

STUDIA

UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

HISTORIA

3

Editorial Office: 3400 CLUJ-NAPOCA, Gh. Bilașcu no.24 ♦ Tel. 194315; int. 167

SUMAR - CONTENTS - SOMMAIRE - INHALT

I. ISTORIOGRAFIA ARTEI ROMÂNEȘTI

KISS I., Monumente sătmărene: Cetatea Satu Mare • Monuments de Satu Mare: le château-fort de Satu Mare.....	3
M. S. SALONTAI, Arhitectura mănăstirilor Dominicane • Die Baukunst des Dominikanerordens in Siebenbürgen	11
A - S. IONESCU, Cronică plastică semnată de Ulysse de Marsillac în ziarul bucureșten de limbă franceză de secol XIX • Chronique plastique signée par Ulysse de Marsillac dans les journaux bucurestois en langue française du XIX ^e siècle.....	17
D. GUI, Ștefan Luchian văzut de Șirato • Ștefan Luchian vue par son collègue Șirato.....	27
C. SIMON, Scrierile interbelice despre arhitectură ale lui Virgil Vătășianu • Virgil Vătășianu's interwar writings about architecture	31
V. ȚOCA, Cercetări privind arta medievală românească în deceniul trei al secolului XX • Researches Concerning Roumanian Medieval Art During the Third Decade of the Xx th Century	49
C. CRĂCIUN, Ionel Jianu, exeget al picturii românești • Ionel Jianu, exégète de la peinture roumaine.....	77

II. DIALOG CULTURAL

C. SIMON. Imaginea femeii în pictura Prerafaelită (II) • The Image of Women in Pre-Raphaelite Picture (II)	85
P. REZEANU, Sculptorul D. Pavelescu-Dimo (1870-1944) • The Sculptor D. Pavelescu-Dimo (1870-1944)	99
C. CRĂCIUN, Elita sculpturii feminine interbelice din România • L'élite de la sculpture féminine pendant l'entre-deux-guerres en Roumanie	117

RECENZII - BOOK REVIEWS - COMPTES RENDUS

Paul Evdochimov, <i>Arta icoanei. O teologie a frumuseții</i> (R. MĂRZA)	135
Andrea Rose, <i>The PreRaphaelites</i> (C. SIMON)	137
Edmund Swinglehurst, <i>The Art of the PreRaphaelites</i> (C. SIMON)	137
Richard O'Neill, <i>The Art of Victorian Childhood</i> (C. SIMON)	138
Cesare Brandi, <i>Teoria restaurării</i> (C. CRĂCIUN)	139
François Cheng, <i>Arta picturii chineze</i> (C. CRĂCIUN)	140
Mircea Sergiu Moldovan, <i>Sinteză și continuitate în arhitectura islamică</i> (C. CRĂCIUN)	141
Al. Zub, Fl. Solomon, <i>"I. D. Ștefănescu (1886-1981)"</i> (C. CRĂCIUN) ...	142

I. ISTORIOGRAFIA ARTEI ROMÂNEȘTI

MONUMENTE SĂTMĂRENE: CETATEA SATU MARE

- schiță istoriografică -

KISS IMOLA

RÉSUMÉ. Monuments de Satu Mare: le château-fort de Satu Mare (esquisse historiographique). Cette étude essaie de faire une courte présentation de l'historiographie de l'un des plus importants monuments de Satu Mare: le château-fort. Le château au long du Moyen Âge a eu un rôle stratégique remarquable. Il a été aussi le centre économique de la région et pour ça beaucoup de monde a eu l'envie de le posséder. Le château a disparu au commencement du XVIII-ème siècle. Pour aujourd'hui on l'a gardé seulement dans les légendes, dans les estampes, dans les narrations des voyageurs et dans les documents qui sont peu nombreux. On peut connaître ce château seulement par l'image des sources de l'histoire. Cet ouvrage essaie de faire une reconstitution du château à l'aide de ceux qui en ont écrit.

Situat în colțul nord-vestic al României, județul Satu Mare a fost supus de-a lungul istoriei sale zbuciumate la nenumărate schimbări, atât din punct de vedere politic, cât și administrativ, ceea ce a atras după sine ridicarea sau ștergerea de pe suprafața pământului a unor construcții indiscutabil însemnate pentru acele vremuri și care astăzi formează sau ar fi format o imagine despre ceea ce numim arhitectură sătmăreană.

La sfârșitul secolului al IX-lea și începutul celui următor, în condițiile feudalismului, a constituirii formațiunilor statale prefeudale românești, fenomenul caracteristic și pentru ținuturile noastre este construirea cetăților de tip rezidențial, cum a fost și cetatea Satu Mare, aflată sub stăpânirea voievodului Menumorut, alături de Biharea. Această fortăreață era o cetate de pământ - după informațiile primite de la Anonymus -, iar pe la anul 900 a fost ocupată de maghiari în urma unui asediu care a ținut trei zile.¹

¹ Anonymus, *Gesta Hungarorum*, în "Izvoarele istoriei românilor", ed. G. Popa-Lisseanu, vol. I, București, 1934.

Astăzi, doar spicuri din legende, câteva stampe din muzee și denumiri mai vechi de străzi ne mai amintesc de cetatea durată cu veacuri în urmă la Satu Mare. Ea a fost martora multor fapte de arme și a adăpostit mari comandanți cu oștile lor. Din nefericire, nu au ajuns până la noi nici ruinele cetății, însă se poate încerca o reconstituire a ei pe baza izvoarelor, e adevărat foarte puține, care s-au mai păstrat.

Primele semnalări ale cetății depind de păstrarea, întâmplătoare, a unor însemnări. Acestea le datorăm câtorva străini ajunși pe meleagurile noastre în calitate de ostași, misionari, ambasadori sau simpli călători - adică unor oameni lipsiți de interes specific pentru operele de artă. Mențiunile și descrierile respective sunt deci incidentale, dar - totodată - foarte importante ca surse de informație.

Din relatările lui **Hans Dernschwam "de Hradeczin"** (1494-1568), care călătorește - la 1528 - în suita primatului Ungariei Thomas Bakócz, aflăm că la acea dată pe malul Someșului, care era asemănat ca mărime cu Mureșul, se aflau două orașe: Satu Mare și Mintiul, respectiv faptul că Satu Mare a aparținut voievodului.²

Nicolaus Olahus (1493-1568) în celebra sa lucrare istorico-etnografică "*Hungaria*", scrisă în limba latină, amintește de "Satu Mare pe malul de răsărit al Someșului și pe cel apusean Némethy".³

În șirul celor care au vizitat aceste ținuturi în evul mediu și au notat cele văzute în legătură cu orașul Satu Mare trebuie amintit **Giovanni Andreea Gromo**, căpitan la curtea lui Ioan Sigismund Zápolya, care a fost coborât al vestitei familii Sforza prin mama sa Isabella. Aceasta, fiică a regelui Poloniei și a Bonei Sforza, obișnuia să se înconjoare de italieni ca reflex al descendenței sale ilustre. Într-o scurtă descriere a Transilvaniei, făcută la 19 decembrie 1564, Gromo afirmă că [cetatea] Satu Mare (Sogmar, Sagmar) face de strajă la porțile Transilvaniei.⁴ Același autor face o descriere mai amplă a Transilvaniei într-o lucrare închinată lui Cosimo de Medici, ducele Florenței și Sienei, din care aflăm că "Satu Mare (Zacmar) [este] un oraș pe o insulă, pe râul navigabil Someș, care a fost fortificat...de viteazul și înțeleptul Schwendi".⁵

Pierre Lescalopier, magistrat al Parlamentului din Paris, care călătorea din dorința de a vedea alte orizonturi ajunge - în anul 1574 - la Satu Mare "o cetate foarte puternică, cu garnizoane de soldați permanenți...cu intrare bine apărată de un râu larg numit Someș, deasupra căruia se află un pod lung de lemn și la capăt o podișcă mobilă (Pont levis)".⁶

² *Călători români despre Țările Române*, vol. I, București, 1968, p. 281-282.

³ *Idem*, p. 494.

⁴ *Idem*, vol.II, București, 1970, p. 321.

⁵ *Idem*, p. 332.

⁶ *Idem*, p. 444.

Antonio Possevino, însărcinatul Papei pentru medierea împăcării între împărat și Ștefan Báthory, face o călătorie în Transilvania. Cu acest prilej ajunge și la cetatea Satu Mare. Amintitul călător vedea astfel cetatea în anul 1583: "...este mai solidă ca Riga din Livonia și mai potrivită pentru apărare... Spațiul însuși este foarte mare, așa încât [chiar și] cetatea singură dă impresia unui oraș..."⁷

Jaques Bongars, jurist misionar diplomatic al curților protestante, pleacă - în anul 1585 - într-o călătorie de studii și străbate Transilvania. Bongars a poposit și la Satu Mare, unde a realizat o interesantă descriere a cetății, pe care a vizitat-o la 6 mai 1585: "...cetate mândră cu cinci bastioane, un frumos arsenal și 35 de frumoase tunuri - situată pe o insulă cu un înconjur de o leghe ce îl face Someșul, care închide cetatea din două flancuri apărate totuși de șanțurile lor pline de apă".⁸ Tot de aici aflăm despre anul construcției - 1565 - și despre autorul acesteia: generalul imperial Schwendy Lázár.⁹

După dezastrul de la Mohács din 1526, pericolul turcesc devine iminent, amenințând întregul continent. Habsburgii, aflându-se în prima linie de apărare, depun toate eforturile pentru a opri puhoiul turcesc și, astfel, vor construi un sistem de fortificații care s-a dovedit a fi cel mai eficient și cel mai modern pentru Europa acelor vremuri. Tot în acest scop a fost întărită cea mai estică posesiune a Habsburgilor: cetatea Satu Mare.

Nu poate fi omis din șirul celor care au scris despre cetate nici vestitul călător turc **Evlia Celebi** care, în renumita sa operă intitulată "*Carte de călătorii*" (1660), exclama în fața fortăreței Satu Mare: "într-adevăr o cetate mai mare și mai puternică cum e aceasta nu se găsește nici la leși, nici la cehi, nici la austrieci, nici la ardeleni...aceasta este o cetate albă, cu ziduri puternice...e înconjurată în patru părți de lac și nu poate fi cucerită în nici un chip. În nici o parte nu se pot săpa șanțuri subterane și metereze".¹⁰

Aici se încheie relatările contemporane despre cetatea Satu Mare. Cronologic, trebuie să ne întoarcem însă la 1241 - dată pomenită într-o monografie a comitatului de la începutul secolului al XIX-lea.

Se presupune că cetatea nu a fost definitiv distrusă odată cu invazia maghiară și că a existat în continuare până în 1241, când tătarii au trecut prin foc și sabie atât cetatea, cât și orașul.¹¹

Monografia comitatului Satu Mare, realizată la începutul secolului al XIX-lea de arhivarul orașului **Szirmay Antal**, conține numeroase informații despre localitate și cetate care trebuie privite cu o oarecare rezervă, deoarece autorul a făcut anumite confuzii și inversări de date. Tot de la el aflăm că în anul

⁷ Idem, p. 535.

⁸ Idem, vol.III, București, 1971, p.155.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Idem, vol. Vi, p. 568.

¹¹ Szirmay Antal, *Szatmár vármegye fekvése, történetei és polgári esmerete*, vol. I, Buda, 1809, p. 146.

1460 - până atunci nu s-au semnalat date despre cetate (!) - Matei Corvin l-a grațiat pe Egidiu de Charnavoda, ce fusese condamnat pentru abuzurile săvârșite cu ocazia construirii cetății Satu Mare.¹² De aici putem deduce că cetatea se afla în posesia regelui, fiind un edificiu de rang regal.

Szirmay vine cu mai multe informații legate de cetate, amintind că ea este arsă în 1535, alături de Mintiu, de către trupele lui Ferdinand. În anul 1543 este reconstruită de frații Báthory, cărora le este donată de regele Ferdinand.¹³ Autorul monografiei afirmă că a preluat aceste informații de la **Istvánffy** [Miklós], renumit istoric și om politic (1535-1615), care în lucrarea sa intitulată "*Pannonii historiarum de rebus ungaricis libri XXXIV*" este ghidat de o nețărmurită fidelitate față de casa de Habsburg și biserica catolică. În 1564, din porunca lui Zápolya se va întări cetatea Sătmarului.¹⁴ Peste un an, în timp de iarnă, cetatea este cucerită de trupele imperiale conduse de Schwendi Lázár. Imperialii au trecut Someșul înghețat, care înconjură cetatea ca pe o insulă. În 1605, cetatea este cucerită de Ștefan Bocskai.

Informațiile despre fapte de arme petrecute în cetatea Satu Mare sunt numeroase în monografia lui Szirmay, reflectând existența zbuciumată a acesteia de-a lungul vremurilor într-un ciclu mereu reluat: distrugere, renaștere, înflorire. Dar despre arhitectura sau fazele de edificare ale cetății nu putem afla nimic de la arhivar.

În 1703, atât cetatea, cât și orașul, sunt cucerite de curuții lui Francisc Rákóczi. Ultima dată legată de cetatea Sătmarului amintită de Szirmay în lucrarea sa este anul 1705, când - din porunca principelui - cetatea a fost dărâmată cu condiția ca în caz de nevoie să fie reconstruită,¹⁵ ceea ce nu s-a mai întâmplat niciodată.

Csánki Dezső în lucrarea sa de geografie, apărută la finele secolului trecut în legătură cu Sătmarul, preia de la Szirmay data de 1460 ca an al construcției cetății, pe care o numește castel - la fel ca și arhivarul sătmărean.¹⁶

Monografia comitatului și a orașului Satu Mare apărută în șirul celor scrise la începutul secolului despre comitatele ungurești reia, în mare parte, informațiile lui Szirmay despre cetate. Autorul monografiei - **Borovszky Samu** - este de părere că la Satu Mare au existat două cetăți: una pe care maghiari au găsit-o deja aici, cetatea lui Menumorut care a fost distrusă odată cu năvălirea tătarilor în 1241; cealaltă, construită în 1543 de frații Báthory pe o insulă înconjurată de râul Someș.¹⁷

¹² Idem, p. 154.

¹³ Idem, p. 155.

¹⁴ Idem, p. 157.

¹⁵ Idem, p. 181.

¹⁶ Csánki Dezső, *Magyarország történelmi földrajza a Hunyadiak korában*, vol. I, Budapesta, p. 465.

¹⁷ Borovszky Samu, *Szatmár-Németi*, f.a., (1908), p. 163.

În combaterea acestei teze vine o informație a lui **L. A. Maggiorotti** care susține că în 1550 exista cetate la Satu Mare și o descrie astfel: "cetatea medievală din Satu Mare era patrulateră, și la fiecare colț avea câte un turn mic. Castelul a fost înconjurat de o linie de fortificații simple, care înconjura și orașul".¹⁸ În sprijinul acestei concepții a lui Maggiorotti vine profesorul sătmărean **Adalbert Burai** cu un studiu foarte valoros și bine documentat, intitulat "*Despre cetatea de tip italian Satu Mare*".¹⁹ Autorul subliniază faptul că folosirea armelor de foc a provocat o adevărată revoluție în construirea cetăților. Astfel, dispar zidurile scunde și groase - ca acelea descrise de Maggiorotti la cetatea Satu Mare în 1550 - și dispar și turnurile. Acestea sunt înlocuite cu zidurile înalte și subțiri, iar locul turnurilor greoaie este luat de bastioane. Apare așa numita cetate de tip italian.

În cursul secolului al XVI-lea cetatea Satu Mare făcea parte din această tipologie, fiind construită după planurile renumitului arhitect italian Ottavio Baldigara²⁰ în stilul italian nou. Alături de el, la construcția cetății Satu Mare mai participă - în anul 1569 - Giulio și Cezare Baldigara. În intervalul 1569-1573, lucrările sunt conduse de Giulio Baldigara pe baza unui plan propriu pentagonal. Cetatea avea cinci bastioane și prezenta o mare asemănare cu cetatea Oradiei, al cărei plan a fost făcut tot de Baldigara. Istoricii de artă **Kovács Andrei** și **Mircea Țoca** întregesc informațiile legate de planul cetății și arhitecturii însărcinați cu conducerea lucrărilor pe acest șantier militar prin studiul intitulat "*Arhitecți italieni în Transilvania în cursul secolului al XVI-lea și al XVII-lea*".²¹

Renumitul arhitect maghiar **Gerő László**, care este considerat ca fiind unul dintre cei mai mari experți în construcții militare, afirmă despre cetatea Sătmăreului că: "în secolul al XVI-lea era una dintre cele mai desăvârșite fortărețe din nordul Transilvaniei, Consiliul de Război din Viena stabilind că șanțurile sunt foarte corect executate, doar trebuiesc încă întărite zidurile de piatră, ceea ce se putea realiza în 6 ani și erau necesari 4.000 de florini".²² Lucrările lui Gerő au provocat o adevărată turnură în concepția despre arhitectura cetăților medievale. El a considerat că cetatea Satu Mare a avut un plan regulat, deoarece era o cetate construită pe câmpie și trebuia apărată din toate părțile, fiind atât de expusă atacurilor.

Cetatea Satu Mare era de tip citadelă, pentru că a fost construită separat de oraș. Pentru a avea o imagine mai clară despre situația cetății Satu Mare la sfârșitul secolului al XVI-lea este indispensabilă consultarea lucrării

¹⁸ L. A. Maggiorotti, *Gli architetti militari italiani in Transilvania nei secoli XIV a XVII*, în "Bolletino dell' Instituto Storico e de Cultura dell' Arma dell' Genio", 1935, n. 1.

¹⁹ Vezi în revista "Satu Mare - Studii și comunicări", 1969, p. 126.

²⁰ Gerő László, *Magyarországi várépítészeti*, Budapest, 1955, p. 336.

²¹ În revista "Studia Universitatis Babeș-Bolyai", Seria HISTORIA, fasciculus 2, Cluj, 1973, p. 22.

²² Gerő László, *op. cit.*, p. 351.

marelui istoric David Prodan, intitulată *"Iobăgia în Transilvania în secolul al XVI-lea"*.²³ Domeniile întinse de care dispunea cetatea Satu Mare îi aduceau importante venituri, din care se puteau investi corespunzător pentru întreținerea și modernizarea acesteia.

Fiind o cetate hărăzită să vegheze mereu la margine de țară, importanța ei a fost tot timpul subliniată și a fost reprezentată nu numai în operele cartografice italiene de la sfârșitul secolului al XVI-lea, ci și în stampele germene ale epocii. O lucrare cu bogate informații, bine argumentate, este întocmită de **Livia Bacăru**²⁴ și aduce o pată de culoare în istoricul cetății Satu Mare.

Istoricul de artă **Virgil Vătășianu** amintește doar cetatea Satu Mare, în lucrarea sa de referință despre arta feudală românească,²⁵ fără a-i dedica vreo analiză.

Ștefan Pascu se pronunța asupra subiectului aflat în discuție astfel: "cetatea Satu Mare se afla probabil în locul actualului oraș Satu Mare. Din lipsa cercetărilor și a materialului descoperit, fie și întâmplător, nu se pot emite considerații cu privire la această așezare întărită, la acest **castru** care va fi împlinit funcția de **cetate de graniță**".²⁶ În volumul II al acestei lucrări, autorul aduce date legate de dimensiunile cetății, date despre grosimea zidurilor, afirmând că cetatea era de formă circulară cu cinci bastioane și 35 de tunuri așezate la distanțe mici.²⁷ Tot Ștefan Pascu preia o constatare a Consiliului de Război din Viena, unde se pune că: "este [cetatea] cea mai bine întărită din partea de răsărit a Imperiului Habsburgic".²⁸

Istoricul de artă **Vasile Drăguț** definește cetatea Satu Mare, plasată la sfârșitul secolului al XI-lea și începutul celui următor, în termenii de "tip rezidențial", fiind menită să pună la adăpost căpetenia feudală Menumorut.²⁹ În secolul al XVI-lea este prezentată ca o cetate de tip bastionar, fiind dotată cu bastioane pentagonale cu urechi, cu forme caracteristice stilului italian nou.³⁰

Istoriografia maghiară contemporană este preocupată și ea de arhitectura cetăților medievale. Alături de Gerő László și **Kiss Gábor** se dovedește a fi preocupat de același monument, însă el realizează doar o trecere în revistă a evenimentelor istorice petrecute aici de-a lungul evului mediu, fără a face vreo referire la arhitectura cetății.³¹

²³ Vezi vol. II, București, 1968, p. 358-556.

²⁴ Livia Bacăru, *Stampe medievale reprezentând cetatea Satu Mare, aflate în colecțiile Bibliotecii Academiei*, în "Satu Mare - Studii și comunicări", 1975, p. 77-85.

²⁵ Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările Române*, vol. I, București, 1959, p. 5.

²⁶ Ștefan Pascu, *Voievodatul Transilvaniei*, vol. I, Cluj, 1972, p. 443.

²⁷ Idem, vol. II, p. 181.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Vasile Drăguț, *Arta românească*, București, 1982, p. 72.

³⁰ Idem, p. 216.

³¹ Kiss Gábor, *Erdélyi várak, várkastélyok*, Budapest, 1990, p. 368-373.

MONUMENTE SĂTMĂRENE: CETATEA SATU MARE

Nu se poate încheia acest studiu succint despre istoriografia cetății Satu Mare fără a sublinia contribuția incontestabilă a fostului director al Muzeului de Istorie local, **Doru Radosav**, care s-a ocupat ani de-a rândul de perioada evului mediu de pe aceste meleaguri și care a cercetat și problema fortăreței din acest colț de țară, descoperind interesante urme ale existenței ei.³²

Istoricul cetății Satu Mare rămâne în continuare o problemă deschisă. Atât arheologii, medievistii, cât mai ales istoricii de artă, vor trebui să-i dezlege tainele, atât de caracteristice tuturor fortificațiilor medievale din țara noastră.

³² Doru Radosav, *Satu Mare - ghid de oraș*, Sibiu, 1984.

ARHITECTURA MĂNĂSTIRILOR DOMINICANE

- considerații istoriografice -

MIHAELA SANDA SALONTAI

ZUSAMMENFASSUNG. *Die Baukunst des Dominikanerordens in Siebenbürgen - Historiographische Ansichten.* Über die Baukunst der catolischen Klöster in Rumänien hat man ziemlich wenig geschriben. Die Studien wurden mehr als Teil der allgemeine Kunstgeschichte oder als Ergebnis der archeologischen Forschungen ausgearbeitet. Keine Arbeit wurde aber über Maßwerke und Steinmetzzeichen in der Fachliteratur herausgegeben, als Anhaltspunkt für zukünftige Forschungen.

Das Umstrittene Studium von Madeleine van de Winkel über die Steinmetzzeichen in Rumänien, herausgegeben im Jahre 1970 in "*Pagini de veche artă românească*", 1-er Band, ist, bis Heute, ein Einzelfall geblieben.

Der ungarische Forscher Ivány Béla, der im Jahre 1929 im Archiv von Santa Sabina in Rom die Ordensgeschichte von Ungarn und Siebenbürgen studierte, hat sehr wertvolle Dokumente publiziert, aus denen wir die Zahl der Mönche im Jahre 1524 erfahren.

Über die Dominikanergebäude haben auch Karl Fabritius (Schässburg), Otto Dahinten (Bistritz), Orbán Balázs (Klausenburg) geschriben und menche Bemerkungen sind bei Erich Michael Thalgott (Hermannstadt) und Theodor Streitfeld (Mühlbach) zu finden.

Programul de arhitectură monastică reprezintă o pagină importantă în istoria artei medievale europene, cu trăsături specifice izvorâte din particularitățile funcționale reglementate cu strictete în decursul timpului.

Spre deosebire de predecesorii benedictini și cistercieni, mănăstirile ordinelor cerșetoare au - prin excelență - un caracter urban, consecință a rolului lor de combatere a ereziilor orășenești din occidentul medieval catolic.

Fidelă spiritului de austeritate, inițiat de cistercieni și preluat de confrății cerșetori, arhitectura dominicanilor a fost studiată cu precădere în contextul mai larg al artei ordinelor cerșetoare. Orientați spre studiu și predică, având o formație intelectuală adesea de excepție, dominicanii se distingeau printr-o serie de particularități organizatorice capabile să individualizeze așezămintele lor. În ce măsură această nuanțare implică o diferențiere suficient de consistentă pentru a putea vorbi despre o arhitectură specific dominicană, rămâne o problemă deocamdată deschisă pe care un studiu de arhitectură comparată ar putea-o lămuri.

În lucrările de specialitate din țara noastră, arhitectura mănăstirilor catolice a fost studiată fragmentar, fie în contextul larg al istoriei artei feudale, fie ca rezultat al unor săpături arheologice sistematice. Lipsa unor repere de clasificare și datare a elementelor decorative existente sau descoperite, în special pentru fazele de construcție gotică, face oneroasă orice încercare de încadrare stilistică a materialului luat în studiu. În lipsa unor repertorii și studii autohtone, cercetătorul este nevoit să apeleze la analogii presupuse prin circulația valorilor artistice pe filierele cunoscute ale zonelor de influență central europeană. Este o apreciere destul de restrictivă și uneori hazardată, pe care istoricul de artă trebuie să-o facă, fără a putea porni în prealabil de la o analiză comparată a realizărilor autohtone în domeniu.

Mult controversatul studiu introductiv al cercetătoarei Madeleine van de Winckel¹ privind semnele lapidare din România, publicat în anul 1970 în "*Pagini de veche artă românească*", rămâne unica sursă de informare în domeniu pentru cercetarea subansamblelor decorative ale construcțiilor gotice din țara noastră. În particular, putem spune că până în prezent nu a fost întreprinsă o abordare sistematică și distinctă a arhitecturii mănăstirilor ordinelor cerșetore din țara noastră. Monumentele păstrate, suficient de numeroase, sunt amintite doar în contextul general al studiilor de artă feudală transilvăneană.

În registrele din anul 1573, păstrate la arhiva centrală dominicană de la Roma, figurează mănăstiri ale ordinului la: Bistrița, Brașov, Alba-Iulia, Cluj, Sebeș, Sighișoara, Odorheiu-Secuiesc, Timișoara, Vințu de Jos, Târgoviște și Suceava. Lista acestora a fost publicată de către istoricul maghiar Ivány Béla în anul 1929.² Alte surse din arhiva păstrată la Roma consemnează intrarea dominicanilor în Moldova în anul 1359 și înființarea episcopatului catolic de Siret în anul 1371. Dintre cei șase episcopi ai diocezei, trei au fost dominicani: Giovanni Sartorius din Cracovia, Stefano Martini Zajaczec și Tomaso Gruber. O altă dovadă a prezenței dominicanilor în Moldova e legată de fondarea episcopatului de Baia, în anul 1418, primul episcop fiind dominicanul Giovanni Rizo, ex-vicearh de Moldova, Rutenia și Podolia.³

S-au păstrat integral, cu transformări sau parțial, edificiile dominicanilor din Cluj, Sighișoara, Sebeș, Sibiu, Bistrița și - probabil - cel al călugărilor din Brașov.⁴ Acolo unde se conservă elemente arhitectural-stilistice din faza gotică, fie "*in situ*", fie în lapidarele unor muzee din țară, acestea datează din perioada de transformări și refaceri pe care le-au suferit mănăstirile în a doua jumătate a

¹ Madeleine Adrienne van de Winckel, *Introduction sommaire à l'étude des signes lapidaires de Roumanie*, în "*Pagini de veche artă românească*", vol. I, București, 1970.

² Ivány Béla, *A Szént Domonkos-rend Római Központi Levéltára*, în "*Levéltári Közlemények*", Budapesta, nr. 7/1929, p. 16-17.

³ Informație obținută prin amabilitatea misiunii călugărilor dominicane din Cluj.

⁴ Până în prezent, amplasamentul fostei mănăstiri a călugărilor dominicane din Brașov nu a fost dovedit, deși actuala biserică franciscană s-ar putea să fi aparținut fostei mănăstiri dominicane Sf. Ioan.

secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea, în majoritatea cazurilor susținute de atestări documentare. În curs de cercetare prin săpături arheologice sistematice, mănăstirea dominicană din Vințu de Jos (jud. Alba), apare deja ca un valoros martor al arhitecturii dominicane de secol XIV.

Un prim pas important în cunoașterea activității ordinului dominican în Transilvania, i se datorează profesorului sas Karl Fabritius, care descoperă la 5 august 1859 - cu ocazia unor lucrări de restaurare la biserica mănăstirii din Sighișoara (la demolarea pinionului dintre navă și cor, în podul bisericii) - un manuscris întocmit de fratele Anthonius Fabri, predicator general, "filius natus" al conventului sighișorean. Manuscrisul, cuprinzând 34 de file, conține o istorie a activității mănăstirii pe o perioadă de aproape 30 de ani, până în preajma anului 1529.⁵ Profesorul Fabritius comentează conținutul manuscrisului, susținându-l cu citate ale unor pasaje mai importante. Scris sub presiunea psihologică a vremurilor de răstribite care se făceau deja simțite după intrarea Transilvaniei sub suzeranitate turcească, documentul conține o deosebit de prețioasă listă nominală a călugărilor care activau în cele două conventuri de bărbați în perioada 1526-1529. Numărul membrilor varia între 4 la Vințu de Jos și 32 la Brașov, în anul 1529. Lista menționează și funcția fiecărui călugăr, o parte dintre aceștia fiind converși, adică meșteșugari. Putem să ne facem, astfel, o părere despre mărimea și importanța conventului, raportându-l la numărul călugărilor și la varietatea funcțiilor pe care aceștia le îndeplineau aici. Găsim un arhitect în persoana priorului conventului din Brașov, Dominicus, care avea și titlul de bacalaureus în teologie, pietrari, zidari, dulgheri, grădinari, etc. Manuscrisul consemnează și o serie de daruri și pomeni făcute lăcașului dominican din Sighișoara din partea unor fideli. O parte din ele erau destinate finanțării unor lucrări de renovare și extindere a mănăstirii. Prețioasele relatări ne înlesnesc conturarea unei imagini orientative despre arhitectura fostului clustru dominican, demolat în anul 1886. Tot aici aflăm despre inițiativa dominicanului Gabriel Polnar, episcop de Bosnia, care în anul 1501 susținea financiar construirea bolților bisericii și confecționarea ferestrelor cu vitralii la mănăstirea din Cluj.

Din seria de articole și studii care vădesc un oarecare interes pentru arhitectura fostelor mănăstiri construite de dominicani în țara noastră, se remarcă lucrarea lui Otto Dahinten despre istoria orașului Bistrița. În text, autorul prezintă o sumară descriere a conventului bărbătesc în anul 1754, pe baza mărturiilor din epocă.⁶ Trecuseră mai bine de 200 de ani de la părăsirea clădirilor de către dominicani, iar descrierea are un vădit caracter subiectiv, ea provenind prin ochiul dominicanului Augustin Márics. Câteva repere spațial-volumetrică privind dimensiunile planului, spații boltite, inscripții și pictură

⁵ Karl Fabritius, *Zwei Funde in der ehemaligen Dominikanerkirche zu Schässburg*, în "Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde", Brașov, V, 1861.

⁶ Otto Dahinten, *Beiträge zur Baugeschichte der Stadt Bistritz*, în "Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde", Bistrița, 50, 1944.

murală, rămase la acea dată, oferă o imagine orientativă privind arhitectura edificiului astăzi dispărut, cu excepția aripii vestice a claustrului, transformată în secolul XVIII în stil baroc.

Orbán Balázs face, la sfârșitul secolului XIX, o descriere utilă privind elementele de decorație de la ancadramentele ferestrelor și ușilor claustrului din Cluj, parțial dispărute astăzi.⁷ Bénédek Fidél prezintă starea bisericii în momentul preluării ei de către franciscani, în anul 1724, dar propune o reconstituire spațial-volumetrică greșită a bisericii, prin asimilarea acesteia cu o biserică-sală.⁸ Considerăm discutabilă și opinia academicianului Grigore Ionescu care susține completarea porticului claustrului în prima jumătate a secolului XVIII cu chiliile de pe latura sudică,⁹ acestea constituind - de fapt - o transformare a porticului sudic preexistent. Prezentarea făcută de academicianul Virgil Vătășianu, cu referire la elementele decorative reprezentative rămase din faza gotică, constituie o importantă analiză stilistică pentru datarea monumentului.¹⁰ În aceeași măsură, aprecierile stilistice și cronologice făcute de către doamna Viorica Guy Marica¹¹ îmbogățesc reperele existente privind arhitectura fostului clastru dominican clujean. Ipotezele profesorului Mircea Țoca privind arhitectura bisericii în faza gotică au fost validate de ultima restaurare, care a pus în valoare ancadramentele ferestrelor de pe fațada vestică.¹²

La arhitectura fostei mănăstiri dominicane din Sibiu, preluată de călugărițele ursuline la începutul secolului XVIII, s-au făcut puține referiri. Mărturia dominicanilor Márton Bártok și Augustin Márics, citați de Ivány Béla în studiul său despre istoria ordinului dominican în Transilvania, având același caracter profan și subiectiv, constituie singurele elemente de referință până în prezent. O analiză a amplasamentului și configurației planimetrice de ansamblu a publicat Erich Michael Thalgott în cartea sa despre istoria orașului Sibiu.¹³

O vagă descriere a mănăstirii dominicane din Sebeș, parțial dispărută, cu biserica și aripa răsăriteană a claustrului transformate în stil baroc, ne oferă Theodor Streitfeld. Articolul său "*Das Mühlbacher Dominikanerkloster*", publicat în anul 1935,¹⁴ insistă asupra activității congregației Sf. Nicolae existente aici în secolul XV, făcând - totodată - unele aprecieri cu privire la data întemeierii conventului.

⁷ Jakab Elek, *Kolozsvár Története*, vol. I, Buda, 1870, p. 302.

⁸ Bénédek Fidél, *A mi templomunk*, Cluj, 1946.

⁹ Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, vol. I, București, 1963, p. 339-341.

¹⁰ Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările Române*, vol. I, București, 1959, p. 614-616.

¹¹ Tefan Pascu, Viorica Guy Marica, *Clujul medieval*, Cluj, 1969.

¹² Mircea Țoca, *Clujul baroc*, Cluj, 1983, p. 83.

¹³ Erich Michael Thalgott, *Hermannstadt*, Sibiu, 1933.

¹⁴ Theodor Streitfeld, *Das Mühlbacher Dominikanerkloster*, în "Siebenbürgische Vierteljahrschrift", Sibiu, 1-2, 1935.

ARHITECTURA MĂNĂSTIRILOR DOMINICANE

În general, studiile publicate până în prezent se rezumă la descrieri de ansamblu ale mănăstirilor dominicane. O introspecție interesantă și utilă pentru o cercetare viitoare o reprezintă seria de articole publicate de istoricul maghiar Ivány Béla, în periodice de limbă germană din Transilvania, în anii interbelici. Beneficiind de un stagiu de documentare în arhiva centrală dominicană de la Roma, cercetătorul a sistematizat informațiile existente despre toate cele nouă conventuri de călugări și mănăstiri de călugărițe din Transilvania.¹⁵

Aflată la confluența a două îndeletniciri umane aparent divergente: ingineria și arta, arhitectura se sprijină - în domeniul cercetării istorice - pe rezultatele arheologiei, care poate oferi repere suplimentare, adesea esențiale, pentru întregirea imaginii obiectivului studiat. O cercetare aprofundată, sistematică și - pe cât posibil - exhaustivă a monumentului de arhitectură, presupune conlucrarea istoricului de artă, arhitectului, arheologului și arhivistului, baza documentară putând oferi elemente importante în descifrarea identității vechimii și evoluției cronologice a construcției.

Și, ca o ultimă remarcă, dar nu în ultimul rând, ne permitem să atragem atenția asupra bogatului material lapidar adăpostit în depozitele muzeelor de istorie din țară, inventariat dar nesistematizat și nepublicat, conținând prețioase fragmente decorative ale unor edificii dispărute sau parțial transformate, aparținând arhitecturii medievale transilvănene. Valorificarea materialului existent ar fi de un real ajutor în descifrarea problemelor legate de evoluția artei feudale pe aceste meleaguri.

¹⁵ Ivány Béla, *Geschichte des Dominikanerordens in Siebenbürgen und der Moldau*, în "Siebenbürgische Vierteljahrschrift", Sibiu, 1, 1939; 1940 și în "Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde", Sibiu, 50, 1944.

CRONICĂ PLASTICĂ SEMNATĂ DE ULYSSE DE MARSILLAC ÎN ZIARELE BUCUREȘTENE DE LIMBĂ FRANCEZĂ DE SECOL XIX

ADRIAN - SILVAN IONESCU

RÉSUMÉ. *Chronique plastique signié par Ulysse de Marsillac dans les journaux bucarestoise en langue française du XIX-e siècle.* Pour Ulysse de Marsillac pas une dès espèces publicistes ne fallait-elle éviter les références aux chefs-d'oeuvres clasiques où modernes d'art, soit qu'il s'agissait d'éditorial politique, du commentaire économique, du mémorial du voyage où de la chronique mondaine. Par cette perspective explicative il faut comprendre les efforts faits pour l'analyse des artists roumains contemporains: Carol Szathmari, Theodor Aman et Gheorghe Tattarescu.

Observateur doué mais sans attirer les profondeurs de l'analyse, émetteur des raisonnements de valeur mais sans offenser par sa critique, Ulysse de Marsillac a été un précurseur en ce qui concerne l'esthétique, l'exégèse littéraire, la chronique plastique, théâtrale et musicale à Bucarest pendant le deuxième partie du XIX-e siècle.

Făcând parte din aceeași familie de intelectuali străini cu multiple cunoștințe, pasiuni și abilități ca și Carol Wahlstein, Henri Trenk, Enric Winterhalder sau Frédéric Damé, Ulysse de Marsillac (1821-1877) părăsește pentru totdeauna Franța natală și se stabilește în România la 1852. Angajat, la început, ca profesor la Colegiul Național și la Școala Militară din București, apoi la Facultatea de Litere, tânărul Ulysse de Marsillac nu se mulțumește doar cu o carieră pedagogică, sigură și recompensată - dar obscură și nespectaculoasă, fiindcă el își simțea chemarea pentru o activitate mult mai importantă: aceea de a face cunoscută noua sa patrie restului Europei. Era exact epoca deschiderii acestor "porți ale Orientului" spre lumea largă: revistele ilustrate se interesau tot mai mult de aceste zone aparent periferice ale continentului, presa - în general - era avidă de știri. Iar Ulysse de Marsillac și-a dat seama de necesitatea furnizării de informații direct de la sursă printr-un periodic redactat într-o limbă de circulație, menit să aibă audiență atât la editorii din alte țări, cât și la călătorii aflați în trazit ori la comunitățile străine din Capitală. În 1861 fondează gazeta bisăptămânală *La Voix de la Roumanie*, ce va apărea până în 1866; între 1868 și 1870 este redactor-șef pentru *Le Moniteur Roumain*, iar din 1870 până în 1876 editează *Le Journal de Bucarest*. Aceste periodice erau scrise aproape în întregime de el, de la articolul de fond pe probleme de politică internă și externă la știrile mărunte, de senzație, și la faptul divers, de la studii economice la recenzii, cronici plastice, teatrale, muzicale și mondene, de la traduceri sau literatură originală la istorie și memorialistică.

Dar prodigiosul editor nu s-a limitat doar la gazetărie, ci a avut și ambiții științifice. În volumul *Leçons de littérature*, publicat la București în anul 1859, el dă măsura vastelor sale cunoștințe literare și a extinselor sale lecturi. În preambul își îndeamnă elevii spre vorbirea frumoasă, care trebuie să aducă după sine și o comportare în concordanță. Cartea prezintă - pe înțelesul tuturor și cu exemple bine alese din literatura universală - compoziția, retorica și poetica; dă noțiuni de conversație, de lectură și traducere; inițiază în modul de redactare a unei epistole și a subiectului pe care îl tratează aceasta.

S-a avântat și în cercetări de mai mare anvergură, precum *Histoire de l'Armée Roumaine* (Bucarest, 1871), care este prima sinteză de acest fel după savanta scriere a lui Nicolae Bălcescu intitulată: *Puterea militară la români*. Ulysse de Marsillac acordă o mare atenție armatei moderne, contemporană lui, la a cărei reorganizare și dezvoltare era el însuși martor.

Împătimit călător, dornic să cunoască toate aspectele vieții din țara de adopțiune, el s-a dedicat - cu precădere - memorialisticii de voiaj. Informațiile sale deveneau un util material pentru orice turist străin ajuns pe tărâmurile noastre. Majoritatea articolelor cu acest subiect au fost adunate în volumele: *De Pesth à Bucarest. Notes de voyage* (Bucarest, 1869) și *Guide de voyageur à Bucarest* (Bucarest, 1877). Vaporul pe Dunăre, căruța de poștă și stațiile ei, hanurile, hotelurile și restaurantele, sistemul administrativ, comercial și educațional, locurile de distracții, societățile științifice și artistice, expozițiile, plasticienii, actorii și cântăreții își găsesc locul în paginile scrise - cu har și dragoste - de către Ulysse de Marsillac.

Mare amator de călătorii prin țară și bun cunoscător al plaiurilor românești, Ulysse de Marsillac avea o deosebită propensiune pentru arta documentaristă căci, de la memorialul de voiaj pe care îl publica el la rubrica "*Causseries*" și până la operele pictorilor călători nu era decât un pas. Iar unul dintre plasticienii dedicați genului documentarist era Carol Szathmari (1812-1887), al cărui nume apărea adesea în paginile ziarelor de limbă franceză din București. În articole ample sau în notițe fugare ce anunțau fie sosirea sau plecarea pictorului într-un lung voiaj prin țară sau peste hotare, fie o nouă distincție primită din partea vreunui rege sau împărat, ca semn al prețuirii creației sale, fie apariția unui fascicol de planșe cu peisaje, tipuri umane și costume, numele artistului peregrin era constant în atenția rafinatului gazetar francez. Cronicarul pleda pentru încurajarea eforturilor lui Szathmari care, prin opera sa, făcea cunoscută România în străinătate. Prin participarea artistului, în 1873, la Expoziția Universală de la Viena cu o selecție de fotografii etnografice și acuarele cu peisaje și tipuri umane românești, el făcea o admirabilă propagandă vizuală pentru țară: "Un bogat album fotografic și șaizeci de acuarele datorate talentului d-lui Szathmari, vor permite vizitatorilor străini să-și dea seama de frumusețile și pitorescul României și, în special, asupra costumelor atât de frumoase și de variate ale țărănilor și țărăncilor".¹

¹ "Le Journal de Bucarest", no. 271/2 Avril 1873.

Când plasticianul pornește într-un voiaj european, în 1875, expunându-și lucrările în diverse capitale și orașe importante, în fața principilor și regilor, Ulysse de Marsillac saluta această importantă antrepriză cu însemnate repercursiuni atât pentru expozant, cât și pentru țara pe care o reprezenta: "Acum câteva luni am făcut cunoscută plecarea în străinătate a d-lui Szathmari unde își propunea să expună niște acuarele reprezentând călătoriile prin țară ale prințului Carol, monumentele, costumele, sărbătorile României. Toți cunoaștem aici aceste acuarele atât de fidele și elegante în desen și culoare. Sunt imaginea vie a României pitorești. Suntem bucuroși să anunțăm că succesul i-a încununat ideea și peste tot i s-a spus: <Iată cel mai bun mijloc de a face iubită frumoasa țară a României>. La Marienbad, M. S. Regina Suediei și Norvegiei a vizitat expoziția românească și, drept mărturie a satisfacției sale, i-a conferit d-lui Szathmari medalia de aur a Suediei. La Dresda, dl. Szathmari a avut onoarea de a fi primit în audiență particulară de majestățile Lor Regele și Regina de Saxa și, mai târziu, de M. S. Regina văduvă. Majestățile Lor l-au rugat pe dl. Szathmari să le cedeze câteva dintre acuarelele lui. A doua zi, mareșalul Curții, dl. de Lüttichau, a venit să-i mulțumească d-lui Szathmari din partea regelui și reginei pentru că le-a făcut cunoscută o țară atât de pitorească precum România. Chiar acestea au fost vorbele Majestăților Lor. Itinerând astfel în străinătate peisajele și costumele României, dl. Szathmari aduce tributul său dulcii țări de adopțiune pentru ospitalitatea pe care am primit-o cu toții, ca și el, și pe care fiecare și-l aduce în felul său, unul cu pana, altul cu penelul".²

Făcând prezentarea expoziției de artă din 1864 - organizată cu intenția de a familiariza publicul Capitalei cu acest gen de manifestări -, Ulysse de Marsillac remarca panourile pe care erau prezente lucrările lui Szathmari, fie opere originale, fie copii după celebrii maeștrii europeni din vechime, subliniind necesitatea educării gustului pentru frumos și emițând judecăți de valoare valabile până în ziua de astăzi: "Dl. Szathmari nu este român; numele său o spune suficient, el este ungar. Dar dl. Szathmari este un om de talent care onorează țara în care și-a ridicat cortul. Un om de inimă și compatriotul tuturor oamenilor care știu să aprecieze meritele. Nu există decât două națiuni pe pământ sau, mai curând, două rase: aceea a oamenilor de spirit și aceea a imbecililor, primii totdeauna oameni de inimă, cei din urmă lipsiți atât de inimă cât și de creier. Dl. Szathmari are o expoziție foarte mare și foarte bogată, compusă din câteva originale și multe copii. Este un neajuns. Nu toată lumea poate să-și procure operele maeștrilor. Este un motiv de a fi condamnați la opere de mâna a doua sub pretextul originalității? În fond, ce contează la urma urmei că un anumit tablou nu este ieșit din mâna lui Rafael dacă eu regăsesc desenul său atât de curat și grupurile sale atât de armonioase? Preferați, mai bine, să mi se dea o firmă de sat mângălită de un ucenic de pictor în vacanță?

² Idem, no.521/9 Septembrie 1875.

Dl. Szathmari expune un remarcabil sortiment de tablouri demne de o serioasă atenție (...) [urmează descrierea cōpiilor făcute de expozanț, printre care se remarcău "*Flora*" de Tițian, "*Diana ieșind din bae*" de Rubens, "*Moartea Cleopatrei*" de Pietro da Cortona, "*Peisaj*" de Canova, "*Peisaj*" de Philip Wouwermans, "*Ruine*" de Salvator Rosa, "*Portret de bărbat*" de Dürer, "*Învățătorul*" de Van Ostade, n.n.] Nu se dau toate acestea ca perfect autentice. Îmi ajunge că regăsesc reconstituirea marilor maeștri și spun că, pentru București, ar fi un mare noroc dacă guvernul ar putea cumpăra cea mai bună parte a tablourilor care compun tripla expoziție a d-lor Aman, Tattarescu și Szathmari și le-ar lăsa constant sub ochii publicului românesc, care ar sfârși prin a prinde gust pentru lucrurile de artă care i-au lipsit foarte mult până în prezent.

Dl. Szathmari nu este doar un colecționar inteligent și un copist abil. El are un adevărat talent de pictor și expoziția lui conține mai multe tablouri de el pe care le-am văzut cu mare plăcere. A împrumutat din România câteva subiecte care i-au purtat noroc. Recomandăm în special o piață la Craiova, strălucind toată de lumină și o căruță de poștă de o remarcabilă veridicitate(...)»³

Complexitatea personalității și diversitatea activității lui Carol Szathmari îl aduceau mereu în coloanele gazetelor franțuzești, fie că erau vești bune, fie rele. Aflat în suita principelui Alexandru Ioan I când acesta face o vizită la Sublima Poartă, în 1864, artistul este rugat de patronul său să immortalizeze costumele găzii sultanului, primind aprobarea expresă a Măritului Padișah de a lucra în cazarma acesteia, precum și în marea sală de onoare a palatului Dolmabahçé, unde fusese primit domnitorul Principatelor Unite.⁴ Aceste detalii de ambianță și de uniforme otomane îi vor folosi pictorului pentru a face mai multe schițe, publicate ulterior în "*L'Illustration*" no.1118/30 Juillet 1864 și în "*Le Monde Illustré*" no.380/23 Juillet 1864.⁵ Nu mult după aceea, sultanul Abdul Aziz îi trimite lui Szathmari o tabachieră de aur cu cifrul imperial în diamante, drept recunoștiință pentru desenele ce i le oferise,⁶ decorându-l și cu ordinul Medjidie clasa a IV-a.⁷ Când, în iulie 1873, Szathmari este acuzat de cauzarea unui incendiu care mistuise vagonul de bagaje al trenului în care circula - spre a fotografia, la solicitarea companiei feroviare, toate gările de pe traseu -, el găsește spațiu de replică în "*Le Journal de Bucarest*", desvinovățindu-se, cu argumente irecuzabile, de cele întâmplare.⁸ Și tot în paginile ziarelor lui Ulysse de Marsillac apar știrile despre litografierea portretului principelui Carol I și despre comanda făcută de acesta pentru patru tablouri cu subiecte naționale, în

³ "La Voix de la Roumanie", no. 12/11 Fevrier 1864.

⁴ Idem, no. 32/30 Juin 1864.

⁵ Adrian-Silvan Ionescu, *Artă și document*, Meridiane, București, 1990, p. 295 și fig. 110.

⁶ "La Voix de la Roumanie", no. 42/8 Septembre 1864.

⁷ Idem, no. 48/19 Octobre 1864.

⁸ "Le Journal de Bucarest", no. 302/23 Juillet 1873.

care pictorul era specialist.⁹ Felul său de lucru și folosirea fotografiei apar expuse în unele texte unde se subliniază calitatea de teaurizare a tradițiilor pe care o avea opera sa: "Dl. Szathmari se ocupă în acest moment cu strângerea tuturor elementelor pentru un album destinat să păstreze amintirea unor clipe care dispar, unor obiceiuri care se transformă și unor pitorești costume care fac loc fracului uniform al civilizației moderne. Dl. Szathmari vrea să adune în primul rând un mare număr de fotografii care îi vor servi de modele pentru acuarele iar aceste acuarele vor fi cromolitografiate la Paris și Londra în așa fel încât să formeze o serie de mici tablouri încântătoare care vor putea fi vândute la prețuri foarte moderate. Avem sub ochi primele pagini din această curioasă galerie și credem că nu vom fi falși profeți prezicându-i un mare succes. Moravurile autohtone și costumele naționale au dispărut din clasele înalte ale societății. Un salon din București seamănă foarte mult cu un salon din Paris. De aceea nu acolo s-a dus dl. Szathmari să-și caute modelele. El le-a găsit în mahalale și la țară, printre țărani și oameni din popor, iar arta n-a pierdut nimic coborând astfel, în aceste zone, ultim refugiu al pitorescului. Am văzut tinere fete, minunate în cămășile lor cusute cu aur și cu flori în păr; am văzut țigani care păreau scoși dintr-o acvaforte de Callot și scene rustice amintind chermezele școlii flamande (...) pictorii poeți, precum dl. Szathmari, declamă posterității chipurile și obiceiurile secolelor ce se duc".¹⁰

Conștient de valoarea de mesaj a imaginii, de elocvența ei atunci când însoțește știri despre evenimente de mare importanță și-l ajută pe cititorul pasionat să cunoască lumea călătorind, cu mintea și cu ochiul, prin ținuturi îndepărtate fără a-și părăsi comodul fotoliu de acasă, Ulysse de Marsillac nu uita să salte apariția (sau reparația) unor reviste ilustrate sau să deplângă dispariția altora, așa cum au fost "*Icoana Lumei*" de la Iași ori "*Ilustrațiunea, Jurnal Universal*" de la București: "Dl. Gheorghe Asaky, unul dintre veteranii literaturii române, reîncepe publicarea, multă vreme întreruptă, a unei reviste ilustrate, cunoscută sub numele de *Icoana Lumei*. În România este dificil să publici o antologie ilustrată. Toate tentativele făcute până acum au eșuat. În țară nu sunt deloc gravori în lemn iar clișeele ce ar putea veni de aiurea, din cauza transportului, ar atinge prețuri exorbitante. Aceste dificultăți, în fața cărora dl. Asaky nu s-a dat înapoi, îi onorează curajul și zelul (...)"¹¹ "România este bogată în monumente, costume și tablouri de moravuri care necesită ajutorul creionului unit cu acela al penei. Acum câțiva ani, la București, d-nii Szathmari și Zanne au încercat să scoată o publicație asemănătoare sub numele de *Ilustrațiunea*, în condiții desăvârșite de desen și redactare. Din păcate, această idee a eșuat în fața indiferenței publicului (...)"¹²

⁹ "La Voix de la Roumanie", no. 33/19 Juillet 1866.

¹⁰ Idem, no. 16/10 Mars 1864.

¹¹ Idem, no. 33/6 Juillet 1865.

¹² Idem, no. 25/12 Mai 1864.

Despre "*Ilustrațiunea, Jurnal Universal*" nu se putea opri să nu amintească ori de câte ori avea prilejul, simțind o mare pierdere din cauza încetării apariției sale tocmai când era mai mare nevoie de ea pentru a face cunoscute frumusețile patriei, atât străinilor, cât și unora dintre localnicii ignoranți: "Țara Românească este foarte bogată și cuprinde o mulțime de lucruri prețioase pe care străinii, și uneori chiar locuitorii ei, nu le cunosc, Acum câțiva ani, dl. Zanne s-a angajat în publicarea unei *Ilustrațiuni române* care, din păcate, nu a găsit încurajarea care o merita. Nu ni se pare, totuși, că ar fi greu să avem câțiva buni xilografi (...). Ar fi o operă națională aceea de a răspândi în Europa vederile atât de frumoase ale câtorva părți ale României, puțin sau deloc vizitate de străini. Lucru curios! Călătorii care coboară pe Dunăre nu văd decât partea cea mai tristă a ținuturilor românești, iar aceia care vin până la București și se opresc aici nu sunt nici ei mult mai favorizați. Sudul României este trist și plat. Nordul este admirabil. Să relevezi aceste frumuseți este o întrepriză demnă de a tenta o inimă de artist și o inimă de român".¹³

Saloanele oficiale bucureștene - acele "Expozițiuni ale artiștilor în viață" ce încep a fi organizate din 1865 - sunt totdeauna prezentate detaliat în paginile gazetelor editate de Ulysse de Marsillac. Nu este, însă, totdeauna el cronicarul, în acest sens fiind folosit un colaborator mai experimentat, el însuși pictor, Ange Pechméja, francez pribeag, stabilit în România la fel ca și patronul său.¹⁴ Dacă articolele lui Marsillac sunt elogioase și străbătute de un idilism suscitată de subiectele naționale pe care le aprecia atât de mult, cele ale lui Pechméja sunt stăpânite de o accentuată notă critică, devenind uneori chiar aspre atunci când nu este de acord cu anumite feluri de tratare a unor teme, fapt ce-l face pe directorul ziarului să revină cu edulcorări ale tonului și, la un moment dat, chiar să renunțe la serviciile cronicarului. Stilul lui Pechméja este însă echilibrat, revelând - cu justețe - atât părțile remarcabile, cât și scăderile operelor pe care le analiza, lucru pe care Marsillac nu îl făcea preferând, în majoritatea cazurilor, să facă apologia artiștilor expozanți.

Vorbind despre participarea lui Theodor Aman (1831-1891) la expoziția din 1865, după ce îi laudă prodigiozitatea, calitățile de colorist și plăcerea pentru sugerarea texturilor prețioase, Pechméja arată și părțile discutabile ale creației acestuia: "S-ar putea dori puțin mai multă rigoare în desen și în stilul câtorva personaje a căror statură este scundă și relativ ghemuită pe lângă cele ale vecinilor. *Jefuirea Rusciukului de trupele române* constituie un subiect eminent pictural: în explicabilă dezordine, turcoacele smulse din haremurile lor prădate, se zbat în brațele răpitorilor sau sunt trase de păr pe pământul acoperit de zăpadă; tropăitul cailor furioși, gesturile violente, veselia licențioasă a învingătorilor încărcăți de pradă bogată, spargerea ușilor și, în ultimul plan, incendiul propagându-se spre cer și învâluindu-l cu purpura lui sângerie, toate acestea au oferit artistului resurse puternice dar, în același timp,

¹³ Idem, no. 5/24 Décembre 1863.

¹⁴ Petre Oprea, *Cronici și critici de artă plastică în presa bucureșteană din secolul al XIX-lea*, Litera, București, 1980, p. 27-28 și 55.

i-a dat și foarte serioase dificultăți. Dl. Aman a știut să profite, în parte, de aceste resurse, dar nu ni se pare că a triumfat asupra tuturor dificultăților. Dezordinea scenei s-a transmis compoziției sale unde lipsa de unitate se face simțită cu prisosință; ea este pasibilă de reproșul adresat cândva lui Horace Vernet pentru *Luarea cetății Samalah* care, în loc de un singur tablou, a oferit o serie de tablouri juxtapuse; de fapt, diversele grupuri care împart scene au toate aproape aceeași valoare, deși ar trebui subordonate unui grup principal menit să concentreze interesul și să atragă în mod special atenția. În plus, artistul este departe de a acorda desenului figurilor sale toată vigoarea dorită: brațele, extremitățile, lasă de dorit; o mână nu trebuie să semene cu o mânășă în care suflă; jocul nervilor, al mușchilor, al tendoanelor, trebuie accentuat în mod clar. Neglijența pe care o constatăm uimește cu atât mai mult cu cât dl. Aman este ireproșabil în aceasta privință când dorește să își dea osteneala, și în special în portretele sale, printre care trebuie citate acelea ale d-lor Văcărescu, Racoviță, d-na Z. R., acela al Spătarului Mihail Cantacuzino, etc., picturi solide, armonioase, reunind toate calitățile pretinse".¹⁵

Făcând o prezentare a țării sale adoptive, într-o suită de articole așezate sub genericul "*Études sur la Roumanie*", Ulysse de Marsillac întreprinde și un periplu cultural, neuitând să analizeze instituțiile muzeale. În publicația "*La Voix de la Roumanie*" no.37/3 Août 1865 prezintă pinacoteca din Iași - ca un răspuns la un articol prea puțin elogios, apărut nesemnat, în ziarul "*Buciumul*" no.305/7/19 noiembrie 1964 - iar în no.38/10 Août 1865 pe cea din București, făcând o amănunțită enumerare și un pertinent comentariu exponatelor. Peste opt ani, în publicația "*Le Journal de Bucarest*" va dedica spații largi pinacotecii bucureștene, în no.244/26 Décembre 1872, 245/29 Décembre 1872 și 246/2 Janvier 1873. Descrierea sa constituie o bună mărturie de epocă privind colecțiile și artiștii prezenți cu lucrări pe simeze: "Muzeul de pictură, sau pinacoteca, este instalat într-o serie de săli la primul etaj al Academiei, nu departe de muzeul de istorie naturală. Ceea ce noi numim, poate un pic prea pompos, muzeul din București, câțiva ani în urmă era pur și simplu o colecție de tablouri care ornau sala de consiliu a Eforiei Ministerului Instrucțiunii Publice (...) Din punct de vedere al artei pure, trebuie să recunoaștem, este destul de sărac. Din punct de vedere istoric, însă, interesul este mult mai mare".¹⁶

Când Theodor Aman fusese criticat de alte publicații pentru obstinția cu care includea chipurile contemporanilor cunoscuți tuturor - inclusiv autoportretele - în compoziții istorice, Marsillac îi ia apărarea considerând că, dimpotrivă, acest procedeu face bine pentru că aduce o notă de veridicitate lucrărilor: "I s-a reproșat d-lui Aman de a fi pus în tablourile istorice figuri cunoscute. Reproșul este bizar. Dimpotrivă, nimic nu dă mai bine un caracter veridic decât reproducerea personajelor reale substituite viselor fanteziei. Cei

¹⁵ "La Voix de la Roumanie", no. 28/1 Juin 1865.

¹⁶ Idem, no. 38/10 Août 1865; "Le Journal de Bucarest", no. 244/26 Décembre 1872.

mai mari pictori au făcut aceasta (...)"¹⁷.

În paginile ziarelor sale s-a făcut educație estetică într-o vreme când mișcarea artistică era abia la începuturile ei în țara noastră. Prin cronicile sale plastice, prin prezentarea muzeelor și a atelierelor unora dintre cei mai renumiți artiști români, ca și prin anunțurile laconice ale succeselor naționale sau internaționale ale acestora, el îndeplinea o activitate de pionierat în modelarea gustului publicului. Micile prezentări monografice dedicate operei lui Theodor Aman, C. I. Stăncescu, Gheorghe Tattarescu și Nicolae Grigorescu demonstrează competența cronicarului și capacitatea sa de a stârni curiozitatea cititorilor. Autorul își îndeamnă lectorii: "Amatorii de pictură ar face bine ca, după o vizită la muzeu, să meargă să vadă atelierelor câtorva distinși pictori pe care îi posedă Bucureștiul. Îi sfătuim, în special, să meargă să bată la ușa d-nilor Aman, Grigorescu, Stăncescu, Tattarescu, Lecca; vor fi excelent primiți și se vor putea bucura de vederea unor lucruri foarte frumoase".¹⁸

Descriind lucrările lui Gheorghe Tattarescu (1818-1894) este subliniată influența artei meșterilor Renașterii și manierismului cu specificul absorbției în umbră și cu tonalitățile prețioase care înobilează compoziția: "Ceea ce frapează în primul rând atunci când se intră în atelierul d-lui Tattarescu este cantitatea de picturi reproduse după Școala italiană. Dacă nu știți se ghicește foarte repede că dl. Tattarescu și-a primit educația artistică în Italia. Atelierul său este luminat de acele culori vesele și acea limpezime de azur și aur pe care paleta Bunului Dumnezeu a răspândit-o cu generozitate peste patria lui Rafael și Tițian (...) Opriți-vă să vedeți o copie redusă a principalei opere a d-lui Tattarescu *Deșteptarea României*. Ne place mai mult prima schiță, aceea pe care o posedă de atâta timp muzeul din București. Ideea este poetică, România sub figura unei femei tinere și frumoase este pe jumătate îngenunchiată și se trezește; la picioarele ei se văd niște lanțuri și o sabie frântă; un înger stă în picioare lângă ea; cu o mână îi ridică vălul care îi acoperea fruntea, cu cealaltă îi arată, spre cer, știința și religia. În ultimul plan se vede Dunărea mișcându-și încet apele pe marginea câmpurilor românești (...)"¹⁹

Pentru Theodor Aman gazetarul avea o deosebită simpatie, vorbind adesea despre personalitatea sa marcantă. În casa maestrului era, de altfel, adesea oaspete, astfel că o cunoștea foarte bine și-i putea face reclama cuvenită: "(...) Dl. Aman și-a construit o casă delicioasă în stil pompeian; este o bijuterie pe care o simplă privire o relevă ca pe un cuib de artist. Fericit om care, tânăr încă, a găsit ceea ce atâția alții caută în van întreaga viață: norocul, *mediocritas aurea*, pacea, siguranța căminului și renumele".²⁰ Prezent atât la actul de creație cât și la momentele de destindere ale gazdei, la concerte, serate și baluri, Ulysse de Marsillac găsea subiecte și pentru cronică mondenă în casa pictorului: "Seara... mă înșel... matineul dat duminică... nu, luni... de

¹⁷ Idem, no. 37/3 Août 1865.

¹⁸ Idem, no. 38/10 Août 1865; "Le Journal de Bucarest", no. 244/26 Décembre 1872.

¹⁹ "Le Journal de Bucarest", no. 246/2 Janvier 1873.

²⁰ "La Voix de la Roumanie", no. 42/9/21 Novembre 1861.

dl. și d-na Aman a fost minunat. Invitațiile erau pentru duminică dar, cum se obișnuiește azi, s-a venit la miezul nopții și s-a dansat până la 5 dimineața. A fost multă lume, poate puțin prea multă dar, în general, fiecare a reușit să-și găsească locul; doamnele au aflat secretul de a-și etala pe parchet lungile lor trene fără a și le mototoli prea mult, iar domnii pe cel de a naviga în acest ocean de văluri de mătase, de tul, de satin și dantelă fără a lua prea multe epave pe tocurile ghetelor. O veselie firească anima petrecerea. Se dansa într-un atelier de artist care este în același timp un salon. Eleganță și poezie, vis și realitate, toate s-au reunit pentru a încânta... și a lăsa regrete".²¹

De la atelierul de pictură devenit, ocazional, sală de bal, Ulysse de Marsillac - transformat în fin cronicar monden - pornea să facă turul marilor case boierești și al sălilor publice unde, în toată perioada carnavalului, se dădeau baluri mascate ce făceau savoarea epocii prinzându-i în vârtejul dansului și al plăcerilor de-o noapte pe toți bucureștenii, de la eleganții din protipendadă la mahalagii ce făceau tot anul economii pentru a le risipi în acest sezon. Unul dintre locurile preferate ale înaltei societăți era Palatul Șuțu, în care primitoarele gazde, Irina și Grigore Șuțu, întrețineau o bună dispoziție invidiată de întreaga protipendadă, care încerca să îi imite. Chiar și în cronicile mondene, Ulysse de Marsillac făcea eseistică pe teme plastice prin trimerile la opere de artă cunoscute, contribuind astfel, în continuare, la educarea cititorilor și la familiarizarea lor cu maestrul penelului. El obișnuia să compare pe frumoasele dănțuitoare de la balurile bucureștene cu marchizele și contesele portretizate de Antoine Watteau, Quentin de la Tour, François Boucher sau Vigée-Lebrun. Descriind balul din februarie 1865, el spune: "Singurul bal serios al sezonului a fost acela dat joia trecută în splendidele saloane ale palatului Șuțu (...). Elita societății bucureștene a fost invitată la serata de joi. A fost văzut tot corpul diplomatic și consular, miniștri, ofițeri, magistrați, oameni de lume și, mai ales, femei tinere și drăguțe, rivalizând în grație, lux și frumusețe (...). Vă amintiți de acele frumoase pasteluri ale lui Latour care decorează muzeul Louvre sau de acele portrete de femei care se văd în sălile de sus ale palatului Versailles și care fac să renască în ochii noștri fermecătoarele femei ale secolului al XVIII-lea în toată splendoarea frumuseții lor? Unul dintre aceste portrete, operă dragă a lui Boucher sau a lui Watteau, coborâse din rama sa sub chipul doamnei Tillos, reînviind toate tradițiile secolului supremei eleganțe. Ea avea o rochie de tul alb decorată cu mari romburi de tafta albastră, mărginită de lebede; corsajul era, la fel, albastru garnisit cu lebede; drept coafură avea șiruri de flori albe și albastre străbătându-i părul pudrat care se aduna pe frunte și cădea pe umeri, în bucle (...). Alături de aceste paruri somptuoase, ochiul se odihnea pe toaletele ușoare ale tinerelor fete. Aici erau două surori, domnișoarele Maria și Zoe Brăiloiu, una albă și dulce precum o elegie a lui Lamartine, cealaltă brună și vioaie ca o orientală a lui Victor Hugo; amândouă purtau rochii albe și o simplă floare în părul lor care cădea pe umeri în cascade buclate. Erau două apariții încântătoare. Dincolo era d-ra Elena Rallet, zveltă ca

²¹ "Le Journal de Bucarest", no. 267/20 Mars 1873.

palmierul deșertului, balansându-se la melodia valsului în rochia sa roz ornată cu trandafiri și lăcrămioare (...). D-ra Elena Lăcusteanu, în rochia sa albă, toată plisată, avea aerul unui trandafir în zăpadă (...) și d-ra Ecaterina Băleanu, proaspătă ca o dimineață de primăvară în rochia ei de tarlatan alb garnisită cu eșarfe roz mărginite cu tul alb".²²

Pentru Ulysse de Marsillac nici unul dintre genurile gazetărești nu trebuia să ocolească referirile la capodoperele clasice sau moderne ale artei fie că era vorba de editorial politic, de comentariu economic, de memorial de călătorie sau de cronică mondenă. Bun observator, fără însă a atinge profunzimea analizei, emițător de judecăți de valoare fără a răni prin critică aspră - intenția sa fiind de a încuraja artele naționale și a obișnui publicul cu manifestările plastice și nu aceea de a demoraliza creatorii și a-și înstrăina lectorii de realizările acestora - Ulysse de Marsillac a fost un luminător și un deschizător de drum într-ale esteticii, practicând, cu egală măiestrie și plăcere, exegeza literară, cronică de artă plastică, teatrală și muzicală, într-un stil fluent, agreabil și accesibil unor largi categorii de cititori de limbă franceză.



Foto: Ulysse de Marsillac

²² "La Voix de la Roumanie", no. 14/23 Fevrier 1865.

ȘTEFAN LUCHIAN VĂZUT DE ȘIRATO

DANIELA GUI

RÉSUMÉ. *Ștefan Luchian* vue par son collègue Șirato. Francisc Șirato, un de nos peintres modernes ayant le plus de talents, a été - en même temps - un véritable exégète de la critique artistique. C'est à lui que nous devons signaler, entre autres écrits sur l'art, deux articles substantiels apparus dans le volume "**Témoignages sur Luchian**". Le premier article donne une présentation d'ensemble de l'artiste et s'appelle "*Ștefan Luchian*". Le deuxième analyse la contribution de celui-ci à l'évolution de la peinture roumaine et s'appelle "*Luchian le novateur*". Les deux représentent une contribution spéciale dans l'historiographie d'art. Elles délimitent par une double optique, de peintre et de théoricien de l'art, la position de Șirato vis-à-vis de Luchian, dont il met en évidence la place et le rôle dans la peinture roumaine.

Luchian est un peintre révolutionnaire, un vrai coloriste, qui a marqué par ses innovations picturales le caractère moderne de l'art roumain. Dans sa peinture les êtres et les choses de l'univers sont transposés du plan naturel de l'imitation, à celui esthétique de la création. La recherche de l'absolu réveille dans l'âme du peintre un désir et une nostalgie après l'expression artistique parfaite. Les images obtenues ainsi confèrent une valeur unique à son oeuvre. Șirato a nommé ce courant: "nouveau l'école du naturisme chromatique".

L'art de Luchian a créé un climat propre aux renouvellements non par le sujet mais par une interprétation spirituelle différent le conformisme naturaliste. Avec lui s'ouvre la voie vers une peinture pleine de sérénité, clarté et profondeur, due à la contemplations prolongée qui a conduit vers le mirage d'une synthèse plastique.

Francisc Șirato, unul dintre talentații noștri pictori moderni, a fost, deopotrivă, un adevărat exeget al criticii artistice dezbătând fenomenele plastice și creația picturală în numeroase scrieri despre artă. Lui îi datorăm, printre altele, și două articole substanțiale apărute în volumul **Mărturii despre Luchian**. Primul se constituie într-o prezentare de ansamblu a artistului și se intitulează: "*Ștefan Luchian*", iar celălalt analizează contribuția acestuia la evoluția picturii românești, purtând titlul: "*Luchian înnoitorul*". Ambele scrieri reprezintă un aport deosebit la istoriografia de artă și delimitează, printr-o dublă optică - de pictor și de teoretician al artei, - poziția lui Șirato față de Luchian, al cărui loc și rol în pictura românească îl evidențiază.

Arta lui Luchian era considerată în epocă drept un fenomen singular sau - după expresia lui Șirato - "izolat", ea fiind proprie unui inițiator și deschizător de drumuri. Cel care s-a autointitulat "un zugrav" avea să fie la noi promotorul unor soluții plastice care au tulburat numeroase conștiințe artistice și

I-au delimitat de Grigorescu, care idealiza pictura și urma în oarecare măsură impresionismul de sorginte franceză. De aceea, prin căutările și viziunea sa creativă, Luchian a depășit preocupările generale ale vremii urmând - mai curând - exemplul lui Cézanne, Van Gogh sau Gauguin, care aspirau să realizeze în pictura de șevalet o sinteză plastică. Șirato sesizează cu acuratețe acest scop pe care colegul său și-l propune și îl va duce la îndeplinire. Confracți fiind, criticul de artă pătrunde în ascunzișurile meseriei fără a putea descifra - la început - secretul fascinației pe care arta luchianică o exercită asupra privitorului. Apoi își va da seama că Luchian creează o lume aparte, ireală, animată de iubirea față de tot ce-l înconjoară, sentiment de iradiază din fiecare trăsătură și nuanță a picturii sale. Din această iubire a plăsmuit un univers ce trăiește în picturile sale întrupând un tărâm virgin, de o fericire infinită. Această taină a sufletului său - cum spune atât de frumos Șirato - "se dăruia ființelor vii și așa-zise moarte, deopotrivă. Luchian fiind un om deosebit, a fost și un pictor deosebit cu totul de semenii lui de breaslă. În apele ochilor lui purta răsfrângerea senină a curcubeului ceresc și de aceea el se impresionează de culorile universului mai mult decât de orice altă proprietate a existenței materiale".¹ Măiestrul pictor vede culorile ca în prima zi a genezei, cu prospețimea și intensitatea purității desăvârșite a începutului de lume. Cu deosebită subtilitate, Șirato continuă perspicace și deschis față de mirajul acestei picturi încântătoare: "Așa este climatul sufletesc al peisajelor lui Luchian în momentul în care imaginea pământescă își dezvăluie *pentru el esența vizibilă* de formă și culoare".² Așadar, venim în contact cu o pictură de o seninătate și de o limpezime nepământesc de frumoase, ce se relevă în imaginile atât de cunoscute de la Brebu, de la Moinești sau din alte colțuri ale țării. Arta aceasta profundă și plină de har se datorează unor contemplații prelungite care au dus la mirajul unei sinteze cromatice. Pentru a re-crea natura atât de diversă, Luchian are la îndemână un singur material: culoarea. El obișnuia să considere că: "natura nu trebuie să o imiți, nici s-o copiezi, trebuie să lucrezi în felul ei". Prin urmare, când se oprește asupra acestei mărturii, Șirato desprinde înțelepciunea artei marelui nostru creator, care doar cu pigmentul colorat desăvârșește pe pânză peisaje și ființe vii, ce dăinuiesc până în zilele noastre. Floarea de pe pânză este o ființă de culoare și o dăruire de suflet, ce procură întâi ochiului, apoi spiritului, senzații de superioară trăire și intensitate, la fel peisajele sau portretele sale. Toate aceste calități, validate de intensitatea cromatică și de acuratețea tehnică, vădesc tendința spre un ideal de puritate. De asemenea, așa cum observă Șirato, Luchian nu era un naturalist în sensul conformismului cu fenomenul natural, căci în epoca de maturitate a talentului său el elimină a treia dimensiune. Arta lui nu are nevoie de spațiu și deci de volum, constituindu-se într-o variantă mai curând decorativă. Totodată, el nu este un naturalist în sensul impresionist al lui Grigorescu, nu surprinde oscilațiile particulare ale

¹ *Mărturii despre Luchian*, sub redacția lui Marin Miha lache, București, 1966, p. 134.

² *Ibidem*.

aspectului natural în funcție de oră, ci fixează specificul peisajului în raport cu subiectul și culoarea. Lucrează mai mult în atelier și deci nu va sesiza în mod analitic lumina sau vibrația atmosferei.

În afara mărturiei lui Luchian pe care am amintit-o, Șirato se mai oprește și asupra aceleia ce se referă la culoare: "Strălucește cum e smaltul, așa să rămână!". Așadar, pigmentul colorat este o entitate în sine, distinctă de cea a florii sau a frunzei vegetale. De aceea, pictorul poate să refacă natura în felul ei pe calea artei. Șirato chiar explica, din punct de vedere tehnic, modul în care culorile sunt cu câteva tonuri mai diferențiate de cele din natură și separate unele de altele pentru a rămâne pure și a realiza o anumită simfonie cromatică. Dar misterul artei luchianice constă în acel spirit creator care tălmăcește natura cu mijloace proprii picturii într-o manieră inconfundabilă. Acest stil conferă valoarea de unicat, tinzând - în opinia lui Șirato - "până la absolutul sintetic într-un acord de supremă armonie coloristică".³ Căutarea absolutului trezește în marele pictor o sete și o nostalgie după expresia artistică desăvârșită și imaginea esență.

Boala sa exacerbează lupta dintre trup și suflet, și în această stare dramatică sufletul va avea mereu tendința spre sublimul creației artistice. Fire echilibrată, întru totul armonioasă, intențiile sale plastice tind să plaseze reprezentarea de pe pânză într-o sferă ideală lipsită de gravitație, fapt posibil datorită luminii egale și absenței contrastului puternic dintre umbra întunecată și luminozitate.

Luchian este un înnoitor, un adevărat colorist care a marcat prin inovațiile sale picturale caracterul modern al artei românești. În pictura sa, făpturile universului sunt transpuse de pe planul natural, al imitației, pe cel estetic, al creației.

Șirato precizează foarte bine profilul pictorului în următoarele rânduri: "Ochiul lui Luchian *stăruie* în contemplarea fenomenului natural, scormonește, alege, clasează în mod lucid esențele artei lui. Un citadin, un burghez de cea mai bună calitate, provoacă o revoluție, întronează o concepție nouă. Pătrunde aproape fără zbugium vizibil la esență și descoperă zăcămintul sensibilității plastice românești".⁴ Luchian este prezentat drept iubitor al unei ordini noi pe care o construiește pe ultimele manifestări ale impresionismului. El urmează, spre deosebire de Grigorescu, un drum fără accidente solare, astfel senzația optică primordială se află pe prim plan, privirea fiind atrasă mai întâi de culoare, apoi de formă.

Sentimentul său plastic este adecvat simțirii populare românești din scoarțe, de pe ulcioare și din icoane. Luchian se simte mai degrabă zugrav decât pictor. Noutatea la el o reprezintă și lipsa spațiului tridimensional, accentuarea suprafeței într-o manieră decorativă. Alt aspect esențial îl constituie cel al luminii care nu emană dintr-o sursă exterioară, ci rezultă din

³ Idem, p. 140.

⁴ Idem, p. 143.

strălucirea culorilor nealterate, pline de prospețime. Șirato prezintă creația luchianică drept o artă revoluționară ce întemeiază o nouă ordine plastică. Plasată pe plan estetic, ea se situează dincolo de construcția formală a clasicismului ca la Tattarescu și Aman, depășind academismul lui Mirea sau modul de redare a fenomenului natural specific lui Grigorescu. Luchian înfățișează, cu alte mijloace și în alt scop, ceea ce este artă în natură. Șirato numește acest curent nou - al cărui urmaș, în limite personale, a devenit Tonitza - drept școala naturismului cromatic. Arta lui Luchian a creat un climat propice înnoirilor, reprezentând o sursă care a incitat la îndrăzneală în creație. Șirato consideră plastica marelui pictor drept revoluționară nu prin subiect, ci printr-o descătușare spirituală față de conformismul naturalist. Cu el se deschide, pentru noile generații, perspectiva largă a unor posibilități de exprimare plastică și de expresivitate cromatică nemaîntâlnite până atunci.

SCRIERILE INTERBELICE DESPRE ARHITECTURĂ ALE LUI VIRGIL VĂTĂȘIANU

CORINA SIMON

ABSTRACT. *Virgil Vătășianu's interwar writings about architecture.*

Virgil Vătășianu's writings about architecture can be included in the continuous quest for identity that marked all the Rumanian intellectual life of the period between the two World Wars. His efforts are openly orientated to the ideal of "total objectivity", so that he tries "to look into the face of the monuments which are left to speak by themselves". In other words, his method relies upon a minute morphological analysis related to an interpretation based on the rigors of the traditional system of logic.

Apelând - într-o scurtă încercare de contextualizare - la criteriile obsedantului "generaționism" interbelic, putem considera că Virgil Vătășianu se încadrează într-o subgrupă a "generației idealului național"¹ interesată în consolidarea statului unitar, subgrupă pe care Iuliu Hațieganu o denumește "generația tânără din război" și o consideră ca fiind viitoarea "coloană vertebrală a generației noi, sortită să facă o Românie Mare fericită și eternă".²

În jurul anului 1933, caracteristicile principale ale acestei "grupări de sinteză și acțiune",³ aflată încă în căutarea unei orientări, erau considerate a fi: profunzimea, conștiința cauzalității, simțul practic, patriotismul, simțul fin al dreptății sociale, responsabilitatea în viața profesională. În plus, "ea reface unde se dărâmă și este prezentă unde se construiește",⁴ iar Mircea Vulcănescu îi atribuie o triplă misiune ce "izvorăște din momentul istoric al societății românești"⁵: 1) "să asigure unitatea sufletească a Românilor"; 2) "să exprime în forme universale acest suflet românesc", descoperind "acea originalitate de configurație, de dosaj specific al influențelor și al eficienței lor, care definește un suflet propriu"; 3) "să se pregătească pentru ceasurile grele care pot veni", încercând "să ocolească repetarea greșelilor din trecut" și fiind "gata să reziste cu orice preț și în orice condiții".⁶

¹ Iuliu Hațieganu, *Generații vechi și generații nouă*, în "Gând Românesc", Cluj, 1933, p. 14.

² *Ibidem*, p. 16.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Mircea Vulcănescu, *Generație*, în "Criterion", București, I, nr. 3-4/1934, p. 6.

⁶ *Ibidem*.

Pentru cititorul contemporan, cu o imagine standardizată - pe baza marilor contribuții postbelice - asupra "modului de a scrie istoria" tipic lui Virgil Vătășianu, apare ca o surpriză descoperirea unui Vătășianu tânăr, bine integrat în climatul spiritual al epocii sale. Această perioadă istorică ne apare ca fiind dominată, la nivel cultural, de căutări uneori convulsive în direcția sondării identității naționale și de referiri repetate la experiența traumatizantă a războiului, experiență prin intermediul căreia sunt uneori explicate chiar și opțiunile metodologice. În acest sens, Ștefan Bezdechi vede războiul ca rezultat al falimentului științei moderne, ca promotor al unei viziuni "neoobscurantiste" (cu referire indirectă la revista "**Gândirea**" și "fără a presupune deocamdată - la 1929 - nici o nuanță peiorativă acestui cuvânt,)⁷ prin dezintegrarea pe care a operat-o asupra sistemului tradițional de valori, bazat pe spiritul clasic și pe disciplina "rigidă" și "eroică" a silogismului.

Pe de altă parte, Dimitrie Gusti⁸ preferă linia "historia magistra vitae", interpretând primul război mondial ca pe un tragic eveniment inițiativ atât la nivel global - victoria aliaților fiind echivalată cu o victorie a spiritului metodic⁹ - cât, mai ales, la nivel național - suferințele și umilința refugiului făcând să strălucească prin contrast silueta, abia întrezărită atunci, a "persoanei morale a României Mari și Noi",¹⁰ care se cerea susținută și pusă în valoare prin intermediul unei investigații științifice bazată pe o extrem de viguroasă metodă pozitivist-fenomenologică.

Din interiorul unor convingeri tradiționalist-teleologice, Dimitrie Gusti consideră că momentele infernale ale istorie sunt lecții ale căror învățăminte trebuie căutate - prin supunerea împrejurărilor "unui examen de conștiință"¹¹ - și apoi revelate societății pentru o mai bună autocunoaștere și o eficiență autoperfecționare.

Precum în spațiul mitologic al basmelor românești unde nenorocirile se întâmplă cu un scop dezvăluit abia la final "și Moartea are socoteala ei, nu-i lăsată numai așa, degeaba...",¹² prima conflagrație mondială, cu pacea de la București și refugiul în Moldova, se constituie într-o ruptură de nivel care revelează ceva, al cărei sens ultim îl reprezintă descoperirea unor noi valori de ordin epistemologic, orientate "pro scientia et patria".

Astfel, "războiul mondial a fost întâi de toate o problemă științifică, o chestie de metodă", iar argumentul folosit "a fost în ultima instanță de ordin intelectual și moral: știința luptei, disciplina voinței, claritatea scopului, conștiința necesităților și posibilităților, îndrăzneala metodică potrivită acestei conștiințe și

⁷ Ștefan Bezdechi, *Neoobscurantismul*, în "Societatea de Măine", Cluj, VI, nr. 1-2/1929, p. 6-7.

⁸ Dimitrie Gusti, *Ființa și menirea Institutului Social Român*, cuvântare festivă, în "Societatea de Măine", VI, nr.5-6/1929, p.73.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Cf. Ion Creangă, *Povești și povestiri*, București, 1972, p. 147.

mai presus de orice: pregătirea și cultura politică!"¹³

Adaptarea acestui "armament intelectual" la științele sociale va avea ca finalitate principală o "mai bună cunoaștere de sine a nației"¹⁴ ce se afla, începând din decembrie 1918, într-o altă și nouă dimensiune ontologică.

În mod cert, direcția înspre care se apropie cel mai mult Virgil Vătășianu în perioada interbelică este tocmai cea reprezentată de Institutul Social Român, accentuând necesitatea acumulării exhaustive de fapte și observații exacte, pe baza cărora urmează a se elabora în final - pe lângă o imagine completă și coerentă a întregului existenței românești - și o axiologie, dar mai ales o praxiologie adaptate noii realități politice și specificului național.

Format ca și mai tinerii săi colegii de generație: Eliade, Noica, Cioran, "în condiții anormale" - după expresia lui Mircea Vulcănescu¹⁵ - Virgil Vătășianu ocolește, spre deosebire de aceștia, hybris-ul lirico-metafizic, căutând să-și elaboreze textele bazându-se esențialmente pe fapte, pondere și măsură.

Acest discurs sobru apare inițial adesea ritmat de scurte ieșiri emoționale, dintre care o parte prefigurează celebrele topos-uri blagiene din "*Trilogia culturii*", iar cealaltă parte se află în strânsă legătură cu problema națională, întrevăzându-se aici emoția adolescentului entuziast ce călătorea cățărât pe locomotivă înspre Alba-Iulia, la 1 decembrie 1918.

Aceste efuziuni devin treptat tot mai rare, în special după experiența italiană, și dispar complet spre sfârșitul perioadei interbelice.

În ce privește arta lui poetică, Virgil Vătășianu refuză - programatic - atât "optimismul hazardat", pe care-l leagă de "începuturile redeșteptării naționale", cât și "scepticismul sever" bazat pe "predispoziția de admirație față de tot ceea ce e străin", ori "romantismul autocriticii pesimiste".¹⁶ El susține că monumentele de artă trebuie studiate "de dragul adevărului științific" și nu "pentru a aduna argumente politice",¹⁷ rezultând de aici probabil - la fel ca în concepția lui Gusti și a Institutului Social Român - necesitatea unei acțiuni modelatoare inverse, dinspre concluziile științei înspre realitatea politică și socială.

Istoria artei, la fel ca și științele sociale ale lui Gusti, trebuie deci să tindă spre idealul obiectivității maxime, ideal la care se poate ajunge doar privind monumentele de artă în față și lăsându-le să vorbească,¹⁸ deci analizându-le extrem de minuțios din punct de vedere morfologic și interpretându-le într-o manieră bazată, în special, pe rigorile logicii formale.

¹³ Dimitrie Gusti, *art. cit.*, p. 73.

¹⁴ Idem, p. 76.

¹⁵ Mircea Vulcănescu, *art. cit.*, p. 6.

¹⁶ Virgil Vătășianu, *Vechile biserici de piatră românești din județul Hunedoara*, Cartea Românească, Cluj, 1930, vezi "*Cuvântul introductiv*".

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

Studiile de drept, pe care Virgil Vătășianu le desfășoară la începutul anilor '20, îl vor ajuta cu siguranță foarte mult în însușirea și mânuirea cu abilitate a metodei strzygowskiene, metodă ce pare uneori a fi construită prin combinația variilor procedee de interpretare a legilor.

Se împletesc în această formulă - pe care însuși Vătășianu o considera în ultima instanță destul de rigidă - toate metodele considerate de bază în analiza produselor legislativului: *metoda gramaticii* (în care interpretul pătrunde sensul textului prin analiza sa sintactică și morfologică), *metoda logică* (ce presupune descoperirea sensului normei juridice prin aplicarea preceptelor logicii formale), *metoda istorică* (norma fiind aplicată punând-o în contextul socio-politic în care a apărut) și *metoda sistematică* (presupunând surprinderea sensului normei în urma raportării acesteia la întregul sistem de norme juridice din care face parte).¹⁹

De altfel, imaginea lui Virgil Vătășianu asupra istoriei artei văzută la modul general - ca știință articulată, cu un obiect și metode bine delimitate - este una asemănătoare cu cea asupra Dreptului, înfățișându-ne un sistem clar structurat, coerent interior, cu articulații precis desenate,²⁰ existența producțiilor artistice dovedindu-se a fi guvernată de anumite determinări precis impuse de factori diverși ce interacționează complex, cum ar fi: mediul geografic; materialele; tradiția; configurațiile sociale, politice și economice ale diferitelor momente istorice.

Această viziune, de sorginte istoricistă - considerând aici criteriile lui Karl Popper²¹ - dar fără a duce istoricismul până la ultimele lui limite -, se întrevede clar mai ales în cea mai importantă contribuție științifică a sa din perioada interbelică, și anume: "*Vechile biserici de piatră românești din județul Hunedoara*", regăsindu-se și în cunoscutele opuri de mai târziu.

Discursul considerat tradițional al perioadei de maturitate, glacial științific, bazat pe analiză morfologică, logică formală și contextualizare istorică, apare în perioada dintre cele două războaie mondiale - după cum remarcam și mai înainte - ca înviorat de două componente ce vor fi mai apoi eliminate: cea afectiv-emoțională și cea ideologic-iluministă.

Prima dintre acestea se concretizează într-o serie de "derapaje" literare, conținând expresii plastice și imagini poetice uneori emoționante, pe când cea de-a doua este reprezentată de o retorică ce continuă o întreagă tradiție de acest tip, bazată pe un set de formule identitare lansate de "Școala Ardeleană" și iluminiștii români transilvani și "împământenite" odată cu momentul 1848.²²

¹⁹ Sever Voinescu, *Despre interpretarea legilor*, în "Krisis. Revistă de filosofie", București, II, nr. 4/decembrie 1996, număr tematic - "*Interpretare și adevăr*" -, p. 71.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Karl R. Popper, *Mizeria istoricismului*, Ed. All, București, 1996.

²² Vezi Sorin Mitu, *Geneza identității naționale la românii ardeleni*, Humanitas, București, 1997.

SCRIERILE INTERBELICE DESPRE ARHITECTURĂ ALE LUI VIRGIL VĂTĂȘIANU

Opera interbelică a lui Virgil Vătășianu poate fi împărțită în patru grupe mari:

1) **cercetare** ("*Vechile biserici de piatră românești din județul Hunedoara*"; "*Pentru originea arhitecturii moldovenești*"; "*Bolțile moldovenești, originea și evoluția lor*"; "*Contribuție la cunoașterea bisericilor de lemn din Moldova*"; "*Icoana Maicii Domnului din Muzeul Institutului de Studii Clasice din Cluj*"; "*Contribuție la datarea bisericii Cotmeana*") cu o zonă - cea a studiilor despre Mișu Popp, Octavian Smigelschi ori "*Pittori romeni del secolo scorso in Roma*" - ce glisează înspre o altă grupă;

2) **de popularizare** (în special contribuțiile din revista "Boabe de Grâu"²³ și ghidul pinacotecii Virgil Cioflec);

3) **scrierile polemice** ("*Ardealul și arta lui prin prisma șovinismului budapestan*", "*Cronica bibliotecilor. O statistică maghiară a bibliotecilor din Ardeal*"; "*Despre bisericile de piatră din județul Hunedoara*");

4) **însemnări** și constatări din **recenzii** diverse și **cronici plastice**, apărute - în special - în "Anuarul Institutului de Istorie Națională" și în "Gând Românesc", între anii 1920-1933.

*
* *

Cea mai importantă dintre contribuțiile interbelice semnate de către Virgil Vătășianu se dovedește a fi cea consacrată bisericilor de piatră românești din Hunedoara. Aceasta ne apare ca o scriere de amploare, complexă, ambițioasă, utilizând eficient atât metoda cât și diversele axiome strzygowskiene.

Din punct de vedere al impulsului inițial, ea se află plasată sub semnul lui Ianus Bifrons, născută fiind în aceeași măsură din curiozitate științifică - în fața unor probleme insuficient cercetate - cât și din patriotism, într-o perioadă de febrile investigații în contextul identității și axiologiei naționale.

Fixarea atenției asupra județului Hunedoara este motivată de către autor prin "importanța reprezentativă, începând cu timpurile cele mai îndepărtate", a acestui ținut "pentru istoria etnică și politică a poporului român", cât și prin faptul că județul menționat "prezintă aceeași importanță și pentru istoria artei populare", a cărei latură de major interes care este "arhitectura bisericească, a rămas până în prezent aproape necunoscută".²⁴

²³ Vezi și G. Mihăilă, *Boabe de Grâu - O revistă de cultură*, în "Memoriile secției de științe filologice, literatură și arte", Ed. Academiei R.S.R., București, seria IV, tomul IX, 1987.

²⁴ Virgil Vătășianu, *op.cit.*, vezi "*Cuvânt introductiv*".

Pe urmele lui Viollet-le-Duc, Virgil Vătășianu presupune arhitectura ca aflându-se la originea oricărei culturi,²⁵ și ca urmare a acestui fapt, descoperirea și studierea celor "mai vechi monumente de arhitectură românească religioasă, monumente care au fost ridicate în interiorul teritoriului românesc, cu forțe indigene",²⁶ apar ca vitale în dublul efort: de comprehensiune și explicitare a specificului cultural național.

Mesajul cărții este dezvoltat încă din "*Cuvântul introductiv*": el constă în principal din sublinierea ideii că spațiul românesc este ceva mai mult decât un teritoriu al interferențelor exterioare lui. Așa cum România nu se rezumă la a fi doar o Belgie a Orientului (simplu import occidental pe fond oriental) și o Japonie a Europei (import pronunțat oriental pe fond occidental),²⁷ la fel, cultura românească nu este doar "a no man's land" lipsită de dezvoltare organică, peste care plutesc toate ecourile zilei, venind din cele mai diverse puncte, ci are un statut de "land between",²⁸ de teritoriu tampon între marile sfere culturale, teritoriu conservând o solidă tradiție ancestrală, genuină și vernaculară totodată, pe care sunt altoite uneori sugestii venind de aiurea și alături de care ființează și prelungiri ale culturilor înconjurătoare.

Pornind de la premisa enunțată anterior, lansată de Viollet-le Duc, acest lucru ar putea fi cel mai bine evidențiat pentru epocile trecute prin focalizarea atenției cercetării științifice asupra arhitecturii vechi care "nu e numai un conglomerat de influențe străine, bizantine, sârbești, occidentale și armene, care s-au întâlnit la noi pe un teritoriu virgin", ci "are rădăcini străvechi nutrite de același sol din care s-a născut și s-a hrănit poporul nostru".²⁹ Mergând în acest sens, "vom ajunge poate și noi să vorbim despre o artă românească cu rădăcini indigene și nu numai de o artă asimilată în diferite epoce, fără nici o legătură cu dezvoltarea națională".³⁰ Din păcate, "a trebuit să vină savanți străini, în frunte cu dl. J. Strzygowski, ca să ne spună că Țările Române nu au fost numai un teritoriu de continuă absorbție artistică, ci și un focar de expansiune". La această "lecție" se adaugă observația că nu există teritorii pustii, "no man's lands" în cultură; există însă diferențe notabile între culturi, iar aceste diferențe trebuie considerate ca atare și nu valorizate după criterii rigide și insuficiente.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Vezi V. Cristian, Gheorghe Iacob, *România în context european după 1878*, în volumul "României în istoria universală", Iași, 1986, p. 327.

²⁸ Vezi Alan Palmer, "The Lands Between", New York, 1970.

²⁹ Virgil Vătășianu, *op. cit.*, vezi "*Cuvântul introductiv*". Această metaforă, a "poporului vegetal", se va repeta destul de des în scrierile interbelice ale autorului, prelungindu-se și asupra orașelor (precum în articolul despre Castelul Corvinilor din "Boabe de Grâu"). De altfel, ideea dualității om-peisaj este relativ frecventă și în publicistica ardeleană a anilor³⁰, transformându-se uneori într-o aserțiune cu aspect cvasiștiințific - vezi și Ion Chinez u, *Gânduri pentru ziua Unirii*, în "Gând Românesc", Cluj, 1936.

³⁰ *Ibidem*.

Prin această ultimă afirmație, Virgil Vătășianu precede celebra dualitate blagiană "cultură majoră - cultură minoră", lansată și analizată în "*Trilogia culturii*"³¹ și - de asemenea - conturează o stare de opoziție față de ideea atât de vehiculată în Vechiul Regat și popularizată, în special, pe baza sintagmei lansate de către Nicolae Iorga: "Bizanț după Bizanț". Cunoscutul istoric vehiculează ideea apartenenței spațiului românesc unui soi de bloc al țărilor de cultură bizantină, compact și oarecum uniform, spre deosebire de celălalt "bloc", al țărilor de vest și central-europene, caracterizat printr-o mare diversitate de schimbări stilistice, succedându-se în viteză.

Autorul atrage atenția asupra faptului că atât analizeze, cât și concluziile lor, sunt prezentate deocamdată "sub beneficiul de inventar", datorită unor "dificultăți specifice materialului ardelenesc" (în care "*arhitectura populară*" era tratată ca un derivat al artei burgheze sau ignorată, fiind studiată doar" pentru a aduna argumente politice" și nu "de dragul adevărului științific"³²) la care se adaugă dificultăți de ordin general, constând în insuficiența cantitativă a materialului publicat, ceea ce atrage automat după sine "greutatea de a face comparații, de a stabili analogii hotărâtoare și de a evidenția legăturile determinante".³³

Materialul este structurat în patru capitole mari, organizate după formula "metodei Strzygowski" (descriere; esență; evoluție, concluzii), pe care autorul o consideră ca fiind cea mai completă, garantând totodată exploatarea materialului din toate punctele de vedere.³⁴

Primul capitol, în care sunt prezentate monumentele, debutează cu o scurtă introducere, conținând o succintă explicație în legătură cu modul de desfășurare a acestei prime părți și - de asemenea - o justificare pentru abaterea de la regulile logicii formale, prin anticiparea unor concluzii, anticipare ce constă în clasificarea monumentelor în trei grupe: cea a *tipului longitudinal*, cea a *tipului central* și a *tipului mixt* (aparent central, "dar aparținând în structura și concepția lui intimă tipului longitudinal"³⁵). În ultima instanță însă, trebuie reținut că "toate aceste biserici sunt creația anonimă a poporului", chiar dacă pentru unele există "indicații referitoare la ctitori".³⁶

Urmează prezentarea propriu-zisă a bisericilor, grupate "*à priori*" după criteriul planimetric. Astfel, *tipul longitudinal* cuprinde: Streiul, Sântă-Măria-Orlea, Bârsău, Ostrovul Mare, Ciula Mare, Cetatea Colței, Strei-Sân-Georgiu, Peșteana; *tipul mixt* se referă la Densuș, iar *tipul central* este extins asupra unui număr de trei monumente: Gurasada, Prislop și Hunedoara.

³¹ Studiul lui Lucian Blaga, intitulat: *Cultură minoră și cultură majoră*, va fi publicat și separat în "Gând Românesc", 1937.

³² Virgil Vătășianu, *op.cit.*, "*Cuvânt introductiv*".

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Idem*, p. 1.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Idem*, p. 2.

Fiecare prezentare de edificiu conține, încă din start, o descriere a ambientului natural, precum și o localizare toponimică. Nelipsite sunt schițele planimetrice și câte o fotografie de exterior, precum și dimensiunile - date, cel mai adesea, după măsurătorile făcute de autor în teren. Sunt, apoi, trecute în revistă cu mare minuțiozitate: materialele de construcție, diversele sisteme de acoperiș, deschiderile, articularea exterioară și decorul interior. În încheiere este avansată o propunere provizorie de datare, bazată pe inscripții, documente și bibliografie și urmând a fi ulterior definitivată. În acest prim stadiu al datării sunt înșirate "mai întâi documentele pe care se sprijinesc părerile lansate", apoi sunt prezentate și discutate aceste teorii și, în sfârșit, se conturează o concluzie care îi apare cercetătorului drept cea mai verosimilă în contextul dat. "Rămâne apoi ca analiza și studiul evoluției să justifice aceste concluzii".³⁷ De regulă, în această fază, Vătășianu este interesat -în special - de restabilirea cu precizie a unui "*terminus ante quem*".

Cea mai mare parte a monumentelor au fost văzute, analizate, măsurate - și uneori fotografiate - direct de către autor, în verile anilor: 1924, 1926 și 1927, după cum mărturisește el însuși în "*Cuvântul introductiv*". O excepție o constituie biserica ortodoxă din Bârsău, descrisă în întregime după Torma Karoly [în "Arch.Köze.", vol.XIII (X), caietul I, p.53-61], "deoarece ea nu interesează decât în starea în care a văzut-o și a publicat-o el, în anul 1879, azi fiind complet restaurată".³⁸

Uneori "din cauza timpului scurt",³⁹ nu reușește să facă măsurătorile, astfel încât este nevoit să apeleze la bibliografie, atunci când ea există - vezi cazurile bisericii reformate din Sântă Mărie, al bisericii ortodoxe din Ribița și al bisericii mănăstirii Prislop. De altfel, tânărul cercetător de atunci subliniază faptul că nu a străbătut regiunea "din sat în sat", ci a vizitat doar localitățile în care fuseseră deja semnalate monumente,⁴⁰ recunoscând astfel că demersul său reprezintă doar o primă încercare de sinteză, ale cărei concluzii nu sunt cu necesitate definitive.

Descrierile sunt în marea lor majoritate extrem de clare și coerente, termenii de specialitate fiind folosiți cu maximă acuratețe, iar logica demonstrațiilor cvasiimpecabilă. Singura excepție o constituie Densușul, a cărui prezentare - ce se întinde pe zece pagini (cuprinzând un întreg subcapitol, cel al *tipului mixt*) - este dominată de o notă confuză, cauzată - în principal - de două motive: dezvoltarea clădirii pe axa SV-NE, ceea ce duce la îngreunarea efortului descriptiv; precum și dese referiri - uneori indignate - la bibliografia pro și contra, dar în special contra, care fragmentează fluiditatea prezentării.

³⁷ Idem, p. 68.

³⁸ Idem, p. 11.

³⁹ Idem, p. 48.

⁴⁰ Idem, p. 32.

Din acest ultim punct de vedere, apare ca simptomatică divagația, chiar în zona mediană a descrierii, în legătură cu inconsecvența lui Kőváry Laszlo care, în cadrul aceleiași lucrări ("*Erdély építészeti emlékei*") consideră Densușul drept mausoleu roman dedicat memoriei generalului Longinus Maximus, cât și drept una dintre cele mai vechi clădiri romanice ardeleno, datând-o între secolele XI și XII.

În afara acestui "*schmerzenskind*"⁴¹ care este Densușul, alte câteva edificii solicită o atenție specială din partea cercetătorului: biserica reformată din Sântă-Mărie, căreia încearcă să-i dovedească apartenența confesională inițială ca fiind ortodoxă; biserica ortodoxă din Bârsău, a cărei datare - făcută de către Torma Karoly - încearcă să o desființeze; ruina bisericii de sub cetatea Colței, pe care o consideră (la fel ca și biserica reformată din Sântă-Mărie) drept o ctitorie a familie Căndea-Kendeffi; biserica mănăstirii Prislop, al cărei istoric îl prezintă într-o manieră cuceritoare, asemănătoare unui "puzzle" romanesc; biserica greco-catolică din Hunedoara (în special problema datării acesteia, problemă căreia îi fusese dedicată, până la 1928, o bibliografie relativ bogată și care se cerea luată în considerare).

Discursul "tehnic", de specialitate, apare mereu întrerupt prin intermediul unor scurte fragmente de literatură peisagist-descriptivă, conținând - pe alocuri - puternice accente sadoveniene,⁴² la care se adaugă frecvente considerații - uneori exclamative - în legătură cu metoda, cu diversele polemici bibliografice, ori cu evenimentele istorice.

Trebuie subliniat faptul că, deși aceste inserții nu debordează cantitativ, ele ies totuși destul de puternic în relief, efectul fiind unul asemănător cu cel al unor pensulații romantice într-o compoziție neoclasică.

Astfel, așezările și edificiile sunt de multe ori ușor antropomorfizate. Ele se pitesc, zac sau se ascund, sunt umile sau mândre, uneori năpăstuite; dealurile poartă pe creștet coroană de ziduri, iar pădurile seculare sunt alintate de pășuni de munte care aleargă vii de-a lungul văilor.

⁴¹ Idem, p. 33.

⁴² "Ruina aceasta, nu departe de satul Râu-de-Mori, e ascunsă la gura unei văi strâmte a Munților Retezatului; zidurile ei dărăpănate se ridică pe panta repede a unui deal, unde abia și-au găsit un locșor mai plan, iar de jur împrejur o pădure seculară, alintată de murmurul surd al pârâului de munte care aleargă de-a lungul văiei, în timp ce vârful dealului din față poartă coroana unor ziduri de cetate, sfințite și ele de bătrânețea veacurilor pe care le-au înfruntat" sau "În mijlocul dealurilor Pădurenilor, pitite într-o vale strâmtă și accesibilă doar pe poteci șerpuite, se ascunde mănăstirea Prislopului, departe de viața frământată din câmpie, ci liniștită, scăldată în tainele naturii. În afară de poteci, un singur drumușor, ca vai de el, duce spre mănăstire, pornind din satul Silvașul-de-Sus și urcând de-a lungul văii Cernei, un părauaș, care se varsă spre est în râul Streiu. O grădină cu pomi înconjoară atenasele mărunte ale mănăstirii, un contrast gingaș față de fondul sobru al pădurilor de stejar și brad, precum și a tufărișurilor sălbatice, cățarate pe pantele din jur", în Virgil Vătășianu, *op.cit.*, p. 22 și 47.

Pe lângă reminiscențe romantice venind dinspre estetica sublimului: înălțimile cvasiinaccesibile, abisurile abrupte, tema ruinelor, a trecutului transfigurat și transfigurator, a opoziției comunitate umană-natură, se întrevede o certă nostalgie paradisiacă în aceste notații plastice pline de culoare, în care vegetația este mereu prezentă.

În legătură directă cu această nostalgie se construiește și o utopie regresivă, aflată deocamdată în fază de schiță - fiind dezvoltată mai ales în capitolele următoare, asemănându-se cu utopia satului răzeșesc lansată de Nicolae Bălcescu și vehiculată de Mihai Eminescu⁴³: cea a existenței unor idilice vremuri imemorabile, întrerupte brutal odată cu domniile lui Ludovic cel Mare și Sigismund, când nemeșii, ca și preoții de altfel, erau una cu "poporul anonim", practicând împreună un creștinism original, arhaic ("oriental"), care nu avea nevoie de explicații ori de edificii ostentative.

Se anunță, deci, existența unui spațiu mitic compensatoriu față de realitățile bulversante ale trecutului apropiat și ale prezentului și în cadrul căruia este reliefată - cu deosebire - imaginea satului transilvan, precedând uneori foarte aproape de ultimul detaliu celebrele decantări imagologice din "**Spațiul Mioritic**".

Se poate spune că, în finalul acestui prim capitol dedicat vechilor biserici de piatră românești hunedorene, persistă îndelung imaginea unor comunități rurale modeste, extrem de vechi, întemeiate cândva - în "*illo tempore*" - și care, pe baza unei comuniuni dezvoltate lent, de-a lungul timpului, cu natura, ajung să se integreze oarecum organic în ea. Din punct de vedere al sistematizării spațiului de locuit, acesta ne apare ca fiind format din construcții minuscule, uneori înșiruite de-a lungul drumului, cel mai adesea însă "ascunse" în văi, la poalele dealurilor, întotdeauna însă dominate de sugestia unui "*axis mundi*", de un loc sacru, dinspre care divinitatea și "strămoșii" veghează asupra comunității. Acest loc sacru este în genere plasat undeva aproape față de zona de locuire și cuprinde: *biserica* - întotdeauna simplă și de mici dimensiuni - și *cimitirul* aferent, incluzând, de cele mai multe ori, fragmente de natură domesticită.

Astfel, biserica apare uneori "ascunsă între arborii cimitirului", ca la Streiu, "abia turnul văzându-i-se prin frunziș, când treci prin imediata ei apropiere cu trenul de la Simeria spre Hațeg";⁴⁴ alteori ea se înalță pe un deal, "înconjurată de grădini cu pomi",⁴⁵ ca la Ciula-Mare; sau se ridică "*la capătul satului*", "înconjurată de cruci mici de lemn și de piatră, strâmbe, distruse de prăpădenia vremurilor, iar deasupra lor arbori fructiferi aruncă umbra peste morminte și ziduri",⁴⁶ ca la Gurasada.

⁴³ Vezi Sorin Antohi, *Civitas imaginalis. Istorie și utopie în cultura română*, Litera, București, 1994, p. 104-135.

⁴⁴ Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p. 2.

⁴⁵ Idem, p. 20.

⁴⁶ Idem, p. 43.

Satul descris de Virgil Vătășianu se va regăsi, cvasiidentificabil, opt ani mai târziu în studiul blagian **"Cultură majoră și cultură minoră"** (1937), ce va fi inclus în volumul **"Geneza metaforei și sensul culturii"**. Sintetizând, Lucian Blaga schițează aici portretul robot al *"satului nostru"*⁴⁷ "așezat oarecum dinadins în jurul bisericii și a cimitirului, adică în jurul lui Dumnezeu și al morților",⁴⁸ într-o tentativă de desființare a granițelor regionale și de decelare a specificului național. În plus, imaginea cimitirului-livadă se suprapune perfect peste cea descrisă de Vătășianu, cu diferența că Blaga o înfățișează însuflețită de amintirea copiilor cățărați în pomi, stabilind caracterul străbunilor prin deducție, după gustul fructelor ce le cresc pe morminte⁴⁹ și conferind, astfel, o bizară conotație ludică unui loc funebru prin excelență.

În afara acestor anticipări de tip "mioritic", discursul lui Virgil Vătășianu conține și o serie de prelungiri ideatice romantic-iluministe, cum ar fi: conceptul de națiune bazat pe construcțiile herderiene, ideologic-folclorizante; tema "dezbinării religioase a Românilor",⁵⁰ precum și o interpretare destul de radicală a temei desnaționalizării nobililor români în perioada medievală, mergând până înspre ceea ce Sorin Mitu numește "stigmatizarea elitelor ca promotoare ale asimilării".⁵¹

*
* *

Capitolele următoare: **"Ființa"** (*"Valorile tehnice și artistice"*) și **"Evoluția"**, sunt scrise într-o manieră diferită. După tablourile realiste ale primei părți, ne întâlnim acum cu o năucitoare compoziție cubistă, înfățișându-ne monumentele din toate unghiurile în același timp, cu fațetele transparente și unele detalii hipertrofiate.

Avem de-a face cu o desfășurare discursivă complicată și cu un demers pe alocuri greu de urmărit din cauza aglomerării trimiterilor cu conotație geografică, la care se adaugă maniera foarte minuțioasă de descriere și explicare a diverselor metode de construcție (cu deosebire cele de acoperire), totul fiind agrementat cu citate și dese referiri la dl. Strzygowski, care apare în rolul de instanță supremă, prezidând de la distanță și intervenind axiomatic în

⁴⁷ Lucian Blaga, *Cultura majoră și cultura minoră*, în "Gând Românesc", Cluj, 1937, p. 267.

⁴⁸ Idem, p. 265.

⁴⁹ Idem, p. 266.

⁵⁰ Virgil Vătășianu, *op.cit.*, p. 59. Pentru analiza temei vezi și Sorin Mitu, *op. cit.*, p. 389-394.

⁵¹ Sorin Mitu, *op. cit.*, p. 228.

momentele mai dificile ale desfășurării demonstrațiilor.

O anumită confuzie este generată de senzația de glisaj repetat a granițelor estetice ale Europei, precum și de o oarecare lipsă de rigoare în terminologia legată de geografie, unde se amestecă termeni arhaici (miazăzi, miazănoapte, răsărit, apus) cu termeni moderni (nord, sud, est, vest) scriși când cu litere mici, când cu litere mari, și adăugându-se adesea altor precizări, unele de ordin general (Europa centrală și sudică, Europa centrală și occidentală, Sudul Balcanilor, etc.), altele mai exacte (Finlanda, Dalmația, Armenia, Moldova, etc.). La acestea se adaugă vehicularea unui concept special: cel al "*Europei Orientale*", care nu este foarte exact definit. Astfel, în unele cazuri⁵² Europa Orientală are o frontieră verticală, coborând dinspre Finlanda înspre Dunărea de Jos sau "chiar și în Balcani"⁵³, altele⁵⁴ ea include pe lângă zona de mai sus "și Bizanțul, Asia Mică, mai ales însă Armenia"⁵⁵, și - în sfârșit - în alte cazuri, se confundă cu zona de răspândire a confesiunii ortodoxe.

Ideea principală, ce se desprinde pe parcursul desfășurării capitolului de analiză, este cea a existenței unor așa-numite "*complexe artistice*" având un număr de caracteristici distincte, determinate - în special - de condițiile de mediu (climă, relief, resurse naturale) și devenind oarecum imuabile prin puterea tradiției. Aceste caracteristici se extind în mod variabil asupra altor "*entități artistice*", datorită unor mișcări de populații sau unor circulații ale formelor mai mult sau mai puțin aleatorii, rezultând - în final - o serie de "tipuri" oarecum hibride, ce formează "*inele de legătură*" între diversele corpusuri artistice stabile. La toate acestea se adaugă o evoluție culturală din ce în ce mai accelerată în timp, impunând - la rândul său - un număr crescând de probleme care necesită soluții tot mai diverse de rezolvare. Rezultă, de aici, existența unui proces continuu, foarte lent la început, dar câștigând treptat în viteză, de transformare a acestor datum-uri, sarcina istoricului de artă fiind una de reconstituire, pe o parte pentru a obține o explicație cauzală,⁵⁶ pe de alta pentru a reface imaginea fidelă a unui ansamblu sistemic, complex, cu nenumărate articulații, derivând cel mai adesea unele din altele, ansamblu aflat undeva la întretărirea tabloului evoluționist cu un exercițiu matematic de permutări.

Mai concret vorbind, ideea de bază a lucrării este cea a existenței din punct de vedere arhitectural a unei civilizații primordiale a lemnului, suprapunându-se într-un fel peste conceptul ce va fi lansat mai târziu de către Marija Gimbutas: cel al "*Vechii Civilizații Europene*".⁵⁷ Această civilizație a

⁵² Atunci când se ia în considerare tehnica de construcție "Findlingsbau".

⁵³ Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p. 74-75 și 87.

⁵⁴ Atunci când se ia în considerare mortarul cu "însușiri hidraulice", "de tip bizantin".

⁵⁵ Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p. 75.

⁵⁶ "... chiar dacă nu se încheagă într-un complex artistic, totuși se înlănțuie într-un șir de efecte și de cauzalități reciproce ...", *idem*, p. 169.

⁵⁷ Vezi Marija Gimbutas, *Civilizație și cultură*, Meridiane, București, 1989; de asemenea, Mircea Eliade, *Istoria credințelor și a ideilor religioase*, vol. I, Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p. 50-53.

lemnului este în general unitară, ea deosebindu-se însă în ceea ce privește tehnica de construcție: *tipul est-european*, construit în asize orizontale (Blockverband) cu plan longitudinal; *tipul nord-vest european*, construit cu catarturi (Mastenbau); *tipul vestic*, construit în paiantă și *tipul nord-est european*, construit în tehnica Blockverband, dar cu plan central.

Peste această civilizație a arhitecturii de lemn inițială se va extinde o alta: a construcțiilor de piatră, originară din zonele lipsite de păduri și, deci, obligate să recurgă la alte materiale de construcție - în speță cărămida și piatra de diferite tipuri (în funcție de carierele existente). Această arhitectură de piatră, mai nouă în Europa, coexistă îndelung cu cea din lemn, fiind în general folosită pentru edificiile mai importante și dând dovadă de o mai mare diversitate. Ea poate fi clasificată atât din punct de vedere al materialelor de construcție,⁵⁸ cât și din punct de vedere al caracteristicilor stilistice, fiind mult mai diversă și evoluând stilistic mult mai rapid.

Virgil Vătășianu stabilește faptul că majoritatea bisericilor de piatră românești hunedorene, mai puțin cele ale tipului central: Gurasada, Prislop și Hunedoara, reprezintă transpuneri în piatră brută (clădite în tehnica numită de către dl.Strzygowski - "*Findlingsbau*") a unor modele arhetipale din lemn, lucrate în Blockverband și având o planimetrie de tip longitudinal. Ele se înscriu foarte bine în tipul arhitectural al "Europei Orientale", cuprinzând atât varianta contrasă până la linia nord-sud (dinspre Finlanda la Dunărea de Jos), cât și varianta extinsă (incluzând Bizanțul, Asia Mică și Armenia).

Densușul este considerat drept o ștranie supraviețuire cristianizată a templului mazdaist arhaic, combinat cu templul păgân de lemn al vechilor slavi, acest melanj fiind la rândul său adaptat tipului tradițional local - cel al bisericii longitudinale de lemn -, astfel încât, începând cu partea mediană a lucrării, el nu va mai fi considerat un tip mixt (longitudinal combinat cu central), ci unul pur longitudinal.⁵⁹

În ceea ce privește cele trei edificii de tip central, ele sunt - în fapt - simple importuri, influențate unele dintre ele (Gurasada și Hunedoara) de către tendința locală de alungire din punct de vedere planimetric. Gurasada este atribuită unei "influențe nord-slavice"⁶⁰ venind dinspre Croația, via vestul Ungariei; Prislopul "amintește tipul național sârbesc",⁶¹ fiind o citorie post-

⁵⁸ Din punctul de vedere al felului de piatră folosit există mai multe tipuri: *est-european* (piatră brută); *nordic* (cărămidă); *vest, central și sud-european*; la care se adaugă cel al *Asiei Mici* (piatră de talie în blocuri mari); *sud-balcanic* (piatră de talie în blocuri mici); *dalmatin* (cuburi de piatră calcaroasă). Din punctul de vedere al mortarului folosit, Europa se împarte în două zone arhitecturale mari: *occidentală, centrală și Dalmația* (cu un mortar de calitate inferioară), respectiv *orientală* (de data aceasta incluzând aici Bizanțul și Asia Mică, mai ales Armenia), caracterizată printr-un mortar de foarte bună calitate; cf. Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p. 75-76.

⁵⁹ Idem, p. 131.

⁶⁰ Idem, p. 132.

⁶¹ Idem, p. 135.

Tismana a lui Nicodim; iar Hunedoara "aparține cu desăvârșire sferei de expansiune a artei bizantine, având analogii cu Bizanțul, Serbia și Muntenia".⁶²

Avem de-a face cu edificii de o "simplitate bătătoare la ochi", cu "construcții de necesitate", născute "din nevoi sufletești". Ele fac parte din tipul de biserici de mici dimensiuni, tipice nordului și estului Europei, pe care "dl.Strzygowski le datează într-o perioadă ce precede influența bizantină".⁶³ "Menirea lor primordială este de a adăposti cultul religios în conformitate cu datinile ortodoxe dar sunt de fapt atât de mici încât nu pot satisface pe deplin nici acest scop".

Se conturează, în continuare, o imagine a ortodoxismului primar, "poporal și neorganizat",⁶⁴ ca "ceva exclusiv formal, lipsit de intelectualism",⁶⁵ în care serviciul divin "se rezumă la ceremonii simbolice fixate de sfinții părinți și consacrate de tradiție" și care "nu necesită stricto sensu prezența imediată a credincioșilor, cari pot îndeplini acțiunile rituale (îngenunchere și închinare) tot așa de bine în interiorul și în exteriorul bisericii".⁶⁶ Era - în fapt - un cult ce exista pur și simplu, neschimbat și nealterat timp de secole, oficiat într-o limbă neînțeleasă de nimeni (preoții "abia de știau ceti capitolele trebuincioase din Evanghelie, necum să le poată tălmăci"), orice tentativă de explicare pe marginea sa fiind privită ca o intruziune blasfemiatoare.⁶⁷

"Țăranii nici nu voiau să audă altceva decât textele sfinte, deși nu le înțelegeau nici ei, nici preoții, fiind scrise în limba slavonă, iar de preoții care încercau să le interpreteze (probabil misionari catolici, calvini sau luterani) își băteau joc, zicând că acești preoți îndrăznesc să tălmăcească mai bine adevărurile divine, decât le tălmăcise însuși Dumnezeu omenirii".⁶⁸

Se remarcă aici persistența unor formule lansate de Școala Ardeleană, preluate uneori cvasiliterar⁶⁹ și dezvoltate, pe larg, mai ales în capitolul privind "**Evoluția**" (cu subcapitolele: "*Energile autohtone*" și "*Voința puterii organizate*"). La fel, în ce privește tema desnaționalizării nobilimii românești în Evul mediu, atrâns legată de cea a spargerii solidarității etnice și creștine primordiale, regăsim urmate îndeaproape explicațiile vehiculate de către Alexandru Papiu Ilarian în

⁶² Idem, p. 136.

⁶³ Idem, p. 88.

⁶⁴ Idem, p. 90.

⁶⁵ Idem, p. 175.

⁶⁶ Idem, p. 89.

⁶⁷ Idem, p.90.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Gheorghe Șincai, în *Școala Ardeleană*, vol.II (editor Florea Fugariu), Albatros, București, 1970, p. 78: "românii într-acele tulburate vremi se nevoiau să țină credința care de la început o au luat și care biserica, sfintele soboare a toată lumea și Sfinții Părinți au învățat-o. Se sfădeau grecii cu latinii pentru credință, iară românii nu știau de acele prici ale lor, ci, cum am zis, petreceau întru credința și învățătura creștinească care moșii și strămoșii lor de la începutul bisericii creștinești o au luat".

"Istoria românilor din Dacia Superioară",⁷⁰ susținând ideea că "nobilii români au fost atrași de avantajele politice și materiale pe care le dobândeau în urma asimilării".⁷¹ Este de notat, totuși, și o tentativă - ușor ambiguă - de deculpabilizare, prin sublinierea caracterului opresiv din punct de vedere confesional și național al politicii inaugurate odată cu domniile lui Ludovic și Sigismund, prin care se pune capăt - pe moment - evoluției culturale începute în sânul populației românești și, în special, arhitecturii ecleziastice ortodoxe de piatră, a cărei existență rămâne condiționată pentru multă vreme de acum înainte de generozitatea unor ctitori munteni și moldoveni.

Autorul își afirmă - în repetate rânduri - apartenența etnică și confesională, vorbind frecvent despre "biserițele noastre", "credința noastră strămoșească" și - amintind la un moment dat - "desbinarea religioasă a Românilor", începută odată cu organizarea confesiunii greco-catolice. Sugerează, de asemenea, faptul că lucrarea sa este concepută ca un răspuns dat "unor autori sași și unguri",⁷² aceasta fiind - probabil - și explicația pentru unele accente polemice care o străbat, mai ales în partea a doua. Mergând pe vechea linie romantică herderiană, Vătășianu se dovedește extrem de atașat afectiv de masele țărănești văzute ca factor esențial al națiunii, conservând cu tenacitate principiul metafizic determinant al acesteia: cel lingvistico-confesional, și perpetuând anumite tipare în virtutea tradiției: matrice arhetipale în plan social și cultural. Țăranul invocat adesea de către autor este o prezență sublimată în sens mai degrabă sadovenian decât, așa cum ne-am fi putut aștepta, într-o direcție tradițional-ardeleană, marcată - în special - de demersul lui Slavici. Din nou trebuie menționate precedentele pe care le creează față de opera blagiană de mai târziu, prin evocarea unui soi de paradis rustic, natural, cu observația că în vreme ce la Blaga trecerea de la deal la vale se făcea într-o calmă mișcare ondulatorie, la Vătășianu - într-o bună tradiție romantică - văile despică abrupt dealurile, mișcarea sugerată fiind mult mai plină de vitalitate, asemănătoare unei linii frânte dintr-o electrocardiogramă. Comunitățile sunt însă organizate în aceeași manieră concentrică, înconjurată fiind de o desfășurare de dealuri și incluzând, la rândul lor, o bizară "*hortus conclusus*" cu rol funerar. Cimitirul posedă - la rândul său - o "*axis mundi*" simbolică: biserica, ce este evidențiată de verticalitatea clopotniței de pe latura vestică. Întâlnim, de asemenea, obsesia poetico-metafizică a transumanței, precum și ideea misterului, formulate în legătură cu credința și creațiile țăranului român, "inexplicabile și inexplicabile"⁷³ deoarece acestea nu sunt guvernate de logica rațiunii, ci de logica tradiției, "arta populară" fiind în fapt "un curent profund", "care curge

⁷⁰ Al. Papiu Ilarian, *Istoria Românilor din Dacia Superioară*, tom. I, Viena, 1852, p. 68.

⁷¹ Sorin Mitu, *op. cit.*, p. 229.

⁷² Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p. 175. Îi amintește în acest sens, pe parcursul lucrării, pe: Podanyi Gyula Jenő (p.175); pe Victor Roth și pe "dl.Wild de la revista VASARNAP" (p. 123), de asemenea pe Fr. și H. Müller (p. 123).

⁷³ Idem, p. 210.

constant în subconștient, ca un fluviu ascuns", făcând legătura cu faze străvechi, primordiale ("preistorice și protoistorice"⁷⁴) ale dezvoltării culturale a umanității.

Așa cum populația românească începe să se organizeze ca reacție la stăpânirea maghiară, ea începe să-și construiască edificiile de cult în piatră după exemplul coloniștilor sași. Cu toate acestea, influențele directe ale arhitecturii specifice acestora sunt extrem de puține, ecourile romanice și gotice fiind foarte restrânse și doar de suprafață, rezumându-se la unele elemente decorative ale deschiderilor.

În final, autorul datează marea majoritate a bisericilor hunedorene de piatră între secolele XIII și XV,⁷⁵ considerându-le, dincolo de latura lor votivă sau memorială, drept "clădiri simbolice", transpunând în piatră un tip arhaic autohton din lemn pe care practic îl conservă și ni-l redau în timp printr-un soi de proces de fosilizare.

Ele au o dimensiune ontologică, teleologic orientată. În afară de faptul că marchează centrul cosmosului rural, menținând în jurul lor comunitatea într-o strânsă coeziune, dezvoltată la toate nivelele, prin simpla lor ființare afirmă într-un mod neostentativ, dar definitiv, apartenența populației autohtone la un cult creștin genuin, anterior Marii Schisme,⁷⁶ păstrând atât principiile originare ale creștinismului, cât și reminiscențele păgâne, sumar cristianizate.

"Păstorii, veșnic drumeți cu turmele lor, priveau Duminica de departe, din creierul munților, la vale spre bisericuța satului lor, făcându-și acolo sus, singuri cu munții, rugăciunea în fața unei cruci de lemn, cum se întâlnesc și azi pretutindeni în ținuturile locuite de Români".

Imaginea aceasta, de sorginte "*mioritică*", a bisericii infinite extinsă la nivelul întregii naturi, în cadrul căreia edificiul trăiește - mai ales - prin conotația sa simbolică și - în special - prin simbolismul auster, tranșant și eficient evocator al crucii, reprezintă încă o prelungire dinspre romantismul german, readucându-ne în memorie unele din peisajele lui Caspar David Friedrich.

*
* *
*

Am acordat o atenție atât de extinsă primului volum al lui Virgil Vătășianu deoarece el este - după cum aminteam și la început - cel mai ambițios și complex, închizând între copertile sale toate coordonatele concepției științifice și ale imaginarului cercetătorului clujean, coordonate intelectuale în interiorul cărora evoluează constant pe tot parcursul perioadei dintre cele două războaie mondiale, marcându-i totodată și evoluția postbelică.

⁷⁴ Idem, p.171.

⁷⁵ Densuș - prima jumătate a secolului XIII; Gurasada, Sântă-Mărie-Orlea, Streiu și Ostrovul Mare - a doua jumătate a secolului XIII; Bârsău și Strei-Sân-Georgiu - secolul XIV; Ribîța, Prislop și Hunedoara - secolul XV; Ciula Mare - secolul XVII, idem, p.214.

⁷⁶ Vezi și Sorin Mitu, *op. cit.*, p. 367-370.

O observație ar fi însă de făcut în legătură cu modul în care își concepe discursul, odată cu anii '30. Asistăm, începând de acum, la un proces de dedublare, sau - mai exact - de adaptare discursivă în funcție de specificul publicației căreia îi era adresat textul. Astfel, dacă în revistele de cultură (în special "Gând Românesc" și "Boabe de Grâu") regăsim - în continuare - numeroase accente emoționale, în periodicele de specialitate acestea sunt atent controlate și disimulate, sfârșind prin a fi eliminate total, ca în "*Icoana Maicii Domnului din Muzeul Institutului de Studii Clasice din Cluj*" sau - mai ales - în "*Raport cu privire la arhitectura și pictura bisericii unite din Zlatna*", unde ne întâlnim cu un text sobru, riguros, detașat, ce dovedește pentru acel moment (1938) atingerea unui ideal pe care autorul îl formulase aproape cu un deceniu în urmă: "*intelectul științific*" acționând "ca un calmant sănătos și creator de valori noi" în mijlocul "simpatiilor și antipatiilor impulsive" trezite de împrejurările vremii.⁷⁷

Demersul de bază al primului volum semnat de Virgil Vătășianu, cel referitor la "raporturile arhitecturii de zid cu tradiția arhitecturii multisekulare a clădirilor din lemn",⁷⁸ îl regăsim și în două studii importante legate de arhitectura moldovenească: "*Pentru originea arhitecturii moldovenești*", publicat în "Junimea Literară" din 1927, cu un număr de erori și de schimbări în text operate de către redacție față de care autorul își declină orice responsabilitate,⁷⁹ și "*Bolțile moldovenești - originea și evoluția lor istorică*". Ne aflăm în fața unei tentative clădită deocamdată la nivel livresc, bibliografic, pornind de la descrierile și considerațiile recente - pe atunci - ale lui G. Balș, de a depăși regionalismul și a-și extinde și asupra teritoriilor extracarpatiche teoria pe care o construise și o argumentase în "*Vechile biserici de piatră românești din județul Hunedoara*" cu o migală mergând până la pedanterie și cu atașament ce friza patetismul: teoria primordialității unei arhitecturi de lemn, care continuă să existe și în paralel cu arhitectura de piatră, pe care o influențează în virtutea faptului că ea - arhitectura de lemn - reprezintă "autohtonul sfințit prin tradiție".⁸⁰

După ce remarcă existența și în Moldova a unui tip de edificiu ecleziastic longitudinal cu bolți semicilindrice, ca la "românii de vest",⁸¹ autorul insistă asupra faptului că triconcul este un import dinspre Serbia, realizat în vremea domniei autoritare a lui Ștefan cel Mare, atunci când se simțea nevoia unei arhitecturi de piatră reprezentative. Această formulă va fi însă supusă unui

⁷⁷ Virgil Vătășianu, *Ardealul și arta lui prin prizma șovinismului budapestan*, în "Societatea de Măine", Cluj, nr. 5-6/1929, p. 84.

⁷⁸ Cf. Mircea Poca, *Virgil Vătășianu - savant umanist, creator de școală*, în volumul colectiv "Studii de istorie a artei", Dacia, Cluj-Napoca, 1982, p. 9.

⁷⁹ Vezi Virgil Vătășianu, *Bolțile moldovenești - originea și evoluția lor istorică*, în "Anuarul Institutului de Istorie Națională", Cluj, V, 1929-1930, p. 415.

⁸⁰ Idem, *Considerații asupra istoriei artelor și noilor ei probleme*, în "Transilvania", Sibiu, LX, 1929, p. 382.

⁸¹ Idem, *Bolțile moldovenești...*, p. 421.

proces de "moldovenizare",⁸² ce se impune prin forța tradiției, rezultând o sinteză între planimetria sârbă și cea autohtonă, precum și soluții de acoperiș inedite, derivate din tradiția locală a arhitecturii de lemn.⁸³

Ceea ce se evidențiază - în general vorbind - în legătură cu concepția despre arhitectură a lui Virgil Vătășianu, în afara rolului de "coloană vertebrală" a oricărei culturi pe care i-l atribuie, este interesul pe care îl acordă semnificației acesteia. Anticipând teoriile anilor '80,⁸⁴ el consideră că edificiile arhitecturale "pot funcționa ca simboluri și, în consecință, pot avea sensuri".⁸⁵ Astfel, a interpreta o clădire înseamnă, pe lângă abordarea sa din punct de vedere morfologic-stilistic, și "studiul a ceea ce ea exprimă sau simbolizează în diferite contexte".⁸⁶

În viziunea organicistă a cercetătorului clujean asupra arhitecturii, importanța acesteia din urmă pentru reconstituirea și explicarea trecutului artistic este asemănătoare celeia a sistemului osos pentru evoluționiști. Această interpretare nu este nouă. Ea are o lungă tradiție, în special în literatură, fiind vehiculată - mai ales - în legătură cu vestigiile antice.⁸⁷ În cazul de față, aceasta își are importanța sa deoarece explică - parțial - atitudinea lui Virgil Vătășianu față de pictură, o atitudine oarecum duală, înglobând - în același timp - un puternic interes și o mare rețineră.

⁸² Idem, p. 430.

⁸³ Idem, p. 427.

⁸⁴ N. Goodman, *How Buildings Mean*, în "Critical Inquiry", 11/1985.

⁸⁵ Erna Oesch, Veikko Rantala, *Interpretare, recepție și experiență estetică*, în "Krisis. Revistă de filosofie", București, II, nr. 4/1996, număr tematic: "Interpretare și adevăr", p. 21.

⁸⁶ Vezi Virgil Vătășianu, *Castelul Corvinilor din Hunedoara*, în "Boabe de Grâu", București, IV, nr. 7/1933, p. 420-431.

⁸⁷ Din cadrul acestora, Colosseumul pare a fi un exemplu favorit, trezind - cel mai adesea - comparația cu un craniu spart. Vezi și Marguerite Yourcenaire, *Creierul negru al lui Piranesi*, Humanitas, București, 1996.

CERCETĂRI PRIVIND ARTA MEDIEVALĂ ROMÂNEASCĂ ÎN DECENIUL TREI AL SECOLULUI XX

VLAD ȚOCA

ABSTRACT. Researches concerning rumanian medieval art during the third decade of the XXth Century. In the third decade of the XXth Century the most numerous and serious studies have been the ones concernig the rumanian medieval art. Although in the XIXth Century some researches in the field have been made, directed and exhaustive studies began after the creation of the Comission of Historical Monuments, founded in 1892, and published in it's Bulletin (BCMI) since 1908. Led by the historian Nicolae Iorga, the researches gained a historical view of the matter.

After the First World War important studies apeared, given the conditions that followed the Great Union of 1918, do was the colective study concerning the "*Princely Church of Curtea de Argeș*", with contributions due to Virgil Drăghiceanu and N.Ghika-Budești. Exhaustive studies on the evolution of the architecture in Valachia and Moldavia where written by N. Ghika-Budești and, respectively, Gh. Balș. On the last topic an important contribution was given by Paul Constantinescu-Iași in his work "*Evolution of the Moldavian Style*". The first work concerning both the two Rumanian states, was written in French by N. Iorga and Gh. Balș.

In Transsylvania, the researches were performed by real specialists, in opposition with the Old Kingdom of Rumania where the researches were mainly historians, architects or engineers. The two main figures of the province were Coriolan Petranu and Virgil Vătășianu. Besides their main work concerning the "*Wooden Architecture of Arad County*" and, respectively, "*The Stone Architecture in Hațeg Land*", the two authors also wrote programatic works about the duty of the art historian. Generaly, the researches of the period where very important for the evolution of the art historiography in Rumania.

Cu siguranță, cele mai consistente cercetări efectuate în deceniul al treilea, au fost cele referitoare la arta medievală românească. Numărul acestora este, de asemenea, de luat în seamă. Au fost numeroase studii, articole sau chiar simple însemnări. Acestea li se adaugă și un număr de producții fundamentale, ce sintetizează evoluția domeniului referențial.

În secolul al XIX-lea, interesul pentru arta medievală a fost stârnit, în principal, de spiritul romantic și patriotic, specific acestui veac. Însă majoritatea acestor scrieri erau mai degrabă lucrări literare. Entuzioasmul acestei generații nu a fost, din păcate, susținut de o formație de specialitate a diverșilor autori.

Cercetările se prezentau sub forma unor "impresii de călătorie" care, cu timpul, au făcut loc unor erudite "notițe" istorice. Dintre acestea din urmă remarcăm, ca deosebit de competente, acelea ale lui Melchisedec Ștefănescu (1822-1892), privitoare la unele monumente sau opere de artă din Moldova. Aceste notițe, împreună cu informațiile istorice care, pe atunci, erau noi și de obicei corecte, cuprindeau și observații juste asupra caracterului artistic al materialului cercetat.¹

Bazele științifice în studiul istoriei artei medievale românești vor fi așezate de către Alexandru Odobescu (1834-1895). Om de aleasă cultură, istoric erudit, ce a studiat arheologia clasică, scriitor de mare talent, el a adus în cultura românească o concepție inovatoare, pentru vremea respectivă, asupra artei medievale naționale. Potrivit vederilor sale, operele de artă medievală nu sunt doar simple inscripții sau reprezentări plastice ce oferă istoricului informații despre trecut. Aceste opere sunt ele însele mărturii ale trecutului, demne de a fi luate în seamă, atât ca valori materiale, cât și artistice. El este creatorul unei metode sistematice de cercetare a monumentelor și operelor de artă medievală.²

Studiile sale nu au fost continuate, ci doar evaluate de un grup de tineri arhitecți în frunte cu Ion Mincu (1852-1912). Prin studiile lor privitoare la sensul formelor și a procedeele tehnice, ei urmăreau crearea unui nou stil românesc. Acesta urma să îmbine elemente specifice artei populare și motive de inspirație medievală.

Faptul cel mai semnificativ referitor la studiul artei medievale românești este acela că cercetările au fost, în general, direcționate și sistematizate. Acestea au fost coordonate și impulsionate de "Comisiunea Monumentelor Istorice", înființată la 17 noiembrie 1892. Scopul inițial al Comisiunii era elaborarea de studii care să ajute la înțelegerea artei medievale românești. Membrii Comisiunii doreau, astfel, ca prin munca lor să evite experiențele neplăcute din trecut când, așa cum a fost cazul cu restaurările lui Lecomte de Nouilly, care au fost făcute într-un stil fantezist și arbitrar, mesajul inițial al monumentelor a fost estompat, ori chiar deteriorat definitiv. Prin eforturile acestor specialiști s-au înregistrat reale progrese în investigarea vechilor monumente de artă. Datorită faptului că, în ciuda unor remarcabile realizări, accentul era pus cu precădere pe arhitectură, nu s-a ajuns într-o primă fază la crearea unei viziuni de ansamblu asupra artei medievale. Erau reclamate cercetări care să vizeze și alte genuri ale artei, cum ar fi: pictura, decorațiunile sau artele aplicate. Trebuia să se țină seama de faptul că toate aceste elemente sunt părți dintr-o unitate complexă: arta. Mai importantă încă ni se pare concepția lor, conform căreia era necesar a se vedea lucrurile din punct de vedere istoric, de a așeza dezvoltarea artei într-o evoluție. Meritul de a fi direcționat cercetările în acest sens îi revine lui Nicolae Iorga (1871-1940). El vedea operele de artă din trecut ca pe un dezirabil model ce trebuie

¹ Vasile Drăguț, *Cercetări cu privire la arta medievală românească*, în "Istoria științelor în România", Ed. Academiei RSR, București, 1979, p. 115.

² Idem, p. 116.

să fie mereu actual și nu doar simple motive de inspirație pentru noi opere.³ Sub influența marelui istoric s-a realizat o cunoaștere mai exactă a artei începuturilor.

Acest interes pentru deslușirea cât mai în amănunt a evoluției artei medievale românești a fost realizată de un mic număr de specialiști grupați în jurul unei reviste de specialitate, anume "*Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*". Primul număr a apărut în 1908. Revista a fost înființată ca "să contribuie la progresul studiilor istorice, arhitectonice sau artistice, cu specială privire la monumentele istoriei noastre, și să rămână, pentru cei viitori, o arhivă de icoane cât mai credincioase, sub toate raporturile, a stării în care se găsesc astăzi monumentele noastre străbune".⁴

Scopul inițial al "Buletinului" a fost prezentarea de materiale informative despre restaurarea monumentelor istorice. Acest deziderat inițial a fost repede depășit. Datorită studiilor, care au început să cuprindă o mai mare arie de preocupări și domenii de cercetare, "Buletinul" a devenit un periodic dedicat artei medievale românești în general. În paginile acestuia au apărut o serie de studii de mare importanță pentru cercetări ulterioare din domeniul artei medievale.

Încă din perioada care a precedat primul război mondial, au fost întreprinse studii privind originile arhitecturii și artei românești. Unele cercetări au fost făcute direct, la fața locului: La Constantinopol, în Mesembria, la Muntele Athos și în Serbia. Astfel, prin grija colaboratorilor permanenți ai "Buletinului", între care pe lângă arhitecți se aflau și doi istorici și un pictor,⁵ publicația a devenit catalizatorul studiilor de artă medievală românească.

În jurul "Buletinului" și al anuarelor secțiunilor regionale, (la Cluj și Chișinău), activau, la catedrele universităților, câțiva valoroși cercetători, ca: O. Tafrați, Al. Tzigara-Samurcaș, C. Petranu, V. Vătășianu.

De la debut se publică studii de anvergură în paginile "Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice". Primul număr care a apărut după războiul mondial, în 1923, după o scurtă întrerupere cauzată de dificultățile create de desfășurarea acestuia, este dedicat Bisericii domnești de la Curtea de Argeș și săpăturilor arheologice și lucrărilor de restaurare efectuate aici.⁶ Acest număr este rodul colaborării unui mare colectiv ce a cuprins: istorici, arhitecți, pictori, arheologi și medici legiști (ce au făcut analiza osteologică a scheletelor descoperite), etc. Virgil Drăghiceanu a scris o parte introductivă despre Curtea domnească de la Curtea de Argeș, oferind date istorice despre stilul menționat, precum și date arheologice obținute în urma săpăturilor pe care le-a condus.⁷

³ *Ibidem*.

⁴ "Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", I, 1908, p. 5.

⁵ Istoricul Al. Lapedatu și Virgil Drăghicescu, pictorul Abgar Baltazar, cf. Vasile Drăguț, *op. cit.*, p. 117.

⁶ "Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", X-XVI/1917-1923.

⁷ Virgil Drăghiceanu, *Curtea domnească din Curtea de Argeș. Note istorice și arheologice*, în "Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", X-XVI/1917-1923, p. 9-23.

Dimitrie Onciul a scris un scurt studiu asupra "*Anului morții lui Negru Vodă*".⁸ N. Ghika-Budești și I. Mihail au contribuit, fiecare, cu câte un articol privind arhitectura și, respectiv, pictura bisericii Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș.⁹ Studiul arhitectului Comisiunii, N. Ghika-Budești, este scris în stilul care caracterizează întreaga sa muncă de cercetare. Este riguros construit, surprinde toate detaliile, beneficiind de un limbaj de specialitate bine articulat. Atenț la toate amănunțele planului, el urmărește felul în care acestea au fost receptate de meșteri și contopite în construcția Bisericii domnești. Folosind experiența sa din timpul cercetărilor pe teren în întregul spațiu balcanic, caută originea construcției. El apreciază, dovedind aceasta cu o bogată documentație, că planul și construcția bisericii sunt, fără îndoială, de factură bizantină constantinopolitană, receptate însă, prin filieră sârbească. Articolul lui I. Mihail, privitor la pictura bisericii domnești, nu este atât de temeinic elaborat. În realitate, textul este o descriere aproape epică a scenelor ce sunt cuprinse în frescele ce acoperă interiorul edificiului. Valoarea cercetării constă, azi, mai ales în aceea că avem o analiză amănunțită a picturii bisericii la data restaurării ei.

Acest prim număr al "Buletinului" din anii de după război este rodul primului colectiv care și-a îndreptat atenția asupra unuia și aceluiași obiectiv. De fapt, aceste texte luate laolaltă, constituie prima mare monografie din istoriografia românească de artă.

În paginile "Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice" au mai apărut, în deceniul al treilea, și alte studii fundamentale. Este vorba despre cercetările ample realizate de N. Ghika-Budești și G. Balș cu referire la evoluția arhitecturii din Țara Românească și, respectiv, din Moldova.¹⁰ Alături de acestea, în decursul deceniului, au mai apărut și studii de mai mici dimensiuni. Acestea se referă fie la cercetări întreprinse pe un areal restrâns și pe o perioadă mai scurtă, fie la cercetarea unui singur monument, sau cuprind doar mici notițe de semnalare. Dintre acestea din urmă, un număr de-a dreptul impresionant îi sunt datorate lui Nicolae Iorga care, pe tot parcursul deceniului a publicat asemenea "notițe", aproape în fiecare număr. Contribuții de acest fel au apărut, de asemenea, și în "Anualele Comisiunii" din provincie. Evident, "Buletinul" nu a fost singura publicație destinată unor astfel de cercetări. Numeroase articole au fost publicate în alte reviste științifice sau culturale ale vremii. De asemenea, au apărut în țară, precum și peste hotare, studii consistente reunite în volum. Pe

⁸ Idem, p. 25-28.

⁹ N. Ghika-Budești, *Arhitectura bisericii domnești. Origini și influențe* și I. Mihail, *Pictura bisericii domnești din Curtea-de-Argeș* în "Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", X-XVI/1917-1923.

¹⁰ N. Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia*, în "Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", XXI/1927, fasc. 53-54; Gh. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, în "Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", XVIII/1925, fasc. 43-46; Idem, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea (1527-1582)*, în "Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", XXI/1928.

lângă acestea au fost editate și un număr de albume referitoare la arta medievală românească.

Ampla mișcare a oamenilor de cultură români, orientată spre recuperarea și cunoașterea valorilor artei naționale din trecut a cunoscut, în anii ce au urmat Marii Uniri, un nou avânt. Se dorea, în același timp, și realizarea unei largi popularizări a noilor cunoștințe. Sub impulsul marelui eveniment național care a fost realizarea României Mari, publicul a devenit interesat să cunoască arta vremurilor trecute din toate regiunile țării, dorind să vadă asemănările, dar și deosebirile pe care aceasta le comportă. În acest scop au fost tipărite albumele, îngrijit editate. De asemenea, pentru a umple un gol în bibliografia de specialitate și pentru a satisface dorința de a cunoaște cât mai multe despre subiectul în cauză, au apărut și monografiile de specialitate, editate de asemenea în formă de album. Din aceleași motive "Buletinul" a scos pe piața de carte diferite fascicule destinate vânzării separate. Aceleași inițiative îi datorăm apariția unor frumoase monografii (sub aspect grafic) în străinătate. Aceasta s-a făcut din dorința evidentă, nedisimulată, de a face cunoscute peste hotare valorile culturii naționale.

Poate nu întâmplător, prima monografie apărută în deceniul al treilea al secolului XX este cea întocmită de Nicolae Iorga, în colaborare cu Gh. Balș (1866-1934) și care se referă la vechea artă românească. Lucrarea amintită a apărut la Paris, în 1922.¹¹ Este un text de mari dimensiuni (412 de pagini), editat ca un album, în format mare, pe hârtie velină și având ilustrații, adesea mari, de foarte bună calitate. Deși lucrarea se numește "***Histoire de l'art roumaine ancienne***", aceasta se referă doar la realizările artistice ale Principatelor Române, Muntenia și Moldova. Respectivul fapt se datorează, probabil, redactării textului înainte de Unirea Ardealului cu România.

Lucrarea se compune, de fapt, din două părți separate. Prima, mai întinsă, este cea datorată lui Nicolae Iorga și privește "*Artă românească între secolele al XIV-lea și al XIX-lea*". Cea de a doua, redactată de Gh. Balș, are în vedere "*Arhitectura religioasă moldovenească*".

Partea scrisă de Iorga este, așa cum spune și subtitlul, o descriere (a monumentelor) și o documentație istorică asupra acestora. În prefață, autorul ne spune că scopul acestei lucrări este de a face cunoscută arta românească medievală, purtătoare de mari valori estetice și spirituale, dar din păcate prea puțin cunoscută. De asemenea, suntem avertizați asupra faptului că avem de-a face, în primul rând, cu o prezentare istorică a problemei.

Istoricul consideră că nu este cazul ca, scriind o istorie a artei românești, să înceapă să vorbească despre arta dacilor, a sciților și a romanilor. Începutul lucrării va coincide cu momentul formării, în secolul al XIV-lea, a poporului român (de fapt a statelor românești, n.n.). Încă din prefață, apoi dezvoltată în introducere și pe parcursul textului, apare ideea artei românești

¹¹ N. Iorga, Gh. Balș, *Histoire de l'art roumaine ancienne*, Paris, 1922.

care la origini este de sorginte țărănească, mai apoi preluată de prinți și regi.¹² Pentru lorga, arta românească este un melanj între curentele venite din Orient și cele ale Occidentului care, suprapuse fondului trac, constituie elementele artei specific naționale.

O altă teorie a lui lorga, devenită celebră și care este cunoscută prin nu mai puțin vehiculata locuțiune "Byzance après Byzance", se regăsește în lucrarea de față. Conform acestei aserțiuni a marelui istoric în Țările Române supraviețuiesc, într-o versiune adaptată specificului național, elemente ale culturii, statului și societății bizantine după căderea Constantinopolului în 1453.

Materialul este structurat cronologic în cinci epoci, corespunzând mai degrabă dezvoltării istorice a societății decât evoluției artelor. În toate cele cinci faze, afară de a doua și de ultima, Țara Românească și Moldova sunt tratate separat, Transilvania, așa cum aminteam, fiind exclusă din acest studiu.

Prima epocă corespunde formării statelor românești și cuprinde secolele XIV-XVI. Domnia lui Ștefan cel Mare este tratată separat, într-unul din capitolele corespunzătoare acestei părți. Cea de-a doua epocă este numită cea a formelor definitive ale artei moldovenești și are în vedere evoluția artei în vremea de după Ștefan cel Mare. Următoarea epocă, corespunzând secolului al XVI-lea și al XVII-lea, este cea a artei românești unitare. În această perioadă, epoca în care Cantacuzinii au domnit în Țara Românească joacă un rol important în dezvoltarea artelor. Pentru ultima epocă face referire la "*Domnia în Țara Românească a lui Constantin Brâncoveanu și la secolul al XVIII-lea*". Epilogul aruncă o lumină asupra secolului al XIX-lea și tratează destul de superficial despre influențele occidentale asupra artei românești. Această structură a lucrării reprezintă, în același timp, și prima propunere de periodizare a artei medievale românești, legată, așa cum arătam, de evoluția istorică a societății.

În general, în economia textului partea de prezentare istorică ocupă un loc important. Descrierile monumentelor sunt făcute în paralel cu firul istoric. Efortul lui lorga de a aduna și de a manipula o asemenea cantitate de informație este într-adevăr impresionant. Însă, din păcate, erudiția sa nu este dublată de o analiză a materialului studiat, care să fie la fel de consistentă. Limbajul folosit nu este adecvat unui studiu de istoria artelor. Autorul nu cunoaște numele tuturor tipurilor de plan și al unor elemente de construcție sau de decorațiuni. Iată cum descrie planul Bisericii domnești de la Curtea de Argeș, în cruce greacă, evitând să folosească sau necunoscând termenul: "narthex cu capele laterale, o navă, împărțită de două grupe de câte două coloane fiecare, ce se prelungesc la stânga și la dreapta pentru a forma brațele unei cruci".¹³ Pentru a descrie un șir de arcade oarbe aflate sub cornișă, folosește următoarea alăturare de cuvinte: "în arcatura superioară sunt desenate

¹² Idem, p. 9.

¹³ Idem, p. 19.

ferestre fără ornamente".¹⁴

Deși, în general, considerațiile sale istorice și tehnice asupra originilor diferitelor elemente constitutive ale artei sunt corecte, Iorga încearcă să extrapoleze în domeniul artelor diverse idei ale sale, unele dintre ele greșite. Astfel, dorește să arate faptul că la început arta românească era de sorginte pur țărănească. Curtea domnească de la Argeș a fost, spune istoricul, construită după modelul caselor țărănești, anume cu pridvor și camere de locuit. Domnul era în acea vreme, conform credinței lui Iorga, un fel de țăran mai răsărit. Această teorie despre locuințele domnești a fost demontată, doar câțiva ani mai târziu, de către N. Ghika-Budești.¹⁵ Acesta arăta că locuințele au fost construite de meșteri occidentali, în stil romantic sau gotic timpuriu. Argumentele aduse de Ghika-Budești sunt: profilatura unor pietre, precum și poziția ușilor îndreptate spre nord, deci în direcția crivățului, caz occidental și nefiresc în arhitectura românească tradițională, țărănească. O altă explicație de ordin arhitectonic - inserată în spiritul acelaiși idei făcută de Iorga, este că originea pridvorului (exonarthex, *n.n.*) la bisericile moldovenești în epoca lui Ștefan cel Mare, s-ar găsi tot în mediul artei țărănești. Evident, aceste afirmații nu mai sunt credibile astăzi. Interpretarea personală era făcută, desigur, din dorința de a găsi originile profunde ale specificului național românesc în artă.

Marele merit al lui Nicolae Iorga ca istoric de artă este, în cazul de față, acela de a scrie o sinteză, pe baza a ceea ce se cunoștea la momentul respectiv, a artei medievale românești. El se ocupă, în paralel, de toate realizările artistice: pictură, sculptură, arte aplicate, arte minore, decorațiuni de carte, etc. De asemenea, un fapt important îl prezintă efortul său de a situa întreaga creație culturală într-o evoluție. Așa cum arătam anterior, în cea mai mare măsură meritul de a realiza o viziune de ansamblu asupra artei vechi românești și de a o plasa într-un cadru istoric de dezvoltare i se datorează lui Nicolae Iorga.

Cea de-a doua parte a volumul despre arta românească veche este datorată lui Gheorghe Balș, inginer și arhitect, membru al Comisiunii monumentelor istorice și al Academiei Române (1923). A fost unul din cei mai de seamă istorici ai artei medievale românești. A întreprins călătorii pentru a studia influențele străine în arhitectura veche românească în: Bulgaria, Grecia, Serbia, Turcia și Rusia. Studiile sale despre evoluția arhitecturii moldovenești din secolele XV-XVIII au servit până în zilele noastre, ca bază pentru înțelegerea problemei în cauză. A publicat numeroase studii în periodice.¹⁶

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ N. Ghika-Budești, "Evoluția...", p. 29.

¹⁶ Gh. Balș, *Influence de l'art gotique sur l'architecture roumaine*, ARBSH, XVI/1929; Idem, *Chenarele bisericii din Dolneștii-Mari*, în "Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", XXII/1929; Idem, *Paraclisul cetății Hotinului*, ACMIB, II/1928; Idem, *Biserica Mirăușilor din Suceava*, în "Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", XVII/1924; Idem, *Sur un particularité des voûtes moldaves*, ARBSH, XI/1924; Idem, *Zugravii moldoveni*, în "Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", XXII/1929.

După cum reiese din structura studiului lui Iorga, textul lui Balș nu este o continuare a acestuia, ci se constituie într-o cercetare separată, ce se referă exclusiv la "Arhitectura religioasă moldovenească" între secolele XIV-XVII. Autorul ne atrage atenția că acest studiu se desfășoară pe un teren nou și interesant tocmai prin complexitatea problemelor pe care acesta le presupune.

Materialul este structurat în trei părți care analizează arhitectura bisericilor, a mănăstirilor și, respectiv, artele anexe: sculptura, pictura și arta mobilierului.

Gh. Balș realizează și el o periodizare a evoluției arhitecturii. Distinge două perioade pentru intervalul cuprins între veacurile al XIV-lea și al XVII-lea. Cea dintâi este perioada de formare. Cealaltă este cea de înflorire, care cuprinde la rândul ei trei părți. Prima, care urmează celei de formare (de la fundarea statului în ultimul sfert al veacului al XIV până la jumătatea secolului al XV), este cea a epocii lui Ștefan cel Mare. Apoi cea a urmașilor acestuia. Ultima este a epocii lui Alexandru Lăpușeau și a celei de a doua jumătăți a secolului al XVII. În afara perioadei avute în vedere în studiul de față, evoluția artei moldovenești este continuată, conform părerii autorului, cu perioada decadentei. Această epocă ține până la afârșitul secolului al XVIII-lea, atunci când arta moldovenească încetează să mai existe ca stil. Situația respectivă se datorează faptului că arta tradițională cedează în fața elementelor străine, cu precădere celor italiene, reprezentate de baroc. Periodizarea expusă în lucrarea de față va fi atacată și corectată, în conformitate cu cercetările proprii, de către Petre Constantinescu - Iași, în 1927, în lucrarea sa referitoare la arhitectura moldovenească.¹⁷

Înainte de a trece la descrierea propriu-zisă a monumentelor, autorul face o prezentare generală a artei moldovenești, urmată de periodizarea amintită mai sus. Gh. Balș consideră că arhitectura moldovenească, spre deosebire de cea din Țara Românească, unde influența bizantină este evidentă și preluată fără mari modificări, are un specific aparte. Parcurgerea materialului informativ ne convinge că această problemă este mult mai complexă. Edificiile de cult din Moldova s-au transformat sub presiuni venite atât din afară, cât și din lăuntru. Influențele locale sunt analizate dintr-o perspectivă științifică, spre deosebire de Iorga care vedea aceste influențe locale într-o viziune personală, sentimentală și excesiv patriotică. Modificările durate sub imperiul necesităților locului sunt multiple. Dintre acestea autorul oferă câteva exemple. Ar fi vorba, mai întâi, despre clima rece a regiunilor din Nordul Moldovei. Din această cauză acoperișurile sunt făcute ca și la locuințele zonelor de munte, adică cu panta abruptă pentru a împiedica depunerile de zăpadă. Problemele financiare, ca și deseori ciocniri armate, nu dădeau prilejul unor lucrări care să necesite un volum mare de muncă sau care să reclame fonduri mari. De aceea bisericile din această zonă sunt de dimensiuni relativ reduse.

¹⁷ Petre Constantinescu - Iași, *Evoluția stilului moldovinesc*, Iași, 1927.

În ceea ce privește planul, bisericile sunt construite pe o variantă de origine bizantină, care va rămâne așa în toată perioada luată în discuție. Gh. Balș este de părere că, în elaborarea formei edificiilor, nevoile de cult dau programul de construcție, aceasta suferind diverse modificări explicate în continuare în text. Comparând clădirile laice cu cele religioase, autorul concluzionează că influența occidentală este mare în planul modificat în Moldova și în sistemele de boltire. Însă, cel mai puternic se face resimțită influența occidentală în exteriorul bisericilor.

Pentru prima parte, dat fiind numărul mic de monumente, acestea sunt analizate pe rând în amănunt. În privința următoarelor epoci avem de-a face cu o descriere pe larg a caracterului fiecărei grupe. Pentru ultimele două perioade menționate această analiză este detaliată, relevând principalele tipuri ca planimetrie. Amplele descrieri sunt presărate cu numeroase exemple privind cazurile particulare. Gheorghe Balș este foarte atent, în investigația sa, la originea diferitelor importuri stilistice și la evoluția în timp a tuturor elementelor de construcție. El este printre primii care au sesizat influența armenească asupra așa-zisei "bolți moldovenești".

Descrierea monumentelor este făcută cu multă rigurozitate, acordând importanță și celor mai mici elemente constitutive ale clădirilor de cult. Având în vedere formația de inginer și arhitect a autorului, este firesc ca acesta să beneficieze de un limbaj mult mai apropiat de scopul propus decât la Iorga. Analizele sunt, în general, corecte și bine făcute. Balș cunoaște, evident, mult mai bine decât ilustrul său colaborator, denumirile tehnice.

Totuși Balș face confuzie între planul treflat și cel triconc, folosind pentru același monument ambii termeni. De asemenea, surprinde faptul că un arhitect afirmă că, la edificiile moldovenești de cult, contraforții sprijină împingerile bolților. Aceasta cu atât mai mult cu cât din releveele realizate chiar de autor reiese faptul că acești contraforți nu au o asemenea menire. La unele biserici contraforții nu corespund arcelor dublouri, iar la altele acestea sunt prezente doar pe o latură a clădirii. Se știe, azi, că aceste elemente de construcție reprezintă o influență a arhitecturii gotice care, însă, nu au acoperire reală în practică.¹⁸

Ultimele două părți ale lucrării, cele privitoare la mănăstiri și respectiv la artele anexe, sunt doar schițate. La cea dintâi parte autorul trasează elementele constitutive: refectoriu, sala de primire, bucătăria, bibliotecă, reședința prințului, etc. Nu intră, însă, în prezentarea amănunțită a funcțiilor acestora. Totul este ilustrat de câteva exemple atașate studiului. În cele trei părți care privesc artele anexe: sculptura, pictura și arta mobilierului, sunt trasate, pentru fiecare în parte, câteva considerații general, urmate de necesarele exemplificări. De fapt, pentru aceste domenii care erau, la acea dată, foarte puțin investigate, Balș punctează câteva direcții de cercetare de urmat în viitor.

¹⁸ N. Iorga, Gh., Balș, *op. cit.*, p. 315.

Volumul reprezintă, așa cum arătăm, prima încercare de a realiza o sinteză a artei românești, cu mențiunea că Transilvania a fost exclusă din această investigație. Lucrarea va rămâne singura încercare de acest fel, până în anii '50, și singura până azi editată într-o limbă străină.¹⁹ De asemenea, este foarte important efortul lui Nicolae Iorga și a lui Gh. Balș de a cuprinde, în măsura în care cercetările de până atunci o permiteau, în analiza lor toate domeniile artei și, în același timp, de a prezenta arta celor două țări românești cu asemănările și deosebirile dintre ele, toate gândite într-o evoluție istorică.

Același Gh. Balș este autorul a încă două studii fundamentale, apărute în *"Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice"*, asupra arhitecturii moldovenești din secolele XV-XVI.²⁰ Primul dintre ele se referă la **"Bisericile lui Ștefan cel Mare"**. Autorul ne spune la începutul lucrării că este vorba despre dezvoltarea capitolului care se referă la acest subiect din volumul amintit anterior, scris în colaborare cu N. Iorga.

Gh. Balș și-a dorit să fie o "lucrare completă cu planuri și vederi" ale tuturor bisericilor cunoscute din epoca lui Ștefan cel Mare. La început, el tratează și unele biserici de proveniență ulterioară din vremea lui Bogdan cel Orb și Ștefăniță, continuând apoi cu cele din timpul marelui domnitor, "care sunt o urmare firească a celor dintâi".²¹ Face acest lucru pentru că, așa cum crede autorul, "orice fenomen artistic trebuie studiat prin arta vremurilor precedente, ce mai mult ca orice influență trebuie să ne dea cheia problemelor de deslegat".²² În același timp, în aceste edificii lipsesc influențele anterioare, fiind primele înălțate, astfel încât aici apar încheiate toate elementele viitorului stil.

Textul este, de fapt, un inventar extrem de amănunțit al bisericilor moldovenești de la începuturi până în vremea lui Petru Rareș. Este o lucrare bine documentată, analizând în amănunt toate edificiile de cult moldovene ale perioadei. Totuși, autorul acuză necesitatea unor cercetări mai ample, privind arhitectura și decorațiunile bisericilor, dintre acestea "zugrăveala mai cu seamă ar merita să fie studiată deosebit și în amănunt".²³ Aceasta pentru că studiul arhitecturii bisericesti moldovenești din epoca lui Ștefan cel Mare [...] este chiar cheia²⁴ studierii evoluției artei acestor meleaguri în epocile următoare. Balș susține acest punct de vedere argumentând că "în vremea lui Ștefan cel Mare însă, acest stil se găsește alcătuit gata în liniile lui principale, și dacă n'are încă dezvoltarea lui desăvârșită, a căpătat deja formele sale caracteristice".

Autorul își justifică atenția deosebită acordată bisericilor prin faptul că în această perioadă există puține edificii religioase de altă natură (cu excepția unor clopotnițe, dar și acelea puțin numeroase). Mănăstirile sunt excluse din

¹⁹ Vasile Drăguț, *op.cit.*, p. 118.

²⁰ Vezi nota nr. 10.

²¹ Gh. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, p. 8.

²² *Idem*, p. 28.

²³ *Idem*, p. 8.

²⁴ *Idem*, p. 9.

studiu pentru că "așa au fost de arse, distruse și dărâmate" sau reclădite, încât doar câteva crâmpoie se mai regăsesc. Însă pe acestea din urmă "nu le mai putem deosebi și nu mai putem spune că monumentul este din această vreme".²⁵

Lucrarea este împărțită în mai multe capitole, dar putem distinge două părți în construcția sa. Prima se referă la "Cercetarea înrăuirilor", următoarea este descrierea propriu-zisă a monumentelor, ocupându-se de studiul formelor, a frescelor, decorațiilor și tehnicilor de construcție.

Partea care prezintă cel mai mare interes din punctul de vedere al informației și al propensiunii spre investigație, este cea referitoare la influențe. În viziunea autorului studiului, două sunt fundamentale: cele bizantine și gotice. Suntem avertizați asupra faptului că, indiferent de unde vin aceste influențe, trebuie să ținem cont că acestea pot proveni în aceeași măsură dintr-o țară îndepărtată sau dintr-o țară vecină. De asemenea, modul de propagare a acestora este diferit de Occident, acolo unde fenomenul are loc într-un mediu mult mai omogen.²⁶

Înrăuirile bizantine sunt dictate de necesitățile de cult, acestea regăsindu-se în planul bisericilor și, implicit, în sistemul de boltire. Excluzând influențarea directă prin Bulgaria, Gh. Balș consideră că acestea provin de la Muntele Athos, prin Serbia. Cea de a doua înrăuire importantă este cea gotică. Aceasta este explicată prin faptul că era mult mai ușor să se aducă meșteri din țările vecine: Transilvania și Polonia, decât din Balcanii supuși turcilor. Goticul își face apariția, cu precădere, în "tot ceea ce este piatră cioplită": chenarele de uși și ferestre, profilaturi, etc. Balș susține că avem de-a face cu înălțarea unor edificii bazate pe un plan bizantin, realizate însă cu mâini gotice. Autorul studiului este nehotărât însă în a găsi originea acestor înrăuirii într-una din cele două țări: Transilvania sau Polonia.

În ceea ce privește influențele armenesti, acestea nu pot fi stabilite cu precizie. Balș este însă convins că o comunitate ca cea armenească, cu o puternică tradiție a construcțiilor în țara de origine, nu a putut să nu lase urme. Totuși, autorul lucrării crede că arcele încrucișate ar putea semnifica aportul armenilor la construirea stilului moldovenesc. Artă rusă, în schimb, pare să nu influențeze în epocă caracterul edificiilor de cult din această țară românească. Despre influențele venețiene, Balș susține că nu a reușit să le identifice în mod clar, deși din surse documentare are cunoștință despre existența unor meșteri pe aceste meleaguri. Aceștia au fost ceruți sau opriți aici de domnul Ștefan. Autorul nu găsește influențe directe otomane, persane sau arabe în epoca lui Ștefan cel Mare. Cu toate acestea, există unele înrăuirii indirecte venite din occident. În ceea ce privește pictura bisericilor, Balș nu se pronunță în nici un fel, acuzând stadiul înapoiat al cercetărilor în acest domeniu. Consideră, totuși, că au existat unele influențe occidentale, dar face aceste afirmații sub rezerva

²⁵ Idem, p.13.

²⁶ Idem, p. 11.

că nu este sigur în multe cazuri de epocă în care au fost realizate frescele.

A doua parte este concepută ca o lungă listă a tuturor bisericilor cunoscute din această epocă. Fiecare monument este descris în amănunt: plan, tehnici de construcție, decorațiuni, pictură etc. Sunt investigate particularitățile și sunt subliniate elementele comune ce pot fi surprinse la bisericile epocii și influențele înregistrate de fiecare construcție în parte.

Celălalt studiu al lui Gh. Balș se referă la **"Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul XVI-lea"**. Din subtitlu aflăm că acesta este "urmare la <Bisericile lui Ștefan cel Mare>". Construcția textului este puțin diferită față de studiul precedent. Cele zece capitole ar putea fi grupate în trei părți. Partea despre influențe, care a fost dezvoltată pe larg în lucrarea referitoare la epoca lui Ștefan cel Mare, este eliminată. Aceasta pentru că, așa cum atrăgea atenția autorul, principalele elemente ale stilului moldovenesc au fost deja trasate în prima epocă. Diferitele înrâuriri noi care apar sunt dezbătute în cadrul textului. Întâi sunt descrise bisericile, întocmai ca și în studiul precedent, urmând analiza formelor - interioare, exterioare, dimensiunile și proporțiile, iar apoi, sunt cercetate "amănunțele": mormintele, mobilierul, zugrăveala, originea meșterilor și tehnicile de construcție. Gh. Balș își exprimă speranța că acest studiu, structurat astfel, va fi util în viitor, servind unor investigații ulterioare.

Cele două studii ale lui Gh. Balș constituie, așa cum asertam, lucrări fundamentale în istoriografia românească de artă, contribuind la sedimentarea cunoștințelor despre arta medievală românească. În mare parte, cercetările nu și-au pierdut valabilitatea până în ziua de azi, aprecierile autorului despre arhitectura medievală moldovenească dovedindu-se corecte.

Deși Balș a avut solide studii de specialitate - mai ales sub aspect tehnic - limbajul său demonstrează că nu este uneori pregătit să facă față unor astfel de cercetări. Pe lângă scăpările pe care le-am menționat, mai putem reține și alte confuzii de termeni, deși acestea pot fi întâmplătoare. În câteva locuri am găsit termenul de boltă la descrierea unei cupole sau, în loc de a se spune cruce greacă, Balș vorbește despre "tipul de plan bizantin cu patru coloane, sau stâlpi pe care se sprijină cupola centrală".²⁷ Dar aceste neajunsuri, mai degrabă minore, nu știrbesc cu nimic importantul aport al lui Gh. Balș la dezvoltarea studiilor de artă medievală românească.

Un alt studiu referitor la această problemă este cel al lui Petre Constantinescu - Iași (1892-1977), care are ca subiect **"Evoluția stilului moldovinesc"**.²⁸ Istoric ca formație, el a adus totuși importante contribuții la studiul istoriei artelor în România.

Prin lucrare de față, profesorul ieșean își propune să realizeze o sinteză a evoluției arhitecturii în Moldova. Autorul se consideră îndreptățit să încerce realizarea unei astfel de întreprinderi datorită faptului că în istoriografia românească de artă s-au făcut destul cercetări încât să se poată ambiționa o

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Petre Constantinescu-Iași, *op.cit.*, p. 5.

astfel de scriere. Pentru un studiu al evoluției generale, cel mai potrivit domeniu este cel al arhitecturii, care a beneficiat de cele mai serioase investigații. Studiul este bazat pe scrierile deja apărute, cât și pe propriile observații ale autorului. În această lucrare sunt menționate, adeseori, punctele de vedere ale altor autori, amendându-le atunci când consideră că este necesar.

Obiectul studiului îl constituie cercetarea arhitecturii religioase moldovenești, pe care o consideră ca aparținând unui stil aparte. Autorul își susține alegerea prin aceea că arta românească veche oficială era una religioasă, ilustrată prin biserici. Până în pragul epocii contemporane, atunci când arta moldovenească dispăre neînlocuită de un alt stil, aceasta are o evoluție continuă, uniformă. Dorința autorului este tocmai stabilirea normelor acestei evoluții.

Criteriile după care s-a ghidat Constantinescu - Iași în studiul său ar fi următoarele: a) stabilirea și individualizarea monumentelor capitale ce determină stilul unei epoci; b) cercetarea întregii evoluții a bisericilor moldovenești, considerând ca tipuri distincte chiar și acele monumente din epoci târzii, atunci când proporțiile liniilor arhitecturale au suferit din punct de vedere artistic; c) reproducerea în text a planurilor și fotografiilor monumentelor; d) menționarea surselor. În economia lucrării lui Constantinescu-Iași, analiza influențelor nu este tratată separat, acestea sunt dezbătute în cadrul fiecărei secțiuni citate în parte.

Cartea este împărțită în șase părți, dintre care prima este dedicată tratării problemelor de periodizare și de categorisire a bisericilor moldovene. Celelalte cinci sunt rezervate dezbaterii cronologice, pe epoci, a evoluției arhitecturii.

În cea dintâi parte, așa cum arătam, sunt dezbătute problemele generale privind, în general, criteriile pe baza cărora trebuie făcute periodizările, elementele după care au fost categorisite de diferiți autori edificiile de cult din Moldova. În acest capitol sunt redată sau amendate unele idei ale unor cercetători care au studiat arhitectura religioasă din Moldova. În special se disting, spune autorul, N. Ghika-Budești și Gh. Balș dintre cei mai temeinici analiști ai domeniului. Cei doi specialiști au deosebit prin studiile lor²⁹ stilul din Muntenia de cel din Moldova, argumentând cu o serie de elemente. Potrivit celor doi autori, în Moldova planul bizantin inițial se alungește și se înalță. De la început se dezvoltă în profunzime cu o singură navă. Apoi îi sunt adăugate exonartexul și camerele intermediare, despărțite de ziduri cu uși mediane. Influențele occidentale se resimt la încălțarea bisericilor și la existența contraforților. Un element caracteristic este cupola originală așezată pe două sau trei cercuri plasate pe pătrate încrucișate. Aceste caracteristici au fost sistematizate, cronologic, în trei perioade: 1) de la sfârșitul secolului al XIV-lea la începutul celui de-al XV-lea, ca epoca de început în care sunt incluse bisericile de la Rădăuți cu plan bazilical, bisericile Sf. Treime din Siret și Sf. Ioan din Siret cu plan treflat; 2) Perioada strălucită, care se situează temporal în a doua jumătate a secolului al XV-lea până în secolul al

²⁹ Vezi nota nr.10.

XVII-lea, cu două sub faze: a) Domnia lui Ștefan cel Mare și cea a urmașilor acestuia. Acum bisericile devin alungite prin dezvoltarea nartexului, decorul exterior este realizat cu cărămizi smălțuite și discuri cu reprezentări animale (de exemplu Popăuți, Hârlău, Bacău); după mijlocul secolului al XVI-lea bisericile devin mai lungi și mai înalte și au o decorațiune de proveniență orientală (de exemplu Probota). În fine, a treia perioadă cuprinde secolul al XVII-lea, când stilul moldovenesc evoluează spre decadentă. Biserici, așa cum sunt cele ale mănăstirii Golia sau Trei Ierarhi, cu toată decorația lor luxuriantă și silueta lor maiestuoasă, au defecte ale proporțiilor generale.³⁰ Constantinescu-Iași consideră împărțirea aceasta ca având unele calități de verosimilitate, dar adaugă că aceasta a devenit învechită datorită cercetărilor efectuate după 1908. Aceasta este o greșeală mai veche, și anume aceea de a nu opera distincții atente, datorită lipsei unor cercetări aprofundate.

Autorul acestui studiu nu este de acord cu clasificarea făcută de Gh. Balș, considerând-o inacceptabilă.³¹ Aceasta deoarece acest autor contopește și elemente anterioare unor epoci și, în urma acestei mutări ar rezulta că există un tip de bază, cel din vremea lui Ștefan cel Mare. Restul elementelor: înlăturarea ulterioară a bisericilor și modificarea decorațiunilor, sunt socotite de către Balș drept inovații de detalii. Autorul amintit este împotriva considerării camerelor intermediare și picturii exterioare ca elemente de clasificare, pentru că acestea nu ar corespunde spiritului logic al epocii. Balș accentuează faptul că punctul culminant al stilului moldovenesc îl reprezintă sfârșitul domniei lui Ștefan cel Mare și epoca primilor săi urmași.³²

Petre Constantinescu-Iași aduce apoi în discuție clasificarea pe care o operează profesorul ieșean O. Tafrali. Conform acesteia bisericile moldovenești se disting în mai multe tipuri, în funcție de cupole. Edificiile de cult pot fi lipsite de cupole, cu o cupolă sau cu mai multe cupole. Acestea li se adaugă construcțiile cu clopotniță separată și apoi cele cu clopotniță alipită. Petre Constantinescu-Iași adaugă acestora clopotnițele alăturate nartexului, fără însă a face corp comun cu acesta, uneori constituindu-se într-un pridvor sau cele din ultima perioadă, în care clopotnița este situată deasupra nartexului.

După același sistem, anume al unei clasificări pe baza unor elemente de construcție, autorul studiului analizat de noi propune și el o clasificare. Obiectul formulării sale este reprezentat de arhitectura introductivă - termen ce îi aparține - pe baza căruia distinge patru faze "în strictă legătură cu nevoile populației credincioase".³³ Prima epocă, de început, este cea în care există un nartex de dimensiuni reduse, ca la Rădăuți. Epoca a doua, cea a dezvoltării arhitecturii din epoca lui Alexandru cel Bun și până la mijlocul secolului al XVI-lea (care cuprinde toate bisericile lui Ștefan) cunoaște apariția unui nartex

³⁰ P.Constantinescu-Iași, *op.cit.*, p. 5.

³¹ Idem, p. 6.

³² *Ibidem.*

³³ Idem, p. 7.

închis și înalt. Epoca de glorie, ce include domnia lui Petru Rareș și întregul veac XVI, este martora dezvoltării nartexului ce devine dublu sau chiar triplu, cu pridvor închis, mai rar deschis, și cu sepulcral. În ultima epocă, de la începutul secolului al XVII-lea și până la sfârșitul arhitecturii moldovenești, nartexul se înalță prin turla ce devine clopotnița. Autorul consideră că, deși această clasificare ține cont de o parte a construcției, propunerea sa se apropie în bună măsură de evoluția generală. Schimbările în structura introductivă au determinat, de fapt, modificarea construcției în ansamblu ei. Constantinescu-Iași este conștient că pentru realizarea acestui studiu trebuie să se țină totuși seama de mai multe elemente: cel puțin de plan, cupolă și decorație exterioară.

În același timp nu trebuie uitate raporturile sociale care existau între executanți și comanditari. În Moldova acest lucru este și mai adevărat, susține autorul, pentru că Biserica și domnul autoritar, sau boierii, ignoră personalitatea creatoare a meșterului. Artă moldovenească este un produs specific al societății feudal-orientale a acestei țări.

În finalul acestui capitol, autorul lucrării realizează o schiță istorică a perioadei de la Ștefan cel Mare la epoca fanariotă. Pe fondul acestei prezentări istorice desprindem patru epoci, care fac obiectul capitolelor ce urmează. Acestea sunt, în ordine: cea a începuturilor tatonante de desprindere de sub influența artei occidentale. A doua epocă este cea a lui Ștefan cel Mare, respectiv a tipurilor de bază ale bisericilor. Acum planul și tehnica este bizantină, dar spiritul și decorul este gotic. Următoarea perioadă, a lui Petru Rareș, aparține noilor încercări de dezvoltare ale arhitecturii introductive. În ultima epocă liniile noului tip devin greoaie prin imitarea originalelor. Acum turnurile se reduc numeric până la formula unuia singur. Reținem aici ideea că în evoluția destul de uniformă și netulburată a arhitecturii moldovenești, domeniile glorioase, ca acelea ale lui Ștefan cel Mare, Petru Rareș, un prinț al Renașterii sau Vasile Lupu, reprezintă momente convulsionate și nefirești ale unui reviriment al artelor.

Dezvoltarea, în cele patru capitole a periodizării arătate mai sus, constituie o sistematizare a cercetărilor despre arhitectura moldovenească, punându-se accentul pe dezvoltarea elementelor introductive. Din punctul de vedere al analizării influențelor, autorul nu aduce în schimb nimic nou. Celelalte elemente: decorațiuni exterioare, amplasarea clopotnițelor, ș.a., nu sunt analizate mai pe larg decât în introducere și fără a aduce noi informații.

În concluzie, autorul consideră că în arhitectura moldovenească avem, în fapt, trei tipuri importante corespunzătoare celor trei domenii menționate mai sus, alături de cele care fac legătura între acestea și de perioada de decadență. Petre Constantinescu-Iași crede că arta moldovenească culminează evoluția întregii arte bizantine, ceea ce reprezintă o formulare discutabilă.

Studiul profesorului ieșean este important datorită sistematizării pe care o operează în materialul rezultat în urma câtorva decenii de cercetări. De asemenea, modelul său de clasificare al edificiilor de cult, după arhitectura introductivă, constituie un element nou, demn de luat în seamă.

Despre arta celeilalte țări românești am amintit deja importantul studiu al lui N. Ghika-Budești intitulat: "*Evoluția arhitecturii în Muntenia*". Acesta a fost arhitect, profesor la școala superioară de arhitectură, specialistul în domeniu al Comisiunii monumentelor istorice. A fost o autoritate în arhitectura din Muntenia, la cunoașterea căreia a contribuit cu numeroase studii.³⁴

Lucrarea de față constituie prima parte a unui travaliu mai extins. Această primă parte are ca subtitlu "Originile și înrâuririle străine până la Neagoe Basarab". Așa cum menționam, studiul lui Nicolae Ghika-Budești a apărut în paginile "Buletinului Comisiunii Monumentelor Istorice", dar a fost editat și într-un fascicol separat.

Cercetarea lui N. Ghika-Budești este importantă, mai ales pentru faptul că inventariază și descrie principalele biserici până în epoca lui Neagoe Basarab. Analiza nu este tot atât de complexă ca cea operată de Gh. Balș pentru spațiul moldovean. Deși titlul anunță ca obiect al investigației evoluția arhitecturii în Muntenia, acest lucru nu este susținut de text. Împărțirea însăși a materialului exclude, în fapt, o prezentare cronologică, astfel că formularea istorică a evoluției este exclusă. Textul este împărțit în șapte capitole. Dintre acestea, primul dezbate originile arhitecturii din Muntenia, apoi celelalte tratează, fiecare, despre influențele provenite din diferite medii: medievale (de fapt occidentale, n.n.), bizantine, sârbesc, balcanic, de la Muntele Athos și armenescă. Așa cum se poate lesne observa din această categorisire, împărțirea monumentelor în diferite grupe este rigidă și puțin forțată. Această manieră de investigație exclude, din capul locului, înrâuririle mixte.

Lipsa studiilor de specialitate își pune astfel amprenta asupra modului în care este redactată lucrarea. N. Ghika-Budești nu face dovada, din păcate, a unei înțelegeri în profunzime a materialului cercetat și probează o slabă capacitate de manevrare a surselor documentare. Analiza tehnică este bine făcută, ca și descrierea sub aspect arhitectural a monumentelor. Influențele, deși în general bine intuite și adesea probate cu analogii, sunt insuficient fondate. Faptul că nu acordă destulă atenție condițiilor istorice din punctul de vedere cultural și politic, lacună probabil provenită din lipsa de înțelegere a acestor problematici, face ca lucrării în cauză să-i lipsească, cum spuneam, consistența studiilor prezentate mai sus.

Privitor la origini, autorul lucrării amintește bisericile săpate în stâncă, bisericile de lemn, despre care afirmă că este "posibil" ca majoritatea, în trecut, să fi fost realizate din acest material. Un alt element original luat ca "martor" e arta populară. Deși le trece în revistă la capitolul originilor, Ghika-Budești nu indică însă, concret, nici o urmă a acestor fundamente în arhitectura epocilor următoare.

³⁴ N. Ghika-Budești, *Antichitățile de la Baia*, în "Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", II/1909; Idem, *Biserica logofătului Tăutu din Bălinești*, în "Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", IV/1911; Idem, *Mănăstirea Cotmeana*, în "Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", XXIV/1913; Idem, *Biserica din Hârlești-Muscel*, în "Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", XXVII/1934.

Titlul celui de-al doilea capitol, "Înrâuririle medievale", conține o grosolană confuzie de termeni. Pe parcursul acestui capitol, autorul vorbește de fapt despre influențele artei occidentale. Această alăturare de termeni este probabil o reminescentă a celebrului clișeu romantic, prin care imaginilor goticului îi era asociat evul mediu apusean, cu tot ce a însemnat acesta.

O altă aserțiune, ce pare puțin deplasată, este cea prin care Ghika-Budești afirmă că la construcția Bisericii domnești de la Curtea-de-Argeș putem nota primul aport românesc la arta Munteniei. Entuziasmat, autorul afirmă că acest fapt s-a produs prin activitatea "legendarului Meșter Manole, un meșter genial, de la care ni'a rămas un monument care poate fi socotit ca un cap de operă".³⁵ Prin această idee a lui Ghika-Budești putem observa că acesta considera arta românească veche ca pe un conglomerat de influențe străine. În viziunea sa, trecerea la o artă națională nu se realizează decât în decursul timpului.

În ciuda acestor scăpări, trebuie să observăm că Ghika-Budești beneficiază de un limbaj tehnic mult mai bine mobilat decât al lui Gh. Balș. Am văzut că acesta din urmă făcea confuzii între planul central și cel în cruce greacă, sau între boltă și cupolă, termeni pe care Ghika-Budești îi folosește corect. În plus, specialistul în arta munteană folosește în descrierea edificiilor de cult expresii noi la acea dată, ca: plastica monumentală sau plastica decorativă.

În puține cuvinte, lucrarea de față, fără a fi un studiu la fel de bine construit ca și cele despre arhitectura moldovenească, rămâne în istoriografia românească de artă ca o contribuție importantă la elucidarea unei problematici fascinante.

Un alt studiu monografic, datorat lui Nicolae Iorga, *Les chateaux occidentaux en Roumanie*, a apărut de asemenea sub auspiciile Comisiunii monumentale istorice.³⁶ Textul este bazat, de fapt, pe o conferință ținută de istoricul român la Paris în iunie 1929. Menționăm această lucrare datorită faptului că este prima încercare de a cuprinde laolaltă cele mai reprezentative fortificații din România, incluzând aici și Transilvania. Pentru această provincie sunt amintite, pe scurt, și cetățile sașilor ardeleni.

Lucrarea nu mai prezintă azi interes din punctul de vedere al istoricului de artă. Bogată în informații istorice, aceasta nu aduce nimic nou în privința analizei formelor și a evoluției acestora. Modul în care sunt prezentate influențele străine, ne lasă impresia că avem de-a face cu simple speculații istorice asupra conjuncturilor decât cu o investigație atentă, documentată.

Pentru a rămâne în sfera investigațiilor privitoare la arta din vechiul Regat, vom aminti aici câteva albume editate în deceniul al treilea. Este vorba de cele două realizări ale lui Nicolae Iorga referitoare la portretele domnilor și

³⁵ Idem, *Evoluția arhitecturii în Muntenia*, p. 8.

³⁶ N. Iorga, *Les chateaux occidentaux en Roumanie*, extras din "Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", XXII/1929.

domnițelor române³⁷ și al Magdalenei Iorga, privind miniaturistica românească.³⁸ Acestea aparțin tipului de album pe foi volante, des folosit în epocă. Textul este extrem de redus ca volum. Scopul acestor apariții îl reprezenta, indubitabil, popularizarea artei românești medievale.

*
* *

În Transilvania, studiile de istoria artelor încep timid, în ultima decadă a secolului al XIX-lea. În această provincie cercetările în domeniu au avut un aspect marginal. Aceasta pentru că, așa cum observa Coriolan Petranu, nu exista nici un specialist.³⁹ Istoriografia maghiară de artă și cea săsească au avut, în schimb, unii reprezentanți semnificativi.

Primul "specialist" în istoria artelor din Transilvania a fost chiar Coriolan Petranu (1893-1945). Născut la Șiria, în județul Alba, a urmat liceul în orașul de pe Mureș. Apoi a absolvit cursuri de jurisprudență și de istoria artelor la Universitatea din Budapesta. Se transferă la Berlin, acolo unde studiază cu Adolf Goldschmidt. Între 1913-1916 îl găsim la Viena, urmând cursurile de specialitate ținute de Jozef Strzygowski și Max Dvorak. În 1920 își susține teza de doctorat, intitulată *Inhalts problem und Kunstgeschichte* (Problema conținutului și istoria artelor). Din același an devine conferențiar la tânăra Universitate din Cluj.

A fost preocupat de studiul artelor în Transilvania, incluzând aici și arta ungarilor și a sașilor. În cercetările sale a aplicat o îmbinare a metodelor de investigație în istoria artelor a lui Strzygowski și Tietze.⁴⁰

I. Adunarea și cercetarea izvoarelor:

A. *Izvoare directe*: monumentele;

B. *Izvoare indirecte*: verbale, surse și reproduceri;

³⁷ Idem, *Domni români după fresce și portrete contemporane adunate și publicate de președintele comisunii*, Sibiu, 1930; Idem, *Portretele doamnelor române publicate de președintele comisunii*, Sibiu, 1930.

³⁸ Magdalena Iorga, *Inițiale, litere, ornamente, chenare și înfloriri din documentele muntene și moldovene din veacul al XVII-lea și al XVIII-lea*, Craiova, 1920.

³⁹ Coriolan Petranu, *Rolul istoricului de artă român în Transilvania*, București, 1924, p.5.

⁴⁰ Pentru metoda de studiu a lui Tietze vezi Coriolan Petranu, *Învățământul istoriei artelor la Universitatea din Cluj*, București, 1924.

II. Critica izvoarelor:

- A. *Izvoare directe*: a) examinarea originalității; b) definirea monumentului din punctul de vedere al: 1) *timpului*; 2) *locului*; 3) *autorului*; 4) *dependenței*;
- B. *Izvoare indirecte* ce prezintă puncte de vedere similare cu cele directe;

III. Concepția:

- A. *Interpretarea*: a) monumentelor pe baza: 1) sistemului Strzygowski; 2) a tendinței generale artistice; 3) a metodei comparative; b) a tradiției și a legăturii ei cu monumentele;
- B. *Combinarea* - construirea legăturilor;
- C. *Reproducerea și fantezia*;
- D. *Concepția factorilor generali*: a) rasa și mediul (factorii fizici); b) factorii psihici.

Coriolan Petranu aprecia că metoda lui Strzygowski era mai bună pentru istoria artelor. Ea consta în:

I. Cunoașterea monumentului - Constatarea:

1. Un singur monument:

- A. *Starea actuală*: a) materialul, locul actual, măsurarea, fotografierea; b) descrierea;
- B. *Cercetarea trecutului monumentului* (metoda istorico-filologică): a) proveniența; b) modul de păstrare; c) originea; d) locul; e) timpul;

2. Constatarea numelor de artist:

Examinarea monumentelor:

1. Artistul: A. *Operele unui artist*;
2. Examinarea locului și timpului: B. *Locul* (harta monumentelor); C. *Timpul* (liste cronologice);

II. Esența: 1. *Material și tehnică*: Artistul - constrângere obiectivă; libertatea subiectivă; valorile spirituale; însemnătatea apariției; 2. *Subiectul*; 3. *Figura*; 4. *Conținutul*; 5. *Forma*;

III. Dezvoltarea

În activitatea lui Coriolan Petranu putem distinge trei direcții principale. Prima ar fi activitatea în cadrul universității clujene și înființarea seminarului de Istoria Artelor de aici. O altă preocupare a sa a fost elaborarea de lucrări pentru a identifica, în vederea recuperării, tezaurul ardelenesc de la Budapesta și Viena și organizarea muzeelor din Transilvania. O ultimă direcție ar fi cercetarea istoriei artelor transilvănene, în general, și a arhitecturii de lemn în special, respectiv includerea acestora în circuitul european și a așezării artei românești din Ardeal în cadrele sale adevărate.⁴¹

Singura lucrare mai însemnată a lui Coriolan Petranu, referitoare la arta românească medievală, este cea care tratează despre "**Bisericile de lemn din județul Arad**".⁴² Metoda care o aplică este cea amintită mai sus. În cadrul demersurilor sale de întocmire a studiului, autorul a văzut, a cartografiat, a fotografiat și a inventariat toate bisericile și toate obiectele care prezintă un interes artistic.

Rezultatele studiului constau în faptul că, pentru prima oară, s-a realizat un studiu asupra bisericilor de lemn din județul Arad, din punctul de vedere al istoriei artelor. În același timp, a fost întocmit un inventar al obiectelor bisericesti, punându-se astfel bazele necesare intermedierei unui muzeu bisericesc. Petranu spera că prin această cercetare a sa va contribui în viitor la scrierea unei monografii a arhitecturii de lemn din Transilvania.

În demersul său, C. Petranu începe prin a face referire la istoriografia problemei. Constată, astfel, că acestui subiect nu-i este dedicat nici un studiu sau articol. Anumite topografii maghiare, din anii premergători primului război mondial, menționează astfel de monumente, dar într-un număr extrem de mic. Profesorul clujean a identificat, în schimb, un număr de 55 de astfel de construcții. Acestea sunt considerate a fi cele mai vechi monumente românești din județ, și "dezleagă probleme de istoria artelor care și numai din punct de vedere artistic merită atențiunea".⁴³

Fidel modulului interpretativ ales, autorul monografiei, realizează o trecere în revistă a tuturor monumentelor studiate, menționând locul în care se află. Apoi face o descriere generală a construcțiilor de lemn din județul Arad, incluzând aici și orientarea lor, respectiv amplasarea. Materialul de construcție este identificat ca fiind gorunul, în multe cazuri nefiind descoperite nici măcar cuie din fier. Doar în urma refacerilor acestor biserici li se adaugă elemente din alte materiale: tablă, țiglă sau piatră la substrucție.

În continuare, schema de analiză pe care C. Petranu o urmează prevede studierea elementelor de bază ale construcției și apoi a formelor (înțelegându-se aici și decorațiunile). Concluzia este că planul este simplu, cu o

⁴¹ Nicolae Sabău, Marius Porumb, *Coriolan Petranu (1893-1945) - Cercetător al artei transilvane*, în "Ars Transilvaniae", Cluj-Napoca, V, 1995, p. 7-9.

⁴² Coriolan Petranu, *Bisericile de lemn din județul Arad*, Sibiu, 1927.

⁴³ Idem, p. 4.

singură navă, lipsind însă bisericile cu plan central. Monumentele sunt de dimensiuni reduse. Aceste biserici sunt boltite cu scânduri în navă și tăvănite în pronaos. Sunt descrise de asemenea, în amănunt, toate celelalte elemente ale construcției: absida, ferestrele, ușile, turla, acoperișul, etc. Aceste elemente sunt prezentate din nou, de data aceasta incluzând în analiză și pictura murală și obiectele din inventarul mobil.

În studiul lui Coriolan Petranu apar în premieră pentru istoriografia românească de artă, în conformitate cu metoda strzygowskiană, referiri la atmosfera creată de elementele componente ale monumentelor și la mediul psihic în care acestea au fost edificate.

La începutul ultimei părți, care corespunde elementului al treilea - dezvoltarea - al sus menționatei metode, autorul cercetării face o schiță istorică, cu accent pe evoluția bisericească a zonei. Deși realizează această expunere istorică, profesorul clujean menționează că demersul de aprofundare a acestor studii nu face parte din datorile istoricului de artă. Această parte a cercetării este dedicată creionării tabloului evolutiv al monumentelor de lemn din județul Arad. Petranu consideră că avem de-a face cu un tip de biserică autohton, care deși absoarbe unele influențe străine, influențează, la rândul său, arhitectura altor zone. Drept exemplu oferă unele biserici slovace din Transcarpatic. **"Bisericile din județul Arad"**, concluzionează istoricul de artă clujean, "fac parte din grupul bisericilor românești din Ardeal și părțile mărginașe locuite de români, ele nu pot fi considerate numai ca înrudite, ci ele fac parte ca membre ale aceluiași corp".⁴⁴ Față de arhitectura bisericilor de lemn din Ardeal există, totuși, și unele deosebiri. Aici, în Arad, sunt uitate tradițiile goticului și sunt înlocuite, datorită înrâurilor monumentelor maghiaro-germane din zonă, prin elemente baroce în special în forma coifului turnurilor. În puține cuvinte, autorul consideră, în final, că "stilul bisericilor de lemn românești din județul Arad este în esență condiționat numai de acest material, el nu este transpunerea în lemn a stilurilor istorice din Apus, acestea au avut înrâurire numai la turn și în pictura mai nouă".⁴⁵

Prin demersul său, acela de a scrie această monografie a bisericilor de lemn din județul Arad, Petranu încearcă și reușește să plaseze într-o nouă lumină arta românească din Transilvania. Observăm, de asemenea, că în cercetarea sa, Petranu este cel dintâi istoric de artă român care folosește metode de analiză specifice pentru acest domeniu și nu împrumutate de la alte discipline. Din scrisul său observăm, de asemenea, o profundă conștiință a faptului că produce un studiu de istoria artelor și, ca un reflex orgolios, că el însuși este un istoric de artă. Acești termeni: "istoria artelor", "istoric de artă", precum și expresii de genul: "din punct de vedere al istoriei artei" (sau istoricului de artă) sunt frecvent folosite în scrisul său.

⁴⁴ Idem, p. 38.

⁴⁵ Idem, p. 40.

Cu toate că nu sunt lucrări privitoare la arta medievală românească, vom menționa aici două cercetări cu caracter programatic ale profesorului clujean. Acestea se referă la "**Rolul istoricului de artă român în Transilvania**"⁴⁶ și la "**Învățământul istoriei artelor la Universitatea din Cluj**".⁴⁷ Aici este trasată și o schiță a cercetărilor de istoria artelor în Ardeal și a învățământului de specialitate.

În prima scriere, Petranu insistă asupra nevoii de a avea specialiști români în domeniu. Se arată că în istoria artelor, ca și în orice domeniu, este nevoie de "știință, talent și studii îndelungate".⁴⁸ Pentru a deveni specialist, cel care are talent trebuie să facă pentru aceasta studii la universitățile apusene. Se arată că la nivelul condițiilor epocii se reclamă, deja, specializarea într-o singură ramură, datorită acumulării de informații cărora un singur cercetător nu le poate face față. Istoricul de artă specialist trebuie să fie un explorator.

Petranu consideră că, deși oricine este liber să-și găsească singur domeniul de cercetare, istoricul de artă român din Transilvania trebuie să facă din studierea artei țării sale o datorie. Artă românească fiind ignorată în perioada anterioară Unirii, este necesară recuperarea timpului pierdut. Profesorul clujean ține să noteze că există pericolul ca unii cercetători să fie tentați să pornească la elaborarea de sinteze înainte ca să existe lucrările pe domenii mai restrânse.

Vorbind despre izvoarele istoriei artelor pe care le împarte, dintr-un punct de vedere global, în directe - monumentele și operele de artă propriu-zise - și indirecte - documente scrise, epigrafice, surse orale, ș.a., C. Petranu consideră că istoricul de artă trebuie să se ocupe cu precădere de cele dintâi, celelalte căzând în sarcina istoricilor. Nu exclude, prin aceasta, colaborarea, cu alte categorii de specialiști: istorici, arhitecți, fotografi, ci, dimpotrivă, solicită o conlucrare benefică.

Trasând direcțiile pe care va trebui să evolueze cercetarea istoriei artelor, Petranu identifică cinci puncte principale. În primul rând, este imperios necesară întocmirea de inventare și cataloage, respectiv sistematizarea materialului privind monumentele. Același lucru era valabil pentru valorile de artă mobile. În paralel, este propusă realizarea de lucrări care să identifice tezaurul transilvan expatriat în vederea readucerii acestuia în țară. Această activitate și-o va asuma însuși autorul articolelor avute în discuție. În vederea realizării unei sinteze erau necesare monografiile care să privească cele mai variate domenii ale artelor din Ardeal și care să cuprindă toate zonele acestei provincii. În așteptarea mării sinteze, era necesară realizarea unei cercetări bibliografice a tuturor studiilor scrise până în momentul respectiv.⁴⁹

⁴⁶ Idem, *Rolul istoricului de artă român în Transilvania*, București, 1924.

⁴⁷ Idem, *Învățământul istoriei artelor la Universitatea din Cluj*, București, 1924.

⁴⁸ Idem, *Rolul istoricului de artă...*, p. 5.

⁴⁹ Idem, p. 9.

În cea de-a doua lucrare citată, Petranu își prezintă metoda sa de lucru.⁵⁰ Aceasta este o sinteză între cele două metode de cercetare în istoria artelor realizate de Strzygowski și, respectiv, Tietze.

Am acordat o atenție deosebită istoricului de artă Coriolan Petranu nu atât pentru studiile sale relative la arta medievală românească scrise în deceniul al treilea, destul de reduse ca volum. Coriolan Petranu a fost un deschizător de drumuri și creator de școală. A pus bazele studiului istoriei artelor la Universitatea din Cluj și, prin seminarul de istoria artelor de aici, a instituționalizat cercetarea acestei discipline în Transilvania. Prin articolele sale programatice pe care le-am citat, prin aportul de idei noi, el a impulsionat dezvoltarea cercetărilor de istoria artelor de la noi.

Cel dintâi istoric de artă ardelean, care i se asociază lui Petranu în efortul său de a cerceta arta românească din zona menționată, este Virgil Vătășianu (1902-1993). Acesta s-a născut la Sibiu, unde își trece, în 1920, examenul de bacalaureat la liceul de stat "Gheorghe Lazăr". În 1924 își ia licența în drept la Universitatea din București. După studii de istoria artelor la Universitatea din Cluj, Praga și Viena, își susține doctoratul în istoria artelor cu profesorul Joseph Strzygowski, la Facultatea de litere și filosofie a Universității din Viena, cu o teză despre vechile monumente românești de piatră din țara Hațegului.⁵¹

Pentru perioada de care ne ocupăm, Virgil Vătășianu are doar preocupări de istorie a artei medievale românești.⁵² Principiile sale teoretice, după care s-a ghidat în elaborarea acestor lucrări, și le expune într-o scurtă scriere din 1929, intitulată: "**Considerații asupra istoriei artelor și noilor ei probleme**".⁵³ Tânărul, pe atunci, cercetător își exprima tranșant punctele de vedere: "Pentru mine e hotărât că o definitivă imagine a istoriei artelor nu poate veni decât de la o abținere completă de a generaliza fenomene izolate și de a respecta, deocamdată, dreptul de a pune concluzii provizorii exclusiv studiilor de detaliu. Abia rezumându-le pe acestea, când ele vor fi elucidate pentru fiecare complex în parte toate chestiunile de amănunt, se va putea proceda la sinteze științifice, adică obiective și definitive".⁵⁴ Evident, este vorba despre menirea acestor sinteze este de a asigura pătrunderea creațiilor artistice românești în circuitul valorilor europene. De asemenea, autorul are în vedere și necesitatea receptării coerente și conștiente în contemporaneitate a moștenirii trecutului.

⁵⁰ Vezi nota nr.40.

⁵¹ Cf. Mircea Țoca, *Virgil Vătășianu - savant umanist, creator de școală*, în volumul "Studii de istorie a artei", Dacia, Cluj-Napoca, 1982.

⁵² Virgil Vătășianu, *Pentru originea arhitecturii moldovenești*, în "Junimea Literară", Cernăuți, XVI, 1927; Idem, *Bolțile moldovenești, originea și evoluția lor istorică*, în "Anuarul Institutului de Istorie națională", Cluj, VI/1929.

⁵³ Idem, *Considerații asupra istoriei artelor și noilor ei probleme*, în "Transilvania", Sibiu, LX, 1929.

⁵⁴ Idem, p. 381.

Lucrarea pe care o vom analiza constituie o lărgire, cu noi informații, a tezei de doctorat susținută la Viena și tratează despre *Vechile biserici de piatră românești din județul Hunedoara*. În "Cuvântul introductiv", Vătășianu expune motivele ce l-au determinat să opteze pentru studiul arhitecturii românești din această zonă. Astfel, autorul consideră că, deși au existat încă din secolul al XVIII-lea scrieri despre aceste monumente, unele chiar încercând extinderea cercetărilor la alte regiuni, nici una dintre ele nu oferă o lămurire asupra importanței acestor edificii. Acestea sunt prezentate ca însemnări, curiozități, sau accesorii la expuneri de altă natură.

Vătășianu consideră că primele cercetări asupra arhitecturii religioase românești, în general, trebuie să înceapă în Hunedoara, mai ales în Țara Hațegului, pentru motivul că aici a existat un "focar de cultură românească dincoace de Carpați, în secolele XIII și XIV, despre care până acum abia dacă a îndrăznit știința istorică să facă presupuneri vagi".⁵⁵ Datorită condițiilor geografice, aici găsim, incontestabil, cele mai vechi monumente de arhitectură românească religioasă, monumente, care au fost ridicate în interiorul teritoriului românesc, cu forțe indigene.⁵⁶ Și, în continuare, "considerând materialul artistic românesc, pus la dispoziția științei" se vor putea mai bine releva elementele băștinașe și se va "putea demonstra că arhitectura românească nu e numai un conglomerat de influențe străine, bizantine, sârbești, occidentale și armene, care s-au întâlnit la noi pe un teren virgin, ci că arhitectura noastră are rădăcini străvechi, nutrite de același sol, din care s-a născut și s-a hrănit poporul nostru".⁵⁷ Autorul speră că în cadrul acestui studiu va reuși să demonstreze legătura cu vechea arhitectură românească dispărută. Pentru perioadele anterioare secolului al XIII-lea, autorul susține că trebuie admisă, în mod obiectiv, existența unei activități artistice oricât de modestă ar fi aceasta, argumentând că "cultură produce și posedă fiecare popor", important fiind caracterul acestor manifestări și gradul lor.

Vătășianu atrage atenția, mai apoi, asupra faptului că aceste cercetări trebuiesc făcute cu luciditate, istoricul de artă trebuind să lase la o parte toate prejudecățile și pasiunile sale, orice considerații apriorice, în general. Caracterizând situația istoriei de la noi, ca fiind asemănătoare cu cea din Franța la mijlocul secolului al XIX-lea, autorul studiului consideră că după momentul de optimism care a caracterizat literatura de specialitate în urma redeșteptării naționale, în momentul când își scria studiul, aceasta era dominată de un scepticism sever, ce trebuie lăsat în urmă. Completând această idee cu o afirmație care, din păcate, în multe cazuri este valabilă și astăzi, și anume că este "necesar să abandonăm predispozițiile de admirație pentru tot ceea ce este străin și romantismul criticii pesimiste".

⁵⁵ Idem, *Vechile biserici de piatră din județul Hunedoara*, extras din "ACMIT", 1929, p. III.

⁵⁶ Idem, p. IV.

⁵⁷ *Ibidem*.

Demersul istoricului de artă ar trebui să se bazeze mult mai strict pe studiul monumentelor. Acestea, susține Vătășianu, trebuie privite și lăsate să vorbească. El constată, de asemenea, că în literatura de specialitate este "prea multă filosofie, epigrafie și istorie politică pe socoteala monumentelor și prea puțină istorie de artă propriu-zisă".⁵⁸ Astfel este dificil, de exemplu, de studiat arta populară. Aceasta ori a fost văzută mai ales ca un derivat al artei burgheze, ori interpretarea acesteia a fost făcută avându-se în vedere diferite interese politice. În aceste condiții, rezultă că sunt greu de realizat studii comparate de anvergură ori sintetice.

Am inclus aici aceste considerații de ordin mai general ale lui Vătășianu privind stadiul cercetărilor epocii, din aceleași motive pentru care am citat și cele două articole teoretice ale lui Coriolan Petranu. Considerăm că, astfel, vom avea o mai bună perspectivă asupra lucrării lui Vătășianu, cât și a modului cum, prin opoziție, acesta și-a construit cercetarea.

Revenind la lucrarea propriu-zisă, am amintit că subiectul acestui studiu a fost analizat cu competență în teza sa de doctorat. Textul de față este mult îmbogățit prin noi informații. Așa cum arăta și autorul, investigația sa este bazată pe literatură, dar mai ales pe materialele strânse în excursiile pe care le-a făcut la fața locului în 1924, 1926 și 1927. Cu această ocazie a întocmit planuri ale monumentelor și a realizat fotografiile ale acestora.

Așa cum atrage el însuși atenția, Vătășianu și-a bazat analiza pe metoda de cercetare sugerată de Strzygowski. Din această cauză, organizarea materialului ar putea părea că dă naștere la repetiții, reluându-se chiar capitole întregi. Această repetiție este aparentă, pentru că materialul, deși reluat, este analizat, de fiecare dată, dintr-un alt punct de vedere. Conform schemei interpretative amintite compusă din trei părți, acestea devin la Vătășianu: a) Monumentele, b) Ființa (valorile tehnice și artistice) și c) Evoluția.

Prima parte, "Monumentele", constituie descrierea propriu-zisă a fiecărui edificiu în parte, pentru a le individualiza. Vătășianu împarte construcțiile, încă din acest capitol, în trei tipuri: timpul longitudinal, tipul mixt și tipul central. Autorul justifică această împărțire înaintea analizei propriu-zise prin necesitatea structurării prealabile a materialului pe baza unor elemente "generale", compartimentare ce va fi explicată pe larg de-a lungul textului.

Primul subcapitol al celei de-a doua părți tratează despre materialul de construcție și tehnica de edificare. Cel dintâi este identificat ca fiind de origine indigenă. Piatra este de râu, de carieră sau luată din mine. Lemnul este adus din pădurile ce împânzesc zona Hațegului. Vătășianu arată că, din aceste materiale se "construiește extrem de simplu, aproape primitiv". Dar, ca și cercetătorii anteriori, autorul observă că aceste lipsuri sunt suplinite de o calitate excelentă a mortarului. Datorită caracteristicilor acestuia îi găsește paralele cu cel folosit de meșterii armeni în țara lor de origine. A doua parte este intitulată "Scopul și subiectul". Aici, Vătășianu, constatând simplitatea și

⁵⁸ Idem, p. V.

dimensiunile reduse ale acestor edificii, concluzionează că acestea sunt construcții de necesitate. De asemenea, mai afirmă că, inițial, acestea erau clădiri memoriale sau votive, adică dedicate unui sfânt. Aceste edificii de cult adăposteau deseori, așa cum afirmă sursele documentare, chiar moaștele vreunui sfânt local. Pentru aceste scopuri erau potrivite monumentele, în ciuda dimensiunilor lor reduse. Tot aici este analizată pictura. Investigația ajunsă la acest punct, este realizată doar sub aspectul respectării schemei compoziționale generale, al amplasamentului diferitelor scene și al tematicii.

Partea a treia a celui de-al treilea capitol tratează despre curente, despre influențele libere. Acestea sunt receptate de către creatorii monumentelor, în special pe căi intermediare.

Concluzionând, Vătășianu afirmă că arhitectura din județul Hunedoara a receptat cele mai multe influențe dinspre arta nord-est europeană autohtonă. Acestea sunt combinate cu cele venite de departe din vestul continentului. Edificiile de cult din Hunedoara au avut ca bază bisericile din lemn, specifice acestei zone de confluență între curentele artistice din Apus și Răsărit. Lor li se adaugă înrâuririle venite dinspre sudul continentului în ceea ce privește zidul de piatră. Arhitectura de lemn este cea care a dat planul pătrat al acestor construcții. În final, autorul deplânge faptul că pictura murală este un domeniu în mare parte necunoscut pentru Ardeal.

Monografia lui Virgil Vătășianu împreună cu cea despre bisericile de lemn a lui Coriolan Petranu, sunt primele și singurele, la acea dată, care analizează dintr-o perspectivă largă un domeniu al artei medievale românești din Ardeal. Lucrarea profesorului clujean, bogat documentată, rămâne în mare măsură importantă până în ziua de azi ca bază de discuții.

Ultima lucrare a perioadei pe care o vom trece în revistă, este cea a lui Silviu Dragomir, referitoare la **"Vechile biserici din Zarand și ctitorii lor"**.⁵⁹ Studiul se referă la pictura murală a bisericilor din Crișcior și Ribița. Din însărcinarea comisiei, autorul a supravegheat restaurarea acestor monumente. S. Dragomir face o amănunțită analiză a picturii din interiorul și exteriorul bisericilor, analizează compozițiile și elementele de construcție. De asemenea, prezintă descifrarea inscripțiilor din tablourile votive. Lucrarea este scrisă prin prisma vederilor unui istoric. Așa cum spune și titlul, Dragomir s-a preocupat de ctitorii acestor biserici, de originea lor, de statutul lor social.

Lucrarea este importantă prin faptul că semnalează existența acestor picturi și încearcă recompunerea fundalului istoric în care acestea au fost create. Am menționat această lucrare pentru a ilustra printr-un exemplu și alte preocupări mai modeste privitoare la arta medievală de la noi.

Fără îndoială, în domeniul istoriografiei de artă privitoare la arta medievală românească, s-au produs cele mai importante realizări în raport cu perioada precedentă. Între diferiți cercetători ai perioadei nu a existat întotdeauna un

⁵⁹ Silviu Dragomir, *Vechile biserici din Zarand si ctitorii lor*, extras din "ACMIT"/1930, Cartea Românească, Cluj, 1930.

acord perfect în ceea ce privește conceptul de istorie a artelor și nici a metodelor de cercetare și de interpretare a materialului studiat. Au fost executate săpături arheologice de către medieviști diletanți, ce au adus grave prejudicii cauzei conservării și cercetării monumentelor și siturilor medievale. Deși s-a încercat o direcționare cât mai judicioasă a studiilor, unele regiuni sau genuri au fost preferate altora.⁶⁰

În pofida acestor părți negative, inerente oricărui început, s-a făcut un imens progres și s-au obținut realizări remarcabile. A fost editată prin efortul lui M. Iorga prima sinteză a artei medievale românești, care a rămas singura vreme de mai bine de 30 de ani, și unica într-o limbă străină până în ziua de azi.

Tot în această perioadă s-au publicat studii fundamentale privind arhitectura din Moldova și Țara Românească și despre pictura în țările române. Aceste studii aparțin lui Gh. Balș, N. Ghika-Budești și respectiv, I. D. Ștefănescu. Este pentru prima dată când, datorită lui Coriolan Petranu și Virgil Vătășianu, sunt întreprinse studii serioase privind arta românească din Transilvania. Cercetările lor asupra arhitecturii românești din județul Arad și, respectiv, Hunedoara au fost o bază pentru investigații ulterioare.

Cercetările de artă medievală românească au avut un caracter programatic, atât prin înaltul patronaj al Comisiunii și a cercetătorilor reuniți în jurul său, cât și prin articolele teoretice ale celor doi istorici de artă clujeni menționați anterior. Considerațiile lor și metodele propuse de aceștia, deși depășite pe alocuri, pot servi și azi ca bază de discuție.

⁶⁰ Vasile Drăguț, *op.cit.*, p. 118.

IONEL JIANU, EXEGET AL PICTURII ROMÂNEȘTI

CORNEL CRĂCIUN

RÉSUMÉ. *Ionel Jianu, exégète de la peinture roumaine.* La disponibilité culturelle démontrée par Ionel Jianu a été concrétisée, dans la même mesure, par son production d'organisateur et d'exégète. Si dans la première hypostase il a imprimé un style essentiellement positif durant les trois étapes de sa carrière, comme exégète il a été obligé aux compromis - pas tellement interprétatives, mais textuelles - par un régime politique d'obéissance idéologique. Si la valeurs des initiatives personnelles a restée constante de la fondation de la galerie et maison d'édition "*Căminul Artei*" (Maison d'Art) pendant le deuxième guerre mondiale jusqu'au renoncement, en 1982, à sa maison d'édition parisienne ARTED, nous ne pouvons pas affirmer la même chose concernant l'exégèse plastique. Le démarrage excellent des années'40 place-t-il au premier plan du domaine. L'intervention grossière des transformations communistes a coupée l'évolution normale de la société, en transformant-le dans un personnage marginal. La chance d'organiser la maison d'édition ESPLA et le secteur plastique de la maison d'édition "*Meridiane*" de Bucarest (dans les années'50) a été salutaire, mais ça a signifiée "le travail sous contrôle idéologique". Les résultats méritoires - quand l'exégète a passé dans le second plan par rapport à l'organisateur culturel - des années'50 n'ont pu pas réchapper de la relation obsédante au facteur social, surenchéri, et au programme du réalisme socialist. Après la fixation à Paris, l'attention d'exégète se dirige vers la sculpture, domaine dans lequel il obtient des résultats de notoriété internationale. La peinture roumaine interesse-t-il par intermittence, comme justification supplémentaire dans son combat pour l'imposition d'art autochtone dans la conscience d'Occident.

Sans doute, Ștefan Luchian a représenté la grande "passion" de notre exégète. Témoigne dans cet sens restent les deux monographies, le numéro spécial du revue "*Lumină și Coloare*", respectif la relation permanente à l'oeuvre du cet artiste génial, considéré comme véritable point du départ de la peinture roumaine contemporaine.

Nicolae Tonitza profite d'un traitement similaire par suite des points de convergence avec la création déjà évoquée. Theodor Pallady et Gheorghe Petrașcu, appréciés comme les points extrêmes dans la peinture roumaine pendant l'entre-deux-guerres, sont analysés dans leurs complexités - vois pour ça le travail pour l'arrangement des catalogues raisonnés des oeuvres, une première au niveau de l'exégèse roumaine. Enfin, parmi les artistes nés au début du XX-e siècle, Alexandru Ciucurencu bénéficie d'une attention particulière grâce aux qualités incontestables de son travail.

Ceea ce te fascinează din primul moment când intri în contact cu "personajul" Ionel Jianu este formidabila sa apetență culturală.¹ Activitatea editorială propriu-zisă (vezi *"Bibliografia operelor lui Ionel Jianu"* în lucrarea *"Un om, o viață, un destin: Ionel Jianu și opera lui"*, "Roza Vânturilor", București, 1991, p.362-365) este completată de numeroasele contribuții publicate în presa timpului: corespondențe, interviuri, cronici plastice și dramatice (ziarele: "Politica", "Rampa", "Ultima Oră", "La Nation Roumaine", "Le Moment", "Semnalul" și revistele: "Vremea", "Convorbiri Literare", ș.a.). Indiferent de natura textului lecturat, de inițiativa în care-l află angrenat la un moment dat al existenței sale, de traducerea sau prefețele unor lucrări pe care le-a îngrijit cu un neobosit altruism, din toate acestea transpare nevoia stringentă de comunicare intelectuală. Îndelungata sa carieră publicistică, începută pe băncile liceului "Matei Basarab" la debutul anilor '20 și încheiată cu puțini ani în urmă în capitala Franței, îl recomandă și îl plasează printre cei mai activi reprezentanți ai generației de la 1927. Indiscutabil, structura sa și interesele culturale au fost altele decât cele ale marilor săi colegi: Mircea Eliade, Constantin Noica, Petru Comarnescu ori Mircea Vulcănescu. Personalitatea sa nu a fost atât de mult mediatizată, nici nu s-a pretat gesturilor de frondă ale epocii. Ionel Jianu a fost mai degrabă un personaj "cuminte". Energiile creatoare și le-a canalizat în spațiul organizatoric al domeniului cultural, fiind pasionat să descifreze resorturile intime ale marilor creații plastice autohtone, pe care s-a străduit să le facă cunoscute peste hotare.² Disciplina teutonică a organizării cercetării s-a

¹ Licențiat în Drept și Litere la Paris (1927), Ionel Jianu face parte din echipa redacțională a caietelor de sinteză națională în cadrul secolului XX intitulate "Acțiune și Reacțiune" (1929 și 1930). Întemeiază, în toamna anului 1931, gruparea FORUM, care va ține un ciclu de 12 conferințe pe tema *"Explicația Timpului Nostru"* la Fundația Culturală Regele Carol I. În primăvara anului 1942 pune bazele galeriei "Căminul Artei", în clădirea Krețulescu de lângă Palatul Regal; în noiembrie 1944 crează editura cu același titlu, pentru ca în 1945 să lanseze revista de artă "Lumină și Culoare" (3 numere până în 1947). În perioada 1951-1958 organizează și conduce secția de artă plastică a Editurii de Stat pentru Literatură și Artă (ESPLA), iar între 1958-1961 funcționează într-un post similar la Editura "Meridiane". Stabilit definitiv la Paris din vara anului 1961, își creează propria editură - ARTED - consacrată promovării sculpturii moderne și contemporane (peste 60 de titluri între anii 1963-1982).

² Ionel Jianu este cunoscut și apreciat pentru acțiunea tenace de impunere pe plan internațional a creației lui Constantin Brâncuși. Activitatea de promovare internațională a valorilor plasticii românești s-a desfășurat în două etape. Prima dintre acestea se plasează în anii '50 și are în vedere opera unor pictori, monografiile acestora fiind editate de "Institutul pentru relații culturale cu străinătatea" în versiuni de limbă franceză, engleză, rusă și germană: *"Theodor Aman"* (1953); *"N. Grigorescu"* (1957) și - mai ales - *"Les Maîtres de la peinture roumaine au XX-e siècle"* (elaborată împreună cu Petru Comarnescu, 1957). A doua etapă se desfășoară la Paris, din anul 1961, atât prin intermediul editurii personale, cât și a prestigiului deja recunoscut de către comunitatea științifică a domeniului artistic. Reținem câteva lucrări semnificative: *"Dimitrie Demou"*, scrisă în colaborare cu Waldemar George (1970); *"Etienne Hajdu"* (1972); *"Le souvenir de Venise de W. Siegfried"*, colaborare cu Mircea Eliade și Eugen Ionescu (1984); *"G. Apostu"* (1985); *"W. Siegfried, peintures, gouaches, dessins, décors"* (1986); *"Les artistes roumains en Occident"* (1986); *"Témoignages sur Apostu"*, colaborare cu Gabriela Ionescu (1987); texte despre arta și artiștii români din: *"Dictionnaire Universale de l'Art et des Artistes"*, 3 volume (1967) și *"Le Petit Larousse de la Peinture"*, 2 volume (1979).

aliat perfect cu profunzimea și percutanța ideatică, specific franceze. Ca orice intelectual interbelic ce dorea să se respecte, Ionel Jianu a profitat de pe urma joncțiunii culturale a celor două mari popoare europene.

Cea mai solidă contribuție culturală a lui Ionel Jianu s-a materializat în domeniul artistic, cu deosebire în pictură și sculptură. Dincolo de limitele inerente oricărei interpretări jurnalistice, valabile pentru cronica plastică și interviurile concentrate - mai ales - în paginile publicației specializate "Rampa", marele interes pentru fenomenul plastic reiese din monografiile și încercările sintetice ale anilor '60.

O simplă parcurgere a bibliografiei înserate în volumul "*Un om, o viață, un destin: Ionel Jianu și opera lui*" (București, 1991), are darul să ne convingă despre seriozitatea și diversitatea demersului său interpretativ. Procedând, din start, la o delimitare a genurilor abordate în exegeza sa, avem de-a face cu următoarea situație: pe durata celor două decenii jalonate de scrisul său despre artă practicat în țară (1939-1958) prevalează excursul monografic.³ În subsidiar, ca o directă continuare a travaliului spre sinteza de largă respirație, pot fi plasate volumele dedicate "*Pictoriilor de la 1848*"⁴ și "*Maeștrilor Picturii Românești*".⁵ Finalmente, de-a lungul etapei pariziene - ce se derulează pe distanța a trei decenii începând cu anul 1961 -, Ionel Jianu caută să impună plastica românească pe plan internațional prin intermediul artiștilor cuprinși în dicționarele de specialitate. Chiar dacă nu atinge dimensiunile promovării personalității lui Brâncuși, actul restituitiv amintit își probează componentele sale pozitive cu ocazia editării - în anul 1986 - a volumului "*Les artistes roumains en Occident*".⁶

Tot din motive de ordin metodologic vom împărți producția lui exegetică pe trei mari epoci de creație, prin aceasta aducând modestul nostru omagiu stilului său de muncă care l-a impus definitiv în istoriografia națională. O primă etapă se întinde pe durata intervalului **1939 - 1947**, deci de-a lungul anilor celui de-al doilea război mondial și până la instaurarea regimului comunist. Sunt anii

³ "*Petre Iorgulescu-Yor*", Arta și tehnica grafică, București, 1939; "*Theodor Pallady*", Căminul Artei, București, 1944; "*N. Tonitza*", Căminul Artei, 1945; "*G. Petrașcu*", Fundația Culturală Regele Mihai I, București, 1945; "*Luchian*", Căminul Artei, 1947; "*Theodor Aman*", Institutul pentru relații culturale cu străinătatea, București, 1953; "*Ștefan Luchian*" (în colaborare cu Petru Comarnescu), ESPLA, București, 1955; "*Barbu Iscovescu*", ESPLA, 1956; "*N. Grigorescu*", Institutul pentru relații culturale cu străinătatea, 1957; "*Ștefan Dimitrescu*", ESPLA, 1957; "*Iser*", ESPLA, 1958; "*Ciucurencu*", ESPLA, 1958.

⁴ "*Pictorii revoluționari de la 1848: Ion Negulici, C.D. Rosenthal, Barbu Iscovescu*", ESPLA, București, 1951.

⁵ "*Maeștrii Picturii Românești în Muzeul de Artă al R.P.R.*", ESPLA, București, vol.I în colaborare cu Ion Frunzetti (1953), vol.II în colaborare cu Mircea Popescu (1956).

⁶ Realizat în colaborare cu Gabriela Carp, A. M. Covrig și Lionel Scantéyé, American-Roumanian Academy of Arts and Science, Los Angeles și Paris, 1986.

marilor sale întreprinderi monografice ce se înscriu pe linia de conduită impusă de galeria, combinată apoi și cu editura, "Căminul Artei". Lucrările dedicate lui Theodor Pallady (1944)⁷ și Nicolae Tonitza (1945)⁸ oferă un veritabil model de interpretare sistematică și în profunzimea actului plastic operată în spațiul autohton referențial. Impresionează organizarea arhitecturală a ansamblului de date, precizia delimitărilor stilistice și temporale ale amintitelor creații, calitatea deosebită a reproducerilor și - nu în ultima instanță - introducerea sistemului de catalogare a respectivelor opere după criterii precise și moderne. Grijă pentru elementul de detaliu, care nu a fost încă fructificat din perspectiva întreprinderilor istoriografice actuale, poate constitui un excelent punct de plecare într-o reconstituire sociologică a istoriei artei românești.

Ionel Jianu îngrijește colecția "*Maeștrii picturii românești contemporane*" a amintitei edituri, calitate în care se ocupă de catalogarea operei lui Iosif Iser, anexată monografiei semnate de Eugen Crăciun.⁹ Pentru a întregi imaginea ansamblului picturii contemporane lui, Ionel Jianu editează - de această dată la Fundațiile Culturale Regele Mihai I - monografia consacrată pictorului Gheorghe Petrașcu.¹⁰ Evident superioară analizei din anul 1940 a profesorului George Oprescu,¹¹ înțelegerea universului specific acestui artist nu va fi egalată și depășită decât de investigațiile istoriografie de profil întreprinse în ultimele două decenii.¹²

Pasiunea pentru actul plastic se metamorfozează în crearea revistei "Lumină și Coloare", care se impune ca un moment de referință în domeniu. Sumarul celor trei numere ce au apărut pe durata anilor de funcționare (1946-1947) traduce, în fapt, "topul" preferințelor plastice ale lui Jianu. Primul număr este închinat lui Ștefan LUCHIAN, artist pentru care a avut un veritabil cult de-a lungul întregii sale vieți - vezi cele două monografii,¹³ prefața la studiul lui

⁷ Monografia este structurată după cum urmează: Cap.I - "*Omul*" (p.1-10); cap.II - "*Viața*" (p.11-40); catalogul operei ce cuprinde 165 de lucrări cu specificarea provenienței acestora și 48 de reproduceri alb-negru.

⁸ "*Introducere*" (p.1-9); "*Viața lui Tonitza*" (p.10-24); "*Opera lui Tonitza*" (p.25-40); catalogul a 225 de lucrări din creația pictorului.

⁹ Eugen Crăciun, "*Iser*", Căminul Artei, București, 1945, la p.31-38 vezi "*Indexul*" ce cuprinde 309 lucrări.

¹⁰ Structura monografiei din anul 1945: "*Gheorghe Petrașcu*" (p.5-20); "*Viața*" (p.21-36); "*Opera*" (p. 37-85).

¹¹ George Oprescu, "*G. Petrașcu*", Academia Română. Publicațiunile Fondului "Elena Simu", III, Imprimeria Națională, București, 1940.

¹² Vezi Eleonora Costescu, "*Petrașcu*", Meridiane, București, 1975 și Vasile Florea, "*Gheorghe Petrașcu*", Meridiane, București, 1989.

¹³ Ionel Jianu, "*Luchian*", Căminul Artei, București, 1947 - "*Legenda lui Luchian*" (p.5-15); "*Viața lui Luchian*" (p.17-54) având subdiviziuni semnificative: "Epoca de formație" (p.18-28); "Lupta cu viața 1893-1900" (p.28-38); "Lupta cu moartea 1901-1916" (p.39-54); "*Opera lui Luchian*" (p.55-108) cu subdiviziunile: "Omul în pictura lui Luchian" (p.58-78); "Natura în pictura lui Luchian" (p.79-93); "Natura moartă în opera lui Luchian" (p.94-108); "*Înceiere*" (p.109-11); Ionel JIANU, Petru Comarnescu, "*Ștefan Luchian*", ESPLA, București, 1956 - pe structura: "*Introducere*" (p.5-8); "*Viața și opera*" (p.9-94); "*Despre măiestria artistului*" (p.97-160); completată cu 171 de reproduceri alb-negru și color.

Jacques Lassaigne¹⁴ și numeroasele intervenții, verbale sau scrise, cu referire la opera acestui artist genial. Al doilea este consacrat lui Nicolae TONITZA, privit în ipostaza onorantă de continuator al marelui înaintaș deja menționat. În fine, Nicolae GRIGORESCU se bucură de o pertinentă analiză pe durata celui de-al treilea număr, creația sa fiind ulterior redefinită în două modalități de cercetare total diferite.¹⁵ Punerea în pagină, ce dezvăluie un talent rezizoral indubitabil și o amplă cultură de esență, alegerea colaboratorilor, calitatea reproducerilor și a textelor selecționate pentru tipar, toate acestea definesc puternica personalitate a întreprinzătorului cultural Ionel Jianu. Rezultatele de la "Căminul Artei" și editarea revistei "Lumină și Culoare" l-au recomandat, pe durata deceniului șase, pentru renovarea spațiului tipografic atribuit operei de artă. A fost salvarea omului Jianu și șansa relansării domeniului în spațiul autohton.

A doua etapă ar putea fi definită drept cea a **realismului socialist**. Întinsă pe durata unui deceniu: **1951 - 1961**, ea este puternic dominată de inserția factorului ideologic în conceperea și publicarea cărții de artă (și nu numai!). Activitatea editorială este impresionantă: publică, singur sau în colaborare, 13 cărți de specialitate (!); conduce sectorul de la ESPLA și "Meridiane", acolo unde impune o anumită conduită, respectiv lansează câteva colecții ce vor face carieră.¹⁶ Reflexul acestei atitudini va fi mult mai evident potențat după stabilirea la Paris, acolo unde își va conduce propria editură: ARTED. Debutul acestei a doua etape este pus sub auspiciile recuperatorii ale ideologiei marxist-leniniste. În această notă dominantă se compun lucrările: "Pictorii de la 1848", "Pictorul revoluționar Barbu Iscovescu" și "Maeștrii Picturii Românești în Muzeul de Artă al R.P.R.".

Încercările monografice, deși nu scapă în totalitate de vigilența cenzurii de partid, sunt mult mai atașate analizelor efectuate în precedenta perioadă de creație. Atrage atenția, cu deosebire, volumul publicat alături de Petru Comarnescu despre Luchian. Momentul nu este ales la întâmplare, deoarece în 1956 se implineau 40 de ani de la dispariția prematură a pictorului iar conducerea superioară de partid nu putea rămâne insensibilă la posibilele conotații propagandistice ale acesteia. O tentă similară o degajă volumul de studii coordonat alături de Vilhelm Beneș, care-l are ca personaj principal pe

¹⁴ Jacques Lassaigne, "Luchian", prezentare de Ionel Jianu, Fundațiile Regale Culturale, București, 1947, editat în limba franceză.

¹⁵ Vezi studiul "N. Grigorescu în istoria culturii românești", în volumul editat de Ionel Jianu și Vilhelm Beneș, "Mărturii despre N. Grigorescu", ESPLA, București, 1957, p.199-228 și monografia "N. Grigorescu", Institutul pentru relațiile culturale cu străinătatea, București, 1957, organizat pe structura: "Generalități" (p.5-14); "Viața și opera" (p.14-49); "Pictura" (p.49-65); 62 de ilustrații în text (majoritatea desene) și 144 ilustrații în afara textului.

¹⁶ "Maeștrii Artei Românești", "Maeștrii Artei Străine" (cu accent pe creația rusă și sovietică), "Caiete de artă populară", "Colecția de monografii", "Monumentele Patriei Noastre".

pictorul Nicolae Grigorescu. Acesta apare la semicentenarul morții acestuia. Tot atunci vede lumina tiparului și albumul "*Grigorescu*", editat în patru limbi de circulație internațională sub auspiciile "Institutului pentru schimburi culturale cu străinătatea". Theodor Aman este serbat într-un mod similar în anul 1954.

Interesante sunt și micile întreprinderi monografice ce-i au ca obiect de studiu pe Iosif Iser și Alexandru Ciucurencu. Prima dintre ele, apărută în anul 1957, consolidează prestigiul intern al colecției "Maeștrii Artei Românești" de la ESPLA. Aceeași nevoie de ordine, de claritate în expunere și de solide demarcații stilistico-temporale prezidează și respectivul travaliu exegetic. În ciuda meschinului spațiu tipografic avut la dispoziție, Ionel Jianu reușește să se apropie și să pătrundă esența universului iserian.¹⁷ Într-un mod similar procedează cu Alexandru Ciucurencu, un an mai târziu, artist în care intuește pe unul dintre purtătorii de cuvânt ai generației aflată în plină maturitate la acea dată.¹⁸ Considerațiile asupra operei lui Ciucurencu nu sunt de complezanță, ci ele se înscriu pe o spirală ascendentă ce se întinde de la primele expoziții recenzate în deceniul patru, trece prin manifestările găzduite de galeria "Căminul Artei" din anii războiului și se încheie cu impunerea pe plan internațional (vezi participarea artistului la Bienala de la Veneția din 1956) din anii comunismului. Ca și în cazurile lui Luchian, Grigorescu, Iser ori Ștefan Dimitrescu, opiniile asupra lui Ciucurencu au ca fundament convergența itinerariului intelectual, opțiunea proprie a exegetului și nu considerentele de oportunitate determinate de factorul politic. Spre deosebire de amintitele contribuții la configurarea universului tematic și de realizările practice ale generației de la 1848 sau de impactul ideologicului în conceperea volumelor dedicate "*Maeștrilor Picturii Românești*" (mai atenuat în varianta pentru străinătate din 1957), monografiile deceniului șase sunt reflexul unei conștiințe responsabile de menirea educației artistice.

A treia etapă, cea mai lungă și fertilă a carierei sale, se desfășoară departe de țară, **la Paris**. Dacă centrul de greutate se mută acum în spațiul sculpturii, asta nu înseamnă că exegetul renunță complet să mai comenteze fenomenul pictural românesc. Analiza sa va cunoaște o evidentă îmbogățire metodologică, fixându-se asupra altor valențe - de sorginte sintetică - ale interpretării domeniului plastic. Am amintit deja albumul "*Les artistes roumains*

¹⁷ Ionel Jianu, "*Iser*", ESPLA, București, 1957, p.7-26 text în limba română, p.27-34 rezumat în limbile rusă, engleză, franceză și germană; 39 de reproduceri alb-negru. Este de reținut ideea rezumatelor în limbi de circulație internațională din finalul fiecărei monografii a colecției, fapt ce semnifică o nouă atitudine editorială orientată spre dialogul cultural european. Să nu uităm că inițiativa se producea în anii '50, atunci când "războiul rece" era în plină desfășurare...

¹⁸ Ionel Jianu, "*Al. Ciucurencu*", ESPLA, București, 1958. Atragem atenția asupra următoarelor grupaje interpretative diseminate în cuprinsul textului: "*Diferența față de Pallady*" (p.16-17) și "*Matisse*" (p.17-18); "*Compoziția socială și istorică*" (p.21-23); "*Portretistica*" (p.23-25); "*Scenele de gen și de interior*" (p.25-26); "*Peisajul și natura moartă*" (p.26-28).

en Occident", elaborat în colaborare cu Gabriela Carp, Ana-Maria Covrig și Lionel Scantéyé. Lui i se alătură fișele privind arta românească - implicit pictura - din prestigioasele ediții pariziene ale lucrărilor: *"Dictionnaire de l'Art et des Artistes"* (1967), respectiv *"Le Petit Larousse de la Peinture"* (1979). Finalmente, anii'80 îl ajută să ne restituie personalitatea unui artist interbelic multilateral: Wilhelm SIEGFRIED, în tripla sa ipostază - de pictor, desenator și scenograf.

În câteva note vom încerca să concluzionăm prezenta lucrare. Disponibilitatea culturală a lui Ionel Jianu s-a concretizat, în egală măsură, prin opera sa organizatorică și exegetică. Dacă în prima ipostază el a imprimat un stil eminent pozitiv în toate cele trei etape ale derulării operei sale, ca exeget a fost obligat să facă necesarele compromisuri - nu atât interpretative, cât mai ales textuale -, unui regim de obediență ideologică. Dacă percutanța inițiativelor personale s-a menținut constantă de la edificarea galeriei și editurii "Căminul Artei" și până la renunțarea la editura ARTED (1982), nu același lucru se poate afirma despre exegeza sa plastică. Excelentul demaraj din anii'40 îl plasase în prim-planul domeniului. Intervenția brutală a transformărilor comuniste a întrerupt evoluția pozitivă și l-a transformat într-un outsider. Șansa de a organiza ESPLA și secția de specialitate de la editura "Meridiane" a fost fructificată, dar ea a semnat "munca sub control ideologic". Rezultatele meritorii - exegetul a trecut în planul secund în comparație cu organizatorul cultural - din anii'50 nu au putut scăpa de obsesiva relaționare la factorul social, mult supradimensionat, și la programul realismului socialist. După stabilirea la Paris, atenția exegetului se focalizează asupra sculpturii, domeniu în care obține rezultate de notorietate internațională. Pictura românească îl interesează acum sporadic, ca motivație suplimentară în "bătălia" purtată pentru impunerea artei autohtone în conștiința Occidentului.

Indiscutabil, Ștefan Luchian a reprezentat marea feblețe a exegetului. Mărturie în acest sens stau monografiile dedicate, numărul special din revista "Lumină și Coloare", respectiv permanenta relaționare la opera genialului artist considerat - definitiv - ca punct de pornire al plasticii contemporane. Nicolae Tonitza beneficiază de un tratament similar, având în vedere aici punctele de convergență cu creația sus amintită. Theodor Pallady și Gheorghe Petrașcu, văzuți în ipostaza de puncte extreme ale investigației picturii interbelice românești, sunt analizați pertinent și complex - a se vedea aici și travaliul depus pentru întocmirea cataloagelor privind existentul din opera acestora în anii războiului. În fine, dintre artiștii născuți la debutul secolului XX, Alexandru Ciucurencu se bucură de o atenție pe deplin justificată prin calitatea operei sale.

II. DIALOG CULTURAL

IMAGINEA FEMEII ÎN PICTURA PRERAFaelITĂ (II) *De la Ofelia la Astarte Syriaca*

CORINA SIMON

ABSTRACT. *The image of woman in Pre - Raphaelite picture (II). From Ofelia to Astarte Syriaca.* The Pre-Raphaelite feminine images appear as obviously linked to the literary clichés of the period and also to the way that Queen Victoria's influence was reflected upon the mentalities.

For the beginning, we are confronted - in the case of the Pre-Raphaelite Brotherhood - with a strong support of the middle class moral values. Yet, this fact will be followed in time by a constantly growing interest on sexuality together with a glimpse of misogyny, so that the emblematic effigy of the last decade of the Pre-Raphaelite painting will be "*La belle dame sans merci*".

Timothy Hilton remarca în monografia sa dedicată prerafaeliților faptul că lucrărilor acestora nu au, stilistic vorbind, un numitor comun; iar a căuta un scop ce s-ar putea regăsi, atât la pictorii prerafaeliți, cât și la admiratorii lor sau la cei care le-au urmat, înseamnă a căuta în zadar.

Ei au fost profund personali și, în general, și-au păstrat propria individualitate, astfel încât lucrările lor nu pot fi niciodată confundate între ele.¹ De aici decurge și o anumită dificultate în a fixa cronologic etapele mari ale dezvoltării acestui complex și eclectic produs cultural cunoscut sub denumirea generică și, adesea, generatoare de confuzii,² cea de Prerafaelitism.

O parte din bibliografia recentă³ tinde să abordeze o artă prerafaelită concepută într-un sens foarte larg, întinzându-se în timp până la primul război mondial și cuprinzând nume asociate, în mod obișnuit, "Mișcării estetice" (Aesthetic Movement) sau curentului academist englez de la sfârșitul secolului al XIX-lea. În încercarea de față, vom face însă apel la o interpretare tradițională:

¹ Timothy Hilton, *The Pre Raphaelites*, London, 1976, p.9.

² *Ibidem*.

³ Vezi Edmund Spingehurst, *The Art of the Pre Raphaelites*, 1993 și Andrea Rose, *The Pre Raphaelites*, London, 1993.

cea care considera pictura prerafaelită ca dezvoltându-se între 1848 și ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, marcată fiind de trei faze bine delimitate. Le vom aminti aici pentru o mai bună orientare pe parcursul lucrării:

- 1) etapa Frăției (Pre Raphaelite Brotherhood);
- 2) etapa mediană sau Prerafaelitismul clasic;
- 3) etapa târzie, cea a unui așa-numit post Prerafaelitism.⁴

Criteriul care a stat la baza acestei împărțiri este evident legat de modurile în care a fost receptată această mișcare artistică în conștiința culturală europeană și nu de manifestul programatic redactat de Holman Hunt în 1848.

Fiecăreia dintre aceste faze i se pot atribui caracteristici ce le delimitează destul de clar între ele, caracteristici atât de ordin stilistic, dar mai ales de ordin simbolic; ceea ce le unește însă, străbătându-le ca un fir roșu, este rolul important acordat imaginii feminine în articularea discursului; chiar dacă mesajul acestuia se schimbă, figura feminină are un rol central în decodificarea sa.

Perioada Frăției se remarcă prin dese trimiteri religioase și predominanța valorilor morale derivate dintr-un amestec de constante ale protestantismului radical englez⁵ cu un soi de "revival" catolic inițiat de Școala de la Oxford. Efigiile cele mai vehiculate în această etapă sunt: Ofelia ("*Hamlet*"), Isabela și Mariana ("*Măsură pentru măsură*") și, nu în ultimul rând, Fecioara Maria.

A doua fază, cea a Prerafaelitismului clasic, este dominată de un lirism romantic-melancolic. Deși incluse în discurs, valorile creștine apar estompate în favoarea ideii iubirii imposibile și a reprezentării cuplului ideal. Emblematică sunt, în acest sens, Beatrice a lui Dante; regina Guinevere sau personaje în genul "doamnei din Shalott"; a căror popularitate în epocă are la baza succesului prelucrărilor tennysoniene pe marginea epopeii lui Thomas Mallory. Demn de remarcat este faptul că în această etapă de mijloc întâlnim numeroase pandante masculine: Dante, Galahad, Lancelot du Lac sau chiar Sfântul Gheorghe, identificat oarecum cu un cavaler al Mesei Rotunde.

Ultima fază a Prerafaelitismului aduce schimbări radicale la nivelul imaginarului. Aspectele religioase sunt excluse, lăsând locul unei prelungiri convulsive a esteticii sublimului, concentrată de această dată nu asupra naturii și peisajului, ci asupra imaginii feminine. Deși dualitatea Eros-Thanatos a fost prezentă pe tot parcursul dezvoltării picturii prerafaelite, ea a apărut moralizată la început iar mai apoi intens poetizată. În ultima etapă însă, relația dragoste-moarte este pur și simplu afirmată, afișată, adesea exacerbată, insistându-se asupra caracterului său implacabil și asupra faptului că prezența feminină impune această implacabilitate. "*La Belle Dame Sans Merci*" este figura generică a perioadei, regăsindu-se mereu în imagini de marcă: Niniane din legenda lui Merlin, Lilith, Persefona, Astarte Syriaca.

⁴ Vezi și Peter Fuller, *Fine Arts*, în "The Cambridge Guide to the Arts in Britain", vol.VII, "The Later Victorian Age", Cambridge, 1989, p.171.

⁵ Puritanismul pentru secolul al XVIII-lea, evangheliismul pentru secolul al XIX-lea.

*
* *
*

Întreaga eră victoriană este dominată de un imaginar axat pe ideea disoluției și morții, exprimată mai mult sau mai puțin voalat; iar una dintre perioadele în care această temă a fost legată de imagini feminine și sexualitate o constituie cea a "Frăției Prerafaelite".

P.R.B.⁶ plonjează în literatură căutând modele exemplare pentru poetica sa, inspirată din acea zonă a esteticii sublimului ce accentua catharsisul de tip aristotelic.

Personajul preferat va fi acela al fetei tinere, deci fragilă; necăsătorită, deci lipsită de apărare; înșelată (Mariana), hărțuită (Isabela lui Shakespeare), terorizată (Isabella lui Keats), împinsă până la nebunie și sinucidere (Ofelia) de către bărbați egoiști și absurzi, adesea aflați chiar în anturajul cel mai apropiat (frați sau logodnici). Ei încalcă, astfel, ordinea lucrurilor, situându-se la antipodul rolului protectiv ce le revine în mod firesc.

Preferința pentru efigii feminine este categorică, deși modelele masculine cu un sfârșit prematur și impresionant s-ar găsi în număr îndestulător în cultura engleză. În plus, aceste modele ar putea fi chiar reale, eliminându-se astfel necesitatea apelului la literatură pentru depistarea de subiecte. Iată câteva dintre cele mai cunoscute nume: **Chatterton** - mort la 17 ani prin sinucidere cu arsenic;⁷ **Keats** - mort la 25 de ani de tuberculoză; **Shelley** - mort la 30 de ani prin înecare; **Byron** - mort la 36 de ani, de friguri, la Missolonghi. Sfârșitul lor tragic este, însă, aproape de la sine înțeles, venind în continuarea unei vieți concentrate, dinamice, creatoare și pasionale, încununată adesea de o aură luciferică, astfel încât moartea nu apare ca discrepantă ci, mai degrabă, ca final logic al unei serii de excese romantice.

Prin contrast, am putea spune că personajele feminine imaginate de P.R.B. sunt pasive, contemplative, frumoase și simple ("fair, simple..."),⁸ au părul lung ca un voal ("veiling hair")⁹ și se află într-o așteptare monotonă și răbdătoare a iubirii ideale. Iată de ce, fractura ivită în destinul lor apare cu mult mai emoționantă pentru spectator - ne referim aici la cel al epocii victoriene, ce tocmai încheiase de citit ultimele romane ale lui Dickens și pentru care clișeele "Pamela Andrews" și "Clarissa Harlowe" erau încă operante.

⁶ Inițialele, de la "*Pre Raphaelite Brotherhood*", cu care membrii "Frăției" își semnau lucrările.

⁷ Există, totuși, un tablou foarte popular al lui Henry Wallis, reprezentând moartea lui Chatterton, deși el nu a constituit un precedent pentru crearea unei serii cu subiecte similare.

⁸ Vezi John Keats, *Isabella or The Pot of Basil*, în "The complete Poems", London, 1988, p. 239-255.

⁹ *Ibidem*.

La început se reia, fără rezerve, ideea femeii-victimă, prea bună pentru o lume organizată și condusă de bărbați, lume traversată asemeni unei văi a plângerii, în care forța masculină nu își respectă rolul tradițional ci, datorită orgoliului, aroganței sau capriciului, capătă o încărcătură malefică și apelează la abuzuri față de ceea ce ar trebui să respecte și să protejeze.

Uneori femeia rezistă diverselor vicisitudini, dar acest lucru nu îl știu decât cei care au citit bucățile literare aferente, căci ceea ce se reprezintă este întotdeauna un moment de tensiune (accentul punându-se pe rezistența pasivă) sau chiar de sfârșit dramatic.

Se reia deci, la nivel figurativ, eroina de melodramă, atât de populară în societatea engleză de atunci, tinzându-se către o sinteză între tipurile "Pamela" și "Clarissa", lansate de Richardson.

Personajele purtând marca P.R.B. sunt întotdeauna împrumutate din literatura națională și se constituie practic în variațiuni pe aceeași temă: Isabella lui Keats ("*Vasul cu busuioc*") este fecioara chlorotică, vegetativă și blândă;¹⁰ Isabela lui Shakespeare ("*Măsură pentru măsură*") este virtuoaasa cucernică și moralizatoare;¹¹ Mariana lui Tennyson și Shakespeare ("*Măsură pentru măsură*")

¹⁰ Isabella este o tânără florentină dintr-o familie respectabilă, îndrăgostită de Lorenzo, un tânăr impecabil, fascinat de fragilitatea ei și manifestându-se prin tot felul de atenții delicate. Intervin însă, în mod absurd - pentru că nu au o motivație întemeiată -, cei doi frați ai fetei care îl asasează pe Lorenzo. Pe mormântul acestuia crește un mănunchi de busuioc pe care Isabella îl duce acasă, îl replantează într-un vas și își petrece tot timpul îngrijindu-l neconsolată. Iritați, frații îi distrug busuiocul. Drept urmare, fata moare lamentându-se patetic sub ochii înduioșați ai întregii Florențe. Poemul are 63 de strofe, autorul insistând adesea asupra palorii, fragilității, aspectului bolnăvicios al personajului feminin ("How ill she is, said he...", etc.), vezi John Keats, *op.cit.* Avem de-a face cu una dintre marile preferințe literare ale "Frăției", astfel încât subiectul s-a constituit într-o temă impusă. Cea mai celebră reprezentare îi aparține lui John Everett Millais, care în 1849 expune "*Lorenzo și Isabella*".

¹¹ O altă Isabelă, personaj central în "*Măsură pentru măsură*", este reprezentată în 1849 de către William Holman Hunt în "*Claudio și Isabela*". Deși situația personajelor este mai complicată, accentul se pune tot pe o anomalie de ordin moral în relația frate - soră. Isabela, novice la mănăstirea Sfânta Clara, are un frate închis sub învinuirea de desfrâu și condamnat la moarte. Fata este hărțuită sexual de către Angelo, conducătorul cetății, care îi cere să-i cedeze în schimbul eliberării lui Claudio. Acesta își imploră sora să-i salveze viața indiferent de mijloace, dar Isabela refuză categoric și îl moralizează. În tabloul său, Hunt schimbă caracterul eroilor, reprezentându-l pe Claudio nu ca pe un tânăr disperat în fața iminentă a unei morți violente, ci ca pe un băiat capricios și bosumflat, iar Isabela nu mai are un temperament izbucnind vulcanic în fața slăbiciunii fratelui ei, ci, potrivit mentalității victoriene timpurii, își manifestă doar o îngrijorare duioasă, conformându-se clișeului rezistenței pasive - de tip "Pamela Andrews".

este frumoasa sedusă și abandonată;¹² în timp ce Ofelia reprezintă chintesența tragică a tuturor celor amintite.

În general, imaginea feminină este asociată cu regnul vegetal: fructe, plante, grădină, și simboluri ale domesticității: câinele, broderia. Pădurea însă reprezintă un spațiu tenebros, în care primejdiile virtuale capătă substanțialitate, iar manifestările instinctuale sunt potențate, ca în tabloul lui Holman Hunt reprezentând o scenă inspirată de Shakespeare ("*Doi tineri din Verona*"): cea a tentativei de viol asupra Sylviei, salvată în ultima clipă de Valentin.¹³

Natura poate deveni uneori exuberantă, constituindu-se într-un fundal aproape paradisiac al momentului morții, moment văzut ca un pasaj de trecere sau mai precis, de revenire în sânul creației originare. Ofelia se situează foarte aproape de mitul dickensian al lui Nell care, moartă fiind, este prezentată asemeni unei Eve primordiale, abia ieșită de sub mâna Creatorului; cu diferența că Nell trăise parcă pentru a muri,¹⁴ în timp ce Ofelia era o fată simplă, cu aspirații firești, copleșită de mari abuzuri psihologice în urma cărora moartea apare ca o salvare. Ideea morții cu rol tămăduitor sau cea a morții dulci ("sweet death")¹⁵ este tot mai deschis expusă, mergând până la afirmația categorică a Christinei Rossetti:

"Life is not sweet. One day will be sweet
To shut our eyes and die"
[...]
"Life is not good. One day it will be good
To die and live again".¹⁶

¹² Mariana este un personaj care, deși schițat sumar, are o importanță capitală în desfășurarea intrigii din "*Măsură pentru măsură*". Ea este logodnica părăsită de către Angelo pe baza unei motivații meschine: zestrea insuficientă. Shakespeare ne spune pe scurt că era orfană și că a trăit vreme de cinci ani într-o fermă fortificată, ascultând adesea cântece triste de dragoste și plângându-și iubirea pierdută. Cu toată ofensa suferită, ea se simte legată la fel de mult de Angelo și are un rol important în salvarea acestuia de la pedeapsa capitală. Deși notațiile lui Shakespeare sunt fugare, sensibilitatea lui Tennyson - viitorul poet laureat - a vibrat puternic în fața acestui personaj ce se integra perfect clișeului "caritas" al victorianismului timpuriu. Lungile sale poeme: "*Mariana*" (1830) și "*Mariana in the South*" (1832) descriu imagini din viața retrasă a personajului, surprins într-o adâncă stare de depresie, vezi Alfred Lord Tennyson, *Selected Poems*, London, 1991. Dintre tablourile preraphaelite cu această temă, cel mai cunoscut este acela semnat de către John Everett Millais (1851), care pune accentul pe claustrare și melancolie.

¹³ "*Valentine Rescuing Sylvia from Proteus*", realizat în 1851.

¹⁴ Vezi Steven Marcus, *Dickens from Pickwick to Dombey*, capitolul 4, "*The Myth of Nell*", p. 129-168.

¹⁵ Christina Rossetti, *Sweet Death*, în "The Works of Christina Rossetti", London, 1995, p.245.

¹⁶ Idem, "*Life and Death*", în *op.cit.*, p.137-138.

Mesajul pictorilor "Frăției preraphaelite" este unul de susținere necondiționată a modelului tradițional al familiei victoriene în care femeia are un rol central în construirea și întreținerea spațiului privat, format din cămin și un fragment de natură domestică, inclusă într-un "hortus conclusus". Existența acestui spațiu este vitală pentru echilibrul interior al bărbatului - fie el frate, tată, logodnic sau soț -, obligat să se miște cea mai mare parte a timpului în sfera impură a treburilor publice, contaminată de lucruri malefice: bani, afaceri, tentații materiale.¹⁷

Cu alte cuvinte, integritatea sufletească a bărbatului este condiționată de existența unei feminități pozitive, conținând emanații ale Grației divine, aceea "caritas" elogiată mereu în romanele epocii și care, în cheie jungiană ar putea fi interpretată drept "anima", imagine a sufletului...

Pictura "Frăției" este, de fapt, un comentariu în imagini al unei literaturi cu intrigă complicată, propunând în ultima instanță o meditație serioasă asupra eticii, moralei și familiei. Avem de a face cu apologia indirectă a căsătoriei din dragoste, concept central în morala claselor de mijloc, spre deosebire de cea a aristocrației, unde funcționa de regula obișnuită "mariage de raison" ce atrăgea după sine o anume relaxare a moravurilor.¹⁸

Plecând de la premisa că arta preraphaelită timpurie este literatură transpusă în imagini, apare destul de clar faptul că pictorii încearcă să ajungă la o sinteză între două complementare pe care Coleridge le numea "literature of knowledge" (literatură a cunoașterii) și "literature of power" (literatură a emoției).¹⁹ Rezultatele efortului lor, destul de inegale calitativ, sunt concepute pentru a moraliza și - în același timp - pentru a impresiona la modul cathartic. Dintre ele, se detașează foarte pregnant efigia imaginată de John Everett Millais pentru Ofelia, reprezentând-o pe aceasta puțin înainte de moarte, plutind cu o expresie lipsită de patetism, printre măceși înfloriți. Atmosfera tabloului apare aproape halucinatorie datorită faptului inedit în care este concepută o scenă atât de dramatică, plasată aici în plin soare, într-o zi strălucitoare de primăvară și în mijlocul unei vegetații explozive. Efectul este sporit de maniera fotografică - am spune astăzi - în ceea ce privește redarea detaliilor și de lipsa oricărei idealizări a personajului, ce apare astfel foarte îndepărtat de formula "Keepsake Beauty",²⁰ contribuind astfel la potențarea notei de hiper-realism.

Revenind la cheia jungiană, am putea spune că această fantasmă surprinsă de Millais pe pânză exprimă cel mai clar o spaimă constantă a epocii: cea legată de posibilitatea apariției unei rupturi în relația cu "anima", atrăgând după sine o blocare a forței creatoare, imaginative, izvorâtă din zona misterioasă a subconștientului (adesea asociată în mod simbolic cu râul, cu apa

¹⁷ Vezi și Catherine Hall, *Sweet Home*, în "Istoria vieții private", vol.VII (coordonatori Philippe Ariès și Georges Duby), București, 1997, p.43-69.

¹⁸ Vezi S. G. Checkland, "The Rise of Industrial Society in England", London and New York, 1989.

¹⁹ Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol.II, Cluj-Napoca, 1992, p.121.

²⁰ Termenul se referă la imaginea standardizată în epocă a frumuseții feminine, colportată la începutul erei victoriene prin intermediul unor almanahuri cunoscute ca "The Keepsakes" sau "Books of Beauty". Vezi Andrea ROSE, *op.cit.*, p.12.

curgătoare).²¹ În cazul lui John Everett Millais însuși, fixarea acestei temeri la nivel figurativ s-a dovedit a avea chiar un rol premonitoriu, dacă ținem cont de faptul că la aproximativ zece ani de la realizarea "*Ofeliei*" pictorul renunța pentru totdeauna la poetica sa de început, integrându-se complet establishmentului artistic și devenind rapid cel mai bine plătit pictor din Anglia.

Interesant este faptul că ideea feminității "caritas", îndurând persecuții adesea absurde, este extinsă în mod clar și asupra Fecioarei Maria, spre marea dezorientare a publicului de atunci, obișnuit cu reprezentări marianice serafice ori glorificatoare. Astfel, Dante Gariel Rossetti expune succesiv - în 1849 și 1850 - două tablouri cu scene inspirate din viața Mariei: "*Copilăria Fecioarei*" și "*Ecce ancilla Domini*", reprezentând practic două părți ale unei aceleiași povestiri. În prima dintre ele, Fecioara ne este prezentată în cadrul intim al unei familii ce evocă - în mod evident - idealul victorian: mama și fiica sunt surprinse în interior, într-o atmosferă liniștită și reculeasă, ocupându-se cu îndeletnicirile considerate a fi dintre cele mai recomandabile: ca cititul și broderia, în vreme ce tatăl poate fi văzut pe fereastră îngrijind vița de vie din grădină. Celălalt tablou al lui Rossetti reprezintă practic urmarea primului. Deși subiectul este Bunavestire, pictorul preferă să-l numească "*Ecce ancilla Domini*" ("Iată-o pe roaba lui Dumnezeu"), accentuând astfel rolul absolut subordonat al Mariei, precum și caracterul de fatalitate al destinului său, marcat de lipsa oricărei posibilități de alegere. Pictorul a ocolit și aici cu grijă clișeeul fizionomiei marianice idealizate, folosind-o drept model pe cea mai mică dintre surorile sale, poeta Christina Rossetti. La aceasta se adaugă apelul la o atitudine neobișnuită în iconografia Bunevestiri, atitudine exprimând crispă resemnată și teamă. După cum remarca principesa Ileana a României în cartea sa despre înger: "Sfânta Fecioară privește mai mult speriată decât supusă, iar îngerul, pur și simplu, n-are nimic de-a face cu trimisul lui Dumnezeu. Nu din cauza lipsei aripilor, ci din pricina întregii sale ținute".²²

Ne este prezentată o intruziune forțată în intimitatea calmă a unei adolescențe fragile și înspăimântate în fața suferinței care o așteaptă și căreia nu i se poate sustrage.

Narațiunea lui Rossetti are și ea o urmare în lucrarea lui Millais, "*Christ în casa părinților săi*" (expus tot în anul 1850), tablou care a stârnit un scandal de proporții tocmai datorită abaterii de la clișeele reprezentărilor religioase academizante. Această abatere se evidențiază și aici cu precădere în cazul Mariei, reprezentată ca o femeie încă tânără, dar ofilită, cu o expresie de acută suferință, într-o atitudine rigidă, amintind coborârile de pe cruce ale Renașterii germane. În fața ei, Dickens izbucnea de indignare, asemuind-o cu o monstruoasă, numai bună de expus într-o cârciumă dintre cele mai sordide din Franța,²³

²¹ Vezi C. G. Jung, *Personalitate și transfer*, București, 1996, p.97-100.

²² Maica Alexandra (Principesa Ileana a României), *Sfinții îngeri*, București, 1992, p.286.

²³ Apud J. J. Mayoux, *Pictura engleză*, București, 1973, p.16.

stărnindu-se astfel o polemică atât de aprinsă încât prințul Albert însuși se va simți obligat să intervină cu un apel discret la îngăduință în fața spiritului protestatar al tinereții.

Lucrurile tari care s-au scris atunci au provocat membrilor "Frăției" reacții diverse, cel mai marcat fiind însă Rossetti, care a renunțat pentru zece ani la pictura în ulei, refugiindu-se într-un univers al acuarelei dominat de inefabilitatea culorii și a subiectelor poetice. El este cel care a stabilit, de fapt, viitoarea direcție a picturii preraphaelite, dominată de lirism, melancolie și sublimare a morții, văzută ca o poartă spre o lume ideală.

*
* *

După 1853, anul în care Millais este ales membru asociat al Academiei regale de pictură - ceea ce a însemnat începutul integrării sale treptate în circuitul artei oficiale - Rossetti va fi personalitatea charismatică în jurul căreia arta preraphaelită continuă să evolueze, chiar dacă pe alte coordonate. Se va renunța la rolul moralizator asumat inițial, accentuându-se în schimb necesitatea exprimării emoției și efectului poetic cu orice preț. Subiectele vor fi în continuare selectate din literatură, preferându-se însă poezia cu o bogată încărcătură simbolică, iar cuvintele de ordine vor fi: "mit, romantism, eter".²⁴

Rossetti, el însuși poet cunoscut, îl va populariza pe Dante în Anglia celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, dar nu pe Dante al călătoriei peste Styx, ci pe acela al experiențelor celeste și al viziunilor angelice, pe îndrăgostitul aflat într-o continuă și subtilă comunicare cu iubita sa ideală, spiritualizată la maximum prin moarte.

Pictorul operează această selecție în baza unei mai vechi și oarecum tradiționale nostalgii paradisiace a culturii - și cu precădere a literaturii - britanice, nostalgie cronicizată în perioada victoriană. Dubla sa identificare, cu Dante Alighieri și cu William Blake, trece dincolo de încercările pur personale de regăsire a propriilor rădăcini și de sondare a propriei identități, afirmând încă o dată un fapt caracteristic pentru societatea engleză: necesitatea stringentă de a transpune în imagini metaforele, simbolurile, descrierile literare ce traversează obsesiv mentalul colectiv; favorizat de natura sa poetic-vizionară, Rossetti se conformează foarte bine cerințelor unei lumi culturale logocentrice.

Unul dintre subiectele preferate este cel al cuplului ideal, reprezentat adesea într-o manieră maladivă, insistând asupra ideii imposibilității unei iubiri terestre desăvârșite. În acest sens, Dante visând ori celebrând imaginea iubitei sale moarte, pe care nu o poate întâlni efectiv decât în Paradis, devine o figură exemplară. El este un Orfeu inversat, care nu mai coboară într-o lume subterană întunecată și înfricoșătoare pentru a-și salva logodnica readucând-o în spațiul luminos al imanentului, ci încearcă printr-un "zbor magic" să treacă

²⁴ Andrea Rose, *op.cit.*, p.16.

dintr-o zonă a cotidianului cenușiu, impur și efemer, într-un "celălalt tărâm", supraterestru, purificat. După cum nota Mircea Eliade, simbolismul zborului și ascensiunii revelează nostalgia umană cea mai profundă: dorința de a se desprinde de pământ, de a-și transcende propria condiție.²⁵ Această "depășire prin înălțare" și "transmutare prin exces de spiritualitate", femeia-Beatrice o obține prin moarte, iar bărbatul-Dante (Gabriel) prin imaginație și activitate creatoare.

Cealaltă temă preferată de Rossetti, pe care o va transmite și discipolilor săi, este cea a căutării inițiatice. Având în această perioadă a adevărată obsesie a autoidentificării, el se va considera într-o primă fază asemeni lui Sir Galahad, "veșnic în căutarea Sfântului Graal, un cavaler aflat în urmărirea Artei",²⁶ care se închină "Reginei Spiritului",²⁷ imagine aflată în deplină concordanță cu cea a lui Dante călător prin Empireu.

În ceea ce privește reprezentările feminine - Beatrice și însoțitoarele sale, diversele domnițe și zâne jalonând peregrinările lui Galahad -, ele sunt apariții suave, au siluete suuple și delicate, părul lung și neondulat, un colorit pastelat și poartă întotdeauna tunici drepte, nesofisticate, ce mărturisesc o anume exasperare în fața "scutului protector al costumului" victorian, care "estetiza și fetișiza în același timp diferențele sexuale într-o cultură falocentrică".²⁸

În mod insidios apare însă în istoriografia prerafaelită - și tot prin intermediul lui Rossetti - regina Guinevere și tema dragostei vinovate. Neprihănitul Sir Galahad din Cristelniță va fi înlocuit cu Sir Lancelot din Lac, venerator al Reginei Vieții Universale, cel care "putea asista la mister de la distanță, dar nu-i era îngăduit să se apropie".²⁹ Ne întâlnim, în acest caz, cu o dezvoltare inversă decât în cea tradițională a căutării inițiatice, orientată de această dată dinspre "sfera superioară a aventurii pur spirituale" (Galahad) înspre "sfera mundană a dorințelor" (Lancelot).³⁰ După trei decenii, Oscar Wilde va exprima în scris această idee spunând că "simțurile, nu mai puțin decât sufletul, au de dezvăluit propriile lor taine spirituale".³¹ În această fază, Isolda - victima vrăjilor de iubire cu efect ireversibil, apare adesea ca un alter ego al reginei arthuriene. Grăitor în acest sens apare faptul că singura pictură cunoscută până acum a lui William Morris, reprezentând-o pe viitoarea sa soție într-un costum medievalizant, este popularizată când sub numele de "Guinevere", când sub acela de "Frumoasa Isolda".

²⁵ Mircea Eliade, *Jurnal*, vol. I, București, 1993, p.241, 409, 537.

²⁶ Andrea Rose, *op.cit.*, p.21-22.

²⁷ Heinrich Zimmer, *Patru romane din ciclul regelui Arthur*, în *Idem*, *Regele și cadavrul*, București, 1994, p.176.

²⁸ Griselda Pollock, *The Dangers of Proximity. The Space of Sexuality and Surveillance in Word and Image*, în "Discourse", 16.2, Winter 1993/94, p.47.

²⁹ Heinrich Zimmer, *op.cit.*, p.176.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Oscar Wilde, *Portretul lui Dorian Gray*, București, 1969, p.196.

*
* *
*

După sinuciderea soției sale, care, prin acest ultim gest a impresionat atât de mult sensibilitatea britanică încât numele ei a ajuns să fie înscris separat în dicționarele de artă engleze,³² Dante Gabriel Rossetti nu mai pictează în cei 20 de ani pe care îi va mai avea de trăit, decât tablouri în ulei reprezentând portrete de femei ce invadează întregul spațiu al pânzelor, drapate în veșminte ample, cu priviri fixe și expresii enigmatice, înconjurată uneori de o lume vegetală ce prefigurează plantele-hibrid ale lui Huysmans.

O notă de implacabilitate, de forță adormită, emană din trupurile monumentale, cu detalii anatomice manierist deformate, care au înlocuit făpturile evanescente din perioada acuarelelor. Deși pentru marea lor majoritate Rossetti a scris poeme în care le descrie și explică simbolurile însoțitoare, portretele acestea pot foarte bine evoca și unele pagini din poezia lui Baudelaire. În locul titlurilor biblice sau mitologice pe care le poartă, ele s-ar putea numi: "*Muza bolnavă*", "*Femeia uriașă*", "*Masca*", "*Părul*", "*Ochii Berthei*", "*Spleen*" ori "*Groază plăcută*".

Tipul fizic descris este complet diferit de cel care avusese ca prototip pe Elizabeth Siddal, defuncta soție a lui Rossetti. Muza inspiratoare - sau obsesia malativă - va fi de acum înainte Jane Morris, despre care William Michael Rossetti, fratele pictorului, va scrie că avea un chip "în același timp tragic, mistic, pasionat, calm, frumos și grațios, un chip pentru un sculptor și un chip pentru un pictor, chip unic în Anglia și câtuși de puțin al unei femei engleze, ci mai degrabă cel al unei grecoace ioniene (...) Tenul său era întunecat; ea era palidă, cu ochi de un cenușiu pătrunzător și profund, cu un păr masiv și bogat, cu bucle minunate care băteau în negru, nu fără o lucire profund pierdută".³³

Avem de a face cu o descriere care - la fel ca și alte aspecte legate de Prerafaelism - conține mulți termeni contradictorii. Concepte tipic romantice - tragic, mistic, pasionat - se întâlnesc cu altele, tipic clasice - calm, frumos, grațios. Jane avea tenul întunecat, dar era palidă; buclele îi "băteau în negru", dar aveau și "o lucire profund pierdută"; era un model perfect pentru un sculptor - ceea ce ar fi cerut un modelaj ferm al formelor -, dar și pentru un pictor - care preferă trăsături îndulcite ce înlesnesc pasaje nuanțate ale culorilor. La toate acestea se adaugă mirajul Orientului, a cărui notă fabuloasă este totuși plasată sub semnul disciplinator al spiritului mediteraneean, căci Jane Morris nu e Burden, nu arată ca o persană sau turcoaică; ea nu era o nouă Haydee de tip byronian, dar nici o altă Aspasia ori măcar Phrynea. Zona ei de baștină trebuia să fie un loc de incidență a contrariilor, un punct de întâlnire între Orientul romantic, pasional și somptuos, și Occidentul clasic, rațional și distins, iar anticele colonii grecești din Asia Mică emanau un simbolism foarte evocator în

³² Vezi *The Thames and Hudson Encyclopaedia of British Art*, London, 1985.

³³ Apud Alain Besançon, *Imaginea interzisă. Istoria iconoclasmului de la Platon la Kandinski*, București, 1996, p.299-300.

acest sens.

Tipul acesta de frumusețe va acționa ca un pat al lui Procust pentru toate celelalte modele folosite de către Rossetti. Chiar dacă identitatea lor rămâne recognoscibilă, Alexa Wilding, Annie Miller sau Fanny Cornfort vor fi încadrate toate aceleași scheme reprezentative: statura impresionantă, trăsături bine desenate în interiorul unor ovale fine, fruntea îngustă, nasul ferm, buze senzuale lipsite de zâmbet, ochi de culoare deschisă, priviri misterioase, părul foarte lung, bogat și ondulat, colorit puternic, atitudini de sorginte manieristă.

Aceste imagini fac referire la arhetipul-anima al victorianismului târziu, "femeia din vis", "acea iubită ambiguă, evazivă, atractivă și primejdioasă, răutăcioasă și binevoitoare, obiect al dorinței inconștiente"³⁴ care - probabil nu din întâmplare - s-a bucurat de o mare popularitate tocmai într-o perioadă în care, regina Victoria, văduvă, impecabilă și autoritară, tindea tot mai mult să fie asimilată în mentalul colectiv unei Mari Mame dominante, pasibilă de generarea unor reacții resentimentare mascate.

Numele pe care le da Rossetti efigiilor lui feminine târzii au -atunci când nu fac referire la o stare de spirit de tip "reverie" sau "visare" - conotații culturale sugerând existența unei polarități pozitiv-negativ. Ele se referă la "doamne ale milei" și "ale flăcării", la vrăjitoare, sibile și zeițe seducătoare: Persefona, Venus Venticordia ori Astarte Syriaca.

Aceasta din urmă marchează recunoașterea depășirii limitei pe care, în general, Prerafaelismul se străduia să o respecte: cedarea în fața fascinației hybrisului, asimilat aici în mod simbolic cu Orientul de dincolo de frontiera greacă, zonă presimțită ca o entitate străină, irațională, fermecătoare, încărcată de erotism și tenebre.

Imaginea emblematică a doamnei Morris este împinsă acum până la fetișizare, transformată în "amuletă, talisman și oracol",³⁵ o figură ideală de alt tip decât cea dantescă, la fel de inaccesibilă ca și Beatrice, dar spre deosebire de aceasta, plină de vigoare, senzualitate și latentă destructivitate manifestată fără ură, asemeni unei forțe necontrolate a naturii. Contemplarea ei presupune de această dată în locul "zborului magic" o coborâre într-un spațiu de tip infernal, întunecat și apăsător, iar comunicarea cu ea pare a fi condiționată de acceptarea unei stări de "mal de siècle". Este prefigurat, într-un fel, conceptul inventat mai târziu de către Salvator Dali, cel al "supra-femeii de tip nietzschean"; dar, spre deosebire de Assumpta Corpuscularia Lapislulina, care "urca în Cer împinsă de îngeri anti-materie",³⁶ zeița siriană a dragostei imaginată de Rossetti domina la modul absolut dintr-un spațiu închis, sugerând o lume subterană, claustrată, în care îngerii purtători ai torțelor pot fi ușor confundați cu geniile antice ale morții.

³⁴ Heinrich Zimmer, *op.cit.*, p.132.

³⁵ Dante Gabriel Rossetti, *Astarte Syriaca*, în "Selected Poems & Translations", Manchester, 1991, p.97.

³⁶ Robert Descharnas, *Dali et Gala*, Paris, 1962, p.182.

Deasemenea, natura nostalgic-idilică³⁷ a perioadelor anterioare este înlocuită adesea cu un simbolism al "pădurii fermecate", antiteză a casei și a comunității, conținând "locurile obscure interzise - secrete, terori, care amenință viața protejată a lumii ordonate de toate zilele".³⁸ În locul discretei flori de măceș, caprifoi și trandafiri foarte înfloriți inundă adesea tablourile, amintind de sufocanta abundență a "vanitas"-urilor florale din Flandra secolului al XVII-lea și de simbolismul dublu pe care acestea îl transmit: senzualitate și moarte în același timp.

Bărbatul este complet eliminat din aceste compoziții, fiind transformat într-un spectator pasiv, sucombând în fața fascinației "continentului întunecat". După cum nota Alain Besancon, în vreme ce "genul religios este eliminat și obsesia sexuală se dovedește atât de copleșitoare", "un anumit fel de sacru - deloc creștin, de astă dată" - se simte în picturile lui Rossetti, "pe măsură ce se înaintează în sinceritatea obsesiei".³⁹

"Este o pictură de dragoste, așa cum vorbim despre o poezie de dragoste, gen al cărui inițiator a fost Rossetti, și căruia Klimt i-a regăsit atmosfera ametoare".⁴⁰

Asumându-și rolul artistului damnat, prizonier al paradisurilor artificiale și dominat de voința de moarte, Rossetti oferă discipolilor săi ocazia realizării unui transfer prin intermediul căruia aceștia vor trăi experiența damnării în mod empatic, fără să-i sufere direct consecințele, reușind astfel să supraviețuiască în mod onorabil diverselor crize identitare. Dintre aceștia, Edward Burne-Jones reprezintă probabil exemplul cel mai cunoscut.

Ar mai fi de remarcat noua calitate a relației cu literatura, ce se impune odata cu Prerafaelismul târziu. Deși se menține în continuare, legătura cu literatura nu mai este resimțită ca o necesitate atât de acută ca la început, aspectul narativ-descriptiv pierzându-și treptat fascinația inițială. Aceasta va fi înlocuită printr-o concepție ce vede în poezie sau proză doar un pretext pentru interpretări personale în cadrul efortului de decelare a diverselor motive și imagini arhetipale care obsedau subconștientul colectiv și care apăreau tot mai adesea exprimate într-un figurativ cu valențe onirice.

Considerat de regulă de către diversele istorii generale ale artei drept un pictor minor, cantonat într-o zonă îngustă din punct de vedere al tehnicii artistice și al tematicii, Burne-Jones reușește să se impună întotdeauna memoriei printr-o poetică și un stil inconfundabile, tocmai datorită faptului care i se reproșează cel mai mult: invariabilitatea discursului său plastic și ideatic. Interesul său este concentrat în jurul selectării din cadrul "tezaurului nostru universal de imagini simbolice arhetipale"⁴¹ a temelor legate de ideea feminității polarizate, sursă a morții și vieții și obiect al contemplației.

³⁷ Vezi Virgil Nemoianu, *Micro-Armonia. Dezvoltarea și utilizarea modelului idilic în literatură*, Iași, 1996, p.196.

³⁸ Heinrich Zimmer, *op.cit.*, p.178.

³⁹ Alain Besancon, *op.cit.*, p.300.

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ Heinrich Zimmer, *op.cit.*, p. 85.

Fire visătoare și calculată în același timp, Edward Burne-Jones reușește să transmită aceste caracteristici și tablourilor sale în care densa încărcătură emoțională este surdinizată de un colorit atenuat - mergând uneori spre monocromie - și de un desen coerent, clar, dar mai ales elegant. În acest caz, hybrisul sentimentelor este ținut în frâu prin intermediul calofiliei.

Deși declară că dorește să facă o pictură ruptă de orice context al prezentului, adesea lucrările sale sunt de fapt comentarii în cheie simbolică ale mentalității vremii. El introduce câteva subiecte noi în cadrul setului tradițional de teme prerafaelite, operând o sinteză între medievalismul tradițional și mitologiile antichității clasice - între Merlin și Pygmalion, între Sir Gawain și Perseu - obținând astfel un produs cultural sincretic în care cele două lumi interferează.

Prezențele feminine pe care le descrie reprezintă deasemenea o îmbinare, de astă dată între "tipul Elizabeth Siddal" al Prerafaelitismului clasic și tipul botticellian al Quattrocentto-ului italian. Preferă deci imagini de o aparentă seninătate și delicată cărora le adaugă însă în subtext sugestia capacității lor de a acționa prin intermediul sau cu ajutorul unor forțe ascunse, manifestate cel mai adesea într-o putere de dominație depășind înțelegerea comună, a cărei explicație nu poate fi legată decât de stăpânirea unor tehnici de înlănțuire magică. Mitul lui Pygmalion, așa cum îl prezintă Burne-Jones, este grăitor în acest sens.

Avem de-a face cu o serie de tablouri care narează, în patru episoade, povestea creatorului femeii perfecte. Alăturarea titlurilor lor - concepute în versuri tetrasilabice - reprezintă profesiunea de credință, exprimată la modul ideal, a bărbatului victorian în fata feminității (de asemenea ideale): "*The Heart Desires*", "*The Hand Refrains*", "*The Godhead Fires*", "*The Soul Attains*" (Inima dorește, mâna se retrage, zeul înflăcărează, sufletul atinge). Este interesant faptul că pictorul nu și-a numit "foiletonul" Pygmalion și Galateea, ci l-a intitulat "Pygmalion și imaginea" ("*Pygmalion and the Image*"), dovedind prin aceasta că urmărirea în mod conștient și relativ detașat procesul de sublimare reprezentățională operat asupra feminității de către imaginarul masculin al vremii.

Ideea bărbatului prosternat, subjugat de către o iubită miraculoasă, atinsă de un suflu supraterestru, este și mai vehement exprimată în lucrările reprezentând cuplul Merlin - Niniane. Mesajul în legătură cu periculoasa forță magică a femeilor, forță pe care acestea o datorează atracției erotice pe care o emană, este cu atât mai evident cu cât Merlin, una dintre cele mai populare figuri ale mitologiei celtice, este prototipul învățătorului, al magului invincibil, al inițiatului omniscient care își cunoaște dinainte posibilitățile de alegere și cu toate acestea îi transmite de bunăvoie Niniane cunoștințele în legătură cu vraja supremă, ce îl închide pentru totdeauna în turnul invizibil din mijlocul "pădurii fermecate".

În cel mai cunoscut tablou cu această temă, "*The Beguiling of Merlin*" (Ademenirea lui Merlin), Niniane este reprezentată ca un șarpe încolăcit în păr. Deși efectul decorativ îi atenuază impactul, apropierea de imaginea Meduzei este evidentă, în special dacă ținem seamă de faptul că Burne-Jones era interesat și de acest subiect, văzut însă prin prisma interpretării pe care i-o dăduse maestrului său (un Merlin mai patetic). Dante Gabriel Rossetti, într-una dintre poeziile sale, asimila capul vrăjtit al Meduzei "oricărui lucru interzis, care poate salva la fel de bine cum ucide"; cu toate acestea, ar fi recomandabil să nu riști privindu-l, căci umbra pe care o lasă în mod fatal asupra vieții este prin ea însăși destul de greu de înfruntat.⁴²

Burne-Jones și-a însușit sfatul, învățând probabil multe și din exemplul personal al îndrumătorului său spiritual. În tablourile pe care le semnează, "lucrul interzis", fascinația erotică, plutește asupra scenelor descrise, impregnându-le de o moleșeala apăsătoare.

Eroii masculini, feminizați la maximum ca aspect fizic, plasați undeva între "puer aeternus" și imaginea ideală a androginului, străbat sau contemplă "o regiune a unei anumite beatitudini, dar lipsită de acțiune și aventură, o lume a celor duși, un soi de exil, dincolo de luptă și efort",⁴³ în care dragostea și moartea se combină într-o somnolență meditativă.

Eroina melodramatică, desexualizată și victimizată, este eliminată total din discurs lăsând locul unor imagini feminine inocent seducătoare ce se succed cu o "captivantă monotonie".⁴⁴ Conotațiile lor pozitive încă prevalează, căci tendințele distructiv-acaparatoare de care dau uneori dovadă apar ca emanații ale unor forțe naturale internalizate, ce se manifestă spontan, scăpând autocontrolului. În rezumat, mesajul pe care pictorul îl transmite în aceasta ultimă fază a picturii preraphaelite este următorul: în anumite împrejurări, femeile pot fi creaturi minunate care merită să fie adorate până la idolatrie, cu condiția existenței unui control riguros al sexualității, necesar pentru protejarea masculinității aflate în derivă.

După cum scria Alain Besancon, erosul "constituie fondul religiozității lui Burne-Jones, punct în care i se alătură lui Rossetti, dar fără să se fixeze asupra unui obiect exterior (...) Se înțelege că o senzualitate subterană atât de incandescentă nu așteaptă decât o fisură a terenului că să țâșnească vulcanic. Aubrey Beardsley, adorator al lui Burne-Jones, e cel care, în câteva imagini a căror obscenitate are ceva alinător și purificator, a dat lovitura de bisturiu eliberator și, dezvăluind adevărul mișcării preraphaelite, a privat-o brusc de rațiunea sa de a fi".⁴⁵

⁴² Vezi Dante Gabriel Rossetti, *Aspecta Medusa* în *op.cit.*, p.97. Edward Burne-Jones a ilustrat acest poem în "*The Baleful Head*" (1885-1887).

⁴³ Heinrich Zimmer, *op.cit.*, p.85.

⁴⁴ Alain Besancon, *op.cit.*, p.301.

⁴⁵ Idem, p.302.

SCULPTORUL D. PAVELESCU - DIMO (1870 - 1944)

PAUL REZEANU

ABSTRACT. *The sculptor D. Pavelescu-Dimo (1870-1944).* In the Rumanian sculpture, the name of the sculptor D. Pavelescu - Dimo (1870-1944) is little know. A very gifted artist, he graduated the Academy of Fine Arts from Bucharest, where he was the student of Ioan Georgescu. Afterwards, he left for Italy to improve his technique. In Italy, at Florence, he had a studio for more than 30 years. As a sculptor, he belongs to the "Naturalist School".

During his career as a sculptor, D. Pavelescu - Dimo made a real gallery of busts of political and cultural personalities. He also made "*The Monument of Independence*" from Pitești; "*The Monument of Emperor Traian*" from Brăila; "*The Monument of Independence*" from Craiova; the plans for some monuments of Michael the Brave, Steven the Great, Vlad Țepeș, Octavian Goga, a monument of the Union, many expressive heads and funeral monuments.

The creator of a remarkable artistic point of view, D. Pavelescu-Dimo deserves, in our opinion, to have a more than honourable position in the hierarchy of the Rumanian sculpture.

În sculptura românească, numele lui D. Pavelescu-Dimo ar fi putut să ocupe un loc mai mult decât onorabil. Din păcate, atât viața cât și opera sa n-au constituit, în epoca de tristă amintire, obiect de studiu pentru cercetătorii în istoria artei pentru simplul motiv că sculptorul a fost un apropiat al Casei regale române. El a avut, apoi, neșansa ca partea cea mai valoroasă a creației sale să fie distrusă sau să se împrăștie prin diverse colecții particulare, ori să pătrundă în muzee întâmplător și adesea cu lucrări nereprezentative.¹

Talent de incontestabilă valoare, Pavelescu-Dimo și-a făcut intrarea în sculptura noastră în anul în care îl pierdeam pe Ioan Georgescu și Georgio Vasilescu - 1898. Cea mai importantă parte a creației sale a fost realizată în epoca cuprinsă între ultimii ani ai secolului trecut și anul intrării României în primul război mondial. De altfel, începând cu 1916 activitatea sa artistică a încetinit în mod vizibil. Mai trebuie, de asemenea, să spunem că el a avut timp de mai bine de trei decenii atelierul în străinătate, la Florența, și că acolo a executat cele mai multe din lucrările sale. Ca sculptor, D. Pavelescu-Dimo e considerat că aparține "școlii naturaliste".²

¹ Vezi Paul Rezeanu, *Artele plastice în Oltenia (1821-1944)*, "Scrisul Românesc", Craiova, 1980, p. 112-120.

² E. Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, 1962.

Dumitru Pavelescu-Dimo s-a născut la 19 iulie 1870, la Calafat. A fost fiul unui comerciant,³ care avea legături apropiate de rudenie cu familia pictorului Theodor Aman.⁴ Școala primară și gimnazială le-a făcut la Craiova, iar liceul la București.⁵ Între 1894-1898 a urmat Școala Națională de Arte Frumoase din București, fiind elevul lui Ioan Georgescu.⁶ În ultimul an de studii, 1897-1898, a primit comanda unui "*Bust Grigore Alexandrescu*", pentru Târgoviște⁷ și a debutat la "Expoziția artiștilor în viață", unde a fost medaliat.⁸ În același an a executat și "*Bustul custodelui Ilie*" (gips),⁹ fapt ce l-a impus atenției. Anul 1898 reprezintă, deci, în viața sa, anul debutului, al primelor succese și începutul celei mai importante perioade a creației sale. În anii următori, Pavelescu-Dimo a executat câteva monumente publice, busturile unei adevărate galerii de oameni politici și de cultură, precum și numeroase monumente funerare. Prezența sa în arta plastică românească s-a impus, astfel, ca una din cele mai prestigioase.

Încercând să prezentăm creația sa din această epocă, începem cu "*Monumentul Independenței*" de la Pitești și cu "*Monumentul sculptorului Ioan Georgescu*". Primul "a fost ridicat imediat după cel de la Târgoviște"¹⁰ - deci în 1899 sau 1900 - în colaborare cu arhitectul Ioan D. Traianescu. Este din piatră, înalt de aproximativ 6 m. și de o formă simplă - în care elementul sculptural principal îl constituie un vultur din bronz, cu aripile desfăcute. La "*Monumentul sculptorului Ioan Georgescu*", Pavelescu-Dimo a început să lucreze în anul 1900. Inițiativa ridicării lui a aparținut unui comitet format din: Take Ionescu, Mihai Vlădescu, C.I. Stăncescu, Grigore Cerchez, G. Dem. Mirea, Ion Mincu, Carol Storck și Pavelescu-Dimo, acesta din urmă ocupându-se personal de strângerea fondurilor pentru procurarea pietrei și a bronzului, prin subscripție publică. Concepția și execuția monumentului și-a asumat-o sculptorul menționat, fără onorariu. În mare, monumentul constă din "*Bustul lui Ioan Georgescu*", așezat pe un pedestal de piatră, la baza căruia se află figura alegorică intitulată "*Sculptura*". Pavelescu-Dimo a apucat să execute și apoi să toarne în bronz, la Florența (unde din 1904 și-a avut atelierul propriu), bustul sculptorului și figura alegorică - aceasta din urmă reprezentată printr-o femeie

³ Arhivele Statului Craiova, Fond "*Primăria Calafat*", Registrul de stare civilă pentru născuții din 1870. Actul de naștere nr.73.

⁴ Bunicul sculptorului Pavelescu-Dimo a fost frate cu tatăl pictorului Theodor Aman.

⁵ Cf. *Galeria artiștilor români: Dl. Pavelescu-Dimo*, în "Universul literar", București, XXVII, nr.52/18 octombrie 1910, p.5.

⁶ Pavelescu-Dimo este autorul articolelor: *Sculptorul I. Georgescu*, publicat în "Gazeta Artelor", București, II, nr.14/februarie 1903 și *Profesorul sculptor I. Georgescu*, publicat în "Pictura și Sculptura", București, I, nr.3/iunie 1935, p.20-23.

⁷ Cf. "Adevărul", București, XIX, nr.3318/11 octombrie 1898, și altele. Bustul a fost inaugurat în mai 1899.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Lucrarea se află acum la Muzeul Național de Artă al României. A fost expusă la a 8-a expozițiune a "Cercului artistic" (1902).

¹⁰ N. Șerban, *Arta românească*, în "Almanahul Patria", Craiova, 1913, p.71-80.

tânăra care cioplea un bloc de marmură.¹¹ Din păcate, instalarea acestor două piese pe soclu s-a prelungit ani în șir. A venit apoi primul război mondial și, în 1917, armata germană a confiscat și topit părțile din bronz.¹² Un exemplar al bustului lui Ioan Georgescu s-a păstrat totuși, el aflându-se acum la Muzeul Național de Artă din București, precum și diferite fotografii reprezentând monumentul în ansamblu, cât și detalii ale sale. Ele ne permit să tragem concluzia că ne aflăm în fața unei realizări care - dacă nu ar fi avut soarta arătată deja - ar fi rămas o operă demnă de toată atenția.

În primii ani ai secolului nostru, sculptorul Pavelescu-Dimo a realizat "*Monumentul lui Traian*" de la Brăila și macheta pentru un "*Monument Mihai Viteazul*".

Prilejuit de aniversarea a 1800 de ani de la transformarea Daciei în provincie romană, "*Monumentul lui Traian*" a fost executat în anii 1904-1905 și inaugurat la Brăila, în 1906.¹³ El constă din bustul în bronz al împăratului Traian, înalt de 1,50 m. - "pentru realizarea căruia sculptorul a folosit drept model un bust aflat la Florența și un altul găsit în Serbia"¹⁴ - așezat pe un soclu de piatră, pe care se aflau aplicate diverse inscripții, elemente decorative simbolice și trei basoreliefuli: unul reprezentând "*Lupoanca cu Romulus și Remus*", altul "*Columna lui Traian*" și o "*Scenă din luptele pentru cucerirea Daciei*", inspirat și el după Columnă; precum și un "*Grup alegoric*", din bronz, format dintr-un bătrân și un copil, la mărimea naturală, care urcă treptele monumentului cu cartea de istorie în mână.¹⁵ Înălțimea totală a monumentului este de aproximativ 7 m. El a fost instalat în grădina publică a orașului. Din punct de vedere artistic, "*Monumentul lui Traian*" ni se pare o realizare remarcabilă. Compoziția sa, bine studiată, este echilibrată, armonioasă, iar execuția fără reproș.

Împrejurări nefavorabile au făcut ca sculptorul Pavelescu-Dimo să nu poată realiza un "*Monument Mihai Viteazul*". Două machete, fotografii, diverse însemnări și presa epocii vorbesc însă elogios despre această intenție a sa.

Ideea unui monument plasat la Călugăreni, consacrat celui care - pentru prima dată - a înfăptuit unirea țărilor române, era mai veche. Prin 1905-1906 în presa românească s-a dus o campanie susținută în acest sens. S-a organizat, atunci, un concurs internațional, la care s-au prezentat 18 proiecte, dar nivelul acestora nu s-a ridicat la măsura așteptărilor. Concuranții cei mai serioși au fost: Pavelescu-Dimo și Raffaello Romanelli. Premiul I l-a obținut

¹¹ Pentru femeia care reprezintă figura alegorică "*Sculptura*", i-a pozat fiica contelui Savigni - proprietarul atelierului său din Florența.

¹² Pavelescu-Dimo, *Profesorul sculptor I. Georgescu*, în "Pictura și Sculptura", nr. amintit.

¹³ Cf. articolului *Dezvelirea Monumentului lui Traian de la Brăila*, în "Dimineața", București, III, nr.993/10 noiembrie 1906.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Al. F., *Români în străinătate. O vizită în atelierul sculptorului I. D. Pavelescu la Florența*, în "România ilustrată", București, nr.2/7 februarie 1906, p.41-43; "Universul literar", XIV, nr. 7/februarie 1906, etc.

sculptorul român, dar comanda a primit-o sculptorul italian. Pavelescu-Dimo a atacat atunci în presă pe Romanelli și pe cei care-l susțineau. S-a iscat, astfel, o polemică înverșunată.¹⁶ Oricum, rezultatul a fost acela că monumentul nu a mai fost executat.

La concurs, Pavelescu-Dimo s-a prezentat cu o machetă în care domnitorul, în costum de războinic, era înfățișat în picioare, cu mâna stângă pe sabie, iar cu dreapta indicând - cu un gest energic - o direcție. Poza sa, poate puțin cam teatrală, nu era totuși supărătoare. Statuia, în bronz, urma să fie așezată pe un soclu de marmură, pe care se aflau: un vultur și un grup alegoric format din trei tinere femei, într-o parte două (reprezentând Muntenia și Moldova) care ofereau domnitorului, una o coroană de lauri și celalaltă o ramură de palmier, iar în alta o a treia (reprezentând Transilvania) care era înfățișată implorând eliberarea și unirea. Vulturul și grupul alegoric urmau să fie confecționate tot din bronz.

Peste câțiva ani, mai exact în 1913, la Craiova s-a publicat un concurs pentru un "*Monument ecvestru Mihai Viteazul*". Un comitet, care îl avea în fruntea sa pe marele bogătaș craiovean Nicolae Mihail, luase inițiativa strângerii fondurilor. Concursul s-a ținut la începutul anului 1914, iar machetele au fost expuse la Palatul Mihail.¹⁷

Sculptorul Pavelescu-Dimo s-a prezentat atunci cu un nou proiect. Pe un soclu de marmură se afla instalată "*Statuia ecvestră a lui Mihai Viteazul*". Patru altoreliefuri în bronz - reprezentând: cel din față, scena "*Mihai Viteazul și călăul*"; cel din dreapta, "*Lupta de la Călugăreni*"; cel din spate, "*Lupta de la Șelimbăr*"; iar cel din stânga, "*Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia*" - erau instalate pe soclul statuei. Totul era conceput la scară monumentală, astfel încât să impresioneze puternic pe privitor. Dar nici acest monument nu a fost realizat.

În schimb, Pavelescu-Dimo a avut șansa să realizeze "*Monumentul Independenței*" de la Craiova. Ideea și hotărârea ridicării acestui monument a fost luată în august 1908 de un grup de veterani. Generalul Petre Gigurtu și primarul orașului, Nicolae Ciocardia, au încredințat apoi comanda lui Pavelescu-Dimo.¹⁸ Monumentul era destinat să eternizeze "clipa când la 15 mai 1877 s-a tras din Calafat întâiul foc de tun împotriva turcilor..."¹⁹ La realizarea monumentului, Pavelescu-Dimo a lucrat patru ani la Florența. Turnarea pieselor, în bronz (în greutate totală de 12 tone), a fost opera lui Lippi din Pistoia, iar înălțimea monumentului era de 9,75 m. În septembrie 1912, el a fost expus la Pistoia și a atras - cu acel prilej - atenția presei italiene.²⁰ După

¹⁶ Vezi "Dimineața", diverse numere din anii 1906 și 1907.

¹⁷ Vezi *Concursul pentru Monumentul Mihai Viteazul*, în "Polemica", Craiova, I, 15 decembrie 1913; Maior I. Uescu, *O inițiativă lăudabilă*, în "Ilustrațiunea națională", Craiova, nr.1/ianuarie 1914, p.9, etc.

¹⁸ Cf. "Ilustrațiunea națională", Craiova, I, decembrie 1912.

¹⁹ Cf. "Democrația jună", Craiova, I, nr.6/26 mai 1913.

²⁰ O. C. Metan, *Străinii despre noi*, în "Fulgerul", Craiova, III, nr.38/19 Octombrie 1912.

aceasta, monumentul a fost adus în țară și instalat la intrarea în Parcul Bibescu.²¹ Inaugurarea sa a avut loc în mai 1913. În mare, el era format din statuia lui Carol I și a unui grup statuar compus din șapte persoane. Sus, pe soclu, era prezentat Carol I salutând tragerea primei salve de tun împotriva turcilor la Calafat, iar jos doi ostași încărcând un tun și alți doi trăgând foc cu un altul. Între ei căpitanul Zănescu, comandantul bateriei, care era înfățișat privind cu atenție în direcția unde urma să cadă prima ghiulea. Puțin mai în spate era prezentat generalul Cernat arătând pe o hartă maiorului Jacques Lahovary locul ce se bombardea. Scena era bine prinsă, avea viață. Compoziția amplă, clară, dovedea faptul că a fost atent studiată. Statuia regelui Carol I făcea o oarecare notă discordantă - datorită dimensiunilor sale - cu personajele din grupul statuar, iar soclul său - de culoare albă - crea impresia unei rupeți între statuie și restul ansamblului. Pe soclul întregului monument se aflau fixate trei basoreliefuli: unul, cel din dreapta, reprezenta "*Lupta de la Rahova*", cel din stânga, "*Aspect al ședinței istorice din 9 mai 1877*", iar cel din spate, "*Victoria de la Smârdan*". Execuția lor îngrijită denotă, pe lângă știința compoziției, un modelaj fin și abil. La data inaugurării sale a fost considerat cel mai mare monument public militar din țară.²²

Tot în același an, lui Pavelescu-Dimo i s-a încredințat comanda "*Monumentului Independenței*" de la Calafat. Fondurile pentru realizarea lui au fost puse la dispoziție de comitatul care ridicase monumentul de la Craiova. Mult mai simplu, "*Monumentul Independenței*" de la Calafat constă dintr-un obelisc, în vârful căruia se afla un vultur cu aripile desfăcute. Obeliscul era străjuit de două tunuri, capturate de la turci în timpul Războiului de Independență.

Un alt capitol important în creația sculptorului Pavelescu-Dimo l-a constituit portretistica. Numeroase busturi și capete de personalități politice sau culturale ale epocii au fost executate de el în perioada 1901-1916. Din rândurile acestora amintim: "*Bustul lui G. Radovici*" (fost senator) și cel al "*Artistului Vasile Hașnaș*" (de la Teatrul Național din București) - expuse la Salonul Oficial din 1902; apoi busturile lui: "*Constantin G. Ion*" (fost senator); "*Gr. Gr. Cantacuzino*" (fost director al teatrelor); "*Menelos Ghermani*" (fost ministru); "*M. Eftimiu*" (bancher); "*Dr. Danielopol*", "*Ioniță Marnicu*" și "*Barbu Grăjdănaru*" (mari proprietari) - toate până în 1906. Exprimând caractere umane variate, busturile respective au fost executate la cererea unor beneficiari particulari. Ele nu se limitează însă -așa cum se obișnuia în astfel de cazuri - la imitarea servilă a modelelor.

Dar lucrările care dovedesc că analiza psihologică îl preocupa în cel mai înalt grad au fost capetele de expresie: "*Apus vesel*" și "*Garibaldianul*". Executate în mai multe exemplare, din ghips sau marmură²³ (perioada 1906-

²¹ Azi Parcul Poporului.

²² Azi el nu mai există. Se păstrează, însă, macheta în bronz la Muzeul Olteniei.

²³ Astfel, lucrarea "*Apus vesel*" s-a vândut de 18 ori (de 10 ori în străinătate), cf. "Ilustrațiunea", București, IV, decembrie 1915, p.78.

1915), ele se remarcă prin studiul amănunțit al trăsăturilor feței, prin sinceritate, expresivitate și profunzimea sentimentelor exprimate, prin suflul imprimat materiei plastice.

În această perioadă, Pavelescu-Dimo a mai executat: *"Bustul contelui Savigni"*; al *"Generalului Petre Gigurtu"*; precum și busturile lui: *"Alexandru Marghiloman"*, *"Alexandru Iliescu"* (de la Slatina), *"Nicolae Monglu"*, *"N. Filipescu"*, *"L. Șerban"*, etc. Expuse la Saloanele Oficiale ale vremii, ele s-au bucurat, în general, de aprecieri favorabile. De altfel, la Salonul Oficial din anul 1911, Pavelescu-Dimo a obținut premiul al II-lea. A expus și la "Expoziția generală română" din 1906, când a obținut Medalia de Aur cu diplomă specială, alături de: Vladimir Hegel, Dimitrie Paciurea și Aristide Iliescu, iar în decembrie 1915 a avut - la Ateneul Român - o expoziție personală. În cadrul acesteia a prezentat atunci o parte din busturile deja amintite, câteva desene, statuia *"Amazoana"*, precum și proiectele pentru un *"Monument al Independenței pentru o capitală de județ"*, al unui *"Monument Ștefan cel Mare"*, al unui *"Monument Vlad Țepeș"* și al unui alt *"Monument Mihai Viteazul"*.²⁴

În perioada 1901-1916, sculptorul Pavelescu-Dimo a executat și o serie de busturi și monumente funerare. Din rândul acestora merită, credem, să amintim: *"Monumentul funerar al familiei Th. Stamatopol"*, din Caracal;²⁵ *"Monumentul funerar al familiei Marincu"*, din Calafat; al familiilor: *"Brănescu"* din Muscel; *"Radovici"* din Ploiești; *"Farago"* din Brăila; *"Fărcășanu"*;²⁶ precum și cele două busturi *"Dumitrescu"* și cele din cavoul familiei *"Ghiță Ioan"*, toate aflate azi în Cimitirul Bellu din București.²⁷ Fără a fi lucrări de valoare artistică deosebită, ele întrunesc - credem - calitățile unei sculpturi oneste și bine executate.

După primul război mondial, Pavelescu-Dimo n-a mai desfășurat o activitate artistică deosebită. Cu toate acestea, galeria sa cu busturi ale oamenilor politici și - mai rar - de cultură s-a completat cu lucrări noi, dintre care menționăm: busturile lui *"D. G. Kiriac"* (1925); *"Emil și Ioan Lahovary"*; *"Octavian Goga"* (bronz și marmură, 1933); *"Stelian Popescu"* (bronz și marmură, 1933); *"Jean Mihail"* (bronz și marmură, 1936); *"N. Schina"*; *"Maica Smana"*, ș.a.

Prezentând activitatea sculptorului Pavelescu-Dimo din perioada interbelică, trebuie să mai spunem faptul că - în general - artistul a expus la Salonul Ateneului Român și că, în această epocă, a fost preocupat de realizarea unor monumente ca: acela al *"Unirii"*, care trebuia ridicat la Sibiu (1928-1929)²⁸ - de o concepție însă grandilocventă - sau cel al poetului *"Octavian Goga"*, asupra căruia însă credem că trebuie să ne oprim. Astfel,

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Monumentul este cuprins în *Lista monumentelor de cultură...*, București, 1955, p.155.

²⁶ Anton Oprescu, *Sculptorul D. Pavelescu-Dimo*, în "Arhivele Olteniei", Craiova, VIII, nr.45-46/septembrie-decembrie 1929, p.503.

²⁷ C. Bezviconi, *Cimitirul Bellu din București - muzeu de sculptură și arhitectură*, în "Monumente și muzee", București, I, 1958, p.201.

²⁸ Pentru amănunte vezi Anton Oprescu, op.cit.

sculptorul și-a imaginat și a dorit să-l prezinte pe Goga în postura omului de cultură și nu ca om politic. Sculptorul l-a prezentat în togă romană, cu o făclie în mâna dreaptă ridicată deasupra capului, iar în stânga - care e întinsă de-a lungul corpului - cu un pergament. Pe soclu se aflau câteva piese de mici dimensiuni - dintre care aceea a unui cioban cântând doina a și fost realizată -, un basorelief și o placă de bronz, pe care erau înscrise versurile poeziei "*Bătrânii*". Monumentul, de un echilibru compozițional armonios, părea - în același timp - impunător și expresiv. Din păcate, el a rămas neterminat. Evenimentele politice, războiul, îmbolnăvirea și apoi moartea, survenită la 1 septembrie 1944, l-au împiedecat să ducă la bun sfârșit lucrul început.

Anii au trecut apoi, unul după altul, fără ca mai nimeni să-și mai aducă aminte de sculptorul Pavelescu-Dimo. Neinclus - din necunoaștere, dar și din rea credință - în lucrările de istoria artei publicate după moartea sa, cu deosebire în cele scrise sau apărute sub auspiciile profesorului George Oprescu,²⁹ opinia publică autohtonă a uitat de existența sa. Cu toate acestea, el merită - după opinia noastră - să ocupe un loc, mai mult decât onorabil, în devenirea istorică a sculpturii românești.

²⁹ Ne referim, cu deosebire, la lucrările: *Sculptura statuară românească*, București, 1954 și la *Sculptura românească*, București, 1965.

PAUL REZEANU

ILUSTRĂȚII



Sculptorul D. Pavelescu - Dimo (fotografii).

SCULPTORUL D. PAVELESCU - DIMO (1870 - 1944)



Monumentul împăratului Traian (Brăila, 1906).

PAUL REZEANU



Monumentul lui Mihai Viteazul (măchetă, ghips, 1906).

SCULPTORUL D. PAVELESCU - DIMO (1870 - 1944)

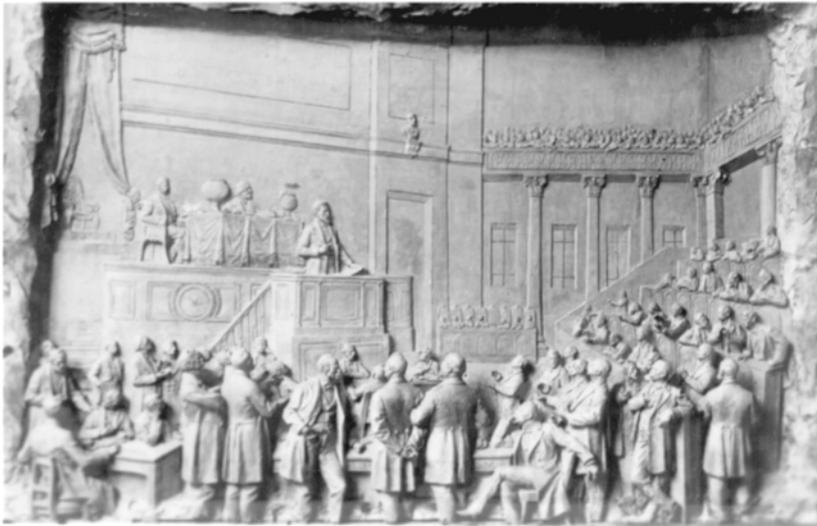


Monumentul sculptorului Ioan Georgescu (magnetă, București, 1900).

PAUL REZEANU



*Bustul lui Emil Lahovary
(Marmură)*



*Proclamarea Independenței
(basorelief, pe Monumentul de la Craiova, ghips, 1912)*

SCULPTORUL D. PAVELESCU - DIMO (1870 - 1944)



Artilerist
(din *Monumentul de la Craiova*, ghips, 1912)



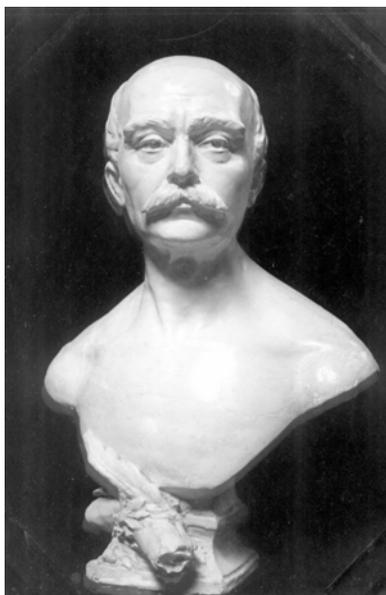
**Monumentul Independenței
de la Craiova**
(machetă, bronz, 1912)

PAUL REZEANU



GARIBALDIAN - CAP DE EXPRESIE MARMORA

Garibaldian
(cap de expresie, marmură)



Bustul
poetului Vasile Alecsandri

SCULPTORUL D. PAVELESCU - DIMO (1870 - 1944)



Proiectul de Monument lui Mihai Viteazul la Craiova;
de sculptorul D. PAVELESCU DIMO

***Monumentul
lui Mihai Viteazul
la Craiova
(machetă, ghips,
1913 - 1914)***



***Octavian Goga
(ghips, 1938 - 1939)***

PAUL REZEANU



*Bustul profesorului
Emanoil Antonescu
(marmură, 1934)*



*Bustul
poetului Octavian Goga
(marmură, 1933)*

SCULPTORUL D. PAVELESCU - DIMO (1870 - 1944)



*Bustul
lui Stelian Popescu
(ghips, 1933)*



*Bustul
lui N. Schina*

ELITA SCULPTURII FEMININE INTERBELICE DIN ROMÂNIA

CORNEL CRĂCIUN

RÉSUMÉ. *L'élite de la sculpture féminine pendant l'entre-deux-guerres en Roumanie.* Pour la reconstitution des dimensions réelles du mouvement plastique féminin pendant l'entre-deux-guerres nous avons fait appel, et pas accidentel, aux expositions nationales spécialisées: le Salon Officiel et l'Athénée Roumain. La fréquence de participation, la quantité et la qualité du démarche artistique nous ont fourni des informations les plus importantes pour notre but. À l'appui des premières conclusions nous avons apporté des dates concernant la période des études, l'image publique du chaque personnage et la présence aux manifestations artistiques internationales.

Le résultat de notre travail peut-être synthétisé de cette façon:

L'élite de la sculpture féminine roumaine pendant l'entre-deux-guerres est constituée par *Irina Codreanu, Margareta Cosăceanu, Céline Emilian, Mișuța Petrașcu et Elena Serova-Medrea.*

Les qualités particulières de leurs activités, l'enseignement sérieux et la capacité d'autoperfectionnement et précision, l'opportunité de représenter le pays aux expositions internationales - en groupe ou individuel - , tout cet complexe des facteurs a fonctionné dans une formule positive pour le destin d'art roumain.

Le placement du talent, la patience de laquelle ont fait preuve pour récolter les fruits de leurs travaux, la passion avec laquelle ont suivi leur mission ont collaborés pour l'achèvement des oeuvres excellentes.

Interesul pentru această linie de cercetare datează de câțiva ani, el materializându-se până acum printr-o analiză dedicată reprezentanților picturii autohtone din anii '20.¹ Trebuie să ne mărturisim curiozitatea în ceea ce privește mediul feminin de referință al domeniului plastic. Lipsa unor incursiuni de mai mare întindere, care să aibă în prim plan travaliul creatoarelor de frumos, poate să constituie - în sine - un excelent punct de plecare. Într-o lume dominată, prin excelență, de bărbați - un veritabil substitut al ființei divine! -, pătrunderea "feminismului" se face încet și cu precauție.

Prima "breșă" în universul perfect articulat al artiștilor-bărbați din România se produce în condițiile primului război mondial și se datorează unui nucleu de pictorițe: Cecilia Cuțescu-Storck, Elena Popea și Rodica Maniu. Firește, terenul fusese pregătit încă de la finele secolului XIX - atunci când

¹ Cornel Crăciun, *Elită și marginalizare în lumea picturii românești din deceniul trei al veacului XX*, în "Anuarul Institutului de Istorie Cluj-Napoca", XXXII, 1993, p. 255-263.

plasticienele menționate și-au completat educația de specialitate, respectiv prin intermediul expozițiilor vernisate de aceleași personaje în primul deceniu al secolului XX.

Cecilia Cuțescu-Storck este o creatoare bine cunoscută în lumea artistică a capitalei și puternic implantată în sistemul organizatoric al primelor două decenii ale secolului XX. În primul rând, ea se impune printre membrii marcantă ai grupării "**Tinerimea Artistică**". Acest fapt se datorează calităților sale artistice, respectiv frecventării mediului de la Palat - avem aici în vedere situația conform căreia prințesa Maria, regina de mai târziu, era președinta de onoare a amintitei grupări plastice.² În al doilea rând, Cecilia Cuțescu-Storck "este prima femeie ce avea să predea într-o Academie Națională de Arte Frumoase".³ Acest veritabil eveniment se produce în luna iunie a anului 1916, atunci când - cu sprijinul omului politic I.G.Duca - artista obține, prin concurs, catedra de artă decorativă a Academiei de Arte Frumoase din București,⁴ instituție în care va profesa până în anul 1941. În al treilea rând, împreună cu sora ei - Hortensia Satmary - fondează la Iași, în condițiile anului 1917, "*Asociația pentru emanciparea civilă și politică a femeii române*". Prin intermediul acestei organizații își va putea concilia, într-un mod pozitiv, pasiunea pentru artă și zelul ardent pentru justiția socială.⁵ În fine, alături de concitadinele ei Olga Greceanu și Nina Arbore, pune bazele "*Asociației artistelor plastice*", ale cărei principale manifestări expoziționale se consumă pe durata anilor '20.⁶

Pictura, grație datelor ei particulare, se pretează unei exprimări mult mai rapide și mai evidente. Pornind de la acest considerent putem să înțelegem superioritatea numerică și temporală a acestei tehnici de exprimare artistică. Există, în arta românească modernă, un decalaj evident între impunerea producției picturale și a celei sculpturale. Nu dorim să insistăm aici asupra acestei probleme extrem de incitante, ci doar să transferăm ansamblul ei și la nivelul ecuației practicate de către artiste. În momentul în care pictorițele se impuneau deja în perimetrul plastic național, principalele reprezentante ale sculpturii feminine se găseau încă la studii.⁷ Intrarea lor în "arenă" poate fi pusă în directă legătură cu momentul reînființării Salonului Oficial de profil (anul 1924). Cadrul oferit de către această manifestare anuală este fructificat nu numai la nivel competițional - vezi aici principiul de participare olimpică! -, cât mai ales la cel calitativ, materializat în premii asupra cărora vom stăruii ceva mai târziu.

² Cf. Léon Thévenin, *Cécile Couțesco-Storck. Sa vie et son oeuvre*, Paris, 1932, p.26.

³ Idem, p.18.

⁴ Cf. Cecilia Cuțescu-Storck, *Fresca unei vieți*, București, 1943, p.323.

⁵ Léon Thévenin, *op.cit.*, p.20-21.

⁶ Marin Mihalache, *Cecilia Cuțescu-Storck*, București, 1969, p.24.

⁷ Irina Codreanu, Margareta Cosăceanu, Milița Petrașcu și Céline Emilian au fost colege, pe durata anilor 1919-1924, la academia pariziană "*Grande Chaumière*", cf. Simona Nistor, *Irina Codreanu*, București, 1979, p.6 și 9.

Pentru a putea reconstitui dimensiunile reale ale mișcării plastice feminine interbelice am făcut apel, și nu întâmplător, la expozițiile naționale de specialitate: Salonul Oficial și Ateneul Român. Frecvența participării, cantitatea și calitatea demersului artistic ne-au putut furniza date importante în ceea ce privește atingerea scopului pe care ni l-am propus. În sprijinul acestui prim set de "mărturii" am adus informațiile legate de participarea la manifestările internaționale ale epocii, incluzând aici atât cele organizate de către statul român, cât și cele ce au însemnat doar o prezență personală a creatorului de frumos. Deși puținătatea surselor aflate la dispoziție a reprezentat un handicap greu de surmontat, totuși credem că am ajuns - prin intermediul paginilor ce urmează - la concluzii interesante și utile.

*

Dintr-o statistică sui-generis, pe care am alcătuit-o cu referire la prezența sculptorilor în cadrul salonului oficial interbelic, rezultă că au frecventat această manifestare un număr de 32 de artiste. Avem deja, ca punct de plecare, un nucleu de posibile candidate la încadrarea în cercul select al elitei. Dacă dăm credit principiului cantitativ, atunci putem exclude prezențele efectiv pasagere, semnificate printr-o unică prestație.⁸ Procedând așa, lista se reduce la doar 21 de nume. Am fi tentați să excludem și cazurile cu doar două participări,⁹ dar una dintre artistele aflate în respectiva situație - Margareta Cosăceanu - este foarte bine reprezentată în alte secțiuni interpretative și candidează serios la un loc în elita domeniului. Oricum, am ajunge la 17 nume. Fixând ca și limită inferioară de "participare" la selecția noastră cifra de 4 ediții ale amintitei manifestări, ne putem declara mulțumiți cu cele 13 plasticiene rămase în concurs. Analiza noastră pleacă de aici și se va derula în ordine alfabetică, pentru a evidenția o formulă cât mai obiectivă cu putință.

Maria Băltăceanu-Ficșinescu este prezentă la 4 ediții ale Salonului Oficial pe durata anilor '30. Cele 6 lucrări prezentate per global în concurs sunt axate pe subiecte legate de configurația corpului feminin aflat la o vârstă nubilă. Prima sa participare - cea din anul 1931 - este recompensată de juriu prin acordarea premiului "SIMU" pentru sculptură.¹⁰ Critica de specialitate amintește

⁸ În această situație s-au aflat următoarele artiste (prezentate în ordinea alfabetică a numelor): Zoe Băicoianu (1939); Georgeta Brăescu (1924); Henriette Cihoski (1939); Maria D. Clony (1930); Elisabeta Dittert (1925); Irina Dobriceanu (1940); Mimi Gheorghiu (1932); Florica Hociung (1940); Ecaterina Lipan (1930); Lydia Luzanowskaya (1924) și Elisabeta Malinowska (1929).

⁹ Vezi cazul artistelor: Elena Angheluță (1936 și 1940); Ioana Basarab (1929 și 1930); Constanța Buzdugan (1938 și 1939) și Margareta Cosăceanu (1929 și 1931).

¹⁰ D.G.A.S., *Fondul Ministerului Instrucției și Cultelor - Direcția Artelor*, Dosar nr. 31/1931, p.43.

pasager despre opera ei, iar artista nu este inclusă în delegațiile românești prezente la manifestări internaționale. Nu deținem informații asupra calității studiilor urmate de către sculptoriță.

Angela Bărbulescu se încadrează într-o tematică asemănătoare, atât din perspectiva "subiectelor" abordate, cât și a modalităților de interpretare. Reținem un plus la capitolul cantitativ al prezențelor sale, ea figurând și la două manifestări ale Ateneului Român,¹¹ respectiv al interesului pentru configurațiile cu tentă simbolică.¹² Situația ei este absolut similară cu cea a precedentei plasticiene în privința: ecoului în presă, participarea la manifestări internaționale și nivelul studiilor.

Mariana Beceanu - Medeleni manifestă o predilecție marcată pentru genul portretistic, în care obține rezultate notabile pe durata celor 5 prezențe avute în cadrul Salonului Oficial în intervalul anilor 1930-1936. Situația ei este identică cu a artistelor deja menționate în sectorul merit să confere "greatest" actului participativ.

Teodora Cernat - Popp este deja o artistă relativ cunoscută, iar travaliului ei pare superior colegelor amintite mai sus. Când facem această afirmație ne gândim, în primul rând, la dotația sa tehnică reținută de presa timpului. Acest fapt este evidențiat prin obținerea, la ediția din anul 1924, a uneia dintre cele două burse de voiaj atribuite pentru secțiunea de sculptură a Salonului Oficial.¹³ Maniera sa interpretativă este una pe deplin formată, mărturie în acest sens fiind realizările sale portretistice și modul în care rezolvă o prezentare compozițională destul de dificilă - este vorba despre basorelief. Nu deținem informații privind participările sale externe și calitatea studiilor urmate.

Claudia Cobizeva modelează, de preferință, în gips. Studiile compoziționale pe care le obține în acest mod o recomandă ca pe una dintre cele mai dotate interprete ale portretului văzut din perspectiva unei analize sculpturale tipic feminine. Un motiv aparte din creația sa îl reprezintă cel religios, care îi și aduce o binemeritată răsplată la prima ediție interbelică a Salonului Oficial la care ia parte.¹⁴ Prestația ei ar merita să facă obiectul unei cercetări monografice, apte să-i releve adevărata complexitate a travaliului creator. Opiniile formulate de exegeza timpului sunt constant pozitive, dar lipsește dimensiunea europeană a creației sale.

¹¹ În anii 1929 și 1931.

¹² Vezi lucrările prezentate la Salonul Oficial: în anul 1931 - "Aripi" (poziția 256) și "Elegie" (poziția 257); în anul 1932 - "Fantezie" (poziția 278) și "Crepuscul" (poziția 279).

¹³ D.G.A.S., *Fondul Ministerului Cultelor și Artelor*, Dosar 923/1924, p.438.

¹⁴ I d e m , *Fondul Ministerului Instrucției, Cultelor și Artelor - Inspectoratul Artelor*, Dosar 55/1934, p.27.

Irina Codreanu este prima artistă de anvergură ce face obiectul studiului de față. Grație analizei monografice pe care i-a consacrat-o Simona Nistor,¹⁵ în anul 1979, deținem înfinit mai multe informații care-i rotunjesc profilul interpretativ. Ceea ce impresionează, la o primă luare de contact, este perioada îndelungată dedicată studiului și calitatea dascălilor ce au format-o. După un stagiul de 4 ani la București, în plin război mondial (1915-1918) - acolo unde i-a avut ca profesori pe Dimitrie Serafim, Ipolit Stâmbu și pe Cecilia Cuțescu-Storck, urmează experiența pariziană. Pe parcursul celor 10 ani petrecuți aici, artista are privilegiul să lucreze cu doi artiști de prim-plan în arta secolului XX: Antoine Bourdelle și Constantin Brâncuși. Dacă marele sculptor francez preda în cadrul uneia dintre renumitele academii ale epocii - este vorba despre "*Grande Chaumière*" -, Brâncuși a introdus-o în tainele atelierului unde lucra solitar. În timpul studiilor pariziene are ocazia să se familiarizeze cu noile achiziții formative și interpretative ce au impus o nouă orientare în evoluția plasticii secolului XX, respectiv să se perfecționeze în paralel cu conașionarii ei aflați în capitala mondială a artei: Milița Petrașcu, Céline Emilian, Margareta Cosăceanu, Ion Jalea și Ion Irimescu. Colaborarea cu Milița Petrașcu se continuă și în atelierul lui Brâncuși, respectiv în cadrul mișcării de avangardă interbelice autohtone. Dincolo de evidentele câștiguri tehnice pe care i le-au adus anii petrecuți la Paris, Irina Codreanu are posibilitatea să expună aici și să se impună drept una dintre veritabilele ambasadoare ale artei plastice românești. Din această perspectivă trebuie receptată participarea ei la expozițiile de artă românească organizate la Paris (1925),¹⁶ la Bruxelles (1929),¹⁷ la Haga (1930),¹⁸ la expoziția de artă românească modernă organizată la București (octombrie 1931) cu ocazia celei de-a XXVII-a Conferințe a Uniunii Interparlamentare.¹⁹

Artistă este mult mai bine cunoscută peste hotare, deoarece trăiește și expune mult la Paris.²⁰ Totuși, ea nu ezită să participe și la manifestările de anvergură de la București: Salonul Oficial (5 ediții între anii 1929-1939); în aprilie 1930, împreună cu membri marcanți ai avangardei autohtone; la amintita expoziție din toamna anului 1931 sau - în vara anului 1938 - la acțiunea Micii Înțelegeri a

¹⁵ Simona Nistor, *op.cit.* Este singura monografie dedicată respectivei artiste despre care avem cunoștință.

¹⁶ Unde a prezentat lucrarea *Buste du jeune fille*, bronz, poziția 166, cf. catalogului acestei manifestări.

¹⁷ Unde expune împreună cu pictorul Henri H. Catargi la "Palais des Beaux-Arts", cf. Simona Nistor, *op.cit.*, p.24.

¹⁸ *Idem*, p.30. Expune alături de Constantin Brâncuși, Dimitrie Paciurea, Fritz Storck, Ion Jalea, Cornel Medrea, Milița Petrașcu și Margareta Cosăceanu.

¹⁹ "*Exposition d'Art Roumain Moderne à l'occasion de la XXVII-ème Conférence de l'Union Interparlementaire, Bucharest, Octobre 1931*", catalog, vezi lucrările: "*Portrait d'enfant*" (poziția 341); "*Eillen*" (poziția 342) și "*La poisson*" (poziția 343), p.49.

²⁰ Între anii 1919-1924 studiază la academia "*Grande Chaumière*", iar pe durata anilor 1924-1928 în atelierul lui Brâncuși. Expune din 1921 la Salonul de Toamnă parizian, cf. Simona Nistor, *op.cit.*, p.6 și urm.

femeilor artiste. Din participarea la Salonul Oficial interbelic²¹ se detașează două constante ale creației sale: *prima* are în vedere tentația simplificării formale pe linia "lecției" însușite de la Brâncuși, cea de *a doua* are în vedere interesul susținut pentru plastica animalieră,²² gen destul de puțin practicat în mediul românesc.

Céline Emilian este o altă sculptoriță de mare valoare despre care, din păcate, se cunoaște încă atât de puțin. Am văzut, din prezentarea anterioară, că a beneficiat de o educație de calitate, grație frecventării academiei "*Grande Chaumière*". Născută la Paris în anul 1902,²³ ea este prezentă la nu mai puțin de 15 ediții ale Salonului Oficial interbelic, cifră cu adevărat impresionantă dacă o raportăm la cele 17 - câte au fost în total. Din această perspectivă, sculptorița nu are nici un rival în mediul național de referință și poate fi comparată doar cu pictorița Mina Byck-Wepper, prezentă la 16 ediții ale amintitei competiții... Indiscutabil, punctul forte al creației sale îl reprezintă portretul. Mărturie în acest sens ne stau numeroasele compoziții de acest gen expuse la Salonul Oficial, dar și cele două lucrări cu care a reprezentat România la cea de-a XX-a bienală de la Veneția (1936).²⁴ În anul 1926 este recompensată, cu un premiu de 15.000 de lei, la ediția din acel an a Salonului Oficial.²⁵ Toate cele 5 lucrări expuse cu acel prilej sunt portrete... Céline Emilian se pare că a avut o veritabilă slăbiciune în a-și pune talentul și pătrunderea psihologică în slujba portretizării unor intelectuali contemporani iluștrii. Așa sunt - spre exemplu - cazurile unor scriitori, precum: Camil Petrescu, Radu Boureanu sau Luigi Pirandello; a unor artiști: pictorul Challier și arhitectul Van Saanen Algi; ori muzicieni: maestrul d'Indy, Cella Delavrancea și George Georgescu.

Maria Grigorescu - Vasilovici se evidențiază printr-o abordare similară a genului portretistic. În cazul ei, am fi înclinați s-o identificăm cu artista ce a luat parte la trei ediții ale Ateneului Român, dacă nu ar interveni o mică nepotrivire de nume.²⁶ Spre această "comasare" ne-ar conduce tematica cvasiidentică,

²¹ La edițiile din anii 1929, 1930, 1931, 1938 și 1939.

²² Vezi lucrările prezentate la Salonul Oficial: în anul 1930 - "*Peștele de aur*" (poziția 254); în anul 1931 - "*Foca*" (poziția 262) și "*Pește*" (poziția 264); în anul 1939 - "*Sirena*" (poziția 271).

²³ Cf. informației oferite de catalogul celei de-a XX-a expoziții bienale venețiene din 1936, p.365.

²⁴ "*XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1936 - XIV*", CATALOGO, Prima Edizione, Venezia, capitolul "*Artiști străini*", Sala III, pozițiile 2: "*Portretul lui Elio Zorzi*" și 3: "*Portretul lui Romolo Bazzoni*", p.365.

²⁵ D.G.A.S., "*Fondul Ministerului Cultelor și Artelor - Direcția Generală a Artelor*", Dosar 137/1926, p.10.

²⁶ La prima ediție a Ateneului Român, cea din anul 1928, artista se numea Maria Grigorescu, pentru ca la următoarele două ediții - cele din anii 1929 și 1931 - să figureze drept Maria Grigorescu-Christescu (!). În ceea ce privește Salonul Oficial, apare un personaj

utilizarea preponderentă a gipsului drept suport al compozițiilor sale și unele posibile convergențe temporale. Fără a insista mai mult decât este necesar în stadiul actual al cercetărilor noastre, reținem faptul că artista a obținut unul dintre premiile trei ale ediției anului 1928 a salonului Ateneului Român.²⁷

Milița Petrașcu încarnează tipul feminin născut pentru a reuși în tot ceea ce-și propune. Pe adevăratul ei nume Melania Nikolaevici,²⁸ ea s-a născut la Chișinău în 31 decembrie 1892. Și-a făcut studiile la Petrograd, München și Paris. În acest ultim oraș a locuit mai bine de un deceniu și a frecventat lumea artistică de prim-plan.²⁹ Punctul esențial al formării sale - așa cum mărturisea într-o lucrare cvasimemorialistică³⁰ - a fost acela al întâlnirii cu Brâncuși. Respectivul moment se petrecea în anul 1919 și, de atunci, a rămas în contact permanent cu marele înnoitor al sculpturii secolului XX. Mărturie a acestei legături intelectuale stau paginile dedicate artistului în exegeza lui Petru Vintilă, respectiv numeroasele figurări ale chipului inconfundabil al sculptorului. Talentul ei nativ s-a materializat într-o serie impresionantă de portrete, deoarece deținea un simț înnăscut pentru a pătrunde în interiorul personalității celui analizat.³¹

Prezența Miliței Petrașcu la Salonul Oficial interbelic a fost una de foarte bună calitate - dovadă în acest sens stau numeroase lucrări, precum: "*Portretul Marioarei Voiculescu*" (1932); "*Cella Delavrancea*" (1933); "*Agepsina Macri*" (1934); "*Doamna Maria Filotti*" (1935) sau "*Portretul M.S.Regina Maria*" (1936). Recompensa a venit de la prima ediție interbelică a amintitei manifestări naționale: un premiu în anul 1924.³² Cele 10 participări la Salonul oficial nu au trecut niciodată neobservate, fapt ce probează - o dată în plus - puternica ei personalitate creatoare. Grație amicitiei constante pe care i-a purtat-o pictorului Marcel Iancu, Milița Petrașcu a luat parte activă la derularea mișcării de avangardă autohtone. Numele ei poate fi întâlnit la toate manifestările de "vârf" ale acesteia: expoziția revistei "CONTIMPORANUL" din decembrie 1924 și cea din aprilie 1930 (ambele la București), respectiv retrospectiva futuristă organizată de poetul italian Marinetti - în toamna anului 1933 - la Roma.

numit Maria Grigorescu - cu aceeași adresă (!) - în anii 1929 și 1934, pentru ca, la edițiile din 1939 și 1940, să avem de-a face cu Maria Grigorescu-Vasilovici ce are, evident, cu totul o altă adresă. Putem lansa ipoteza căsătoriei, cândva în anul 1929, imediat după Salonul Oficial și înainte de Ateneul Român, respectiv pe aceea a revenirii la vechiul nume, cândva înainte de Salonul Oficial al anului 1934. În lipsa unor date certe, ne luăm cuvenita distanță...

²⁷ "Anuarul Ateneului Român pe 1928", București, 1929, poziția 11 la premiul al III-lea, p.231.

²⁸ Cf.Simona Nistor, *Milița Petrașcu*, București, 1973, p.101.

²⁹ I d e m , p.16.

³⁰ Petru Vintilă, *Milița*, București, 1972, p.27 și urm.

³¹ Cazurile lui Ion Vinea, Octavian Goga, Ion Barbu, Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu și Tudor Vianu, i d e m , p.43-51.

³² În valoare de 4.500 de lei, cf. D.G.A.S., "*Fondul Ministerului Cultelor și Artelor*", Dosar 923/1924, p.437.

Destinul ei creator a fost legat, în mod indubitabil, de acela al Irinei Codreanu. Au fost colege la "*Grande Chaumière*", acolo unde l-au frecventat pe Antoine Bourdelle. Și-au dat din nou întâlnire, în inima Parisului, la atelierul lui Brâncuși - artist pe care l-au venerat în egală măsură. Au expus alături de acesta în cadrul sectorului de sculptură al expoziției pariziene din anul 1928, intitulată: "*L'art international d'aujourd'hui*".³³ Tot ele două au figurat la un loc în aceeași expoziție la Haga și București (1930), în 1931 la Conferința Uniunii Interparlamentare și în 1933 la Roma. Prezenta Miliței Petrașcu la cel mai înalt nivel continuă și în a doua jumătate a anilor '30: prezintă lucrările monumentale "*Poartă daco-romană*", "*Descălecarea*" și "*Epoca contemporană*" la expoziția internațională pariziană din anul 1937,³⁴ ia parte la bienala venețiană din 1938 și la expoziția de artă românească de la Milano, din 1939.³⁵ În fine, trebuie subliniat faptul că a fost singura sculptoriță ce a prezentat lucrări de gen la marea manifestare inclusă în Luna Bucureștilor (iunie 1940).³⁶

Ana Rădulescu-Jiquidi este o artistă preocupată de același gen portretistic, pe care-l adaptează la configurările feminine nubile. Lucrează de preferință în gips, utilizând aceasta tehnică preparatorie pentru a-și pune în evidență talentul de fină modelatoare. Participă la 8 ediții ale Salonului Oficial, respectiv la primele două - din anii 1928 și 1929 - ale Ateneului Român. Eforturile ei sunt încununete de succes în două ocazii: la ediția din 1928 a Ateneului Român, atunci când este recompensată cu premiul al III-lea,³⁷ respectiv la Salonul Oficial din anul 1932, când primește unul dintre premiile de 4.000 de lei.³⁸ Din anul 1929 este căsătorită cu graficianul Aurel Jiquidi, eveniment care o ajută să-și pună și mai bine în evidență dotația sa superioară pentru forma sculpturală. Nu deținem informații privind participările la manifestări internaționale și calitatea studiilor urmate.

Veturia G. Roiu are o prestație constantă la Salonul Oficial interbelic, fiind prezentă la 10 dintre edițiile perioadei amintite. Artista imbină, într-o manieră remarcabilă, pasiunea pentru formele zvelte ale trupului tânăr - mărturie în acest sens stau nudurile și figurările unor adolescente -, cu dotația particulară pentru portret. În acest ultim caz, o certă reușită o reprezintă lucrarea intitulată: "*Portretul Profesorului Traian Bratu*" (1933). Ecourile în presă la adresa ei sunt puțin numeroase, la fel ca și în cazul artistei ce urmează în prezentarea noastră. Nu deținem informații despre participări internaționale și studiile de specialitate.

³³ Cf. Simona Nistor, *Milița Petrașcu*, p.34.

³⁴ Idem, p.43.

³⁵ Idem, p.102.

³⁶ "*Expoziția de artă română modernă - Luna Bucureștilor, București, iunie 1940*", catalog, vezi pozițiile 129: "*Nud*" și 130: "*Tors*", p.22.

³⁷ "*Anuarul Ateneului Român pe 1928*", București, 1929, poziția 21 la premiul al III-lea, p.231. Artista se numea, pe atunci, doar Ana Rădulescu.

³⁸ D.G.A.S., "*Fondul Ministerului Instrucției, Cultelor și Artelor - Inspectoratul Artelor*", Dosar 61/1932, p.32.

Marioara Romalo face parte din aceeași categorie calitativă a teritoriului plastic feminin. Ea lucrează preferențial în gips și "atacă" subiectul feminin în varianta portretistică. Cu o singură excepție - în care accentuează datele concrete ale expresivității faciale (anul 1932) -, demersul ei interpretativ se păstrează pe coordonatele unei analize realiste a datelor figurative avute la dispoziție. Cele trei piese ce au figurat în expoziția anului 1931 - toate fiind portrete - i-au adus un binemeritat premiu de 5.000 de lei.³⁹ Din acest moment sculptorița pătrunde în lumea bună a plasticii autohtone, fără a impresiona critica de specialitate sau pe organizatorii participărilor românești peste hotare.

Elena Serova - Medrea reprezintă un caz aparte în evoluția interbelică a Salonului Oficial. Această afirmație, oarecum prețioasă la prima vedere, se susține prin prestațiile ei de excepție la amintita manifestare națională: a luat parte la 11 ediții, fiind răsplătită cu 4 premii și cu achiziționarea oficială a lucrării "Dansatoare" (1929), pentru suma de 14.000 de lei.⁴⁰ Cele 27 de lucrări cu care a luat parte la cea mai importantă expoziție națională din anii interbelici pot alcătui un veritabil punct de plecare în alcătuirea unei monografii pe deplin meritate. Ceea ce impresionează în ordonarea compozițiilor sale este, în primul rând, masivitatea formelor ce comunică plenar cu solul pe care se sprijină. Elena Serova-Medrea este atrasă de simbolistica dansului, de concretețea volumelor în mișcare. Lucrările sale sunt concepute la dimensiuni mici, dar dezvoltă o vitalitate care le accentuează potența monumentalității. Putem decela aici o undă din misterul amplei câmpii orientale pe care o poartă în amintirea descendenței sale slave.

Consecutiv, la primele 5 ediții la care ia parte, este premiată sau - în cazul menționat al anului 1929 - i se reține o lucrare pentru colecțiile Statului. Acest veritabil tur de forță, ce nu are precedent și nici posteritate în plastica autohtonă, începe cu premiul "SIMU" al anului 1925⁴¹ și se încheie cu premiul de 5.000 de lei din anul 1931.⁴² Meritele sale sunt recunoscute și într-o altă formă, respectiv în anul 1931 expune - alături de Margareta Cosăceanu, Milița Petrașcu și Irina Codreanu - la Conferința Uniunii Interparlamentare, găzduită de către capitala țării noastre.⁴³ Din anul 1926 este căsătorită cu sculptorul Cornel Medrea, fapt ce se va repercuta benefic asupra evoluției ulterioare a carierei sale artistice.

³⁹ Idem, "Fondul Ministerului Instrucțiunii și Cultelor - Direcția Artelor", Dosar 31/1931, p.43.

⁴⁰ Idem, "Fondul Ministerului Cultelor și Artelor - Direcția Generală a Artelor", Dosar 104/1929, cf. Procesului-Verbal nr.4/1929, poziția 12, p. 9.

⁴¹ Ibidem, Dosar 114/1925, p.9.

⁴² Idem, "Fondul Ministerului Instrucțiunii și Cultelor - Direcția Artelor", Dosar 31/1931, p.43.

⁴³ "Exposition d'Art Roumain Moderne...", pozițiile 325: "Statuette" și 326: "Paysanne", p.48.

Înainte de a formula concluziile acestei cercetări, ne vom îngădui să reținem puțin atenția asupra altor patru sculptorițe ce nu s-au încadrat în "grila" fixată din start. Cea mai importantă dintre ele este, fără îndoială, **Margareta Cosăceanu**. Deși a luat parte doar la două ediții ale Salonului Oficial, ea posedă toate atributele menite s-o propulseze în elita domeniului referențial: studii în străinătate și participarea la expoziții internaționale, menționarea frecventă în exegeza epoci și - nu în ultima instanță - calitatea travaliului ce i-a adus, la ediția Salonului Oficial din anul 1929, un substanțial premiu de 25.000 de lei.⁴⁴ Colegă de studii cu Irina Codreanu, Milița Petrașcu și Céline Emilian (la academia "*Grande Chaumière*" din Paris, 1919-1924), Margareta Cosăceanu va fi prezentă la expozițiile românești de la Paris (1925), Haga (1930) și București (Conferința Uniunii Interparlamentare din 1931). Artista lucrează mult în bronz, material pe care-l știe exploata la maximum în ceea ce privește capacitatea de transpunere expresivă. Piese prezentate la Salonul Oficial marchează - în anul 1931 - un punct de turnură în prestația interbelică a plasticienei. Cu deosebire, ne impresionează lucrările: "*Portretul M.S.Regina Maria*", o admirabilă analiză a puternicei personalități proprii înaltului personaj public (vezi replica oferită, după 5 ani, de către Milița Petrașcu), și "*Roxana*" - un bust executat în bronz, care a figurat și la expoziția Conferinței Uniunii Interparlamentare bucureștene.

Georgeta Brăescu este un personaj suficient de enigmatic, despre care nu deținem informații - lacunare și acestea - decât pentru anii'20. Știm, astfel, că a fost prezentă la o singură ediție a Salonului Oficial - la cea din anul 1924 - și că a expus în două rânduri la Ateneul Român.⁴⁵ Numărul pieselor prezentate cu prilejurile menționate este mult prea mic pentru a putea formula aprecieri la adresa artistei. Subiectele sunt total diferite, iar maniera de lucru a fost adaptată acestei "varietăți" de conținut.

Singurele artiste din provincie care au luat parte la secțiunea de sculptură a Salonului Oficial interbelic sunt: **Margarete Depner** (Brașov) și **Elisabeta Dittert** (Oradea-Mare). Prima aparține etniei germane și a figurat de trei ori printre participanții la Salonul Oficial în anii'30. Punctul maxim al carierei ei s-a consumat în orașul de sub Tâmpa, în primăvara anului 1937,⁴⁶ atunci când a expus în cadrul manifestării plasticienilor sași. Lucrările ei sunt axate pe descifrarea resorturilor intime ale figurii feminine. Din această perspectivă, Margarete Depner se concentrează asupra reprezentării conaționalelor ei, însă depășește cu mult simpla configurare de ordin etnografic. În mediul german transilvan, travaliul ei este dublat - în cazul specific al plasticii mici - de prestația

⁴⁴ D.G.A.S., "*Fondul Ministerului Cultelor și Artelor - Direcția Generală a Artelor*", Dosar nr.104/1929, p.93.

⁴⁵ În anii 1928 și 1929.

⁴⁶ Vezi Ottmar Richter, *Prima manifestare a artei germane în România*, în "Klingsor", Brașov, XIV, nr.6/iunie 1937, p.228-232.

interbelică a Gertrudei Roth.⁴⁷

În fine, cea de a doua expozantă din provincie amintită de noi - Elisabeta Dittert - aparține etniei maghiare. Prezența ei la principala manifestare artistică anuală autohtonă se reduce la ediția din anul 1925, atunci când expune trei portrete. Oricum, din informațiile noastre rezultă că a fost singura practicantă a sculpturii în mediul maghiar din România ce s-a bucurat de o relativă notorietate.⁴⁸

*

Participarea la Salonul Oficial și la Ateneul Român este, cu foarte mici excepții, apanajul artiștilor bucureșteni. Cel puțin aceasta este situația înregistrată în cazul sculptorițelor din anii interbelici. Deci, o condiție esențială pentru a putea pătrunde în clubul select al elitei domeniului era...buletinul de capitală! Prezența la cât mai multe competiții este, iarăși, o condiție necesară dar nu și suficientă, dacă rezultatele nu se ridică la nivelul eforturilor depuse de creator. Premiile - deși asupra celor acordate la salonul Ateneului Român ne exprimăm serioase rezerve - își au rostul lor bine stabilit în alcătuirea unui "clasament" al domeniului de referință. Studiile în străinătate și contactele stabilite cu acest prilej pot trage serios în balanța unei bune plasări finale. Finalmente, faptul că ești selecționat pentru a-ți reprezenta țara la manifestări de prestigiu internațional are darul de a reprezenta recunoașterea statutului de "vedetă".

Să recapitulăm, pe scurt, datele fiecărei artiste propuse spre validare:

Maria Băltăceanu-Ficșinescu are la activ 4 ediții ale Salonului Oficial și un premiu. Nimic altceva care să o recomande pentru o poziție de prim-plan.

Angela Bărbulescu emite pretenții superioare datorită dublei prezențe - Salonul Oficial și Ateneul Român. Premiul obținut la cea de a doua manifestare anuală menționată nu are darul să ne impresioneze prea mult, dată fiind "avalanșa" de recompense ce-l caracterizau.

Maria Beceanu-Medeleni are 5 prezențe la Salonul Oficial și cam atât.

Teodora Cernat - Popp impresionează printr-o manieră proprie de interpretare, la fel și **Claudia Cobizeva**. Ambele sunt artiste situate în imediata vecinătate a elitei, respectiv în eșalonul doi al domeniului referențial. Poate,

⁴⁷ Idem, XV, nr.3-4/martie-aprilie 1938, vezi cele două lucrări reproduse între paginile 96 și 97. Pentru Margarete Depner vezi, în aceeași revistă, XVII, nr.11-12/noiembrie-decembrie 1939, un număr de 4 lucrări din creația ei reproduse între paginile 338 și 339.

⁴⁸ Vezi în acest sens cererea pe care o adresează Reginei Maria, în primăvara anului 1927, pentru obținerea unui ajutor financiar necesar activității sale artistice. I se acordă suma de 5.000 de lei, plătibili de către Administrația Financiară a județului Bihor. Vezi pentru acest aspect D.G.A.S., "Fondul Ministerului Cultelor și Artelor - Direcția Generală a Artelor", Dosar nr. 91/1927, p.7-10.

dacă în viitor vom avea acces la mai multe informații asupra carierei lor, percepția asupra demersului întreprins de ele se va modifica în sensul pozitiv.

Irina Codreanu este prima sculptoriță ce-și justifică plasarea în elita domeniului autohton. O recomandă pentru aceasta: studiile pariziene, expozițiile de anvergură la care participă de-a lungul anilor, contactul cu Brâncuși și cu avangarda românească, calitatea lucrărilor elaborate.

Céline Emilian este a doua artistă demnă de a figura în elita sculpturii românești interbelice. Participarea sa, fără egal, la Salonul Oficial de resort, studiile pariziene, premiile și participarea la expozițiile de profil de peste hotare sunt tot atâtea argumente ce o recomandă.

Maria Grigorescu-Vasilovici poate fi considerată o plasticiană de planul secund care, dacă ar fi beneficiat de o instrucție aprofundată și de oportunitatea de a expune în străinătate, putea "promova" în primul eșalon valoric.

Milița Petrașcu este unul dintre liderii domeniului autohton, iar plasarea ei în cadrul elitei artistice feminine rămâne indiscutabilă.

Ana Rădulescu-Jiquidî se află într-o situație cvasisimilară cu cea a Mariei Grigorescu-Vasilovici.

Veturia G.Roiu și Marioara Romalo alcătuiesc un duet marcat de multe puncte de contact. Ele nu pot însă emite pretenții decât pentru încadrarea în planul secund de referință.

Lucrurile se modifică radical atunci când este vorba despre **Elena Serova-Medrea**. Chiar dacă nu a beneficiat de o instrucție similară artistelor de prim-plan deja menționate (după toate probabilitățile suntem înaintea unui caz de artist autodidact), ea compensează printr-o voință de lucru fără echivalent în plastica autohtonă. Premiile cucerite la confruntările interne și privilegiul de a expune, într-o companie selectă, la Conferința Uniunii Interparlamentare din anul 1931, îi certifică plasarea în elita sculpturii feminine interbelice naționale. Să nu uităm și forța ce se degajă din compozițiile sale, rod al unei combinații fericite între talent și travaliul interpretativ de durată.

În fine, dintre cele patru artiste trecute în revistă pe durata ultimei secțiuni a cercetării este absolut clar faptul că **Margareta Cosăceanu** este compatibilă cu elita doemniului.

Concluzionând, elita sculpturii feminine interbelice din România este reprezentată de următoarele artiste: **Irina Codreanu, Margareta Cosăceanu, Céline Emilian, Milița Petrașcu și Elena Serova-Medrea**. Calitățile particulare ale demersului lor interpretativ, seriozitatea instrucției primite și capacitatea de autoperfecționare și definire, oportunitatea de a ne reprezenta țara la manifestări internaționale - în grup sau individual -, tot acest complex de factori s-a combinat într-o formulă benefică pentru destinul artei românești. Investiția de talent,

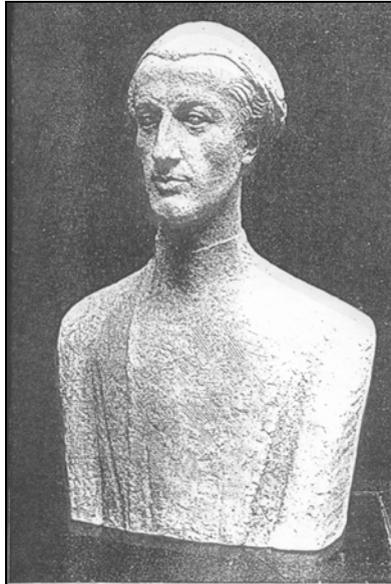
ELITA SCULPTURII FEMININE INTERBELICE DIN ROMÂNIA

răbdarea de care au dat dovadă pentru a-și culege roadele, ardoarea cu care și-au urmat destinul au conlucrat pentru finalizarea unor opere de excepție, intrate în patrimoniul culturii naționale.

ILUSTRĂȚII



CORNEL CRĂCIUN



Celine Emilian Portretul D-lui Itadu Bourcaan



Miliza Petrescu Cella Delavrancea

ELITA SCULPTURII FEMININE INTERBELICE DIN ROMÂNIA

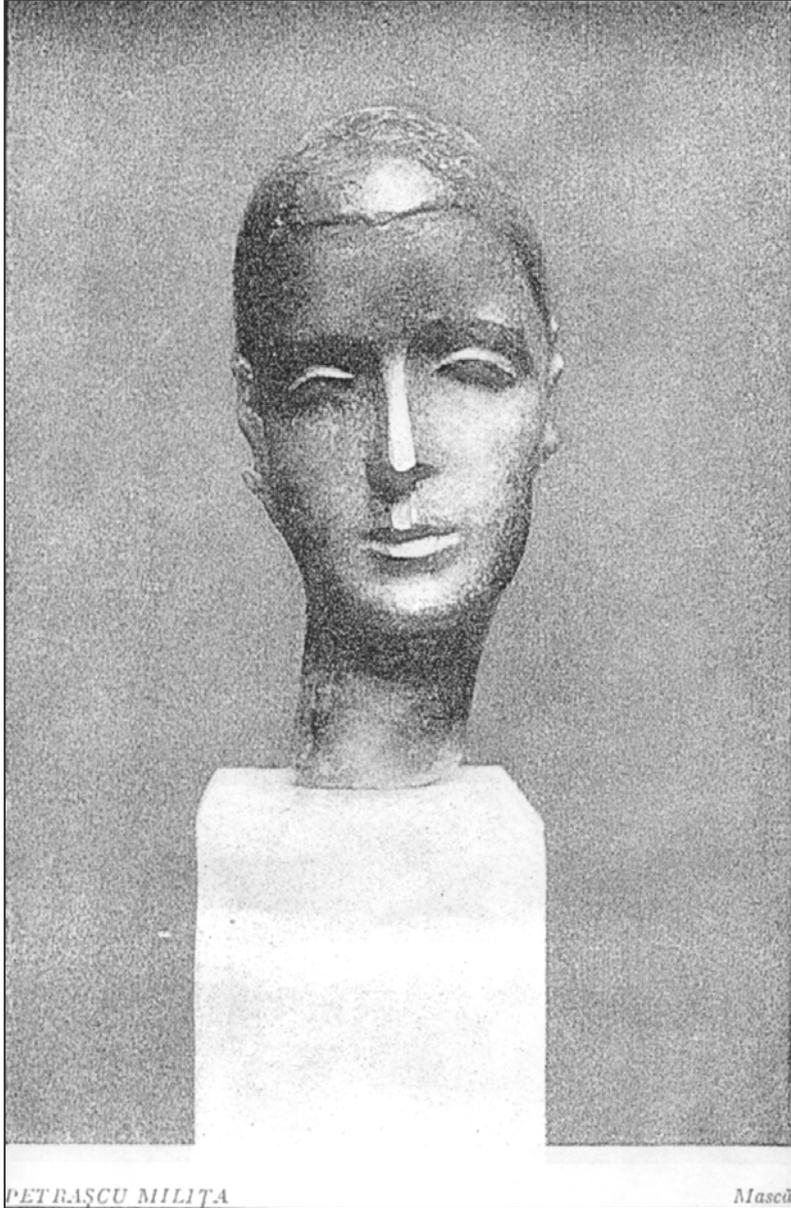


Milija Pătrascu Aegypina Macci



Milija Petrascu Portretul M. S. Regina Maria

CORNEL CRĂCIUN



ELITA SCULPTURII FEMININE INTERBELICE DIN ROMÂNIA



E. Serova - Medrea

Statueta



E. Serova-Medrea

Joe ardelenesc



RECENZII - BOOK REVIEWS

Paul Evdochimov, **Arta icoanei. O teologie a frumuseții**, traducere de Grigore Moga și Petru Moga, "Meridiane", București, 1993, 295 p.

Revoluțiile comuniste din Rusia începutului de secol XX au avut ca și consecință un substanțial exod intelectual. Acesta s-a manifestat în multiple domenii: artele, cultura și știința occidentală sunt punctate de numele emigrației ruse. Dintr-o țară atât de puternic ancorată în spiritual și care l-a refuzat, după 1917, cu atâta radicalism, obsesia rusă a Sacrului s-a manifestat în afara Rusiei: este și cazul lui Paul Evdochimov, teolog și gânditor creștin dintre cei mai profunzi, stabilit în Franța.

Pentru tematica abordată în lucrarea de față, titlul este sugestiv: autorul pledează pentru adâncirea sensului de artă pe care îl primește icoana. Reprezentarea iconică nu este doar artă, ea este mai mult decât atât: este o vizualizare a teologiei ortodoxe. Prin adâncimea spirituală pe care o presupune, icoana devine o teologie a frumosului.

Cartea este împărțită în patru părți: *Frumusețea* (p. 9-88), *Sacrul* (p. 89-144), *Teologia icoanei* (p. 145-206) și *O teologie a viziunii* (p. 207-293). La sfârșit, există o *Bibliografie sumară* (p. 294), aptă să completeze - în mod benefic - amintita lucrare.

Așezarea în planul volumului a celor patru părți nu este întâmplătoare. Autorul vroia, fără ndoială, să sugereze cititorului o lectură pe nivele, conform schemei:

Frumusețe - Sacru - Teologia icoanei.

În deschidere se plasează Frumosul. Nu orice fel de Frumos, ci unul care capătă viață și sensibilitate, care este înnobilit prin Sacralitate. Rezultatul, cel mai apropiat de perfecțiune al acestui Frumos sacru, este icoana. Reprezentarea iconică nu reprezintă un simplu obiect artistic care este adorat de către credincios, ci este purtătorul unui mesaj special, supranatural, divin: este o Teologie. Icoana este depozitar, prin har dumnezeiesc, de sacralitate, pe care o degajă prin fenomenul credinței și al adorației.

Prima parte, *Frumusețea*, este o analiză a Frumosului și artei, făcută de pe pozițiile teologului, nu ale esteticianului. După o sumară trecere în revistă a opiniilor Sfinților Părinți despre artă, autorul constată marea importanță a simțului estetic pentru înțelegerea și exprimarea deplină a religiosului. Una dintre marile achiziții ale creștinismului, față de iudaism, este *imaginea*. În Vechiul Testament, imaginea este tabú ("Să nu-ți faci chip de lut!"), în schimb era la loc de cinste *cuvântul* ("La început a fost cuvântul!"). Lumea greco-romană a avut o mare sensibilitate pentru Frumos, dar acesta era, în viziunea teologilor patristici, un frumos amăgitor, pervertit, creat de Diavol. Încă din secolul XIX, Gogol condamna "chipul respingător al frumuseții pământești".

RECENZII

A doua parte este dedicată *Sacrului*. Și aici se regăsește preocuparea lui Paul Evdochimov pentru ordonarea discursului. Afirmarea sacralității create de Dumnezeu, îl conduce pe autor - pe baza unei bogate bibliografii veterotestamentare și patristice - spre definirea Sacrului însuși. Eliminând alambicatele demonstrații teologice, acest concept poate fi definit foarte simplu: "das ganz Andere" (adică: ceea ce este Dincolo), definiție preluată de la R. Otto.

În continuare, este fixat locul spațiului și timpului în Sacru. Ca un corolar al acestei pledoarii pentru Sacru este așezat Templul, univers miniaturizat, reprezentare terestră a Împărăției.

În economia lucrării lui Paul Evdochimov, partea a treia - *Teologia icoanei* - se axează pe descifrarea semnificațiilor iconice propriu-zise. Câteva considerații deschid calea afirmării icoanei ca teologie. Icoana din lăcașul de cult nu este un simplu obiect de adorație, ci este o forță vie, care participă direct la actul mistic al liturghiei. Ea se definește prin raportare la canoane și libertatea de exprimare artistică, dar și prin criza iconoclastă care a frământat Bizanțul în secolele VIII-IX (această criză a fost mai curând o dezbatere teologică dusă până la limitele extreme prin politizare, decât una de esență propriu-zis politică).

Partea finală a lucrării, a patra: *O teologie a viziunii*, se vrea a fi o demonstrație a teoriei "*icoana - Teologie a Frumosului*". Icoanele interpretate de autor se supun, din nou, ordinii divine;

ele nu sunt alese întâmplător: icoana Sfintei Treimi și a Maicii Domnului, apoi ciclul cristic (de la Naștere la Înălțare). Aceste icoane par să se supună unei ierarhii divine.

Lucrarea *Arta icoanei* a lui Paul Evdochimov reprezintă o întreprindere intelectuală fără-ndoială anevoioasă, dar nu trebuie uitat faptul că ea nu este rezultatul unui demers istoriografic (cum s-ar fi așteptat unii cititori), ci al unui demers irațional, de inspirație divină.

Autorul nu se preocupă de valențele istorice pe care le-ar fi putut avea lucrarea sa. El nu utilizează instrumentele de lucru ale istoricului. El scrie cu pasiune și subiectivitate. Pledoaria pentru icoană merge atât de departe, încât se ajunge la negarea caracterului sacru al artei religioase occidentale și chiar la proclamarea, nejustificată și neargumentată, a superiorității Orientului în ansamblu. Definițiile, foarte ambigue, date artei occidentale nu au la bază spiritul critic, ci dorința de micșorare a "conurenței" pentru a-și mări meritele proprii.

Ne aflăm, de fapt, în fața unei lucrări de teologie, nu a uneia de istorie, astfel că nu poate fi cerut autorului spirit critic, când este clar - de la început - că lucrarea va fi una partizană. Ea nu se adresează unui public de rând, nici măcar istoricului. Însuși conținutul teologic al lucrării, prezența permanentă a marilor concepte teologice și filosofice (multe fără a fi explicate sumar), presupune un public special pregătit pentru o lectură atât de dificilă.

RADU MĂRZA

RECENZII

Andrea Rose, *The PreRaphaelites*, Phaidon Press, London, 1993.

Cartea semnată de Andrea Rose reprezintă versiunea revizuită și completată a unui eseu apărut în 1977, iar faptul că se află la a patra ediție spune destul de mult despre interesele publicului anglofon în legătură cu tema tratată.

Autoarea reia, fără inhibiții, titlul exact al unei excelente monografii semnate de către Timothy Hilton în 1970, dorind - prin aceasta - poate să atragă atenția asupra faptului că ne aflăm în fața unui subiect ce poate fi mereu reluat din perspective diferite.

Andrea Rose optează pentru un text concentrat, concis, încercând să furnizeze cititorului o imagine caleidoscopică asupra perioadei și asupra mișcării artistice cunoscute sub numele de Prerafaelism. Chiar dacă informațiile oferite nu sunt noi, modul în care sunt prezentate este inedit, fiind axat pe ideea accesibilității în fața unui public cât mai larg.

Textul este traversat de numeroase citate elocvente din opera esteticianului mișcării - John Ruskin -, cât și din cele ale lui: G.H.Lewis, Thackeray, George Eliot, Robert de la Sizeranne, Tennyson, Carlyle, Ouida și William Morris. Punctul de atracție îl constituie bogata ilustrație cu reproduceri de cea mai bună calitate și, în special, cu fotografiile de epocă (puțin cunoscute), unele dintre acestea realizate de Lewis Carroll sau Dante Gabriel Rossetti.

Edmund Swinglehurst, *The Art of the Pre Raphaelites*, Parragon Book Service Limited, 1994.

Răspunzând interesului crescând pe care spațiul britanic îl manifestă față de pictura prerafaelită, cartea lui Edmund Swinglehurst face parte dintr-o serie

Demn de notat este faptul că Andrea Rose reușește să evite câteva locuri comune ale lucrărilor închinare prerafaeliților, și anume: insistența asupra unor biografii romantice și fascinația în fața imaginilor feminine, devenite emblematice pentru pictura prerafaelită. În schimb, autoarea încearcă să evidențieze rolul unei tematici aproape trecută sub tăcere până acum: anume cea legată de peisaj.

Concluzia acestei cărți este inspirată de linia "historia magister vitae". În acest sens, Andrea Rose remarcă lipsa unei mari școli de pictură prerafaelită, dar existența - în același timp - a unei reale moșteniri spirituale ce încurajează artiștii contemporani să lucreze în ciuda indiferenței și, adesea, sfidând așteptările publicului. Astfel, viața și opera acestor atât de particulari pictori victorienți poate reprezenta o lecție pentru artiștii independenți, care lucrează cu stăruință, neîncomodați de modă ori de diversele curente artistice.

Ar mai fi de adăugat poate că lista ilustrațiilor cuprinde și 52 de reproduceri color, dintre care unele mai puțin vehiculate până acum: "*Walton-on-the-Naze*" și "*Carrying Corn*" de Ford Madox Brown; "*The Finding of the Saviour in the Temple*" de William Holman Hunt; "*Sir Galahad at the Ruined Chapel*" de Dante Gabriel Rossetti; "*Ophelia*" de Arthur Hughes; "*In Early Spring*" de John Inchbold; "*February in the Isle of Wight*" de John Brett.

CORINA SIMON

având drept scop popularizarea subiectelor tratate ("A Compilation of Works from the BRIDGEMAN ART LIBRARY"), astfel încât pune un accent deosebit pe o manieră inedită de fuzionare a textului cu ilustrațiile.

După o introducere succintă, în care este prezentat istoricul mișcării artistice

RECENZII

precum și câteva date referitoare la principalii protagoniști, autorul își fragmentează textul repartizându-l în continuare pe tot parcursul lucrării în funcție de reproducerile alese. Acestea din urmă sunt selectate în așa fel încât să fie extrem de elocvente pentru poetica celor pe care-i reprezintă. Cât despre creatorii propriu-ziși, ei ne sunt prezentați într-o ordine ce se străduiește să respecte cât mai exact criteriul cronologic, lucru destul de delicat având în vedere faptul că mulți dintre ei aparțin aceleiași generații, fiind născuți aproximativ între anii 1820 și 1830.

Ceea ce apare inedit în lucrarea prezentată este modul în care autorul vede caracteristicile picturii preraphaelite ca fiind extinse asupra unei zone - destul de largi - din arta oficială a vremii. Astfel, alături de "rebeli": William Holman Hunt, John Everett Millais (cu lucrările sale de tinerețe), Dante Gabriel Rossetti, Ford Madox Brown, Edward Burne-Jones, și de "sateliții" lor: Arthur Hughes, Henry Wallis, John Roddam, Spencer Stanhope și George Frederick Watts, apar incluși în selecția autorului și academiciști de tip pompierist: Lawrence Alma - Tedema, John William Waterhouse, John Byam, Liston Shaw,

John William Godward, Edward John Poynter, ori artiști asociați - de regulă - "Mișcării estetice", precum: Albert Moore și Frederic Leighton. Motivația lui Edmund Swinglehurst în ceea ce privește această ieșire din granițele considerate tradiționale pentru arta preraphaelită, o constituie depistarea unui "stil" comun, bazat pe un desen precis, o mare abundență de detalii, o punere în scenă cât mai naturală, iar în plan cromatic pe respingerea griurilor neutre și a brunurilor lipsite de vibrație, atât de caracteristice academiciștilor vechii școli oficiale de pictură.

Autorul nu pierde nici un prilej pentru a ne atrage atenția asupra faptului că ne aflăm în fața unei arte ce se adresa - la origine - unui anumit public, reprezentat de către burghezia mare și mijlocie - principala comanditară și promotoare a unui nou tip de sensibilitate în epoca victoriană. Coordonatele cele mai importante ale acestei sensibilități sunt fixate - la nivel tematic - sub forma medievalismului nostalgic, a clasicității idilice și a unui orientalism cu accente fastuoase.

CORINA SIMON

Richard O'Neill, ***The Art of Victorian Childhood***, Paragon, Bristol, 1996.

"The Art of Victorian Childhood" este - la fel ca și cartea lui Edmund Swinglehurst despre preraphaeliți - o lucrare de popularizare ce se înscrie în direcția noului interes pentru redescoperirea culturii vizuale victoriene, cultură atât de vehement denigrată în special după primul război mondial.

Richard O'Neill leagă noua sensibilitate a secolului al XIX-lea englez în fața

copilăriei de Iluminism și, în special, de Jean Jacques Rousseau cu al său *"Emile ou Traité de l'éducation"*, considerând însă că era victoriană este de fapt prima perioadă în care copilul a început să fie privit ca o ființă distinctă și nu doar ca un "adult embrionar".

Autorul subliniază totuși existența unei dihotomii clare în atitudinea epocii. Pe de o parte copiii erau văzuți ca inocenți, fiind idealizați atât în artă cât și în literatură. Pe de altă parte, ei apăreau ca niște potențiali sălbatici în care "vechil Adam" trebuia să fie ferm suprimat.

RECENZII

Este remarcat, de asemenea, faptul că marea majoritate a tablourilor prezentate au făcut concesii evidente gustului public impus de către burghezia mijlocie și marcat de o clară tendință spre edulcorare, trasând în acest sens o legătură directă între compozițiile prezentate și o anumită linie a picturii de gen olandeze a secolului al XVII-lea, în care s-au remarcat Adrian van Ostade, David Teniers cel Tânăr și Pieter de Hooch.

Bogata selecție de reproduceri în care textul apare intercalat, nu are la bază un criteriu de ordin calitativ ci, dimpotrivă, încearcă să ne ofere o imagine cvasicaleidoscopică în legătură cu reprezentările picturale ale copilăriei din perioada plasată între anii 1830 și 1900. Astfel, alături de capodopere, precum "*Blind Girl*" a lui John Everett Millais, apar kitsch-uri dubioase ca "*Feeling Much Better*" a lui George Barnard O'Neill; alături de compoziții lucrate în spiritul epocii, ca "*An Impromptu Ball*" de Eva Roos, apar și altele cu tentă protocronistă, ca "*Bubbles*" a aceluiași John Everett Millais (aflat acum în faza comercială a creației sale); alături de viziuni idilice ale vieții la țară - "*Cottage Interior*" de William Henry Midwood - ne sunt prezentate și concepții de un realism dureros: "*Hard Times*" de Hubert von Herkomer.

Cesare Brandi, ***Teoria restaurării***, Meridiane, București, 1996, 227 p.

Profesorul Cesare Brandi este o veritabilă somitate internațională a domeniului referențial, creator al Institutului Central de Restaurare italian și autor a numeroase texte privitoare la metodologia disciplinei respective. Traducerea lucrării de față este una benefică pentru spațiul românesc, având în vedere lipsa acută de informație și de

Cititorul poate urmări copii din toate mediile sociale, surprinși în mijlocul celor mai variate îndeletniciri: jucându-se printre rufele puse la uscat în grădină, printre mobile de lux ori sărăcicioase; învățând într-o școală de țară improvizată sau împreună cu o guvernantă nu cu mult mai în vârstă decât ei; însoțindu-și părinții în furnicarul Gării Paddington; spionând idilele celor mari în timpul unei croaziere; vânzând flori sau chibrituri; cerșind; lustruind pantofi; ascultând prima predică într-o strană particulară ori cântând în corul bisericii; călărind ponei sau purtând spre cimitir sicriul fratelui lor mai mic; dansând; pescuind sau făcând coadă la Muntele de Pietate. Cu alte cuvinte, avem de-a face cu un set de ilustrații reproducând lucrări extrem de inegale calitativ și, de asemenea, foarte diverse în ceea ce privește stilul, tehnica și viziunea artistică. În cele mai multe cazuri, operele sunt legate între ele doar prin subiectul tratat. Prin această "serializare" se demonstrează - o dată în plus - marele interes cu care era privit copilul în epoca victoriană, epocă despre care s-a spus adesea că "a inventat copilăria".

CORINA SIMON

specialiști într-un teritoriu crucial pentru conservarea patrimoniului cultural național.

"*Teoria restaurării*" vede lumina tiparului exact la un deceniu după tratatul privitor la "*Conservarea picturilor murale*" (Meridiane, 1986), editat de Laura și Paolo Mora, respectiv Paul Philippot. Intențiile vizate de Cesare Brandi - vezi pentru aceasta pertinenta prefață semnată de către Dan Mohanu (p.7-28) - sunt cu mult mai generoase și mai explicite. El urmărește, în primul

RECENZII

rând, să atragă atenția asupra unui domeniu pe nedrept marginalizat. Apoi, explicitează problematica teoretică a acestuia - dublată de exerciții practice, provenite din propria sa experiență derulată la Institutul Central de Restaurare (1939-1961). Structura publicației, divizată de așa manieră încât să permită refacerea parcursului istorico-estetic al operațiunilor vizând restaurarea și exemplificarea unor situații concrete în "anexe", pare destinată unei profunde meditații asupra actului restitativ. Proiecția dialogantă și percutanța imaginilor ideatice o predestinau ca fundament pentru o luare de atitudine legiferată. Acest fapt este surprins în "*Carta restaurării*" (1972), document programatic emis de către Ministerul Instrucțiunii Publice din Italia, plecând de la formulările conținute în scrierile de profil ale lui Cesare Brandi ce posedă valabilitate universală. Textul amintit este publicat integral la paginile 179-205.

Lucrarea de față reprezintă chintesența unei cariere exemplare. Ea nu trebuie considerată ca un panaceu pentru gravele probleme cu care se confruntă azi domeniul referențial autohton, ci un posibil model de adaptat creator, inteligent, funcție de resursele financiare limitate ale "tranziției". Autoritatea statală trebuie să impună cu fermitate o legislație adecvată, să susțină efortul de specializare în

domeniu (ce prezintă momentan numeroase disfuncții), să participe la educarea marelui public prin mijloacele mass-media de care dispune.

Oportunitatea prezentei traducerii ni se pare salutară într-o lume bulversată, așa cum se prezintă situația României post-revoluționare. Problemele legate de conservarea și restaurarea monumentelor istorice s-au pus dintr-o cu totul altă perspectivă pe durata anilor din urmă. Acțiunea Comisiei Monumentelor, Ansamblurilor și Siturilor Istorice a fost dublată - benefic - de numeroasele intervenții ale nucleului de specialiști: arhitecți, istorici, muzeografi, constituiți în jurul Comisiei de Istorie a Orașelor, prestigioasă instituție științifică patronată de Academia Română. Conferințele, simpoziioanele, luările de atitudine din presa locală și centrală - al căror impact a fost, din păcate, de prea mică "suprafață" -, emisiunile televizate din ultimii ani au repus în discuție întreaga problematică de resort. Din nefericire, toată această "risipă" de argumente teoretice nu a fost dublată de o prestație practică de aceeași ținută. Probabil că lucrarea de față, prin plusul informativ și acuratețea propunerilor conținute, să contribuie la reconsiderarea domeniului în spațiul autohton. Prin aceasta s-ar putea depăși starea de "formalitate" existentă încă în planul reluării legăturilor cu sistemul european de valori.

CORNEL CRĂCIUN

François Cheng, *Arta picturii chineze*, Meridiane, București, 1996, 147 p.

Culegerea de texte teoretice pe care ne-o pune acum la dispoziție eminentul specialist al domeniului enunțat, provenit din mediul francez de referință, vine în

continuarea și completarea imaginii formulate anterior - vezi "*Vid și plin. Limbajul pictural chinezesc*", Meridiane, nr.38 din colecția "Curențe și sinteze", București, 1983. Accesul într-un univers atât de particular, având în vedere modul de percepție specific oriental, are în vedere disponibilitățile dialogante ale

RECENZII

europeanului.

François Cheng nu-și propune o simplă operă de informare asupra unui subiect încărcat de parfumul luxuriant al necunoscutului, ci caută să ne familiarizeze cu mentalitatea creatorului de frumos dintr-o lume paralelă și, de ce să n-o recunoaștem, uneori superioară celei supuse dominantei raționale occidentale. Suplețea și versatilitatea discursului plastic proprii unei culturi multimilinare nu pot fi corect înțelese fără a avea bagajul minim de informații asupra acesteia. Aceasta pare explicația, perfect plauzibilă, a anexelor prezentei incursiuni în lumea picturii chinezești.

Extrem de importantă este parcurgerea segmentului introductiv, acolo unde autorul își decriptează informația, sursele, conținutul și permanența acesteia în timp. Din modul în care-și construiește argumentația deducem faptul că François Cheng nu intenționează să se rezume la o simplă antologie de texte. Operațiunea de selectare a materialului informativ, excelent explicitată la pagina 7 din introducere, este fundamentată după criterii metodologice ce probează intima comuniune a autorului cu subiectul investigat. Textele beneficiază de ample note explicative, respectiv de completările concise din anexele lucrării.

Mircea Sergiu Moldovan, ***Sinteză și continuitate în arhitectura islamică***, Presa Universitară Clujeană, 1996, 385 p.

Așa cum ne avertizează într-o notă plasată la final, textul lucrării de față reproduce teza de doctorat susținută în anul 1992 de către autor la Universitatea "Babeș-Bolyai" din Cluj-Napoca, sub îndrumarea prof. univ. dr. Mircea Țoca. Substanța ei s-a acumulat pe perioada

François Cheng intuieste și subliniază marile diferențe spațiale și temporale ce despart trecutul de prezent, Orientul de Occident. Beneficiind de pe urma moștenirii datelor esențiale ale unui alt mod de gândire, el caută să le adapteze unui traseu intelectual contemporan, caracterizat prin "foamea" de timp. Accesul accelerat la informație, bombardamentul cotidian al acesteia sub toate formele posibile, specializarea unilaterală, sunt tot atâția stimuli contraindicați unei meditații profunde asupra Universului și destinului uman ca particulă încorporată în Unul Suprem. Urmăriți cu atenție felul în care-și "alimentează" demersul interpretativ autorul, nevoia de claritate și esențialitate la care supune materialul oferit spre lectură! Identitatea osmotică a celor două lumi pe care le pune în contact operează similar amestecului optic din tehnica impresioniștilor, prilejuind un incitant motiv de delectare intelectuală pentru cei ce n-au renunțat la speranța autocunoașterii și a perfecționării de sine.

CORNEL CRĂCIUN

unui stagiului mai îndelungat de specializare în țările magrebiene, prilej cu care domnul arhitect Mircea Sergiu Moldovan a întreprins o documentare extrem de serioasă asupra subiectului.

Calitatea deosebită a demersului domniei sale a fost reținută - cu pertinentță - de către prof. univ.dr. Mihai Maxim, semnatarul prefeței lucrării, un eminent cunoscător al lumii islamice din spațiul românesc de referință. Intenția noastră este aceea de a semnala,

RECENZII

concis, câștigurile ideatice ale volumului și nu de a dubla enunțurile amintitei introduceri în temă.

Am reține, în primul rând, rigurozitatea metodologică uzitată de către domnul Mircea Sergiu Moldovan. Ne îndeamnă la aceasta dispunerea capitolului, permanenta raportare la numeroasele exemple oferite spre comparație, încercarea de explicitare a termenilor specifici de o manieră aptă să mențină trează atenția cititorului și anexa privind devenirea istorică a arhitecturii islamice tradiționale. Autorul își trădează formația profesională, apetența pentru actul pedagogic de calitate, construind - cu infinită precauție pentru detaliu - "edificiul" argumentelor revelatoare în susținerea ideilor sale.

În al doilea rând, trebuie admirat melanjul dintre cultura specifică specialității domniei sale și o solidă instrucție intelectuală. În atari condiții, autorul poate reconstitui o lume fascinantă prin apelul la datele ei esențiale, evitând capcana unui elegant exercițiu de auto-admirație, căruia i-au căzut victime mulți dintre confracții de breaslă. Imensa bibliografie este stăpânită cu mare acuratețe, fapt ce denotă respectarea scrupuloasă a deontologiei profesionale.

"I. D. Ștefănescu (1886-1981)", volum îngrijit de Al. Zub și Flavius Solomon, Fundația Academică "A. D. Xenopol", Iași, 1997, 244 p.

Volumul apărut în seria "Restitutio Historiographica" a Fundației Academice "A.D.Xenopol" din Iași se constituie într-o necesară trecere în revistă a creației unuia dintre corifeii școlii românești de istoria artei. Textele elaborate special în acest scop și documentele menite să creioneze imaginea celui care a fost I.D. Ștefănescu vin în continuarea

Fără a face paradă de cunoștințe, domnul Mircea Sergiu Moldovan știe cum să disemineze informația în spațiul paginal de o manieră menită să seducă, dar fără a abandona nimic la voia întâmplării.

În al treilea rând, se cuvine subliniată scriitura ce oferă o dimensiune suplimentară aventurii spirituale pe care ne-o intermediază autorul. Exprimarea este clară, elegantă și convingătoare. Ea se adresează, în egală măsură, unui public avizat și unuia dornic de instruire.

Din păcate, impactul lucrării are serios de suferit de pe urma lipsei elementului ilustrativ. În ciuda explicației din final - motivul fiind destul de transparent -, credem că se impune remedierea acestei situații cu ocazia unei posibile reeditări a volumului. De asemenea, coperta - "cartea de vizită" a produsului - nu se ridică la înălțimea conținutului, fapt ce împietăză serios asupra factorului promoțional al lucrării de față.

CORNEL CRĂCIUN

inițiativelor comemorative găzduite de Institutul de Istorie și Arheologie din Iași, pe durata anilor 1986-1987. Semnificația gestului recuperator este excelent formulată în intervențiile academicianului Alexandru Zub, presărate în cuprinsul lucrării de față, așa încât nu vom insista asupra ei.

Structura binară a compoziției volumului caută să concilieze probitatea analizelor unor distinși emuli ai Profesorului cu vibrația emoționantă a rememorării unor aspecte semnificative ale traseului universitar, ale rolului de

RECENZII

îndrumător cultural și de modelator de conștiințe jucat de către I.D. Ștefănescu.

În prima secțiune - intitulată "*Omul și opera*" - se individualizează cele trei studii dedicate preocupărilor iconografice ale Profesorului, domeniu în care s-a manifestat ca o autentică somitate de ținută europeană. *I. Barnea* tratează ansamblul coerent al cercetărilor de relevanță pentru spațiul românesc medieval, realizând o permanentă trimitere la stadiul studiilor de referință din Europa anilor interbelici. *Marina Sabados* își alege spre exemplificare contribuția savantului la cunoașterea spațiului moldovean medieval, în timp ce *Florentina Dumitrescu* abordează motivele zoomorfe ale decorației medievale românești (sec.XIV-XVIII) - așa cum apar acestea în cercetările lui I.D. Ștefănescu.

Din cea de a doua secțiune - "*Pe urmele savantului*" - am sublinia forța de argumentare a corespondenței purtate de către I.D.Ștefănescu cu mari personalități ale domeniului (vezi "intervențiile" semnate de *Ioan Opreș* și *George Corbu*); respectiv "mărturiile" despre activitatea pedagogică desfășurată la Iași (documente din arhiva universității de aici), Cernăuți și București.

Apreciind cum se cuvine inițiativa colegilor ieșeni, ne raliem opiniei formulate de către academicianul Alexandru Zub în finalul cuvântului introductiv, exprimându-ne speranța că și creatorii școlii clujene de istoria artei se vor bucura cât de curând de o tratație similară, conformă cu acest model restituitiv.

CORNEL CRĂCIUN