

CRONICĂ ARTISTICĂ ȘI ILUSTRĂȚIE GRAFICĂ ÎN REVISTA „SOCIETATEA DE MĂINE“

În peisajul cultural interbelic ardelean, revista „Societatea de Măine“ a jucat un rol de promotor al noilor idei vehiculate de doctrina socialistă și, prin promovarea realelor talente transfigurate în certe valori, se înscrie în tradiția reprezentată de „Transilvania“, „Tribuna“ și „Familia“. Așa cum mărturisea redactorul ei șef, publicistul Ion Clopoțel, într-un articol comemorativ, gândul hotărîtor al înființării și organizării acesteia a rezidat în climatul epocal din 1918, ca o îndatorire sacră de a susține transformarea în realități a istoricelor rezoluții proclamate de marea adunare națională.¹ Alături de „Revue de Transylvanie“ și „Gând Românesc“, „Societatea de Măine“ va învinge barierele artificiale ale provincialismului și se va impune în conștiința publicului cititor prin ținuta materialelor publicate și consecvența crezului profesat. Declarativ intitulată — revistă săptămânală pentru probleme sociale și economice — „Societatea de Măine“ a fost o tribună liberă de dezbatere a unor idei avansate. În cei 23 de ani de apariție revista a înregistrat nu mai puțin de 403 numere. Printre rubricile care constituiau sumarul vom întîlni aproape regulat „cronica culturală și artistică“ și „actualități“, care alături de ilustrația grafică a revistei formează obiectul analizei din prezentul studiu.

Informațiile cele mai pertinente asupra revistei le datorăm lui Ion Clopoțel. În volumul „*Amintiri și portrete*“ apărut la editura timișoreană „Facla“ în anul 1973, publicistul ne face părtași la o pilduitoare profesiune de credință. Articolul despre „Societatea de Măine“, reluat în liniile sale esențiale și în revista de cultură „Vatra“ (nr. 1 din 1972), refăcînd traseul existenței al periodicului amintit, radiografiază în fapt, subtil, evoluția întregii publicistici interbelice. Cu o adîncă seriozitate și cu sinceritatea proprie mentorului de cultură, Clopoțel pledează, pertinent, cauza publicisticii ardelenice în fața generației de azi. Asupra „Societății de Măine“ se mai pronunță I. Hangiu în al său „*Dicționar al presei literare românești*“², unde se strecoară o greșeală pe care ne facem datoria de a o semnala și a o corija cu acest prilej. Astfel se specifică, la bibliografia revistei „Societatea de Măine“, existența unui articol semnat de Ion Clopoțel în nr. 26/1976 al revistei „Tribuna“, fapt care verificat pe teren s-a dovedit inexact. Mult mai firesc ar fi fost să se citeze articolul din volu-

¹ Ion Clopoțel, *Insemnări despre revista „Societatea de Măine“*, în *Viața*, II, nr. 1/10/, 20 ianuarie 1972, p. 9.

² Editura Științifică și Enciclopedică, Buc., 1987, p. 321—322.

mul de memorialistică mai sus-menționat. Tangențial, existența și evoluția revistei „Societatea de Măine“, este evaluată de criticul literar N. Fanache într-o lucrare ce datează din anul 1973.³ Esențiale pentru înțelegerea, la justa dimensiune, a valorii și a mesajului revistei, rămân mărturiile publicistului care i-a condus destinul cultural.

I.

Cronica de artă, o permanență în paginile revistei „Societatea de Măine“

Cantitativ, rubrica de comentariu plastic nu ocupă un spațiu tipografic extins, dar e de semnalat continuitatea apariției ei și calitatea cronicilor și a articolelor ce se situează la nivelul marilor întreprinderi din domeniu, operate în Capitală. Din motive strict metodologice, pentru a respecta forma și conținutul acestei prime părți a studiului, ne vom opri doar la problemele de prim-plan ale domeniului, în rest limitându-ne la a puncta temele abordate.

Cele mai interesante, din perspectiva timpului care așează totul la locul său, sînt notațiile pe marginea Saloanelor Oficiale. Fără a deveni o permanență, așa cum credem că s-ar fi dorit, comentarea fiecărui Salon, fie în timpul desfășurării, fie la un mic interval după încheierea acestuia, ne interesează cu prioritate din perspectiva imaginii celuilalt, a ardeleanului în speță, vis-à-vis de acest spectacol național. Într-o primă intervenție asupra acestui subiect, din anul 1927, Ion Băilă, un critic de circumstanță este interesat în demersul său de evidențierea condițiilor financiare ce susțin și încoronază manifestarea și nu de comentarea expozanților. Operind o distincție clară între artiștii tradiționali și cei moderni ce expun, sugerează că neta superioritate cantitativă a celor din urmă se datorează faptului că președintele juriului a fost un poet modern — Ion Minulescu. Alături de o afirmație de un teribilism ofensatoriu („România a fost întotdeauna o țară care a imitat mai mult decît a creat singură“), reținem o apreciere, care din nefericire și-a probat prin timp valabilitatea, referitoare la lipsa de interes manifestată față de artă, chiar și la acest nivel de vîrf.⁴

Interesul expres pentru a surprinde rezultatele echipei ardeleni în competiția Salonului Oficial din 1928⁵ traduce, din plin, efectele și defectele mentalității provinciale. Este subliniată deschiderea autorităților spre dialog artistic cu restul țării, care este concret argumentată printr-o listă a expozanților ardeleni fixați pe centre de proveniență. Aceluiași autor, care se ascunde sub pseudonimul „Cronicar“, îi datorăm și o profundă observație, a cărei argumentație credem că nu rezistă unei analize serioase, privind slaba reprezentare a artiștilor minoritari la acest Salon (deși din Ardeal pot fi citați pentru anul 1928 pictorii Szolnay, Mikola, Ziffer și sculptorul Ferdinand Gallas). Un alt aspect pozitiv pen-

³ V. Fanache, „Gînd Românesc“ și epoca sa literară, Studiu și bibliografie, Editura Enciclopedică Română, Buc., 1973.

⁴ *Societatea de Măine*, IV, nr. 22/5 iunie 1927, p. 293.

⁵ *Ibidem*, V, nr. 11/15 iunie 1928, p. 233.

tru intențiile educative și informative îl reprezintă reproducerea lucrărilor artiștilor ardeleni prezenți la acest Salon Oficial.

După o întrerupere de 7 ani, a cărei motivație nu o cunoaștem, se reiau articolele dedicate celei mai importante, dar nu și celei mai constructive, manifestări pentru plastica românească dintre cele două războaie mondiale. Cronică Salonului din 1935 o datorăm unui critic de artă neașteptat: pictorul și graficianul Nicolae Cristea. Calitatea observațiilor nu are decît de cîștigat în atari condiții și analizele sînt competente, demonstrînd spirit de percepție și finețe interpretativă: „tema cea mai exploatată e peisajul. Puține portrete și cîteva nuduri de o dubioasă valoare artistică, — excepție face d. Ciucurencu, asupra căruia vom reveni cu mult drag...”. Încrederea în valoarea operei acestui artist, care s-a validat pe deplin în anii următori, revine în rîndurile personale pe care i le dedică: „Drumul parcurs de acest artist este prodigios. De la pozițiile din anii trecuți, lucrute într-o factură rece, pînă la lucrările de acum, pline de avînt, e un salt impresionant. În lucrările de acum remarcăm eleganța îndemnării de a surprinde mișcarea personajelor și sensibilitatea griului”.⁶

Cronică anului următor e semnată de Mihail Stroje, un alt critic de circumstanță. Constatarea, tăioasă, că Salonul Oficial și-a pierdut orice prestigiu este relaționată direct cu lipsa de pe simeze a marilor monștrii ai picturii românești: Pallady, Tonitza, Șirato. În acest ocean de tristețe, singură sculptura face o impresie mai bună, și aceasta datorită marilor talente care se numesc: Boris Caragea, Mac Constantinescu și Ion Vlasiu. În domeniul plasticii de șevalet numele ce impun la Salonul din 1936 sînt, în opinia criticului citat, Petrașcu, Lucian, Grigorescu și Ciupe.⁷ De această dată avem de a face cu o critică ritmată, autorul simțindu-se dator, după formula deja clasică, să se pronunțe sentențios, pentru cît mai mulți expozanți. Mentalitatea aceasta, de a lucra secvențial, se poate traduce prin expresia echivalentă: „a face dreptate tuturor”. S-ar părea că e singura formulă capabilă de succes într-o lume unde ai de-a face cu problema medianței între diverse sensibilități artistice. Dar efortul de disociere a calităților plasticienilor în cauză duce, invariabil, la dispersarea atenției lectorului. În concluzie, ne fură peisajul odată cu cel care-l mobilează.

În 1937 conform uzanței, și acest fapt al fluctuanței cronicarilor cu grade diferite de pregătire și comprehensiune explică mult din provincialismul cultural cu care am fost taxați, apare un nume nou: I. Gredu. Prilejul de reflecție oferit de exhibiția oficială a plasticii românești se concentrează, cu prioritate, pe progresiva lui demonetizare.⁸ Comentariile noastre ar fi de prisos, cu atît mai mult cu cît nici semnatorul cronicii nu intră în detalii.

Cronică anului 1938 aparține unui nume cu rezonanță în pictura ardeleană: Nicolae Brana. Evaluarea are în vedere efortul participativ local dominat de prestațiile maștrilor Ciupe, Catul Bogdan și Hans Eder, pe fondul unui Salon care nu se ridică la cote prea înalte, prezența pro-

⁶ *Ibidem*, XII, nr. 10/octombrie 1935, p. 143—144.

⁷ *Ibidem*, XIII, nr. 4/Trimestrul mai 1936, p. 100—110.

⁸ *Ibidem*, XIV, nr. 2/Trimestrul mai 1937, p. 44.

vinciei fiind slab recompensată, fie din lipsa de atenție a juriului, fie din lipsa unor creații valoroase. Relevarea prezenței maestrilor ardeleni citați, îi oferă criticului de artă Brana prilejul realizării unor interesante micro-monografii de artist pliate pe lucrările expuse de fiecare. Cele mai percutante observații se referă la opera artistului german și ne luăm permisiunea de a le reproduce în cele ce urmează: „Desenul sever disciplinat, îmbrăcat într-o culoare cu aparență metalică, vie, distribuită în tușe largi și energice, ne dă impresia unui temperament viguros și plin de vitalitate“.⁹

Salonul Oficial este recenzat pentru ultima oară în paginile revistei „Societatea de Mâine“ de un alt critic improvizat, este vorba de I. Zărnescu, în nr. 1/ianuarie-martie 1939. Cu toate lacunele de regie, consemnează autorul, Salonul se prezintă anul acesta mult mai bine ca în anii precedenți, și, după această constatare îmbucurătoare, urmează înșirarea aproximativă a numelor expozanților.¹⁰ N-am fi avut nimic de semnalat în comentariu dacă nu ne-ar fi atras atenția supralicitarea unui tânăr talent, pierdut relativ curînd într-un desăvîrșit anonim. Este vorba de sculptorul George Teodorescu, care n-a confirmat speranțele puse în el, în practică fiind devansat de colegii săi de generație, chiar dacă aceștia au fost mai puțin remarcați la Salonul 1939. Afinitatea selectivă a criticului probează, din nefericire, o totală lipsă de intuiție profesională.

O altă secțiune, cu greutate în economia profilului artistic al publicației, o reprezintă studiile de sinteză dedicate, și acestea, cu prioritate plasticii ardeleni. Poetul Emil Isac, aflat în contact nemijlocit cu viața artistică, ne prilejuiește o plăcută surpriză prin publicarea notelor sale asupra celor mai importante forțe plastice românești ale Ardealului în anul 1928.¹¹ Comprîmînd într-un tot unitar dotația literară cu intuiția și finețea analizei, dovedind prin fluenta exprimării cunoașterea și stăpînirea noilor achiziții artistice contemporane europene, Emil Isac se oprește în demersul său interpretativ, destul de consistent, la Elena Poepea, Anastasie Demian, Aurel Ciupe, Catul Bogdan și Romul Ladea.

Pictorul Aurel Ciupe se pronunță în două articole asupra aceluiași domeniu de interogație artistică: În studiul „*Problema artelor plastice în Ardeal*“¹² este acuzată fragilitatea artei plastice locale: „ne lipsește o critică sănătoasă care să contribuie, alături de artiștii expozanți, la dezvoltarea gustului, la ierarhizarea valorilor, asigurînd o viață normală și un gust artistic elevat, înlăturînd diletantismul atît de răspîndit în Ardeal“. Un alt deziderat pentru o integrare pleneră în peisajul național îl reprezintă localurile de expoziție, aici fiind vehiculată și ideea conform căreia Capitala, cu cele trei saloane anuale ale sale reprezintă o excelentă rampă de lansare și confirmare a talentului. Concluzia ce se desprinde este aceea de a nu încerca cu orice preț pătrunderea în grațiile bucureștenilor, deși această etapă inițiativă este absolut necesară — precum deplasarea la Mecca, ci de a încerca ridicarea nivelului calitativ al expozițiilor locale. Asupra aceluiași afirmații revine Aurel Ciupe în recenzarea expoziției colective a artiștilor ardeleni de la finele anului

⁹ *Ibidem*, XV, nr. 2/Trimestrul aprilie—mai—iunie 1938, p. 73.

¹⁰ *Ibidem*, XVI, nr. 1/Trimestrul ianuarie—februarie—martie 1939, p. 2.

¹¹ *Ibidem*, „*Cîteva figuri ale artelor plastice române din Ardeal*“, V, nr. 22—24/1 și 15 decembrie 1928, p. 455.

¹² *Ibidem*, VII, nr. 13—14/1—15 iulie 1930 p. 275—276.

1930.¹³ Procedînd metodic, criticul ne poartă prin cele șapte săli ale expoziției, plecînd de la Aurel Popp și reprezentanții școlii băimărene, în frunte cu J. Thorma, Al. Mikola, pînă la grafica semnată de Fritz Kimm, Marcel Olinescu, Traian Bîlțiu-Dăncuș și ilustrațiile de carte ale trei Ilina Kraus. Intr-un stil sobru, cu scurte notații pentru majoritatea celor ce expun, cu un cuvînt meșteșugit pentru fiecare, Ciupe își probează pe deplin calitățile sale de gazetar și critic de artă.

Lipsa unor critici de formație, problemă valabilă pentru întreg parcursul perioadei interbelice, este parțial rezolvată de Wilhelm Beneș, autodidact cu o solidă cultură de specialitate, format la Viena, unde l-a auziat pe Strzygowski, și la Cluj, unde a frecventat seminarul de istoria artei condus de Coriolan Petranu. Este prezent în paginile revistei doar cu două cronici de expoziție, dedicate lui Paciurea și Romul Ladea, respectiv cu un studiu ce formează obiectul prezentării ce urmează. „*Aspecte și direcții în arta plastică ardeleană*”, apărut în nr. 5/mai 1933¹⁴, încearcă o privire de ansamblu asupra producției artistice autohtone, cu accente expresive privind aportul pictorilor-profesori ai Școlii de Arte Frumoase din Cluj. Importantă, ca viziune, este încadrarea eforturilor artiștilor minoritari germani: Eder, Schunn, Kimm, și a celor maghiari: Szolnay, Nagy István, Nagy Imre, Szervatius, alături de cei români, în încercarea, benefică și viabilă, de a contura exact starea artelor plastice ardelenice. Rînduri frumoase și adînc simțite le sînt dedicate lui Ciupe și Ladea, doi răsfațați ai paginilor de artă de atunci și acum. De asemenea, pictorul de origine italiană Tasso Marchini este evidențiat, ca fiind unul dintre aceia care încearcă să pătrundă sensul just al specificului nostru. Beneș face încă odată dovada capacității sale intuitive, care l-a determinat să-l situeze pe Marchini, în ciuda vîrstei sale tinere la acea dată, în rolul de spirit conducător al generației născute după 1900.

Al. Tohăneanu, un alt critic provenit din rîndurile artiștilor plastici se relevă în paginile revistei ca un gazetar dotat. În studiul „*Opera de artă ca expresie a unei individualități*”¹⁵ se află conținut un subtil dialog între artist și arta modernă prin intermediul operei plastice. Tohăneanu este intim interesat aici să impună și să fixeze în conștiința publicului receptor statutul social al artistului creator, luat ca individualitate concludivă a epocii sale: „Conștiința socială, tradițională prin excelență, este cel mai neînduplecat cenzor al novatorilor... Căutarea de noi resurse de exprimare, de noi viziuni și noi rezonanțe emotive trebuie să rămînă titlul de glorie al artei oricărei epoci”. Un interesant excurs în istoricul plasticii ardelenice e conceput și conținut în două numere ale revistei.¹⁶ Surprinzînd corect, la fel ca și Beneș și Petranu, caracterul popular al tradiției ce stă la baza creațiilor contemporane locale, cronicarul subliniază lipsa — motivată istoric, a plasticii superioare cu rezonanță specific ardelenescă înainte de, cel mult, începutul secolului XX. Dar articolul are o cu totul altă menire, preparată de acest discurs introductiv.

¹³ *Ibidem*, *Expoziția artiștilor ardeleni*, VII, nr. 23—24/1 și 15 decembrie 1930, p. 432—433.

¹⁴ Vezi p. 112—113.

¹⁵ *Ibidem*, XII, nr. 6—9/junie—septembrie 1935, p. 110.

¹⁶ *Ibidem*, *Plastica ardeleană*, XII, nr. 11—12/noiembrie—decembrie 1935, p. 174—175.

Tohăneanu constată neputința Școlii de Arte Frumoase de a crea o ideologie artistică propice, așa cum i s-a rezervat la constituire, și asta datorită cercurilor guvernante de la București care n-au făcut nici un efort pentru a o racorda la temperatura de acolo, din contră au exilat-o din Cluj. Lipsa unui muzeu reprezentativ al plasticii Ardealului, care n-a putut fi compensată de crearea pinacotecii Cioflec, pune cu stringență problema unui Salon al plasticii ardeleno care să-i formeze, prin acumulare, scheletul. Interesante, și de aceea și repetabile, ni se par argumentele vehiculate de artistul cetățean Tohăneanu pentru îmbunătățirea stării de lucruri locale. Primul, ce ține de o politică a faptului de cultură, se referă la mentalitatea minoritarilor ce expun cele mai bune lucrări pe care le au la Cluj, în timp ce artiștii români organizează expoziții mediocre și adesea submediocre. Interesul acestora din urmă se concentrează spre Capitală, din cauza lipsei de atenție pe plan local a factorilor de decizie și a posibilităților de afirmare cvasiinexistente ce li se oferă artiștilor. În fond artistul plastic ardelean nu poate și nu trebuie să cîștige piața Bucureștiului, ci pe aceea de acasă înainte de toate. Al doilea argument e legat de falsitatea unor expoziții ambulante (vezi cazul unor pictori bucureșteni de mîna a doua și chiar a treia), de dihotomia între ambalaj și marfă valabilă în cazul multor expozanți. Ori acest lucru ar fi de dorit să fie evitat printr-o triere preliminară operată de un juriu competent. În fine, ultimul argument este legat de rolul educativ al Clujului ca și centru universitar marcant al țării, care și pe calea evidențierii valorilor naționale, în principal locale, ar putea menține la un nivel de înaltă competitivitate sentimentul mîndriei naționale.

Fără a încerca o radiografiere exhaustivă a fenomenului artistic local, „Cronicele“ de expoziție din paginile revistei „Societatea de Măine“ au o notă comună, substanțial pozitivă: participarea afectivă a cronicarului la manifestarea descifrată publicului, sinceritatea și credința în utilitatea demersului interpretativ realizat. Fie că e vorba de expoziții personale sau colective, fie că sînt semnate sau nu, cronicile de profil demonstrează familiarizarea recenzenților cu un minimum de aparat critic. Prin aceasta se susține odată în plus seriozitatea colaboratorilor care au făcut din „Societatea de Măine“ o revistă de largă informare științifică și culturală. Ne vom limita să subliniem aportul criticilor-artiști la susținerea acestei rubrici distincte: Ciupe, N. Cristea¹⁷, Raoul Șorban¹⁸, Ion Vlasiu¹⁹, Al. Tohăneanu²⁰, Ștefan Gomboșiu²¹. Vom remarca printre expozanți, ca situîndu-se în prim plan, atît ca valoare cit și ca densitate a confruntării cu publicul, pe profesorii-artiști ai Școlii de Arte Frumoase de la Cluj, și apoi din 1933 de la Timișoara.

¹⁷ Despre Löwendal, *Ibidem*, XII, nr. 6—9/iunie—septembrie 1935, p. 121.

¹⁸ Despre Vlasiu, *Ibidem*, XI, nr. 1—2/ianuarie—februarie 1934, p. 26.

¹⁹ Despre Radu Pușcariu, *Ibidem*, XI, nr. 3/martie 1934, p. 58; Demian, Ciupe, Bogdan și Ladea. *Ibidem*, XIII, nr. 4/Trimestrul mai 1936, p. 99; Eugen Gâscă, *Ibidem*, XIII, nr. 6/Trimestrul noiembrie 1936, p. 177; Tasso Marchini, *Ibidem*, XIII, nr. 6/Trimestrul noiembrie 1936, p. 163.

²⁰ Despre Traian Bilțiu-Dăncuș, *Ibidem*, XII, nr. 5/mai 1935, p. 99.

²¹ Despre Nicolae Brana, *Ibidem*, XIX, nr. 6/iunie 1942, p. 68.

În domeniul strictei informații semnalăm cele trei anunțuri, apărute de parcursul anului 1926²², cu referire directă la inaugurarea și apoi la funcționarea Școlii de Arte Frumoase din Cluj. Donația Virgil Cioflec²³ este prezentată în două articole popularizatoare, fără să se întreprindă nici o analiză a materialului conținut, cu scop vădit restrins la simpla atenționare a opiniei publice.

De semnalat încă două subiecte. Ion Vlasiu prezintă într-un articol consistent gruparea „Boema”²⁴ ce a funcționat la Cluj între anii 1929 și 1931, prilej de utile reflecții asupra realizărilor membrilor ei componenți: Gomboșiu, Marchini, Szervatius, Eugen Găscă. Importanța acestui demers rezidă și în fixarea unui aspect al vieții culturale mai puțin cercetat și, în speță, mai puțin cunoscut al activității artei plastice ardelenice. Al. Tohăneanu își prezintă școala de pictură pe care a creat-o la Dej²⁵ cu scopul declarat de a „sensibiliza alte primării cu bugete mai mari” pentru a-i urma exemplul, valoros din perspectiva asigurării minimumului de cunoștințe plastice unor elevi ale căror posibilități financiare nu le îngăduiau să frecventeze cursurile unor înalte școli de specialitate.

Pe parcursul celor 23 de ani de apariție sînt recenzate doar un număr de cinci lucrări de artă, număr extrem de mic față de suprafața culturală a colaboratorilor și de intențiile declarate ale colegiului redacțional. Cea mai semnificativă pentru apetența culturală a dialogului european pe care-l încearcă revista, e drept cu mijloace primordial locale, este recenzia celebrei lucrări de sinteză a lui Élie Faure „Histoire de L'Art”.²⁶

Din toamna anului 1936 analiza fenomenului plastic ardelean se lîmtează, în paginile revistei, la scurte notații asupra expozițiilor personale deschise de artiștii ardeleni în București²⁷ și la participările la Salonul Oficial, deja amintite, pînă în 1939. Transferată în Capitală, revista își pierde treptat vigoarea, pînă la desființarea ce survine în aprilie 1945. Mai mult decît atît, ca urmare a apropierei culturale între România și Italia — o realitate palpabilă deja în a doua jumătate a deceniului patru, apar în perioada 1940—1945 o serie de articole ce au ca scop declarat popularizarea artei și culturii italiene la noi.²⁸

²² *Ibidem*, III, nr. 3/17 ianuarie 1926; p. 43; nr. 4/24 ianuarie 1926, p. 62; nr. 37—38/12 și 19 septembrie 1926, p. 613.

²³ *Ibidem*, VI, nr. 12—13/1 și 15 iulie 1929, p. 200; VII, nr. 8—9/15 aprilie și 1 mai 1930, p. 174.

²⁴ *Ibidem*, XIII, nr. 5/Trimestrul august 1936, p. 137—138.

²⁵ *Ibidem*, XIII, nr. 1/ianuarie 1936, p. 19.

²⁶ *Ibidem*, I, nr. 35/14 decembrie 1924, p. 705.

²⁷ Putem cita aici expoziția pictorului Nicolae Brana din 1937, Ion Vlasiu și zugravul pe sticlă Savu Moga în 1943.

²⁸ Au fost scrise de Rodica Clopoșel și se referă la: *Artiști români la Roma*“, „Palladio și stilul baroc italian”, „Trei catedrale florentine”. Brunelleschi-arhitect florentin”. Aceștia li se adaugă recenzia „Expoziției incizitorilor venețieni ai secolului al XVIII, organizată în iulie 1941 la Veneția, și semnată de Diego Valeri.

II.

Ilustrație grafică

Pornind de la considerentul că revista a fost o tribună liberă de debateră a unor idei avansate ne-am propus să surprindem legătura intrinsecă dintre conținut și ilustrația acestuia, să remarcăm în ce măsură se respectă dialogul dintre cuvânt și imagine.

Vom preciza de la bun început că nu putem vorbi de o ilustrație grafică propriu-zisă a revistei, deoarece doar din anul 1930 figurează o grafică specială reprodușă pe copertă. În privința interiorului, cu excepția unor vignete semnate de Anastasie Demian, care introduceau rubricile de actualități, vom găsi doar reproduceri după lucrări care sînt comentate la rubrica plastică (vezi aici ilustrații la studiul lui Emil Isac la 10 ani de la Unirea din 1918; expoziția artiștilor ardeleni din 1930 și „*Note despre sculptura românească*“ de Tudor Vianu²⁹). Ne vom limita în atari circumstanțe la analiza graficii de copertă care ocupă în economia spațiului tipografic un rol extrem de modest. Îi vom dezamăgi și pe cei care credeau că asistăm la un program de ilustrare prin grafica de copertă a conținutului expres al fiecărui număr. Cu foarte mici excepții, pe care le vom menționa la momentul cuvenit, revista este decorată fie cu desene — vezi cazul lui Demian —, fie cu grafică semnată de cei mai valoroși artiști ardeleni, dar subiectele se referă le orientarea generală a publicației (în cel mai bun caz) și nu la sumarul numărului ilustrat. Putem distinge o puternică încărcătură socială a lucrărilor grafice, cu referire la aspecte economice și politice concrete, sau, în cazul tematicii religioase, la evenimente universal valabile. Vom opera și noi, în cele ce urmează, o delimitare pe cele două planuri, efectuînd o analiză nuanțată în funcție de artist și subiectul pe care-l abordează.

Tematica religioasă apare constant în preajma marilor sărbători de peste an și se referă la cîteva subiecte clasice: Răstignirea, Fecioara cu pruncul, Nașterea lui Isus. Anastasie Demian, cel mai cunoscut practicant al acestui domeniu, face dovada realelor sale calități de desenator în grafiera „*Răstignirii*“³⁰. Într-o perspectivă montantă, utilizînd o grupare strînsă, centrată pe ideea focului ascezei, două femei stau cu capetele lipite de pieptul lui Isus. Compoziția piramidală are avantajul de a comprima spațiul, de a elimina eventualele elemente narative absorbante și de a fixa centrul de interes și forță expresivă. Avem de-a face în ultima analiză cu o originală reprezentare a credinței nemărginite. Tema maternității divine este tratată de același autor în două modalități diferite. În prima³¹, Fecioara și pruncul stau profilați pe fundalul alungit al unei clădiri cu ferestre imense și oarbe, unde se accentuează umanitatea în veghe a acestui cuplu de forțe, a doua³² în care Fecioara aflată în rugăciune este înălțată la cerurile credinței de îngerii vestitori. Efectul de

²⁹ *Ibidem*, VIII, nr. 3—4/15 februarie-martie 1931, p. 84—85.

³⁰ *Ibidem*, VII, nr. 7/1 aprilie 1930, p. 121.

³¹ *Ibidem*, VII, nr. 22/15 noiembrie 1930, p. 389.

³² *Ibidem*, VII, nr. 23—24/1—15 decembrie 1930, p. 413.

ascendență și puternicul recourși al trupului fecioarelnic ce e ingenunchiat sugerează o regie implicată a spectaculosului de sorginte barocă.

Catul Bogdan realizează o „Coborire a lui Isus”³³, ca exemplificare a faptului că regulile dreptcredincioșilor își află ascultare în cazul unei sincerități depline. Artistul excelează mai ales într-o impresionantă secvență a „Fecioarei cu pruncul”³⁴. În acest din urmă caz se accentuează ideea de singurătate (a se vedea ca elemente decodificante biserica stingeră și ninsoarea purificatoare), de veghe și de înălțare spirituală. Efortul concluziv al lui Catul Bogdan este susținut cu eficiență și delicatețe de dialogul în alb și negru, ce este atent dozat printr-o adincă știință a compoziției.

O lucrare ce mixează, într-o factură de certă influență populară, tema Răstignirii cu cea a Fecioarei cu pruncul, este xilogravura „Credință”³⁵ de Nicolae Brana. Subtila comprimare a unui destin între limitele sale temporale este pusă aici în evidență printr-un tensionat dialog al cerului cu pământul, al personajelor cu golul învăluitor, al griului cu negrul.

Înainte de a trece la analiza tematicii profane propriu-zise, ne vom referi în următoarele rânduri la fuziunea realizată prin transplantarea elementelor sacrale într-un plan social protestatar. Aurel Ciupe leagă evenimentul nașterii lui Isus de greva unei uzine, prezentînd în primplan trei șomeri, tratați după canoanele artei bizantine, ce se profilează pe clădirea cu coșuri prelunși.³⁶ Aceluiași artist îi datorăm o punere în pagină antitetică a subiectului „Crăciunul unora și al altora”³⁷: pe o străduță îngustă o mamă cu un copil în brațe — certă trimitere la cuplul divin — întinde mîna spre un burghez ce trece grăbit și indiferent, ducînd un pachet voluminos sub braț, spre o locuință caldă și confortabilă în care-și va petrece tihnit sfintele sărbători. Sărăcia planului terestru este compensată de ploaia de raze a Luceafărului ce scaldă în lumină trupul copilului adormit.

Pe o tramă ce reunește, benefic pentru artist, componenta socială acuzatoare cu comprehensiunea vîrstei a treia, se pronunță grafic Nicolae Brana în lucrarea *Crăciunul săracilor*.³⁸ Un peisaj hibernal, frust, conține schițat pe două planuri o întreagă experiență și înțelepciune de viață: trei bătrîni, două femei și un bărbat, copleșiți sub sarcina vreascurilor adunate pentru foc, fac trimitere directă la existența temporală, a vîrstei ce se cere adăpostită de mizerie și de suferință.

O cu totul altă abordare a tematicii de mixtură reușește să realizeze Emil Cornea. În gravura *Crăciun*³⁹ el figurează, pe un fundal citadin, o femeie care pășește prin noapte împreună cu cei trei copii ai ei, în vreme ce oamenii petrec „creștinește”, la adăpost, sărbătoarea religioasă. În *Calvarul*⁴⁰, singura legătură între planul divin și cel cotidian, în care se

³³ *Ibidem*, VIII, nr. 9/15 mai 1931, p. 205.

³⁴ *Ibidem*, VIII, nr. 20/decembrie 1931, p. 380.

³⁵ *Ibidem*, XVI, nr. 1/ianuarie—februarie—martie 1939, p. 1.

³⁶ *Ibidem*, IX, nr. 13—14/noiembrie—decembrie 1932, p. 187.

³⁷ *Ibidem*, XII, nr. 11—12/noiembrie—decembrie 1935, p. 149.

³⁸ *Ibidem*, XIII, nr. 6/Trimestrul octombrie—noiembrie—decembrie 1936, p. 149.

³⁹ *Ibidem*, X, nr. 12/decembrie 1933, p. 213.

⁴⁰ *Ibidem*, X, nr. 1/ianuarie 1933, p. 1.

desfășoară scena agonisirii minimumului necesar existenței, îl constituie suferința în stare brută.

Tematica profană se axează cu predilecție asupra aspectelor sociale ale vieții, acestea fiind urmărite fie în mediul urban muncitoresc, fie în cel rural. La unii dintre artiștii care au semnat grafica revistei predomină interesul pentru sondarea mediilor unde accentul se pune pe munca fizică — cazul lui Brana —, a copilăriei — Demian, Drăguleșcu —, a politicului — N. Cristea, Marcel Olinescu. Dintre cei citați anterior, o figură aparte, prin angajarea politică ca artist și cetățean, o reprezintă Nicolae Cristea. Cele șase lucrări apărute pe coperta revistei „Societatea de Miine“ în cursul anilor 1934 și 1935, probează certe calități artistice, aliate cu o profunzime de netăgăduit a viziunii doctrinare. „Capul familiei“⁴¹ reprezintă povestea comprimată a unuia dintre miile de exemple anonime ale mizeriei și suferinței umane; „Cintecul muncii anonime“ și *Proletari din toate țările*⁴² sînt imnuri aduse activității conștiente a clasei muncitoare; *Victoria păcii* și *Fantoma războiului*⁴³ sînt lucrări antitetice în care se înfruntă două concepții despre viață, despre existență — poziția pe care se situează artistul fiind foarte clar reliefată, iar *Semănătorii*⁴⁴ este o aluzie directă la rezultatele pozitive ale muncii prestate cu forțe reunite.

Brana se dovedește și el un artist sensibil la surprinderea efortului. Spre deosebire însă de Cristea, sensurile profund umane ale subiectului nu sînt atinse cu aceeași percutanță, artistul limitîndu-se la un descriptivism de formulă.

Interesante de semnalat ni se par diferențele de tehnică și de metodă cu care operează artiștii în interpretarea unui subiect extrem de dificil: copilăria. Spre exemplu, Anastasie Demian se pierde în meandrele propriei dexterități și se lasă pradă unui grafism ludic excesiv (a se vedea aici lucrările: *Joc cu copil*, *Hora*, *Culesul viilor*). Chiar atunci cînd se dorește acuzator — lucrarea *Desculți și flămînzi către școală*⁴⁵ nu reușește să fie suficient de convingător tocmai datorită tehnicii de lucru. Cu totul altfel se prezintă Ciupe în lucrarea *Piine copilei*⁴⁶, în care gestul de a cere de mîncare se transformă într-un ritual de inițiere în tainele vieții. Eugen Drăguleșcu este extrem de important pentru descifrarea resorturilor intime ale lumii copilăriei. Lucrînd în acuarelă, el tratează la modul dizolvant viitorul unui copil orfan — în *Perspective*⁴⁷ — și dilată suferința umană la scară de anotimp — în *Aspecte de iarnă: copiii*.⁴⁸

Semănătorul revine obsedant, și nu întîmplător, în reprezentările grafice ale copertelor revistei. Gestul inițiativ, cu efecte germinativ-benefice pe tărîm cultural pe care și le dorea redactorul Clopoțel, își găsește o replică grafică pe măsură. Fie că e vorba de o tinără în costum

⁴¹ *Ibidem*, XI, nr. 11/noiembrie 1934, p. 157.

⁴² *Ibidem*, XII, nr. 1/ianuarie 1935, p. 1. și nr. 10/octombrie 1935, p. 125.

⁴³ *Ibidem*, XI, nr. 12/decembrie 1934, p. 185 și XII, nr. 6—9/iunie—septembrie 1935, p. 105.

⁴⁴ *Ibidem*, XII, nr. 2/februarie 1935, p. 29.

⁴⁵ *Ibidem*, X, nr. 3—4/martie—aprilie 1933, p. 49.

⁴⁶ *Ibidem*, X, nr. 2/februarie 1933, p. 25.

⁴⁷ *Ibidem*, XII, nr. 5/mai 1935, p. 81.

⁴⁸ *Ibidem*, XVI, nr. 2/aprilie—mai—iunie 1939, p. 41.

antic la Demian, un țăran aspru ce lucrează în plină furtună la Emil Cornea, trei bărbați în plin efort la Nicolae Cristea ori un țăran ce ară ogorul — etajul intermediar al tripticului *Talpa țării*⁴⁹ de Marcel Olinescu — semănătorul prefigurează schimbarea, viitorul. Este în fond destinul voit emblematic pe care și l-a asumat revista în toți anii ei de apariție. La cealaltă extremă a registrului subiectual aflăm scena recoltării ce devine prilej de analiză a ființei umane în repaus la Demian, înainte de a începe cositul la Alexandru Pop și în plin efort la Emil Cornea.

Un alt motiv de inspirație îl oferă faptul istoric. Dacă Brana prezintă figurile lui Horea, Cloșca și Crișan într-o xilogravură cu vădite influențe ale artei populare în compoziție, stângăciile de redare și atitudinea de poză⁵⁰, Marcel Olinescu se rezumă la imaginea lui Horea redat în anul 1943⁵¹ din motive pur propagandistice. „*Simbolul Ardealului*”⁵², imaginat în 1931 de Demian este legat de apelul profesorului Lupaș privind necesitatea cercetării trecutului Transilvaniei, așa cum *Tripticul războinic*⁵³ al lui Marcel Olinescu din 1941 prezintă simbolic transfigurarea cetățeanului român, în condițiile războiului, în ipostazele de ziditor, cuccitor și luptător. Cu mult mai sugestiv face apel la realitățile contemporane lui Ion Vlasiu când, într-un desen din același an 1941⁵⁴, sugerează într-o șerpuire descendentă a unei mase imense de refugiați ce trec printr-un sat, golgota Transilvaniei din anul precedent. Cu vădite trimiteri la transpunerea în realitate a Constituției regelui Carol al II-lea sint prezentate *Cele 10 mituri*⁵⁵ ale României.

În concluzie putem confirma că revista nu și-a formulat un program de susținere a textului prin imagine grafică — ca argument suplimentar în acest sens stau și numeroasele reluări de reprezentări de la o copertă la alta peste ani și cu titlu modificat. Cu puține excepții, care ar fi: *Simbolul Ardealului*, *Tratatul de la Geneva* de Catul Bogdan⁵⁶, *Horea, Cloșca și Crișan* — și *Triptic războinic*, lucrările nu s-au referit la evenimente contemporane ori comemorate. Au prevalat subiectele religioase și cele sociale, în care munca ocupă primul loc. Tehnica de lucru uzitată a acoperit o paletă largă mergînd de la desenul acuarelat al lui Drăguțescu pînă la xilogravura lui Brana și de la jocul grafic al lui Demian pînă la puritatea clasică a formelor din lucrarea *La izvor*⁵⁷, semnată de Ciuce. Nu lipsesc notele de umor sănătos țărănesc — vezi aici lucrările *Țăran bogat* de Al. Pop⁵⁸ și *Țărani hunedoreni la țîrg* de Marcel Olinescu⁵⁹ cum nu lipsesc nici premoniția războiului (la Nicolae Cristea în 1935) și a efectelor acestuia (*Perspective* de Drăguțescu și *Drumurile* de Ion Vlasiu).

⁴⁹ *Ibidem*, XIII, nr. 2/februarie 1936, p. 25.

⁵⁰ *Ibidem*, XIV, nr. 4/octombrie—noiembrie—decembrie 1937, p. 121.

⁵¹ *Ibidem*, XX, nr. 5/mai 1943, p. 81.

⁵² *Ibidem*, VIII, nr. 3—4/15 februarie—1 martie 1931, p. 65. Vezi explicația semnificației desenului, în interior, la p. 123.

⁵³ *Ibidem*, XVIII, nr. 2—3/ iunie—septembrie 1941, p. 25.

⁵⁴ *Ibidem*, *Drumurile* (Golgota națională în 1940), XVIII, nr. 1/ianuarie—februarie—martie 1941, p. 1.

⁵⁵ *Ibidem*, XV, nr. 3/iulie—august—septembrie 1938, p. 81.

⁵⁶ *Ibidem*, IX, nr. 1/15 ianuarie 1932, p. 1.

⁵⁷ *Ibidem*, XIII, nr. 3/martie 1936, p. 49.

⁵⁸ *Ibidem*, VIII, nr. 16—17/1—15 septembrie 1931, p. 301.

⁵⁹ *Ibidem*, XIV, nr. 3/Trimestrul iulie—august—septembrie 1937, p. 81.

Pe plan teoretic singura remarcă concludivă pe care vrem s-o facem se referă la fluctuația de critici ai fenomenului artistic, pe care revista a înregistrat-o ca un fapt negativ, inhibitoriu. Lipsa unui critic de formație care să se dedice susținerii unei rubrici permanente a grevat asupra organizării interne a „Societății de Măine“. Problema unor critici specializați pe domenii de activitate a fost rezolvată favorabil de puține publicații interbelice, și acestea în majoritatea cazurilor fiind din București⁶⁰. Soluțiile care s-au încercat de către colegiul redacțional, mergând de la Onisifor Ghibu și Olimpiu Boitoș și pînă la artiștii-cronicari Cristea, Vlasiu sau Ciupe, ori la Beneș, mult mai bine reprezentat în alte publicații paralele, demonstrează însă interesul larg pentru artă, pentru cea românească din Ardeal, în special. Imaginea lumii artistice este cu atît mai bogată, mai vie, cu cît e formulată din perspectiva atîtor personalități, care se susțin și se completează reciproc.

CORNEL CRĂCIUN

CHRONIQUE ARTISTIQUE ET ILLUSTRATION GRAPHIQUE DANS LA REVUE
„SOCIETATEA DE MAINE“

(Résumé)

Dans le paysage culturel d'entre deux guerres mondiales de la Transylvanie, la revue „Societatea de Măine“ a été une tribune libre de discussions des plus avancées idées professées par la société roumaine. Dans la structure du sommaire, la rubrique de chronique culturelle et artistique constitue une présence régulière et était signée par des noms qui jouissaient d'un grand prestige dans le journalisme local.

Au point de vue théorique, les plus essentielles et intéressantes sont les notices au bord du Salon Officiel, en suivant la participation des plasticiens de Transylvanie à cette compétition de niveau national. Une section à part dans l'économie du commentaire artistique est représentée par les études de synthèse consacrés par Emil Isac, Aurel Ciupe et V. Beneș à la situation des arts plastiques de Transylvanie d'entre deux guerres mondiales. Les chroniques d'exposition, signées avec priorité par des critiques — artistes, ont un trait caractéristique commun substantiel positif: la participation affective du chroniqueur à la manifestation déchiffrée au public, la sincérité et la croyance dans l'utilité du démarche interprétatif réalisé.

La revue n'y a pas formulé un programme pour soutenir le texte par l'image graphique. A peu d'exceptions, les ouvrages qui sont parus sur la couverture ne se sont pas rapportés aux événements contemporains ou commémorés. Ont prédominé les sujets religieux et ceux sociaux, dans lesquels le travail s'est situé en première place. Du point de vue technique, nous discernons une évolution depuis le dessin traité en aquarelle d'Eugen Drăguțesco chez la xylogravure de Nicolae Brana, depuis le jeu graphique d'Anastasiu Demian chez la pureté classique des formes d'Aurel Ciupe.

L'absence d'une critique plastique de formation, qui garantissait en permanence la rubrique artistique, a été enregistrée comme un fait négatif. Même comme ça, les solutions de circonstance ont contribué à la mise en relief d'un image vivant, éclatant de la vie plastique roumaine d'entre deux guerres mondiales, contemplé par la perspective des différentes personnalités, qui se soutiennent et se complètent mutuellement.

⁶⁰ Reținem, ca o excepție fericită, cazul publicației turdene „Pagini Literare“ unde titulatura rubricii de cronică artistică a fost deținută cu competență și constanță de Vilhelm Beneș.