

SATUL ROMÂNESC ÎN PICTURA LUI CAMIL RESSU

de
CORNEL CRĂCIUN

Lucrarea „*Cosași odihnindu-se*” marchează un punct de turnură în creația de inspirație rurală a lui Camil Ressu. Și aceasta nu numai pentru că este cea mai cunoscută și citată lucrare a sa cu referire la tematica amintită, o adevărată profesiune de credință în genul lucrării „1907” pentru Octav Băncilă și respectiv „*Morții de la Cașin*” pentru Ștefan Dimitrescu, ci mai ales ca realizare artistică în sine și concepție compozițională. Epurată de orice contingent la „primitivismul” programatic profesat anterior, lucrarea face trecerea netă la creația de maturitate artistică în tendința spre compozițiile decorative în tablourile cu țărani este evidentă¹. Lucrarea, sinteză a travaliului ce debuta în anul 1909 pe moșia din Vlaici a colecționarului Bogdan-Pitești, ne obligă la o evaluare a creației, constituindu-se într-o fermă demarcație între trecutul proxim la acea dată și viitorul de perspectivă încununat în 1952 de o altă realizare de marcă: „*Semnarea Apelului pentru Pace*”.

Prima întrebare la care trebuie să răspundem se referă la sursele interesului artistului pentru tematica rurală. Provenit dintr-o familie de refugiați macedonieni (se poate discuta de o similitudine de caz și la Pericle Capidan) Ressu are printre strămoși o întreagă pleiadă de mici agricultori, cel mai apropiat fiind bunicul său, Alexis. În această linie continuă se interpune ca o notă discordantă personalitatea tatălui său Constantin, avocat de formație, cu largi vederi democratice și cu adânci implicații în viața politică a Galațiului sfârșitului de secol XIX. Copilăria și anii formației artistice îl apropie pe viitorul artist mai mult de lumea proletariului, cu toate acestea tematica citadină lipsind cvasitotal în creația sa. Atunci de unde interesul și, mai mult decât atât, profunda comprehensiune a universului campestru? Din informațiile ușor repetitive ale exegeților săi aflăm un amănunt ce ar putea lumina, chiar și parțial, această enigmă: profesorul său parizian, Jean-Paul Laurens, s-a aplecat destul de competent asupra subiectelor cotidiene cu predilecție pentru viața țăranilor din provincia sa natală pe care însă le picta invariabil ca pe niște

¹ Theodor, Enescu, *Camil Ressu*, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1958, p. 114: „Vechiul motiv — țăranii — pierde în reprezentare din vigoarea polemică de altădată, fiind tradus acum aproape cu totul în valori decorative. Tendința spre mari compoziții decorative este constantă la artist în această perioadă”.

scene gallo-romane sau merovingiene². Dar ar fi categoric insuficient pentru o explicație. A doua sursă detectabilă în aceeași perioadă de studii, avînd în vedere peregrinările sale prin muzeele pariziene și setea de cunoaștere care l-a caracterizat, a fost arta primitivă. Reacție, pe filiera Gauguin-Cezanne, la limbajul impresionist și respectiv la tendința de calofilie și superficialitate a artei 1900, primitivismul însemna înainte de toate întoarcerea la origini. În acest punct al existenței sale se pare că Brîncuși, coleg de studii la Paris, a fost acela care i-a intermediat contactul cu noua direcție în arta începutului de secol. O a treia sursă se poate detecta în simpatiile socialiste ale lui Ressu care a frecventat la Paris întrunirile prezidiate de Jean Jaures din sala Wagram. De pe această poziție ideologică el a putut avea o largă deschidere asupra problemei agrare care la 1907 a zguduit sistemul politic românesc și a demitizat în mare măsură mentalitatea semănătorist idilică. Un alt argument îl găsim în însăși formația și structura lui intimă. Echilibrat, intelectual de substanță (din familia unui Pallady, Șirato sau Tonitza) și cu certă aplecare spre celebralizarea actului creator, Ressu a fost obișnuit să se autocenzureze și să nu depășească granițele realității pe care a fixat-o ca suprem mediu de inspirație și judecător. Talentul său deosebit de desenator l-a condus inevitabil spre construcție, spre realizarea solidă a formelor și închegarea armonioasă a compoziției. Ce i se putea oferi tematic după revenirea în țară pentru a-și putea fructifica înclinațiile? Compoziția cu tematică istorică căzuse în desuetitudine, natura statică nu l-a atras pentru că a simțit în permanență nevoia contactului cu oamenii, peisajul citadin care prezenta „avantajul” suprafeței de construcție oferit de clădiri era destul de puțin frecventat și nu se putea anticipa încă interesul pe care-l va stîrni în perioada interbelică în mediu artistic. Rămînea tematica rurală în care domina tendința epigonic postgrigoresciană care-l plasa pe anonimul Vilsan ca pictor reprezentativ al redării țaranului român. Cu alte cuvinte, socotind formația sa în atelierul unui pictor interesat de viața țăranilor, talentul său de constructor al formelor care nu se putea valida decît în compoziție, interesul pentru arta primitivă și climatul mental favorabil problemei țărănești, în primul deceniu al secolului XX, ni se pare absolut firească opțiunea pentru tema ruralului. Să nu uităm apoi impactul răscoalei asupra mediului intelectual și discuția deschisă de aici asupra specificului național al artei românești la care Ressu își va aduce propria contribuție. În acest moment al existenței sale intervine propunerea colecționarului Bogdan-Pitești de a lucra la Vlaici...

A doua întrebare la care sîntem nevoiți să răspundem este aceea a influențelor declarate sau implicate în formația și creația lui Ressu. Argumentul teoretic pe care ni-l oferă în această direcție, Ressu însuși este articolul „*Impresii și reflecții despre artă și artiști*” publicat în revista „Viitorul Social” din octombrie 1910. Adevărată mină de aur în privința rostului artistului în societate și mai ales a resorturilor intime ale demersului plastic, articolul pune în discuție prioritar problema specificității artei românești. Astfel, Ressu emite ideea necesității întoarcerii la origini (se poate decanta ușor influența artei primitive) văzute în cazul artei noastre în „decorațiunile și icoanele în care nu au pătruns influențele artei

² Theodor, Enescu, C. Ressu, Editura Meridiane, București, 1984, p. 8.

bizantine³. Caracteristicile acestei arte primordiale, pe care le putem recunoaște și în creațiile perioadei Vlaici a artistului, ar fi trăsăturile unghiuloase, simple și naive ale desenului, respectiv culoarea francă și sălbatică.⁴ Articolul motivează poziția artistului față de arta poporului în care face parte și metoda de lucru pe care o adoptă. Din atitudinea „expresionistă” considerată funciară artei populare create de popoarele agrare datorită relațiilor cu natura determinate de ocupația lor, așa cum apreciază în monografia sa din 1984 Th. Enescu⁵, va fi depășită de Ressu printr-un efort sporit de sinteză. Asupra influenței profesorului său de la Paris au făcut referiri ceva mai înainte, precum și asupra contactului cu arta primitivă prin filiera Brâncuși. Un loc aparte îl ocupă sugestiile pe care le oferă experiența cezaniană în construcția peisajului și corespondența, stabilită de Tonitza, între Ressu și Derain în privința reducerii paletei spre tonurile surde și a accentului pus în portret pe caracterul modelului. Totodată artistul se revendică în unele din certele sale reușite de la emoția expresionistilor germani cu rădăcini în romantism, aserțiune valabilă pentru prima etapă de creație. În compozițiile realizate în țara Birsei la începutul deceniului trei, „Culesul cartofilor”, „Munca pe cîmp”, ș.a. se simte „umbră” lui Millet pe filiera Andreescu, pentru ca în mult discutata „Înmormîntare la țară”, din perioada Vlaici, critica să facă insistente trimiteri la Courbet.

Întrebările esențiale la care vom încerca să răspundem în prezentul studiu au în vedere locul geografic de inspirație, tipologia motivelor campestre ce se pot sesiza în creația lui Ressu și nu în ultimul rînd modalitățile tehnice și compoziționale de realizare. Pentru aceasta ne vom referi la exemple martori care sperăm să poată restitui dimensiunea completă și complexă a demersului constant, pe durata a peste patru decenii, întreprins de artist în tratarea temei rurale.

Putem distinge în opera lui Ressu trei etape de creație, lucru valabil pentru întreaga lui generație; înainte de primul război mondial cu prelungiri firești pe durata acestuia, perioada interbelică, și în fine cea postbelică pînă aproximativ în jurul anului 1960. Din această perspectivă schematică satul românesc va oferi prilejul de investigație în toate cele trei etape, cu realizări relevante doar în primele două.

Rolul impresiilor culese la Vlaici în vara anului 1909 se materializează într-o primă participare oficială la expoziția „Tinerimii Artistice” din 1910. Cele trei lucrări expuse denotă grija artistului de a nu aluneca în anecdotic și insistența de a lucra într-o manieră voit rudimentară. Șocul provocat de tînărul artist se datorează viziunii grave și sumbre a țăranelor ce exprima în forme monumentale și impunătoare dramatismului vieții acestuia. Prin felul în care artistul concepe punerea în pagină a compozițiilor sale, omul încadrat în natură domină natura, astfel încît aceasta trece pe al doilea plan, avînd simpla funcțiune a unui fundal decorativ.⁶ Semnificativă în acest sens, pentru creațiile perioadei Vlaici ce se prelungește pînă în 1915, e seria „Semănătorilor” și lucrările ce au ca subiect aratul. În rezolvarea primei probleme Ressu utilizează o dublă punere în pagină.

³ C. Ressu, *Însemnări*, Editura Meridiane, București, 1967, p. 104.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Enescu, Theodor, C. Ressu, 1984, p. 30.

⁶ Deac, Mircea, *Camil Ressu*, ESPLA, București, 1956, p. 16—17.

Cea în care apar trei personaje prezintă avantajul grupării compoziționale și a ocupării spațiului de ideea dialogului om—natură. Cea în care apare un singur personaj, monumental decupat pe necuprinsul zărilor, e mult mai vibrantă, mai participativă, verdictul cu accente eroice fiind pus pe primul plan. În plus actul însămintării, văzut prin prisma mentalului comunității rurale ca un gest demiurgic, prolificizator, se poate mai ușor comprima în dialogul direct om—pământ, uman-natural. Lucrările: „*Țăran la arat*“ 1910 (Muzeul Colecțiilor București) și „*La arat*“ 1910 (aceiași proveniență) transmit și mai evident fiorul primordial al contactului cu natura ce se cere „îmblânzită“. Cu certă valoare de simbol, imaginile se pot preta ușor la o interpretare metafizică atât prin conținutul lor intrinsec cât și prin posibilele „șanse“ de relaționare pe care le deschid spre comunitate și univers. Dincolo de persistența motivului muncilor agricole, perioada Vlaici înregistrează și intruziunea artistului în miezul intimității comunității rurale. Un prim rezultat de notorietate pe drumul desprinderii de formula primitivă, pentru o permeabilizare a materiei trecută de la unghiular la rotunjimea integratoare, este lucrarea „*Înmormântarea la țară*“ 1912. Exegeza de specialitate, pornind de la articolul lui Iser, a fixat corespondențele compoziției și a atmosferei degajate cu Courbet și Lucien Simon. Deosebirea clară rezidă, dincolo de punerea în pagină, proprie, în faptul că Ressu a redat acest moment esențial al circuitului natural universal într-o manieră specific Națională ușor recongnoscibilă. Să dăm cuvîntul reputatului istoric de artă V. Vătășianu: „... în opoziție cu „*Înmormântarea din Ornans*“, o ilustrare a sumbrei ceremonii printr-o grupare orientală, echilibrată, calmă, a participanților, înșirați în planul de mijloc al imaginii și în opoziție cu „*Procesiune Bretonă*“, incomparabil mai dramatică, desfășurată pe orizontala primului plan, compoziția lui Ressu se distinge prin depășirea cvasi simbolică a limitelor tabloului“⁷. Orientarea convoiului și gravitatea firească a mișcărilor ce amintesc de procesiunile bizantine, sobrietatea participanților și coloritul tern cu accente pe puternicele mase închise care traduc paradoxul cromatic al luminii zenitale de vară, în mediul campestru, uniformitatea reacțiilor mimice ale participanților ce vine printr-o adîncă înțelegere a rosturilor vieții, toate elementele amintite concurează la configurarea unui stil românesc clar al artistului. Din aceeași arie tematică a intimității lumii satului se pot cita alte exemple elocvente pentru motivul tradiției campestre reținut în lucrările realizate la Vlaici: „*Vecernie la Vlaici*“ 1909; „*În rugăciune*“ 1911; un studiu pentru „*Înmormântarea la țară*“ 1912 (aflat la Muzeul de Artă Cluj-Napoca) și „*Țărânci în biserică*“ 1912.

Un alt motiv legat intim de structura morfologică a satului românesc este acela al oieritului. Prezent doar în creații ale perioadei Vlaici, lucrările „*Oile*“ 1909 și „*Mocanii*“ 1911, motivul impresionează puternic în cea de-a doua lucrare citată prin monumentalitatea cu accente de baladă a personajelor puternice construite și reliefate pe fundalul peisajului.

Un alt motiv relevat pentru dinamica internă a satului este acela al îndeletnicirilor casnice avînd ca punct de plecare tot perioada Vlaici. Cu un caracter expozitiv narativ mult mai pronunțat, lucrările ce reconstituie

⁷ Virgil, Vătășianu, *Comemorarea picturii Camil Ressu*, în „Memoriile secției de științe filologice, literatura și arta“, Seria IV, Tomul II, 1979—1980, Editura Academiei, București, 1981, p. 198.

ambianța curții gospodăriei țărănești (vezi „*Țărani în bățatura casei*” și „*Țărănci pe lângă casă*”, ambele 1914) afectează o ușoară poză și un rapel anecdotic circumstanțial. Un caracter oarecum aparte îl probează cele două lucrări, creion și ulei, ce immortalizează „*Tîrgul din Greci*”. Realizate într-o localitate din același areal rural al Oltului, lucrările, aflate în colecția Lucia Demetrius, surprind prin atitudinea compozițională intenționat restrînsă elementul de permanență a schimburilor de valori materiale și spirituale din lumea satului, și se feresc de nota de pitoresc idilic care le-ar fi redus cu mult calitatea. În acest sens, Ressu își află un corespondent valoros în Ghiață. Pe aceeași linie a păstrării nealterate a esențelor primare, care la același pictor deja citat se va transforma într-un stil propriu, inconfundabil, Ressu va investiga și interiorul casei țărănești în intenția de a restitui sentimentul de înimitate și confort, adaptate la pretențiile modeste ale truditorilor gliei, conținute. Pictorul evită orice „expunere” ostentativă, orice construcție ce ar etala virtuțile gospodărești ale gazdei. În lucrarea „*Interior țărănesc* 1921—1932, înnobilită de prezența unei femei într-un spațiu evident sporit prin lipsa obiectelor adiacente, Ressu își permite un moment de lirism. Este o latură a artei sale pe care pictorul nu a făcut-o prea des să vibreze. Pe aceeași linie a intimității este construită pinza datată 1924—1925 și intitulată „*La scaldat*”. O margine de pădure, un ponton de lemn ce înaintează spre centrul unui lac, un grup de trei femei ce privesc, una dezbrăcată gata să intre în apă, o alta care se scaldă. Totul într-o perspectivă plonjantă îndepărtată, fapt ce reduce extrem de mult dimensiunea personajelor. Aceasta e cadrul și aceasta povestirea. O armonie de cercuri și brunuri de fond surdinizat.

Din aceeași categorie a compozițiilor pe fond acvatic nu se pot trece cu vederea lucrările realizate la Măcin în 1915. Tablourile cu țărani în bărci: „*Țărani în barcă*” (cea mai cunoscută), „*Barcă cu țărani*” sau „*Bărci cu țărani*”, adaugă o nouă verigă importantă în parcursul gnoseologic pe care-l întreprinde artistul pentru a se clarifica și înțelege prin contactul nemijlocit cu natura. Fără a se limita, ca Iser de exemplu, la lumea închisă și prin aceasta mai fascinantă a Tătarilor dobrogeni sau la imaginea plaiurilor gorjene natale din opera lui Ghiață, Ressu a căutat o simbioză a spațiului rural prin contactul franc, lipsit de false prejudecăți, cu satul românesc din diferite zone ale țării și în ani diferiți. Așa se face că a lucrat la Vlaici-Olt, la Măcin, Vidra-Putna, Fundeni-Buzău, dar și la Ilovățul-Severinului și în Țara Bîrsei. Peste tot locul a tratat subiectul cu atenția cuvenită, respectîndu-i datele esențiale dar transformîndu-l în sensul concepției sale plastice decorativ unificatoare. De aceea nu ne surprinde absolut de loc faptul că mare parte din creația sa cu tematică rurală este focalizată asupra peisajului. Fie că acesta prezintă o soliditate terestră augmentată de locuințele sau grupurile de locuințe care-l populează, lăcaș de cult sau moară (ca în „*Moară la Dîrste*” 1922, Muzeul de artă Cluj-Napoca), fie că este „animat” de vecinătatea elementului acvatic, „*Peisaj din Soveja*” 1917, „*Biserică de sat la marginea unei ape*” 1921—1922, ne transmite o stare de spirit optimistă, a unei bucurii echilibrate, mereu reînnoite în fața naturii și a darurilor acesteia. Se cuvine să menționăm faptul că peisajul campestru devine preponderent în creația maestrului Ressu în raport cu compoziția aproximativ la începutul deceniului trei al secolului. Faptul este consemnat de Șirato într-un articol din 1929. Iar dacă stăm să ne gîndim serios, fără să pedalăm atît de mult pe compozițiile

care se rutinizează cu timpul, îi vom da dreptate pictorului-cronicar care aprecia sincer peisajele⁸. Asta nu înseamnă că Ressu abandonează elementul uman, dar se inversează raportul de forțe în favoarea naturii. Cu vârsta artistul devine mai sceptic în mod curent. Nu este și cazul lui Ressu care-și conservă aceeași prospețime în peisaj și încredere în oameni, care se traduce plastic în lucrarea „*Semnarea Apelului la Pace*” 1952. Bine-cunoscută din interviul acordat lui Radu Bogdan în „*Flacăra*” din 17 februarie 1951, pentru faza de concepție și studii, și comentată elogios cu prilejul expozițiilor în care a figurat, respectiv din exegeza de artă, lucrarea încearcă să discearnă resorturile inerentei transformări în mediul rural și în modul de viață al țăranilor după al doilea război mondial. Ressu probează o dată în plus calitățile sale în formularea compoziției ce nu s-au alterat prin trecerea anilor. Lucrarea își susține poziția notorie dobândită prin „adoptarea unei scheme de claritate a frontalității, similară cu aceea din *LOS BORRACHOS* a lui Velazquez”⁹. Elementul care asigură coeziunea compoziției și justifică valoarea actului solemn încheiat de muncitorii pământului strinși în jurul mesei este copilul întors cu spatele. Ressu ne oferă o ultimă sinteză a tematicii care i-a însoțit constant demersul creator și o ilustrare palpabilă a principiului conform căruia în artă subiectul trece pe planul secund în fața unei concepții interpretative expresive.

„Dacă în Luchian a putut vedea Camil Petrescu o pură întruchipare a tipului de intelectual român dinaintea primului război — se afirma în cea mai recentă monografie a artistului ce face obiectul comunicării de față — n-ar fi exagerat, căutînd tot printre artiști, să vedem în Ressu realizarea tipului sau a unui tip de intelectual român al perioadei dintre cele două războaie mondiale”¹⁰. Este o idee la care subscriem cu plăcere.

THE ROMANIAN VILLAGE IN CAMIL RESSU'S PAINTING

(Summary)

The world of village thrifty of the most intimate treasures of a nation, exercised a constant fascination, both upon the popular artist, that judged it from inside, and particularly, from Grigorescu, upon the artist in general. If in the XIXth century and the beginnings of the XX century prevailed an idyllic vision, based on the social-political idyllic enlightenment, the situation changed completely on the eve of the first World War.

The reaction against Grigorescu's epigones leads to the setting up of a new way of analyzing the world of the Romanian village, where the accent lays on the truthful and monumental, nourished by the folk art.

Camil Ressu faithful to his plastic belief, tries to reduce everything to the essence, to synthesize the image and psychology of the characters and of the landscape showing himself equally attentive to the social life of his time.

⁸ Apud Theodor Enescu, C. Ressu, 1984, p. 78.

⁹ *Ibidem*, p. 82.

¹⁰ *Ibidem*, p. 102.

Suporter of the socialist ideas he approaches the world of the village, being convinced that taking an attitude in the peasant's problem, it wouldn't remain without echo in the conscience of the public.

From the first worke realized in 1909 at Vlaici and till the end of his life, the village theme remained a constant of his creation. The five decades of searches and realizationes in outlining the proportions of the world of the romanian village, the professional and moral authority he enjoyed in those times justifies us to consider him the most authorized „witness“ of the problem discussed.

The study concentrates upon the period of time during the wars without trying to generalize it. We were permitted to search the artistical antecedents of the world of the village from the beginnings of this century, as well as the immediate prolonging of the plastical approach after the second World War.

We referred permanently Ressu's creation to his age, we compared it to that of his contemporaries and to his own creation, in order to catch, concretly, the essential data in every stage of his creation.

An exquisite place of our investigation is the controversy among generations with special emphasis on the following problems: the enlightening art, and the folk art, the idyllical enlightenment and the realism, art for art's sake and art with tendency.

The article didn't avoid nor the problems referring to the romanian national specificity in the period during the wars, period of time that had its starting point and solution exactly in the way how the world of the village was reflected.

In conclusion we can state that, the world of the romanian village found a great interpret in the person of Camil Ressu.

His realism deeprooted in the folk art and the consistency of the plastic and imagistic approach, that made a trend confers it a great artistic and profound human attitude.