi clienţii acestuia, de vreme ce nici o expoziţie oficială nu-i primea operele, iar cu impresioniştii nu mai vrea să aibă nimic comun.

În preajma anului 1880, Cézanne se găseşte în plină maturitate. Executase un nu-

¹ „Încep să mă simt mai puternic decît toţi cei care mă înconjură şi ştiu că părerea bună pe care o am despre mine mi-am format-o cu discernămint, adevărat şi savant“. (N.r.).

măr important de tablouri, de care putea fi mulţumit, îşi găsisese stilul, îşi făurise maniera, ştia deci la ce fel de artă poate aspira şi cu ce mijloace o poate realiza. De impresionişti se despărţise pe încetul şi fără zgomot. Amintirea lui Pissarro îi era şi-i va rămîne scumpă. Cu ani în urmă, cu ocazia unei expoziţii la Aix, ca un omagiu adus celui lîngă care-şi petrecuse o parte din anii rodnici ai formaţiei, în 1894, el se declară elev al lui Pissarro“. Faţă de Claude Monet persistă să aibă admiraţie, mai ales pentru „ochiul“ acestuia, pentru calitatea organului lui de percepţie, în stare de a descompune lumina şi culoarea şi apoi a le recompuze cu măiestrie, într-un tablou. Pentru impresionism, ca doctrină, de aici încolo n-are decît cuvinte de blam. Conversaţiile sale cu Vollard şi cu Gasquet sînt pline de cele mai puţin măgulitoare aprecieri asupra principiilor foştilor săi camarazi, „*la bande impressionniste*“¹, cum o numeşte el.

Deşi părinte al unui băiat şi, de la o vreme, însoţit cu fosta sa prietenă, în 1886, el continuă acelaşi fel de viaţă, de unul singur, am zice cu o expresie ceva mai familiară. Este tot aşa de boem ca şi în trecut: neglijent ca înfăţişare, cu veşmintele aproape în dezordine, purtîndu-şi arsenalul de pictor din loc în loc, la Paris, unde vizitează uneori şi pe „*père Tanguy*“, în împrejurimi, adică la Pontoise şi Melun, la Aix, la Estaque, un mic sat nu departe de Marsilia. Acest fel de a fi, mai ales în micul oraş provensal, nu-i atrag nici simpatie, nici consideraţie. Dar atitudinea conceţenilor săi nu-l mişcă. Nu trăieşte decît pentru artă. Căutarea motivului, care în cariera lui Cézanne joacă un rol aşa de important, redarea acestui motiv, după ce a fost găsit, în acea stare de spirit, în acelaşi timp exaltată, ca simţire, şi plină de stăpînire de sine, de răbdare, în momentul în care îşi caută mijloacele de

realizare, sînt nu numai singurele sale mulțumiri, dar adevărata sa rațiune de a fi. Toată energia sa fizică și spirituală, toate forțele sale vii sînt îndreptate în acest sens. Pictura devine pentru el o patimă oarbă și chinuitoare, care pune cu totul stăpînire pe ființa sa. Toți cîți l-au văzut atunci și de atunci încoace o confirmă. Retras, singuratic, avînd cu ceilalți, foarte puțini, numai contactul absolut necesar, el pictează sau, cînd nu pictează, reflectează asupra picturii. Amintirile sale, experiența sa îl ajută ca să-și făurească acel crez, pe care, pe de o parte, prin operă, pe de altă parte, prin grai sau scris, îl transmite generației ce va veni după dînsul.

„*Têtu devant un paysage comme devant un problème à résoudre*”¹, ne spune unul din biografi. Pictează mai întîi, cum am văzut, într-o pastă groasă, succulentă, ca și cum ar sculpta formele, „le-ar construi cu mistria”, după unul din critici, care-și bate joc de maniera lui. Cînd tabloul e reușit, ca cele pe care le cunoaștem din cele precedente, impresia ce lasă asupra privitorului e puternică, ca de ceva definitiv, pe care nimic nu-l poate schimba ori altera. Alteori, cu toată frumusețea coloritului, pinza e greoaie, naivă, informă (*Le Pacha*, de pildă, Il. 22). După 1880, pictura sa se modifică, e din ce în ce mai fluidă, mai transparentă, lucrată ca o acuarelă, adică în pete mari de culoare, printre care apare fondul pinzei, și e obținută prin reveniri succesive, cu o materie diluată, de tonalitate francă, adică în culori foarte vii, peste care revine uneori cu glasiuri. Notele dominante sînt roșul și verdele, pentru vibrațiile de lumină, adică pentru ceea ce sugerează corpurile solide, albastrul pentru a indica aerul în care sînt scaldate obiectele și a evoca depărtarea. Această diviziune a tonurilor, de care se servește Cézanne, în calde (roșul și portocaliul

¹ „Tenace în fața unui peisaj, precum în fața unei probleme de rezolvat” (N.r.).

sau complementara roșului, verdele) și reci (albastrul), este unul din principiile esențiale ale esteticii cézanniene. (*L'Estaque*, Il. 23). Pictorul consideră că o pînză, pentru a ne da impresia de armonie, trebuie să participe aceste două grupuri de culori contrare, care se completează într-un chip fericit. Din ce în ce modelarea planurilor e înlocuită cu un fel de valuri colorate, care se propagă într-un ritm savant, căutat cu mare pătrundere de Cézanne, ceea ce el numește „modularea” tonurilor. Expresia este luată din muzică și reprezintă trecerea de la o tonalitate la altă tonalitate, după anume reguli, pînă se revine la tonalitatea inițială. Tot așa un ton cromatic se va trece prin diverse nuanțe, se va armoniza cu tonurile complementare și cu cele vecine, pînă ce va ajunge să exprime adîncimea, depărtarea, aerul ce circulă, desigur frunzișului, volumul solid al corpurilor și raportul dintre ele. *Paysage d'hiver* (*Peisaj de iarnă*) (Il. 24).

Este de adăugat că această modulare este metoda de care se servește Cézanne în lucrările sale cele mai reușite. El, care trece totuși drept unul din pictorii cei mai îndemînatnici pentru a sugera volumul, adică relieful lucrurilor — în care calitate el este opus impresionistilor, ce aveau reputația de a fi dizolvat forma —, și care uneori conturează destul de energic, adică scoate în relief silueta (cum am văzut în cîteva din naturile moarte reproduse mai sus), alteori însă, spre sfîrșitul vieții, adică în acea perioadă în care ajunsese să-și construiască un crez estetic, el renunță la contur sau îl deviază după anumite reguli, care-i sînt personale. Face astfel ca un obiect să nu se limiteze, ci să se continue, să se contopească, așa-zicînd, cu obiectele vecine, tocmai prin acea modulare de tonuri, la care făceam aluzie. Acest fenomen apare mai ales în naturile moarte de la sfîrșitul vieții. În alte opere ale lui Cézanne — natura moartă sau peisajul, peisajele mai ales în care sînt arbori și clădiri —, el se ser-

vește de această modulare și renunță voluntar la un contur rigid, care, după socoteala lui, ar circumscrie prea violent formele din natură și prin aceasta ar falsifica armonia coloristică, picturală și decorativă, a tabloului.

Între 1880 și 1896, viața lui Cézanne rămîne aceeași în esență, cu toate schimbările produse de căsătoria sa, la 1886; de moartea tatălui său în același an, care îi lasă o avere însemnată, de cea a mamei sale, ceva mai târziu, în 1896, moarte care are drept consecință vinderea proprietății la Jas de Bouffan. Mai ales această vânzare îi provoacă o mare durere, căci aici se găsisse el în elementul său favorit, separat de toată lumea și în același timp în mijlocul unor vederi din natură, pe care le cunoștea și le iubea. Această decepție are repercusiuni asupra vieții sale, căci durerea aceasta se însoțește cu altă mare nemulțumire, aceea de a se vedea în romanul prietenului său cel mai bun pînă atunci, o prietenie frățească am putea spune, în romanul lui Zola *L'oeuvre*, nu numai neînțeles de acesta, dar considerat de-a dreptul ca un „ratat“, care s-a chinuit toată vremea și n-a izbutit să producă nimic viabil.

Din cînd în cînd, unul sau altul dintre pictorii mai tineri se apropie de el: Van Gogh bunăoară, mai târziu Gauguin, după 1891 alți cîțiva, mult mai tineri, atunci cînd el era definitiv fixat la Aix, de unde nu-și face decît foarte scurte apariții la Paris sau aiurea. Omagiul acesta, pe care pictorii ce-și făceau atunci debutul îl aduc bătrînului maestru din Aix, îl consolează de multe suferințe, de multe dureri în viață. Ne-am dat cred seama, din analiza făcută pînă acum temperamentului, firii lui Cézanne, că el era un orgolios, uneori cu o încredere oarbă în puterile sale, alteori descurajat de te miri ce, atunci cînd își închipuia că n-a realizat ceea ce-și propusese; în orice caz, cineva foarte simțitor la admirația celor din jurul său. De aceea el, omul pe care unii din biografi ni-l descriu ca irascibil, ca violent, ca 64

greu de satisfăcut, gata totdeauna la observații neplăcute sau la atitudini brusce, arată acestor pictori tineri o dragoste părintească, cum vom vedea în curînd. Van Gogh însă și Gauguin nu-i plac; lucrul acesta ni-l mărturisește Vollard. Între naturile explozive și elementare, semănînd cu niște forțe dezlănțuite ale naturii, de instinctivi și impulsivi, a lui Gauguin și mai ales a lui Van Gogh și modul său stăpînit și reflectat de a înțelege arta erau mari nepotriviri. Dar și Van Gogh găsește felul lui Cézanne de a purta pensula „*presque timide et consciencieux*“¹, „*sa touche malhabile, parfois très dure*“², cum se vede dintr-o scrisoare a lui din 1889.

La Paris, orice tablou de Cézanne provoca sarcasmul publicului. Totuși, către 1890, cînd acesta ajunsese un om de 51 de ani, în străinătate, numele lui începe a fi pronunțat cu oarecare respect, mai ales printre noile generații de pictori. Astfel, el este invitat să expună la Bruxelles, oraș care, dintr-un anume punct de vedere, are atîtea însușiri comune cu Parisul, în ceea ce privește viața culturală, încît îl putem considera ca o sucursală a acestuia.

Anul 1895 are o importanță încă și mai mare în viața lui Cézanne. Unul din prietenii impresionistilor, pictor el însuși și om cu stare, Caillebotte, murise în 1894. El lăsase statului francez toată colecția sa de tablouri, cu condiția ca ele să intre la Muzeul Luxembourg, de unde, mai târziu, să treacă la Luvru. Muzeul Luxembourg fiind, așa-zicînd, anticamera Luvrului. Comisia care examinează colecția Caillebotte, găsește însă că acolo nu sînt decît orori: impresionisti și Cézanne. În Franța, cum chestiunile de natura aceasta deșteaptă interes în opinia publică, se formează astfel două curente: al celor care spun că se dezonoarează arta franceză dacă Luvrul primește colecția și al celor care susțin contrariul. Administrația se teme să supere și pe unii, și pe alții, și se ajunge, în

¹ „aproape timid și conștiincios“ (N.r.).

65 ² „tușa sa stîngace, uneori foarte dură“ (N.r.).

cele din urmă, la o tranzacție. Deși testamentul spunea formal că tablourile trebuiau să fie primite în bloc, cu asentimentul rudelor lui Caillebotte, se admite ca o comisie, din care, bineînțeles, făcea parte și directorul Muzeului Luxembourg, să aleagă pentru acest muzeu tablourile pe care le credea mai bune, iar restul să rămână rudelor. Evident, printre cele respinse au fost mai ales opere de Cézanne.

În fond, toți sînt nemulțumiți cu această soluție. Dar atît se vorbise de colecția Caillebotte, prin presă, încît negustorul de tablouri Vollard, care pe atunci era mai ales un om îndrăzneț, însă necunoscut, ajunge la ideea că o expoziție Cézanne ar putea avea un mare răsunet. El este sigur de succes, după tot scandalul ce se făcuse în jurul colecției Caillebotte. În sfîrșit, în 1895, Vollard, fără să fi întîlnit vreodată pe Cézanne, expune 150 de pînze ale maestrului. Expoziția aceasta creează un fel de revoluție în lumea cunoscătorilor și a amatorilor de pictură din Franța. Ceea ce se oferea publicului era cu totul altceva decît ce se putea vedea în Saloanele de primăvară de atunci ale Parisului. Lumea e intrigată, nimeni nu poate trece indiferent în fața acestor pînze. Nu se mai ride, cum se risese în expozițiile anterioare; își dă seama oricine că acolo e o mare conștiință de artist și un fel nou de a interpreta motivul pictural. Unul sau altul poate să nu-l admită, dar el reprezintă tot ce putea da mai înalt o personalitate deosebită de toți ceilalți, dar care are un cuvînt de spus, și trebuie să-l spună în concertul artei contemporane. Cîțiva critici totuși rezistă. Nu se dau în lături de a califica pînzele lui Cézanne drept „*ébauches enfantines et barbares*”¹, ca altădată J. K. Kuysmans. Artiștii tineri însă sînt entuziasmați de ce văd; li se deschid noi drumuri, tocmă în direcții pe care nimeni nu le parcursese pînă atunci. Nu numai din punct de vedere al esteticii generale,

¹ „schite infantile și grosolane” (N.r.).

dar chiar din punct de vedere al tehnicii se produce o profundă schimbare în pictura franceză. Așa se explică pelerinajul lui Emile Bernard, al lui Maurice Denis, mai tîrziu al celor doi pictori tineri, Ch. Camoin și Léon Larguier, la Aix, spre a se întîlni cu autorul acestor prestigioase opere. Ba încă, în 1901, cînd Cézanne trăia încă, Maurice Denis expune un tablou important, ca un omagiu adus maestrului, ca altădată Fantin-Latour, omagiul adus lui Delacroix.

În ultimii ani, poate din pricina succesului, poate din pricina contactului cu generația mai tînără, față de care el are oarecum rolul de inițiator, Cézanne se schimbă ca aspect; este mult mai îngrijit îmbrăcat, așa cum ni-l arată fotografiile după 1900: își răsese barba, lăsîndu-și numai o bărbieș, încît aproape da impresia unui subofițer pensionar în civil. Schimbarea era însă mai ales de ordin exterior, căci firea lui rămăsese aceeași; iar pasiunea picturii îl stăpînește tot atît de imperios pînă în 1906, cînd moare.

Povestea morții sale se găsește în toate biografiile: ieșise „la motiv”, cum zicea el, toamna. E surprins de o ploaie rece și udă pînă la piele. Pornește spre casă, purtînd în spate, ca totdeauna, bagajul său de pictor, care era voluminos și greu. Epuizat de frig, de ploaie, i se face rău pe marginea șoselei. Trece o cariolă, îl ia și-l duce la Aix. Acolo, se simte din ce în ce mai rău, căci se declară o pneumonie. A doua zi vrea neapărat să mai picteze și iese în grădina casei; dar este așa de slăbit, încît e nevoit să se întoarcă înăuntru. După cîteva zile moare.

Nimeni dintre contemporani și poate din tot secolul al XIX-lea n-a avut asupra pictorilor și pînă la oarecare punct asupra întregii arte, o repercusiune comparabilă cu cea a lui Cézanne. De unde-i vine această putere așa de excepțională? Evident, în parte poate și din pricina împrejurărilor. Ce curente întîlnim în Franța, la finele secolului al XIX-lea? (Înțeleg 67 curente de acelea care au trecut asupra pu-

blicului.) Mai întâi academismul. Știm ce gîndeau adevărații artiști de învățatura care se da în școli și de pictura care se primea în expozițiile oficiale. Apoi, ultimele ecouri ale naturalismului lui Courbet. În sfîrșit, impresionismul, așa cum fusese practicat de cei rămași fideli mișcării, cu toate consecințele acestei fidelități. De aici, pentru cine nu dorea să primească totul de-a gata și fără obiecții, acuzarea de pulverizare a formelor, de evaporare în efecte coloristice a solidelor din natură, de renunțare la stil, de ridicare a senzației trecătoare la rangul unei baze solide în efectuarea operei de artă, ce se aduce în mod curent impresionismului și nu totdeauna pe dreptate.

Toată această înșirare de obiecții era făcută să aibă o mare repercusiune întâi asupra lui Cézanne, care pe multe și le formulase singur, apoi asupra celor care se considerau oarecum discipolii lui. Despre neoimpresioniști aceștia au o părere poate și mai rea. Mai mult chiar decît impresioniștii, ei meritaseră să fie considerați sclavii unor senzații optice, pornite de la anume constatări, care pot avea valoarea lor în fizică, dar care, aplicate în artă, îi răpesc tocmai partea de spontaneitate, de frăgezime, de sinceritate, cu alte cuvinte și mai ales, cea de expresie unică a personalității, de vreme ce pot fi aplicate de oricine, cu un egal rezultat, aproape ca un procedeu mecanic.

Toate aceste constatări nu sînt intrinsece artei lui Cézanne și, dacă ne e permis să-l numim astfel, cezanismului. Marele merit al acestuia era că aducea o doctrină și o operă care, din punct de vedere al execuției, al părții de meserie, deși cuvîntul acesta e mult prea brutal pentru ceea ce vreau să înțeleg, se ridică pînă la o valoare universală, chiar comparată cu tot ce se produsese mai desăvîrșit în toată istoria picturii. Cézanne, cu toate obiecțiile ce se puteau face, nu asupra credințelor sale, ci asupra unor bizarerii, asupra unor neîndemînări din unele opere, poate cele care-l preocupă

paseră și-l pasionaseră mai mult în tinerețe, reușise să picteze, adică să execute în culoare, cîteva din tablourile cu adevărat perfecte pe care le cunoaște arta. Prin ele, el devine egalul în meșteșug al celor mai mari.

Să ne oprim puțin asupra teoriilor sale în materie de estetică. S-au afirmat multe, uneori de către oameni interesați, Vollard și Coquiott. Vom alege numai ce poartă neîndoios iscălitura lui Cézanne și provine din corespondența lui. S-a contrazis uneori, ori pare că se contrazice. E o fire impresionabilă, asupra căreia ambianța și momentul joacă un rol determinant. Rămîn totuși cîteva principii solide, care pentru analiza teoriilor sale ne pot servi de călăuze sigure. Mai întâi asupra metodei. El pornește de la studiul naturii sau de la amintirea ei, cînd lucrează în atelier. Un realist, într-un fel. De aici îi provine interesul pentru ceea ce se hotărăște să picteze, greutatea de a se exprima, încetineala expresiei, grija și severitatea în alegerea tonurilor, a compoziției. „*Je continue donc mes études... J'étudie toujours la nature et il me semble que je fais de lents progrès*”¹, mărturisește el lui Bernard, cu o lună înainte de moarte. „*Arriverai-je au but tant cherché et si longtemps poursuivi?*”². În tot ce pictează el are o atitudine lirică, de sentimental inspirat, exteriorizîndu-se în efuzii, cum îl descriu prietenii. Pictura este la el ca și o rugăciune, în fața naturii. Înaintea motivului, el e ca un amant în fața iubitei sale; de aceea îl caută cu atîta grijă, „*Le paysage se reflète, s'humanise, se pense en moi*”³. Ca un savant el ar dori să-i pătrundă și să-i explice secretul: „*peindre l'histoire physique, la psychologie de la terre, la virginité du monde... Je me sens coloré par*

¹ „Îmi continui deci studiile... Studiez mereu natura și mi se pare că progalez greu” (N.r.).

² „Îmi voi atinge, oare, scopul atît de mult căutat și atît de îndelung urmărit?” (N.r.).

³ „Peisajul se reflectă, se umanizează în mine, 69 îl cuget” (N. r.).

toutes les nuances de l'infini... Je ne fais plus qu'un avec mon tableau"¹, spune el lui Gasquet, prin 1895. Această mărturisire conține în ea ceva aproape emoționant.

El însă nu este un simplu instrument înregistrator, ca un adevărat realist. „Peindre ce n'est pas copier servilement, c'est saisir une harmonie entre des rapports nombreux, c'est les transposer dans une gamme à soi en les développant suivant une logique neuve et originale"², scria el lui Languier. În ce scop și cu ce mijloace? „La nature est toujours la même, mais rien ne demeure d'elle, de ce qui nous apparaît. Notre art doit, lui, donner le frisson de sa durée avec les éléments, les apparences de tous ces changements"³, adică tocmai contrariul de ce doreau și puteau să obțină impresioniștii. De aceea, în vremea când nu rupsesse cu totul cu aceștia, el își propune să facă din această doctrină „quelque chose de solide et de durable, comme l'art des musées"⁴.

Prin ce mijloace? Printr-o compoziție strictă și armonioasă, perfect echilibrată, căutată și găsită în natură, însă potrivindu-se întocmai cu cele din tablourile marilor rinduiitori de figuri și de peisaje, „redevenir classique par la nature, c'est-à-dire par la sensation"⁵. De aici dorința lui Cézanne „de faire du Poussin d'après

¹ „să pictezi istoria fizică, psihologia pământului, puritatea lumii... Mă sînt învăluit de toate nuanțele infinitului... Sînt una cu tabloul meu" (N. r.).

² „A picta nu înseamnă a copia orbește, înseamnă a sesiza o armonie între raporturi numeroase, înseamnă a le transpune într-o gamă a ta, dezvoltându-le, urmînd o logică nouă și originală" (N. r.).

³ „Natura este în permanență aceeași, dar nimic nu rămîne din ea, din ceea ce ni se înfățișează. Artă noastră trebuie să dea fiorul duratei sale, prin elementele, aparențele tuturor acestor schimbări" (N. r.).

⁴ „ceva solid și durabil ca arta muzeelor" (N. r.).

⁵ „a redeveni clasic prin intermediul naturii, adică prin intermediul senzației" (N. r.).

nature"¹, adică, cum spune Huyghe, „réaliser une construction fictive, qui se trouve coïncider avec une transcription exacte de la nature"². *Les Moissonneurs (Secerătorii)* (1882), Il. 25 și *Les grandes Baigneuses* (1905) (Il. 26). Apoi, nu printr-o picătură clară sau închisă, căci, în fond, ambele maniere sînt echivalente, „mais simplement par des rapports de tons, par des équivalents plastiques et colorés. Plus ils sont nombreux et variés, plus l'effet est grand et agreable à l'oeil. Contrastes et rapports de tons, voilà tout le secret du dessin et du modelé"³. De aici concepția sa particulară despre desen, exprimată într-o scrisoare către Bernard: „le dessin et la couleur ne sont point distincts"⁴ (de altfel nici impresioniștii nu ziceau altfel, nici Delacroix); *au fur et à mesure que l'on peint, on dessine; plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise. Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude*"⁵.

În această ultimă parte a studiului despre Cézanne, ne rămîne să clarificăm două chestiuni. Prima: acum cînd cunoaștem teoriile maestrului asupra picturii, teorii la care am făcut aluzie în cele precedente, să ne explicăm cum ajunsese el să-și formuleze acele credințe, rezistente și cu dîrzenie aplicate, pe care le comentează pe larg în nenumăratele scrisori adresate prietenilor și discipolilor. A doua: care

¹ „să faci Poussin după natură" (N. r.).

² „să realizezi o construcție fictivă, care să coincidă cu o transpunere exactă a naturii" (N. r.).

³ „ci numai prin raporturi de tonuri, prin echivalențe plastice și expresive. Cu cît sînt mai numeroși și mai variați, cu atît efectul este mai mare și mai plăcut ochiului. Contraste și raporturi tonale, acesta este secretul desenului și modeleului" (N. r.).

⁴ „desenul și culoarea nu se deosebesc deloc" (N. r.).

⁵ „pe măsură ce pictăm, desenăm; cu cît culoarea se armonizează, cu atît desenul se precizează. Cînd culoarea atinge strălucirea, forma își atinge plenitudinea" (N. r.).

este mersul evolutiv al felului său de a picta, adică al execuției sale, în raport tocmai cu principiile estetice, cu experiența ce câștigă printr-o lungă perioadă de muncă încordată, de practică de toată ziua, ținând seama de acea facultate miraculoasă a lui Cézanne de a se observa cu pătrundere și de a se analiza în cele mai neînsemnate manifestări ale sale.

Un artist reflexiv cum era Cézanne, obișnuit, în orele de singurătate, în fața motivului și cu pensula în mână, să-și pună toate întrebările ce se pot prezenta conștiinței unui pictor, nu e de mirare să fi ajuns la un adevărat sistem estetic, coerent, bine încheiat, în baza căruia să poată lua o atitudine. Că acest sistem conducea la ceea ce am putea numi căutarea absolutului în pictură; că pictorul însuși ne apare ca un „artist al absolutului“, cum îl numește unul dintre biografiile lui, reacțiile și înlănțuirea de raționamente, singure, nu-s suficiente spre a ni le explica.

Cézanne este cultivat, meditează asupra lecturilor sale, alege după criterii poate cam ciudate, ca tot ce întreprindea. Știm bine că avea o admirație fără margini pentru Baudelaire și Verlaine, adică pentru doi poeți, din care primul era considerat ca un „damné“, al doilea ca o figură bizară de boem, de amintirea căreia se legau fel de fel de legende, unele înjositoare, ce circulau în lumea artiștilor; împrejurări care făceau admirația pentru acești doi poeți ceva mai degrabă excepțional și deci cu atât mai meritorie, foarte semnificativă pentru mentalitatea lui Cézanne. El este încă interesat de muzică: se ocupă de aproape cu istoria acestei arte. Nici literatura germană nu-i este străină. Iată iarăși o notă din care se poate constata că orizontul său era mult mai larg decât cel al celor mai mulți confrăți. Printre prietenii săi se găsește, de pildă, un muzicant german, Morstadt, cu care rămîne în corespondență. Grație acestuia sau poate din pricina legăturilor pe care le avea cu alte medii de ar-

tiști, Cézanne ajunge repede la o mare dragoste pentru Wagner, ceea ce iarăși e un lucru rar în această vreme. Wagner, considerat de marele public și chiar de profesioniștii din vremea sa ca un revoluționar, compusese o muzică ce constituia un fel de negație a muzicii curente. De aici convingerea multora, convingere ce ni se pare monstruoasă astăzi, că el era un ratat. Cei ceva mai la curent cu viața pariziană din timpul celui de al doilea Imperiu, știm de pildă de scandalul produs în Franța de reprezentarea operei *Tannhäuser*, la Opera cea Mare, dramă muzicală care azi a intrat în repertoriul tuturor teatrelor de muzică din lume. Ca Cézanne să prefere pe Wagner într-o epocă în care acesta era detestat și neînțeles, iată iarăși o notă de pătrundere artistică cu totul de admirat. Ba încă, uvertura lui *Tannhäuser* îl impresionează așa de mult, încît în epoca lui romantică, adică cea de la începutul carierei, el compune de mai multe ori un tablou pe care îl intitulează: *L'ouverture de Tannhäuser*, ca un omagiu adus compozitorului către care se simțea așa de atras, și față de care publicul fusese așa de scandalos nedrept. Și tot ca un omagiu al stimei sale deosebite, el mai compune, cam tot în aceeași epocă, un *Omagiu către Delacroix*.

Cézanne, lărgindu-și cercul cunoștințelor, prin aceasta chiar își întinde și mijloacele de informație, și posibilitățile sale artistice. E normal ca el să cunoască în detaliu și pe Balzac și, din opera acestuia, un roman — de altfel scurt — care are asupra lui o mare influență: *Le chef-d'oeuvre inconnu*. Anume trăsături din narațiunea lui Balzac apar și în opera lui Zola, *L'oeuvre*, în care, după cum știm, eroul pare să fie Cézanne însuși. Un punct de contact, o filiație între Zola și Balzac, nu trebuie să ne surprindă, cu atât mai mult cu cît știm că Zola se considera, din multe puncte de vedere, urmaș al predecesorului său. Ceea ce marele romanier întreprinsese ca anchetă și studiu, în

a sa *Comédie humaine*, Zola repetă pentru societatea timpului său în *Les Rougon-Macquart*. Așa încît ne e permisă presupunerea că Zola a fost acela care a atras atenția lui Cézanne asupra importanței, din punct de vedere al teoriilor estetice, a romanului lui Balzac. Cei doi tineri, la Aix, aveau discuții literare aproape zilnic, pe cînd erau elevi în liceu și, după aceea, în corespondența lor, ei își comunică regulat impresiile asupra operelor citite.

S-ar putea zice, amintindu-ne experiența noastră personală, ce importanță poate avea pentru ideile ulterioare ale unor oameni, de valoarea lui Zola și a lui Cézanne, o discuție de pe vremea cînd erau elevi de liceu? Biografiile oamenilor mari ne sînt însă mărturie că multe din convingerile cîștigate atunci sînt determinante pentru tot cursul ideilor din restul vieții.

Acest comerț — cum s-ar zice în franțuzește — spiritual al pictorului cu romancierul se continuă în timpul tinereții lor, la Paris. Trăiesc împreună, se văd zilnic și astfel pot schimba în continuu păreri. Deci putem presupune că *Le chef-d'oeuvre inconnu* a fost semnalat lui Cézanne de către Zola. În orice caz, știm precis că în cercul pe care-l frecventează atunci pictorul, se agită fel de fel de chestiuni estetice și de idei, în legătură cu artele; că Cézanne cunoaște și admiră opiniile exprimate de Balzac, care poate nu le acorda tot atîta seriozitate cîtă le acorda Cézanne, în romanul mai sus-menționat. O știm, fiindcă Rewald ne informează, după Gasquet, despre o conversație pe care unul din prietenii acestuia o are cu Cézanne, în timpul căreia acesta exclamă: „Frenhofer — numele pictorului, eroul din *Le chef-d'oeuvre inconnu* — c'est moi“. Ce mărturisire mai elocventă despre credința lui Cézanne în identitatea părerilor sale, cu cele ale eroului lui Balzac, decît această exclamație? Această identitate, fie că Balzac îl întărește numai în idei la care artistul ajunsese singur, 74

sau că de acolo le ia, există, și aceasta este important de știut. În plus, Cézanne era conștient de ea.

Ce găsim, de pildă, în romanul lui Balzac, ce puncte de vedere sînt cele ale acelui misterios pictor, Frenhofer? Și el, ca și Cézanne, proclamă inexistența liniei în natură. Desenul ca atare nu are nici o justificare. „*La ligne — spunea el — est le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumière sur les objets*“¹. Ea reprezintă, prin urmare, ceva subiectiv al celui care privește, fără realitate în afară de ochiul nostru. Depinde numai de constituția ochiului și de gîndirea noastră, care au nevoie să delimiteze. „*C'est en modelant qu'on dessine, c'est-à-dire qu'on détache les choses du milieu où elles sont, la distribution du jour donne seule l'apparence aux corps*“² (citată de Rewald, p. 499). Dar Cézanne însuși spusese, cum am văzut altă dată, că desenul și culoarea nu sînt distincte: „*au fur et à mesure que l'on peint, on dessine*“³. Pe de altă parte, Cézanne mai afirmase că trecerile de la un obiect la altul în natură se confundă, atunci cînd cele două obiecte sînt vecine sau cînd, din punct de vedere al perspectivei, unul vine în fața celui-lalt cu o parte a formei lui. Frenhofer, adică Balzac, recomandase și el: *attaquer une figure par le milieu, en s'attachant d'abord aux saillies les plus éclairées*⁴. Iar Cézanne: „*dans une orange, une pomme, une boule, une tête, il y a un point culminant, et ce point est toujours le plus rapproché de notre oeil*“⁵.

¹ „Linia — [...] — este modul prin care omul își dă seama de efectul luminii asupra obiectelor“ (N. r.).

² „Modelînd desenăm, adică detașăm lucrurile din mediul lor, distribuția luminii dă numai aparența corpurilor“ (N. r.).

³ „pe măsură ce pictăm, desenăm“ (N. r.).

⁴ „să începi o figură din mijloc, fixînd mai întîi protuberanțele cele mai luminate“ (N. r.).

⁵ „Într-o portocală, un măr, o sferă, un cap, se află un punct culminant, care este totdeauna punctul cel mai apropiat de ochiul nostru“ (N. r.).

Dar, să nu uităm că acest punct de vedere este oarecum îndulcit la Cézanne, că el trebuie completat cu alte idei ale artistului, exprimate în alte ocazii. Tot el ne spusese că pentru un pictor singura idee justă și sănătoasă este aceea „*d'un développement de l'art au contact de la nature*”¹. Prin urmare, punctul de vedere realist, imaginea așa cum o vede, cum o interpretează ochiul nostru, nu-i este nici ea indiferentă. Altădată, unui pictor tânăr el îi dădea sfatul: „*Mais vous faites bien surtout d'étudier d'après nature*”²; căci, cum spune în altă parte: „*les théories sont toujours faciles; il n'y a que la preuve à faire de ce qu'on pense qui présente de sérieux obstacles*”³. Un exemplu mai mult de cât de nuanțată este judecata lui Cézanne în materie de artă și de câte puncte de vedere trebuie să ținem seama atunci când îi analizăm interpretându-le teoriile. În orice caz, declarațiile de mai sus și asemănarea așa de bătătoare la ochi dintre unele din părerile sale și cele pe care le întâlnim în opera lui Balzac mai sus menționată sînt atît de evidente, încît nu se poate să nu ne gîndim la o influență directă a romanului asupra lui Cézanne.

Frenhofer moare cînd i se deschid ochii și cînd își dă seama că ceea ce luase drept opera supremă a vieții sale, la perfecțiunea căreia lucrase zece ani, nu este decît o aglomerare de culori, puse în așa fel, pe pînză, încît nu mai sugerau nimic. Opera lui Cézanne, în schimb, există; și din ea radiază o putere miraculoasă, care va minuna pe toți cei ce vor veni după dînsul. Și la Cézanne vom întîlni lucrări în care se vor simți îndoiala, neliniștea, efortul nu pe de-a întregul realizat, de pildă compozițiile mari cu femei ce se scaldă, mai

¹ „a dezvoltării artei în contact cu natura” (N. r.).

² „Dar ai face bine mai ales să studiezi după natură” (N. r.).

³ „teoriile sînt totdeauna lesne de emis; numai a dovedi ceea ce gîndești prezintă obstacole serioase” (N. r.).

ales una dintre ele, *Les grandes baigneuses*, despre care a fost vorba. Restul operei sale va fi însă de o calitate așa de înaltă, așa de originală, încît poate suferi cea mai primejdioasă și mai prestigioasă vecinătate.

Cézanne începuse cu o pictură violentă, brutală, cu împăstări excesive, prin care caută să exprime idei ce s-ar fi potrivit mai degrabă cu un text literar. Este partea romantică a naturii sale, dominată de gînduri erotice chinuitoare. Coloritul este sumbru, dar totuși armonios, poate sub influența lui Courbet. Compoziția e de cele mai multe ori bizară, turmentată, ieșită dintr-o imaginație înfierbîntată, fără nici o preocupare de realitate; în fond, ceva exploziv, necontrolat, cu totul contrar manierei calme și așa de stăpîină pe sine, de mai tîrziu.

Din contactul cu impresionistii, am văzut, el capătă convingerea că tonurile clare sînt mult mai expresive decît cele sumbre, de care se servise pînă atunci. I se deschid oarecum ochii asupra naturii. Ceea ce am putea numi „refulările” sale, cu un termen freudian, din vremea tinereții, își pierd din puterea lor chinuitoare. L-am văzut prieten cu Pissarro, trăind alături de acesta. Este poate principalul motiv al schimbării pe care o constatăm în chip evident în felul de a se manifesta prin culoare al maestrului de la Aix. *La maison du pendu* (Casa spînzuratului) este hotărît capodopera acestei perioade. Ea este pictată prin împăstări. Tablourile, și acesta (mai puțin), și celelalte, par, cum au spus unii critici, mai mult zidite și sculptate decît pictate. Direcția și forma urmelor de pensulă este mai totdeauna paralelă. Încă de atunci ne dăm seama de conștiința, de grija cu care fiecare trăsătură de pensulă este așternută pe suprafața pînzei. Felul acesta de a picta se schimbă însă puțin cîte puțin. Materia colorantă devine mult mai fluidă, însă tot foarte strălucitoare. Sînt pete mari, cu spații albe între ele, cu reveniri succesive, cînd ce

era dedesubt se uscase bine, de unde transparența, prețiozitatea tonului, format din pături delicate de culoare, suprapuse ca niște glasiuri. Tehnica acuarelei, pe care Cézanne o stăpânea ca un maestru, nu este străină de acest fel de a picta în ulei. Ea îi permitea să deseneze cu culoarea, adică tocmai ce dorea el, pentru ca să-și pună în aplicare teoriile.

Totuși el, care nega existența desenului, nu renunță cu totul la desenul propriu-zis. Astfel, îl vedem mergînd la Luvru, la Trocadéro, unde era un muzeu de sculptură comparată, și ieșind de acolo cu nenumărate schițe în creion. Ce-l interesează atunci este să sugereze, nu numai volumul și raportul formelor între ele, porînd de la o viziune în care intra dorința de a interpreta, nu de a reproduce natura, în vederea unei expresivități superioare, ci să evoce aerul, atmosfera în care este scălat totul, deci ideea de adîncime și de „enveloppe“. Am vorbit cu altă ocazie de acordul tonurilor calde, pentru a reda vibrațiile de lumină, adică în fond obiectele, cu cele albastre, „pour faire sentir l'air“¹.

Este probabil că tot acuarela l-a condus la teoria sa asupra modulației tonurilor, la sistemul trecerilor de la un contur la altul, atunci cînd ele sînt vecine, cînd ochiul le percepe în același timp.

Dar și tehnica uleiului lasă urme asupra procedurii acuarelei, fiindcă, spre deosebire de ceea ce se practică de obicei de acuareliști, el revine de mai multe ori asupra unui ton uscat, dintr-o acuarelă.

Spre sfîrșitul vieții, se întoarce din nou la împăstări, dar nu prin suprapuneri de tușe, ci deodată, printr-o singură trăsătură de pensulă. Ajunsese stăpîn complet pe mîna sa, sigur de puterea ochiului în a distinge tonul, în a-l reda exact, în intensitatea cromatică și luminoasă de care are nevoie. „Il est toutefois douloureux

¹ „pentru a simți aerul“ (N. r.).

— spune el odată lui Emile Bernard (Rewald, p. 409) — *d'être obligé de constater que l'amélioration qui se produit dans la compréhension soit accompagnée de l'âge et de l'affaiblissement du corps*¹.

Figurile ori vederile din natură au la el ceva solemn și monumental. Atitudinile la primele, elementele componente la cele de al doilea, sînt lipsite de mișcare. Pînă și aerul, norii, par oarecum imobili. Soarele este absent — și accentuez acest detaliu, fiindcă vom vedea la Van Gogh, la care vom trece în curînd, că soarele există și-și produce efectul chiar atunci cînd nu te-ai aștepta să fie prezent. Lumina, în pînzele lui Cézanne, cade ca de la un cer acoperit. Ea este egal distribuită, fără contraste, iar perspectiva e arbitrară de multe ori, în vederea unui efect decorativ sau intelectual. Pe motivul real s-ar zice că artistul a construit altceva, cu o pasiune calmă, în care de la punctul de plecare n-a mai rămas decît prea puțin: o aluzie numai, adică un trunchi de copac, o siluetă, și de aceea schimbată, de casă, un mozaic de diverse tonalități roșii pentru acoperișuri.

Așa apar ultimele tablouri, printre care *Les grandes Baigneuses*, unul din cele care au preocupat mai mult pe Cézanne și care a rămas tot neterminat. Cézanne, după cum spune Roger Fry (Rewald, p. 480), „*désagrège les volumes que le motif lui propose, quitte à les rétablir selon ses propres idées, de sorte que la construction devient de plus en plus abstraite, une création purement spirituelle, presque sans référence directe avec les données de l'apparence*“¹. Este cea mai cuprinzătoare definiție ce am putea da asupra metodei sale de lucru.

¹ „Este totuși dureros — [...] — să fii obligat să constăți că ameliorarea care se produce în puterea de înțelegere este însoțită de bătrînețe și de slăbirea trupului“ (N. r.).

Și acum să ne oprim la alte câteva exemple din opera sa, care vor ilustra cele mai sus afirmate. Le vom alege, evident, printre cele din a doua perioadă a evoluției sale, adică după separarea sa de impresionisti, și printre cele de la sfârșitul vieții.

Portretul lui Chocquet este din 1877, adică aproximativ din perioada în care Cézanne pictează *La maison du pendu* (*Casa spânzuratului*). Nu e deci de mirare dacă tabloul acesta, din punct de vedere al tehnicii, este înrudit tocmai cu pînza mai sus citată (Il. 27). Ne dăm seama că fiecare detaliu este, cum îi reproșau cei care nu înțelegeau felul lui de a picta, mai mult zidit decît pictat. Fiecare părticică a suprafeței este rezultată dintr-o suprapunere de tonuri în așa fel, încît cu greu s-ar putea închipui o manieră mai solidă, mai consistentă, mai făcută să înfrunte vremea, decît aceasta.

Gustave Geffroy era prieten și mare admirator al artistului. Dar el era, în același timp, unul din prietenii impresionistilor. Ne-a lăsat astfel despre Monet o operă fundamentală, plină de știri importante și scrisă cu cea mai desăvîrșită înțelegere. Geffroy este arătat în cabinetul său de lucru. Cézanne a insistat zile întregi la acest tablou. Este unul din cele în care se văd mai bine procedeele artistului. În cele din urmă, Cézanne se declară incapabil să-l sfîrșească. Inutil să vă spun că, așa cum este, face gloria colecției, în care a intrat după moartea modelului (Il. 28).

Dar nu numai pentru aceste detalii l-am reprodus, ci, fiindcă, după cum spuneam la sfârșitul analizei mele asupra lui Cézanne, ca multe imagini de persoane din opera acestuia, ea are ceva monumental, în imobilitatea ei solemnă.

¹ „descompune volumele după cum îi cere motivul, chiar dacă reface după propriile sale idei, în așa fel încît construcția devine din ce în ce mai abstractă, o creație pur spirituală, aproape fără legătură directă cu datele aparenței” (N. r.).

Nu putem părăsi opera maestrului din Aix, fără a ne opri măcar la una sau două din ne-număratele vederi ale muntelui *S-te Victoire*, pe care de atîtea ori l-a luat model. Uneori l-a pictat cu intenții realiste (Il. 29). Alteori, l-a interpretat în așa fel, încît lîngă munte, a cărui siluetă se vede în fund, el face ceva cu totul haotic, în care roșul, verdele și galbenul se luptă parcă, creînd o imagine tulburătoare. Ne dăm seama că punctul de plecare realist a fost repede părăsit și că, în fața motivului, puteri străine de realitate, adică inspirația, ca să numim astfel latura lirică a talentului lui Cézanne, îl poartă singură (Il. 30).

O operă tot așa de celebră ca vederile sale de la Estaque sau cele pornind de la muntele Sainte-Victoire sînt: *Les joueurs de cartes* (*Jucătorii de cărți*) (1892). Este o temă care l-a preocupat mult, pe care a pregătit-o prin numeroase studii, și asupra căreia a revenit de mai multe ori. Ezită între un grup de trei, un grup de doi și un grup de patru personaje, admirabil studiate, redată cu ceva din severitatea și aspectul definit oarecum pentru eternitate al statuilor din catedralele gotice. Modele banale, prinse în mijlocul unei acțiuni absolut fără importanță, sînt înobilate în așa de înalt grad, prin puterea de a transfigura realitatea a autorului lor, încît ele pot fi considerate printre cele cu care cu adevărat se mîndrește arta epocii noastre (Il. 31).

Nu putem părăsi opera acestui artist, figura cea mai însemnată printre toți cei care s-au distins la începutul secolului nostru, fără a reproduce două autoportrete — cel din 1877 (Il. 32) și cel din 1880 (Il. 33), în afară de cel de pe coperta părții a doua a volumului al IV-lea¹. În același timp mai reproducem un desen absolut caracteristic pentru felul de a nota impresiile sale, pe carnetele în care păstra amintirile operelor ce-l impresionaseră (Il. 34).

¹ Este vorba de Autoportretul lui Cézanne din 81 1877, Colecția Phillips, Washington (N. r.).

VAN GOGH

Artistul, a cărui influență asupra evoluției picturii europene în ultima jumătate de veac se poate compara singură cu cea a lui Cézanne, este Vincent van Gogh. A trăit totuși mult mai puțin decât acesta, iar perioada sa de producție, e adevărat de o intensitate și de o fertilitate excepționale, se întinde numai asupra câtorva ani. Opera era însă așa de neașteptată, de stranie, de brutal sinceră, de nouă, încât ea a avut un efect miraculos, imediat și îndelungat, asupra urmașilor. Într-o vreme în care accentul începuse să se pună pe „spontaneitate”, pe libertatea artistului de a se manifesta întreg și fără nici un fel de înconjur, cu alte vorbe pe expresia lirică și pe un subiectivism absolut, ea a răspuns în întregime aspirațiilor celor mai îndrăznețe ale pictorilor.

Dar importanța operei lui Van Gogh mai vine și din alte motive, toate demne de a fi cunoscute. Opera sa este producția unui om incontestabil anormal, deci un prilej pentru mulți de a se întreba ce legătură poate exista între sistemul nervos atins de boală al unui creator și creația însăși? Apoi, tocmai din pricina constituției excepționale a lui Van Gogh, care-i determină celelalte reacțiuni și, în fond, atitudinea sa în fața naturii, a vieții și a societății, constatăm o așa de strinsă relație între om și operă, încât cu greu s-ar putea explica 82

ultima, fără o cunoaștere desăvîrșită a biografiei. Ne găsim deci în fața unuia din acele cazuri, nu tocmai frecvente în istoria artei, când o înțelegere a lucrărilor nu se poate obține fără o expunere completă a desfășurării vieții.

Avem încă proaspătă în memorie biografia lui Cézanne. Ne putem deci pune și despre acesta întrebarea: ce legătură exista între om și opera sa? Sîntem convinși că viața lui Cézanne ar putea fi ignorată cu desăvîrșire, fără ca concluziile noastre asupra artei sale să sufere cît de puțin. Cu totul altfel este cazul lui Van Gogh. La acesta, cele mai neînsemnate întâmplări, în aparență, au asupra lui așa de mari repercusiuni, încît nu numai că reprezentîndu-ne peripețiile vieții vom avea o mare ușurință în pătrunderea și în aprecierea operei, dar de multe ori, fără o cunoaștere în detalii a biografiei, ne-ar fi greu să judecăm importanța operei, formele pe care ea le-a dat în evoluția artistului.

De altminteri, cercetătorii lui Van Gogh au la dispoziția lor un material bogat și prețios, pasionant pentru oricine vrea să pătrundă, nu numai drama unei vieți excepționale, dar și succesiunea curenților artistice de la finele secolului nostru. Prin acest material se lămurește fiecare episod mai însemnat al existenței turmentate, tragice ca puține altele, ținînd parcă de romanul de aventuri, a lui Van Gogh. Sînt cele cîteva sute de scrisori, lungi confesiuni, de o franchețe aproape fără precedent, ale lui Vincent către Théo și alți cîteva prieteni, corespondență asupra căreia vom reveni în curînd.

Van Gogh mai este încă interesant de studiat dintr-un alt punct de vedere. El este un exemplu tipic al unui fenomen care nu e rar în istoria culturii franceze: atracția pe care sufletul și temperamentul locuitorilor, unite cu înfățișarea țării, cu caracterul ei fizic, cu lumina, cu cerul, cu varietatea aspectelor naturale, au exercitat-o asupra nordicilor. Mai în- 83 tîi Parisul, capitala, centrul intelectual incon-

testabil al Europei culte la sfîrşitul secolului trecut şi la începutul secolului nostru. Aici se întâlnea un mediu aşa de variat, de amestecat în compoziţia lui, cum nu se mai afla altul în vreo altă capitală, fie ea chiar mai populată decît Parisul, mai importantă deci prin numărul locuitorilor ori prin alte împrejurări de ordin economic sau comercial, cum ar fi, de pildă, Londra sau New Yorkul. Aici se găsea încă publicul de amatori cel mai dificil de satisfăcut, cel mai priceput, cel mai capabil să judece o operă de artă şi, în acelaşi timp, cel mai variat ca gust. Tot aici, pictorii se bucurau de libertatea cea mai nelimitată în viaţă şi în artă, în diversele cartiere şi centre pe care le adoptaseră, ca loc de trai şi de întâlnire între ei. În Paris se dobîndiseră cuceririle cele mai neaşteptate şi mai capabile să producă roade, din toată arta secolului trecut. De aceea, mulţi străini, unii care puteau să trăiască prin propriile lor mijloace, alţii dintre cei aşa de săraci, încît ajungînd la Paris realmente nu ştiau dacă vor avea asigurată existenţa zilei următoare, se simt atraşi spre acest centru, ca de o forţă irezistibilă. Asistăm la un fel de pelerinaj înspre Franţa al oamenilor din toate neamurile, dar mai ales al celor din nord. Ajungînd în mijlocul capitalei şi al peisajului aşa de încîntător, pe care-l oferă ţara, peisaj în care se succed toate aspectele naturii Europei, de la ceturile şi ploile Canalului Minecii, pînă către sud, la Mediterana, oamenii aceştia nu încetează totuşi de a se simţi ca nişte nordici. Prin faptul că au trecut frontierele Franţei, ei n-au devenit dintr-o dată francezi şi nici nu doresc aceasta. Climatul moral şi cel cultural dezvoltă însă în ei anume însuşiri şi aspecte, care altfel ar fi rămas ascunse. Se întîmplă că din contactul acesta între un om din Nord — cazul lui Jongkind este identic — şi Franţa rezultă anume fenomene culturale care nu se produc decît în aceste precise împrejurări. Este ceea ce se întîmplă uneori în chimie, 84

cînd prin prezenţa unui anumit corp chimic rezultă reacţiuni, care altfel n-ar avea loc. Aşa şi cu acest climat moral şi cultural al Franţei şi cu efectul lui asupra tuturor acestor artişti mai mult sau mai puţin nomazi. Producţia lor, influenţată de mediul în care trăiesc atunci, se adaugă astfel tezaurului de forme şi experienţe pe care îl întîlnesc în Franţa, la Paris şi în celelalte centre frecventate de artişti. Iar ceea ce ei adaugă la acest tezaur influenţează la rîndul său asupra celor de mai tîrziu, chiar asupra celor de origine pur franceză. Se poate un fenomen mai interesant în artă? Aceşti francezi, graţie firii şi temperamentului lor, iau şi lămuresc ceea ce era poate cam nebulos, dar foarte nou în contribuţia celorlalţi. Însuşirile lor de gust, de măsură şi de claritate îi ajută în această direcţie. Şi astfel contribuţia străinilor devine un bun spiritual francez, se oferă ca model nenumăratelor grupuri de pictori şi de sculptori, ce umplu cu activitatea lor Parisul.

Iată deci ce ne face să considerăm viaţa şi opera lui Van Gogh ca unul din evenimentele artistice primordiale din vremea noastră.

Izvoarele ce ne stau la dispoziţie pentru cunoaşterea omului şi a operei sînt numeroase. Cele mai instructive sînt scrisorile lui însuşi către fratele său şi către prieteni.

Cine s-a ocupat cu biografii de artişti, cu studiul mai amănunţit al vieţii unui pictor, sculptor sau arhitect, ştie că în marea majoritate a cazurilor, în afară de opera lor plastică, celelalte manifestări aveau pentru ei puţină importanţă. Cazurile excepţionale erau cu desăvîrşire rare. Le întîlnim mai ales la oamenii minunaţi ai Renaşterii. Iar mai aproape de vremea noastră, în toată istoria artei nu cunosc pe cineva care să ne fi lăsat memorii mai interesante decît Delacroix. Am văzut, de asemenea, că Cézanne a trimis scrisori care, în ultima perioadă a vieţii sale, prezentau o importanţă deosebită pentru înţelegerea ideilor 85 autorului lor asupra artei. Cézanne însă e de-

parte de a stăpîni limba franceză și de a exprima ideile sale cu claritatea, cu precizia, cu eleganța lui Delacroix. Totuși, dacă avem răbdare să ne oprim mai îndelung la fiecare pasaj, sîntem în genere răsplătiți. Cazul lui Van Gogh este încă mai interesant. Van Gogh este o natură de primitiv, de o sinceritate, de o brutalitate în franchețe, cu adevărat extraordinare; dar o natură extrem de simțitoare la foarte multe lucruri, la care marea majoritate, chiar a oamenilor distinși, chiar a artiștilor, rămîne indiferentă. Din această pricină, din pricina apoi a felului lui brusc și direct de a-și manifesta gîndurile și simțirea, din pricina preocupărilor numeroase pe care le are în tot momentul, preocupări de natură foarte variată, cînd în legătură cu literatura, cînd cu sociologia sau arta, foarte deseori scrisorile lui sînt documente neprețuite. Așa încît, printre artiștii care ne-au lăsat memorii sau numai urma gîndurilor lor, a simțirii lor zilnice, Van Gogh se cuvine să fie pus în primul rînd, aproape alături de Delacroix — care rămîne totuși un caz unic și care și pe acest tărîm merită un loc tot așa de important ca cel ocupat în pictura secolului al XIX-lea.

Van Gogh se naște în 1853 și moare în 1890; are, prin urmare, 37 ani de viață, din care numai 10 de activitate artistică și încă, cei care contează cu adevărat în opera sa, sînt cei după stabilirea în Franța, adică în realitate 4 ani, de la 1886 înainte.

Este fiu de preot din Brabantul de Nord al Olandei. Aparține unei familii destul de numeroase, cu mijloace materiale mărginite. Sînt mai mulți frați și surori, de care Van Gogh vorbește foarte puțin, cu care nu se prea împacă, cu singura excepție a lui Théo, mai mic decît el cu patru ani. În familia în care se naște, de preot calvin, domnea o atmosferă morală de o rigiditate excesivă, aproape teatrală, nu numai în ceea ce privește viața în acțiune, dar și în felul de a gîndi. Această atmosferă este in-

teresantă de cunoscut, tocmai fiindcă de aici pornește neînțelegerea dintre Van Gogh și familia sa. El, independentul, el, neconformistul, este silit să trăiască într-un mediu în care cele mai mici abateri sînt judecate sever și de multe ori condamnate fățiș. Așa încît, prin reacțiune, o asemenea natură este poate de multe ori provocată să ducă mult mai departe propriile ei manifestări spontane și revoluționare, decît ar fi făcut-o în mod natural, tocmai pentru că se simte îngrădită la tot pasul.

Mediul fizic pe care-l are înaintea ochilor este acela al unei regiuni obișnuite în Olanda, plată, severă, monotonă, adesea acoperită de ceață. Este trimis la liceu. Aici, deși Théo este cu patru ani mai mic decît Vincent, se întîmplă să facă studii împreună, încît ajung să se cunoască și să se iubească cu o dragoste cu adevărat excepțională, chiar între frați: o soliditudine din partea celui mic, o înțelegere, o nevoie de a proteja pe cel mai mare și dezarmat în viață, în care intră un sentiment aproape matern.

Încă din liceu Van Gogh arată interes pentru plante și insecte, cum spune Paul Colin, unul din biografi. De copil apare ciudățenia firii sale: „*Il travaille par bonds et par lubies*”¹. Portretul lui fizic nu e interesant: are părul roșu, fața pistruiată, trăsături marcate, cu sbîrcituri și cu ceva îmbătrînit înainte de vreme, ochi verzi-albaștri, arcada sprincenelor proeminentă. Este și needucabil, nesociabil, rezervindu-și pentru el gîndurile și simțirile.

La 16 ani termină liceul și se întoarce acasă, după ce făcuse studii destul de mediocre. Se interesase totdeauna de literatură și citise singur în această direcție, doritor să se cultive. Se simte oarecum în marginea societății, în care e nevoit să trăiască. Ideile pe care le constată în jurul său nu-i plac sau, de-a dreptul, îl revoltă. La 16 ani, deci cam la 1870, se pune pen-

tru el și familie chestiunea alegerii unei cariere. Pregătit, în sens modern, nu era pentru nimic în special. Familia sa însă, deși are o existență modestă, are rude, care joacă un rol important în viața artistică și chiar în societatea olandeză. De pildă, casa Goupil, foarte cunoscută pentru vânzări de tablouri și obiecte de artă la Paris, Londra și Haga, este condusă de rude foarte apropiate. Un alt unchi este chiar amiral și trăiește la Amsterdam. De la 1870 înainte, începe pentru Vincent o perioadă de călătorii nenumărate, în vederea adaptării lui la o situație, a lui, neadaptabilul, călătorii care nu se termină decât în 1886, când trece definitiv frontierele țării sale, spre a se stabili în Franța. Perioada aceasta plină de peripeții, de episoade dramatice chiar, care toate vor avea influență asupra evoluției sale artistice, nu numai umane, ține deci cam 16 ani. Biografia descriu cu de-amănuntul aceste schimbări de domiciliu de la un oraș la altul, mai totdeauna hotărâte în chip brusc și fără posibilitate pentru nimeni de a interveni în hotărârile luate. Nu vom intra în detalii. Mai toate schimbările de reședință sînt despărțite între ele printr-o revenire de cîteva săptămîni acasă, unde Van Gogh se simte cu adevărat stînjinit, supravegheat, blamat, pe față sau în ascuns, pentru ideile și conduita sa. Nu se împacă cu nimeni, afară de Théo. Tatăl și mama sa îi sînt aproape indiferenți, mai ales tatăl, care de multe ori se crede obligat să-i facă aspre dojeni.

Din aceste peregrinări, din aceste episoade este bine să reținem deocamdată cîteva din cele care vor avea importanță pentru mersul viitor al vieții. Ele sînt mai ales următoarele trei: șederea la Londra, ca vînzător în casa Goupil; activitatea de misionar la Borinaj, în Belgia; șederea la Haga, ceva mai tîrziu, ca pictor începător, după ce se fixase asupra carierei sale.

Casa Goupil, celebru magazin de tablouri, avea trei sucursale. Vincent intră la cea din 88

Haga, unde rămîne trei ani. Aici se vindeau mai ales opere care plăceau clienților aparținînd burgheziei, nu prea cunoscătoare de artă, din Olanda acestei epoci. Cele mai multe sînt tablouri sentimentale, în care prima anecdota. Dar nici Van Gogh nu se ridică mai sus decît acești clienți în aprecierile sale, în această vreme. Din scrisorile către Théo, în care uneori vorbește de operele vîndute sau cumpărate de casa în care servește, rămînem uimiți să găsim păreri care sînt așa de contrare cu ceea ce ne-am aștepta de la „revoluționarul Van Gogh“.

După acest stagiul pe trei ani, e trimis la Londra, ca o înaintare în slujba lui. În marele oraș englez duce o viață liniștită, se simte aproape fericit. Este însă izbit de contrastul dintre cartierele sărace și cele bogate din capitala britanică. Citește multă literatură: pe George Eliot, pe Dickens, Longfellow, Carlyle, Beecher-Stowe, Michelet, Renan și mulți alții, care-l inițiază oarecum în marea deosebire ce există între clasele sociale engleze din acea vreme. De aici, mai ales de la Eliot, pornește umanitarismul lui Van Gogh, acea latură de apostol al milei, cum îl numește unul din biografi. Dintre pictori, cel care-l atrage mai mult este Millet, tocmai fiindcă răspundea acestui sentiment umanitar, de care el era îndeosebi stăpînit.

După perioada de liniște, de fericire, atmosfera se întuneacă: începe să iubească pe fata gazdei sale. Se numea miss Loyer. Dacă ar fi cunoscut moravurile engleze, el și-ar fi dat seama de la început că o tînră fată, deși se comportă ca o camaradă cu un tînr de vîrsta ei, iese împreună cu el, face cu el excursii ori merge la spectacole, aceasta nu înseamnă deloc că simte o atracție sentimentală pentru el. Van Gogh însă se înșală. Are impresia că sentimentul care vede că se naște în el este împărțit și, într-o bună zi, declară acestei miss 89 Loyer c-o iubește și că vrea s-o ia în căsătorie.

Ea este indignată, scandalizată chiar că i se poate aduce asemenea insultă, de vreme ce era logodită cu altul. Van Gogh se simte nenorocit, dar, în același timp, orgolios cum era, nu-și poate închipui că perseverind, nu va sfârși prin a o convinge de a-l lua de bărbat. Ea este însă din ce în ce mai indignată de ceea ce consideră ca o grosolănie fără pereche. Deci, dramă îngrozitoare în viața lui Van Gogh. I se închide casa, este chiar dat afară. Desperat, încearcă să revină, dar nu este primit. În sfârșit, se întoarce acasă în Olanda, apoi revine la Londra cu o soră a lui, în speranța că prin această soră o va convinge pe miss Loyer să renunțe la logodnicul ei. Dar nici această tentativă nu reușește. Pleacă atunci spre Paris, însă e așa de amărît, încît nu poate trăi departe de Londra.

De aici decurg toate nenorocirile vieții sale. Ceea ce era latent în el, ereditatea lui tulbure, în urma acestei lovituri izbucnește cu putere la suprafață. Devine irascibil, se simte excepțional și totuși nedreptățit, persecutat de soartă. Desperarea accentuează în el aspirațiile umanitare, care începuseră să mijească, în urma lecturilor. Se întoarce brusc la religie. Se simte menit, el, nenorocitul, care coborise toate treptele suferinței și deznădejdiei umane, să consoleze pe ceilalți nenorociți. Viața de vânzător într-un magazin, în care se lingusește gustul clienților, îl revoltă. Își dă demisia, în 1876. Are 23 de ani. Merge acasă, de unde din nou revine în Anglia, ca profesor de limba franceză. Cade peste un director de pension, un tip excentric și foarte sărac, cum se întîlnesc adesea în societatea engleză — ca în romanele lui Dickens — și prin el cunoaște viața din cartierul cel mai oropsit, White Chapel. Dar nici acolo nu rămîne multă vreme. Se întoarce acasă, unde părintele său îl silește să intre comis librar. O dată mai mult își schimbă hotărîrea. I se pare că trebuie să devină teolog, ca și tatăl său. Merge la Amsterdam, unde studiază 15 luni. Își închipuie că studiul teologiei înseamnă 90

mai ales explicarea cărților sfinte, pătrunderea în tainele credinței. În realitate, este obligat să învețe latinește și grecește. Și cu toate că învățarea acestor limbi moarte îi apare ca ceva inutil și neobișnuit de greu, el se pune pe muncă. Însă, înainte de examen se convinge că nu e făcut pentru acest fel de teologie și renunță la examen. Atunci, fiindcă simte în el vocația, pornește în Belgia, cu o recomandatie pentru unele cercuri belgiene, ce recrutau misionari. Dovedește mult zel, ca în tot ce face, dar îi lipsește tocmai ceea ce constituia calitatea unui misionar, darul de a vorbi cu claritate, de a se exprima în chip convingător, mai ales că toate cunoștințele sale teologice erau reduse. Renunță și la acest post de misionar diplomat și decide să se pună în contact cu „predicatorii liberi“. Prin ei ajunge în regiunea belgiană cunoscută pentru minele ei de cărbuni, în Borinaj. Acolo întîlnește o populație tot așa de nenorocită ca și cea pe care-o văzuse la Londra, în cartierul White Chapel. Dintr-o dată își găsește un scop imediat: să slujească pe acești oameni, să se pună în serviciul lor, să trăiască viața lor, să-i convingă de binefacerile religiei și să-i aducă pe calea cea bună. Rămîne acolo trei ani, pînă în 1881.

Cine a trecut prin Belgia, în regiunea în care se găsesc minele de cărbuni, și-a dat seama de tristețea, de tragicul aceluia peisaj. Într-o mare întindere plată, aproape numai cîmpie, cum e mare parte din țară, se ridică munții artificiali, proveniți din reziduurile de pe urma cărbunilor care, depozitate unele peste altele, ajung la înălțimi impresionante. În acest peisaj sinistru și murdar totdeauna acoperit de fum, viața locuitorilor, nevoiți să intre în mine dimineața și să iasă numai seara, după douăsprezece ore de muncă, aproape fără să vadă fața soarelui, este cea mai tristă ce se poate închipui. Lucrînd la temperaturi înalte, prost hrăniți, prost îmbrăcați, trecînd apoi în aerul 91 rece și umed al Belgiei, oamenii aceștia sînt

adevărați martiri ai epocii noastre, bazată în mare parte pe industrie. De aceea, mizeria este acolo permanentă. Ei câștigă foarte puțin și împrejurările fac ca să nu poată câștiga mai mult, chiar dacă posesorii minelor ar dori să le îmbunătățească situația. Imediat ce prețul de cost al cărbunilor ar crește, Belgia ar înceta să mai poată concura cărbunele străin și, prin urmare, ar fi nevoită să închidă minele. Deci minerii se găsesc în această tragică alternativă: ori lucrează pentru mai nimic, ori încetează lucrul, în momentul în care li s-ar ridica salariile.

În mijlocul acestei populații, ale cărei griji pentru viața zilnică erau nesfârșite, se hotărâște Van Gogh să se stabilească. Imediat își dă seama că misiunea sa apostolică nu putea să-și găsească un mediu mai favorabil. Cu caracterul său excesiv, se gîndește la o atitudine eroică, adică să se coboare la nivelul celor pe care voia să-i catehizeze. Consideră că dacă ar rămîne mai departe ceea ce fusese, adică dacă ar continua să ducă viața de pînă atunci, ar fi nedemn de rolul pe care dorea să-l joace în mijlocul acelor mineri.

Perioada aceasta se prelungește timp de trei ani, pînă în 1881, și nu e lipsită de incidente neprevăzute. Cei din Bruxelles, care-l trimiseseră aici și care-i plăteau o leafă mizerabilă de 60 franci pe lună, încep să aibă ecouri defavorabile despre felul în care Van Gogh își înțelegea chemarea. Nimeni nu putea pricepe de ce cel trimis acolo ca un alinător de suflete, care totuși se cuvenea să rămînă un predicator, se pune dintr-o dată să trăiască exact traiul nenorocit al minerilor, adică se îmbrăca, mîncă și locuia ca ei; de aceea îi retrag de la o vreme leafa. Van Gogh rămîne astfel absolut lipsit de mijloace, depinzînd de ceea ce fratele său Théo binevoia să-i trimită lunar.

De la o vreme el își dă seama de nepotrivirea rolului pe care era menit să-l joace în mijlocul minerilor, de inutilitatea învățaturii 92

Evangeliei, care nu găsea decît un ecou slab în sufletele unor oameni la care chestiunea hranei de toate zilele se punea în chip tragic în tot decursul anului; renunță la misiunea de predicator și începe să îmbrace pe cea de consolator. Se hotărâște să-i ajute cu toate puterile sale, își împarte cu ei hainele și rufele, se odihnește pe pămîntul gol, învelit numai cu un sac sau cu o bucată de stofă mizerabilă. Dă lecții copiilor, în timp ce părinții sînt în interiorul minelor, veghează pe bolnavi, consolează pe cei nenorociți. Se spune chiar că în momentul unei explozii — în timp ce mulți din cei care se găseau în mină erau ori răniți de moarte ori îngropați în galerii —, el a făcut adevărate acte de eroism. Noaptea desenează hărți, ca să câștige ceva bani, mai ales după ce i se tăiasse leafa de la centru.

Felul acesta de viață plină de privațiuni, de suferințe neînchipuite pentru oricine trăise pînă atunci în mediul în care se născuse, crescuse și își petrecuse tinerețea Van Gogh, i se pare lui conform adevăratei învățături evanghelice. Totuși, deșteaptă între locuitori un fel de admirație, ea este însoțită de un sentiment mai ciudat, un fel de compătimire față de acest om, care nu părea minerilor cu totul normal și care în realitate nu era. Drama vieții sale, manifestările romantice, nițel orgolios teatrale, pe oamenii aceia îi tulburau. Cum putea duce de bună voie o astfel de viață, își ziceau ei, atît de neomenoasă, coborîndu-se pînă la cele mai penibile și mai dezgustătoare situații, cineva care în definitiv ar fi putut foarte bine trăi altfel? Un om simplu raționează în acest chip și raționamentul lui nu-i lipsit de logică. Dar, totuși, se deșteaptă simpatie pentru acest tînăr la nefericiții de acolo, mai ales la femeile care rămîneau acasă, cînd bărbații se coborau în mină, și care aveau mai mult de a face cu Van Gogh.

El însă — și acest detaliu este deosebit de important și demn de ținut minte —, încă din 93 timpul șederii în Borinaj, începe să-și dea

seama de valoare dintr-un alt punct de vedere, din punct de vedere estetic, al vieții ce ducea și al mediului în care se găsea. Trist, disperat de ceea ce constata în jurul său, mai ales de neputința de a aduce vreo alinare celor în nevoie, el înțelege totuși că ar putea să recurgă la creion și să deseneze ceea ce i se prezenta în mod așa de convingător înaintea ochilor. E convins că nicăieri n-ar întâlni subiecte mai potrivite și mai plastice pentru a da expresie convingerii sale adânci despre nenorocirea iremediabilă la care este condamnat minerul în genere, și mai ales minerul din Borinaj. Motivele la care se oprește se învârtesc toate în jurul figurii umane.

Van Gogh mai încercase să deseneze și mai înainte, ca oricine trecuse printr-o școală secundară și mai ales, cum se întâmplase cu el, și printr-un magazin de artă. Dar ceea ce făcuse până atunci putea fi considerat ca o glumă, care n-avea nici un fel de legătură cu ceea ce va încerca de acum înainte, din momentul în care își dă seama că în Borinaj sînt într-adevăr subiecte demne de a fi tratate de un artist. Atitudinea cu care se oprește la aceste subiecte este pesimistă și totul adînc sentimental. Millet, pictorul țăranilor francezi, e luat de conducător de către acest începător pictor autodidact. Pictura, adică arta, de aici încolo îl reconciliază cu viața, cum spune un biograf. Van Gogh își descoperă, în același timp, un scop în lume și mijlocul de a fi util, de a servi pe semenii săi. Ceea ce pînă atunci existase ca un foc ascuns sub spuză, izbucnește deodată. Cu natura sa de iluminat, omul de care eșecurile se ținuseră lanț în viață, își închipuie că numai în acest fel va putea fi folositor și se va putea manifesta așa cum cerea menirea sa de apostol. „*Je suis bon à quelque chose, je me sens une raison d'être*”¹, exclamă el într-una din scrisorile din această epocă.

¹ „Sînt bun la ceva, simt că am pentru ce trăi” (N. r.).

Iată deci, că o dată mai mult constatăm ceea ce spuneam în cele precedente: cînd vorbim de Van Gogh, nu este deloc indiferent, atunci cînd judecăm opera, să ne dăm seama de peripețiile prin care a trecut omul, în timpul furtunoasei sale existențe. Ce probă mai evidentă despre legătura dintre trai și operă, decît tocmai ceea ce se întâmplă în timpul șederii sale în mijlocul minerilor din Borinaj?

De la o vreme, Vincent părăsise această regiune. Revine însă în curînd, convins, că numai acolo va găsi subiectele care să-i convină, mai ales că pătrunsese — după cum credea el — toate adîncurile dureroase ale vieții minerilor. Stă o bucată de vreme, pleacă din nou acasă, revine iar. În tot timpul acestei perioade, Van Gogh ne apare ca un maniac, care nu se poate hotări să se stabilească într-un loc. Cum se oprește undeva mai multă vreme, ceva în interiorul lui îl împinge să plece mai departe, să înceapă o nouă experiență.

Chestiunea educației sale de pictor îl preocupă. Își dă seama de greutatea de a se exprima, de a concepe o scenă, de a alege ceea ce se cuvine să fie reprezentat. Se întoarce spre Millet din nou, cu care își constatare și în trecut multe afinități. Face exerciții de desen în cărbune, copiază litografiile și gravuri. Dar tot nu este mulțumit. I se pare că trebuie să ia contact cu un centru în care arta se învață în mod mai sistematic. Se duce la Bruxelles, și intră la Academia de Arte frumoase din acel oraș. Acolo, în Bruxelles, întâlnește el un om care va juca un rol însemnat în prima parte a activității sale de artist, pe Van Rappart, pictor ca și el, elev al Academiei. Acest Van Rappart, Anton Ritter van Rappart, este un tînar bogat, care face pictură de plăcere. Van Gogh îl admiră, nu atît ca pictor, cît ca prieten, și rămîne legat de el. Van Rappart este, între altele, cel care îl învață pe Van Gogh regulile perspectivei, pe care acesta le ignora, și de 95 care avea nevoie la tot pasul. Se despart, însă

mație. Sînt neîndeminatice, evident, fiindcă artistul nu se găsisese încă pe sine însuși, însă pline de intenții, deci tocmai contrarii la ceva copilăresc, dar care evident, nu ajung să se lămuirească plastic. Van Gogh este mulțumit de ele, cum se vede în corespondența cu Van Rappart, chiar dacă se arată nemulțumit în aparență, atunci și mai tîrziu, poate tocmai spre a da ocazie acestuia să-l încurajeze și să-l laude.

Pe cînd se găsea în casa părintească, se întîmplă o altă dramă. Venise acolo și o vară a sa, văduvă. Își pierduse bărbatul cu puțin înainte de a se stabili în familia lui Van Gogh. Vincent simpatizează cu această femeie, sentiment în care, probabil, intră și compătimirea pentru suferința ei reală, și începe s-o iubească. Îi declară pasiunea sa fără înconjur. De aici rezultă un alt scandal, tot așa de teribil ca cel de la Londra, cu miss Loyer: cum poate să facă el propuneri de dragoste verișoarei sale, cînd bărbatul acesteia era mort numai de cîteva săptămîni! Ne putem închipui impresia produsă de acest eveniment în familia lui, familie de pastor calvin, ca și în sat de altminteri. Dar, cum era încăpățînat și mîndru insistă și de data aceasta, de unde dezaprobarea generală. Începe a fi considerat ca un monstru lipsit de tact, tocmai el, care era condus în viață de sentiment și de delicatețe. Este nevoit să părăsească satul. Se duce la Haga și, cum știe că de acum încolo are să fie pictor, se pune sub auspiciile unei rude ale sale, pictor renumit pe acea vreme, Anton Mauve. Mauve, care făcea o pictură pe placul bunei societăți, deci destul de convențională, ajunge să înțeleagă că Van Gogh, chiar dacă are talent, nu e deloc în direcția în care el consideră că trebuie să meargă un artist, pe care să-l aprecieze opinia publică. De aici, în curînd, neînțelegeri între profesor și discipol, provenite din reticențele pe care Mauve le are față de desenele lui Van Gogh, reticențe 97 pe care noi ni le explicăm foarte bine. Van

își scriu regulat o bucată de vreme. Păstrăm corespondența din partea lui Van Gogh și cîteva scrisori din partea lui Van Rappart. Tonul din scrisorile primului este puțin protector, și acum, și mai tîrziu. De altfel, același este tonul și în corespondența cu Théo. De aceea să ne oprim un moment la acest detaliu, care ne ajută să descoperim caracterul artistului: Van Gogh e un orgolios, chiar excesiv de orgolios, încăpățînat și, într-o privință, mărginit. În relațiile sale cu oamenii ia numaidecît tonul celui care dă sfaturi, chiar atunci cînd s-ar părea că e dispus să le primească el, de la alții.

În episodul atît de dureros, dintre Gauguin și Van Gogh, episod pe care-l vom examina mai încolo, și care și el a jucat un rol important în viața și chiar în opera artistului, una din cauzele crizei, ca urmare a căreia Van Gogh amenință cu briciul pe Gauguin, este tocmai acest orgoliu insuportabil, care nu admite opoziția. Gauguin, natură stăpînă pe sine și puțin ironică, nu ia în serios cele spuse de prietenul său; mai mult încă, îl ridiculizează. Cu natura bolnavă a acestuia, cu temperamentul său mîndru, numaidecît reacționează, ceea ce dă naștere la o exaltare, care-l duce la actul nesocotit, dar explicabil de la un om anormal, acela de a amenința cu briciul pe prietenul său. Deci, cam același ton și în corespondența dintre Van Rappart și Van Gogh. De la o vreme, Van Rappart se desparte de Van Gogh, fiindcă acesta se plictisește de Bruxelles și se întoarce acasă. Este de observat că ori de cîte ori rămîne fără busolă, ca un pui care are nevoie de căldura cuibului, el revine în casa părintească, în care totuși nu se înțelegea cu nimeni.

Era aici în aprilie 1881. Are 28 de ani. Bineînțeles, continuă să deseneze, mai ales tipuri din popor, care nu lipseau în satul în care e preot acum părintele său. Paul Colin, pe care l-am urmat de multe ori în această expunere, consideră că aceste desene au un caracter copilăresc. Nu pot fi de acord cu această afir- 96

Gogh nu-și dăduse seama de abisul care exista între arta lui Mauve și arta sa; celălalt însă, mai obiectiv, simțise aceasta. În sfârșit, supărările provin și din pricina metodei de care se servește profesorul, ca să-l corijeze. Când se găsea în fața unui desen al elevului îl rupea pur și simplu și-i spunea să-l înceapă din nou. Van Gogh revenea cu un al doilea desen, care avea aceeași soartă. După ce întâmplarea aceasta se repetă de mai multe ori, Van Gogh, orgoliosul, izbucnește, și cum în sală se găsea un bust antic de ipsos, îl ia și-l trîntește la pământ. E felul său de a protesta contra Academiei și a disciplinei la care era supus.

Deci, întrerupe contactul și cu Mauve, ca de atâtea ori în cursul carierei sale. Rămîne singur la Haga. Atunci întâlnește într-un local de noapte — fiindcă luase obiceiul să frecventeze astfel de localuri și să bea — o nenorocită care și ea se îmbăta și care, în plus, exercita meseria de prostituată. Avea patru copii. Vincent își închipuie că a găsit într-adevăr ființa pentru care să se devoteze. Această femeie este, așa cum este, nu din vina ei, ci din pricina mizeriei, a societății; menirea lui este s-o aducă pe calea cea bună. O ia acasă la el și trăiește cu ea 20 de luni, pînă în 1883. Din nou un imens scandal și, ca o consecință, părăsirea de către toți ai lui și mizeria neagră. Rămîne singur cu această femeie, care avea și patru guri de hrănit. Din cînd în cînd îl ajută Théo și Van Rappart, pe care-i ține la curent cu situația, ocolind ce era prea crud, pînă cînd le spune adevărul. Se asigură însă mai întîi că Van Rappart, natură de artist, aparținînd unui alt mediu, n-are să se formalizeze că el trăia cu o femeie publică, cum se formalizase familia sa.

În această perioadă, din pricina privațiilor, din pricina grijilor, Van Gogh se îmbolnăvește și e nevoit să meargă la spital. Aici face cunoștință cu unul din pictorii cei mai originali ai Olandei din acea vreme, cu Georg Hendrik

Breitner. Este prima dată cînd Van Gogh vine în atingere cu altă categorie de artiști decît cei pe care-i întâlnea în atelierul lui Mauve. Breitner era o natură mai liberală, mai înțeleghătoare, el însuși doritor să reacționeze contra artei olandeze, care se găsea într-o perioadă critică. Și, discutînd cu acesta, ajunge Vincent să-și precizeze anume chestiuni de stil și de tehnică, lucru important pentru acest autodidact, așa de doritor să-și perfecționeze mijloacele de expresie. În tot timpul îi scrie lui Van Rappart, și din aceste scrisori putem culege date semnificative despre preocupările sale. Știm, de pildă, că nu îndrăznise pînă atunci să picteze în ulei, abia dacă se servise de culori de acuarelă. Practică desenul în cărbune și conté după modele de plugari, semănători, muncitori, arată adică un interes hotărît pentru figură, aleasă din mijlocul poporului. Este aceasta, poate, în afară de influența hotărîtă pe care-a exercitat-o Millet asupra lui, un rezultat al lecturilor lui Zola, care tot mai atunci își publica romanele sale faimoase și, desigur, a litografiilor lui Daumier.

Preferințele lui Van Gogh însă față de unul sau altul dintre pictorii vremii sînt cam nesigure. Rămînem uneori uimiți să vedem ce listă de nume dă el lui Van Rappart, atunci cînd îi vorbește de tablourile mai însemnate pe care le-a văzut în reproducerile gravate în lemn din revistele franceze, germane și mai ales engleze. Cu această ocazie, aflăm că el colecționează gravuri în lemn. Mereu același punct de vedere realist, cu o nuanță sentimental umanitară. Iată de pildă ce recomandă. — fiindcă totdeauna tonul lui este acela de a recomanda, de a da sfaturi — lui Rappart. Să nu se depărteze de „doamna natură“, de „doamna realitate“. Dar să știe că „Doamna natură sau realitate“ nu e o singură persoană, ci un nume de familie, căci sînt mai multe „surori realitate“. Recunoaște că un pictor trebuie să

99 fie familiarizat cu nudul, deși în practică nu

are de pictat decît figuri îmbrăcate. Ce este mai curios, este să-l vedem simțindu-se profund olandez în această perioadă. „Nu trebuie să uităm, îi scrie el, că rădăcinile noastre se întind în pămînt olandez“.

Subiectele preferate sînt restaurantele populare și sala de așteptare clasa a III-a, motiv care apare des și în opera lui Daumier. Ar vrea să poată prinde, încă de atunci, schițe „ca fulgerul“ de oameni în mișcare, să picteze în ulei, manieră bărbătească și plină de poezie, dar nu se poate încă încumeta să încerce. Totuși, practică și acuarela, pe care o admiră la francezi și englezi, nu însă la italieni. Ar prefera să fie chelner în hotel, decît să „fabrice“ — termen simptomatic — ca unii italieni. Știe că ceea ce face, desenele mai ales, nu place și nu va plăcea publicului, dar aceasta îi e indiferent și trebuie s-o credem, cum se vede și acum, și mai tîrziu, în scrisorile sale către Théo. Lucrările în alb și negru îl atrag, îndeosebi, prin forța lor aspră și fiindcă se pot reproduce în gravură. „Există o asemenea artă, scrie el, poate mai săracă în flori și cu atît mai bogată în ghimpi, de care mi-am atîrnat inima“.

Nu-i place, atunci cel puțin, să imagineze scene din memorie. Nu se simte el însuși decît în fața naturii și a modelului viu. Chiar dacă repetă un motiv de mai multe ori, ceea ce se întîmplă adesea, de fiecare dată pornește de la ceea ce vede. Ceva mai tîrziu apar și alte preocupări: chestiunea ce-l interesează în mod constant este *culoarea*, acordul complementarelor, tot așa de important pentru redarea naturii ca și valorile, adică precum raportul dintre umbră și lumină. Altă chestiune ce-l pasionează este obținerea formei și a modeleului ei, a liniilor importante și a maselor „pentru care nu în prima, ci în ultima linie mă gîndesc la contour“. Toate aceste considerații, pentru a conchide cu observația orgolios-modestă: „nu cunosc nici un pictor cu atîtea insuficiențe ca

mine; aceasta însă nu m-a convins că am pornit rău, din temelie“. Și, mai departe: „cu toate greșelile mele, nu sînt așa de ușor de dărîmat, cum se crede. Știu prea bine ce scop am în vedere și sînt prea convins că *après tout*, (expresie ce-i este familiară, ori în ce limbă se exprimă) mă găsesc pe drumul cel bun, cînd pictez ce simt, și simt ce pictez, ca să mă sînchisesc de ce spun oamenii de mine“.

În decembrie 1883, după ce Théo îl scăpase de prostituata, prietena lui, revine din nou acasă. Dar aici îl așteaptă altă dramă, produsă tot de dragoste. O tînră fată din vecini începe să-l iubească; el o cere în căsătorie. Natural, este refuzat, fiindcă trecutul lui apropiat nu-l recomandă deloc ca un bun șef de familie. Dar tînră fată se omoară. Nenorocirea îl urmărește ca în tragediile antice pe cei persecutați de zei. Totuși, nu pleacă din sat, ci își închiriază un atelier, unde pictează, după multe studii, *Les mangeurs de pommes de terre* (Țărani mîncînd cartofi), cea mai însemnată operă din prima sa perioadă. După aceasta trece prin Anvers, unde face cunoștință, în același timp, cu opera lui Rubens și cu atîtea alte subiecte interesante, pe care le descoperă în viața marinariilor și în baruri, precum și, pentru prima dată, dar făcînd asupra lui o impresie deosebită, cu arta japoneză. Toate aceste experiențe noi constituie o primă inițiere pentru ceea ce-l așteaptă în Franța, adică descoperirea artei impresioniste. Și, cu aceasta, o altă perioadă începe în existența pictorului. Dar, înainte de a trece la studiul acestei perioade, cu mult cea mai semnificativă în viața lui Van Gogh, să examinăm cîteva opere, în special portrete.

Ele sînt executate în mai multe epoci, de aceea, într-un fel, ne prezintă un racursiu al întregii sale activități. În primul (II. 35), el ne apare cu înfățișarea sa normală. Este de remarcat caracterul hotărît al acestui om, așa cum se traduce în privirea ascuțită, care parcă urmărește nu numai ce se vede, dar și un vis

Tătaru N. Secuși

interior. În același timp, curiozitățile figurii sale, trăsăturile angulare, anormalul desenei urechii, totul ne arată că avem de a face cu un individ care iese cu totul din obișnuit. De altfel, caracterul acesta va apare și-n alte portrete, în care latura anormală este încă și mai evidentă, de pildă, în portretul din 1888, în care el s-a reprezentat în fața șevaletului, cu paleta în mână. (Il. 36). Imaginea precedentă oferea încă anume trăsături de blîndețe, de calm. Aci, deși ele n-au dispărut cu totul, sînt parcă înecate în detalii aspre de om neglijent pentru el însuși, și mereu urmărit de gîndul său interior. Pentru el viața exterioară nu contează. Aceeași privire pătrunzătoare, hotărîtă, într-un sens, dominatoare ne apare și aici, ca și în portretul precedent.

Un alt portret, mai recent (1889), aparține perioadei în care Van Gogh simte nevoia ca liniile să onduleze ca niște valuri sau ca niște vîrtejuri. Așa sînt pictate lucrările din ultima fază. Și aici rămînem impresionați de privirea fixă, de ascuțișul ochilor acestui om. Dar nici una din opere nu ajunge la celebritatea celei în care el s-a reprezentat cu urechea tăiată. Evident imagine suprem interesantă ca document atît pentru starea de spirit, cît și pentru felul de tratare a pînzei. Părul roșu ca de foc nu pare prea violent, sub bonet, fiindcă tot portretul se desprinde pe un fond de aceeași nuanță, dar încă mai tare, pe cît costumul este verde, complementar roșului, cum proceda adesea. Și aici ochii au rămas aceiași, ca în tabloul precedent (Il. 37).

Cu instalarea lui Van Gogh în Franța prima fază a activității sale, perioada realistă, se termină. Ca în fenomenul cunoscut în biologie, cel al trecerii individului, înainte de naștere, prin toate formele străbătute de regnul animal, de la apariția lui, pînă la producerea speciei căreia aparține, ontogeneza reproducîndu-i filogeneza, Van Gogh reface în evoluția sa toate transformările fundamentale ale picturii fran-

ceze pînă în vremea sa și pune bazele pentru ceea ce va veni după dînsul.

Contactul cu impresionismul, pregătit de arta lui Rubens și de gravura japoneză, pune capăt felului sentimental de a înțelege pictura, de care artistul dăduse dovadă pînă atunci. Sentimentul anecdotic, în care subiectul juca rolul principal, precum și acea execuție, în care trăsăturile erau exagerat expresive spre a fi mai impresionante, încetează. De asemenea coloritul, mărginit pînă atunci la cîteva tonuri sumbre, triste și murdare, aduse cu el din Olanda lui Israëls.

Vincent van Gogh i-a scris fratelui său, care era comis în magazinul lui Goupil din Paris, și i-a dat întîlnire chiar în salonul *Carré* de la Luvru. Cel mai mare muzeu din Franța și poate din Europa, în acea vreme, nu e însă decît o anticameră pregătitoare pentru ceea ce va veni mai tîrziu, în viața lui Van Gogh, adică pentru întîlnirea — mult mai plină de consecințe — a acestuia cu impresionistii. Transformarea de care vorbeam mai sus, trecerea de la o perioadă la altă perioadă se va produce în pictor numai după ce va fi cunoscut operele, încă așa de discutate atunci în Franța, ale grupului impresionist. Însă pictura obiectivă, calmă, radioasă a acestora, o pictură de oameni fericiți și executată cu o mare mulțumire de sine, îl revoltă la început. Cum poate rămîne cineva indiferent, se întreba el cu mirare, pictînd tablouri în care omul e prins în manifestările lui cele mai caracteristice, arătat acolo unde nimeni nu se duse pînă atunci să-l vadă, ori scene însoțite din natură, cînd pentru el — Van Gogh — dacă este să-și întrebe propria lui experiență, fiecare operă era un chin și o confesiune? Voiește să reziste farmecului care emană din operele lui Monet, Manet, Sisley, Pissarro și a celorlalți, care începuseră să se desfacă de impresionism în frunte cu Seurat, dar farmecul îl cuprinde totuși, încet, încet. Îi este greu să nu constate că într-o astfel de operă era o lu-

minozitate, o strălucire a tonului, pe care n-o mai întâlnise în nici o altă pictură din câte văzuse până atunci. Apoi, tot de la ei capătă el impresia unei îmbrățișări totale a subiectului pentru cea mai mare satisfacție a simțurilor. Ezită, nedumerit între mulțumirea lui ca pictor și nemulțumirea lui ca om, ca teoretician al picturii. Critică, dar este zăpăcit, *bouleversé*, de ceea ce vedea, după cum spune biograful său Colin.

O altă descoperire pe care Vincent o face încă din primele zile ale șederii sale la Paris, este aceea a lui Delacroix, care dealtminteri exercitase o influență enormă asupra tuturor acestor novatori. Vom vedea mai târziu la ce-i servește acea înțelegere adâncă, așa cum numai Van Gogh era în stare să o aibă, a operei lui Delacroix.

Se instalase în apartamentul lui Théo. Vede pe prietenii acestuia, prietenii pe care Théo începuse să-i aibă printre tinerii pictori mai necunoscuți, în opoziție oarecum cu estetica casei Goupil, unde acesta era angajat și unul din principalii vinzători. Van Gogh se amestecă cu ei. Vrea să-și completeze cunoștințele; reîncepe o dată mai mult educația sa de pictor, la școala de arte frumoase, cu Cormon, academicul. Este a nu știu câta tentativă întreprinsă de artist ca să înlăture ceea ce el considera ca o crustă neplăcută peste dispozițiile sale de pictor, cea rezultând din ignoranța completă a meșteșugului. Își alesese însă rău profesorul: Cormon era un pictor cu care Van Gogh nu se putea împăca, el mai puțin ca oricare altul. Dar șederea în atelierul acestuia nu este absolut inutilă, fiindcă aici el cunoaște pe Emile Bernard. Numele acestui pictor-scriitor a revenit de mai multe ori în expunerile noastre și când a fost vorba de Cézanne. Bernard era atunci un tânăr inteligent, foarte preocupat să joace un rol în transformările pe care le simte în artă, mai ales în pictura franceză din vremea lui, și care, fără să fie cu totul lipsit de talent, din contra, e

departe de a ajunge la importanța pe care o au ceilalți pictori, cam de vîrsta lui sau ceva mai mari. El are însă darul să descopere pe adevărații artiști, pe cei care vor da tonul în vremea lui și în epoca următoare, și de a se lega cu ei. Bernard prezintă pe Van Gogh lui Gauguin. Așa se cunosc cei doi pictori. Din atelierul lui Cormon, prin urmare, datează relațiile lor amicale, care se vor termina însă într-un chip tragic, cum vom vedea.

Van Gogh, după ce renunță la subiectele sentimentale, începe, ca și ceilalți impresionisti, să picteze ceea ce vede în jurul său, în Montmartre, unde ședea cu Théo, precum și subiecte de natură moartă. Paleta sa se luminează, evident; tonul se intensifică, dar nu deodată, ci cu reveniri înapoi, la arta pe care o practicase până atunci, ca și cum ar fi avut un regret să se despartă de teoriile cu care-și încălzise sufletul atîta vreme, în Olanda sa natală. Ajungem astfel în iarna anului 1886. Între acestea, Vincent van Gogh se întâlnește cu Toulouse-Lautrec, un pictor de mare valoare, un ironist și o natură pesimistă în fond, și cu *le père* Tanguy, pe care-l cunoaștem. Ultimul are asupra lui chiar oarecare influență, nu el personal, ci mai degrabă magazinul de pictură pe care îl conducea, fiindcă și aici, în această prăvălie, Vincent vede opere de Pissarro, de Sisley, de Cézanne, de Seurat și de alți impresionisti. În același timp, continuă să studieze cu o admirație crescîndă pe japonezi, cu ale căror stampe în culori se întâlnește la Anvers și din care unele specimene îi erau familiare chiar de mai înainte.

Iernile însă nu-i sînt deloc favorabile. Natura sa bolnăvicioasă nu suportă nici întunericul, nici frigul iernii. Parisul, așa de plăcut primăvara, vara și toamna, iarna este cu totul insuportabil: ploaie și vînt, ceață, tristețe, răceală, ceea ce supără pe Van Gogh și-i dă aproape crize de neurastenii. În aceste momente el este egoist, iritabil, încăpăținat. Dar încăpă-

ținarea era la el o însușire constantă, numai că, în alte împrejurări, o mai ascundea. Acum însă își dă drumul, se ceartă pentru nimic cu Théo și face imposibilă viața acestui frate mai mic, care și pînă acum și de acum încolo se poartă cu el ca o mamă cu un copil bolnav. Cum trece însă frigul și întunericul iernii, primăvara, îi revin atît calmul cît și dorul de muncă. Pictază sirguincios. Influența impresioniștilor asupra sa este vizibilă, și în paletă, și în alegerea subiectelor, a impresioniștilor puri mai întii, apoi aceea a lui Seurat, care prin teoriile sale mai abstracte face efect asupra lui Van Gogh, și el dispus oarecum să teoretizeze cunoștințele sale în pictură. Produce naturi moarte, portrete și iarăși vederi din împrejurimile Parisului. Totuși, execuția sa începe să se deosebească de cea a impresioniștilor, devenind din ce în ce mai personală. Trăsături de pensulă puternice brăzdează pinza în toate direcțiile, așa că suprafața tabloului este acoperită de linii și de bastonașe de culoare în relief, chiar în relief destul de înalt, puse uneori direct din tub, fără intermediul pensulei sau al cuțitului. În toate se vede o pasiune, o grabă, o ardoare, cum nu întâlneam la impresioniști, însoțite de un fel de primitivism, cum îl numește Florisoone, absent din pinzele tuturor acelor rafinați pictori. „*Je tape sur la toile à coups irréguliers*“¹, va spune Van Gogh într-una din scrisorile sale. Figura umană îl preocupă din ce în ce mai mult; de aici un mare număr de portrete și mai ales ale sale proprii. „*Je veux faire de la figure, de la figure et encore de la figure*“², scrie el ceva mai tîrziu, exprimînd o tendință care-l stăpînea mai demult și în chip absolut. Paleta sa ajunge uneori de o delicatețe rară. Iarna următoare crizele de neurastenie, cu iritabilitatea ce le însoțește, revin. Cineva sfătuiește atunci pe Van Gogh să plece în sudul Franței, sfat pe care

¹ „Lovesc pinza cu tușe neregulate“ (N. r.).

² „Vreau să fac portrete, portrete și iar portrete“ (N. r.).

acesta îl primește cu entuziasm. Théo îi dă suma necesară, așa încît, în februarie 1888, Vincent ia trenul către sudul Franței, dar se oprește la Arles, un vechi oraș cu urme romane, încă departe de termenul călătoriei sale. Este încă iarnă și — fenomen cu totul neobișnuit într-un oraș destul de meridional cum era Arles — zăpada era groasă de 20—30 cm. Însă, de la prima vedere, Van Gogh își dă seama de calitatea luminii, de puterea atotstăpîitoare a soarelui, și rămîne acolo. Scrisorile lui devin niște imnuri, ca să preamărească soarele, regiunile pe care le învăluie cu văpaia lui, le scaldă, le încălzește și le transformă. O nouă perioadă, cea mai glorioasă și cea mai importantă dintre toate, începe în opera lui Van Gogh. Se simte ca un om fermecat, *envouté*, ca să întrebuițez o expresie franțuzească. Fericirea lui, în scrisori, nu se poate descrie. Pictază tot ce vede, la voia întîmplării, ca un somnambul, pînă la uitarea de sine, pînă la epuizarea fizică, în mijlocul cîmpului, sub soarele greu și dușmănos al Sudului. Pictînd, el face legătura între soare, acel corp ceresc rotund, centrul sistemului de care depinde pămîntul nostru, către care simte o atracție nemaiîntîlnită încă, și culoarea galbenă, cu care trebuie să-l reprezinte, așa încît galbenul devine culoarea lui de predilecție, în același timp cu floarea care-l simbolizează și ea, tot de culoare galbenă. Încearcă o mulțime de picturi decorative, pornind de la floarea soarelui, în tonuri armonizîndu-se în jurul unui galben puternic, orbitor, așa cum își imaginează lumina soarelui. Un fel de extaz se produce în el, ori de cîte ori se găsește cu pensula în mînă, în mijlocul naturii.

Părăsește hotelul în care se stabilise mai întii și închiriază o casă. Imediat îi vine în minte că această casă ar putea deveni un locaș al prieteniei, ceva în genul locuințelor creștinilor primitivi. De altfel falansterile saint-simoniste erau destul de cunoscute în Franța, 107 adeptilor și celor care-și băteau joc de acești

adepti ai lui Saint-Simon. Van Gogh ia însă acest lucru foarte în serios. El consideră că numai așa vor ieși la lumină opere enorme și geniale, demne de ardoarea sentimentului celor care vor fi colaborat la ele, opere care ar transforma fața lumii. Procedeele impresioniste i se par ceva cu totul neînsemnat de aici încolo; ele nu-l mai satisfac. Ceea ce ar vrea, ar fi să creeze „*vite, vite, comme le faucheur qui dans l'éclat du soleil silencieux, ne pense qu'à son travail*”¹. De aceea, cea mai mare parte din tablourile ce execută în acest interval nu-i iau decît două, trei ceasuri unul. Este în stare să termine patru, cinci pînze, chiar mai multe, într-o singură zi.

Japonezii și felul lor expresiv îl preocupă din ce în ce mai mult. Cînd îi place ceva, bucuros se gîndește la acești artiști extrem-orientali și-și compară tabloul lui cu ceea ce cunoaște frumos în arta lor, mai mult din domeniul gravurii colorate în lemn, al stampeii japoneze, decît din domeniul picturii, despre care avea mai puține cunoștințe. Atunci el pictează în tonuri plate, întinse pe o suprafață ceva mai mare, tonuri plate și vii, îngrădite de linii dure, ca la vitralii. Acest fel de a concepe pictura nu e străin de arta lui Gauguin. Cu un termen francez, el s-ar numi *cloisonnisme*, de la termenul *cloison*, separație netedă între două suprafețe vecine. Din ce în ce mai mult el este convins că prin culoare se pot exprima toate sentimentele umane, fiecare ton avînd o însemnătate în sine și creînd o anumite dispoziție sufletească, în afară de orice legătură cu subiectul. Din nou dăm peste Delacroix, cum a fost deseori cazul cînd a fost vorba de o descoperire mare tehnică, care și el ajunsese la concluzia că fiecare ton pictural conține în sine o valoare emotivă, independent de ceea ce ar fi reprezentant prin acel ton. Van Gogh va formula

¹ „repede, repede precum secerătorul care, în strălucirea soarelui, tăcut, nu se gîndește decît la munca sa” (N. r.).

odată, e drept cam simplist și cam brutal, această credință a lui; el va zice: „*J'ai cherché à exprimer avec le rouge et le vert les terribles passions humaines*”¹. Și, de fapt, avem documente sigure, care ne arată că multe din tablourile sale pornesc de la o astfel de concepție. Să ne oprim, de pildă, mai ales la două exemple foarte cunoscute: *O cafenea de noapte* din Arles (Il. 38) și *Camera sa de dormit* (Il. 39). În *Cafeneaua de noapte*, deși opera nu cuprinde decît un biliard, cîteva persoane, unele în picioare, altele la mese, cîteva mobile și cîteva lămpi aprinse, el intenționează să dea impresia că este vorba de un loc de pierzanie; că cineva ar fi în stare în asemenea mediu să înnebunească și chiar să săvîrșească o crimă. Cînd pictează *Camera sa de culcare*, în care se găsește un pat, un lighean pe o masă, o cană de apă și o fereastră ce dă în afară el își închipuie că, prin aranjamentul culorilor, poate sugera privitorului că locul acela este într-adevăr un deliciu pentru cine simte nevoia să se odihnească. Alt subiect care îl tentează o bucată de vreme sînt piersicii și migdalii în floare, primăvara. El găsește că florile pomilor sînt „de o veselie monstruoasă”.

După împrejurări, se oprește la două feluri de execuții: cea în tonuri plate, de care vorbeam mai sus, cu linii *cloisonnées*, și alta cu totul deosebită, în care penelul pare tîrît într-o mișcare vertiginoasă. Aceasta constituie cam ultima fază a operei sale. Într-un astfel de tablou totul este prins ca într-un vârtej, linii și forme. De aceea s-a numit *le style flamboyant* sau „baroc” al lui Van Gogh. S-ar zice că intenția lui este să exprime iuțeala amețitoare a pămîntului și a astrelor în spațiu, prin valuri de linii și prin vârtejuri; să ne facă, cu alte cuvinte, să simțim că, ceea ce nouă ni se pare stabil, pămîntul pe care stăm, în realitate gonește cu o viteză pe care o putem calcula, dar

¹ „am căutat să exprim prin roșu și verde teribilele pasiuni umane” (N. r.).

nu imagina, în spațiu. Evident, în aceste lucrări, el se depărtează din ce în ce mai mult de realitate, fără însă a renunța la ea cu totul, cum vor face alții, care vor veni după el (Il. 40).

Și toate aceste intenții el le crede posibile de exprimat numai prin culoare, prin energia ei, prin puterea ei sugestivă. De aceea, ca un colorist de tonuri vii, el n-a fost întrecut de nimeni. Dar tocmai în posibilitatea lui de a jongla cu naunțele cele mai stridente ședea și slăbiciunea lui. El n-a cunoscut puterea griurilor (cum spune W. Uhde în „Phaidon“), a acorurilor surde, „care zguduie și înalță“, așa cum a cunoscut-o Delacroix sau Corot.

În nevoia de a strânge în casa aceea a prieteniei, care era apartamentul său, cât mai mulți pictori, el se adresează lui Gauguin să vină să locuiască cu el. După multe ezitări, Gauguin primește, în decembrie 1888; însă și pe unul, și pe altul îi amenințau decepțiile. Traiul lor împreună este departe de a le aduce mulțumirea, la care s-ar fi așteptat. Erau temperamente prea deosebite. Van Gogh își dezvoltă teoriile sale estetice, în care intră exaltare și geniu, dar și ceva copilăresc. Gauguin, care era un om rece, foarte stăpîn pe sine — de altfel fizicește era un uriaș —, începe să-l ia peste picior, ceea ce pe un om atât de orgolios și de pasionat, cum era Van Gogh, îl exasperează. Ei discută nopți întregi, pînă cînd cad de oboseală. Cînd li se pare că discuția nu ajunge la nici un rezultat, pornesc spre o cafenea sau spre localuri încă mai puțin onorabile, și încep din nou discuțiile, care durează pînă dimineata următoare. În sfîrșit, poate și din pricină că Van Gogh petrecuse toată vara precedentă în soarele arzător din sudul Franței, boala sa izbucnește: el are un prim atac de epilepsie, după o ceartă violentă cu Gauguin. Erau în stradă. Scoate un brici și se repede la prietenul său să-l omoare. Gauguin, foarte stăpîn pe sine, îl fixează cu privirea în așa fel, încît briciul îi cade din mină. Van Gogh își dă seama, și nu prea, de ceea ce făcuse. 110

Acestea se întîmplau în fața casei lor. Intră în casă și cu același brici, de remușcare s-ar zice, își taie o ureche, o împachetează și o trimite unei femei pierdute pe care o cunoștea. Toate aceste acțiuni le face ca un somnambul. Urmează imediat o criză teribilă. Se telegrafiază lui Théo, care vine din Paris și, evident, toți sînt de acord că se găsesc în fața unui caz de nebunie manifestă, Van Gogh este băgat într-un ospiciu, unde boala se ameliorează, după cîteva săptămîni. Se întoarce în apartamentul ce ocupase. Locuitorii din Arles au față de el însă o atitudine absolut dușmănoasă, în afară de cîteva prieteni, între care și factorul poștal de pe strada lui. În sfîrșit, începînd de atunci, viața pictorului devine o succesiune de perioade de crize grozave, cu pierderea conștiinței, cu săvîrșirea unor acțiuni absolut necugetate (de pildă, în timpul unei astfel de crize își mănîncă culorile), și de perioade de calm, în care pictează. Spre sfîrșitul vieții, el intră în cura unui doctor la Auvers-sur-Seine, doctorul Gachet, la care-l trimite fratele său. Doctorul era celebru printre pictorii tineri, fiindcă era unul din admiratorii lor cei mai călduroși și mai convinși.

Perioadele de calm sînt însă în același timp perioade de groază, Van Gogh gîndindu-se tot timpul la crizele ce vor veni. Cum aceste crize se repetă din ce în ce mai des, el și dă seama că boala este incurabilă. Atacurile de epilepsie fac din el un iresponsabil periculos. Ele se terminau, de obicei, cu o epuizare completă, din care nu-și revenea decît după doctorii administrate timp de mai multe săptămîni. Așa încît, în iulie 1890, presimțind o nouă criză, el se omoară, trăgîndu-și un foc de revolver, lîngă un copac. Este adus la locuința doctorului Gachet; rana însă nu-l omoară pe loc. Petrece cîteva zile foarte calm, așteptînd moartea, care vine, în sfîrșit.

Deci, cu 1890 se termină cariera lui Van Gogh. În această ultimă perioadă, el începuse

să fie ceva mai cunoscut. Cîteva din tablourile sale izbutiseră să fie vîndute, prin Théo. În epoca de la sfîrșitul vieții el pictează cam două categorii de opere, fiindcă, pînă în momentul în care își trage focul de revolver, el nu încetase de a lucra. O categorie aparține încă stilului *flamboyant*. Subiectele însă nu mai sînt în legătură cu ceea ce vede înaintea ochilor. Are un fel de nostalgie a Olandei lui natale și de foarte multe ori avem impresia că ne aflăm în fața unor peisaje nordice, lucrate din memorie, în liniile acelea care șerpuiesc în toate direcțiile. Altădată, din contră, el vede motivul într-un chip mult mai calm. Cine ar zice, de pildă, că tocmai peisajul cu cireși, bine cunoscut, este unul din ultimele, de la sfîrșitul carierei sale!

Din prima perioadă a activității sale, cea realistă, opera cea mai însemnată este, după cum știm, *Les mangeurs de pommes de terre*. Tabloul este într-o tonalitate brună și pictat atunci cînd autorul lui era sub impresia maeștrilor olandezi. Se simte în el urmașul mării familii de artiști din țara sa, care începe cu Rembrandt și se termină cu Israëls (Il. 41). Dar, din pricina coloritului în tonuri sumbre, triste, aproape murdare, pinza nu se semnalează printr-o gamă de culori variate, ci printr-o gamă de valori variate. De la albul lămpii, al feței de masă, al bonetelor, se trece la tonurile închise ale fondului, cu personajul întors cu spatele, din planul întii, ca intermediar. Deci valori, și nu tonuri. În același timp — și asupra acestui detaliu vreau să insist mai mult, aducînd mărturie cele cîteva studii în vederea acestui tablou sau înrudite cu el ca spirit și fel de tratare —, el intenționează, printr-o operă ca aceasta și altele mai puțin importante, însă în același sentiment, să exprime ideile și credințele sale asupra oamenilor nenorociți: tristețea dureroasă a vieții, monotonia zilnică, plictiseala pînă la exasperare, fără nici o distracție sau altă preocupare, decît muncă, mîn-

care și somn. Și ce mîncare! Cîteva cartofi, însoțiți de puțină cafea, după obiceiul olandezilor, la care cafeaua este tot așa de necesară ca și ceaiul la englezi. Fețele acestea brutale, grosolane, exagerate în trăsăturile lor, ca să fie mai expresive, sînt un fel de simbol al acestei umanități suferinde, care trece prin viață ca printr-o vale a plîngerii. De aceea, el accentuează trăsăturile pînă la caricatură, o caricatură care nu pornește din dispreț sau din ironie față de modele, ci, din contră, din simpatie. El se căznește astfel să pună în valoare tot ce crede că va contribui să atragă interesul privitorului, asupra personajelor reprezentate.

Acest tablou, am spus-o, termină o perioadă. Această perioadă, dacă Van Gogh n-ar fi trecut în Franța și n-ar fi cunoscut impresioniștii, adică dacă el nu și-ar fi schimbat maniera și n-ar fi făcut pictura de mai tîrziu n-ar fi avut nici o importanță în istoria artei. Van Gogh ar fi fost unul din nenumărații pictori umanitari, mulți dintre ei foarte neîndemînatnici în mijloacele lor de expresie. Trecînd în Franța, el are ceea ce am putea numi revelație. Această revelație deșteaptă în el puteri pe care el însuși nu le bănuise, puteri care fac din el unul din șefii celei mai importante școli de pictură din secolul al XX-lea. Pînă atunci, neîncercător în puterile sale, el se servise puțin de ulei, mai mult de cărbune și creion. De atunci încolo uleiul devine, afară de rare excepții, mijlocul obișnuit de expresie.

Vom proceda acum la un examen al lucrărilor principale ale lui Van Gogh din momentul în care trece frontiera franceză, adică din momentul în care, conștient, se apropie de arta impresioniștilor, pînă la sfîrșitul vieții sale.

Sîntem, prin urmare, pregătiți să trecem la ultima parte a activității pictorului, adică mai întii la faza impresionistă, apoi la cea în care, rupînd legăturile cu acel grup, Van Gogh devine el însuși, în fața naturii și a soarelui

din sudul Franței. Această fază, cu mult cea mai originală, durează în realitate foarte puțin, de la 1888 pînă la 1890, anul morții pictorului.

Vom începe cu unul din acele tablouri în care motivul este aproape identic cu cele din operele grupului către care el se simte așa de puternic atras, imediat ce, după faza de pregătire, recunoaște că în impresionism sînt calități de care pictura fusese lipsită pînă atunci. (Il. 142). Un restaurant, numit „*De la Sirène*“, exista la Joinville, lîngă Paris. Astfel de subiecte plăceau impresioniștilor. Ei ieșeau din capitală într-o zi cu soare, puneau șevaletul în fața unui colț ca acesta, în care se găseau acordate cele mai strălucitoare culori și cele mai vii, și pînă seara tabloul era gata. Nici Van Gogh nu procedează altfel în această perioadă (1887); cu singura deosebire că el se servește de o trăsătură mult mai energică. Contururile sînt însemnate cu linii destul de consistente, apăsate și vizibile de departe, în general de o culoare mai închisă, așa cum procedează și unii din impresioniști sau din preimpresioniști, în special Manet. În fond, acest tablou, cu toate că ar intra în cadrul operelor impresioniste, adică s-ar supune normelor estetice ale acelui grup, este totuși o operă ieșită dintr-o voință mai dirză. Impresioniștii sînt, în genere, mai sclavi subiectului, mai lirici, prin urmare mai puțin independenți în fața unei teme, decît Van Gogh, în această operă.

Un tablou, în care influența impresionistă este încă mai vizibilă, mai accentuată decît în tabloul precedent, este o alee de-a lungul apei la Asnières (1887), redată cu o armonie de culori blonde (Il. 43). Cit de departe sîntem de „*Les mangeurs de pommes de terre*“, operă aproape monocromă! Aici toate culorile curcubeului au fost utilizate, în urme de pensulă, mai toate de forma și de dimensiunea unor puncte ceva mai mari. Ne găsim deci foarte aproape de procedeul acelora dintre urmașii impresionistilor care se serveau de punct ca

de unul din elementele principale ale esteticii lor de poantiliști. Georges Seurat cu teoriile sale, cu tendința sa de a impune fel de fel de reguli de ordin estetic, bazate mai mult sau mai puțin pe datele științei, a avut o mare influență asupra pictorilor mai tineri, care și ei se găseau orbiți de prestigiul științei. Van Gogh este exact în aceeași situație. Teoriile i-au impus și-i vor mai impune.

Tot sub influența impresioniștilor sînt pictate și unele portrete ale lui însuși. Știm că purta o barbă hirsută roșie, că ochii îi erau pătrunzători și de culoare verzuie, că pielea albă, de tenul blonzilor, era pătată cu pistrii. Ne dăm seama însă că portretul e lucrat din trăsături care nu mai au forma punctelor, ca adineauri, ci forma unor linii, a unor bastoane de diverse culori, puse unul lîngă altul. În toată suprafața portretului nu există nici o porțiune ceva mai întinsă, în care artistul să se fi servit de un singur ton. Totul este obținut prin juxtapunere de linii, destinate să producă un amestec optic. Aceasta se observă în figură, dar și în fondul albastru, în care apar lumini răspîndite ca niște stele roșii, și chiar în veșmînt care trebuia să fie albastru, dar care în realitate e lucrat din mai multe nuanțe: gris, roșu, verde și portocaliu, care, toate împreună, ajung să ne dea impresia culorii albastre a hainei.

Van Gogh părăsise Parisul și se stabilise la Arles. Acolo pictează acel motiv fermecător: un pod care se desface în două, peste o apă albastră, la marginea căreia se găsesc spălătoresele (Il. 44). Contururile insistente izolează oarecum fiecare element din compoziție. Pictorul simte nevoia ca porțiunile colorate să fie „cloazonate“, după cum se practică în școala al cărei reprezentant mai important va fi Gauguin. În interiorul acestei armături de linii puternice, el așterne, în trăsături furioase, culorile cele mai vii, mai strigătoare, mai brutale, fără ca prin aceasta să ne supere. El po-

sedă darul rar de a echilibra tonurile, de a le domina în așa fel, încît cele mai stridente dintre ele, cînd ar fi luate individual, să se combine totuși într-o armonie plăcută ochiului. Observăm și aici preferința lui pentru nuanțele calde: galben și portocaliu, acordate și contrastate cu albastrul, care stăpînește toată această compoziție, sub forma unui ton bătînd în gri, în cîmp sau în cer, cu un albastru mai puternic în apă, acordate, ambele, cu galben și portocaliu.

La Arles, în momentul în care artistul se fixase pentru mai multă vreme în acest foarte frumos și interesant oraș din sudul Franței, el își luase cameră într-un mic hotel, cum sînt multe în provincia franceză. Ce-l interesează este mai ales sala cafenelei, în care se strîng uneori clienții, foarte puțini de altfel, seara și în cursul nopții. Scena de noapte are încă mai multă atracție pentru el, fiindcă atunci lumina artificială da obiectelor o vigoare, o individualitate, am zice, care-l excită pe Van Gogh mai mult decît lumina difuză din timpul zilei. De aici și atenția ce acordă lămpilor. În jurul fiecăreia el face să palpitate flacăra, în cercuri concentrice, o materializează, cum nu mai făcuse nimeni înainte de el.

Cafeneaua aceasta (Il. 38) (1888), cînd o privesc în alb și negru, n-are nimic deosebit. Poate ne-ar impresiona perspectiva, așa de exagerat impunătoare, ca și cum pictorul ar vrea neapărat să ne convingă că într-adevăr știe să evoce adîncimea, într-un tablou. Ne aducem aminte că studiile de perspectivă i-au fost explicate de Van Rappart, după întîlnirea lor, la Bruxelles. Pictînd astfel, Van Gogh ține grozav să ne arate că și el stăpînește niște reguli așa de importante. În culori însă, tabloul izbește cu mult mai mult, fiindcă din nou avem de a face cu o armonie puternică de roșu și galben. Acest acord, în mijlocul căruia se găsește verdele postavului de biliard, în intenția autorului tabloului e ceva mai mult decît o combinație de

culori, destinată să ne facă plăcere. Are și o valoare simbolică: *Cafeneaua de noapte* este unul din acele tablouri în care el caută să-și manifeste ideile cele mai profunde despre pictură, artă care trebuie să deștepte în privitor sentimente și convingeri, imposibil de evocat într-alt mod. Van Gogh scrie fratelui său, după cum am văzut, că în această pinză ar vrea să sugereze că într-o astfel de cafenea cineva poate deveni nebun și săvîrși chiar crime.

Aceleiași categorii simboliste aparține și un alt tablou, executat cam în aceeași vreme, reprezentînd camera de culcare a artistului. Este o pictură cît se poate de deschisă, rezultînd din albul-gri al pereților, din galbenul patului, cu sublinieri de roșu, din portocaliul mesei și din galbenul ferestrelor, cu cercevele verzi. Și de data aceasta Van Gogh dorește să evoce în noi o impresie, să ne facă să ne gîndim la ceva precis, în afară de plăcerea ce ne-ar procura tabloul. Dacă în pictura precedentă substratul simbolic era teribil, aici, din contra, el nu dorește decît să dea impresia de calm, cea a unui loc în care cineva se poate într-adevăr odihni și visa. Dar, în afară de orice intenție simbolică, pictura aceasta are o mare valoare din punct de vedere decorativ (Il. 39).

Van Gogh admiră și de multe ori creează sub amintirea stampelor japoneze în culori. Dorința lui ar fi să se apropie cît mai mult de acele foi de hîrtie, în care japonezii reprezentau peisaje, scene sau figuri, într-un fel așa de hotărît deosebit de tot ce cunoștea arta occidentală. Ei oferă vederi în racursiu, fără ca să țină seama de legile perspectivei, pe care le ignorază sau le disprețuiesc, apoi, porțiuni întinse de culoare, mărginite numai de contururi în genere în linii destul de groase, negre. Tot așa procedează și Van Gogh. Într-un tablou ca cel care reprezintă chiar pe pictor, în drumul lui spre motiv (1888) (Il. 45) Vincent a ținut să ne dea aceeași impresie, același sentiment plăcut, decorativ mai ales, pe care-l deș-

teptau gravurile japoneze. De unde în perioada impresionistă nu exista nici o porțiune în tablou în care pensula să meargă fără să se oprească, așa că fiecare nuanță era ieșită din multe linii paralele sau din puncte puse unele lângă altele, aici tot cerul e pictat dintr-o dată, aproape cu aceeași nuanță. De asemenea, verdele cîmpului, galbenul holdei de grâu. Abia cîteva linii verticale, pentru ca să ne evoce umbrele de dedesubtul spicelor. Copacii sînt și ei mărginiți în chip puternic de contururi, în interiorul cărora sînt foarte puține nuanțe. Planul întii însă, care trebuia să vibreze, este executat tot ca mai înainte. Tot aici, o umbră puternică, albastră, lăsată de personajul din mijlocul tabloului.

Un an mai tîrziu, Van Gogh pictează *Cîmpia de la St.-Remy* (Il. 46). E ținută în alte tonuri decît cele de care se servea de obicei. Ne găsim deci în fața unei opere cu pretenții mult mai realiste decît cele examinate pînă acum. Este evident că o astfel de pînză ar fi acceptată de oricine, chiar de acei pictori care își amintesc prea mult de școala de arte frumoase. Singura obiecțiune ar putea fi făcută în privința cipreșilor din fund, executați în linii ce șerpuiesc, cum arde o flacără; numai că tonurile puternice nu sînt roșii, ca în alte opere, ci de un verde închis, aproape negru. Îi plăcea de multe ori pictorului să arate contrastul dintre culoarea deschisă a fondului și acest verde aproape negru al chiparoșilor din peisajul provensal.

Din ce în ce însă Van Gogh este stăpînit de ideea că tot ce există pe pămînt se mișcă cu o putere vertiginoasă. Este o iluzie să credem că noi rămînem imobili, cînd știm că în realitate pămîntul circulă în eter cu o viteză prodigioasă. De aceea el crede că trebuie să evoce ideea de mișcare, indiferent prin ce mijloc. Pentru aceasta, recurge la linii care se învîrtesc în vârtejuri sau care șerpuiesc în toate

direcțiile; vârtejuri și linii șerpuitoare pe care le întrebuintează uneori chiar acolo unde ele n-ar fi la locul lor, ca de pildă, în barba unui factor poștal, *Monsieur Roulin*, unul din rarii lui prieteni din Arles, ori într-un peisaj cu arbori, într-o noapte cu lună (Il. 40), într-un peisaj marin (Il. 47).

Un alt portret, acesta într-adevăr magistral, de o putere de a pătrunde fizionomia prodigioasă, de o precizie de linie neobișnuită la Van Gogh, este cel care reprezintă pe gardianul șef din azilul de nebuni în care era internat pictorul. În liniile feței mai ales, în felul în care e desenat veșmintul vedem din nou pe Van Gogh, așa cum îl cunoaștem din trecut. Perfectia cu care a fixat fizionomia îl apropie de cei mai mari desenatori de portrete pe care-i cunoaștem. Este greu de presupus că cineva ar fi putut da iluzia vieții într-o asemenea operă mai desăvîrșită decît a făcut Van Gogh în acest portret (Il. 48).

În timpul în care se găsește în azil, cînd n-are voie să iasă din incinta spitalului, și prin urmare nu poate picta afară peisaje, deci soarele, care pusese așa tiranică stăpînire pe spiritul lui, Van Gogh pictează inspirîndu-se de la gravuri în lemn după pictorii mai însemnați pe care-i admira: Millet, Delacroix, Daumier, Rembrandt. Însă și atunci el se arată artistul straniu pe care-l cunoaștem. Pentru el, a copia opera altuia nu înseamnă a o reda exact cum era, ci a o modifica amplificînd-o. De altfel, i-ar fi fost greu să copieze, de pildă, acest tablou de Millet, fiindcă în realitate el n-avea decît o reproducere în negru, o interpretare într-o gravură în lemn a acestui tablou. Prin urmare, îi rămîne deschis tot cîmpul coloritului. De aceea, supunîndu-se impulsurilor sale, el bazează tot tabloul pe contrastul dintre albastru, portocaliu și roșu, adică tocmai pe acel acord pe care îl întîlnim așa de des în operele proprii (Il. 49).

Alteori însă, nu numai coloritul e schimbat, ci desenul însuși, ca să răspundă ideilor ce-l stăpîneau. Unul din tablourile cele mai stranii din întreaga carieră a lui Van Gogh și care ne lămurește mai bine asupra tendinței lui baroce sau *flamboyante*, cum au numit-o unii, este cel ce poartă titlul de *Nuit étoilée* (*Noapte înstelată*). Este tocmai una din acele opere în care pictorul vrea să ne convingă despre acele curse fulgerătoare ale pămîntului, în spațiu. Deasupra unui peisaj muntos, destul de calm, în fața căruia se profilează un chiparos ca o flacără neagră, se întinde o noapte plină de stele, care toate par să fugă, mișcîndu-se în cercuri. Se servește de acele virtuți de linii de lumină, care se profilează pe albastrul intens al cerului. O astfel de operă ne face să înțelegem mai bine, partea anormală a artei lui Van Gogh.

S-a vorbit mult în paginile precedente de *Le père Tanguy*. Van Gogh ne-a lăsat un portret al acestuia, care se adaugă la seria de portrete impresioniste, ce ne-au rămas de la acest extraordinar pictor (Il. 50).

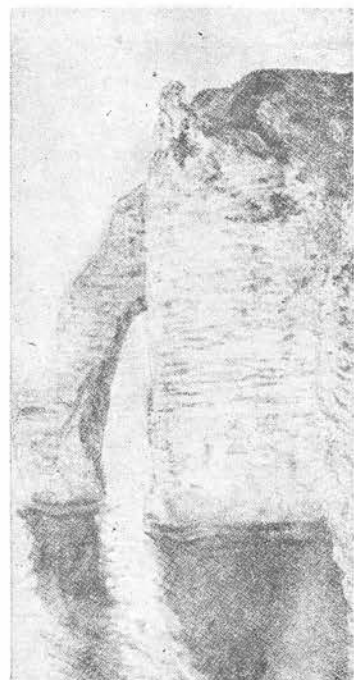
Terminăm seria noastră de reproduceri cu un desen din perioada sentimentală, *Melancolie* (Il. 51), și cu tabloul care cel dintîi a intrat într-o colecție franceză publică, *Restaurantul în grădina*, trecut de la Muzeul Luxemburgului la Luvru (Il. 52), primul din vremea cînd Van Gogh era mai ales un pictor „olandez“, cel de al doilea, un adept al impresioniștilor.

1. ÉDOUARD MANET, *Olympia*, 1863, detaliu, Muzeul Luvru, Paris





2. ÉDOUARD MANET, *Berthe Morisot cu manson*, 1869, Colecție particulară, New York



3. CLAUDE MONET, *Stîncile de la Etretat*, detaliu, Colecție particulară



4. CLAUDE MONET, *Femeia cu jartiera*, Colecție particulară, Copenhaga

DEGAS

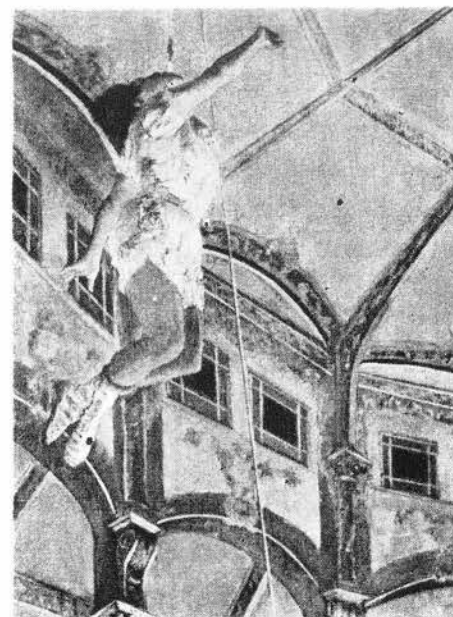


5. EDGAR DEGAS,
Studiu de jockey, de-
sen



6. EDGAR DEGAS,
Pedichiura, Muzeul
Luvru, Paris

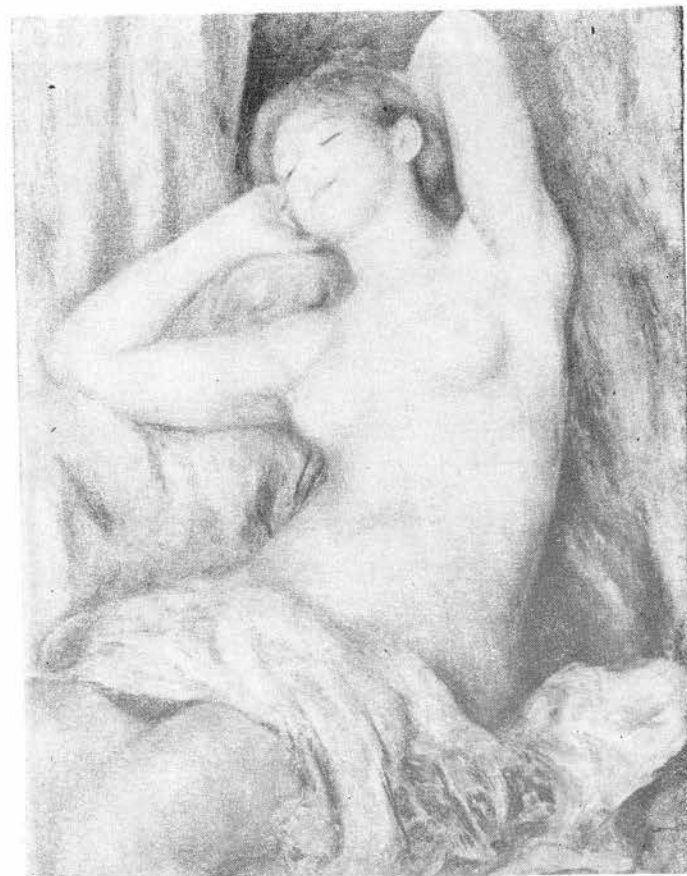
7. EDGAR DEGAS, *O cafea în bulevardul Montmartre*, 1877, Mu-
sée de l'Impressionnisme, Paris



8. EDGAR DEGAS
Miss Lola, Colecție
particulară

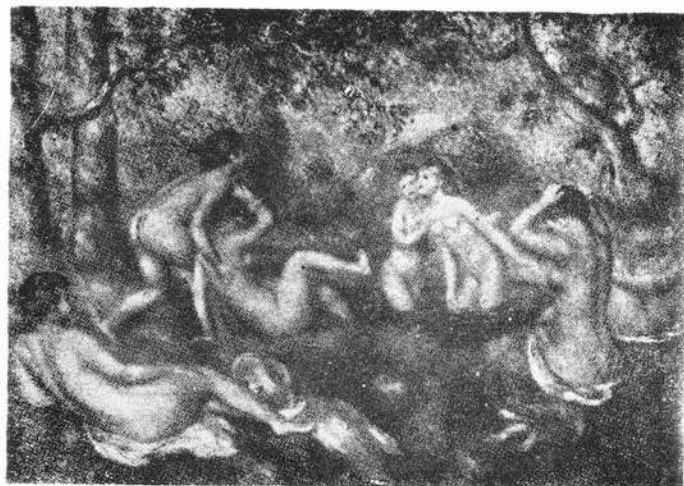
RENOIR

9. PIERRE AUGUSTE RENOIR, *Familia Sisley*, 1868, Wallraf-Richartz Museum, Köln



10. PIERRE AUGUSTE RENOIR, *Baigneuse endormie*, 1897, Colecția Reinhart, Winterthur

11. PIERRE AUGUSTE RENOIR, *Femei la baie*



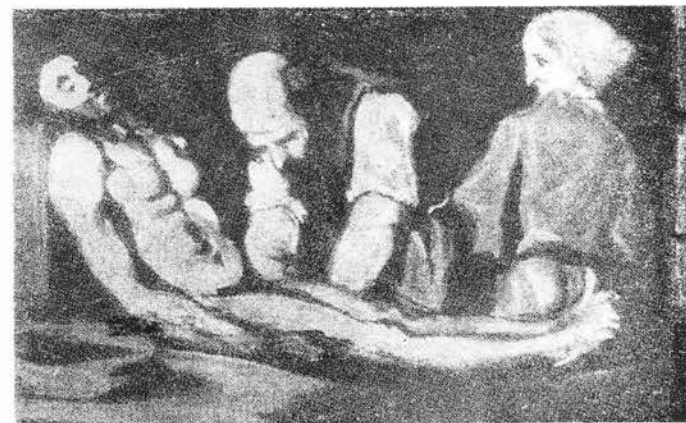
12. PIERRE AUGUSTE RENOIR, *Baigneuse assise*



CÉZANNE



13. PAUL CÉZANNE, *Toamna*, 1863, Colecție particulară



14. PAUL CÉZANNE, *Punerea în mormint*, 1867—1869, Colecție particulară, Paris



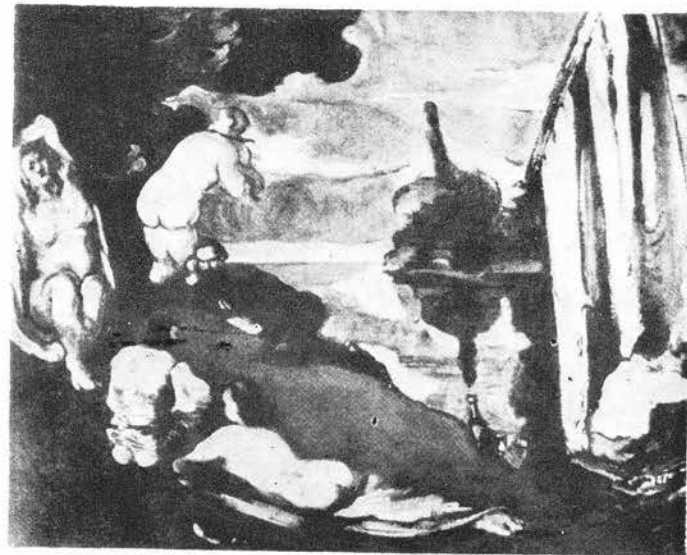
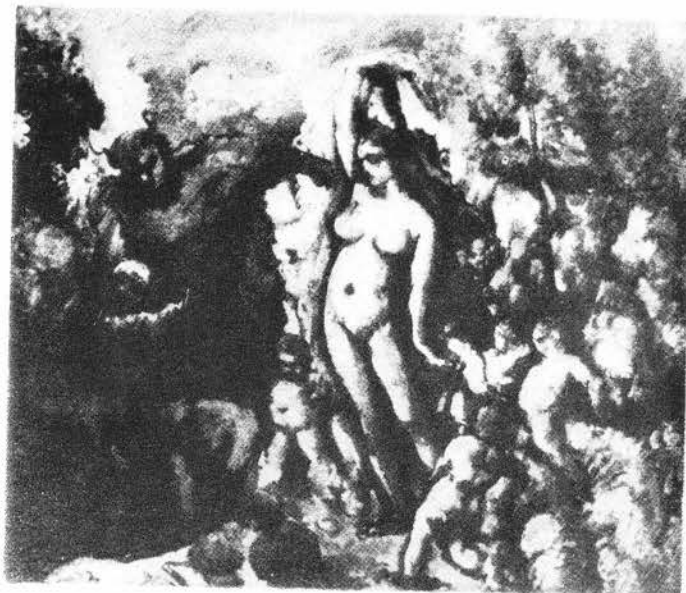
15. PAUL CÉZANNE, *Unchiul Dominique*, 1864



16. PAUL CÉZANNE, *Pe ginduri*, 1869, Colecție particulară, Solothurn

17. PAUL CÉZANNE, *Tentația sfintului Antonie*, 1867, Colecție particulară

18. PAUL CÉZANNE, *Idila*, 1870, Colecție particulară, Paris



19. PAUL CÉZANNE, *Natură moartă*, 1870, Colecție particulară



20. PAUL CÉZANNE, *Natură moartă cu pere*



21. PAUL CÉZANNE, *Casa spinzuralului*, 1873, Muzeul Luvru, Paris



22. PAUL CÉZANNE, *Noua Olympie*, Colecție particulară



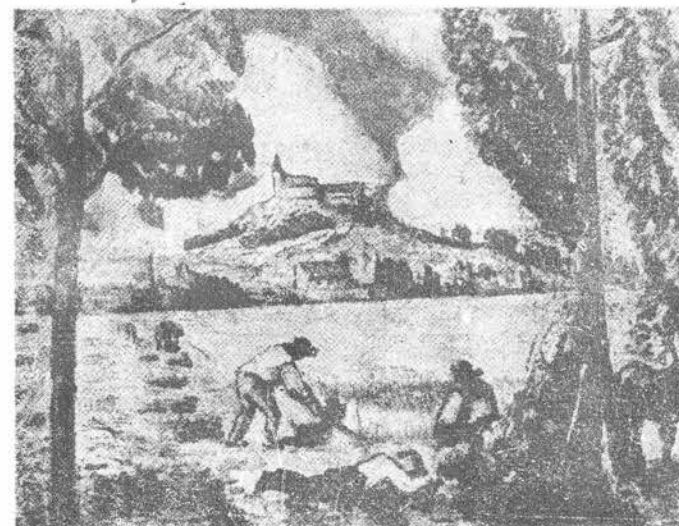
23. PAUL CÉZANNE, *Éstaque*



24. PAUL CÉZANNE, *Paysage d'hiver*, 1878

25. PAUL CÉZANNE, *Secerătorii*, 1882, Colecție particulară

26. PAUL CÉZANNE, *Les grandes Baigneuses*, 1898—1905, Colecția Wiltach, Museum of Art, Philadelphia



27. PAUL CÉZANNE, *Portretul lui Choquet*, 1876—1877, Colecția Rotschild, Londra



28. PAUL CÉZANNE, *Portretul lui Gustave Geffroy*, 1895, Colecție particulară



29. PAUL CÉZANNE, *Muntele Sainte-Victoire, cu pin mare*, 1886—1888, Courtauld Institute Galleries University of London



30. PAUL CÉZANNE. *Muntele Sainte-Victoire*

31. PAUL CÉZANNE. *Jucătorii de cărți*, 1892. Colecția Stephen G. Clark, New York

32. PAUL CÉZANNE. *Autoportret*, 1877. Colecție particulară



33. PAUL CÉZANNE,
Autoportret,
 1880, Colecție par-
 ticulară



34. PAUL CÉZANNE,
*Desen după un
 bust de Coysevox*,
 1890—1895, Kunst-
 museum, Basel



VAN GOGH

35. VINCENT VAN
 GOGH, *Autoportret*

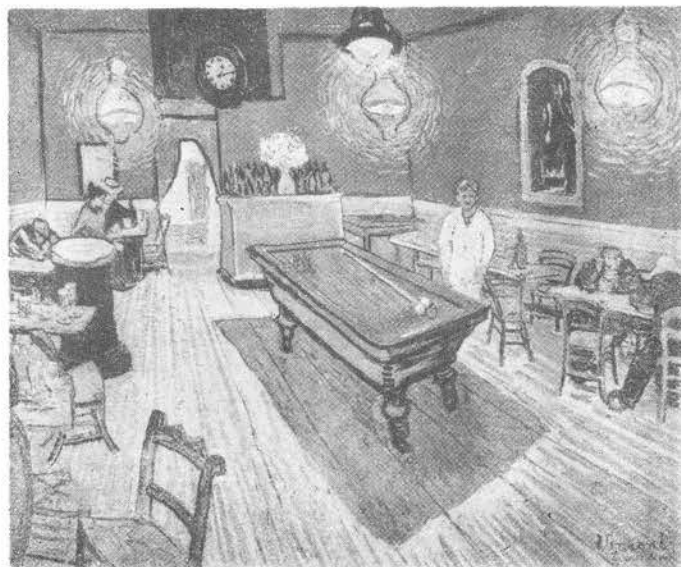


36. VINCENT VAN
 GOGH, *Autoportret*,
 1888, Rijksmu-
 seum, Amsterdam





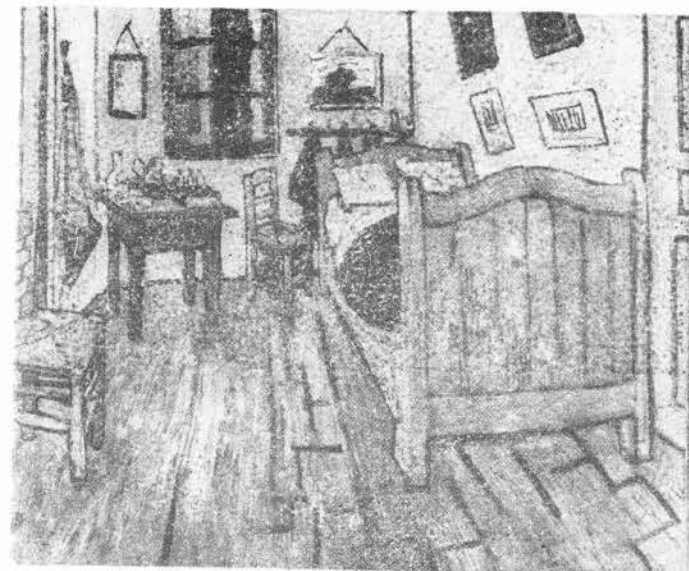
37. VINCENT VAN GOGH, *Omul cu urechea tăiată, Autoportret*, 1889, Colecția Leigh B. Block, Chicago



38. VINCENT VAN GOGH, *Cafeneana de noapte*, 1888, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo

39. VINCENT VAN GOGH, *Camera de culcare de la Arles*, 1888, The Art Institute of Chicago

40. VINCENT VAN GOGH, *Chiparoși în lumina lunii*, desen, 1889



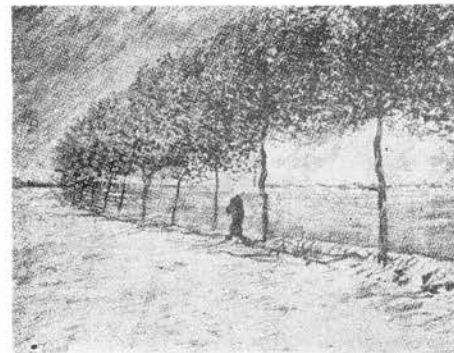
41. VINCENT VAN GOGH, *Țărani muncind cartofi*, 1885, Colecția V. W. van Gogh



42. VINCENT VAN GOGH, *Restaurantul De la Strène*, 1887, Musée de l'Impressionnisme, Paris



43. VINCENT VAN GOGH, *Aleca de la Asnières*, 1887, Colecția V. W. van Gogh, Laren

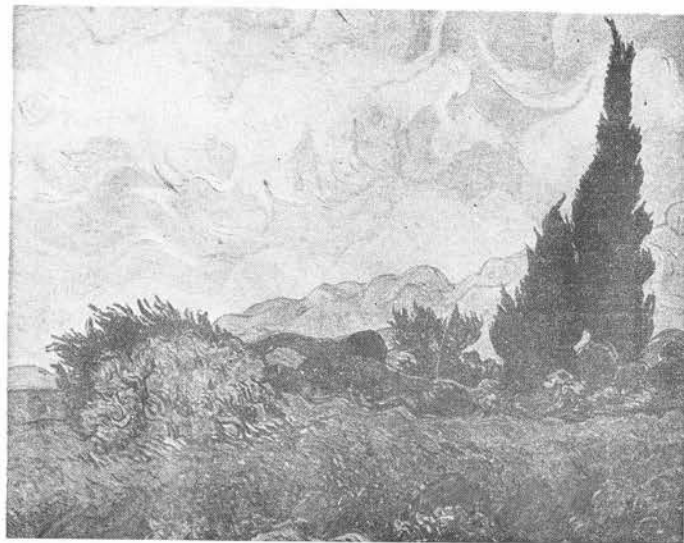


44. VINCENT VAN GOGH, *Podul de la Arles*, 1888, Colecție particulară

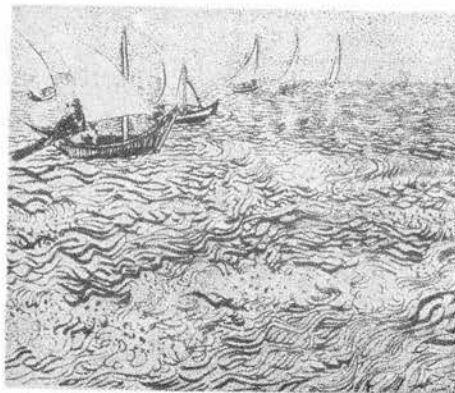


45. VINCENT VAN GOGH, *În drum spre motiu*, 1888, Magdeburg

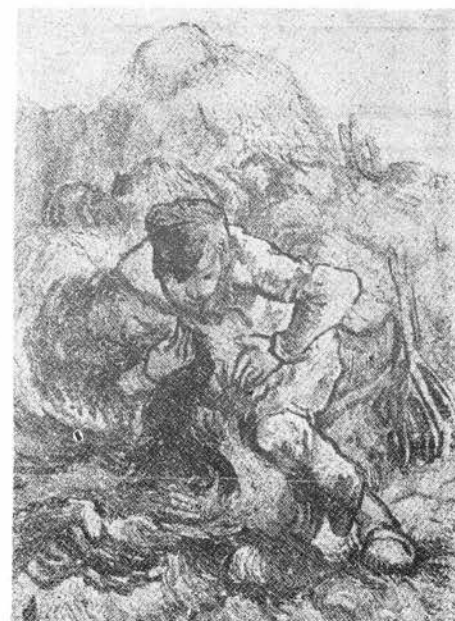
46. VINCENT VAN GOGH, *Cîmpia de la Saint-Remy (Holde de griu)*, 1889, National Gallery, Londra



47. VINCENT VAN GOGH, *Bărci*, desen, Colecție particulară



48. VINCENT VAN GOGH, *Paznicul nebunilor*, 1889, Colecție particulară, Solothurn

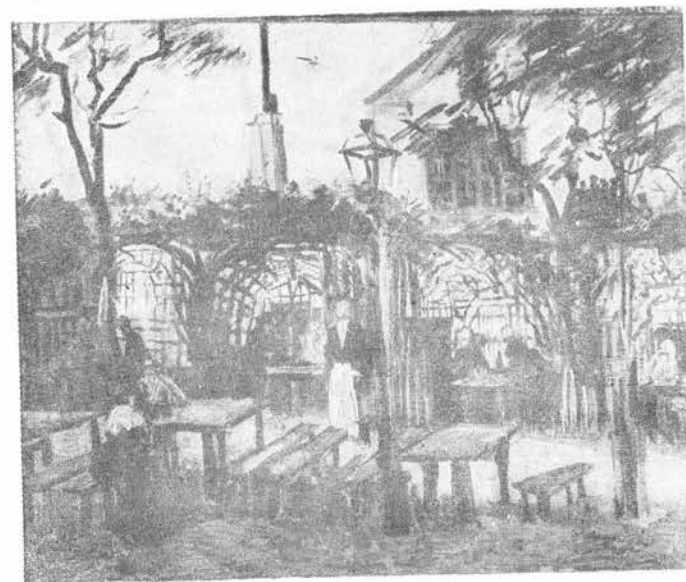


49. VINCENT VAN GOGH, *Secerătorul* (după un desen de Millet), 1889



50. VINCENT VAN GOGH, *Le père Tanguy*, 1887, Musée Rodin, Paris

51. VINCENT VAN GOGH, *Melancolie*, desen



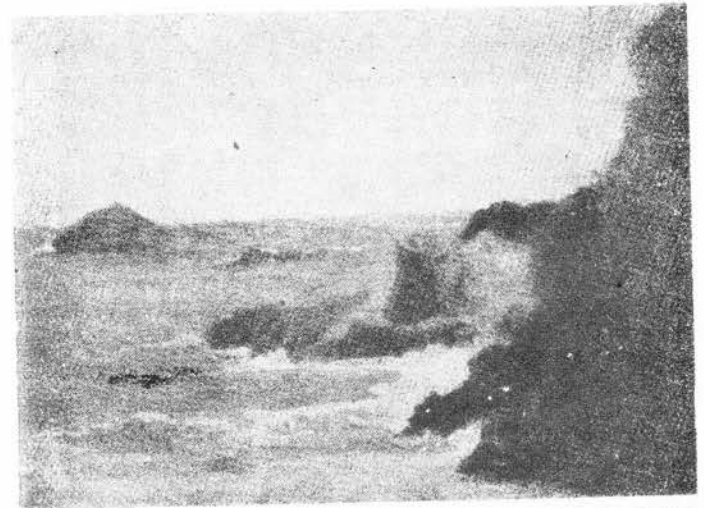
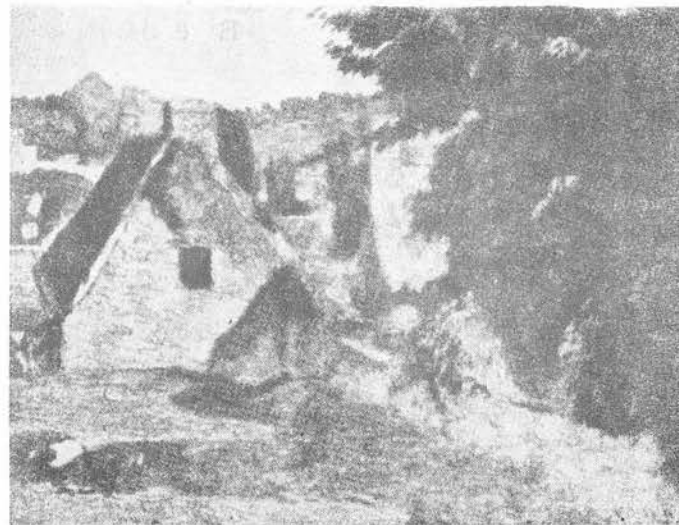
52. VINCENT VAN GOGH, *Restaurant în grădină*, 1887, Muzeul Luvru, Paris

PAUL GAUGUIN

53. PAUL GAUGUIN, *Autoportret*



54. PAUL GAUGUIN, *Peisaj*, Colecție particulară



55. PAUL GAUGUIN, *Marea*

56. PAUL GAUGUIN, *Pastorală*, litografie

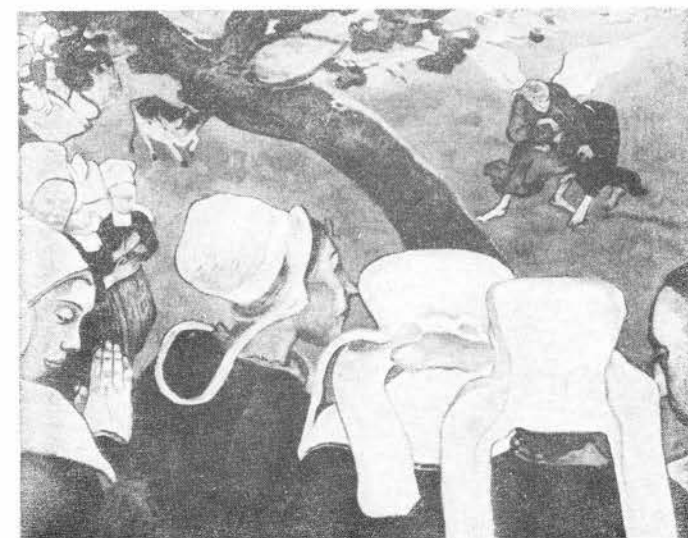


57. PAUL GAUGUIN, *Calvarul*, 1889, Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles

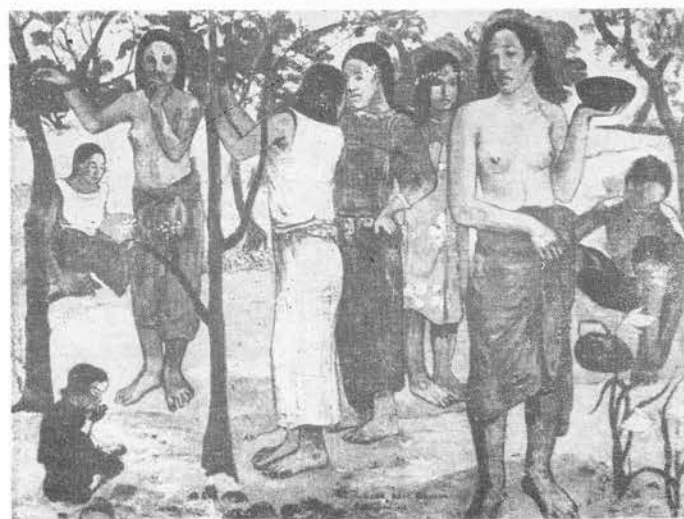


58. PAUL GAUGUIN, *Iubiți și vești fericite*, relief

59. PAUL GAUGUIN, *Lupta lui Iacob cu Îngerul* (Viziunea după predică), 1888, National Gallery of Scotland, Edimbourg

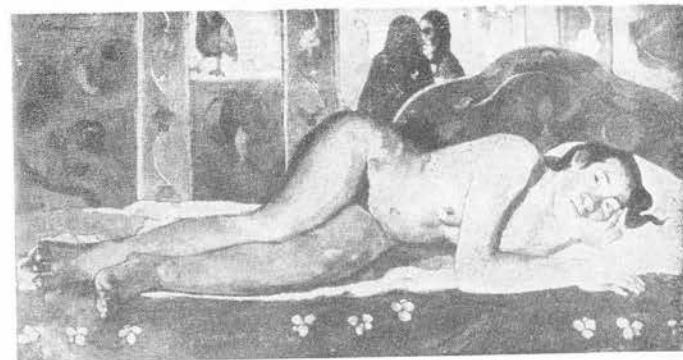


60. PAUL GAUGUIN, *Satul sub zăpadă*



61. PAUL GAUGUIN, *Zile fericite*, Muzeul din Lyon

62. PAUL GAUGUIN, *Nevermore*, 1897, Courtauld Institute Galleries, Londra



63. PAUL GAUGUIN, *Paisaj din Tahiti*, 1901



64. PAUL GAU-
GUIN, *Tahitian și
tahitiene*, 1897, Co-
lecție particulară,
Edimbourg

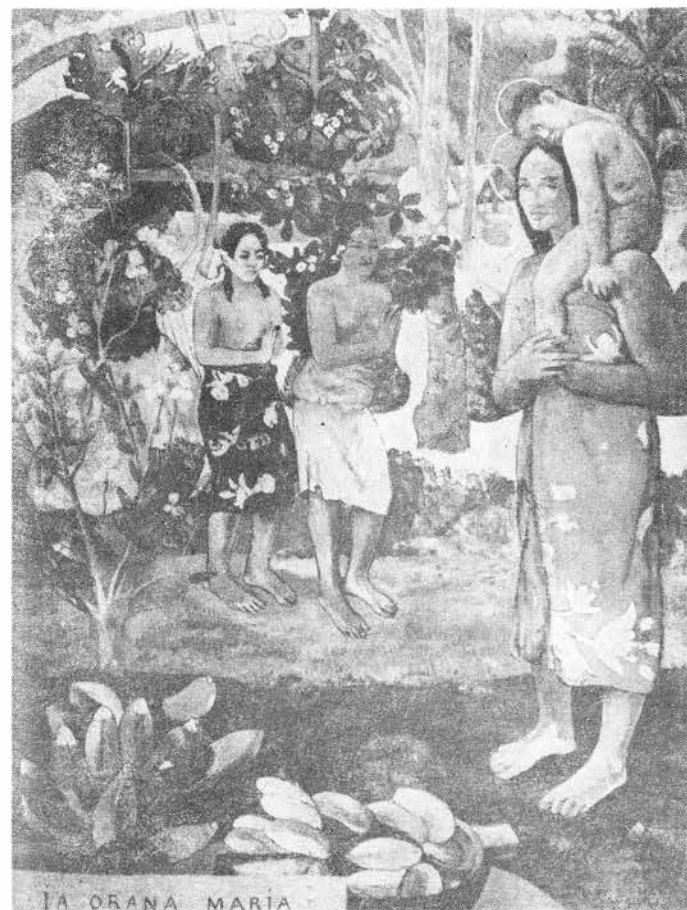


65. PAUL GAU-
GUIN, *Sini cu flori
roșii*, 1899, Metro-
politan Museum of
Art, New York

66. PAUL GAU-
GUIN, *Femei din
Tahiti*, 1891, Mu-
sée de l'Impression-
nisme, Paris



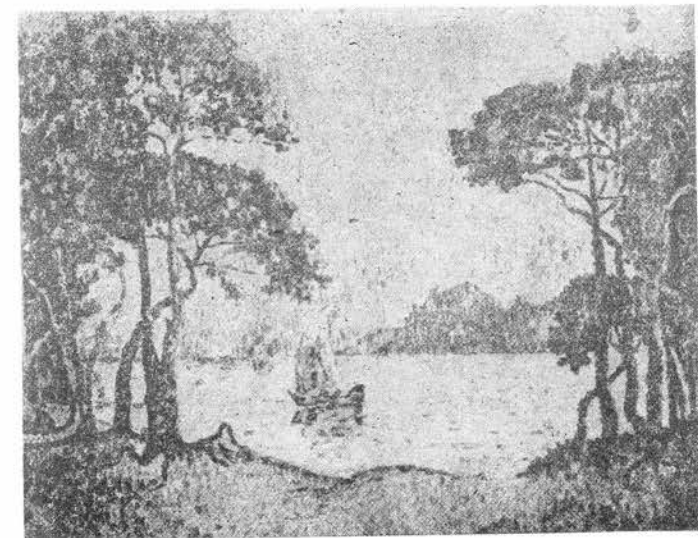
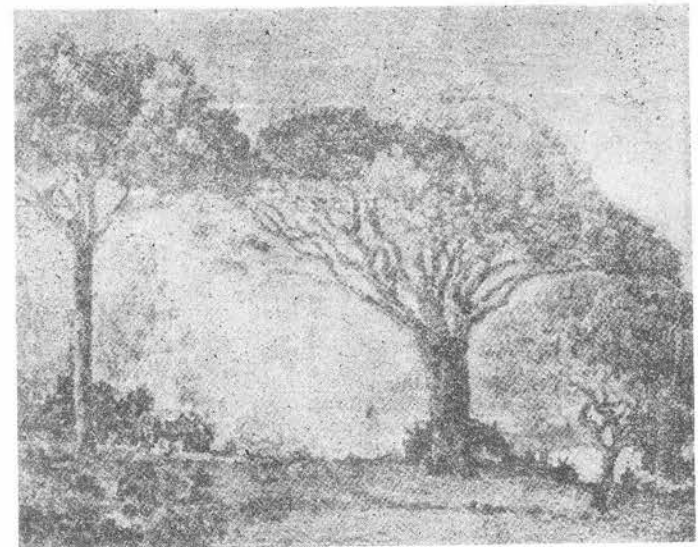
67. PAUL GAUGUIN, *Ia Orana Maria*, 1891, Metropolitan Museum
of Art, New York



68. PAUL GAU-
GUIN, *Cine simțem?
De unde venim?
Unde mergem?*

NEOIMPRESIONISMUL

69. GEORGES SEURAT, *Le chahut*, 1889—1890, Rijksmuseum Kröller-Müller



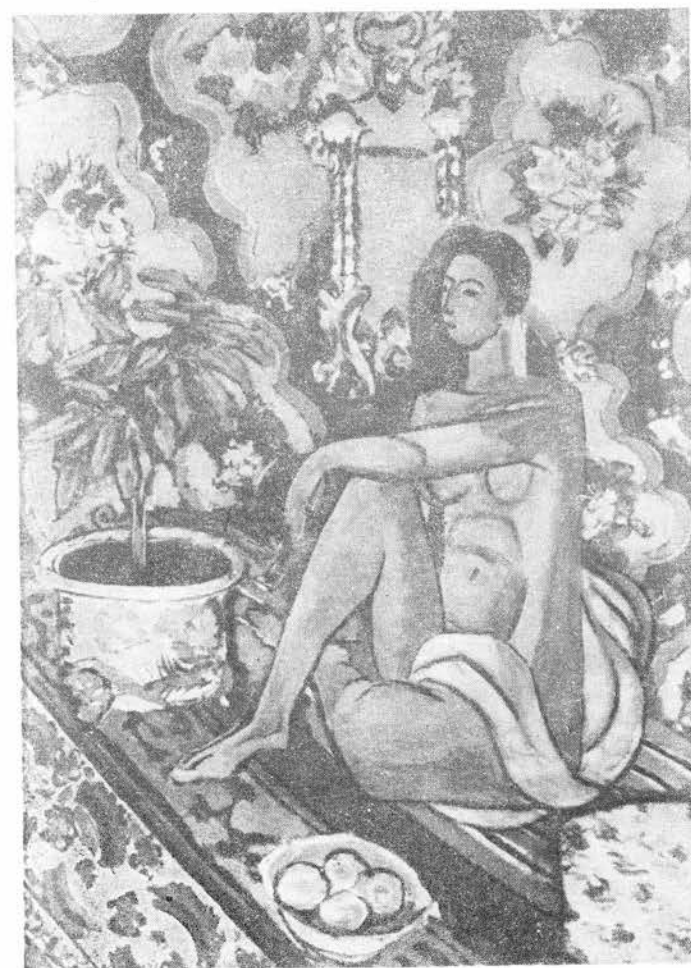
70. PAUL SIGNAC, *Pinii de la marginea mării*

71. PAUL SIGNAC, *Pini*



72. HENRI EDMOND CROSS, *Propensale*

73. HENRI MATISSE, *Figură decorativă*, 1927, Musée d'Art Moderne, Paris



74. HENRI MATISSE, *Desertul* (Armonie albastră)

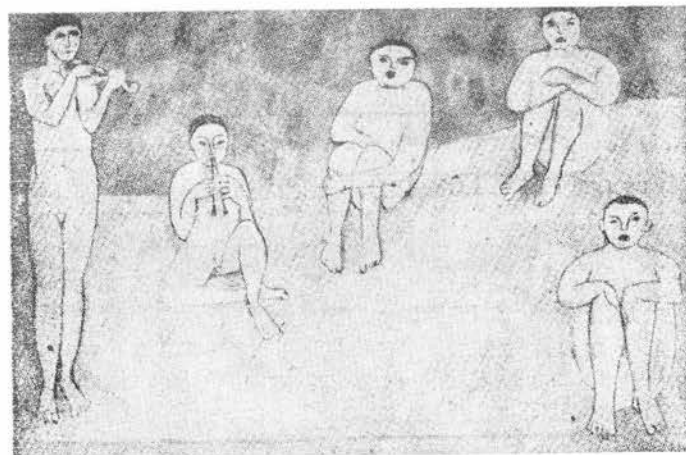


75. HENRI MATISSE, *Femeie șezând*, Colecție particulară

76. HENRI MATISSE, *Femele în fața unui acvarium*



77. HENRI MATISSE, *Lecția de pian*, 1923, Colecție particulară



78. HENRI MATISSE, *Muzica*

CUBISMUL

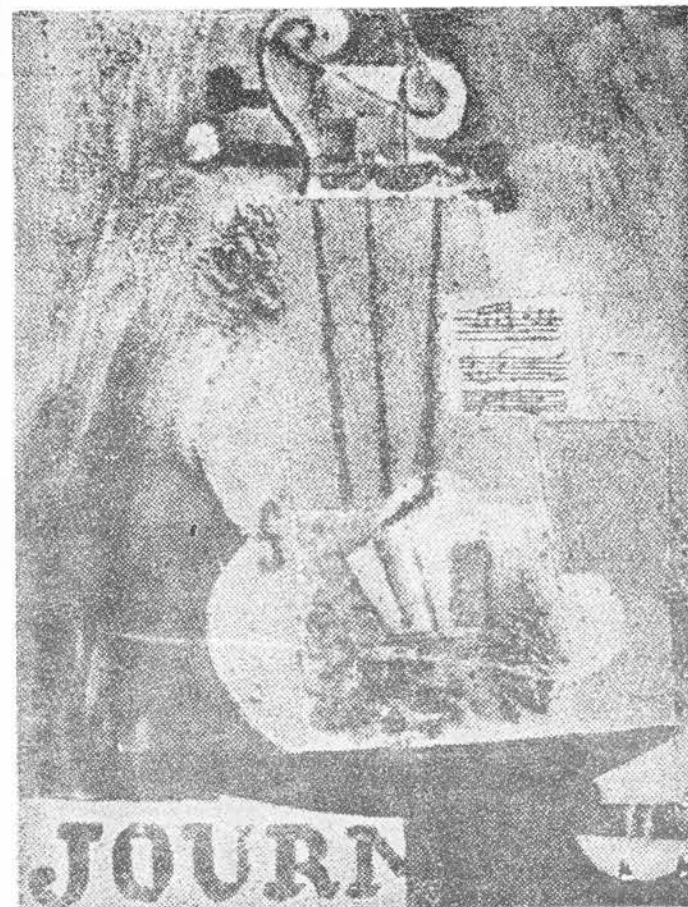
79. PABLO PICASSO, *Donă nudă*



80. PABLO PICASSO, *Nudă geizind*

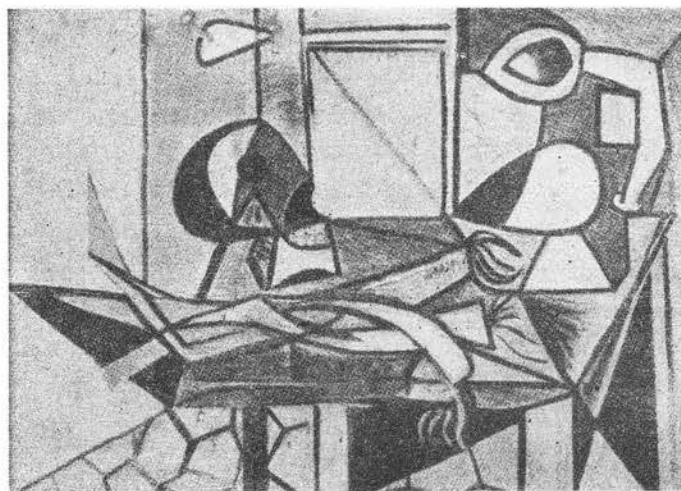


81. PABLO PICASSO, *Femeie la scăldat*, Colecția artistului

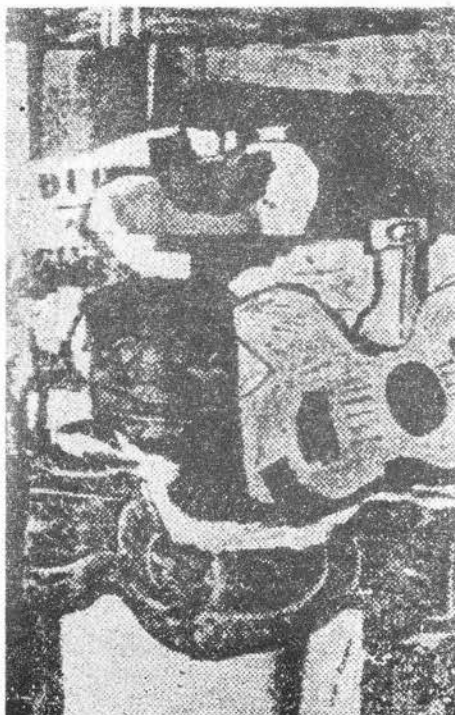


82. PABLO PICASSO, *Vioara*

83. PABLO PICASSO, *Natură moartă cu hîrcă și praz*



84. GEORGES BRAQUE, *Șemineul*



PAUL GAUGUIN

Cînd studiem viața acelor artiști care-au determinat tendințele noi în epoca postimpresionistă, rămînem uimiți de bizateria temperamentului lor, de dramele vieții lor intime, de dificultățile ce au trebuit să înfrunte, pînă au reușit să se afirme, de curajul și energia cu care au dus o luptă inegală cu atîtea puteri și instituții consacrate, toate ostile și dispuse să-i desființeze așa-zicînd în numele tradiției. Cel puțin, acesta este cazul lui Cézanne, într-o și mai mare măsură cel al lui Van Gogh și tot atît cel al lui Paul Gauguin. S-ar zice că în vremea noastră, care ar părea totuși favorabilă unor realizări sincere și unor convingeri adînci, opinia publică, în chip paradoxal, nu poate admite decît ceea ce nu violentează nici una din ideile puternic împlîntate în spirite de o practică de rutină, veche de mai multe decenii.

Creatorii mari și opera lor au ajuns în adevăr să se impună să provoace curențe care au schimbat fața artei. Aceasta s-a făcut însă numai cu prețul liniștei, al sănătății, poate al vieții lor; iar consacrarea, ca la Van Gogh, ca la Gauguin, și chiar ca la Cézanne, n-a venit decît după moarte, așa încît, în momentul în care unul sau altul dintre ei zăcea pe patul de suferință, n-a avut nici măcar mîngîierea să știe că opera lui se impusese, că el ieșea din

în care își sacrificase aproape toată energia și toată partea lui de mulțumire lumească.

Pentru cine vrea să înțeleagă rostul și valoarea picturii contemporane, cunoașterea lui Gauguin este tot așa de indispensabilă ca și cea a celorlalți doi mari maeștri, de care ne-am ocupat în capitolele precedente. El însă este un alt om decât Cézanne și Van Gogh. La mândria primului, la sinceritatea absolută a celui de al doilea, la pasiunea amândurora și la dragostea lor absolută de artă, el adaugă o însușire de luptător, calitățile unui șef și ale unui conducător. Există un grup, o școală de la Pont-Aven — Tahiti era prea departe pentru ca discipolii săi să-l urmeze, cu toată dorința unora de a o face (Emile Bernard de pildă) — dar nu există un grup de la Aix, încă mai puțin unul de la Arles. Aceasta provenea nu numai din pricina originalității, a calităților așa de înalte și de impunătoare ale picturii lui Gauguin, dar și ca o consecință a spiritului său clar, a darului său de a se exprima, a convingerilor sale puse cu ușurință în fraze, uneori de o mare valoare literară, a însușirilor sale de dialectician, a încrederii în sine, așa de mândru mărturisită uneori. În scrisorile lui Van Gogh puteam admira frumusețea și bu-nătatea inimii sale, adâncimea sentimentului, curiozitatea pentru atâtea și atâtea manifestări literare și artistice; eram mișcați de intensitatea suferinței sale, cu atîta răbdare și umilință suportată. La Gauguin, ceea ce ne izbește este siguranța expunerii, ieșită din cea a convingerii, subtilitatea raționamentului, calitatea poetică de a cuprinde cu mintea și cu simțurile cele mai neașteptate înfățișări ale omului și aspecte ale naturii, cu o preferință manifestă pentru tot ce e primitiv și misterios, un orgoliu de natură aristocratică, dominatoare pînă și în cele mai crude momente ale existenței, ceva din firea dîră și stoică a lupului imaginat de Vigny, care moare fără să scoată un geamăt. Multilateralitatea însușirilor și posibi-

lităților de expresie artistică ale lui Gauguin este încă unul din elementele prin care el exercită acea mare fascinație asupra celor cu care vine în contact.

Ne-a rămas de la Gauguin, ca să-l cunoaștem, un maldăr de scrisori. Unele au fost publicate, printre care cele mai însemnate sînt cele trimise din Tahiti, în 1899, lui André Fontainas, critic cunoscut în acea vreme, la Paris, unde făcea cronici în „Mercure de France“, apoi cele către Ch. Morice, prietenul artistului, iar, ceva mai înainte, mai ales din Bretagne, lui Emile Bernard care, mult mai tînăr, multă vreme făcea figură de discipol al maestrului. Ne-a mai rămas încă de la Gauguin o operă literară ciudată, *Noa-Noa*, adică în limba maori, a indigenilor din Insulele Oceaniei, „lucru parfumat“. Ea e plină de note autobiografice, de fragmente de o inspirație înaripată, de reflecții și de considerații de tot felul, în legătură cu arta. Tot Gauguin a mai compus — lucrarea interesantă de cunoscut, ca să ne dăm seama de ideile și de temperamentul autorului — o scurtă povestire, *Raconters d'un rapin*, (rapin termenul familiar pentru „pictor“), apoi *Avant et après*, altă mică povestire, în care vorbește, dacă nu mă înșel, tocmai de drama, așa de utilă pentru cunoașterea și a unuia și a celuilalt, dintre el și Van Gogh. Mai posedăm încă amintirile cîtorva persoane, artiști și literați, care au trăit în intimitatea lui, și cîteva monografii.

Și la Gauguin, omul și artistul sînt inseparabili, ca și Van Gogh. Se cuvine deci să cunoaștem măcar în linii mari peripețiile unei vieți, care și ea, prin multe și stranii detalii, ține de romanul de aventuri.

Se naște în 1848, anul revoluției. Tatăl era un jurnalist francez, de pronunțată credință democratică. Mama însă era americană din Sud, peruviană. Prin ea, Gauguin, mai mult în glumă, spunea că se trage din foarte vechea 123 familie Borgia de Aragon, care, după cuceriri-

rea țării de către spanioli s-ar fi stabilit în Peru. Tatăl era scriitor cu oarecare reputație. Dar și mama nu era o femeie oarecare; între altele, era fiica unei militante feministe, care se interesase de acțiuni politice și sociale, către mijlocul secolului, și participase la ele: o formă de feminism rară, chiar foarte rară, în acea vreme. Iată-l deci pe Gauguin, posesorul unei eredități destul de curioase: jumătate franceză, jumătate americană-spaniolă, cu a-nume trăsături de la pieile roșii, poate fiindcă spaniolii se încrucișaseră cu autohtonele americane. Vom vedea ce rezultă din acest amestec de sînge, așa de neobișnuit.

În 1851, Napoleon al III-lea face așa-numita „lovitură de stat“, prin care suprimă cu desăvîrșire republica de la 1848, lovitură de stat în care orice om cu experiență distingea începutul unui regim de dominație absolută sau, cum se zice azi, de dictatură. Tatăl lui Gauguin simte că aerul ce se respira în Franța nu-i mai convenea. Se îmbarcă cu familia spre a se duce în Peru, la rudele sale, unii din ei oameni bogați și ocupînd un loc de frunte în viața politică și socială a republicii. Dar tatăl era un om irascibil. Pe drum are fel de fel de conflicte cu cei care călătoreau pe vapor, și, cum suferea de inimă, are o criză cardiacă ce-l răpune. Așa încît, la Lima nu ajung decît mama și copiii, printre care Paul. Stau puțină vreme în America de Sud, destul însă pentru ca acesta, firea cea mai impresionabilă dintre ei, să facă cunoștință cu o viață cu totul nouă. Vede astfel omul manifestîndu-se cu o libertate incomparabil mai largă, decît cea pe care o va întîlni la întoarcerea sa în Franța. Această întoarcere nu întîrzie. La 1855, mama și copiii se regăsesc la Orléans, venind vîrsta de școală pentru unul dintre ei, ea nu voia să le dea decît o educație strict franceză. La Orléans sînt găzduiți la alte rude, din partea tatălui. Paul, fiindcă el ne interesează, face studii destul de mediocre, de care-și bate joc mai

tîrziu, în memoriile sale. Nu știm dacă tot ce spune e adevărat; dar dacă așa stau lucrurile, ar trebui să ne facem o idee în adevăr detestabilă despre educația copiilor francezi în această vreme.

Vrea să devină marinar. Se și îmbarcă la vîrsta de 17 ani: se îmbarcă, adică pornește cu o corabie, pe care n-are însă decît un rol de subaltern, așa cum era cazul cu orice începător. La 20 de ani trece însă în echipajele flotei statului. Dar mama sa, care voia să facă din el altceva decît un marinar, moare de înfrustrare. Rămîne deci singur, de capul lui. Continuă cariera marinărească pînă la 1871, pînă la vîrsta de 23 de ani, cînd se plictisește și pleacă. Vom vedea că natura sa neliniștită nu-i permite să se oprească multă vreme în aceeași situație. Există în el un dor de necunoscut, o nostalgie a locurilor pe care le imaginase sau le întrezărise misterioase din pricina lecturilor, și către care se simte totdeauna chemat cu o putere irezistibilă. Atunci, în 1871, grație unei rude influente, intră la o bancă, unde rămîne ca funcționar timp de 11 ani. Este perioada din viață cea mai liniștită. Ca agent de bancă, el arată însușiri remarcabile, ceea ce-i permite să cîștige pe an pînă la 40 000 franci, sumă cu adevărat impunătoare. Dar banii îl interesează prea puțin, cum vom vedea. Numai că, dispunînd de resurse importante și-n același timp fiind un sincer iubitor de frumos, ei își constituie o colecție de tablouri. Debutază deci în artă ca amator și colecționar. Se căsătorise în 1873 cu o daneză, femeie distinsă prin spiritul și cultura ei, însă natură independentă și mult prea diferită de cea a lui Gauguin. Traiul împreună, între bărbat și femeie, nu ține mult. Ei sînt nevoiți să se despartă, iubindu-se poate, dacă este adevărat ceea ce uneori Gauguin afirmă în scrisorile sale, deși conduita sa nu lăsa să se înțeleagă că ține prea mult la soție. Din

partea femeii constatăm însă o rezervă ostilă, care n-a slăbit cît a trăit.

Cam în același timp, se deșteaptă în Gauguin dragostea de pictură, sau, mai drept vorbind, de artă în genere, fiindcă spre deosebire de ceilalți pe care i-am studiat pînă acum, talentul și curiozitatea sa nu se îndreaptă numai asupra unei singure expresii artistice. Orice formă a frumosului, sub orice aspect, i se pare demnă de atenție și — după cum spune unul din biografi — fără profesor, el practică toate artele și-n toate inventează procedee noi. Astfel, alături de pictură el execută lucrări în sculptură, în ceramică, în gravură. Expune pentru prima dată în Salonul oficial din 1876, fiind încă funcționar la banca de care am vorbit mai sus. Curînd după aceasta, el descoperă arta lui Pissarro. Numaidecît își dă seama de marea deosebire dintre arta nouă, proprie acestuia și grupului care simpatiza cu el, adică impresioniștilor, și arta oficială, arta Salonului, către care se simțise atras pînă atunci. Este epoca în care Gauguin își formează colecția de tablouri, de care vorbeam mai sus, în care vor intra lucrări de Cézanne, de Jongkind, de Daumier etc. Dar viața aceasta dublă: cîteva ceasuri pe zi agent de schimb și bancher, și alte cîteva ceasuri artist, nu-i convine. Ar vrea să se poată consacra cu totul picturii, să nu mai fie „un pictor de duminică“, să nu mai fie un „amator“. Părăsește deci ocupațiile de bancă, la 1883, ca să nu se mai ocupe decît cu pictura. Și, fiindcă în caracterul lui se găsesc trăsături aproape contradictorii, este bine să scoatem în evidență că omul acesta care cîștiga atîția bani și care-i arunca cu multă ușurință și atunci, și mai tîrziu, n-are decît o preocupare: să trăiască ieftin. Pleacă din Paris, în Normandia, fiindcă i se pare că la Rouen ar putea și el, și copiii lui — are cinci — să cheltuiască mai puțin decît în capitală. Dar la Rouen îl așteaptă decepții peste decepții. Existența sa e plină de privațiuni, aspră, nen-

rocită. Viața de boem pe care este obligat s-o ducă și el, dar și soția și copiii, îl nemulțumește, îl obligă să părăsească Rouenul și să se îndrepte spre Copenhaga. Își închipuie că grație rudelor soției din Danemarca, ar putea trăi mai ușor. Acolo însă întâlnește un mediu așa de strict și de sever, mai ales pentru el, parizianul, încît viața devine o serie nesfîrșită de conflicte, și prin urmare un chin. Încep certurile cu rudele, care consideră că traiul acestui om fără profesie și cu apucături „imorale“ e un adevărat scandal. În cele din urmă Gauguin este nevoit să se separe de soție și de ai lui. Pornește la Paris, cu un singur băiat, cu Clovis, iar soția rămîne la Copenhaga cu ceilalți patru copii, nevoită să facă traduceri de romane pentru ziare și astfel să se întrețină, pe ea și pe ai ei.

La Paris, Gauguin și fiul său cunosc „mizeria absolută“. Tatăl e nevoit să lipească afișe pe stradă, pentru trei franci pe zi, cum spune însuși unui prieten: „*la misère absolue c'est-à-dire avoir faim, avoir froid, la misère qui empêche de travailler, mais qui aiguise le génie*“¹. Se călește deci și, trecînd prin toate aceste probe, nu vede decît folosul moral. „*Avec beaucoup d'orgueil j'ai fini par avoir beaucoup d'énergie et j'ai voulu vouloir*“². Totuși, tot ce este artă îl pasionează: „*C'est un créateur possédé, par le démon de la création*“³, cum îl numește un biograf.

În 1886, expune 19 pinze, împreună cu impresioniștii: tonuri divizate, ca la aceștia, ca la Pissarro, mai ales; tușe mărunte, în culori clare. Coloritul însă este original, se deosebește de cel al impresioniștilor. În el găsim acorduri

¹ „mizeria absolută adică să fii flămînd, să fii înghețat, mizeria care te împiedică să lucrezi, dar care stimulează geniul“ (N. r.).

² „Foarte orgolios, am ajuns să am multă energie și am vrut să vreau“ (N. r.).

³ „Este un creator posedat de demonul creației ei“ (N. r.).

care sînt proprii lui Gauguin și care-i vor rămîne.

Părăsește Parisul, unde totul îl revoltă și unde aproape moare de foame, și se stabilește în Bretagne, la Pont-Aven. Ce-l atrage în această regiune a Franței ne-o spune el însuși: pe de o parte dorința de a trăi mai ieftin și de a face economii, ceea ce era numai o iluzie; iar pe de altă parte, „*l'appel de la tristesse*”¹. Configurația solului, cerul, atmosfera, locuitorii, totul i se pare mult mai grav decît în orice altă regiune a Franței. Van Gogh se dușese în sud, în căutarea soarelui: Gauguin se retrage în nord, în căutarea tristeții.

Cum apărea artistul în această epocă a vieții sale, cam la vîrsta de patruzeci de ani? Un bărbat puternic, cu un ten roșu, aproape ca cel al pieilor roșii, musculos, senzual, de un senzualism violent, pasionat, care nu admite nici un fel de opreliște (II. 53). Inteligent, pasionat, însă cu o pasiune înăuntru, „*au dedans*”, cum spune însuși, în opoziție cu Van Gogh, pe care-l întîlnim totdeauna exuberant și exploziv. Fermecător în vorbă, simplu, clar, logic, exercitînd un mare prestigiu prin viața sa plină de peripeții romantice asupra celor din jurul său. Cîte lucruri nu putea povesti el, seara, celor care-l ascultau, cu pipa în gură, în jurul unei mese în pensiunea de la Pont-Aven! În vorbă, expresia sa devine autoritară și chiar disprețuitoare, dacă întîlnește opoziție. Amestec de aristocrat mîndru și de porniri de om din popor, nu lipsite de vulgaritate, de trivialitate, mai ales în materie de dragoste, ca mulți oameni de temperament sanguin, cum au fost și Rodin, Balzac, Victor Hugo, de pildă (Ch. Morice). Cînd nu-i place cineva poate deveni odios, de o ironie greoaie și lipsită de ținută. Totdeauna dispus să reziste, să nu facă concesii, chiar pornit spre contradicție, dacă cel cu care vorbește i se pare o natură care nu-i con-

¹ „chemarea tristeții” (N. r.).

vine „*Il préfère voir rouge le ciel, que bleu avec la foule*”¹, va spune despre el același Morice.

În iarna anului 1886 se întoarce la Paris. Atunci face cunoștința lui Van Gogh. Dar în oraș simte că n-are nici un fel de libertate și nici atmosfera nu-i place, cu atît mai mult cu cît, din nou, se găsește într-o capitală, lipsit cu totul de cele necesare. Este cuprins de nostalgia țărilor depărtate pe care le vizitase în tinerețe și unde își închipuie că va găsi toate lucrurile după care aspiră în mijlocul civilizației, mai ales posibilitatea de sinceritate absolută, fără nici un fel de restricție, acordul între om și natură. Și astfel, în 1887, însoțit de un prieten, Laval, pornește ca lucrător spre Istmul de Panama, care atunci se tăia, de unde trec în Martinica, unde, într-adevăr, efectul naturii și al locuitorilor asupra lor este extraordinar, dar unde și el, și prietenul se îmbolnăvesc și se lovesc de atîtea dificultăți, încît revin în Franța, ca niște învinși. În Martinica face Gauguin descoperirea esteticii sale și își dă seama pentru prima dată că între impresioniști și arta lui sînt foarte puține puncte comune: „*En art il n'y a que révolutionnaires et plagiaires*”², spune el cu emfază. Prin urmare, oricine continuă un curent existent, cum făcuse el pînă atunci cu impresioniștii, nu poate fi decît un plagiator. Bineînțeles, alege să fie revoluționar. Iar pictura învechită, cea care trebuie cu orice preț să dispară, este pentru el impresionismul. Rupe deci definitiv cu ea la întoarcerea în Franța. Este mai întîi găzduit de un prieten. Ia apoi lecții cu un ceramist celebru și în cele din urmă merge din nou în Bretagne, la Pont-Aven, unde se pun bazele grupului așa-zis al *sintetismului* sau al *simbolismului*.

¹ Preferă să vadă cerul roșu, decît albastru, precum mulțimea” (N. r.).

² „În artă nu există decît originali și plagia-
tori” (N. r.).

Ce caută în Bretagne, ne spune singur: „*J'y trouve le sauvage et le primitif. Quand mes sabots résonnent sur le sol de granit, j'entends le son sourd, mat et puissant que je cherche en peinture*“¹.

Să examinăm câteva opere care-au luat naștere în această perioadă, adică în timpul șederii în Martinica și în prima fază a stagiului în Bretagne.

Cour de ferme en Bretagne (Curtea de fermă în Bretagne) este o lucrare importantă executată cu o înțelegere deplină pentru toate resursele picturii și chiar cu multă știință. De pământ, ultimul plan al tabloului, este evocată cu mână de maestru. Nimeni n-ar putea zice că autorul lui era aproape un autodidact. Este adevărat că el luase contact cu impresionistii și că, dotat cum era și pasionat de artă, a trebuit să-i analizeze cu o pătrundere de care puțini ar fi fost capabili. Felul lor de a picta se distinge mai oriunde în această operă, dar cu deosebire în copacul din dreapta, al cărui frunziș îl simțim străbătut de aer și vibrând (Il. 54).

La mer (Marea) este încă mai aproape de practicile impresioniste. Nici stîncile din dreapta, nici suprafața mișcătoare a mării n-ar fi fost altfel pictate de Monet, poate, cel mult, într-o gamă mai vie, căci cea a lui Gauguin este totdeauna parcă în surdină, voalată de melancolie (Il. 55).

Pastorala își are originea în impresiile din Martinica (Il. 56). Nu mai este vorba de un tablou, ci de o litografie. Gauguin, pentru care orice operă trebuie să corespundă mai mult sau mai puțin definiției date de Maurice Denis, adică să fie o combinație de culori într-o anumită ordine așezate, voluntar sacrifică în astfel de lucrări darurile lui cele mai elocven-

¹ „Aici îl găsesc pe sălbatic și pe primitiv. Când saboții mei răsună pe granit, aud tonul surd, mat și puternic pe care îl caut în pictură“ (N. r.).

te și se mărginește la raportul de alb și negru. Totuși, distribuția petelor, acordul valorilor și, mai ales, dispoziția așa de armonioasă a liniilor, fac și din această mică suprafață un lucru delicios pentru ochi. De la impresionism n-a mai rămas nimic. Aici Gauguin este el însuși, adică unul din temperamentele cele mai personale printre pictorii sfîrșitului de veac.

Tot Bretania îi inspiră una din operele lui cele mai cunoscute: *Le Calvaire* (Calvarul) (Il. 57). În fund, marea, de un albastru intens, peste care se ridică nori de ploaie, cenușii închis, cu reflexe rozate. În stînga, în malul stîncos, se deschide o vale roză, cu mici pete verzui, de iarbă. Toată partea dreaptă este ocupată de calvarul care a dat numele tabloului. Din cruce se vede numai piciorul, lîngă care sfîntele femeii, de un gri verzui, primitiv cioplite în granit, înconjură trupul mort al Mîntuitorului. Iar pe primul plan, o bretonă, șezînd pe iarba de un verde închis, în costumul ei arhaic, parcă și ea cioplită în piatră, de mîna neîndemînică a celui care a sculptat calvarul. Între ea și chipurile în piatră, din spate, nu e nici o deosebire: același neam primitiv, aceleași trăsături grosolane, dar atît de expresive.

Și, pentru ca să avem o probă de talentul multilateral al acestui artist, să ne aruncăm ochii și asupra unei sculpturi în relief: *Soyez amoureuses, vous serez heureuses* (Iubiții și veți fi fericiți). Titlul sugestiv și simptomatic, invitație evidentă la dragoste, adică mai drept la amorul fizic, din partea acestui om cu simțuri așa de exigente, încît oriunde ajungea, cu excepția insulelor Pacificului, sfîrșea prin a scandaliza lumea, mai ales cînd ea trăia după principii așa de rigide, cum trebuie să fi fost cele ale rudelor soției sale din Danemarca (Il. 58).

Cedînd insistențelor lui Van Gogh, în toamna anului 1888 Gauguin se instalează la Arles, chiar în apartamentul pe care-l închiriasse prietenul său, pentru amîndoi. Artiștii se cunoș-

131 teau și se stimau, o știm. Nepotrivirea lor de

temperament, atunci când locuiesc împreună, cu repercusiunile ce fiecare divergență de păreri avea asupra firii bolnăvicioase a lui Van Gogh, făcea totuși ca atmosfera dintre ei să fie din ce în ce mai plină de electricitate. Ne aducem aminte că, într-o bună zi, după o discuție violentă, izbucnește între ei o dramă, care putea avea consecințe teribile, dar care totuși se termină pentru Van Gogh cu acel atentat asupra lui însuși, de care am vorbit când ne-am ocupat de acest pictor.

Asupra acestei împrejurări, tristă și neașteptată, avem și povestirea lăsată de Gauguin însuși. Ea este reprodusă în monografia pe care Charles Morice o consacră prietenului său. Afirmările lui Gauguin au fost uneori puse la îndoială, cum se întâmplă în astfel de împrejurări, conflictul dintre cei doi artiști nu se mărginește la cercul restrâns al prietenilor lor, ci trece dincolo de acest cerc, la publiciștii care simpatizau cu unul sau cu celălalt din eroii dramei. Unii îl cred pe Gauguin vinovat, alții, din contră, sînt de părere că starea mentală a lui Van Gogh trebuia neapărat să ducă la acest deznodămînt. Povestirea, așa cum a redactat-o Gauguin, pare sinceră; este probabil că totul s-a petrecut așa cum relatează acesta, deși el este evident interesat, deci ar putea fi suspectat de părtinire.

Gauguin părăsește imediat Arles, în momentul în care Théo, fratele lui Van Gogh, vine să îngrijească de Vincent, doborât sufletește și slăbit fizicește, după pierderea de sînge, ca efect al rănil ce-și provocase. Gauguin se întoarce în Bretagne, de data aceasta nu la Pont-Aven, ci în alt sat din apropiere, la Le Pouldu. Pricina pentru care nu mai rămîne în pensiunea în care șezuse pînă atunci este că acolo se mai găseau și alți pictori. Această provincie nordică a Franței a atras totdeauna pe artiști. Marea, stîncă, aerul și lumina erau tot atîtea elemente ce le conveneau. Pictorii nou veniți aparțineau însă clanului opus, fiindcă

mai toți erau printre cei care expuneau la Salon, cu oarecare succes. Noi însă știm că Van Gogh, Gauguin și chiar partizanii lor mai tineri aveau ororare de tot ce se vedea la acea expoziție. Pentru ca să preîntîmpine privirile ironice și atitudinea disprețuitoare a cercului artiștilor oficiali, „*les pompiers*“, și pentru ca să nu ajungă cu ei la discuții cu caracter neplăcut, Gauguin, care se știa violent, își schimba sediul și se stabilește la Le Pouldu. Trece însă din cînd în cînd pe la vechea sa gazdă din Pont-Aven.

Contactul cu natura primitivă a Insulei Martinica, după cel cu oamenii și cu peisajele din Bretagne; traiul împreună cu Van Gogh pe care Gauguin îl observase cu inteligența sa pătrunzătoare și cu o mare curiozitate; schimbul lor de idei; statul împreună în fața „motivului“, din care profită și unul și celălalt, cu toată tristețea sfîrșitului vieții lor în comun. Gauguin este nu numai capabil să tragă profit din toate aceste variate experiențe, dar încă ajuns în culmea maturității talentului său, deci un om deplin armat, să realizeze arta cea mai corespunzătoare temperamentului și ideilor sale. Și nu numai în domeniul picturii: „*Toute matière — povestește un prieten — sous sa main se transformait en œuvre d'art*“¹. Așa, de pildă, ca să luăm un singur exemplu: în Bretagne, cea mai mare parte din locuitori purtau atunci, și poartă și azi — mai rar — niște galenți de lemn, *les sabots*. Gauguin își fabrică și el o pereche de galenți, îi sculpează însă și-i colorează în așa fel, încît devin adevărate opere de artă. În monografia, pe care i-o consacră Ch. Morice, ei sînt reprodusi într-o fotografie, care, deși nu tocmai reușită, ne dă o idee de felul cum prietenul său înțelegea să dea suflet fiecărui obiect ce-i ieșea din mîna. Nu este poate inutil să spun că acești saboți sînt purtați de el în Bretania, dar și la Paris, mai tîr-

¹ „Orice materie — [...] — sub mîna lui se transforma în operă de artă“ (N. r.).

ziu. Ne putem ușor imagina privirile ironice ori nedumerite ale oamenilor care vedeau pe bulevardele Parisului pe acest individ, cu aspectul pe care l-am descris mai sus și cu saboți de lemn în picioare, sculptați și pictați cu cel mai desăvârșit talent.

În vremea aceasta, mai ales, se definesc în artist teoriile, care-au dus la ceea ce s-a numit *sintetism* de unii *symbolism* de alții, de o a treia categorie *neotraditionism*. În ce constau aceste tendințe? Aș vrea să lămuresc mai întâi ce le este contrar, adică cam ce ar fi negația lor, sau opoziția la ele, adică ceea ce aceste tendințe nu vor cu nici un preț să fie. Ne vom raporta la judecățile emise de Gauguin în diverse împrejurări.

„*En art* — spusesese el, după cum știm, — *il n'y a que révolutionnaires et plagiaires*”¹. Oricine nu practică o artă nouă, oricine caută să imite sau să se lase influențat de trecut, este un plagiator, un artist de o specie inferioară. Evident că dorința lui este să fie un revoluționar, adică să rupă cu tradiția, să aducă pe lume ceva cu desăvârșire nou. Iată o constatare care ne ajută să-i înțelegem idealul. Pe de altă parte, el vorbise de „*la peinture vieillie*”. Prin această pictură îmbătrânită înțelege impresionismul, adică mișcarea imediat anterioară, mișcare care pentru generația care îl precedase trecuse tocmai drept revoluționară. Ba ceva mai mult: el însuși aparține acestei picturi „revoluționare” pe care o lăudase, pentru care simțise simpatie. Și pentru ce această schimbare de atitudine? Pentru că impresionismul este „*un art purement matériel, où la pensée ne réside pas*”². Această idee, am putea zice, constituie fondul esteticii lui Gauguin. El se depărtează de ce este „material”, pentru a se apropia din ce în ce mai mult de ce este

¹ „În artă — [...] — nu există decît revoluționari și plagiatori” (N. r.).

² „O artă pur materială, în care gîndirea nu-și are locul” (N. r.).

„spiritual” de acea artă la baza căreia se găsește neapărat o idee poetică. Impresionismul, dorința lui Gauguin cea mai vie este să-l înlocuiască, să-l facă inutil.

Dar impresionismul, oricît de disprețuit, nu este singurul dușman: „*l'abominable erreur du naturalisme*”¹ îi este tot așa de antipatică. Și, ceva mai mult, el își închipuie că în contra acestei erori abominabile au reacționat toți marii artiști de totdeauna. „*La vérité*” adaugă el, nu poate fi arta care imită direct și-n mod așa de servil natura: „*c'est l'art cérébral pur, c'est l'art primitif, le plus savant de tous, c'est l'Egypte*”², adică arta veche a Egiptului. La originea fiecărei opere, aparținînd acestor categorii, după credința lui, trebuie să existe o idee, „*une pensée poétique*”³.

Evoluția convingerilor lui Gauguin fusese, dacă nu provocată, în orice caz iuțită și ușurată de mai multe cauze: 1. de impresiile căpătate de la arta primitivă, aspră, sălbatică, aproape de caracter folkloric a Breitaniei, cu acele „*calvaires*”, adică acele reprezentări populare, în curțile bisericilor sau la răspîntii, în care se putea vedea, sculptat de o mînă nedibace, de la țară, Christos răstignit, cu două, trei personaje la piciorul crucii, făcînd parte din cortegiul în legătură cu ultima fază a pașimii Mîntuitorului; 2. de costumele, pe atunci conservate, dintr-un trecut milenar, ale locuitorilor, mai ales ale femeilor; 3. de aventura, așa de tragic terminată, cu Van Gogh. Să insistăm puțin asupra acesteia din urmă.

Gauguin, inteligent și mereu înclinat să judece și să observe, de cum pășește în apartamentul lui Van Gogh se pune să-l examineze, minut cu minut, în fiecare manifestare, ca om și ca artist. Și-și rezumă cam astfel impresiile:

¹ „abominabila greșeală a naturalismului” (N. r.).

² „Adevărata artă — [...] — este arta pur cerebrală, arta primitivă, cea mai savantă din toate, este arta Egiptului” (N. r.).

³ „o gîndire poetică” (N. r.).

„Van Gogh est tout voleau — și pricepem pentru ce, fiindcă ne aducem aminte de spontaneitatea sălbatică, ca de o forță a naturii, a acestuia — *l'autre* — adică Gauguin — *bouillant aussi, mais en dedans*“. În vreme ce Van Gogh era împins la manifestări cu forme aproape dramatice, celălalt ardea, dar înlăuntrul, ca un cărbune acoperit.

Van Gogh obișnuia să picteze, apoi, cu o iuțelă fenomenală, conformă naturii sale impetuoase, dar însușire pe care Gauguin, mai reflectat, mai lent în ceea ce privește inspirația, o disprețuia, cu toate că nu se putea împiedica de a-i admira rezultatele. El mai zisese: „*L'œuvre doit être achevée dans l'esprit du peintre, avant qu'il n'aborde sa toile*“¹. Însă Van Gogh avea o tehnică, un mod de expresie diametral opuse. Se așeza în fața motivului ales, îl inspira; iar reacția imediată era tabloul, care se termina uneori într-o oră sau o oră și jumătate, iuțelă uimitoare pentru toți cei ce-l văzuseră la lucru. Aprecierile lui Gauguin, exprimate cu franchețe, dar uneori sub o formă ironică, deși irită nemăsurat pe Van Gogh, îl fac totuși să observe insuficiențele sistemului neoimpresionist, căruia el se supunea în momentul în care Gauguin este musafirul său la Arles, și chiar să renunțe la o doctrină care se potrivea așa de puțin cu natura sa teribil de subiectivă. Dar și Gauguin, la rindul lui, își întărește anume convingeri, din această frecare cu o personalitate deosebită de a sa, dar așa de interesantă și de originală, cum era prietenul său.

Luciditatea și conștiința sa de artist îl fac să nu se depărteze nici cu un pas de drumul cel mai potrivit cu firea sa intimă. Opera se cuvine să aibă în primul rînd un caracter decorativ, adică să fie o expresie ornamentală, să împodobească suprafața pictată. Dacă sînt

¹ „Opera trebuie să fie terminată în cugetul pictorului încă dinainte de a fi început-o“ (N. r.). 136

persoane într-un tablou, ele să se acorde complet cu natura care le servește de cadru, natură care va căpăta astfel un rol emotiv, aproape o expresie umană, pentru a intensifica ideea poetică de la baza compoziției (Cf. de pildă, *Calvarul*). Culoarea însăși, spusese Delacroix va deveni un element dramatic, emotiv, de primul ordin. Va fi întrebuintată cît mai intensă, cît mai exaltată, cu condiția numai să fie armonizată cu restul tabloului. „*Comment voyez-vous cet arbre?*“¹ — spusese într-una din improvizările sale Gauguin —, improvizatie citată de Maurice Denis în volumul său de *Teorii. Il est bien vert? Mettez donc du vert, le plus beau vert de votre palette. Et cette ombre plutôt bleue? Ne craignez pas de la peindre aussi bleue que possible*“². Iar dacă îndărătul copacului și al umbrei este marea, tot albastră, fă-o așa de albastră, ca nimic să n-o întrecă în intensitate; ea însăși să se armonizeze însă cu restul tabloului, fără ca tu, pictor, să te preocupi prea mult de nuanțele veritabile din natură.

Iată deci o constatare elocventă. Ea ne dă explicația pentru ce Gauguin se deosebește atît de impresioniști, pentru ce atitudinea lui era așa de ostilă față de o școală care, incontestabil, adusese atîtea servicii artei franceze. În timp ce impresioniștii plecau de la ceea ce vedeau în natură, observat cu obiectivitate, pictat cu calm, fiindcă nici unul nu se exalta în fața motivului, el recomandă tocmai să te depărtezi cît poți de realitate.

Obiectele care constituie subiectul tabloului trebuie prinse într-un contur puternic, în limitele căruia culoarea se pune în dire destul de largi și în tonuri cît se poate de vii, adică de intense, așa încît impresia tabloului

¹ „Cum ți se pare acest arbore?“ (N. r.).

² „Este destul de verde? Pune, așadar, verde, cel mai frumos verde de pe paleta ta. Și această umbră mai degrabă albastră? Nu vă temeți s-o pictați cît se poate de albastră“ (N. r.). 137

să se apropie mai mult sau mai puțin de aceea a unui vitraliu de catedrală, atunci cînd lumina străbate prin bucățile de sticlă colorată. Cum ar putea cineva să nege înfrîurirea puternică, sentimentală și optică, pe care o operă astfel concepută o lasă asupra privitorului? De aceea, pentru unii din grupul de la Pont-Aven, școala ar putea foarte bine purta numele de *cloisonism*, din pricină că acel contur negru ar fi ca un *cloison*, ca o limită, înlăuntrul căreia s-ar rîndui petele colorate. Numele cel mai obișnuit este însă sintetism, în ceea ce privește compoziția, simbolism în ceea ce privește intenția și concepția. Sinteză, la acești pictori, înseamnă nu numai decît simplificare, ci renunțare la tot ce nu contribuie la producerea unei idei, a acelui sentiment puternic care stă, în intenția artistului, la baza operei sale. În fond, sinteza așa înțeleasă este o formă a clarificării. De aici înrudirea, în ordine cerebrală, cu grupul de literați care constituiau școala simbolistă. Și aceștia, ca și pictorii, dar mai ales pictorii, aveau de scop să ajungă în realizările lor la o ordine ierarhică. Ei tind adică să rînduiască elementele care compun un tablou și să le dea importanță în măsura valorii lor, care este bineînțeles, subiectivă, acordînd locul prim la ceea ce lămurește ideile de la baza tabloului — „*soumettre chaque tableau à une dominante*”¹, cum spune Gauguin —, fie ea o idee, fie un sentiment sau o stare de spirit particulară. Totul devine astfel o transpoziție în linii și culori a unei convingeri, pe care dorești s-o faci cît mai inteligibilă și altora.

Asemenea idei, și altele înrudite, sînt discutate cu pasiune în cercul celor de la Le Pouldu. Gauguin, în această a doua stațiune în Bretagne, este tot atît de sărac cum fusese și pînă atunci. Nu vinde aproape nimic, și de multe ori scrisorile sale — care s-au păstrat,

¹ „supuneți fiecare pictură unei dominante” (N. r.).

cum știm, și sînt extrem de elocvente — nu sînt decît strigăte, uneori lamentabile, altele pline de revoltă, contra stării materiale teribile, în mijlocul căreia se zbate. Lucrează însă cu înfrigurare. Nu are modele, dar se dispensează de ele, fiindcă arta lui este altceva decît o copiere a unui model, așa cum fac cei mai mulți dintre contemporani. N-are nevoie de ele, dar notează în carnet ce-i convine de la persoanele pe care le întilnește, gesturile și atitudinile lor, mai ales cele ale țăranilor din jur. Uneori este izbit de un colț sau altul din natură. Considerîndu-l ca un decor propice pentru a închide un grup de persoane, el îl notează în aceleași foi de carnet. Pe unele din ele, ajunse pînă la faza de tablou, le vedem ca ilustrații la monografiile ce-i sînt consacrate.

În 1889 are loc la Paris expoziția universală. Evident, Gauguin n-are intenția să se manifeste. De altfel, nimeni nu se gîndește la el, pentru a-l invita în pavilionul artistic al Franței oficiale din această vreme. Are totuși ambiția ca operele sale să fie văzute nu departe de cele din pavilionul oficial. Se înțelege cu patronul unei cafenele, care primește bucuros să le expună. Tot atunci el face cunoștință mai de aproape cu poeții simbolisti și cu Mallarmé, care-i arată, de cum îl cunoaște, prietenie și admirație — admirație de altfel reciprocă. Din contactul cu simbolistii se produce o oarecare precizare a intențiilor și ale unora, și ale celorlalți. Gauguin își dă seama că unele din idealurile pe care le urmărea el în pictură sînt identice sau asemănătoare cu ideile pe care simbolistii le urmăreau în literatură. El dorea mai presus de orice să învingă, dacă se poate să suprimă, impresionismul; ceilalți aveau și ei un dușman, tot așa de odios, pe parnasieni.

Însă expoziția din 1889 n-are nici un rezultat practic pentru Gauguin. Doi ani mai tîrziu, în 1891, el face o altă expoziție, cu un efect mult mai mulțumitor, și iată de ce. Mal-

larmé, consultat asupra expoziției și asupra personalității — printre criticii francezi sau printre cei care se ocupau de artă — care ar putea lansa un artist nou, cum era Gauguin, sugerează numele lui Octav Mirbeau. Romanțierul realist, amator de artă și scriitor, uneori cu înțelegere și cu multă simțire, de articole despre pictorii mai noi, ajută pe cei care încercau să se afirme. El este transportat de admirație în fața lucrărilor lui Gauguin și publică un articol într-un jurnal răspândit, cu privire la expoziția acestuia. În articol el vorbește de opera lui Gauguin ca de una „étrangement cérébrale, inégale, mais poignante et superbe”¹, de splendoarea ei barbară, „mélangée avec la liturgie catholique, la rêverie hindoue, l'imagerie gothique, le symbolisme obscur et subtil”².

Grație acestui articol, Gauguin poate vinde pentru prima dată ceva mai multe pânze și astfel ajunge să-și procure o sumă cam de 10 000 franci, de care avea nevoie spre a-și realiza visul lui de atunci, un vis imperios, căruia nu se putea sustrage, cel de a părăsi Europa și a se stabili în Insulele Oceaniei, la Tahiti. De ce aici? Fiindcă în vremea aceea citise o carte, care l-a impresionat mult, carte în care cineva descria splendorile paradisiace ale acestui ostrov pierdut în Oceanul Pacific, în care locuitorii ce nu veniseră în contact cu europenii păstrasera în caracterul lor primitiv, extraordinar de simpatic, ceva din aspectul și calitățile omului, așa cum trebuie să fi ieșit din mâinile Creatorului!

Cu banii produși de expoziția de la 1891 Gauguin se îndreaptă spre Tahiti, unde îl găsim în iunie 1891.

¹ „ciudat de cerebrală, inegală, însă impresionantă și superbă” (N. r.).

² „amestecată cu liturghia catolică, reveria hindusă, imaginea gotică, simbolismul obscur și subtil” (N. r.).

Din această epocă o singură operă ne interesează în chip deosebit, căci ea e simptomatică: *La lutte de Jacob avec l'Ange* (*Lupta lui Iacob cu Îngerul*) (1889). Ea ne arată în chipul cel mai elocvent cum își închipuie Gauguin o pictură sau, mai drept vorbind, care este rolul adevărat al unei pânze de forma unui pătrat, acoperit de figuri armonioase. Lupta lui Iacob cu Îngerul e arătată ca întîmplîndu-se în fața ochilor unor credincioase bretone, pe cînd preotul le face o predică tocmai despre acest subiect. Avem deci o probă evidentă de sentimentul subtil ce conduce artistul în reprezentarea scenei biblice. Bretonele sînt văzute, mai mult sau mai puțin, așa cum erau în realitate, însă oarecum stilizate. Sînt femei simple, din popor, cu orizontul cunoștințelor lor destul de redus. Pline de evlavie, ele ascultă cuvîntul preotului și-și imaginează scena descrisă: Un peisaj obișnuit din Bretagne și, la oarecare distanță, două figuri destul de curioase, Iacob și Îngerul. Iată ce rămîne din acest episod eroic, pe care atît de magistral l-a pictat Delacroix în capela Sfinților Îngeri de la St.-Suplice. O astfel de tratare e cu totul nouă și ne arată partea cu adevărat originală a fanteziei și a inteligenței lui Gauguin (Il. 59).

Sosit în Tahiti, Gauguin dă mai întîi ochii cu capitala insulei, o caricatură de oraș occidental, locuită de o puzderie de funcționari și coloniști, și ei epave ale vieții europene. Defectele de care fugise din Franța le regăsește agravate, sub o formă și mai odioasă, în acest „Paradis”. Trivialitatea tuturor îl exasperează. Părăsește capitala și se instalează departe, în brusă în mijlocul indigenilor, unde nu se mai afla nici un alt european decît el. Aici, pentru prima dată de multă vreme se regăsește în elementul lui. Natura și oamenii îi vorbesc un limbaj care-i merge la inimă, care deșteaptă în el, civilizat, ecouri ancestrale de primitiv.

141 Curînd este așa de acomodat împrejurărilor,

încît indigenii îl consideră ca pe unul de ai lor. „*La civilisation s'en allait de lui*“, cum ne spune biograful său, Kunstler. Ca o consecință, puterea sa creatoare se amplifică în fața acestor modele candidă, bărbați și mai ales femei, în goliciunea lor inocentă, în mijlocul unor peisaje ce formau cele mai splendide acorduri și cele mai logice, singurele naturale, cu acea nuditate ornată de coroane de flori, drapată cu cîteva petece de stofă, în cele mai încîntătoare culori. Tablourile sale sînt din ce în ce mai calme, mai senine, mai nobile, se întind pe suprafețe din ce în ce mai vaste, își intensifică valoarea lor decorativă. Atunci începe să scrie și acele memorii, acele eseuri, acele considerații — fiindcă nu știm bine cum să le numim — care-au fost publicate mai tîrziu, în colaborare cu Charles Morice, sub numele de *Noa-Noa*.

Cu toate aparențele însă, demonul său lăuntric nu se potolise încă. După o absență de doi ani și patru luni, Gauguin simte nevoia să se întoarcă în Franța, într-un fund de vapor, ca „lipsit de mijloace“, fiindcă nu era în stare să-și plătească biletul de călătorie. Unul din motivele acestei hotărîri este poate și lipsa de bani, care-l roade continuu și în Tahiti, după cum îl rosesese în Bretania, ca și în timpul șederii la Paris. După o perioadă de cheltuieli nesăbuite, se găsise astfel din nou foarte strîmătorat. Tot ce produsese în timpul absenței din Europa este expus la întoarcere, la Durand-Ruel. Dintre toți negustorii de tablouri, acesta este unul dintre cei mai înțeleghători, dintre acei puțini cu încredere în arta novatorilor. A riscat o parte din averea sa ca să-i protejeze și să le cumpere producția, dar n-a avut de ce să regreta, căci acest risc i-a adus noroc. Astăzi poate numai una sau două din operele rămase nevîndute în colecție valorează cît toate sumele sacrificate în trecut pentru pictura celor moderni.

Expoziția trece însă neobservată, pentru marele public; totuși, spiritele alese și rafinate, cum era Mallarmé, îl admiră. Marele poet, de pildă, ne dă despre arta lui Gauguin o formulă impresionantă, în scurtimea ei, ca tot ce este formulat de acest subtil poet: „*Il est extraordinaire qu'on puisse mettre tant de mystère dans tant d'éclat*“¹.

Tocmai cînd grijile de viitor sînt mai arzătoare, Gauguin are pentru prima dată noroc: îi moare un unchi din Orléans, care-i lasă moștenire o sumă ce se ridică la 10-20 000 de franci. Imediat ce scapă de nesiguranța zilei de mîine, artistul își închiriază la Paris un atelier și, ca un fel de reacție față de toate privațiunile pe care le suferise, de nevoile care-l obsedaseră ani de zile mai înainte, începe să facă cheltuieli nebunești. El însuși duce o viață ciudată, cu manifestări aproape teatrale, ceea ce ne miră, de la cineva ce trecea drept unul din pictorii cei mai inteligenți din vremea sa. (Descrierea acestui atelier, cu toate bizareriile lui se găsește în monografia lui Rey.) Se îmbracă, de pildă, într-un mod caraghios și bătător la ochi, deși lucrul acesta n-ar trebui să ne surprindă; curiozitățile vestimentare ale lui Gauguin le cunoaștem din trecut, de cînd se plimba prin Paris cu saboți pictați și sculptați de mîna lui. Se pare că purta un costum albastru ca cerul, cu niște nasturi de sidef, o pălărie cu o panglică azurie, niște pantaloni albi și mănuși de aceeași culoare. Dar toate aceste detalii nu sînt însemnate decît pentru că zugrăvesc starea de spirit a artistului la un moment dat.

Evident, banii se cheltuiesc repede, ca de obicei, și din nou el se găsește fără resurse. Bretania i se înfățișează pentru a nu știu cîta oara ca un remediu la plictiseala ce-l cuprinsese la Paris, poate și în speranța care nu-l pă-

¹ „Este extraordinar cum de poate exista atîta mister în atîta strălucire“ (N. r.).

răsise, că acolo va găsi o viață mai ieftină. Pornește din nou în această regiune, pe care o preferă față de toate celelalte provincii ale Franței. Adusese cu el pe o javaneză, Hanna, avînd rolul de *maîtresse-servante*. Cum se plimbau odată împreună pe țărmul mării, Gauguin și javaneza, niște marinari beți se leagă de femeie. Ambițios și galant, Gauguin se ia la luptă cu aceștia și-i alungă. Unul însă, pe la spate, îi dă cu sabotul o lovitură așa de puternică, încît îi rupe fluierul piciorului. Javaneza îl lasă rănit, se întoarce la Paris, fură tot ce se găsea în faimosul atelier și dispare. Gauguin este amărît și revoltat, în același timp, de această aventură stupidă, cu urmări tragice pentru tot restul vieții, mai ales cînd își dă seama că, în definitiv, tot ce i se întîmplase îi venise din ambiția de a apăra o ființă ce era departe de a o merita. De altfel, rana de la picior nu se va vindeca niciodată. Ea se va agrava cu timpul și va fi una din cauzele morții premature a artistului.

Bolnav, supărat, fără bani, îl copleșește din nou nostalgia țărilor depărtate și primitive. Se hotărăște să vîndă toate tablourile produse în acest interval și să pornească iarăși înspre Oceania. Vînzarea se face la Hôtel Drouot, adică în localul în care se fac la Paris vînzări publice. Dacă aceste vînzări sînt pregătite din vreme, cu cîteva articole în presă, cu un catalog bine prezentat, scris de cineva cu autoritate este evident că rezultatul are să fie cu mult mai satisfăcător, decît dacă totul s-ar petrece fără ca cei interesați să afle despre eveniment. Gauguin cunoscuse, în timpul șederii sale în faimosul atelier din Paris, pe unde trecuseră cei mai însemnați literați și artiști din vremea lui, în serbări care nu erau totdeauna inocente, pe marele dramaturg scandinav August Strindberg. Se adresează lui și-l roagă să-i scrie prefața catalogului. Strindberg era atunci mult mai cunoscut decît astăzi și se bucura de o mare notorietate. El însă nu pri-

mește propunerea. Trimite numai o scrisoare din care se cuvine a cita cîteva pasaje, fiindcă ele sînt deosebit de interesante, reflectînd adică felul de a înțelege al unei personalități așa de însemnate, cum era dramaturgul, pe o altă personalitate tot așa de interesantă, astăzi pentru noi și mai valoroasă.

Strindberg îi spune pur și simplu: „*Je ne peux pas* (să scrie prefața) *ou plus brutalement je ne veux pas*“. „*Je ne peux pas saisir votre art et je ne puis pas l'aimer (je n'ai aucune prise sur votre art, cette fois exclusivement tahitien). Mais je sais que cet aveu ne vous étonnera ni ne vous blessera, car vous me semblez surtout fortifié par la haine des autres*“; (caracterizare foarte precisă și foarte fină, psihologicește vorbind, care ne explică unul din motivele atitudinilor lui Gauguin). „*Votre personnalité se complait dans l'antipathie qu'elle suscite, soucieuse de rester intacte*“¹.

„*J'ai vu des arbres (în tablourile d-tale) que ne retrouverait aucun botaniste, des animaux que Cuvier n'a jamais soupçonnés et des hommes que vous seul avez pu créer, une mer qui coulerait d'un volcan, un ciel dans lequel ne peut habiter nul dieu. Monsieur, vous avez créé une nouvelle terre et un nouveau ciel, mais je ne me plais pas au milieu de votre création, elle est trop ensoleillée pour moi, qui aime le clair-obscur*“².

¹ „Nu pot [...] sau mai brutal, nu vreau. Nu vă pot înțelege arta și în plus nu-mi place (n-am nici un fel de apreciere asupra artei dumneavoastră, de această dată exclusiv tahitiană). Dar știu că această mărturisire nu vă va tulbura și nici nu vă va jigni, căci îmi pareți mai ales întărit de ura altora; [...]. Personalitatea dumneavoastră se complăce în antipatia pe care o naște, preocupată de a rămîne intactă“ (N. r.).

² „Am văzut arbori [...] pe care nici un botanist nu i-ar identifica, animale pe care Cuvier nici nu le bănuia, și oameni pe care numai dumneavoastră i-ați putut crea, o mare care ar curge din-

Într-adevăr, Gauguin nu numai că nu se supără de cele de mai sus, dar publică scrisoarea împreună cu răspunsul, în care încearcă să justifice punctul său de vedere și să combată obiecțiile lui Strindberg. Mărturisesc că deși am mare admirație pentru felul de a se exprima al lui Gauguin, el mi se pare cu mult inferior de data aceasta, față de formulele atât de clare, de stilul, de simplitatea așa de eficace a dramaturgului.

Vinzarea tabloului are un succes relativ; ce satisfacție mai mare pentru Gauguin, decât să vadă că Degas însuși, îi cumpără câteva pinze! În expoziția precedentă, el avusese mărturisirea directă că Mallarmé îl admiră; în expoziția de acum altă mărturie, tot atât de îmbucurătoare pentru el, poate dintr-un alt punct de vedere mai interesantă, că Degas îl înțelege și-l admite.

Cu banii rezultați din această operație, el se îndreaptă din nou spre Tahiti. De data aceasta, el pleacă cu dorința de a se stabili acolo definitiv și încearcă să-și convingă soția — de care trăia despărțit, dar nu despărțit legal — să-l urmeze, ea și copiii. Aceasta refuză. Rece, inexorabilă. Doamna Gauguin consideră că ar fi o crimă față de copiii lor, dacă ar da ascultare îndemnului, cu atât mai mult cu cât ea e convinsă că nimic n-o mai leagă de Gauguin.

Dificultățile de ordin material nu încetează pentru cel ce se exilase voluntar, complicate cu altele, tot așa de grave, din pricina sănătății. Rana de la picior nu se vindecă și ea se complică cu fel de fel de infecții, unele poate în legătură cu clima tropicală. Deci, mizerie completă, descurajatoare. Flica artistului pe care-o iubea mai mult dintre toți copiii, moare. Știrea îi e dată de soție pe un ton care-l umi-

tr-un vulcan, un cer în care nu poate exista nici un dumnezeu. Domnule, dumneavoastră ați creat un nou pământ și un nou cer, dar în mijlocul lor eu nu mă complac, creația dumneavoastră este prea însoțită pentru mine care iubesc clarobscurul" (N. r.). 146

lește și-l exasperează. Boem și impulsiv, senzual mai ales, de o senzualitate care nu se poate stăpîni și nici controla, el nu înțelege cită nedreptate făcuse soției sale, purtîndu-se așa cum se purtase, și ce mare suferință îi provocase, suferință care explică atitudinea d-nei Gauguin, deși poate n-o justifică. Niciodată nu simțise mai aprigă existența ce-și alesese, mai apăsătoare, mai descurajatoare, „*Folle, mais triste et méchante aventure de mon voyage à Tahiti*”¹, zice el într-o scrisoare. Încearcă chiar să se omoare, dar nu izbuțește. Înainte de a-și pune capăt vieții, își încordează toate puterile și, după studii repetate compune opera sa capitală, testamentul său pictural, tablou de mari dimensiuni, intitulat: *Que sommes-nous? D'où venons nous? Où allons nous?* (Il. 68) în care, fără să-și fi îngrijit culorile și pinza, fiindcă nici nu mai are mijloacele necesare să elimine ceea ce era de proastă calitate, a izbutit să ne dea ceva demn de a fi comparat cu decorațiile murale cele mai celebre din secolul al XIX-lea.

Dar viața la Tahiti îi devine insuportabilă: scumpete, îngreuiată de faptul că nu mai are modele. Indigenii, care în timpul primei călătorii se ofereau aproape cu toții să fie pictați, începuseră să se „civilizeze” și nu mai sunt bucuroși să apară în nuditatea lor completă, în fața unui artist european. Rana de la picior se complicase, am spus-o. Gauguin n-are puțin liniște decât pictînd; atunci își uită de toate. În sfîrșit se hotărăște să părăsească Tahiti și pleacă mai departe, mai în inima Oceaniei, într-una din micile Insule Marchize, cea numită Dominique. Este interesant să constatăm că în aceste insule se găsesc lemne prețioase, de acelea a căror culoare și duritate fac ca ele să fie căutate pentru sculptură, și mobile fine. Avîndu-le la îndemînă, Gauguin le cioplește în orele libere. Scene încărcate de simboluri și pline de mister ies cu diuimul din mîna lui.

¹ „Nebună, dar tristă și rea aventură a fost călătoria mea în Tahiti” (N. r.). 147

Acestea se petreceau prin 1901. La Paris începe să se vîndă lucrările sale, nu prea multe, cîte una — două, grație mai ales unor prieteni devotați și activi, care se gîndesc la situația celui depărtat și, pe de o parte ca să-i ușureze traiul, pe de altă parte pentru a-i da consolația de a fi recunoscut de ceilalți, îi plasează una sau alta din opere.

Dar neliniștea, care era în interiorul lui Gauguin, mai mult decît în afară de el, îl împiedică să se bucure de această situație. Devine iritabil; se ceartă cu unul, cu altul. Cînd cunoșteam motivele conflictelor, ne dăm seama că el avea dreptate și nu e greu să admitem, chiar aprioric, că între un jandarm și un procuror de o parte, și Gauguin, de alta, acesta reprezintă latura îngăduitoare și simpatică, cea de umanitate față de indigeni. Din toate aceste nemulțumiri zilnice, care merg pînă la procese ce se dezbate în fața justiției, rezultă pentru el o viață plină de amărăciuni. De la o vreme, ca să se răzbune, fiindcă era foarte orgolios, scoate un jurnal, „Le sourire“, pe care-l poligrafiază. Jurnalul este plin de epigrame, de articole întepătoare, care ne cam decepționează, cînd le citim. Dar mai conține altceva, extrem de interesant: gravuri în lemn, pe care le trage Gauguin singur. Sînt opere curioase, poate din toată arta lui ceea ce ne apare ca mai evident inspirat de mediul particular în care se găsea, de moravurile și de credințele oamenilor în mijlocul cărora trăia.

Aceste conflicte neînsemnate, plictiseli ale vieții din colonii (și marele romancier englez Stevenson le avusese pe ale sale) duc chiar la unele procese. Unul din jandarmii pe care Gauguin îl acuzase că favorizează contrabanda, în defavoarea locuitorilor indigeni, îi face un proces de calomnie. Cel acuzat nu poate aduce dovezi, este condamnat și nevoit să plătească o amendă. Mîndru, sigur pe el, iubind libertatea, Gauguin se găsește constrîns în acțiunea lui și suferă un adevărat martiriu. Peste acestea se

adaugă mizeria, grija că nu va avea ce mânca a doua zi. Fizicește el decăzuse: abia se mai putea mișca. Dar ce e mai curios este că el, omul care toată viața visase climatul fericit al Pacificului, în care oamenii umblă fără veșminte, ca în paradis, în ultimile zile își aduce aminte cu nostalgie de Europa.

De altfel, nostalgia, dorința arzătoare a ceea ce-i lipsește, este una din trăsăturile caracteristice temperamentului lui Gauguin. Aspiră totdeauna spre ce nu avea: în mijlocul Europei, spre primitivismul Oceaniei; cînd este în Oceania, la viața din Europa, unde acum nu se mai poate întoarce. Ca o probă evidentă a gîndurilor ce-l chinuie în ultima etapă a vieții sale, avem un tablou în care el reprezintă niște case din nordul Franței sub zăpadă (Il. 60). Moare în mai, 1903.

Astfel s-a stins, turmentat de fel de fel de griji meschine, persecutat de reprezentanții „civilizației“, ruinat fizicește, năpădit de preocupări „care-l omoară“, cum spune el cu cîteva zile înainte de a-și da sfîrșitul, una din cele mai mari figuri ale picturii post-impresioniste.

Ultimii ani, cei mai productivi, cei în care el a adîncit mai mult domeniul artei, sînt cei pe care i-a petrecut în Tahiti și în Dominique. Aceasta se vede atît din *Noa-Noa*, cît și din scrisorile pe care în acest timp le trimite prietenilor săi. Vom alege opera lui cu caracter poetic și din scrisori numai ceea ce completează cele spuse și ce ne va face să înțelegem mai bine tablourile pe care le vom analiza. Cei doi prieteni, cărora le erau adresate scrisorile, sînt Daniel de Montfreid și Charles Morice. Mai ales din operele lor vom lua citatele de care ne vom servi.

După ce se războise cu impresionismul, Gauguin nu cruță nici teoriile bazate pe știință, adică mai ales estetica neoimpresionistă, asupra cărora se îndărătnicește parecă și mai cu vigoare decît asupra impresionismului. O

se pot multiplica. De pildă: „*l'égarement des peintres qui ont perdu l'instinct, c'est-à-dire l'imagination sont la physique, la chimie et l'étude de la nature*“¹. Realismul și neoimpresionismul sînt deci amestecate în această invectivă. Nu în chipul acesta se va ajunge cum dorea el, să „readucă arta la principiul său“, adică la „gîndire, interpretată prin elementele naturii“, după cum o definește Charles Morice, și încă mai puțin imitînd pe unul sau pe altul. „*Tout ce que j'ai appris des autres m'a gêné*“², declară el.

Ca cineva să condamne realismul, cînd pornește de la o interpretare poetică a naturii și cînd felul său curent de expresie este simbolul, o înțelegem. De ce însă acel dispreț pentru impresionism, pentru o atitudine și o tehnică pe care el însuși o practicasese la început? Impresionismul, prin definiția lui, renunță la compoziție. Un pictor impresionist se așază în fața naturii, din tot ce vede separă o porțiune a ei, și pictează. Deci, nici o nevoie de un teamei intelectual în opera de artă, (cel puțin așa credea Gauguin), deci, nici un stil. Apoi, ceea ce interesa pe un impresionist nu era decît execuția, adică realizarea materială, fără nici o preocupare de alt ordin, cu atît mai puțin una de caracter abstract. Artistul devine astfel un sclav al materiei, care, din contră, ar trebui să fie ea sclava artistului, să-l servească în toate împrejurările. În acest caz, partea personală, cea de creație, în afară de îndeminarea manuală, i se pare că nu există la impresionisti. Nu poate nega contribuția lor în istoria picturii franceze, ceea ce-l atrăsese și pe el, pînă cînd contactul cu Bretania, în 1888, deșeptase în el sentimente mai adînci și-i deschi-

¹ „rătăcirea pictorilor care și-au pierdut instinctul, adică imaginația, o reprezintă fizica, chimia și studiul naturii“ (N. r.).

² „Tot ceea ce am învățat de la alții m-a deranjat“ (N. r.).

sese noi orizonturi. Aici, în această provincie franceză, acordul între natură și operele de artă primitive, de caracter popular, în *Calvare*, îl impresionează la maximum. Gauguin are, desigur, alte intenții și este condus de alte norme decît artiștii de la țară, care săpaseră în granit crucea Mîntuitorului și pe sfintele femei, de la piciorul acestei cruci. El va căuta același acord, însă pe alte baze, într-un alt domeniu, în ținuturile primitive ale Oceaniei. Așa se naște *sintetismul* și *simbolismul* pictural, în Bretania. Aplicarea desăvîrșită a acestor teorii se face ceva mai tîrziu, în Tahiti și în Dominique.

Ch. Morice definește mișcarea inaugurată de amicul său ca o dorință de a nu reține din natură decît aspectele în care se citește o aluzie semnificativă la un gînd și de a reuni aceste aspecte într-o imagine clară, vorbind sentimentului și rațiunii printr-o operă liberă de orice verosimilitate, adică dezbrăcată de orice realism, însă adevărată din punct de vedere artistic. „*L'artiste se reconnaît — ne spune Gauguin — à la qualité de sa transposition*“¹. Rolul lui nu este să reproducă natura, ci s-o transpună, adică să-i dea un aspect direct, rezultat din atitudinea artistului în fața naturii și din estetica lui. Așa ajunge Gauguin la acele tablouri subtile, în care subiectul este luat, ca și personajele, din natura „luxuriantă și dezordonată“ a tropicelor, în care se reprezintă „*la vie en plein air, mais cependant intime, dans les fourrés, les ruisseaux ombrés, avec des femmes chuchotant dans un immense palais décoré par la Nature elle-même*“². Și cu adevărat așa se prezintă tablourile cele

¹ „Artistul se recunoaște după calitatea transpunerii“ (N. r.).

² „viața în aer liber, dar totuși intimă, în hățișuri, rîulețe umbrite, cu femei șoptind într-un imens palat decorat de Natura însăși“ (N. r.).

mai prețuite ale lui Gauguin (Cf. *Nave, nave mohana*) (*Jours délicieux*) (*Zile fericite*), (II. 61).

Scenele se petrec în mijlocul naturii, pe țărmul mării, el locuind totdeauna într-o insulă. Țărmul acesta e format în mare parte din resturi de mărgean, deci de un roșu viu. Malul roșu, alături de marea albastră, imensă, în fund cu verdele nuanțat al copacilor, legați între ei de liane și, în mijloc, în spațiul care rămâne liber, figuri solemne, care se ridică calme, de bărbați și femei, aproape goi. Totul îți dă impresia a ceva foarte intim, decorat cu ce are natura mai prețios, un colț dintr-un imens, când te gîndești la proporțiile oceanului și ale pădurilor virgine, dar totuși îngrădind un spațiu restrîns, care îndreptățește definiția sus citată.

Cum îi plăcea să raționeze și să explice scopul artei sale, Gauguin a formulat odată procedeul prin care a ajuns la geneza unui tablou (reprodus în monografia lui Rey, p. 38 și urm). Iar altă dată, la Pont-Aven, 1888, el concepe o întreagă estetică, dîndu-i un aspect jumătate glumeț. Se prefăce că explică activitatea și doctrina unui pictor din vremea lui Tamerlan. Ambele aceste expuneri de doctrină sînt indispensabile pentru oricine vrea să înțeleagă arta lui Gauguin.

Spre deosebire de ceilalți maeștri postimpresioniști, ale căror idei trebuiau strînse uneori cu trudă din multiple documente, din fragmente de scrisori, din povestirile celor care-i cunoscuseră, la acesta, spre a-i afla părerile și atitudinea de pictor, n-avem decît să analizăm aceste mărturisiri, destul de complete, în care estetica sa este în întregime cuprinsă. Le-am semnalat în rîndurile precedente: una a fost dată de Gauguin însuși în „*Notes éparses*” sub titlul „*Genèse d'un tableau*”; cealaltă, mai completă, deci încă și mai valoroasă, o găsim în volumul lui Charles Morice la p. 230 și următoarele, sub forma unei povestiri, pe un ton

jumătate serios, jumătate ironic, cum am spus, în genul manierei de care se serveau unii autori francezi din secolul al XVIII-lea, Montesquieu între alții, pentru a spune adevăruri, puțin cam neplăcute.

Vorăm analiza pe fiecare din aceste documente, după care vom trece la examinarea acelor opere din cariera lui Gauguin, care s-au născut din contactul cu lumea și natura primitivă a Oceaniei, incontestabil contribuția sa cea mai personală și mai înaltă la arta epocii. Despre repercusiunile acestor opere asupra celor pe care-i putem considera ca discipoli ai maestrului, acei pe care unii confrăți i-au numit în batjocură *nabis*, adică profeți, nu ne putem întinde aici. Ei sînt departe de a avea importanța maestrului.

Geneza unui tablou a fost publicată de Rey, după cum știm. Gauguin produsese faimosul său tablou: *Manao Tupapau*, nume oceanic, ce s-ar putea traduce cu „spiritul celor morți veghează”. Știm că la toate populațiile primitive spiritul celui care a dispărut, totdeauna cu ceva din cruzimea strigoilor de la noi, îi preocupă și chiar îi chinuiește toată viața, mai ales noaptea, pe întuneric. De aceea indigenii din insulele pe care le locuise Gauguin nu rămîneau noaptea fără o lumină aprinsă și nici nu călătoreau pe întuneric fără un felinar, care să sperie spiritele celor morți.

Iată cum ne descrie Gauguin motivele ce l-au condus la compoziția tabloului, așa cum a imaginat-o. „*Une jeune fille canaque est couchée sur le ventre, montrant une partie de son visage effrayé. Elle repose sur un lit garni d'un paréo bleu (paréo este bucata de stofă cu flori, executate în batic, cu care-și înconjură mijlocul locuitorii insulei, atît bărbații, cît și femeile) et d'un drap jaune de chrome clair. Un fond violet pourpre, semé de fleurs semblables*

153 *à des étincelles électriques: une figure un peu*

*étrange se tient à côté du lit*¹. Deci o compoziție cu un grup de două persoane, una culcată, alta alături de pat, cu înfățișarea unei apariții. „Séduit par une forme, un mouvement, je les peins sans aucune autre préoccupation que de faire un morceau de nu. Tel quel, c'est une étude de nu un peu indécente, et cependant j'en veux faire un tableau chaste et donnant l'esprit canaque, son caractère, sa tradition”².

Le paréo, étant lié intimement à l'existence d'une Canaque, je m'en sers comme dessus de lit. Le drap d'une étoffe écorce d'arbre doit être jaune, parce que de cette couleur il suscite pour le spectateur quelque chose d'inattendu”³, (Deci mărturia precisă că Gauguin, departe de a voi să evocă realitatea, întrebuintează culoarea ca un element cu o valoare emotivă intrinsecă, fără raport cu lumea înconjurătoare. Se servește de galben, nu fiindcă ar fi vorba de un obiect de această culoare, ci fiindcă crede că de galben, de tonalitatea această, depinde dacă el care privește tabloul va fi atras în mod brusc de tablou sau nu) „parce qu'il suggère l'éclairage d'une lampe, ce qui

¹ „o tânără canacă este culcată pe burtă, arătându-și o parte din chipul speriat. Se odihnește pe un pat împodobit cu un paréo albastru [...] și un cearceaf galben de crom deschis. Un fond violet purpuriu, semănat cu flori asemănătoare unor scinței electrice: o figură puțin ciudată se află lângă pat” (N. r.).

² Neavînd la dispoziția noastră nici o reproducție după tabloul analizat, ne vom opri la o altă operă aproape identică ca sentiment și compoziție: *Nevermore* (Il. 62).

³ „Impresionat de o formă, de o mișcare, le pictez fără nici o altă preocupare decît aceea de a face un nud. Așa cum este, este un studiu de nud, puțin indecent, cu toate că am vrut să fac un tablou decent, care să redea spiritul canac, caracterul și tradiția sa.

Paréo-ul fiind strîns legat de existența unui canac, mă servesc de el pentru a acoperi patul. Cearceaful, dintr-un postav asemănător cojii de copac, trebuie să fie galben, deoarece această culoare creează în spectator o senzație neașteptată” (N. r.).

m'évite de faire un effet de lampe. Il me faut un fond un peu terrible. Le violet est tout indiqué. Voilà la partie musicale du tableau tout échafaudée”¹.

Și, după ce povestește care s-ar cuveni să fie, după socoteala lui, starea de spirit a tinerei fete ce i-a servit de model, el se oprește la formula următoare: „Je ne vois que la peur. Quel genre de peur? Certainement pas la peur d'une Suzanne surprise par des vieillards. Cela n'existe pas en Océanie”. „Le Tupapau (Esprit des Morts) est tout indiqué. Pour les Canaques, c'est la peur constante. La nuit, une lampe est toujours allumée. Personne ne circule sur les routes, à moins d'avoir un fanal, et encore ils vont plusieurs ensemble.

Une fois mon Tupapau trouvé, je m'y attache complètement et j'en fais le motif de mon tableau. Le nu passe au deuxième plan.

Que peut bien être, pour une Canaque, un revenant? Elle ne connaît pas le théâtre, la lecture des romans, et lorsqu'elle pense à un mort, elle pense nécessairement à quelqu'un déjà vu. Mon revenant ne peut être qu'une petite bonne femme quelconque.

Le sens décoratif m'amène à parsemer le fond de fleurs. Ces fleurs sont des fleurs de Tupapau, des phosphorescences, signe que le revenant s'occupe de vous. Croyances tahitiennes.

Le titre, Manao Tupapau, a deux sens: ou elle pense au revenant, ou le revenant pense à elle.

Récapitulons. Partie musicale: lignes horizontales ondulantes (ca și cum ar crede că prin pictură, prin direcția liniilor compoziției, se pot evoca senzații muzicale); accords d'orange et de bleu, reliés par des jaunes et des violets, leurs dérivés, éclairés par des étincelles verdâ-

¹ „pentru că el sugerează lumina unei lămpi ceea ce mă scutește să creez efectul unei lămpi. Imi trebuie un fond puțin violent. Violetul este ceea ce trebuie. Iată alcătuită partea muzicală a tabloului”

tres; partie littéraire: l'Esprit d'une vivante lié à l'Esprit des morts. La Nuit et le Jour.

Cette genèse est écrite pour ceux qui veulent toujours savoir les pourquoi, les parce que (des choses).

Sinon, c'est tout simplement une étude de nu océanien¹.

Rîndurile acestea ne ajută să urmărim mer-sul ideilor, din momentul în care Gauguin se oprește la un subiect oarecare, pînă cînd îl realizează. Acum, să ne ocupăm de ceva mai mult, de ideile estetice, de întregul sistem teoretic cu privire la pictură, al artistului.

„Quelle est la doctrine esthétique de Gauguin? Quelle est sa technique? se întreabă Ch. Morice. Il s'est expliqué là-dessus — ces lignes datent de son second séjour à Pont-Aven (1888)

¹ „Nu văd decît frică. Desigur nu teama unei Suzane surprinse de bătrîni. Așa ceva nu există în Oceanian. Tupapau (Spiritul morților) este peste tot. Pentru canaci, este o teamă permanentă. Noaptea, o lampă este aprinsă în permanență. Nimeni nu circulă pe străzi fără să aibă un felinar, și chiar merg mai mulți împreună.

Odată Tupapau-ul meu găsit, mă identific pe deplin cu el și astfel îmi stabilesc motivul tabloului. Nudul trece pe planul doi. Ce poate să însemne pentru o canacă o fantomă? Ea nu știe ce este teatrul, lectura romanelor, iar cînd se gîndește la un mort, se gîndește ca la cineva deja cunoscut. Fantoma mea nu poate fi decît o cumătră oarecare.

Simțul decorativ mă determină să presar fondul cu flori. Aceste flori sînt florile lui Tupapau, fosforescente, semn că fantoma se ocupă de dumneavoastră. Credințe tahitiene.

Titlul de *Manao Tupapau* are două sensuri: sau ea se gîndește la fantomă, sau fantoma se gîndește la ea.

În concluzie. Partea muzicală: linii orizontale ondulate [...]; acorduri de oranj și albastru, raportate la galbenuri și violeturi, derivatele lor, luminate de străluciri verzui; parte literară: Spiritul celui viu legat de Spiritul morților. Noaptea și Ziua.

Această geneză este scrisă pentru cei care vor întotdeauna să știe cauza și motivul (lucrurilor).

Alt fel este un simplu studiu despre nudul oceanic“ (N. r.).

— dans ce langage plaisamment légendaire qu'il affectait volontiers. Voici ce précieux morceau¹. Și acum începe proza lui Gauguin:

„Ce fut à l'époque de Tamerlan, je crois, en l'an X, avant ou après Jésus-Christ. Qu'importe? Souvent précision nuit au rêve, décaractérise la fable. Là-bas, du côté où le soleil se lève, ce qui fit appeler cette contrée le Levant, en un bosquet odorant, quelques jeunes gens au teint basané, mais aux cheveux longs, contrairement aux usages de la foule soldatesque (poetii și pictorii cu părul lung, spre deosebire de restul populației), indice de la future profession, se trouvaient réunis.

Ils écoutaient, je ne sais si respectueusement, le grand professeur Mani-Vehli-Zumbul-Zadi, le peintre donneur de préceptes. Si vous êtes curieux de savoir ce que pouvait dire cet artiste des temps barbares, écoutez:

Il disait:

Employez toujours des couleurs de même origine. L'indigo est la meilleure base; il devient jaune, traité par l'esprit de nitre, et rouge dans le vinaigre. Les droguistes en ont toujours. Tenez-vous-en à ces trois colorations. (Albastru, galben și roșu culorile primitive, din care se pot deduce toate celelalte), „Avec de la patience, vous saurez ainsi composer toutes les teintes“².

¹ „Care este doctrina estetică a lui Gauguin? care este tehnica sa?... A explicat-o mai sus — gîndurile datează din perioada șederii la Pont-Aven (1888) — în acel limbaj plăcut legendar, pe care îl folosea cu plăcere. Iată acel prețios fragment“ (N. r.).

² „Era pe timpul lui Tamerlan, poate în anul al X-lea, înainte de era noastră sau în era noastră. Nu are nici o importanță. Deseori, precizia dăunează visului, demitizează legenda. Acolo jos, din partea în care răsare soarele, ceea ce a făcut să numim această regiune răsăritul, într-un boschet parfumat se aflau cîțiva tineri cu pielea măslinie, dar cu părul lung, spre deosebire de restul populației [...] semn al viitoarei profesii.“

Ei ascultau, nu știu dacă cu respect, pe marele profesor Mani-Vehli-Zumbul-Zadi, pictorul preceptor.

Iată un prim precept. Să vedem pe al doilea:

„Laissez le fond de votre papier éclaircir vos teintes et faire le blanc, mais ne le laissez jamais absolument nu. Le linge et la chair ne se peignent que si on a le secret de l'art“¹. Cine vă spune că roșul deschis este tonul cărni și că pânza albă capătă umbre cenușii? a-daugă Gauguin. *„Mettez une étoffe blanche à côté d'un chou ou d'une touffe de roses et vous verrez si elle sera teintée de gris.*

Rejetez le noir, et ce mélange de blanc et de noir qu'on nomme le gris. Rien n'est noir, rien n'est gris. Ce qui semble gris est un composé de nuances claires qu'un œil exercé devine. Qui peint n'a point pour tâche, comme le maçon, de bâtir, le compas et l'équerre à la main, une maison sur le plan fourni par l'architecte. Il est bon pour les jeunes gens d'avoir un modèle, mais qu'ils tiennent le rideau sur lui pendant qu'ils peignent“².

Dacă sînteți curioși să știți ce putea spune acest artist din timpuri străvechi, ascultați:

El spunea:

Folosiți totdeauna culori de aceeași natură. Indigoul este cea mai bună culoare de bază; devine galben, tratat cu nitrat, și roșu cu oțet. Droghistii le au întotdeauna. Mulțumiți-vă cu aceste trei colorații. [...]. Cu răbdare veți ști astfel să compuneți toate tentele“ (N. r.).

¹ „Lăsați fondul hîrtiei să vă lumineze culorile și făceți-l alb, dar nu-l lăsați niciodată complet gol. Rufăria și carnația nu se pictează decît dacă se cunoaște secretul artei“ (N. r.).

² Așezați o stofă albă lingă o varză sau lingă o tufă de trandafiri și veți vedea dacă ea s-a colorat ușor în gri.

Dați de-o parte negrul, și acest amestec de alb și negru ce se numește gri. Nimic nu este negru, nimic nu este gri. Ceea ce pare gri este un amestec de nuanțe luminoase pe care un ochi exersat îl poate distinge. Cel care pictează nu are obligația de a construi, precum zidarul, cu compasul și echerul o casă după planul oferit de arhitect. Este bine pentru tineri să aibă un model, dar să tragă perdeaua peste el atunci cînd pictează“ (N. r.).

Este exact ceea ce spusese altădată Delacroix, care și el sfătuia pe tinerii pictori să se servească cît mai puțin de model în momentul în care lucrează. Modelul, să-l fi studiat înainte, să-l aibă în memoria lor vizuală. *„Mieux est de peindre de mémoire, ainsi votre œuvre sera votre; votre sensation, votre intelligence et votre âme survivront alors à l'œil de l'amateur.*

Qui vous dit qu'on doit chercher l'opposition de couleurs?“¹.

Iată un al treilea precept, care ne aduce aminte de Van Gogh și de procedeul lui, tocmai contrar. Poate că-n intenția lui Gauguin era să condamne tocmai felul prietenului său de a concepe armonia coloritului unui tablou, bazată mai ales pe opoziția dintre culori.

„Quoi de plus doux à l'artiste que de faire discerner dans un bouquet de roses la teinte de chacune? Deux fleurs semblables ne pourraient donc jamais l'être feuille à feuille.

Cherchez l'harmonie et non l'opposition, l'accord et non le heurt. C'est l'œil de l'ignorance qui assigne une couleur fixe et immuable à chaque objet; je vous l'ai dit, gardez-vous de cet écueil. Exercez-vous à le peindre (l'objet) accouplé ou ombré, c'est-à-dire voisin ou mis derrière l'écran d'objets, d'autres ou de semblables couleurs que lui. Ainsi vous plairez par votre variété et votre vérité — la vôtre. Allez du clair au foncé et non du foncé au clair: votre travail ne sera jamais trop lumineux; l'œil cherche à se récréer par votre travail, donnez lui plaisir et non chagrin. C'est au faiseur d'enseignes qu'appar-

¹ „Lucrul cel mai bun este să pictezi din memorie, în felul acesta lucrarea voastră va fi a voastră; senzația, inteligența și sufletul vostru vor supraviețui atunci în ochiul amatorului.

Cine v-a spus că trebuie să căutăm opoziția culorilor?“ (N. r.).

tient la copie de l'œuvre d'autrui"¹. (Odată mai mult, Gauguin ne amintește că, după el, pictorii nu sînt decît sau revoluționari, sau plagiatori).

„Si vous reproduisez ce qu'un autre a fait, vous n'êtes plus qu'un faiseur de mélanges: vous émoussez votre sensibilité et immobilisez votre coloris. Que chez vous tout respire le calme et la paix de l'âme"².

„Le calme et la paix de l'âme“ iată scopul suprem al oricărei opere de artă și unul din principiile fundamentale ale lui Gauguin. Vom vedea, de altminteri, cînd vom trece în revistă cîteva din tablourile maestrului, că omul acesta nenorocit și turmentat, a cărui viață este o succesiune de catastrofe, ne-a dat totuși tablouri în care ceea ce ne impresionează, în primul rînd, este tocmai „le calme et la paix de l'âme“.

„Ainsi évitez la pose en mouvement. Chacun de vos personnages doit être à l'état statique. Quand Oumvra a représenté le supplice d'O-craï — aici face probabil aluzie la o legendă în legătură cu Tamerlan — il n'a point levé le

¹ „Ce este mai plăcut pentru un artist decît să descopere într-un buchet de trandafiri culoarea fiecăruia? Două flori asemănătoare nu vor fi însă niciodată la fel, petală cu petală.

Căutați armonia și nu opoziția, acordul și nu contrastul. Ochiul ignorantului este cel care atribuie o culoare fixă și constantă fiecărui obiect; eu v-am spus, feriți-vă de această primejdie. Exersați-vă în a-l picta (obiectul), împreună cu altceva sau umbră, adică așezat alături sau în spatele obiectelor, de alt fel sau de aceeași culoare cu el. Astfel veți ferma prin varietatea și adevărul dumneavoastră. Mergeți de la luminos spre întunecat și nu de la întunecat spre luminos: lucrarea dumneavoastră nu va fi niciodată prea luminoasă; ochiul caută să se odihnească prin lucrul dumneavoastră, făceti-i o plăcere și nu-i provocați o înfrustrare. Numai pictorul de forme copiază opera altuia“ (N. r.).

² „Dacă reproduceți ceea ce altul a făcut, nu sintetizați un făcător de amestecuri; vă slăbiți sensibilitatea și vă limitați coloritul. La dumneavoastră totul trebuie să respecte calmul și pacea spirituală“ (N. r.).

sabre du bourreau, prêté au Khakhan un geste de menace et tordu dans des convulsions la mère du patient. Le sultan, assis sur son trône, plisse, sur son front, la ride de la colère; le bourreau, debout, regarde Ocrâi comme une proie qui lui inspire pitié; la mère, appuyée sur un pilier, témoigne de sa douleur sans espoir par l'affaissement de ses forces et de son corps. Aussi une heure se passe-t-elle sans fatigue devant cette scène plus tragique dans son calme que si, la première minute passée, l'attitude impossible à garder eût fait sourire de dédain.

Appliquez-vous à la silhouette de chaque objet: la netteté du contour est l'apanage de la main qu'aucune hésitation de volonté n'affadit.

Pourquoi embellir à plaisir et de propos délibéré? Ainsi la vérité, l'odeur de chaque personne, fleur, homme ou arbre, disparaît; tout s'efface dans une même note de joli qui soulève le cœur du connaisseur. Ce n'est point à dire qu'il faille bannir le sujet gracieux, mais il est préférable de rendre comme est tel que vous voyez, que de couler votre couleur et votre dessin dans le moule d'une théorie préparée à l'avance dans votre cerveau“¹.

¹ „Astfel evitați poza în mișcare. Fiecare din personajele dumneavoastră trebuie să fie în poziție statică. Cînd Oumvra a reprezentat supliciul lui Ocrâi — [...] —, el nu a ridicat deloc sabia călăului, nu i-a atribuit lui Khakhan nici un gest de amenințare și nu o redă pe mama torturatului răsuindu-se convulsionată. Pe fruntea sultanului, așezat pe tronul său, apar cutele miniei; călăul, în picioare, îl privește pe Ocrâi ca pe o victimă care îi inspiră milă; mama, sprijinită de un stîlp, își dovedește durerea fără speranță prin lipsa de vlagă și istovirea corpului. De aceea poți petrece o oră în fața acestei scene, mai tragice prin calmul ei, chiar dacă, după prima impresie, imposibilitatea scenei te face să surzi cu dispreț.

Studiați silueta fiecărui obiect: precizia conturului este apanajul minii căreia nici o ezitare de voință nu-i ia savoarea. De ce să înfrumusețezi fără temei și într-adins? Astfel reprezentarea fidelă, mirosul fiecărei persoane, floare, om sau arbore, dispare; totul se șterge într-o notă de plăcut, care-l

După ce maestrul explicase estetica lui, în fraze de o simplitate lapidară, „*quelques murmures se font entendre dans le bosquet* (tinerii pictori nu sînt tocmai de acord cu cele spuse); *si le vent ne les eût emportées, on aurait pu entendre quelques paroles malsonnantes: Naturaliste!... Pompier!... mais le vent les emporta.*

Cependant Mani fronça le sourcil, appella ses élèves: Anarchistes! puis continua:

«Ne finissez pas trop; une impression n'est point assez durable pour que la recherche de l'infini détail, faite après coup, ne nuise au premier jet; ainsi vous en rafraîchissez la lave et d'un sang bouillonnant vous faites une pierre. Fût-elle un rubis, rejetez-la loin de vous.

Je ne vous dirai point quel pinceau vous devez préférer, quel papier vous prendrez et à quelle orientation vous vous mettrez. Ce sont là choses que demandent les jeunes filles à longs cheveux et à l'esprit court, qui mettent notre art au niveau de celui de broder des pantoufles ou de faire de succulents gâteaux».

Gravement Mani s'éloigna.

Gaiement la jeunesse s'envola.

En l'an X tout ceci se passa¹.

dezgustă pe cunoscător. Aceasta nu înseamnă că trebuie alungate subiectele drăguțe, dar este de preferat să redați așa cum este ceea ce vedeți, decît să turnați culoarea și desenul în tiparul unei teorii preconcepate de dumneavoastră” (N. r.).

¹ „cîteva șoapte s-au auzit în boschet [...]; dacă vîntul nu le-ar fi dus, s-ar fi putut auzi cîteva cuvinte deplasate; Naturalist!... Pompierist!... dar vîntul le-a dus.

În acest timp Mani s-a încruntat, numindu-și elevii: Anarhiști! apoi a continuat:

«Nu finisați prea mult; o impresie nu este deloc destul de durabilă pentru ca, după aceea, căutarea celui mai mic detaliu să strice prima mîină; în felul acesta vă reîmprospătați materia, și dintr-un singe înfierbîntat veți face o piatră. Chiar dacă ar fi un rubin, aruncați-l departe de dumneavoastră.

Nu vă voi spune ce penel trebuie să preferați, ce hîrtie să folosiți și spre ce direcție să vă

Iată deci tratatul, am putea zice, de pictură, pe care-l lasă Gauguin moștenire urmașilor. Ce ne izbește la el este mai ales coerența și logica.

Și acum să trecem în revistă cîteva din operele sale din perioada oceanică și să vedem cum a aplicat teoriile mai sus expuse.

Să începem cu un peisaj lipsit de figuri, unul din acele colțuri paradiziace, în care natura tropicală ne e reprezentată în toată splendoarea ei. Copaci de forme elegante, frunzișuri de toate culorile, plante gigantice, pline de cele mai frumoase flori, pe care le simțim cărnose și mirositoare, ceva feeric, în sfîrșit, ne întîmpină în această operă. Și dacă, cu imaginația, ne închipuim tonurile rare și delicate cu care este pictată, ne dăm seama că nu numai în producția lui Gauguin, dar în toată arta secolului, ea ocupă un loc de fruntă (Il. 63).

Mai adesea însă locul important în pinzele lui Gauguin este ținut de bărbații și de femeile din insule. Uneori ei sînt absolut goi, purtîndu-și nuditatea, de care aproape sînt inconștienți, cu o demnitate, cu un calm suveran. A fi fără nimic care să-i acopere este la ei ceva așa de natural, așa de potrivit cu decorul și cu climatul, încît cea mai mică fișie de pînză are ceva neobișnuit, aproape sărbătorec. Perfecți ca niște statui, numai ceva mai bruni, în picioare, purtînd în mîini flori sau fructe, cu gesturi de o eleganță neîntrecută, ei ne privesc cu încredere. Nările nasului dilatate, buzele cărnose și calde ne spun că avem de a face cu naturi pasionate, pentru care dragostea este

îndreptați. Acestea sînt lucruri pe care le întrebă tinerele cu părul lung și cu mintea scurtă, care așază arta noastră la nivelul aceleia de a broda papuci sau de a face savuroase plăcinte».

Grav, Mani s-a îndepărtat.

Vesel, tineretul a dispărut.

În anul al X-lea toate acestea s-au întîmplat²

163 (N. r.).

marea preocupare a vieții. Așa, de pildă, în *Tahitien et Tahitiennes* (Il. 64), ori în *Les seins aux fleurs rouges* (*Sini cu flori roșii*) (Il. 65).

Altădată, leneșe, visătoare, femeile privesc în zare, fără un gând precis, în așteptarea cine știe cărei împrejurări, care să le scoată din nemișcarea în care se găsesc de ceasuri întregi. Atunci le apar spiritele morților, pe care le presimt agitându-se în jurul lor, pînă ce viața, cu farmecele ei, le face să-și schimbe și ideile, și atitudinile (*Femmes de Tahiti*, Il. 66).

În *Ia Orana Maria* peisajul ține din nou un loc însemnat. Printre fructe și flori un cortegiu de femei aproape goale se îndreaptă, făcînd gestul rugăciunii, către o altă femeie mai în vîrstă, purtînd un copil pe umăr. Și ea, și copilul sînt nimbați, un fel de Fecioara Maria cu Pruncul, așa cum i-ar imagina tahitienii (Il. 67).

Dar, acest rai pămîntesc nu cuprinde numai oameni, cu calitățile celor de curînd ieșiți din mîinile Creatorului. Gauguin este nevoit s-o constate după cum am văzut. Neplăceri peste neplăceri vin să-i tulbure liniștea. Boala lui se complică și se agravează. Spiritul lui neliniștit nu-i dă pace. Oriunde s-ar găsi, după un timp dorește altceva, cu toată patima de care un temperament ca al său era capabil. Atunci, în orele tulburi, cînd chinurile fizice și neliniștea morală se abat asupra lui și-l copleșesc, își amintește, ca și Tannhäuser, de durerile pămîntesti, în voluptatea Venusbergului, de Bretania, de stîncile ei, de casele mici, acoperite de zăpadă, de zăpada pe care de ani de zile n-o mai văzuse. Și *Le village sous la neige* (*Satul sub zăpadă*) este rezultatul acestei triste, dezesperante reverii (Il. 60).

NEOIMPRESIONISMUL

Neoimpresionismul, după cum arată numele acestei grupări, nu pretinde să suprimă impresionismul, ci să-l completeze și să-l lămurească, să-l înnoiască — cu alte cuvinte — transformîndu-l dintr-un procedeu empiric, ocazional, instinctiv, practicat fără sistemă, „așa cum cîntă păsările“, cum i s-a spus, în bătaie de joc, în ceva logic, coerent, metodic, pornind de la constatări și legi științifice, aplicate punctual și în toate împrejurările. A luat naștere între 1880 și 1886, din meditațiile și discuțiile cîtorva tineri pictori, inteligenți și ingenioși, obișnuiți să-și analizeze senzațiile, să cugete asupra procedeelor de care se servesc, asupra scopului artei, a legilor ei, a mijloacelor prin care acele scopuri se pot atinge. Ei vor, nu să suprimă libertățile pe care și le luase pictura în ultimul timp, ci să le supună controlului unui rigorism dogmatic.

Punctul lor de vedere a fost expus în două documente de o mare importanță: o scrisoare program a lui Georges Seurat, publicată și din care, personal, n-am văzut decît cîteva fragmente, și într-un volum de Paul Signac: *De Delacroix au néo-impressionnisme*, apărut în 1899. Acest volum, foarte documentat, a deșteptat în publicul amator curiozitatea de a

165 cunoaște de aproape acest curent, așa încît a

ajuns la mai multe ediții. Și deși el nu e tipărit decât la sfârșitul secolului, în realitate este rezultatul unor observații și a unei experiențe care — cum am spus — a început în preajma anului 1880.

Impresionismul descoperise avantajele amestecului optic, pe bază de culori pure, în „tușe“ divizate, de forma unor virgule, mai mari sau mai mici, după proporția și dimensiunile operei.

Procedînd astfel, el este incontestabil novator. Se oprește însă numai la cîteva practici, pe care le găsește din întîmplare și pe care și neoimpresionismul le crede utile. Descoperirea acesteia revoluționase tehnica pictorilor, îi dăduse o vigoare nouă, dar în același timp, despărțise publicul în două tabere opuse, aproape rivale, în partizanii și în dușmanii acestei tehnici. Zăpăcise chiar și critica, dar mai ales produsese printre unii partizani o mișcare de nemulțumire, nu fiindcă n-ar fi fost convinși de utilitatea tehnicii, ci fiindcă ar fi dorit ca ea să ajungă mult mai departe. Grupul nerăbdător al tinerilor, care nu putea fi satisfăcut ca acest util procedeu să fie întrebuintat numai uneori, după capriciile pictorului, simte că se poate merge și că trebuie să se meargă mai adînc. Numai astfel, cred ei, se va dota pictura cu opere demne de timpurile noi și de spiritul științific care domină cea mai mare parte a activității oamenilor spre sfârșitul secolului al XIX-lea.

Iată deci o serie de nemulțumiți, gata de luptă, recunoscători, bineînțeleș, înaintașilor pentru ceea ce aduseseră nou în artă, dar, în același timp, doritori, în numele științei — fiindcă de știință se vorbește mai ales în a doua jumătate a secolului trecut —, să ajungă mai departe. Odată intrați pe drumul unor descoperiri așa de folositoare, ei n-au decât un gând: să continue pe acest drum pînă la capătul lui.

Cam în aceeași vreme în care grupul acesta se silește să **exploateze** „științific“ teoriile impresioniste, întîlnim un alt mănunchi de nemulțumiți: cei care tunau și fulgerau în contra Salonului de la Paris, a juriului și a nivelului general scăzut, care domnea în acel Salon. Ei fondează Salonul independenților. Acest nume arată că, în realitate, avem de-a face tot cu un fel de „revoluționari“. Vom vedea dacă cei care pornesc dintr-o parte se pot întîlni sau nu cu cei care pornesc din cealaltă parte. Interesant este că la baza mișcării lor, și a unora, și a celorlalți, este lipsa de satisfacție cu ceea ce se practica în cele două medii artistice: în cel oficial și în cel impresionist. Salonul independenților devine cu timpul o tribună pentru noile generații și pentru cei ce aspiră să fie considerați „moderni“.

Neoimpresioniștii nu vor deci să rupă dintr-o dată cu înaintașii. Atitudinea lor intransigentă nu se precizează decât mai tîrziu. La început, ei își dau seama că există încă multe legături între ceea ce obținuseră Monet și ceilalți, și ceea ce doresc ei înșiși. De aceea, ei solicită de la impresionisti voia de a expune alături de ei, în 1886. Expoziția din 1886 este ultima manifestare a grupului. De aici încolo, nici aceștia nu vor mai merge toți împreună, și vom vedea de ce. Din pricina neoimpresioniștilor, din pricina zgomotului care se face în jurul acestei mișcări, din pricină mai ales că unii dintre impresionisti sînt atrași de teoriile noi, cum era, de pildă, Pissarro, ceilalți își dau seama că forța lor de coeziune s-a slăbit, că este primejdios ca să mai deschidă larg porțile grupului de tineri și chiar să se mai arate împreună în public. Unitatea care existase mai înainte și dăduse tăria primelor lor expoziții dispăruse.

Că Pissarro fusese atras de neoimpresioniști, nu trebuie să ne mire. Acest artist — l-am văzut — este cel care se lăsase altădată influențat și de Cézanne, și de Van Gogh. După

diviziune a tonului, unul din punctele esențiale ale felului de a picta al neoimpresioniștilor. În fond, la impresioniști ei descoperiseră o tehnică de instinct și de inspirație, supusă vicisitudinilor momentului, și nu ceva logic, perseverent și unitar.

Ducînd mai departe inovațiile impresionismului, neoimpresionismul se servește de aceeași paletă, adică de culori pure. Adoptă în toate împrejurările amestecul optic, renunțînd cu totul la cel pigmentar, practică tușa divizată, mai mult în puncte și în pătrățele, decît în virgule. Virgula, ne dăm seama, constă dintr-un corp central și un fel de coadă mai subțire, ca la o cometă. În realizarea acestor virgule, impresioniștii făceau tocmai mișcarea de a purta culoarea ca și cum ar mătura (*touche balayée*), ceea ce era antipatic neoimpresioniștilor. Ultimii se servesc mai mult de punct, rezultînd dintr-o singură mișcare de atingere, sau de pătrățele, separate unele de altele, a căror dimensiune depindea de mărimea operei întreprinse. Ei pun deci la baza execuției nu întîmplarea, oricît de fericită ar fi ea uneori, ci o metodă bazată pe procedee științifice.

Cu ce rezultate? Le găsim expuse tot în cartea lui Signac, mai sus citată. Pe cînd impresionismul, ce e drept, obținea tablouri mult mai luminoase ca toată pictura anterioară, inclusiv Delacroix, și mai multă intensitate cromatică, ei micșorează totuși strălucirea tonurilor prin amestecuri pigmentare, adică pe paletă, și restrîng armonia tabloului, neobservînd decît în chip intermitent și fără metodă regulile ce rezultă din felul de a se comporta al culorilor unele față de altele, cînd sînt asociate.

Evitînd toate aceste greșeli, neoimpresionismul, după același autor, garantează un maximum de luminozitate, de colorație și de armonie, cum nu se mai obținuse pînă atunci în pictură. Aceste însușiri sînt rezultatul practicării sistematice a unor procedee ieșite, cum

169 am văzut, din impresionism, dar completate cu

cum îl caracterizează René Huyghe în *Les contemporains*: „il était facilement docile aux influences extérieures”.¹ Nu e mai puțin adevărat că atitudinea lui, atitudine care are drept consecință și o schimbare a felului de a picta al fiului său — pictor cu mult mai puțin însemnat —, nemulțumește profund pe prietenii lui din trecut. Se pare chiar că în expoziție tablourile lui neoimpresioniste au fost primite cu sarcasme și ironii.

Așadar, în 1886, impresioniștii și neoimpresioniștii nu se despărțiseră formal unii de alții, acea atitudine dușmănoasă, pe care o vom constata mai tîrziu, nu se declarase încă pe față. Tocmai această expoziție constituie data, de la care neoimpresioniștii încetează de a mai fi solidari cu grupul celorlalți și au pretenția să constituie ei singuri un grup.

În fond, ce reproșau ei impresioniștilor? După ce recunoșteau că aceștia izbutiseră să dea maximum de strălucire — ceea ce era și unul din scopurile neoimpresionismului —, ei îi analizează, într-un spirit evident nu tocmai binevoitor, procedeele, pentru a ajunge la concluzia că ele, fără să fie rele erau timide și inconsecvente. În adevăr, impresioniștii se serveau de culori pure — ca și neoimpresioniștii —, de amestecul optic, însă nu renunțaseră cu totul la amestecul pe paletă. Cu alte cuvinte, amestecul optic și amestecul pe paletă (pigmentar) coexistau în arta lor. Tușa era foarte desori în formă de virgulă, ceea ce permitea ca fiecare ton să rezulte din contopirea mai multor virgule, puse una lîngă alta, era adică un ton divizat. Dar nu exclusiv, căci se întîlneau de multe ori tușe, care intrau una într-alta. Constituiau ceea ce P. Signac numește „*des touches balayées*”², cînd o culoare intră în altă culoare, deci cînd nu mai putea fi vorba de o

¹ „era ușor influențabil” (N. r.).

² „tușe împrăștiate” (N. r.).

datele privitoare la legile după care culorile reacționează una față de alta. Aceste legi fuseseră descoperite mai ales de chimistul francez Eug. Chevreul și publicate în 1827, prin urmare cu vreo 50 de ani înainte de a se naște neoimpresionismul, într-un memoriu care făcuse mult zgomot: *Loi du contraste simultané*, legi și cercetări reluate mai târziu de alți fizicieni, în special de americanul O. N. Rood și de germanul H. Helmholtz.

Unul din cele mai importante elemente noi introduse de neoimpresioniști în ceea ce s-ar numi doctrina lor estetică, este deci elementul științific. El ne dă curajul și mândria cu care vorbesc de procedeele noi, de ei acum sistematic introduse în artă. Într-o vreme în care știința se bucura de un așa de mare prestigiu, cum este mai ales în a doua jumătate a secolului al XIX-lea — fiindcă în secolul al XX-lea și datele științei au început să fie atacate, iar oamenii să aibă o atitudine mai sceptică față de ele —, neoimpresioniștii sînt extrem de satisfăcuți că pot spune celorlalți: ați practicat toți o artă bazată pe instinct și pe inspirație; noi singuri facem o artă bazată pe datele și legile solide și imuabile ale științei.

Ei se pun astfel sub scutul științei, dar aceasta nu-i împiedică — pictori și artiști cum erau — să-și caute înaintașii, nu numai printre savanți, dar și printre acei pictori care în trecut schițaseră, dacă nu practicaseră neted și pe față, unele sau altele din legile care se găsesc la baza tehnicii lor picturale.

Totți istoricii care s-au ocupat de curente revoluționare în artă și-au dat seama de nevoia celor mai mulți dintre acești „revoluționari” de a nu părea că rup cu totul cu trecutul. Ei vor să dea impresia că felul lor de a judeca arta și de a o practica nu apare atunci pentru prima dată, oă el este oarecum tradițional. Același lucru se petrece și cu neoimpresioniștii. De aici provin încercările lor de a demonstra oă, în fond, ei nu fac decît să sis-

tematizeze și să reducă la niște principii ușor aplicabile, nu numai rezultatele experienței unor oameni de știință, ceea ce desigur, era mult, dar și observațiile celui mai mare și mai luminat pictor din secolul al XIX-lea, Delacroix, a cărui superioritate recunoscută de toți venea mai ales din felul în care tratase într-un tablou culoarea.

Întorcîndu-se la șeful romanticilor, luîndu-l pe acesta drept patron, ei își aleseseră bine protectorul, fiindcă, dintre toți artiștii secolului al XIX-lea, nimeni către 1880 nu era mai respectat, mai admirat ca artist și ca practician, ca om cu experiența picturii pînă în cele mai mici ale ei amănunte, ca Delacroix. Cercetînd *Correspondența* lui, *Jurnalul* care se publicase fragmentar și care ceva mai târziu s-a publicat complet, și studiile pe care Delacroix însuși le scrisese asupra cîtorva artiști care-l interesau îndeosebi, neoimpresioniștii izbutesc să-l arate ca pe un inițiator al mișcării lor, fără, bineînțeles, să-i atribuie sistemul încheiat pe care îl practica ei, a cărui paternitate le aparținea.

Primul capitol al studiului lui Paul Signac este plin de citate, din care oricine să poată deduce, nu numai interesul ce Delacroix purta problemelor în legătură cu culoarea, dar mijloacelor de a ajunge să lumineze un tablou și să intensifice tonurile. El spusese (citez după Signac): „*L'ennemi de toute peinture est le gris*”¹. Însă griul era tocmai rezultatul fatal al tuturor amestecurilor pigmentare, afară bineînțeles de cel cu alb al unei culori pure, sau cel cu tentele imediat vecine. Deci, dacă el condamna griul, evident că putea fi considerat unul din susținătorii amestecului optic, despre avantajele căruia își dăduse perfect seama cînd spusese: „*Teintes de vert et de violet mis crûment*,

ça et là, dans le clair, sans les mêler"¹. Deci, exemplu incontestabil de amestec optic și, în același timp, de diviziune a tonului, pe care Delacroix n-o numește astfel, dar căreia noi astăzi putem să-i dăm acest nume, fiindcă în realitate la aceasta se reducea afirmația lui. Și, mai departe: „*C'est bon que les couleurs ne soient pas matériellement fondues. Elles se fondent naturellement à une distance voulue par la loi sympathique qui les a associées. La couleur obtient ainsi plus d'énergie et de fraîcheur*”². Exact ceea ce urmăreau și neoimpresionistii. Mai mult decât atât: chiar atunci când sînt tonuri divizate, cu timpul culorile au o tendință să se apropie, îmbătrînirea tablourilor, patinarea lor, făcîndu-se și printr-un fel de armonizare a suprafeței pictate. Deci, dacă astăzi se întrebuintează tușe de acelea cu tonuri deosebite unele de altele, cum erau violetul și verdele de care vorbea Delacroix, așa încît numai de la oarecare distanță să se combine și să dea tenta de care are nevoie artistul, după 30, 40, 100 de ani, acele tușe care erau separate una de alta la început se strîng, se tocesc împreună, așa încît nu mai e nevoie de o mai mare distanță ca să percepi nuanța pe care a dorit-o artistul, ci și de aproape ai exact aceeași impresie. Orice pietură bună cu cît trece vremea, cu atît devine mai frumoasă.

La aceste constatări — ca să ne întoarcem din nou la Delacroix — maestrul ajunsese, între altele, și analizînd picturile pe care ilustrul peisagist englez Constable le trimisese în vremea lui la Salonul din Paris. Felul de a picta al lui Constable, care avea drept rezultat o vibrație cu totul particulară, o frumusețe, o fră-

¹ „Pete de verde și de violet puse direct, ici și colo, distinct, fără a le amesteca” (N. r.).

² „Este bine ca culorile să nu fie efectiv amestecate. Ele se amestecă în mod natural, la o distanță dictată de legea simpatiei care le-a asociat. Culoarea, astfel, capătă mai multă energie și prospețime” (N. r.).

gezime de tonuri, mai ales cînd picta cîmpii cu iarbă, îi dăduse lui Delacroix cheia acestui efect cu totul neașteptat, la care nu ajungeau încă pictorii francezi. El rezultă din faptul că englezul nu se servea de același ton pentru o suprafață mai întinsă, ci, dacă era vorba, de pildă, să picteze un cîmp cu iarbă verde, de diferite nuanțe de verde, punînd aceste nuanțe diferite una lîngă alta, el ajungea să dea mai multă frăgezime și un fel de vibrație tonurilor, așa cum se întîmpla și în natură, de altfel.

În același timp, Delacroix preconizează execuția prin tușe mărunte, netopite împreună, ci separate și paralele, ca niște „hașuri”. („Hașuri” se numesc în desen liniile paralele, prin care un desenator tinde să sugereze umbre și relief.) Aceste „hașuri” la Delacroix, în general, sînt de altă culoare, sau de alt ton.

Nu mai puțin importante sînt constatările aceluiasi artist cu privire la felul cum culorile se comportă unele față de altele, cînd sînt puse alături: complementarele, se știe, se intensifică. Tot așa, umbra unei culori va conține în genere elemente evidente din culoarea complementară. Dacă artistul are de pictat o draperie roșie, care pe corpul omenesc face cute și cade în așa fel, încît unele părți sînt luminate și altele întunecate, cele pe care le izbește lumina vor avea culoarea naturală, „locală”, cum i se zice, nițel albită, acolo unde lumina este intensă, în timp ce în umbră un ochi foarte fin ar descoperi elemente din tonul complementar al culorii obiectului. Dacă draperia este roșie, în umbră se vor vedea elemente de verde. Umbra este rece cînd tonul este cald și, invers, este caldă cînd tonul este rece. Cald: galbenul, roșul și portocaliul; reci umbrele: adică albastre, verzi sau violete.

Și în sprijinul acestei afirmații, P. Signac n-are nici o greutate să găsească la Delacroix numeroase citate. Evident apoi că, pentru a ajunge la astfel de rezultate, impulsul natural

dotati unii pictori: e nevoie de reflectare, de o artă din care să lipsească virtuozitatea: „*La grande affaire c'est d'éviter cette infernale commodité de la brosse*“¹, spusesese Delacroix.

În privința felului de a așterne culoarea și de a-și alege suportul, adică pînza sau cartoul, pentru ca tonul să vibreze, și Turner, celebrul peisagist englez este pus la contribuție în teoriile neoimpresioniste. De pildă, el făcuse o mare impresie asupra tuturor prin felul în care pictase zăpada, în câteva peisaje de iarnă. Oricine s-ar fi așteptat ca zăpada să fie redată prin alb, nuanțat cel mult cu griuri, cum se făcuse pînă atunci. Turner, într-un tablou celebru, care reprezintă chiciură și zăpadă, se servește însă de tente pure, pe care le amestecă în așa fel, încît de la distanță avem impresia tocmai a albului cald al zăpezii. Este adevărat că și Turner, ca și Constable, ca și toți acuareliștii englezi, printre care Bonington, fuseseră de aproape studiați de Delacroix, așa încît neoimpresioniștii suferă de două ori influența lor, odată prin Delacroix, altădată direct prin tablourile acestora.

Dar teoriile neoimpresioniștilor nu se raportează numai la pura execuție, la partea absolut materială de a așterne culoare pe pînză, ci merge mult mai departe și prin aceasta ei se deosebesc încă și mai mult de impresioniști, care mai totdeauna nu și-au pus alte probleme, decît cele în legătură cu execuția stricată.

La obiecțiile destul de grave, cel puțin în intențiile neoimpresioniste aduse impresionismului, se mai adăugau altele, în afară de cele pînă acum menționate, și anume: impresioniștii, ziceau ei, făceau o pictură mult prea instinctivă, mult prea sclavă a impresiei momentane, defect, de altfel, pe care îl imputase acestora și Gauguin. De aceea, ei nu pot avea pretenție să producă opere cu adevărat sem-

¹ „Marea problemă este de a evita această infernală comoditate a pensulei“ (N. r.).

nificative. Tablourile lor erau apoi lipsite de orice intenție „intelectuală“, nu avea la bază nimic altceva decît senzațiile vizuale.

O bună operă de artă nu se poate însă închipui, după neoimpresioniști, fără o idee de bază de la care să pornească, fără un element rațional, căruia să i se supună celelate elemente de natură materială. O pictură este, înainte de orice, o compoziție, adică o anumită dispoziție de linii și de culori, „*un bon arrangement de lignes et de couleurs*“¹, spusesese Delacroix, „*autant dire arabesque*“². Acest aranjament al liniilor, departe de a fi fixat numai în vederea echilibrului și armoniei unui tablou, trebuie să aibă o însemnătate de ordin emoțional. Direcția liniilor și alegerea culorilor, adică a paletelor de care se va servi artistul, vor fi în raport cu sentimentul ce se cuvine provocat în privitor. Dominantele unui tablou, spune Signac, vor varia după cum artistul tinde să exprime bucurie, calm, tristețe, ori sentimente contrare.

Și în această direcție punctul de plecare îl găsiseră neoimpresioniștii tot în scrierile lui Delacroix. „*La couleur n'est rien si elle n'est pas convenable au sujet* — spusesese șeful romanticilor — *et si elle n'augmente pas l'effet du tableau par l'imagination*“³. Și, mai departe: „*Tout le monde sait que le jaune, l'orange et le rouge inspirent et représentent des idées de joie, de richesse*“³, pentru a conchide cu ideea, în adevăr îndrăzneată, dar subtilă și perfect adevărată: „*Je vois dans les peintres des prosateurs et des poètes*“⁴, după cum ei respectă sau nu aceste norme.

¹ „un aranjament potrivit de linii și culori“ (N. r.).

² „mai bine zis arabesc“ (N. r.).

³ „Culoarea nu înseamnă nimic dacă ea nu este potrivită cu subiectul — [...] — și dacă nu amplifică efectul tabloului prin imaginație“ [...]. Toată lumea știe că galbenul, portocaliul și roșul inspiră și reprezintă gânduri de bucurie și de bogăție“ (N. r.).

⁴ „Văd în pictori prozatori și poeți“ (N. r.).

De aceea, o operație încă mai importantă pentru scopul ce urmărește artistul, decât însăși tehnica de care se va servi, va fi, pe de o parte, alegerea nuanțelor, a tonurilor, ce vor compune gama la care va recurge, pe de alta „*décider quelles courbes et quelles arabesques vont en découper la surface*”¹, cum spune Signac, care adaugă: „*souci bien rare à une époque où la plupart des tableaux sont tels que des photographies instantanées ou de vaines illustrations*”².

Dominanta liniilor din compoziție — căci de aceasta este vorba — va fi deci aleasă cu cea mai mare grijă și va fi corespunzătoare sentimentului pe care tabloul trebuie să-l exprime și deci să-l evoce în cel care-l privește. Aceste linii vor fi orizontale, când se reprezintă ceva calm, fie că e vorba de o vedere din natură, fie că e vorba de o scenă cu personaje; ascendente, pentru sentimente de avânt și bucurie; descendente, pentru cele de descurajare și tristețe. Evident, tentele calde, adică roșul, galbenul și portocaliul, vor ocupa cea mai mare parte din suprafața tabloului, atunci când compoziția va fi formată mai ales din linii ascendente. Tentele reci, din contră, vor fi în majoritate într-o compoziție cu linii descendente, pe când un echilibru între tonurile calde și cele reci va apare atunci când va fi vorba de o compoziție cu linii orizontale, adică menită să evoce în noi calmul, liniștea, siguranța. Numai astfel se va ajunge la opere armonioase, luminoase și mai ales colorate în chip logic și conform datelor științei.

În ceea ce privește alegerea subiectelor, neoimpresioniștii nu au o preferință deosebită pentru vreo categorie oarecare. De pildă, Georges Seurat, pe care toți îl consideră ca șef,

¹ „să hotărăști ce curbe și ce arabescuri vor împărți suprafața” (N. r.).

² „preocupare foarte rară într-o epocă în care cea mai mare parte din tablouri sînt ca niște fotografii instantanee sau ilustrații fără efect” (N. r.).

va trata adesea teme pe care le-ar fi putut alege și unii impresionisti, Manet îndeosebi, ori Monet. Bineînțeles, ele vor fi concepute cu totul altfel, într-un alt spirit, deși subiectele rămîn aceleași. Paul Signac va fi mai ales un peisagist, ca mulți pictori contemporani; Cross de asemenea.

Seurat, Signac și Cross sînt cei trei mai cunoscuți reprezentanți ai neoimpresionismului. Este bine să le schițăm pe scurt biografia și cariera lor artistică, după *Les Contemporains* a lui René Huyghe și *La peinture au XIXe et au XXe siècles*, a lui H. Focillon.

Georges Seurat moare foarte tînr. Trăiește de la 1859 pînă la 1891, adică numai 32 de ani. Este cel mai cu prestigiu dintre neoimpresioniști, atît printre prietenii mișcării, cît și printre dușmanii ei, în sensul că primii se adresau lui pentru a primi un cuvînt de ordine, iar cei de al doilea cînd aveau de izbit în neoimpresionism, criticau mai ales operele și teoriile lui Seurat. Începe prin a urma cursurile Școlii de arte frumoase și înțelegem cîte rezerve a trebuit să facă față de învățătura ce se predă în această instituție refractară. Este totuși interesant să notăm că profesorul lui imediat era un artist destul de bun, astăzi considerat printre urmașii lui Ingres cei mai autentici, de origine germană, însă stabilit în Franța, Gh. H. Lehmann. Își completează învățătura frecventînd muzeele, lucru ce era de așteptat de la cineva cu temperamentul și dispozițiile spirituale ale lui Seurat, atît de aplecat adică spre literatură și filozofie. Citește mult și încă dintru început are o tendință de a teoretiza arta, adică de a căuta să și-o explice abstract, pentru a ajunge mai mult sau mai puțin la un cod estetic, căruia mai tîrziu să i se supună. Frecventînd muzeele, citind, el este izbit de ceea ce era comun la marii maeștri ai picturii, adică de legile ritmului, ale măsurii, de echilibrul unui tablou, și de cele ale contrastului. Cel puțin așa ne informează Coquiott,

în studiul pe care-l consacră acestui artist. Citește și cărți de știință — iată deci o preocupare întrucâtva neobișnuită la un artist — și se leagă printr-o prietenie durabilă și fertilă în consecințe cu fizicianul Ch. Henry care îi supraviețuiește. Acesta se împrietenise la rîndul său cu Signac, astfel că el pare să se găsească la originea unora din explicațiile pe care acesta din urmă le dă picturii. Ch. Henry, un contemporan preocupat de unele teorii științifice de la care pornesc neimpresioniștii, relua astfel teorii mult mai vechi, după cum am mai spus, de vreme ce le întâlneau în al treilea deceniu al secolului al XIX-lea, la Chevreul.

Știința și explicațiile pe care le deține de la Henry, cu privire la legile optice, îl preocupă enorm pe Seurat. I se pare — și nu se înșela — că aici se găseau mijloacele pentru a duce mult mai departe, în chip logic și natural, descoperirile pe care le făcuseră impresioniștii în vremea lor. Toate aceste descoperiri erau — ca să mă servesc de o expresie familiară — rămase la mijlocul drumului, cînd ar fi fost util ca ele să fie duse pînă la capăt. Rezultatul acestor conversații cu oamenii de știință, a lecturilor unor opere de caracter științific sau de caracter estetic, a vizitelor în muzee, a fost că Seurat ajunge să-și formuleze, cu o mai mare precizie decît impresioniștii, teoria *diviziunii tonului*, care, după el, trebuia să fie ceva absolut, adică întrebuintat în orice împrejurări s-ar găsi pictorul. Tot așa se petrece cu legea contrastelor, aplicată pentru prima oară la desen, adică la clarobscur, dar introdusă mai apoi și în domeniul coloritului. De aceea poate desenele lui Seurat, după cum ne informează Focillon, sînt printre cele mai interesenate desene de pictori de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Prin aceste contraste în clarobscur, adică în umbre și lumini, el ajunge să evoce ceva destul de greu de evocat: atmosfera unei scene, ceea ce cu un termen francez se cheamă *l'enveloppe* (Il. 190).

După 1882, el se încumetă să aplice aceleași reguli culorii, mai întii cu oarecare timiditate, apoi cu o îndrăzneală crescîndă și metodică. În tablourile, în care pentru prima dată aplică aceste legi la armonia tonurilor, întîlnim, de pildă, alături de tușe conforme concluziilor la care ajunsese, adică de tușe divizate, de culori contrastate, și pe acelea pe care, cu Signac, le-am numit tușe *balayées*. În cele din urmă, am spus-o, neoimpresioniștii renunță la acest amestec „impur“, pe care cu vehemență îl impută impresioniștilor. Această renunțare, acest aspect nou al picturii lui Seurat, curajos pentru vremea sa, de perfect neoimpresionist, îl întîlnim după 1884: tente pure, diviziune, contrast și așa mai departe.

Pe de altă parte, pe măsură ce el evoluează, pe măsură ce-și clarifică ideile, tabloul încețază să mai fie ceva spontan, devine rezultatul unei lungi meditații și a unei complicate execuții. Este partea personală în cariera artistică a lui Seurat, aceea prin care el se impune contemporanilor și în primul rînd celor care urmăreau cam aceleași tendințe. Tablourile acestea „organizate“ apar după 1884. Așa sînt, ca să citez cîteva exemple, *La Grande Jatte*, *Cirque*, *Chahut* etc.

Paul Signac este ceva mai tînăr, dar nu cu mult. Se naște în 1863, moare însă în 1935, deci cam cu 40 de ani și ceva după Seurat. El este moștenitorul, urmașul care duce mai departe mișcarea, o explică, o realizează și o impune, după moartea inițiatorului. Acesta dispărînd tînăr, nu ajunsese să-și dea seama de succesele pe care, cel puțin într-un anumit cerc, le avusese teoriile sale.

Signac, tot așa de inteligent ca și Seurat și, în plus de aceasta, dispus să-și exprime cu ușurință, în scris, ideile, cum am arătat, este și el atras mai întii de impresionism. De aceea se leagă cu unii din artiștii care aparțineau aceluși grup. Totuși, el mărturisește oarecare 179 interes și pentru arta realistă. Iată-l deci la

mijlocul drumului între impresionism și realism, situație pe care n-o avea mai nici unul din cei de care ne-am ocupat până acum. Pe de altă parte, dintre subiectele care puteau să atragă un pictor, el se oprește, îndeosebi, la peisaj, și în special la scene marine, din vecinătatea Mediteranei. Dintre apele de care este înconjurată Franța, cea care a deșteptat mai multă admirație în artiști, cea de la care mai des s-au inspirat a fost tocmai Mediterana. Prin culoarea apei, prin lumină, prin țărmul care o înconjură, cînd gol și stîncos, metalic și lucind în soare, cînd acoperit de conifere, ea constituia un motiv ideal pentru un pictor. Signac este și el atras de acest prestigios decor, cum fuseseră atrași numeroși alți artiști înainte de el.

Expune în 1884, cum am văzut, cu Seurat și Cross, apoi în 1886, cu aceștia doi și cu impresionistii, la ultima expoziție a acestora. Signac este primul din grup care reduce paleta la culorile prisme, adică la cele pure. Cu alte cuvinte, el exclude din paleta lui pe cele ieșite din combinație pigmentară. Devine prieten cu Pissarro, atunci cînd adoptase și el teoriile tinerilor pictori.

Signac este un mare călător. În 1889, merge în Provence să se întâlnească cu Van Gogh, cu care se împrietenește. Contactul cu Van Gogh, deși acesta vedea altfel pictura, îl întărește mai degrabă în convingerile de pînă atunci și înțelegem de ce. Arta lui Van Gogh, deosebită din punct de vedere al tehnicii, însă bazată tot pe contrastul dintre tonurile pure, era mult mai directă și imediată, decît cea a neoimpresioniștilor. Totuși, trebuie să facem o rezervă: Signac este mai spontan decît Seurat.

Are contact și discuții și cu Ch. Henry, am spus-o, iar după moartea lui Seurat rămîne foarte legat cu acest om de știință, așa încît teoriile neoimpresioniste din cartea *De Delacroix* 180

au *néo-impressionisme* par să rezulte și din conversațiile dintre artist și fizician.

Signac, mai ales spre sfîrșitul vieții, cîștigă un mare prestigiu. Inteligent și înțelegător, nu întîlnim la el opinii exclusive și atitudini excesive, de cele de care ne izbim des în grupări de pictori tineri. El devine președintele Salonului Independentilor, care va juca un rol din ce în ce mai important de la 1886 înainte, în mișcarea de renovare a picturii franceze. Ca o curiozitate care privește arta românească, el a cunoscut pe N. Dărăscu care, o bucată de vreme, i-a suferit influența.

H. Edmond Cross se naște în 1856 — era prin urmare cel mai în vîrstă dintre neoimpresioniști — și moare în 1910. După mamă era englez, de aceea își traduce numele de Delacroix în Cross, ceea ce înseamnă același lucru. Începuturile carierei sale de pictor le face la Lille, apoi la Paris, cu Bonvin, un pictor destul de cunoscut în acea vreme. În 1884 se împrietenește cu ceilalți și, în același timp, se convertește la teoriile neoimpresioniste. Expune și el la Salonul Independentilor. Este „pontanilist“, însă trebuie să înțelegem acest termen, în ceea ce-l privește pe Cross, într-un chip oarecum special. El nu se servește de tușe în formă de punct, ci, mai degrabă, de tușe care tind spre un pătrățel: ba încă, el nu singularizează așa de mult în practica lui picturală, este așa de convins de avantajele teoriilor lui Seurat și Signac, încît se pare că de multe ori își lucrează tablourile în pătrățele albe, pe care le colora pe urmă în tonuri pure, după nevoie. Dacă acest lucru e adevărat, se poate închipui o practică picturală mai puțin spontană decît aceasta? De altfel, aici stă slăbiciunea neoimpresioniștilor. Cînd li s-au făcut obiecții, ele se raportau mai ales la migala din tehnica lor, la încetineala pe care o puneau în execuția tablourilor, încetineală și migală care presupuneau o răcire fatală a sentimentului, în cursul execuției, o sleire a inspirației. 181

Evident, într-un fel are să picteze un artist care, sub impresia a ceea ce vede, așterne pe pânză una după alta, repede și cu hotărâre, trăsăturile care vor constitui tabloul — așa picta Van Gogh — și într-alt fel va picta un alt artist, care începe prin a desena pătrățele albe, unul după altul, pe care apoi le acoperă cu tonuri de diverse culori. Este sigur că, de la o vreme, atenția se obosește și toată mulțimea pe care o deșteptase în el motivul a dispărut. Iar pictura devine ca o broderie, lucrată pe îndelete, în gherghef, în cruci de diverse culori. Cei care criticau pe neoimpresionisti, mai ales din acest punct de vedere le făceau obiecțiunile lor. Dar la ele se mai adaugă și altele. Ei ziceau: dacă pictura este redusă la o simplă juxtapunere de tonuri divizate, la legea contrastelor, la execuția aceasta lentă, este sigur că oricine va fi în stare să facă un tablou mai mult sau mai puțin acceptabil. Pentru aceasta nu trebuie nici talent deosebit, nici temperament: este destul să ai nițică școală și să te supui cu răbdare și sistematic unor legi binecunoscute.

În realitate, partea admirabilă, și la Seurat, și la Signac, și la Cross — deși de Cross personal, n-aș putea să mă pronunț cu certitudine, căci de el am văzut mai puține tablouri —, partea cu adevărat interesantă nu este cea care le era comună, care decurgea din teoriile lor, ci cea care le era personală, cea care, pînă la oarecare punct, contrazicea aceste teorii: era partea de natură intimă, deci în ultimă analiză, tot de spontaneitate.

Să examinăm acum cîteva din operele mai însemnate ale acestor artiști. Unele din ele au fost reproduse în prima parte a acestui volum, cînd am arătat pe scurt în ce constau diferențele între ei și impresionism. Așa este cazul cu pînza cunoscută de Seurat, *La parade* (Il. 188) și cu cea care se numește cînd *La promenade*, cînd *Un dimanche à la Grande Jatte* (Il. 189).

La chahut (Il. 69), este tot un tablou de Seurat, luat din lumea circului sau a café-concertului, adică a teatrului de varietăți. La sfîrșitul reprezentației muzica cîntă ceva într-un ritm îndrăcit, un cancan sau ceva identic. Bărbații și femeile dansează, se agită ca și cînd ar fi dezarticulați, într-o orgie de gesturi, pe care însă Seurat le-a înfățișat în chipul cel mai static. În schimb, tabloul este cît se poate de decorativ și, fiindcă este vorba de un sentiment puternic, avîntat, liniile sînt evident ascendente. E un lucru cu totul semnificativ pentru teoriile sale. Dar cît de anost și de rece, de „impasibil“, față de oricare din tablourile similare impresioniste.

Spuneam că Seurat și-a aplicat teoriile cu privire la legea contrastului mai întîi la desene și în domeniul clarobscurului. Portretul la care ne vom opri este un desen așa cum îl imagina artistul, în care mai ales putem judeca cît de eficace era metoda sa, cînd era vorba să evoce o atmosferă morală. Avem impresia că am pătruns într-o cameră în care se petrece ceva misterios. Toată această dispoziție de umbre și lumini, creează un prilej cît se poate de favorabil meditației (Il. 186).

Paul Signac este mult mai puțin dogmatic, deși teoriile grupului, lui i se datoresc. Va întrebuința, evident, culorile pure; va lăsa să joace între tonuri albul hîrtiei; se va servi de tonuri divizate etc., însă îl simțim mai puțin abstract și mai mult pictor, și poate mai aproape de impresionisti, decît toți ceilalți membri ai grupului. Într-un peisaj ca cele intitulate *Les pins* (*Pinii*) sau *Pins au bord de la mer* (*Pini la marginea mării*) luate din Sudul Franței, unde se stabilise, lumina, aerul străbat pretutindeni. Aceasta provine, desigur, din pricina tonurilor vii de care se servește, dar și din pricina diviziunii tonurilor, totdeauna cu ceva alb, din albul pînzei, între ele. S-a pictat în Franța mai cu talent, desigur, mai cu price-

pere, dar rareori s-a pictat mai ușor, parcă cu nimica, și mai luminos (Il. 70 și 71).

De Cross am ales un tablou cu figuri într-un peisaj: *Provençales (Provensalele)*. Pe un fond de peisaj foarte stilizat, avînd însă ceva dintr-o anumită manieră a lui Pissarro, două femei stau în iarbă, una pe gînduri, cealaltă adormită. Culoarea este plăcută, desigur, dar forma este inconsistentă: ceva în genul unui bun afiș ilustrat. (Il. 72).

FOVII

Am trecut în revistă, în capitolele precedente, insitînd asupra însușirilor și ideilor ce-i deosebeau de impresionism, pe cei mai însemnați pictori de la începutul veacului nostru. Ei sînt șefi de școală în perioada în care se nasc, iar opera lor va fi punctul de plecare al curentelor mai însemnate, nu numai din arta franceză, ci, prin radieră, ca urmare a influenței ce aceeaș școală exercită asupra țărilor de civilizație occidentală, a întregului Apus. Am insistat poate ceva mai mult asupra personalităților analizate pînă acum, pentru că numai astfel se puteau lămurii atîtea chestiuni și înțelege atîtea probleme ce vor preocupa pe urmașii lor, am putea zice fără exagerare pe continuatorii lor, fiindcă mulți se declară ei înșiși discipoli ai aceloră. Deși sîntem încă așa de aproape de manifestări care s-au produs chiar sub ochii noștri, deși cea mai mare parte a pictorilor, pe care îi vom trata în paginile următoare, nu evoluează după norme rigide și totdeauna previzibile, ci supunîndu-se, tocmai din pricina sensibilității lor rafinate și mereu în căutarea noutății, unii la sugestii succesive, venite din afara lor, alții la impulsuri foarte nuanțate, venite din lăuntru, consider că tot se poate ajunge la o precizare a doctrinei lor, 185 deci la o prezentare logică a operei.

Vom începe cu așa-numiții *fauves*. Numele acesta în franțuzește înseamnă „fiare sălbatice“. El arată deci pe o ființă cu totul străină de orice urmă de civilizație. Ne dăm seama că epitetul acesta le-a fost dat unor pictori, tocmai fiindcă arta lor era într-o discordanță teribilă, față de arta celorlalți. Numele a fost găsit de un critic de artă, ca și cel de impresionist de altminteri, ca să arate contrastul izbitor dintre tablourile acestori fovi și câteva busturi care aminteau de arta lui Donatello într-aceeași expoziție. Într-o fază, destinată să distreze pe cititori, acel critic vorbea de „*Donatello parmi les fauves*“. O expresie dată mai mult sau mai puțin în bătaie de joc, a devenit un renume, pe care cei interesați l-au reținut, tocmai fiindcă el era așa de pitoresc și răspundea așa de desăvârșit efectului ce ei doreau să provoace asupra publicului: niște sălbatici, exprimându-se cu o sinceritate brutală, rebeli veniți să răstoarne toate credințele și principiile estetice ale contemporanilor lor. În realitate, vom vedea că lucrurile nu sînt chiar așa de tragice.

Acest nume de fovi însă le-a rămas, ca un titlu de glorie, iar doctrina lor a fost botezată, evident, cu numele de fovism. Purced poate de la Van Gogh, în care se găsesc exprimate multe din dorințele de care sînt animați și acești pictori, dar ei nu sînt refractari nici la alte curente, cum ar fi cel al lui Cézanne care, din orice parte am privi pictura modernă, apare în fundul perspectivei. Și, pe măsură ce-și croiesc un drum în arta contemporană, ei se resimt și de credințele celor ce merg alături de ei, de cubiști, bunăoară.

Ceea ce este curios, este că mai toți sînt formați în atelierul unui profesor al Școlii de arte frumoase, un pictor preocupat de antichitate cum sînt mai toți profesorii care aparțin școlii și institutului, un om extrem de cultivat, plin de idei, însă spirit liberal și excelent pedagog. Se numea Gustave Moreau. (El 186

este și profesorul compatriotului nostru Teodor Pallady, care, în atelierul maestrului a cunoscut de aproape pe Matisse, cu care a rămas în excelente raporturi pînă astăzi.)

Și pentru fovi, ca și pentru Van Gogh, culoarea este elementul esențial într-un tablou, dar nu numai ea, cum vom vedea. „*A vrai dire, pour tous les fauves, au moins à un moment de leur existence, la couleur a été le problème dominant*“¹, spune R. Huyghe, în studiul său despre contemporani, la care am făcut deseori aluzie în manualul nostru. Și pentru ce? Fiindcă culoarea este elementul cel mai eficace asupra simțurilor și esențial în pictura pură, adică în pictura care nu vrea să fie altceva decît pictură, cea care ne ajută să scăpăm de dominația și chiar de intervenția spiritului. Să notăm acest detaliu: ceea ce mai ales doresc acești tineri este să elimine orice element parazitar, după cum cred ei, adică intelectual, dintr-o operă de artă. Trăim într-o epocă în care se vorbește de poezie pură, de muzică pură; e natural să ne așteptăm și la o pictură pură.

Cel mai important din grup este Henri Matisse, figură dominantă în arta timpului nostru. Prin manifestările lui ne ajută să înțelegem mișcarea pe care o reprezintă în liniile ei esențiale, și iată cum: în 1908 a publicat un fel de manifest în „*La Grande Revue*“, în care se cuprind, în fraze de o claritate absolută, fundamentele doctrinei. Să ne oprim puțin asupra acestui document, reprodus și comentat de Raymond Escholier în *H. Matisse (Anciens et Modernes*, Floury, 1937), publicație care are, pe lângă aprecieri uneori discutabile, calitatea de a cuprinde anumite mărturii emanînd de la Matisse însuși, deci o adevărată profesiune de credință. În 1942, Pierre Courthion publică și el, tot despre Matisse, un studiu mai puțin

¹ „La drept vorbind, pentru toți fovii, cel puțin la un moment culoarea a fost problema principală“ (N. r.).

bine documentat, deși el cunoaște personal pe Matisse și deci unele sau altele din afirmațiile sale sînt bazate pe conversațiile directe cu maestrul. Este o carte excelent ilustrată, cu titlul *Le visage de Matisse*, la Jean Marquerat, în Lausanne. Bineînțeles, vom recurge, și în ce privește pe fovi, la excelentele și așa de profunde capitole din Focillon, operă capitală cu privire la secolul al XX-lea, ca și la cele din *Les contemporains* a lui R. Huyghe.

„Ce que je poursuis c'est l'expression”¹, scrisese Matisse, termen însă care la el are alt înțeles decît la ceilalți artiști. „Expresia” nu rezidă în trăsăturile feței, și nici în atitudinile și mișcările violente sau calme ale personajelor, ci se obține numai prin *dispoziția tabloului*, deci prin *compoziție*. Pentru Matisse, *compoziție* este aproape sinonim cu *expresie*. *Compoziția* însă va viza în primul rînd la decorativ, deci la crearea în privitor a unei plăceri senzoriale intense, al unui calm odihnitor, „quelque chose d'analogue à bon fauteuil”², formulase ireverențios acesta gîndul lui. Dar, o *compoziție* strînsă, în vederea tocmai a acelei delectări a ochiului, nu se atinge decît printr-o simplificare extremă, o suprimare a tuturor detaliilor superflue, care ar putea lua altfel locul, într-o operă de artă, detaliilor esențiale (Il. 73).

Compoziția, adică puterea de expresie a unui tablou, este, evident, în funcție de formatul, ca și de dimensiunile tabloului. De pildă, într-un tablou de forma unui pătrat, *compoziția* are să apară într-un fel; dacă, din contră, tabloul are forma unui dreptunghi în lungime, *compoziția* va fi altfel rînduită; dacă e vorba de un dreptunghi în înălțime, ea va avea o a treia rînduială; într-un triunghi sau într-un spațiu rotund sau oval, *compoziția* se va conforma și de data aceasta formatului. Mai

¹ „Ceea ce urmăresc este expresia” (N. r.).

² „ceva asemănător unui fotoliu confortabil” (N. r.).

mult decît atît, chiar dacă e vorba de același format, adică de un dreptunghi, dacă artistul vrea să treacă *compoziția* de la dimensiunile mici ale schiței la dimensiuni mult mai ample, chiar cînd raportul dintre înălțime și lungime este același, el trebiue să schimbe *compoziția*; detaliu foarte important în estetica lui Matisse. Mulți artiști, din contră, se mărginesc să facă o schiță, adică să fixeze liniile generale ale *compoziției*, pe care pe urmă o împart în pătrățele, mărite apoi neschimbate la proporțiile mult mai vaste ale tabloului real. Matisse e de părere că în acest caz îți pierzi căldura inspirației, iar o *compoziție* executată în aceste condiții va da totdeauna impresia unui lucru rece și neatrăgător. Pe de altă parte — și din acest punct de vedere Matisse se deosebește de alți artiști —, el nu crede că o lucrare cu mari calități se poate obține dintr-o dată, căci prima impresie a pictorului este adeseori superficială și dă rezultate care nu pot să ne intereseze multă vreme și nici rezista la o contemplație prelungită.

Iată-l deci pe pictor în fond partizan al unei arte mult mai gîndite, mai metodice, mai intelectuale decît cea a multor din contemporanii lui. Lucrul acesta la prima vedere nu ne poate îndeajuns mira. Cine zice artă de „sălbatici” spune artă de o spontaneitate extremă. Matisse însă nu e de părere că spontaneitatea este de mare ajutor în creațiune, ci numai meditația și experiența, adică încercările repetate, pînă cînd ajungi să determini acea *compoziție*, care e cea mai expresivă, adică cea mai efectivă, cea care ne face cea mai mare plăcere, o plăcere bazată bineînțeles în primul rînd pe armonia și pe îndrăzneala culorilor. Calmul de care vorbeam mai sus este urmarea acordului desăvîrșit al tonurilor, adică al acordului cromatic, ca și al echilibrului volumelor care, în definitiv, sînt indicate tot prin culori, cel mult subliniate de un contur puternic, deci 189 lipsite de umbre. „Pour moi, tout est dans la

compositon, spune Matisse. *Il est donc nécessaire, dès le début, d'avoir une vision d'ensemble*¹. Dar, adaugă el, — și aceasta îl deosebește fundamental de neoimpresioniști și de veleitățile științifice ale acestora — „*le côté expressif des couleurs s'impose à moi de façon purement instinctive, le choix de mes couleurs ne repose sur aucune théorie scientifique, il est basé sur l'observation, sur le sentiment, sur l'expérience de ma sensibilité. En réalité j'estime que la théorie même des complémentaires n'est pas absolue*”². Iată deci câteva afirmații clare, hotărâte făcute în cursul manifestului. Sîntem în plin empirism, ca în vremea impresioniștilor, la discreția sentimentului și a sensibilității. Și, de fapt, fiecare din fovi a început printr-o perioadă în care s-a simțit destul de aproape de impresionism. Totuși, pentru Matisse — dar nu și pentru ceilalți, în special nu pentru Vlaminck — ceea ce-l interesează mai mult nu-i natura, cu miile ei de aspecte, nici natura moartă, cum se întîmplase cu impresioniștii, ci figura. „*C'est elle qui me permet le mieux d'exprimer le sentiment pour ainsi dire religieux que je possède de la vie*”³.

Fovii, punînd accentul din ce în ce mai mult pe culoare și plecînd urechea și la ceea ce se spunea în jurul lor, trec printr-o perioadă în care se depărtează mult de natură, o perioadă de simplificare, de interpretare a realității, de deformare expresivă a ei. Matisse nu procedează întotdeauna așa; aici vedem deci

¹ „Pentru mine, totul se află în compoziție, [...]. Este necesar deci, ca, de la început, să ai o viziune de ansamblu” (N. r.).

² „aspectul expresiv al culorilor mă preocupă în mod pur instinctiv, alegerea culorilor nu se bazează la mine pe nici o teorie științifică, ci pe observație, pe sentiment, pe experiența sensibilității mele. De fapt, consider că însăși teoria complementarelor nu este absolută” (N. r.).

³ „Ea este cea care m-a ajutat să-mi exprim mai bine sentimentul, ca să zic așa religios, pe care îl am despre viață” (N. r.).

deosebirea între el și ceilalți. Este însă interesant de remarcat că el recomandă totuși ca cei care fac du style, să nu se depărteze prea mult de realitate căci atunci vor fi „*à côté de la vérité*”¹. Expresie care trebuie reținută, pentru cineva care a fost acuzat de a disprețui realitatea. De aceea, chiar atunci cînd el și ceilalți se apropie de cubiști, „*ils procèdent de la sensation à l'idée*”², adică de la contactul cu natura, spre stilizare, pe cînd ceilalți, cubiștii, „*procèdent de l'idée à la sensation*”³. De altfel, vorbind de Picasso, care este reprezentantul cel mai autorizat al cubiștilor, Matisse spusese că ei doi sînt „polul Nord” și „polul Sud”.

Evident, în grupul fovist vom întîlni temperamente variate. De aceea, ce e adevărat pentru unul, va fi adevărat numai cu aproximație pentru ceilalți. A fost însă necesar să ne oprim un minut la analiza unei doctrine, care, deși nu e complet și mereu împărtășită de tot grupul — de altfel ea variază la însuși Matisse —, constituie totuși miezul esteticii celui mai important din grup și permite să ne apropiem cu încredere și cu lumini noi și de opera celorlalți.

Este imposibil de a intra în prea multe detalii și de a studia pe toți reprezentanții mai de seamă ai fovismului. Nu putem însă trece cu vederea pe cel mai ilustru dintre ei, cel a cărui doctrină, de altfel, am încercat s-o expunem în cele precedente.

Matisse, deși reprezentantul „picturii tineri”, este astăzi un om trecut de 75 de ani. Este din nordul Franței, ca și Vlaminck, ca și Derain — și ei aderenți de seamă ai fovismului —, și acest detaliu ne va explica multe lucruri, în primul rînd atracția pentru Sud, pentru cerul luminos al Mediteranei sau al Oceanului, la coasta de vest a Franței. Stu-

¹ „alături de adevăr” (N. r.).

² „ei merg de la senzație la idee” (N. r.).

³ „ei merg de la idee la senzație” (N. r.).

diază mai întâi dreptul, ca să facă plăcere tatălui, apoi este atras de pictură. Trece prin mai multe ateliere, pînă ajunge la Beaux Arts, la Gustave Moreau, deosebit cu totul, cum am văzut, de elevul său, acesta fiind „*orienté vers la peinture pure*“¹. Copiază la Luvru — iarăși un lucru neașteptat —, nu disprețuiește însă nici mulțimea de pe stradă. Are norocul să vină la München în contact cu arta musulmană în timpul unei mari expoziții; iar această întâlnire va avea o enormă repercusiune asupra sa și, prin sine, asupra picturii contemporane. Atunci își dă seama Matisse de voluptatea culorii, fără nici o intervenție din partea gândirii, de prospețimea miraculoasă a armoniei tonurilor pure, de eleganța arabescului colorat și de rezultatele expresive ale procedurii simplificării. Această dragoste pentru culoare pură și pentru simplificare îl duce mai departe, la arta japoneză, care-l întărește în convingerile căpătate prin arta musulmană. Toate aceste preocupări, plus cea a compoziției, îl apropie de impresionisti sau, mai drept vorbind, de neoimpresionisti. La început, navighează între realism și neoimpresionism, servindu-se de o paletă strălucitoare de tonuri pure, este însă indecis. Călătorește în sudul Franței. Doctrina sa se tot lămurește din contactul cu natura plină de lumină și de farmec a Sudului; „*Je veux un art d'équilibre, de pureté, qui n'inquiète, ni ne trouble. Je veux que l'homme fatigué, surmené, éreinté, goûte devant ma peinture le calme et le repos*“². La aceste concluzii ajunsese el și în urma unei opere importante de Cézanne, al cărei proprietar devenise, chiar într-un moment în care mijloacele sale materiale erau destul de reduse, ca să-și per-

¹ „încălinat spre pictura pură“ (N. r.).

² „Vreau o artă echilibrată, curată, care să nu neliniștească și nici să nu tulbure. Eu vreau ca omul obosit, surmenat, sleit de puteri, să se bucure în fața picturii mele de calm și de liniște“ (N. r.).

mită luxul de a cumpăra opere de artă, dar care îl atrăsese în chip particular, *Les trois baigneuses*.

Prin 1903, fovii încep să se cunoască unii pe alții și să-și strângă rîndurile. În 1905 expun o parte din operele lor, care „urlă“ în mijlocul pînzelor celorlalți. Atunci li se dă numele de care am vorbit, nume pe care l-au meritat multă vreme, dar pe care nu-l mai merită astăzi, cu excepția poate a unuia singur, a lui Georges Rouault.

Matisse a produs o operă din cele mai variate și mai bogate. Aproape nu este subiect pe care să nu-l fi tratat de nenumărate ori, de la portret și peisaj pînă la vastele decorații murale. Felul de tratare este departe de a fi același, chiar cînd motivele nu se deosebesc prea mult. Această impresionabilitate a lui Matisse, această nevoie de a simți „de unde bate vîntul“, i-a fost imputată, și nu pe nedrept. Este ea provenită dintr-o dorință de a se înnoi, sau rezultatul unei nesiguranțe asupra lui însuși, ori poate, ceea ce ar fi și mai tulburător, ieșită dintr-o impulsie vie de a profita de ceea ce, într-un anumit moment are succes, este greu de spus. Zgomotul făcut de unul sau de altul dintre contemporani n-a fost fără răsunset asupra sa, pînă ce, dintr-o cauză sau alta, se răzgîndea și pornea pe un alt drum. Van Gogh l-a impresionat în primul rînd, cum era natural. Un tablou cum este de pildă *La desserte* (Il. 74) este foarte aproape de felul de aranjare și de pictura din portretele maestrului de la Aix *M-me Boulin*), cu singura deosebire că Matisse, preocupat de „stil“, de „expresivitate“, elimina multe detalii, care erau considerate ca indispensabile de către Van Gogh.

Aceeași preocupare de simplitate expresivă, mergînd pînă la un fel de întepenire a figurii, apare în portretul *Femeie șezînd* (Il. 75). *Femme devant un aquarium* (*Femeie în fața unui acvarium*) este, din contra, mai aproape

de realitate (Il. 76). Este însă evident că reproduse în alb și negru, fără acea putere convingătoare ce emană din darul lui Matisse de a se servi de culoare, toate aceste planșe nu ne pot nici pe departe face să simțim mulțumirea rezultată din cantemplarea acestor opere. În *La leçon de piano (Lecția de pian)* se ghicește parcă ceva mai bine farmecul coloritului (Il. 77).

Desigur, ca orice artist, Matisse este inegal. Când este bun, el merită incontestabil locul de fruntaș, pe care-l deține în arta europeană contemporană. Mai puțin reușite, deși ele au fost mult lăudate, mi se par compozițiile sale de mari dimensiuni, unele în America, altele în Rusia. Amintirea decoratorilor egipteni și extrem orientali; tendința exclusivă la ritm; succesele răsunătoare ale unor contemporani, față de care Matisse nu se considera cu nimic inferior, l-au făcut să se oprească la o formă de artă, ce se suporta încă din pricina magiei coloritului, dar care în fond este de o sărăcie dezesperantă, în naivitatea ei agresivă (Il. 78).

CUBISMUL

Printr-un fel de ironie a împrejurărilor, cubismul a fost considerat, de cei care l-au inventat și practicat, dacă nu ca o întoarcere la realitate, în orice caz ca o întoarcere la ordine. El apare ca o protestare energică, îndrăzneată, stranie însă și deconcertind pe mulți, pe de o parte în contra disoluției, pe care, după cum pretindeau unii, impresionismul o adusese formelor dintr-o compoziție, pe de alta în contra exceselor colorismului, așa cum era înțeles de fovi. Deci, ceea ce ei mai ales imputau predecesorilor și ceea ce tindeau să facă să dispară era ca arta, care se baza în primul rând pe aparența lucrurilor, adică prin ceea ce natura transmitea spiritului nostru prin simțuri, să fie înlocuit cu realitatea adevărată, adică cu însușirile eterne ale lucrurilor, după datele inteligenței.

În momentul în care cubismul, această formă așa de violent revoluționară a picturii, devine o tendință atotputernică în pictura nouă, contemporanii lui se împart în două grupuri: prietenii și dușmanii lui, adică cei ce-l practică convinși că sînt adevărații reprezentanți ai spiritului modern, și cei care văd în el o decădere completă a picturii, mai teribilă chiar decît fovismul. Totuși, teoriile cubismului sînt așa de neașteptate, așa de în-

drăznețe față de ceea ce exista, încît fovii înșiși, care mai târziu vor deveni potrivnicii acestora, nu se pot împiedica să nu le adopte, să nu se lase influențați de ele. Matisse chiar, cel mai important și cel mai personal din grupul fovilor, nu-l neagă la început. Mai în urmă însă își dă seama de nepotrivirea dintre ideile sale și cele ale grupului cubist, ale lui Picasso mai ales, și pronunță fraza cunoscută: Picasso și cu mine sîntem polul Nord și polul Sud al picturii.

Ceea ce deosebea pe cubiști, și de impresionisti, și de fovi, ambii bazîndu-și creația în primul rînd pe impresii, pe senzații, dar ceea ce apropie același cubism de neoimpresionism, este că amîndoi, și neoimpresionismul și cubismul, purcedeau dintr-o nevoie de a supune opera de artă — roabă pînă atunci a instinctului — unui proces intelectual pe bază logică. „*Les sens déforment, mais l'esprit forme*”¹, va spune Braque, unul din șefii cubismului, afirmație citată de R. Huyghe, în volumul despre *Contemporani*, la care foarte des am făcut aluzie. De aici vine importanța pe care grupul o acordă teoriilor; de aici încă discuțiile nesfîrșite de cafea; de aici polemicele; de aici acel amestec ciudat — un lucru rar în istoria picturii — al unor poeți fan-teziști, ca Guillaume Apollinaire, și influența pe care o dobîndesc ideile lor, logice pînă la absurd, în elaborarea operelor de artă, ce vor constitui producția cubismului.

Dacă unele din teoriile lor ne apar astăzi neadmisibile, ridicele chiar; dacă ne e greu să admitem că o inteligență clară, cum este evident că o posedau mulți dintre partizani, s-a putut într-atît înșela sau complăcea în mistificare; dacă toate aceste fenomene ne surprind, nu trebuie să uităm că cei ce le puseseră în circulație erau tineri și mai ales dori-

¹ „Simțurile deformează, iar spiritul formează” (N. r.).

tori să se afirme. Poate trebuie să adăugăm încă un detaliu, care nu e tocmai în favoarea cubiștilor, dar care explică multe din rătăcirile lor. Cei mai mulți dintre ei nu posedă nici o instrucție desăvîrșită, nici măcar una profesională notabilă. Sînt oameni cu reacțiuni vii, bine dotați, care se cred făcuți pentru pictură și care, în același timp, sînt nerăbdători să facă ceva prin care să se afirme, adică prin care să atragă atenția publicului asupra lor. Bizareria punctului lor de vedere, în care nu puțin loc ținea, după cum am spus, dorința de a „epata”, de a se face cunoscuți fie și spărgînd oarecum geamurile — după cum spune un dicton francez — se explică deci prin acest complex, pe care-l întîlnim la mai fiecare dintre cubiștii cu renume. Și încă ceva, care e mai greu de formulat, fiindcă pentru un spirit sincer de artist și profund onest, apare aproape ca un sacrilegiu: la mulți din ei găsim și o nevoie de mistificare, adică de a-și bate joc de public și de admiratori, o mistificare îndreptată spre cei din jurul lor prieteni, dușmani sau indiferenți, dar care uneori se transformă — după cum ne spune tot Huyghe, cu dreptate — într-un fel de automistificare. După ce anunțaseră teoriile cele mai ciudate, de la o vreme ajung de cred și ei în ele; pornind de la aceste teorii, clădesc esența chiar nu numai a cubismului, ci a artei.

Desigur, acuzație destul de grea pentru o tendință, care s-a bucurat de un mare succes pînă în pragul epocii noastre, deși este adevărat că acum a început să fie altfel considerată. Și n-aș îndrăzni s-o fac, dacă n-aș găsi confirmarea absolută a ceea ce afirm în scrierile unuia din literații care se alipiseră grupului, care trăiseră așa-zicînd din viața lui zilnică, în cele ale lui Carco. Carco ne spune, uneori în chip foarte precis, cum a luat naștere, dintr-un fel de glumă de atelier sau dintr-un cuvînt de spirit pronunțat de unul sau

altul, la un pahar, cine știe ce teorie, pentru care se rup lănci, doi sau trei ani mai târziu. Și nu avem nici un motiv să ne îndoim de adevărul afirmației romancierului. Dar acesta este un alt aspect al problemei, fiindcă ce ne interesează în istoria artei nu este dacă punctul de plecare al unui curent era perfect cinstit, ci efectele lui. Iar efectele cubismului sînt într-adevăr unul din fenomenele remarcabile în evoluția picturii din vremea noastră.

Cînd lucrurile se mai lămuresc, după ce și de o parte, și de alta, adică și la cubiști, și la dușmanii cubismului, încetează acele afirmații pasionate și absolute, și se domolește acel spirit războinic, vizibil în primele manifestări cubiste, cînd, în sfîrșit, se ajunge la un fel de selecționare a teoriilor, se simte nevoia unor constatări ceva mai substanțiale, pe care să se poată baza un artist. Este momentul în care cubiștii se străduiesc să pară logici și tradiționaliști (și e bine să reținem aceste două epitete) și aleargă după „strămoșii cubismului“. Există în natura omenească această slăbiciune, pe care o întîlnim chiar și în firea celor mai curajoși și mai agresivi artiști, de a nu părea că rup cu totul cu trecutul, de a evita să se prezinte ca reformatori totali, făcînd tabula rasa de tot ce-a existat. Ei simt nevoia să convingă pe amatori și publicul obișnuit că, în fond, oricît ar părea de ciudată producția lor, ea se integrează în tradiție. În acel moment, în care cubiștii se apără justificîndu-se, chiar memoria lui Ingres, desenatorul vestit dar uneori deformativ voit al formelor, nu este uitată. Pentru noi cei de azi și chiar pentru contemporani, desigur că nici o apropiere nu putea părea mai neașteptată, mai nelogică, un adevărat sacrilegiu, decît cea a lui Picasso și a lui Ingres. Dar cubiștii, pornind de la faptul că, mai ales în tinerețea acestuia, dar uneori și mai târziu, întîlnim anume forme care sînt voluntar interpretate, pentru mai multă expre-

sivitate, afirmă că această diformare la care Ingres s-a oprit nu este decît începutul unei tendințe, pe care ei o continuă și o perfecționează. De pildă — fiindcă nu vreau să fac afirmații care să nu se poată dovedi —, de multe ori o fată tînără, la Ingres, atunci cînd era arătată într-un moment de frică sau de pasiune puternică, ca de pildă *Angelica liberată de Roger* (Luvru), sau *Francesca surprinsă de soțul ei*, aceasta este arătată cu gîtul nițel umflat, un gît de porumbiță, ca să ne exprimăm poetic, dar amintind puțin de o gușă, după cum spuneau dușmanii pictorului. Ingres găsea că un astfel de gît este mai frumos și că pasiunea astfel redată devine mai elocventă, decît dacă ar fi desenat corect gîtul unei fete tinere. Alt exemplu: *La grande Odalisque*, ca să dea impresia că trupul e mlădios, elegant, gingaș, el lungește peste măsură șalele, așa încît criticii au putut spune că i-a adăugat cîteva vertebre.

Toate aceste libertăți pe care Ingres, clasicul prin excelență, și le permitea, îndreptățesc mai târziu pe cubiști să spună că „*Monsieur Ingres*“ este, în definitiv, unul din strămoșii mișcării lor. Ceea ce, sînt sigur, ar fi făcut pe Ingres să se cutremure de groază. Totuși, asupra acestei legături de rudenie dintre Ingres și cubiști, nici aceștia nu insistă prea mult.

Mai la îndemînă și mai de neatacat li se pare însă cazul lui Cézanne. Ne aducem aminte că unul din principiile pe care artistul provensal le afirmase într-una din scrisorile sale era că totul în natură se formează conform sferei, conului și cilindrului. Aceste corpuri sînt numite de unul din teoreticienii cubiști, care e în același timp și artist, „*les volumes primordiaux*“, adică cele la care se pot reduce toate formele existente. De aceea la ei, de atunci încolo, totul va lua forme de sfere, conuri și cilindre, întregi sau fragmentate, și vom vedea de ce, și despărțite. Acest

fel de a înțelege pictura, rațional, cerebral aproape, fără nici un fel de atingere cu latura senzuală a artei, cu acele calități care fac apel la simțurile noastre și care dau naștere la plăcerea estetică, a fost numit de Gotthard Jedlicka — profesor de istoria artei la Universitatea din Zürich — o artă de asceți. Cu alte cuvinte, o victorie a judecății asupra simțurilor.

Așa apare cubismul când ajunge să fie deplin încheiat. Dar, la început, el nu se prezintă sub aspectul acesta strict logic, la care-l găsim atunci când atinge punctul lui culminant. Și cubismul, ca foarte multe doctrine estetice, evoluează. Când ne vom ocupa mai de aproape de Picasso, vom vedea în ce fel. În același timp, e bine să știm de pe acum că, deși supunându-se oarecum acelorași legi, el este mai diferit de la un reprezentant la altul, de cum fusese chiar neoimpresionismul.

Cubismul evoluează, am spus noi. Un punct de vedere așa de straniu și de în contradicție cu tot ce cunoscuse până atunci pictura, nu se putea produce complet, deodată. Ei se dezvoltă hrăniți de polemici, de acele interminabile discuții de cafenea și nu mai puțin din dorința de a înmărmuri, de a „epata” pe burghez. Pornind de la afirmația lui Cézanne, la care am făcut aluzie el o adâncește, o duce până la ultimele consecințe. În natură, zic cubiștii, se găsesc deci formele primordiale, de care luăm cunoștință, nu cu simțurile înșelătoare, ci cu rațiunea. Tot rațiunea ne îndeamnă să eliminăm din ele ce e accidental și să nu reținem decât esențialul, strictul necesar, ceea ce e cu adevărat caracteristic pentru una sau alta din aceste forme primordiale. Și astfel, din judecată în judecată, din silogism în silogism, cubiștii ajung să se convingă că în pictură spațiul și timpul n-au nici o importanță. Ce este important, este ceea ce rațiunea noastră fixează, determină și reține ca forme tipice. Printr-o contradicție, care 200

nu-i unică în opera lor, ei tind la sugerarea până la halucinație a celei de a treia dimensiuni, adâncimea și volumul, dar, în același timp, renunță la perspectivă și așază toate aceste forme puternic sugerate, puternic individualizate, geometrizate, într-un singur plan, așa cum fac pictorii decoratori.

Despre obiecte, mai zic ei, ochiul, adică simțurile noastre ne dau o imagine. Această imagine este în funcție de multe împrejurări întâmplătoare și deformate: de ora zilei, de lumină, de poziția obiectului în spațiu, de raportul lui față de alte obiecte. Spiritul nostru însă, bazat pe memorie, ne spune că el e mult mai complet de cum se prezintă ochiului, într-un moment dat, cu unghiurile și suprafețele pe care nu le vedem, dar știm că există. Tot așa despre o persoană, ale cărei trăsături și poziție în spațiu sînt mai variate, mai capabile de alte posibilități de cum apar, într-un anumit moment, ochiului. Așa, de pildă, pornind de la acest raționament, cubiștii ajung să ne arate că obiectul X, de exemplu o gitară, fiindcă această temă revine des în tablourile lor — un vas cu flori, o persoană chiar —, nu e numai așa cum o vedem în momentul în care o privim. Noi știm, dacă o pălărie este ascunsă pe jumătate de un alt obiect, că ea este totuși întreagă; iar despre o persoană, căreia îi vedem numai capul, știm că are și restul corpului, sau dacă nu-i vedem decât un ochi, știm că are doi etc. Prin urmare, pentru ce să nu prezentăm toate aceste detalii deodată? Atunci numai impresia privitorului și cea pe care a avut-o artistul în momentul în care executa tabloul va fi aproape de realitatea adevărată, nu de aparența sub care obiectele și ființele se prezintă simțurilor noastre înșelătoare.

Exemplu tipic despre impasul în care ne poate duce logica, fiindcă este evident că în această înșirare de raționamente există o logică foarte strînsă. De aceea, scopul suprem al 201

artei cubiştilor este să arate toate aceste porţiuni de obiecte reunite la un loc. Mai mult decât atât: obiectele şi persoanele, o ştim, ne apar nouă într-un fel sau în altul, după cum sînt luminate. Dacă sînt luminate din dreapta, ne apar într-un fel, dacă sînt luminate din faţă apar altfel. Cubiştii însă nu țin seama de o singură direcţie a luminii, de lumina așa cum se prezintă simțurilor noastre; ei își închipuie că lucrurile sînt luminate dintr-o dată din mai multe părți, de unde rezultă acele contraste puternice, acele linii de întretăiere dintre umbre și lumini, pe care le întîlnim în foarte multe din tablourile lor. Deci, după cum impresionismul fragmentase culorile, așa încît prin amestecul optic să ajungă să ne dea adevărata impresie a luminii și a tonurilor din natură, tot așa cubiştii fragmentează obiectele și personajele, pentru ca din împreunarea lor să ajungă la imaginea totală a acestor persoane și obiecte, nu într-un singur moment, de aceea ei nu țin seamă de timp — cum spuneam —, ci în eternitate.

Pentru a ajunge la această concepție, arta neagră le-a fost de mare folos. În această direcție se poate porni de la un fapt precis, pe care-l citează Carco și alți istorici ai cubismului: unul din ofițerii din colonii, prieten cu ei, pozase înaintea unui artist negru. Artistul negru făcuse după el un portret destul de asemănător. Ofițerul însă era arătat în uniformă, și uniformă avea niște nasturi de metal foarte strălucitori. Prin urmare, în momentul în care pictorul își privise modelul, nasturii aceștia erau unul din detaliile care-l izbișeră mai mult. Cum figura era și ea foarte importantă, artistul negru combinase aceste două elemente și înșirase nasturii în jurul capului. Deci, sincer vorbind — fiindcă este evident că pictorul nu avea deloc intenția să teoretizeze arta —, el a căutat detaliile cele mai izbitoare și le-a strîns la un loc. Așa vor proceda de multe ori și cubiştii. Așa încît, tot

Jedlicka ne spune, ceea ce arta japoneză fusese, din punct de vedere al culorii, pentru impresionisti, arta neagră va fi, din punct de vedere plastic, al analizei și al sintezei formelor, pentru cubişti.

Acest joc de segmentare a figurilor, de prezentare a tuturor posibilităților de ecleraj într-un singur tablou, duce la o descompunere și la o recompunere care incită pe artist să separe cu totul realitatea de figurația ei plastică. Fragmentele de obiecte și de ființe ei le imaginează, de la o bucată de vreme, în suprafețe armonioase, compuse numai din arabescuri și pete de culoare, o pictură pură, care peste puțin va deveni pictură abstractă: „Pură creație cerebrală“. Este punctul culminant al artei cubismului.

Între timp însă, unii sau alții dintre cubişti trecuseră și prin alte faze. Dacă este logic să reprezinti realitatea așa cum o arată inteligența, pentru ce cînd pictezi un ziar să nu lipești pe tablou ziarul însuși? Pentru ce, cînd pictezi un student, să nu-i lipești în cap o beretă adevărată sau, dacă e vorba de un pahar, să nu pui acolo o bucată de sticlă? Mai mult decât atât: dacă e vorba, ca în tablou să nu mai existe nici un element de seducție senzorială, atunci să facem în așa fel încît orice calitate rezultată din materia întrebuintată să dispară. În loc să avem transparența unei culori, aspectul ei gras și lucios, s-o facem cît mai neplăcută la vedere. Cum? Amestecînd în culoare nisip. Petele colorate vor deveni mate, zgrunțoase, dezagreabile la vedere, dar destul de expresive. Nu e greu să înțelegem ce-a devenit cu timpul un tablou astfel executat. Bucățile de jurnal, albe la început, au îngălbenit; sticlele au căzut și s-au desprins; cuiele au ruginit. Deci, pictura aceasta, pe care Jedlicka o numește „pictură pentru orbi“, pentru că se adresează mai mult simțului tactil decât vederii, a luat un aspect așa de contrar noțiunii pe care ne-o facem despre un bun tablou, încît

chiar cei mai calzi admiratori ai cubismului s-au răcit foarte mult în ultimul timp. Însă, ne dăm seama că există totuși ceva eroic la acești pictori: renunțarea la tot ce ar putea face plăcere, la tot ce ar putea atrage publicul obișnuit. Este una din calitățile cubismului. O altă: cubismul, prin această căutare în toate direcțiile, bazată pe logică, bazată mai ales pe o revenire la forme bine definite, a izbutit să readucă în domeniul picturii noțiunea de volum și de adâncime, care aproape dispăruseră sub impresioniști și urmașii acestora. Așa înțeleasă, pretenția lor de a reveni la tradiție nu e cu totul lipsită de temei, deși, evident, despre tradiție ne facem azi cu totul alte idei decât își făceau reprezentanții cubismului.

Printre cei mai importanți cubiști unii sînt de origine spaniolă, alții francezi curați. Sînt și unii evrei, mai ales teoreticienii. Din acest amestec cosmopolit a ieșit arta cubistă, una din tendințele senzaționale ale „Școlii din Paris”. Ne vom opri ceva mai îndelung la doi dintre corifeii mișcării: la Picasso printre spanioli și la Bracque printre francezi.

Pablo Picasso e născut în 1881. E fiul unui basc din nordul Spaniei, profesor de desen. Artă era practică în familia acestuia înainte de nașterea sa. Copilul e de o precocitate rară și excepțional de dotat. Este în stare să execute într-o oră cu o virtuozitate rar întâlnită, un tablou pentru care altul ar pune o săptămână. Dar, în același timp, are o natură neliniștită și — după cum spun cei care-l cunosc — nu prea sigură de ea. În 1900 vine la Paris. În anii următori își petrece vremea în Spania și Franța. Parisul anului 1900 oferea o atmosferă foarte atrăgătoare pentru un om dotat. Aici Picasso descoperă pe un artist strălucit, decorator de mari suprafețe murale, pe Puvis de Chavannes pentru care are de la început o mare admirație. Dar nimic mai deosebit ca Puvis de Chavannes și Picasso așa cum îl cunoaștem din arta cubistă. Totuși, fapt este că tînă-

rul spaniol admiră pe înaintașul său și-l imită. O întreagă serie de tablouri pornește de la compoziția lui Puvis aproape monocromă, *Le pauvre pêcheur* (Sărmanul pescar): un pescar arătat în barca lui, melancolic, descurajat înainte de a porni să pescuiască (Il. 94). Acest *pauvre pêcheur* este la originea așa-numitei perioade albastre a spaniolului. Același colorit, aceeași simpatie profundă pentru cei învinși de soartă întâlnim și la unul, și la altul (Il. 79).

În 1904 Picasso revine la Paris pentru o perioadă mai lungă. Intră ca un personaj important și e primit, am zice familiar, cu brațele deschise, în cercul artistic și literar de la Montmartre. În același timp călătorește. În Sud, este izbit de lumina care aurește și dă o nuanță roz la orice, și de aici naște așa-numita „perioadă roză” a lui Picasso.

Dar în 1906-1907, din discuțiile artiștilor și literaților, apare cubismul. Picasso își dă seama numaidecît de avantajele pe care le-ar avea dacă și-ar apropia acest fel de a judeca pictura și de a o practica. Mai întîi, începe cu natura moartă care, după socoteala lui, convenea mai bine unor astfel de reguli abstracte. Apoi, trece la figura umană. În 1912 își duce mai departe concepția și complică metoda de lucru de pînă atunci cu obiectele lipite de-a dreptul pe tablou. Rămîne cubist tot timpul primului război mondial, pînă la 1920. Face cîteva expoziții: unii îl admiră, alții îl insultă. În sfîrșit Picasso este personalitatea de care se vorbește mai mult în arta franceză, alături de foarte puțini, între alții de Matisse. După această dată însă, Picasso, a cărui natură e foarte versatilă, poate tocmai fiindcă e așa de inclinat spre virtuozitate și în stare să se exprime oricum vrea, își schimbă maniera, recurge la o apropiere de arta antică, pe care-o monumentalizează și o vede cu un sentiment tragic. Din această perioadă datează figuri enorme, cu extremități exagerate, cu mîini de giganți (Il. 204 205 80). Dar nu rămîne nici la această fază. Îl ve-

dem intrînd într-alta, tulbure, anarhică, în care tablourile sînt mai ales o înlănțuire de linii și de arabescuri, nu tocmai clare pentru o inteligență obișnuită. În perioada aceasta îl găsim pe Picasso pînă astăzi, cînd expoziția sa din Londra, cu arta „eliberării“, face atît să se vorbească de ea, în bine și în rău.

Cele mai importante opere ce aparțin acestui gen sînt *Guernica*, reprezentarea unui episod celebru din războiul civil al Spaniei din anii trecuți, și o serie de pînze, în execuția bizară a cărora el pretinde că se exprimă tendința de eliberare a Franței de sub ocupația germană.

Georges Braque e cu un an mai tînăr, deci născut în 1882. E unul din puținii francezi, printre străinii care constituie statul major al cubismului. E un colorist înnăscut și-n aceasta recunoaștem calitatea lui latină. Rămîne colorist pînă și în cea mai ascetică epocă a cubismului. În 1908, după ce trecuse pe la fovi, se înțilnește cu Picasso și acesta îl convinge de superioritatea cubismului asupra oricărei alte maniere. Braque îl aplică mai întîi peisajului. În război luptă ca un viteaz și e rănit grav. N-a încetat de a picta, imediat ce s-a însănătoșit. Oscilează între o pictură abstractă și una mai aproape de realitate. În orice caz, rămîne superior mînuitor al formelor pe baze decorative. În mișcarea de eliberare a Franței și el ocupă un post din cele mai onorabile, spre deosebire de alți confrăți, colaboratori ai germanului cotropitor.

După această introducere, să trecem în revistă mai multe tablouri cubiste, în care vor fi aplicate principiile de care vorbeam. Am văzut cum apar figurile la Picasso în perioada sa albastră, precum și în cea care pretinde că se bazează pe reminiscențe ale artei grecești. Ne vom opri acum la un nud de femeie, *une Baigneuse* (Il. 81) și la două naturi moarte (Il. 82 și 83).

Nudul este evident inspirat de cine știe ce construcție mecanică, metalică. Naturile moarte sînt din două perioade diferite: una, cea cu vioara, e mai veche. Cea de a doua este dintre ultimele opere ale artistului. Dar, cu această trecere în revistă, sîntem departe de a fi epuizat toate aspectele sub care se prezintă pînă acum — nimeni nu știe ce va fi de acum înainte — arta cameleonică, în care amintirea deghizată ține un așa important loc, a lui Picasso.

Tablourile lui Braque se recomandă — am spus-o — prin coloritul lor suav și, oricît ar părea de ciudat și de neașteptat, adesea prin detalii fermecătoare, ce se pierd însă în compoziția totală (Il. 84). Contururile energice din pînzele lui Picasso nu se văd niciodată aici. Forma obiectelor are ceva sinuos și parcă moale la pipăit, iar grămădirea lor ne amintește de acele confuzii, „cu artă“ obținute.

Cu acest ultim volum se încheie *Manualul de istoria artei*. Am ajuns astfel aproape de vremea noastră, după ce ne-am oprit mai îndelung asupra realismului, impresionismului și epocii postimpresioniste, etape deosebite de însemnate în calea ce ne-am propus. Franța, ca și în trecutul imediat, a continuat să țină fruntea națiunilor Occidentului. Poziția ei a fost strălucită și solidă în artă, fie că a fost vorba de cel de al doilea Imperiu, fie că a fost vorba de a treia Republică. În jurul ei s-a rînduit fără greutate, în chip logic, producția pe acest teren a celorlalte state, prietene sau dușmane, chiar cea a orgolioasei Mari Britanii sau a depărtatei Rusii.

Idealul de la care s-au inspirat artiștii de la Constantin cel Mare, cu care începe primul volum, pînă azi, conștient sau fără să-și dea seama, a variat considerabil în acești mai bine de o mie cinci sute de ani. Au fost perioade de nespusă strălucire, dar și altele de decadență, 207 în care aveam impresia că ceea ce, cu atîta ta-

lent și cu atîtă serioasă trudă se statornicise și se închegase, se destrăma, sub influența mai ales a oelor care nu vedeau în opera de artă decît un mijloc de a-și exersa virtuozitatea și de a lua ochii oamenilor. Ori de cîte ori am avut de a face nu cu un mare creator luat izolat, care poate apare ca un meteor într-un cer senin, ci cu grupuri întregi, susținute de interesul pe care îl acorda lor societatea, opera de artă a fost expresia ultimă a unei lungi și stăruitoare discipline, bazată pe viață și pe realitate, pornind astfel de la concret. Tabloul sau sculptura de mari dimensiuni, erau pregătite, nu numai prin studii generale, care luaseră, în epoca de formație a autorului lor, o serie de mulți ani, dar și prin schițe, și încercări numeroase de detaliu, probe evidente ale atenției ce se acorda de artist unor asemenea manifestări. Desen, compoziție, perspectivă, clarobscur, familiarizare cu tot ce privește amestecul culorilor, felul lor de a se comporta reciproc proaspete sau atunci cînd învechesc, metodele de a le dizolva, de a le păstra eficace și a le așterne pe suportul lor, nimic nu-i scăpa unui pictor ce se respectă. Și știința lui era atît de sigură și atît de la îndemînă, încît n-a refuzat niciodată vreo comandă, deși mai toate ansamblurile cu adevărat mari i-au fost impuse, nu numai în ceea ce privește subiectul, ci și în ceea ce privește locul unde se cuveneau așezate, de multe ori impropriu, deosebit de greu de acoperit.

Și nimeni mare nu s-a plîns vreodată de „lipsa de libertate“, la care îl obligau împrejurările; ba din contră, în orice dificultate și în orice constrîngere găsea un nou stimulent. Catedralele secolelor al XIII-lea și al XIV-lea, construcțiile grandioase ale Renașterii și Barocului, ansamblurile sublime din portalurile multor biserici, opera lui Rafael, a lui Michelangelo, a lui Correggio, Veronese și Tintoretto, Rubens și Rembrandt, Tiepolo, așa au văzut lu-

mina, ca și cea a lui Delacroix, mai aproape de noi.

Atîta vreme cît arta a fost studiată cu seriozitatea ce merită, operele mari n-au încetat să răsară. Dar mai aproape de noi, concepțiile oamenilor despre adevăratele însușiri ale unei importante lucrări de artă s-au schimbat. Ceea ce se cere unui pictor, nu mai este știință, ci spontaneitate, farmec, plăcerea ochilor. Și, încetul cu încetul acesta devine incapabil de un efort prelungit, de o realizare care să reclame de la el ceva mai mult decît dorul de a așterne și de a armoniza tonurile în chip îndrăzneț, de a introduce un mic subiect la care nu se gîndiseră, ori pe care îl disprețuiseră înaintașii.

Ultimele mari tablouri, în care să se mai simtă acea nevoie de vaste compoziții, de o răsuflare largă și de o generoasă cheltuială de energie, sînt iscălite de Coubert, de Puvis de Chavannes, de Manet. Deși printre contemporanii sau urmașii acestora vom întîlni admirabili pictori, minuitori geniali ai penelului, la mai toți le lipsește însă acea latură intelectuală, acea cultură a mîinii, a ochiului și a creierului, fără de care nimic cu adevărat înalt nu se creează. Unii din ei, Cézanne de pildă, simt aceeași nevoie. Se căznesc, fac teorii și caută să se conformeze lor, dar imediat ce ies din opera de mic format, ajung la acea capodoperă de neputință. *Les Grandes Baigneuses*, în fața căreia se extaziază azi mulți admiratori, dar care, după ani de retușuri, a fost părăsită de Cézanne însuși descurajat, fără ca ea să fie terminată. Iar și mai aproape de noi, în mare parte sub efectul modei sau al unei nevoi de variație și de „originalitate“, care este una din trăsăturile nefaste ale vremii, în care trăim, ajungem la arta lui Picasso, pontiful ereziarh al picturii, versatilul, cameleonul, ecou talentat al celor mai neașteptate forme de artă, de la cea a cavernelor, trecînd prin cea a negrilor și a pieilor roșii, pînă la Puvis de Chavannes.

[Handwritten signature]

Ducînd-o la bun sfîrşit, considerăm că ne-am îndeplinit una din obligaţiile ce ne-am impus, atunci cînd am primit însărcinarea de prim profesor de Istoria Artei la Universitatea din Bucureşti, acum şaisprezece ani.

TRATATE GENERALE ȘI DICȚIONARE

Histoire de l'Art, sub direcția lui ANDRÉ MICHEL, Paris, 1905 și urm.
Nouvelle Histoire universelle de l'Art, sub direcția lui MARCEL AUBERT, Paris, 1923
Histoire universelle des arts, sub direcția lui LOUIS RÉAU, Paris, 1934—1936
COLOMBIER PIERRE DU, *Histoire de l'Art*, Paris, fără dată (1943)
Propyläen Kunstgeschichte, Berlin, 1923—1926
HAMANN RICHARD, *Geschichte der Kunst*, Berlin, 1933
BENÉZIT F., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, Paris
THIEME UND BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig
Revistele: „l'Artiste“, „Gazette des Beaux-Arts“, „Revue de l'Art ancien et moderne“, „L'Art et les Artistes“, „Burlington Magazine“, „The Studio“ (îndeosebi numerele speciale), „Zeitschrift für bildende Kunst“, „Die preussischen Jahrbücher L'Arte“
Cataloagele expozițiilor de la Jeu de Paume (Paris), de la Burlington House (Londra), ale muzeelor mari din Franța, Anglia, Germania, Italia, Belgia, Danemarca, Elveția

ALAZARD JEAN, *L'Orient et la Peinture française*
211 *au XIX-e siècle*, Paris, 1930

BLANC CH., *Histoire des peintres de toutes les écoles*, Paris, 1865
 BLANCHE J. E., *De David à Degas*, Paris, 1919
 COLASANTI ARDUINO, *Galleria Nazionale d'arte moderna in Roma*, Roma, 1925
 DAYOT A., *La Peinture anglaise des origines à nos jours*, Paris, 1908
 DEHOI G., *Geschichte der deutschen Kunst*, Berlin, 1923—1927, 10 vol.
 DERI MAX, *Die Malerei im XIX-ten Jahrhundert*, Berlin, 1923, 2 vol.
 DEMIER LOUIS, *La Peinture française au XIX-e siècle*, Paris, 1914
 DIVALD C., *Histoire de l'art hongrois*, Budapesta, 1927
 FOCILLON H., *La Peinture au XIX-e et au XX-e siècle*, Paris, 1927 și 1928, 2 vol.
 FONTAINAS A., *Histoire de la Peinture française au XIX-e siècle*, Paris, 1922
 JUSTI L., *Deutsche Malkunst im XIX-ten Jahrhundert*, Berlin, 1921
 LAMBOTTE PAUL, *Histoire de la peinture et de la sculpture en Belgique*, Bruxelles, 1930
 MEIER-GRAFE JULIUS, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, München, 1927, 3 vol.
 MICHEL ANDRÉ, *Sur la Peinture française au XIX-e siècle*, Paris, 1928
 MÜTHER RICHARD, *Geschichte der Malerei in XIX-ten Jahrhundert*, Leipzig, 1909
 OJETTI UGO, *Ritratti d'artisti italiani*, Milano, 1911
 OJETTI UGO, *La Pittura italiana dell'Ottocento*, Milano, 1929
 RUSKIN JOHN, *Modern Painters*, Londra, 1898, 6 vol.
 RÉAU LOUIS, *L'Art russe*, Paris, 1927
 SAUNIER G., *Anthologie de l'art française. La Peinture du XIX-e siècle*.
 SCHNEIDER RENÉ, *L'Art français au XIX-e siècle*, Paris, 1929, 2 vol.
 SMAA KUNSTBÖGER, (Mici cărți de artă), Copenhaga, 1913 și urm.
 VITRY PAUL, *La Sculpture française classique*, Paris, 1924
 La Peinture au Musée du Louvre, 13 fascicule publicat de revista „Illustration“, sub direcția lui J. GUIFFREY

REALISMUL ȘI IMPRESIONISMUL

BELL MALCOM, *Burne-Jones (die Kunst)*
 BÉNÉDITE LÉONCE, *Courbet*, Paris
 COLIN PAUL, *Manet*
 COLIN PAUL, *La Peinture belge depuis 1830*, Bruxelles, 1930.
 DEGAS ED., *Lettres (les Cahiers Verts)*, Paris, 1931

DURET TH., *Les peintres impressionnistes*, Paris, 1878
 DURET TH., *Manet*, Paris, 1906
 FOCILLON HENRI, *L'Estampe japonaise et la Peinture en Occident dans la seconde moitié du XIX-e siècle*, Paris, 1924
 FRIEDLÄNDER MAX, *Max Lieberman*, Berlin, 1924
 FONTAINE A., *Constantin Meunier*
 FOSCA FR., *Daumier*, Paris, 1933
 GEFFROY GUSTAVE, *La Vie artistique*, Paris, 1892—1903, 8 vol.
 GEFFROY GUSTAVE, *Carrière, peinture de portrait*, Paris, 1906
 GEFFROY GUSTAVE, *Renoir*, Paris, 1920
 GEFFROY GUSTAVE, *Claude Monet, sa vie, son œuvre*, Paris 1922
 HEINEMANN L., *British contemporary artists*, Londra, 1899
 HOLMAN HUNT W., *Pre-raphaelism and the Pre-raphaelite Brotherhood*, Londra, 1905
 HOURTICQ L., *Manet*, Paris
 HUYSMANS I. K., *L'Art moderne*, Paris, 1904
 HUYSMANS I. K., *Certains*, Paris, 1908
 JAMOT PAUL și WILDENSTEIN G., *Manet*, Paris, 1932
 JAMOT PAUL, *Renoir*, Paris, 1923
 JAMOT PAUL, *Degas*, Paris, 1924
 JEDLICKA GOTTHARD, *Edouard Manet*, Zürich, 1941
 JEDLICKA GOTTHARD, *Toulouse-Lautrec*
 JESSEN JARNO, *Prärafaelismus (die Kunst)*
 JULLIEN ADOLPHE, *Fantin-Latour, sa vie et ses amitiés*, Paris, 1909
 LÉGER CH., *Courbet*, Paris, 1929
 LEMOISNE P. A., *Degas*, Paris
 MILLARD LOUISE, *Rodin*, Paris, 1908
 MARCEL HENRY, *Daumier*, Paris
 MAUCLAIR CAMILLE, *L'Impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres*, Paris, 1904
 MAUCLAIR CAMILLE, *Claude Monet*, Paris, 1924
 MAUCLAIR CAMILLE, *Puvis de Chavannes*, Paris, 1928
 MICHEL ANDRÉ, *Puvis de Chavannes*, Paris
 PENNELL E. și J., *James Mc Neill-Whistler*, Paris, 1913
 POULAIN GASTON, *Bazille et ses amis*, Paris, 1932
 RÉAU LOUIS, *Max Liebermann*, 1908
 RILKE RAINER MARIA, *Rodin*, Leipzig, 1913
 SCHEFLER, *Adolph Menzel, der Mensch, das Werk*, Berlin, 1923
 SEAILLES GABRIEL, *Eug. Carrière, l'homme et l'artiste*, Paris, 1923
 213 TARABANT AD., *Pissarro*, Paris, 1942

TSCHUDI H. VON, *Adolph von Menzel*, München, 1905
 TYRELL-GILL FRANCES, *Turner*, Londra, 1904
 VANZYPE G., *Henri de Braekeleer*, Bruxelles, 1923
 VITRY PAUL, *Carpeaux*, Paris
 VOLLARD ANDRÉ, *La vie et l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir*, Paris 1919
 VOLLARD ANDRÉ, *Renoir*, Paris, 1921
 WALDMANN EMIL, *Menzel*, München
 WALDMANN EMIL, *Leibl*, Leipzig
 WOLF GIORG IACOB, *Leibl*, Leipzig
 ZOLA EMILE, *Mes haines*, Paris, 1867
Les Peintres illustres, monografia consacrată lui Courbet

Lucrări generale, privind întreaga mișcare postimpresionistă sau atmosfera în care postimpresionismul se dezvoltă

JULIUS MEIER-GRAEFE, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (vierte Auflage R. Piper Co, München, 1927)
 GUSTAVE COQUIOT, *Les Indépendants, 1884—1920*, Paris, 1920
 ANDRÉ SALMON, *L'Art vivant*, Paris, 1920
 KARL EINSTEIN, *Die Kunst der 20-ten Jahrhunderts, Propyläen Verlag*, Berlin, 1927
 H. FOCILLON, *La peinture aux XIX-e et XX-e siècles*, Paris, 1928
 RENÉ HUYGHE, *L'art au 20-ème siècle*, în *Hist. gén. de l'art*, sub direcția lui MARCEL AUBERT, Paris, 1932
 R. ESCHOLIER, *La Peinture française au XX-ème siècle*, Paris, 1928
 TH. DURET, *Histoire des peintres impressionnistes*, ed. a IV-a, Paris, 1939
 RENÉ HUYGHE, *Les Contemporaines*, Paris, 1939
 R. REY, *La Peinture moderne* (Col. Que sais-je?), Paris, 1941
 Revista: „L'Amour de l'Art“

Opere interesante pentru cunoașterea atmosferei literaturilor ce au luat parte la diversele cenacluri artistice

FRANCISC CARCO, *De Montmartre au Quartier Latin*
 FRANCISC CARCO, *Bohème d'Artiste*
 ROLAND DORGELES, *Le Château des Brouillards*
 PIERRE MAC ORLAN, *Rue St. Vincent*
 ANDRÉ WARNOD, *Les Berceaux de la jeune peinture*
 ANDRÉ WARNOD, *Les Peintres de Montmartre* 214

DEGAS

P. A. LEMOISNE, *Degas* (L'Art de notre temps), Paris, 1912
 PAUL JAMOT, *Degas* (Gazette des Beaux-Arts), 1924
Lettres de Degas, publicat de MARCEL GUÉRIN, Paris, 1931
Catalogul expoziției Degas, cu o prefață de P. JAMOT, Paris, fără dată (1932)

RENOIR

GEORGES DUTHUIT, *Renoir*, Stock, 1923
 ALBERT ANDRÉ, *Renoir*, Crès. P. 1923; ANDRÉ iscălește și una din introducerile (vol. I) la opera *L'Atelier de Renoir*, cealaltă (vol. II), fiind iscălită de MARC ELDER, 1932
 PAUL JAMOT, *Catalogul expoziției din 1933*
 CLAUDE ROGER-MARX, *Renoir*, P. 1937
 AMBROISE VOLLARD, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Grasset, 1918

CÉZANNE

JOHN REWALD, *Cézanne et Zola*, Paris, 1936
 JOHN REWALD, *Cézanne*, Plon, Paris, 1936
 LIONELLO VENTURI, *Cézanne, son art, son œuvre. Catalogue raisonné*, Paris, 1936
 GORGES RIVIÈRE, *Cézanne*, Floury, 1936
 FRITZ NOVOTNY, *Cézanne*, în editura Phaidon, 1937
 JOHN REWALD, *Cézanne, son œuvre, son amitié pour Zola*, 1939
 Amintirile directe despre Cézanne se găsesc în corespondența pictorului cu Zola, publicată tot de REWALD, în 1937
 EMILE BERNARD, *Souvenirs sur Paul Cézanne*
 AMBROISE VOLLARD, *Paul Cézanne*, Paris, 1919
 Diverse articole de LÉO LARGUIER, CAMOIN, MAURICE DENIS, JOACHIM Gasquet, altele publicate în „L'Art Vivant“, „Cahiers d'Art“, „L'Amour de l'Art“, „Chroniques du jour“
 În limba germană JULIUS MEIER-GRAEFE a publicat un *Cézanne*, la Piper, în 1923
 Critici acerbe au formulat J. K. HUYSMANS, în articole ocazionale; CAMILLE MAUCLAIR, pasionat prieten al impresioniștilor, care s-a crezut obligat să vină în apărarea lor. În sfârșit, figura lui Cézanne apare în două din romanele lui Zola: *Le Ventre de Paris* și *L'Œuvre*, bineînțeles sub un alt nume.
 ELIE FAURE, *Cézanne*, Crès, 1926
 GUSTAVE COQUIOT, *Cézanne*, Ollendorf, 1919
 215 RENÉ HUYGHE, *Cézanne*, Plon, 1936

VAN GOGH

- JEAN BAPTISTE DE LA FAILLE, *L'Œuvre de Vincent Van Gogh*, catalogue raisonné, 4 vol., Van Oeust, Bruxelles
IRVING STONE, *La vie passionnée de Van Gogh*, Paris, 1939
MICHEL FLORISSOONE, *Van Gogh*, Plon, 1937
VAN GOGH, *Brieven aan zijn Broeder*, 3 vol. Amsterdam, 1924
VAN GOGH, *Lettres à Emile Bernard*, Paris, 1911
VAN GOGH, *Letters to an artist, from Vincent Van Gogh to Anton riden Van Rappart*, 1936
GUSTAVE COQUIOT, *Vincent Van Gogh*, Flammarion, 1923
PAUL COLIN, *Van Gogh*, Rieder, 1928
FLORENT FELS, *Van Gogh*, Floury, 1928
N. SCHERJON și JOS. DE CRUYTER, *Vincent van Gogh's great period*, Amsterdam, 1932.
Un album publicat de editura Phaidon, 1936

GAUGUIN

- JEAN ROTONCHAMPS, *Paul Gauguin*, 1906
CHARLES MORICE, *Paul Gauguin*, Floury, 1919
MAURICE DENIS, *Théories*, 1920
CHARLES CHASSÉ, *Gauguin et le groupe de Pont-Aven*, Floury, 1921
ROBERT REY, *Gauguin*, Rieder, 1924
CHARLES KUNSTLER, *Gauguin*, Floury, 1937
Apoi articole de PAUL JAMOT în „Gazette des Beaux-Arts” (1905);
Prefața catalogului expoziției din 1936 de H. FOCILLON; aluzii la Gauguin, ca și la ceilalți artiști contemporani cu el, în diversele volume publicate de ANDRÉ LHOTE

FOVII

- RAYMOND ESCHOLIER, *H. Matisse*, Foury, 1937
PIERRE COURTHION, *Le Visage de Matisse*, Lausanne, 1934

CUBISMUL

- GOTTHARD JEDLICKA, *Picasso*, Zürich, 1934

CUPRINS

POSTIMPRESIONISMUL	5
INTRODUCERE	6
DEGAS	18
RENOIR	28
CEZANNE	40
VAN GOGH	82
PAUL GAUGUIN	121
NEOIMPRESIONISMUL	165
FOVII	185
CUBISMUL	195
Bibliografie sumară	211

Redactor: ELENA VICTORIA JIQUIDI
Tehnoredactor: ȘTEFAN TANASE

Bun de tipar: 11.07.1986
Apărut: 1986; coli de tipar: 9,17; planșe: 24
INTREPRINDEREA POLIGRAFICA SIBIU
Șoseaua Alba Iulia nr. 40
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA



ERATĂ

Pag.	rîndul	în loc de:	se va cita:
------	--------	------------	-------------

EVUL MEDIU:

19	1 de jos	a	ale
33	1 de jos	Edictul de Mi-lano	Edictul de la Milano
46	22 de jos	le aşează	le aşază
49	8 de sus	gravitaţiei	gravitaţiei
50	11 de sus	circonferinţă	circomferinţă
51	6 de sus	circonferinţă	circomferinţă
51	14—15 de sus	circonferinţă	circomferinţă
53	15 de sus	circonferinţă	circomferinţă
53	19—20 de sus	circonferinţă	circomferinţă
88	17 de sus	Marmure	Marmuri
92	22—23 de jos	diferinţiată	diferenţiate
99	6 de jos	constituiesc	constituie
106	2 de sus	St. Gall	St.-Gall
123	6 de jos	tie	tină
160	16 de sus	al	ale
231	19 de jos	Bonaventura	Bonaventura
242	19 de jos	Ile de France	Ile-de-France
242	6 de jos	arhitecţilor	arhitecţilor
254	18 de jos	trebuie	trebuie
278	4 de jos	dodată	deodată
296	18 de jos	Ion	Ioan
299	17 de sus	162	163)
II. 101	2 de jos	portalul	portalului

RENAŞTEREA:

67	21 de sus	ajunge	ajung
67	16 de jos	tradiţie	tranziţie
73	17 de sus	liniile	liniile
137	16 de jos	Sammichele	Sanmicheli
138	1 de sus	Sammichele	Sanmicheli
205	10—11 de jos	patina	patina
II. 95	2 de sus	SAMMICHELE	SANMICHELI
II. 96		SAMMICHELE	SANMICHELI
II. 178		Gravura este imprimată la negativ	

BAROCUL:

21	13 de sus	Santa Agnes	Sant'Agnese
23	22 de jos	Santa Agnes	Sant'Agnese
23	7 de jos	Santa Agnes	Sant'Agnese
50	4 de jos	însăşi	însăşi
51	16 de jos	încadrate	încadrate

218

Pag.	rîndul	în loc de:	se va cita:
------	--------	------------	-------------

80	9 de jos	Mansard	Mansart
84	1 de jos	execuţie	execuţie
124	2 de sus	Fig.	Il.
136	21—22 de sus	figurile	figurile
137	19 de sus	împărtaşania	împărtaşirea
198	19 de sus	Neapolului	Neapolului
200	5 de sus	înconjură	înconjoară
213	16 de sus	alte	altor
214	10 de sus	ce	cel
219	13—14 de sus	siguranţa	siguranţă
220	1 de sus	precede	precedă
Titlul primei pagini de ilustraţii		ECOURI BAROCE ÎN ȚARILE ROMÂNE	ITALIA
II. 158		Imaginea este inversată	ITALIA
II. 171	3 de jos	CHURRIGUERRA	CHURRIGUERRA
236		Ilustrația care corespunde legendei este publicată în volumul următor — <i>Clasicismul • Romantismul</i> —, p. 416	

SECOLUL AL XVIII-LEA:

19	21 de sus	Mansard	Mansart
19	27 de sus	Mansard	Mansart
22	12 de jos	Mansard	Mansart
23	22 de jos	Mansard	Mansart
70	15 de sus	Leszczinska	Leczinska
155	8 de jos	Württemberg	Würzburg
155	24 de jos	Württemberg	Würzburg
157	12 de sus	Württemberg	Würzburg
159	9 de sus	Württemberg	Würzburg
178	11 de sus	Francisco	Francesco
179	17 de jos	Canale	Canal

CLASICISMUL • ROMANTISMUL:

36	11 de sus	descoperită	descoperite
62	13 de sus	aceasta	acestea
64	3 de sus	aceiași	aceiași
75	19 de sus	adoptate	adaptate
79	7 de sus	marmure	marmuri
84	14—15 de sus	Erdmannsdorff	Erdmannsdorf
91	10 de sus	dărâmtorilor	dărâmtorilor
92	17 de jos	turbure	turbure
105	3 de jos	monumentul	momentul
139	7 de jos	De Saint Jean d'Angely	De Saint-Jean d'Angely
160	8—9 de jos	neglijenții	neglijenței
219	181	1 de jos	manifestațiile

219

Pag.	rîndul	în loc de:	se va citi:
227	4 de sus	Tumul	Tumult
229	15 de jos	fost perfect în două județe din sudul Franței	a fost ministru de externe în- tr-unul din gu- că
305	20 de jos	să	că
363	10 de sus	ci	și
374	13 de sus	Friederich	Friedrich

REALISMUL • IMPRESIONISMUL:

22	19 de sus	insiprase	inspirase
52	15 de sus	Fig.	Il.
66	18 de sus	Acesta	Aceasta
115	18 de jos	Fig.	Il.
269	20 de jos	aprit	oprit

POSTIMPRESIONISMUL:

6	1—2 de jos	înconjură	înconjoară
9	6 de jos	putea	puteau
11	13 de jos	ci să se	ci se
13	18 de jos	peisagiul	peisajul
14	14 de sus	presupunea	presupuneau
38	17 de sus	Canet	Manet
52	16 de jos	introducător	introducător
63	1 de sus	complimentara	complementara
63	3 de jos	lui Cézanne	lui
79	6—7 de jos	<i>l'apparence</i> ¹ .	<i>l'apparence</i> ² .
80		Textul notei reprezintă traducerea celui de-al doilea citat din pagina 79	
125	11 de jos	ei	el
131	19 de sus	înconjură	înconjoară
133	9 de sus	schimba	schimbă
135	22 de jos	folkloric	folcloric
141	10 de jos	aggravate	gravate
143	4 de jos	oara	oară
147	17 de jos	sunt	sînt
150	18 de sus	o	le
153	5 de jos	înconjură	înconjoară
178	11 de sus	neimpresioniștii	neoimpresioniștii
180	12 de sus	înconjură	înconjoară
187	2 de jos	moment	moment dat
193	9—10 de jos	<i>M-me Boulin</i>)	<i>(M-me Boulin)</i>
199	2 de jos	cilindre	cilindri
199	1—2 de jos	fragmentate	fragmentați
199	1 de jos	despărțite	despărțiți
200	19 de jos	Ei	El
210	8 de sus	intenționale	intenționate
211	9 de jos	<i>L'Arte</i>	<i>„L'Arte”</i>
212	8 de sus	DEHOI	DEHIO
Il. 84	1—2 de jos	<i>Șemineul</i>	<i>Șemineul</i> , detaliu 220