

Pn 154 (d)

UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

ANALECTA

*

TIPARUL INSTITUTULUI DE ARTE GRAFICE DIN SF. MONASTIRE NEAMȚU

1947

Pm 157 (d)

UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

ANALECTA

*

TIPARUL INSTITUTULUI DE ARTE GRAFICE DIN SF. MONASTIRE NEAMȚU
1947

Insemnări muzeografice pe marginea artei populare

Jn momentul de față mai toate muzeele românești sunt dezorganizate din pricina vicisitudinilor ultimilor ani. Eforturile celor în sarcina cărora stă conservarea tezaurului nostru artistic, ajutate de dispozițiile unei noi legi a muzeelor, concepută într'un spirit larg și novator, vor reuși desigur nu numai să restabilească situația dar să marcheze chiar un simțitor progres față de vremea anterioară războiului.

Din nefericire însă în mai toate domeniile artei România nu posedă prea numeroase comori care strânse la un loc să dea naștere unor muzee de mare importanță internațională. Sunt fără 'ndoială, atât în muzeele noastre cât și în colecții particulare, care vor reveni odată Statului, multe opere remarcabile care merită să fie cunoscute de toată lumea. Ele se află însă răslețite prin multe colecții și concentrarea lor, cine știe când va putea fi realizată. Chiar atunci însă, cu ceea ce au și ce vor putea avea, muzeele noastre vor putea atinge și întrece uneori nivelul țărilor vecine și vor interesa fără 'ndoială vizitatorii străini, ele însă nu se vor putea compara cu marile muzee din centrele artistice ale lumii. Există totuși un domeniu în care România va putea avea muzee egale sau mai interesante chiar decât cele mai importante instituții de acelaș tip de ori unde. Este domeniul artelor populare.

S'a afirmat adesea și de către români și de către străini că prin arta sa populară țara noastră se așază printre primele țări din Europa. Faptul nu se datorește numai unor daruri artistice deosebite ale poporului român ~ așa cum ne place să credem ~ ci și condițiilor sale de dezvoltare economică și socială. Forma cea mai pură, mai caracteristică și mai importantă de artă populară este arta țărănească. Această artă nu mai poate fi cercetată astăzi decât în puține țări europene, pentru că ea este caracteristică popoarelor care au încă sau au avut până nu de multă vreme o cultură specific rurală, adică popoarelor nu de mult eșite dintr'o alcătuire economică și socială feudală. Într'adevăr arta țărănească se dezvoltă inițial în comunitățile țărănești cu economie naturală închisă, care din toate punctele de vedere trebuie să-și ajungă lor înșile. În cadrul unei astfel de societăți industria casnică produce toate obiectele necesare pentru satisfacerea nevoilor producătorului însuși, a proprietarului local (seniorul) și, ~ atunci când a intervenit o anumită diviziune a muncii luând naștere mici artizanate populare ~ a unui cerc restrâns de consumatori. Producția de serie neexistând și dată fiind apropierea dintre producător și consumator, obiectele produse au, de cele mai multe ori, un caracter pronunțat artistic. Când, modificându-se starea economică, schimburile între regiuni apropiate mai întâi, mai îndepărtate pe urmă, devin frecvente, satul începe să graviteze în jurul centrelor

orășenești, contribuind la satisfacerea nevoilor lor. Faptul acesta schimbă, în parte, caracterul producției populare, dar nu în chip esențial. Atunci însă când producția industrială ia o mare dezvoltare și începe să se introducă și la sate, atunci se poate spune că sfârșitul artei țărănești se apropie. Sfârșitul acesta va fi la un moment dat inevitabil. Artă țărănească și într'o mare măsură artă populară în genere nu poate duce lupta cu procesul de industrializare. Orice încercare de reinviere a ei este infructuoasă. Se poate ajunge doar la industrii în stil popular, care reușesc uneori să păstreze, dacă procesul acesta se desfășoară sub un control serios, forme populare valabile estetic și care merită să trăiască fie și în forma aceasta, îndepărtate de la funcțiunile lor originare și menite satisfacerii altor nevoi.

Există țări în care procesul acesta de transformare a artei populare s'a petrecut demult și o cultură pur rurală, fără legături puternice cu producția clasei dominante, nu mai există. În aceste țări arta are un caracter mai puțin țărănesc și mai mult mic burghez. România are privilegiul - care răstrânge un stadiu înapoiat în ceea ce privește dezvoltarea economică și socială - de a mai păstra, pe alocurea vie încă, o civilizație specific țărănească foarte interesantă. Lucrul acesta se întâmplă de altfel în mai toată regiunea est-europeană. Este motivul pentru care țările din această regiune, printre care și țara noastră, au o artă populară deosebit de bogată, la noi chiar mai unitar dezvoltată și mai nealterată decât în alte părți. Printr'o bună conservare și o prezentare judicioasă a ei se poate deci ajunge, aici, la organizarea unor excelente muzee care să rivalizeze cu cele mai însemnate instituții similare din străinătate.

Pentru aceasta însă situația actuală trebuie transformată. Sunt multe lucruri care ar trebui să se schimbe pentru ca muzeele noastre de artă populară să ajungă ceea ce ar putea fi. Este în primul rând o confuzie inițială care trebuie lămurită. Obiectele de artă populară au fost, și la noi ca și în alte părți, privite mai mult sub aspectul lor etnografic și sociologic. E drept că în acest fel ele pot servi de mărturie și de ilustrare pentru înțelegerea multor probleme referitoare la structura și la dezvoltarea comunităților rurale, alături, natural, de obiecte de un interes pur etnografic. Totuși, caracterul lor artistic, faptul că ele țin, la urma urmelor, de dezvoltarea generală a artei, nedeosebindu-se în chip esențial de arta cultă, ne îndreptățesc să tindem la alcătuirea, alături de muzeele etnografice, și a unor muzee dedicate în mod special conservării și prezentării artei claselor sau păturilor dominate, adică a ceea ce se numește obișnuit artă populară, care nu reprezintă suprafața artistică a unei țări, ci fondul și rezerva ei cea mai puternică și mai sănătoasă. A nu face această distincție ar echivala cu păstrarea în muzee a obiectelor de artă cultă numai pentru interesul lor arheologic, desconsiderând cu totul latura artistică.

În acest fel, ca o categorie aparte, făcând totuși parte din istoria artei, ne propunem să prezentăm bogatele colecții de artă țărănească ale Muzeului Național din București.

Aceasta nu înseamnă însă că vom încerca să dăm acestui muzeu o prezentare pur estetizantă a colecțiilor, ținând numai să pună în lumină cât mai favorabilă frumusețea lor, indiferent de legăturile dintre obiecte, de problemele pe care le ridică și de semnificațiile pe care le includ. O astfel de concepție ni se pare greșită chiar pentru alte domenii ale artei și, natural, cu atât mai mult pentru arta populară care, despărțită de caracterul ei social, de funcțiunea ei și de fenomenele extra estetice pe marginea cărora ia naștere, își pierde mare parte din interes.

Un muzeu trebuie să fie întotdeauna nu numai un prilej de delectare ci și - în mai mare măsură încă - o școală. Nu este suficient ca vizitatorul, în urma unor îndelungi popasuri prin sălile muzeelor, să rămână doar cu amintirea unor ceasuri plăcute, petrecute într'o atmosferă calmă și odihnitoare și

a unor satisfacții de ordin artistic. Trebuie să-i dăm ceva mai mult, trebuie să-i dăm anume și o sumă de noțiuni și de idei despre semnificația lucrurilor văzute și despre raportul în care stau unele față de altele și despre legăturile lor cu fenomene ce depășesc cadrul preocupărilor artistice. Un muzeu nu trebuie să fie numai un album cu planșe colorate, ci o carte, un studiu ilustrat, în care însemnătatea textului să fie cel puțin egală frumuseții imaginilor.

Convinși de această necesitate vom încerca să facem din muzeul nostru de artă populară, care va putea fi deschis, sper, nu peste multă vreme, o carte în aceeași măsură ușor de citit și utilă pentru cel cu totul neinițiat și desfătătoare pentru ochiul pătrunzător și rafinat al cunoscătorului. Sarcina nu este ușoară și modeste, cel puțin în țară la noi, ne lipsesc. Nu vom năzui însă a atinge ceea ce ne propunem dela început. Un muzeu este perfectibil și nu trebuie să fie un lucru mort, ci în continuă transformare, pe măsură ce îmbogățirea colecțiilor și studiul unor probleme noi permit îmbunătățiri mai mult sau mai puțin substanțiale. Colecțiile noastre, foarte bogate de altfel, sunt totuși departe de a conține tot materialul de care am avea nevoie și pe care țara noastră ni-l pune la dispoziție. La început, deci, va trebui să ne mulțumim a schița numai ceea ce tindem să realizăm, cu speranța însă că vom reuși să prezentăm cu suficientă claritate problemele, pentru a fi folositori formării unui cât mai numeros public, și pentru a sugera precis structura muzeului pe care-l preconizăm.

Muzeele de etnografie și artă populară sunt, de obicei, organizate pentru prezentarea colecțiilor, fie grupate după considerente geografice, adică pe regiuni în care se practică o artă asemănătoare, fie plecându-se dela materialul din care sunt făcute obiectele (textile, lemn, ceramică, etc). La aceste două posibilități de expunere a materialului de artă populară, se mai poate adăoga, cred, un al treilea, mai dificil pentru că cere studii îndelungi și o anume alcătuire a rezervei muzeului. Mă gândesc, adică, la o înfățișare ilustrativă a problemelor pe care arta populară le ridică, utilizându-se obiecte uneori de tehnici deosebite și comparativ, din regiuni diferite. Aceste trei metode pot fi folosite concomitent, și așa vom încerca să facem, tinzând însă la o cât mai bună realizare a celei de-a treia.

În afară însă de aranjarea sălilor destinate publicului, muzeele mai cunosc probleme, mai modeste în aparență, în realitate tot atât de importante. Un muzeu cuprinde de fapt trei compartimente distincte: muzeul propriu zis, colecția de studii și depozitul. Este dela sine înțeles că niciodată nu pot fi prezentate publicului în întregime colecțiile pe care muzeul a reușit să le adune. Motivele sunt mai multe: valoarea lor inegală, interesul mai mic pe care vizitatorii îl pot avea față de unele dintre ele, proasta stare de conservare a altora, insuficiența localului, ș. a. m. d. Ceea ce însă pentru publicul larg poate fi indiferent sau total lipsit de interes, poate prezenta, uneori, pentru specialist, un interes deosebit. Muzeele fiind în același timp și institute de cercetare științifică, ele au datoria de a pune la dispoziția cercetătorului tot materialul pe care-l posedă, nu numai cel care poate fi expus. De sigur, dacă rezervarea muzeului, depozitul nu este bine clasat, așezat în săli spațioase, în așa fel încât fiecare obiect să fie ușor de găsit și consultat, nu numai cercetătorului străin dar, uneori chiar personalului muzeului, lucrurile îi sunt greu accesibile. Este ceea ce se întâmplă foarte des, și ceea ce se întâmplă, până de curând, și la noi. Din această pricină cei ce s'au consacrat muzeografiei au ajuns la concluzia, ce a fost exprimată de multă vreme în studii și la congrese internaționale, fiind pusă în practică în multe locuri, că fiecare muzeu trebuie să aibă o colecție de studii bine și clar organizată.

Această problemă se pune cu mult mai mare urgență în cazul muzeelor de artă populară, la care numărul obiectelor adunate este foarte mare, iar expoziția propriu zisă nu poate cuprinde decât foarte puțin. Aceste mu-

zee cuprind totdeauna multe obiecte asemănătoare, care nu se deosebesc între ele decât prin foarte puțin, printr'o ușoară variantă a motivului sau a tehnicei, o imperfecțiune sau un defect de fabricație, uneori aproape nimic. Natural cea mai mare parte din aceste obiecte vor rămâne în depozite, ne expunându-se decât cele mai frumoase sau mai interesante. Pentru cercetătorul specialist și uneori chiar numai pentru cunoscătorul cu interes mai larg sunt la fel de importante toate variantele unei forme sau unui motiv, toate tehnicile în care el apare, toată aria lui de răspândire, ș. a. m. d. Într'un depozit simplu, foarte încărcat cum sunt de obicei depozitele muzeelor de acest gen, este aproape imposibil să te descurci, găsind ceea ce-ți trebuie. Este unul dintre motivele pentru care cercetarea științifică în acest domeniu este îngreuiată simțitor.

În ultimul timp având la dispoziție câteva săli destul de spațioase și bine luminate și putând, cu ajutorul Ministerului Artelor, construi și mobila necesară, fără de care ori ce clasare a obiectelor este imposibilă, am reușit să organizăm și la muzeul nostru o colecție de studii care este, cred, singura, sau în orice caz cea mai bună din țara noastră. O sală este destinată olăriei, alta lucrărilor în lemn și două textilelor. În ele obiectele sunt clasate în amănunt, ceea ce nu numai că permite o lesnicioasă consultare, dar chiar incită la studii analitice. Pe de altă parte mobilierul este construit în așa fel încât asigură bune condiții de conservare, pentru obiectele deosebit de delicate și care necesită o grijă specială.

O astfel de colecție de studii ajută enorm personalului muzeului în munca sa. Ea arată clar bogăția și lacunele colecției, ajutând alcătuirea unui plan de colectare de material, pentru compartimentele insuficient reprezentate. Ea ușurează studierea întregului material și permite cele mai variate și mai utile comparații și face ca muzeul să devină ceea ce trebuie să fie, un adevărat centru de cercetare științifică.

Această importantă problemă rezolvată pentru muzeul nostru, în curând sper că el va putea fi deschis și va începe și seria de publicații pe care își propune să le editeze. Prin prezentarea pe care o vom face obiectelor, vom încerca să clarificăm sau să sugerăm soluții la probleme atât de importante, cum ar fi cea a originii artei populare, a legăturii ei cu viața țaranului și cu condițiile ei materiale, a evoluției ei și a raporturilor cu arta cultă. Vom încerca, pe baza puținului material de care dispunem până acum, comparații care să pună în lumină raporturile cu arta altor popoare, dar mai ales cu vecinii și cu naționalitățile conlocuitoare și semnificațiile acestor raporturi. În ceea ce privește această ultimă problemă, ea trebuie să constituie unul dintre cele mai importante capitole ale studiului artei populare românești, aceasta cu atât mai mult cu cât o revizuire a datelor până acum publicate se impune. Problema aceasta a servit și la noi și la unii dintre vecinii noștri pentru exerciții de șovinism, care o falsificau, căutând s'o pună în slujba unor cauze rău înțelese. Cercetătorii fiecăruia dintre naționalitățile Transilvaniei căutau să arate că arta poporului lor este dacă nu singura, în orice caz cea mai importantă, celelalte fiind simple imitații. Multe dintre scrierile artei românești, cât și ungurești sau săsești, nu se pot ceti fără indignare în fața relei credințe a unor oameni care închipuindu-și că apără o cauză justă, nu făceau decât să compromită propria lor obiectivitate și seriozitate științifică, precum și spiritul de echitate al nației lor. Atât prezentările comparative pe care le vom putea face, cât și studiile la care ele vor da naștere probabil, sunt sigur că vor isbuti să pună această problemă în adevărata ei lumină, arătând conform strictului adevăr științific, că în acest domeniu colaborarea dintre cele trei naționalități a fost strânsă și cu aporturi importante din toate părțile, în așa fel încât s'a ajuns la crearea unei arte a Transilvaniei, în care, de foarte multe ori, partea fie-

căruia este greu de distins, recunoscându-se doar un spirit de pașnică colaborare între clasele de jos ale celor trei popoare.

Asemeni acestei probleme, pentru soluționarea multor alte chestiuni importante, depășind strictul domeniu al artei, muzeul nostru, printr'o judicioasă prezentare a materialului său, va putea oferi date prețioase. În afară, deci, de importanța sa ca muzeu de artă, el se va putea situa, dacă dezvoltarea se va face pe liniile pe care le prevedem acum, printre instituțiile cu caracter științific și educativ importante ale țării noastre.

Mircea Nădejde

Director al Muzeului de Artă Națională
„Carol I”.



Grigorescu și Franța

Studiu asupra formației spirituale și artistice a maestrului

Primul contact al lui *Grigorescu* cu Franța se întâmplă în toamna anului 1861. Este realizarea unei vechi dorințe a pictorului, răsărită în sufletul lui cu mulți ani mai înainte, înăbușită de împrejurări protivnice, însă mereu trează până ce, în sfârșit, ajunge să se înfăptuiască. Acest contact reprezintă evenimentul hotărâtor din cariera artistului, fără de care toată evoluția de mai târziu, acel strălucit curs urmat de arta sa, nu numai că nu s'ar explica, dar ar fi lipsit de ceea ce îi constituie cu adevărat temeiul.

Grigorescu, se știe, ieșea dintr'o familie numeroasă, foarte modestă și sărmană, luptând din greu cu mizeriile vieții. El însuși, copil și adolescent, a susținut din puținul ce agonisea o mamă văduvă și o soră mai mică, după cum spune singur într'o jalbă adresată Domnitorului Barbu Știrbei, la 5 Ianuarie 1856 ¹⁾. Încă dela vârsta de zece ani, din 1848, el își câștigase singur viața, mai întâiu ucenic pe lângă un pictor cu reputație, portretist-miniaturist și autor de scene religioase, *Anton Ch'adek*, apoi zugrăvind icoane pe care le vindea în bălciurile mai însemnate din București și din împrejurimi. Când alți copii de seama lui nu se gândesc decât la joacă, cel mult la buchile din abecedarul dela școala de lângă biserica mahalalei, el freacă culorile în atelierul lui *Chladek*, le pisează, le amestecă, în așteptarea timpului mai fericit când îi va fi îngăduit să le și întindă pe planșeta de lemn, ca să zugrăvească cu ele sfinții de pe icoane. De o instrucție, chiar elementară, nu poate fi vorba. Abia dacă învață, cine știe când și în ce condițiuni; să scrie și să citească.

1) Datele privitoare la această perioadă, anterioară primei călătorii în Franța, au fost complet lămurite de Dna. Teodora Voinescu în articolul său: *Epoca de formație a lui Nicolae Grigorescu*, publicat în *Viața Românească* din Noembrie 1938. El mi-a servit în mare parte de bază în ce privește informația.

Deaceea corespondența sa, din care o bună parte mi-a trecut prin mână, este redusă la câteva scurte rânduri de fiecare dată, probabil de teamă să nu se înșele în ortografia cuvintelor ori în punctuație, dar și atunci de multe ori cu greșeli.¹⁾ Mândru, cum era, și convins de valoarea sa excepțională, atunci când ajunge să fie considerat ca primul pictor al nației sale, el reduce scrisorile sale atât în românește, cât și în franțuzește, la porțiunile unor scurte bilete, în care se servește de un stil aproape telegrafic. Prietenii ceva mai perspicaci sau mai sinceri în felul lor, W. Ritter de pildă, observă imediat deosebirea dintre vorba pictorului, chiar în limba franceză, vioaie, liberă, directă și completă, și maniera sa din scrisori, atât de reticentă. Ei insistă pe lângă *Grigorescu* ca să nu se jeneze între intimi, ci să le scrie mai des și mai lung, informându-i despre proiectele sale și despre ceace i se întâmplă, fie și într'o limbă mai defectuoasă, pe care ei ar înțelege-o și ar ști s'o completeze. Asemenea amicale reproșuri i le face, ceva mai târziu, și bunul său camarad și prieten, pictorul *Charles de Laforce*.

Dotat cum era, stăpân pe acel dar regal de a spune prin culoare tot ce vedea sau imagina, simțind în el semnul celor aleși, cu toată sărăcia din jurul său, cu toate împrejurările neprielnice, *Grigorescu* e sigur că va fi cândva pictor și încă pictor mare. Nu știe cum și nici ce trebuie să facă ca să se pregătească pentru această înaltă chemare. Maestrul său, pe care-l părăsise curând, îl învățase să zugrăvească icoane: icoane va zugrăvi, singur, ca să trăiască mai întâiu, el și ai lui, apoi ca să-și astâmpere setea de creație. În jurul lui, în țară, tot ce cunoscuse dela ceilalți pictori, când îndrăzneala lui de timid îi îngăduia să se ocupe și de ce fac alții, nu observă decât banalitate și mediocritate. Dar nici icoanele lui, orice ar susține unii biografi prea indulgenți și entuziasmându-se prea lesne, nu-s mult mai bune ca cele ale celorlalți, cu excepția uneia singure — atât cât se cunoaște azi — un *epitaful dela Zamfira* (Col. Prof. Dr. C. Angelescu) expus în 1938 în Saloanele Clubului Tinerimii. Această operă, pictată pe mătase albastră, o splendidă armonie de roșu, violentă și răsunătoare ca un sunet de ałămuri, în contrast tocmai cu tristețile subiectului, ne înștiința, înainte de contactul cu Parisul, de unele porniri năvalnice din sufletul artistului, care până atunci nu-și găsiseră expresia. Altminteri, și la el aceleași figuri sentimentale și calme, nițel sarbede, aceeași grupare simetrică, la îndemâna oricui, stângace, într'un colorit poate ceva mai personal, cu unele acorduri mai nemerite și mai puțin comune decât la ceilalți contimporani, dar departe de a constitui o operă de artă demnă de acest nume.

1) Cf. G. Oprescu: *Corespondența lui Grigorescu*, publicată în volumul II din *Analecta*.

Este sigur că pictorul, mai mult decât noi astăzi, ca mai simțitor și cunoscându-și mai bine mijloacele, nu putea fi mulțumit cu ce făcea atunci. În fond nimic nu se ridica prea mult peste producția curentă și oarecum în serie a altor pictori bisericesti: *C. Lecca, Mișu Popp, Gh. Tătărescu*. A rămâne mai departe în acel mediu, o știe, însemna a omori în el vocația, care nu aștepta decât un prilej favorabil spre a se manifesta. Ce era adevărata pictură, cea care încălzise sufletele atâtor genii, înaintea sa, nu și-o poate precis închipui; desigur, nu cele câteva portrete sau tablouri istorice, ce întâlneau prin unele case dela noi. Nici chiar lucrările lui *Aman*, pe atunci în străinătate, nu pătrunseseră până la dânsul, deși ele se găseau pe un plan mai înalt decât orice altă operă românească contemporană, și deși unele din ele erau în vremea aceea la București. *Grigorescu* este convins însă că pictura e cu totul altceva, de vreme ce ea a pasionat pe marii maestri și a umplut întreaga lor existență de o fericire pe care puțini alți muritori au simțit-o. Dar toate aceste noțiuni nu erau într'însul destul de clare, dată fiind ignoranța de atunci a tânărului pictor. De un lucru este însă sigur: fără stăpânirea completă a acestor forme superioare de expresie, viața sa ar fi pustie.

Ce ar putea face și unde ar putea întâlni oare acele convingătoare exemple despre excelența artei care atât de mult îl stăpânea? Evident, la Roma sau la Paris. Prestigiul ambelor centre, pentru un om așa de puțin informat despre viața culturală din Apusul Europei și situația reală a artei, la mijlocul secolului trecut, era atunci la fel de mare.

Imediat ce acest gând prinde a se forma, împreună cu planurile ce erau de el legate, *Grigorescu* cunoaște că și-a găsit un scop imediat în viață: pregătirea plecării în străinătate, pentru a învăța cum să se servească de puterile, până atunci ascunse, ce natura pusese într'însul. Se trimeau mai în fiecare an bursieri ai Statului în străinătate. Pentru ce n'ar cere și el o bursă? La 5 Ianuarie 1856 — el avea atunci optsprezece ani — adresează Domnitorului suplica mai sus amintită, însoțită de un tablou, executat probabil după rețeta lui *Lecca: Mihai scâpând stindardul*, o ilustrație a poeziei lui D. Bolintineanu. Suplica nu e de el făcută, poate nici de el dictată, după stil. Cel care o caligrafiază nu prea înțelege dorința tânărului sfios ce i-o comandă, sau poate crede util — de vreme ce ea se adresează Principelui — să fie mai ocolită, adică nu prea direct exprimată. Vorbind pentru clientul său, după ce-i enumeră necazurile: „asprimea sărăciei“, „îngrijirea de existența unei mume văduve și a unei surori mai mici“, care nu-i dase timp „a vedea nici măcar școala Colegiului“, termină astfel: „Cu profund respect vin a vă ruga părinteasca milostivire a Înălțimii Voastre a încuraja pe un fiu al patriei cu aceea ce Măria Voastră veți bine-

voi". Vagă concluzie, ce e drept, pentru dorința lui *Grigorescu* extrem de precisă: o bursă de studiu în străinătate. Domnitorul ia însă ad litteram textul și, pe de o parte ordonă Colegiului Sf. Sava să înscrie pe acest elev cam vârstnic și să-i dea lecții gratis, între altele de franceză și germană, pe de alta îi acordă o sumă de bani, ca stipendiu. Astfel, toate planurile făurite de artist se spulberau, poate din pricina redactării defectuoase a supliciei. El însă nu desarmează. Nu i se pare imposibil nici chiar să spere că va pleca din țară singur, pe propriile lui mijloace, după ce va fi făcut oarecare economii. Pentru a realiza aceste economii, el se angajează să picteze bisericile Căldărușani și Zamfira.

Era la Zamfira când află că, în toamna lui 1856, caimacanalul Alexandru Ghica va trece prin Ploești. Caimacanalul, fost Domnitor, înlocuia pe Vodă Știrbey, după plecarea acestuia din scaun. *Grigorescu* sosește imediat la Ploești cu o nouă jalbă. De astă dată vorbește lămurit: are nevoie de o bursă la Roma, spre a-și desăvârși învățătura de pictor. Alexandru Ghica, binevoitor, îl recomandă Eforiei Scoalelor, dar aceasta nu dă nicio urmare recomandăției domnești. În anul următor însă, în Iulie 1857, fiind nevoie de un profesor de desen grafic pentru trebuințele Eforiei, ea însăși publică un concurs de bursă pentru străinătate, care se ține între 25 și 30 Septembrie, acelaș an. De fapt, bursa era mai dinainte destinată unui tânăr cu multe relații, unul din acei norocoși fii de familie care găsesc totdeauna sprijinitori influenți, *C. I. Stăncescu*. Acest personaj, medicu ca inteligență și aptitudini, grotesc ca înfățișare, victima mai târziu și ținta tuturor caricaturistilor vremii, ce-l detestau pentru răutatea vindicativă și intrigile safe, dar și pentru influența nefastă ce exercita în rezolvarea tuturor chestiilor în legătură cu arta, era la originea creării acestei burse. *Grigorescu*, care ignora ceeace se țesea pe dedesubt, se înscrie și el printre candidați. Se cer însă condiții, anume ticluite în vederea favoritului, între altele un certificat de studii, pe care cel care nu trecuse nici măcar pe la o școală primară nu-l poate prezenta. Este adevărat că în vederea concursului se expuneau și opere de ale candidaților și, oricât de începător, cele ale lui *Grigorescu* — dintre care una a apărut cu ocazia centenarului artistului — au trebuit să fie cu mult superioare. Lipsea însă „certificatul”. Și astfel s'a întâmplat acest lucru, scandalos pentru noi care cunoaștem acum și evoluția unuia, și pe a celuilalt, ca *Stăncescu*, cel cu proptele, să fie preferat lui *Grigorescu*, cel cu talent.

Tare pe convingerea despre valoarea sa reală, acesta nici acum nu-și pierde speranța. De un lucru este sigur: nu mai poate aștepta nimic dela Stat și, dacă vrea să meargă la studii în Apus, nu trebuie să se bazeze decât pe propriile sale resurse. Deaceea el încheie un nou contract de lucru, de astădată

în condiții favorabile, pentru zugrăvirea mănăstirii Agapia, — și așteaptă. Dela acea lucrare urma să primească două mii de galbeni, sumă însemnată ce i-ar fi permis să acopere chetuielile călătoriei și să rămână mai multă vreme în străinătate. Când pictura bisericii era aproape terminată, el are norocul să fie remarcat de Mihail Kogălniceanu, în vizită la mănăstire. Omul de Stat luminat, stăpân pe o vastă cultură generală în care, spre deosebire de aceea a mării majorități a oamenilor politici, arta ținea un loc important, — cum a arătat, între altele, valoarea colecției de tablouri rămase la moartea sa, — generos și doritor să ajute pe cei meritoși, își dă seama că se găsește în fața unui tânăr cu un excepțional talent. După o scurtă convorbire cu acesta, află care-i era păsul și-l îndeamnă să facă o nouă cerere de bursă, de astă dată pentru Paris, oraș pe care poate el îl sugerează, cerere pe care o susține chiar Kogălniceanu în fața consiliului de miniștri.

Grigorescu este trimis în sfârșit la Paris, la învățătură, în contul Statului, pentru o perioadă de cinci ani. Deși toate greutățile nu erau încă înlăturate, totuși el poate părăsi țara în toamna lui 1861, la vârsta de douăzeci și trei de ani, fericit, plin de proiecte, setos să cunoască și să se manifesteze, călit mai mult ca oricare alt tânăr de etatea lui în lupta aprigă de până atunci cu necazurile și posesor, iarăși cum nu erau alții de aceeași vârstă, al unei experiențe de pictor, e adevărat, într'un domeniu redus, — la care nu se va mai întoarce: zugrăvitul icoanelor și al scenelor sacre, — dar care data de cel puțin zece ani.

În 1861 *Aman* era în țară de mai bine de trei ani, după o absență de aproximativ un deceniu, petrecută mai ales în Franța. Avut-a el ocazie să se întâlnească cu *Grigorescu*, înainte ca acesta să părăsească Bucureștii? Să-i dea astfel oarecare indicații asupra vieții artistice din mediul prestigios, din care venea, asupra moravurilor publicului amator și ale confrăților, asupra însușirilor diversilor profesori? N'aș crede. *Grigorescu* este și va rămâne un sfios, evitând contactul cu cei pe care nu-i cunoștea destul, mai ales când ei ocupau o situație importantă. El duce cu sine în Franța candoarea firii sale, posibilitățile sale intacte de a se entuziasma, setea de a se forma în chip serios, dorința de a-și constitui o doctrină, un repertoriu de subiecte, o tehnică care să-i dea putința să se manifeste liber, neinfluențat nici de învățătura din școli, nici de vreun model dela noi din țară. Impresiile ce capătă i se imprimă cu putere în suflet, căci mai fiecare din ele constituie, pentru el, o experiență nouă și definitivă.

Iată-l în Paris, probabil în culmea mulțumirii, în starea de spirit a oricui vede pentru prima dată acest minunat oraș, așa cum poate și *Aman* fusese în momentul când descălecuse —

ășa zicând — în capitala Franței. Imprejurările generale nu se schimbaseră prea mult în cei zece, doisprezece ani ce despart sosirea primului de sosirea celui de al doilea în orașul viselor lor. Ce atitudine și ce reacțiuni vom întâlni la unul, și la celălalt? Cum se vor comporta ei în mediul așa de neașteptat, așa de diferit de cel pe care-l părăsiseră? Este interesant să ne punem această întrebare și să căutăm a răspunde la ea. Numai așa ne vom explica câteva din diferențele notabile dintre arta și concepția lui *Aman* și aceea a lui *Grigorescu*.

Ei aparțineau, suntem precis informați, la două clase sociale diferite. Unul, copil de bună familie, cu stare, deci la adăpost de orice nevoie materială, trecut prin școli și pe la profesori mai înalți, supravegheat în purtarea lui de o mamă atentă și de guvernante, cu toate voile împlinite, nu se izbise de niciuna din neplăcerile mari ale vieții. *Grigorescu*, sărac, ce-i drept, însă liber și de capul lui, învățat să ia singur hotărâri și să răspundă de ele, cunoscuse mai toate acele neplăceri. *Aman* promise o educație aleasă, de tendință clasică, nu numai pe cea generală, ce se da atunci la noi în puținele școli secundare și prin familii, ci și una specială, pentru pictură, ramura din care-și făcuse o profesie. *Grigorescu* se formează singur și la voia întâmplării, după o simplă spoială de învățătură pentru zugrăvirea icoanelor. Spiritul său rămăsese astfel virgin, neatins de niciun contact cu vreo doctrină estetică oarecare. *Aman* merge în Franța să se cultive și ajunge un pictor de merit, uneori — ca în portrete — chiar excelent. El dusesese însă cu el anume principii, probabil și unele prejudecăți. Era aproape fatal, format fiind cum fusese, să judece Salonul, de pildă, și pe cei premiați cu ocazia acestei expoziții anuale, cu ochii unui disciplinat elev al Școlii de Arte Frumoase, să fie gata să condamne pe cei în contra cărora se îndrepta furia, nu totdeauna stăpânită și nu totdeauna exprimată în limbajiu cuviincios, a celor ce reprezentau academismul. Nu este cu totul nesimțitor la farmecul unora dintre cei anatemiați, a lui *Courbet*, spre exemplu. Era prea conștiincios și talentat el însuși, pentru a nu-și da seama de valoarea, ca pictor, a celui hulit și insultat. Totuși, în fundul sufletului său, — cum se vede din scrisorile ce au ajuns până la noi, — spre alții, mult mai neînsemnați, dar bucurându-se de un prestigiu monden și răspunzând idealului artistic al unui burghez cu avere, ideal care în fond era și cel al lui *Aman*, mergea dragostea sa necondiționată. În jurul lui se frământă tinerii; se dau lupte aprige între clasici și romantici; se nasc și se sting polemici acerbe. El nu le poate ignora, desigur, căci prin zgomotul ce făceau în cercurile frecventate și de compatriotul nostru, ele nu se puteau ignora; el însă nu le dă importanță.

Când *Grigorescu* ajunge la Paris, situația era aproximativ

ăceeași. Domnia lui Napoleon al III-lea era în aparență mai solidă decât oricând. Iar gustul și preferințele curții, ce sprijinea tendințele clasice, făceau pretutindeni lege. Inovațiile celor mai tineri dintre artiști, constituind un fel de opoziție față de tradiție, opoziție care în ideile partizanilor Imperiului se confunda cu cealaltă opoziție, cu cea politică, erau persecutate pe întrecute. Pictori în plină maturitate, cu opere care azi fac fala muzeelor unde sunt expuse, erau refuzați de juriul Salonului, cu un cinism, pentru care niciun cuvânt de desaprobară nu e prea aspru. *Grigorescu* nu se poate pasiona pentru aceste polemici, nici lua partea unuia sau altuia, căci pentru el, și unele, și celelalte doctrine erau cu totul noi, nu-i spuneau mare lucru. El sosise la Paris cu spiritul liber de orice teorie: ignorant, dar bine dotat, fără niciun fel de prejudecată, care să se opună unor impresii directe. Între el și efectuarea unei opere; între el și judecarea acesteia, din punct de vedere calitativ, nu intervine nimic din afară. Dar, deși nu simte nici un fel de simpatie deosebită pentru școala oficială, respectuos de instituții consacrate, cum era, spre ea își îndreaptă mai întâiu atenția. În catalogul Salonului din Paris, din anul 1868, când pentru prima dată trimite un tablou, în notița ce însoțește numele său, lângă afirmația neexactă că e născut la București, probabil pentru ca să evite complicațiile de ortografie pentru un Francez din numele satului în care cu adevărat văzuse lumina zilei, el numește pe *Sébastien Cornu* ca profesor. *Cornu*, la care luaseră lecții și alți Români, este unul din cei mai aprigi și intransigenți partizani ai clasicismului, autor, puțin personal, de portrete oficiale și de scene religioase, corect compuse, adică după toate regulile, dar strident colorate, azi uitate prin cine știe ce depozit de muzeu provincial.

Grigorescu se desmeticește repede și-și dă seama de incompatibilitatea dintre aspirațiile și natura sa francă și avidă de libertate, și cerințele nesăbuite, ce l-ar fi obligat să renunțe la sinceritate, ale profesorului său. Deaceea îl părăsește. Este prima acțiune curajoasă, cu urmări cu adevărat incalculabile, ale modestului și respectuosului artist, venit să se formeze în contact cu o artă pe care, în sinea lui, o crezuse până atunci, în toate manifestările ei, chiar în cele academice, superioară. Altul, cu educația lui *Aman* ar fi simțit mai puțin sila constrângerii, s'ar fi acomodat cu ea, și-ar fi făcut un ideal care să nu o excludă. *Grigorescu*, obișnuit să hotărască singur despre toate ale sale, își ia inima în dinți și pleacă. Își închipuise, în țara lui, că trebuie să urmeze învățătura ce se da prin școala de arte, pentru ca să afle dela ea tainele picturii. Este destul de tare și de perspicace ca să descopere că școala, așa cum era ea organizată în Paris, deși se bucura de favoarea celor mari, i-ar fi

fost poate fatală. În orice caz, așa credea el atunci și nimeni dintre cei în curent cu aspectul picturii franceze dela începutul celui de al doilea Imperiu nu l-ar putea blama.

Totuși, nu mă pot împiedica, menționând această decizie, să fac unele rezerve, mai ales bazat pe observațiile rezultate din analiza întregii opere, eșită dintr'o activitate de aproape cincizeci de ani, a lui *Grigorescu*. Oricât de mare și de convingător a fost talentul său, oricât de bine știe să se servească de ceea ce constituie farmecul manierei sale, care este real, și căruia niciun ochiu sensibil nu-i rezistă, sunt anume însușiri care-i lipsesc și pe care le-ar fi dobândit, dacă contactul său cu un profesor, poate plicticos și mediocru pictor, însă savant, n'ar fi fost așa de scurt. Astfel, oricine-i examinează mai deaproape tablourile nu poate să nu observe deosebirea de tratare, chiar în cele mai bune dintre ele, dintre ceea ce constituie elementul principal în compoziție și rest.

În vreme ce, într'un portret, de pildă, sau chiar într'un peisaj, centrul este studiat cu toată atenția, deservat cu o precizie rară, susținut în tratare cu toată căldura entuziasmului pentru o temă interesantă, în care fiecă amănunt caracteristic este pus în evidență, ceea ce rămâne este neglijat, pictat fără convingere, înțeles ca o simplă umplutură. Acuzație destul de serioasă, pe care n'o fac decât după nenumărate examene de tablouri. Este ceea ce face adesea primele planuri ale vederilor sale din natură așa de supărătoare pentru un artist de clasa sa, în timp ce la *Andreescu* ele sunt poate partea cea mai viguroasă a tabloului.

Apoi, lucru tot așa de semnificativ și de regretabil, *Grigorescu* este aproape incapabil să imagineze, într'o pânză de mari proporții, mai ales cu multe personaje, o compoziție bine echilibrată. Și nu vorbesc de scenele sacre, de așa numitul gen istoric, la care nu s'a oprit, sau de vreun motiv mai complicat luat din viața țaranului sau din aceea a lucrătorilor din orașe, ci chiar de tablouri cu o singură figură, ca în *Rodica*, dela Banca Națională, ca în *Carul cu boi* și cu căraușul său, din colecția regală, cu variante în alte câteva colecții particulare, căci motivul acesta revine des sub penelul său, ca în *Ciobanul* singuratic cu câinele său, sau încă în scenele din războiul dela 1877, mult admirate, dar inferioare operelor cu adevărat bune ale aceluiași *Grigorescu*. Toate aceste pânze, comparate cu cele în care el este inspirat și personal, ne pun azi pe gânduri. Nu mai găsim în unele din ele nici măcar coloritul vesel și înflorit din altele, ci un amestec de tonuri, ori gris, ori decolorate, care împreună tind spre o armonie generală, vag fumurie. Însă, cum să se evite toate aceste dificultăți se învăța în atelierelor reprezentanților Academiiilor de arte. Dacă uneori le lipsea talentul și îndrăzneala de a fi ei înșiși, știință aveau acei profesori, poate ceva

cam prea abstractă, prea strânsă în formule, prea departe de realitate, însă, oricum, capabilă să scoată din încurcătură pe un începător, lipsit de o utilă experiență, cum era *Grigorescu*, izbindu-se de anume probleme esențiale, poate ceva cam târziu.

Ni se va obiecta poate că *Monet, Sisley, Renoir, Bazille* s'au găsit în aceeași dilemă ca și *Grigorescu* pe când învățau în atelierul altui reprezentant al academismului *Charles Gleyre*, și au rezolvit-o în acelaș mod, părăsind atelierul unde, după expresia lor, „nu mirosea bine“, fără ca prin aceasta să se resimtă cât de puțin în opera lor de mai târziu. Este adevărat; totuși, fiecare din acești pictori trăise și se dezvoltase în alt mediu, care le permitea să se dispenseze de lecțiile problematice ale unui profesor, iar unii din ei veniseră în atelierul acestuia, ca de pildă *Monet*, după ce pictaseră alături de un practician infinit mai consumat, *Eug. Boudin*, ceeace nu era cazul cu *Grigorescu*.

Cum încearcă tânărul pictor să înlocuiască lecțiile lui *Cornu*? Este util să ne oprim un moment asupra acestei întrebări. El își dase bine seama că, într'un fel sau altul, are încă multe de învățat. Pelângă profesorii cu renume, timid, neștiind limba și după o experiență atât de puțin reușită, îi este greu să facă alte demersuri. Fără îndoială dela cei vii nu mai are nimic de așteptat; rămâneau însă morții. Printre ei *Grigorescu* își alege pe cei capabili să-i destăinuie secretul unei arte pasionante, dar dificile. Devine astfel un vizitator al Luvrului și un copist asiduu în muzeul unde se găseau strânse câteva din cele mai autentice capodopere ale lumii. Cunoaștem azi unele din copiile executate în această vreme, probabil înainte de contactul lui cu cei dela Barbizon, de care vom vorbi îndată. Ele trebuie să fi fost în realitate mult mai numeroase. Mărturisim că modelele au fost bine alese și că, unele din ele, sunt interpretate cu o putere de analiză și într'un sentiment atât de personal, încât ele rămân pentru noi, nu numai utile documente pentru cunoșterea preocupărilor pictorului, dar admirabile opere de artă. *Prud'hon, Géricault, Rubens, Rembrandt* îi servesc rând pe rând de îndrumători.

De *Prud'hon* el alege, în 1863, opera capitală a acestuia, *Răzbunarea și Dreptatea Divină urmărind crima*, pe care o copiază în mărime naturală ¹⁾. Am impresia că ea constituia bucata pe care orice bursier al Statului era obligat s'o trimită ministerului școalelor, pentru Pinacoteca din București, ca să arate că în străinătate nu și-a pierdut timpul în zadar. Copia este efectuată cu multă grijă, cu un sens profund pentru tot ce constituie caracterele distinctive ale tabloului, față de alte opere ale aceluiași artist și, mai ales, față de operele celorlalți contemporani. O afinitate evidentă cu *Prud'hon* condusesse pe *Grigo-*

1). Astăzi la Patriarhie. Este un tablou iscălit și datat.

rescu spre această pânză celebră în arta franceză: aceeași sensibilitate delicată, aceeași dispoziție spre înduioșare umbrită de melancolie, aceeași nevoie imperioasă de dreptate, de dragoste pentru cel în suferință, așa de elocvent exprimată în faimoasa compoziție. Redându-o, compatriotul nostru învață multe lucruri, ce nu se puteau învăța nici la București, nici în Scoala de Artă a Parisului, nici chiar cu un alt maestru: mai presus de orice, marea însemnătate a clarobscurului, a felului cum acel subtil și rafinat pictor, care era *Prud'hon*, se servise de un mijloc așa de elocvent, dar atât de greu de mânuit. Dealtfel, nu era singura dată când arta lui *Prud'hon* îl atrăsese. În expoziția Amicilor de Belle Arte din 1873, catalogul cuprindea încă o copie după acest artist, fără titlu, probabil de mai mici dimensiuni, și o alta după prietena și eleva lui *Prud'hon*, un alter ego al acestuia, *Constance Mayer* al cărei *Vis al Fericirei*, tocmai opera copiată, era pe vremea aceea și este și azi expus la Luvru, în aceeași sală cu pânzele maestrului.

În atracția pentru acești doi pictori sentimentali și tandri se manifesta natura oarecum feminină a lui *Grigorescu*. Înțelegător cum era, și probabil obișnuit să se analizeze, el își dă seama totuși că, lăsându-se dus numai de temperament, pictura sa va fi mereu lipsită de unele însușiri, pe care le admira în alții, printre care, în primul rând, forța. Cu o intuiție rară, surprinzătoare chiar pentru cineva așa de puțin în curent cu toată evoluția artei franceze, cum trebuie să fi fost *Grigorescu* în primii ani ai șederii sale la Paris, el se adresează la cel mai potrivit artist să-i inspire acea calitate, la *Th. Géricault*. Acest admirabil precursor al romantismului, autorul *Plutei Medusei*, al portretelor faimoase de ofițeri, al subiectelor cu cai, al nebunilor, fire bizară, poate puțin maladivă, era însă un practician fără pereche, un deschizător de drumuri noi, mânuind penelul cu o putere unică, cu frenezie chiar, într'o pastă abundentă și suculentă cu contraste vii de umbre și lumini, cum pictura nu mai văzuse dela tenebroșii italieni și spanioli. *Delacroix* însuși, cu toate îndrăznelile și cu tot avântul său, pare un delicat în comparație. *Grigorescu* începe prin a-l copia, însă interpretându-l. Dacă în tabloul după *Prud'hon* el își pusese toată ambiția să facă o copie fidelă, în care personalitatea sa să rămână pe cât posibil în umbră, în cel după *Géricault*, azi la Muzeul Simu, un giuvaier de mici dimensiuni, reproducând portretul ofițerului de vânători, el este și vrea să fie *Grigorescu*. Simțim parcă plăcerea de care a fost cuprins, neliniștea și ardoarea în momentul în care, una după alta, el descifrează, mergând până în fundul lor cu analiza, calitățile excepționale ale autorului operei. În tușe puse cu hotărâre și vigoare, brăzdând pânza și răspândindu-se în toate direcțiile ca un foc de artificii, el dă în mic echivalentul pânzei de mărime naturală a unui om călare, evocând în noi impresia

de monumental, de forță a naturii deslănțuită, cu toate dimensiunile reduse ale copiei. Făcut-a el și alte tablouri după *Géricault*? În ori ce caz ele n'au ajuns până la noi, dar în același timp, fără ele nu s'ar putea explica acea asimilare desăvârșită a procedeelelor și, ceace este și mai important, a sentimentului surprinzător de viril din unele lucrări ale lui *Grigorescu*. Astfel, de pildă, rareori el a fost mai complet, mai impresionant ca mijloace de expresie și ca efecte obținute, decât în studiul dela Muzeul Toma Stelian, care are aerul să fie un autoportret, ca și în autoportretul reprodus de Vlahuță ¹⁾ și în splendidul bust de femeie, nobil și plin de grandoare, ca un bun italian din secolul al XVII-lea, un *Guercino*, de exemplu. Aici dulceața a făcut loc unor accente bărbătești, cum până atunci nu mai întâlneam în pictura noastră. Conturul apăsat și tras energic ca și cu cuțitul, închide figura în tonuri calde până și în umbrele puternice ce îngrădesc luminile. Acestea, la rândul lor, ies viguroase din negura ce le înconjoară, dând un relief accentuat trăsăturilor. O unitate de factură desăvârșită se constată în toată suprafața pictată, așa cum numai rareori mai întâlnim în operele ulterioare. Iar, în ce privește studiul de femeie dela Muzeul Simu, toate aceste însușiri sunt, în plus, puse în serviciul unei figuri majestuoase ca cele ale Sibilelor din marea artă italiană. Hotărât, cine e în stare să picteze astfel, nu mai are nimic de învățat. Drumul parcurs astfel de *Grigorescu*, dela tablourile stângace cu sfinți, până la aceste admirabile realizări, era imens și neașteptat.

Și totuși, el aspira la ceva mai complet. Printre marii practicieni ai artei, puțini, foarte puțini se puteau măsura cu *Rubens*. După întâlnirea cu *Géricault*, sau poate în aceeași vreme, *Grigorescu* copiază, cu aceeași intenție de a-i smulge unele secrete, opere de ale ilustrului flamand, care se găseau în Franța. În expoziția dela 1873 apar astfel două copii: *Cele trei ursitoare* și *Fuga în Egipt*. Descoperirile ce el face analizând pe *Rubens* nu contraziceau pe cele rezultate din contactul cu maestrul francez; ele mai de grabă le întăreau. Calitatea supremă a picturii lui *Rubens*, acea siguranță și acea precizie, împreunate cu libertatea supremă de a exprima orice, fără cea mai mică urmă de îndoială, în convingerea că nimic nu era dincolo de puterile sale, însușirea pe care limba franceză o înțelege sub numele de „*aisance*“, îl ridică mai sus de orice alt pictor cu excepția a doi alții: *Rembrandt* și *Velazquez*. Ultimul era însă aproape uitat în Parisul acelor vremi și uitat va rămâne până ce-l vor descoperi impresionistii, îndeosebi *Manet*. Pe celălalt, *Grigorescu* se crede deasemenea obligat să-l analizeze, așa cum făcuse cu primii doi, cu *Géricault* și cu *Rubens*, cu pensula în mână.

Ultimul timp, înainte de a merge în Franța, *Grigorescu*

1). Al. Vlahuță: *N. I. Grigorescu sa vie et son oeuvre* (Ediția franceză) pag. 33.

il petrecuse în Moldova nordică, după cum știm. Acolo el avu-
 sese ocazia să întâlnească numeroase și felurite tipuri de Evrei.
 Gândit-a el oare la importanța acestui motiv, din punct de vedere
 pictural și psihologic, ca document uman, încă de atunci, sau
 ideea de a-l picta i-a venit numai după ce a cunoscut tablourile
 faimoase ale lui *Rembrandt*, în care teme identice își găsiseră un
 interpret genial? E greu de spus. Cunoaștem prea puțin împre-
 jurările în care s'a scurs viața tânărului artist în timpul peri-
 oadei lui de formație în Franța, iar amici binevoitori s'au cre-
 zut obligați s'o înfrumusețeze adesea cu legende, care au luat
 locul adevărului și au pătruns până la noi. Mi se pare însă cu
 totul verosimil că în mintea și în planurile lui *Grigorescu* subiec-
 tele legate de înfățișarea și de viața Evreilor să fie evocate în
 el, de intimitatea cu arta lui *Rembrandt*. Așa s'ar explica și
 pentru ce, în 1864, când el se întoarce în țară „având să facă
 studii locale după natură pentru un tablou“, ce-și propusese ¹⁾,
 el ia un drum cu totul neobicit, prin Galiția și Nordul Mol-
 dovei, unde se găseau atunci și se găsesc și astăzi minunate
 specimene de Evrei, cu figuri de o expresivitate neîntrecută, în
 costumul pitoresc tradițional.

Analizându-le cu ochiul acum obicit să scruteze o fizio-
 nomie, să extragă din ea esențialul, ceea ce pe drept se cuvine
 să apară într'un portret desăvârșit, el rămâne uimit de posibi-
 litățile plastice ce-i oferă tema aceasta, nouă la noi. Și, fie că
 a ajuns la ea pornind de la pânzele lui *Rembrandt*, ori că ea a
 fost la originea întoarcerii la *Rembrandt*, un lucru e sigur: *Gri-
 gorescu* va copia câteva opere capitale ale ilustrului olandez,
 pentru a se pregăti ca să picteze unul din motivele cele mai
 generoase din cursul carierei sale, cel care cu adevărat i-a pur-
 tat noroc, de vreme ce i-a dat ocazia să execute numeroase
 pânze de o calitate unică în școala noastră. Copiile după *Rem-
 brandt* care se cunosc azi sunt: un portret al *Saskiei* și unul,
 superior ca execuție, al *Bărbatului cu baston* (Col. K. H. Zambac-
 cian). O copie după *Salvador Rosa*, și ea expusă la 1873, are
 mai puțină importanță, constituie probabil unul din acele exerciții
 ce se cuveneau trimise Ministerului din București, la intervale
 regulate, pentru control.

În vara lui 1864 *Grigorescu* era la Botoșani, venit din Nord,
 din Galiția. Rămâne acolo câteva luni, „unde își urmează lucră-
 rile până când va putea veni în capitală“ ²⁾, trece apoi la Bucu-
 rești, iar în Octombrie acelaș an, se înapoiază în Franța. Adresa
 sa din Paris, prin 1862, fusese la Hotel Corneille, rue Corneille.
 Este probabil vorba de una provizorie, până ce-și găsește un

1), Citație după Dna. Voinescu, care la rândul său citează după un articol de
 Em. Vărtosu, publicat în *Vremea* din 27. Febr. 1938.

2). *Ibidem*. Scrisoare din 13 Iulie 1938, scrisă din Botoșani,

atelier convenabil, cel ce apare în tabloul din Col. Dr. N. Dona, pe dosul căruia, de mâna lui Grigorescu, este notat anul 1863 și strada: Rue du Cherche-Midi 23 (scris cherchmidi).

După întoarcerea în Paris activitatea artistului se îndreaptă în două direcțiuni: Iarna el lucrează în atelier sau la Luvru, vara în pădurea dela Fontainebleau. Din lista de cheltuieli, ce ni s'a păstrat, se vede bine că în Ianuarie 1865 el copiase ceva la Luvru, de unde își aducea acasă un tablou de mari dimensiuni. De ce tablou este vorba, nu e ușor de spus. Faptul că se specifică unul de mari dimensiuni, care nu poate fi copia după *Prud'hon*, aceasta terminată în 1863, ne îndreptățește să credem că ar fi o altă lucrare, decât cele analizate în cele precedente, niciuna din ele, nici chiar portretul după *Rembrandt*, nejustificând această apreciere.

Și, cu aceasta, am ajuns la un alt capitol însemnat din viața compatriotului nostru în Franța, cel al întâlnirii sale cu pădurea dela Fontainebleau și cu grupul faimos de pictori ce o locuia și o făcuse celebră. Întâlnirea avut-a ea loc înainte de călătoria în țară sau după revenirea lui *Grigorescu* la Paris? Este greu de determinat, pentru motivele mai sus menționate. Unul sau altul dintre biografii pictorului s'a simțit obligat s'o prezinte ca pe ceva aproape supranatural, când era așa de simplu să povestească amintirile înseși ale lui *Grigorescu*. Ni s'a spus că el a ajuns acolo în căutarea unor motive pentru „le concours de l'arbre“; sau încă, pentru că, dorind să ia parte la un concurs, ar fi avut nevoie, pentru un decor, de un peisaj clasic, pe care l-a căutat tocmai în faimoasa pădure. Cine cunoaște regulile concursurilor din Școala de Arte știe că nici nu poate fi vorba de așa ceva, intrarea în „loje“ fiind în legătură cu „le prix de Rome“, la care nu pot participa streinii. Iar dacă ne oprim la prima versiune, susținută de Vlahuță și de Virgil Cioflec, nici ea nu pare probabilă. Rămâne explicația cea mai simplă, probabil singura justă: *Grigorescu* avusese ocazia să admire câteva din pânzele reprezentanților școlii dela Barbizon care, deși nu de toți recunoscuți în 1861, când el ajungea la Paris, pătrunseseră totuși în public, trecuseră de epoca ingrată, când fiecare din lucrările lor era primită cu ironie sau refuzată la Saloane.

Între operele acestora, luate în bloc, așa cum au trebuit ele să se prezinte tânărului pictor român, și idealul lui în artă, era o concordanță atât de perfectă, încât el are imediat intuiția întregii sale dezvoltări viitoare, bazată pe principiile și pe procedeele celor ce formau grupul. S'a încercat la noi să se pună față în față opera sa, când cu a unuia, când cu a altuia dintre membrii școlii din 1830. S'a vorbit de *Corot*, s'a vorbit de *Millet*, de *Rousseau*, de *Charles Jacque*, de *Diaz*. Realitatea este ceva mai subtilă și răspunsul nu se poate da cu atâta ușurință. *Grigorescu* nu este un simplu ecou al altora, ci un artist cu

o personalitate bine definită, un pictor cu resurse multiple, un spirit luminat și ingenios, care știe în tot momentul cum să procedeze ca să obțină efectul la care aspiră. El nu pictează mereu la fel, mai ales în prima perioadă, pe care nu mă sfiesc s'o consider ca cea mai strălucită, cea mai înaltă și cea mai variată a sa. Din cele spuse numai în cele ce preced, privitoare la învățătura ce trage din copiile întreprinse și din lucrările inspirate sau realizate conform acelei învățături, s'a putut vedea că nu e destul să ajungi la o formulă, ca să explici activitatea sa, chiar în vremea debutului. Și tocmai faptul că s'a putut vorbi de atâtea nume, ne arată cât de aproximativă este judecata care face din *Grigorescu* ecoul unuia sau altuia, în loc să considere opera sa ca aparținând, ca spirit, ca fel de interpretare și ca realizare, acelei familii artistice și acelor tendințe estetice, care s'au concretizat în școala dela Barbizon, ilustră familie artistică, în care totuși fiecare membru și-a păstrat în întregime individualitatea. Și chiar și această definiție a lui ar trebui să se mărginească numai la peisagist, sau atunci când el execută peisage cu figuri, căci în portrete și în studii de cap, gen care lipsește aproape cu totul din repertoriul școlii dela Fontainebleau, compatriotul nostru are alt punct de vedere, ieșit, cum am văzut, din frecventarea acelor mari interpreți ai omului, care au fost *Rubens*, *Rembrandt* și *Géricault*, la care se poate adăoga încă *Courbet*. Ce probă mai convingătoare despre aceasta, chiar pentru epoca la care ne-am oprit acum, în afară de exemplele analizate în cele precedente, decât splendida imagine a lui *Const. Năsturel-Herescu* (col. Eforiei Spitalelor Civile), având la baza ei o simplă și învechită frescă de biserică, dar constituind, așa cum este, cea mai autentică și nobile reprezentare a unui mare boier filantrop. Să nu uităm: acest portret, care nu se teme de nicio vecinătate, oricât de mare, a fost executat înainte de 1870, când a fost expus la București pentru prima dată.

Dar să revenim la legăturile artistului cu grupul „solitariilor“, cum s'ar fi zis pe vremea lui Racine și a lui Pascal, unei confraternități artistice ca cea dela Barbizon. Descoperirea lor de către tânărul pictor român, după contactul prelungit cu ceilalți, cu sensualii, cu impulsivii și violenții, de care tocmai din pricina naturii sale înclinate spre sentimentalitate, ca un corectiv, avea atâta trebuință, și dela care profitase din belșug, este una din marile fericiri ale vieții sale. Este ca și cum i s'ar fi deschis cerul, ca să-i lumineze calea singură pe care era făcut să meargă cu folos, atunci când, nehotărît, ezitând între mai multe direcții, risca să se rătăcească. În fond, Parisul cu atracțiile sale, cu zgomotul miilor de oameni ce-l locuiau, chiar lumea artiștilor, în afară de prea puțini, asupra cărora vom reveni, nu-l atrăgea. Rămăsese acelaș țăran contemplativ care era în momentul când părăsise țara, cu nostalgia câmpului înverzit, a pădurii

cu copaci variați ca formă și prin tonurile masselor lor mari de frunze, a izvoarelor, a norilor călători, a acelor oameni simpli, însă buni la sfat și adesea buni la inimă, filosofi în felul lor, cu gesturile nobile, utile și eficace, mereu aceleași, de sute și mii de ani. Este ceeace atrăsese și pe *Millet* și pe prietenii acestuia în ascunzișurile pădurii și în satele din jurul Barbizonului, este ceeace-l atrage și pe *Grigorescu*. În 1866 el locuia încă la Paris, în rue de Seine, la No. 59. În 1868 — anul în care expune pentru prima dată la Salon — el părăsise Parisul și-și dă ca domiciliu Barbizon.

Și asupra relațiile dintre grupul Francezilor dela Fontainebleau și compatriotul nostru s'au creat legende. Sfios cum era, în fond modest și parcă tot temându-se să nu supere pe altul, el nu lega ușor și nici bucuros prietenie. Defectul acesta dacă defect îl putem considera, se corija prin faptul că în fond el era o natură iubitoare și doritoare să fie iubită. Este probabil că la început s'a ținut departe de ceilalți, chiar când frecventa aceleași cafenele-restaurante din sat, unde cei mai mulți se adunau seara la un pahar de vin, discutând, făcând glume, punând arta la cale, după obiceiul artiștilor. Presupun că acel strein mic la trup, delicat la înfățișare, cu ochii negri sclipitori, cu bogate și lungi plete brune, palid, viu în mișcări, cum era *Grigorescu* în tinerețe, după ce i-a intrigat o bucată de vreme, a fost adoptat de ei, așa zicând, și introdus în cercul lor, fără să ajungă cu ei la prea mare intimitate. Fapt este că în corespondența ce am cercetat, unde sunt numeroase scrisori dela alt pictor, poate cel mai bun prieten al artistului, după toate probabilitățile camarad de atelier la *Cornu*, s'au întâlnit la Barbizon, *Ch. de Laforce* nu se face niciodată aluzie la cineva din grupul dela Barbizon, ca și de altfel în scrisorile schimbate cu alți Francezi, amatori de pictură. Dacă, în afară de idealul lor comun în artă, ar fi existat relații strânse de prietenie, cum ar rezulta din unele biografii ale lui *Grigorescu*, este aproape sigur că situația ar fi alta; că însuși compatriotul nostru ar fi fost mândru să rămână în corespondență sau în raporturi de camaraderie cu vechii săi prieteni, dacă prieteni i-ar fi fost. În realitate, nimic nu pare probabil din tot ce ni se povestește cu lux de amănunte și într'o formă care presupune că informațiile ar veni dela *Grigorescu* însuși. Avem tot dreptul să ne îndoim de ele totuși, căci tot în acele biografii, și formal tot din aceeași sursă, ni se povesteau și alte detalii, pe care documente autentice azi cunoscut le desmint. De aceea, în afară de cazul când se vor găsi noi știri autentice, ceeace nu pare probabil, pentru această epocă, cu adevărat esențială în viața și cariera lui *Grigorescu*, suntem reduși la simple ipoteze. Să renunțăm mai bine la ele și, dacă vrem să știm ce datora artistul oamenilor pe care cu adevărat îi admira și către care s'a simțit puternic atras, să întrebăm

operele, căci ele sunt capabile să ne sugereze concluzii, pe care cu greu le-am obține prin altă metodă de investigație.

Și ce ne spun ele? Mai întâiu, ele trădează o admirație pasionată pentru *Millet*. La noi, în genere, se crede că nu *Millet*, ci *Corot* făcuse cea mai puternică impresie asupra lui *Grigorescu*. Pentru perioada de mai târziu, cu oarecare rezerve, căci situația este mult prea complexă pentru a fi închisă în formule, afirmația nu e lipsită de temei. Pentru tablourile dela început ea nu se poate susține; modelul și inspiratorul, un model și un inspirator urmat însă de o personalitate ce nu se lasă ușor condusă și care are un punct de vedere destul de clar, cum era *Grigorescu*, este *Millet*. *Corot*, mai inezisabil, mai subtil, mai greu de analizat, ca tot ce e cu adevărat fin și delicat, cu peisagele sale aranjate și populate de nimfe și amorași — vorbesc de cele ce se vedeau prin expoziții, căci pe celelalte, cele pe care le admirăm astăzi, ca și figurile sale pictate în interioare le ținea în atelier și cel mult le arăta la prieteni, — era mai greu de înțeles. *Millet* avea însă un conținut precis și încă unul plin de o emoție religioasă, adică iubea exact temele la care și *Grigorescu* era simțitor. Deaceea multe din pânzele sale din această vreme sunt compuse și tratate ca cele ale lui *Millet*. Un personaj în primul plan, în mijloc în genere o bătrână, pe cale de a executa o acțiune penibilă, purtând o greutate, de pildă, sau un sac sub povara căruia se îndoeste, văzută mai mult în umbră, profilându-și silueta monumentală pe un peisaj plin de soare sau pe o curte de țară luminoasă, sau altă dată cosând, exact în aceeași atitudine¹⁾.

La drept vorbind nici nu se putea altfel. Cum și-au putut închipui unii critici că *Grigorescu* a urmat pe *Ch. Jacques*, pictor onorabil, dar personalitate pe plan secundar, când el avea înaintea sa ca să-l inspire, exemplul unui *Millet* și, mai târziu când ajunsese să-l înțeleagă și să-l disece, pe cel al unui *Corot*? Faptul că și *Jacques*, și *Grigorescu* au pictat ciobănițe urmate de turma de oi nu e un motiv suficient ca să se tragă o astfel de concluzie. Ei au amândoi acelaș aer de familie, uneori poate acelaș fel de a se exprima, care le vine, dacă trebuie neapărat să-i găsim o origine, dela cei mai mari decât ei, cei care dase grupului o direcțiune, aproape un ansamblu de procedee pe care fiecare îl practică după firea sa, după sensibilitatea ochiului său și, în ce privește pe *Grigorescu*, cu calități de colorist, mai ales atunci, exceptând bine înțeles pictura lui *Corot*, superioare celei a celorlalți. Aceasta nu vrea să zică însă nici de cum că

1) Cf. *Bătrâna din Chailly*, reprodusă de Vlahuță în monografia sa (traducerea franceză) p. 56, atunci în col. Dnei. Eliza Boerescu, *Țărancă franceză*, tot acolo, pag. 60, atunci col. Alexiu, Brăila și alte lucrări, ceva mai recente, din Bretania, în care s'a servit de acelaș aranjament și aceeași repartiție a umbrei și luminei.

ceilalți n'aveau alte însușiri care, în scara valorilor, reprezentau ceva mai de preț poate decât contribuția compatriotului nostru.

Dela *Corot* el reține ceea ce s'ar putea desemna prin epitetul, poate ceva cam vag, de poezie. Marele, incomparabilul peisagist francez deconcertează până azi pe cei care vor să-l analizeze și încă mai mult pe imitatori. Vorbind însă de un artist de calitatea lui *Grigorescu*, ideea chiar de imitație, de urmare servilă a unor procedee odată găsite, este un sacrilegiu. Numai critici ceva cam naivi și-au putut închipui că un astfel de pictor, pentru care o bună bucată de vreme arta era un adevărat sacerdoțiu, care avea mai ales, la îndemâna sa, bogate și variate resurse, s'ar putea coborî la practicele unui pastîșeur. Ceea ce *Corot* învățase pe *Grigorescu* era cu mult mai important și mai subtil decât un fel particular de a alege un motiv — deși nici acest lucru nu e de disprețuit, de vreme ce *Corot* însuși spunea că un motiv bine ales înseamnă că e îndeplinită jumătate din greutatea executării unei opere, — sau de a desemna într'un anume fel, ori de a învălui totul într'o boare impalpabilă, de cel mai delicat gris. Elevi ca *Grigorescu*, în fața unui așa de autentic maestru, știau merge mai adânc, descoperi adică însușiri care scăpau unui privitor comun ori sentimentele ce dictau maniera așa de personală a lui *Corot*, sentimente care se potriveau așa de bine tocmai cu cele de care ei însiși erau animați. Sinceritatea, naivitatea lui *Corot*, acea bonhomie unică, comparabilă numai cu cea a lui La Fontaine, ca și a aceluia nu totdeauna lipsită de malițiozitate, emoțiunea în fața scenei din natură, nevoia de ordine, de claritate și de armonie într'o compoziție erau și însușirile lui *Grigorescu*. Și el, ca și *Corot*, știa tot prețul distribuirii și calității luminii, pentru a obține raporturi armonioase de valori, fără de care cea mai migălită pânză va părea incompletă, lipsită de aer, arbitrară. Amândoi mai cunoșteau încă prețul calității tușei, adică a felului cum culoarea este întinsă cu pensula, pentru a evoca într'un peisaj aerul ce circulă, frunzișul ce se mișcă, reflecția cerului și a copacilor în apa din primul plan. În aceste însușiri trebuie căutată lecția pe care *Grigorescu* a primit-o dela *Corot*, însușiri care se întăresc până prin anii 1880—1885, decând artistul, ajuns în culmea gloriei sale, începe să se repete. Cam în această vreme intervine, dacă nu o amintire directă, cel puțin un vag ecou dela impresionisti, ce se simte, nu numai în coloritul din ce în ce mai clar, care se poate explica și prin slăbirea intensității de vedere a pictorului, cât și în metoda de lucru bazată pe execuția în mijlocul naturii, procedeu eminent impresionist, de care pictorul s'a servit adesea, ca și în felul rezumativ, dar așa de expresiv, de a pune în picioare un personaj, prin câteva trăsături decisive.

Către 1870 perioada de formație se terminase. Din tot ce văzuse și examinase în Franța, *Grigorescu* ajunsese la o manieră

în care se cuprindeau armonizate, asimilate, devenite substanța artei sale, sugestiile ce primise dela țară și dela locuitori, dar mai ales dela acei pictori prestigioși, care constituiau gloria școlii dela Barbizon. În acest interval el călătorise de două ori în România, în 1864, cum am văzut, și în 1867 (din Aprilie până în Septembrie), anul în care pentru prima dată se prezentase și publicului parizian, cu ocazia expoziției universale. În anul următor el expune la Salon tabloul *Jeune Bohémienne*, poate *Țiganca dela Ghergani*, iar în 1869, tot la Salon, o natură moartă, *Vânat*, și *Șatra de Țigani*. Cu această ocazie aflăm că el locuia nu la Paris, ci la Barbizon, cum am spus. E de observat apoi că pentru publicul francez el alege, de ambele dați, subiecte luate dela noi, deși multe din frumoasele pânze lucrate în singurătatea pădurii dela Fontainebleau le-ar fi fost poate superioare.

Pentru a ne da seama de importanța pe care a avut-o motivul inspirat de Franța în evoluția carierei lui *Grigorescu* este destul să amintesc că la expoziția din 1873 din București a Societății Amicilor de Belle Arte, cel puțin douăzeci de pânze dintre cele mai strălucite, care nu vor fi de cât rare ori întrecute, porniseră dela motive de inspirație franceză¹⁾. De atunci în colo, până târziu, el merge adesea în Franța, uneori în călătorie de plăcere, alteori pentru a consulta un medic sau pentru a-și procura materialul necesar pentru pictură. Nu-i place Parisul, mai ales așa cum se prezenta orașul vara, când obicinuit el întreprindea voiajul său. Deaceea el pleacă mai departe, pe malurile Senei și ale Marnei, în Bretania, de unde vine cu câteva din cele mai fermecătoare pânze ale sale, fie că e vorba de vederile de la Vitré, asupra cărora vom reveni, sau din alte orașe de pe coastă, fie că e vorba de acele delicioase interioare bretone, pe care le expunea, dar pe care sub pretextul că sunt vândute, le refuza amatorilor. Personagiul principal era adesea tot o femeie bătrână, ca în splendidul tablou din colecția Băncii Naționale, sau un copil, lângă o mobilă veche, pe care strălucesc faianțele, sau chiar în mijlocul unei grădini. Așa sunt, de pildă, o fetiță clipind din ochi, la soare, intimidată de prezența pictorului ce-i schițează silueta (colecția regală) ori un copilăș, abia văzându-se din iarba și florile ce-l înconjoară.

În toată această vreme și mai târziu *Grigorescu* merge des-
tul de des în Franța, uneori se oprește numai la Paris, unde

1). Bătrână cârpind (57), Spălătorese pe marginea Senei (184), Bătrână cerșetoare (199), La Fântâna Sanguinel (Pădurea Fontainebleau) (204), Peisaj pe marginea Senei (208), Interior de grajd (219, azi la Muzeul Simu), În pădure (220), Un interior (222), O carieră de piatră (235), Cioban francez (241), Savoyarzi (245), Țarancă franceză (248), Peisaj la Barbizon (257), Un dulap cu vase la Barbizon (273), O poartă la Brolle (284), Apunerea Soarelui la Barbizon (289), (121 la Muzeul Simu), Peisaj cu stânci (290), Păzitor la Chailly (295, poate cel din colecția K. H. Zambaccian), O Țarancă franceză (301), Mes-teacâni la Barbizon (305).

își face provizii de material pentru pictat și unde își comandă și ramele tablourilor, sau încă pentru a vedea pe un prieten sau altul, pentru a consulta vreun doctor specialist, căci—cum se vede din corespondența ce ni-a rămas dela dânsul—ochii începuseră să-l supere de cu vreme și, pe drept sau pe nedrept, considera că are și alte boale. Pentru perioada după 1888 avem știri mult mai precise. Ele au fost publicate, cum am spus, sub titlul: *Corespondența lui N. Grigorescu* în *Analecta*, volumul II, în 1944. Din scrisori adresate unui prieten sau altuia, cele mai ales către *Charles de Laforce*, cel mai scump și mai intim dintre familiarii lui, celui în tovărășia căruia el se simțea cu adevărat bine, comparabil printre Români, ca afecție din partea pictorului, cu doctorul Grecescu sau cu Bernath-Lendvay, dar și din cele către William Ritter care, o bucată de vreme, a exercitat o adevărată fascinație asupra lui și a făcut din el tot ce-a vrut, aflăm destule lucruri noi. Prin acele scrisori se pot urmări mai întâiu deplasările sale. Ele sunt variate și numeroase. Parcurge Franța în lung și în lat, vizitează Sudul, odată venind din Italia, — o a doua călătorie italiană deci, pe care n'o cunoșteau biografii de până acum, — când trece și prin Avignon, unde nu se oprește, spre regretul său, din pricina Mistralului ce sufla ca o furtună ¹⁾, — altădată ca să fie împreună cu acel amic, pe care-l prețuește așa de mult, cu *de Laforce* ²⁾. Amintirea pădurii dela Barbizon, unde se aflaseră împreună; a unei case, unde compatriotul nostru intenționase să se instaleze, cum făcuse altădată, revine și ea, nu numai într'o epistolă dela *de Laforce*, dar și într'alta a altui cunoscut, un partizan al lui Gambetta ³⁾. La etapele de mai lungă durată dela Barbizon și Marlotte, din regiunea pădurii dela Fontainebleau, trebuie deci adăugată o a treia: la Bois-le-Roy. Apoi, ceva cu mult mai însemnat, afirmația de două ori repetată la interval depărtat, că el avea intenția să se stabilească definitiv în Franța ⁴⁾ odată în 1881, altădată în 1889. Această hotărâre, la care a renunțat, a fost desigur provocată de cine știe ce nemulțumire sau ce rănire a susceptibilității. În 1867, tot din scrisoarea lui *de Laforce* o știm, el

1). Cf. G. Oprescu: *Corespondența lui N. Grigorescu*, *Analecta* II, p. 28, 3 Mai 1889.

2). Ibidem, p. 38: „Je suis à peu près dans l'état où vous m'avez vu dans le temps trop court, que vous avez passé avec moi“. *Les Martigues*, 31 Août 1897.

3). Ibidem, pag. 25: „... et Rozan m'a déjà dit que vous pensiez avoir encore une fois une petite maison, comme celle de Bois-le-Roy“. 16 Nov. 1888, precum și p. 22: „C'est donc là (Bois-le-Roy), que j'ai reçu votre lettre, c'est-à-dire au milieu de la Forêt (de Fontainebleau), où je vous ai rencontré pour la première fois, il y a longtemps, hélas“, 5 Juillet 1887.

4). Ibidem, pag. 21: „Nous nous en revencherons bientôt, comme vous avez manifesté l'intention, votre projet est toujours de vous fixer en France“. 18 Nov. 1881. Și încă p. 27: „Combien je le serais davantage lorsque vous aurez réalisé votre projet de venir vous établir de nouveau et définitivement en France“. 16 April 1889. Sau, p. 30, unde îi spune că a auzit că prepară o vânzare de tablouri la București, după care „vous nous reviendrez définitivement“. 29 Nov. 1889.

dorea să facă o ultimă mare expoziție, după care să zică „adio picturii“¹⁾. Toate aceste știri, importante pentru determinarea caracterului lui *Grigorescu*, sunt precis confirmate în acea corespondență, din nefericire acoperind numai perioada între 1880 și aproximativ 1900.

Tot acolo întâlnim numeroase alte amănunte, cum ar fi de pildă faptul că multă vreme el avea închiriat la Paris un atelier, pentru care plătea regulat chiria și impozitele, ca orice locuitor stabilit în oraș, între 1882 și 1894. El era deci în capitala Franței acasă la el, mai mult poate decât în București, unde nu-i plăcea și de unde pleca de câte ori putea, iarna sau primăvara în străinătate, vara și toamna, când nu era la Paris, prin colinele și crângurile din județele vecine cu Bucureștii, prin Muscel sau prin Prahova.

Mult mai mare valoare, fiindcă determină o nouă și generoasă temă în arta lui *Grigorescu*, este contactul său cu câteva orașe vechi din Bretania, mai ales cu Vitré. Aici trebuie să ne mai oprim puțin, înainte de a încheia acest studiu. Vederile de orașe erau ceva comun în arta romanticilor, îndeosebi cele în care se găseau resturi medievale, și mulți desenatori și pictori francezi le-au tratat cu o măiestrie, cu un sentiment al grandorii ca și al misterului cuprins în zidurile venerabile, cu adevărat impresionante. Nu însă cei dela Barbizon. *Grigorescu*, oprindu-se la această temă, se depărtează de aceștia și ne mai avându-i de model, de unde să primească sugestii, își creează o manieră proprie. După cum în 1877 necesitățile rolului său de cronicar militar al războiului l-au silit nu numai să se servească de creație, într-o măsură pe care cu siguranță n'ar fi cunoscut-o de n'ar fi venit peste el această obligație, ci și să ajungă la un fel de expresie rezumativă și deosebit de expresivă și de eficace, care constituie una din podoabele artei sale grafice, tot așa vederile de oraș i-au impus condiții, pe care nu le-ar fi încercat și cu care nu s'ar fi acomodat în alte împrejurări. Nu vorbesc de scenele de interior cu personajii, tablouri superbe și pline de emoție, tratate toate cu măiestrie, căci pentru ele s'ar putea spune că amintirea lui *Millet* nu i-a fost inutilă, ci de simplele vederi de oraș, cu străzile întortochiate, adesea în pantă, cu casele sprijinindu-se unele pe altele, toate invalide și toate într'un peș, cu paianța lor, ca și un schelet, în afară, în brun și gri, profilându-se pe un cer clar în care se simte vecinătatea mării și unde se plimbă, ușori și străvezii, mici nori albi. Aici și în câteva alte pânze, inspirate și influențate în tratarea lor tot de prezența mării²⁾, cu dinadinsul sau numai din întâmplare, ca o

1). Ibidem, p. 37.

2) Cf. din Monografia lui Al. Vlahuță, citată, de pildă deliciosul mic tablou *Pe plajă*, pag. 132 (ed. franceză), sau încă *La marginea oceanului*, pag. 128.

fericită coincidență de simțire și exprimare, *Grigorescu* se apropie mult de impresionisti. Faptul că prima sa călătorie la Vitré este din 1874 sau 1875, adică din vremea când impresionistii înșiși își căutau drumul și erau departe de a avea popularitatea, fie și cea de scandal, de care se vor bucura mai târziu — numele nu și-l capătă decât tocmai în salonul dela 1874 — ne face să credem că cea de-a doua ipoteză e justă, adică cea a coincidenței. Astfel și compatriotul nostru, este de presupus, ajunsese la tehnica de care se va servi atunci aproape singur, cel mult examinând la unele Saloane, pe care le frecventa, pe unul sau altul din cei considerați azi ca predecesori ai impresionismului, poate pe *Boudin*. Este un exemplu mai mult de acel fenomen cunoscut în istoria artei, când anume tendințe estetice și inovații de tehnică plutesc oarecum în aer, sunt încercate cu timiditate de mai mulți artiști de o dată, până când cel mai curajos dintre ei, cel mai ingenios și mai cu fantazie, le dă forma elocventă, cea care de atunci încolo se impune și, în acelaș timp, cea mai originală, rupând mai mult cu trecutul. În mijlocul unui mediu așa de nou pentru dânsul, cum erau marea și fenomerele de atmosferă în legătură cu prezența apei, și cum erau orașele venerabile concentrând în zidurile lor toată Istoria Evului Mediu ce le văzuse născându-se, pictorul este obligat ca, odată cu schimbarea viziunii, să-și schimbe și felul de tratare. Cu acea frăgezime de sentiment și spontaneitate de manifestare care-i sunt proprii, el simte nevoia unei expresii directe, în fața motivului, ca și impresionistii. Pentru ea inventează sau își amintește de acel fel de a picta expeditiv și just, în trăsături largi și energice, puse una lângă alta, de sus în jos, în linii paralele, evocând formele cu precizie și dându-le, când e vorba de persoane, o vibrație, că parcă le vedem mișcându-se în fața noastră. Așa pictase și *Boudin* persoanele minuscule, dar naturale și vii de pe plajele Normandiei; așa pictase și *Hervier*, excelent pictor, cam uitat astăzi, vederile din diverse orașe franceze, pline de amintiri adorabile din Renaștere și chiar dinaintea Renașterii; așa pictau tocmai atunci *Monet* și *Sisley* și ca ei va picta și *Grigorescu*, după toate probabilitățile fără să-i cunoască. O legătură cu cei mai în vârstă, la rigoare, cu *Boudin* și *Hervier* s'ar putea găsi; dar cu ceilalți? N'aș crede. Trebuie să conchidem deci la o manieră personală, pe care *Grigorescu* și-o făurește și o perfecționează, elocventă și nimerită pentru acele motive, pe care el le-a iubit cu pasiune și care poate deaceea constituiesc în opera sa un punct culminant.

Barbizon și Vitré sunt deci două etape hotărâtoare în cariera maestrului, de care ne-am ocupat, fără de care opera sa și chiar arta românească ar fi lipsite de câteva din cele mai stălucite ale lor manifestări! Pădurea seculară, cu grupul de oameni ce făcuseră din ea unul din punctele de pe glob în care arta lua forme

deosebit de nobile și de semnificative, și orașul micuț, cu locuitorii săi simpatici, dar rari și trăind oarecum în afară de vremea lor, în care imaginația vagabonda în voe, și unde *Grigorescu* se'ntoarce prin 1881, ambele așa de caracteristice pentru natura Franței și a locuitorilor ei, au exercitat o deosebit de puternică înrâurire asupra pictorului pe care, pe de altă parte, toți îl considerăm așa de reprezentativ pentru sufletul nostru. Intr'un fel, în el se elaborează sinteza între spiritul francez și cel românesc, cu însușirile proprii fiecăruia, iar rezultatul este acea pictură luminoasă, solidă, logică, bazată pe realitate și pe viață, atunci când este cu adevărat expresia sinceră a artistului, ieșită dintr'o concepție optimistă, în care ne recunoaștem și care i-a făcut numele cunoscut în tot Apusul. Prin ea *Grigorescu*, pe care România l-a născut, dar Franța l-a format, a arătat celor ce au venit după el, exemplul lui fiind întărit și de autoritatea lui *Andreescu*, ce cale să urmeze pentru ca și opera lor, rămânând românească, să se adape dela singurul izvor care putea să-i fie profitabil, cel al Școalei Franceze.

G. Oprescu



Arthur Garguromin Verona

Au trecut mulți ani de atunci. Într'o casă minunat ordonată și plină de lucruri frumoase, picturi de valoare românești și străine și covoare orientale de mare preț, se adunau des oameni de seamă, cei mai mari scriitori ai Neamului, Caragiale, Delavrancea, Ion Gorun; pictori și muzicanți, Steriadi, Strâmbu, Petrașcu, Stefan Popescu, Chiriac, Castaldi. Geniul lui Eminescu și amintirea lui Grigorescu, dispărut de curând, stăpâneau întregul cuprins a cărui viață o ritma logica, măsura și eleganța sufletească a lui Vlahuță, minte cu orizont larg, cu puteri concentrate și minunat echilibrate. Acolo am văzut, cu ochi luminați de orientări pricepute, cel dintâiu tablou de Verona: o fântână veche într'un parc umbros și singuratec. Piatra avea luciri de faianță veche și căldura unui lucru sărutat de vreme. Pe pictor l-am văzut, înainte de a-l întâlni acasă, laolaltă cu prietenii lui Vlahuță, într'o expoziție a Tinerimii Artistice, la cea dintâiu expoziție a acestei asociații de artiști de mare talent. Înalt, elegant, cu atitudini și mișcări pline de curtenie; priviri mobile într'o față frumos încadrată de o barbă îngrijită, un zâmbet tot așa de mobil ca și privirea, amabil, bun sau sarcastic, și o vorbă caldă, precipitată sau reținută, alcătuiau, toate la un loc, o fizionomie care interesa și, am luat seama de atunci, chema riposte, contradicții și gelozie. Expunea, în genere, pânze mari, peisaje mai ales din nordul Moldovei, rariști ori pașiști de pădure, bucovinence și țărani moldoveni în costumele lor pitorești la coasă, la seceriș, la horă ori pe prispa casei. Cerceta păreriile privitorilor, se prindea la discuții și se încălzea. Vorbea frumos italienește și nemțește, corect și cu ușurință franțuzește. Se exprima în limba noastră cu un accent și cu întorsături de frază nespuse de pitorești și de atrăgătoare.

Am ajuns să-l cunosc mult mai bine cu prilejul expozițiilor pe care le-am organizat la Fundația Principelui Carol și, cu deosebire, cu prilejul celei dintâi participări a artei românești, acum douăzeci de ani, la Biennala din Venezia. Trebuia să alegem și

să strângem picturile și sculpturile care aveau să figureze în sa-loanele României din cetatea lagunelor. La Venezia, a trebuit să le așezăm cu rost pe pereți, să „formăm panourile“.

Am avut de alcătuit un catalog ilustrat, și de purtat multe negocieri cu autoritățile Veneziei și „comisarii“ străini, cei mai mulți personalități ale lumii artistice europene. Mai bine de cinci luni de muncă și de strădanie, Verona a fost fermecător. Cu un simț rar și admirabil educat, caracteriza lucrările interesante și părțile bune din lucrările mai obicinuite. Releva noutatea, sublinia izbânzile și erorile de tehnică. În discuții, care erau firești, se pasiona, devenea nedrept, uneori greu de înțeles. Niciodată nu ne-a apucat însă seara înainte ca Verona să fi spus cuvântul cel bun și drept dovedind o obiectivitate și o distincție sufletească cum se întâlnesc rar. După inaugurarea expoziției, am pornit împreună și am cutreerat, timp de două luni, orașele de artă ale Italiei. Am fost împreună la Ferrara, Bologna, Pisa, Florenza, Orvieto și Roma; la Monte Cassino, Napoli, Perugia, Sienna, Rimini și Ravenna. Atâția ani diferență de vârstă între noi: avea dreptul să-mi socotească o memorie bună și o învățătură proaspătă. Mă îmbia să-i spun ce știu și, pe urmă, discuta cu mine tinerește, pasionat, vorbind când italienește, când românește, când franțuzește, ținând să aibă dreptate și dovedindu-mi mai totdeauna varietatea, adâncimea, și justetea vederilor lui. Am făcut împreună o călătorie de studii plină de farmec și de învățături. La București, l-am văzut discutat, negat, mai ales de cei care nu-l cunoșteau și, din ce în ce mai mult, socotit inferior străduințelor și convingerilor lui precum și reprezentanților școlii mai noi de pictură.

*

Familia era originară din Dalmația, și anume dela Bocche di Cattaro. Verona avea pentru Italia și pentru neamul lui o dragoste mândră, pe care a păstrat-o până la sfârșitul vieții. Studiile și le-a făcut în Viena, Germania și la Paris. Cercetase deaproape, și la o vârstă când putea judeca foarte bine, mai toate muzeele mari ale Europei, și, în special, pe acelea ale Italiei. Urmărise tehnica maeștrilor Renașterii, pe care o căutase și în publicațiile erudite privitoare la această materie. Minte pătrunzătoare și excepțional de dăruită, Verona adâncea toate problemele. Era plin de entuziasm pentru artiștii și opera Renașterii.

O regulă a rămas astfel la temeiul întregii lui activități picturale. Aceasta privea organizarea tabloului din punct de vedere al meșteșugului propriu zis. Atâta inspirație, atâta suflet și atâta artă există într'un tablou, câtă a fost tehnicește realizată, obicinuia el să spună când venea vorba, și ideea aceasta era la el o convingere adâncă. Condițiile materiale ale picturii sunt deci ex-

trem de importante: alegerea panoului de lemn ori a pânzei, prepararea suportului, pregătirea substratului picturii, calitatea colorilor, amestecul lor pe paletă, nimic nu trebuie improvizat ori socotit ca lucru secundar. Elementele materiale condiționează în chip absolut pe cele sufletești și pe cele artistice propriu zise. Meșteșugul este condiția și temelul artei. Verona învățase să cunoască temeinic calitățile lemnului și acelea ale pânzei, chimia colorilor, verniurile și, în genere, întreagă această latură a picturii, de care puțini se interesează, și astăzi, în chip serios. Lucra cu multe culori pregătite de el însuși, cu materiale pe care le studiasse ani de zile. Picta, în ulei, pe preparații de tempera, căutând să obțină adâncimi și transparențe din cele ce admira în tablourile măștrilor Renașterii, și ajunsese să evite opacitatea, înnegrirea, desprinderea colorilor, petele de ulei, uscăciunea, crăpăturile, etc. Săptămâni și luni întregi, când avea de pictat o pânză mai mare, să străduia să învingă, întâiu, aceste greutăți de ordin material. O adoua preocupare, de ordin capital, l-a urmărit toată viața. Aceasta privea monumentalitatea și aspectul sculptural al figurilor, preocupare esențială de desenator. Făcea studii numeroase, schița atitudinii și anatomii, cu modelul viu în față. Urmărea să priceapă întreg mecanismul, în mare parte neperceptut de ochii obicinuiți, al vieții mușchilor și al tuturor mișcărilor și voia să ajungă să reproducă aproape în chip automat aceea ce pricepuse bine. La el nu era vorba de reproducerea unei atitudini ori a unei forme privind modelul, ci de un studiu complex al vieții, și de o realizare originală de ordin sintetic și creator. Modelul constituia pentru Verona un prilej și un izvor de studii, iar lucrarea lui reproducea o realizare lăuntrică pe care modelul nu o comanda, ci numai contribuia la ea. Procederea aceasta îl obosea uneori și aceasta se simțea în tablouri. Ea-l conducea, pe de altă parte, la lucrări de atelier lipsite uneori de căldură, de spontaneitate și de tresărire a acea a vieții, care dispare când lucrarea este prea muncită. Este în adevăr extrem de greu ca un pictor să păstreze vie și întreagă inspirația și emoția artistică, atâta vreme câtă îi cer străduințele de adâncire, de studiu și de înțelegere. Verona avea, în al treilea rând, oroare de orizonturile false, de terenurile zugrăvite în suprafață, de arborii care au numai coajă și, în special, de figurile plate, lipite de fond, cu relief înșelător. Cuvântul lui Michel Angelo era lege pentru el: «Cu cât o pictură se apropie mai mult de sculptură cu atâta este mai aproape de viață și de artă». Atelierele lui Verona, la palatul Funcționarilor Publici, în bulevardul Lascar Catargiu, la Herța, erau pline de schițe și de studii, dovezi adânc mărturisitoare a cinstei artistice, muncii și străduințelor lui.

Mai întotdeauna nemulțumit, reîncepea lucrul cu pasiune, cu pasiunea unui om de știință, care urmărește descoperirea unui adevăr. Cu modelul în față, el nu copia, ci căuta; se străduia să

descoperire secretul unei mișcări sau al unei atitudini, și mecanismul lor de producere. Pe urmă lucra, desena, schița pentru a dobândi îndemânarea cea mai stăpânită, și a putea reproduce pe dinafară mișcarea pe care o înțelesese. În timpul acesta, adevăratul model, creația, se urzea în creerul lui și, în atelier, deatâtea ori în absența modelului, pe care îl aducea din nou numai la nevoie, el își organiza și realiza pânza. Procedeu complex și așa cum am pomenit adineaori, încărcat de greutate și amenințat de oboseală, de manierism și de răceală. Din când în când, Verona reușea, și a reușit des în viață. Reușitele lui sânt superbele păduri de toamnă, cu covoare de frunze galbene și scânteieri de lumină albăstrie încărcate de tristețe, bucovinencele voinice cu trupuri statuare, care înobilează pajiști de pădure, mândre parcă de ele, pădurarii vânjoși, încătărămați ca niște legionari romani, și fetele gânditoare, așezate pe malul Siretului asemenea unor personificări antice de râuri. Verona simțea în chip monumental și desena în felul sculptorilor. De câteva ori a izbutit să țină în mâini și să păstreze și căldura întreagă a vieții, care izbucnește atunci din făpturile lui pictate, cu o energie și o spontaneitate neîntrecute de nici un pictor al Țării noastre. Ușor am putea număra și înfățișa câteva lucrări excepționale, reușitele lui de valoare, dar nu acesta este scopul precizărilor noastre. Voim doar să adăogăm că însușirile picturale ale lui Verona se potriveau mai ales cu pictura monumentală. Proiectele pentru decorurile saloanelor din Palatul Regal sânt elocvente. Ele vădesc aspirațiile artistice și, în primul rând, capacitatea lui de a concepe lucruri mari: figuri zidite din larg și din plin, personaje însuflețite de mișcare și dăruite cu o energie superioară vieții, adevărate figuri de fantazie, care răspândesc viață și impun admirație.

Indrăgostit de fapte monumentale și pline de viață, Verona s'a odihnit alte dăți creind lucruri gingașe și fine, zorele fragede, umezite de roua dimineții și scânteitoare de lumină, zambile delicate, care miros a pământ reavăn și a primăvară, fetițe a căror viață pulsează în ritmul florilor ce le înconjoară, petece de cer albastru, care se strevăd prin horbota frunzișului de mestecăn, și luntri care alunecă încetșor pe canalele bălților Brăilei. Muncind mereu nu s'a grăbit și n'a renunțat niciodată. Până la moarte.

Străduințele lui călăuzite de monumental și de pictură sculpturală l-au adus în chip firesc la sculptură. A luat parte și a izbândit la un concurs pentru monumentul membrilor corpului didactic căzuți în războiul de întregire din 1916-1918. Monumentul, opera cugetării lui, și, în mare parte a mânilor lui, s'a înălțat până mai ieri, la București, în Piața Victoriei. Patru figuri voinice, admirabile ca prestanță și energie, poartă pe brațele lor ridicate, asemenea legionarilor romani învingători în războaiele imperiului, scutul pe care se odihnește un erou căzut în luptă. Miș-

cările fiecăruia din cei patru purtători compun mersul impresionant al unui cortegiu funebru militar. Eroul adaugă o notă solemnă de majestate și de durere. Minunată realizare de sculptură monumentală în genul burghezilor dela Calais a lui Rodin, monumentul lui Verona rămâne o podoabă a Capitalei Țării și o dovadă a însușirilor și geniului marelui nostru pictor.

*

Lui Verona îi plăcea să se dăruiască. Am observat aceasta, încă din 1919, când, în împrejurări grele, a alergat să sprijine un fel de «secesiune» a elevilor școlii de Arte Frumoase din București. Doritori de o activitate mai bogată, de independență și de orientări noi, un număr de elevi au părăsit școala oficială unde stăpâna încă rigiditatea cam disprețuitoare a lui Gh. D. Mirea, și, cugetând la idealuri, poate nebuloase, lucru firesc tinerimii, au întemeiat o Academie de arte Frumoase în localul Școlii primare de lângă biserica Sfinții Voevozi. Curând, au venit să se alăture lângă secesioniștii inițiatori, mare parte din elevii cei mai buni ai Școlii. Iși încălzeau singuri Academia, făceau curățenia, plăteau modelele, păstrau ordinea și discutau. I-am văzut, pentru prima dată, într'o seară de iarnă viforoasă. Băieți și fete și artiști mai maturi, care isprăviseră Școala, stăteau atenți și ascultau mândri și încremeniți de emoție. În sală era fum, frig și destul de întunec. Imbrăcat cu blană și instalat într'un scaun mai comod, perora Verona. «Perora, nu-i cuvântul cel mai just; vorbea, povestea și sfătuia; până către miezul nopții. A animat Academia și a părăsit-o cel din urmă, adică a rămas cu cel din urmă elev. Când am întemeiat o școală superioară de pictură bisericească, m'am gândit întâiu la Verona. Ne-a ajutat timp de patru ani. A fost sufletul școlii, și a creiat o atmosferă de lucru nobilă și frumoasă. A concentrat învățământul într'o carte de ordine tehnică, care va sluji multă vreme pictorilor. Nu s'a despărțit de noi decât când n'a mai putut părăsi fotoliul de acasă, din pricina unui reumatism anchilozant extrem de grav. Atunci a chemat elevii la el acasă, și m'a imbiat să i-i aduc și cu două săptămâni înainte de moarte. Cred că nu-l va uita nimeni din cei ce l-au auzit. L-am ascultat și eu uimit. Cu creionul sau cu pensula în mână, îndrepta, schița și purta mâna elevilor. Pornea să vorbească și organiza a avea o atmosferă de idealism și de visare artistică care transporta auditorul. Stătea câte două și câte trei ceasuri în mijlocul pictorilor. Avea despre arta religioasă și despre arta bizantină idei mai degrabă generale și uneori cu un cuprins îndoios. Sentimentul lui era însă totdeauna just, convingerea cuceritoare și învățământul util.

Membru în comisia Monumentelor Istorice, a reprezentat, mai mulți ani de zile dearândul, bunul simț. Indrăgostit de tre-

cut și de vechile noastre monumente bisericești, a încercat să impună un punct de vedere just privitor la restaurări. Inteligența lui excepțională și sufletul lui de artist îi arătaseră că orice restaurare amenință poezia, și trebuie să ne ferim strașnic de a atinge pecetea vremii. A dictat «instrucțiuni» pentru curățirea picturilor murale, care se pot urma greu și nici nu au fost urmate bine. Străbate din toate o simțire fină și un sentiment just de artă.

* * *

Acasă, în salonul lui îmbrăcat cu covoare orientale de preț și stoffe frumoase, și împodobit cu câteva din cele mai frumoase tablouri ale lui, Verona te întâmpina cu o curtenie și o căldură sufletească din cele mai rare. Avea pasiunea lucrului frumos. Mângâia cu gesturi elocvente porțelanuri de China, jaduri originale, broderii românești și străine, dantele și bijuterii. M'a făcut des să mă gândesc la amatorul de antichități al lui Rembrandt. În privința marilor maeștri și în genere a artei, gândirea lui învia ideile cele mai vechi și deștepta cugetare și pasiune, fiindcă el însuși punea pasiune în tot ce simțea și în toată vorba lui.

Greutățile materiale ale vieții le-a suportat greu, între altele fiindcă trăise o viață largă. Suporta, mai greu încă, amărăciunile, nedreptatea, gelozia, și vanitatea omenească. Bolnav greu, nu s'a simțit nici odată învins. Lupta mereu. Când nu s'a mai putut mișca din fotoliul unde-l înțepenise boala și nu a mai putut lucra la pânzele lui cele mari, a zugerăvit cu sfortări și cu dureri fizice groaznice, un fel de simbol al întregii lui vieți: un nud de efeb, cu ochi vrăjiți de lumină și de azur, care pare că vrea să-și ia sborul de pe vârful unui munte năvălit de ceață și de nori. Atunci cred că a simțit pentru prima dată că-i tremură pensula în mână. Ii tremurau, socotesc, mai ales convingera și curajul. I-a fost frică. Și-a pornit să se roage. Ghemuit în fotoliul de suferință, a pictat cu o dragoste și cu o stăruință în care se concentrău toate puterile lui, ultimile puteri, pe Maica Domnului cu lîsus în brațe: lîsus, grațios și dulce ca cel mai grațios dintre copiii Renașterii italiene, cu ochi albaștri, surâzător și plin de îndemn: cu fața întoarsă spre privitor, spre el, spre Verona. Ce va fi pus Verona în rugăciunea lui, ce va fi cerut, nu știm. Maica Domnului a fost însă extrem de mișcată și Mântuitorul, îndreptat de brațele ei către pictor, își întinde mâinile mici și prea curate ca spre a mângâia obrajii bătrâni pe care Verona îi poartă înlăcrămați pentru prima dată în viață. Și numai în vederea celui ce știe și poate toate.

S'a stins, cu icoana Fecioarei în mână, cu zâmbetul bun pe buze și cu privirea țintită spre lîsus Dumnezeu, depărtându-se de cei ce au încercat să-i ia toate și mulțumind înduioșat Celui ce

i-a dat totul. Un prieten bătrân, pictor din cercul Tinerimii, a spus, la înmormântare, câteva cuvinte înlăcrămate de adio. În jurul sicriului, elevii de pretutindenea și pușinii care l-au iubit, după Tatăl Nostru rostit de preot, care înălța crucea, și în sunetele unei cântări dureroase de despărțire, Verona, mândru, militărește, a pornit la drumul cel mare, cu siguranța călătorului care a primit știrea că e așteptat de Cine înțelege cu adevărat, iartă și iubește cum numai El știe să iubească.

Dumnezeu să-i facă parte de lumina care i-a fost dragă.

I. D. Ștefănescu



Preliminarii la studiul artei Cantacuzinilor

Arta românească veche, în special în Muntenia, nu se prezintă de la început într'o evoluție continuă și bine determinată. Lipsa unui stil unitar este în legătură cu dezvoltarea istorică a neamului nostru.

Deasemenea, pentru o mare parte din istoria artei românești vechi, diversitatea influențelor străine împiedică recunoașterea cu ușurință a ceea ce este propriu și, într'o măsură oarecare, original. Chiar dacă, nu poate fi vorba de unul sau mai multe stiluri care se dezvoltă normal în timp, ci de apariții fragmentare, fără nici o succesiune logică în aparență și a căror dezvoltare este curmată brusc uneori de intervenirea unor fenomene exterioare artei, totuși se poate recunoaște ceva organic, consecință nu a unor fenomene istorice exterioare, ci a ineseși necesităților de dezvoltare a faptului artistic. Un istoric de artă poate să urmărească, dacă nu întreaga evoluție a unui stil românesc, cel puțin pentru perioade mai scurte, dezvoltarea logică a unor anumite motive sau folosirea unor procedee identice, care se continuă și dau un aspect unitar artei acelei epoci. Aceasta ne-au dovedit-o lucrările lui George Balș asupra artei moldovenești, acele ale Profesorului I. D. Ștefănescu și ale lui Paul Henry asupra bisericilor din Bucovina. În ce privește Muntenia, arta acestei provincii n'a fost cercetată până acum în studii parțiale, în care toate manifestările unei perioade artistice limitate, prezentând afinități stilistice, să fie analizate împreună, pentru a se ajunge la stabilirea trăsăturilor specifice. De exemplu, ce subiect mai pasionant, mai amplu, mai variat și mai bogat în sugestii ar putea fi pentru un istoric de artă azi, decât arta brâncovenească? Și totuși ea nu ne e cunoscută decât din capitolele lucrărilor de sinteză ale artei românești.

În cadrul așa numitului stil muntenesc s'a deosebit de către istorici o epocă foarte importantă, aceea a lui Constantin Brâncoveanu. Ea constituie în același timp momentul culminant al acestui stil. Există însă și în afara acestei arte brâncovenești un ansamblu coerent, cu deosebiri destul de evidente față de operele contemporane și a cărui evoluție urmează un drum propriu: e produsul artistic elaborat sub auspiciile membrilor familiei Cantacuzino, a Postelnicului și a descendenților săi direcți. Aceștia, în cursul unei perioade de aproape un secol - dela data stabilirii la noi a Postelnicului Constantin Cantacuzino, în primele decenii ale veacului al XVII-lea și până la sfârșitul domniei lui Ștefan Cantacuzino (1715) - sprijină, ridică și restaurează monumente religioase și civile, imprimând cu spiritul lor novator caractere specifice artei timpului.

În decursul veacului al XVII-lea, ca și în trecut, arta românească, cu excepția celei populare, care este creația unei alte clase sociale, se dezvoltă în funcție de persoana domnitorului și de clasa conducătoare reprezentată prin boeri. Realizarea unor edificii grandioase, așa cum erau construcțiile ce ilustrau arta veche, biserici, mănăstiri, palate domnești și curți boeresti, cerea din partea ctitorului posibilități materiale de care nu puteau dispune decât domnitorul sau acei ce stăpâneau averi importante, proprietăți personale

moștenite de la familie și înmulțite apoi prin cumpărături sau dării, în schimbul serviciilor aduse țării. Boerii, apoi, fiind cei mai în măsură să conducă destinele țării, de multe ori au fost aleși chiar domni. Cu o formațiune intelectuală mai ridicată, dobândită prin studii făcute la Constantinopol sau în Occident, ei sunt cei ce au introdus la noi gustul pentru o cultură mai aleasă, dovedindu-se simțitori la farmecul unor obiecte de artă ca țesături multicolore și rafinat armonizate din care își confecționau frumoasele costume, ceramici persane și orientale, covoare și obiecte casnice din materii prețioase, de care se foloseau sau cu care își împodobeau interioarele locuințelor. Timpul lor se împărțea între viața de curte și cea de familie în care domnea o atmosferă patriarhală. Locuințele lor erau frumoase monumente de arhitectură, „Toți aristocrații munteni – ne spune Paul din Alep¹⁾, – un călător al veacului al XVII-lea – posedă vile admirabile din punct de vedere al arhitecturii. Fiecare din ei mai au câte o mănăstire proprie bine înzestrată. Toți rivalizează, întrecându-se prin frumusețea zidurilor și stabilimentelor. Aci se încheie toată ambiția și mândria lor. Când se întâmplă ca vreunul din ei să fie destituit el se retrage la vilă, petrecând restul vieții sale în clădirile și vecinătatea mănăstirii sale“. Căci, remarcă acelaș călător „Zelul de a clădi mănăstiri în această țară este mare și ei le dăruiesc cu minunate înzestrări“.

Au existat deci familii boerești, care și-au legat numele de arta noastră, nemulțumindu-se să facă o singură ctitorie ci întreprinzând o adevărată campanie de construcții, cum au fost în primul rând boerii Craiovești, Golești, Kretzulești. Construcțiile acestora însă, din punct de vedere al contribuției lor la formarea stilului muntenesc, au rămas mai de grabă exemplare izolate, fără înrăuriri importante asupra artelor timpului și asupra dezvoltării lor în epocile ce au urmat. Din cercetarea amănunțită a ctitoriilor muntenesti și din studiul lor comparativ recunoaștem doar un singur caz, acel al familiei Cantacuzino, în care activitatea constructivă să însemne și o nouă modalitate artistică.

Acei ce au încercat să înlănțue în mod cronologic epocile de evoluție ale artei românești s'au ocupat în mod diferit de construcțiile membrilor acestei familii, ce s'au ridicat pe pământul Munteniei, din vremea lui Matei Basarab și până după domnia Mavrocordaiilor. În general, în tratatele de sinteză, cercetătorii noștri trec dintr'odată dela epoca rodnică în manifestări artistice a lui Matei Basarab la studiul perioadei brâncovenești, pe care o prezintă, nu fără argumente serioase, ca o epocă de realizări complete și de mare valoare stilistică. Nicolae Iorga, a cărui originalitate s'a manifestat și în domeniul Istoriei Artei, în „L'Art ancien roumain“ intitulează pentru prima oară un capitol din lucrarea sa „Epoca Cantacuzinilor“. El este condus însă de criterii de judecată istorice, prin care arta este privită mai ales în raport cu timpul și care duc la oarecare falșificare a mersului real al dezvoltării formelor, făcând pe cercetător să uite că operele de artă au și ele o viață proprie, că ele se nasc și evoluează după legile lor, și că numai rareori începutul și sfârșitul unui stil coincid cu începutul și sfârșitul unei activități istorice. Astfel se explică de ce Profesorul Iorga limitează arta Cantacuzinilor la domnia unuia dintre membrii acestui neam, a lui Șerban Cantacuzino, perioadă ce reprezintă numai o fază în evoluția acestei arte. S'au neglijat astfel trăsăturile comune ale construcțiilor anterioare, iar edificiile posterioare ale Spătarului Mihai Cantacuzino au fost studiate și încadrate în stilul brâncovenesc. Arhitectul Grigore Ionescu, în studiul său „Istoria Arhitecturii Românești“, remarcând planul și structura deosebită a bisericii din Ludești, care se repetă și la Filipeștii de Pădure, ctitorie a Spătarului Toma Cantacu-

1) Cf. *Paul din Alep*. Călătoriile părintelui Macarie, patriarhul Antiohiei, traduse în limba română, ed. Emilia Cioranu, p. 127.

zino, relevă aceste trăsături în capitolul „Două monumente de înfățișare nouă în vremea lui Șerban Cantacuzino”, rămânând să se ocupe, ca și predecesorul său, de ctitoriile Spătarului, în capitolul consacrat artei brâncovenești. Celelalte ctitorii sunt clasate după plan în grupele monumentelor secolului al XVII-lea. N. Ghika-Budești în „Evoluția Arhitecturii din Muntenia și Oltenia”, dar mai ales în volumul de sinteză apărut în legătură cu aceste studii, din ce în ce mai impresionat de noutatea, bogăția și varietatea ornamentației construcțiilor cantacuzine, încearcă să grupeze, pentru prima oară, într'un singur capitol ctitoriile din timpul lui Șerban și pe cele ale fratelui său Spătarul Mihai, semnalând și prezența în germene, în aceste monumente, a trăsăturilor ce vor sta la baza stilului muntenesc al veacului al XVII-lea. Și această clasificare a monumentelor e incompletă, dar observațiile lui Ghika-Budești, deși nesistematizate, au valoarea unor foarte interesante sugestii. Dar activitatea constructivă a membrilor familiei Cantacuzino nu se mărginește numai la acele monumente menționate până acum, fie ele cores-punzătoare perioadei de domnie a lui Șerban Cantacuzino, ca de exemplu Cotrocenii și biserica Doamnei, sau cele ce constituesc titlul de glorie al Spătarului Mihai, ctitoriile de la Sinaia, Râmnicul-Sărat, Colțea și Fundenii Doamnei. Ctitorii cantacuzine au existat cu mult înainte, încă din prima jumătate a veacului al XVII-lea și s'au deosebit de la început de monumen-tele contemporane printr'o mai mare libertate în alegerea și adaptarea for-melor noi, atât în arhitectură cât și în decorație.

Inceputurile artei cantacuzine trebuiesc puse în legătură cu stabilirea la noi, în primele decenii ale veacului al XVII-lea, a lui Constantin Cantacu-zino, fiul lui Adronic, cel omorât de sultanul Murat al III-lea. Acesta, în timpul domniei lui Matei Basarab, ca descendent „din vechi și împărătesc neam”, cât și prin meritele sale excepționale obține curând titlul de postelnic și un loc de frunte în clasa aristocratică a vremii. Situația sa se întărește și mai mult prin căsătoria sa cu însăși nepoata lui Matei Basarab, domnița Elina, fiica lui Radu Șerban, cu care întemeiază la noi o înfloritoare familie, din rândul căreia s'au ridicat sfinți buni pentru țară, deschizători de drumuri în literatura și arta timpului, și chiar domni. Drăghici Spătarul, Șerban Domnul, Constantin Stolnicul, Mihai Spătarul, Matei Aga și Iordache Spătarul au fost toți fiii lui. Fetele au legat prin căsătorii relații cu cele mai înalte familii boeresti. Stanca a fost soția lui Papa Brâncoveanu și mama viitorului domn, iar celelalte au ajuns jupănese dintre cele mai respectate din timpul lor. Din puținele date cu privire la viața Postelnicului Constantin, înainte de venirea sa în Țara Românească, aflăm că el își petrecuse copilăria în insula Creta, ca refugiat la o soră a tatălui său, de unde revenise mai târziu împreună cu frații săi, la Constantinopol. În tinerețe dobândise o temeinică cultură, de care dă dovadă până târziu, dacă judecăm după bogata sa bibliotecă cu rare manuscrise grecești, pe care vin să le copieze călugări din țări îndepărtate. La noi, prin purtarea sa, atât în viața politică cât și în cea privată, a fost un exemplu demn de cinste, statornicie, desinteresare, credință și dragoste de țară. Deși de origine grecească și poate chiar nu deplin romanizat, căci venise în Țările Române la o vârstă destul de înaintată, el se identifică curând cu interesele neamului nostru. În Muntenia și peste hotare erau puțini aceia cu care să nu aibă vreo legătură de sânge sau de prietenie. Cu asemenea relații ar fi putut ajunge chiar domn, dacă ar fi dorit aceasta cu tot dinadinsul. Constantin Postelnicul înțelege însă că nu este prielnic să te bucuri de prea multă putere. El și soția sa avuseseră în familie destule exemple nenorocite de felul cum se terminau domniile sub suzeranitatea turcească. Pe de altă parte, cele suferite de Matei Basarab din partea seimenilor și cele ce se repetau în fiecare zi între aceștia și boeri erau probe convingătoare ca să-l întărească în ideea și hotărârea lui de a duce o politică retrasă, fără dorinți și ambițiuni de mărire. Dar Constantin Postelni-

cul își dote în acelaș timp seama că puterea o deține numai cel ce cuprinde sub stăpânirea lui cât mai mult loc din întinsul țării. De aceea îl vedem de la început și până în ajunul morții sale preocupat să-și lărgească hotarele moșiilor și să-și înmulțească proprietățile. Pe aceste locuri el ridică biserici și case boeresti.

Reședința principală a acestui boer a fost la *Filipeștii de Târg*. Acolo, în casele sale cu „ziduri princiare spune Paul din Alep ¹⁾ – care uimesc simțirea și sunt mai frumoase de cât acelea din capitală” trăia retras cu familia sa, departe de intrigile de la curte. După ce a scăpat prin ostenele sale de atâtea ori țara, de acolo îl luară oamenii domniei spre a-l duce la mănăstirea din ostrov a Snagovului, unde, bătrân, în vârstă de șaptezeci de ani, la 20 Decembrie 1663, fu omorât. Din scrierile lui Paul din Alep aflăm că exista aci o biserică cu hrămul Adormirii Maicii Domnului – construită de Postelnic în 1640–1641 – ce avea „portice exterioare” și ai cărei pereți „erau peste tot zugrăviți de meșteri zugravi ruși ce lucraseră pentru Vasile Lupu”. Locuința cuprindea „camere întocmai după modelul aceloră din Constantinopol” și „o baie caldă din frumoasă marmoră, la care apa se aducea pe roate din râul ce servește, de asemenea la nenumărate canale, pentru irigațiunea livezilor și a grădinilor”. Datorită vitregiei timpurilor nu se mai văd astăzi decât ruine din așezarea de odinioară a Postelnicului Constantin. Materialul de construcție și sculpturile ce o împodobeau au fost luate de țărani, care și-au făcut temelii, praguri și stâlpi la case. Privind aceste ruine, acei ce le vizitează au în față doar o imagine ștersă a unei lumi temeinic așezate și iubitoare de frumuseți.

A doua ctitorie a Postelnicului a fost mănăstirea *Mărgineni*. Dar și din aceste construcții nu se mai păstrează azi decât resturi, o parte din stema familiei și câteva fragmente de decorații, baze și capitele de coloane bogat împodobite cu sculpturi, în care elementul floral se îmbină cu motive decorative figurative ca: lei, vulturi și îngeri ²⁾. Vechea pisanie fiind distrusă, date asupra anului zidirii nu ne dă decât pisania actualei biserici, ³⁾ refăcută în întregime de călugării greci, în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Din cuprinsul acesteia, reiese că, în anul 1646, în timpul domniei lui Matei Basarab, Postelnicul Constantin ridicase mănăstirea pe locul unei biserici mai vechi, fostă ctitorie a Marelui Vornic Drăghici Mărgineanul, din neamul Filipeștilor. Este aproape sigur însă, că Postelnicul nu a menținut nimic din vechile clădiri, după cum mărturisește de altfel, în memoriile sale de călătorie, și Paul de Alep ⁴⁾, care menționează că „această mănăstire Postelnicul o zidise din temelie și astfel încât să atragă admirația privitorului”. În ce privește structura monumentului aflăm că biserica avea „o înaltă cupolă în mijloc cu trei altare, fiecare iarăși cu câte o cupolă”. Dinaintea porții se ridica încă „o vastă cupolă rotundă cu mai multe arcuri”. Clopotnița era „peste măsură frumoasă fiind din afară toată acoperită cu felurite tablouri zugrăvite pe mortar, care ai crede că sunt marmoră albă și colorată și mozaic de toate formele și culorile. În partea inferioară ea este rotundă, iar d’asupra octogonală, având în culme opt arcuri, de cari sunt aninate clopotele”. Mai erau acolo și alte două biserici – ne spune acelaș isvor – din care „una nouă și frumoasă iar cealaltă între chiliile mănăstirii”. Refectoriul era situat lângă biserică pe un loc înalt, cu vedere la mănăstire și la o luncă. Încă o trăsătură specifică a proprietăților Postelnicului o constituia amenajarea eleșteelor. „Postelnicul e singurul om în această țară, care

1) Cf. *Paul din Alep*, Op. cit. p. 127.

2) Cf. *Al. Zagoritz, Arhitect*. Biserica și Casa din Mărgineni, în *Bul. Com. Mon. Istorice*, Anul XIX (1926), fasc. 49, pp. 108-119.

3) Cf. *N. Iorga*. Inscriptii din Bisericile Române. Fasc. I. p. 92.

4) Cf. *Paul din Alep*. Op. cit. p. 125.

se gândi a umple heleștaele și fântânile cu apăducte“ observă același călător strein. Este evident că numai din aceste descrieri este greu să deducem cu precizie care era forma planurilor și structura monumentelor azi dispărute. Ele ne semnalează însă acolo existența unei mănăstiri mari și bogate, cum nu erau multe pe vremea aceea și ar putea să servească ca material de studiu la viitoarele săpături.

Ceeace a impresionat în mod deosebit pe Paul din Alep a fost frumusețea și abundența picturilor „toate admirabile și purtând cașetul monastirilor lui Vasile Lupu“¹⁾, pe care le descrie pe larg, atât din punct de vedere iconografic cât și tehnic. Și aceste decorații ca și cele de la Filipeștii-de-Târg erau opera aceluiași meșteri zugravi ruși, veniți în Țara Românească în timpul lui Vasile Lupu, pentru decorarea Trei Ierarhilor din Iași, iar în Muntenia cu ocazia lucrărilor de la Stelea²⁾. Artă rusă veche se bucura în acea vreme de o foarte bună reputație. Țarii ruși, înțelegând rostul unei bune zugrăveli, adunaseră la curtea din Moscova pe cei mai buni meșteri, alcătuind acolo un centru artistic de un nivel ridicat. Picturile meșterilor acestor școale se caracterizau printr'o largă libertate de expresie, cu toată strictețea canoanelor impuse de tradiția acestei arte și prescrise de erminii, prin înclinarea artiștilor spre compoziții simbolice și istorice, prin eleganța formelor și prin folosirea unei game de culori luminoase. Toate aceste trăsături reies și din descrierea lui Paul din Alep. În ce privește alegerea meșterilor ce au lucrat la Mărgineni și la Filipeștii de Târg, era firesc ca Postelnicul, cu gustul său rafinat și cu relații de familie în Moldova, să aprecieze talentul acestora și să-i utilizeze la decorarea ctitoriilor sale.

O altă sursă de informație cu privire la acest monument o găsim în descrierea ruinelor și a celor câteva resturi de sculpturi, publicată de arhitectul Al. Zagoritz³⁾. Din reconstituirea încercată de acesta, rezultă că biserica avea o tindă octogonală ținând pe arcurile ei clopotnița. Deasemenea naosul era despărțit de pronaos prin arcade susținute pe stâlpi cu capitele și baze sculptate. Această dispoziție de plan, adică biserică cu pridvor deschis, cu clopotniță și cu arcade pe stâlpi între naos și pronaos, nu era o formă obișnuită în arhitectura muntenească, în primele decenii ale veacului al XVII-lea. Ea va deveni însă permanentă în construcțiile de la sfârșitul veacului al XVII-lea și în cele din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, fiind socotită de cercetătorii de specialitate drept o caracteristică a așa numitului „stil nou“. Deasemenea, forma ciudată a pridvorului octogonal, întâlnită mai târziu la bisericile din Ludești (1680) și Filipeștii de Pădure (1688), și considerată ca o particularitate a acestor două monumente și-ar putea avea deci origina aici, la Mărgineni, în ctitoria Postelnicului.

Resturile de sculpturi decorate cu motive figurative, ca vulturi, lei, balauri, îngeri, cât și cu elemente împrumutate atât din arta clasică, cât și din cea orientală, (Fig. 1, 2 și 3) dovedesc practica unei bogate decorații, originale și înainta'e față de spiritul decorativ al vremii. Cu excepția monumentelor de la Argeș și Cozia, unde plastica ornamentală a fost bogată, dar de altă natură, constructorii și meșterii pietrari contemporani utilizau încă pentru decorarea chenarelor de la uși și ferestre motive geometrice sau cel mult florale, stilizate, și acestea dispuse cu destulă economie. De aceea nu rareori cercetătorul de specialitate va trebui să caute tot în ctitoria de la Mărgineni

1). Ibidem, pp. 124—127.

2). Următoarele studii publicate până acum ne dau date interesante asupra împrejurărilor prin care au venit la noi meșteri zugravi ruși și asupra lucrărilor executate de aceștia în Moldova. Cf. *Dr. Silviu Dragomir*, Contribuții privitoare la relațiile bisericii românești cu Rusia în veacul al XVII-lea. Extras din An. Ac. Rom. Sec. Istorice. București, 1912 și *Alex. Lapedatu*. Icoanele lui Barnovski Vodă dela Moscova și zugrăvii Trei Ierarhilor din Iași, în *Bul. Com. Mon. Istorice*, V (1912), pp. 110—114.

3). Cf. *Arh. A. Zagoritz*. Op. cit.

pentru ca să explice filiațiunea unor motive pe care le va găsi împănătenite la sfârșitul veacului al XVII-lea.

Din prima jumătate a veacului al XVII-lea și făcând parte din monumentele aceleași regiuni este și biserica din Călinești (Prahova)¹⁾. Acest edificiu este considerat astăzi drept unul dintre cele mai importante monumente ale vremii, datorită tipului său de plan trilobat cu clopotniță pe pronaos, dar mai ales prin fațada principală încadrată simetric de două turnulețe cu un aspect atât de neîntâlnit la noi. Când mai târziu, meșterii de la Gherghita, Strehăia sau Vlădești (Muscel) - ne spune D-nul arhitect Grigore Ionescu²⁾ inspirându-se de la această biserică vor încerca să adapteze unor biserici de plan dreptunghiular o clopotniță ridicată în corpul bisericii deasupra bolții pronaosului, ei vor construi, pentru ca să poată ajunge la aceasta, un singur turn, fie pe fațada de Sud, fie pe cea de Nord, atunci când nu vor tăia scară direct în grosimea zidului, ca la Gherghita sau Golești, ceea ce meșterul de la Călinești, stăpânit de sentimentul simetriei, n'a îndrăznit să facă. Această formă a bisericii din Călinești, care o individualizează în arhitectura timpului, ne face să credem că ea a fost mai degrabă opera unui meșter adus din afară de niște ctitori cu un spirit larg și ușor accesibil inovațiilor, care puteau fi în acea vreme Cantacuzinii. Cu atât mai mult, cu cât alți cercetători, cum era arhitectul Ghika Budești³⁾, inclină mai mult să creadă că aceste turnulețe au fost adăugate mai târziu, dintr'o necesitate de simetrie, cu ocazia unei refaceri posterioare datei de construcție menționate în pisanie. Și alte elemente, ca soluționarea printr'o formă orientală a trecerii dintre naos și pronaos, unde se construiește un arc trilobat de mari proporții, sprijinit pe doi stâlpi mari angajați (Fig. 2), ne fac să credem în intervenția acestei familii, care cu gustul ei pronunțat pentru forme și motive orientale, le cultivă până târziu, alături de cele de proveniență occidentală, introduse la noi prin influența Renașterii și a artei baroce. Intervenția Cantacuzinilor în determinarea aspectului actual al bisericii din Călinești este aproape sigură și, fără îndoială, o analiză mai atentă a formelor va avea drept rezultat un răspuns mai pozitiv la probleme ce nu și-au găsit deslegarea prin cercetarea datelor istorice.

O altă ctitorie cunoscută a Postelnicului Constantin a fost și aceea de la *Coeni-Mironesti* (Ilfov), moștenită de la tatăl soției sale. Despre construcțiile civile, astăzi dispărute, nu avem alte informații în afară de mărturiile scrise ale aceluiaș călător străin, care ne spune următoarele: „Un sat ce aparține Marelui Postelnic Constantin, anume Coenii, așezat pe un loc ridicat, cu pravești asupra râului Argeș. În el se află un mare palat, după chipul palatelor dela Constantinopol. De minune e clădirea celor două cor-

1). În ce privește ctitorii acestui monument părerile sunt împărțite. După acei care au luat ca bază inscripția de pe piatra de deasupra ușii de la intrare, pe care sunt menționate câteva nume, ce nu dau nici o indicație precisă, și data 1636, această construcție ar fi fost ridicată de o mână de boeri ai lui Matei Basarab. Alții, după epoca zidirii, o consideră chiar ctitoria a acestuia. Nicolae Iorga, în studiile sale istorice (Istoria Românilor. Vol. VI. p. 88), atribuie această biserică ctitorilor cantacuzini. Nu cunoaștem pe ce anume argumente își sprijinea Profesorul Nicolae Iorga această afirmație. Știm însă din documente că, la Călinești, Postelnicul Cantacuzino stăpânea proprietăți care au revenit apoi moștenitorilor săi. S'ar putea deci ca inscripția ce se păstrează azi să fi aparținut unei biserici mai vechi refăcută sau chiar terminată de vre unul din membrii familiei Cantacuzino, cu atât mai mult cu cât din analiza arhitectonică, făcută de arhitecți, ar rezulta presupuneri că biserica ar fi fost construită în mai multe reprize. Încă un argument în favoarea ipotezei că la acest edificiu au contribuit și membrii familiei Cantacuzino e și faptul că pe lista bisericilor zugrăvite de Părvu Mutul, zugravul de curte al acestei familii, figurează printre alte ctitorii și biserica din Călinești. Data execuției picturii a fost însă mult mai târzie, Părvu Mutul fiind născut abia în 1657.

2). Cf. *Arh. Grigore Ionescu*, Istoria Arhitecturii Românești, București, 1937, p. 162.

3). Cf. *Arh. N. Ghika Budești*. Evoluția arhitecturii în Oltenia și Muntenia. Partea III-a, p. 73.

puri principale ce-și stau față în față. Ca formă, nu se deosebesc, au tuf-nuri și sunt zugrăvite cu linii tremurate asemenea cu marmora pătată. În vârful fiecărui turn, e zugrăvit un cerc care seamănă cu porfir de cel mai bun, iar în jos sunt felurite comori ca ale marmorei pestrițe. Lemnăria e foarte frumoasă: sculpturile de la ferestre minunate. În cuprinsul palatului e o biserică mare cu hramul Sf. Nicolae¹⁾. Dar, cum aceasta se ruinase, în 1672, Doamna Elina împreună cu fiii săi, ridică alături o biserică nouă²⁾, care se păstrează până azi. Fără abside laterale, cu pridvor deschis cu arcade în formă de arc frânt de formă orientală, sprijinite pe stâlpi groși, cu pronaos pătrat despărțit de naos prin trei arcade rezemate pe doi puternici stâlpi de secțiune octogonală, cu naos boltit cu o calotă sferică pe pandantivi, stând la colțuri pe patru console mici în formă de piramidă răsturnată, de formă foarte nouă, cu o scară îngustă, ascunsă în interiorul zidului de la Nord al pronaosului și ducând la clopotniță, această biserică reprezintă tipul de plan caracteristic construcțiilor cantacuzine, la acea epocă. Aceste trăsături coincid și cu caracteristicile observate de arhitecți în așa zisul stil nou al arhitecturii muntenești, fără însă a se fi făcut mențiunea că ele apar tocmai în construcțiile acestei familii. Cu forma masivă și cam primitivă a pridvorului, biserica din Coeni-Mironești poate să reprezinte monumentul de trecere dela perioada ce s'ar putea numi premergătoare, de prefaceri și încercări, a Postelnicului, la epoca de maturitate a artei lui Șerban, când la Cotroceni și la biserica Doamnei vom întâlni pridvoare de tip mai evoluat.

Cam la aceeași dată (1671) se termina casa dela *Măgureni*, situată la câțiva kilometri depărtare spre Vest de Băicoi, pe apa Proviții, în apropiere de Filipești și Mărgineni. Lucrările abia începute ale reședinței lui Drăghici Cantacuzino, cel mai mare dintre fii Postelnicului, fură întrerupte în 1667, prin moartea acestuia. Ele au fost continuate de soția sa Doamna Păuna și de fiul lor Părvu Mărgineanu, care zidește și paraclisul casei cu acei frumoși stâlpi de piatră în torsadă, de o formă neobișnuită în arta vremii, ce sprijineau arcadele despărțitoare dintre naos și pronaos. Datorită evenimentelor politice, care îngreunau și întârziu din ce în ce mai mult lucrările, pictura acestui paraclis fu executată abia în 1694, probabil de acelaș zugrav al familiei, Părvu Mutul. Săpăturile conduse în vara anului 1916 de Virgil Drăghiceanu, din inițiativa colonelului Grigore Cantacuzino, au scos la lumină resturile unei arhitecturi din cele mai interesante și a unei decorații interioare bogate și originale.³⁾

Casele Cantacuzinilor de la Măgureni, ca și cele anterioare ale Postelnicului, după cum reiese din cele relatate de Paul din Alep, erau de un plan nou pentru țara noastră. Forma simplă de locuință românească, ce satisfăceau pe boerii timpului și chiar pe un domn ca Matei Basarab, nu mai corespundeau felului de viață mai bogat și dorului de fast și lux ale Postelnicului și descendenților săi direcți. Pentru casele lor, ei adoptară forma mai complicată și care le era mai familiară a caselor turcești, cu toate dispozițiunile ei de plan. Astfel, casa de la Măgureni se ridica pe o pivniță mare cu despărțiri de păstrat vinurile și proviziile casei. Ea mai era prevăzută cu două etaje grupate în jurul unui turn care avea trei etaje. Comuni-carea cu etajul se făcea printr'o scară interioară zidului și nu exterioară ca la palatele lui Brâncoveanu. Camerele erau numeroase și foarte variat boltite. Ceeace constituia strălucirea acestor clădiri era însă bogăția decorației, trăsătură caracteristică tuturor locuințelor cantacuzine întâlnite până acum. În urma săpăturilor au eșit la iveală resturi de sculptură, în care recunoaș-

1). Cf. *Paul din Alep*. op. cit. p. 210.

2). Cf. *N. Iorga*. Inscricții din Bisericile Române. Fasc. I. p. 88.

3). Cf. *Virgil Drăghiceanu*. Casa Cantacuzinilor din Măgureni, în *Bul. Com. Mon. Ist. XVII* (1924), pp. 12—45 † ilus.

tem ca motive tradiționale garoafă stilizată și ghiveciul cu floare și alte fragmente ce dovedesc o puternică înrăurire orientală. (Fig. 4). Alături de sculpturi, ornamente în stuc împodobesc aceste odăi la o dată anterioară construcțiilor brâncovenesti. Aceste ornamente, fie ele stalactite, arcuri în acoladă trasate în relief, sau stele cu opt colțuri, erau puternic colorate, după moda orientală, cu vopsele sau chiar cu aur. Spațiul gol cuprins între nervurile bolților, era asemenea acoperit cu o decorație formată din împletituri de vrejuri de flori, colorate în albastru închis, profilându-se pe fondul zidului de culoare roșie închisă, formând un desen delicat asemănător motivelelor de pe vasele persane. (Fig. 5). Cu caracterul lor pronunțat oriental, aceste interioare, în care se găseau covoare, țesături, alături de vase turcești, venețiene și chiar franceze, cum ne-o dovedesc săpăturile, oglindeau gustul și preferințele de un nivel rafinat ale acestei familii. Ele nu se mai întâlnesc în viitor sub forma aceasta și rămân proprii artei acestei epoci și vieții cantacuzine. Curând arhitectura civilă avea să atingă sub Brâncoveanu formele perfecte și luxoase ale palatelor domnești, în care planul casei turcești cu turn oarecum medieval va fi înlocuit cu planul occidental mai ordonat și mai simetric, iar apariția loggiei susținută pe svelte și bogat decorate coloane, încadrate de două balcoane, atât de asemănătoare cu fațadele palatelor venețiene, va constitui trăsătura nouă a acestor reședințe domnești.

Dela data terminării caselor din Măgureni (1671) și până la urcarea pe tron a lui Șerban Cantacuzino (1678) activitatea constructivă a membrilor acestei familii este întreruptă de perioada turbure, în care certurile de partid dintre Cantacuzini și Băleni răpesc liniștea necesară unor realizări de ordin artistic. Pe de altă parte, unii dintre descendenții Postelnicului, ca Stolnicul Constantin și Mihai Spătarul, erau încă la studii în țări streine, iar ceilalți se străduiau în țară, în timpul domniilor scurte și nefavorabile ce se urmau, să reabiliteze memoria părintelui, pe nedrept executat.

Venirea pe tron a lui Șerban Cantacuzino deschide un nou capitol rodnic în evoluția acestei arte. Imediat după recunoașterea sa ca domn, el și începe construirea mănăstirii *Cotroceni*, în marginea de Vest a Bucureștiului. Biserica ce se ridică este o construcție de plan treflat, cu patru cupole, prevăzută cu un pridvor sprijinit pe stâlpi de piatră, cu arcade în plin centru, cu bolta pronaosului sprijinită pe douăsprezece coloane înalte, după modelul Bisericii Episcopale din Curtea de Argeș. Dacă planul nu introduce nimic nou, el fiind o repetare a unui monument mai vechi, ce avusese puternice înrăuriri asupra celor următoare, mănăstirea Cotroceni se impune printr'o decorație sculpturală de o calitate superioară și de o inspirație nouă, ca și ctitoriile anterioare ale familiei. Alături de capitelele și bazele celor opt coloane de secțiune octogonală ce sprijină pridvorul, decorate cu alveole caracteristice artei arabo-otomane, introduse la noi cu sculpturile de la Argeș, și cele douăsprezece coloane de piatră din pronaos, împodobite cu fine motive asemănătoare cu o floare de crin stilizată, inspirate de același monument, apar coloane de inspirație clasică, cu fusuri canelate, decorate la baze și la capitele cu foi de acant, care abea se desprind din corpul coloanei. Aci, în aceste puține și rare elemente de inspirație clasică, va trebui căutat drumul prin care au venit la noi, ca să ajungă în curând forma lor complicată, coloanele cu frunze de acant ce vor constitui podoaba ctitoriilor principale ale lui Constantin Brâncoveanu. Cadrul ușii dela intrare este și el deasemenea ornamentat într'un spirit cu totul nou, de un vrej, ce înconjoară ca o ghirlandă deschizătura zidului. El este încadrat în partea superioară de două capete de ingeri cu aripile întinse, iar la colțurile inferioare de animale fantastice rediate într'un relief destul de accentuat, vădind din partea artistului interes pentru elementul figurativ. Abundența și amploarea decorației în piatră, echilibrul și justa măsură datorită poziției raționale a detaliilor planului, cât și o execuție tehnică superioară constituiesc

trăsăturile specifice ale artei lui Șerban Cantacuzino. Aceste însușiri vor apărea mai precis în construcțiile ce vor urma.

În 1683 se începe zidirea bisericii *Doamnei* din București, ctitorie a Doamnei Maria, soția lui Șerban Cantacuzino. În construcția acestei biserici se revine la planul obișnuit până acum al bisericilor cu pridvor, de tip Coeni-Mironești, care aci câștigă prin desăvârșita unitate a compoziției și printr'o execuție tehnică dusă până la perfecțiune. Ca și la ultimele biserici cantacuzine întâlnim aci un frumos pridvor deschis și rezimat pe stâlpi de piatră de secțiune octogonală, ciopliți în stalactite la capitele și la baze, ca cei ai mănăstirii Cotroceni. Pronaosul este și el boltit printr'o calotă sferică sprijinită pe console, sistemă deja întâlnită la Coeni-Mironești și folosită de aci înainte în mai toate construcțiile cantacuzine. În interiorul zidului dinspre Apus se află ascunsă scara ce duce la clopotniță. Între naos și pronaos găsim cele trei arcade în plin cintru stând pe coloane de piatră frumos cioplite și decorate, ca și la Cotroceni, cu un motiv identic care se aseamănă cu stilizarea floarei de crin. Decorul exterior prezintă aceeași unitate de stil și sobrietate, ca și planul bisericii. El se compune din două registre suprapuse, alcătuite din arcaturi oarbe duble în formă de semicerc, cu ciubuce rotunjite în relief, de proporții frumoase și regulat dispuse într'un ritm liniștit, suprapunându-se exact de la registru la registru. Sculptura este dispusă cu măsură. Rozete cu frunze de acant stilizate sau motive geometrice decorează în partea lor inferioară chenarele ferestrelor, terminate în partea superioară prin baghete înțetăiate după modelul stilului gotic moldovenesc. Ușa dela intrare e bogat ornamentată de un vrej înflorit a cărei execuție îngrijită dovedește din partea meșterului pietrar o stăpânire tehnică desăvârșită. Deasupra o inscripție cu literă aleasă implinește aspectul monumental al acestei intrări. Biserica Doamnei, odinioară încadrată de casele membrilor familiei domnitoare, dintre care era cunoscută locuința beizadelor, este azi înecată și lipsită de perspectivă, între casele ce-i alcătuiesc o vecinătate puțin potrivită. Ea este însă una dintre cele mai reprezentative biserici ale capitalei.

Câțiva ani mai târziu, Toma Cantacuzino, fiul lui Matei Ağa, care avea să fie și ctitorul bisericii mănăstirii Poiana și ale cărei case de la Filipeștii de Pădure și din București erau renumite ca „mai mari și mai desfătate decât toate casele celorlalți Cantacuzini¹⁾”, clădește la *Filipeștii de Pădure* o frumoasă biserică. Forma planului, în afara pridvorului de formă poligonală, este cea obișnuită bisericilor anterioare. Pronaosul și aci este despărțit de naos printr'un perete susținut de doi stâlpi de piatră, uniți prin arcuri în semicerc. Ca și la biserica Doamnei, stâlpii sunt prevăzuți pe fusul lor cu caneluri proeminente, separate prin șanțuri subțiri și sunt decorați atât la partea lor inferioară cât și la cea superioară, pe o fâșie destul de lată, despărțită de glafuri printr'un inel mai gros, de aceleași ornamente asemănătoare cu floarea de crin stilizată întâlnite până acum în toate monumentele cantacuzine, din timpul lui Șerban, ca motiv decorativ principal (Fig. 6). Suntem deci îndreptățiți să credem că mâna acelorași meșteri pietrari, constituind poate chiar o școală, a decorat aceste coloane, cât și pe cele, nu mai târziu, de la Hurezi, unde, în afară de o decorație mai evoluată și mai variată, caracteristică artei brâncovenești, întâlnim ca o reminiscență aceleași flori de crin. Prin unitatea sa de plan, prin similitudinea decorației sculpturale, cât și prin ansamblul decorativ al picturilor, operă a aceluiaș meșter zugrav, ce decorase și Cotrocenii, Pârnu Mutul, biserica din Filipeștii de Pădure alături de biserica Doamnei

1) Cf. Genealogia Cantacuziștilor de Banul Mihai Cantacuzino, publicată și adnotată de N. Iorga. p. 352.

sunt monumentele reprezentative pentru dezvoltarea unui stil, care în decurs de cincizeci de ani, ajunsese în perioada sa de maturitate.

Arta din timpul lui Brâncoveanu este recunoscută în evoluția artei muntenești drept perioada în care tipuri de plan și forme structurale vechi se îmbracă într'o haină remarcabil de bogată, constituind un stil nou, care este stilul brâncovenesc. Utilizând resursele sale proprii și pe acele ale țării, Brâncoveanu ajunge să clădească edificii civile și religioase care, după cum a constatat și Profesorul Nicolae Iorga, puteau să facă celebru pe principele unui stat mai mare decât era țara muntenească. Totuși, și în cadrul acestei arte dirijate de o personalitate atât de puternică ca aceia a domnitorului muntean și însemnând în evoluția stilului muntenească o perioadă de închegare a expresiunii sale cele mai complete, membrii familiei Cantacuzino nu sunt satisfăcuți numai cu elementele și caracterele ce constituiau trăsăturile obișnuite ale vremii. Spătarul Mihai Cantacuzino, continuând campania de construcție a predecesorilor săi, ridică într'un răstimp scurt un număr de biserici foarte asemănătoare între ele, dar destul de deosebite de monumentele contemporane ale lui Brâncoveanu. Prin folosirea acelorași sisteme de construcții speciale și proprii lor, prin bogata și mai ales neobișnuita decorație în piatră ce împodobește coloanele și chenarele ferestrelor, și mai ales prin forma neîntâlnită la noi, nici înainte nici mai târziu, a portalurilor, ele constituiesc în arta timpului un grup de monumente aparte, dar foarte unitar. Originalitatea acestor edificii, nu se poate explica decât prin intervenția directă a Spătarului Mihai Cantacuzino care ajunsese să creeze sau să introducă la noi atâtea forme neobișnuite, fie datorită unei pregătiri profesionale dobândite în Italia, unde se pare că studiasse arhitectura, fie datorită numai impresiunilor puternice pe care artele țărilor din Apus și din Orient, unde călătorise, le produsese asupra unui spirit inclinat în mod natural să culeagă o sumă de sugestii. Aspectul oarecum eclectic al artei patronate de Spătarul Mihai Cantacuzino se datorește tot intervenției acestuia, care prin gustul și preferințele sale, a cultivat o artă ce s'a depărtat oarecum de aceea ce constituia tradiția stilului românesc. Unitatea acestor clădiri se menține însă prin faptul că ele sunt opera acelorași meșteri zidari, pietrari și zugravi ce au servit Spătarului drept interpreți ai ideilor sale artistice. Principalele biserici ridicate de acest membru al familiei Cantacuzino sunt: Mănăstirea Sfântului Ion din Râmnicul Sărat (1691-1697), vechea mănăstire Sinaia (1699), Biserica Fundeniei Doamnei (1699) și biserica Colței (1700).

Din studiul comparativ al acestor monumente, ajungem să stabilim trăsăturile lor comune. Cătoriiile Spătarului Mihai sunt, în genere, edificii de proporții mici, intenția acestuia fiind să facă din ele clădiri proporționate, elegante și pitorești în ansamblul lor. Ele se deosebesc de monumentele contemporane printr'o decorație mai compozită, în care intervin, alături de sculptură în piatră, și alte tehnici ca de exemplu stucul. Planul lor este în general treflat, cu turlă pe naos, ca la Râmnicul-Sărat, cu clopotniță pe pronaos ca la Colțea și Fundeniei Doamnei, cu scara clopotniței așezată în zidul pronaosului, cum am întâlnit-o la mai toate bisericile cantacuzine. Face excepție doar biserica mănăstirii Sinaia, al cărui plan original, în cruce latină, e datorit formei dreptunghiulare în exterior a absidelor laterale. Planul bisericii de la Sinaia nu se mai repetă la nici o altă biserică de la noi și rămâne tot o caracteristică a cătoriiilor Spătarului. Toate aceste biserici sunt prevăzute cu un pridvor deschis, de mari proporții, ca la mănăstirea Râmnicul-Sărat sau de mai mici proporții, ca la Sinaia, Fundeniei Doamnei și Colțea. Arcadele dintre naos și pronaos sprijinite pe stâlpi, caracteristice clădirilor lui Șerban Cantacuzino, ne apar aci sub formă mult mai evoluată a unui întreg ansamblu arhitectonic compus din trei arcuri trilobate, înalte și elegante, rezemate pe patru coloane svelte de piatră, ridicate pe pedestale înalte, după cum se poate vedea la Râmnicul-Sărat, Sinaia și Colțea.

(Fig. 7). Bolțile ce susțin turla pronaosului sau a naosului se sprijină pe console de piatră profilate sau sculplate cu chipuri de îngeri înaripați, ca la mănăstirea Sinaia. La Colțea aceste console formează în pronaos un fel de capitele foarte late pe care se sprijină arcurile. Ele înlocuiesc acele console prismatice, de formă mult mai simplă, întâlnite la Coeni-Mironești și biserica Doamnei, care apăruseră atunci ca o modalitate constructivă nouă și care ating, forma lor cea mai evoluată, tot la Colțea, unde, în afară de sculpturile ce le împodobesc în mod obișnuit, sunt prevăzute deasupra cu mici scuturi formând „cartușe”. Ca forme de arcuri, în afară de cele în plin cintru, întâlnite la biserica Doamnei și mănăstirea Cotroceni, se folosesc cu simpatie arcuri de inspirație orientală, trilobate și polilobate. Coloanele ce susțin aceste arcuri cât și cele dintre naos și pronaos prezintă forme și o decorație dintre cele, mai variate față de arta timpului, dar foarte asemănătoare de la un monument la altul.

Ele sunt ca acele de la Râmnicul Sărat și mănăstirea Sinaia, cu capitele în stil corintic și cu fusurile bogat împodobite cu vrejuri de struguri și foi de viță, dispuse în bande ce se înlanțuiesc în spirale. Această e forma caracteristică a coloanelor dela ctitoriile Spătarului, de unde trece și la alte monumente contemporane, la Berca și Bordești. Acolo se presupune că au lucrat aceiași meșteri și mai ales meșterul pietrar Mira, cel ce și-a lăsat numele săpat pe una din coloanele interioare ale bisericii din Bordești. Un alt tip de coloană îl constituie cel cu capiteluri decorate cu foi de acant rotunjite în volute ce împlinesc parcă în mod voit, ca o necesitate de ordin funcțional, rolul de a sprijini căderea arcurilor superioare. Fusul acestora este de cele mai multe ori în torsadă. Cele mai caracteristice sunt însă acele decorate pe baze și chiar la capitele cu motive figurative, îngeri, animale fantastice și păsări. S'a dat în ultimul timp o explicație iconografică apariției acestor motive în sculptura decorativă a timpului¹⁾. Ele ar putea fi o consecință de ordin stilistic datorită pătrunderii la noi a artei de influență occidentală medievală prin intermediul meșterilor venețieni și dalmatini, aduși de Cantacuzini, care erau mai familiarizați cu interpretarea unor asemenea motive ades întâlnite în decorațiile monumentelor din regiunile lor natale. În vreme ce la construcțiile brâncovenești, pentru decorația chenarelor de la ferestre, se urmează încă tradiția eptorii lui Matei Basarab, ca la Hurezi, sau se întrebuițează decorația cu sculpturi de jur împrejur cu vrejuri de flori și foi stilizate, fără cornișe și prag, ca la biserica Sf. Gheorghe din Mogoșoaia (1688), chenarele ferestrelor de la bisericile Spătarului Mihai sunt concepute într'o formă proprie acestor ctitorii. Ele prezintă în general un frumos chenar de piatră, cu arc trilobat, bogat decorat cu vrejuri de flori și, în plus, cu cornișe profilate în partea superioară și cu latura de jos decorată cu capete de îngeri cu aripile întinse, ca la Râmnicul Sărat, Colțea și Fundenii Doamnei. Dar ceea ce constituie trăsătura caracteristică a decorației acestor monumente sunt originalele și monumentalele portaluri de tip occidental de la intrare și care nu se întâlnesc decât la aceste ctitorii. Aceste portaluri se compun din două sau trei părți suprapuse. În registrul inferior apare ușa, încadrată de coloane cu fusul în întregime acoperit de o bogată decorație florală, cu capitele cu frunze de acant ce susțin figuri de îngeri și de evangheliști, tratate în „ronde-bosse”. (Fig. 8). Registrul superior este conceput ca un adevărat intabulament, în centrul căruia este prezentată pisania pe cartușe susținute de grifoni sau alte animale fantastice. Originalitatea acestor portaluri constă în folosirea atât de abundentă a unor elemente ornamentale împrumutate din repertoriul decorativ al arhitecturii civile din epoca Renașterii, ca de exemplu console, balustre, ornamente în formă de scoică, arhi-

1) Cf. *Maria Golescu*. Motive de animale în sculptura decorativă și semnificarea lor simbolică în arta religioasă, în *Bul. Com. Mon. Inst. An. XXXVI* (1943), pp. 36—48.

trave și cornișe, cât și din redarea din ce în ce mai plastic a figurilor, în tratarea cărora apare o tendință de individualizare a personajilor. (Fig. 9). Și decorația exterioară a acestor monumente se depărtează de formele tradiționale. La Sinaia pe fețele absidelor încadrate de chenare dreptunghiulare profilate la margini, erau zugrăvite flori. La Colțea arcadele ce decorează cele două registre ale fațadelor laterale nu mai sunt în plin cintru, ci sunt formate fiecare din trei arcaturi trilobate, înguste, suprapuse și retrase unele față de altele. Dar cea mai deosebită și mai originală dintre toate, reprezentând un caz unic în toată arta noastră, este decorația în stuc de la Fundenii Doamnei. Aci un meșter sigur pe posibilitățile sale, a redat într-o tehnică fină și delicată, cu o spontaneitate și cu o fantezie cu totul remarcabile, o decorație de basm oriental, în care flori rare, chiparoși, pești în bazine răcoritoare și chiar un palat oriental împodobesc de jur împrejur zidurile bisericii într'un ansamblu fermecător. (Fig. 10).

Ceeace contribuie să dea unitate monumentelor cantacuzine este și decorația murală, executată în general de același meșter zugrav, Pârveu Mutul¹⁾, autorul picturilor dela Mărgineni, Măgureni, Filipeștii de Târg, Filipeștii de Pădure, Călinești, schitul Lespezi, mănăstirea Poiana, Râmnicul Sărat, Sinaia, Fundenii Doamnei și Colțea. Dacă pentru cea mai mare parte dintre bisericile noastre nu putem preciza numele celui cărui a se datoresc picturile, ele fiind atribuite în general unor zugravi anonimi sau unei școale de zugrăvie, care potrivit obiceiului timpului execută decorațiile murale, pentru ctitoriile Cantacuzinilor, datorită unei publicații recente²⁾, care pune

1). Născut la 12 Octombrie 1657, Pârveu Mutul era fiul preotului Ioan Pârvescu, originar din Vișoiul Câmpulungului. Numele de Pârveu îl purta după nașul său, boerul Pârveu Aninoșanu, unul dintre oamenii cu vază în vremea aceia. Porecla de Mutul se datora faptului că era gângav. Murindu-i mama din vremea nașterii, tatăl său se retrage la mănăstirea Negru Vodă din Câmpulung și ia cu el copilul. Aci el crește sub grija părintească a tatălui și a călugărilor, jucându-se prin grădină și luând parte la slujbele și evenimentele ce se desfășurau în cadrul vieții mănăstirești. La vârsta de zece ani, el primește de la părintele Evghenie, un inițiat în arta zugrăviei, primele noțiuni ale meșteșugului picturii. Mai târziu deprinde dela meșterii locali, unde exista probabil și o școală de zugrăvie, destul de bine meseria pentru a executa icoane prin care să-și afirme talentul și să atragă atenția boerilor contemporani, astfel încât Tudoran Vlădescu, nepotul de frate al nașului său și ctitorul mănăstirii Aninoasa „văzându-l ocoși la zugrăvie“ îl trimite în Bucovina, la un zugrav spre „a-l desăvârși“. La părăsirea Câmpulungului să fi avut 17—18 ani. În Bucovina stă șase ani, poate la Suceava sau la vre una din mănăstirile bucovinene, unde în afară de meșteșugul zugrăviei învață slavonește și puțin latinește, limbi din care face mai târziu traduceri. Întors la Câmpulung își începe activitatea de pictor-decorator cu zugrăvirea mănăstirilor Negru Vodă și Aninoasa ca un primos de recunoștință pentru îngrijirea și sprijinul primit în copilărie. Era tânăr și plin de încredere în posibilitățile talentului său. Curând după aceea, îl găsim la București, lucrând pentru Șerban Cantacuzino, picturile mănăstirii Cotroceni. Lucrările executate aci îi asigură în curând încrederea întregii familii Cantacuzino, care face din el un zugrav de curte. Munca de zugrav cerea în vremurile acelea multe sacrificii și osteneți. În 1700, Pârveu Mutul hotărât să pue capăt aceluia du-te vino de la o biserică la alta, se stabilește în București, unde își cumpără o casă și se căsătorește. Tot aci deschide și o școală de zugrăvie, după cum deducem din documentele timpului, care de la acea dată sunt încălitate „Pârveu dascălul zugravul Mutul“. Odată cu încetarea construcțiilor Cantacuzinilor, el caută aiurea posibilități de câștig. Clădirile la care contribuie în această epocă cu știința și arta sa sunt: biserica Sf. Gheorghe Nou din București, mănăstirea Mamul și biserica din Bordești. În aceasta din urmă, potrivit obiceiului, se reprezintă pe sine printr'un portret, ca și la Filipeștii de Pădure. Activitatea sa de pictor de biserici se încheie însă în 1718, când îi moare soția. După o călătorie la Ierusalim, el își lasă averea fiului său mai mare, iar el împreună cu cel mai mic se retrag la mănăstirea Mărgineni, unde se călugărește, luând numele de Pafnutie. Ultimii ani ai vieții sale îi petrece în sihăstrie la schitul Roboia, din Argeș, unde moare în 1735 și unde a fost îngropat. Așa se sfârșește viața de muncă a unuia dintre cei mai remarcabili zugravi români de la sfârșitul secolului al XVII-lea.

2). Cf. C. Bobulescu. Vieți de zugravi (1657—1765). Autobiografia lui Ghenadie Arhimandritul, în Arhiva Românească, Tomul V. București, 1940, pp. 105—156.

În lumină viața acestui zugrav român, avem știri mult mai bogate. Un studiu mai larg consacrat activității și personalității sale artistice va trebui să prezinte la un loc opera acestui artist, cu toate trăsăturile ei stilistice și să o compare cu cea a lui Constantinos, autorul picturilor bisericii Doamnei din București.

Formele ce constituiesc ansamblul artei cantacuzine și-au urmat dezvoltarea, conform legilor lor interne, după un drum ce se poate stabili. El începe cu perioada premergătoare de experimentare a Postelnicului Constantin, în care apar forme noi de plan și se folosesc motive decorative neobișnuite, continuându-se în timpul lui Șerban Cantacuzino, când acordul dintre arhitectură și decorație atinge echilibrul și justa măsură caracteristică perioadelor de maturitate. Cu ctitoriile Spătarului, pentru realizarea cărora ctitorul, constructorii și decoratorii timpului se întrec să obțină efecte cât mai surprinzătoare, arta Cantacuzinilor atinge stadiul rafinamentului și al barocului. În perioada ce urmează imediat acesteia nu mai putem menționa nici o clădire care să introducă caractere noi. Cele două monumente dela Bordești și Berca, ctitorii și ele ale membrilor aceleiași familii și ale oamenilor lor de casă, prezintă atâtea similitudini cu bisericile Spătarului, încât le putem considera ca făcând parte din același grup. În prima jumătate a secolului al XVIII-lea, un Șerban Paharnicul Cantacuzino, când restaurează Cozia, paraclisul mănăstirii Bistrița și ridică elegantul foisor de la mănăstirea Comana sau chiar Ștefan Cantacuzino Domnul, restauratorul bisericii Sfinții Apostoli, ai mănăstirii Dintr'un Lemn și ai bisericii Curtea Veche, nu fac decât să actualizeze clădiri de factură mai veche, cărora le adaugă pridvoare și o decorație ce ajunsese curentă.

Este evident că această prezentare fragmentară și sumară nu reprezintă ultimul cuvânt asupra manifestărilor artistice ale familiei Cantacuzino. Astăzi, când rezultatele obținute prin aplicarea strictă a punctului de vedere istoric cât și a metodelor comparative, limitate la plan și folosite de arhitecți, ni se par insuficiente pentru a duce la concluziile cerute de cercetătorii de specialitate, arta Cantacuzinilor va trebui să fie studiată în întregime și evolutiv sub toate aspectele ei: arhitectură, sculptură, pictură și arte minore. Prin cercetarea mai adâncă a acestei activități rodnice, desfășurată în climatul artistic al vremii, în care contribuția membrilor acestei familii, cu tradiție și educație aleasă, se oglindește la fiecare pas, se va ajunge la stabilirea legăturilor reale dintre manifestările acestei arte și mediul contimporan. Urmărindu-se în cadrul însuși al acestei arte dezvoltarea independentă a formelor, va trebui să se precizeze în ce raport stă ea cu influențele venite din afară, dat fiind că studiul formelor nu implică ruperea definitivă a legăturilor cu mediul înconjurător, ci mai curând o adâncire a lor. Căci este vădit că aceea ce leagă construcțiile Cantacuzinilor și ne îndreptățește să le privim, în evoluția artei muntenești, ca un grup aparte, nu este numai faptul că ele sunt ctitoriile membrilor aceleiași familii, ci mai ales unitatea lor de stil. Aceasta rezultă din folosirea unor forme de plan și metode de construcție identice, din repetarea motivelor decorative, din utilizarea acelorași meșteri, din împrumutarea de la surse de inspirație comune, orientale, musulmane și occidental-italiene, a elementelor de influență străină, prin care au îmbogățit repertoriul nostru artistic cu forme, motive și tehnici noi. Studiindu-le sub acest aspect, vom putea explica mai ușor bazat pe gustul și spiritul novator, proprii acestor ctitori, introducerea în arta noastră a unor curente de influență pe care altfel nu le-am fi putut primi și fără de cari arta românească s'ar fi lăsat atrasă poate pe alte drumuri. Toate aceste trăsături dau edificiilor cantacuzine un aer de familie și explică în ce măsură au contribuit reprezentanții acestui neam la ridicarea nivelului artei muntenești. De aceea prezentarea la un loc a tuturor ctitoriilor cantacuzine mi se pare mai utilă și mai unitară decât aceea a cercetătorilor de până acum,

care limitează această artă la ctitoriile lui Șerban sau fac din activitatea lui Mihai Spătarul un titlu de glorie al artei brâncovenești. Căci, este știut, că un stil are nevoie de o perioadă de formație și că el își urmează cursul evolutiv și deci nu poate fi judecat numai după creațiile realizate în momentul lui maxim. Numai, astfel studiată arta Cantacuzinilor va ajunge să se bucure pe deplin de importanța pe care o merită, date fiind originalitatea și caracterele ei permanente, în cadrul artei secolului al XVII-lea.

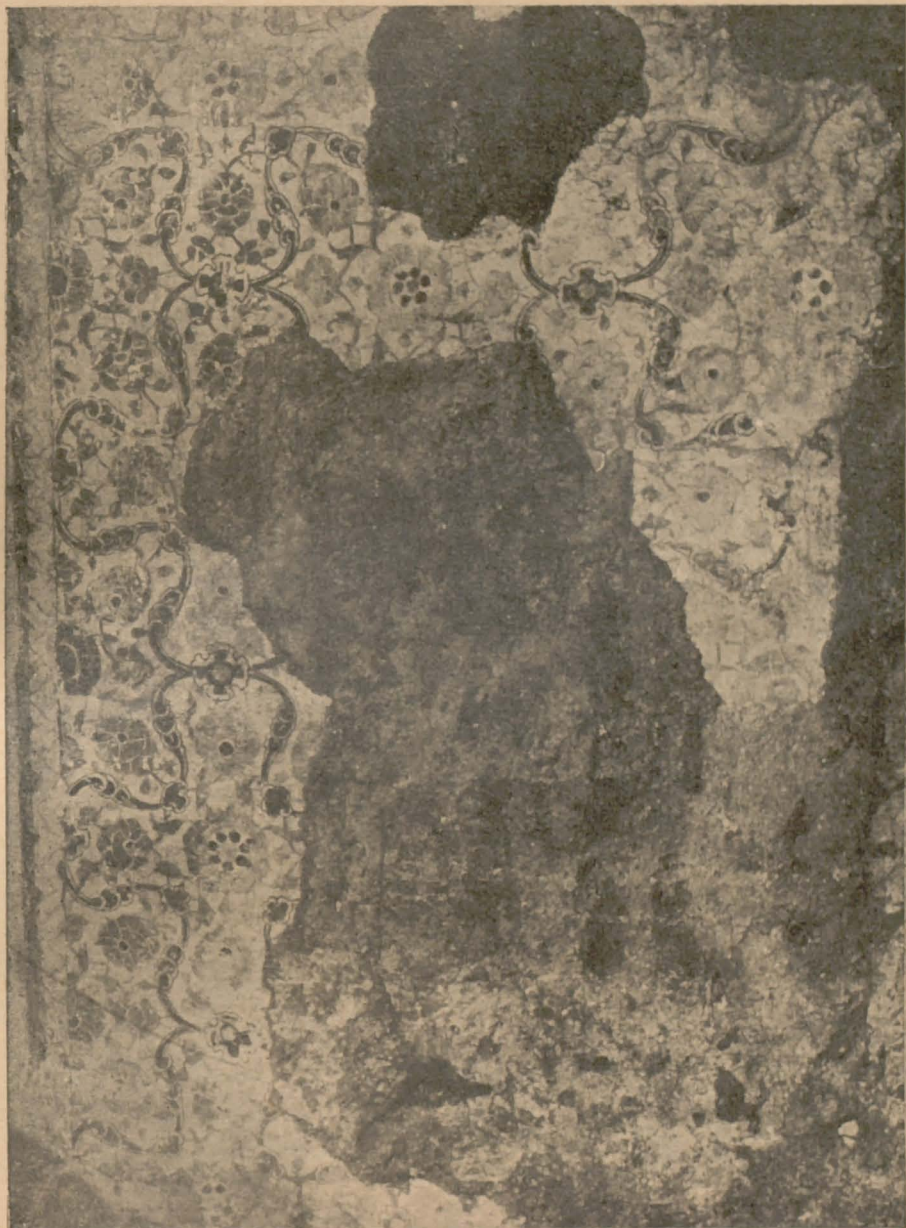
Teodora Voinescu



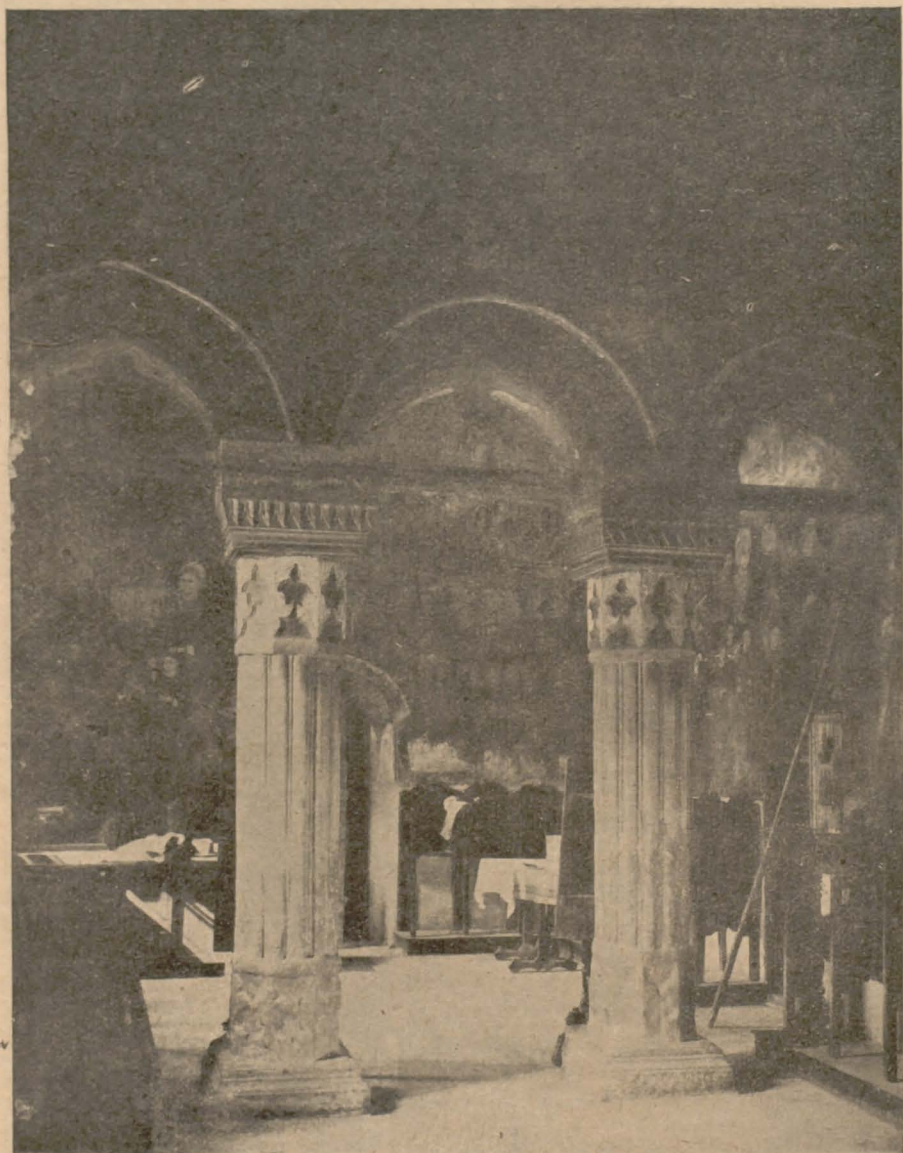
1^o, 2^o, 3^o. *Mărgineni*: Sculptură în piatră (fragmente).



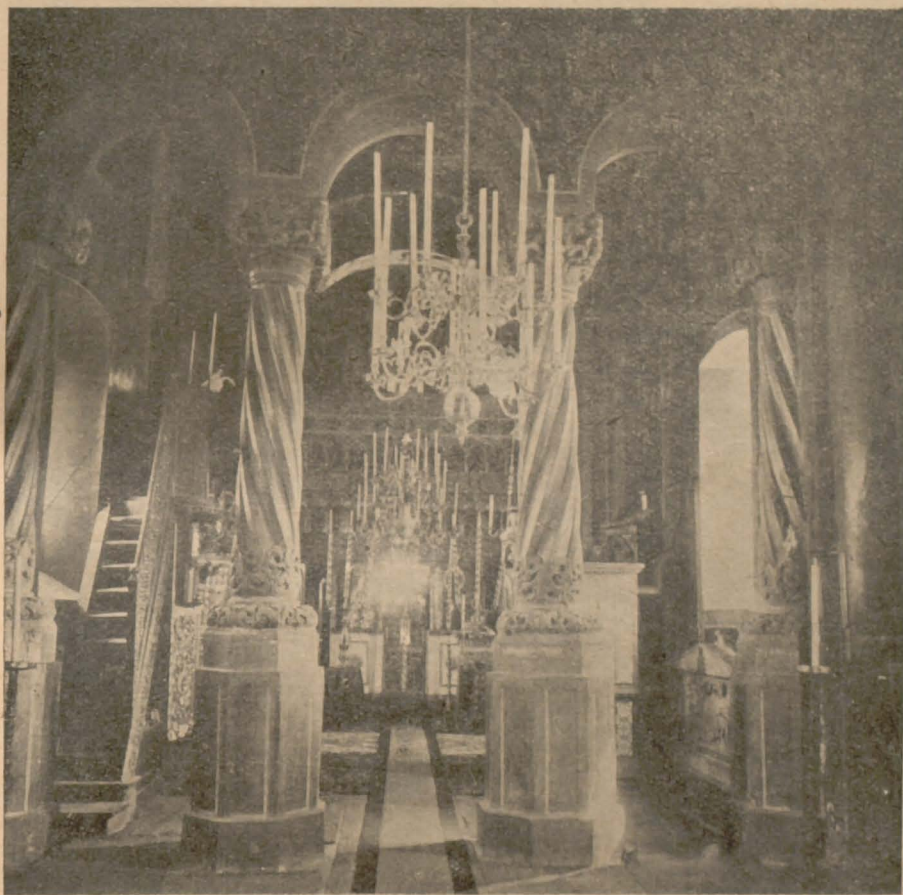
4°. *Măgureni*: Ghiveci cu floare orientală.
Sculptură în piatră.



5°. *Măgureni* : Fragment din decorația interioară. Pictură murală.



6^o. Filipeștii de Pădure : Stâlpii dintre naos și pronaos.



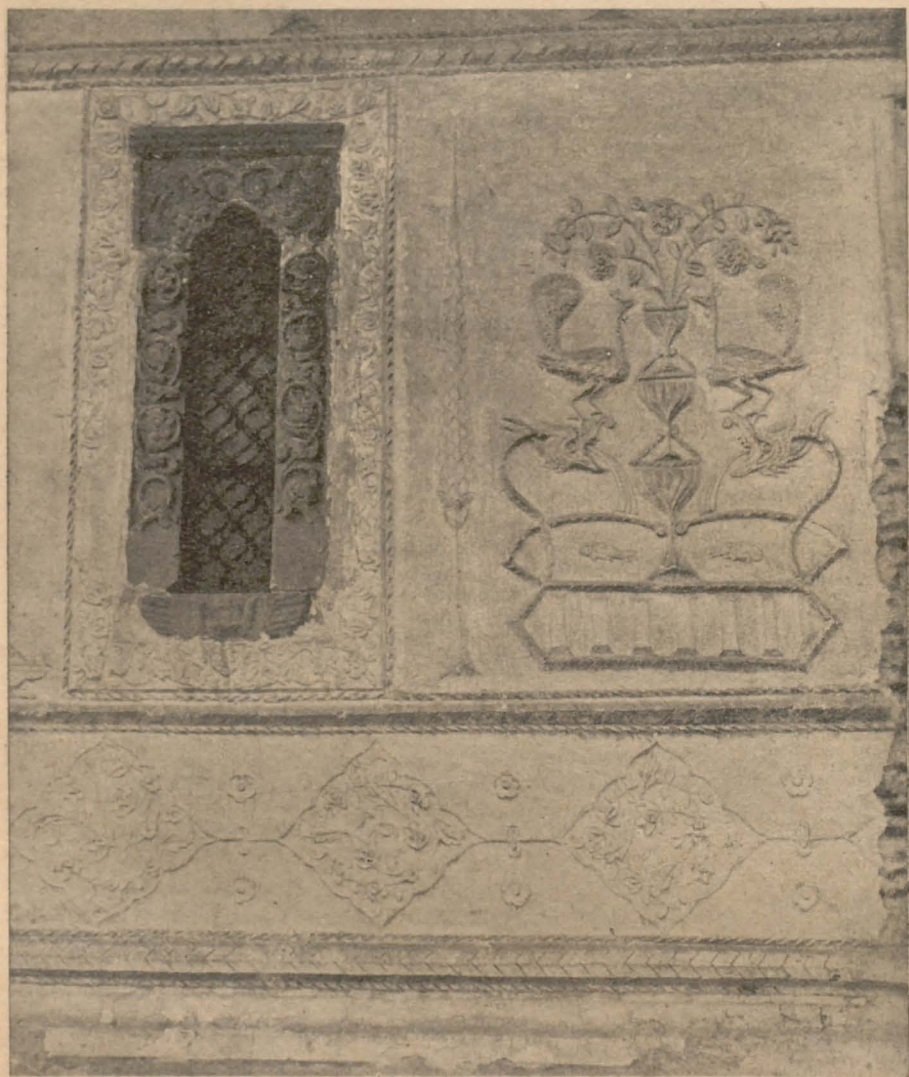
7°. *Coltea* : Stâlpii dintre naos și pronaos.



8^o. *Coltea* : Portalul. Sculptură în piatră.



9°. *Biserica Colții*: Figură de Evanghelist. (Detaliu din portal).



10°. *Fundenii Doamnei*: Decorație exterioară în stuc.

Biserica Batiște

Jn București, pe Strada Batiște, între str. G-ral Praporgescu și Str. G. Cantacuzino, se află biserica Batiște. Denumirea de Batiște G. I. Ionescu-Gion ¹⁾ și apoi D-l Grigore Ionescu ²⁾ cred că este dată bisericii de mahalaua în care se află și care a fost astfel numită după Constantin Baptiste Velleli, un boer prieten al lui Radu-Vodă-Mihnea și care avea prin aceste locuri proprietăți. Domnul G. Florescu face legătura între numirea bisericii și a mahalalei cu pâraul Bucureștioara, ce curgea prin acele locuri și care era numit, „batiștea“ sau „bateliștea“ ³⁾.

Pisania bisericii Batiște, cuprinsă în chenarul de piatră ce încadrează ușa, pomenește ca fondator pe Vătaful Manciu, care a ridicat acest locaș la 1764. Aspectul exterior al bisericii, așa cum a arătat la origini, e păstrat de o acuarelă a lui Preziosi și care a fost de folos la restaurarea bisericii ce s'a executat acum vreo 20 ani. Biserica mai suferise reparații anterioare care-i schimbaseră aspectul inițial.

Din punct de vedere arhitectonic biserica Batiște este o construcție de plan triconc mănăstiresc, având dimensiile 25 m.. măsurăți pe axul est-vest, și 8,30 m. pe axul transversal.

La exterior, biserica prezintă un pridvor deschis, un pronaos, naos și 3 abside pentagonale. Pronaosul este puțin lărgit față de naos. În dreptul pronaosului, pe latura Nord, se află turnul clopotelor, construcție poligonală, adiacentă trupului bisericii. Naosul și pronaosul sunt acoperite de cupole puternice, ce se reazimă pe cilindri octogonali, care au tăiate pe fiecare față câte o fereastră înaltă și îngustă, încadrată între colonete angajate. Pridvorul e acoperit de două calote. Arcurile dintre calote se reazimă pe console foarte pronunțate. Coloane de zidărie, două libere și șase angajate, susțin bolțile pridvorului. Coloanele, cilindrice și cam greoaie, se ridică pe baze poligonale, sprijinind pe capitelelor cubice, fără decor, arcurile. Lumina o dau bisericii cele cinci ferestre lărgite la reconstrucție și care sunt așezate câte două pe laturile de Miază-Noapte și Miază-zi și una în absida centrală. Decorul exterior al bisericii îl constituie brâul, care trece cam pela mijlocul construcției, despărțind-o în două registre. Brâul e lucrat în stuc și ca ornament are frunza de acant. Registrul inferior e decorat de lungi arcade oarbe, iar cel superior de 26 medalioane pictate în frescă cu chipuri de evangheliști și prooroci. Cornișa bisericii e simplă, fără decor sculptural. Bazele cupolelor, în medalioane mici, au purtat chipuri de sfinți, azi aproape invizibile. Ușa de intrare a bisericii, așezată la vest, în axul longi-

1) G. Ionescu-Gion : Istoria Bucureștilor, 1899 pag. 176.

2) Grig. Ionescu : Ghid istoric și artistic. București 1938 pag. 139.

3) G. Florescu : din Vechiul București.

tudinal, e încadrată într'un chenar de piatră sculptată. În chenar, deasupra ușii, e încadrată pisania, deasupra căreia este așezat un linteau, sculptat în piatră cu motivul frunzei de acant.

În interior, biserica este destul de spațioasă. Naosul lungit, cuprinzând cele 2 abside secundare, hemiciclice, este încoronat de o cupolă pe cilindru înalt, acoperit de o calotă. Cupola, se reazimă pe pereții verticali prin pendentivi și arce cu console. Absidele secundare sunt acoperite de câte o concă. Bema este acoperită tot de o concă, ce se prelungește, cu un mic berceau. Pronaosul, lărgit față de naos, este acoperit de o calotă ce se sprijină pe pendentivi și arce cu console. Pridvorul este încoronat de două calote mici pe pendentivi și arcuri cu console, ce sunt despărțite printr'un arc în plin cintru.

Frumusețea bisericii Batiște, o constituie pictura murală. Ca teme iconografice decorul pictat nu oferă nimic deosebit în comparație cu celelalte biserici bucureștene contemporane ei, continuându-se o tradiție stabilită anterior. Ceeace atrage atenția, este însă execuția picturii, datorită unor zugi și meșteri în arta desenului și a coloritului.

Cu privire la subiectele ce împodobesc pereții interiori ai bisericii Batiște, se deosebesc două cicluri: figuri și compoziții, astfel distribuite de zugrav, spre a scoate în evidență prin ele, arhitectura. Din punct de vedere iconografic, cu privire la alegerea subiectelor, se respectă tradiția fixată deja în secolul XII în arta bizantină, cu oarecari abateri aci, inerente bizantinismului târziu, când nu se mai cunoșteau prea sigur legile iconografiei.

Calota naosului nu mai păstrează pictura. La baza cilindriului este ilustrată Liturghia îngerească, din care azi se mai văd doar îngerii, îmbrăcați în costume de diaconi și preoți, purtând în mâini fie cruci, fie evanghelii sau lumânări. Ei sunt înfățișați în cortegiu, în mișcare, oficiind alături de Iisus, liturghia din ceruri. Din nefericire pictura e ștersă spre Răsărit și Apus, așa că nu se poate deduce prezența sau absența epitafului, după care s'ar putea preciza și care anume moment al liturghiei este ilustrat¹⁾, precum și care din liturghiile bizantine.

Cupola naosului ilustrează biserica cerească, urmând ca absida principală să ilustreze o altă idee liturgică: biserica pământească în cece are ea mai înalt: Sf. Fecioară și Sf. Episcopi. În biserica Batiște, pe conca absidei și pe berceau-ul cu care se prelungește, acoperind hemiciclul, este ilustrată Sf. Treime sub forma Celui Vechi de zile, înconjurat de Serafimi, de porumbelul Duhului Sfânt și de Mântuitorul-Copil așezat pe genunchii Sf. Fecioare. Sf. Fecioară, purtând pe Iisus copil pe genunchi, oferindu-L, continuă ideea de jertfă din cupolă. (Liturghia îngerească). În stânga și dreapta tronului pe care stă Sf. Fecioară, străjuiesc arhanghelii Mihail și Gavriil iar, la picioarele Ei, doi melozi cu rotuli desfășurate. Se citește inscripția „Cozma“ deasupra capului unui melod. Scena centrală de pe concă, este încadrată la Nord și Sud de câte trei medalioane de profeți. Se poate citi doar numele lui Ghedeon. Ilustrarea figurii lui este în legătură cu un text biblic ce este o figură a nașterii minunate a Mântuitorului²⁾). Procedul de a se ilustra alături de o scenă, personaje în legătură cu ideea ilustrată de ea, este de origină foarte veche în arta bizantină și de tradiție orientală.

Pereții hemiciclului ilustrează în registrul I, două scene din viața Sf. Fecioare: la Nord, Nașterea Sf. Fecioare iar la Sud, Intrarea Ei în biserică. Din punct de vedere iconografic scenele acestea nu oferă nimic deosebit. În scena Nașterii este reprezentată o încăpere în mijlocul căreia este patul

1) I. D. Ștefănescu: La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie. Paris, Paul Geuthner 1932. pag. 306-307.

2) Vechiul Testament, Cartea Judecătorilor. Cap. 6 paragraf. 37 și următoarele.

pe care stă Sf. Ana, spre care se îndreaptă două femei ce-i aduc daruri, după obiceiul timpului, atunci când se naștea un copil. În stânga scenei, Sf. Ioachim. În colțul din dreapta, jos scena băii copilei. Intrarea în biserică a Sf. Fecioare, o ilustrează pe Ea mică, întovărășită de un cortegiu de Doamne de onoare, în frunte cu Ioachim și Ana. Scenele din viața Sf. Fecioare, ilustrate în biserica Batiște, fac parte din iconografia marială canonică, consacrată încă din secolul VI. Prin secolul XI apare însă un ciclu iconografic închinat Sf. Fecioare care ia naștere în urma apariției unor evanghelii apocrife de prin secolul 8-9, precum și în urma cântărilor liturgice create în cinstea Ei.¹⁾ Unele biserici bucureștene, aproape contemporane bisericii Batiște, (biserica Kretzulescu de exemplu) ilustrează în absidă viața Sf. Fecioare după literatura apocrifă, în scene mult mai numeroase.

Registrul II al hemiciclului, ținându-se de semnificația simbolică atribuită bemei, ilustrează portrete de Sf. Episcopi, între care se citesc numele lui Vasile și Ioan, episcopi autori de liturghii.

În naos, se ilustrează de obicei Evangheliarul, scene influențate de cântări religioase sau de omilii ținute de episcopi sau predicatori celebri, în epoca paleo-creștină sau ai bisericii bizantine. În epoca paleo-creștină, pereții naosului ilustrau Biblia verset cu verset, cu timpul se selecționează subiectele, alegându-se momente reprezentative din Viața, învățătura sau Patimile Mântuitorului.

În biserica Batiște, în naos, este ilustrată activitatea de taumaturg și învățător a Mântuitorului precum și Patimile Lui. Pe arcul triumfal, care face legătura între absidă și naos, este ilustrată, în centru, Înălțarea la cer a Mântuitorului Iisus așezat pe arcurile Cerului, într'un medalion purtat de patru îngeri, privește spre cele două grupe de pe pământ: Sf. Fecioară între îngeri și Apostolii. Scena este inspirată din Profetii ce se citesc la Înălțare. În stânga și dreapta acestei compoziții centrale de pe arcul triumfal, sunt ilustrate o scenă de taumaturgie: Vindecarea orbului și o scenă din învățătura lui Iisus și anume momentul din viața Lui când își inaugurează această activitate: la 12 ani în templu, vorbind cărturarilor. Pe poalele arcului triumfal, este ilustrat la Nord Arhanghelul Bunei-Vestiri iar la Sud, Sf. Fecioară din scena Bunei-Vestiri. Calota nord din naos, ilustrează una din Evangheliile învierii: Coborârea la limbi, după concepția bizantină a secolelor XI-XII și anume ilustrând ideia de victorie a Mântuitorului asupra morții, salvând din moartea veșnică pe Adam și Eva și ideia de victorie asupra infernului, simbolizată în compoziția de aci, printr'un înger ce înfige sulița într'un balaur colosal, Hadesul. Scena aceasta (coborirea la iad) ocupă centrul compoziției, fiind încadrată de alte două compoziții: Iisus victorios, ieșind din mormânt iar cealaltă scenă, Iisus între îngeri îmbrăcați în haine de lumină, coboară la iad. Aceste două scene ale învierii Mântuitorului sunt de influență apuseană și se justifică prin data târzie a pictării lor. Pe calota absidei Sud este ilustrată Schimbarea la față a Mântuitorului, tipul manifestării dumnezeirii Lui. Pictura scenei este refăcută culoare peste culoare. Scena comportă trei momente: Iisus și cei trei apostoli vin spre Tabor, apoi momentul principal, al schimbării la față, Mântuitorul fiind înfățișat în aceeași lumină cu Moise și Ilie și al treilea moment, plecare dela Tabor.

Hemiciciele de sud și nord ilustrează în primele registre scene de taumaturgie și învățătură ale Mântuitorului astfel: Scena vindecării fiului văduvei din Nain, Minunea dela Cana, urmează apoi o scenă ștearsă și

1) I. D. Ștefănescu. Curs ținut la Școala de pictură bisericească. Buc. 1944-45, în subiectul Acatistul Bunei-Vestiri.

Vindecarea celor doi îndrăciți, în registrul superior sud. La Nord se continuă în primul registru cu scene din viața lui Iisus și anume cu învățătura Lui: Iisus în casa Martei și Mariei, Parabola cu cei ce n'au primit harul de nuntă, Parabola spusă lui Zacheu și Parabola cu smochinul amăgitor. În registrul II al naosului sunt înfățișați Sfinți Militari, cei mai adesea reprezentați dintre Sfinții martiri. Șirul Sf. Militari este întrerupt de chipurile Sf. Împărați Constantin și Elena, de o Sfântă fără inscripție și de Deisus. Deisus se află în registrul II al hemiciclului Sudic. În această scenă este înfățișat Iisus episcop, așezat pe tron între Sf. Fecioară și Ioan Botezătorul. Este ilustrarea unor rugăciuni liturgice, spre deosebire de scena Deisus în legătură cu Judecata din urmă și în care Iisus apare sub chipul dreptului judecător.

Busturi de Sfinți încadrate în medalioane, decorează curbele bolților și arcadelor.

Berceau-ul de apus, care separă naosul de pronaos, este rezervat ciclului Patimilor Mântuitorului. În pictura bisericilor noastre s'a pictat ciclul Patimilor cu multă cinste. Patimile, răstignirea lui Iisus, condiția răscumpărării păcatelor omenirii sunt ilustrate la noi sub influența iconografiei orientale, de veche tradiție siriană și cappadociană. Scenele Patimilor ilustrate la Bătușe sunt cele tradiționale și anume I. Cina Cea de taină, ilustrând momentul, când Iuda se apleacă spre Iisus, II. Spălarea picioarelor, scena aceasta trebuind de fapt să precede Cina, cronologic petrecându-se înainte. III. Rugăciunea în grădina Ghetsimani unde Iisus este ilustrat de două ori: odată în rugăciune și apoi plecând, întovărașit de apostoli. IV. Sărutul lui Iuda, compoziție pitorească și dramatică, apoi 3 scene ale Judecății: Iisus la Ana, Iisus la Caiafa și apoi la Pilat, aceasta din urmă ea însăși constituind două scene diferite. Urmează apoi, păstrându-se cronologia: Flagelația Mântuitorului la stâlpul din curtea Pretoriului, Coroana de spini, Drumul Crucii, fiind ilustrat momentul în care Simon poartă Crucea și o scenă a Răstignirii: Iisus pe cruce, între Sf. Fecioară și Ioan. Timpanul de apus, ilustrează Răstignirea într'o scenă monumentală, ca final al ciclului Patimilor. Crucea pe care este răstignit Mântuitorul, se ridică între cele două ale tâlharilor crucificați odată cu El. Trupul Mântuitorului mort pe cruce, desenează o curbă armonioasă, zugravul ținându-se de respectarea teologică a textului versetului din crez: „S'a răstignit pentru noi în zilele lui Pilat din Pont, a pățimit și s'a îngropat“. La picioarele crucii este grupul Sfințelor Femei îndurerate de tragedia petrecută. Sentimentul dramatic ce străbate compoziția aceasta, ar putea fi comparat cu cel din frescele cele mai bune dela Mistra. Pe poalele arcului de sud, alături de scena în care este înfățișat Iuda înapoiind arginții vânzării este ilustrată o scenă din viața lui Ioan Botezătorul: Tăierea capului său — iar pe peretele de nord, Aflarea capului Sf. Ioan. Ioan Botezătorul a fost adesea ilustrat în monumentele Munteniei, fie în legătură cu scena Judecății din urmă, fie ca subiect independent sub înfățișarea de ultim profet și precursor al lui Iisus.

Pronaosul în mod obișnuit înfățișează scene din Sinaxar sau interpretări plastice ale poeziei religioase, Sfinți călugări și asceți care au ilustrat viața mucenicească, Imne închinare Sf. Fecioare sau viața vreunui Sfânt ilustrată după Acatistul respectiv.

În biserica Bătușe pronaosul este închinat Sfintei Fecioare. Registrele superioare ilustrează viața Ei după Acatistul Bunei-Vestiri, ultimul registru fiind rezervat Sfinților Călugări. Colota pronaosului păstrează imagina, destul de ștearsă a Sfintei Fecioare purtând pe Mântuitorul pe brațul stâng. Independenti, chipuri de melozi între care se citește „Cozma“. Acatistul Bunei-Vestiri, ce ilustrează timpanele și registrele superioare, este un imn compus în cinstea Sfintei Fecioare, în secolul VII de Patriarhul Sergiu al Constantinopolului. Ca idee, natura acestui imn este strict teologică, referindu-se la dogma întrupării Mântuitorului. Din punct de vedere artistic și literar Aca-

tistul prezintă o valoare însemnată cuprinzând un element literar-istoric în cele 12 condace, apoi un element de poezie, cele 12 icoase care se cântau după armonia muzicii bizantine și un element de dans ritual, în genul dansului ritual ebraic¹⁾. Documente plastice care păstrează imnul Acatist nu sunt mai vechi de secolul XIV, la Athos. Secolul XIV înseamnă de fapt, sfârșitul unei tradiții iconografice și artistice, așa că este probabil ca înainte de a fi fost reprezentat în pictura murală, Acatistul să fi fost ilustrat în manuscrise din care s'au inspirat zugravii²⁾. Versurile narative ale imnului au oferit pictorilor posibilitatea de a transpune, în compoziții picturale ideile Acatistului de ordin dogmatic-istoric. Versurile lirice, de invocatie și aclamație, le-a oferit deasemeni o serie de motive care din punct de vedere artistic, oferă un admirabil efect decorativ. Din punct de vedere al interpretării textului, în biserica Batiște se continuă o tradiție stabilită. Originalitatea zugravului constă în felul cum își compune scenele. Cele trei scene ilustrând Buna-Vestire, corespunzând primelor icoase și condace sunt divers ilustrate, corespunzând a trei momente ce se succed și pe care zugravul reușește să le sugereze variind expresia și atitudinea Sfintei Fecioare. În scena „Umbririi” Sfintei Fecioare de către Sfântul Duh, pictorului i se pare prea puțin sugestiv vălul mistic pe care-l desfășoară cei doi îngeri, ca simbol al concepțiunii fără de prihană, deaceia pictează deasupra scenei, chipul lui Dumnezeu-Tatăl sub înfățișarea Celui vechi de zile din viziunea lui Daniil. Este un element care putea lipsi dar care satisfăcea necesitatea de concret a sufletului zugravului. Scenele ilustrând Întâlnirea cu Elisabeta, Închinarea magilor, Fuga în Egipt, precum și cele corespunzând versurilor de aclamație, nu prezintă nimic deosebit ca iconografie, fiind ilustrate după canonul obișnuit. Pe timpanul de nord, în legătură cu Acatistul, este ilustrată scena de preamărire a Sfintei Fecioare Blacherniotissa. Scena reprezintă un interior de biserică, cu năvile despărțite de o colonadă interioară. Între coloanele din centrul compoziției, în fața unei icoane asemenea aceleia vestite dela Blacherne, străjuește un înger. În stânga și dreapta lui două grupuri de personaje în genunchi, în atitudine de adorație. Pe timpanul de sud este ilustrat Acoperemântul Maicii Domnului. Compoziția înfățișază în centru pe Sfânta Fecioară azeată pe un tron. În stânga și în dreapta tronului Ei, regi și popor O aclamă. Toți aceștia sunt învăluiți de „acoperemântul” Sfintei Fecioare ce se desfășură ca o imensă mantie ocrotitoare, desprinsă de pe umerii Ei. Pe timpanul de apus este ilustrată scena ce poartă numele de Izvorul Tămăduirii, Sfânta Fecioară fiind socotită izvor al vieții în cântările Penticostarului. În legătură cu ilustrarea Acatistului Bunei-Vestiri, care are ca principală idee dogma nașterii Mântuitorului, o scenă din ultimul registru sud, ilustrează ideia nașterii lui Ioan Botezătorul în legătură cu aceea a Mântuitorului. Scena reprezintă pe Sfânta Fecioară purtând pe Iisus prunc, alături de Sfânta Elisabeta purtându-l pe Ioan Botezătorul copil. Pe un rotulus ce se desfășoară între portretele Sfințelor Femei, sunt scrise cuvintele: „Ce ai venit Maica Domnului meu la mine? Tu porți pre stăpânul și eu pre robul, Tu pre Cuvântul, eu pre proorocul, Tu lumina, eu sfeșnicul”³⁾. În ultimul registru, în continuarea acestei scene, sunt ilustrați Sfinți călugări, îmbrăcați în „îngerescul chip”, purtând în mâini mătănii și rotuli desfășurate: Sfântul Gherasim poartă un rotulus cu inscripția, . . . tia către Hrstos de toate lucrurile am fugitu”, urmează Sfântul Teodosie cu rotulusul ce-l ține și pe care scrie „Văzui mrejiile diavolului întinse peste toată fața pământului”, apoi Grigorie Cel

1). I. D. Ștefănescu. Curs ținut la Școala Superioară de pictură bisericească anul 1944-45.

2). Tafrali: Iconografia imnului Acatist.

3) Mineiul pe lunie, ziua 24.

Mare, Sfântul Zosima împărtaşind pe Maria Egipteanca, Sfântul Alecsie omul lui Dumnezeu, Sfântul Pahomie, având alături pe Arhanghelul Rafail cel care i-a adus haina călugărească. Pe rotulus-ul ce-l ține Rafail scrie: „Pahomie așa ți se cade să te porți“. Alături de Pahomie este un Sfânt pustnic purtând barba până la glesne și îmbrăcăminte de blană care închee șirul Sfinților călugări. De obicei în ultimul registru al pronaosului bisericilor din țara noastră se ilustrează portrete de Sfinți și Sfinte în raport cu destinația monumentului. Faptul că în biserica Batiște sunt ilustrați sfinți călugări, poate fi pus în legătură cu faptul că, vreodată în trecut, vor fi slujit călugări în biserica aceasta.

Exonartexul bisericilor judeceștene contemporane cu biserica Batiște ilustrează în mod obișnuit Judecata din urmă sau Apocalipsa Sfântului Ioan pe perețele de răsărit; pe ceilalți pereți conciliile ecumenice, scena din Geneză, Psalmi și imne creștine. Pictura exonartex-ului bisericii Batiște, ilustrează scene inspirate din evanghelia lui Matei, scene din Geneză iar în registrul inferior, viața celor două mucenițe Paraschiva, protectoarele bisericii. Cele două mici calote, ce acopăr exonartexul bisericii, dispuse una la nord și cealaltă la sud, ilustrează respectiv, cea dela nord pe Iisus Emmanoil iar cea dela sud pe Ioan Prodromul. În jurul medalionului ilustrând pe Iisus Emmanoil, se mai citește din inscripția destul de ștearsă un tropar ce se află între cântările mineiului din ziua de 25 Decembrie: „Veseliți-vă cerurilor... strigați munților veselie că iată Emmanuil“ — sfârșitul inscripției este complet ilizibil. În calota de sud, portretul Prodromului cu aripi și purtând melota. Prodromul ține în mână un mic rotulus desfășurat pe care sunt scrise cuvintele ce le predica el, anunțând realizarea prorociilor cu privire la Mântuitor: „Pocăiți-vă, pocăiți-vă că s'au apropiat împărăția lui Dumnezeu“. În inelul dimprejurul medalionului cu chipul Prodromului este scrisă prima parte a troparului ce se citește la 7 Ianuarie, în ziua prasniciului Sfântului Ioan: „Pomenirea dreptului cu laude, iar ție destul îți este mărturie Domnului, mergătorule înainte.. Că te-ai arătat cu adevărat și decât prorocii mai cinstit“. 1).

În registrul superior al exonartex-lui, pe perețele de Răsărit, este ilustrată Judecata din urmă, rezumată la momentul principal: Deisus. Spre deosebire de cealaltă Deisus, din naos, aceasta de aci este în legătură cu viața de apoi. Mântuitorul în tetramorf, este Judecătorul spre care se îndreaptă rugămintele Sfintei Fecioare și ale lui Ioan Botezătorul, mijlocitorii omenirii pentru care cer îndurare. În octoih se găsesc numeroase texte cu nuanța de cerere făcută de credincioși Sfintei Fecioare și lui Ioan pentru a le fi binevoitori în ziua cea de apoi. Dedesubtul scenei Deisus, străjuește garda de îngeri ce vor anunța Judecata, iar mai jos, în două grupuri sunt înfățișați cei 12 apostoli, așezați în atitudini grave, fiecare figură variat desenată, exprimând însă încordarea în așteptarea momentului când îngerii vor face să se audă trâmbetele judecății. Corespunzând acestui registru, pe pereții Sud, Apus și Nord, urmează 4 scene inspirate din Evanghelia lui Matei 2), fiind tot în legătură cu judecata din urmă. Scenele ilustrează textele indicate de inscripțiile ce le însoțesc: Prima scenă: „Sfânta Evanghelia care zice: flămând am fost și mi-ați dat de mâncat“. Cea de-a doua: „setos am fost și mi-ați dat de băut;“ următoarea „gol am fost și m'ați îmbrăcat“ iar ultima, [bolnav am] fost și m'ați [vindec] at“. Ultimul registru al pereților de Sud, Vest și Nord, ilustrează în 6 tablouri, scene din Geneză. Prima scenă, purtând inscripția: „că l-au despărțit Dumnezeu lumina din întunec“ ilustrează capitolul I din Facere și înfățișează pe Dumnezeu Savaoth, bust,

1) Mineiul pe Ianuarie, ziua 7. Troparul.

2) Matei 25, paragraf. 31 și următoarele.

în haine albe de lumină, făcând cu mâna dreaptă gestul de a despărți ziua de noapte. Pictorul face greșeala de dogmă înfățișând pe Creator sub aspectul unui bătrân. Dumnezeu este Duh și nu poate fi ilustrat antropomorfic ci doar sub aspectul sub care l-au văzut ochii omenești: mâna Lui, care a apărut lui Moisi pe Horeb, ingerul ce i-a apărut lui Avraam, porumbelul care s'a pogorât la Teofanie, noul sau verbul încarnat Scena II-a, puțin vizibilă, ilustrează pe Creator zidind pe om. Scena reprezintă pe Adam gol binecuvântat de Creator. În scena III-a este crearea Evei. Adam doarme și Dumnezeu aduce pe Eva făcută din coapsa lui. Urmează scena călcării poruncii — capitolul III din Geneză — ilustrată prin pomul binelui și răului având în stânga și în dreapta pe Adam și pe Eva. Pe pom stă încolăcit șarpele, cu capul plecat spre urechea Evei. Scena isgonirii din rai urmează după aceasta și în sfârșit ultima scenă care poartă inscripție vizibilă: „când s'au apucat Adam și Eva de muncă“, ilustrează pe Adam lucrând pământul și pe Eva torcând, după păcat, când au cunoscut oboseala și moartea.

Ultimul registru al peretelui de Răsărit al exonartex-ului, în două rânduri de medalioane, a căror pictură e foarte ștersă, sunt ilustrate momente din viața celor două cuvioase Parascheva al căror hram îl are biserica ¹⁾. Pe peretele Nord și Sud, în rând cu medalioanele, sunt portretele celor două Sfinte purtând, cea dela Nord inscripția: „[Sfânta Mu]cionița Parascheva“, iar cea dela Sud „Preapodamna Parascheva“. Primul șir de medalioane reprezintă după cum indică inscripțiile ce le însoțesc: „Nașterea Sfintei Vineri“. Scena este ilustrată după modelul Nașterii Sfintei Fecioare, care este arhetipul scenelor ilustrând nașterea vreunui sfânt. În centru este patul pe care-i așezată Maica Sfintei, spre care se îndreaptă două femei ce-i aduc daruri. În partea dreaptă a tabloului, în primul plan, alte două femei pregătesc baia copilului. Urmează apoi al doilea medalion cu inscripția: „Sfânta Vineri au făcut rugăciune către H[ri]stos“. Scena ilustrată pe Sfânta Vineri în picioare în atitudine de rugăciune către Iisus care-i apare în nouri, binecuvântând-o. Cel de-al treilea medalion are inscripție „Pă Sfânta Vineri o au chemat împăratul“ și o reprezintă pe Sf. Vineri în fața împăratului apărând religia ei. Cel de-al doilea șir de medalioane nu se păstrează. Este lizibilă doar inscripția unei singure scene: „Și se făcu diavolul ca un șarpe înaintea Sfinti[i] Vineri“. Cu aceste scene, ilustrând viața Sfințelor patroane ale bisericii, se termină iconografia interioară a bisericii Bățiște.

Peretii exteriori păstrează în medalioanele ce-i împodobesc urme, uneori vizibile, cele mai multe șterse, de picturi reprezentând chipuri de Apostoli și Proroci. Pe peretele de Sud pot fi identificați datorită inscripțiilor Apostolii Marcu, Andrei, Vartolomeu, Filip, Iuda apoi Prooroci Zaharia, Malahia ce ține un rotulus pe care se citește: „Eu te-am văzut fecioară“, Naum, Ieremia, pe al cărui rotulus scrie „Năstrapă de aur te-am“, Ilie care ține un rotulus pe care scrie „Punte netăiată“, Iezekiel și ultimul, Solomon figură a Vechiului Testament, pe al cărui rotulus scrie un vers din „Proverbele“ lui: „Înțelepciunea și-a zidit ei-și casă“. Medalioanele de pe latura de Nord a bisericii, păstrează mult mai puțină pictură. Pot fi identificați apostolii Iacov, Simon și Toma. Deasupra ușii de intrare, între Sfântul Petru și Pavel sunt ilustrate portretele celor două mucenițe Paraschiva încadrând portretul Sfintei Ana.

Din punct de vedere iconografic, cu toate că biserica Bățiște este ilustrată în secolul XVIII, păstrează totuși legile simbolismului bisericii, pictura conformându-se ca idee cu rolul ce-l au în oficierea slujbei încăperile bisericii. Prezența Sfintei Treimi pe conca absidei este în legătură cu primele vorbe ce le rostește preotul la începutul fiecărei liturghii pe care o oficiază el în absidă. Prezența scenelor în legătură cu viața Sfintei Fecioare, ex-

1) Cuvioasa Paraschiva cu hramul 14 Octombrie și Mucenița Paraschiva cu hramul 26 Iulie.

primă proorocirea lui Solomon, că Ea este „scaunul înțelepciunii divine“, ilustrată material prin Sfânta Fecioară așezată pe tron, purtând pe Iisus pe genunchii Ei. Scenele legate de iconografia Sfintei Fecioare sunt în legătură și cu o idee liturgică: Ea nu e doar prima între femei dar precum mărturisesc imnele scrise în cinstea Ei, este „mai slăvită decât heruvimii și decât serafimii“. Episcopii ilustrați în ultima zonă, amintesc preotului officiant pe predecesorii săi. În ansamblu, iconografia absidei bisericii Batiște se leagă de simbolismul teologic al absidei, ea trebuind să illustreze biserica pământească în expresia ei cea mai desăvârșită. Naosul bisericii Batiște, ilustrează activitatea publică a Mântuitorului excluzând scenele în legătură cu copilăria Lui. (Lipsește Nașterea, Botezul ebraic). Exonartexul închinat ilustrării Bunei-Vestiri nu prezintă în ansamblu particularități. Exonartexul ilustrează plastic cuvintele însuși ale Mântuitorului despre felul cum se va face judecata (Matei XXV, 31).

Pictura bisericii este executată în frescă. Culorile folosite de zugrav nu sunt prea variate, folosește însă culori vii, exploatează efectul decorativ al roșului, albastrului de cer și al aurului. Deasemeni folosește efectul obținut prin contraste de culori întunecate, așezate lângă culori cu lumină multă. Cu privire la aranjarea compozițiilor, se remarcă în pictura dela Batiște grija zugravului de a varia fondul scenelor, introducând decor arhitectural și peisaj. În special arhitecturile ocupă un loc considerabil și sunt prin ele inele mici monumente. Sunt reprezentate interioare de palate în scenele ce se petrec în casă: Nașterea Sfintei Fecioare, Nunta din Cana, Parabola cu cei ce n'au primit harul de nuntă etc.. în aceste scene dându-ni-se detalii cu privire și la mobilier, tronuri, scaune, mese, paturi, drapajul paturilor, ilustrate toate cu un particular simț al luxului. Arhitecturile exterioare sunt în general ilustrate monocrom, foarte rar folosindu-se gradația dintre umbră și lumină. Ca formă sunt însă destul de variate: portice (în scena Învierii fiului văduvei) arhitecturi de cetăți (vindecarea îndrăciților, diverse scene din Acatist) coloane, baldachine, toate ilustrate naturalist, chiar cu detalii de sculpturi ce le împodobesc. În scenele care au ca fond peisaj, pictorul folosește și planuri mai numeroase așezând momentele ce se succed într-o scenă, pe planuri diferite. (Schimparea la față, Rugăciunea din Ghetsmani, Plecarea magilor din ciclul Acatistului). În desenul peisajului se remarcă depărtarea de tradiționalism, de convențional — zugravul ilustrează natura așa cum o vede el. În executarea portretelor zugravii dela Batiște au fost în adevăr meșteri. Se remarcă atât individualism cu privire la expresia figurilor cât și variația atitudinilor, gesturilor personajelor. Sunt remarcabile chipul Sfintei Fecioare de pe conca absidei, Iisus și Prodromul în Deisus din naos, Sfinții Episcopi din absidă dar mai cu seamă Sfinții călugări din pronaos. Desenul lor realist, contrastul umbrelor și luminilor ce dau relief obrajilor, părul admirabil desenat, fac din portretele dela Batiște opere apreciable. Pe cât posibil destulă variație este și în costumația personajelor: costume antice pentru Iisus învățător și pentru Apostoli, moda siriană a tunicilor brodate și a maforionului pentru Sfânta Fecioară și în general pentru Sfinte, Sfinții militari poartă costumul militar combinat greco-roman, pentru Episcopi folosește, corect, costumul respectiv, la fel pentru Sfinții călugări. Desenul draperiilor e destul de îndemânat, zugravul introducând contrast între suprafața pe care cade lumina și între cele întunecate, reușește să obțină undulațiile ușoare ale stofelor ce drăpează trupurile. Atitudinile și gesturile personajelor se leagă însă de convenționalism.

Privită în cadrul bisericilor bucureștene din sec. XVIII, biserica Batiște, care are aspectul arhitectonic inițial, păstrând în cea mai mare parte și pictura originală, prezintă interesul unui monument armonios din punct de vedere artistic având și yaloare de document în același timp al artei religioase din secolul XVIII.

Corina Buniș

Considerații asupra artei în Tratatul de Pictură al lui Leonardo da Vinci

După J. Burckhardt, cea mai importantă cucerire a Renașterii italiene față de epoca anterioară, este scoaterea individului din anonimat, prin ruperea aceluia „văl de credință, sfiiciune copilărească și iluzie“ care acoperea în Evul Mediu în mod omogen colectivitățile umane: orașe, familii, corporații ¹⁾).

Teoria aceasta, după care caracterul specific al Renașterii italiene ar consta în adâncirea problemelor individuale și în dreptul de autoafirmare a eului, teorie exemplificată de Burckhardt mai mult cu fapte istorice, a fost reluată pe baze largi filosofice de Ernst Cassirer în lucrarea sa: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* ²⁾).

N'a trecut însă mult și teze contrarii și-au făcut loc, între cari poate cea mai categorică a fost aceea a nordicului Johan Nordström: *Moyen Age et Renaissance* ³⁾), prin care se susținea, că promovarea individualității nu a fost un fenomen pur rinascimental, că Evul Mediu a cunoscut lupte și biruințe ale individului contra autorităților de orice fel și că deci și în această privință, între cele două epoci nu există soluții de continuitate, hiatusuri, cum se crede în genere, ci că Renașterea este urmarea logică și firească a experiențelor încercate pe tot cuprinsul Occidentului european, încă din Evul Mediu.

Dar dacă, în urma citirii cărții lui Nordström, oarecari îndoieli se pot ivi în cece privește justetea teoriei lui Burckhardt în legătură cu primatul Italiei și al Renașterii în emanciparea individului, o cercetare mai atentă a scrierilor unor artiști ca L. B. Alberti și Leonardo da Vinci dovedesc că o emancipare totală a avut totuși loc: aceea a artistului și acest lucru este, fără îndoială, un fenomen specific Renașterii și Italiei.

În fața artistului-meșteșugar medieval, pierdut în anonimatul operii lui, care ne vorbește atât de frumos despre Dumnezeu și atât de puțin despre sine însuși încât, de cele mai multe ori, și numele i-l căutăm zadarnic, se ridică acum figura faustică a artistului-demiurg, stăpân pe propriile lui forțe, pentru care arta este un mijloc de cunoaștere în sens filosofic, de pătrundere în esența însăși a universului.

1). J. Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien, ed. XIII, Stuttgart 1922 p. 99: „Der Schleier war gewoben aus Glauben, Kindesbefangenheit und Wahn; durch ihn hindurchgesehen erschienen Welt und Geschichte wundersam gefärbt, der Mensch aber erkannte sich nur als Rasse, Volk Partei, Korporation Familie oder sonst in irgendeiner Form des Allgemeinen“.

2). E. Cassirer: Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance, Studien der Bibliothek Warburg X, Leipzig-Berlin 1927.

3). J. Nordström: Moyen Age et Renaissance, Paris 1933.

S'a spus și s'a admis în genere, că trebuie să se vadă în primul caz preponderanța spiritualității creștine, care face din umilință o condiție pentru dobândirea vieții veșnice. Este fără îndoială și acest lucru. Dar mai este o cauză, cu rădăcini mai vechi decât ivirea creștinismului, anume moștenirea concepției despre rolul artistului pe care și-a făurit-o lumea greco-romană.

Gândirea grecească a gravitat exclusiv în jurul speculațiilor pure, față de care efortul fizic cerut unei meserii și chiar unei opere de artă, părea un lucru inferior, nedemn condiției omului liber. În acest fel au luat naștere cele două concepții opuse acela de „arte libere“ (λογικαι και σεμναι) și acela de „arte nelibere“ (βαρυσαι και χειρωνακτικαι), după expresia gânditorului și medicului Galenus (artele libere fiind: retorica, muzica, geometria, aritmetica, dialectica, astronomia și gramatica⁴).

Concepția platonicească distingând lumea sensibilă imanentă, de cea inteligibilă, transcendentă, cobora valoarea artistului la un nivel mai scăzut decât al meseriașului, căci în timp ce meseriașul imită o singură dată prototipul din sfera inteligibilă, artistul „imită o imitație“. Cum spune Lionello Venturi: „trei grade îl separă de adevăr“⁵). Pentru Platon și continuatorii lui, niciodată noțiunea de „frumos“ nu s'a alăturat noțiunii de artă. Frumosul, ca și binele, era de esență metafizică, suficient în sine și prin sine. Iar chiar atunci când se actualiza în statuă, el se năștea din proporțiile ce se stabileau, cari nu sunt altceva decât un raport imaterial, o expresie rațională, matematică. Termenul de „arte frumoase“ (belle arti), devine obișnuit abia în istoriografia de artă a Barocului, după ce câteva generații de artiști îi pregătiseră drumul în Renaștere.

Evul Mediu a moștenit această stare de lucruri și în conformitate cu înclinația pe care o avea pentru „simetria gândirii“, celor 7 arte libere („artes liberales“, „ingenuae“ sau „bonae“), ușor modificate prin introducerea teologiei, au opus cele 7 arte mecanice („artes mechanicae“), în care alături de pictură și sculptură figurau arta războiului, agricultura, nautica, medicina, etc.⁶). În tot Evul Mediu cuvântul și scrisul stă deasupra imaginii, după cum spusese încă de timpuriu teologul Rabanus Maurus și după cum reiese chiar dintr'o frază a Purgatoriului: „*Se non scritto, almen dipinto*“. (Dacă nu scris, cel puțin pictat)⁷).

Față de această poziție, Renașterea prezintă o concepție total diferită. Este acesta rodul descoperirii valorii proprii individualității, așa cum crede Burckhardt, sau rodul setei aceleia de cunoaștere prin care ființa umană se simte de altă esență față de natura înconjurătoare și în consecință unită cu lumea transcendentă? Fapt este că pentru prima dată plăsmuirile artistului încep a fi considerate drept creații quasi divine. Etapele acestei schimbări se pot urmări chiar dacă ar fi să excludem operele filosofice și să ne limităm numai la scrierile artiștilor.

Încă din pragul Renașterii, Cennino Cennini, reprezentând încă tradiția giottesca — trecentistă dar, în același timp și zorile unei epoci noi, avuse intuiția autonomiei și libertății artistului de-a da viață propriei lumi interioare prin elemente cari nu se află în realitate „...e quest'è un arte che si chiama dipignere, che conviene avere fantasia... di trovare cose non vedute, cacciandosi sotto ombra di naturali.. dando a dimostrare quello che non è, sia“, (și aceasta este o artă ce se numește pictură, care cere fantesia.. de-a găsi lucruri nevăzute ascunzându-se sub umbra celor naturale, arătând prin aceasta a fi, ceace nu este)⁸).

4). J. Schlosser—Magnino: La letteratura artistica, Firenze 1935, p. 50.

5). L. Venturi: Histoire de la critique d'art, Bruxelles 1938, p. 44.

6). J. Schlosser—Magnino: op. cit., pp. 47 și 51.

7). Idem: pp. 68—69.

8). C. Cennini: Il libro dell'arte, edizione riveduta e corretta sui codici per cura di Renzo Simi, Lanciano 1913, p. 18.

Concepția lui L. B. Alberti este mai aproape de aceea a cercului urmașilor florentini, din care făcea parte. Pentru el superioritatea picturii consta în faptul că ea poate reda în modul cel mai desăvârșit *imaginea omului*. Transmiterea dealungul veacurilor a chipurilor celor cari au fost și din care n'a mai rămas demult nici țărâna, așa cum au fost în realitate, îi conferă picturii un caracter sacru: „*Tiene in sè la pictura forza divina non solo quanto si dice dell' amicitia quale fa li huomini assenti essere presenti ma viù i morti apò molti secoli essere quasi vivi*“.. (Ține în ea pictura forță divină nu numai atât cât se zice de prietenie care face ca oamenii absenți să fie de față, dar mai mult, ca morții după secole să fie ca vii⁹⁾).

Dar nicăieri conștiința de creator, stăpân pe propria lui voință nu e mai clară decât la Leonardo: „*Il pittore è padrone di tutte le cose che possono cadere in pensiero all'uomo, perciocché s'egli ha desiderio di vedere bellezze che lo innamorino, egli è signore di generarle, e se vuol vedere cose monstruose che spaventino, o che sieno buffonesche e risibili, o veramente compassionevoli, ei n'è signore e creatore. E se vuol generare siti deserti, luoghi ombrosi o freschi ne'tempi caldi, esso li figura, e così luoghi caldi, ne'tempi freddi. Se vuol valli, il simile; se vuole dalle alte cime di monti scoprire gran campagna, e se vuole dopo quelle vedere l'orizzonte del mare, egli n'è signore; e così pure se dalle basse valli vuol vedere gli alti monti, o dagli alti monti le basse valli e spiagge. Ed in effetto ciò che è nell'universo per essenza, presenza o immaginazione, esso lo ha prima nella mente, e poi nelle mani, e quelle sono di tanta eccellenza, che in pari tempo generano una proporzionata armonia in uno solo sguardo qual fanno le cose*“. Tratt. I, 9 (Pictorul este stăpân al tuturor lucrurilor cari pot să cadă în gândul omului, căci dacă el dorește să vadă frumuseți de care să se îndrăgostească, el este stăpân să le zămislească și dacă vrea să vadă lucruri monstruoase cari să înspăimânte sau să fie caraghioase și de râs, sau care să inspire o adâncă milă, el este stăpân să o facă și creator al lor. Și dacă vrea să făurească vederi pustii, locuri umbroase sau răcoroase în timpul arșiței, el le poate înfățișa, tot astfel locuri călduroase pe vreme friguroasă; dacă vrea (să înfățișeze) văi, tot așa; dacă vrea să descopere de pe piscurile înalte ale munților, câmpia nesfârșită și dacă vrea să vadă dincolo de ele orizontul mării, el este stăpân să o facă; și tot astfel dacă vrea să vadă văile adânci, munții înalți și de pe munții înalți, văile adânci și țărmurile mării. Și în adevăr, ceea ce este în univers esență, prezență sau imaginație, el o are mai întâi în minte și apoi în mâini și acestea sunt de o atare desăvârșire, că zămislesc o armonie plină de proporție prinsă într-o singură privire pe care o dau lucrurile).

Dar această conștiință a superiorității creației artistice față de toate celelalte activități umane nu este încă eliberată definitiv de concepția medievală și antică. Nu numai Cennini, Alberti și Leonardo, dar chiar Michelangelo și, mai târziu, Galilei, vor căuta să fixeze poziția picturii — respectiv a sculpturii — în raport cu celelalte domenii ale spiritului. Numai avându-se în vedere aceste premise se înțelege pentru ce toată prima parte din Tratatul de Pictură al lui Leonardo (ne referim la versiunea italiană de sub îngrijirea lui Angelo Borzelli) se ocupă de poziția picturii față de poezie, filosofie și muzică, de-o parte, față de sculptură, de altă parte.

În paralelele pe care artistul le stabilește între diferitele arte, preferințele lui se îndreaptă în mod vădit spre pictură. Să ne apropiem mai mult și să vedem din ce motive și după ce vom face acest lucru, să încercăm să desprindem consecințele ce decurg din aceste preferințe.

9). L. B. Alberti: Il trattato della pittura e I cinque ordini architettonici, Lanciano 1911, p. 43.

l). Față de poezie, pictura e superioară din următoarele motive :

a). E înțeleasă în mod ușor de toată lumea: „*La pittura ha il suo fine comunicabile a tutte le generazioni dell'universo*“ — Tratt. I, 3 (Pictura își are scopul comunicabil tuturor generațiilor universului).

b). Imită natura, pe când poezia nu întrebuițează decât creații umane — cuvintele: „*Ma dicemmo essere più mirabile quella scienza che rappresenta le opere di natura, che quelle che rappresenta le opere dell'operatore, cioè le opere deli uomini, che sono le parole*“. Tratt. I, 3 (Dar am spus că este mai minunată acea știință care înfățișează opere din natură, decât acele (științe) cari înfățișează operele lucrătorului, adică operele oamenilor, cari sunt cuvintele).

c). E unică în timp ce poezia apare în multe exemplare: „*E tal singularità la fa più eccellente che quelle che per tutto sono pubblicate*“. — Tratt. I, 4 (Și atare unicitate o face încă mai excelentă decât acele publicate).

d). Pictura dă o impresie imediată pentru că evenimentele sunt redată simultan, în timp ce poezia produce impresii succesive: „*La pittura ti rappresenta in un subito la sua essenza nella virtù visiva per il proprio mezzo; la poesia riferisce il medesimo, ma con mezzo meno degno dell'occhio. . . più confusamente e con più tardità*“ — Tratt. I, 19 (Pictura îți reprezintă dintr'odată esența ei prin puterea vizuală și prin propriul ei mijloc. ; poezia redă același lucru cu un mijloc mai puțin demn decât acela al ochiului, într'un chip mai confuz și cu mai multă întârziere).

II). În raport cu *filosofia*, Leonardo susține că aceasta pătrunde mai adânc în esența lucrurilor, în timp ce pictura studiază numai suprafețele. Superioritatea picturii reiese totuși și din această confruntare pentru că, după cum spune el „*l'occhio meno s'inganna*“ — Tratt. I, 6 (Ochiul se înșală mai puțin).

III). Atât pictura, cât și *muzica* au în comun armonia rezultată din proporționalitatea perfectă a elementelor ce o compun, asemănătoare proporției frumuseții umane: „*le proporzionalità de'membri di che tale armonia si compone, non altrimenti che faccia la linea . . . di che se genera la bellezza umana*“ — Tratt. I, 25 (proporția membrilor din care o atare armonie se compune nu altfel de cum face linia . . . din care izvorește frumusețea umană). Din această cauză Leonardo o numește: „*la sorella della pittura*“. Dar muzica prezintă ca și poezia același defect al succesiunii. „*Quella cosa e più nobile, che ha più eternità: adunque la musica che si va consumando mentre ch'ella nasce, e men degna della pittura che . . . si fa eterna*“ — Tratt. I, 27 (Acel lucru este mai nobil, care are mai multă veșnicie; așa dar, muzica ce se pierde pe măsură ce se naște, este mai puțin demnă decât pictura . . . care se face eternă). Ultimul reprezentant al acestor clasificări ale artelor în „succesive“ și „simultane“ a fost Lessing în opera *Laokoon*.

IV). Atât cu poezia, cât și cu *filosofia* și *muzica*, pictura avea în comun latura de speculație spirituală, de „știință“. Cu *sculptura* situația este complet schimbată. Sculptura nu este știință, ci „*arte meccanicissima perché genera sudore e fatica corporale al suo operatore . . . Lo scultore conduce le sue opere con maggior fatica di corpo che il pittore, ed il pittore conduce le opere sue con maggior fatica di mente*“ — Tratt. I, 31 și 32 (artă cât se poate de mecanică pentru că produce sudoare și oboseală corporală lucrătorului . . . Sculptorul își înfăptuește operele sale cu mai multă trudă a corpului, iar pictorul își înfăptuește operele sale cu mai multă trudă a minții).

Ce reiese din aceste paralele pe care le-am rezumat aici?

Rezultă mai întâi o luare de poziție categorică față de concepțiile anterioare care făceau și din pictură o meserie. Toate argumentele pe cari le aduce tind să dovedească în primul rând că pictura este o speculație ști-

intifică și spirituală, „*cosa mentale*“ (lucru al minții), nu „*mestiere*“ (meserie). Cel mai evident reiese acest lucru atunci când se ocupă de sculptură.

Benedetto Croce era ispitit să creadă că toate aceste comparații stabilite de Leonardo își aveau origina în acele „exerciții academice făcute cu scopul de a dovedi ingeniozitatea autorului (lor), din cauza atâtor puerilități nedemne de Leonardo, printre cari unele par a fi fost spuse în glumă“¹⁰) El dă între altele ca argument motivele pentru care Leonardo declară pictura superioară sculpturii „pictorul nu muncește cu sudoare și trudă . . . ci șade în mod comod în fața pânzei sale, bine îmbrăcat . . . și locuința sa e plină de picturi și e însoțit adesea de muzicanți și cetitori de opere frumoase . . . în timp ce sculptorul stă în praf și în zgomot“. Este adevărat că felul cum își prezintă Leonardo argumentele, cu teze și antiteze, pentru ca la sfârșit teza pe care a enunțat-o la început să iasă victorioasă, amintesc într-o oarecare măsură disputele scolastice. Dar cine ar putea totuși nega că o veche prejudecată contra lucrului manual trăiește încă în aceste argumente, prejudecată pe care am urmărit-o schematic încă din filosofia greacă, antică ?

A doua concluzie care se desprinde din analiza acestor paralele este importanța acordată de Leonardo naturii, această „*maestra dei maestri*“. Pictura, spune el, este superioară poeziei pentrucă imită natura, iar nu creațiile umane. Din această cauză ea este „știință“: „*e veramente questa è scienza e legitime figlia di natura.. ; ma per dir più corrette, diremo nipote di natura, perché tutte le cose evidenti sono state partorite dalla natura dalle quali cose è nata la pittura. Adunque rettamente la chiameremo nipote di essa natura, e parente d'Iddio*“ - Tratt. I, 8 (și în adevăr, aceasta este știință și fiică legitimă a naturii, dar pentru a spune mai corect vom zice nepoată a naturii deoarece toate lucrurile cari se văd s'au născut din natură, din cari lucruri s'a născut pictura. Așa dar, pe drept cuvânt o vom numi nepoată a ei, a naturii și rudă cu Dumnezeu). După cum se va mai vedea, o adiere a spiritului platonice răsbate mereu în gândirea viciană ca și în cazul de față, în care Leonardo stabilește două trepte între divinitate, natură și opera de artă.

O nouă concepție asupra universului se desprinde din frazele citate, o concepție care arată raporturi noi între divinitate și ființa umană prin intermediul naturii. Nicolaus Casanus, pe care Leonardo îl studiasse¹¹), explicase înaintea lui felul cum trebuie înțeles acest raport. „Tatăl“, zicea el, „este izvorul de viață care și-a găsit curgerea în toate lucrurile prin Duhul Sfânt. Trebuie să mărturisim . . . că din Ființa primă curge în toate ființele o formă unitară“. Dar „dacă totul era o emanație a substanței lui Dumnezeu, totul era divin. Dumnezeu era pretutindeni prezent în univers, îi era imanent, se confunda prin urmare cu el“¹²).

Tot astfel pentru Leonardo ființa umană este un microcosm („*mondo minor*“), care răsfrânge în sine universul întreg, macrocosmul: „*l'uomo è modello del mondo*“ (omul este chipul lumii); și răsfrânge universul întreg, pentru că sufletul său e de aceeași esență divină cu el: „*l'anima individuale è quel che dello spirito cosmico è rinchiuso nel corpo umano*“ (sufletul individual este ceea ce din spiritul cosmic e închis în corpul omenesc). Astfel se explică pentru ce oamenii doresc mereu trecerea timpului, sperând prin aceasta nu atât o soartă mai bună, ci unirea propriului lor suflet cu acela al sufletului universal din care a ieșit: „*Or vedi la speranza e'l desiderio del ripatriarsi o ritornare nel primo chaos, fa a similitudine della farfalla a lume, dell'uomo che con continui desideri sempre con festa aspetta la nuova primavera, sempre la nuova state, sempre e' nuovi mesi, e' nuovi anni, parendogli che le desiderate cose veuendo sieno troppo tarde, e non s'avede che*

10). B Croce: Poeti e scrittori d'Italia, vol. I, Bari 1927, p. 112.

11). C. de Ruggiero : Storia della filosofia, parte III, vol. I, Bari 1930, p. 166.

12). P. P. Negulescu : Filosofia Renașterii, ed. II, București 1945, vol. I, p. 208.

desidera la sua disfazione; ma questo desiderio ène in quella quintessenza, spirito degli elementi, che trovandosi rinchiusa pro anima dello umano corpo desidera sempre ritornare al suo mandatario". (Și iată, nădejdea și dorința de-a se repatria, de-a se reîntoarce în haosul dintru început, după cum face fluturile în lumină, a omului care cu dorinți neîncetate așteaptă mereu cu bucurie primăvara cea nouă, mereu vara cea nouă, mereu luni noi și ani noi, părându-i-se că doritele lucruri, înfăptuindu-se, vin prea târziu și nu bagă de seamă că își dorește însăși nimicirea lui; dar această dorință există în aceea cvintesență, spirit al elementelor, care aflându-se închisă ca suflet al corpului omenesc, dorește să se întoarcă veșnic la cel ce l-a trimis). Sub această haină de adâncă poezie care constituie marea fascinație a scrierilor vinciene străbate din nou concepția platonice, după care sufletul individual poartă în eternitate nostalgia lumii din sânul căreia s'a desprins și năzuința de-a i se integra iar.

După cum spune Giorgio Castelfranco din care am reprodus citatele de mai sus „estetica lui Leonardo decurge cu o logică perfectă din metafizica lui. Pictorului îi este dat să urce cu mintea cursul Ființei, dela lucrurile sensibile, la legile și la Rațiunea supremă și, ajuns la ea, să coboare individualizând, concretizând... redând viziunea sa în mod sensibil". Și apoi citează din nou o frază a lui Leonardo: „*necessità constringe la mente del pittore a trasmutarsi nella propria mente di natura e a farsi interprete infra essa natura e l'arte*" (nevoia silește mintea pictorului să se strămute în însăși mintea naturii și să se facă interpret între natură și artă¹³).

Dintr'o atare poziție a luat naștere în timpul Renașterii concepția după care creația artistului poate sta alături de aceea a divinității, căci și una și cealaltă posedă forța de-a da forme noi, infinite, universului amorf. Dar privind astfel lucrurile, „arta devine un moment al procesului religios însuși . . o a doua creație a naturii prin forța fantaziei"¹⁴). În acest sens a putut vorbi și Lionello Venturi despre caracterul de „magie“ al picturii Renașterii italiene, și despre „artistul-magician“¹⁵).

În această înțelegere specială a naturii, care nu e de altfel lipsită de multe ecouri animiste, stă deosebirea cea mare între naturalismul italian din vremea Renașterii și na'uralismul secolului trecut, de pildă. Căci în timp ce artistul Renașterii trăește intens bucuria descoperirii în adâncurile ființei lui a cosmosului întreg și a lui Dumnezeu („Der Mensch erscheint dem Universum . . als das Umfasste und als das Umfassende“=Omul apare universului ca cel cuprins și ca cel cuprinzător¹⁶) naturalismul secolului al XIX-lea își propune ca scop suprem cunoașterea obiectivă a unei lumi neînsuflețite, condusă numai de legi mecanice. De aici provine, după cum remarcă și Castelfranco, aspectul acela atât de specific picturii italiene din timpul Renașterii, „o imagine artistică hrănită mereu mai mult de observația naturii și totuși mereu mai depărtată de viziunea naturalistă de fiecare zi, care e marea forță a Cinquecentului italian, acel sens a unei minți divine care cu deplină autoritate porcede la crearea de noi lumi, pentru care lucru arta italiană din plină Renaștere ne apare de o măreție de nezdruincinat“¹⁷).

Ultimul lucru care mai reiese din analiza paralelelor pe care Leonardo le stabilește între diferitele arte, este importanța acordată de el datelor sensibile. Pictura e superioară filosofiei, spune el, fiindcă e mai sigură, căci „ochiul ne înșală mai puțin“, iar certitudinea pe care o dă observația di-

13). G. Castelfranco : Leonardo scrittore, în L'Arte XL (1937) p. 257.

14). G. Jung : Recenzie la Ernst Cassirer, op. cit., în Zeitschrift f. Aesthetik u. allgemeine Kunstwissenschaft, Iulie 1931, p. 274.

15). L. Venturi : op. cit., pp. 93 și 97.

16). E. Cassirer : op. cit., p. 200.

17). G. Castelfranco : op. cit., p. 263.

rectă a naturii nu se poate înlocui cu nici un raționament, oricât de subtil ar fi el. Aici Leonardo nu mai e un continuator, ci un precursor.

Față de încercările mai mult dibuinde făcute în domeniul fizicii de anumiți filosofi nominaliști ca Albert de Saxonia și Jean Buridan, ale căror opere le cunoștea ¹⁸⁾, contribuția lui Leonardo înseamnă un pas hotărâtor înainte, anumite observații putând fi considerate pe drept cuvânt adevărate profeții, menite să fie îndeplinite abia după secole. Din această cauză un cercetător ca Gabriel Séailles (Leonard de Vinci, l'artiste et le savant, Paris 1891) l-a putut socoti drept întemeietorul științei moderne: „Trebue să renunțăm la prejudecata care face să înceapă totul cu Bacon și Descartes. Știința modernă s'a născut în Italia cu un veac înaintea lui Galilei. Originele ei trebuiesc împinse îndărăt până în veacul al XV-lea, când a început să lucreze Leonardo da Vinci“ ¹⁹⁾.

După el, orice știință este zadarnică, dacă nu este controlată de cele cinci simțuri: „*A me pare che quelle scienze sieno vane e piene di errori, le quale non sono nati dall'esperienza, madre di ogni certezza . . . cioè che la loro origine o mezzo, o fine, non passa per nessuno de'cinque sensi*“ — Tratt. I, 29 (Mie îmi pare că acele științe sunt zadarnice și pline de greșeli, cari nu s'au născut din experiență, mamă a oricărei certitudini . . . adică (dacă) originea lor, sau mijlocul, sau scopul, nu trece prin niciunul din cele cinci simțuri). Increderea lui în cunoașterea dobândită prin simțuri este atât de mare, încât reflecția care urmează, poate suna aproape ca o impietate: „*Se noi dubitiamo della certezza di ciascuna cosa che passa per i sensi, quanto maggiormente dobbiamo noi dubitare delle cose ribelli ad essi sensi, come dell'essenza di Dio e dell'anima e simili, per le quali sempre si disputa e contende*“—Tratt. I, 29 (Dacă noi ne îndoim de certitudinea oricărui lucru care trece prin simțuri, cu atât mai mult trebue noi să ne îndoim de lucrurile cari se răzvrătesc împotriva acestor simțuri, cum de pildă de esența lui Dumnezeu și a sufletului și altele asemănătoare, pentru care mereu se discută și se ceartă).

Această atitudine a făcut pe Benedetto Croce să-i nege calitatea de filosof, deoarece „dacă se dă ascultare o clipă vocilor cari ne ajung dela filosofii din toate secolele, se aude dominându-le aceea care cere . . . intrarea în lumea interioară, explorarea valorii gândirii; a nu ieși în afară „*noli faras ire*“, în omul interior locuiește adevărul. Dar Leonardo voește tocmai „*foras ire*“ . . . dacă filosofii celebrează puterea spiritului, el celebrează aceea a celor cinci simțuri; și s'ar putea spune că ceea ce adoră cu adevărat, nu e spiritul, ci ochiul“ ²⁰⁾.

Pentru Valentino Piccoli din contra, cele două probleme cari îl chinuesc pe Leonardo sunt în „mod esențial filosofice“: 1) problema realității și a esenței naturii și 2), problema valorii experienței ²¹⁾.

Cum se împacă aceste poziții categorice opuse? Atunci când Croce îi retrace calitatea de filosof, înțelege că Leonardo nu a lăsat un sistem filosofic generațiilor cari vor veni după el. În toată opera lui nu se găsește nici o singură pagină închinată exclusiv gândirii pure; interesul său veșnic treaz nu este îndreptat decât arareori spre propriul său eu, în schimb este atras în mod irezistibil de infinitele aspecte ale lumii exterioare pe care le transformă în probleme științifice. Dar pe deasupra intereselor sale multiple pentru lumea exterioară, nu stă oare o viziune proprie asupra universului, rodul unei dispoziții spirituale care unifică într'un anumit mod aspectele diverse ale naturii și care constituie astfel o filosofie ce-i aparține? Căci, după cum spune Giovanni Gentile, Leonardo are propria sa filosofie ca fiecare

18). G. de Ruggiero ; op. cit . , p. 166.

19). P. P. Negulescu : op. cit . , vol. II, p. 114—115.

20). B. Croce ; op. cit . , p. 137.

21). V. Piccoli : Storia della filosofia italiana, Torino-Milano 1925, p. 139.

dintre marii creatori. Pentru că „filosofia ar înceta de-a mai fi filosofie, concept sintetic, sau, după cum a spus Platon, sinoptic, al realității, dacă s'ar putea reduce în mod efectiv numai la munca specială, profesională, a unei singure clase de oameni, aceea a profesorilor, sau chiar a scriitorilor de filosofie“²²⁾.

Pentru pictură, rezultatul cel mai important al aplicării metodei experimentale a fost o cunoaștere ne mai întâlnită până atunci a omului fizic și în consecință, a anatomiei. Și în această direcție Leone Battista Alberti i-a fost un precursor. El a preconizat pentru prima dată în scris, procedeul de-a desena mai întâi figurile nude, observându-se cu atenție dispoziția oaselor și a mușchilor și numai după aceea să urmeze draparea acestor figuri: „*Così dipignendo il nudo, prima poniamo sue ossa et muscoli, poi così copriamo con sue carne che non sia difficile intendere ove sotto sia ciascuno muscolo*“. (Astfel desenând nudul, mai întâi punem oasele și mușchii, apoi astfel le acoperim cu carne, încât să nu fie greu să înțelegi unde este dedesupt fiecare mușchi²³⁾).

Dar dorința de-a cunoaște a lui Leonardo nu s'a mulțumit numai cu acest lucru. „Într'o epocă în care biserica vorbea despre sfințenia corpului uman și era gata să pedepsească drept sacrilegiu întrebuițarea scalpelului anatomistului, Leonardo practică diseția“ și recunoștea, cu toate consecințele suferite că „pentru a obține o exactă și completă cunoaștere a vinelor, am disecat mai mult de zece corpuri, distrugând toate diferitele membre și mișcând orice părticică de carne, ori cât de mică, care înconjură aceste vine, fără să produc nici o efuziune de sânge, în afară de o imperceptibilă însângerare a vinelor capilare“. Edward Mc Curdy, care reproduce acest pasagiu, adaugă că, în urma examinării desenelor lui Leonardo, „marele anatomist Dr. William Hunter a scris, că e absolut de părere că Leonardo era cel mai bun anatomist din lume, în epoca lui“²⁴⁾. De altfel el era prieten cu Marc Antonio della Torre, care ocupa catedra de anatomie la Universitatea din Pavia și se „asistau în mod reciproc unul pe celălalt“. Cât drum a fost străbătut din momentul, nu prea depărtat, în care Cennino Cennini, referindu-se la tradiția biblică, susținea că barbatul are o coastă mai puțin decât femeia!²⁵⁾.

Cunoașterea desăvârșită a anatomiei însă nu trebuie să aibă drept rezultat, după cum s'a avut dese ori în Renaștere, o accentuare exagerată a tuturor mușchilor: „*Come molti fanno, che per parere gran disegnatori fanno i loro nudi legn si e senza grazia, che paiono a vederli un sacco di noci più che superficie umana, ovvero un fascio di ravani, piuttosto che muscolosi nudi*“ Tratt. III, 337 (După cum fac mulți, cari, spre a părea mari desenatori fac nudurile lemnoase și lipsite de grație, încât par un sac de nuci mai de grabă decât suprafața umană, sau o legătură de ridichi mai de grabă decât nuduri mușchiuloase). E desigur o săgeată la adesa rivalului său, Michelangelo.

Analize tot atât de minuțioase sunt făcute și pentru a descoperi și a reda misterul expresiei psihice. Un mare număr de capitole din partea a III-a a Tratatului, se ocupă de această problemă, pentru că, după cum spune el, dacă figurile pictate nu sunt expresive, ele sunt de două ori moarte: „*Perche morte sono principalmente che la pittura in sé non è viva, ma esprimitrice di cose vive senza vita, e se non le si aggiunge la vivacità dell'atto, essa rimane morta la seconda volta*“ — Tratt. III, 372 (Pentru că moarte sunt mai întâi deoarece pictura prin ea însăși nu e vie, ci exprimă

22). G. Gentile: *Giordano Bruno e il pensiero del Rinascimento*, Col. e pensiero moderno, ed. II, Firenze, 1925, 102.

23). L. B. Alberti: op. cit., p. 60.

24). E. Mc. Curdy: *The Notebooks of Leonardo*, London 1938 vol. I, p. 30.

25). C. Cennini: op. cit., p. 61.

numai lucruri vii, fără viață și dacă nu îi se adaugă viața actului, ea rămâne moartă pentru a doua oară).

Dar, recomandând studiul atent al expresiei psihice, Leonardo s'a grăbit să prevină pe artist de primejdia care îl amenință din acest punct de vedere: aceea de a reprezenta în toate imaginile sale propria sa figură cu expresia de fiecare zi, defect având drept rezultat nu numai o mare monotonie de tipuri, dar și confuzia la care poate da naștere între personalitatea artistului răsfrântă în opera de artă prin mijloace pur formale și anecdota, „*la parte la più debole della pittura*“. Iată ce spune el: „*ho conosciuto alcuni che in tutte le loro figure pareva si fossero ritratti al naturale; ed in quelle si vede gli atti e i moti del loro fattore, e s'egli è pronto nel parlare e ne'moti, le sue figure sono il simile in prontitudine; e se il maestro è divoto, il simile paiono le figure co'olor colli torti; e se il maestro è da poco, le sue figure paiono la pigrizia ritratta al naturale; e se il maestro è sproporzionato, le figure sue sono simili; e s'egli è pazzo nelle sue istorie si dimostra largamente*“ — Tratt. II, 105 (. . am cunoscut anumiți care în toate figurile lor păreau să se fi reprezentat după natură; și în ele străbat actele și gesturile autorului lor, și dacă el este iute la vorbă și în mișcări, figurile îi sunt asemenea în iuțală; și dacă maestrul e devot, tot astfel par și figurile cu gâturile lor sucite; și dacă maestrul e leneș, figurile par lenea personificată; și dacă maestrul e disproporționat, figurile sale sunt asemenea; și dacă e nebul, în reprezentările sale se arată acest lucru cu prisosință . .).

Leonardo se ocupă cu o precizie de anatomist de toate modificările pe cari le suferă mușcii feții atunci când emoții puternice stăpânesc sufletul: disperare, furie, teamă, etc. Numai de expresia aceea nedefinită, atât de caracteristică stilului vincian, nu pomeniște nimic. Pentru ea vorbesc însă în modul cel mai elocvent însăși figurile lui: Fecioara între stânci, Mona Lisa, Sf. Ana, Sf. Ioan Botezătorul.

Pentru Raymond Bayer, problema centrală a expresiei leonardești este aceea a surâsului (acel „*lampeggiar del riso*“), ambiguu, „născut dintr'un joc disociaț și dezacordat de surâsuri“²⁶), căci, după cum spune el, acoperind rând pe rând părți din figura Monei Lisa, de pildă, expresia acesteia pare diferită, pentru că unele surâd, în timp ce celelalte, nu. „Problema lui Leonardo este tocmai aceea de a opri jocurile mușchilaturilor înaintea convergenței“²⁷). De aici aerul acela nedefinit, enigmatic, faunesc — după cum s'a remarcat adesea — al figurilor sale.

Dar tot după Bayer, această expresie proprie lui Leonardo, urmărită cu atâta persistență dealungul tuturor operelor sale, nu este altceva decât rezultatul unei modulări a luminii de o subtilitate extraordinară. „Pentru Leonardo“, zice el, „teoria surâsului este o doctrină a luminii“²⁸). Și prin aceasta atingem problema de bază a artei vinciene, aceea a luminii și a umbrei și a raporturilor dintre ele.

Pe Leonardo culoarea în sine nu l-a interesat prea mult. De multe ori picturile sale rămân aproape monocrome, culoarea fiind în funcție de lumină: „*la bellezza de'colori sarà nei principali luni*“ — Tratt. II, 238 (frumusețea cea mare a culorilor va fi în primul rând în lumini). El rămâne la cele patru culori pe cari le socotește, ca și Cennini și Alberti drept fundamentale: galben, verde, albastru și roșu. Ca și predecesorii lui (urmând de altfel o tradiție medievală), Leonardo le identifică cu cele patru elemente fundamentale, din care, după Aristot, e format universul: galbenul e pământul, verdele e apa, albastrul e aerul și roșul e focul. Singura inovație este introducerea albului pentru lumină și a negrului pentru întuneric: „*il bianco*

26). R. Bayer: Leonard de Vinci et la grâce, Paris 1933, pp. 215—216.

27). *Idem*: p. 217.

28). *Idem*: pp. 200—201.

metteremo per la luce senza la quale nessuno colore veder si può, ed il giallo per la terra, il verde per l'acqua, l'azzurro per l'aria, ed il rosso per il fuoco, ed il nero per le tenebre che stan sopra l'elemento del fuoco — Tratt. II, 250 (albul îl vom pune pentru lumină, fără de care nu se poate vedea nici o culoare, galbenul pentru pământ, verdele pentru apă, albastrul pentru aer, roșul pentru foc, și negrul pentru întunericul ce stă deasupra elementului foc).

Inovația cea mare a lui Leonardo în această privință a fost introducerea luminii în opera picturală. Dar aceasta este mai mult decât o problemă leonardescă, este o problemă care, după R. Bayer, a fascinat întreaga generație a lui Lorenzo Magnificul, adăpată la izvoarele Academiei Platonice de la Florența.

Pașii șovăelnici ai acestei generații însetate de cunoaștere se îndreptau în aceeași măsură spre științele pozitive, ca și spre misterele cari explicau magic universul. Nu trebuie să se uite, că științele moderne au luat naștere în mare măsură din încercările alchimiștilor. Cărțile cele mai citite acum, după lista pe care o dă tot Bayer, sunt, în afară de Platon și Plotin, Hermes Trismegistos (tradus mai întâi de Marsilio Ficino și apoi de Patrizzi) și apoi neoplatonicii: Proclus (traducerea Imnurilor Orfice în 1462) și Jamblichos (cu a sa Carte a Misterelor, *De Mysteriis Liber*), discipolul lui Porfirios, prin care neoplatonismul se îndreptă spre demonologie și theurgie²⁹⁾.

Tema principală era identificarea soarelui (a luminii), cu Dumnezeu. În Pimandru (Poimandros) a lui Hermes Trismegistos, se afla scris: „Că Dumnezeu invizibil este aparent. Dacă vrei să-l vezi, privește soarele“³⁰⁾. Toată gândirea Florenței trăește sub acest semn. Atât filosofii cât și poeții din această epocă reiau aceeași temă ca, de pildă, Marsilio Ficino în lucrarea: *De Sole et Lumine* sau ceva mai târziu, Francesco da Diacceto, care în panegiricul: *In Amorem* va cânta exaltarea și apoteoza zeului Soare³¹⁾ sau Givanni di Francesco Nesi, prietenul lui Leonardo, care își încheie opera sa: *Il Canzoniere*, cu un imn adus soarelui³²⁾. Poezia însăși a lui Lorenzo Magnificul e străbătută de acest curent. Nenumărate laude adresate soarelui („*laudi del sole*“) prindeau viață în lumea poezilor Academiei ca, de pildă, Ugolino di Vieri Verino, ca Francesco Nesi sau ca Spera și Marulla pe care îi indică Leonardo în propriul său imn adresat Soarelui. Ceva mai târziu Cornelius Agrippa de Nettesheim, filosof și doctor în științele oculte, avea să-și deschidă la Pavia, cursul asupra lui Hermes Trismegistos³³⁾.

Este interesant de văzut cum asimilează Leonardo aspirațiile acestea ale epocii sale. Nimic nu poate fi mai departe de viziunea concretă a universului pe care Leonardo se străduiește și reușește să o aibă, decât aceste năzuințe. Deseori el se ridică cu ironie contra „făuritorilor de himere“. Dar Leonardo nu era un om care să treacă nepăsător pe lângă ideile cari frământau propria lui epocă. Ele îl pătrund încetul cu încetul, în mod insensibil, ca aerul pe care îl respiră.

La început îl atrag poate numai ca sugestii și imbolduri în legătură cu probleme picturale.

Am văzut câtă importanță acorda Leonardo anatomiei și implicit volumului. Vorbea poate în această predilecție a lui pentru contur, formația sa florentină. Căci Leonardo face parte din rasa marilor constructori de figuri. Dar el nu le construiește prin accentuarea liniilor, cari le îngrădesc în limite fixe, ci prin procedeul mult mai subtil al modelării valorilor de lumină (a ceea ce Grecii numeau „tonos“). Pentru Leonardo noțiunile de modeleu și de clar-obscur nu se opun, ci se completează: „*Le ombre hanno i*

29). *Idem.* pp 110—111.

30). *Idem.* p. 139.

31). „ pp. 122—123, 140.

32). „ p. 144, 263.

33). „ p. 140 și 148.

loro termini a certi gradi, e chi n'è ignorante, le sue cose saranno senza rilievo, il quale rilievo e l'importanza e l'anima della pittura" — Tratt. II, 121 (Umbrele au marginile lor gradate într'un anumit fel și cine nu cunoaște aceasta, operele lui vor fi fără relief, care relief este lucrul de căpetenie și sufletul picturii).

Pentru aceasta Leonardo recomandă lumina cea mai egală, aceea ce se vede pe vreme de ceață, sau pe inserat, sau sub velum, căci soarele prea puternic mănâncă în mare parte conturile. „ . . meglio e farli quando il sole è occupato da nuvoli, che allora gli alberi si illuminano dal lume universale del cielo e dall'ombre universale della terra" — Tratt. II, 88 (. . mai bine este să le pictezi (peisagele) atunci când soarele este acoperit de nori, pentru că atunci copacii se luminează de lumina universală a cerului și de umbra universală a pământului). Sau încă: „Se avrai una corte da poter coprire a tua posta con tenda lina, questo lume sarà buono; ovvero quando vuoi ritrarre uno, ritrailo a cattivo tempo, sul far della sera, facendo stare il ritratto con la schiena accosta a uno de'muri di essa corte. Pon mente per le strade sul fare della sera ai visi di uomini e di donne, quano e cattivo tempo, quanta grazia e dolcezza si vede in essi. Adunque tu, pittore, avrai una corte accomodata co'muri tinti di nero con alquanto sporto di tetto sopra esso . . e quando non la copri con tenda, sia sul far della sera . . . e quando e o nuvole, o nebbia . . e questa e perfeta aria". — Tratt. II, 135 (Dacă vei avea o curte pe care s'o poți acoperi după voia ta cu pânză, lumina aceasta va fi bună; sau când vrei să faci portretul cuiva, fă-l pe timp rău, la căderea serii, așezând modelul cu spatele, aproape de zidurile curții. Ia aminte pe stradă, pe inserate, la chipurile de bărbați și de femei, când e timp rău, câtă grație și dulceață se vede pe ele. Așa dar tu, pictor, vei avea o astfel de curte cu zidurile vopsite în negru, cu acoperișul intrucâtva ieșit deasupra acestui zid . . . și când nu o acoperi cu pânză, să fie la căderea serii . . . și când e sau înourat, sau ceață; și aceasta este lumina cea mai bună).

Urmărind aceste cercetări luministice, Leonardo va ajunge la observațiuni atât de revoluționare pentru epoca lui, încât nu au mai fost înțelese de nimeni până în secolul al XIX-lea, când au fost redescoperite pe cont propriu de Delacroix și apoi de impresionisti. Este vorba despre observațiile în legătură cu umbrele cari nu sunt în mod uniform cenușii, ci colorate. Mai întâi culoarea umbrei oricărui obiect colorat: „Il colore dell'ombra di qualunque colore sempre partecipa del colore del suo obietto, e tanto più o meno, quanto esso obietto è più vicino o remoto da essa ombra e quanto esso è più o meno luminoso" — Tratt. II, 188 (Culoarea umbrei oricărei culori face parte din culoarea obiectului său și cu atât mai mult sau mai puțin, cu cât acest obiect este mai aproape sau mai departe de umbră, sau cu cât el este mai mult sau mai puțin luminos). Mai apoi despre culoarea însăși a umbrelor: „L'ombra del bianco veduto dal sole e dell'aria ha le sue ombre traenti all'azzurre" — Tratt. II, 192 (Umbra albului văzut în soare și lumină are umbrele sale bătând în albastru).

Dar în ultima parte a vieții interesul lui Leonardo pentru problemele luministice depășește cadrul strict pictural. Este epoca în care generația lui Lorenzo Magnificul ce vibrase cu un entuziasm atât de cald și de nobil pentru lumea spiritului, se stinsese. Ultima dată când s'a întors în orașul tinereții sale s'a simțit „come uno straniero in Firenze". E din ce în ce mai izolat și mai singur. Dar singurătatea îi dă prilejul să se aplece din ce în ce mai mult asupra lui însuși: „Se tu sarai solo, tu sarai tutto tuo, e se sarai accompagnato da un solo compagno, sarai mezzo tuo, e tanto meno quanto sarà maggiore la indiscrezione della sua pratica" — Tratt. II, 48 (Cât timp vei fi singur, vei fi tot al tău, și dacă vei fi întovărășit de un singur

tovarăș, vei fi pe jumătate tu și cu atât mai puțin, cu cât va fi mai mare indiscreția sa).

Dar epoca aceasta a lui este și cea mai neproductivă. Suprema conștiință a posibilităților pe care le simte că sunt în el, coincide cu aceea a veșnicilor nemulțumiri. Căci idealul la care aspiră Leonardo este perfecțiunea absolută, identificată de el cu „infiniul“ : „*Qual è quella cosa che non si da e s'ella si desse, non sarebbe? Egli è l'infinito il quale se si potesse dare, e'sarebbe terminato e finito, perche ciò che si pò dare è quella cosa che ha termini*“ (Ce e acel lucru care nu se dă și dacă s'ar da n'ar mai fi? E infinitul care dacă s'ar putea da ar fi terminat și finit, pentru că ceace se poate da e acel lucru care are limite).³⁴). Ajuns la acest punct, Leonardo va realiza din ce în ce mai puțin, neterminându-și în genere nici măcar lucrurile începute. „Gigant ascet al spiritului care nu cunoaște altă bucurie în afară de aceea supremă, dar care nu se dă, deoarece e infinită“³⁵).

La Michelangelo această neputință de-a realiza absolutul se traducea în sfâșieri lăuntrice de o intensă dramaticitate, la Leonardo printr'o liniște adânc înțelegătoare de filosof antic.

În această lume interoară, în care spiritul lui Leonardo se mișcă din ce în ce mai exclusiv, gândul lui se va fi întors, ca adesea în amurgul unei vieți, la anii când sufletul fiecăruia primește fără să-și dea seama impresii cari vor rodi mai târziu, sau nu vor rodi niciodată. Se va fi gândit la acea Florență odinioară strălucitoare, pustie acum de oamenii pe care îi cunoscuse și „ceceace trebuise să-i pară în speculația acelor umaniști, spiritului său intransigent de tânăr savant „hrană de vis“, vine să se integreze acum forței experenței sale. . . . Treptat artistul încorporează elemente metafizice, studiului concret al luminii“³⁶). De acum datează interesul lui tot mai accentuat pentru problemele luministice.

Începând cu anul 1508 studiile sale picturale asupra luminii coincid cu temele sale metafizice. Intreg manuscrisul dela Institut de France este consacrat luminii și umbrei și tot în el se află și misteriosul imn adresat soarelui : „*Laldo (laudo) del Sole*“ : „. . . *Il suo lume allumina tutti li corpi celesti che per l'universo si compartano. Tutte le anime discendan da lui perche il caldo ch'è nelli animali vivi vien dall'anime; e nessuno altro caldo nè lume è nell'universo come mosterrò nel quatro libro; e certo costoro che [h]an[no] voluto adorare homini per i dei. . . [h]an[no] fatto grandissimo errore vedendo che ancora che l'[u]omo fù si grande quanto il nostro mondo che pareb[be] simile ad una minima stel e a la quale pare un punto nell'universo, e ancora vedendo essi (u) omini mortali e pitridi e curuttibili nelle lor (o) sepulture“ (. . . Lumina sa luminează toate corpurile cerești cari sunt împrăștiate prin univers. Toate sufletele coboară din el, căci căldura care se află în animalele vii vine din suflete; și nici o altă căldură și lumină nu e în univers, după cum voi arăta în cartea a patra; și fără îndoiială acei cari au voit să adore oamenii în locul zeilor, au făcut o foarte mare greșală văzând că de-ar fi omul atât de mare cât lumea noastră, ar părea totuși asemenea stelei cele mai mici care pare un punct în univers, dar încă văzând pe acești oameni muritori, putrezi și coruptibili în mormintele lor)³⁷).*

Manuscrisul din 1515 poartă pe copertă scrise cuvintele : *Ermete filosofo*, numele aceluia filosof identificat cu zeul soarelui, Toth : Hermes Trismegistos, descoperit în această epocă. Iar din ultima perioadă a vieții lui datează imaginea misterioasă a Sf. Ioan Botezătorul, despre care în începutul

34). Citat de G. Gentile : op. cit. , p. 109.

35). G. Gentile op. cit. . p. 121.

36). R. Bayer : op. cit. , p. 146.

37). R. Bayer : op. cit. p. 263.

atât de impregnat de filosofie platonice al Evangheliei Sf. Ioan, se afla scris: „Întru el era viață și viața era lumina oamenilor. Și lumina luminează în întuneric și întunericul n'a cuprins-o. Fost-a om trimis de Dumnezeu, iar numele lui era Ioan. Acesta a venit spre mărturie ca să mărturisească despre lumină. Era lumina cea adevărată care luminează pe tot omul venind în lume“. Imaginea Sf. Ioan este apoteoza speculațiilor sale asupra luminii. Figura se desprinde din umbră, „*partim clara et partim tenebricosa*“, după cum cerea în această epocă Cattani di Diaceto³⁸⁾ frumosului însuși, cu străfulgerări brusce străbătând întunericul. La acest rezultat Leonardo a ajuns după studii îndelungate asupra figurii umane și a felului cum diferitele ei părți primesc o cantitate mai mică sau mai mare de lumină în raport cu mărimea unghiurilor de incidentă (Tratt. V, 732 și 733).

Ne-a mai rămas să vedem un singur aspect al lui Leonardo, acela de cercetător al legilor matematice aplicate în pictură, altfel spus, al studiilor lui în legătură cu *perspectiva*. Căci dacă datul sensibil și experimentul îi apar lui Leonardo drept condiții sine qua non pentru cunoașterea și reproducerea realității, aceste lucruri nu-i sunt de ajuns; intelectul artistului trebuie să intervină pentru ca din multiplicitatea aparențelor să extragă formele esențiale: „*Nessuna umana investigazione si può dimandare vera scienza se essa non passa per le matematiche dimostrazione*“ — Tratt. I, 2. (Nici o cercetare umană nu se poate numi știință adevărată dacă nu trece prin demonstrații matematice).

Astfel empirismul de care se vorbește atâta în legătură cu metodele de cercetare leonardești, este depășit în favoarea rațiunii care vine să coordoneze datele sensibile pentru că: „*I sensi sono terrestri, la ragione sta far di quelli quando contempla*“ (Simțurile sunt pământești, rațiunea stă de parte de ele atunci când contemplă). Sau încă: „*La natura cominci dalla ragione e termini nella sperienza, a noi bisogna seguitare in contrario, cioè cominciando . . . dalla sperienza e con quella investigare la ragione* (...Natura începe de la rațiune și sfârșește cu experiența, noi trebuie să urmărim contrariu, adică începând ...cu experiența și cu aceasta să cercetăm rațiunea). Pentru ca să ajungă la următoarea concluzie: „*Intendi la ragione e non ti bisogna sperienza*“ (Înțelege rațiunea și nu-ți mai trebuie experiența)³⁹⁾.

Cu ajutorul acestor cunoștințe matematice, Leonardo va ajunge să formuleze principiile sale în legătură cu cele trei feluri de perspectivă.

Nu se poate spune că încercări de-a reda viziunea spațială s'au făcut exclusiv pe pământ italian. Anumite miniaturi franceze ca și anumite picturi ale fraților Van Eyck, de pildă, arată preocupări analoge. Dar aceste realizări nu erau creații cari s'ar fi datorat unor calcule obiective, ci simple intuiții fericite, izvorâte în genere dintr'o extrem de subtilă degradare a luminilor. Ceeace este nou și total revoluționar în Renașterea italiană este aplicarea legilor matematice pentru redarea adâncimii.

Se știe cu câtă încântare artiștii florentini din Quattrocento priveau acest univers care li se deschidea înaintea ochilor. În răstimp de mai puțin de un secol dibuirile inerente începuturilor fac loc unei cunoașteri atât de adânci a legilor perspectivei și a posibilităților cari zac în ea, încât pentru multe generații (până la viziunea cea nouă pe care o introduce mișcarea impresionistă) ele vor fi considerate drept dogme imuabile.

În afară de încercările pe cari le fac Brunellesco și Masaccio pentru a introduce iluzia spațiului în operele lor, primul care s'a ocupat teoretic de perspectiva lineară, fără însă să o adâncească, a fost L. B. Alberti, în Tratatul său de Pictură scris în 1435.

Pe același drum pășesc și cei doi prieteni nedespărțiți până la moarte,

38) *Idem.* p. 155.

39) G. Gentile. Capitolul despre Perspectivă din Enciclopedia italiană.

teoreticienii cei mai de văz ai perspectivei lineare: matematicianul Fra Luca Pacioli (*De divina proportione* scrisă în 1497, dar tipărită abia în 1509), traducătorul lui Euclid, și pictorul matematician, Piero della Francesca (*De prospectiva pingendi* editată de C. Winterberg în 2 vol. în 1899 și *Libellus de quinque corporibus regularibus*), ale cărui opere au devenit curând atât de celebre, încât Pacioli ne informează că Leonardo care proiecta și el un tratat despre perspectivă a renunțat să-și mai scrie opera atunci când a auzit de acela al lui Piero dei Franceschi.

Dar în timp ce Alberti nu s'a lăsat niciodată stăpânit în scrierile lui teoretice de cunoștințele sale științifice, fapt pe care L. Venturi îl socotește că se datorează pregătirii lui filosofice care topea toate cunoștințele lui într'un tot unitar, ⁴⁰⁾. Piero della Francesca reprezintă punctul de vedere pur scientist, toată truda sa fiind îndreptată în a face din opera lui un tratat de calcule matematice, precis dar și arid în același timp.

Tratatul despre perspectivă al lui Bartolomeo Suardi, zis Bramantino, azi pierdut, dar de care pomenește câteva decenii mai târziu Lomazzo în studiile lui (*Trattato dell'arte della pittura 1575* și *Idea del tempio della pittura, 1590*), deosebea „trei feluri de construcții perspective: aceea bazată pe matematică, aceea empirică și aceea mecanică, obținută cu ajutorul plasei tradiționale... după cum învață și Dürer“ ⁴¹⁾.

Cât de interesat era Leonardo de studiile despre perspectivă se poate vedea și din faptul că incunabulul din 1500: *Le Antiquarie Prospetive Romane*, compus de către acel anonim care iscălește *Prospettivo Milanese* Depictore (în care cuvântul *Prospettivo* este întrebuințat, după cum spune Schlosser, ca „nom de guerre“), este dedicat lui Leonardo ⁴²⁾.

La fel ca Bramantino și el deosebește trei feluri de perspective, nu însă referindu-se la felul cum ele se obțin (căci perspectiva matematică nu mai era pentru el o taină care să-l îndemne să recurgă la nevoie la cea empirică sau la cea cu ajutorul plasei, recomandată și de Alberti). Pentru el cele trei feluri de perspective sunt: 1) aceea prin care se reprezintă structura geometrică a figurilor (lineară sau descriptivă); 2) aceea care urmărește variațiile de intensitate luminoasă în raport cu distanțele (aeriană) și 3) aceea care recomandă micșorarea mergând până la anularea totală a amănuntelor din planurile cari sunt mai în adâncime („*prospettiva di spedizione*“ = de estompare). „*La prospettiva, la quale si estende nella pittura si divide in tre parti principali, delle quali la prima è nella diminuzione che fanno le quantità de'corpi in diverse distanze; la seconda parte è quella che tratta della diminuzione de'colori di tali corpi; la terza è quella che diminuisce la notizia delle figure e de'termini che hanno essi corpi in varie distanze* — Tratt. III, 479. (Perspectiva care se extinde la pictură se divide în trei părți principale dintre cari prima (constă) în micșorarea pe care o fac mărimile corpurilor după diferite distanțe; cea de-a doua parte este aceea care vorbește despre micșorarea culorilor unor tari corpuri; cea de-a treia este aceea care micșorează precizia figurilor și a marginilor pe cari le au acele corpuri după diferitele distanțe). De fapt cea de-a treia categorie se află inclusă în celelalte două și insistența lui Leonardo este explicabilă numai dacă ne gândim că aproximativ în aceeași vreme, prietenul său, Bernardino Zenale, recomanda și pentru obiectele îndepărtate tot atâta grijă și precizie ca și pentru primele planuri ⁴³⁾.

40) L. Venturi: Lorenzo Ghiberti în *Pretesti di Critica*, Milano 1935, p. 102. Cf. pasajile din Alberti: „*Ma in ogni nostro favellare, molto priegho, si consideri me non chome mathematico, ma come pignore scrivere di queste conse*“ = Dar în toate povestirile (expunerile) noastre, rog mult să nu fiu socotit ca un matematician, ci ca un pictor care scrie despre aceste lucruri (Alberti, op. cit., p. 15).

41) J. Schlosser—Magnino: op. cit., p. 127.

42) *Idem*: p. 127.

43) R. Bayer: op. cit., p. 65.

Ca și Piero della Francesca și Pacioli, Leonardo stabilește raporturi matematice între distanțe și proporțiile corpurilor dacă distanțele cresc în proporție aritmetică (1; 2; 3; 4), mărimea corpurilor; descrește în proporție armonică ($\frac{1}{2}$; $\frac{1}{3}$; $\frac{1}{4}$). Se înțelege acum pentru ce Leonardo numea muzica „*la sorella della pittura*“, căci muzica așa cum o concepușe antichitatea, nu era altceva decât una dintre relațiile numerice perfecte, asemănătoare celor cari, după învățătura pitagoreică, se găseau la baza întregului cosmos ⁴⁴).

Cu aceasta ne-am întors din nou la punctul de unde am plecat, adică la încercarea lui Leonardo de-a ridica pictura la rangul de știință a spiritului, astfel cum fuseseră concepute în lumea greco-romană „artele liberale“.

O privire retrospectivă la capătul acestui drum ne desvăluie o multiplicitate de aspecte atât de surprinzătoare chiar pentru Renașterea italiană, încât Leonardo încetează de-a mai fi o individualitate artistică genială; el devine simbolul unei întregi epoci care a cuprins în mod armonic tendințele spirituale cele mai variate și, la prima vedere, cele mai contradictorii. O luciditate atotvăzătoare și o mare dorință de cunoaștere obiectivă, alături de o sensibilitate delicată; o tendință din ce în ce mai accentuată pentru cercetarea concretă a universului cu ajutorul căreia însă își făurește o lume care depășește realitatea; o artă care vrea să-și încorporeze știința și o știință care întrebuițează arta ca metodă de cunoaștere; în pictură o reprezentare minuțioasă a amănuntelor (în peisagiu, în vestminte), subordonate însă (contrariu școalei germane) unei viziuni sintetice, de ansamblu; în sfârșit preocuparea de-a reda prin clar-obscur atât relieful („sufletul picturii“), cât și destrămarea lui asemenea fumului în aer (*sfumato*). „Sentimentele sale trec fără răgaz prin spiritul său și ideile sale prin inimă. Visarea celorlalți oameni este făcută din forme vagi, din imagini cari plutesc; visarea lui este ca o bogăție de gânduri limpezi pe cari le-ar avea pe toate dintr'odată. Secretul operelor este în acel amestec subtil de observație și de fantezie, de analiză și emoție, de natural și spiritualitate, în acest realism psihologic al unui om care gândește că spiritul este pretutindeni prezent și trebuie să apară pretutindeni“ ⁴⁵).

Dar Leonardo nu ne dă numai măsura Renașterii; el este măsura ființei umane în genere cu năzuințele ei de-a merge mercur înainte. Căci viața nu poate fi altceva decât trudă continuă și orice dorință de-a o ocoli înseamnă o negare a vieții însăși: „*Tu, o Iddio, ci vendi tutti li beni per prezzo di fatica*“ (Tu, o Doamne, ne vinzi toate bunurile cu preț de trudă ⁴⁶). La sfârșitul acestui drum, moartea este odihna firească: „*Siccome una giornata bene spesa dà lieto dormire, così una vita bene usata dà lieto morire*“. (După cum o zi bine consumată aduce somn lin, tot astfel o viață bine întrebuițată aduce moarte lină ⁴⁷). Căci truda justifică și viața și moartea. Astfel s'a stins la 2 Mai 1519, pe pământ francez, Leonardo da Vinci.

Eleonora Costescu

44) J. Schlosser-Magnino: op. cit., p. 158.

45) G. Séailles: Leonard de Vinci, Paris 1932, p. 108.

46) Citat de G. Gentile: op. cit., p. 107.

47) Citat de G. Castelfranco: op. cit., p. 256.

Icoana de N. Grigorescu, necunoscută

Vor fi încă multe icoane necunoscute și mai ales nestudiate ale marelui Grigorescu. Voim să vorbim aci de o icoană foarte importantă, care a trecut prin grele primejdii și a eșit din ele pe trei sferturi ruinată.

Pictată pe pânză, în ulei, ea are dimensiunile de 285×304 mm., și înfățișează pe Fecioara Maria, în picioare, purtând pe Iisus pe brațul ei stâng. Maria este înveșmântată în maphorion vișiniu, mărginit cu galon de aur. Iisus e îmbrăcat în tunică albă și ține globul pământului. Obrajii Fecioarei și aceia ai lui Iisus sânt înviorați cu roșu. Umbre trandafirii se disting în podul palmelor. Iisus are părul blond și ochi căprui, asemenea cu ai mamei lui. Pete trandafirii luminează buzele amândorura. Umbre altădată ruginii iar, astăzi, lipsite de transparență modelează gâtul Fecioarei.

Icoana pe care o descriem, și a cărei reproducere o alăturăm, nu înfățișează decât un fragment. Pânza a fost sfâșiată. Bucățile pe care au fost pictate capetele, au fost aruncate și au stat multă vreme în ruini umezi. Stratul colorat s'a desprins în multe locuri de pe pânză. Câteva bucățele au căzut și s'au pierdut. Posesorul de astăzi al icoanei a desprins pictura de pe pânza putrezită și a lipit-o cu multă grijă pe un carton, ajutându-se cu cleiu de iepure. Restauratorul a făcut o singură greșală în partea dreaptă a frunții Mariei, unde n'a potrivit bine fragmentele pe care le-a avut la îndemână. El a „maruflat“ apoi icoana. Cum era firesc, stratul pictural nu s'a lipit bine pe carton, și s'au ivit umflături, care amenință viața icoanei. Firește, un artist îndemânatec va putea drege ușor aceea ce s'a stricat.

Icoana, pe care o înfățișăm, este una din cele mai de seamă și anume una din cele două sau trei icoane mai frumoase ale

lui N. Grigorescu. Figurile sânt așezate în pânză cu o spontaneitate și cu o „autoritate“ întâlnită numai în două sau trei alte picturi ale marelui nostru artist. Expresiunea ochilor este gingașe și de un caracter excepțional. Grăuntele pielei și colorația feței sânt de o frăgezime și de o calitate care uimesc. Opera chiamă și impune comparații cu cele două icoane mari ale lui Grigorescu din muzeul Mănăstirii Agapia ; îndeosebi, cu aceea care înfățișează exact același-subiect, pictat pe lemn, în dimensiuni mult mai mari. Ea pare să fi fost zugrăvită în urma acesteia, către anii 1878—1880.

I. D. Ștefănescu

Octombrie 1946.





11^o. Fecioara Maria purtând pe Iisus pe brațul stâng ; icoană
în ulei pe pânză (fragment) de N. Grigorescu.

Petrecerea artistului Gheorghe Asachi în Roma ottocentesca

Jn 1943, se sărbătoria, prin grija culturală a Institutului arborosean, împlinirea a 13 decenii de la „paradosirea“ celor dintâi lecții de știință inginerască în Moldova. Această cinstită avea loc, printr'ofertă coincidență, în incinta academică a școlii, ce cu vrednicie îi poartă numele și cu multă osârdie străduiește la împlinirea scopului fundatorului ei: Politehnica „Gh. Asachi“¹⁾.

Cu acel prilej, arătăm, că omul și opera Asachi nu se bucură de egală prețuire în istoria culturală și literară a cercetătorilor vremii noastre, unii contestându-i, în parte sau total, valoarea literară a operei sale, alții reducându-i activitatea numai la una de ordin cultural, mărginită la prima parte a vieții autorului nostru²⁾.

Cum pomeniri ca cea din 1943, Gh. Asachi și le merită cu prisosință de la neamul căruia închinase gândul și fapta – în atâtea ctitorii culturale de întemeetor necontestat,³⁾ – se cuvine să nu treacă necrestată la răbojul scrișului românesc nici întreita scurgere a 110 ani dela apariția celor trei volume asachiene de poezie și știință: *Poezii*, *Fabule alese pe românele și Elemente de matematică*, 3 volume, tustrele tipărituri apărute la Eșii, în anul 1836, în tipografia „Albinei“⁴⁾.

Gândul nostru nu se oprește, totuși, la întreita apariție publicistică din

1). Prinosul de închinare lui Gh. Asachi se încadra în 1943 și în spiritul conferințelor despre tehnică și știință ținute la Politehnica „Gh. Asachi“, unde, între alți conferențieri, Profesorul D. Mangeron susținea armonia perfectă dintre știință și artă, amândouă fructe ale spiritului omnesc.

2). Bibliografia scrierilor despre autorul nostru cuprinde aprecieri din cele mai deosebite: pornind dela aceea a contemporanului M. Kogălniceanu, că „D-l Aga Asachi a făcut, pentru literatura Moldovei, mai mult decât toți Moldovenii împreună“... și trecând peste elogierile biografilor Negre, Calmuschi, Atanasiu, Ureche, Dr. Istrati, Lovinescu, etc., ne oprim la una din cele mai noi istorii a literaturii române, (D. Murărașu, *Ist. lit. rom. ed. III*, Buc. 1943, pag. 176), care regretă irosirea vieții autorului nostru, „ocupat cu entuziasm de atâtea domenii culturale“.

3). Intemeetor al ziaristicii moldovene, Albina Românească, 1829, . . . al învățământului tehnic, cu lecțiile din anul 1813; al teatrului cu reprezentația piesei „Mirtii și Hloe“, din 27 Dec. 1816; al conservatorului ieșan cu anul 1836, (Th. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Iași 1915) și intemeetor al învățământului artistic din Moldova (Eugen Pohontu, *Gh. Asachi și începuturile picturii în Moldova*, în revista „Cetatea Moldovei“, Iași 1943, nr. 2 p. 161).

4). Cele trei volume apăreau la Eși, cu voia cenzurii, în 1836, cuprinzând: *Poezii* a lui **Aga G. Asachi**, *Mădulariu Academiei de Roma*, în tipografia Albinei, 2+152 pagini de poezii (ode, imnuri, anacreontice, elegii, fabule) +153–174 pag. de vocabulariu și scara poeziilor, prefața fiind datată cu 1 Martie 1836; *Elemente de matematică*, 3 vol., Eșii 1836/38 și *Fabule alese pe românele*, Eșii 1836, tip. Albinei.

1836, a cărei aducere aminte se va bucura, nădărdum, de cuvântul cerce-tătorilor culturii noastre, ci iscodește, în cirilicele „Înainte cuvântului” sus pomenitelor cărțului, să tâlmăcească antecedentele tipăririi lor. Iată ce aflăm în prefața vol. III, a Elementelor de matematică: „Eu (Aga G. Asachi) mă voi feri dacă prin această publicare, Geometria, care încă dela anul 1816 am paradosit aice în liceul public întâiaoară în limba românească, va căpăta un spor în privirea doritorilor a se folosi cu aceste științe intere-sante⁵⁾).

Urmând firul mărturisirilor, dăm, în prefața Poeziilor, de anul 1812, ca început pentru „această plecare către versuire” în compuneri românești. Dar nu ne vom opri nici la rostuirea acestor date în istoricul multiplexului dăruiri asachiene, ci vom îmbrățișa întreaga epocă a „întăilor sale înțelețniciri” spirituale, zămislite în timpul petrecerii în Cetatea Eternă.

În acest răstimp de patru ani, 1808-1812, trăiți în Roma ottocentului italian, se desăvârșește omul și scriitorul Asachi în ceea ce a dat și a putut da Moldovei, din chiar clipă reîntoarcerii în Țară.

Ne-am propus, deci, ca, cu prilejul împlinirilor de ani și decenii a datelor din activitatea lui Gh. Asachi, mai sus amintite, să încercăm a ține pas cu drumetul moldovean din vara lui 1808 și a-i întovărăși popasul roman, cu tâlmăcirea contactului fericit pe care autorul nostru l-a avut cu cultura italiană.

Gândul de a reconstitui, în cuvinte și imagini, viața culturală și pitorescul Romei de acum un veac și mai bine, n'a fost străin ideii unei comemorări pentru Gh. Asachi al nostru; realizarea însă, din motive ușor de înțeles, a trebuit să se mărginească, în contribuția de față, doar la înșiruirea de momente și fapte în stare să contribuie la lămurirea genezei Asachi⁶⁾.

Metoda cercetării izvoarelor, folosită, în ultima vreme, și pentru opera literară a scriitorului moldovan, a dus la constatări îmbucurătoare pentru valoarea activității sale: „Gh. Asachi este cel dintâi scriitor larg european al nostru, în sufletul căruia s'au întretăiat atâtea influențe apusene și răsăritene”⁷⁾.

Cercetarea, deci, a rostului și contactului cultural, pe care călătoria din 1808 le prilejuia în formarea intelectuală și artistică a autorului nostru, va fi, credem, de un real folos înțelegerii omului și artistului Gh. Asachi, acesta, din urmă, mai puțin cunoscut și prețuit.

* * *

Până să pornim cu autorul nostru în călătoria cea mare spre Cetatea Eternă, un scurt popas biografic.

Familia Asachi este de origine ardeleană și nu străină, cum o vroiau unii biografi, și-și înalță arborele genealogic până către mijlocul veacului al XVII-lea.

Răsare din tulpina Grigore Olteanu, al cărui fiu Neculai, pribegind,

5). Lecțiile sale de „matematică teoretică cu aplicație practică de Geodezie și arhitectură”, începute cu an. șc. 1813/14 (G. A. fu numit, la 15. XI. 1813, „profesor științelor trebuincioase unui inginer politicesc” N. Iorga, *Ist. lit. rom.* vol. I, p. 15) în cadrul unui învățământ de grad secundar, aveau să formeze temelie solidă pentru învățământul universitar, fondat la 16 Iulie 1835, când „s'au serbat solenela Inaugurație a Academiei pe care Epitropia au numit-o Mihăileană”, (Aga G. Asacki, *Relație istorică asupra școlilor naționale în Moldova* 1828/38).

6). Cunoscută este grandioasa încercare de reconstituire, într'un documentar, întreprinsă de marele regizor italian Giulio Petroni, pentru călătoria din 1736, a nemuritorului Goethe, după opera sa „Italienische Reise”.

7). D. Caracostea, *Izvoarele lui Gh. Asachi*, Buc. 1928, Claudiu Isopescu, *Un artist romeno dell 800 a Roma*, 1932, și Id, *Il poeta G. Asachi e l'Italia*, Livorno 1930.

după unii, prin Principatele Românești, poposi, pela 1728, în Ternauca Dorohoiului. Acesta-i bunicul după mamă al autorului nostru. Tatăl lui Gheorghe Asachi, Lazăr Asachevici ar fi, după o notiță, pribeag și el din Ardeal, căsătorit cu Elena, fica lui Neculai, deci ginere al acestuia și nu fecior ⁸⁾).

Oricum, Lazăr Asachi, tatăl scriitorului, a pribegit mereu. Din Moldova în Rusia, de aici în Galiția, de unde se'ntoarce în Iași vremii Mitropolitului Veniamin Costache, ca să-și reia toiagul pribegiei de încă două ori: între anii 1806-1812, și în timpul revoluției dela 1821, când este oaspele Bucovinei.

Gh. Asachi s'a născut în Herța, la 1 Martie 1788, ca cel mai mare între cei 4 copii ai lui Lazăr Asachevici. De liniștea căminului părintesc se bucură prea puțină vreme, căci tatăl său pornea la 1796, în pribegie polonă, la Lemberg, unde stă și Gheorghe Asachi 8 ani.

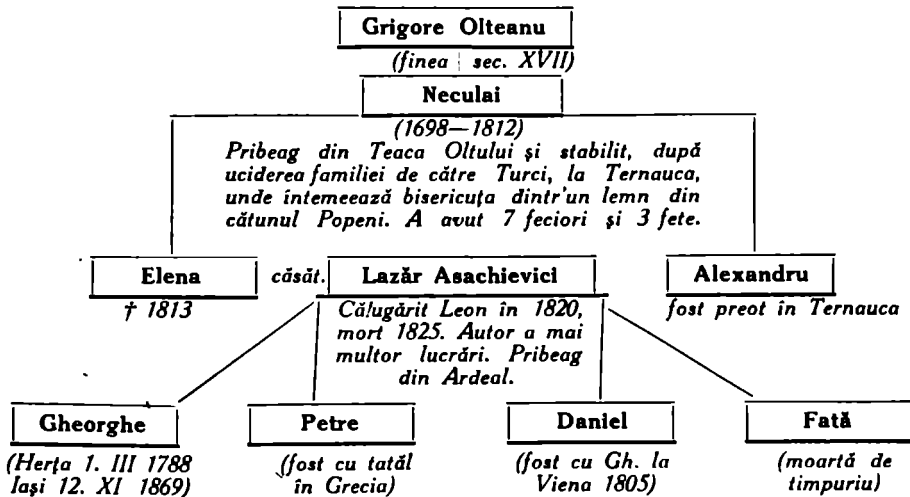
În acest timp, dela 1796-1804, se așează temeinicile studii clasice și tehnice ale autorului nostru, care, la vârsta de numai 17 ani, obține diploma de inginer, odată cu cea de doctor în filosofie.

Intors în Moldova, unde tatăl său, prin grija Mitropolitului Veniamin Costache, ajunsese protopresviter, Gheorghe Asachi nu rămâne prea multă vreme. Pe la mijlocul lui Iulie 1805, o ia la drum, întovărășit de fratele Daniel, în căutarea sănătății la Viena.

Aici trăește clipe din epopeea napoleoneană: în iarna 1805/1806, împăratul însuși intră în Schönbrunn-ul Habsburgilor. Rămânerea la Viena, după însănoșire, este voit prelungită de Gheorghe Asachi și preferată propunerilor de întoarcere în țară: refuză să urmeze chemării tatălui său pentru a intra în administrație, dorind să-și desăvârșească studiile la lumina culturii apusene ⁹⁾.

Cu toată pasiunea unui iubitor de frumos, în acești 3 ani din capitala centrului european dela începutul veacului al XIX-lea, Gheorghe Asachi,

8). Cum îl dă geneologia scrisorii leconomului Alexandru din 4. VIII. 1839. Pentru orientare, dăm o schiță a spiței genealogice Asachi:



9). Biografia lui G. Asachi îmbrățișează două epoci bine determinate: I, 1788-1812, copilăria și pregătirea intelectuală în trei popasuri. a.) Lemberg, 1796-1804 cu studii umanistice și tehnice; b.) Viena, 1805-1808, perfecționare tehnică și c.) Roma, 1808-1812, aprofundarea studiilor clasice și desăvârșire artistică, totodată și epoca debuturilor literare și artistice; II, 1813-1869, epoca activității culturale, artistice și literare, în două răsămuri de valoare inegală: a) 1813-1840, întemeietor și arbitru al culturii moldovene, și b.) 1840-1869, epoca de adumbrarea rolului său în mișcarea literară a vremii.

pe lângă studiile filologice și de perfecționare în arta inginerii, s'a inițiat și în domeniul artelor frumoase, pentru care avea să se dăruiască la Roma.

Plecarea spre Italia era dorită și de mult pregătită: Asachi fu cuprins de mirajul Cetății Eterne aidoma călătorilor secolelor XVIII și XIX, — încă „din cele dintâi ale lui junete“¹⁰⁾ iar tatăl său îi mărturisise adesea dragostea și interesul pentru „strămoșii Romani“¹¹⁾.

Acest capitol al vieții Asachi, cuprins între anii 1808–1812, este pe cât de bogat în visuri și planuri într'un viitor strălucit, pe atât de rodnic și hotărâtor în formațiunea intelectuală și orientarea social-culturală a scriitorului nostru. Pentru o cât mai adâncă pătrundere a omului Asachi, cu cât mai largă înțelegere a manifestărilor sale spirituale, se cere reconstituirea mediului cultural-artistic din Roma, cu elementele și Instituțiile sale de bază, sub influența cărora autorul nostru a trăit și s'a format intelectualcește.

*

Mai întâi câteva considerațiuni istorice. Călătoria lui Asachi în Italia leagă verigă nouă în drumeția carpatină pe căile apusului și încrestează al 4-lea contact direct cu cultura italiană, la ea acasă.

În Renaștere, Petru Cercel — autor al unui „Inno a Dio“, — cutreeră și Italia, de unde se întoarce, la domnie, întovărășit, între alții, de Francesco Pugiella. În Seicento, Stolnicul Constantin Cantacuzino se oprește la Padova, pentru aprofundarea dreptului, ca să se întoarcă, apoi, în țara Românească, drept cel mai învățat bărbat la curtea Domnitorului Constantin Brâncoveanu; galeria Universității padovene îi cinștia, nu de mult, amintirea cu bustul închinat celui dintâi student român al ei.

Corifeii Școlii ardelenene ajung la Roma în Settecentto, pentru ca, în Institutul De Propaganda Fide să se desăvârșească întru cunoașterea perfectă a originii noastre latine, difuzată apoi de ei în mișcarea ardeleană, națională și filologică, dela mijlocul secolului al XVIII-lea.

Gheorghe Asachi își depășește înaintașii prin lărgimea și varietatea contactului cu cultura apuseană: autorul nostru se împărtășea cu „Italia poetilor clasici și moderni, cu arta, poezia, literatura și cultura sa“¹²⁾. Strânsa legătură ce-o stabilește „Moldoveanul“, în cei 4 ani la Roma, cu viața socială și culturală romană, îi desemnează pe G. A. de inițiator al acordurilor culturale ce s'au încheiat și se vor mai stabili cu Italia.

Itinerarul călătoriei lui Asachi, — întocmit de tatăl său Lazăr, într'un chip foarte conștient, de a studia România chiar la uricul ei și să se ocupe de minunile cu care natura și artele au îndăruit Italia“, — cuprinde două etape: I-a, Viena — Roma, cu popasuri mai lungi de 2–3 săptămâni la Veneția și Florența și altele mai scurte, de numai o zi, în Padova, Ferrara, Bologna, Siena, în total un drum de 58 zile; II-a, după cutreerări prin Roma, vreme de alte două luni și câteva zile, Gh. Asachi pornește spre sudul Italiei să vadă desgropările dela Pompei, marea la Napoli și minunile Vezuviului, în al cărui crater coboară, în admirația tovarășilor de drum cari i-au răsplătit curajul cu „Vivat Moldovanul!“ Căci autorul nostru nu călătoria incognito, cum ne-ar plăcea multora să ne plimbăm dealungul și dealatul Peninsulei apenine, ci ca ambasador al Țărișoarei sale, prezentându-se și semnând peste

10). Eugen Pohonțu, l. c. p. 162.

Înrăurirea tatălui asupra orientării spre apus a fiului Asachi se poate desprinde și din mărturisirile pe care Protoereul Lazăr Asachievicii și le trecea în „Înainte cuvântarea“, cărții sale din 1816, — *Jucăria norocului* — unde cetim: că n'a vrut să rămân slugă leneșă, dând la lumină politicești cărți „ca să se îndemne, pravoslavnicul cetitor, a fi următorii strămoșilor săi Romani a căror măritele fapte până astăzi de toată lumea cu dreptate sânt lăudate“.

11). Cl. Isopescu, *Il poeta G. Asachi*, p. 79.

tot: Georgie Moldovanul! ¹²⁾ Urmărind călătoria făcută acum 138 ani, și mai ales ținând pas cu diligența în care Moldovanul călătoria în tovărășia „unui abate și a unui pictor”, *sântem fericiți* drumeți, pe căile Romei, fiindcă vom *intra* în Cetatea Eternă, *pe via* Flaminia, ce odinioară purtat-a legiu-nile lui Traian către Ancona și de aici, străbătând Marea, prin Dalmația în Dacia lui Decebalus ¹³⁾.

Călătorul zilelor noastre, părăsind cu al său balaur electric tovărășia mălosului și molatecului Tibru, grăbește pe șini uruitoare, printre cutiile cu caturi multe al cartierelor . . moderne, pentru a descinde grăbit în gara centrală și a se inghesui spre „uscita”, în căutarea unui „veturino” sau mai curând a unui apropiat „albergo”! Nu simte bietul drumeț că a ajuns la Maica Roma și nici bănuște printre peoanele stației „Termini” înseși zidurile Romei din vremea lui Servio Tullio ¹⁴⁾.

Mai fericitul de cât noi, Asachi poposia, în noaptea de 10 spre 11 Iunie 1808, într'un cătun, B a i a n o, - cum înseamnă scrisul său, unde n'avea să închidă ochii, fiindcă sufletul și mintea lui erau pline de Roma.

În zorii zilei de 11 Iunie Asachi este aproape de ținta visului din juneță; cu cât se apropia mai mult de cotul ce-l face Tibrul apărând strategic Roma dinspre Nord, cu atât se distingea mai bine minunea de marmoră, scăldată în razele astrului de foc: Cupola Sfântului Petru!

Pășind Vechiul Tibur, pe podul ce-a văzut, la 28 Oct. 312, victoria lui Constantin câștigată contra lui Massenzio sub semnul crucii, Gheorghe Asachi și tovarășii lui de drum se apropie de zidurile aureliane ale Romei, fără a pierde din ochii bazilica din dreapta fluviului, fiindcă pe vremea aceea nu existau blocurile cartierului Flaminio și Tras-tevere nordic, care să le împiedece perspectiva spre Sf Petru ¹⁵⁾.

În fața Porții Poporului, Porta del Popolo, adevărată intrare triumfală în Cetate, cum a voit-o desigur și constructorul ei față de celelate porți - fortărețe ale orașului, Moldovanul notează, în carnetul de drum, cum istoria se repetă: „Porțile Romei, ca odinioară, 2200 ani, erau păzite de aceiași ostași, . . gali . . .” ¹⁶⁾.

Odată pătrunși în incinta Cetății Eterne, pe largă Piazza del Popolo, care deschide azi, ca și pe vremea lui Asachi, frumoasa perspectivă urbanistică a celor trei artere: - Ripetta, Corso și Babuino - se naște între călă-

12). Manuscriul 3776, dela Academia Română, cuprinde „Itinerariu-”l călătoriei din 1808, publicat și în Monitorul oficial al Moldovei sub titlul „Fragment din memoriile călătoriei unui român în 1808”. Se poate astfel urmări etapele drumului bătătorit și poposurile călătorului moldovean: 13—23 Aprilie, Viena; 26 IV — 10. V. Venetia; 11. V. Padova; 12. V. Ferrara; 13. V. Bologna, Logano; 14. V—5 VI Fiorenza; 6 VI Barberini, 7 VI Siena; 8 VI Buonconventu, P. Centiao; 9 VI Viterbo, 10. VI Baiano; la 11 VI la 10 jum. dimineața Roma. Între, 19 VIII — 10 Sep. 1808, se înșiruesc poposurile din călătoria în sudul Italiei: Veletri, Teracina, Termele lui Galba, Gaete, St. Agata, Capua, Napoli, Pompejo și Vesuvio (cfr. Eugen Lovinescu, G. Asachi, Buc. 1921 și ed. def. Buc. 1927).

13). Construită în anul 196 în. H. de către Consulul Caio Flaminio, leagă Roma cu nordul Italiei, traversând Peninsula până la Arcul de triumf al lui August din orașul Rimini, de unde începe o altă cale romană, via Emilia.

14). Reprezintă o parte din apărarea exterioară a Romei, construită după invazia galică din anul 390 în. Hr., destul de bine păstrate față de vicisitudinile vremii prin care au răsbătut și circumstanțele noui urbanistice, ce le închid complet azi și care, în orice altă țară cu mai puțină tradiție conservatoare artistică, le-ar fi ras din temelie.

15). Porțile Romei alcătuiesc un grup arhitectonic distinct între celelalte realizări artistice ale ei, cu caracter original: piețe, fântâni, poduri, arcuri de triumf, foruri, terme, grădini, biserică, palate, etc. Întrări în cetate prin zidurile de apărare, cele vreo 38 de porți poartă pecetea arhitecturii vremii și artiștilor constructori: Porta Capena, San Paolo, Maggiore, păstrând aspectul roman, P. Pinciana de tip bizantin, Pia construită după desenele lui Michelangelo; unele, ca P. Tiburtina, rămase neatinsse de restaurări, cele mai multe purtând pecetea griji urbanistice a Papalității și închizând, în povestea lor, istorie și legendă. Porta del Popolo, la origine era Flaminia, primește, în secolul XVII, o fațadă monumentală prin grija arhitectului Bernini și contribuția altor artiști ai vremii.

16). Sântem în epoca stăpânirii napoleoniene la Roma (cfr. Isopescu I. c.)

torii noștri cearta preferințelor pentru monumentele ce urmau a fi mai întâiu vizitate. Pictorul și Abatele cari doriau să vadă bis. Sf. Petru și muzeul Vatican, se dădură învinși de competența „călăuzei Asachi“, care fiind încă la Florența „studiase harta și descrierile asupra Romei“. Părăsiră deci piața aceasta închinată Poporului, dela biserica Sf. Fecioare adorată de popor, Santa Maria del Popolo, – și, inconjurând centrul pieței împodobită cu Obeliscul faraonului Sesostri, tustrei drumeții se îndreptară către centru, urmând linia dreaptă pe Corso, adecă fosta via Flaminia, apoi Lata, până la poarta cetății capitoline ¹⁷⁾.

Drumul drept și acceptarea lui Asachi de „guida“ al grupului îi conducea în Forul lui Traian, la picioarele Columnei vredniciei dace, imortalizată și cunoscută lunei civilizate prin arta lui Apolodor din Damasc. Dacicul, inclinat în fața străbunilor, ale căror „costume și obiceiuri le recunoaște“, face tovarășilor de drum descrierea monumentului cu o bogăție de date ce și azi stau în picioare. Nu-și poate stăpâni admirația adâncă față de realizarea artistică a monumentului: „Frumusețea acestei opere este egală cu aceea a Partenonului și demnă de un Fidias, așa că a servit de model lui Rafael și Michelangelo, cei mai mari artiști ai lumii ¹⁸⁾“.

Arheologul Asachi însemna, în notișiarul său, și lucrările urbanistice, săpăturile arheologice întreprinse atunci de administrația napoleoniană pentru despresurarea Columnei de clădirile înconjurătoare precum și de scoaterea la lumina zilei și a științei a celorlalte monumente din Forul lui Traian: Basilica Ulpia și Mercatele Traianee ¹⁹⁾. Scrisul lui Asachi, menționând și alte monumente antice aduse la lumină prin săpăturile arheologice ale vremii, ca „Mausoleo-ul lui August, al lui Adrian, Termele lui Caracala, se inflăcărează la vederea artei constructive a anticilor, cari au dăruit omenirii opere neperitoare, acum renăscând, asemenea pasărei Foenix din ruinele lor pline de învățăminte tehnice.“

Guida Asachi poartă pașii călătorilor noștri, acum, către Cetatea Vaticană, răspunzând deastădată dorinței tovarășilor de drum, Abatele și pictorul, cari fuseră cucerii de sfătoșenia Moldovanului.

Calea urmată putea fi aceea a călătorului de azi, dacă vizita a continuat pe cea începută în forul Traian: adecă printre ruinele Forului roman sau prin preajma Palatului Veneția, pe *Calea Triumfală* a cortegiilor papale, în drum dela Basilica San Giovanni în Laterano către San Pietro în Vaticano. Dacă au purces în ziua următoare, atunci vor fi ales desigur calea mai dreaptă din Piazza di Spagna, unde lojau, care era și mai pitorească, pentru a se apropia de Castel Sant'Angello, fortăreață medievală înălțată peste mausoleu păgân, legat prin galerie suspendată de Basilica San Pietro cea mai completă dăruire a geniului artistic italian, înălțată pe mormântul Apos-tolului ales de Hristos să fie temelgia bisericii creștine! ²⁰⁾

17). E drept că aspectul „scenografic“ al pieței, așa cum îl avem astăzi, nu era pe vremea lui Asachi în Roma, decât în schițele și proiectele arhitectului Valadier; totuși aveam și la vremea aceea perspectiva spre centru prin trei artere stradale. Ceeace a realizat neoclasicismul în urbanistica acestei piețe, poate fi înțeles și admirat deplin dacă privești, pe o noapte senină, depe pedestalul obeliscului, cu leul pe primul plan, profilarea pe bolta cerului a maselor arhitectonice, tăiate de cele trei deschideri de străzi: Babuino, Corso și Rippeta.

18). Gh. Asachi, Archeologie, în Albina Românească, nr. 5, 1837 (cfr. Cl. Ispescu, l. c., 13).

19). Publicațiile speciale apărute în ultima vreme, între cari și lucrările filoromânului Prof. G. Lugli, care ne-a împărtășit, la noi acasă, întreita valoare a Columnei traianee, au dus la unele reconstituiri ale Forului lui Traian. Dintre acestea cităm pe aceea a arhitecților Gismondi și Gatteschi.

20). Atunci din Piazza di Spagna, pe via Condotti, Fontanella Borghese, Piazza Borghese, Piazza Nicosii, via di Monte Brianzo, dădeai în Lungotevere, cu vedere spre Castel San Angelo și Basilica San Pietro, la care se ajungea numai prin Ponte San Angelo, vechiul Elio, al împăratului Elio Adriano „cel mai frumos dintre podurile antice“.

Pe vremea lui Asachi, nu se'ntindeau atâtea „punți” (ponti), de fier și beton armat, să lege cele două maluri ale Tibrului, nici nu existau un Palazzo di Giustizia sau alte palate-blocuri ca să-ți închidă perspectiva către cele două monumente vaticane, ci numai aceiași copaci ținând malurile bătrânului fluviu, în locul „Lungotevere” – lor de piatră și beton de azi, după ale căror frunziș apăreau și dispăreau ca'ntr'un prea frumos vis Ingerul cu sabia mântuitoare din vârful fortăreței și imensa cupolă michelangelescă, dăruiată Cerului, de geniu și credință²¹⁾.

Ajunși în fața Castelului, călătorii noștri trec Tibrul pe vechiul pod roman, Pons Aelius – singurul peste fluviu dela intrarea lui în Roma pe sub Ponte Milvio, între ele existând atunci, în activitate încă portul Ripetta – fac popas la temelile bastioanelor Cetății, ce-a servit în văltoarea veacurilor ca loc de refugiu papalității asediată de puterea laicilor, fortăreață de necucerit în sistemul ei de apărare cu ziduri și apă, dar slujind totodată și de închiisoare de tristă amintire. Astăzi e muzeu de artă antică și militară.²²⁾ Arheologul și artistul Asachi remarcă această „construcție rotundă și gigantică”, și de-ar fi făcut cercetări arheologice în țară, la monumentul comemorativ dela Adam Clissi sau călătorii prin Banat, ar fi găsit asemănări multe între temelile ambelor monomente funerare-comemorative, și poate ar fi întrevăzut între planul cetății cu bastioane la colțuri, influența artei militare italiene în construcția cetății timișorene din vremea Renașterii²³⁾.

Dar oaspeților noștri le era cu grăbire să se incline la mormântul Apostolului. Așa că trecem peste paginile în care Moldovanul vorbește de „minunatele focuri de artificiu – la girandola – inventate de același Michelangelo ce ardeau ca erupție de vulcan pe Castel Sant'Angello”, de Sântu Chetru catolic, și, după „circa 1250 pași, printr'un vi'colo strâmt, ajungem într'o piață, de unde ni se prezintă minunata privesc a bisericii Sf. Petru, și începe Asachi descrierea, ca „cea dintâi apărută prin pana unul român”²⁴⁾.

Lăsând istoricul câmpului vatican, arena martirajului creștin din timpul persecuțiilor săvârșite în cercul neronian și peste creația arhitectonică berniniană a pieței, colonadei, ansamblului, intrăm în miezul descrierii asachiene:

„Biserica se vede în toată splendoarea ei. Narațiunile acestei miraculoase construcțiuni inflăcărează într'atât imaginația, încât cei cari o privesc pentru prima oară par să nu fie mulțumiți de ceea ce așteptau să vadă . . . ; însă, cu cât mai adeseaori o vizitează, cu atât rămân mai minunați de o creațiune ce cu adevărat pare să fi eșit din mâni de titani”.

Cât de plastic și limpede își tâlmăcește Asachi impresia făcută asupra sufletului său de creațiile artistice ale unui popor, căruia conștient i se inclina, după 4 luni de cutreerări romane și italiene scriind: „m'am încredințat că o singură viață nu ajunge spre observarea capodoperilor artei și a fenomenelor naturii acestei țări clasice”.

Continuăm, din paginile Moldovanului, cu prezentarea Cupolei: „Michelangelo construi un alt Pantheon, încă și mai mare, așezând, la 190 palmi înălțime (119 m. interior) o cupolă de forma celei adrianee, însă ceva mai înaltă”.

Stăbătând porticul, – „el însuși mare cât o biserică” – pătrundem, în

21). Vremea lui Asachi nu cunoscuse încă opera constructivă și urbanistică a Risorgimentului și următoarele, care au înălțat palate și blocuri între Tibru și zidurile vaticane.

22). cfr. *Giulio Tardini*, Basilica vaticana e Borghi, Roma 1937 *Mariano Borgatti*, Castel Sant' Angelo in Roma, Roma 1938.

23). Cercetările mai noi, între care cităm lucrarea de mari proporții **L. A. Maggiorotti**, *Architetti, architetture militare* 3 vol. ne indeamnă să admitem ideea influenței directe italiene asupra artei civile-militare și chiar religioase din Țările românești.

24). Asachi publica în nr. din 15 Aug. 1837 al „Albinei”, o descriere a catedralei Sf. Petru, capitol din „călătoria inedită a unui moldovean în Italia”. Datele pe care le comunica atunci cetitorului român nu erau lipsite de amănunte prețioase privind istoricul și arta construcțiilor italiene, descrise de primul nostru inginer-arhitect.

domul nesfârșit al arhitectului Maderno, pentru a încerca, cu Asachi al nostru, „iluzia optică“ ce-ți prilejuește interiorul: „ . . . ingerii ce păzesc scoica uriașă cu „acqua benita“ sunt în realitate înalți cât o făptură ome-nească“, de moldovan, că-i mai ortoman, am completa noi!! . . .

Rătăcind printre atâtea „iluzii“ și „realități“ artistice, călătorii noștri, italieni și români, înfrățiți în Pantheonul artei creștine, nu băgară de seamă că „umbrile nopții peste ziduri s'au lăsat“. Dar zuruitul de chei din mâna portarului avea să-i trezească din visul trăit aeeva: „Signori, si chiude!“



Gh. Asachi, ostenit de cutreerările romane, timp de 2 luni, sporite cu alte aproape 30 zile în sudul Italiei până prin vagăunile Vezuviului, și mai ales convins că o viață de om nu ajunge pentru a vedea și pătrunde tainile naturii și frumusețile artei italiene, se stabilește definitiv în Roma. Doar călătoria lui nu urmărea numai consumarea unui itinerar de drum, ci „cerce-tarea neamului românesc drept la Uricul lui“.

Începând cu Septembrie 1808 și până către mijlocul lui Iulie 1812, „Dacicul“ nu mai părăsi Maica Roma, în afară de câteva „pasegiate“ în împrejurimile Romei, la Castel Gandolfo, Grotta-Ferata, și acestea întreprinse în scop artistic: luare de schițe²⁵).

În acești 4 ani plini, Roma trăiește frământările începutului de veac nou, iar Moldovanul nostru cunoaște viața romană sub toate aspectele ei de manifestare politică, socială, culturală și mai ales artistică. Cei ce s'au ocupat de viața și activitatea lui Gheorghe Asachi, s'au oprit mai mult asupra ecoului poetic din sufletul autorului nostru și numai în ultima vreme și asupra celorlalte aspecte ale activității Asachi. E drept, că din opera în-făptuită de el, cea literară e mai larg cunoscută și stă sub influența directă a scriitorilor italieni, dar nu atât a contemporanilor ottocentiști, ci mai ales a clasicilor: Torquato Tasso, Petrarca, etc. . . . Faptul că Asachi și-a însușit-o, prin stăpânirea tehnică, până la inspirație proprie, îi face pe unii critici, cum am văzut, să regrete ocupația lui Asachi cu atâtea alte pro-bleme culturale în detrimentul celei literare.

Înțelegem să inclinăm balanța, punând în lumină și cealaltă activitate asachiană, dăruiată neamului românesc pe teren social-cultural și artistic, cu mult mai vastă și în care vom întâlni nu adevărat pe marele Asachi. Pre-gătirea și-a făcut-o și desăvârșit-o, în aceste domenii, tot la Roma și încă înainte de cea literar-poetică, de inspirație proprie, ce abea în 1810 începe, deci la 2 ani după sosirea sa în Roma și sub influența puternică a iubitei sale, Bianca Milesi, ea însăși emulă a poeziei lui Alfieri. (Cfr. Elena Baca-loglu, Bianca Milesi e Giorgio Asachi) .

Revenind la cele biografice, continuăm: locuia în Via Condotti, în preajma pieții Di Spagna, centru artistic al²⁶) Romei settecentești și ottocen-tești, loc preferat de toți călătorii străini, întrucât aici se aflau mai în sigu-ranță, cu viața și avutul, cartierul fiind supravegheat și apărat polițienește de ambasadorul Spaniei, pe lângă Sf. Scaun, care își avea reședința, ca și astăzi, în Piazza di Spagna.

25). cfr. Lugoșianu O., Primele studii de desen ale lui Gh. Asachi (Căminul Nostru).

26). *Erm. Ponti*, Roma vision istorice di un secolo la Roma — Loescher, ne reamin-tește o Piazza di Spagna fără cele 3 chioșcuri de flori, la picioarele scării spre Trinita dei Monti, fără palmieri, dar cu numeroase calese conduse de vetturini, i dominatori delle piazze, încărcând și descărcând pe numeroșii „forestieri“ locuitori ai pieței și străzilor ve-cine: via Gregoriana, Condotti, Babuino etc. cf. și *Renato Pacini*, Roma del tempo di Bar-tolomeo Pinelli (1781—1835), Milano 1935, *Carlo Bandini*, Roma al tramonto del Settecento, Roma 1922.

Cartierul era pe atunci centrul artistic al Romei, adăpostind scriitori și artiști englezi, francezi, germani, ruși și pe al nostru Asachi, ale căror plăci comemorative prinse în casele din străzile Condotti, Babuino, Due Macelli, Corso Umberto, amintesc petrecerea lor romană; numai popasul Moldovanului n'a lăsat inscripție de marmoră, fiindcă nici până acum nu s'a putut da de casa în care a locuit el la Roma²⁷⁾.

Asachi, adus de dorința „studiilor arheologice și Belle arti“, începu să cerceteze zilnic monumentele din Forul Roman, să întârzie îndelung în librăriile și magazinele de stampe, reproduceri artistice de tot felul și materiale de pictură, ce populau, ca și azi, străziile vecine cu Piazza di Spagna și mai ales petrecea ore întregi în muzeele Vaticane pentru a lua schițe după tablourile celebre, cum dovedesc cele 5 caiete păstrate la Academia Română.

Intr'una din peregrinările sale artistice, cu priviri curioase în fața vreunei stampe, de admirație sau studiu în vreo sală de pictură sau sculptură a muzeului Vatican sau poate chiar, cum informează unii biografi, la lucru într'un atelier al vremii, Gheorghe Asachi întâlnește, într'una din zilele anului 1810, pe Milaneza Bianca Milesi, de care numai chemarea patriei avea să-l despartă, în 1812²⁸⁾.

Capitolul acesta, al dragostei Dacicului pentru Leuca, căci așa se tutuia, este foarte important în formațiunea artistică și poetică a autorului nostru, dar nu singura!

Indiscreția biografilor nu ascunde și alte cunoștințe feminine ale Moldovanului nostru.

Dacă de simpatia lui pentru Angelina și pățania din Țintirimea Romei, Gh. Asachi se vindecă repede, deși nu definitiv, cum se întâmplase și cu pătimirile sentimentale ale marelui Canova, cu cea de a doua făptură femeiască - Teresina - autorul nostru pătrunde în societatea aristocratică romană, fapt ce vom vedea mai jos²⁹⁾.

Dragostea și prietenia Biancăi însă, ne oferă cele mai multe date în scopul ce-l urmărim. Familia Milezi deschisese în Roma la 1810, un salon literar-artistice, în continuarea celui închis ca iredentist la Milano, de unde se refugiase. La Milano, oaspeții erau, între alții, Appiani șeful școlii picturale neoclasică, iar la Roma gravorul Pestrini, arhitectul Keck - al cărui atelier de sculptură era dintre cele mai frecventate și însuși Antonio Canova, creatorul neoclasicismului; cu influență puternică în arta europeană, totodată, atunci, și conducătorul Academiei de artă San Luca. Grupul literar artistic suspomenit făcea și vizite arheologice, iar artiștii, oaspeți ai salonului, făceau pe guida.

Cei cari au vizitat Roma în atari cercuri, conduse de călăuze - artiști sau istorici de artă, își pot imagina folosul științific și artistic ce-l putea trage Moldovanul din cuvântul unui Canova sau alții³⁰⁾.

27). Deajuns să pomenim între atâtea pietre comemorative pe aceea prinsă în zidurile casei dela nr. 20 din Corso, unde a locuit Volfrango Goethe. Mai toate sunt în preajma casei, fostă atelier al lui Antonio Canova, artistul șef de școală pe vremea lui Asachi. În acest cartier al literaților și artiștilor aflăm și astăzi librăriile, magazinele de artă - Alinari, Anderson, sălile de expoziții permanente cunoscute și căutate de un public foarte variat.

28). *Emile Sourestre*, Blanche Milesi-Mojon, Paris 1854, *Ciora Sofia*, Asachi la Roma, Luceafărul an. 1914, p. 150, vorbesc despre întâlnirea Moldovanului cu Bianca, în magazinul de artă, Moscardini, din Piazza di Spagna.

29). Este cunoscută replica sculptorului Canova, care, întrebat de Napoleon, de ce nu se însoară, preferând tovarășia marmoreiceii sale lumi feminine, acesta răspunse împăratului: „Donne, donne! le statue sono meno infideli“.

30). *F. Clementi*, Il carneval romano nelle cronache contemporane 2 vol. Roma 1938 *Carlo Galassi Paluzzi*, Mostra di Roma nell'ottocento, Roma 1932. *Gustavo Brigante*, *Colonna*, Roma neoclasică, Firenze 1926 *Guattani*, Memoria enciclopediche Romane sculle belle arti, 7 vol. Roma 1806-1819 *Prunetti M. Ag.*, L'Osservatore delle belle arti in Roma, 2 vol., 1808-1811.

Contactul lui Asachi cu viața cultural-artistică romană, nu trebuie res trâns numai la orele de discuții și de peregrinări pe la monumente, ci largi cu relațiunile personale ce și le câștigase autorul nostru în societatea aleasă din casa Biancă și a cunoștințelor ei.

Moldovanul, cum cu orgoliu național se prezenta Italianilor, fusese, încă înainte de a o cunoaște pe Bianca, oaspete în palatul principesei Ruspoli, situat pe Corso. La parterul acestui palat, exista, pe vremea lui Asachi, „renumitul Caffè Nuovo“, cel mai frumos și somptuos dela începutul Ottocentului roman. Aceleași trepte de marmoră, – din blocuri de câte 3 m. fiecare – ale scărilor palatului, urcate în atâtea rânduri de Moldovanul nostru, le călcău zilnic cei doi fii ai reginei Ortensia, unul ajuns Napoleon al III-lea și mare sprijinitor al Românilor. La intrunirile patronate de principesa Ruspoli, Asachi făcu cunoștința „multor persoane din aris'rocrația și lumea intelectuală și artistică romană“.

În tovărășia Leucăi, autorul nostru frecventează și palatul ducesei Odescaldi, unde pârtecipă la serbări, baluri, îmbrăcând costumul național și trăgând toate foloasele din cunoașterea vieții sociale și politice a Romei acelor vremi.³¹⁾

La acest profit de ordin social trebuie să mai adăugăm și unul artistic, dacă ținem seama de faptul că aceste palate erau totodată și bogate galerii de artă, inaccesibile publicului larg, iubitor de frumos, așa cum au rămas încă galeriile din Palazzo Doria și cum a fost, până nu de mult, actuala Galeria Borgese, devenită muzeu al Statului.

Discuțiile angajate în cercurile artistice și aristocratice frecventate, la care Asachi lua desigur parte, ca inițiat și specialist ce era, tovărășia cu identitatea de idei și preocupări artistice ale Biancăi, mediul de artă în care se mișcau, – cu preocupările de reformă ale neoclasicismului, nu-l vor fi lăsat nepăsător cu atât mai mult cu cât mișcarea neoclasică o iniția și dirija însuși sculptorul Canova, în cadrul celei mai veche instituție de artă: Accademia San Luca³²⁾.

* * *

Cercetările întreprinse de criticii noștri, pentru activitatea lui Asachi și a pictorului Tătărăscu, în atelierile suspomenitei Academii Romane, n'au prea fost fructoase în știri inedite. Rămânem totuși la convingerea că, atât autorul nostru cât și pictorul muntean, au audiat cursurile acestei școli și vor fi fost oaspeții atelierelor ei, întrucât, am aflat, în periodicele italiene, mențiuni despre activitatea și expozițiile lucrărilor făcute la Roma de Tătărăscu.³³⁾

În istoricul și forma de organizare a Academiei San Luca bănuim originea ideii și activității lui Asachi de a face din Iașii lui un centru artistic. Sf. evanghelist Luca, protectorul artei picturale, ca unul ce ne-a lăsat cea dintâi imagine a Sf. Fecioarei, – i se închina o fundațiune de artă în anul 1470, cu un statut de organizare internă din 1478. Adăpostită, la început, lângă Basilica Santa Maria Maggiore, pe Esquilin, se mută, subț Papa Sixt al V-lea, în biserica Santa Martina din preajma Forului Roman, ca, în timpul ocupației franceze să i se dea un loc mai potrivit, în Palazzo dei Conserva-

31). Pe vremea lui Asachi, *Baldasare Odescalchi, duca di Ceri*, publica, Memorie dell'Accademia dei Lincei, fondată în sec. XVI. Un descendent al acestei ilustre familii, Pietro de'Principi Odescalchi, conducea, pela 1840, *Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti*, periodic înregistrând evenimentele de artă ale vremii, alături de celălalt periodic: „*L'album, giornale letterario e di belle arti*“.

32). În același stil neoclasic avea să se înalțe, în 1932, și Accademia di Romania din Valle Giulia, de către arhitectul Antonescu.

33). *Melchior Missirini*, Memorie per servise alla storia della romana Accademia di San Luca, Roma 1823. cfr *Al. Marcu*, Pictorul Tătărăscu la Roma.

tori, situat pe Acropolea romană a Campidoglio-ului. Conducerea instituției a trecut prin mâna unor artiști ca Girolamo Muziano, Frederico Zuccari, iar pe vremea lui Asachi Accademia di San Luca este condusă de însuși întemeitorul neoclasicismului, Antonio Canova³⁴).

Din programul de organizare al Academiei San Luca, cu secțiuni pentru pictură, arhitectură, sculptură și gravură, reținem mențiunea privitoare la dreptul de înscriere: „vor fi admiși membrii și artiștii oricărei națiuni sub vârsta 30 ani“.

Programul de studiu al Academiei, a fost aspru criticat, ca orice program academic, fiind prea rece, sever, tradiționalist, ucigător de talente spontane și adevărate; totuși el corespundea epocii de renaștere a formelor antice, a liniei organice, a desenului precis, ca o reacțiune în contra barocului decadent, care, nu numai că se lăsase furat în involburarea formelor sinuase și întortochiate până la amestecul haotic de stiluri și arte: pictură în sculptură și viceversa. Din toate discuțiile timpului, în bună parte pornite de sigur din însăși incinta susnumitei Academii, subliniem pe aceea *despre valoarea și rostul gravurii*, problemă ce nu va fi fost străină lui Asachi, el care își trimitea mai târziu, bursierii ieșeni la Roma și München, cu mare grijă și obligație chiar, ca, dintre toate artele plastice să prefere și să se perfecționeze în gravură³⁵).

Insemnătatea gravurii este, din punct de vedere instructiv, la Academia San Luca, de „mare ajutor istoriei, fiindcă scurtează distanțele și reamintește mereu faptele antice“. De sigur a avut și indispensabilul rol documentar, azi înlocuit de fotografie, pentru studiile de arheologie și arta propriu zisă; nu poate fi însă neglijată *nici valoarea ei educativă, în scopul popularizării operilor de artă și a formării gustului artistic* în rândurile publicului iubitor de frumos. Unde mai punem și marele avantaj, continuă istoricul Academiei, ce prezintă arta gravurii: „artistul este adesea om sărac, n'ar putea să-și procure o pinacotecă pentru atelierul sau studioul său; nici nu poate adesea să aștepte o galerie publică. Gravurii îi despăgubesc de acest neajuns și, pe preț de nimica, le pun la îndemână opere, care adesea sunt mai trainice decât originalul, cum a dovedit experiența“

La acest avantaj practic, gravura răspundea și unei preferințe tehnic-estetice în cadrul ottocentesc al neoclasicismului: *primatul desenului asupra culorii*, ideal preconizat și de artiștii francezi David, Ingres, asemenea corifeilor neoclasicismului italian, Appiani și Canova.

Cu această scurtă trecere în revistă a programului de studiu dela o școală bine cunoscută lui Asachi al nostru, vom înțelege mai ușor, intențiile organizatorii și artistice ale activității autorului nostru, care în publicațiile sale periodice, gazete și calendare, în tablourile istorice, în pregătirea viitorilor artiști ai țării, *dă atenție și aplică foloasele tehnicii gravurii*. Asachi s'a pătruns de valoarea „studiului teoretic-practic al artelor frumoase“, ideal și program al pomeneitei Academii San Luca, sub a cărei influență a stat, de sigur, mai ales dela numirea, în fruntea Academiei, a lui Canova, prieten și oaspe prețuit în salonul literar-artistice din casa Biancăi Milesi.

Dacă, în stadiul cercetărilor de azi, nu putem vorbi de o participare efectivă a lui Asachi la expozițiile Academiei române, nu-l putem însă considera absent dela inaugurarea festivă a acestei instituții, din Mai 1812, când Academia San Luca se bucură de largul sprijin al Guvernului francez și al Guvernatorului Romei, generalul Miollis. Relațiile lui Asachi, cu reprezentantul împăratului, par ar fi fost din cele mai strânse, ținând seama numai de aceste două fapte: „compoziția istorică a lui Gheorghe Asachi, Ștefan cel Mare în fața Cetății Neamțului, executată în ulei de prietenul său pictorul

34). *Jean Arnaud*, L'académie de St Luc. Rome 1886. Bogata bibliotecă de artă pe care o încheie această academie poartă numele întemeitorului Sarti.

35). cfr. *E. Ovidi*, La Calcografia e l'arte dell'incisione in Italia, 1808—1814.

Gianni, fu apreciată și cumpărată de Guvernatorul Romei și trimisă în Franța împreună cu alte tablouri" ; al doilea fapt este grăitor și pentru înaltele relații ale autorului nostru cu străinătatea. La sfatul aceluiași Miollis, de sigur după repetate și lungi discuții, Asachi se hotărî să se întoarcă, grabnic în Moldova, în vederea organizării străvechei Dacia, plan politic ce întrerupea pe toate celelalte artistice înjghebate la Roma.

Apropiindu-ne de sfârșitul șederii lu Asachi la Roma, nu putem lăsa neamintite, în treacăt, cel puțin, și alte participări sau trăiri ale sale în mediul artistic și cultural roman. În afară de teatru, al cărui spectator nelipsit va fi fost, mai cu seamă în sala celui situat în Piazza Argentina, unde se juca, pe atunci, - cu casa închisă în limbajul de azi, - piesa istorică „*Traian în Dacia*“, Asachi înțelegea să fie prezent și la bucuriile publice și serbările romane, participând chiar cu scrisul său, la evenimentele zilei, atrăgându-și chiar prețuirea onorabilă de „Mădulariu al societății Academice“. ³⁶⁾ Mare interes, desigur, va fi arătat autorul nostru și pentru nouile descoperiri arheologice, făcute sistematic în vremea sa de către prefectul Tournon, în For, la Coloseo, de unde porniau atâtea opere de artă, să populeze muzeele, special cel Vatican, organizat pe acea vreme, în anume săli de sculptură, de către același Canova, la cerința Papei Pio al VII-lea.

Roma acestor vremi, trăia și o perioadă de mare încordare politică: - ciocnire între Papa apărător al catolicismului și al poporului italian, pe de o parte și autoritatea ocupantă franceză, sprijinită de aristocrația romană, pe de alta. Știm că, încordarea a dus la surghiunul Sf. Părinte și că stăpânirea străină, a fost, sub raportul organizatoriu și al înfăptuirilor urbanistice, *creatoare de adepărată* operă constructivă.

Un mare plan Napoleonice urbanistic, intenționa „să creeze un palat gigantic care și-ar fi avut centrul pe Campidoglio și s'ar fi întins din piața Colonna până la Coloseo, astfel că *Palazzo Venezia* ar fi rămas simplă dependință al ansamblului arhitectonic, iar (biserica) *Aracoeli*, capelă privată a palatului și *Forul Roman cortile intern*“ Napoleon, care dăruise Roma fiului său drag, n'a ajuns să se bucure de o reședință romană, asemenea lui Traian, cu care se lua la întrecere, iar Roma s'a salvat dela o distrugere ireparabilă prin „grandiozitatea planurilor arhitecților Napoleonici“ și din „lipsa fondurilor bănești“. O mică parte din vartul plan urbanistic a fost totuși înfăptuită în preajma și împrejurul porții del Popolo prin sistematizarea pieții poporului și crearea grădinilor și teraselor Pincio-ului, operă neîntrecută a arhitectului Giuseppe Valadier.

Trăirea într'o epocă de așa variate aspecte fundamentale pentru Roma, nu putea rămâne fără o puternică și binefăcătoare influență asupra spiritului și pregătirii cercetătorului Moldovan, care știa chiar să reacționeze când patrimoniul de cultură și artă al Romei era în primejdie. Astfel, în scrierile sale de mai târziu, aflăm de indignarea ce-i provocase transportarea operelor italiene în capitala Franței, despoliere ce țintea să atingă însăși Columna lui Traian.

* * *

Și tot n'am străbătut întregul câmp de activitate artistică și mai ales culturală a lui Asachi în cei patru ani la Roma, fiindcă n'am pomenit încă descoperirea ce-o făcuse el în rafturile Bibliotecii Vaticane și cu care se mândria foarte. În cercetările sale „clasice și de antichități“, dădu de cartea cu renume european „Istoria imperiului otoman“ de Dimitrie Cantemir . . Și fiindcă s'a vorbit adesea de orgoliul lui Gheorghe Asachi, care

36). *Cl. Isopescu*, Il poeta G. Asachi a Roma, a făcut cercetări, fără a putea aduce precizări la calitatea lui G. A. de membru academic.

ar fi avut și veleități de „Domn“, prilejul fericit pentru Asachi la 1810 poate fi nimerit și pentru înțelegerea lui însuși în cadrul istoriei noastre culturale: Moldovanul la Roma a râvnit la gloria ce și-o câștigase Domnitorul moldovean în sânul Academiei de Științe din Berlin și a stăruit să-și merite titlul de „Mădulariu al societății academice romane“, prin ale sale ocazionale contribuțiuni poetice³⁷⁾.

Dar nu numai atât! Pe vremea sa circula și se vedea în vitrinele romane o „Istorie a Romei“, alcătuită de germanul Niebuhr³⁸⁾, așa cum întâlnește azi, călătorul străin, dornic de o documentare istorică asupra Romei, volumele lui Mommsen, etalate în rafturile librăriilor, anticarilor, cât și pe cărucioarele „buchiniștilor“.

Asachi, care la sosire în Iunie 1808, avea „Roma întreagă în minte“, luă hotărârea eroică, să dea, și el Moldovanul, o Istorie a Romei, omagiu poate pentru cele primite de Dacia de la Maica Roma, și totodată dovadă palpabilă că și Dacicul cunoaște povestea Cetății cu cele 7 coline și a legendei primului rege, alăptat de o Lupoaică!

Dar n'a fost decât o prea frumoasă poveste: Manuscrisul lui Asachi a dispărut în flăcările incendiului ce i-au mistuit casa — opera mâinilor sale de arhitect —, împreună cu atâtea alte bogății de gând și faptă românească³⁹⁾. Dacă Asachi nu și-a putut lăsa numele în vitrinele literelor, cum putem admira pe al lui Cantemir în „cartouche“-ul — inscripție de pe fațada Bibliotecii Săinte Geneviève din Paris, ne-a dăruit în schimb o operă măreață, fără de care începutul veacului al XIX-lea până către mijlocul său, n'ar fi existat așa cum l-a înregistrat istoria noastră culturală:

Școala, arta, teatrul, gazetăria, și-l revendică de fondator, viața culturală a dirijat-o, pe cea socială și politică a onorat-o, multe ctitorii le-a fondat, unce chiar pe „a sa cheltuielă“.

Călătoria lui Gh. Asachi, în 1808, la Roma, se înscria, în istoria drumetiei românești, cu impresii de artă „primele publicate în Principatele dunărene“, înaintea altui mare călător român Dinicu Golescu, cu a sa „Insemnarea călătoriei mele făcută în anul 1824, 1825“.

Ba și mai mult: Asachi este întâiul ctitor al vieții artistice românești, premergând competenței și pregătirii mai speciale pe care o aduce Țării, la 1851, Alexandru Odobescu „ctitor al educației artistice a neamului“ „totodată „arbitru suprem în chestie de artă“.

Modesta contribuție de față, îmbrățișând numai 4 ani din viața autorului nostru, stăruie doar să îndrepte atenția cetitorului asupra omului și artistului Asachi, care s'a dăruit din plin la turnare, din gând și faptă românească, a celui de al XIX-lea veac. Alegerea acestui răstimp de activitate, 1808-1812, se datorează împrejurării de a fi călcat pe urmele Moldovanului, cu gând curat de a-i descoperi pașii și a-i reedita planurile ce și le făurise acum 13 decenii și mai bine, în lumina eternă a culturii din Roma tuturor veacurilor, pentru binele și fericirea celor din Țară. Tălmăcirea însă a tuturor izvoarelor

37). La 26 XII 1811, Gh. Asachi publica, în „Giornale di Compidoglio“, sonetul închinat marelui eveniment al vremii, desfășurat în Piazza Navona: aerostaticul Drei Blanchard își lua sborul în onoarea Franței.

38). „Niebuhr, ambasciatore prussiano a Roma e amico di Leopardi“, scrisese o Istorie a Romei, — cu „multe gloriose tradițiuni romane“, — cum va afla mai târziu călătorul străin în cele 5 volume ale lui Mommsen.

39). Th. Codrescu, Amintiri despre Gheorghe Asachi, arhiva, II, 1891 p. 338, povestește cu prilejul dezvelirii monumentului Asachi din Iași, la 14 X 1890, între altele și cum l-a cunoscut pe Referendar, în Sept. 1834: . . . „nefiind el acasă, m'au îndreptat că-l voiu găsi la casele ce și le zidea atunci. M'am dus și în adevăr că am găsit pe răposatul Asachi sus pe schele“ . . . el — artistul — arhitect încă de vremea studiilor la Lemberg. La 1804 casa din suburbia Halicului la 1805, casa Elena Sturza Pestrvanu din Iași. Ce păcat că, după moarte se vinde, la 1878, casa minții și mâinilor sale cu parcu, înstrăinându-se, distrugându-se — ca atâtea altele la noi — și legenda ce-o înscrisese pe balcon: „Lucrul și al meu repaos“. . .

istorice și de artă ce prezintă cercetătorului Maica Roma, nu poate nici când fi epuizat; deaceia rămân încă atâtea amănunte nelămurite cu privire la Asachi al nostru și mediul artistic în care s'a format sub înrăurirea otocentului italian, în primele sale manifestări neoclasice.

Asachi se întorcea, în vara 1812, acasă, încărcat ca o adevărată albină, cu versuri, schițe, desene, planuri, proiecte de tablouri, cortine, gânduri și competență, ca să le răspândească poporului prin a sa „Albina Românească“. Valoarea culturală a acestor dăruiri nu va întârzia să fie însemnată deplin și pentru acest vrednic fiu al Neamului, așa cum o face pentru domeniul istoriei artistice lucrările Profesorului Gh. Oprescu, în prețuire aleasă pentru autorul nostru: „nimeni mai mult ca Asachi n'a contribuit să facă din Iași un centru artistic, care nu numai rivalizează, dar chiar întrece Bucureștii“³⁹⁾ . . .

Gheorghe I. Maxim

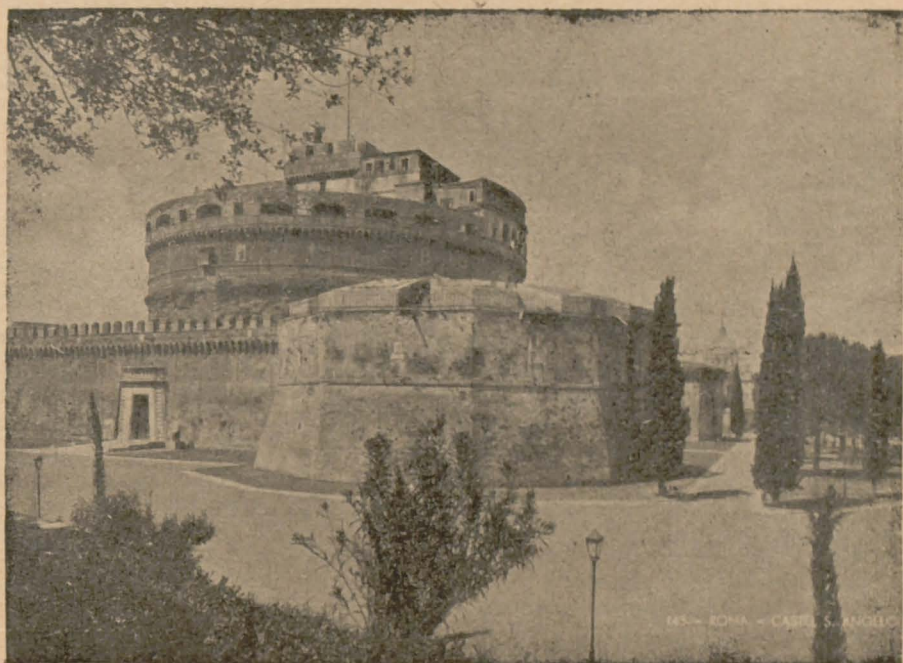
39). cfr. Gh. Oprescu, *Pictura românească în veacul al XIX-lea*, Buc. 1937 și Gh. Oprescu, *Grafica românească*, București 1944.



12°. *Piazza del Popolo*
în timpul Carnavalului din secolul XVIII - XIX.



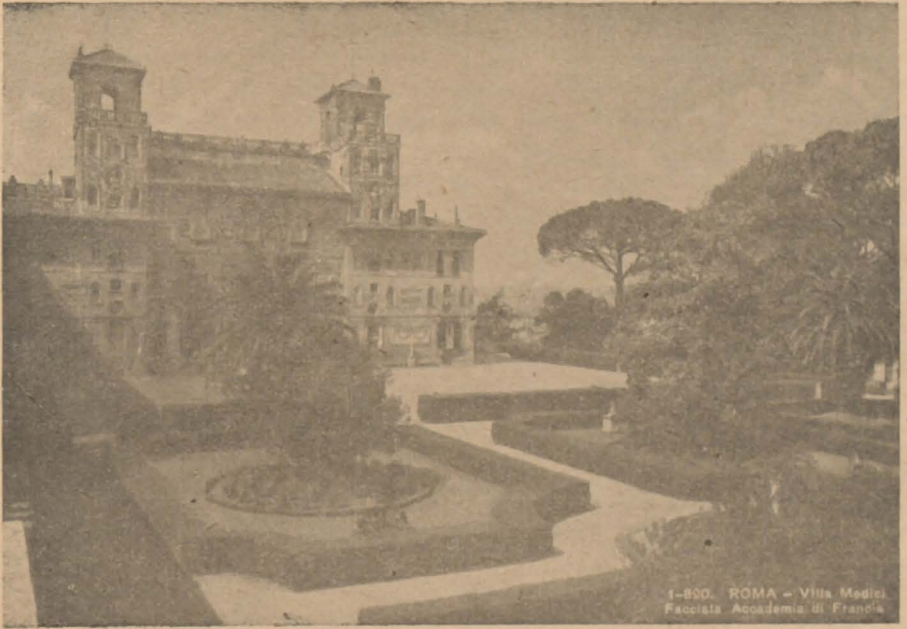
13°. *Columna lui Traian,*



14^o. *Castel Sant' Angelo*
în fund cupola Basilicei Sf. Petru



15°. *Piazza și Basilica San Pietro*
după o stampă de G. B. Piranesi.



1-800. ROMA - Villa Medici.
Facciata Accademia di Francia

16°. *Villa Medici*
Sediul Școalei franceze la Roma

Icoana Sfântului Nicolae dela Vad

Nicolae Iorga a pomenit des de o frumoasă icoană a Sfântului Nicolae, datată dela începutul veacului al 16-lea și păstrată în muzeul Institutului Bathianeum. A fost socotită multă vreme drept una dintre cele mai vechi și mai frumoase icoane pe lemn din România. Ea a deșteptat mult interes și datorită faptului că era legată de Episcopia dela Vad și de numele Episcopului Anastasie, care a comandat-o în anul 1531. Intru târziu, și numai acum câțiva ani, s'au ivit și îndoeli în privința autenticității și vechimii ei. Acestea sânt interesante fiindcă se izbesc de inscripția în limba slavonă, care se vede în josul icoanei și se poate ușor citi: „...robul lui Dumnezeu, Episcopul Anastasie dela Vad... icoana Sfântului Nicolae, anul 7039 (1531)...“

Episcopul Anastasie dela Vad, originar din Moldova, a păstori în Transilvania între 1529 și 1546. El ar fi dăruit această icoană capitolului romano-catolic din Alba Iulia (?) Dăruită Regelui Carol II-lea, de către Episcopul Aron Marton, la 28 Martie 1939, ea face parte astăzi din tezaurul Castelului Peleş.

Zugrăvită pe lemn, în tempera, ea măsoară 40 cm./52 cm. O frumoasă riza de argint aurit acopere fondul și formează marginile. Alte fragmente de riza acopere nimbul sfântului, Evanghelia purtată pe brațul stâng și epimanikia. Două discuri de argint aurit sânt fixate în colțurile superioare și poartă în limba slavonă cuvintele: Sfântul Nicolae. Sfântul este înfățișat întors spre privitor și pictat până la genunchi. Este îmbrăcat în stihar și în felonion înflorat, cu epitrahilul și omoforul mare. Un lanț greu de aur susține un encolpion mic în formă de cruce. Gulerul este brodat cu fir iar mânecile strânse și acoperite cu epimanikia de filigrană aurită și împodobite cu pietre. Pe brațul stâng, Sfântul poartă o carte mare închisă cu scoarțe în filigrană de argint aurit brodate cu pietre. Mâna dreaptă ridicată schițează gestul oratorului sau profesorului care explică, gest interpretat în vremi mai noi, așa cum se știe, drept binecuvântare. La dreapta capului este zugrăvit Mântuitorul, într'un cadru de nouri, iar la

stânga Fecioara Maria, înveșmântată în maforion, întoarsă ca și Iisus spre Sfânt și cu un pallium desfășurat în mâini. Numele Mântuitorului și Mariei sânt însemnate pe riza. Culoarele întrebuintate sânt verdele auriu, albul de fildeș, verde în pete și roșu.

Prezentarea iconografică amintește de aproape icoanele Sfântului zugrăvite în veacul al 16-lea și, îndeosebi, pe cele dela Mănăstirea Râșca, zugrăvite cătră 1540. Encolpionul în formă de cruce este caracteristic și amintește la rândul său encolpioane străvechi din tezaurul dela Grotta Ferrata. Mântuitorul și Fecioara Maria, care încadrează capul Sfântului, precizează tema. Aceasta este vechea deisous, adică o variantă mai târzie a intercesiunii în care locul Mântuitorului este luat de Sfântul Nicolae. Ziza-ua de argint aurit este compusă dintr'o placă mare care acopere fondul și din patru benzi dreptunghiulare, care formează cadrul. La aceasta adăogăm cele două discuri cu numele Sfântului, nimbul circular al acestuia, scoarța superioară a cărții și epimanikia. Lucrată în repoussé și aurită cu ajutorul mercurului, ea vădește tehnica saxonă a veacului 16-lea. Motivele sânt de ordin vegetal, în petale de arum și frunze grase de acant, legate de vreji sau închise losanges. Caracterul „gras“ al frunzelor și florilor și tratamentul motivelor precum și aspectul de catifea brodată, care surprinde, datează exact lucrarea și confirmă inscripția. În tezaurul Mănăstirii Sucevița și în acela al Mănăstirii Putna se pot cerceta opt sau zece icoane, datate sau nedatate, care ne-au slujit drept mijloace de comparație. Filigrana scoarței de carte și a epimanichiilor se întâlnește la rândul ei în numeroase lucrări săsești din muzeul Brukental și din tezaurule bisericilor ardelenene. În aceste condiții, greșala de datare este foarte explicabilă. Fiindcă, este vorba de o greșală. Riza-ua este din veacul al 16-lea, dar icoana, adică pictura propriuzis, trebuie datată dintr'o epocă care se așează la sfârșitul veacului al 18-lea și începutul veacului al 19-lea. Convingerea aceasta se întemeiază pe tratamentul pictural și anume pe modelarea veșmintelor, în primul rând. Acestea, „moi“ și mătăsoase sânt modelate cu ajutorul umbrelor colorate și tonurilor de aur, procedeu pe care-l regăsim în icoanele zugrăvite la sfârșitul veacului al 18-lea și începutul veacului al 19-lea în icoanele praznicilor din tezaurul ctitoresc al Mănăstirii Vărațic și în câteva icoane precis datate din tezaurul Mănăstirii Agapia. Monumentele citate păstrează însă urme de stil, care nu se văd în icoana dela Vad. În adevăr, Sfântul Nicolae dela Vad este tratat în chip naturalist și pictat cu o „touche“ caracteristică imitatorilor. Aceștia din urmă au lăsat lucrări numeroase la Mănăstirea Neamțu și mai în toate mănăstirile Moldovei. Portretul Sfântului Vlășie, pictat către 1860, pe peretele de miazăzi în biserică Sfinților Arhangheli din Mănăstirea Agapia reprezintă același spirit și fel de a lucra. Această constatare este întărită de studiul mâinilor Sfântului Nicolae dela Vad, în care observarea



17°. *Sfântul Nicolae de la Vad*; icoană în tempera pe lemn.

naturalistă și lipsa de distincție a „touche-ei” sânt evidente. Mâna stângă este și rău desenată. Dar nota esențială ne o dă capul sfântului. Fruntea este înaltă, ochii mai degrabă depărtați, umerii obrazilor prea sus așezați, iar nasul aproape diform. În figura comună a Sfântului, ochii mari privesc fără viață și fără energie. Întreaga expresie este lipsită și de distincție și de viață interioară. Notele acestea apar des între 1860 și 1870.

* * *

Icoana Sfântului Nicolae de la Vad a fost datată din veacul XVI-lea pe temeiul inscripției de pe „riza”. Pictura este însă din veacul al XIX-lea. Avem astfel prilejul să observăm că inscripțiile cele mai limpezi nu formează decât un mijloc de informație. Pentru a data în chip precis o icoană și, cu deosebire, pentru a o studia și caracteriza științificește, avem nevoie de o serie întreagă de cercetări care privesc iconografia, tehnica și stilul. Ele se leagă de problema deosebit de importantă a icoanelor portative, în genere, și de istoria picturii religioase în Țările Românești. — Un studiu, la care lucrăm de mai mulți ani, va înfățișa lucrurile în toată complexitatea lor.

I. D. Ștefănescu

El Greco, pictor baroc

Noțiunea de baroc a dat loc la discuții care ne obligă la o cercetare preliminară în vederea precizării termenilor pe care-i vom folosi în expunerea noastră.

Baroc, în înțeles restrâns, desemnează o perioadă din istoria artelor cuprinsă între sfârșitul secolului XVI și secolul XVIII. Treptat, cercetătorii au extins concluziile trase din fenomenul artistic observat mai întâi în Italia, aplicându-le unor manifestări asemănătoare din alte țări, și noțiunea barocului a început să se contureze cu precizie.

„Simptomele” stilului baroc, după istoricii de artă, sunt: Accentuarea problemei mișcării maselor, dinamizarea formelor plastice, dezvoltarea elementului optic, adică picturalului propriu zis, cu un progres în tehnica coloritului, o tendință caracteristică către irațional, în aspectele artistice ale religiozității, misticismului și misterului, în general. În domeniul portretului, în special, arta redării expresiei progresează mult, psihologismul baroc intensificându-se uneori – spune istoricul *Werner Weisbach*¹⁾, până la psihopatologic.

Artiștii epocii baroce, după Louis Réau²⁾ – au trebuit să răspundă unor nevoi de «crescendo» de „rinforzando”, care urmărește mai puțin satisfacerea rațiunii, decât provocarea admirației, subjugând și uluind prin lovituri de teatru și «tours» de forță. În acest scop se recurge la efecte de masă, de lumină, de mișcare. Treceți brusce de la umbră la lumină înlocuiesc acum linia dreaptă contribuie și astfel la înlăturarea idealului de precizie al Renașterii. Barocul se complăce în vag, și indeterminat, formele plutesc într'un clarobscur propriu iluziei. Lucrurile sunt reprezentate nu așa cum sunt în realitate, ci cum apar. Arta lineară a Renașterii se adresa mai mult simțului tactil; arta picturală a Barocului solicită mai ales simțul vederii. Față de caracterul static al Renașterii, Barocul este dinamic, are o deosebită predilecție pentru liniile curbe, trupurile agitate, ștofele fălfăind în bătaia vântului. În compoziție, așezarea axială sau în piramida a Renașterii, e înlocuită de grupări în diagonală. Știința raccourci-ului progresează prin multiplele solicitări ale nevoii de a reprezenta avântul către cer.

Adâncirea caracterelor Barocului a dus la descoperirea de analogii, mai întâi în celelalte forme de cultură contemporane, apoi dealungul istoriei umane. În felul acesta, noțiunea de baroc se ridică la valoarea unei „constante culturale” (Eugenio d'Ors) sau a unui «tip estetic» (prof. Tudor Vianu).

Eugenio d'Ors³⁾ expune concepția barocului ca constantă culturală, de

1) *Werner Weisbach*: prefața pt. „die Kunst des Barock” vol 11., Propyläen Kunstgeschichte, 1924.

2) *Louis Réau*: „Histoire universelle des arts”, 1934.

3) *Eugenio d'Ors*: Du Baroque, Paris 1935.

monstrând permanența istorică a stilului în Orient și Occident. Barocul este, după el, un fenomen normal, caracteristic pentru civilizație, și opus fenomenului clasic. Stilul clasic, rațional, cultivă forme statice, cu greutate, pe când barocul, irațional, introduce pasiune și muzicalitate în forme. Barocul pictural exprimă patetism. Spiritualitatea contra reformei se manifestă printr'un fel de credință în realitatea supranaturalului, care duce la identificarea naturii cu spiritul.

Noțiunea barocului extinsă asupra întregului tărâm al culturai a prilejuit interesante apropieri și clasificări, atunci când a fost luată în înțelesul cel mai larg. Astfel la filosoful Spengler ¹⁾, barocul este conceput ca o manifestare a sufletului faustic, iar clasicul ca o manifestare a echilibratului suflet apolinic.

Cercetările noastre preliminare ne duc la două înțelesuri date noțiunii de baroc: Una restrânsă la obiectul istoriei artelor, se aplică artei de la sfârșitul secolului XVI („Fruhbarock“) și celei din secolul XVII și XVIII; cealaltă, concepută mai ales de filosofi și esteticieni, este o constantă culturală. A trebuit să insistăm asupra ambelor înțelesuri, fiindcă *El Greco*, pe lângă trăsăturile baroce împrumutate epocii în care a trăit, reprezintă o sinteză personală atât de adânc barocă, încât ne putem întreba dacă n'ar fi prezentat aproape aceleași caracteristici baroce, dacă s'ar fi născut în oricare alt secol.

Expunerea noastră se va ocupa acum rând pe rând de condițiunile care ar putea explica borocul lui *El Greco* din ambianța lui istorică, apoi de elementele baroce din viața și personalitatea pictorului și mai ales de analiza operei lui prin prisma criteriilor tipului baroc.

El Greco trăește o epocă frământată spiritual și politic. Renașterea, perioada individualismului exagerat, a omului universal, apunea în strălucirea ultimelor mari pictori venețieni. Idealul antic al formelor perfecte, echilibrate, începuse să fie înlocuit de patetismul trupurilor gigantice cioplite de Michel-Ăngelo și privirile să fie ridicate către imensitatea cerului din pozițiile avântate ale unui Correggio. Papalitatea își desfășurase în Cetatea eternă, splendoarea laică și corupția morală, născută de setea de putere seculară. În numele credinței adevărate, Luther și Calvin începuseră puternica mișcare a Reformei religioase.

Sufletul omenesc, îngrozit de viziunea cotidiană a păcatului, căuta o purificare, o depășire a planului pământesc. Spania a salvat atunci biserica catolică. Inigo de Loyola concepe grandiosul proiect să înființeze în cadrul bisericii un ordin militant, un fel de neo-Templieri, cari să lupte cu credință infocată la restaurarea splendorii catolice de odinioară cu abnegația și disciplina a căror valoare el - fostul ostaș - o prețuia cum se cuvine. Ordinul Iezuiților, fondat de Iniga de Loyola, pornește marea bătălie. Temele păgâne, miturile sensuale ale Renașterii sunt părăsite. O nouă ferveare, un val de misticism, cuprinse iar lumea: O credință forțată, născută din practica „Exercițiilor Spirituale“ (cartea lui Inigo de Loyola) cu țâsniri afective, cu suferința, adesea cu halucinații. În Spania, veacul lui *El Greco* vede pe Tereza din Ávila și pe Juan de la Cruz, reformatorii Carmelului și îndrumătorii misticei contemplative. Spania catolică sub sumbrul Filip II-lea trăia cu intensitate Contrareforma... Inchiziția lucra din plin: 500.000 de Mauri au fost izgoniți din peninsula; jezuții încep opera de evanghelizare a neamurilor de peste ocean, Escorialul, palatul regelui Filip II se ridică în forma grătarului pe care a fost martirizat Sf. Laurențiu. Cervantes scrie faimosul *Don Guijote de la Mancha*, prin care străbat cele două planuri ale irealului și realității, specific spaniole. - În Anglia genialul William Shakespeare revoluționa prin concepția lui barocă teatrul european.

Opera lui *El Greco* se hrănește din toate aceste curente exprimând mai

1) *Oswald Spengler: Untergang des Obendlandes.*

ales misticismul spaniol al Contrareformei. Barocul acestei opere, admirat de contemporani, a întâlnit în anii următori neînțelegerea. Maurice Barrès ¹⁾ încă auzia în Toledo șoapte: „demente, semente“. Modernii însă l'au admirat din nou pe El Greco, în care recunoșteau un spirit înrudit. Studiarea științifică a operei lui a început abia de vreo cinci zeci de ani.

Uitarea de veacuri așternută peste marele pictor toledan îngreunează înțelegerea vieții și caracterului lui; dar cele câteva documente răzlețe scrise de contemporani, evocă un personaj ciudat și un caracter complex.

El Greco a fost pictor, arhitect și sculptor. Dar, pentru că pictura lui depășește cu mult creațiile arhitectonice sau sculpturale, vom vorbi de el numai ca pictor.

Domenico Theotocopolis – zis El Greco, s'a născut în orașul Kandia sau în satul Thodele, din insula Creta, între 1541–47. Format la școala iconarilor bizantini din Creta, el se duce la Veneția (care stăpânea atunci această insulă) pentru a învăța arta marilor pictori. A lucrat în atelierul lui Tizian dupăcum reese dintr'o scrisoare a miniaturistului Giulio Clovio. Dorind să cunoască mai bine pictura italiană Greco pleacă mai târziu la Roma, trecând, prin Parma, unde admiră măestria barocă a lui Coreggio și manierismul linear al lui Parmeggianino. El Greco vine la Roma în 1570 cu o recomandare a miniaturistului Dalmatiu Clovio, protectorul său, către cardinalul Alexandru Farnese. În cetatea Eternă Greco vede pentru întâia oară opera titanului Michel-Angelo, care l'a impresionat profund. Este interesant pentru înțelegerea lui El Greco, acest pasionat studiu al marilor maeștri italieni, fără a intra totuși sub influența exclusivă a unuia din ei. În epoca șederii la Roma, el era un artist cu oarecare reputație și formase un elev, după mărturia lui Mancini, medicul papei Urban VIII. O scrisoare a lui Giulio Clovio, descoperită de curând în biblioteca municipală din Spalato, ne ajută să înțelegem firea stranie, meditativă și solitară a Cretanului. Într'o zi primăvăratică, Clavio se ducea la Greco pentru a-l pofti să se plimbe la soare. Întrând în atelierul pictorului, a rămas înmărmurit: Draperiile ferestrelor erau atât de bine închise, încât deabia se putea vedea în cameră. El Greco ședea treaz într'un jilț, nemișcat. Nu voia să iasă în ziua aceea, căci, zicea el, lumina soarelui i-ar turbura lumina interioară.

În 1577 se găsește la Toledo, unde este însărcinat cu executarea altarului mănăstirii călugărițelor dominicane dela San Domingo el Antiquo. Cauzele care l'au determinat să vină la Toledo nu sunt cunoscute precis. August Mayer ²⁾ crede că auzind de construirea palatului Escorial, pictorul spera să găsească acolo o întrebuințare. Alți autori cred că a fost special chemat din Italia în acest scop. El Greco se stabilește la Toledo unde rămâne până la moarte (1624).

Viața pictorului s'a desfășurat calmă; împărțită între lucrul său și un grup de prieteni aceiași. Nu a fost numai un pictor genial, dar și un gânditor adânc, cu preocupări filosofice și teologice (după cum deducem din inventarul bibliotecii sale). A scris tratate despre perspectivă și tehnica picturală, azi pierdute. Pictorul academic Pacheco, socrul lui Velasquez, îl califica din pricina culturii sale drept un „eminent filosof“. Acelaș Pacheco ³⁾ mai scrie: „Din toate, ca și în pictura lui, El Greco a fost ciudat“.

În însemnările contemporanilor, rezultă felul curios de viață a pictorului: locuia într'o casă odinioară splendidă, în 24 de camere, singur, cu un mobilier redus. Câteodată angaja muzicanți, care să-i cânte în timpul mesei. Din pricina tendinței sale către solitudine, avea puține relații. Fac excepție

1) *Maurice Barrès*: El Greco ou le secret de Tolède.

2) *August Mayer*: El Greco, Berlin 1931.

3) Citat din *M. B. Cossio*: El Greco, (colecția El Arte en Espana).

câțiva prieteni devotați, care-l admirau și îi înțelegeau pânzele. Printre ei era poetul liric Gongora și călugărul Hortensio Felix Paravicino care-l cântă în sonetele lor.

În 1578 s'a născut fiul artistului - Jorge Manuell Theotocopuli, care a îmbrățișat și el cariera de pictor, dar înăbușit de gloria tatălui său, a rămas obscur, ca atâția fii de oameni celebri și ca un alt elev a lui Greco - Luis Tristan.

Este desigur greu să tragem concluzii definitive asupra vieții lui El Greco, când cunoaștem atât de puțin din viața sa. Credem totuși că puținul care s'a păstrat exprimă destul de vădit trăsăturile de adâncă viață interioară ale caracterului pictorului Toledan. Elanul mistic, acea „fereastră în supranatural”, cum spune Meier-Gräffe²⁾ exprimat în opera lui, este într'un perfect acord cu imagina pictorului pe care contemporanii ne-au păstrat-o.

Trecem acum la tema propriu zisă a studiului nostru, anume la analiza elementelor baroce din pictura lui El Greco.

Opera lui poate fi împărțită în faza italiană, realizată până la plecarea în Spania ca și în primele lucrări din Toledo, și în faza spaniolă, cuprinzând picturile maturității și pe cele ale bătrâneții.

Epoca italiană este puțin importantă, raportată la totalitatea operei. Interesul pe care-l suscită este mai ales în legătură cu posibilitatea de a descifra influențele barocului italian asupra artistului. Greco venise în Italia cu intenția de-a face tabula rasa din trecutul său bizantin și învățase ca un simplu elev la Veneția, Parma și Roma. Ceeace-l deosebea de un artist al Renașterii, care învăța meșteșugul în atelierul maestrului, pentru a realiza la rândul său compoziții armonioase după canonul anticilor, era un temperament neliniștit, în căutarea veșnică de noi elemente picturale. Pentru discipolul iconarilor crețani, toți artiștii mari italieni erau noi, originali și interesanți.

Idealurile Renașterii începuseră să se clatine în acel moment de tranziție spre Baroc. Veneția adăpostea pe bătrânul maestru Tizian și pe fostul elev al acestuia, pe Tintoretto, adevăratul inițiator al barocului, prin dramatismul și avântul compozițiilor sale. Operele italiene ale lui Greco - puține la număr - sunt greu de identificat, fiindcă eclecticismul procedeele baroce exclude pe cetea sintezei personalității pictorului. Se pot distinge totuși influențele lui Tintoretto, Tizian, Bassano și Veronese. Într'un tablou de factură italiană „*Izgonirea negustorilor din templu*”, El Greco zugrăvește în colțul drept chipurile lui Tizian, Mihel Angelo, Clovio și poate cel a lui Rafael. Deși elev al lui Tizian, El Greco a fost atras mai ales de inovațiile lui Tintoretto, dela care împrumută unele procedee pe care nu le va mai părăsi niciodată. Ca și Tintoretto, el va modela figurine de ceară sau de lut, care îmbrăcate și aranjate în cutii ingenios luminate din interior formau modele excelente pentru compozițiile cele mai complicate. Pacheco³⁾ ne spune că a văzut în atelierul lui Greco din Toledo asemenea figurine suspendate de grinzile atelierului, ușurând astfel realizarea celor mai îndrăznețe efecte de perspectivă și de raccourci, ca și redarea a celor atitudini stranii, contorsionate, specifice artei sale de maturitate și bătrânețe. Sensualismul artei venețiene influențează primele lucrări ale pictorului. Încearcă în aceste compoziții să imite nudurile feminine ale lui Tizian, dar se vede că nu simte ceeace pictează. Coloritul bogat, auriu și cald, venețian, portocaliul și ocrul în care excela Bassano, va fi preluat și transformat de tânărul artist care tratează problemele picturale mai neliniștit, mai fin, cu o trăsătură de pensulă mai puțin lată și mai puțin calmă decât Bassano⁴⁾. Să despridem acum

2) I. Meier-Gräffe: Die Entstehung der Malerei von den Mosaiken zu Courbet.

3) Raymond Escholier: El Greco, Paris 1937, coll. Anciens et Modernes.

4) August Mayer: El Greco. Berlin 1931.

principalele înrăuriri italiene care s'au păstrat, transformate, mai târziu, peste care pictorul pune pecetea puterniciei sale personalități. În primul rând semnalăm influența lui Tintoretto, care l-a atras prin dramatismul și originalitatea compoziției sale în diagonală, prin ritmul muzical în succesiunea personajilor. El Greco ia însă atitudine față de energia lui Tintoretto, pe care o găsește prea brutală, fiindcă acesta, pe linia artiștilor Renașterii, reprezenta corpul omenesc prea realist, dând astfel chiar scenelor sacre și viziunilor religioase uneori o formă prea lumească. Greco ne arată o tendință către reprezentarea imaterialului. Barocul compozițiilor lui Tintoretto ca de pildă „*Miracolul Sf. Marcu*”, trebuie să-l fi entuziasmat pe tânărul pictor, cu îndrăzneala raccourciului în desenul Sf. Marcu coborând pe pământ, tumultul întregii compoziții, căldura tonurilor închise, dramatica opoziție a alburilor și negrului, contrastul dintre umbre și lumina intensă și decorul fantastic iluminat, totul dominat de puternice sentimente subiective. Toate aceste elemente vor fi asimilate din punct de vedere tehnic; el va părăsi însă exprimarea sentimentelor realizată numai prin violente mișcări exterioare concepția barocului italian după istoricul de artă Alois Riegl¹⁾, care nu satisfăcea puternica lui tendință mistică. — El Greco voia să reprezinte în pânzele sale transformarea lumii materiale, sensuale într-o lume supranaturală și spiritualizată. De aceea va relua adeseori în cursul vieții sale tema „*Izgonirii negustorilor din templu*”, care îi dădea prilejul să exprime pictural simbolul biruinței elementului sacru asupra vulgarului cotidian (ne spune A. Mayer²⁾). Arta grandioasă a lui Michelangelo, mișcarea aceea dramatică a corpurilor exprimând tensiunea sufletească a personajilor și lupta dintre sentiment și voință, l'au impresionat în epoca șederii sale la Roma.

Dar afară de multe personaje așezate în primul plan al compozițiilor și de primele lucrări spaniole, care trădează o concepție înrudită, arta sa nu vedește influențele părintelui barocului. Pacheco redă părerea bătrânului El Greco despre Michelangelo ca pictor: „Era un om bun, dar nu știa să picteze”. Greco era mai ales pictor, adică colorist. Or, pentru Michelangelo sculptor, elementul principal în pictură era desenul, culoarea fiind un element secundar. El Greco luase tatna culorii dela maestrul barocului venețian, o culoare caldă, aplicată cu pasiune și entuziasm, valorificată în contrasturile de întuneric și lumină; iar mai târziu așa numiții manieristi îl învățaseră coloritul rece și pur ca de pietre scumpe. Influența lui Correggio, pe care-l studiasse la Parma, a fost puternică. Greco a copiat „*Sposalizio*” și „*Noaptea*”.

Tratarea acestor copii exprimă interesul tânărului artist pentru compoziția, concepția nouă a mișcării, gesturile grațioase și mai ales problemele de lumină, care emană la Correggio de multe ori dintr'un izvor artificial. Lumina, preocupare barocă, va fi una din caracteristicile operei lui Greco, care-l va depăși pe Correggio în soluțiunile sale. Amorașii străbătând norii, îngeri văzuți în raccourci și efectele de clar-obscur elemente prezente în opera lui El Greco, sunt inspirate tot din arta lui Correggio. Dar pânzele pictate după modelul barocului italian, primele manifestări ale lui El Greco, nu-i satisfăceau personalitatea adâncă, chinată de problemele spiritului. Fondul său religios, anumite leitmotive ale primei sale educații bizantine, nu se puteau mulțumi numai ca urmele de armonie, de sensualism profan care mai dăinuiau în manifestările artistice ale barocului italian. Misticismul lui nu se putea realiza în climatul italian.

Și acum vine momentul să vorbim de un nou aspect al personalității sale, a cărui coexistență cu influențele italiene constituie, desigur, o opoziție de tip baroc. Este vorba de bizantinismul lui El Greco. Această trăsătură

1) Alois Riegl: Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1923, publicat postum.

2) August Mayer: op. cit.

este mereu prezentă în arta lui; unii dintre cei mai serioși cunoscători ai picturii spaniole, ca Jean Babelon¹⁾ văd în reminiscențele artei iconarilor, cheia înțelegerii operelor lui Theotocopuli. Intr'adevăr, după ce colindase Veneția, Parma, Roma, studiind cu pasiune arta italiană, se desprinde de aceasta cu toată violența barocă a temperamentului său, întorcându-se la originile sale bizantine. Ochiul lui Greco nu era deprins cu adâncimea, cea de a 3-a dimensiune, cu trupul omenesc studiat pe baza datelor anatomiei, cu toate acele cuceriri ale Renașterii. El era vădit stingherit când trata un tablou după regulile de mai sus. Pictorul danez Willumsen²⁾ observă în pânza lui Greco: „Izgonirea negustorilor din templu“ (din epoca prima), o serie de erori evidente din punct de vedere al observației realiste, erori pe care el le atribuie învățăturii sale bizantine. El Greco nu acorda altă importanță perfecțiunii tehnicei picturale, pe care și-a însușit-o până la urmă perfect de la italieni, decât aceea a unui simplu mijloc de exprimare a preocupărilor sale adânci religioase, tocmai ca iconarii bizantini. Această concepție artistică distona în Italia, predominantă chiar în epoca Contrareformei de ecourile Renașterii, exprimate în cuvintele lui Vasari despre bizantinii „qui savent plutôt teindre que peindre. Leur art se borne à tracer ses profils sur un fond de couleur. Leurs peintres ne montrent que ses yeux effarés, des mains ouvertes et des pieds en pointe“. (citată după Jean Babelon³⁾).

Stabilit în Spania, în climatul spiritual care-i convenea, El Greco revine în opera de maturitate și bătrânețe într'un anumit sens, la idealul bizantin, care se manifestă prin lipsa celei de a 3-a dimensiuni, îngustimea compozițiilor, perspectiva arbitrară, formalismul hieratic al personajilor, prezentarea figurilor văzute mai ales din fața, cu privirea imobilă, gravă, meditativă, extatică, reflectând infinitul. Tendința aceasta de a pune arta în slujba credinței, explicabilă și prin formația primă bizantină, a găsit în ambianța spirituală a Spaniei lui Filip al II-lea mediul cel mai prielnic, după cum am arătat în capitolul introductiv. Spania oferea o religiozitate autentică, care nu se putea desvolta în țara ce fusese leagănul Renașterii. Pictura spaniolă națională care era până la el mai ales sub influența flamandă și italiană, se caracteriza printr'un realism tragic în compoziții religioase, avea deci preocupări inrudite cu năzuințele lui El Greco, căci dorea să fie mijloc de mântuire, un credo exprimat în imagini. – Spre deosebire de scopul artei italiene, care voia să redea în special esteticul, arta spaniolă năzuia la zugrăvirea viziunii mistice, specifică sufletului spaniol. De aceea în Spania barocul n'a fost nici când valorificat peiorativ, ci tocmai secolul baroc – secolul XVII-lea a fost numit „secolul de aur“ al artei Spaniole. Raymond Escholier⁴⁾ scrie în monografia sa închinată lui Greco: „Gréco libéra l'Espagne de la dictature de Rome et Venise, comme l'Espagne avait libéré le peintre de l'emprise italienne“.

Le acumulează trăsăturile baroce: Un iconar bizantin se desăvârșește în tehnica picturală italiană, dar din ciocnirea elementului bizantin cu cel occidental birue bizantinismul în concepție și îl duce tocmai în acea parte din Europa unde se putea desvolta cel mai liber: în Spania Contra-Reformei.

Iar Grecul cel mai hispanizant, dar care iscălea întotdeauna în litere eline Domenico Theotocopuli Cretanul – se fixează în orașul Toledo. Legătura dintre pictor și oraș – patria lui electivă – este atât de puternică, pasiunea pentru peisagiul toledan atât de excepțională, încât trebuie să ne oprim puțin asupra acestui punct, în măsura în care influențează opera pictorului. „Creta i-a dat viața, dar Toledo i-a făurit penelul“, sfârșește un sonet al lui Paravicino.

1) Jean Babelon: Gazette des Beaux-Arts, 1937 mai-juin „Greco“.

2) Willumsen: La jeunesse de El Greco, 2 vol.

3) Jean Babelon: ibid.

4) Raymond Escholier: El Greco, Paris 1937. coll. Anc. et Modernes.

Toledo era un oraș locuit de 150.000 suflete care adăpostea foarte multe mănăstiri. Peisajul toledan are ceva unic, cum se vede din scrierile unor cunoscători ai artei lui Greco, care au vizitat Toledo „oraș situat pe o stâncă înaltă și steepă, din care se ridică casele ca niște colți de piatră, înconjurat de o râpă adâncă, prin care se rostogolesc apele râului Tajo“ (citat după August Mayer ¹⁾. Iar Elie Faure ²⁾: „Toledo, oraș de granit, peisaj sterp ca moartea, torent care vâjâie, nori mari ce se târâsc. Sub soare, pâlpâie în flăcări; iarna e livid ca un cadavru. Ici, colo, monotonia verzuie a pietrel este pătată de argintul palid al măslinilor“.

El Greco cunoaște perfect peisajul toledan, pe care-l pictează des, fie ca fond în anumite compoziții religioase, fie izolat, ca peisaj în concepția modernă. Dragostea pictorului pentru oraș aduce o inovație în pictură, care este specific barocă. Într'adevăr, pictorii Renașterii foloseau incidental peisajul, ca fond de tablou și cu funcțiune de decor; de obicei peisajii liniștite, distante și obiective. Greco dimpotrivă interpretează peisagiul, adică exprimă impresia psihologică resimțită sau introduce un anumit sens metafizic în reprezentarea naturii. Astfel, fondul uneia din „*Crucificațiuni*“, azi într'un muzeu din Ohio, unde tragicul este redat și prin reprezentarea orașului Toledo îndepărtat, sub un cer de noapte innourat, cu case minuscule, accentuând izolarea și măreția Mântuitorului crucificat. Deasemeni un minunat tablou „*Toledo sub furtună*“ azi la New York, Metropolitan Museum, în care pictorul exteriorizează viziunea lui interioară. Fulgeră în depărtare, în căldura unei serii de vară toledană; domnește tăcerea și zăpușala dinaintea furtunii. Cerul este vast și stăbătut de nori grei de ploaie. Totul pare supra-natural, luminat straniu, parcă dinăuntru. Coloritul este tragic, închis, o simfonie de nuanțe de verde și gri închis albastru. Hugo Kehrler ³⁾ spune despre acest peisaj: „Sensul acestei opere nu-i vine de la asemănarea cu natura, ci din ceace omul baroc simte în adâncurile lui, când aude tunetul ca un glas al viitorului și vede fulgerul ca lumina îndepărtată a divinității presimțite. Este un peisaj cosmic văzut cu ochii Apocalipsei“.

Trecem acum la analiza câtorva opere caracteristice de maturitate și bătrânețe, pentru a desprinde elementele baroce, după criteriile menționate la începutul acestei expunerii. Primele lucrări pentru împodobirea altarului mănăstirii Santo Domingo el Antiguo din Toledo ca „*Înălțarea Fecioarei*“, „*Adorațiunea păstorilor*“ și „*Sf. Treime*“ prezintă o schimbare în maniera de a picta a artistului; căci barocul pur exterior al picturilor de influență italiană pare transfigurat și mult mai adânc asimilat. Personagiile reprezentate au o gravitate în expresie specific spaniolă; spectatorii primesc minunile fără exagerare în gesturi, le trăesc, le interiorizează. Apoi izvoare luminoase multiple și alte probleme de lumină, amintind soluțiunile lui Correggio. Lucrarea „*Sf. Treime*“, azi la Prado, zăgrăvește trupul neînsuflețit al Mântuitorului în brațele Tatălui, într'o mișcare tragică și contorsionată analoagă celei din statuia neterminată a lui Michel Angelo - „*Sclavul în agonie*“ - dela Academia din Florența, (analogie dată de Hugo Kehrler ⁴⁾). Iar expresia suferindă a îngerilor, bizar desenată, lumina tare din jurul porumbelului Sf. Duh, norii care suportă toată scena și îngerășii inaripați de sub picioarele lui Christos, sunt atâtea elemente baroce.

Tabloul de probă comandat de regele Filip al II-lea care intenționa să încredințeze pictorului decorarea Escorialului, intitulat astăzi „*Vizul lui Fltlp II*“ pune o problemă interesantă. El Greco reprezintă pentru prima oară o scenă care se petrece simultan pe două planuri; pe pământ și în cer, concepție pe care o vor adopta mai toate realizările sale de mai târziu. Scena ce-

1) August Mayer: El Greco, Berlin 1931.

2) Elie Faure: L'Art moderne, Paris 1926 (din Histoire de l'Art).

3) Hugo Kehrler: Spanische Kunst von Greco bis Goya, München 1926.

4) Hugo Kehrler: ibidem.

reasă reprezintă probabil o „Glorie“ într'un cadru de nori mari, printre cari plutesc ingerii construiți în raccourci-uri îndrăznețe. Lumea pământească participă și ea la această glorie cerească. Regele Filip, ingenunchiat, în negru, este înconjurat de alte personaje printre cari și defunctul rege Carol Quintul. Lumea pământească este cufundată într'o atmosferă de extas și de rugăciune fierbinte. El Greco reușește să dea personagiilor cerești un aer de divinitate prin diverse procedee baroce: raccourci-uri, transformarea proporțiilor, reformând prin exagerare anumite trăsături desarticulând anatomia – baza pictorilor din Renaștere. – Personagiile lui Greco devin imateriale, mușchii sunt dislocați, corpurile se lungesc mult peste normal, materia colorantă devine aproape transparentă fiind aplicată într'un strat subțire și luminos peste pânză. Infine, o lumină stranie mărește misterul scenei, mișcând cu totul contactul cu realul. În aceeași compoziție remarcăm o altă temă ciudată: O peșteră larg deschisă în primul plan pe dreapta, care pare să reprezinte intrarea iadului, cu o mulțime de trupuri zvârcolindu-se parcă în chinuri și luminate de flăcări. (Elemente bizantine).

Pe măsură ce Greco înaintază în vârstă, concepția lui asupra picturii devine mai stranie, îndepărtându-se de realitate și așezându-l într'o poziție singulară chiar față de alți pictori din vremea sa. Arta lui este acum aceea a unui vizionar, care încearcă în reluarea de nenumărate ori a aceluiaș subiect de compoziție religioasă să se ridice tot mai aproape de minunea zugrăvită de textul sacru. Personagiile sfinte trebuie să exprime supranaturalul – deaceia el violentează realitatea formelor, deformează proporțiile trupului, așează scenele într'un cadru ireal de nori, unde personagiile plutesc ca niște vedenii într'o atmosferă misterioasă, într'un ritm de forme colorate în armonii prețioase. Paleta lui Greco este foarte variată și bogată, dar culorile sale preferate erau albul, negrul, albastru plumburiu, laque de garance, verdele de cupru și ocrul galben. Contrazicându-l pe pictorul Aman Jean, M. Legendre ¹⁾ scrie în introducerea ediției Hyperion, că El Greco ar fi fost pictorul care a introdus griul în pictura spaniolă chiar înaintea lui Velezquez ultimul însă a perfecționat procedeul prin infinitele varietăți pe care le dădea acestui ton. Uneori Greco realizează printr'o severă monocromie o atmosferă mai desprinsă de materialitatea lumii pământești. – Trupurile pictate ajung tot mai lungi față de capul disproporționat de mic, fețele supte, mistuite parcă de un foc lăuntric, au expresii morbide. – Fără a se îngriji de perspectivă, personagiile sunt mai mari sau mai mici în pânzele sale după importanța pe care le-o acordă artistul în timpul creației. Toate elementele desenului n'au importanță decât în vederea redării unui maximum de expresie. Ritm, culoare, lumină, umbră, compoziție, toate servesc încercării de a zugrăvi irealul minunilor pentru a trezi și extasul contemplatorului.

Acele singularități în pictura lui Greco se vădesc încă din lucrarea „*Martirul Sf. Maurițiu și masacrul legiunei tebane*“, comandată pentru Escarila, care a fost însă refuzată de Filip II, amintind de insuccesul lui Rembrandt cu faimoasa sa Garda de noapte. Refuzul se poate explica prin neconformismul lui Greco, care n'a vrut să realizeze scenele de martiriu potrivit tradiției realiste exagerate spaniole, așezând scena acestui orbil carnagiului deabia vizibilă în fundul tabloului. Calitatea personalității artistice a lui El Greco se poate măsura după acest insucces; se retrage dela Curte, preferând conformismului și succesului, realizarea halucinantelor sale viziuni mistice. Compoziția tabloului este agitată, ingerii au aripi prea mari, coloritul este rece și extrem de luminos, predominând tonuri pure de galben și albastru, iar culorile au străluciri de giuvaer. Domnește o atmosferă de supranatural calm, de mister, care-l impresionase poate defavorabil pe Rege, administratorul artei lui Tizian.

1). *Maurice Legendre*: Text la ediția Hypérion pt. El Greco. Paris 1937.

Cu tabloul cunoscut executat în plină maturitate în anul 1586 pentru catedrala Santo Tomé din Toledo „*Inmormântarea Contelui de Orgaz*”, care cuprinde deasemeni două planuri suprapuse, al lumii reale și al lumii divine, începe să se vădească o nouă latură a artei lui Greco, anume portretistul. În aceste multe portrete de „hidalgos” – Greco e foarte aproape de realitate, nota barocă consistând în intensă pătrundere a psihologiei modelelor. În portrete Greco, nu părăsește niciodată planul realului. Ceeace caracterizează portretele sale, în afară de psihologism, sunt mâinile modelelor, tratate cu o finețe și expresivitate ca și fața, mâini nervoase și individualizate.

Semnalăm o evoluție progresivă în tratarea picturală a personajilor. Vom lua exemplele printre cele 11 opere ale lui Greco care se află în colecția regală română. Astfel „*Christos purtând crucea*” 1590, opera mai veche, cu o expresivitate realizată prin trăsături foarte realiste – ochii înălțându-se îndreptați suferind spre cer și picăturile de sânge țâșnind din fruntea încununată cu spini a Mântuitorului; numai mâinile lui Christos sunt mai specifice pentru artist, mâini fine, lungi. Toată scena este scăldată într-o lumină verde-lividă. Portretul unui canonic are factura caracteristică ultimei epoci; un cap expresiv de intelectual, trăsături ușor obosite, privirea pierdută în depărtare, mâini nervoase sprijinind o carte deschisă. Un colorit subtil închis, specific barocului, garm de gri, de negru, de brun, luminată numai de hârtia gălbue a cărții și de carnația deschisă a modelului. Tot tabloul este conceput coloristic, distribuția luminei eliminând aproape conturul.

Înaintând în vârstă, pictura lui El Greco devine din ce în ce mai stranie, mai ales pânzele religioase, și se pune chiar problema dacă operele ultimei epoci erau destinate publicului sau dacă ele erau expresiunea lirismului artistului, care simțea o nevoie puternică, lăuntrică să zugrăvească viziunile sale mistice în opere cât mai dematerializate.

Extragem acum din câteva tablouri reprezentative din ultima epocă, principalele trăsături baroce, pe care le expunem sintetic.

În privința compoziției observăm plutirea corpurilor și de multe ori o direcție ascendentă, în zig-zag („*Învierea lui Christos*”) (Prado), în formă de un mare semn de întrebare („*Înălțarea Fecioarei*”), în două elipse verticale („*Coborârea Sfântului Duh*”) (Prado) sau diagonală („*Ingerul în „Înălțarea Fecioarei*”, Toledo, Museo de San Vicente).

Atmosfera tablourilor când ireală („*Înălțarea Fecioarei*”), devine o viziune apocaliptică și halucinantă în „*Ruperea pecetei a 5-a*”, și este extatică în „*Coborârea Sfântului Duh*”.

Mișcarea personajilor se caracterizează prin gesturi dramatice, violente („*Învierea lui Christos*”, „*Laocoon și fiții săi*”). *Laocoon și fiții săi*, este singurul tablou mitologic al lui Greco. Fondul este iar un peisaj toledan în locul celui antic, personajele au mișcări de violență durere, ce nu puteau tenta decât pe un artist baroc. E interesant să ne amintim în legătură cu acest tablou de apologetul clasicismului din secolul 18-lea, de criticul Lessing, care arată în cartea sa „*Laocoon*” de ce un astfel de subiect, exprimând paroxismul unei dureri, nu trebuie ales de artiștii plastici.

Gesturile personajilor lui Greco sunt uneori atât de violente, încât par să iasă din cadrul tabloului (apostolul din primul plan în „*Coborârea Sfântului Duh*” se mișcă atât de violent, încât se răstoarnă parcă pe spate). Uneori se urmărește contrastul dintre mișcarea violentă a masei și calmul Divinității („*Învierea lui Christos*”). Și draperiile sunt tipic baroce. Ele sunt tratate absolut deosebit de maniera Renașterii, nemișcând formele anatomice ale corpului pictat. Cutele apar desordonate și multiple, uneori sunt atât de independente de trupul pe care-l îmbracă, încât par a exista ca o ciudată vietate aparte („*Ruperea pecetei a 5-a*” de ex.). Materialul draperiilor nu mai contează, ele sunt simple pete de culoare care contribuie la impresia de ireal a scenei. Lumina lucrărilor este adesea ireală („*Învierea lui*

Hristos", „Inălțarea Fecioarei", „Coborârea Sft. Duș", „Ruperea pecetei a 5-a"); Greco urmărește contraste între lumină și umbră.

În fine, anatomia corpurilor este deformată la maximum (d. ex. în „Inălțarea Fecioarei" „Ruperea pecetei a 5-a"), nudurile sunt abea schițate uneori, ca în „Ruperea pecetei a 5-a," unde se văd și contraste arbitrare între personajul colosal (Sf. Ioan ?) din primul plan și celelalte personaje de dimensiuni foarte reduse, cu toate că stau pe acelaș plan.

Am putut constata că arta religioasă a lui El Greco este mai mult irațională și sensibilă decât logică, violând astfel canonul clasicului și încadrându-se în baroc. Dacă admitem corespondența stabilită de criticul de artă André Lhote¹⁾ (într'unul din articolele sale: „l'Inconscient dans l'art") dintre rațional-irațional și clasic-baroc, raționalul clasic caracterizându-se prin predominarea liniei drepte și unghiurilor drepte, iar iraționalul baroc prin domnia curbilor, atunci și opera unui El Greco este incontestabil foarte barocă. Aceasta este și părerea lui Lhote care îl încadrează în seria marilor inspirați anti-academici, împreună cu Grünewald, Bosch și L. Brughel. Lhote scrie: „Ces grands inspirés se nomment Mathias Grünewald, Jérôme Bosch, Pierre Brenghel le Vieux et le Greco!... Qn ne trouve dans leurs oeuvres rien de cette „clarté et de cette mesure française" ~ și el continuă: „...Les grands inspirés nous offrent dans leurs chefs-d'oeuvre anti-académiques, anti-bureaucratiques, l'exemple de cet héroïsme expressif, qui ne recule ni devant les exagérations, la confusion, la dislocation et l'incohérence pour atteindre le but suprême de l'art qui quoi qu'on en dise, est toujours, dans une certaine mesure, de rattacher les actes normaux de l'homme aux terreurs et aux riveries de son enfance" (citată după A. Lhote). - Lhote exemplifică afirmația de mai sus cu un minunat tablou al lui Greco „Iisus pe muntele măslinilor"... „Quoi de plus incohérent et inintelligible que ce tableau du Greco : Jésus au Jardin des Oliviers, où l'on voit les personnages du drame, et la lune même, ensevelis au sein de profondes cavernes, de ces cavernes ou sombrait notre raison enfantine, ou nous précipitent si fréquemment les songes révélateurs.

Și Lhote, prototipul pictorului contemporan rațional, intelectual, recomandă picturii să se adape la izvoarele inconștientului pentru a da artei sensul ei adânc - o expresie interumană care poate fi ușor sesizată de oricare contemplator sensibil.

Barocul lui Greco, așa cum se desprinde din expunerea noastră, este un baroc cu două dimensiuni: pe deoparte cuprinde tradiția barocului istoric, asimilată mai ales sub aspectul tehnic, iar pe de altă parte pătrunde adânc prin temperamentul său în dimensiunea barocului „constantă istorică".

Multă vreme, opera lui Greco a fost uitată. Aproape de noi școala expresionistă modernă l-a descoperit iar pe Greco și a înțeles arta lui, care interpretează realitatea prin prisma viziunii interioare și într'o realizare tehnică aproape modernă.

Ciudățenia caracterului și a operei lui Greco a contribuit în ultima vreme la formularea unor teorii „savante" despre demența lui sau despre astigmatismul ochilor săi; deasemeni o parte din istoricii de artă văd în el pe cel mai mare manierist al secolului XVII. Teoria medicală a astigmatismului este ușor desmințită prin portretele sale foarte realiste. Credem că nici teoriile medicale, nici teza manieristă nu sunt întemeiate și nu explică pictura stranie a lui Greco. Căci pictura lui este expresiunea sinceră a unei adânci structuri mistice și pictorul care simțea și gândea mai intens și așa de deosebit de oamenii de rând, trebuia să-și creeze și un fel nou de exprimare tehnică. Deaceia Greco rămâne în istoria artelor poate cel mai mare pictor religios. Teza manieristă interpretează pictura lui Greco în mod rațional, logic, dar numai superficial, fără a înțelege opera în legătură cu omul

1) André Lhote : „L'Inconscient dans l'Art" (Gazette des Beaux Arts, Oct. 1936),

creator și inefabilul ecou afectiv pe care-l trezește în privitor această pictură de sinceră pasiune.

August Mayer ¹⁾, cunoscutul cercetător al operei lui El Greco, alege un motto foarte frumos și potrivit din Charles Baudelaire pentru monografia închinată marelui cretan; și anume: „Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère, mais nous ne le voyons pas”.

Puțini sunt oamenii care pătrund pe tărâmul tainei.

Domenica Theotocopuli din Creta se numără printre acești aleși.

Deaceea pânzele sale răspândesc de veacuri înțelesuri tainice, stârnind entuziasm, dar și nepăsarea neînțelegerii.

Vilma Lydia Fuhn



1) August Mayer: El Greco, Berlin 1931.

Bibliografia

- Jean Babelon* : Greco (in Gazette des Beaux-Arts, mai - juin 1937).
Maurice Barrès : El Greco ou le secret de Tolède.
Al. Busuioceanu : El Greco, în colecția română regală (extras din Gaz. Beaux-Arts).
Jean Cassou : Le Greco et Venise (L'Amour de l'Art, 1931).
Manuel B. Cassio : El Greco (colecția El Arte en Espana).
Raymond Escholier : El Greco, Paris 1937. Collection Anciens et Modernes.
Elte Faure : L'Art Moderne, Paris 1926 (Histoire de l'Art).
Louis Gillet : La peinture au 17^e et 18^e. Paris 1913. (Hist. de l'Art).
Ludwig Goldscheider : El Greco, ediția Phaidon, Londra 1938.
Gotthard Jedlicka : Spanische Malerei, Zürich 1941.
Hugo Kehrer : Spanische Kunst von Greco bis Goya, München 1926.
Maurice Legendre : El Greco, dit D. Theotocopouli, ediția Hypérion, Paris 1937.
Valerian von Loga : Die Malerei in Spanien von 16. - 18 Jh. Berlin 1923.
André Lhote : „L'Inconscient dans l'art“ extras din Gazette des Beaux-Arts sept. 1936.
August Mayer : El Greco, Berlin 1931.
August Mayer : Greco, ediția I Grandi Maestri del Colore, 1933.
I. Meier-Gräffe : Die Entstehung der Malerei von den Mosaiken zu Courbet.
André Michel : Tome V.b. El Greco (par, Emile Berteaux).
Eugenio d'Ors : Du Baroque, Paris 1935.
Louis Réau : Histoire universelle des arts 1934.
George Oprescu : Cours despre pictura spaniolă, 1933/34.
Alols Riegl : Die Entstehung der Barockkunst in Rom, Wien 1923.
Tudor Vianu : Estetica, vol I. 1934.
Werner Wetsbach : Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien, 924 vol. 11 din Propyläen Kunstgeschichte.
-

Barocul trăsătură constantă în arta germană

Stilul este o expresie temperamentală a unui individ, a unei epoci, sau chiar a unei națiuni. Când în repetate rânduri descoperim anumite caractere dealungul unei serii întregi de manifestări artistice, astfel încât să formeze un tot unitar și concludent pentru determinarea specificului unui popor, putem spune că ne aflăm în fața unei constante, exprimând nu numai linia de gândire a marilor personalități creatoare, ci intruchipând chiar problematica și felul de expresie al întregii națiuni.

Arta unui popor talmăcește sufletul lui. Nordicul, datorită condițiilor mediului, are o viață deosebită de aceea a sudicului, o trăire interioară mai intensă, care duce la dezvoltarea unui puternic subiectivism în concepție și la o accentuată individualizare în mijloacele de exprimare. Este ceea ce s'ar putea afirma despre German.

Germanul e un mistic, frământat de problemele vieții și mai ales de cele ale morții, cărora el le atribuie o importanță covârșitoare. Nicăieri nu vom găsi, după cum știm, reprezentarea morții mai frecventă ca în arta germană. Se va vedea din exemplele ce vom cita cum, din secolul XV până în secolul XIX, moartea va fi o temă preferată pentru artiștii germani, care se simt cu atât mai atrași de un subiect, cu cât e mai straniu și mai îngrozitor. Apoi reprezentarea diavolului și a temelor medievale ale Apocalipsei, ca și prezența unor animale fantastice, sunt mărturiile ale acelorași străfunduri sufletești, care fac din German, în mod constant «un om al Evului Mediu». Această tematică, bizară, supranaturală, aproape respingătoare pentru firile latine, ar putea da singură măsura barocă a sufletului german.

Weissbach spune undeva că în Baroc¹: „das Verhältnis des Menschen zu Raum, etwas Dramatisches bekommt“ (raportul dintre om și spațiu capătă ceva dramatic). Pentru German, acesta e un adevăr veșnic verificabil. Lirismul lui a exploatat întotdeauna latura dramatică a vieții, exagerând-o chiar, în reprezentări de un rar patetism. Și, ca să ilustreze mai bine, mai adecvat pasiunile puternice, a recurs la întrebuițarea unor atitudini ciudate, cu gesturi violente, ajungând aproape de contorsiuni și cu o mimică de o expresivitate vecină cu grimasa. De aci dragostea pentru mișcare, pentru linia chinuită, care dă operelor germane un dinamism atât de caracteristic. Pentru același motiv și linearismul artei germane este cât se poate de pictural, mai ales față de cel italian, în care linia pură a fost de cele mai multe ori elementul predominant la nașterea oricărei opere de artă.

Acest ultim punct de vedere nu e valabil pentru patria lui Dürer, fiind-

1. Propyläen Kunstgeschichte — Weissbach — Die Kunst des Barock — p. 79.

dcă aci, în cel mai desăvârșit desen, se recunoaște vigoarea specifică a vechii arte germane. Doar în desenul clasic, desfăcut și el incet și cu greutate de impletitura picturală (Knäuelwerk) a goticului târziu, se pot găsi din când în când urmele linearismului italian. Fundamental însă, chiar și acesta este rezervat față de linia pură. Imaginația germană împletește linie cu linie, în locul trăsăturii unice, simple, clare; apare ca o țesătură de linii care vibrează; clarul și obscurul își găsesc de timpuriu propria lor viață picturală, iar forma unică dispare în spatele mișcării generale. De aceea barocul nordic, pe care italienii îl înțeleg mai greu, era demult pregătit în Germania.

În analiza artei germane, studiul secolului XVI ne dă cheia interpretării ei, pentru că este secolul cel mai fecund și mai reprezentativ. Privit superficial, el s'ar înfățișa plin de stiluri amestecate: în primele decenii stăpânește goticul târziu; pela mijloc, chiar dacă spiritul Renașterii lipsește, materialul și încercările artiștilor stau sub semnul acestui spirit; către sfârșit apare barocul.

Ce este permanent și ce este schimbător în această variație de stiluri, adică unde se simte, unde trăește individualitatea poporului German? Faptul că barocul apare la sfârșit, înseamnă că înspre el s'ar îndrepta mișcarea generală. Dehio afirmă că barocul exista în Germania înainte de Renaștere; avem un baroc al romanicului și un baroc al goticului târziu. Putem adăuga chiar unul al artei preistorice. Între acestea și Barocul propriu zis nu trebuie să credem că s'a produs un hiat. În timpul Renașterii Barocul a dispărut numai la suprafață: el a rămas permanent sub poizghita influențelor străine. Faptul este vizibil mai ales în arhitectură, unde goticul se păstrează în elementele esențiale ale construcției, Renașterea oferind numai motivele ornamentale, care și ele produc o puternică impresie de baroc, prin dispoziția și abundența lor.

Barocul romanicului neprezentând caractere naționale suficient accentuate, o individualizare a artei germane nu s'a produs încă. Particularitățile ei se fixează abia în gotic, chiar și atunci nu prea vizibile la început, fiindcă în Hochgotik ne aflăm în fața unui stil, așa zicând, internațional prin idealismul lui. Natural, tendința la expresiv nu lipsește, însă e în oarecare măsură mai idealizată. Un spirit într'adevăr germanic se formează către secolul al XV-lea, când intrăm în goticul târziu, realist, plin de neliniște, colțuros, cu linii frânte, cu atitudini exagerat grațioase, unduitoare și totuși aspre, cu forme plutitoare, cu mișcări rezezi și totuși lipsite de energie, cu gesturi violente, cu expresia simțământului lăuntric amestecată cu trivialul. Secolul XV continuă acea tendință individualistă, de intimitate. Pictura e mijlocul cel mai adecvat pentru exprimarea complicatelor stări sufletești ale acestui secol alături de sculptură; iar subiectele favorite sunt cele ale Evului Mediu în general, adică ilustrarea Apocalipsei și scene din viața Fecioarei Maria. Acum se naște imaginea lui Christ figurat ca om al durerii, pentru care Germanii, atrași întotdeauna și de conținutul uman sau religios al operei de artă, au o adevărată predilecție. Execuția prezintă un labirint de linii încălcite și spinoase, cât se poate de baroce, în acest gotic târziu. Cât ne simțim de departe de armonia, de simetria artei clasice! Asupra artiștilor epocii și-a exercitat influența școala flamandă, mai ales prin Hugo von der Goes și Roger von der Wegden, care amândoi, prin gust și temperament se apropie mai mult de dramaticul suflet german.

Cel mai de seamă pictor din această vreme e *Stephan Lochner*, care trăiește lupta dintre idealism și realism, vizibilă în evoluția artei sale. Nu voi cita decât două opere, care vin în ajutorul tezei susținute. Una este o „Judecată de Apoi“ (der Jüngste Gericht), izvorâtă parcă dintr'o imaginație barocă, înfățișând pe diavoli sub forma unor monștri îngrozitori, ce pun stăpânire pe sufletele păcătoșilor codamnați la chinurile iadului. A doua și cea mai interesantă este un triptic, „Drei Königsbild“, al cărui panou central în-

fățișează adorația magilor. Lochner adoptă aci tratarea romanică a temei, cu Fecioara în mijloc și regii de ambele părți. Imaginea ar avea o simetrie perfectă, dacă artistul n'ar strica-o în mod voit, cu ajutorul unei savante distribuirii a luminii, învățată dela școala flamandă. El lasă unele capete în umbră adâncă, luminând pe celelalte cu o singură rază, astfel încât împreună cu lirismul puternic care stăpânește întreaga scenă, efectul este cât se poate de teatral.

Tot în această epocă *Konrad Witz* aduce cu sine o concepție realistă, bărbătească și un dispreț total pentru frumusețe. Ceeace îl interesează este doar sugerarea prezenței fizice, pe care vrea să o imprime puternic privitorului. Nu se preocupă nici de mișcare, nici de atitudine, ci prin toate mijloacele încearcă să dea o impresie generală. În acest scop el reduce numărul personajilor pentru a dramatiza mai intens scena. În „*Katharina și Magdalena*” de exemplu vedem o involburare de linii, de cute, de falduri, în jocuri de umbră foarte accentuate, dar persoanele în sine sunt neinteresante. Resimțim însă din plin existența lor corporală. Această căutare a efectului final și a mijloacelor pentru realizarea lui constituie o trăsătură mai rar întâlnită în arta germană, unde de obicei transpunerea din lumea fantezelor se face mult mai spontan.

Odată cu depășirea secolului XV, artiștii, printr'o romantică impulsie, încearcă să se apropie de spiritul artei clasice prin contactul cu arta italiană. Că Renașterea italiană nu a fost perfect asimilată de Germani, ne-o dovedește fenomenul curios al existenței paralele a două curente în arta lor: primul, izvorât din latura etern germană a sufletului artiștilor, avându-și origina în arta goticului târziu și caracterizat prin expresivitate și dramatism; al doilea, năzuind către opere echilibrate conforme idealului sudic. Aceste curente coexistă uneori, împlinindu-se unul pe altul chiar în cadrul aceleiași personalități. E cazul unui Veit Stoss sau al unui Dürer.

Deși nu mă ocup de sculptură, totuși *Veit Stoss* e prea caracteristic pentru epoca de care vorbim, ca să nu ne oprim puțin asupra lui. Lupta între idealism și realism ne-o mărturisește contrastul atât de evident între grația gingașă a Fecioarei și acel rustic cap de apostol, expresiv și pasionat din opera lui cea mai de seamă „*Altarul*” din biserica Mariei din Cracovia. Posibilitățile sale de expresivitate atât de mari, dinamismul temelor atât de dramatice și pitorești, somptuozitatea costumelor purtate de personajii acestor teme ca și liniile chinuite și încălcite, fac din Stoss reprezentantul barocului goticului târziu.

Natură foarte complexă, *Dürer* prezintă două firi: una pe care o doarește, sudică, cealaltă pe care o are, de nordic, de medieval. Una este cea a inteligenței ordonatoare, cealaltă a instinctului său adânc. Conștiința libertății artistice e puternică, dar fondul german nu poate fi învins. Prima sa lucrare după întoarcerea din Italia, „*Apocalipsa*”, cuprinde o serie de cincisprezece gravuri ilustrând revelația lui Ioan. A cincea din aceste gravuri înfățișează pe cel patru călăreți: Pesta, Războiul, Foamea și Moartea, cărora le va cădea pradă a patra parte din omenire. Primul trimete săgeți înveninate, al doilea agită o sabie, al treilea poartă balanța, iar al patrulea înarmat cu o furcă, este urmat de un monstru, întruchipând iadul și ducând în gura-i hidoasă trupul unui rege prăbușit. Călăreții privesc în depărtare fără să se preocupe de ce se întâmplă la picioarele lor, unde o mulțime de oameni sunt trântiți la pământ sau încearcă să scape prin fugă. Deasupra plutește ingerul mâniei. Impasibilitatea distrugătorilor față de disperarea fără margini a oamenilor, face mai îngrozitor efectul general. Și concepția și execuția în care totul e prezentat într'un vârtej de linii de o vibrantă expresivitate, ilustrează latura barocă a lui Dürer.

După ce dă o serie de lucrări în care se vedește cealaltă natură, se întoarce spre sfârșit iarăși către izvorul de inspirație al goticului târziu în

„Cavalerul, Moartea și Diavolul“ (Ritter, Tod und Teufel). Originea acestui desen e un vechiu cântec războinic; e o icoană a vitejiei și disprețului pentru moartea care se apropie de cavaler, cu șerpi în jurul gâtului și al capului pe jumătate putrezit, și-i arată batjocoritoare ornicul cu nisip. În spațele cavalerului, diavolul, cu rât de porc, urechi de măgar și un corn în mijlocul frunții, încearcă să-l prindă, dar luptătorul trece nepăsător mai departe. Concepția este aceeași, doar efectul e mult mai impresionat prin modul în care tratează masele de umbră și lumină, dând un caracter de lirică măreție temei.

Dürer își îmbină desăvârșit latura gotică cu cea rinascimentală, instinctul cu inteligența, dând clasică lucrare a celor patru Apostoli, operă care i-a incununat existența. Ne simțim aproape de profeții domului din Bamberg, deși în linia majestuoasă a draperiilor vibrează armonia italiană.

Cât se poate apropia un German de formele sudice, ne-o spune exemplul clasicului europeanizat *Holbein*, deși celebrul „Dans macabru“ (Totentanz) trădează și la el existența unei laturi profund germane. În această serie de gravuri, moartea inexorabilă răpește oameni de toate vârstele și toate stările, începând de la copii și terminând cu bătrânii gârboviți. Așa, una din imagini reprezintă luarea de către moarte a unui copil de lângă mama lui care, aplecată deasupra focului, tocmai îi pregătește mâncarea. Și atitudinea acesteia și cea a unui alt copil, rămas, este plină de groază; ei își smulg părul din cap în gesturi de o violență extremă. Ceeace spuneam la început despre linearismul german se verifică mai bine ca ori unde în gravurile lui Holbein. Într'alta, pe care o citez pentru înfățișarea unui animal fantastic, iar o trăsătură barocă după cum știm, apare moartea alături de un negustor de mărunțișuri. Animalul de care vorbeam, intonează o melodie a morților.

Am pomenit de Holbein doar în treacăt, cu titlu de curiozitate, înainte de a trece la *Albrecht Altdorfer*, care deși nu se situează ca importantă pe planul prim al picturii, interesează totuși prin calitatea de creator al perspectivei infinite în peisagiul german. Aceasta nu se simte nicăieri mai nemijlocit ca în „Lupta lui Alexandru“ (Alexanderschlacht). Hotărâtor în efectul general nu e spectacolul armatelor persane și grecești desfășurate, ci acel peisaj cuprinzător, cosmic ași putea spune. Munți, stânci, orașe, insule pierdute pe marea nemărginită și deasupra, de un sguđuitor dramatism, un apus de soare, luptă a luminii care se stinge, în care norii, mai măreți decât nesfârșitele armate de jos, se ciocnesc într'o grandioasă viziune, unică în arta europeană. Așa se apropie Germanul de nemărginire, în care măsura pământescă se pierde.

Mathis Neithardt Gothardt și *Grünwald* ni se înfățișează ca o personalitate desăvârșită, de sine stătătoare, a artei germane. Este atât de original, atât de unic, încât ne e foarte greu să-l punem în tovărășia contemporanilor; însă tocmai prin aceste trăsături el se leagă mai mult de antecedențele artistice ale secolului trecut. Parcă merge și el pe drumul goticului târziu, al cărui sentiment adânc frământat și-a lăsat urmele și la Veit Stoss și la Dürer. Uimitoarea artă de colorist a lui Grünwald se pare că a fost mult influențată de vitraliile gotice. În interiorul catedralelor, sensibilitatea și receptivitatea lui extraordinare au fost puternic impregnate de jocul luminii, de viața fantastică pe care o căpătau corpurile sub acțiunea razelor soarelui. Aci a luat el contact prima oară cu incomparabila gradajie a culorilor, cu armonia tonurilor vii, care străluceau în amurg într'o lume feerică. E probabil că o întâlnire cu Renașterea italiană nu i-ar fi servit lui Grünwald decât la o mai mare adâncire a subiectivismului său atât de nordic și nu la o desăvârșire a formei de exprimare a sufletului său obsedat de viziuni, în care pământul și cerul, realul și supranaturalul se topesc într'o armonie unică.

În arta împărțirii masselor de lumină și umbră, în redarea particularității materialelor și sugerarea atmosferei, se simte influența flamandă și în special cea a lui Hugo van der Goes. Opera lui capitală este „Isenheimer Altar” și tablourile pe care le voi analiza fac în general parte din acest poliptic.

În „Purtarea Crucii” (Kreuztragung) operă izolată se vedește puternicul simț realist care îl face pe Grünewald să renunțe la tot ce ar putea da impresia de frumos, pentru a reda expresia realității, oricât de dureroasă ar fi ea. Iisus prăvălit sub povara crucii, are o figură de omenească durere; cei nouă călăi îl brutalizează cu gesturi violente. Chipurile lor poartă imprimată pecetea cruzimii, iar mișcărilor lor pe aceea a salvătăcii.

În „Răstignirea” (Kreuzigung) peisajul e tot cufundat în întunec. Doar la orizont se vede o lumină slabă. Iisus, cu picioarele îngrozitor deformatе, cu degetele convulsiv contorsionate, atârână de cruce. La piciorul crucii, Ioan Botezătorul privește impasibil scena, cu degetul teatral întins către Iisus: așa trebuia să se întâmple! Maria, indoită într-o atitudine aproape nenaturală, e gata să se prăbușească; apostolul Ioan o susține. În genunchi, Maria Magdalena își frânge de durere mâinile, atât de expresive. Impresia de durere și groază e unică și efectul dramatic poate mai accentuat, prin gruparea asimetrică.

Cearta Sf. Anton cu demonii, foarte ades tratată, n'a fost niciodată atât de îngrozitor închipuită. Urși, lilieci, crocodili, toți demoni, figurând pasiunile umane, trag pe sfânt în vârtejul lor, fiindcă el e prea slab ca să le poată rezista. Deasupra scenei tumultoase, ochiul lui Dumnezeu îl veghează.

Însă arta unică de colorist a lui Grünewald nicăeri nu e mai evidentă ca în „Învierea” (Auferstehung). Peisagiul e învăluit într-o noapte albastră; din mormânt s'a ridicat luminos Mântuitorul, îmbrăcat într-o mantie roșie, având în jurul lui un nimb enorm, format din două cercuri concentrice, unul galben, celălalt albastru. Strălucirea care iradiază din el luminează partea de jos a peisagiului, se găsesc paznicii înspăimântați, în atitudini ciudate.

Dela linia șerpuitoare până la dozarea luminii și a umbrei, și coloritul viu și cald, în tonuri puternice, totul e de un pictural fără seamăn. Grünewald e realist și expresiv ca și goticul târziu, iar operele lui concepute ca un tot născut într-o fantezie barocă.

În epoca următoare lui Dürer și Grünewald începe pentru arta germană o vreme de sărăcie în pictură. Abia către sfârșitul secolului apare puțin cunoscutul *Adam Elsenheimer*, ce moare la 32 ani, la Roma. Trăind mai mult în străinătate, prieten cu Rubens și apreciat de Velazquez, care în fața unui tablou al său exclamase: „nimic mai frumos nu se poate picta”, Elsenheimer a fost necunoscut de Germani.

În „Jupiter și Mercur la Philemon și Baucis” el ilustrează o scenă din legenda bine cunoscută. Cei doi zei primiți de calda ospitalitate a soților ideali, stau la masă în umbra vetrei în care arde focul. Figurile personajilor sunt parțial luminate de foc, iar resul tabloului e cufundat într-o umbră puternică, în care abia descoperim conturile lui Philemon și Baucius. Aceste efecte de lumină sunt demne de Rembrandt, cu al cărui profesor Pieter Lastman fusese dealtfel prieten.

În „Peisaj cu fuga în Egipt” care se găsește la München, Iosif și Fecioara, pierduți într-o pădure la căderea nopții, zăresc printre pomi un foc îndepărtat unde ar putea cere adăpost. Peisagiul întunecat puternic e luminat într-o parte de luna care răsare sus, în stânga tabloului, și de focul îndepărtat din pădure, jos spre dreapta. Simțul desvoltat al peisajului nesfârșit îl prevestește pe Claude Lorrain. Ne putem da seama ce contribuțe ar fi adus Elsenheimer barocului german, dacă ar fi atins maturitatea. Fac această re-

marcă pentru că perioada Barocului propriu-zis în Germania se resimte mult de lipsa unor pictori de mână întâia, ba chiar s'ar putea afirma că pictura suferă o eclipsă. Sfârșitul secolului XVII și începutul celui de-al XVIII-lea sunt dominate exclusiv de arhitectură.

Pentru a ne regăsi în domeniul liric și dramatic al picturii germane, trebuie să pășim către veacul al XIX-lea. Vom întâlni aci interesanta figură a lui *Peter Cornelius* pictor romantic, care își propune să realizeze o artă pur germană. Pentru acest motiv, el se reîntoarce la Dürer, inspirându-se din acesta în scena Călăreților Apocalipsei. Găsim aceleași personaje purtând arcul, sabia și balanța. De data aceasta Moartea ține coasa în mână. Sub picioarele cailor, aceiași mulțime de oameni, cu figuri desperate, o mare de trupuri contorsionate. Vedem cu mirare cum un pictor modern realizează cu tehnica timpului său o temă de o concepție atât de barocă. Dinamismul întregii compoziții, prezentată într'un vârtej de mișcare, cu linii rotunjite însă, produce un puternic efect.

Și acum *Arnold Böcklin*, mare maestru al culorii, privind lumea cu ochi de vizionar și de poet, transpune în realitate închipuirile bogatei sale imaginații. Opera lui e plină de tritoni, nereide, naiade, o lume de ființe fantastice de basm. O singură dată e realist Böcklin: în „Autoportretul cu Moartea”. Se privește în oglindă și-i pare că vede alături un schelet ținând o vioară în mână. Ca inspirație suntem în plin Ev-Mediu. Și acum „Pieta” dela muzeul din Berlin. În partea de jos a tabloului Maria e prăbușită pe trupul fiului ei mort. Crisparea mâinii care se agață desnădăjduită de cadavrul copilului ei exprimă toată drama cumplită a sufletului de mamă. Lumina e de un albastru vioriu, așa cum e și haina Fecioarei. Deasupra scenei sfâșietoare sunt reprezentați câțiva îngerași, care, prin seninătatea cu care privesc tragedia omenească de jos și prin lumina puternică și vie care-i inconjoară, hăinuța unuia din ei fiind de un roșu aprins, contrastează izbitor producând un puternic efect romantic.

Pictura lui Böcklin, izvorâtă din spiritul romanticului târziu și al barocului, e o încercare eroică într'o eră atât de pozitivistă, de a înnoi acele năzuințe etern germane către „Jenseits” (lumea de dincolo). Și în culoarea lui e exteriorizată acea putere irațională de exprimare, care ascunde în ea moartea și lumea cealaltă. Pictura lui e o melodie plină de tristețe. Intotdeauna Germanul e obsedat de simțul nemărginitului și enigma existenței; în el nu armonia, ci disonanța e sămburele vieții. Când se lasă dus de puterea și adâncimea instinctelor lui, Germanul e gotic, romantic, baroc, tot atâtea denumiri pentru o singură stare de spirit.

Zoe N. Dumitrescu

Barocul ca trăsătură permanentă a artei germane

Enunțarea lucrării de seminar cu titlul de mai sus ne-a tentat, o recunoaștem, să încercăm o explicare etnologică a faptului că barocul a dominat de totdeauna arta și literatura germană. Precizăm că întrebuițăm termenul etnologic, fiindcă nu negăm diferențierea oamenilor în grupări etnice — și nu termenul rasial, fiindcă acest din urmă concept a fost adulterat cu un sens calitativ și discriminatoriu, profund antiuman și neștiințific. Dar credem că caracteristicile etnologice ale popoului german singure nu pot explica totul, căci niciodată o singură explicație, o singură caracteristică nu au putut preciza un concept. Procesul de barocizare a artei germane este mult mai complex, necesită explicații amănunțite, dar nu poate fi negat.

Încă dela începutul artei germane propriu zise, a cărei naștere o putem data la tratatul din Verdun, 843, — data despărțirii imperiului carolingian, care încercase o vremelnică contopire a Galliei cu Germania, — caracteristicile barocului sunt prezente: biserica „Sankta Maria in Kapitol“ din Köln, datând din prima jumătate a secolului XI, prin planul său triconc și cu navale laterale exagerat de mari și deschise, simulează un spațiu mai întins, o masivitate mai mare decât cea până atunci existentă.

Și mai înainte Capela Palatină, terminată în anul 805, prezenta atribute baroce: coloane subțiri, spații mari între coloane, spații negre neesențiale și ilogice, dar bătătoare la ochi. Ce deosebire între această capelă, unde un etaj întreg nu are alt rost decât acel de decorație, și Biserica San Vitale din Ravenna, care i-a servit de model!

Pe când în Franța—laPoitiers și Cluny—și în Italia, turnurile sunt considerate ca fiind ceva separat de nava bisericii propriu zise și cu scopul utilitar de a sluji de post de alarmă și de clopotniță, în Germania turnurile se înglobează în clădire, o ornamentează și se ornamentează, devin un scop în sine, ca turnurile dela Hildesheim, dela Speyer (Spira), dela Andernach și dela Hirsau, dela Bamberg și dela Limburg. Astfel clădirea

frustă a basilicii romane, se complică, se îmbogățește, devine articulată sub influența meșterilor germani.

Chiar și interiorul bisericelor se resimte de fantezia neistoricită, care nu se teme nici de minuții, nici de complicarea detaliilor, a meșterilor germani. Sub dalta lor, severa basilică romană se înveselește, înflorește; în timp ce capitelul coloanelor de susținere trece dela stilul corintic la ceva mai nedefinit, mai rotunjit, arcadele corespunzătoare și colțurile astfel formate se ornamează geometric, figurat, zoologic și antropomorfic într'o varietate mereu crescândă. Coloanele chiar se rotunjesc, colțurile lor sunt înlocuite de subcoloane, și semicoloane, care tind să exagereze masivitatea și profunzimea — altă caracteristică tipic barocă.

Întreaga biserică de stil romanic, sec, sever, uscat se transformă. Acest nou stil invadează Europa întreagă și este numit pe drept cuvânt: stilul gotic, stilul germanic. Astfel numit trece și în Franța și în Italia, fără a realiza însă desăvârșita armonie din Germania. Dorim să fim bineînțeleși — stilul gotic flamboyant, a realizat poate în Franța capodopere arhitecturale superioare celor germanice, dar niciodată acest stil nu a constituit ceva specific francez. Francezul a considerat catedralele din Amiens, Paris și Reims ca o încoronare a spiritului său mistic, nici odată ca ceva normal, uzual, înrudit spiritului său. În Franța stilul gotic și post gotic a fost numit flamboyant, dizzying, adică orbitor, care lovește și rănește privirea — nu ca ceva natural. Pecând în Germania nu s'a văzut în aceste clădiri decât naturala realizare a concepției gotice, adică medieval barocă, despre artă: o înfățișare a aparenței, nu a realității, o construcție pentru un spirit pătruns de idealism în toate clipele vieții, și nu expus unor crize mistice, ca Francezul sau Italianul. Pentru German supranaturalul este ceva ordinar, „alltägliches“, care plutește peste toate ca un fluid extraordinar, ca ceva esențial și obișnuit, astfel că bisericile medievale germane sunt o realizare armonică a banalității minunii: deaceia el nu flamboyează, nu orbesc, ci întrețin o atmosferă continuă de adăstare a minunii. Biserica Germană, în Nordul bântuit de cețuri și în Sudul muntos bântuit de ploii, este dornică de lumină; ferestrele sparg toate zidurile, se extind până la limita de rezistență a clădirii, caută parcă cu arcadele lor să prindă cât mai mult soare. În această goană după lumină, se trece peste armonia clădirii, peste canonul proporțiilor, se subordonează legile interne, canonice, arhitecturale ale clădirii, scopului urmărit: se exagerează, se lunecă spre baroc.

Mai clar încă decât în arhitectură, barocul se poate observa în sculptura germană din preajma evului mediu și din preziua Renașterii. Dar să fim înțeleși! Sculptura medievală germană nu este barocă prin neîndemănările ei, prin slăbiciunile și naivitățile ei, ci prin spiritul arzător care o animă, o transfigurează, și îi

asigură un loc de frunte în arta universală. Căci, o caracteristică permanentă a artei germane este superioritatea ei în ere de primitivism, de neîndemânare, de ardoare și romantism.

Sculptura s'a dezvoltat mai târziu în Germania și slujește la început numai de artă auxiliară arhitecturii. Sub influența Orientului, prima care se dezvoltă este sculptura în ivoariu, din care se fac altare minuscule, reliquarii, coperte pentru manuscrise valoroase, din care cităm pe Evanghelistul Luca din tezaurul din Lüneburg, în care copertă se realizează un raccourci al gestului autoritar de întindere a mâinii, remarcabil prin vigoarea lui. Lucrările de bronz permițând un mod de execuție mai liber sunt în genere remarcabile, ca poarta de bronz a bisericii din Hildesheim și pocalul din tezaurul din Lüneburg, precum și coloana Bernward din interiorul bisericii din Hildesheim: coloana Bernward, purtând scene înfășurându-se spiralic în sus, după modelul columnei lui Traian, mai ales isbește printr'un sentiment frenetic de vieață, poate puțin străin mentalității noastre.

Dorim să atragem atențiunea asupra unui monument remarcabil din această vreme: este vorba de sculptura în stâncă, din Horn, în teritoriul Lippe, în care ne este înfățișat Martiriul depe Golgotha. La baza crucii Adam și Eva sunt strânși și aproape înăbușiți de șarpele tentator, într'o poză care amintește patetismul și barocul alexandrin al grupului Laokoon.

În secolul 12 sculptura care încadrează altarul la bisericile din Wechselburg și din Erfurt este plină de patetism și vădește o pricepută tratare a draperiilor și a faldurilor. Ceace mai caracterizează aceste sculpturi este priceputa aranjare a figurilor, astfel că niciuna nu poate părăsi cadrul ei, fără a-și perde valoarea. Sunt lucrate pentru nișele întunecate sau colțurile luminate în care se găesc: această grijă pentru cadru, străină artei elene în apogeul ei, este caracteristica barocului unui Bernini, de pildă.

Statuiile secolului XIII din biserici sunt de cele mai multe ori statui coloane, a căror lungime nemăsurată și poziție ciudată este explicată exclusiv prin cerințele arhitectonice ale clădirilor, prezintă totuși în Germania anumite particularități care le dau mai multă vieață și valoare artistică: coloane mai patetice, atitudini mai pline de mișcare, falduri mai expresive, fețe mai crispate. Ce studii psihologice rodnice se pot face comparând fecioarele înțelepte și cele rătăcite dela portalul Nord al bisericii „Heiligkreuz“ din Gmünd. Câtă castitate în vestmântul Madonnei din Bamberg: aproape tot atâta expresivitate ca în faldurile Nike-i din Pergam, din barocul grec!

La Regensburg toate caracteristicile statuielor coloane se concretizează în figura Utei din portalul St. Emmeram, unde, deși fața este evident naturalistic și portretistic tratată, josul

figurei se contopește cu coloane care-i slujește de soclu, insistând asupra diferenței de ființă vie.

Mai cităm ca fiind caracteristic pentru trăsăturile baroce ale sculpturii germane în genere mormântul lui Ottokar I la Praga, opera unui anonim, elev al marelui Peter Parler: poziția este cea de „gisant“ pe un sarcofagiu. Cât de grăitoare sunt faldurile hainii, care acuză prin orizontalitatea lor, greutatea și prețiozitatea stofei și rigiditatea morții! Capul este înfipt cu putere în pernă și trăsăturile sunt deosebit de întunecate, ca o protestare a principiului viu împotriva morții. Nu este vorba de un mort, ci de schița unui trup paralizat de moarte, luptând împotriva morții, dintr'o catalepsie, care va dura până la judecata de Apoi. O luptă a majestății și a vieții împotriva morții și a putreziciunii: iată impresia care se degajă din această operă impresionantă!

Pictura și desenul german din primele începuturi se deosebesc puțin de neîndemânatecele miniaturi de debut din Franța și Italia. Dar, pe când pierderea exactității anatomice a fost resimțită în Franța și Italia ca o pierdere împotriva căreia artiștii luptau, fie prin copierea monumentelor antice, fie prin disecții clandestine de cadavre, artiștii germani, prin firea lor, prin caracteristicile lor etnologice, s'a acomodat destul de bine cu lipsa unei exactități naturalistice în anatomie și perspectivă. Căci, tabloul Germanului medieval se grupează în jurul unui gest, purtător al unui sens metafizic, elocvent construind mai întâi vestmântul, cadrul, și apoi omul, după necesitățile spațiale ale gestului primordial. Cea mai bună exemplificare o constituie sfinții calendarului aflat la Biblioteca Națională din München și datat din secolul XIII: haina și fața Sfântului Andrei gravitează în jurul gestului său interpretator și convingător; cutele furtunoase ale Sfântului Simion se situează ca un fel de aureolă în jurul feței sale încruntate; mâna Sfântului Toma schițează gestul îndoielii, toate cutele togei sale cad rectiliniu, obosite, la pământ, roase de îndoială și ele.

Să privim miniatura din sec. XIII aflată la Hannovera în muzeul Ketsner și care ne înfățișează cavaleri luptând: pateticul, viul ne isbește ca un curent electrizant de aer cald: trăim cu intensitate durerea complet mascată în zale a cavalerului care se prăbușește. Cât de neîndemânatece sunt miniaturile cu cavaleri din „Livre d'heures“ a ducelui de Berry, fiindcă la Francez, fără față, silueta trebuia să rămâe mută: la Germani platoșa și casca de zale au limbajul elocvent și baroc al obiectelor, care s'au obiectivat fără om.

În cele ce au precedat am trecut în revistă sumar, prea sumar desigur, caracteristicile barocului în arhitectura, sculptura și pictura evului mediu. Fie-ne dat acum să detaliam epoca Renașterii pentru depistarea trăsăturilor baroce. Dintru început stabilim că arhitectura și sculptura nu vor mai

juca rolul dominant din Evul Mediu: Cetăţeanul din oraşele în plină înflorire, ţine să-şi agrementeze locuinţa mai întâi, cu picturi, de scene şi sculpturi de mici proporţii: bisericile, confluenţa unor eforturi nemaiauzite şi a fanatismului mulţimilor, nu se mai construiesc aşa masiv ca înainte, sau unele începute rămân neterminate, ca Mönsterul din Strassburg sau Stephansdom din Viena. Sculpturile ies din nişe şi din coloane, pentru a relua cea de a treia dimensiune aproape cu desăvârşire pierdută.

În arhitectură constructorii îmbină mai mult sau mai puţin fericit elementele clasice redeşeptate de Italiani, cu caracterele permanente, gotice germane, astfel că stilul realizat poartă numele foarte cunoscut şi încetăţenit de „barocul goticului“. Astfel este Castelul din Heidelberg (Ott-Friederichsfassade), turnul Sfântului Killian din Heilbronn, Palatul Comunal „Rathaus“, dela Rothenburg pe Tauber, biserica Sfântului Sebaldus în partea ei centrală (Nürnberg) în toate acestea elementul clasic nu este pe deplin încetăţenit, ci slujeşte mai mult de pretext artiştilor de a îmbina elemente decorative romane cu cele gotice, pe faţade mici, strânse în uliţele înguste ale oraşelor cu străzi medievale, cu acoperişuri înalte, ţuguiate, cu mansarde şi cornişe cu totul opuse canoanelor italiene. Construcţiunile lui Konrad Krebs-Palatul Hartenstein la Torgau şi a lui Kaspar Theiss-Castelul berlinez a lui Ioachim II au aceiaşi suprapunere de elemente, cari din nefericire nu ajunge la o îmbinare unitară, la un echilibru, care să-i dea cetăţenie veşnică pe culmile artei. Un lucru rămâne stabilit: Germania nu a suportat decât greu şi cu intermitenţe influenţa principiilor clasice de echilibru şi canoanele greco-romane: totdeauna la prima ocazie le-a scuturat poporul german; şi chiar producţiunile aşa zise clasice, ce aer local luau şi iau în Germania. Să vedem, de pildă, transpunerea în germană a madrigalurilor provansale de către Walther von der Vogelweide, sau tratarea Iphigeniei de către Goethe.

Aceleaşi caracteristici le putem urmări şi în sculptura germană a Renaşterii, unde strălucesc nume de neuitat ca Adam Krafft, Tilman Riemenschneider, Peter Vischer, Veit Stoss şi Hans Vischer. Dacă ne oprim o clipă asupra altarului din Biserica Marei din Cracovia, putem observa un ritm de mişcare cu totul special, personajele unduiesc când la dreapta, când la stânga, toate sunt amplu şi expresiv dropate şi expresia lor este crispată, intens mişcată: întreaga compoziţie este impregnată de un dramatism acut, baroc prin toate caracteristicile mai sus enunţate.

Una din caracteristicile cele mai însemnate ale barocului în genere este dorinţa de a înfăţişa mişcarea, tensiunea gestului: ori, tocmai Germanii au drept constantă obişnuită căutare a acestei mişcări, a acestei undiri interioare, a acestei vibraţii semnificative. Arta germană de totdeauna nu era făcută pentru privitorul static, ci pentru acel a cărui privire aluneca dealungul operei „für den Wandelblick und nicht für den Starrblick“. În

operile cu desăvârșire clasice ochiul omenesc capătă anumite puncte fixe, saillante, dela care contemplații se extinde în cercuri statice: în operile germane ochiul omenesc rătăcește dealungul unor linii vibrande optice. Ori, barocul, între altele, urmărește și această mișcare continuă, această vibrație a operei de artă: iată de ce arta germană și barocul devin două concepte logice, a căror sferă se întretaie.

Un bun exemplu ni-l dă mormântul Sfântului Sebaldus, a lui Peter Vischer, în care ochiul luneca continuu dealungul coloanelor ornamentate gotice și a sarcofagului cu incrustații antice: o unduire încântătoare. Un alt exemplu edificator ni-l oferă „Die Beweinung Christi“ de Adam Krafft, care se găsește la muzeul germanic din Nürnberg: aci persoanele, care deplâng violent și agitat cadavrul Mântuitorului, care coboară tocmai spre linioliul întins se apleacă unii înainte, alții lateral, alții înapoi: privirea care vrea să cuprindă totul, adică și persoanele, care se văd din față, cât și pe cele ale căror profile dispar aproape în umbra fundului bassoreliefului, urmează o linie spiralată aproape perfectă, evoluând dealungul unui plan perpendicular pe bassorelief.

Adam-ul lui Riemenschneider este foarte tânăr, dar cu părul unui om matur. Din aceeași biserică a lui Sebaldus mai remarcăm statuia Sfintei Fecioare cu Pruncul, din Chorul bisericii: Madonna unduiește spre dreapta ei, pentru a contrabalansa pruncul care, culcat pe spate, împinge privirea spre stânga lui: în spate îngerași contorsionați încoronează Fecioara. Totul se proiectează pe un fond de aureolă, concretizat într'un fel de scoică de raze, minuțios lucrate. Atât Madonna, cât și Pruncul, cât și îngerașii, atât de ciudat contorsionați, sunt prada unei veselii interioare de nestăpânit, zâmbesc cu reținere, cașicum ar fi sub demnitatea lor să râdă cu gura plină. Această reținere, această tensiune interioară, veselă de astă dată, constituie o certă caracteristică barocă, ca și poziția ciudată a îngerașilor, care amintesc oarecum de Minunile Sfântului Marcu, ale lui Titoretto.

Fără îndoială cele de mai sus pot fi extinse la toate operele sculpturale ale Renașterii.

Cel mai bine se poate urmări însă barocul ca fiind o trăsătură permanentă a artei germane în pictura Renașterii. Această pictură prezintă unele caractere atât de specifice, încât nu este greu de urmărit partea lor barocă. Să exemplificăm:

Despre Albrecht Dürer nimeni n'ar îndrăzni să spună că nu știe să deseneze, să fixeze o perspectivă: din contra, atunci când dorește să traseze, nu există linie mai sigură decât a sa, și nici penel mai precis. Dovadă: pătrunzătoarele portrete și autoportrete realizate. Totuși, atunci când urmărește un scop, Dürer nu se sfiește să se abată dela legile perspectivei, pentru a subordona astfel verosimilitatea scopului psihologic urmărit. Astfel, în gravura din 1510 înfățișând pe Iisus în Purgatoriu,

Dürer întrebuintează perspectiva montată pentru a accentua forma de pâlnie a tabloului și a da astfel iluzia unei verticalități exagerate. Tot Dürer în „Iisus între învățați“ schimonosește fiecare bătrân învățat în parte, anticipând postgoticul unui Goya, dând în fiecare bătrân înfățișarea unui viciu sau unui defect, în parte. Să ne oprim o clipă asupra scenei „Iisus pe cruce“ de acelaș Albrecht Dürer, din anul 1508: vedem crucea ridicându-se pe un platou denudat, contrar tradiției, și în jurul crucii strânsi: Sfântul Ioan, supraomenesc de mare, frângându-și mâinile și mușcându-și buzele, iar în partea opusă cele 4 femei sfinte, toate prăbușite în diverse poziții patetice, îngropate în falduri multiple. Trupul Mântuitorului este fără macule, fără răni, fără scrisparea premergătoare morții, mai mic decât bocitorii, redus parcă la valoarea unui semisimbol: se vede că nu mai poate fi vorba de o exactitate naturalistică, dar nu dintr’o necunoștiință de cauză sau dintr’o naivitate—e doar opera marelui Dürer—ci de o conștientă adaptare a figurilor la sentimentele de exprimat (în speță mărimea supraumană a Sfinților bocitori indică supraomeneasca lor durere). Atitudinea lor crispată, întinsă, patetică, este fără dubiu barocă în ce are mai bun și mai periculos, la un pas de prapastia nenaturalului, a manierismului și a ridicolului.

Aceiaș exacerbare a sentimentelor o întâlnim la o serie de contemporani mai puțin cunoscuți ai lui Dürer, ca Nicholas Riedt, Baldung Grien, Daniel Fröschel, Hans Hofmann și alți, ceea ce ne dovedește că nu este vorba de ceva întâmplător, de o școală restrânsă, ci de un caracter permanent în arta germană.

Dar nu numai în atitudinea oamenilor caracterul baroc al Renașterii Germane se face cel mai bine simțit (ca de pildă în Sabbathul vrăjitoarelor de Baldung Grien sau Nemesis de Alegräve, ci și în interpretarea dată naturii. Să privim cu atenție peisajul simplu a lui Dürer, care se găsește în prezent la Național Gallery din Londra: vedem imediat că coloritul violent nu are alt scop decât sugerarea cu orice preț a atmosferei de furtună, de așteptare încordată, de tensiune atmosferică. Sau pădurile inimitabile ale lui Albrecht Altdorfer, complect neumane, fără nicio legătură cauzală sau contrastuală cu Sfinții situați la periferia tabloului propriu zis, neslujind decât la propria lor existență luxuriantă și debordantă de viață interioară. Sau tot din opera lui Altdorfer „Der wilde Mann“, putem simți cât de multă independență a dat acest artist naturii luxuriante, cum a devenit aceasta scop în sine, cum cioturile pădurii contrabalansează brațele goale ale omului. În sfârșit, chiar Grünewald, realizează în puținele lui peisaje fragmentare, ca iarba din tabloul Eremitilor din Colmar, o viață vegetală cu totul aparte, o îmbinare elocventă a plantelor cu cioturile vechi de când lumea și cu apele bălților stătute—o tăcere care strigă, o izolare care cheamă, o reținere tot atât de patetică ca contorsiunile lui Laokoon. Con-

cretizând cele de mai sus putem afirma caracterul baroc al peisagiilor pictorilor germani medievali, prin faptul că aceste peisaje creiază atmosfera de tensiune, opresiune și ireal, care caracterizează goticul.

Pentru a încheia sumara trecere în revistă a picturii germane medievale ne vom ocupa pe scurt de cel mai baroc artist al vremii: Mathias Grünewald. Tocmai acestui caracter foarte pronunțat al operei sale i se datorește faptul că nu a fost apreciat multă vreme.. Să privim „Crucificare“ cu Christos dominând ca un vânt cadavru titanic Sfinții bocitori! Sfinții bocitori sunt împărțiți în două grupe: în stânga cei care nu pot înțelege vrea Celui de Sus și-și frâng contorsionați mâinile și cei din dreapta, care cu o voluptate ascuțită a durerii arată că „Proorociile împlinite-s'au“, profetul și mielul, unul cu cartea, celălalt cu crucea. Scena crucificării astfel cum a zămislit-o Mathias Grünewald atinge culmile unei fantazii extatice și bolnăvicioase, demne de El Greco, pictor baroc. Dacă ne concentrăm asupra operei capitale a lui Mathias Grünewald „Învierea“, caracteristicile exaltării ne sar în ochii: autorul nu a urmărit nici studiul anatomic al levitației, nici glorificarea Persoanei Divinității, ci să sintetizeze pregnant trecerea limitării corporale în nelimitarea luminii divine, contopirea omenescului cu divinul. Căutarea de a prinde un moment, o clipă, este o trăsătură specific barocă. Această concepție despre Înviere a fost sugerată lui Grünewald de Evangelistul Matei din Evangeliarul lui Otto III, cece arată încă odată cât de mult este reprezentarea tensiunii și a pateticului înrădăcinată în artiștii germani de totdeauna și de pretutindeni.

Despre Barocul propriu zis, barocul secolului XVII nu e mult de spus în Germania: nefericita țară, distrusă de războiul de 30 ani, abia își duce zilele; și din punct de vedere literar și artistic este cu totul tributară stăinătății. Așa societățile literare și lingvistice se calchează pe model francez, iar rarele opere artistice înfăptuite, sunt fie executate de artiști străini, activând în Germania, fie influențați de capodopere străine până la imitație servilă, ca Adam Elsheimer. Nimic profund germanic sau original nu se făurește în acest secol XVII, când arta franceză, flamandă și spaniolă ating culmi nebănuite. Dintre toți artiștii acestei epoci, dintre care niciunul nu ajunge însă măiestria artiștilor secolului precedent, cel mai însemnat este Andreas Schlüter, cel care a pus pecetea lui pe Berlinul în plină ridicare, al Conților Electori de Brandenburg. În statuia „Marelui Elector“ el se inspiră evident din neasemuitul Colleone. Dar ce departe este dela armonioasa severitate a maestrului italian, la pedestalul ornat și înflorit a lui Schlüter! Cele patru personaje aplecate, care străjuiesc pedestalul, sunt toate răsucite și învelite în largi toge fluturânde, într'o poză barocă, care amintește de tritonii lui Bernini. Prin aceste personaje, pedestalul nu mai are soliditate

și seriozitate, ci pare că unduiește, se cabrează, în opoziție cu seriozitatea și masivitatea calului de paradă, de deasupra. Gestul „marelui Elector“ plin de majestate, este mai reținut și sugerează pe Marc-Aureliu din Capitolul Roman.

Secolul XVIII-lea în Germania aduce cu sine desvoltarea stilului Rokoko, care nu este altceva decât adoptarea cu entuziasm și ducerea la ultimele limite conceptibile a barocului. Pe când Franța, chiar în acele clădiri și picturi ale secolului XVIII, care poartă cel mai vizibil amprenta barocului, păstrează un echilibru, o discreție, care ne indică cât de ponderat și clasic este în fond spiritul francez, cu toate bravadele încercate, în Germania tendințele spre baroc, suprapunându-se tradiției și dorințelor gotice, atât de vii în poporul German, se desvoltă libere și nestânjenite, ducând la realizări, pe care un critic obiectiv al acestei perioade le-a caracterizat drept „verschraubt und verschlungen“.

La Vienna se construiește Palatul Belvedere, de a cărui fațadă grațioasă, deși prea încărcată, se leagă numele lui Lukas Hildebrandt. Glorietta Palatului din Schönbrunn, ca și poarta cu arcade spre Hofburg din acelaș oraș se leagă de numele lui Fischer von Erlach. Dacă studiem însă cea mai barocă clădire din Vienna „die Karlskirche“ ne dăm seama imediat la ce limite a putut ajunge spiritul gotic în țările Germanice: modelul este evident „Sfântul Petru“ din Roma, dar turnul-cupolă, din mijloc, este mult mai înălțat și mai masiv, proporțional vorbind, decât Domul lui Michel Angelo. Lateral, exterior navei principale sunt două turnulețe, foarte uvrajate, foarte plate dacă putem spune așa, pentru a da iluzia unei fațade mai largi decât cea existentă. Ca și când acestea nu ar fi îndestulătoare, Fischer von Erlach a ridicat înaintea fațadei, două turnuri, amintind în proporții și concepții, columnele romane. Din tot ansamblul se degajează o impresie de complex, de căutat, străină adevăratului echilibru al Renașterii.

Un alt centru este Dresda, unde „Zwinger“-ul lui Daniel Pöppelmann duce mărirea până la nerațional a ferestrelor, sculptarea zidurilor până la dispariția spațiului nelucrat și împărțirea și subîmpărțirea coloanelor, până la ultimele consecințe. Chi-averi ridică în acelaș oraș Biserica Catolică de Rezidență, în care deasemenea zidăria exterioară și mai ales interioară dispore cu totul sub povara, — putem întrebuința cuvântul povară, — ornamentelor planturoase.

La Berlin se remarcă între alții Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, Antonius Tassaert, Karl von Gontard, care duc mai departe aceleași concepții. Este semnificativ faptul că Frederic cel Mare, a cărui cultură a fost exclusiv Franceză, a încurajat în arta, pe care o credea cea mai credincioasă spiritului francez, tocmai tendințele teatrale și ornamentale, care nu sunt

adevăratul miez al construcțiilor unui Mansart, de pildă. În Franța ele nu au fost decât haina luxuriantă a unor solide principii neoclasice, dar ajung în Germania să fie însăși esența artei arhitecturale, până la a transforma clădirea cu liniile ei de forță, în simple pretexte pentru o debordantă ornamentare.

În sculptură revelăm pe Raphael Donner la Vienna, a cărui fântână pe „Neuer Markt“ este o unduire subtilă și lunecoasă, o imitație în spirit, dacă nu în detaliile execuției, a fântânilor lui Bernini. Deasemenea mai remarcăm pe Franz Ignaz Günther, a cărui statuie în lemn „Maria plutind pe nori“, are în viața faldurilor albastre și în gesturile manierate, ceva din ceea ce este mai bun în spiritul barocului. Pictorii cei mai însemnați ai perioadei sunt Antonius Graff, Antonius Pesne, Riedinger și peisagistul Hackert, în a căror operă bătrâna Natură apare pudrată, manierată, în ceea ce s'a numit ironic, dar bineformat „Zopf-styl“, adică stilul cozii răsucite, albe și pudrate, legate cu o panglicuță multicoloră, a perucilor uzuale. Gravurile lui Daniel Chodowiecky, ilustratorul operelor de tinerețe ale lui Goethe, respiră în plin iubirea plângărească de natura și scenele patetice ale perioadei. Este epoca „Sturm und Drang“, ultrabarocă, dacă putem spune așa, care nu ar fi putut fi posibilă în formele ei, în altă țară, negotică în suflet.

Oboseala produsă de excrescențele stilului baroc, aduce după sine o reacție, mai în toate țările unde a bătuit Rokoko-ul, apariția stilului neo-clasic. Dar pe când în Franța stilul clasic împlinește tendința veșnic proaspătă în Francez de forme clare, raționale și ușor conceptibile, în Germania învierea clasicismului vine mai ales pe calea studiului, a predominării pedanteriei, inițiată de Winckelmann. Un critic foarte cunoscut remarca: „brusca înflorire a clasicismului în Germania se datorește mai mult istoriei Artelor decât artei propriu-zise“. Pe de altă parte știm că sufletul gotic al Germanului nu a suportat clasicismul decât ca o haină de împrumut, pe care o arunca cu primul prilej. Din cele mai sus enumerate se desprind caracterele cele mai bătătoare la ochi ale neoclasicismului german: imitația servilă, nedantă a modelului ales și o uscăciune exagerată, din care nu rezultă ca în capodoperile grecești armonia și echilibrul, ci se întrevede dorința artistului de a impune privitorului să-și închipuie că simte acest echilibru și această armonie.

Să exemplificăm: Langhans, realizează „Das Brandenburger Tor“, după modelul sugerat de o ilustrație a Propyleelor, fără nicio modificare a acoperișului sau a coloanelor, cerute de clima umedă și cețoasă din Germania, cu totul deosebită de cerul radios din Atica. Monumentul astfel transplantat în inima unui oraș gotic, nu și-a pierdut niciodată caracterul de artificialitate. Scara de piatră, așezată ciudat, silește ochiul să se urce spre quadrigă, ce este o barocă violentă a libertății privitorului.

Schinkel însuși, marele idol al neoclasicismului german, suferă de aceeași artificialitate, și—în orele sale libere—pictează decoruri de teatru, pentru a fugi de ceea ce obișnuia să numească, în meditațiile sale de bătrânețe, „mein Hellenenzwang“. Muzeul de antichități, care este precedat de un uriaș peristil în coloade ionice, oboșește oarecum prin uniformitatea acestui peristil: în cupola aceluiaș muzeu, ca și în așezarea sălii de dedesubtul ei, Schinkel imita servil. Pantheonul, fără a ține seama de efectul baroc obținut prin transplantarea în cadrul unui muzeu, prada curiozității cetățenilor, a unei forme de clădire, ce a slujit de loc de reculegere și pietate. Nu vom intra în amănunte privind construcțiile lui Leo von Klenze în Bavaria, ale lui August von Stüler în Prusia, ale lui Theofil Edvard Hansen la Viena. Toți sunt adepții miracolului grec, pe care doresc să-l eternizeze și cu operele lor, să-l eternizeze dar nu să-l adapteze condițiilor noi. Astfel că preajma anului 1800 găsește artiștii, detașați de popor și de epoca lor, lucrând ca pentru a uita umilirea, pe care Napoleon o impunea patriei lor iubite. Dintre sculptorii cei mai însemnați ai perioadei se numără Gottfried Schadow și Christian Daniel Rauch, discipoli ai Danezului Thorwaldsen și a Suabilor Alexander Trippel și Iohann Heinrich Danneker. Cele două surori (Regina Luisa și sora ei mai mică) a lui Schadow, Monumentul lui Frederic cel Mare a lui Rauch par lipsite la prima vedere, de ceea ce ne-am obișnuit să numim gotic, ca fiind forma germană permanentă, exprimată sau latentă, a barocului. Totuși, acest caracter îl regăsim puternic în sarcophagiile Regelui Frederic Vilhelm III și al soției sale Regina Luisa din Mausoleul din Charlottenburg, unde jocul faldurilor și masivitatea giganților ne amintesc de Peter Parler.

Pictorii neoclasiци germani doresc să se încadreze cu totul tradiției antice: fac obligatoriul pelerinaj la Roma, pictează chiar acolo, și uneori sunt îngropați la marginea prăfoasă a Romei. Astfel Raphael Mengs, teoreticianul grupului, Angelika Kaufmann, Eberhart Wächter, Gottlieb Schick, Heinrich Füssli, Iohann Christian Reinhart, Wilhelm Tischbein, Ioseph Anton Koch, Friedrich Preller și mai ales Asmus Iacob Carstens cred că se supun întru totul regulilor Winckelmann-iene, dar în realitate multe trăsături baroce traversează opera lor: așa scenele cu nimfe ale Angelikăi Kauffmann sunt impregnate de o căutare a gesturilor, specific barocă; așa în desenul „Jason arând cu taurii, care varsă foc pe nări“ Carstens tratează peisajul cu neliniștea și freamătul și vioiciunea unui Ruysdael sau a unui Géricault, ca și Friedrich Preller în „Odyeseennlandschaft“.

În arta romantică, care se ridică ca un vârtej cald și amețitor din focul rece al clasicismului, goticul este nu numai prezent, dar și învingător, căci romantismul, lăsând artiștii liberi să

ăprofundeze trecutul și caracteristicile naționale, romanticul german va reveni, ca atras de un magnet, la capodoperile medievale, ale Renașterii și ale Barocului, toate impregnate de acelaș spirit gotic, pe care l'am urmărit pe cât am fost capabili, vreme de șapte secole. Evident, în Germania nici nu exista o școală romantică: artiștii neclasici se grupează sub numiri ca nazareneii, realiștii, prerafaeliții și „Frații Domnului din Colonia“, dar toți artiștii aceștia aduc, cu sau fără voia lor, o reactivare a goticului, care la urma urmei, în Germania, la artiștii care nu au plecat la Roma, la Versailles, sau nu au frecventat școlile clasiciste din vremelnicele capitale artistice ca Dresda, Berlinul, Nürembergul, a fost permanent prezent.

Iată pentru ce artiștii romantici, pe care îi vom trece foarte sumar în revistă, sunt mai aproape de sufletul Germanilor, decât aristocrații sau aristocratofili artiști, pe care i-am enumerat mai sus ca făcând parte din școala clasică.

Fie că este vorba de suflete și penele aristocratice ca Iulius Schnorr von Carolsfeld, Wilhelm Schadow, de Franz Pforr, fie de naturi religioase și inspirate ca Peter Cornelius—toți aceștia, deși socotesc pelerinajul la Roma ca ceva esențial, se adresează în primul rând însă prerafaeliților și lui Caravaggio pentru a se inspira, lăsând la o parte Roma antică și păgână.

În „Familia lui Ion la Familia lui Iisus“ de Schnorr von Carolsfeld, realismul terre-a-terre cu care este tratată această scenă de familie amintește umanizarea personajelor mitologice sau sfinte de către Lukas Cranach, cel mai puțin clasic dintre pictorii germani ai Renașterii.

În tabloul atât de celebru al unui alt romantic Ioseph von Führich, „Drumul Mariei peste munții“, unde ne este înfățișată o scenă din Viața Sfintei Născătoare, acesta reia tema planurilor uman și ceresc, prin îngerii care plutesc deasupra Sfintei și a Sfântului Iosif, planuri atât de frecvente la un Tițian, la un El Greco, la un Tintoretto, artiști baroci sau cel puțin prebaroci.

În tabloul „Iosif tâlmăcind visurile“ al lui Peter Cornelius, Faraonul, într'o poziție întortochiată, se sprijină în diverse puncte de cadrul, dat lui de balustradele fotoliului în care șade, amintind o figură a goticului Dom dela Bamberg.

Alți romantici ca Eduard Bendemann, Moritz von Schwindt, Alfred Rethel, Karl Friedrich Lessing și Iohann Wilhelm Schirmer se grupează în jurul școlii dela Düsseldorf, care cultivă o tendință arhaizantă mai naturală și îndreptată spre peisaj.

Citam gravura lui Alfred Rethel „Der Tod als Freund“, în care moartea, care trage clopotul la căpătâiul moșneagului adormit întru Domnul, cu zâmbetul pe buze, în fotoliul său tras lângă geamul deschis asupra unui apus de soare plin de splendoare, este drapată savant, armonic și expresiv, baroc de expresiv.

siv, într'o rasă de călugăr, ale cărei falduri liniștite și pline, evoca pacea, calmul și împlinirea.

În peisajul lui Iohann Wilhelm Schirmer „Der Mittag“, care se găsește în Galeria de tablouri dela Karlsruhe, și în care se văd pentru a doua oară, după Runge, preocupări impresioniste în studiul reflexelor și a plein-airului, se pune în violent contrast soarele înăbușitor de miez de zi, odihna paralizată de năduf a oamenilor, cu peisajul haotic, plin de stânci goale, de arbori trăsniți ori răsturnați sau crescuți aplecați. Acest contrast este atât de puternic încât evocă „die Kellerlukenmalerci“ a lui Caravaggio, bineînțeles în negativ fotografic, căci aci numai câteva găuri umbrite tulbură dogoarea nemiloasă a soarelui.

Dar cea mai caracteristică lucrare rămâne „Cavalerii Apocalipsului“ a lui Peter Cornelius, în paroxistica căreia plină de tensiune, de falduri ce zboară, de personaje crispate sau prăbușite, tendințele de coșmar ale lui Dürer se întâlnesc cu mișcarea unui Tintoretto, cu mușchiulaturile unui Michel Angelo și groaza de moarte a unui Goya. Dacă Cornelius ar fi reușit să sudeze mai bine Cavalerii Apocalipsului, pentru ca diversele inspirații dela diverșii artiști cu tendințe baroce să se fi contopit în personalitatea lui artistică, fără îndoială că „Cavalerii Apocalipsului“ ar fi putut conta între capodoperile artei universale.

Impresionismul German, așa numita mișcare a Secesiunii, cu centrul în München, nu prinde și nu poate prinde prea adânc, fiindcă tendințele științifice ale impresionismului sunt străine de vederea nebuloasă, gotică, barocă a Germanilor asupra artei: conservatorismul în revoluție a unui Cezanne și uscăciunea unui Paul Signac, nu pot prinde în țara negurilor și a lui Faust. Deaceia un Fritz von Uhde, un Caspar David Friedrich, un Wilhelm Trübner, un Max Liebermann și un Lesser Ury nu se pot încetățeni, și școala müncheneză impresionistă rămâne pururi o fracțiune prea puțin însemnată a Artei germane, o secesiune, ca să-i spunem așa.

În schimb două personalități artistice se ridică, nu atât prin talentul lor, care este limitat și poate inferior talentului unui Anselm Feuerbach, ci prin faptul că arta lor este împlinirea a veșnicelor tendințe gotice și baroce ale Germanului. Pe când corespondentul lor în Franța, Puvis de Chavannes, rămâne un izolat cu personajele sale supraomenești, Arnold Böcklin și Hans von Marees ajung la glorie.

În „Das Gefilde der Seligen“ — Tărâmul Fericitilor, — pe genunchiul înțeleptului stă un personaj feminin în plină mișcare, în plin avânt, amintind straniu de unele figuri ale lui Annibale Carracci. În „Die Rudere“ de Hans von Mareșmișcarea, încordarea barcagiilor este prinsă cu multă maiestrie.

Un urmaș demn al acestor doi este Max Klinger, a cărui Pieta laica amintește în uscăciunea trupului nud al Mântuitoru-

lui și în seriozitatea celor ce plâng mut pierderea suferită, pe barocul neederlandez Franz Hals.

Iată-ne ajunși la capătul unei scurte treceri în revistă a manifestațiunilor celor mai esențiale ale artei germane; această incursiune adâncă de trei secole a întărit în noi convingerea, cu care am plecat la drum și anume: că în arta germană o trăsătură gotică este continuu prezentă, ca și o tendință romantică, ca și o caracteristică indelebilă barocă... Fără îndoială că sferile conceptuale ale „goticului“, ale „romantismului“ și ale „barocului“ nu coincid întru totul, dar evident se întretaie, având regiuni comune. Dacă cei care au urmărit cu oarecare atenție exemplificările noastre, vor recunoaște că am vizat în primul rând locul de confluență ale conceptelor de „baroc“, de „romantic“ și de „gotic“, atunci vor admite că interpretările noastre sunt juste și că comentariile noastre sunt mai mult sau mai puțin judicioase.

Stabilit fiind deci că am căutat în arta germană în primul rând barocul, în caracteristicile lui cele mai generale, ne rămâne dar sarcina să schițăm o explicație pentru justificarea acestui fapt.

În primele paragrafe ale prezentului referat am admis că am fost tentați să încercăm o explicație etnologică a caracteristicii în cauză. Dar ne dăm seama că ar fi fost un procedeu simplist a explica ceva necunoscut printr'un alt concept neclarificat și științificește neconfirmat.

Mai mult, caracteristica unitară a artei germane nu corespunde varietății tipului etnic din Germania: în Est predomină faciesul slav al Borusilor, în Sud capul rotund și oacheș al Alpinilor, în Vest mezaticefalul Palatinatului. Peste tipul etnologic oarecum unitar din Centru s'au suprapus și alte tipuri etnice, ca turcii în Evul Mediu (din care printr'o străbunică Soldan pe nume, se trage și Goethe), hughenotii în secolul XVII (care au dat poeți ca Adalbert de Chamisso, povestitori ca De La Motte Fouqué, pictori ca Hans von Marees) Italieni în sec. XVIII (ca arhitectul Chiaveri), alterând și mai mult faciesul așa zisei rase pure. Ori, un tip etnic disparat nu poate fi luat ca explicație a unui fenomen unitar.

S'a mai încercat explicația următoare: arta cu caractere unitare corespunde unei culturi și unei limbi unitare. Profundă eroare! Nicio țară europeană nu este atât de dialectizată ca Germania: nicăieri cei care vorbesc dialectele obișnuite nu riscă mai mult să nu se înțeleagă între ei, ca în Germania. Nicăieri limba de Curte, limba Cărții literare nu s'a format mai târziu și a prins în fond atât de puțin ca în Germania. În niciun caz deci o pojghiță târzie de cultură unitară cu trăsături comune evidente nu poate da explicația unor caracteristici profunde, care se vădesc de timpuriu-înaintea lui Luther în orice caz.

Explicația trebuie căutată, așa socotim, în ciudățeniile politice ale Germaniei: să fim mai clari! Pe când după tratatul din Verdun Franța evoluiază spre o unitate, întărită mereu prin Regalitate, pe când ambițioasele Comune Flamande și Neederlande se îndreaptă spre o strânsă coeziune internă, urmare la atacurile exterioare, pe când Nordul caută în Regatul comun Danezo Norvegiano-Suedez, unitate politică, Germania se îndreaptă dela carență de autoritate a lui Ludovic Germanicul la Marele Interregn, din care nici măcar cei mai glorioși Habsburgi n'o pot scoate definitiv. Până la Imperiul German, reconstruit de Wilhelm I la sfârșitul secolului XIX, Germania trăiește fărămițată în mici sau mijlocii țărișoare. Din contrastul dintre ambițiile mecenajilor și a artiștilor, cu micimea mijloacelor la îndemână, din contrastul dintre casele îngrămădite ale micilor orașe cu colonadele și ferestrele largi, pe care a vrut să le impună Renașterea, din contrastul dintre burghezii reali, grași a lui Lukas Kranach și dorințele lui de a face aceste personaje să reprezinte figuri sfinte, din contrastul firilor impulsive din vremea lui Chodowiecky cu sentimentalitatea lor mic-burgheză-din toate aceste contraste și contradicții interne a reeșit caracterul permanent baroc al artei Germane.

Rottenberg Hainz



Trăsături baroce în opera lui Michel Angelo

Introducere.

Jntrezărită pe zidurile capelei Brancacci, tremurând sfioasă în frescele lui Fra Angelico, Uccello și Gozzoli, nesigură — deviând când spre realitate, când spre manierism — în pânzele lui Ghirlandajo și Botticelli, afirmându-se viguros în Leonardo, Renașterea atinge prin Rafael propriile ei limite. Cu acest pictor al fericirii cercul evolutiv se închide. Dincolo de calmul măreț, de linia pură, de compoziția de extremă noblețe a Stanzelor, arta Renașterii nu putea trece, fără riscul unei diminuări sau al unei auto-imitări.

Dar, simultan cu acest avânt spre desăvârșire, conștientă parcă de imposibilitatea de a depăși înălțimile ametoare atinse până atunci, legea inexorabilă a vieții — aceea pentru care imobilitatea e sinonimă cu nimicirea și care — în consecință — impune mișcare, drumuri noi, avânt spre necunoscut, își alege o nouă victimă, un nou Moise copleșit de povara prea grea a propriei sale măreții și căruia, în schimbul chinurilor creației, îi oferă gloria de a croi drumuri nebătute încă în artă. Această victimă este Michel Angelo, iar arta cea nouă este cea barocă.

II. Concepția filozofică a lui M. Angelo nu este aceea a Renașterii.

Renașterea și Barocul sunt desigur două școli estetice deosebite. Dar numai atât: sunt două atitudini metafizice contrastate, două moduri opuse de soluționare a insolubilului, înfiorări deosebite ale misterului esențial. De aceea e necesar ca înainte de a stabili identități exclusiv estetice — să considerăm apartenența lui Michel Angelo la Baroc și pe plan metafizic.

Etenul vis al omenirii — echilibrul senin, obținut în interiorul potențialului ei, prin izgonirea acelor forțe străine, atotputernice, crude și misterioase, care o împiedecă de a se regăsi pe sine într'o fericire liberată de cătușele Divinității, nu s'a realizat decât de două ori în frământata scurgere a veacurilor: prima oară, în vechea Atenă și a doua oară în Italia sec. XVI. Răsboaie fratricide au distrus prima realizare, lungă tradiție creștină a distrus-o pe a doua. Echilibrul acesta fragil între sensualitate, năzuință spre frumos și ignorare a Divinității nu putea dura multă vreme. Extazul, aspirațiile mistice, căutarea unui ideal situat dincolo de orizontul simțurilor, reclamă violent vechea lor dominație asupra sufletului: Savonarola, Huss, Luther sunt glasurile tradiției creștine care proclamă falimentul Renașterii și reîntronarea erei mistice, a religiei neîndurătoare și răsbunătoare.

Michel Angelo a trăit la răscrucea acestui uriaș conflict între cele două lumi. Deși la început este fermecat de strălucirea idealului antic, el curând se va împotrivi acestei prestigioase influențe, pentru a deveni un exponent al acelei renașteri religioase, a cărei expresie artistică e Barocul.

Fire închisă, Michel Angelo nu ne-a lăsat mărturia directă a atitudinii sale spirituale în problema destinului și a morții, a iubirii și a vieții. Scrierile sale nu cuprind nici un ecou al furtunilor deslănțuite în sufletul său, iar sonetele sale sunt atât de ermetice, încât nici ele nu pot lămuri dramele interioare ale acestui titan. Singură Capela Sixtină aruncă câteva fascicule luminoase asupra acestui spectacol sufletesc, sumbru, bogat și chinuit — deloc asemănător psihologiei Renașterii. Aci, în Sixtină, în spațiul strâmt cuprins între cele două planuri — al tavanului și al schelelor — el, Michel Angelo, a recreat lumea după propria lui măsură și a turnat pe albul vast al zidurilor puterea sa vizionară, elanul său poetic, vigoarea credinței sale — într'o confesiune picturală covârșitoare.

Creatorul Sixtinei nu este un exponent al Renașterii. Gândirea lui Platon și Socrate sunt absente aci; dar, în schimb, elocința aspră a Profetilor, pesimismul Eclesiastului, setea de dreptate și pedepsire a Iudaismului, severitatea tristă a lui Iehova — se impun sufletului nostru cu o nestăpânită violență.

Divinitatea nu este pentru Michel Angelo o madonă surâzătoare, așa cum este pentru Rafael sau Leonardo, ci este dotată cu două atribute înfricoșătoare: creația și pedepsirea.

Primul atribut este exprimat în tavanul Sixtinei. Dumnezeu străbate spațiile nesfârșite, purtat de vârtejuri de nori și însoțit de îngeri, în efortul teribil al actului de creație, care-i încordează mușchii și-i umflă vinele gâtului, separând lumina de întuneric și pământul de ape, svârlind în adâncimile eterate aștrii eterni, scoțând viața din haos și oprindu-se apoi o clipă pentru a o contempla pe Eva.

Al doilea atribut al Divinității este exprimat în „Judecata din urmă”. Și aci suntem la antipodul sentimentelor duioase și surâzătoare ale unor Sienzi și Florentini — ale „Judecății din urmă” de Fra Angelico, de exemplu. Concepția este vădit barocă: durerea, mila și disperarea răsucesc toate aceste trupuri într'un paroxim de suferință, de lacrimi și țipete. Chiar acei pe care-i așteaptă fericirea eternă sunt neliniștiți de gândul torturilor pregătite celor păcătoși și înfrățite prin milă cu cei blestemați — ei imploră îndurare cu aceeași frenezie de gesturi. Dar, divinitatea rămâne implacabilă.

Care este destinul omului între aceste două cângi inexorabile ale divinității: forță și răsbunare? Creerea lui Adam este una din marile compoziții din tavanul Sixtinei. Dumnezeu întinde arătătorul și primul om născut din haos se trezește la viață. — Nici un zâmbet nu luminează această fizionomie severă, a cărei privire exprimă o adâncă tristețe: tristețea de a ieși din neființă, fiindcă viața este conștiința permanentă a durerii. Suntem iarăși departe de idealul voluptos al Renașterii: nu e caldă bucurie de a trăi, ci durerea de a trăi. Dealtfel, aceeași idee o cuprinde și catrenul compus de Michel Angelo pentru statua „Noptii”:

„Mi-e drag să dorm, dar mai drag îmi este să fiu de piatră, atât timp cât rușinea și răutatea mai există. Câtă fericire este să nu vezi și să nu auzi! Ah! nu mă treziți! Vorbiți încet”.

Aci nu este numai descurajarea pricinuită de situația politică a patriei sale, ci este expresia convingerii sale definitive că neființa e preferabilă ființei. Cauza acestui pesimism adânc nu este în funcție de împrejurări exterioare, ci este o rezultantă imediată a tragicei dualități umane: spiritul care palpită spre cer, dar care este reținut de trup, etern izvor de suferințe. Sonetele sale sunt expresia acestui zbucium esențial creștin, al acestei tragice sfâșieri, ignorată de lumea antică, cât și de pictorii Renașterii, între

impulsul spre voluptate, dar și conștiința dureroasă a păcatului, care însoțește permanent voluptatea. Păcătul originar, spune undeva Chateaubriand, a multiplicat furtunile sufletului, dar aceste furtuni interioare n'au atins niciodată până la Michel Angelo o atât de puternică intensitate, o intensitate-limită, dincolo de care trupul ar fi pulverizat în neant de explozivul pasional din interior.

Și totuși umanitatea nu e pasivă; ea opune forțelor divine rezistența voinții și inteligenței sale, deși este conștientă de inutilitatea acestui efort. În „Judecata din urmă“, sentinței inflexibile omul îi opune o lege proprie — aceea a milii și solidarității, — așa cum va face mai târziu Iisus-omul pe muntele Maslinilor, în poema lui Vigny. Insfârșit, obsesia permanentă a ideii morții îl depărtează și mai mult pe Michel Angelo de Renaștere.

„Nu se naște în mine nici un gând unde să nu fie întipărită ideea morții“, spusese el odată; iar pe zidul scării dela intrare, în casa care-i adăpostia înfrigerările la Monte Cavallo, el pictează un imens schelet purtând pe umeri un sicriu. Și într'adevăr, moartea — înfățișată nu ca o detașare senină de cele pamântești, ci ca o zvârcolire chinuitoare în cleștele unei fatalități nemiloase, — intră atotputernică, chiar acolo unde Michel Angelo voise să scrie epopeea forței creatoare: în timpanele Sixtinei, cari înfățișează crucificarea lui Aman,uciderea lui Goliat și decapitarea lui Holofern.

Prin forța gândirii, cât și prin conținutul creștin al acestei gândiri — Divinitatea atotputernică și răzbunătoare, durerea inerentă vieții, permanența ideii morții — Michel Angelo se separă de Renaștere și anunță arta sec. 17.

Pentru a concretiza acest contrast dintre cele două „Weltanschauungen“ — al Renașterii și al Barocului, voi cita două poeme, unul expresie a neliniștii baroce scris chiar de Michel Angelo, celălalt — o splendidă sinteză al idealului antic — de Lecomte de Lisle.

Iată poemul de Lecomte de Lisle: „Médaille antique“

Ni sanglants autels, ni rites barbares
 Les cheveux noués d'un lien de fleurs
 Une Ionienne aux belles couleurs
 Danse sur la mousse, au son des Kithares.
 Ni sanglants autels, ni rites barbares.
 Des hymnes joyeux, des rires et des fleurs.

Satyres ni Pans ne troublent les danses,
 Un jeune homme ceint d'un myrte embaumé
 Conduit de la voix le choeur animé:
 Enos et Kypris règlent les cadences.
 Satyres ni Pans ne troublent les danses:
 Des pieds délicats, un sol embaumé!

Ni foudres ni vents dont l'âme s'effraie
 Dans le bleu du ciel volent les chansons,
 Et de beaux enfants servent d'éhansons
 Aux vieillards assis sans la verte haie.
 Ni foudres, ni vents dont l'âme s'effraie.
 Un ciel diaphane et plein de chansons.

În contrast cu acest tablou, de unde misterul religios cu tot cortegiul lui de chinuri e izgonit, dând astfel omenirii libertatea de a se bucura de plăcerea de a trăi, iată acum și traducerea sonetului lui Michel Angelo:
 „Vai! sunt trădat de zilele care au fugit. Am așteptat prea mult. Tim-

pul a fugit și iată că sunt bătrân. Nu mai pot să mă căesc, nici nu mai pot să mă reculeg cu moartea alături de mine. Plâng în zadar; nici o nenorocire nu este egală cu aceea a timpului, pe care l-ai pierdut.

„Vai! Și când îmi îndrept privirile spre trecutul meu nu găsesc nici o singură zi care să fi fost a mea. Speranțele false și dorința zadarnică — o recunosc acum! — m'am ținut plângând, iubind, arzând și suspinând, căci — vai! — nici o afecțiune muritoare, depărtată de adevăr, nu mi-a rămas necunoscută. Vai! Merg și nu știu unde. Și, dacă nu mă înșel, — și mult aș voi să mă înșel! — eu văd, Doamne, pedeapsa veșnică pentru răul, pe care l-am făcut, deși am cunoscut binele. Și nu-mi mai rămâne altceva decât să sper“.

Arătând astfel apartenența lui Michel Angelo la Baroc prin concepțiile sale, voi încerca acum să stabilesc punctele de contact — pe tărâm estetic — al creației în sine.

III. Arta lui Michel Angelo — ca și cea barocă — e o încercare de depășire a posibilităților umane.

Arta barocă se impune respectului — oricare ar fi criteriul estetic — printr'un efort de depășire a posibilităților umane, de spargere a zidurilor neputinței noastre, de lărgire a orizontului dincolo de spațiul și timpul acordat nouă în mod parcimonios de condițiile înseși ale existenței noastre. Marmora care năvălește impetuos dincolo de cadrul ei firesc, plafoanele sparte spre zările albastre și etern inaccesibile, planurile arhitectonice care grupează zeci de Km³ de munte, dealuri și câmpie într'o sforțare disperată de supunere a naturii unui ideal estetic — toate acestea dovedesc aspirații spre realizări situate dincolo de potențialul uman. Michel Angelo a încercat și el să depășească aceste limitări inerent umane și prin aceasta se integrează Barocului.

Planul monumentului Papei Iulius II evidențiază în mod cert incongruența dintre concepție și realizare. Monumentul trebuia să aibă forma unei mase dreptunghiulare, împărțită în trei etaje. Fiecare din cele patru fațade ale etajului de jos urma să cuprindă în interiorul nișelor un număr considerabil de „victorii“. De pilaștrii despărțitori ai nișelor, Michel Angelo voia să fixeze un număr egal de alegorii ale artelor liberale, statui de sclavi înălțate — îndurerați de moartea ilustrului lor protector. Patru statui uriașe — Moise, St. Paul, Vieața activă și Vieața contemplativă — așezate la colțurile celui de al doilea etaj scandau acest brâu imens de gânduri transpuse în piatră. Bassoreliefurile în bronz ale celui de al treilea etaj, reprezentând momente din vieața Papei înconjurau alte două statui uriașe. Pământul și Cerul — care susțineau mormântul Papei. Acest monument ciclopic pare o stupefiantă și grandioasă simfonie de piatră, un triumf unic al voinței și energiei.

Evident că o vieață umană ar fi fost cu greu indetulătoare pentru realizarea unei concepții asemănătoare. Dar, pentru Michel Angelo spațiul și timpul nu constituiesc bariere.

În alte lucrări, acest decalaj dintre sborul avântat al concepției și limita posibilităților noastre este mai evident. Când Leon X îi cere să construiască o fațadă pentru biserica familiei Medici, San Lorenzo din Florența, Michel Angelo intenționează să copleșească grațioasa basilică a lui Brunellesco sub o fațadă de dimensiuni monstruoase, un dreptunghi enorm încărcat de nișe, statui, coloane, pilaștri, basso-reliefuri, cari urmau să fie „ca sculptură și arhitectură o oglindă a întregii Italii“.

Renașterea e rezultatul unui echilibru perfect între gând și realizare. Michel Angelo — titanul care a voit odată să sculpteze un munte — rupe această sincronizare și prin aceasta — integrându-se barocului — el anunță gravurile lui Piranesi și planurile lui Dekker.

IV. Expresivitatea barocă a artei lui Michel Angelo.

Artă de proporții vaste, artă de subjugare a materiei pe planuri întinse, în sensul unui ideal estetic, barocul este în același timp și o artă de expresivitate exagerată. Lumea pânzelor Renașterii, este o lume a fericirii. Efortul, durerea, sbuciumul lăuntric sunt accidente rare și de minimă intensitate. Ele nu sapă șanțuri pe frunți, nici nu încrețesc amarnic comisurile buzelor, nici nu întunecă strălucirea calmă a privirilor. Chiar dacă, întâmplător, suferința turbură curgerea melodioasă a liniei, această turburare rămâne în interiorul unor anumite limite modeste și nu depășește niciodată trăsăturile obrazului. Trupul, socotit dincolo de cilindrul gâtului nu e capabil de expresivitate: el rămâne veșnic în acea lume ideală în care brațele nu se frâng, umerii nu se încovoae, pumnii nu se strâng de ură sau de revoltă neputincioasă, în lumea formelor armonioase, cari constituie pentru Renașterea un ideal în sine.

Barocul va depăși învelișul epidermic, va pătrunde îndrăzneț în interiorul dramei umane, pe care o va exprima într'un mod dinamic și patetic — patetic, fiindcă corpul uman devine un mulaj al sfâșierilor interioare și dinamic, fiindcă mișcarea singură relevă intensitatea pasiunilor.

Michel Angelo transformând trupul într'un instrument de expresivitate și căutând în deformarea dureroasă a trăsăturilor, adevărul profund și tragic al ființei, sacrificând deci grația, eleganța și voluptatea — se încadrează barocului.

Expresivitatea barocă a artei lui Michel Angelo are un act de naștere. E anul 1499, când el termină acea Pietă comandată de ambasadorul regelui Franței și când — conștient de faptul că anticipează o nouă sensibilitate și o nouă gândire — el sculptează adânc în piatra șnurului, ce reține mantia Fecioarei: Michel Angelo Banarotus faciebat. Acest an — 1499 — e anul unei cotituri bruște și aparent surprinzătoare în arta sculptorului florentin. „Madona și Isus“ e un poem al secolului care va veni, dar și un act de deces: decesul grației calme și surzătoare, a mulțumirii voluptuoase, a echilibrului senin. Bacchus este doborât de pe soclu, Isus îi ia locul. În același an 1499, Michel Angelo a scris sonetul următor, care — prin intensitatea halucinantă a conversiunii — ne amintește de rândurile scrise un secol și jumătate mai târziu de Pascal în acea faimoasă zi al accidentului și a conversiunii:

„Binevoește, Doamne, să te arăți pretutindeni ochilor mei, pentru ca sufletul meu — pătruns de lumina ta divină — să stingă orice înfiorare, care ți-ar fi străină — și să ardă veșnic numai în iubirea ta.

Strig către tine, Doamne. Pe tine singur te chem împotriva patimei mele oarbe și arzătoare. Regenerează în sufletul meu toate pasiunile mele, toate dorințele mele și virtutea mea pe moarte, printr'o căință adâncă“.

Voi încerca acum să exemplific această expresivitate a artei lui Michel Angelo. În contrast cu Renașterea, al cărei ideal e frumusețea în sine, neînfiorată de nici o spaimă și de nici o revelație, barocul consideră trupul uman ca un vocabular dramatic — și acela care, cu pensula lui profetică deschide zăgazarile sufletului, zvârlind îngerii și demonii interiori în mușchi, în nervi și în privire este tocmai pictorul Capelei Sixtine. E adevărat că — prin și după Tintoretto — sentimentul real e depășit printr'o cheltuie exage-

rată de gesticulație — ceea ce nu se putea întâmpla în arta lui Michel Angelo, unde frământările umane se desfășoară pe un plan prea vast pentru a sugera ideea de incongruență — dar nu e mai puțin adevărat că el, cel dintâi, a smuls umanitatea din universul calm al Renașterii.

Am spus că acea Pietă din 1499 e prima țâșnire a artei viitoare. Dar izvorul se oprește brusc. Tabloul cu Sfânta (Familie, Florența, Uffizi) cu mișcarea grațioasă și elegantă a Fecioarei, care se întoarce pentru a lua copilul divin din brațele lui Iosif, și cu grupurile alegorice din planul al doilea, statuia Papei Iuliu II-lea, cartonul bătaliei dela Cascina, Fecioara sculptată pentru negustorii din Bruges, chiar statuia colosală a lui David, toate acestea continuă arta calmă a Renașterii. — Dar, Michel Angelo — pictor al Barocului se relevă puternic în Capela Sixtină, sanctuar prețios al artei care va veni.

Sibilele și profetii, altă dată înfățișați ca niște personaje calme înfundate în viziunile lor mistice — capătă o intensitate halucinantă de viață, de muritori chinuți de prezența copleșitoare a inspirației divine, răscoliți cu vehemență de glasul viitorului. Ezechiel se înspăimântă văzând carul de foc; Isaia înconjurat de copii speriați invocă cerul cu încredere, Sibila Delfică e torturată de propriile ei viziuni, iar Sibila Cumeeană, o bătrână vrăjitoare cu trup de atlet, își încordează mușchii până la limita ruperii, în clipa inspirației profetice.

„Judecata din urmă“ e o formulare perfectă a expresivității baroce. De un dramatism enorm, această frescă este un vârtej de figuri de o eclovență de coșmar.

Dar cea mai patetică lucrare — și deci cea mai barocă — o constituie decorațiile murale din capela Paolina, azi degradate de vreme și restaurări succesive. Pe un perete, Michel Angelo a pictat Conversiunea Sfântului Paul, care ne amintește de Răpirea Cadavrului Sf. Marcu de Tintoretto, cu acea explozie de mișcări patetice, cu acele grupuri înspăimântate care se depărtează cu vehemență, cu acel Isus care se repede din văzduh ca o pasăre de pradă, cu brațele întinse, pe o verticală a cărei extremitate taie drept în două trupul sfântului, în timp ce același vârtej de vehemență pasiune se deplasează spre cerurile deschise. Crucificarea Sfântului, a doua frescă din aceeași capelă, este mai impresionantă încă prin explozia pasiunilor.

Pentru Michel Angelo expresivitatea era preocuparea esențială. Cele două grupuri neterminate — La Pieta (Roma, Palatul Rondanini) și Coborârea de pe Cruce (Florența, Dom) unde dalta sculptorului a scos din marmora brută doar câteva linii și câteva conture — sunt desăvârșite din punctul de vedere al emoției pe care vrea s'o comunice. În primul grup, câteva indicații exprimă cu elocvență suferința lui Isus și durerea Fecioarei, amândouă trupurile fiind unite parcă într'unul singur prin dragostea lor. O schiță doar, dar însuflețită de un sentiment atât de puternic și de dureros, încât — niciodată poate — drama Calvarului și a suferinții n'a fost atât de patetic exprimată.

În cel de al doilea grup, marmora dezvelită doar în câteva locuri, comunică privitorului sentimentele adânci care unesc cele trei personaje: toată disperarea cosmică a durerii și a morții.

Baroc prin nesincronizarea dintre mijloace și realizarea, Michel Angelo și vădește ca un precursor al Barocului și prin acest caracter de dramatism excesiv al creațiilor sale.

V. Spațialitatea artei baroce.

Arta Renașterii este în general o artă statică. Viziunea artistului surprinde imaginea în forma ei cea mai desăvârșită din punctul de vedere al armoniei intime de linii și o transpune astfel, fără să sugereze fazele dina-

mice anterioare sau ulterioare. Fără să mai menționăm încercările avortate de a reda mișcarea — Perugino, de exemplu, în grupurile cari înaintează automat în Logodna Fecioarei sau imobilitatea generalului în „Bătălia“ lui Uccello — mișcarea nu e considerată ca un element independent al compoziției, ci ca un mijloc de a reda idealul fizic corespunzător. Aceasta este impresia pe care o degajează purtătoarea de fructe din tabloul lui Ghirlandajo „Nașterea lui Ion“ sau trupurile perfecte de tineri și tinere din pictura lui Rafael „Incendiul din mahalaua Bargo“. Dealtfel, această ultimă lucrare este simptomatică pentru arta Renașterii, unde o catastrofă este transformată într'o serie de minunate studii anatomice.

În afară de această limitare la maximum a elementului dinamic, arta Renașterii nu cuprindea mișcarea pe toate cele trei dimensiuni în același timp; ea nu admitea deplasarea decât pe o singură direcție — de obicei lungimea sau lățimea — a tuturor factorilor componenți. Michel Angelo sparge această tradiție și sub penelul său profetic — spațiul tridimensional pătrunde victorios în artă. El împrăștie elementele constitutive pe axele tuturor celor trei dimensiuni, imprimându-le un impuls vijelios de străbateră a distanțelor infinite. S'ar putea chiar afirma că Michel Angelo introduce o a 4-a dimensiune; aceea a străpunerii explosive a frescei, undeva între cer și pământ, din fund spre primul plan sau din primul plan spre fund.

Astfel, în „Judecata din urmă“ mișcarea se dezvoltă pe cele trei dimensiuni cu o violență intempestivă. Figurile se smulg spațiului și se rotesc desperate în uraganul cataclizmului universal. Frescă a cruzimii și a disperării, „Judecata din urmă“ este și o frescă a celor trei dimensiuni baroce.

Prăvălirea lui Iisus din văzduh în „Conversiunea Sf. Paul“, cât și grupurile agitate frenetic din Crucificarea Sf. Petre zvârlite din fundul tabloului spre ochiul privitorului vădesc aceeași viziune dinamică — caracteristică sec. 17, cu toate consecințele ei: racursiurile variate și îndrăznețe, cari înfățișează trupul uman văzut din toate unghiurile posibile — același trup uman pe care arta Renașterii îl considera totdeauna situat pe același plan cu sculptorul sau pictorul lui.

Constructor al unui univers tridimensional, Michel Angelo anticipează arta decoratorilor sec. 17 — Reni, Guercino, etc. — în aceeași capelă Sixtină. E drept că el nu recurge la sugerarea spațiilor nesfârșite, dar se folosește de același trompe-oeil pentru a prelungi pe o lărgime limitată bolta Sixtinei, articulând la arhitectura reală etaje de arhitectură figurată, care prelungesc funcțional pe primele.

VI. Extazul și Viziunea.

Un capitol important în arta barocă e acela al viziunii și al extazului. Guido Reni, Algardo, Bernini, Ribalta și alții au reprezentat fețele palide ale sfințelor, îndurerate, zdrobite de emoții atât de puternice încât par gata să leșine: o Sfânta Tereza sau un Sf. Paul, o Sf. Magdalena sau un Sf. Martin.

Dar acest extaz, această înstrăinare de tine însuți pentru a te dăruii în întregime unei ființe divine, a cărei prezență o simți în sufletul tău, acea inspirație copleșitoare care frânge trupul uman, Michel Angelo a realizat-o pentru prima oară în pandantivele Capelei Sixtine. Evident că el nu merge până la exagerările îndoelnice ale lui Bernini, de exp. în Sf. Tereza, dar privind Sibila Delfică și pe Profetul Ieremia, descoperim originea acestei concepții baroce.

VII. Frângerea liniei.

Universul Renașterii e acela al linii drepte — orizontală sau verticală — sau a liniei ușor curbe. Valoarea picturală a liniei frânte va fi utilizată în sec. 17. — Insuși Michel Angelo spusese odată — în perioada păgână a existenței sale, — că o statuie ar trebui să fie astfel, încât să rămână întreagă, dacă ar fi rostogolită pe coasta unui munte. Poate că David, Madona din Bruges și alte câteva sculpturi ar rezista la această încercare, dar pentru statuele dela mormântul Medicișilor, și mai ales „Fecioara și Pruncul“ sau „Punerea în Mormânt“ acest tratament n'ar fi tocmai recomandabil; iar dacă ne-am închipui că am rostogoli pe aceeași coastă de munte figurile din „Judecata din urmă“ transformate în statui, ne-am da seama că exigențele lui Michel Angelo îi sunt contrazise de propria lui operă.

Și aceasta, fiindcă conturul figurilor acestui Florentin nu este o linie dreaptă sau ușor ovală — ci o linie chinuită, de multe ori frântă, aproape în zig-zag. — Trupul lui Iisus din „Punerea în Mormânt“ e așezat pe patru planuri diferite făcând între ele unghiuri de deschizături diferite: linia oblică a picioarelor până la genunchi, contrastând cu linia picioarelor până la șolduri, urmată de verticala trupului și de o nouă oblică, aceea a capului care se sprijină pe fruntea Fecioarei.

Dealtfel, Michel Angelo a practicat această divizare a liniei drepte în fragmente situate pe direcții diverse aproape permanent, chiar în prima fază a activității sale: brațul întins și piciorul ridicat la Bacchus, mișcarea de torsiune a Fecioarei din „tondo“, atitudinea chinuită a sclavului înlănțuit cu piciorul zvârlit înainte... Exemplele pot fi multiplicare, dar cele citate până acum sunt suficiente, cred, pentru a dovedi că neliniștea și frângerea liniei în Baroc pornesc dela Michel Angelo.

În „Punerea în Mormânt“ dela National Gallery din Londra nu este nici o linie dreaptă — fiecare dintre personagiile pânzei se frânge și se curbează în atitudini, cari sfidează legile echilibrului.

VIII. Tumultul.

Viziunea eroică și tumultoasă de trupuri înlănțuite într'o cheltuie supremă de energie, caracteristică artei lui Rubens a fost anticipată de Michel Angelo. „Bătălia Centaurilor“ este un conglomerat de trupuri, cari se încordează într'o luptă pe vieață și pe moarte, într'o învălmășeală de brațe cari se ridică, de piepturi cari se cambrează, de umeri cari se împing. Un reper-toriu de gesturi eroice și o exaltare a virtuților războinice, cari ne îndepărtează iarăși de universul armonios al Renașterii. Aceeași temă o cuprinde și cartonul „Bătăliei dela Cascina“, unde acestei poezii a violenței, i se adaugă și o problemă psihologică: surpriza, graba, nerăbdarea, înflăcărea de luptă a soldaților florentini, surprinși de inamic, pe când se scăldau în Arno.

IX. Draperia.

Un critic afirmă că în Baroc draperia capătă o vieață independentă, o potențialitate expresivă, care vine să sublinieze sbuciumul interior al eroilor și care — astfel — abdică dela rolul plastic de mulaj al unor forme mai mult sau mai puțin perfecte. Dar această schimbare a funcției draperiei

— dela plastic la expresiv — o întâlnim și în arta lui Michel Angelo, — mai rar e drept, fiindcă el preferă nudul. Astfel mantia lui Iehova în Capela Sixtină — cu faldurile ei largi și agitate — ca și draperiile fluturânde ale unor profeți, ca Ezechiel sau Ișaiia, vin să completeze elocvent impresia pricinuită de zbuciumul lor sufletesc.

X. Arhitectura.

Michel Angelo este un novator și în arhitectură. În Baroc, o biserică nu va mai fi o împreunare logică de linii orizontale și verticale, cari degajează o impresie de luciditate calmă. Arhitectii sec. 17 Vignola, Maderna, Borromini — nu se vor mai servi de sugestiile clădirilor potolite ale lui Palladio sau Brunellesco, ci de basilica Sf. Petru, cu planul ei circular — ca o aluzie simbolică la Înviere, cercul fiind imaginea infinitului — cu acea efortare gigantică de a zmulge pietrei propria ei greutate, spre a oferi Divinității cele trei etaje aeriene ale cupolei, la o înălțime de 135 de metri și pe o lărgime de 42 de metri. Concepția lui Michel Angelo — o biserică nu este o împreunare geometrică de linii, ci un elan al sufletului, o reperaie a ființei spre Dumnezeu, o rugăciune plină de fervoare — este tocmai concepția barocă a clădirilor religioase din sec. 17.

XI. Concluzie.

Michel Angelo nu e un precursor al Barocului — sau nu este numai un precursor. Suntem departe de dibuirile, de indicațiile, de devinațiunile unui temperament care năzuește numai. Decis și sigur, Michel Angelo strânge în sufletul și în arta lui — ca într'un mănunchiu — toate axele, pe care se vor dezvolta creațiile viitorului.

Prin pesimismul său adânc, prin aspirația anticipat jansenistă spre puritate, prin sentimentul copleșitor al eternei singurătăți, prin obsesia morții, prin înfrigurările sale nepotolite, el se desparte de Renaștere — iar prin vastitate, dinamism, frângere a liniei și expresivitate, el se încadrează Barocului.

Misticismul lui Ribera, viziunile dramatice ale lui Caravaggio, trupurile eroice ale lui Rubens, bisericile care-și vor înălța spre cer cupolele lor uriașe — fără a mai vorbi de artiștii minori, de Domenichino, de Sebastian del Piombo, de Guercino sau frații Carracci, cari împrumută universului creat de Michel Angelo cutare sau cutare element — întreaga artă a sec. 17 este aci, în Capela Sixtină.

Și nu numai atât. Fiindcă Michel Angelo nu este numai un artist excepțional, ci un element permanent al evoluției artei, o moștenire prețioasă care se transmite din generație în generație și care ajunge până'n zilele noastre, până la acel puternic Ugolin al lui Carpeaux, până la acel Age d'airain al lui Rodin.

Grünberg Michel

Bibliografie

Reymond Marcel — Michel Ange — Paris — Laurens.
Huyghe René — Michel Ange — Paris — Braun.
Brion Marcel — Michel Ange — Paris — A. Michel — 1939.
Romain Rolland — Michel Ange.

Eugène Fromentin critic de artă

§'a spus despre Francez, și pe bună dreptate, că el e mai mult estetik decât estetician. Estetica franceză nu comportă nicio ordine stabilită; ea e mai curând o dezordine interesantă, fiind făcută de oameni care, fiecare și fiecare în colțul său, își crează legi proprii. Francezul nu insistă asupra teoriilor; el merge drept la subiect și, în judecata sa critică, se simte impresiunea pură cu toată căldura ei, și sagacitatea observației: el nu iese nicio dată din concret, lucrează cu lumini vii în mijlocul cărora apare din când în când opacitatea unei umbre. A fi estetik se reduce, pentru Francez, la a avea gust, iar adevăratul gust este forma sensibilă a inteligenței. Are gust cel care e în stare să stabilească un just raport între arta eternă și arta timpului său și știe, când e nevoie, să privească una din punctul de vedere a celeilalte. În viața artei, ca și în arta vieții *carpe diem* nu exclude *sub speciae aeternitatis*. Când gustul trece dela forma contemplativă, din situația de a se bucura de artă, la cea de a crea, el devine critică, arta de a înțelege prin inteligență, recreind; din arta de a gusta ea devine arta de a fixa gustul. În vremea sa Sainte-Beuve citea și învăța pe alții cum să fie citiți clasicii. Gustul său era gustul epocii, sau gustul epocii devenea gustul său. Locul pe care el îl ocupă în critica literară, îl ocupă în critica de artă Fromentin. În literatura franceză cărțile de critică de artă, care cer atâtea calități sânt puține: *Les Salons* de Diderot, două sau trei volume ale lui Taine, *L'Art au XVIII-lea siècle* a fraților Goncourt, volumul lui Baudelaire și cartea lui Fromentin. Istoria artei constituie dimpotrivă în Franța un gen abundent, viguros, unde studiile și rezultatele lor au fost considerabile. În critica de artă însă niciun nume analog lui Sainte-Beuve, Brunetière, Lemaitre. Iar dintre cărțile de artă citate nu toate pot rezista unei judecăți mai amănunțite. Diderot în ale sale *Salons* vorbește mai puțin despre tablouri de cât despre subiect în tablouri. Taine, în critica sa ne pare azi demodat iar frații Goncourt poate superficiali. Singur Baudelaire face dovada unei judecăți de o finețe și siguranță remarcabile, dar el s'a limitat la contemporanii lui și n'a avut nicio dată prilejul și poate nici dorința să vorbească despre marii maeștrii. Niciunul dintre acești critici de altfel n'a practicat pictura cu excepția lui Fromentin. Dintre artiști, în afară de Fromentin n'a trecut dela lumea și tehnica artei lui la opera elementară a criticei de artă, la analiza marilor maeștri decât singur Delacroix și, poate uneori Ingres, în butadele sale. Nu pictorii, ci literații au făcut critica de artă, și dacă mulți n'au reușit, e din cauza dificultății ei. Critica de artă, fiind o traducere depe limba plastică pe cea literară, desigur că cel mai bun traducător e cunoscătorul perfect al celor două limbi. Dar, cum în traducere poți avea o cunoaștere exterioară și superficială a limbii din care traduci, cerându-se o solidă cunoaștere a

limbii în care traduci, adevărații traducători din germană în franțuzește ne fiind Germanii care gândesc nemțește, ci Francezii care gândesc franțuzește, tot așa adevărații traducători ai picturii în literatură, vor fi mai mult literați decât pictori, gândind mai mult cu pana decât cu penelul în mână. Fromentin e mai curând literat decât pictor. Povestiri de călătorii, roman de analiză, critică de artă sânt cele trei genuri în care el a avut eleganță să nu insiste. Situația sa ca scriitor e o situație calmă, confortabilă, moderată, fiind citat cu multă considerație. El ocupă în literatură locul burghezului în viața socială, și poziția aceasta trebuie să recunoaștem, e solidă. Crezând că va fi prețuit ca pictor într'o materie nouă, în peisagiul oriental, Fromentin, cu un simț lucid, și-a dat seama la o anumită vârstă că eșuase și că adevărata sa vocație e cea literară. El spunea lui Ed. de Goncourt: „Si je n'avais pas de femmes si je n'avais pas d'enfants, si je n'étais pas père et grand père, je ne peidrai plus. Je me deferais de mon hôtel je prendrais un petit logement dans un quartur lointain et tranquille. J'acheterais de grandes bottes fourrees, et, ayant ainsi bien chaud aua pieds, je passerais le reste de ma vie à noircir du papier.“ Și în adevăr negrul cernelei hîrtilor sale, avea să cîntărească mai mult decât albastrul lichid al crepusculului sale algeriene. Artist în sensul general al cuvântului mai curând decât artist pur; devotat artei mai degrabă decît unei arte, Fromentin se va desvolta în sensul inteligenții, analizei și criticei, mai curând de cît în sensul creației; totuși, incidental, capabil și de această creației care la el se desvultă pe fondul inteligenții în timp ce puterea analizei crește din experiența sa de pictor.

Prima sa lucrare literară apare în 1857 întai în *Revue de Paris*, apoi la Michel Levy. *Un été dans le Sahara*, se bucură de un succes strălucit, elogiată de Gautier în *l'Artiste*, e admirată de George Sand. O primire bună are și cartea următoare, apărută în 1858: *Une Année dans le Sahel*. Originalitatea lui Fromentin e vizibilă acum, nu în pictura sa, ci în volumele sale, și mai mult încă ea reiese din suprapunerea celor două arte. Indemnat de Buloz să scrie critică de artă, el face în 1876 o călătorie de o lună în muzeele din Belgia și Olanda, se întoarce de aci cu note care vor servi la alcătuirea operei *Les Maitres d'autrefois*, apărută în anul următor. Primirea a fost destul de călduroasă, cartea fu însă foarte discutată. Mulți se indignară din pricina rezervelor lui Fromentin față de Rembrandt. Fu considerat ca un intrus primejdios de către profesioniștii criticei de artă, și competența sa tehnică declarată vătămătoare. În viață și în arta sa, Fromentin a fost înainte de toate un om de bun simț, la fel în literatură și în critică. Într'o scrisoare din tinerețe, el spunea „Je voudrais faire croire á des goûts que je n'ai pas pour le monde, et surtout paraître le plus simple possible, afin de detruire ce préjuge stupide qui prête aux artistes des pretentions à l'excentricite“, Fromentin fu pictorul unui orient fără romantism, iar ca critic de artă, el are pentru Rembrandt sentimentul unui Augier pentru Victor Hugo.

Calitatea supremă a lui Fromentin, pe care el o posedă într'un grad extraordinar este memoria. Pe ea, pe organismul său capabil să susțină și să înfrumusețeze cele reținute își bazează el părerile sale. În 1846 scria mamei sale „En passant par le souvenir la vérité devient un poème, le paysage un tableau. Si grande et si belle que soit la réalité, tu verras que le souvenir finit encore par la dépasser et réussit à l'embellir. Je suis bien sur que tout ce que j'ai vu il a trois mois reste maintenant au dessous de l'image transfigurée que j'en ai garde“. Artistul la el nu lucrează niciodată asupra realității sau cu realitatea, ci cu amintirea și asupra amintirii. Vegetația iese din lava răcită, nu din lava pe cale de răcire. Memoria pentru Fromentin nu era numai o sinteză spontană, ci și lumea intactă și infinită a amănuntelor. El a stabilit un perfect echilibru între o sensibilitate proaspătă și o inteligență

instruită. Amestecul de indicații picturale, de impresii foarte fine, de judecăți riguroase și juste, care caracterizează toate operele sale, ne dă imaginea unui om complex, a unei perfecte armonii între un ochi care știe să vadă, o mână care știe să execute, un suflet care poate simți și un spirit capabil de a raționa. Pictor, Fromentin nu va face o literatură de pictor, după cum Th. Gautier nu voia să facă pictură literară ca Paul Delaroche. Cunoscător bun al celor două arte, el va extrage din amândouă esența lor.

Inteligenta prefață la *Un été dans le Sahara* poate fi considerate ca manifestul literar al unui om dornic de claritate, precis în ambițiile sale instituind asupra lui însuși o experimentație a artei literare, a raporturilor și limitelor între literatură și pictură: „Il y a des formes pour l'esprit, comme il ya des formes pour les yeux ; la langue qui parle aux yeux n'est pas celle qui parle à l'esprit. Et le livre est la, non pour répéter l'oeuvre du peintre, mais pour exprimer ce qu' il ne dit pas“. Experiența reușise: „J'én conclus avec la plus vive satisfaction qui j'avais en main deux instruments distincts. Il y avait lieu de partager ce qu' il convenait à l'un, ce qui convenait à l'autre je le fis. Le lot du peintre etait forcément si réduit que celui de l'ecrivain me parut immense. Je me permis seulement de ne pas me tromper d'outil en changeant de métier“. Deosebirea între cele două meserii e pentru Fromentin tot așa de manifestă ca cea între material și spiritual, dintre greu și imponderabil. Au existat mari poeți în pictură și perfecția artei lui Leonardo nu e decît pragul unor infinite sugestii. Peisajul lui Corot și Rousseau nu se oprește la suprafața pânzei, ci pătrunde în noi printr'o atmosferă sensibilă și inteligibilă. Inșă pictura cu subiect oriental, din pricina caracterului ei neobișnuit, nu dă naștere la astfel de vibrații. De aici, la Fromentin, o clară distincție a celor două arte. El a avut eleganța de a fi un scriitor care pictează, nu un pictor care scrie. El știe că darul literaturii este de a sugera imaginile, de a provoca spiritul să le producă din el însuși, pe când pictura, cel puțin cea orientalistă, impune imaginile sale spiritului. Limitele dintre cele două arte, literatură și poezie, sint trase singular și ireversibil. Termenul de pictură literară se întrebuițează ades într'o accepțiune rea, cel de literatură plastică nu. *Ut pictura poesis* nu poate fi întors în *Ut poesis pictura*. Se poate vorbi despre poezia unui tablou, a *Coboririi de pe cruce*, de exemplu, dar această poezie e literar creată ulterior de privitor, nu conștient de pictor. În epoca lui Fromentin, literatura încerca cu o conștiință limpede, să încorporeze cît mai multă pictură și artă plastică în general. Efortul lui Fromentin, izbutit din pricina gustului său fin și clasic, a fost de a le menține pe tărîmuri deosebite.

Les Maitres d'autrefois e opera unui om perfect inteligent, a unui excellent scriitor, căruia practica picturii i-a dat o mare competență. Comparația între Sainte-Beuve și Fromentin se impune. Criticul — în Sainte-Beuve a luat naștere dela un poet și dela un romancier ratat. Pictura e pentru Fromentin, ceea ce a fost romanul și poezia pentru Sainte-Beuve. Fromentin e un Sainte-Beuve al criticei de artă, un Sainte-Beuve care ar fi scris zece romane slabe și douăzeci de volume de versuri mediocre, și, foarte târziu, un volum excelent asupra marilor scriitori. Ceea ce izbește la început în cartea lui Fromentin e lipsa oricărei metode, a unui plan prestabilit; dealtfel această lipsă e anunțată încă din prefață. Cartea sa va fi ca o simplă conversație asupra picturii, în căutarea definirii fizionomiei geniului marilor pictori: „Je n'aborderai point de trop grosses questions ; j'éviterai les profondeurs, les trous noirs. L'art de peindre n'est que l'art d'exprimer l'invisible par le visible ; petites on grandes, ses voies sant semées de problèmes qu'il est permis de sonder pour soi comme des verités, mais qu'il est bon de laisser dans leur nuit comme des mystères. Je dirai seulement, devant quelques tableaux, les surprises, les plaisirs, les étonnements, et non moins précisément les dépits qu'ils m'auront causés. En cela je ne ferai que traduire avec sin-

cerité les sensations sans conséquence d'un pur *dilettante*". În fața tablourilor celebre el încearcă impresia pură și notele îi sînt dictate de astfel de impresie. Fromentin nu disprețuește însă pregătirea istorică necesară subiectului său, dar critica lui e înainte de toate o critică de gust, după formula secolului XVIII, cea a lui Voltaire și Laharpe. În muzeele Belgiei și ale Olandei, el caută întii să înțeleagă deasupra liminorei senzații, și mai ales să deosebească în Rubens și Rembrandt, ca Voltaire în Corneille, *ceace e bine și ceace e rău*. Chiar despre operele perfecte, Fromentin spune că niciuna nu-i o operă fără defect. El nu admiră pe uriași ca un critic romantic, și față de *Lecția de o anatomie* și *Garda de noapte*, el amintește Academia față de *Cid* și pe Voltaire față de *Polyeucte*. Pentru Fromentin rezultatul ultim al criticii nu e numai punerea în lumină a calităților și recunoașterea defectelor, ci e de a forma și de a purifica gustul, de a defini, prin *eliminare* și caracteristic, perfecțiunea. În Studiul *Gărzii de noapte*, — critica foarte viguroasă și stinsă în severitatea ei — el conchide: „Toute la carrière de Rembrandt tourne donc autour de cet objectif obsédant : ne peinde qu'avec l'aide de la lumière, ne dessiner que par la lumière. Et tous les jugements si divers qu'on a portés sur ses oeuvres, belles on défectueuses, douteuses on incontestables, peuvent être ramenés à cette simple question : était-ce ou non le cas de faire si exclusivement état de lumière ?” Procedul lui Rembrandt cu lumina e cel al lui Corneille cu voința, al lui Hugo cu lirismul. În *Garda de noapte* „tout ce qui pouvait vous faire hesiter se deduit. Les qualites ont leur raison d'être ; les errcurs on parvient enfin à les comprendre“.

De cultură clasică, Fromentin a iubit în maștrii flamanzi și olandezi contemporani ai maștrilor clasici ai literaturii franceze, calități corespondente acestora. *Les Maitres d'autrefois* sînt opera unui om care știe să vadă sub diversele arte esența lor comună. Terminînd frumosul studiu despre tablourile lui Rubens dela catedrala din Anvers, cu prilejul *Ridicării pe cruce*, el arată intrucît Rubens e un liric, intrucît această *Ridicare pe cruce* participă la caracterele odei „depuis les lignes jaillissantes qui la traversent, l'idée qui s'eclaire à mesure qu'elle arrive à son sommet, jusqu'à l'inimitable tête du Christ, qui est la note culminante et expressive du poeme la note étincelante , au moins quant à l'idée continue, c'est à dire la strophe supreme“. Cu un profund simț al picturii și al poeziei totodată, el descoperă în tablourile lui Rubens, cu *salturile* lor mari, cu *odihnele* lor, cu ritmul avîntat, caracterele odei, imnului și ditirambului. Vorbînd cu justete despre *pinda rismul* lui Rubens el găsește astfel singura expresie care rezumă acest mod special de lirism, cel mai eric, care constă nu în *sposedirea* emoțiilor individuale, ci în *entuziasmul* ideilor generale.

În fața operelor condus de o superioară preocupare de analist și psiholog, Fromentin ajunge la portretul pictorilor. Înaintea tablourilor, el are sentimentul acestei a treia dimensiuni, dimensiunea vie, *care descoperă pe om în spatele operii*. Pictorul făcînd critică se va interesa de operă, ca literatul de om. Aceste două puncte de vederi îl interesează în mod egal pe Fromentin. Printre pictorii olandezi el deosebește pe cei a căror viață este aproape indiferentă criticului pentru aprecierea operei lor, și pe ceia a căror viață, explică opera. Printre cei din urmă Fromentin vede trei sau patru: Rembrandt, Ruysdăel, Potter, Cuyt. Obișnuit cu interpretarea literară, cititor al *Filosofiei Artei*, pentru el esențialul e de a încerca să evoce portretele maștrilor ce-l interesa Rubens și Rembrandt, dacă mai puțin vii ca ai lui Taine, sînt însă și mai *amănunțite*, și mai profunzi. Ca și Taine, el pune în lumină latura oratorică a lui Rubens, acest „ondoiment“ această „flamme“, din care Sainte-Beuve face pe un registru simetric trăsătura esențială a lui Molière și Bossuet.

Alizele marilor tablouri dela Bruxelles și Anvers sînt desăvârșite.

Niciodată nu s'a spus ceva mai delicat, de o gândire mai pitorească și cu mai multă religiozitate totodată, despre *Coborârea de pe Cruce*. „Vous n'avez pas oublié l'effet de ce grand corps un peu déhanché, dont la petite tête maigre et fine est tombée de côté, si livide et si parfaitement limpide en sa pâleur, ni crispé, ni grimaçant, d'on toute douleur a disparu. et qui descend avec tant de béatitude, pour s'y reposer un moment dans les étranges beautés de la mort des justes. Rappelez-vous comme il pèse et comme il est précieux a soutenir, dans quelle attitude exténuée il glisse le long du suaire, avec quelle affectueuse angoisse il est reçu par des bras tendus et des mains de femme. Est-il rien de plus touchant? Un de ses pieds, un pied bleuat et stigmatisé, rencontre au bas de la croix l'épaule nue de Madeleine. Il ne s'y appuie pas, il l'effleure. Le contact est insaisissable; on le devine plus qu'on ne le voit. Il eût été *profane d'y insister; il eût été cruel de ne pas y faire croire*“. Recunoscând geniul eloquent al maestrului, Fromentin e mai la largul său în aceste analize meditative și subtile decît într'o plină și vibrantă simpatie cu elocința lui Rubens. În fața *Calvarului*, fina inteligență a lui Fromentin scrie: „Le Christ est mourant de fatigue, sainte Véronique lui essuie le front; la Vierge en pleurs se précipite et lui tend les bras; Simon le Cyrénéen soutient le gibet; et, malgré ce bois d'infamie, ces femmes en larmes et en deuil, ce supplicie rampant sur ces genoux, dont la bouche traletante, les tempes humides, les yeux effrayés font pitié, malgré l'épouvante, les cris, la mort à deux pas, il est clair pour qui sait voir que cette pompe équestre, ces bonnières aux vents, ce centrage en cuirasse qui se renverse sur son cheval avec un beau geste, tout cela fait oublier le supplice et donne la plus manifeste idée d'un triomphe. Telle est la logique particulière de ce brillant esprit. On dirait que la scène est prise à contresens, qu'elle est mélodramatique, sans gravité, sans majesté, sans beauté, sans rien d'auguste, presque théâtrale. Le pittoresque que pouvait la perdre, est ce qui la sauve. La fantaisie s'en empare et l'élève. Un éclair de sensibilité vraie la traverse et l'ennoblit. Quelque chose comme un trait d'éloquence en fait monter le style. Enfin je ne sais quelle verve heurteuse, quel emportement bien inspiré font de ce tableau justement ce qu'il fallait qu'il devînt, un tableau de mort triviale et d'apothéose“. Se simte aici totuși din partea lui Fromentin o dificultate de a simpatiza complet cu îndrăzneța oratorie a lui Rubens. Antiteza voită și evidentă a tabloului nu face însă decît să-i întărească unitatea. Această splendidă pompă equestră nu numai că nu face să se uite supliciu, din contra, îl pune în lumină. Pentru ca supliciu să fie mai viu, pentru ca el să miște mai profund, Rubens l-a pictat ca pe un triumf: lui Christ, căzut în genunchi îi corespunde cavalerul strălucitor, înălțat pe calul său splendid, după cum brațului lăsat pînă jos al unei balanțe, îi corespunde mișcarea contrară. Logica particulară a lui Rubens, aceiași care îi inspiră *Ridicarea pe cruce* nu e alta decît logica elocinței, și anume a elocinței creștine care are nevoie să opună *Patimei infinite a lui Christ, Acțiunea infinită a lumii*. Același tablou exprimă *pe aceiași față*, ce se cuvine Cezarului și ce lui Dumnezeu, și oferă sufletului înălțimea patetică de unde poate zări domnia Cezarului și domnia lui Dumnezeu. „Il faut trouver, spune Fromentin despre pictorul orator, dans le monde celui qu'il parcourt en maître, et dans le monde aussi de l'idéal, cette région des idées claires des sentiments des émotions où son coeur autant que son esprit le porte sau cesse. Il faut faire connaître ces coups d'aile par lesquels il s'y maintient. Il faut comprendre que son élément, c'est la lumière; que son moyen d'extaltation c'est sa palette; son but la clarté et l'évidence des choses“. Scopul calvarului este claritatea și evidența dogmei și sentimentului creștin. Și compoziția tuturor tablourilor lui Rubens atinge o evidență care mulțumește și încântă pe critic, dacă acest critic este el însuși un ideolog și un orator ca Taine... Dar dacă

acest critic e un pictor ca Fromentin, el va fi atras mai mult de mijloacele de exaltare, sau mai simplu, de expresiune. În fața *Minunii pescuitului* din Malines el remarcă simplitatea mijloacelor și puterea efectului. Fromentin știe să vadă în sgomotul și *totalitatea* lui Rubens cât e el de capabil de emoție și de reculegere cînd pictează această pagină unică, gri și bituminosă, în care Sfântul Francisc, gol și cadaveric, cu gesturi *lăuntrice șovăelnice* în destrămarea supremă a unui om gata să moară, suride cu buzele sale de agonizat în fața comencăturii. Înaintea pânzei, analistul vede tot, *cu un ochi deprins și o emoție naivă*. Despre elocința lui Rubens, Fromentin are cuvinte juste: „Ses idées mêmes en général sont de celles qui ne s'expriment que par l'éloquence, le geste pathétique et le trait sonore“. El vede în natură marele și inepeizabilul repertoriu al lui Rubens, care nu cerea naturii nici subiectele sale pe care le lua din istorie, din legende, din Evanghelie, nici atitudini, gesturi care ieșeau natural din el însuși prin logica subiectului și necesitățile acțiunii dramatice, ci tipuri, caractere mai precise, indivizi. Sub acest raport el inventa puțin; el privea numai, copia, transpune din memorie cu o siguranță vie a amintirii.

Portretele lui Rubens sînt slabe, puțin observate, superficial construite. Comparate cu Tizian, Rembrandt, Rafael, Velasquez, Van Dyck, Rubens e lipsit „de cette naïveté attentive, soumise et forte, qu'exige, pour être parfaite, l'étude du visage humain“. Citînd pe Taine „Rubens se soulageait en créant de mondes“ el dă maestrului flamand deviza latină „*Din noctuque incubando*, a celui care gîndește înainte de a picta. Mișcarea generală a artei la artist e prinsă cu o admirabilă mînuire de analogie și cu o mare putere de generalizare. „Par sa naissance en plein seizième siècle il appartenait à cette forte race de penseurs et d'hommes d'action chez qui l'action et la pensée ne faisaient qu'un. Il était peintre comme il eût été homme d'épée; il faisait des tableaux comme il eût fait la guerre, avec autant de sang froid que d'ardeur, en combinant bien, en se décidant vite, s'en rapportant pour le reste à la sûreté de son coup d'oeil sur le terrain. Il prend les choses comme elles sont, ses belles facultés telles qu'il les a reçues; il les exerce autant qu'un homme ait jamais exercé les siennes, les pousse en étendue jusqu'à leur extrémités, ne leur demande rien au delà, et, la conscience tranquille de ce côté, il poursuit son oeuvre avec l'aide de Dieu.“ Vremea lui Ludovic al XIII-lea era încă *un secol al XIV-lea*, și ne gîndim după aceste rînduri la orgolioasele cuvinte ale lui Descartes, comparînd descoperirile sale cu cîteva bătălii pe care le-ar fi dat. Măestria lui Rubens, văzută în principiul său elementar, are drept secret, pentru Fromentin mișcarea mîinii, calitatea și ritmul acestei mișcări. Pictorul este cel care asumă pe planul cel mai înalt tot sensul implicat în cuvîntul lui Anaxagora: „Omul este inteligent pentru că el are mîni“. Fromentin amintește pictorilor un adevăr pe care arta academică nu-l mai cunoaște, un adevăr a cărui ignorare duce la împietrirea picturii: nu trebuie să ai numai ideea limpede a tonului care trebuie să umple o formă și de a-l pune în această formă; adevărata execuție constă într'o autonomie a mîinii inspirate, și în această libertate vie a mîinii care nu numai stabilește tonurile, ci le gîndește ca o mișcare continuă, ca un discurs.

Pictura lui Rubens ca și discursul lui Bossuet, e mișcare. Această idee a mișcării prinsă în clipa sa și în ritmul său, considerată în ea însăși, este una din cele care *ajung departe* în critică și filosofie: Si la main ne courait pas aussi vite, elle serait en retard sur la pensée; si l'improvisation était moins soudaine, la vie communiquée serait moindre; si le travail était hésitant ou moins saisissable, l'oeuvre deviendrait impersonnelle dans la mesure de la pesanteur acquise et de l'esprit perdu.

Vizitînd Olanda el își dă seama imediat că pictura olandeză nu e decît portretul Olandei, „son image extérieure, fidèle, exacte, complète, res-

semblante, sans nul embelissement". Analizând pânzele lui Ruysdael, el descoperă în ele o ordine, un fond solid, o nevoie de a construi și de a organiza, de a subordona detaliul ansamblului, culoarea efectelor. Tabloul lui Ruysdael e o concepție. El e gândit și văzut prealabil. Goette situa mai presus de orice *Cimitirul evreesc*, și lirismul lui *Obermann și René*, sentimentul modern al naturii e descoperirea lui Ruysdael, acest pictor al cerului, al spațiilor superioare pline de coloane de nori, de piramide de aburi, de volute vătoase, spongirese, pluvioase. El concentrează natura, risipa ei într'un total de linii, de culori, de valori și efecte. El încadrează totul în gândirea sa, ca în cele patru unghiuri ale tabloului: „Un tableau de Ruysdaël, quel qu'il soit, est une peinture entiere, pleine et forte en son principe, grisâtre en haut, brune et verdate en bas, qui s'appuie solidement des quatre coins aux cannelures chatoyantes du cadre, qui paraît obscure de loin, qui se penetre de lumière quand on s'approche, belle en soi sans aucun vide, avec peu d'écartis comme qui dirait une pensée haute et soutenue, et pour langage une longue du plus fort tissu". Literat și pictor, el vede în Ruysdaël un om de la Port-Royal: „Je ne sais pourquoi j' imagine que si Ruysdael n'avait pas été Hollandais et protestant, il aurait été de Port-Royal". Ruysdaël ar fi scris mai curând în proză decât în versuri, proza obligând la mai multă sinceritate. El era un visător, un *promeneur solitaire*, iubitor al vieții dela țară, fără emfază.

Metoda lui Fromentin în materie de critică de artă se poate defini ca o analiză tehnică completată de psihologie, tehnica și psihologia făcând parte din examinarea aplicată când omului, când operii. Studiul tehnic al unui tablou nu e pentru el un scop, ci un mijloc de a se ridica la starea de spirit a pictorului în momentul când picta tabloul, și aceasta din urmă la rîndul ei era un mijloc de a ajunge la psihologia întregii carieri și a omului întreg.

Portretul făcut de Taire lui Rembrandt este, fără îndoială, foarte frumos. Cel pe care-l face Fromentin este poate mai inductiv, un portret inteligent, pasionat, avid de a ajunge profunzimele și omul. Știe că un Rembrandt nu se poate reduce la unitate, că oricâtă lumină ai introduce în subiect nu vei izbuti să risipești toată umbra, și că această umbră ca în pictura lui Rembrandt, e *confundată cu pictorul însuși*. Rembrandt prinde din fiecare formă principiul și legea internă. E la el o imposibilitate de a lua faptul izolat, de a le privi ca fragment. A compune e pentru el o cristalizare de imagini acumulate, dispuse printr'un lung *popas în conștiință la noui afinități*. Rembrandt înlătură orice retorică, orice fast. Christul pal și pur a lui Rubens, frumos ca un erou presimțind învierea, devine la Rembrandt o formă pipernicită, chinuită, lividă și cadaveroasă. E un adevărat supliciat scos din piroane, rupt, sfâșiat, picioarele fără vlagă, o *coastă ruptă, alta atârînd, tot corpul devenit o strîmbătură de durere*. Desenul e totdeauna spiritualizat, autorul dispăre împreună cu stilul, construcția scapă; figurile nu mai sînt *făcute* și au aerul de a exista în sine, fără ajutorul niciunei formule cunoscute.

Lecția de anatomie nu l-a mișcat pe Fromentin. Figurile n'ar fi nici bine văzute, nici bine simțite, nici bine pictate. Cadavrul e balonat, puțin construit, nestudiat, văzut de un ochiu indiferent. El e doar un simplu efect de lumină albă într'un tablou negru. Ideia fixă a lui Rembrandt, preocuparea singură de lumină, independent de obiectul luminat, l-a înșelat și deservit. Ceeace nu remarcă Fromentin e că pentru prima oară în Olanda, prin acest tablou, forma era concepută ca o limbă a universului. Pentru prima oară o colecție de portrete devenea un tablou și procedeul de reproducere un instrument care lămurește, coordonează și sintetizează, extrăgînd din particular ideea generală, pânza devenind o măreață lecție de stil. *Garda de Noapte* se reduce pentru el la valoarea unui simplu manifest al clar-ob-

scurului. Tabloul nu-i prezintă niciun farmec, scena e indecisă, acțiunea aproape nulă, fără nicio invențiune pitorească. Portretele puțin reușite, de o asemănare îndoelnică, costumele puțin naturale. Să ne întrebăm însă ce fusese până atunci acest gen al *Gărzilor civice* în Olanda. Chiar cei mai mari pictori nu produsese decât opere de interes municipal, totul mărginindu-se la semnalarea câtorva indivizi, milițieni, de obicei la masă, din profil, într'o lumină egală, între patru pereți ai unei camere. Rembrandt caută să extragă din lucruri caracterul lor istoric. Până atunci personagiile erau reprezentate șezând, semifiguri. El face un tablou de oameni în picioare, de figuri întregi, totul dintr'o dată se înalță, pânza devine decorativă și arhitecturală. Dimensiunile inedite, porticul vast și sumbru, blazonul, drapelul, mulțimea de capete alergând din profunzimile pânzei, frământarea de sulți, de muschete, de halebarde, toboșarul alergând și bătând toba, ritmul viu care umple scena, figurile principale, autoritare pe fondul acestei mișcări, atmosfera, lumina, șgomotul, totul metamorfozează scena, incidentul determinat, banal, devine semnificativ istoric. Fromentin se plânge că figurile sînt puțin fizionomice, miinile absente, gesturile nesigure, costumele necorecte și deloc specifice, însă numai astfel Rembrandt extrage din vulgaritatea faptelor esența ideală pe care ele o conțin. Tabloul e o Marseilleză olandeză în tonuri surde, grave, monumentale, *ale unui Veronese negru*.

Fromentin vede în obscuritate obiceiul pictural al lui Rembrandt, în umbră forma obișnuită a poeticei sale, mijlocul său de expresie dramatică obișnuit. Umbra, adică lumina mai mult sau mai puțin rarefiată devine generatoarea imaginației și creatoarea visului. Viața devine aparentă. Umbra stinge disonanțele, armonizează totul, situiază poetic lucrurile, aprofundează; răspândindu-și cenușa prin colțuri, tabloul devine o palpitate de atomi, o lume a impalpabilului și crepuscularului, simțindu-se în jurul lucrurilor săpate de eterul incolor o vagă presimțire a misterului. Fromentin observă perfect că primul efect ale clar-obscurului pe paletă e un efect decolorant. Nicio tentă nu rezistă: totul se vaporizează, se volatilizează. Pictorul devine gravor. Rembrandt e un pictor al întunerecului, după cum Fromentin e unul al luminii: „Ce n'est pas la gaité qui me plaît dans la lumière; ce qui me ravit c'est la précision qu'elle donne aux contours, et de tous les attributs propres à la grandeur le plus beau selon moi, c'est l'immobilité. En d'autres termes, je n'ai de goût sérieux que pour les choses durables, et je ne considère avec un sentiment passionné que les choses qui sont fixes“. Dar inteligența sa de critic depășește cu mult mijloacele și dorințele sale de pictor, iar pictorul n'a realizat mare lucru din aceste dorințe.

Lumina, totodată sensibilă și intelectuală, care nu există pentru Fromentin decât prelungită și pusă în valoare de armoicele memoriei și reflexiunii, o găsim până la un anume punct în pictura sa, dar mai ales în stilul său de scriitor. Meritul este o conștiință calmă, o probitate care face ca faza sa citeodată îngreuiată și în general fără muzică, să nu se aplece niciodată înaintea unui spectacol, unui sentiment, sau unei idei, lipsită de mijloace, spunând în întregime, clar, pitoresc, tot ceace ea vrea să spună. La baza acestui stil sînt calități solide, ca la Gautier și ca la Gautier, transpunerea posibilă a picturii în scris. Mai mult decît Gautier însă, Fromentin posedă spiritul de disciplină și de umanism, care-l face să se arate demn de calitățile sale.

Despre marii pictori ai timpului său, el vorbește în general cu răceală și chiar pe răutate nenumindu-i niciodată, nedesemnîndu-i decît prin aluzii. Puținul pe care-l spune în *Les Maitres d'autrefois* este vag și slab, confirmînd regula prin care un mare critic își apreciază rău și stingaci contemporanii. Dacă Fromentin gustă felul lor de a picta, el nu se împacă cu felul lor de a gîndi. El face o comparație, destul de fragilă, între pictorii olan-

dezi dintre care niciunul (exceptînd pe Rembrandt și poate și pe Ruysdael) nu a gîndit, și care s'au mulțumit doar să picteze și modernii care au introdus în pictură o anume cantitate de gîndire discursivă. Această gîndire discursivă e pentru el preocuparea de subiect. Ori în arta olandeză se întîmplă tocmai contrariul, ca și în pictura de azi, care a dat satisfacție postumă lui Fromentin: „Une chose nous frappe quand on étudie le fond moral de l'art hollandais, c'est l'absence totale de ce que vous appelons aujourd'hui un sujet“. De o parte el părea să regrete în pictura olandeză lipsa de orice interes uman și de tragic cotidian: un pictor olandez pictează, dar el nu avea nicio „rațiune de a picta acest tablou“. De altă parte, el e obligat să recunoască că interesul literar sau dramatic al „subiectului a adus prejudicii calităților proprii picturale, că un tablou devine din această cauză din ce în ce mai puțin un tablou“. Această chestiune a subiectului se poate reduce la chestiunea raporturilor între inteligență și artă, sau, mai exact, între literatură și pictură. Fromentin era un scrupulos care a făcut totul cu ezitare, care s'a simțit totodată paralizat și luminat de facultatea sa critică: „J'ai souvent été surpris, spune Maxime du Comp, de sa sévérité avec lui-même et du mécontentement qu'il se témoignait“. El a purtat această severitate în pictura sa, asupra căruia nu-și făcea nicio iluzie, în scrierile sale excepționale și puțin numeroase. El a purtat-o în ideia pe care și-o făcea despre raporturile între cele două arte; încercînd, fără să izbutescă, a delimita frontiera lor comună. El a purtat această severitate în critica sa de artă, localizată într'un singur punct: maeștrii flamanzi și olandezi.

T. Enescu

Cuvântarea ținută la incinerarea lui Mircea Nădejde de către profesorul său, G. Oprescu

Mircea Nădejde, a cărei moarte tragic de prematură o depângem astăzi, a fost unul din cei foarte puțini la noi pe care i-au atras istoria artei și viața muzeelor. L-am avut mai întâi elev, în care vreme s'a distins prin maturitatea și originalitatea gândirii sale, apoi colaborator drag și prețios, atât la Muzeul Toma Stelian, cât și la Facultate ca asistent. S'a format astfel pe lângă mine, am putut să-mi dau seama de evoluția spiritului său, de bogăția cunoștințelor sale, variate și întinzându-se în multe domenii, de planurile sale de viitor, deci de tot ce pierdem în el, pierzându-l. Era o natură pasionată și dârză, însă sub un exterior potolit și lent, un fec sub spuză, unul din acei oameni cărora nu le place să ajungă repede la o concluzie într'o materie serioasă dar odată ce cred, nu renunță ușor la punctul lor de vedere, îl apără la nevoie cu toate sacrificiile, fără explozii teatrale, fără inutile cheltueli de energie.

Când a venit pe lângă mine am simțit dintr'odată că aveam în fața mea un tânăr prețios, capabil nu numai să se formeze, ci și să devină acel tovarăș rar, în acelaș timp receptiv, dar neprimind nimic fără control, pe care orice profesor demn de acest nume îl așteaptă dela cei imediat în jurul lui. Ii plăcea disciplina noastră, îl interesa în natura ei, în problemele ei multiple și adesea misterioase, prin care se poate uneori ajunge la părțile cele mai ascunse ale sufletului, dar îl interesa și prin posibilitățile ei de o mai largă educație socială. Încă de atunci își constituia un bagaj cultural rar pentru un student dintr'o țară fără biblioteci și fără muzee, cultură mai mult livrescă desigur, însă adăpată la cele mai sigure izvoare. Nu adopta niciodată ușor o idee; o cântărea mai întâi, o compara cu altele, o supunea unui control îndelung. Dar, odată ce și-o apropiase, ea devenea bunul său, nimic și nimeni nu l-ar fi făcut să renunțe la ea. Domol, cum îi era în aparență firea, cu perseverență, cu pă-

trundere, el răspundea atunci la un argument cu un alt argument pe care-l credea și mai tare, ca să arate de ce își păstra poziția.

Când s'a crezut destul de înarmat ca să publice, a început să studieze problemele ce-l interesau, din arta noastră și din cea străină, unele chestiuni de amănunt, altele de vederi generale. Primele sale lucrări au fost elaborate pe încetul cu prudență, căci ura să facă afirmații pe care să nu le poată justifica. Ținea la o logică strânsă în demonstrație, la confruntarea părerilor sale cu cele ale oamenilor în care avea încredere, la o formă nu numai decentă, ci frumoasă, personală. Detaliu pentru detaliu, chiar atunci când avea aparența noutății, nu-l pasiona, ci mai degrabă ideile generale, căci numai ele i se păreau rodnice și mai necesare nouă, popor de puțină vreme intrat în civilizația apuseană, care de multe ori judecăm pripit și fără busolă. De la un studiu la altul orizontul său se lumina și se lărgea, el ajungea din ce în ce mai sus, acolo de unde se putea vedea mai departe, ca în ultimile sale cercetări publicate în volumele din *Analecta*. Mărturisesc că acele studii dense, bine gândite, nu le obțineam dela el ușor. Dar când mi le aducea trebuia să recunosc că ele erau exact ceea ce doream, că mersul raționamentului său, concluziile la care ajungea se impuneau până și celor mai severi lectori. Mă simțeam mândru de el, eram fericit că se formase în preajma mea, că în activitatea sa de istoric de artă și mai târziu, de director al celui mai important muzeu dela noi, el punea în practică și încerca să realizeze proiecte ce ne erau scumpe, pe care le studiasem împreună în lungile noastre conversații, în traiul nostru de toată ziua printre elevi și obiecte de artă.

Am simțit că un atare cercetător are nevoie absolută de contactul cu străinătatea și i-am ușurat o călătorie de studiu în Spania, ale cărei imense și felurite comori artistice, deci posibilități de viitoare publicații, erau la noi aproape necunoscute. Întâlnirea cu specialiștii acelei nații de elită, oameni învățați însă nu totdeauna bucuroși de oaspeți, cu poporul spaniol, unul din cele mai aristocratice și mai originale din lume, mândru și rezervat, au avut o adâncă și salutară înrâurire asupra lui Nădejde. S'a întors de acolo mai curând de cât aș fi dorit și ar fi dorit el însuși, din pricina războiului civil, dar transformat. De această maturizare a spiritului lui a profitat și Muzeul Toma Stelian și Universitatea, unde, alături de colegi tot așa de devotați și de muncitori, am reușit să înjghebăm împreună câteva din manifestările de artă și de învățatură universitară cele mai prețioase din viața noastră culturală de după primul război mondial. În expozițiile numeroase ce am organizat, în tipărirea catalogului muzeului, în evacuarea plină de peripeții a colecțiilor noastre, fă-

cută în așa de grele condiții, și în reinstalarea lor după 23 August, Nădejde și-a făcut cu scrupulozitate datoria.

Dar ceea ce-l preocupa mai mult, încă de pe băncile universității era rolul social al artei, și, ca un corolar, al muzeelor și al expozițiilor. Dese ori orele noastre de colaborare la muzeu se petreceau în examinarea de proiecte și de planuri, de dări de seamă despre ceea ce se făcea aiurea, în țări de cultură, pe acest teren. De aici au eșit, pe de o parte proiectele sale de viitor, ca director al Muzeului Național, proiecte care, cu toate greutatea și lipsurile acestor ani din urmă, intraseră hotărât în domeniul realizărilor, pe de alta legea muzeelor, dezbătută și redactată în numeroase și lungi ședințe, sub președinția D-lui Ministru Livezeanu, atunci Secretar General al Ministerului, lege la care contribuția lui Nădejde a fost esențială. Și toată această frumoasă activitate, toate planurile de viitor au fost tăiate prin acea moarte năpraznică, care răpune un om de numai 33 de ani. Înțelegeți dece, gândindu-mă azi la fostul meu elev, am impresia că am pierdut nu numai un colaborator și un prieten, ci pe un copil al meu, în care-mi pusesem speranțe, ce s'au năruit odată cu moartea lui. Un istoric de artă deplin format, la noi unde sunt așa de puțini istorici de artă, un director de muzeu activ și plin de cele mai nobile intenții, în țara noastră unde muzeele au fost mai degrabă niște morminte, a fost secerat la vârsta când el abia începuse să-și arate solidele lui calități. Ce soartă mai vitregă ne-am fi putut închipui pentru el, ce pierdere mai dureroasă pentru disciplina noastră, ce durere mai mare pentru familia lui, așa de exemplar unită? Stăm înmărmuriți în fața trupului lui rece și plângem. Este tot ce putem face. Fie ca lacrămile noastre sincere și partea ce luăm la doliul lor, să întărească ca să suporte cu resemnare lovitura ce primesc, pe soția și mama lui, pe fiul lui, pe rudele lui apropiate.

TABLA ILUSTRĂȚIILOR

	Pag.
1 ^o . <i>Mărgineni</i> : Sculptură în piatră (fragment).	55
2 ^o . <i>Mărgineni</i> : Sculptură în piatră (fragment).	55
3 ^o . <i>Mărgineni</i> : Sculptură în piatră (fragment).	55
4 ^o . <i>Măgureni</i> : Ghiveci cu floare orientală. Sculptură în piatră .	56
5 ^o . <i>Măgureni</i> : Fragment din decorația interioară. Pictură murală	57
6 ^o . <i>Filtreștii de Pădure</i> : Stâlpii dintre naos și pronaos	58
7 ^o . <i>Colțea</i> : Stâlpii dintre naos și pronaos.	59
8 ^o . <i>Colțea</i> : Portalul. Sculptură în piatră	60
9 ^o . <i>Colțea</i> : Figură de Evanghelist (detaliu din portal)	61
10 ^o . <i>Fundenii Doamnei</i> : Decorație exterioară în stuc	62
11 ^o . <i>Fecioara Maria purtând pe Iisus pe brațul stâng</i> ; icoană în ulei pe pânză, de N. Grigorescu	89
12 ^o . <i>Piazza del Popolo</i> ; în timpul Carnavalului din sec. XVIII-XIX	105
13 ^o . <i>Columna lui Traian</i>	106
14 ^o . <i>Castel Sant 'Angelo</i> ; în fund Cupola Basilicii Sf. Petru	107
15 ^o . <i>Piazza și Basilica San Pietro</i> ; după o stampă de G. B. Piranesi	108
16 ^o . <i>Villa Medici</i> ; sediul Școlii franceze la Roma	109
17 ^o . <i>Sfântul Nicolae dela Vad</i> ; icoană în tempera pe lemn cu acoperământ de argint aurit	113



TABLA DE MATERII

	Pag.
1 ^o . Mircea Nădejde, - <i>Insemnări monografice pe marginea artei populare</i>	5
2 ^o . G. Oprescu, - <i>Grigorescu și Franța. Studiu asupra formației spirituale și artistice a maestrului</i>	11
3 ^o . I. D. Ștefănescu, - <i>Arthur Garguromin Verona</i>	33
4 ^o . Teodora Voinescu, - <i>Preliminarii la Studiul artei Cantă-cuzinilor</i>	41
5 ^o . Corina Buniș, - <i>Biserica Bătuște</i>	63
6 ^o . Eleonora Costescu, - <i>Considerații asupra artei în Tratatul de Pictură al lui Leonardo da Vinci</i>	71
7 ^o . I. D. Ștefănescu - <i>Icoana de N. Grigorescu, necunoscută.</i>	87
8 ^o . G. I. Maxim, - <i>Petrecerea lui Gheorghe Asachi în Roma ottocentesca</i>	91
9 ^o . I. D. Ștefănescu, - <i>Icoana Sfântului Nicolaie de la Vad.</i>	111
10 ^o . Vilma Lydia Fühn, - <i>El Greco, pictor baroc</i>	117
11 ^o . Zoe N. Dumitrescu, - <i>Barocul trăsătură constantă în arta germană</i>	129
12 ^o . Rottenberg Hainz, - <i>Barocul trăsătură permanentă a artei germane</i>	135
13 ^o . Grünberg Michel, - <i>Trăsături baroce în opera lui Michel Angelo</i>	151
14 ^o . T. Enescu, - <i>Eugène Fromentin critic de artă.</i>	161
15 ^o . G. Oprescu, - <i>Cupântare ținută la incinerarea lui Mircea Nădejde</i>	171
16 ^o . <i>Tabla ilustrațiilor</i>	175
17 ^o . <i>Tabla de materii</i>	176

