

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

2
1963

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

ANUL X
2
1963

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

COMITETUL DE REDACȚIE

ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU — redactor responsabil; PROF. MIHAIL BERZA, — membru corespondent al Academiei R.P.R.; PROF. MARCEL BREAZU; MIHAI FLOREA; ACAD. PROF. MIHAIL JORA; GEORGETA OȚETEA; AMELIA PAVEL — secretar științific de redacție; PROF. MIHAIL POP; MIRCEA POPESCU — redactor responsabil adjunct; PROF. VIRGIL VĂTĂȘIANU — membru corespondent al Academiei R.P.R.; ACAD. PROF. TUDOR VIANU.

S U M A R

	<u>Pag.</u>
Cuvînt înainte	279

ARTE PLASTICE

Acad. G. OPRESCU,	Grigorescu și societatea vremii sale (II)	285
PAUL HENRI STAHL,	Vechi case și biserici de lemn din Muntenia..	315
RADA TEODORU,	Curți întărite tîrzii	335

TEATRU ȘI MUZICĂ

LETIȚIA GÎTZĂ,	Arta scenică romînească la începutul secolului al XIX-lea	359
ALFRED HOFFMAN,	Interpretări variate ale Concertului nr. 1 de Franz Liszt	369
ȘTEFAN NICULESCU,	Creația de cîntece a lui Mihail Jora	385

PROBLEME DE TEORIA ARTEI

GR. SMEU,	Esteticul ca atribut al calității produselor materiale de larg consum	413
-----------	---	-----

NOTE ȘI DOCUMENTE

Biserica din Leșnic (<i>Vasile Drăguț</i>).....	423
Datarea ansamblului de pictură de la Rîșca (<i>Sorin Ulea</i>).....	433
Date noi în legătură cu activitatea lui Gh. Asachi în Italia (<i>Pavel Chihaia</i>).....	437
B'Arg (Ion Bărbulescu) (<i>Gheorghe Cosma</i>).....	452

	<u>Pag.</u>
Date despre activitatea Societății Tinerimea artistică între 1902 și 1916 (<i>Petre Ȑprea</i>)	466
Dora d'Istria: o elevă uitată a lui Felice Schiavoni (<i>Radu Ionescu</i>)	472
Aspecte ale producției de metal în arta aplicată contemporană românească (<i>Georgeta Ȑțetea</i>)	480
Eufrosina Popescu (1821—1900) (<i>Mihai Florea</i>)	494
Înființarea Societății dramatice și importanța ei (<i>Lelia Nădejde și Ana-Maria Popescu</i>)	501
Condițiile și etapele constituirii Societății muzicale « George Enescu » de la Iași (<i>Mircea Voicana</i>)	510
Spectacole oficiale de burg și jocurile de carnaval ale breslelor săsești din Transilvania (<i>Harald Krasser</i>)	519
Cronică	525
Recenzii	527
Note de lectură	531
Buletin bibliografic	537
Index alfabetic	539

СОДЕРЖАНИЕ

	<u>Стр</u>
От редакции	279

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Г. ОПРЕСКУ,	Григореску и современное ему общество (II) ...	285
ПАУЛЬ ГЕНРИ СТАЛЬ,	Старые деревянные дома и церкви Валахии ...	315
РАДА ТЕОДОРУ,	Поздние укрепленные дворы	335

ТЕАТР И МУЗЫКА

ЛЕТИЦИЯ ГЫТЗЭ,	Румынское сценическое искусство в начале XIX века	359
А. ХОФМАН,	Различные исполнения концерта № 1 Франца Листа	369
ШТЕФАН НИКУЛЕСКУ,	Песенное творчество Михаила Жоры.....	385

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ИСКУССТВА

ГР. СМЕУ,	Эстетика как составной элемент качества предметов широкого потребления.....	413
-----------	---	-----

ЗАМЕТКИ И ДОКУМЕНТЫ

Церковь из Лешника (<i>Василе Дрэгуц</i>)	423
Датировка живописи из Рышки (<i>Сорин Уля</i>)	433
Новые сведения о деятельности Г. Асаки в Италии (<i>Павел Кихайя</i>)	437
Б'Арг (Ион Бэрбулеску) (<i>Г. Косма</i>)	452
Сведения о деятельности Общества художественной молодежи в 1902—1916 гг. (<i>П. Опря</i>)	466

	<u>Стр.</u>
Дора д'Истрия — забытая ученица Скиавонни (<i>Раду Ионеску</i>).....	472
Использование металла в современном румынском прикладном искусстве <i>Джеорджета Оцетя</i>	480
Ефросина Попеску (1821—1900) (<i>Михай Флоря</i>)	494
Создание Драматического общества и его значение (<i>Лелия Нэдежде и Ана-Мария Попеску</i>)	501
Условия и этапы формирования Ясского Симфонического общества «Джордже Энеску» (<i>Мирча Войкана</i>)	510
Официальные городские празднества и карнавальные игры сакских ремесленных цехов в Трансильвании (<i>Х. Крассер</i>)	519
<i>Хроника</i>	525
<i>Рецензии</i>	527
<i>По страницам печати</i>	531
<i>Библиографический список</i>	557
<i>Алфавитный указатель</i>	539

SOMMAIRE

	<u>Page.</u>
Avant-propos	279

ARTS PLASTIQUES

G. OPRESCU,	Grigorescu et la société de son temps (II)	285
PAUL HENRI STAHL,	Vieilles maisons et églises en bois de Valachie ..	315
RADA TEODORU,	Résidences fortifiées tardives	335

THÉÂTRE ET MUSIQUE

LETIȚIA GÎTZĂ,	L'art scénique roumain au début du XIX ^e siècle	359
A. HOFFMAN,	Interprétations diverses du Concerto n° 1 de Franz Liszt	369
ȘTEFAN NICULESCU,	Les chants de Mihail Jora.....	385

PROBLÈMES DE THÉORIE DE L'ART

GR. SMEU,	Le facteur esthétique, attribut de la qualité des objets de consommation courante	413
-----------	--	-----

NOTES ET DOCUMENTS

L'église de Leșnic (<i>Vasile Drăguț</i>).....	423
La datation de l'ensemble pictural de Rîșca (<i>Sorin Ulea</i>)	433
Données nouvelles touchant l'activité de Gh. Asachi en Italie (<i>Pavel Chihaia</i>)....	437
B'Arg (<i>Ion Bărbulescu</i>) (<i>Gh. Cosma</i>).....	452
L'activité de la société « Tinerimea artistică » de 1902 à 1916 (<i>P. Oprea</i>).....	466

	Page.
Dora d'Istria, une élève oubliée de Schiavoni (<i>Radu Ionescu</i>).....	472
L'utilisation des métaux dans l'art appliqué roumain contemporain (<i>Georgeta Ofetea</i>)	480
Eufrosina Popescu (1821—1900) (<i>Mihai Florea</i>).....	494
La fondation de la Société Dramatique et son importance (<i>Lelia Nădejde et Ana-Maria Popescu</i>)	501
Conditions et étapes de la formation de la Société musicale « George Enescu » de Jassy (<i>Mircea Voicana</i>)	510
Les spectacles de foire et les danses de carnaval des corporations saxonnes de Transylvanie (<i>Harald Krasser</i>)	519
<i>Chronique</i>	525
<i>Comptes rendus</i>	527
<i>Notes de lecture</i>	531
<i>Bulletin bibliographique</i>	537
<i>Index alphabétique</i>	539

CUVÎNT ÎNAINTE



mplinirea a 15 ani de la reorganizarea Academiei noastre nu a însemnat numai un moment festiv, ci și prezența în conștiințe a unui bilanț pozitiv al muncii științifice din Republica Populară Română. În toate domeniile științei, cotitura făcută a fost hotărâtoare. În fața oamenilor de știință s-au deschis perspective nebănuite. Cercetarea adevărului pe toate treptele studiului, de la examinarea fenomenului de amănunt, elementar, la sinteza clarvăzătoare și mereu generatoare de noi probleme, se dovedea în lumina metodei materialist-dialectice o îndeletnicire nu numai pasionantă și edificatoare, ci și strâns legată, prin roadele ei, de întreg universul practicii.

În domeniul de cercetare care ne revine, sprijinul material și moral acordat de Partid și de Guvern muncii științifice a dat curînd roade. La numai cîțiva ani de la înființarea Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R. au apărut, realizate de colectivele Institutului, lucrări științifice de un deosebit interes pentru dezvoltarea disciplinei noastre. Amintim în primul rînd lucrări de sinteză ca *Istoria artelor plastice în România*, vol. I (1957), vol. II (1958), *Artele plastice în România după 23 August 1944* (1959), *Teatrul în România după 23 August 1944* (1959). Alături de acestea, monografii despre artiști, albume, culegeri de studii au îmbogățit rapid bibliografia artei românești. Un important rol l-a avut și îl are, din ce în ce mai mult, prezența specialiștilor noștri în munca de popularizare a artei. Numeroase lucrări despre artă, semnate de cercetători ai Institutului, ca și elaborarea textelor pentru termenii de artă la Dicționarul Enciclopedic Român reprezintă o contribuție prețioasă la răspîndirea culturii în mase.

De asemenea, prezența colaborărilor noastre în străinătate, prin traduceri de lucrări originale, colaborări la enciclopedii și publicații de specialitate, a asigurat o mereu mai bună și mai activă difuzare a valorilor artei noastre peste hotare. Contribuția istoricilor noștri de artă s-a bucurat de interes și de prețuire, după cum o dovedesc recenziile, notițele, semnalările cu caracter apreciativ apărute în reviste ca *Iskusstvo*, *Gazette des Beaux Arts*, *Demos*, *Süd-Ost Forschungen* etc.

Un prețios mijloc de valorificare a cercetărilor efectuate în cadrul Institutului l-a constituit revista *Studii și cercetări de istoria artei*.

Cu acest volum, publicația noastră împlinește 10 ani de apariție. Strădaniile Comitetului de redacție, în tot acest interval, au coincis cu cele ale cercetătorilor Institutului, îndreptate către examinarea și reexaminarea trecutului și prezentului nostru artistic, în lumina metodei materialist-dialectice de cercetare a istoriei. În fața unui imens material, numai parțial studiat în trecut de specialiști, și nu întotdeauna într-un spirit riguros științific, cercetătorilor Institutului de istoria artei le revenea sarcina să pornească la o muncă pasionantă, dar deosebit de grea. Necesitatea de a acumula cât mai mult material documentar, care să garanteze autenticitatea generalizărilor, se împletea cu cea a folosirii metodologice a punctelor de plecare teoretice, de un vast orizont științific.

Începutul n-a fost desigur ușor, dar, de la primele etape, s-a arătat foarte rodnic. Într-adevăr, încă de la sumarul primelor numere ale revistei, s-a putut observa o concentrare rațională a preocupărilor în jurul unuia din cele mai urgente puncte care trebuiau elucidate: problema stabilirii originilor naționale ale creațiilor artistice valoroase de pe teritoriul românesc. Această problemă se împletea strâns cu postulatul metodologic al studierii fenomenului artistic ca fenomen de suprastructură, nedespărțit de ansamblul vieții social-economice. Concomitent, s-a evidențiat importanța cercetării și a revalorificării unor opere ignorate de istoriografia burgheză de artă, al căror rol apărea, în lumina funcției social-educative a artei, foarte însemnat. Urmărindu-se de asemenea firul drumului către o viziune realistă în arta românească, s-au putut contura unele trăsături caracteristice tradiției artistice naționale.

În mod consecvent, studiile, articolele și notele publicate în revista *Studii și cercetări de istoria artei*, cu începere din 1954, au adus astfel la lumină rezultate ale unor cercetări operate cu efortul de a lucra în spiritul concepției marxist-leniniste despre istoriografia de artă, ghidată de respectul adevărului istoric, de principiul documentării integrale, al strictei ierarhii a principalului față de accesoriu, al prezentării fenomenelor în interacțiune permanentă. Pe etape au fost publicate studii care au urmărit rolul activ al meșterilor medievali români, existența unor școli românești de pictură laică anterioare activității pictorilor străini stabiliți la noi — considerați de istoriografia burgheză a fi deschis porțile picturii românești moderne —, studii care au completat cu o bogată documentare puținul care se știa cu privire la tradițiile artei militante pentru ideile progresiste.

Nu au lipsit cu totul nici preocupările legate de prezentările cu caracter monografic: medalioane ale unor personalități artistice sau momente și aspecte ale creației lor. Au fost studiate diferite genuri de artă în dezvoltare, învederându-se cu aceste prilejuri filoane și interferențe interesante între arta plastică și alte fenomene de cultură. S-au făcut unele încercări de sinteză în domeniul artei noastre contemporane, pe parcursul diferitelor ei etape.

În domeniul istoriei teatrului românesc au fost aduse contribuții în ceea ce privește studiul dramaturgiei românești din secolul al XIX-lea, sub toate aspectele ei. Figuri de actori, concepții despre teatru, societăți actoricești și genuri dramatice au fost studiate cu mijloacele cercetării faptice asidue. S-au urmărit cu insistență și diversele forme ale spectacolului teatral popular, al cărui studiu s-a dovedit a fi deschizător de perspective pe plan teoretic. Articolele și notele de istoria muzicii au reușit să contureze unele trăsături caracteristice creației muzicale și activității muzicale românești din secolul al XIX-lea. Cîteva studii consacrate unor aspecte ale creației lui

George Enescu au trezit implicit curiozitatea pentru problematica vastă a muzicii din perioada dintre cele două războaie. Numeroasele contribuții ale sectorului de artă populară, abordând, în studii ample și documentate, cercetarea multiplelor tehnici și genuri ale artei populare, au creat premisele pentru o vedere de ansamblu asupra problemei raporturilor dintre arta populară și cea cultă, a rolului artei populare în constituirea tradiției artistice naționale etc.

Avînd în primul rînd sarcina să reflecte activitatea Institutului de istoria artei, dar — prin însăși verificarea pe care, în focul practicii, laboratorul muncii redacționale o oferea textelor redactate, pe tot parcursul elaborării lor — și sarcina, plină de răspunderi, de a chema uneori cercetarea spre punctele ei nodale, de a cîntări și echilibra ponderea raportului dintre problemele atacate în sumar, Comitetul de redacție a întîmpinat greutăți firești, legate de complexitatea structurii revistei noastre.

Într-adevăr, revista se afla în fața unor rubrici corespunzătoare la cinci sectoare de activitate, foarte diverse, deși cu un cert factor comun metodologic la bază. În același timp se evidenția necesitatea de a păstra specificul fiecărei rubrici din sumar, subordonîndu-l însă unei concepții unitare și unei viziuni de ansamblu în perspectivă, asupra istoriei culturii romînești. Eforturile redacției au mers în acest sens, dar nu întotdeauna cu o egală reușită. Rubrica « Probleme de teoria artei », care avea într-un fel menirea să concentreze și să exprime această viziune unitară, situîndu-se la cel mai înalt nivel al îndrumării cu caracter teoretic, nu a putut întotdeauna să fie acoperită, deși unele din articolele publicate la această rubrică au fost deosebit de interesante și de utile. De asemenea studiile de specialitate cu caracter de sinteză, cu bogate implicații teoretice, studiile care să cerceteze probleme de interferență între un domeniu și altul, articolele consacrate esteticii diferitelor genuri de artă, analiza însăși a metodelor noastre de cercetare, articole deci pe care s-ar fi putut axa mai ferm unitatea revistei, au fost puține la număr.

Au rămas încă înafara preocupării susținute a sectoarelor temele privind arta dintre cele două războaie: artă plastică, teatru, muzică; temele privind contribuția unor personalități din domeniul cercetărilor de istoria artei. Sumarele viitoare vor umple desigur acest gol.

Fără îndoială că istoria artelor trebuie, la fel ca orice știință, să-și clădească edificiul pe o solidă temelie a faptelor; rubrica de « Note și documente » a revistei a oferit în această privință un substanțial izvor de informație și multe puncte de plecare sugestive. Totuși, și aici rămîn încă destule de făcut: lupta împotriva descriptivismului, a unui insuficient discernămint între principal și secundar, împotriva unor unghiuri de vedere lăturálne și a orizontului îngust, a profesionalismului uneori, am spune. Selecția faptelor reflectă ea însăși luminile unei orientări mai vaste; este oarbă sau plutește în incertitudine fără ele.

Plecînd de la ideea că disciplina noastră, sub toate formele ei, nu se poate desprinde cu totul de obiectul de care se ocupă, fiind ea însăși într-un fel o « artă », un gen al beletristicii, redacția revistei s-a străduit să încurajeze orice manifestare în acest sens și, dimpotrivă, să lupte împotriva limbajului simplist, uniform, expresie de fapt a unei gîndiri simpliste și schematice. Investită cu responsabilități de ordin științific, istoria artelor nu-și poate mînuî cu eficacitate armele, decît atunci cînd, ajunsă în faza comunicării

rezultatelor atinse în cercetare, reușește să transmită ceva din valoarea spirituală și forța emoțională, din substanța umană a operelor de care se ocupă. Rămîne unul din dezideratele principale ale redacției, acela de a sprijini, printr-o atenție susținută, și realizarea misiunii educative pe plan uman a științei noastre. Legătura cu practica vieții artistice de astăzi, ca și învierea ecoului pe care creațiile artistice l-au avut cîndva în opinia publică a trecutului, transmiterea mesajului unic al fiecărei opere într-un limbaj propriu și inteligibil, stăpîn pe terminologia de specialitate dar și expresie a unei experiențe autentice în fața creației artistice, sînt sarcini scumpe oricărui istoric și critic de artă, preocupat și de destinul etic al scrierilor sale. Evitînd maniera și afectările, snobismul și sclipirile superficiale, va trebui să ne străduim a lupta împotriva cenușii și monotoniei în gîndire și limbaj, inserînd întotdeauna dragostea noastră pentru marile creații ale trecutului și ale prezentului în sistemul marilor adevăruri obiective. Adăugînd și aceste virtuți la rigoarea științifică a cercetării, vom ajunge să ne apropiem de portretul ideal al istoricului și criticului de artă.

Înmănunchind realizările de pînă acum, în care se pot descifra greutatea adesea biruite ale începutului, avînd clare în față obiectivele către care tindem, putem făgădui cititorilor noștri, cu prilejul acestei aniversări, roadele sănătoase și tot mai bogate ale unei activități, pusă cu convingere adîncă și pasiune în slujba unei culturi socialiste.

ACAD. G. OPRESCU



ARTE PLASTICE



de ACAD. G. OPRESCU



a 15 iunie 1870 se deschide la București Expoziția artiștilor în viață. Grigorescu participă la ea cu 26 de lucrări, contribuție masivă, menită să impresioneze și autoritățile de care depindea atunci soarta artei, și publicul, să-i facă să înțeleagă că cel care le iscălea nu era un expozant oarecare, ci artistul menit să conducă arta, la noi în țară, pe căi noi, să inițieze o eră mai aproape de viața reală, mai conformă dispozițiilor noastre temperamentale decât chiar cea a lui Aman, oricâte merite și-ar fi cîștigat acesta în perioada ce precedase întoarcerea lui Grigorescu în țară, și mai ales superior executate. Și ceea ce este mai uimitor, este că prezența lui Grigorescu în acea expoziție e în stare să insufle la doi critici, care nu se remarcaseră pînă atunci, idei juste, favorabile lui, dar defavorabile celorlalți pictori. Analiza ce fac expoziției ne arată că ei erau capabili să judece just un fenomen atît de nou, să aprecieze importanța lui Grigorescu, dar și rolul artei în cultura unei țări civilizate.

Și ceea ce e și mai surprinzător, acești doi ziariști nu sînt singurii demni de atenția noastră, atunci cînd cercetăm amănunțit presa timpului. Uneori, e drept destul de rar, sîntem uimiți să vedem idei judicioase, observații pătrunzătoare, și în alte articole consacrate expoziției, în care Grigorescu juca un atît de înalt rol. Și dacă, Laerțiu și Ange Pechmeja se ridică și prin ideile ce exprimă, și prin forma articolelor lor, deasupra celorlalți, se mai găsesc și printre aceștia de cei care se cuvine să fie luați în seamă. Mai ciudate ne apar însă articolele defavorabile, în fruntea cărora, ca exemplu izbitor de neînțelegere și de rău gust, se plasează cel al directorului *Convorbirilor literare*. Totuși, iată un prim efect demn de remarcat al apariției metehorice a unui pictor desăvîrșit în Capitala noastră; oameni care în viața lor cu foarte puțin timp înainte nu se gîndiseră să-și analizeze impresiile și sentimentele în fața unor pînze zugrăvite, încep acum să-și pună întrebări, să cugete la răspunsurile cele mai potrivite, să se amestece printre cei ce constituiau opinia publică în materie estetică, în București. Este neîndoios că acest progres îl datorim tot lui Grigorescu care, spre deosebire de ceilalți pictori, nu picta ca să se distreze ori cînd îl sileau nevoile materiale, și numai cînd avea răgaz și dispoziție de lucru, ci considera meseria lui ca un mesaj,

ca o datorie față de poporul său — chiar și atunci când picta un buchet de flori —, ca o îndatorire principală a lui în viață.

În grupul de opere expus de Grigorescu, imagine concentrată a tuturor posibilităților tînărului artist, se relevă portretul superb al lui Năsturel Herescu, pictat, pentru acest boier din secolul al XVIII-lea, după nu știm ce document original. Fără voie ne gîndim la Tițian, care și el făcuse o capodoperă din portretul lui Francisc I, regele Franței, inspirat de o medalie cu capul aceluia. Ne surprinde totuși să constatăm că celebrul peisagist de mai tîrziu nu trimite decît o mică proporție de peisaje, și că numărul naturilor moarte de tot soiul întrece cu mult celelalte genuri. Era poate aici credința că asemenea subiecte sînt mai ușor înțelese și mai căutate.

La închiderea expoziției, Grigorescu are tot dreptul să fie mulțumit. În primul rînd, se vorbise de el, nu ca de un pictor abia venit de la studii, ci ca de un maestru deplin format. Primise medalia I, cea mai mare recompensă ce se acorda atunci, dar nu medalia de onoare, cum ar fi meritat. Aman, cu ocazia distribuirii recompenselor, îl laudă și îi prezice un frumos viitor. Nu se înșela. Era un lucru mare să se spună aceasta de către directorul Școalei de arte, deși în cuvintele în care își învâluie gîndirea simțim o oarecare rețineră. Vînduse apoi parte din tablouri, iar Eforia spitalelor, posesoarea portretului lui Năsturel Herescu, îi comandase alte două portrete de binefăcători, ambele ale unor membri ai familiei Ghica.

Pe lîngă atîtea comentarii artistice, provocate de prezența lui Grigorescu, în opinia publică, exprimată de unii gazetari, începe să se formuleze o întrebare: cum se face că Grigorescu este atît de evident superior celorlalți expozanți? Fatal, oamenii sînt tentați să se gîndească și la felul cum erau pregătiți artiștii la noi, adică la felul cum funcționa școala de arte, la profesorii ei. Aman, directorul, este luat în spăngi, dar cu discreție. Cînd e vorba de Tattarescu, celălalt profesor de pictură, nu se mai observă însă nici un fel de menajament. Tot oprobriul ce merita școala, toate seriile slab pregătite de elevi, i se datoresc mai ales lui. « Ce să învețe dumnealui pe elevi? » se întreba un critic, « să-i învețe a face sfinți, ca la biserica sf. Spiridon, să facă tipuri, ca în tabloul cu Agar? »

În salonul următor, 1872, Grigorescu nu expune. El înțelegea să protesteze astfel față de abuzul comis de comitetul expoziției, ce își rezervase pentru membrii lui toți pereții mai bine luminați, din sălile unde se ținea expoziția. Neparticiparea lui face, din această manifestare artistică, ceva fără rost, dar vehement comentat. Grigorescu nu era lipsit de umor. El prevăzuse întrebările ce-și va pune publicul, nivelul scăzut al expoziției, criticile, expresia dezamăgirii tuturor. Un prieten jurnalist al artistului, de pildă, își termină o cronică în care comenta salonul, după ce spune că expoziția n-are nici o valoare, adăugînd: « Dacă vreți să vedeți pictură, duceți-vă să vedeți pînzele, pe care d. Grigorescu le expune la Gebauer ».

★

Nu trecuse decît puțină vreme de la participarea lui Grigorescu la viața artistică și, într-un sens mai larg, la cea culturală a Capitalei, și schimbări considerabile avuseseră loc, spre uimirea tuturor. Este el prezent într-o expoziție, cum a fost cea din 1870, toată presa zbîrnîie, articolele de critică ocupă coloane întregi din ziarele timpului. E el absent, ca la expoziția din 1872, nu se mai aud decît regretele cronicarilor pentru acea absență, și

invectivele, pînă și de la istorici de reputația lui Hasdeu, ieșit plin de indignare din preocupările lui de altă natură, aruncate celor incapabili să picteze un personaj « tipic », într-un tablou istoric, în timp ce Grigorescu « poate crea un tip, pînă și dintr-o muscă ». Era evident pentru oricine că nu cu nouăsprezece tablouri, cîte fuseseră în expoziția din 1872, se poate demonstra calitatea artistică a unui popor.

Dar criticul care mai exact și mai pătrunzător definește situația este Laerțiu. Pentru că unul sau altul, în conversațiile zilnice, pusese superioritatea lui Grigorescu pe seama profesorilor săi, el proclamă că superioritatea noului venit este o chestie mai adîncă, decît simpla trecere printr-un atelier (de altfel, precum știm și cum probabil știa și Laerțiu, în atelier Grigorescu nu rămăsese decît un an și cîteva luni). « Ce garanție poate fi pentru public atelierul cutăreia sau cutăreia ilustrațiunii... Grigorescu este al lui însuși; are coloritul său propriu, precum are individualitatea sa distinctă din toate producțiunile ce le-a dat publicului ».

Grație lui Grigorescu, evenimentele o dovedesc, se naște la noi, în acest scurt interval, o critică artistică în presă, se formează un public mai competent, se satisfac exigențele amatorilor, formați în străinătate, și se dă posibilitatea, celor care sînt tentați, să-și constituie o colecție de tablouri, fără să se mai codească, căci și la București se puteau găsi acum opere de calitate.

Dar toate aceste rezultate n-aveau raport între ele: lipsea un element de coeziune, o organizație care să le îmbine, să pună între ele ordine. Așa se



Fig. 1. — N. GRIGORESCU, *Femeie lucrînd la vatră*. Foto N. Ionescu.

ajunge la crearea Asociației amicilor bellelor arte, în 1872. Cei care o constituie sînt toți admiratori ai lui Grigorescu. Ei știu precis că de la stat nu era mai nimic de așteptat pentru promovarea artei, cel mult cumpărare de tablouri, din cînd în cînd. Este datoria amatorilor să suplinească un minister fără activitate, fără inițiativă și fără competență. Prima mare manifestare a noii asociații va fi o expoziție, universală prin conținut, deși la ea nu vor participa decît amatori și colecționari din București. Este probabil că amintirea expoziției universale din 1867, de la Paris, mai ales în ce privește pavilionul destinat artelor, ca organizare și scop, să nu fie străină de ce se plănuia la noi. Evident însă, și mijloacele noastre, și organizatorii, nu puteau concura ca experiență, cu ceea ce oferise imperiul francez. Stăncescu, devotatul prieten al lui Grigorescu, era spiritus rector al expoziției. Altfel, nu înțelegem cum i s-ar fi dat posibilitatea lui Grigorescu să contribuie cu cele aproximativ 150 de pînze ale sale, un sfert din numărul total al obiectelor expuse, și să facă din pictura lui elementul izbitor și cel mai atractiv al expoziției.

Intenționată pentru o lună și jumătate, această manifestare, fără precedent la București, va ține mult mai mult, iar catalogul ei se va bucura de un atît de mare succes, încît a fost nevoie să fie retipărit de două ori. Participarea lui Grigorescu este de toți cei competenți ridicată în slavă. Cît ținu expoziția, el vînduse cam de 17 000 lei aur. După expoziție, el mai pune la loterie cîteva pînze, așa încît, și din punctul de vedere financiar, avea motive să fie mulțumit. Cu cei 10 000 lei aur de la Ion Ghica, cu ce îi va fi revenit și de la loterii, îl putem considera în posesia a aproximativ 50 000 lei, ceea ce, în acea vreme, constituia o avere frumoasă. De aceea nu înțelegem lamentațiile din presă ale unui prieten intim, lamentații avînd desigur originea în Grigorescu însuși, că el la București n-ar fi putut să trăiască convenabil cu ce-i producea pictura și, mai ales, să închirieze un atelier potrivit. Există însă în Grigorescu o trăsătură nu din cele mai plăcute: tendința de a da uneori o prea mare importanță banului, de a măsura întîmplările vieții cu această unitate de măsură și de a se crede nu suficient compensat. Ea îi venea din trecutul său îndepărtat, atît de precar, și poate și din originea sa țărănească supusă unor aspre vicisitudini. În corespondența sa, de pildă, pe care am publicat-o, în mai fiecare scrisoare adresată de el, în țară, unei rude sau unui intim, reveneau, ca un leit-motiv supărător, fel de fel de recomandății pentru vînzări și cumpărări de acțiuni de bancă, de îndemnuri la consultarea unor bancheri, de temeri că îi vor scădea acțiunile la bursă, etc.

Pentru a completa aspectul mediului, în care atunci își petrecea artistul viața, în afară de familiile în casa cărora el era un oaspete iubit și sărbătorit, cum am arătat, am făcut o listă (după Vlahuță), a celor care posedau atunci opere de ale sale, listă care, bineînțeles, e departe de a fi completă, căci nu cunoaștem numele cîștigătorilor de tablouri la loterie, și nici a tuturor cumpărătorilor: Ion Ghica, Menelas Ghermani, d-rul Marcovici, d-rul Grecescu, Costaforu, Domnitorul, M. Pruncu, Al. Lahovary, Eforia spitalelor, Pina-coteca, V. Alecsandri, P. Alexeanu și doamna Alexeanu, arhitectul Berindei, N. Catargiu, M. și I. Kalinderu, M. Kogălniceanu, C. Negri, Alex. Odobescu, Pherikide, N. Predescu. Aceștia și cei întîlniți în familiile Davila și Urechie — unde se găsesc adesea și cei mai sus menționați —, împreună cu cîteva camarazi, unii ziariști, cu care frecventează o cafenea a timpului, sînt mediul în care trăiește obișnuit Grigorescu, cînd nu pictează, cu care schimbă idei și impresii, deși vorbitor el însuși nu prea era. Sîntem departe de mediul de la



Fig. 2. — N. GRIGORESCU, *Un evreu*. Foto N. Ionescu.

Barbizon, de camarazii artiști de la Fontainebleau, de țăranii și țărăncile, la nivelul cărora trăise, ale căror pășuri le cunoștea și cu care simpatiza. Poate că pe acești oameni importanți, unii cu o situație politică mare, alții intelectuali cu vază, el îi frecventa la București și din necesitate, în vederea situației ce dorea să-și creeze, deși această presupunere interesată nu-mi surîde, dar ea mă urmărește. Mai drept cred că este, că ei îi plăceau, îi flatau amorul propriu, îi dădeau despre o viață pe care n-o cunoștea și în care era menit să trăiască, cunoștințele, indicațiile sociale și de viață de societate, pe care nu le-ar fi putut obține altfel. Își creează simpatii și printre artiștii tineri, și aceasta îl mulțumește. Cel mai cunoscut dintre pictorii tineri, asupra cărora arta lui Grigorescu făcuse o adâncă impresie, este totdeauna citat Andreescu, pe care, după cum știm precis, expoziția de la 1873 îl determinase să facă și el pictură. În orice caz, anul acestei expoziții reprezintă pentru Grigorescu anul în care



Fig. 3. — N. GRIGORESCU, *Autoportret*. Foto N. Ionescu.

poate considera că dăduse un examen dificil, în stil mare, în fața a tot ce avea însemnătate în Capitală, examen în care dovedise înaltul nivel al însușirilor sale.

În primăvară își reia călătoriile prin țară și o dată cu ele activitatea de pictor. Din nou el se va găsi în fața vieții de la țară, cu lipsurile și nedreptățile ce întâlnește acolo, cu oamenii de treabă, muncitori, înțelepți la vorbă și la sfat, trăind însă greu. Este ca și o baie răcoritoare, după experiențele și tensiunea din Capitală, oricât de măgulitoare erau aceste experiențe uneori.

Tot din această perioadă există și o bună serie de portrete, deși genul în sine, cu capriciile și adesea aerul nesatisfăcut al modelului, supăra și chiar intimida pe artist. De aceea el era mult mai bucuros să-și portretizeze prietenii ori pe el însuși, ori încă să zugrăvească modelele sale rustice, decât persoane importante care nu-i erau familiare. Chiar prezența obligată, pe când picta, a unui străin, nu-i plăcea. Avea unele idiosincrazii. A pictat nuduri relativ puține, dar a expus și mai puține: câteva « sorginți », ceea ce în limbajul său însemna izvoare, adică alegorii cu femei goale, ori, mai târziu, nuduri, botezate, când « Leneșă », când « Fără grijă », ori ceva similar. Dar pictorul

acesta, care se spune că nu era deloc timid cu femeile, se jena poate să expună un nud.

Primul drum îi este către munte sau regiunile atît de ademenitoare, prin aspectele naturii și calitatea fizică și sufletească a ființelor ce întîlnea acolo, îndeosebi a femeilor. Mediul în care trăiește și lucrează atunci este cel dorit de inima lui. Nemulțumiri și amărăciuni existau pretutindeni, pe lîngă altele și din pricina felului cum se aplicaseră legile agrare, care, în unele locuri, nu numai că nu dăduseră țăranilor posesia pămîntului, dar le îngreuiase simțitor viața, prin noi abuzuri. Este drept însă, că la Rucăr și în alte sate similare din munți, în care marea proprietate agricolă nu exista, unde oamenii trăiau din cărăușie, transportînd la vale piatră de var sau lemne, din produsul turmelor, din tăierea pădurilor, frămîntările și nemulțumirile generale nu erau chiar atît de puternice. Mai era și dispoziția temperamental optimistă a lui Grigorescu, care înfrumuseța realitatea, îi da acel aer, nu idilic, căci în acea vreme nu intenționat, adică nesincer, prezenta sub lumină favorabilă viața ce se desfășura în fața lui, ci pentru că așa o vedea și o simțea. Se oprește uneori și la cîte un interior sărac, în care o femeie tînără legăna ori supraveghea un copil dormind în albie, seara mai ales, la lumina focului din vatră sau a unui opaiț, dar și atunci tabloul nu proclamă deznădejde și revoltă, ci melancolie, tristețe în surdină, sinceră, umană. Și, pentru mine e evident că, cel puțin atunci, nu pentru că aceste aspecte, ce au fost numite idilice, conveneau clienților, ce doreau o deturnare de la trista realitate, o



Fig. 4. -- N. GRIGORESCU, *Flăcău din Bacău (Ciobănaș)*. Foto N. Ionescu.



Fig. 5. — N. GRIGORESCU, *Tipuri din București*. Foto N. Ionescu.

diversiune în viața socială, ci pentru că ele plăceau artistului, le simțea intens, îl inspirau. Va veni și vremea când asemenea teme vor fi, așa-zicînd, de comandă; acum ele constituie însă o expresie adevărată și spontană.

Tot adevărate și spontane sînt și notările cu mici meseriași și negustori ambulanți din București. Pictîndu-le, e probabil că el se revedea pe el însuși ca negustor de iconițe. Și el avusese trăsăturile delicate ale Limonagiului, deștepta interesul și compătimirea cumpărătorilor, reprezenta un mic combatant în lupta amară pentru existență, nu un mic cerșetor sordid, îmbrăcat în zdrențe, un tip pitoresc.

În toamnă, după ce-și pune în ordine produsul activității sale din vară, își face socoteala, bănuim cu minuțiozitatea cu care proceda întotdeauna cînd era vorba de a cîntări posibilitățile sale pecuniare, și ajunse la concluzia că a sosit timpul să-și satisfacă una din dorințele cele mai fierbinți, aceea de a



Fig. 6. — N. GRIGORESCU. *Schițe de soldați*. Foto N. Ionescu.

vedea Italia. Trecu prin Viena, unde se deschisese expoziția universală, în care se puteau vedea și câteva tablouri ale sale, între altele portretul lui Năsturel Herescu, despre care știe bine că va avea succes. La Viena se întâlnește cu Bernath, cunoscutul membru al « Trinității ». Străbate apoi orașele Graz și Triest și debarcă la Veneția. În timp ce călătorește, cu opriri ici și colo, toamna avansase și, ajuns la Roma, are regretul să constate în curînd, nu o temperatură dulce, cum și-o închipuise, ci iarnă și frig în lege, ca la noi. Coboară la Napoli, unde nu era mai cald. Vizitează muzee și localități importante ca, de pildă, Pompei, ia apoi vaporul pentru Atena, de acolo pentru Constantinopol, unde rămîne cîteva luni, atras de bazar și de negustorii de lucruri orientale, covoare, faianțe și obiecte de metal, pe care le admira cu pasiune, și alege cîteva ca să-și împodobească atelierul ce proiecta să-și organizeze. În vară, în iulie, era din nou la București, după ce petrecuse cam trei sferturi din an în călătorii.

Era prea timid și se simțea prea străin, pentru ca într-un sens oarecare să participe la viața artistică romană ori napolitană, altfel decît ca un individ izolat; lucrează însă continuu, și producția sa din Roma se poate așeza lîngă ceea ce fusese mai bun în trecut. Singura obiecție ce i s-ar putea face este că, mai mult chiar decît în unele opere din țară, expuse în 1873, el le vede oarecum într-o lumină de muzeu, cu un fond foarte sumbru, sau, mai drept vorbind, poate că așa le vedem noi astăzi, obișnuiți cu o pictură clară, la noi introdusă tocmai de Grigorescu. Nici amintirea lui Rembrandt nu pare să fie străină de acest procedeu, uneori cu contraste puternice între umbră și lumină.

La Roma, Grigorescu mai întreprinde ceva, care nu s-ar putea altfel explica, decît că unele din criticile celor care-l acuzau că nu știe termina o operă, nu-l lăsaseră insensibil. Involuntar ne aducem aminte că și marele Renoir, în culmea gloriei, găsește indispensabil, în timpul călătoriei în Italia, să-și refacă educația lui de desenator. Și Grigorescu procedează la fel. El frecventează, pentru a face exerciții de desen, una din academiile particulare

ale orașului. De fapt, lucrînd o pînză, el desenasese totdeauna cu culoare. Dar această procedare i se pare că ar putea fi ameliorată printr-o mai mare siguranță a liniei. Desenasese prea puțin sau aproape deloc mai înainte de a merge în Franța. Desenasese, desigur, în scurtul interval petrecut în atelierul lui Cornu, schișase scene și persoane, am putea zice intuitiv, pentru unele pînze de la Barbizon, dar desen pentru desen, studiu precis de nud, virtuozități anatomice, cum găsim spre marea noastră mirare la Stăncescu, nu făcuse, și poate nu le considerase necesare. Face acum aceste exerciții, această gimnastică a mîinii, în atelierul Gigi, și-i va prinde bine. Desenele ce putem data din Roma sînt superioare celor anterioare, mai liber concepute, cu lumina mai savant și mai logic distribuită, decît chiar plăcutele siluete de țărânci, executate în țară, după 1870.

La București nu rămîne multă vreme. Simte nevoia unei destinderi și a unei « puneri la încercare » după emoțiile expoziției și cele ale călătoriei în Italia, într-un mediu în care să nu mai aibă nevoie să se supravegheze, adică în care să se miște și să vorbească, fără să se gîndească la efectul ce va face asupra interlocutorilor. Are sete de francheța cam brutală a lui Grecescu și Bernath. Se înțelege cu primul să se întâlnească la Bacău, unde să-i ajungă mai tîrziu și Bernath, care însă nu veni. Cu Grecescu, unul pictînd, celălalt ierborizînd, face excursii pe valea Bistriței și a Siretului, apoi la Agapia, apoi din nou la Bacău. Este, pentru Grigorescu, o perioadă fericită și rodnică, cu vaste peisaje, pline de cirezi păsînd de-a lungul apelor, cu minunata « Cîrciumă » din Bacău și cu primele studii și portrete după evreii din oraș, ca tip, cu totul asemenea cu cei din Galiția, după care însă n-avusese nici destul răgaz, nici destulă libertate să picteze. Detaliile acestor plimbări recreative și în căutare de motive le-am tratat în amănunt în monografia mea.



Fig. 7. — N. GRIGORESCU, *Ofițeri la masă*. Foto N. Ionescu.

Ce aş vrea să relievez aici este răspunsul atât de înalt, pe care îl dă Grigorescu la contactul lui, de data aceasta mai adâncit şi mai sigur realizat decât în Galiția, cu tipul evreului. În redarea acelor figuri, el inventează poze, un fel de tratare, un colorit, care fac din ele ceva unic, nu numai în pictura noastră, dar, fără exagerare, în întreaga artă a contemporanilor lui europeni. Aşa este în primul rând «Evreul cu caftan», apoi «Portretul de evreu», furat din expoziția de la Bruxelles şi altele.

Din nou la Bucureşti, în 1876, el participă la cea de-a treia expoziție a Asociației amicilor bellelor arte, când se pare că a întâlnit pe Andreescu, şi el expozant, şi că i-ar fi semnalat lui Grecescu unul din peisajele acestuia. Contribuția lui Grigorescu constă mai ales din lucrări recente, aduse din Italia şi de la Bacău.

Ceva mai târziu, pe vară, el e din nou pe drum, în căutare de motive pitoreşti, de data aceasta nu la Bacău, ci la Sinaia şi în munții Prahovei. Călătoreşte, în tovărășia lui Grecescu, la Cîmpina, la peștera Ialomicioara, prin Bucegi. Şi pretutindeni cei doi prieteni, liberați de obligațiile sociale ale Bucureștilor, sînt fericiți: petrec între ei, mănîncă pe iarbă şi lucrează. Un efect al mulțumirii, ieșite din aceste excursii, sînt uneori desenele umoristice pe care le trimit lui Bernath sau chiar unele caricaturi. Spre sfîrșitul verii, el este în Paris unde, după un scurt popas, merse să viziteze Vitré, orașel în Bretania, celebru printre pictori. De astă dată, ca şi cu evreii din Galiția şi de la Bacău, asistăm la un fel de minune, la una din acele rare şi fericite întîmplări, cînd un pictor şi-a găsit o sursă de invenție excepțională, întîmplare care stă uneori în artă la baza unor capodopere incontestabile: mediu străin de tot ce Grigorescu îşi imaginase ca util inspirației sale pînă atunci, dar destinat să pună stăpînire pe întreaga sa sensibilitate, să deştepte şi să învieze în el toate resursele de care dispunea, spre a ajunge la opere unice ca valoare în arta noastră. Este unul din darurile cele mai strălucite pe care Franța le-a făcut artistului, iar artistul patriei sale. Ca şi în cazul evreilor, el constată fenomenul, se pregătește spiritual şi estetic ca să-l asimileze şi să-l realizeze şi mai revine în aceste regiuni, în anii următori, cum vom vedea. Printre casele datînd din evul mediu şi oamenii, mai ales bătrînele, care şi ele apăreau parcă rămase acolo, cu fizionomiile, cu costumele şi cu sufletul de acum cîteva sute de ani, el este un om fericit.

Cînd era în Paris, Grigorescu lua masa la pensiunea Laveur, după cum au dovedit cercetările în cadrul Institutului nostru, de care am mai vorbit. Era un centru interesant de intelectuali progresişti, ce-i fusese recomandat probabil de unul din prietenii săi francezi. Courbet îl frecventa uneori. Fiica proprietarului ascunsese, în 1870, pe cîțiva comunarzi. Ambianța era deci dintre cele mai simpatice. Locuința însă Grigorescu o avea în același imobil cu doctorul G. Bellu, cu care făcuse cunoștință ceva mai înainte de 1870, pe cît se pare, poate la inițiativa chiar a marelui colecționar român. Ne putem închipui folosul tras de pictor de la acest prieten şi, în zilele lor negre, bine-făcător al impresioniștilor, de la discuțiile în fața operelor acestora, care se grămădiseră cu sutele în apartamentul lui Bellu şi într-o dugheană din rue des Martyrs. Amatorul, care poseda chiar tabloul de unde provenise porecla impresioniștilor, va fi cel mai util prieten al lui Grigorescu în lumea Parisului artistic.

Cu adevărat, anul 1876 şi cel precedent aduseseră noroc maestrului. Contactul personal, posibilitatea unui examen amănunțit al pînzelor iscălite

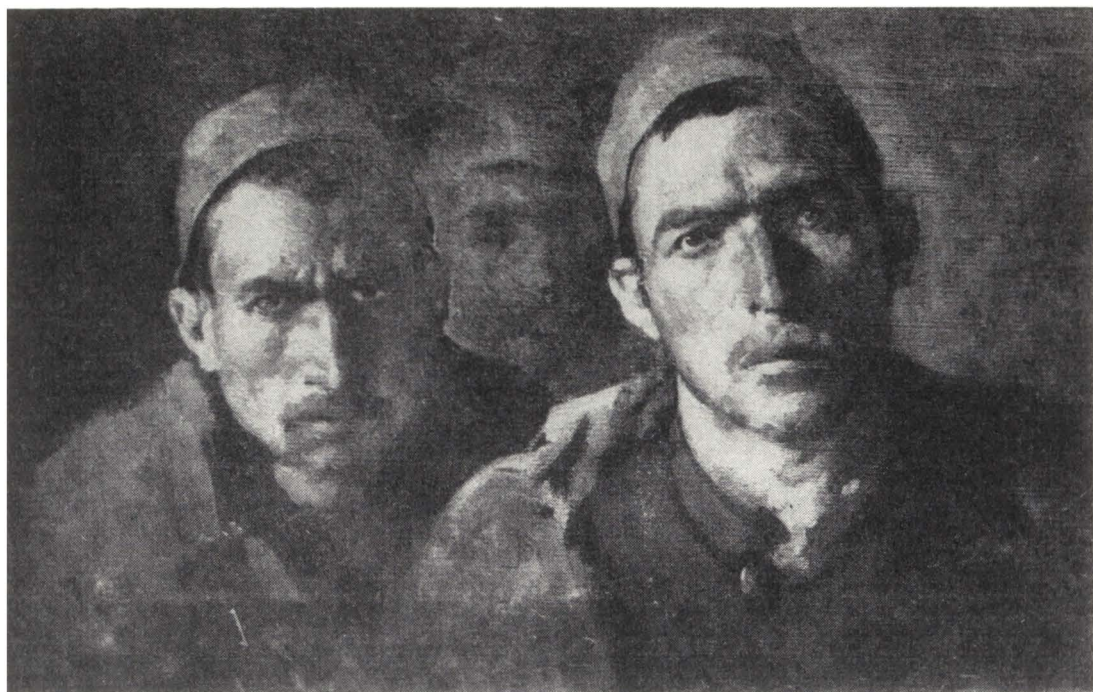


Fig. 8. — N. GRIGORESCU, *Prizonieri turci*. Foto N. Ionescu.

de impresionişti, vor avea consecințe artistice incalculabile, mai ales în felul execuției lui Grigorescu. Dar, din viața atît de interesantă ce ducea atunci, din calmul în care putea trăi acum, de la munca rodnică și din planurile de viitor, vine să-l smulgă brusc chemarea în țară a guvernului, ca să însoțească ca reporter armata noastră în campania din 1877.

★

Chemarea lui Grigorescu din Paris, spre a participa ca reporter de război la campania din Bulgaria, se datorește, cum am spus, lui Davila. E probabil că numele lui ajunsese și pînă la acei din guvern care hotărau în asemenea chestiuni, dar aceasta n-ar fi fost de ajuns. Vorba lui Davila avea altă valoare și se cuvenea ascultată, recomandarea lui constituia o serioasă garanție. Bănuiesc că și pentru numirea celorlalți membri ai acestui grup, auxiliar armatei, important pentru documentarea viitoare a artiștilor ce s-ar fi inspirat din episoadele războiului nostru de neatîrnare, tot Davila să fi fost întrebat. Altfel nu s-ar înțelege apelul ce se face la un tînr debutant în artă, cum era atunci G. D. Mirea, dar fost student în medicină, adică fost elev al lui Davila. Ceilalți, Henția, Szathmary, unul de curînd venit din Paris, unde făcuse studii bune, celălalt bătrîn, dar reputat improvizator în desen și acuarelă, cu experiență și iubind riscul și aventura, se impuneau oarecum, erau la îndemină, la București, unde se luau deciziile. Pentru ei e puțin probabil că s-ar fi făcut, ca pentru Grigorescu, intervenția de a reveni în țară, dacă ar fi fost, ca acela, absenți din Capitală.

Aman nu ia parte la această operație de documentare, deși e foarte probabil ca și el să fi fost invitat. A considerat-o probabil, dat fiind rolul ce dorea să joace în societatea înaltă bucureșteană și marea lui reputație

de artist, ca nu destul de potrivită. El era apoi în vîrstă și nu complet sănătos în 1877, ca să înfrunte oboseala și dificultățile ce neapărat așteptau pe un reporter, pe teren.

Este sigur că talentul de care dase dovadă pînă atunci Grigorescu, succesele de care se bucurase în expoziții, mai ales în cea din 1873, și simpatia personală, să fi fost motivele ce l-au determinat pe prietenul său Davila să-l recomande guvernului, căci nimic altceva nu l-ar fi îndreptățit să o facă. E greu de imaginat artist care, temperamental, să fie mai puțin făcut pentru genul eroic, pentru pictura cu teme dramatice militare, decît Grigorescu. Singura operă pînă atunci, în care să se simtă un avînt romantic, căldura necesară pentru realizarea unui subiect de bărbăție în acțiune, de ciocnire a două forțe rivale, este « Lupta lui Dragoș cu zimbrul », întruchipare a unei legende, și nu pornind de la un fapt real. Ce-l inspirase atîția ani pe artist erau imaginile individuale, în portrete, oamenii din popor la ocupațiile lor pașnice, vederile veridice din natură, și uneori obiecte de natură moartă ori mici scene de gen. Totuși, întîlnirea acestui mare pictor, atît de îndrăgostit de formele calme și de scenele oarecum eterne ale vieții oamenilor



Fig. 9. — N. GRIGORESCU, *Grecescu*. Foto N. Ionescu.

de la țară, de genul celor în care predecesorul său Millet își câștigase un atât de meritat prestigiu, și mediul în care e nevoit să trăiască în timpul războiului, constituie un eveniment capital în arta noastră, cu repercusiuni incalculabile în viața și creația lui Grigorescu însuși și, pornind de la el, în creația, și mai ales în maniera de execuție a generației ce i-a urmat.

Imediat ce e sigur că va însoți armata, el începe să se pregătească pentru viața nouă și atât de diferită de cea în care trăise până atunci. Avea aproape 40 de ani. Se cunoștea. Știa de ce este capabil în meseria lui și ce-i va fi dat să realizeze. Așa cum își închipuie rolul său viitor, el e convins că-l va putea îndeplini, nu numai conștiincios, dar cu pasiune, în chip personal și la un nivel înalt. Va demonstra adică, oricât ar fi părut de curioasă unora alegerea lui ca reporter de război, că cei care-și puseseră încrederea în el nu se înșelaseră. Din originea lui țărănească, din viața grea ce cunoscuse uneori, îi veneau virtuți pe care la nevoie el putea conta. Nu era un sentimental, cum și-ar fi putut închipui unii, cunoscând anume opere anterioare, pline de umanitate; din contră: era un om de acțiune și de voință. Avea, ce e drept, darul de a poetiza adesea realitatea, dar pe care unii l-au interpretat fals ca o trăsătură sentimentală a caracterului său. Era concentrat, mai degrabă închis, cu multă și variată experiență. Nu-i lipsea nici simțul practic, și-și iubea pasionat țara și neamul. Nu făcea paradă de acest sentiment, pe care își lua libertatea să-l interpreteze uneori, dar în ocaziile mari, mai ales în acea epocă a deplinei maturități, acest sentiment e de netăgăduit. Și ce ocazie mai potrivită de a-l manifesta, decât participarea activă, cu trup și suflet, la dezrobirea țării.

Ca pentru toate acțiunile mari, începe cu pregătirea mijloacelor practice de realizare. Va trebui să însoțească trupa oriunde, pe drumurile rele ale Bulgariei, să aibă unde dormi și a se adăposti în caz de vreme rea, dar mai ales unde să-și facă o rezervă sigură pentru materialul variat și fragil de care se va servi: albumuri de hîrtie, cu coperte solide de carton, pentru desene; creioane, cerneală pentru desenat și eventual făcut un laviu; penițe, fixativ, pentru desenele ce nu erau în cerneală; cartoane gata și planșete de lemn preparate, pentru pictură; cutia cu vopsele etc. Un martor ocular ne informează că nu-i lipsea nimic din ce i-ar fi fost necesar, în orice împrejurare s-ar fi găsit. Totul era orînduit meticulos și metodic, într-o brișcă ușoară cu trei cai, pe care o vedem evocată în mai multe desene, împreună cu artistul însuși, lîngă ea, într-un costum care nu e nici deplin militar, nici deplin civil, cu elemente din ambele porturi.

Primul contact al lui Grigorescu cu armata trebuie să fi fost la Calafat, cînd ai noștri treceau Dunărea. Erau acolo vase, pontoane, oameni — trupă și ofițeri —, învîlmășeală, confuzie: cum să fixeze pe foaia de hîrtie tot ce vedea? Totuși o va face. Avem desene reprezentînd această operație complicată, care însă au rămas întrucîtva puțin stîngace. Mai întîlnise mari mulțimi, forfoteală, cînd pictase bîlciuri. Aici era însă altceva. Deși confuză în aparență, operația avea o rînduială care se cuvenea surprinsă în acele mișcări ce păreau dezordonate și se schimbau de la un moment la altul. Constată serioasă și care-i dă de gîndit. Desenul lui de pînă atunci nu-i pare capabil să rezolve, mai ales, această dificultate. El trebuia ameliorat, în vederea unei reprezentări prompte, sigure și evocatoare a variatelor forme de mișcare. Dar cum? Grigorescu desenase și mai înainte, deși, la drept vorbind, pentru un artist care începuse să picteze la 12 ani, desenul, ori nu-l interesase destul,

ori nu-i era necesar în picturile sale religioase. Primele desene sînt din Franța, aproape imediat ce ajunge la Paris. Talentat cum era, în curînd, chiar în 1862, schițele sale devin plăcute. În atelierul lui Cornu, unde mai ales se desena după model, el se dezvoltă curînd, alături de ceilalți camarazi, ajunge chiar să-i întrecă în concursuri, pe unii din ei. Asistăm la progrese evidente, la realizări remarcabile, cum sînt cîteva portrete și schițele cu « Flăcăul din Bacău », cîteva studii de evrei, ori portretul din Roma, în 1874, toate însă, chiar cele foarte bune, amintind oarecum stilul de atelier, execuția domoală, minuțioasă, plăcută ca linie, dar cam feminină la aspect. Poate că această



Fig. 10. — V. A. URECHIA.

ultimă impresie o dă și cărbunele, de care se servește obișnuit, cu umbrele dulci, ieșite din estompă sau din plimbarea degetelor.

În campanie, cărbunele, friabil cum este și murdărind ușor tot ce vine în contact cu el, este nepractic. Va renunța la el. Va trebui însă să-și perfecționeze în așa fel tehnica creionului și a peniței, și aceasta repede, în foarte scurt timp, încît să devină capabil să redea exact tot ce vedea, cu o promptitudine sincronică cu mișcarea ce avea de fixat pe hîrtie. Delacroix spusese odată că un bun desenator trebuie să fie capabil să evoce în linii trupul unui om, căzut de la etajul al IV-lea, înainte de a atinge pămîntul. Pentru a ajunge la această supremă realizare este nevoie ca ochiul și mîna să se găsească într-un acord desăvîrșit, așa încît linia să devină ceva aproape instinctiv, fără intervenția voinței, ca la șofer în conducerea automobilului, o tahigrafie precisă și completă a mișcărilor din natură.

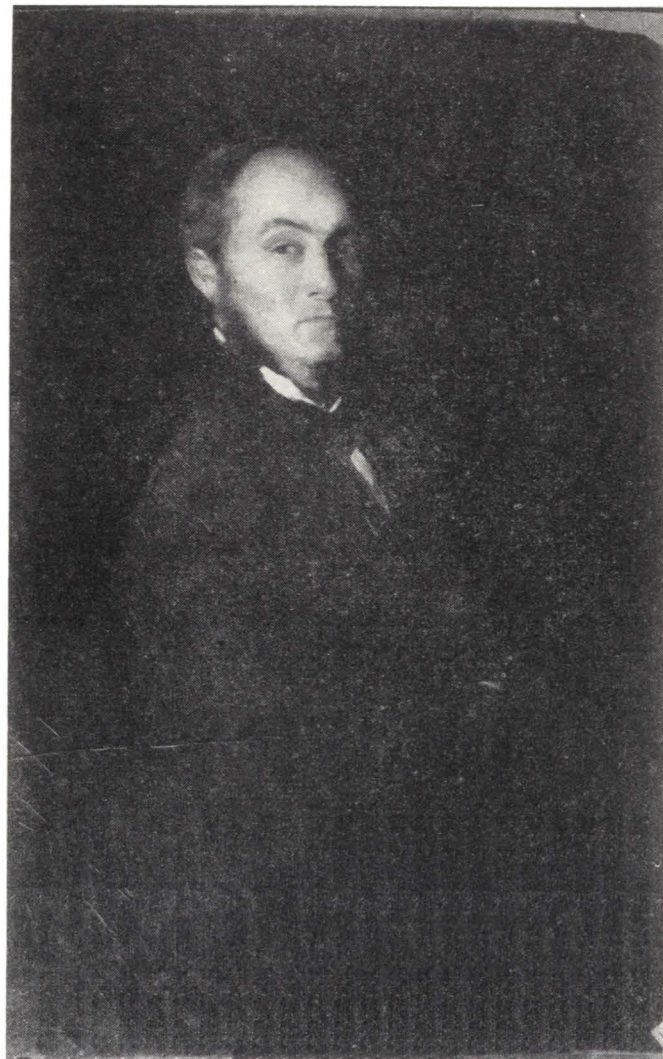


Fig. 11. — N. GRIGORESCU, Carol Davila. Foto N. Ionescu.

Posedăm din vremea războiului sute de desene de Grigorescu, cele mai multe trecute de la Muzeul Toma Stelian la Cabinetul de Stampe al Muzeului de Artă al R.P.R. Obişnuit, ele fac parte din nişte albume, în care imaginile se succed adesea cronologic. Există şi desene de mai mari dimensiuni, izolate, lucrate, nu în faţa motivului, ci când artistul avea puţin răgaz, în brişca lui, sau chiar după ce se întorsese la Bucureşti; totuşi, toate după schiţe autentice. Acest fel de opere erau, sau comandate de un prieten, sau destinate a fi dăruite celor câţiva colecţionari, cu care făcuse campania, cum era, de pildă, doctorul Kalinderu. Frumose, demne de a figura în colecţia unui distins amator, ca obiect de studiu ele ne interesează însă mai puţin. Celelalte, crochiurile din albume, sînt cele care ne dau cheia ca să pricepem, cum a ajuns artistul la cele formînd grupa grafică cea mai importantă din opera sa totală, şi constituind o parte însemnată a tezaurului cu care se mîndreşte arta noastră, în genul desenului. Alături de cele ale lui Răssu şi, într-o şi mai mare măsură, tocmai prin similitudinea grafiei, de cele ale lui Steriadi, sînt operele la care în primul rînd mă gîndesc, ca să-mi reprezint

nivelul cel mai înalt la care am ajuns, noi românii, în acest gen, în secolul al XIX-lea și în epoca dintre cele două războaie.

Grigorescu este perfect conștient că desenele lui din campanie nu trebuie să mai amintească nicidecum procedeele de atelier, adică cele reieșind mai ales din pozele imobile ale modelelor. Scopul lui principal va fi să fixeze, din câteva trăsături repezi ca fulgerul, mișcarea, sub toate formele ei. De la un cap la celălalt al unui album, nimic nu se cuvine să rămână static, în așteptarea unei definiri sau completări viitoare. Din momentul în care penița sau creionul a atins hîrtia, urma ce ele vor lăsa trebuie să fie exact cea care va evoca în chip desăvîrșit scena sau atitudinea de la care a plecat artistul. Pentru aceasta, tot ce nu e absolut de folos, e destinat să dispară. Vor dispărea detaliile ne semnificative, umbrele, sub forma mai ales a hașurilor, care îndulcesc imaginea și fac ca artistul să piardă vremea executîndu-le, deci să fie împiedicat să urmărească, instantaneu, acțiunea, ori liniile de legătură între detalii, căci, cine privește desenul, le va înlocui ușor cu imaginația, dacă acele detalii și-au păstrat exact locul lor respectiv. Dar, cum în contur sînt părți mai luminate și altele mai în umbră, conturul însuși se va îngroșa puțin



Fig. 12. -- Dr. Bellu.

acolo unde e umbră, ori va primi un mic semn grafic, o umflătură ușoară, o mică virgulă sau ceva asemănător, în timp ce, acolo unde e luminată, linia conturului se va subția, va suferi chiar întreruperi în ductul ei, va fi uneori formată, ca la Daumier, din două fragmente de linii suprapuse, ca și cum artistul, urmărind mișcarea, o va pierde din vedere și o va regăsi, în două etape succesive.

Am numit odată pe Grigorescu « un mare desenator » și mi-am atras obiecțiile vii ale lui Pallady, pentru care desenatori erau cei de genul lui Leonardo sau Ingres. Rembrandt însuși nu găsea complet grație în fața sa. Adevărul este că improvizăția fericită, instantaneul evocator, mîna promptă, nu erau pe placul acestui mare pictor român, cel mai mare cred din vremea noastră, care însă nu era și un « mare desenator » el însuși. Gustul său exclusiv făcea astfel o mare nedreptate lui Grigorescu, ca și de altminteri lui Steriadi, despre care avea aceeași părere.

Din brișca sa, pictorul a urmărit toate episoadele ce s-au succedat în campania noastră din Bulgaria, iar aceste episoade erau nenumărate și infinit de variate: tragice, foarte adesea, comice uneori, în motive individuale sau în grup, le-a privit și înregistrat de aproape, sau mai de la distanță, uneori în bătaia tunurilor, printre soldați, alteori amestecat cu ofițerii, cu cei din armata noastră sau cu cei ruși, chiar și cu turcii.

Ce atitudine ia el cînd traduce în linii ceea ce vede, iată ce ne interesează acum, sau, cu alte cuvinte, în ce raporturi se găsește cu acest peste măsură de important nou mediu, ca om și ca artist. O constatare de la început: Grigorescu era țăran, dar în afară de cei foarte puțini ani ai primei copilării, niciodată el nu trăise viața țăranului. Era un orășean în toată puterea cuvîntului. Îl interesase țăranul, și ca om și ca motiv plastic, îl iubea, căci își descoperise sentimente comune cu ale omului de la țară, dragostea de țară și de neam în primul rînd, multe dispoziții de caracter identice, dar totul era oarecum platonice, mai mult de natură ideologică decît ceva concret și conștient. Fusesse la Rucăr ori la Sinaia, ca să lucreze; dar și acolo felul său de viață nu se amesteca cu cel al țăranului. Acum însă, în Bulgaria, totul le e comun, pînă și primejdiile ce îi întîmpină adesea. Miile de bărbați, între 20 și cam 40 de ani, vîrsta lui Grigorescu, erau veniți din toate părțile țării. Și totuși, cît de mult se asemanau ei, între ei. Cei mai mulți își lăsaseră o familie, soția, copiii, situația din satul lor, acum în nesiguranță, suferiseră nedreptăți și fuseseră victimele abuzurilor celor mari și ale stăpînirii, cunoscuseră de aproape sărăcia; și totuși, la chemarea țării ei lăsaseră totul și se prezentaseră la acel apel suprem, pentru dezrobirea neamului și nimicirea servituților noastre față de turci. Sînt inteligenți, vioi, cu simțul glumei, vorbind adesea în pilde, cu socoteală în ce fac și spun, și se simt toți frați, unii cu alții. Grigorescu își dă seama că nici el nu e altfel; niciodată, ca atunci, el nu se simțise mai aproape de poporul lui, unul din zecile de mii ce acopereau acum solul Bulgariei, cei care, cu curaj și înțelepciune, executau ce li se comanda. Asistă la asalturi, la șarje, din care știa bine că poate nici jumătate nu se vor mai întoarce. Îi vede murind, și răniți, și totuși ceilalți continuă să se avînte, înfruntînd moartea, bravi și inimoși, mai fiecare zicîndu-și: « Cum îmi va fi scris, așa se va întîmpla cu mine ». Ce minunat neam de oameni!

Aceasta e ce simte și gîndește Grigorescu despre soldați, despre omul de rînd, despre cei din popor. Desenele în care ei apar sînt clare, luminoase,



Fig. 13. — N. GRIGORESCU, *Soția pictorului*. Foto N. Ionescu.



Fig. 14. — Delavrancea, Caragiale, Vlahuță.

exprimă atitudinea lui sinceră față de ei. Lucrul se schimbă când apar ofițerii, sub condeiul lui. Nu totdeauna, dar foarte adesea, se simte o pornire critică, nițică ironie, nițel dispreț, și pentru trupul lor pîtecios, nepotrivit cu situația fizică în care se găseau, și pentru comportarea lor, când sînt mai mulți împreună. Unele desene sînt deosebit de elocvente în această privință; ele merg pînă la caricatură, nu alterîndu-se fizionomia modelelor, ci numai printr-o mică exagerare a unui detaliu. Se cunoaște de altfel răspunsul pe care l-a dat unui admirator al « Atacului de la Smîrdan », care-i obiecta că în compoziție nu apar ofițeri. Se pare că Grigorescu i-a răspuns că ofițerii erau mai la urmă, și de aceea n-au putut să intre în cadru.

Interesantă de analizat este și atitudinea lui față de turci. Cînd luptă cu ei ai noștri, el ar dori să-i vadă nimiciți, călcați în picioarele cailor ori străpunși de baionete, ca să se termine mai repede războiul și să ne obținem independența. Învinși însă, turcii devin pentru el oameni fără noroc, suferinzi, trupuri ciopîrțite de arme, sau coloanele de prizonieri trimiși în țară, adică tragicul spectacol pictat cu o simpatie umană din partea lui Grigorescu, cu o atenție, cu o măiestrie, care ridică aceste pînze pînă la cel mai înalt nivel în întreaga lui operă. Executate cu o sobrietate, și de desen, și de colorit, care conveneau cu totul subiectului, o dată văzute, ele nu pot fi uitate. În muzeele din Brașov, din București, ele sînt operele cele mai prețuite în colecțiile ce le posedă. De aici, mai bine ca din oricare altă operă, se ghi-cește ura artistului pentru război, pentru acea « bestialissima pazzia », cum l-a numit Leonardo.

La avantajele rezultate pentru Grigorescu din întîlnirea lui cu formidabilul mediu al războiului nostru de neațîrnare, se mai cuvine a adăuga

încă unul. El n-are valoarea celor mai sus analizate, dar nu e lipsit de semnificație. Artistul nu cunoștea, nu desenase și nu pictase calul. În Bulgaria, el are ocazia să observe de aproape acest animal nobil și frumos, să-l introducă adesea în schițele și crochiurile lui. Și în această direcție, în scurtă vreme, el devine un atît de bun cunoscător, dobîndește o atît de fericită mînă, încît în arta noastră ne-a lăsat cele mai desăvîrșite imagini ale calului, poate nu atît în pictură, cît în desenele după modele vii. Comparate cu ceea ce Grigorescu obține, chiar și animalele din tablourile istorice ale lui Aman apar convenționale și lipsite de viață.

Grigorescu desenase înainte de perioada războiului și după această perioadă, e drept însă că, spre finele vieții, din ce în ce mai rar. Socotim că totalul desenelor sale se ridică aproximativ la 1400, din fericire cea mai mare parte din ele azi în colecții publice, deci cunoscute și putînd fi studiate de cercetători. Dintre acestea, cam o treime iau naștere în timpul războiului și reprezintă apogeul carierei sale de desenator, contribuția sa măiastră la arta noastră din cel de-al patrulea sfert al secolului trecut. Ce-l interesează după război, nu mai sînt imaginile ce ies dintr-o repede și fericită întorsătură de creion sau de peniță, un instantaneu al unui motiv în mișcare, ci, foarte des, deși nu exclusiv — căci și în această epocă avem un mănunchi de remarcabile realizări — sînt aspecte plăcute, grațioase, poetizate, dar din ce în ce mai impersonale, mai convenționale cu tinere țărânci sau cu ciobănași, ori chiar cu scene din viața satului. Este ceea ce așteaptă de la el admiratorii,



Fig. 15. — Casa din Cîmpina. Foto N. Ionescu.

deveniți mai numeroși, și cei de la noi, și cei din străinătate, și mai toți prietenii, pînă și W. Ritter, care se pretindea totuși un cunoscător și un istoric de artă, și ceea ce Grigorescu însuși are slăbiciunea să satisfacă. Forța, preciziunea, veridicul, acele minunate și atît de expresive trăsături din crochiurile și notele din vremea campaniei, fac loc unor linii îndulcite și egale ca valoare expresivă, așa încît lucrările se banalizează treptat și devin modele facile pentru imitatori. Chiar atunci cînd e nevoit să-și reamintească realitatea, într-o operă legată de război — căci ceea ce spunem pentru desene se potrivește perfect și pentru uleiuri — într-o epocă ulterior lucrute, cum se întîmplă pînă prin 1885, lucrările nu mai inspiră încrederea autenticității celor de mai înainte. Cum declară odată lui Vlahuță Grigorescu însuși, cînd nu era atras de surpriză pentru un motiv nou, observat în realitate, și nu era stăpînit de căldură și entuziasm pentru acea viziune, el nu mai era artistul creator, ci un bun meșteșugar. Cea mai elocventă dovadă despre aceasta este diferența atît de evidentă, între imensa și atît de greu realizată compoziție cu « Atacul de la Smîrdan », și schițele strălucite în vederea acestei compoziții, calde sub impresia emoției, lucrute în epoca chiar a războiului, și cele în desen și cele în ulei, toate splendide și animate de pulsul vertiginos al vieții, admirabil compuse, redată cu un brio fulgerător și perfect evocatoare a acțiunii ce se cuvenea pusă în lumină.

Totuși, contribuția lui, splendida lui contribuție din vremea războiului, rămîne ca un monument nepieritor în arta noastră și atestă, nu numai serviciile artistice ce adusesse țării, în acea epocă glorioasă pentru romîni, dar și gama sa complexă și variată de sentimente și de idei, în acel mediu nou și unic pentru artist.

Dar ceilalți trei, ne vom întreba, ce au devenit ei? Cu excepția unei acuarele de Szathmary, de pe malul Dunării, cu trecerea fluviului, nu mi-aduc aminte să mai fi văzut ceva, în imensa sa operă, inspirat de campania din 1877. Nici arta de aspect atît de pronunțat provincial a lui Sava Henția, care cel puțin va rămîne un pictor modest, nici cea a pretențiosului G. D. Mirea, nu există și nu poate exista, nici atunci, nici mai tîrziu, în fața celei a lui Grigorescu. Alegerea lor ca reporteri fusese o greșeală: războiul nostru pentru neatîrnare nu izbise în sufletul și în conștiința lor de artiști nici o coardă.



Nicopole constituie pentru Grigorescu sfîrșitul participării sale la războiul independenței. De acolo, el se îndreaptă, încărcat de sute de desene și de crochiuri, multe în ulei, și plin de planuri pentru opere viitoare, către București. Trebuie să fi simțit o mare grațitudine pentru împrejurările ce-i permisese să ia un contact atît de direct, de intim și de înviorător cu tineretul ce luptase și-și făcuse atît de strălucit datoria, fericit că la orizont vedea strălucind independența țării, ca urmare a înfrîngerii turcilor, și poate tot atît de fericit de progresele evidente ce făcuse în arta lui, în atît de scurtă vreme. Se aștepta deci la recunoaștere oficială și la recompense pentru rolul însemnat ce jucase, atît din partea domnitorului, cît și a guvernului. Are unele planuri de viitor. Consideră utile pentru cultivarea poporului reproducerea bine făcute de tablouri inspirate de episoadele la care asistasă, și distribuirea acestor reproduceri în școli și instituții. Discută cu autoritățile aceste probleme, ajunge la înțelegere și obține promisiunea, pe baza căreia intră

în tratative cu un foarte competent calcograf francez, specialist tocmai în asemenea operații, de a i se plăti câteva sute de asemenea reproduceri. Îscălește cu acesta anume comenzi și așteaptă realizarea promisiunilor făcute de minister. Timpul trece însă și el nu vede venind nimic de nicăieri. Pentru a nu știu cîtea oară cei responsabili îl uitaseră. Domnitorul, e și el de părere ca anume episoade, în care el mai ales avusese un rol, să fie popularizate, ca amintiri, dar nu de Grigorescu, ci de doi mediocri pictori germani, cunoscuți în scene militare. Iar ministerul, cînd sînt gata, la Paris, reproducerile, îl lasă pe artist să achite conturile, care se ridicau la o sumă importantă.

Ne închipuim dezamăgirea lui Grigorescu. Tot atunci, cam prin 1880, cum se vede din scrisori ulterioare către prieteni francezi, el se simțise bolnav, boală de care nu se va lecu definitiv cît trăiește, și care, prin 1887—1888, îi provoacă o criză acută și gravă a vederii, « pierderea subită a razei vizuale », cum o numește într-o scrisoare. Este deci amenințat cu orbirea. Dar, grație organismului său și unui tratament energic, tot așa de brusc cum se produsese, pierderea razei vizuale îi revine. Totuși, ce perspective, ce temeri pentru viitor! Și, de fapt, din cînd în cînd, crize de acestea, poate nu tot atît de serioase, apar și dispar, bine înțeles cu consecințe supărătoare pentru activitatea sa de pictor. Ele sînt cauza principală a transformărilor ce se observă intermitent în producția maestrului, în așa numita perioadă albă, pe care, în monografia mea, am propus s-o numim mai degrabă maniera albă. În această parte a activității sale, el nu mai distinge exact unele nuanțe, e nevoit să accentueze siluetele personajelor pînă aproape de un brun sau de un gri închis, și să reducă coloritul peisajului ce servește de decor în care aproape nu mai distinge formele, pînă la alb, așa încît, perioada albă poate fi tot atît de exact desemnată, în ce privește personajele din tablouri, și nu peisajul, ca o perioadă neagră.

Boala cronică, de lungă durată, și îmbolnăviri ocazionale din ce în ce mai dese, îi vor amări viața, vor face din el un om plin de griji, un valetudinar neîncrezător în ziua de mîine, și în imposibilitate de a-și face planuri care cereau vreme ca să fie realizate și perseverență în execuție. S-ar zice că i s-a schimbat chiar caracterul. Nu fusese niciodată prea sociabil. Era o natură individualistă și voluntară, care nu se acomoda ușor, nici cu oamenii, nici cu împrejurările. Dar această schimbare de caracter se produce lent, ia cîteva ani, și, la drept vorbind, se prelungește pînă la moarte. E prea mîndru ca să mărturisească ceea ce-l preocupă, se silește cu unii oameni să fie tot cel din trecut, și, la ocazii, îl vedem — cu profesorul Grecescu, o bucată de vreme, cu unii francezi altă dată, cu prietenii din ultima perioadă a vieții, la București, — cu buna dispoziție din trecut.

Tot ca urmare a stării sănătății sale, căci altfel n-o putem explica, de atunci începînd, adică concomitent cu progresele bolii, îl vedem cuprins de o neliniște, de o nerăbdare, care deși nu-l împiedică să lucreze, cînd se simte mai bine, și chiar să producă serii întregi de tablouri, comparabile unele cu cele mai bune din cariera sa, cu subiecte de la noi sau din Franța, de la Vitré sau din Bretania, neliniște și nerăbdare care nu-i dau pace, îl silesc la călătorii frecvente, la o schimbare continuă de atmosferă, în speranța că-și va găsi liniștea.

Parisul este orașul în care cineva l-ar fi putut întîlni mai des chiar decît în București. Avea acolo cîteva prieteni la care ținea, cu care singuri discuta despre artă, cum rezultă din unele din scrisorile lor ce ni s-au păstrat, între

alții, poate pe cel mai intim al său prieten, cel cu care Grigorescu se înțelegea mai bine, pictorul Charles de Laforce. La Paris se găseau apoi și doctorii, pe care era nevoit să-i consulte, de la care Grigorescu a păstrat rețetele și biletele ce însoțeau acele rețete, când consultarea se făcea și din București. Călătorește apoi la unele stațiuni balneare, tot pentru tratamentul recomandat de doctori, în Franța sau la Karlovy Vary. În aceste condiții e greu să mai vorbim de contactele cu medii sociale de oarecare importanță, precise, de relațiile artistului cu aceste medii, de consecințele unor asemenea întâlniri asupra artei sale, mai ales după prima mare criză, din perioada din 1887—1888. Nu se poate nega însă că, deși iubitor al singurătății, concentrat în el însuși și preocupat mai tot timpul, refractar la influențe străine, puținele persoane pe care el le considera prietene, el le cultivă, este cu ele uneori în corespondență, le vizitează sau e vizitat de ele, cum e cazul cu un de Laforce și, spre mirarea noastră, și cu acel șiret lingușitor W. Ritter.

Din toate aceste elemente disparate vom încerca să facem un tot.

În război, Grigorescu întărise relațiile sale amicale cu unii dintre colecționarii timpului, pe care-i cunoscuse prin 1873, la expoziția Amicilor bellelor arte, ori în casa lui Davila sau a lui Urechie. Doctorul Kalinderu, care nu trebuie confundat cu fratele său, proprietarul muzeului, participant și el la campania din 1877, îl admira sincer și era în stare, prin educația ce primise și experiența de artă câștigată la Paris, să-l prețuiască. Alți câțiva membri ai aristocrației timpului îi cumpără sau îi comandă lucrări; în orice caz, îl prețuiesc, și nu fac un secret din acea prețuire.

Sînt și câțiva artiști care se uită la el cu admirație, și ei de curînd veniți de la studii, din Franța: arhitectul Mincu, sculptorul Ion Georgescu și G. D. Mirea, pe care Grigorescu îl cunoscuse în timpul campaniei. Și ei se alătură cercului condus, în materie de artă, oarecum de Kalinderu, cerc care, în societatea bucureșteană va constitui clubul social «cel mai select», așa numitul Intim-Club. Tot aici vom găsi pe Alecsandri, pe Alex. Davila, foarte simpatizat de toți, în amintirea părintelui său, dar cu multe însușiri personale el însuși, între altele plin de o tinerețe exuberantă și curajoasă, pe Ollănescu Ascanio, pe M. Văcărescu, pe Barbu Ștefănescu, ce-și va zice în curînd Delavrancea, natură vehementă, scriitor talentat și nu mai puțin talentat orator. Prețuirea acestor personalități importante, de care vorbea presa, și cea scrisă atunci la noi în limba franceză, și cealaltă, consolează pe Grigorescu de uitarea în care-l lăsase oficialitatea. Mai toți cei mai sus enumerați erau în curent cu mișcarea artistică din Paris, unde-și făcuseră studiile și, în genere, cu tot ce era la modă și în discuția ziarelor și a opiniei publice din marele centru cultural al Apusului, în materie de literatură, de politică și de artă. Ba chiar, ei s-ar fi considerat umiliți dacă, la ocazii, nu s-ar fi arătat cunoscători deplin a cine știe cărui scandal, despre care aveau știre numai cei mai parizieni dintre francezi.

Utile și sănătoase experiențe din vremea războiului trecuse din ce în ce mai mult în umbră. Prezentul, cercul acelor noi prieteni, politicoși, la largul lor în societate, spirituali, în curent cu tot ce vrei, i-au luat locul. Scenele eroice, la care artistul se simțise părtaș cu gîndul, cînd nu putuse să fie părtaș cu fapta, se estompează treptat. Efectul acelei băi răcoritoare și dătătoare de energii noi se terminase.

De aici încolo contactul direct, înțeles ca o integrare completă a artistului în viața poporului, cum fusese pe cîmpiile Bulgariei, nu va mai fi posibil,

nici chiar atunci cînd el va locui cu adevărat într-un sat românesc, cum va face către sfîrșitul vieții, la Cîmpina. Va avea locuința sa în sat, rînduită și aranjată de mîna lui, va avea ca tovarășă de viață, nu ca soție, o țărăncă, nu pe una din doamnele în societatea cărora se complăcea la București. Dar el va rămîne marele pictor Grigorescu, cu felul lui particular de viață, cu gîndurile lui, cu obiceiurile lui. Țăranul va fi un subiect plăcut și interesant într-un tablou, dar cu el artistul va avea foarte puține contingențe.



Fig. 16. — N. GRIGORESCU,
Evreul cu gîsca.

În această perioadă, Grigorescu pictează « Evreul cu gîsca », una din cele mai interesante lucrări ale sale și, în același timp, cele mai dezbătute. Expus la salonul din Paris, « Evreul cu gîsca » face senzație, deși portretul era opera unui străin, nu a unui francez, și în jurul lui se găseau alte 3000—3500 de tablouri și de statui, unele iscălite de nume celebre. E nu numai citat în cronici, ci comentat, trece în jurnalele umoristice, ceea ce e încă una din formele celebrității, e subiect de discuție în presă și, probabil, și în ateliere. Cu adevărat tabloul merita această onoare. Nu se poate închipui execuție mai viguroasă, mai logică, mai potrivită cu subiectul, adică mai savantă, mai expresivă, deși, pentru un amator subtil de pictură i se putea imputa un defect evident. Nu gîsca, atît de neobișnuit detaliu într-un portret; ea putea încă trece. Flamanzii pictaseră tablouri în acest gen, iar personajul pictat era, ca execuție, demn de Courbet și de impresioniști, contemporanii lui Grigorescu. Ca stăpînire a pensulei, ca gamă coloristică,

ca pastă, era desăvârșit. Petiția însă, destinată camerei deputaților, făcea din subiect, din nenorocire, un fapt divers, ceva anecdotic, care vătămă ținuta magistrală a întregului.

Ecoul succesului parizian parvine la București și mărește încă admirația de care se bucura pictorul. Cam atunci el e primit membru la Intim Club, în Capitală. Din nou relațiile sale de societate îl leagă de membri ai familiilor boierești, ca și după expoziția din 1873. La expoziția de la Intim Club din 1885, el expune 48 de opere, printre care și « Evreul cu gîsca ». Este ridicat în slavă de cei mai mulți, dar nu de toți. Tot atunci, și tocmai din rîndurile membrilor protipendadei, se ridică obiecții pe un ton arogant, critici nedrepte, însă revelatoare de atitudinea lui Grigorescu față de curente ce prevalau în arta contemporană apuseană. Unii, pornind de la execuția atît de liberă și de personală care se întâlnea acum obișnuit în uleiurile sale bune, în care trăsătura pensulei, tușa, avea un rol deosebit de semnificativ, consideră că pînzele lui n-au trecut de stadiul schițelor și că el nu le știe termina: sînt nesfîrșite, n-au primit ultimele trăsături definitive. Obișnuți cu felul în care pictau ceilalți romîni, cu excepția lui Andreescu, este evident că execuția largă și puternică, redusă la esențial, a lui Grigorescu, nu le putea plăcea. Azi, tocmai pentru aceste trăsături, atît de personale, de excepționale în arta vremii, la noi, îl admirăm. Un alt critic, încă mai vehement, mai îndrăzneț, dar destul de bun observator, cunoscînd exact viața artistică a Parisului, îl atacă, spre mirarea noastră chiar în ziarul unui bun prieten și admirator al lui Grigorescu, în *Le pays roumain*, pentru că concepția sa estetică și felul execuției îl amintesc pe Manet, și acesta un artist profund antipatic aceluși critic. Să fii comparat cu Manet, pentru un adevărat cunoscător, este să ți se aducă un omagiu suprem, adică exact ceea ce nu dorea C. Bălăceanu, autorul cronicii. Dar, în același timp, nu ne putem împiedica să constatăm că acel Bălăceanu, rudă cu Blaramberg, era mult mai conștient de mersul artei din vremea lui, decît toți ceilalți, și că știa observa. Că el știa observa se vede nu numai de la această apropiere între Manet și Grigorescu, chiar sub forma dezaprobării, dar și din restul articolului, unde el vorbește de latura forțat idilică a tablourilor cu scene de la țară, de acea temă convențională în concepție și superficială în tratare, care încă de atunci începuse să apară în opera lui Grigorescu, și care va atinge din nenorocire apogeul ei în așa numita manieră albă.

Tot cam atunci Grigorescu este invitat să petreacă uneori verile și eventual să picteze, la moșia aceluși Blaramberg, cunoscut ca om de lume și ca sportiv, în înalta societate bucureșteană. Moșia, între fostele județe Muscel și Dîmbovița, lîngă albia rîului Dîmbovița (și nu lîngă Rucăr, cum crede dr. Istrati, de la care avem această prețioasă informație), se mărginea cu o pădure de mesteceni, motiv care interesa atunci îndeosebi și-l inspirase uneori pe Grigorescu. La conacul moșiei, cum a raportat lui Istrati un nepot al proprietarului, Grigorescu are deseori conversații cu cei de acolo, face proiecte de compoziții istorice, el care așa de puțin pînă atunci favorizase genul istoric, cu atît mai bucuros, cu cît Blaramberg poseda o colecție importantă, și de costume vechi țărănești, și de cele boierești din secolele XVIII și XIX. Se pare că artistul a procedat chiar la unele schițe de compoziții. Cîteva desene, care nu știm pe unde se mai află astăzi, dar care există în fotografie la Institutul nostru, înfățișează un grup de boieri, în costumele tradiționale, urcînd o scară ce ducea la palatul domnesc, cu un arnăut în

stînga, în mîna cu o sabie, uitîndu-se ironic la cei care, cu capetele plecate, suiau scara.

Cu acest episod aş considera terminat contactul lui Grigorescu cu boierimea, cel puţin cu cea din ţară. Dar el va continua să aibă cele mai strînse relaţii cu George Bellu, la Paris. Acestui reputat şi competent cunosător şi colecţionar al artei din acea epocă, îi datora probabil Grigorescu formularea sugestiilor ce primise de la tablourile impresioniştilor, sugestii atît de rău văzute de Bălăceanu, în 1885. Grigorescu vizita expoziţiile de cîte ori se găsea la Paris, şi, de la o vreme, era acolo foarte des. Dar nu de aici, sau nu numai de aici îi veneau observaţiile şi concluziile despre procedeele de execuţie ale faimosului grup. De fapt, nici în corespondenţa lui de Laforce, numele celebre de care se făcea atîta caz nu apar nici o dată, probă că aceste nume nu erau discutate între ei. Consideraţii despre artă nu lipsesc în acea corespondenţă, dar sînt, atît cît putem deduce din scrisorile lui de Laforce, singurele pe care le avem, toate privind numai propria lor operă, a lui de Laforce şi a lui Grigorescu. Dar, în bogata şi remarcabila colecţie a lui Bellu, din Paris, Grigorescu putea examina şi desigur a examinat în voie şi îndelung orice pînză, discuta şi comenta apoi cu proprietarul colecţiei impresiile sale, ceea ce valora mai mult decît rezultatul plimbărilor ocazionale într-o expoziţie. Şi aşa, încet, încet, vedem cum cuceririle atît de utile şi de însemnate de procedeu tehnic ale impresioniştilor, nu însă şi cele teoretice, pe care poate Grigorescu nici nu-şi dase osteneală să le înţeleagă şi să le controleze, îşi fac intrarea în arta lui: luminozitatea ansamblului unui tablou, în loc de aspectul întunecat de altă dată; felul expresiv de a pune tuşa, şi forma acesteia; consistenţa şi compoziţia pastei, precum şi coloritul ei; obţinerea tonului direct pe suport, şi nu pe paletă; coloritul proaspăt şi conform realităţii; preferinţa pentru senzaţia directă, în mijlocul naturii, şi chiar cea pentru anumite subiecte.

Puţin mai tîrziu Grigorescu va face descoperirea Breteniei şi va revedea cu mare bucurie marea, pe care, în trecut, o pictase în 1821, la Constanţa. De data aceasta este însă vorba de altceva, mult mai adînc decît o impresie trecătoare, adică de ceva care, ca altădată întîlnirea cu mediul de la Barbizon sau descoperirea importanţei ca subiect a evreilor, va pune stăpînire completă, pentru un timp, pe toată fiinţa lui, pe sensibilităţile lui. În faţa orăşelelor vechi de sute de ani, a locuitorilor acelor orăşele, a ceea ce se vedea în interioarele unde suferiseră şi se bucuraseră generaţii peste generaţii, a obiectelor, a mobilelor care văzuseră născînd şi murind familii întregi, el renaşte, se simte alt om, adică din nou marele pictor ce putea să fie. Este o minune, pe care credem necesar s-o constatăm, dar pe care greu am putea-o explica, de cîte posibilităţi felurite se pot întîlni în sufletul unui mare artist, de contradicţiile pe care viaţa le dă la lumină, uneori succesive, alteori simultane. Omul acela, mai degrabă posac, care era Grigorescu, care tocmai atunci şi în anii următori multiplică cu zecile pînzele de o falsă poezie şi atît de neglijent pictate, toate acele teme idilice şi dulcegi, pentru satisfacţia celor insensibili la artă, este în stare să picteze în acelaşi timp dramaticul « Drum greu », peisajele pline de aer şi lumină, de la Posada, cu luminişuri de pădure, cele două fete pe bancă, de la Muzeul de Artă al R.P.R., şi altele multe similare. Şi acum, în faţa Breteniei, a aspectului geografic al acestei vechi provincii franceze, a oceanului, a bătrînelor cu înfăţişare de bunici, el se simte din nou tînar,

uită de neplăcerile lui fizice, uită de tot ce eventual primise de la un altul, și-și croiește un drum nou în execuție, căci pentru ceea ce simte acum nu se mai potrivea ceea ce încercase în trecut. Este, ca și cum ar fi purtat de forțe puternice interioare, și când pictează în câteva pete străzile misterioase ale vechilor orașele și, mai ales, când, din fundul inimii sale, se ridică dragostea umană cu care redă aspectul bătrinelor în interioare, dragoste care îi înzecește posibilitățile, și face din aceste tablouri modele inimitabile pentru cei care vor veni după el, dar care, ceea ce nu putea prevedea Grigorescu, din pricină de oportunitate, și de modă estetică, aproape le-au uitat sau nu le mai simt.

La Sturzeni, la moșia lui Blaramberg, se mai întâmplase ceva, care va avea timp de mai mulți ani, cam din 1890 pînă către 1903, curioase consecințe asupra vieții și artei lui Grigorescu. Ca pedagog pentru copiii familiei se găsea acolo, prin 1887, un elvețian de limbă franceză, ceva mai tînăr ca Grigorescu. Fusese adus în țară și acum era pe punctul, educația copiilor fiind terminată, să nu știe ce va mai face și încotro să apuce, după acest trist eveniment. Se pretindea istoric de artă și publicist și, în cursul lungii sale vieți, va izbuti să strecoare cîteva mici articole în reviste fără importanță. Grigorescu nu l-a remarcat la prima vedere, dar el l-a remarcat pe Grigorescu și și-a făcut imediat planul cum să-i cîștige prietenia și protecția. La Sturzeni, rolul lui era prea șters, ca să încerce a se face simpatic pictorului. Cunoștea însă pe Alexandru Steriadi, tatăl pictorului, personaj cu trecere din cauza funcției ce ocupa, căsătorit cu o franțuzoaică, și prieten cu Grigorescu. Face apel la el ca să-l prezinte maestrului, altfel de cum îi fusese prezentat la Sturzeni, și obține acest serviciu, prin 1890, într-una « din cele mai triste perioade ale vieții sale », cum va spune singur Ritter. De atunci începînd, sub diferite pretexte, luînd atitudinea modestă a unui tînăr admirator față de un mare maestru, el intră adînc în viața pictorului, îl lingusește, uneori cu atîta desăvîrșită lipsă de tact, încît își atrage din partea lui aspre reproșuri. Și tot promițînd că-l va face cunoscut cu articolele lui Europei « în lung și-n lat », izbutește să facă din Grigorescu ceea ce dorea. Am tratat această tristă chestie mai pe larg, cît mai discret posibil, în monografia mea. Nu voi reveni asupra ei: este un episod prea lipsit de logică din viața maestrului. Și aici, în aceste relații ciudate între un linguiștor cu moravuri de parazit și marele pictor, nu putem vedea decît din nou una din curiozitățile greu de explicat ale sufletului oamenilor mari.

După expoziția personală la Paris, terminată cu un mare succes, în 1887, Grigorescu nu mai expune decît în țară și, cu cît se apropie de bătrînețe, din ce în ce mai des, pînă la ultima expoziție retrospectivă din 1906. Viața lui se petrece, pînă moare, împărțită în perioade, mai întii la București, apoi la Cîmpina, unde își continuă febril activitatea, constînd în mare parte din tablouri aparținînd manierei albe, și din călătorii, uneori de cîte două ori pe an, în străinătate, pe de o parte pentru a consulta medici și a urma tratamente în localități balneare, pe de altă parte pentru a-și potoli acea neliniște la care am făcut aluzie, ce-l stăpînea din ce în ce mai mult. Ca să-l întîlnească pe Ritter, el călătorește în condiții grele, cînd în Austria, într-un sat inconfortabil, în munți, cînd la München, la Florența ori aiurea. Și pe de Laforce îl vizitează sau, împreună cu acesta, el întreprinde călătorii în localități din sudul Franței ori la Paris. La București, unde importanța lui atinsese punctul culminant, el e obligat oarecum să participe la asociații cultural-artistice,

e drept efemere, și în care nu cred să fi adus o contribuție însemnată. Menționez ca ceva surprinzător în acest gen că i se oferă, de către grupul artiștilor independenți, în cap cu Luchian, preșidenția Societății Ileana, pe care o primește, și al cărei scop era în primul rînd să înlăture din viața artistică a Capitalei influența nefastă a lui C. I. Stăncescu, prietenul și binevoitorul lui de altă dată.

Ce contează mai mult în această vreme în viața lui Grigorescu și ce pare să aibă o mai mare semnificație, sînt legăturile lui cu grupul Vlahuță, Delavrancea, Caragiale, grup căruia mai tîrziu i se vor alătura Virgil Cioflec și N. Petrașcu. Aici, mai ales în mediul constituit de primii trei, Grigorescu se simte admirat și iubit, înconjurat de toate atențiile, aproape ca un membru mai vîrstnic al familiei. Cu aceștia el va fi continuu împreună, ori de cîte ori are cîte o expoziție la București, și, după cum am spus, expozițiile se înmulțesc în ultimii ani; cu ei se va întîlni la zile mari, la aniversări și sărbători. Ca efect totuși asupra operei, asupra ideilor sale, aceste contacte n-au mare importanță. Nici unul din cei trei, încă mai puțin ultimii doi, afară poate de Caragiale, n-are autoritatea intelectuală și cunoștințele precise ca să-i impună un punct de vedere, și probabil nici nu îndrăznește să o facă. Admirația lor se mărginește la expresii laudative, adesea lipsite de măsură, care erau poate pe placul prietenului, deși după moartea lui, în unele ocazii, acea admirație ia forme mai potolite și mai palide. Delavrancea singur, pe cînd Grigorescu era încă în viață, în 1889, în *Revista nouă*, după expoziția maestrului din acel an, încearcă și îndrăznește o critică mai sinceră, însă atît de lipsită de tact, încît ea a produs pentru o bucată de vreme o răceală între cei doi prieteni. Tot Delavrancea, vorbind altă dată de Andreescu, își permite comparații cu arta lui Grigorescu, și nedrepte și lipsite de un elementar simț al proporțiilor, dată fiind admirația pe care Andreescu o arătase totdeauna față de maestrul mai în vîrstă.

Din ce în ce mai șubred ca sănătate, Grigorescu moare în iulie 1907, anul răscoalelor. Cei pe care îi văzuse viteji și vașnici în 1877, ori fiii lor, nemaiputînd suferi starea de mizerie în care erau ținuți de stăpînire, săraci și nedreptățiți, se ridicaseră mai pretutindeni în țară și-și cereau dreptul lor. Dar ei sînt răpuși de gloanțe și de ghiulele de tun, cad din nou în trista situație din care încercaseră să iasă și din care n-au ieșit, decît în zilele noastre. Ce va fi gîndit atunci Grigorescu? Nu ni-l putem închipui decît alături de ei cu sufletul, în mijlocul celorlalți « feciori de țărani ». Și, pentru că în fundul conștiinței sale el rămăsese tot cel care se născuse, chiar dacă uneori pare să fi uitat aceasta, el lasă cu limbă de moarte ca să fie dus la groapă ca un om din satul lui, într-o căruță trasă de boi, cum pictase și desenase uneori înmormîntarea la țară. Pentru un altul, o asemenea dispoziție ar fi părut oarecum teatrală; pentru el era ceva natural și logic. O simțim ca un ecou îndepărtat al declarației atît de solemn făcute lui Caragiale: « Sînt fecior de țaran și mă mîndresc cu aceasta ».

Cîmpulung, august 1962

В данной статье, являющейся продолжением исследования, посвященного общественной среде, в которой вращался Николае Григореску, автор занимается откликами, которые получило участие Н. Григореску в Художественной выставке 1873 г. — печатными заметками, отзывами критиков и художников, мнением публики. Автор уделяет внимание и тем друзьям художника, с которыми он обменивался своими мыслями и впечатлениями.

Описание путешествий Григореску также служит для автора поводом выявить рабочий метод художника, то, каким образом он накапливал впечатления, чему отдавал предпочтение. Именно с этой точки зрения рассматриваются поездки Григореску в Италию и Францию.

С особой теплотой описывается участие Григореску в военной кампании 1877 г. Постоянно подчеркиваемая автором связь между событиями и тем, как они отражались в творчестве художника, подтверждает справедливость эпитета «художник-реалист», которым часто награждали Григореску, и глубоко национальный характер его искусства. Сотни рисунков, относящихся к периоду войны 1877 г., показывают Григореску как одного из крупнейших румынских рисовальщиков, выделяющегося своим умением искусно импровизировать и подмечать в окружающей действительности наиболее выдающиеся моменты.

Остановливаясь на картинах Григореску, посвященных французской провинции Бретани, автор снова подчеркивает способность художника с неподражаемым художественным мастерством обогащать действительность — при ее отражении на полотне — истинным человеческим чувством.

В заключение в статье указывается, что разнообразная, с социальной и национальной точек зрения, среда, в которой вращался художник, не заставила его забыть о своем крестьянском происхождении, о котором он однажды торжественно заявил писателю Караджале: «Я сын крестьянина и горжусь этим».

GRIGORESCU ET LA SOCIÉTÉ DE SON TEMPS (II)

RÉSUMÉ

Poursuivant son étude des milieux sociaux où évolua la personnalité artistique de Nicolae Grigorescu, l'auteur s'occupe ici de la participation du peintre à la très importante Exposition des artistes vivants, organisée en 1873, et de l'écho que cette participation suscita dans la presse, chez les critiques d'art du temps, chez les artistes et dans le public. Parlant du public, l'auteur passe en revue les amis intellectuels que Grigorescu fréquentait à cette époque, faisant avec eux échange d'idées et d'impressions.

Les voyages de l'artiste fournissent à l'auteur l'occasion de nous entretenir de la méthode de travail du peintre, de la manière dont il cueillait ses impressions, de ses prédictions particulières. Il en va de même lorsqu'il nous montre Grigorescu voyageant en Italie et en France.

C'est avec une chaleur particulière qu'est évoquée la participation de l'artiste à la campagne de 1877. La liaison permanente que fait l'auteur de l'article entre les événements de la guerre et la façon dont ils se reflètent dans la création du peintre suffit à démontrer la justesse des épithètes d'« artiste réaliste » et d'une originalité profondément nationale, souvent appliquées à Nicolae Grigorescu. Les centaines de dessins exécutés pendant la guerre nous révèlent en Grigorescu l'un des grands dessinateurs du peuple roumain, remarquable par son art d'improviser avec bonheur et de prendre sur le vif l'instantané évocateur.

La découverte de la Bretagne est un autre moment sur lequel insiste l'auteur, afin de mettre en évidence la qualité esthétique de premier ordre, proprement inimitable, dont Grigorescu investit la réalité en l'interprétant, avec un amour véritablement humain, en œuvre d'art.

En conclusion, l'auteur est amené à constater que la diversité sociale et nationale des milieux avec lesquels l'artiste s'est trouvé en contact au long des années, n'a jamais altéré en lui la conscience de ses origines paysannes, qu'il confessait un jour fièrement au grand écrivain Caragiale: « Je suis fils de paysan et m'enorgueillis de l'être ».

VECHI CASE ȘI BISERICI DE LEMN DIN MUNTENIA

de PAUL HENRI STAHL



Monumentele de artă în lemn din țara noastră reprezintă una din realizările de seamă ale poporului român. Studiile alcătuite asupra lor de istoricii de artă au dovedit-o cu prisosință. Se cunosc casele și bisericile de lemn din Transilvania, din Oltenia, din partea muntoasă a Banatului, din nordul Moldovei. Este vorba prin urmare de cea mai mare parte a României. Rămîne însă descoperită o regiune întinsă, în care cercetările științifice nu au scos încă la lumină aceste monumente: ea cuprinde sudul Moldovei și mai ales Muntenia și Dobrogea.

Două ipoteze sînt posibile; prima ar fi presupunerea că în aceste din urmă regiuni nu a existat o artă a monumentelor în lemn. A doua ipoteză ar explica absența monumentelor din lemn prin dispariția lor timpurie și imposibilitatea de a le studia.

Studierea arhitecturii din satele și orașele țării, folosirea unor materiale de arhivă ca și datele unor publicații mai vechi cunoscute puțin sau de loc, pun însă în lumină aspecte esențiale ale problemei. În cele ce urmează ne oprim asupra unei singure regiuni, Muntenia, pentru care am cules informațiile cele mai bogate pînă în prezent, încercînd să stabilim întîi care era întinderea și importanța numerică a monumentelor de lemn, și apoi înfățișarea celor de artă și locul lor în ansamblul artei romînești.

Întinderea teritorială a monumentelor din lemn. Ipoteza că în Muntenia trebuie să fi existat monumente de lemn, civile sau religioase, dispărute mai de timpuriu ca în alte regiuni, ne-a reținut atenția de la început. Spre nord, în Transilvania, se dezvoltă o bogată artă în lemn; la vest, în Oltenia, situația era asemănătoare. În Peninsula Balcanică, monumentele de lemn erau numeroase și aveau o tradiție bine cunoscută ce se ridică la epoca existenței imperiului bizantin, și încă mai departe, la antichitatea grecească. În Dobrogea ca și în Muntenia, situația este încă puțin cunoscută; studiile de specialitate lipsesc, iar monumentele înșile au dispărut în mare parte. Totuși, din informațiile existente reiese că și Dobrogea avea monumente din lemn interesînd arta. Muntenia ar fi fost astfel o excepție, situată în mijlocul unei vaste regiuni ce cunoștea arta în lemn.

Apoi, chiar în Muntenia, se cunosc astăzi exemplare de artă în lemn de interes deosebit, cum ar fi de pildă uşile ce duc spre altar, iconostasele, mobilierul bisericesc. Ele dovedesc existenţa unei tradiţii valoroase de artă în lemn, care nu putea să nu fi dat naştere şi unor monumente întregi din lemn interesînd arta.

Un al treilea element care întăreşte ipoteza noastră şi în acelaşi timp explică în parte existenţa monumentelor de artă în lemn este prezenţa pădurilor din Muntenia, conţinînd esenţe de bună calitate. Stejarul, fagul, bradul acopereau cea mai mare parte a Munteniei, fie că este vorba de munte, deal sau cîmpie. O situaţie deosebită avea în această privinţă numai regiunea care ne interesează mai puţin, Bărăganul, lipsit de păduri. Dispariţia progresivă a pădurilor într-o mare parte a regiunii a făcut din ce în ce mai dificilă menţinerea unei arte în lemn; ea coincide de altfel cu dispariţia pădurilor în Dobrogea, în sudul Olteniei şi în cea mai mare parte din Peninsula Balcanică.

Unele informaţii asupra întinderii teritoriale a monumentelor de lemn din Muntenia se pot găsi în documentele vremii sau în descrierile călătorilor străini; ele au însă un caracter sporadic, nesistematic, şi nu dau o înfăţişare exactă asupra situaţiei din trecut. Primele surse mai complete de documentare aparţin secolului al XIX-lea. Le înfăţişăm mai jos, încercînd să stabilim pe baza lor numărul, importanţa şi repartiţia teritorială a monumentelor. Datele noastre, reflectînd situaţia dintr-un anumit moment istoric, sînt totuşi în măsură să ajute cercetările viitoare, întrucît surprind o etapă esenţială, aceea în care arta în lemn dispare ca fenomen de masă.

Cele mai vechi date complete asupra monumentelor civile se găsesc în statistica din 1860 a lui Dionisie Pop Marţian. Efectuată într-o vreme cînd Muntenia şi Moldova erau unite într-un singur stat sub domnia lui Alexandru Ioan Cuza, ea era menită să dea o situaţie exactă a ţării pentru o cît mai bună administrare. Înregistrările de ordin statistic, de altfel pe cale de generalizare la acea vreme în întreaga Europă, nu aveau deci interes teoretic şi cu atît mai puţin un scop legat de istoria artelor, ci unul practic. Totuşi, din datele publicate putem trage unele concluzii şi în ce priveşte problema care ne interesează aci. Marţian înregistrează numărul total al caselor şi acareturilor, clasificîndu-le după materialul de construcţie. Transformînd cifrele brute în procente, am obţinut următoarele procente pentru construcţiile din lemn:

Judeţul	La oraş	La ţară	În total %
Argeş	67,0	97,3	96,2
Muscel	88,8	95,4	94,7
Dîmboviţa	67,2	96,6	95,3
Prahova	32,4	49,1	46,4
Buzău	1,2	19,4	18,0
Rîmnicul Sărat	65,6	42,9	44,1
Brăila	16,5	88,6	63,3
Ialomiţa	1,1	12,1	11,6
Ilfov	9,2	2,4	4,0
Vlaşca	34,4	92,4	89,5
Teleorman	51,1	33,4	34,9
Olt	50,7	88,8	87,8

Prima constatare reiese din compararea coloanelor reprezentînd situaţia la oraş şi la sat. Este evident că în general proporţia construcţiilor din lemn este mai mare la sate; fac excepţie trei judeţe, Rîmnicul Sărat, Ilfovul şi Teleormanul. În aceste trei judeţe domină construcţiile din chirpici; lemnul, material mai scump şi mai greu de lucrat, era mai larg răspîndit în special la oraş.

În celelalte judeţe în care lemnul era obişnuit pentru sate, numărul construcţiilor de lemn din oraşe este inferior, întrucît cărămida înlocuise lemnul

Ambele constatări de mai sus arată o diferență de ritm în evoluția satelor și a orașelor, determinată în primul rînd de diferențele economice și sociale. Lucrul este cu atît mai evident cu cît și în sate puținele construcții din cărămidă existente la acea vreme aparțineau mai ales boierilor sau țăranilor înstăriți, așa cum repetate verificări la fața locului ne-au permis să o constatăm. Este probabil deci că în trecut, folosirea lemnului era generală, cu excepția

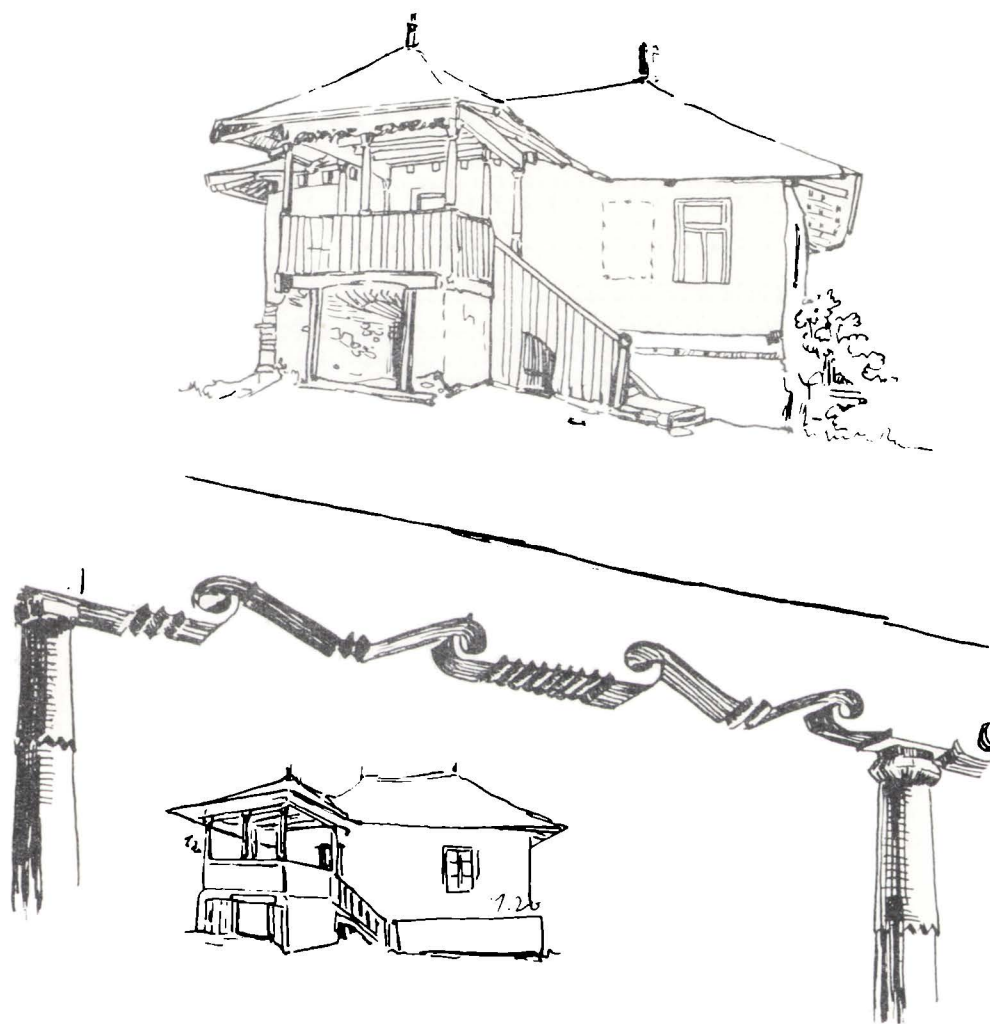
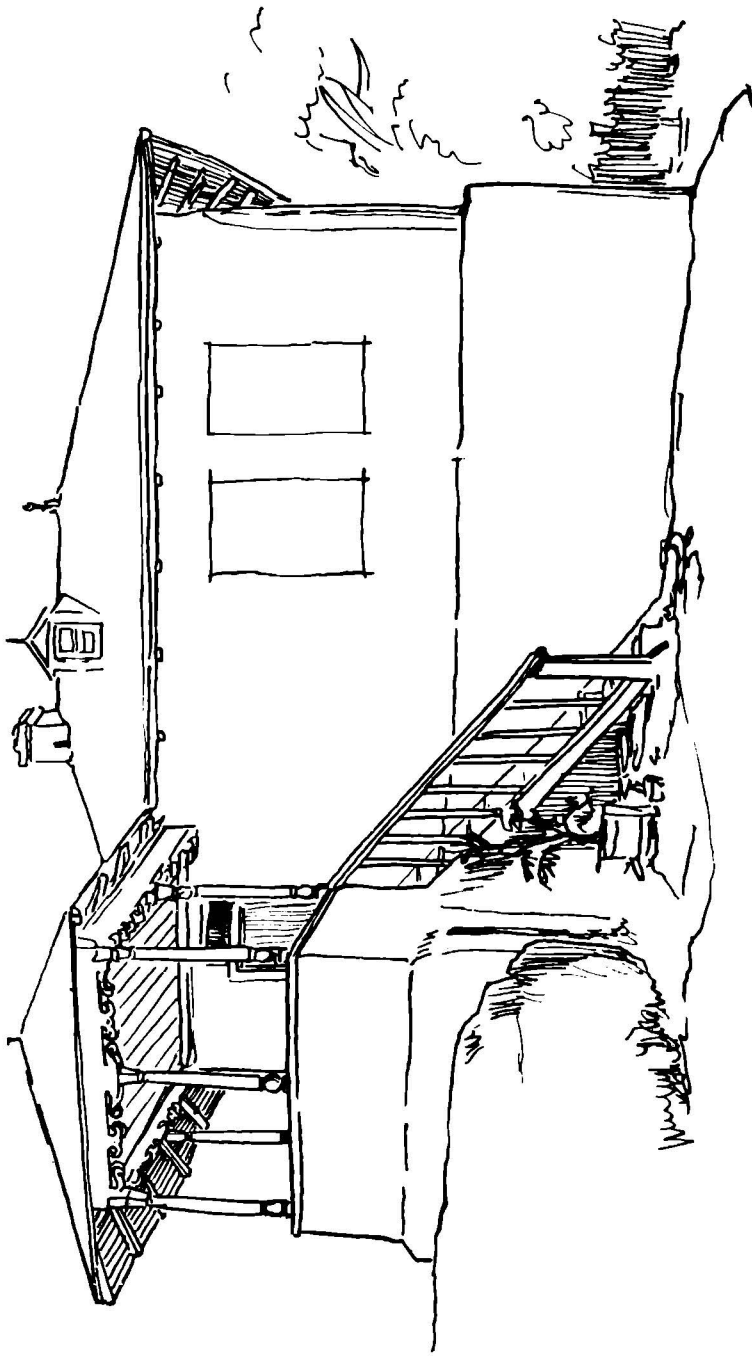


Fig. 1. — Case cu foișor din Tîrgoviște.

cîtorva monumente, cele mai însemnate construite din cărămidă, aparținînd mai toate domnilor sau marilor boieri.

Totuși, chiar și în 1860, lemnul continua să fie pentru mai bine de jumătate din Muntenia materialul de bază al construcțiilor civile. În frunte se situau cele trei județe de munte din Muntenia — Argeșul, Muscelul și Dîmbovița — în care lemnul cuprinde aproape totalitatea construcțiilor sătești. Nu mai puțin însemnat este și numărul clădirilor din lemn în regiunea de cîmpie acoperită de păduri ; situația din Teleorman, Vlașca, Olt o dovedește.

Datele înfățișate conferă o bază temeinică afirmațiilor după care monumentele din lemn reprezentau în aceste părți principala categorie,



+ 1799 Юліе І. ЕМЯРНІНЪ МЕСЕРЪ
 .ТЪ ПАДЪ

Fig. 2. — Casă din Cîmpulung datată 1799.

înlocuită treptat de monumentele din cărămidă și piatră, al căror trecut și evoluție sînt mult mai bine cunoscute. În același timp, prezența numeroaselor clădiri de lemn la orașe ne îndreptățește să presupunem că și aici au existat în trecut monumente de artă în lemn; casele boierești și cele negustorești vor fi cunoscut și ele decorul în creștături, stîlpii sculptați, cosoroabele în forme atrăgătoare, pe care le-am putut înregistra mai ales la clădirile țărănești. Dar la orașe s-a părăsit mai de timpuriu lemnul și procedeele de decor ce se legau de el, astfel încît astăzi nu le mai putem studia ca pe cele țărănești.

Statistica privind situația țării noastre cu o jumătate de secol mai tîrziu întărește cele spuse înainte. Leonida Colescu găsește în satele din Muntenia¹ case din lemn în următoarele proporții:

Argeș	74,0%	R. Sărat	5,2%
Muscel	60,1%	Brăila	2,5%
Olt	59,9%	Ialomița	2,6%
Dimbovița	21,3%	Ilfov	2,1%
Prahova	23,3%	Vlașca	3,6%
Buzău	10,1%	Teleorman	37,8%

Dispariția pădurilor (aici trebuie menționată exploatarea nesistematică și prădalnică a pădurilor de către marile societăți forestiere), pauperizarea tot mai accentuată a unei mari părți din țară-nime, folosirea de către cei înstăriți a cărămizii în construcții, face ca numai într-o jumătate de secol lemnul să-și piardă importanța. El se menținea în parte în județele de munte (grupate la stînga tabelului), și mai ales în Argeș, Olt, Muscel; la cîmpie trebuie menționat numai Teleormanul. Nu dăm cifrele reprezentînd procentajele clădirilor de lemn din orașe, întrucît din cauza numărului lor mic sînt nesemnificative.

Datele privind situația monumentelor religioase din lemn sînt încă mai puține, ca de altfel și știrile despre înfățișarea lor artistică. Cele mai vechi informații sistematice pe care le cunoaștem privitoare la Muntenia nu au fost publicate decît în parte². Este vorba despre catagrafia bisericească din 1810, efectuată în cuprinsul eparhiei Ungrovlahiei. Prin vechimea și precizia ei, merită să rețină atenția în chip deosebit.

La oraș, situația este net diferită de cea de la sate. În Tîrgoviște existau 19 biserici din cărămidă și una din lemn (cu temelie de zid); la

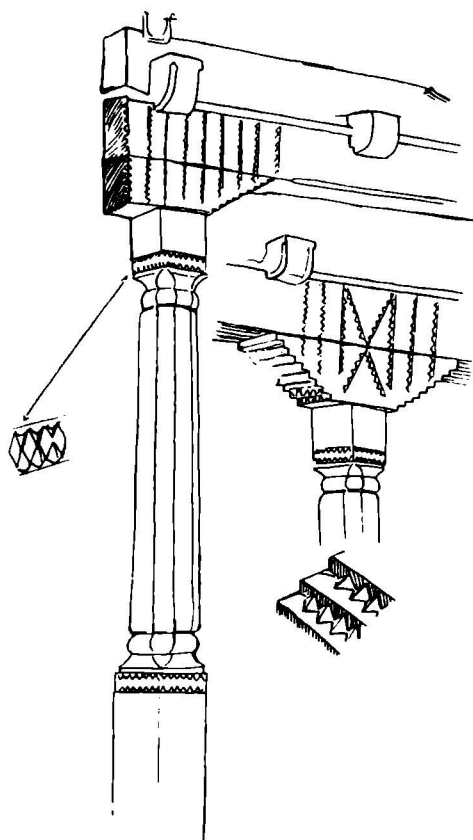


Fig. 3. — Stîlp crestat la o casă din București.

¹ Statistica clădirilor, Buc., 1910.

² ALEX. LEPĂDATU, *Catagrafia bisericilor bucu-reștene la 1810*, în *Biserica ortodoxă romînă*, an. XXXVIII, 1915; N. M. POPESCU, *Județul*

Dimbovița în anul 1810, în *Anuar de geografie și antropogeografie*, an. II, 1910—1911; AL. POPESCU RUNCU, *Catagrafia județului Dimbovița la anul 1810*, Tîrgoviște, 1936.

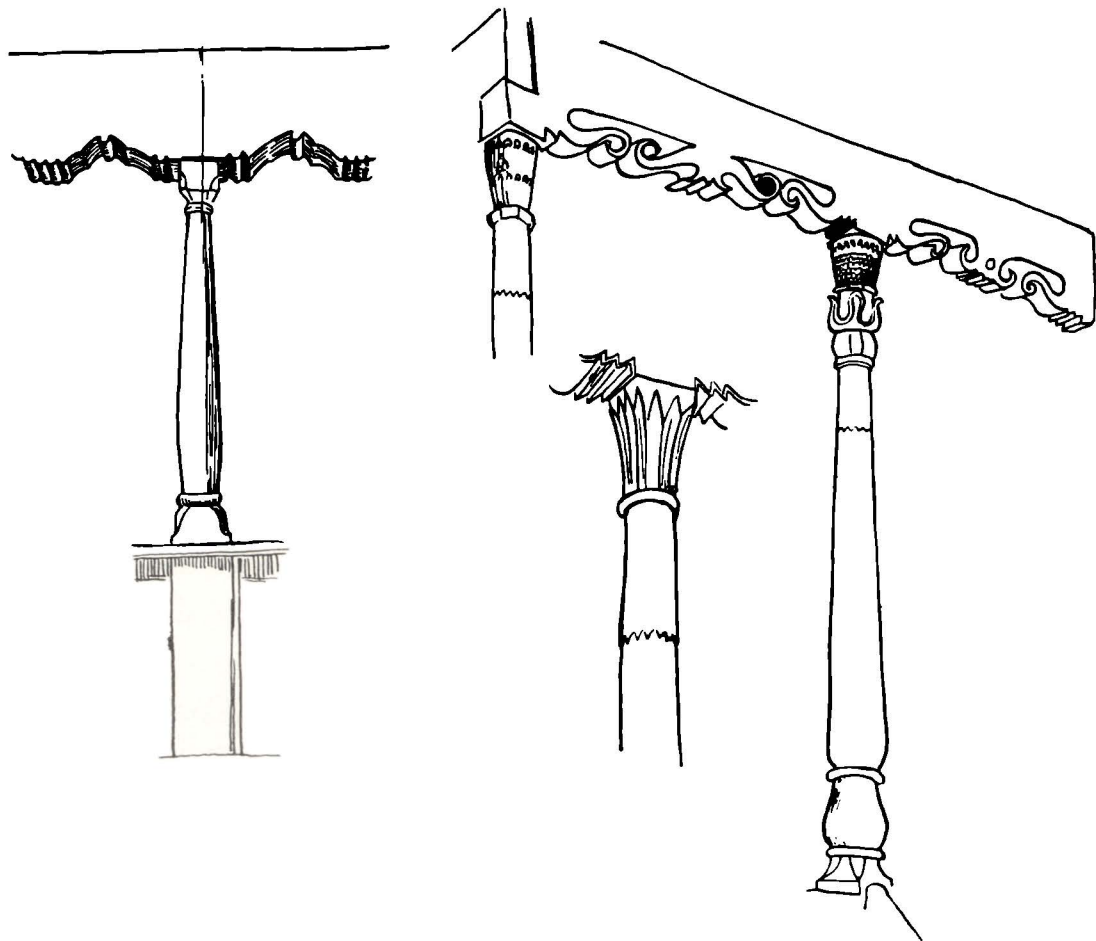


Fig. 4. — Stâlpi sculptați din Cîmpulung.

București, 87 de zid și două de lemn; la Cîmpulung, 12 de zid și una de lemn. Se poate spune deci că aproape totalitatea monumentelor religioase din principalele orașe ale eparhiei Ungrovlahiei erau din zid, situație de altfel asemănătoare cu aceea din alte orașe mari ale Munteniei la acea vreme. Monumentele religioase de lemn din orașe dispăruseră mai devreme decât cele civile, care aveau să dispară de-abia cu un secol mai târziu.

La țară situația era următoarea:

Județul	Biserici		
	de lemn %	de zid %	de gard %
Muscel	54,8	45,2	46,8 2,4
Dîmbovița	56,5	43,5	
Prahova	43,8	56,2	
Ialomița	34,3	18,9	
Ilfov	61,7	35,9	
Vlașca	80,0	20,0	
Teleorman	83,7	16,3	

Datele cuprinse în tabel ne par extrem de interesante. Remarcăm mai întâi situația aparent paradoxală a celor trei județe de cîmpie, Ilfovul și mai ales Vlașca și Teleormanul, care aveau un număr mai mare de monumente din lemn decât județele de munte, Dîmbovița, Prahova, Muscelul. Ea pare a contrazice situația pe care cu 50 de ani mai târziu o va constata Marțian în ce privește casele și acareturile. În realitate este din nou vorba

de o deosebire în ritmul de dezvoltare, de data aceasta dintre monumentele civile și cele religioase. Astfel, pe de o parte, am văzut mai sus că bisericile din zid de la orașe eliminaseră pe cele din lemn mai devreme decât eliminaseră casele din zid pe cele din lemn. Apoi, la țară, bisericile de zid s-au răspândit întâi în regiunile în care existau așezări mai vechi boierești și domnești, și unde era mai multă liniște, mijloace mai mari economice, adică în județele de munte. Acolo bisericile de zid s-au răspândit de timpuriu, pe cînd la cîmpie bisericile de lemn continuau să se mențină. Subliniem faptul că în Vlașca și Teleorman se găsește un procentaj mare de construcții religioase de lemn, care confirmă numărul mare de construcții civile de lemn. Vlașca și Teleormanul au fost deci pînă spre mijlocul secolului trecut două dintre cele mai puternice zone de construcții în lemn din Muntenia. Situația este surprinzătoare dacă o comparăm cu ceea ce urma să fie cu numai o jumătate de veac mai tîrziu. Constatarea dovedește cît de puțin se cunosc aspectul din trecut al monumentelor de lemn locale și formele lor artistice.

În sfîrșit, chiar și în Ialomița, județ aproape lipsit de păduri, existau biserici din lemn, adus probabil din alte părți. Bisericile de « gard », nuiiele împletite și lipite cu lut, reprezintă o parte însemnată numai în Ialomița, situație explicabilă.

Notăm alte cîteva particularități pe care ni le relevă aceeași catagrafie. Astfel, o serie de biserici sînt notate a fi făcute din lemn și zid : din exemplarele găsite încă pe teren, și din alte informații vechi asupra bisericilor, putem spune că este vorba de monumente a căror temelie era din zid, sau rar, aveau absida principală din zid. Cîteva biserici din Ilfov și Ialomița sînt notate ca fiind din « uluce » ; trecute de noi la categoria celor de lemn, ele se deosebeau totuși de cele din birne, ulucile fiind subțiri.

O serie de biserici sînt notate ca arse (« au ars-o turcii », sau « au stricat-o turcii »). Astfel avem în Ilfov cinci biserici, în Vlașca trei, în Teleorman opt, și tot opt în Ialomița, unde datele sînt notate cu grijă, complet (iar cel ce a efectuat înregistrarea nu uită să noteze « au ars-o vrăjmașii turci », arătîndu-și astfel supărarea). Același recenzent dă o serie de indicații tehnice extrem de prețioase. Aflăm că bisericile de lemn erau din « vîrghii » (birne) sau « uluci » ; altele sînt din « uluci cu stîlpi » sau « gard cu stîlpi », indicații suficiente pentru a înțelege exact tehnica de construcție și a confirma vechimea unor procedee pe care le-am înregistrat încă prin cercetări în sate. El notează și materialul din care este făcut acoperișul. Aflăm astfel că 68,4% din bisericile județului Ialomița erau învelite cu stuf, iar 27,6% cu șindrilă. Restul se împărțea în mod egal între uluci cu stuf, uluci, olane. Stuful se folosește la bisericile din lemn și mai ales de gard ; șindrila la cele de birne și mai ales de zid. Șindrila era deci materialul mai scump, pus pe monumentele mai scumpe. Avem astfel imaginea parțială a vechilor monumente, în ce privește materialul de construcție.

Un secol mai tîrziu, la 1908, situația bisericilor de țară din Muntenia era total schimbată ¹. Bisericile de lemn pierduseră pretutindeni importanța, nemaleprezentînd nicăieri majoritatea. Iată situația pe județe, în procente :

Prahova	17,1	Buzău	47,6	Ilfov	6,9
Muscel	9,3	Olt	11,9	Brăila	4,5
Dimbovița	8,7	R. Sărat	39,6	Teleorman	13,1
Argeș	19,9	Ialomița	13,1	Vlașca	19,3

¹ Vezi și P. GÎRBOVICEANU, *Biserica ortodoxă și cultele străine din Regatul Român*, Buc., 1904.

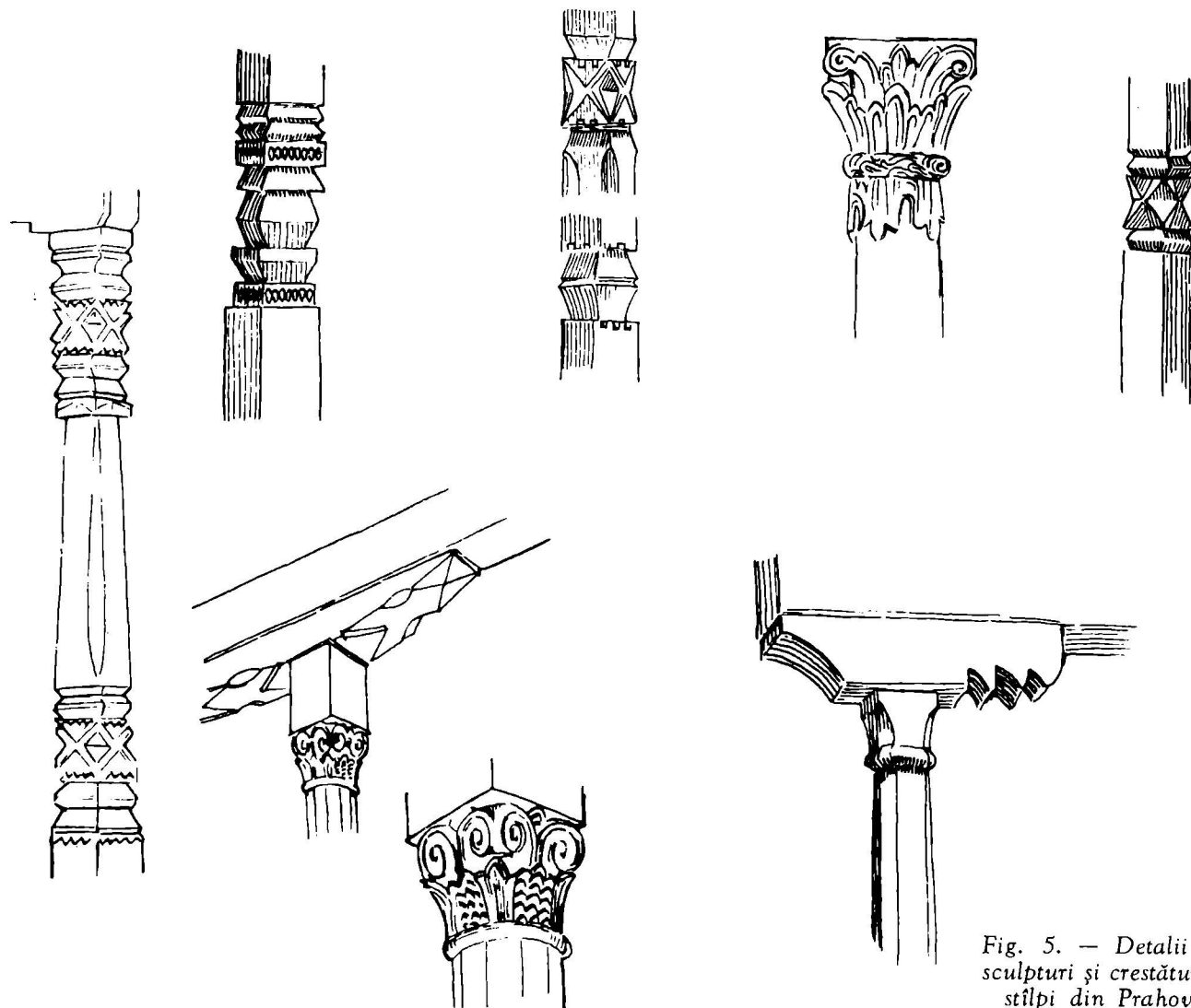


Fig. 5. — Detalii de sculpturi și creștături la stâlpi din Prahova.

Tabelul, calculat pentru acest studiu, este grăitor. Cu o situație deosebită apar județele Buzău și Râmnicu Sărat, unde numărul construcțiilor de lemn se menținea la aproape jumătate din total.

Din aceeași înregistrare am cules informații privind data de construcție a monumentelor de zid existente la acea vreme, și le-am grupat în două categorii: construite înainte de 1800, sau după 1801. Situația, în general asemănătoare la diferitele județe, dă cifra de 13,3% biserici din zid construite înainte de 1800. Așadar, 86,7% din bisericile de zid fuseseră înălțate în cursul secolului al XIX-lea. Desigur, unele construcții mai vechi se ruinaseră, totuși acest fapt nu poate schimba hotărîtor proporția stabilită de noi. Ea demonstrează clar că bisericile din zid le înlocuiesc pe cele de lemn în cursul secolului al XIX-lea, vreme la care se pierde și arta monumentelor religioase de lemn.

Fără a intra în detalii obositoare, trebuie să semnalăm totuși cîteva particularități. Astfel, în județul Ilfov există cea mai mare proporție de biserici vechi de zid; cele clădite înainte de 1800 reprezintă 22,9%. Faptul este explicabil întrucît în București erau concentrate forțe economice însemnate (curtea domnească, boierii, negustorii). Apoi, trebuie semnalat faptul că numărul cel mai mare de biserici din zid se ridică după 1820, perioada de

maximă construire fiind situată între 1841 și 1880. În județul Brăila, nu exista nici o singură construcție din zid sau lemn ridicată înainte de 1800, situație care se explică prin apropierea raialei turcești; de altfel, indiferent de materialul de construcție, în satele întregului județ Brăila nu existau la acea vreme biserici ridicate înainte de 1830.

Se poate afirma deci că monumentele din lemn, civile sau religioase, premurg celor din zid și erau general răspîndite în Muntenia, chiar dacă uneori ele vor fi fost concurate (în regiunile lipsite de păduri) de cele de pămînt (ridicate în diferite tehnici). Dispariția monumentelor de lemn este mai rapidă la biserici decît la case, întrucît primele implică mijloace și posibilități colective de construcție. În același timp; la case ca și la biserici, dispariția celor de lemn este mai rapidă în orașe. Datele înfățișate credem că

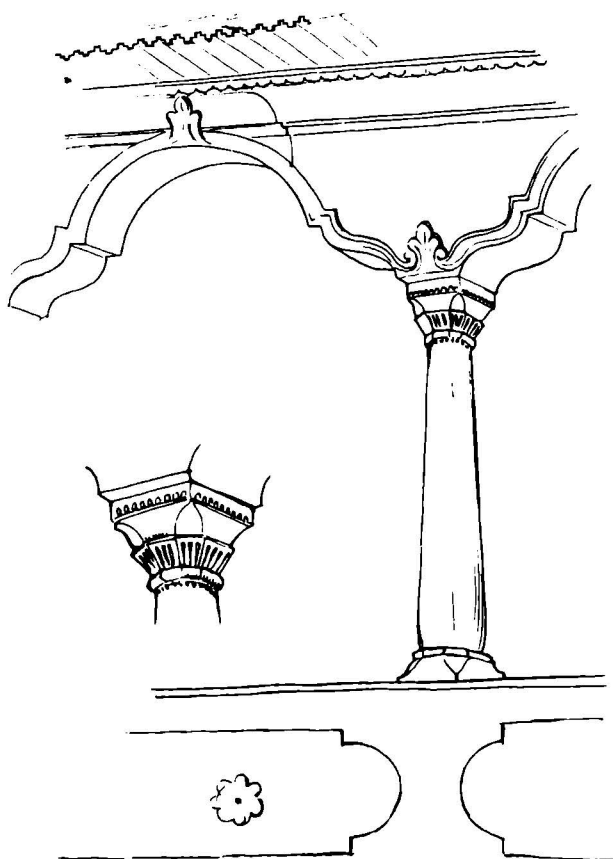


Fig. 6. — Stâlpi din Cîmpulung așezați pe balustradă zidită.

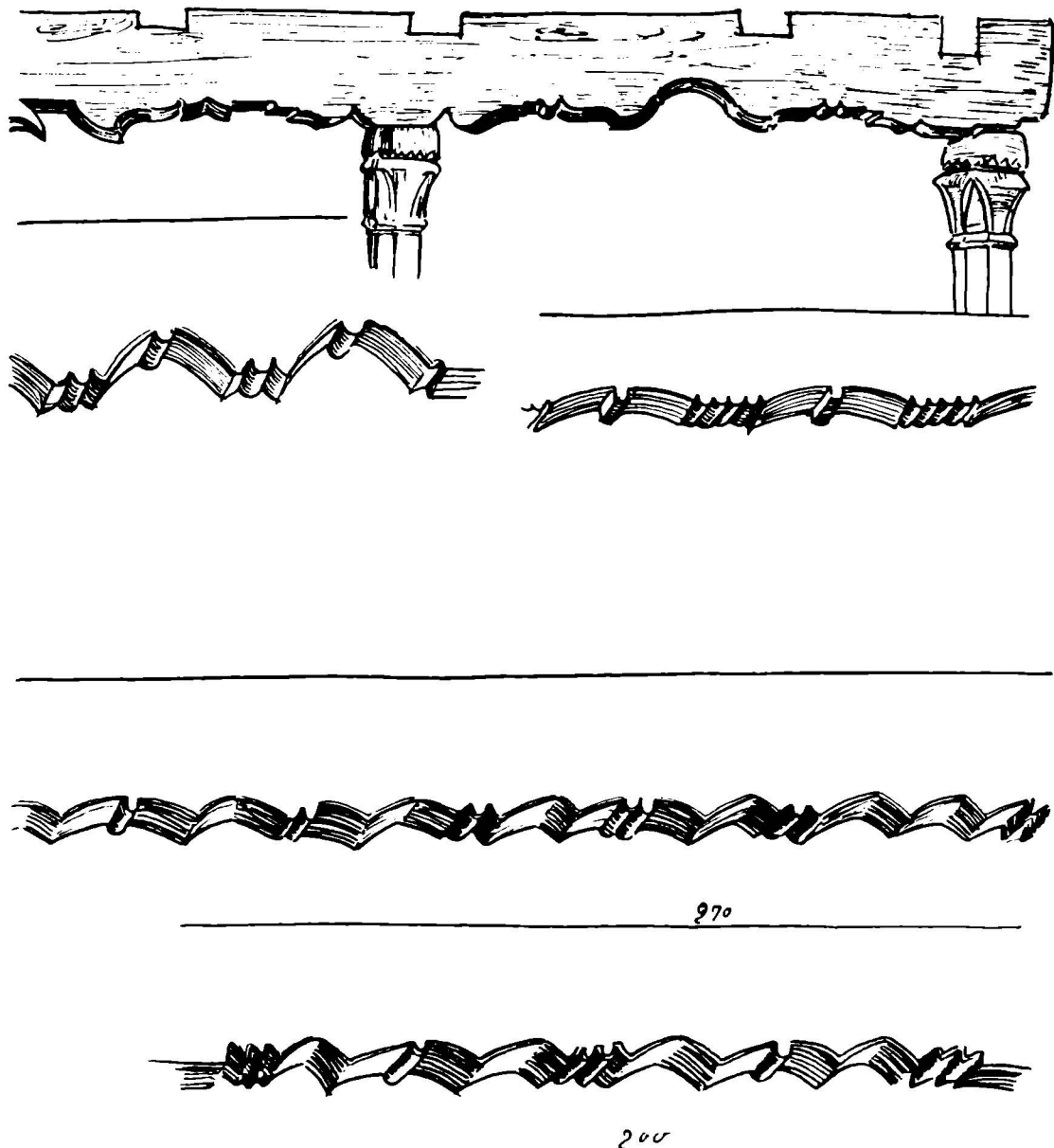


Fig. 7. — Cosoroabe decorate la case din Prahova.

sînt suficient de sigure pentru a putea porni în cercetarea trecutului de la o situație mai bine cunoscută.

CASELE DE LEMN. În perioada cuprinsă între începutul acestui secol și anii primului război mondial, au fost publicate cîteva studii ale arhitectului Alexandru M. Zagoritz, fiecare dintre ele dezvăluind aspecte inedite din arhitectura sau mobilierul românesc. Ele erau rezultatul unor cercetări personale; elev al arhitectului Ion Mincu, Zagoritz a înregistrat numeroase aspecte de arhitectură din acea vreme, mai ales din Muntenia (Prahova, Dîmbovița, Muscel). Desenînd, uneori în fugă, alteori în tihnă, cu o mînă

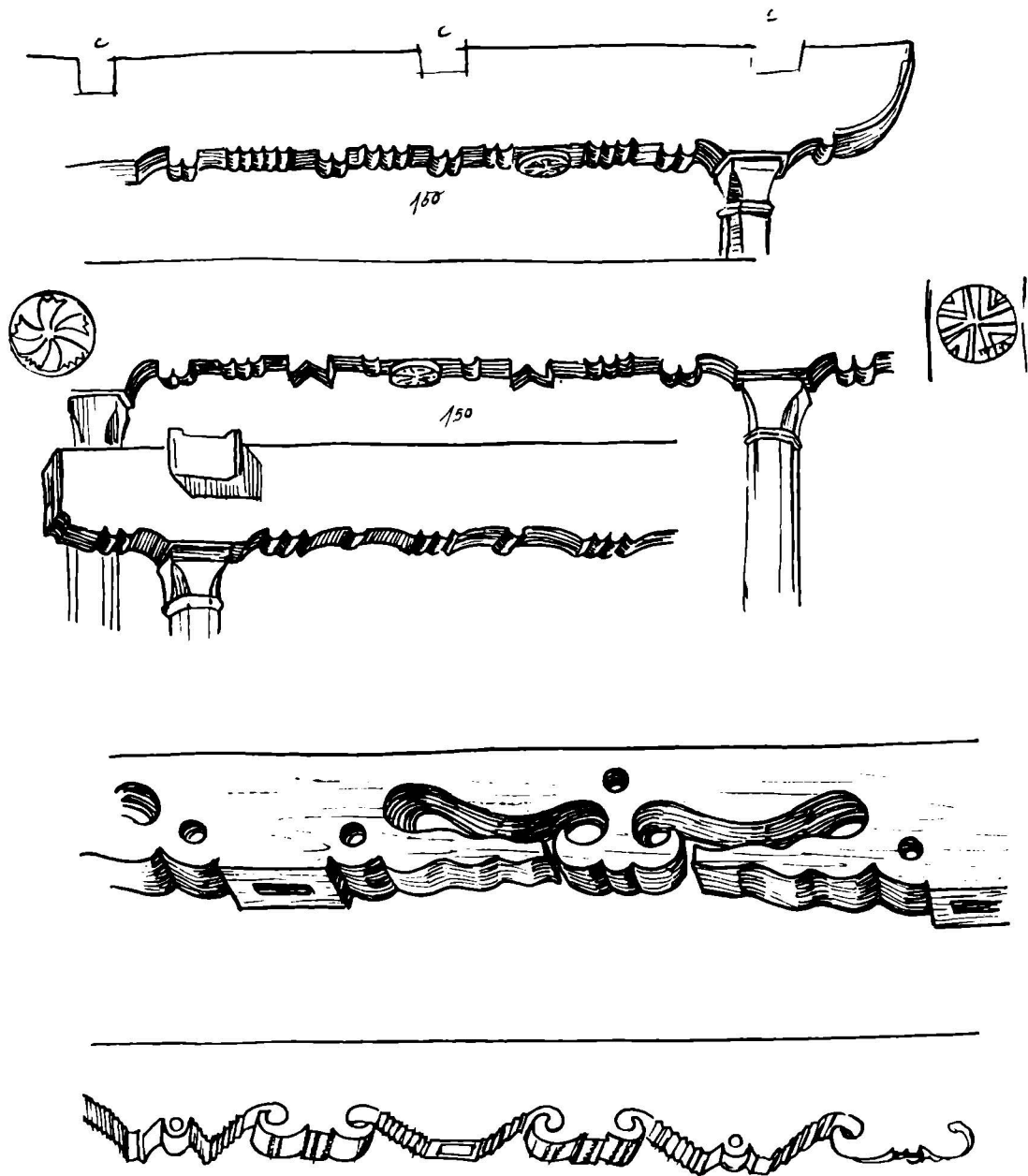


Fig. 8. — Cosoroabe decorate din Prahova.

sigură, el așterne pe hîrtie aspecte între timp dispărute. Casele vechi din lemn, de la țară și mai ales de la oraș, pe care le-a cules, sînt adevărate documente ale trecutului arhitecturii noastre. Intrarea Romîniei în război îi întreprinde brusc activitatea; pleacă pe front, în Dobrogea, unde moare curînd, în 1916. Arhiva rămasă de la el, inedită, cuprinde imaginile unora din cele mai valoroase exemplare de artă în lemn din Muntenia, și dovedesc existența unei bogate manifestări artistice dispărute timpuriu. Desenele ce ilustrează acest studiu îi aparțin. Dragostea pentru arhitectură l-a urmărit și pe front; se păstrează notele și desenele fugare făcute pe foi cu antetul « ordin de luptă », în satele prin care trecea, pînă în ziua morții lui.

Locuințele din Muntenia pot fi împărțite de la început în trei mari categorii. Prima, bordeiul, nu a cunoscut forme de lemn ca cele din Oltenia spre pildă; arta decorului în lemn lipsește deci și de aceea bordeiele ies din cadrul studiului de față. A doua categorie, locuințele tradiționale, așezate pe sol, cu un singur cat, sînt cele care au dominat în decursul întregii noastre istorii. La acestea, în cea mai mare parte a Munteniei, lemnul alcătuia pereții, adesea și acoperișul. Datele înfățișate mai sus au dovedit-o. Astfel de case existau atît la sate, cît și în orașe. Cînd pereții erau din chirpici sau nuiele împletite lipite cu lut, lemnul avea importanță redusă; totuși este folosit la sprijinirea acoperișului. Dar indiferent de materialul de construcție al pereților, lemnul există cînd există prispa; balustrada, cosoroaba, stîlpii de lemn puteau exista la orice casă. Prispa se generalizează la sate în a doua jumătate a secolului trecut. Mai devreme prispele erau rare, întîlnindu-se la casele aparținînd țăranilor înstăriți. La casele boierești de țară și la cele ale boierilor sau negustorilor din orașe, prispele erau obișnuite încă din secolul al XVIII-lea.

La casele cu un singur cat decorul se așază pe stîlpi, cosoroabă (frunțariu, grindă paralelă cu fațada, fixată pe stîlpi și susținînd căpriorii acoperișului), mai rar pe balustradă. Întinderea teritorială a acestui decor era mare, întrucît l-am identificat pentru secolul trecut în cea mai mare parte a Munteniei. Frumusețea lui și frecvența caselor decorate nu era însă aceeași peste tot; cităm mai întîi Muscelul, Dîmbovița și Prahova pentru zona de munte, și Ilfovul și Vlașca pentru cîmpie.

A treia categorie era aceea a caselor cu două caturi. Ele existau în orașe obișnuit în secolul al XVIII-lea. Legate de tradiții locale și de lumea balcanică, la fel ca și în Oltenia, se mențin pînă în prima jumătate a secolului al XIX-lea, cînd construirea lor este părăsită. Boierii și negustorii încep să folosească din acea vreme case construite după curente de modă apuseană. Totuși, micii negustori, meseriașii, continuă să folosească în orașe case cu etaj, de mai mici dimensiuni ca cele boierești, legate de tradiția locală. Aceste case se răspîndesc apoi și în lumea satelor. Rare înainte de jumătatea

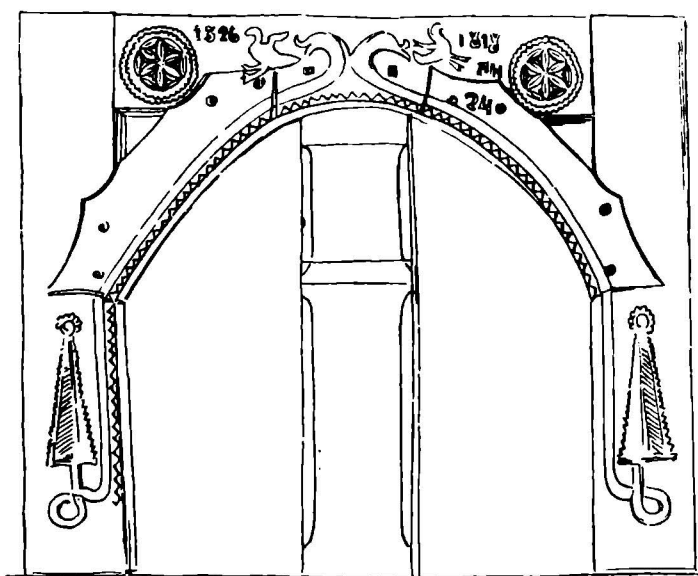


Fig. 9. -- Uși de pivniță la case din Prahova.

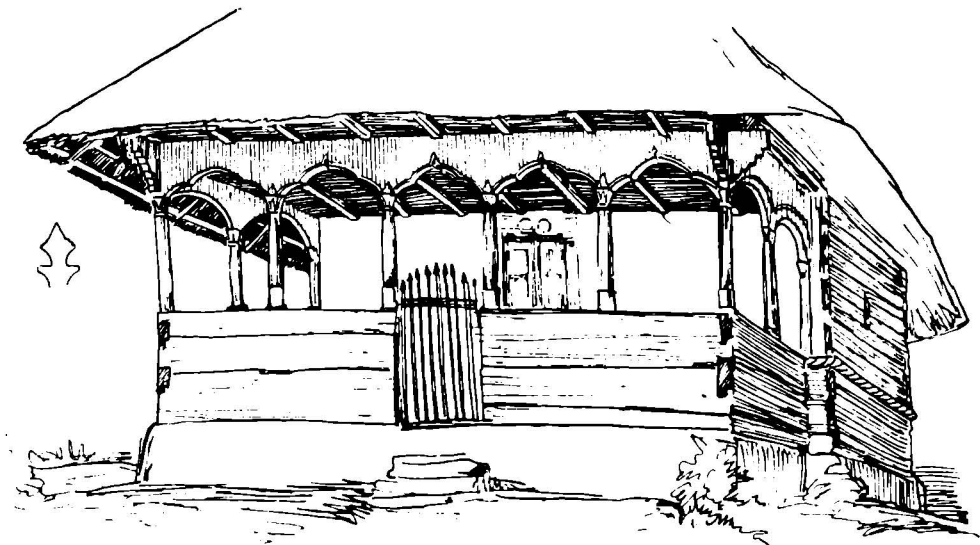


Fig. 10. -- Biserică din lemn din Prahova.

secolului trecut, se înmulțesc repede și ajung ca astăzi în unele regiuni să reprezinte forma dominantă de arhitectură țărănească, deși părăsesc treptat lemnul ca material de construcție.

Printre vechile case cu etaj boierești se recunosc două tradiții: aceea a culelor, construite puternic din piatră și cărămidă, avînd scop de apărare, și aceea a caselor cu prispă și foișor deschis spre fațadă, a căror modă pare a fi avut cel mai însemnat moment de dezvoltare în vremea lui Brîncoveanu (și din care de altfel s-au păstrat uneori exemplare pînă în secolul al XIX-lea) și în întreg secolul al XVIII-lea. Culele și casele derivate din ele nu interesează acest studiu, întrucît la ele decorul în lemn este ca și inexistent. În schimb la casele cu prispă și foișor (în afară de cazurile în care foișorul era închis și casa în întregime avea un caracter de apărare) acesta constituia un loc preferat pentru practicarea creștăturilor și sculpturilor. Casa cu foișor putea avea ambele etaje din zid, sau numai pe cel inferior. În oricare din aceste cazuri, foișorul era din lemn. Așezat fie singur în fața intrării, fie adăugat unei prispe, prin decorul lui ce decora trei părți ale foișorului atrăgea atenția în primul rînd ¹.

Varietatea decorului în lemn la casele joase ca și la cele cu etaj era mare ². O clasificare a tuturor formelor este extrem de dificilă. Vom încerca totuși să semnalăm elementele cele mai caracteristice și care au avut un rol mai însemnat și prin frecvența lor.

¹ PAUL STAHL, *Locuințele țărănești cu două caturi la romîni*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, an. IV (1957), nr. 3—4; PAUL PETRESCU, *Casa cu foișor țărănească la romîni*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, an. V (1958), nr. 1.

² I. VOINESCU, *Monumente de artă țărănească din România*, Buc., 1921; JÄNECKE WILHELM, *Das Rumänische Bauern- und Bojarenhaus*, Buc.,

1918; FLOREA STĂNCULESCU, ADRIAN GHEORGHIU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, *Arhitectura populară romînească. Regiunea Ploiești*, Buc., 1957; idem, *Arhitectura populară romînească. Regiunea Pitești*, Buc., 1958; idem, *Arhitectura populară romînească. Regiunea București*, Buc., 1959; GRIGORE IONESCU, *Arhitectura populară romînească*, Buc., 1956.

Stîlpii aveau cel mai adesea partea superioară, « capul » (capitelul), decorată; cîteodată și partea aflată la nivelul balustradei era decorată. Această a doua parte era de obicei o replică a părții superioare. Secțiunea părții centrale (fusul) este obișnuit pătrată; alteori este vorba de un fus cu secțiune circulară, lucrat adesea la strung. Cînd fusul este de secțiune circulară și nedecorat, poate avea pe toată lungimea o grosime egală; alteori este galbat spre mijloc, sau în jumătatea inferioară; el se poate îngroșa progresiv pe măsură ce coboară. Aceeași îngroșare se recunoaște uneori și la fusul stîlpilor cu secțiune dreptunghiulară. Decorul capului și părții ce stă la nivelul balustradei este uneori lucrat cu măiestrie deplină; lucrînd cu unelte fine în lemn de stejar, se realizează detalii dificile, din care unele au rezistat timpului multă vreme, deși erau poate cele mai expuse intemperiilor. Printre acești stîlpi se recunosc elemente ce ne îndreaptă cu hotărîre spre arta în piatră din Muntenia secolelor al XVII-lea și XVIII-lea. Capitele composite, capitele cu ghirlande așezate pe cele patru părți ale lor, capitele cu foi de acant dispuse și la partea de la nivelul balustradei, dau uneori impresia că fusul răsare dintr-o floare. Apar și forme mai simple; se vede astfel fusul cuprins între două piramide trunchiate, reprezentînd capul și partea la nivelul balustradei. Forme cu desene complicate, interesante prin frumusețea și dificultățile de ordin tehnic, pe care le-au pus meșterului, am întîlnit și în orașe. Case identificate anii trecuți în București, Tîrgoviște, Cîmpulung, sînt bogat completate de materialul cules cu zeci de ani în urmă de Al. Zagoritz. Asemănarea cu capitelele în piatră ale bisericilor, mănăstirilor sau palatelor muntene, ridicate în secolele XVII și XVIII, este clară. Unele exemplare se întîlnesc și în sate; aci decorul obișnuit este însă mai simplu. Putem spune deci că în Muntenia

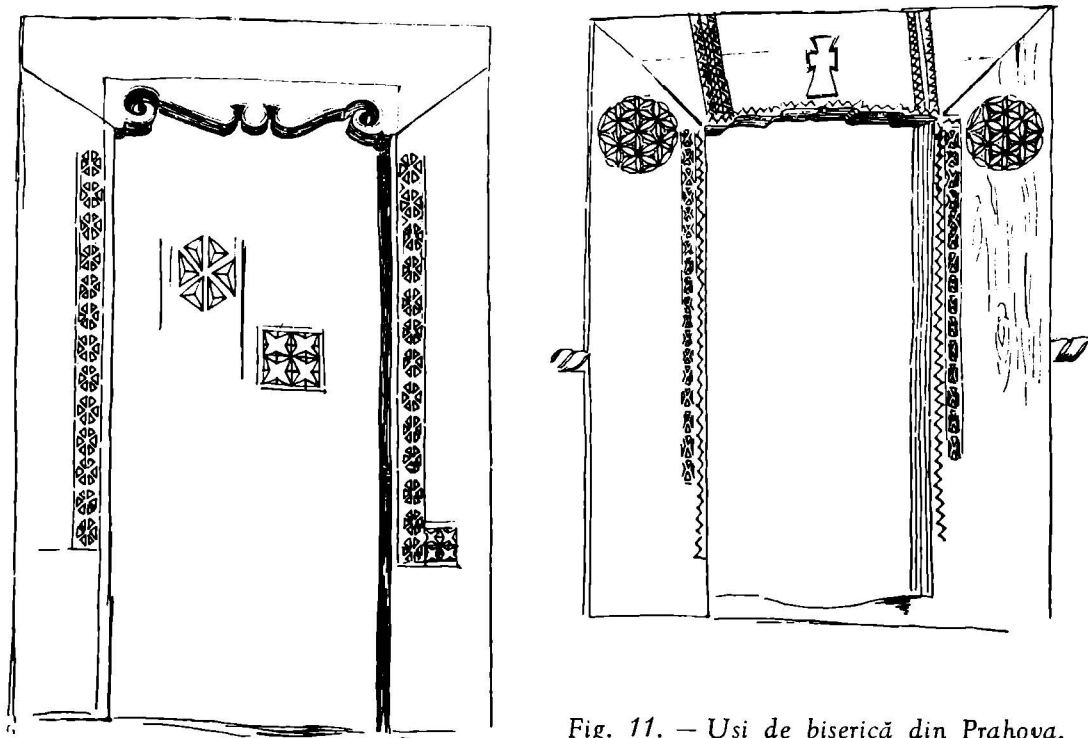


Fig. 11. — Uși de biserică din Prahova.

se dezvoltă o arhitectură de lemn bogat decorată, în forme asemănătoare cu arta în piatră muntenească din aceeași perioadă ¹.

A doua mare grupă de stilpi are fusul decorat în partea centrală. Dacă în Muntenia lipsesc canelurile drepte sau șerpuite existente în arta în lemn din Oltenia, în schimb avem și aci fusul alcătuit dintr-o succesiune de volume. Sfera, perfect rotundă, alungită sau turtită, alternează cu bobul, în special când fusul este de secțiune circulară. Asemănarea lor cu piciorul sfeșnicilor de lemn din bisericile de țară sau de oraș ale Munteniei este uneori izbitoare. O legătură între cele două categorii de decor nu ne pare exclusă. Ambele dovedesc folosirea strungului în obținerea unor suprafețe regulat modelate. Alteori, când secțiunea fusului este dreptunghiulară, întâlnim de-a lungul lui cubul, crestă migălos, dând naștere la forme cu efect decorativ evident, și așezat spre extremități, rar la mijloc.

Cosoroaba, grindă masivă, este crestată de obicei pe partea inferioară. Tăieturile mărunte în dinți ascuțiți, repetate, alternate uneori cu tăieturi mai adânci, sînt obișnuite. Cosoroaba întreagă poate avea între doi stilpi forma de acoladă, pe aceasta aplicîndu-se apoi creștăturile. Se recunosc, mai rar, la mijlocul distanței dintre cei doi stilpi, tăieturi adânci, ce lasă în evidență o acoladă prinsă într-un singur punct de cosoroabă. Rozete așezate pe porțiuni rezervate, mai înalte ca restul suprafeței, decorează uneori partea dedesubt. Alte rozete, ca și rînduri de dinți paralele sau întretăiate, decorează partea dinspre fațadă a cosoroabei. Releveele arhitectului Zagoritz dovedesc existența cosoroabelor decorate nu numai la sate ci și în orașe, într-o mare varietate de forme. Astfel de exemplare se întîlnesc în cea mai mare parte a Munteniei, dar cele mai bogate și mai numeroase forme sînt cele din Muscel, Dîmbovița, Prahova, Ilfov și parte din Buzău. Asemănările cu formele în acoladă ale chenarelor de uși sau de ferestre ale arhitecturii în piatră din Muntenia sînt și aci evidente. De data aceasta însă, lemnul este mai bogat decorat.

La casele cu etaj parterul este mai totdeauna folosit în primul rînd ca adăpost pentru bucate și unelte. Sub prispa etajului și sub foișor, se află un spațiu numit gîrlici, închis cu un zid; din gîrlici se trece mai departe printr-o ușă masivă în pivniță. Întrarea în gîrlici a devenit și ea un loc obișnuit pentru decor. Elementul caracteristic, aproape nelipsit, este o ușă formată din scînduri întretăiate în unghi drept. Între aceste scînduri există mici spații libere printre care pătrunde lumina și aerul în gîrliciul lipsit de ferestre. Scîndurile ușii pot fi tăiate simplu pe margini, în forme geometrice ce se repetă și dau interes fațadei. Pe margini, chenarul din lemn puternic ce susține ușa gîrliciului are la colțuri prinse două lemne speciale pentru asigurarea solidității construcției ce pot fi tăiate în scop decorativ. Pe ele se crestează adesea rozete, șiruri de dinți imitînd motivul frînghieii; în exemplare identificate de Al. Zagoritz, apar pomul vieții, păsări, inscripții. Chenarul acestor uși este astfel asemenător cu chenarul porților și porțițelor din Oltenia, Transilvania ², sau chiar cu intrările bisericilor de lemn muntenești.

¹ Studiul lui N. GHICA BUDEȘTI, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia*, partea a 4-a, publicat în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice* (Buc., 1936), este grăitor. Capitelele în piatră care se dezvoltă spre sfîrșitul secolului al XVII-lea și mai ales în secolul al XVIII-lea

(p. 29–30), ca și clasificarea lor, prezintă numeroase puncte de contact cu stilpii de lemn.

² PAUL H. STAHL, *Porțile părănești la romîni*, în *Studii și Cercetări de istoria artei*, an. VII (1960), nr. 2.

BISERICILE DE LEMN. Vechile biserici de lemn din Muntenia sînt mai puțin cunoscute decît cele transilvănene și oltenești spre pildă. În cuprinsul Munteniei chiar, se cunosc astfel de biserici mai ales în zona de deal și munte, cele de cîmpie fiind doar în cazuri excepționale semnalate. Dar și aceste semnalări sînt deobicei simple notări fugare; importante aspecte ale vechilor biserici de lemn pot fi cu greu reconstituite. Astfel, nu știm de

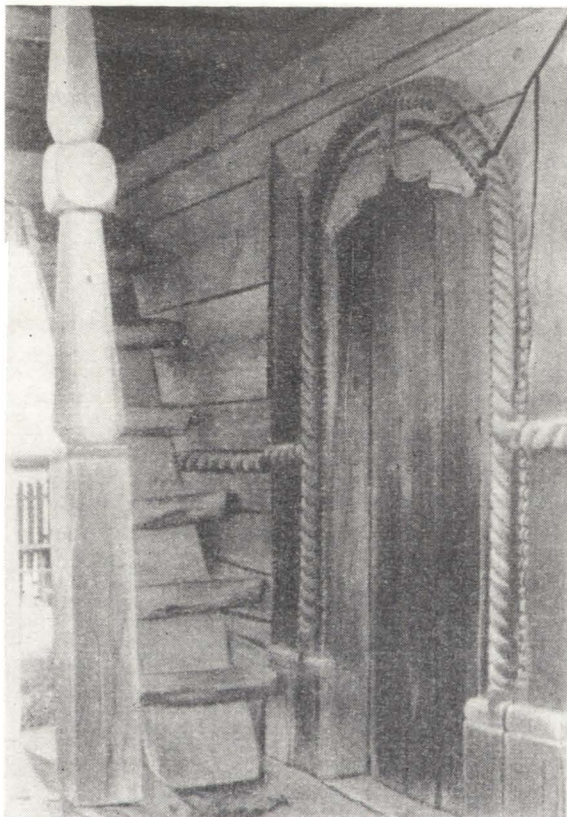


Fig. 12. -- Ușă de biserică din Argeș.

loc care era aspectul artistic al bisericilor de lemn din orașe. Rîndurile de mai jos nu urmăresc să umple acest gol, ci numai să menționeze cîteva din elementele cele mai însemnate, care dovedesc existența unui decor bogat în lemn.

Construite din bîrne masive, cioplite în patru muchii, petrecute uneori la colțuri în coadă de rîndunică, aspectul lor amintește pe acel al caselor țărănești din bîrne. La bisericile reprezentînd faze mai vechi de dezvoltare, se întîlnește un acoperiș simplu, în patru ape, rotunjit spre răsărit, pentru adăpostirea absidei principale. Cîteodată un turnuleț mic, mai scund decît turnul bisericilor transilvănene, adăpostește clopotnița. El stă spre apus, pe latura unde este situată și intrarea în biserică. Tot acolo se află de obicei intrarea în turn, pornind de pe prispă. Prisma poate lipsi la exemplare ce reprezintă faze mai vechi în dezvoltarea bisericilor de

lemn. Interiorul menține mai totdeauna despărțirea dintre naos și pronaos, amintind planurile părăsite cu veacuri în urmă de către bisericile de piatră. Este probabil că în trecut această despărțire să fi fost obișnuită, ea menținîndu-se mai îndelungat la bisericile țărănești de lemn, la fel cum s-au menținut în arta țărănească și alte elemente arhaice dispărute din arta orașelor¹.

Prisma este de obicei mărginită de stîlpi ce susțin acoperișul cu ajutorul unei cosoroabe masive. O balustradă închide prisma și este uneori alcătuită din bîrne masive, ce se integrează în aspectul general al monumentului. De obicei netencuit, cu mici ferestre laterale și o ușă scundă la intrare, întregul lui aspect are un caracter arhaic. Dacă adăugăm la aceasta faptul că uneori clădirea păstrează procedee de alcătuire a pereților, acoperișului, scărilor, obișnuite veacurilor trecute, vom înțelege valoarea lor istorică

¹ În privința clasificării bisericilor românești de lemn, vezi lucrările lui GRIGORE IONESCU, op. cit. și V. VĂTĂȘIANU, *Contribuție la studiul*

tipologiei bisericilor de lemn din țările romîne, în Anuarul Institutului de istorie din Cluj, tom III, 1960.

deosebită. Numai pe acoperiș, șindrila, care se strică mai repede, a trebuit să fie schimbată și fixată din nou cu cuie de fier, în trecut și ele de lemn.

Decorul amintește întru totul pe cel al vechilor case țărănești și chiar al caselor orășenești de lemn. Stilpii cuprind și aci forme ce pot fi clasificate în câteva categorii. Notăm prezența stilpilor cu secțiune dreptunghiulară, tăiați uneori la colțuri; cubul crestat adânc, sau uneori chiar sfera, se întâlnește la cele mai vechi exemplare și este situat spre extremități sau chiar la mijloc. Mai des însă, sfera apare când fusul are secțiune circulară. Galbat spre mijloc, sau drept, el poate fi alcătuit în întregime din suprapuneri de sfere, uneori alungite, alteori ușor turtite, alternând cu bobul. Deobicei în aceste cazuri este vorba de piese evident date la strung, și semănând ca și la case cu piciorul sfeșnicelor înalte din biserici¹. Lipsesc stilpii cu capetele decorate complicat, obișnuite caselor de lemn din orașe și legate de arhitectura în piatră muntenească.

Între stilpi, cosoroaba este bogat decorată. Se întâlnesc de asemenea creștăturile mărunte practicate pe fața inferioară, ca și tăieturile adânci. Uneori arce în semicerc, sau acolade, par a uni stilpii între ei. Alteori, se regăsește acolada tăiată din cosoroabă și prinsă într-un singur picior.

La biserici apar însă și elemente deosebitoare față de case. Notăm astfel în primul rând intrările. Ușa și mai ales chenarul ei sînt bogat decorate. Se recunosc rozete, șiruri de dinți, pătrate tăiate prin două diagonale și așezate unul, lîngă altul, și mai ales frînghia. Motive asemănătoare apar și în jurul ferestrelor; am întâlnit și motivul florii așezate în vas. Cel mai caracteristic și frecvent este brîul ce înconjoară biserica, imitînd frînghia. La exemplarele reușite, acest brîu continuă și pe latura prispei, uneori pe balustradă, alteori pe perete și în jurul ușii. Într-un singur caz, frînghia se termină în cap de balaur. Elementele de decor așezate pe uși, ferestre și peretele exterior seamănă cu cele din arhitectura în piatră, de care nu credem că pot fi despărțite.

În sfîrșit un ultim element, capul de cal, se regăsește în forme curate sau în forme degradate. Caracteristic arhitecturii în lemn, capul de cal decorează bisericile de lemn la exterior. El se găsește la porțiunea terminală a grinzilor ce susțin acoperișul și este adăpostit sub streășină. Se întâlnește mai ales la cele câteva monumente din secolul al XVIII-lea care au fost semnalate sau pe care le-am putut vizita, și menține o tradiție străveche, pierdută la case, deși și la acestea din urmă capătul exterior al grinzilor ce susțin acoperișul poartă uneori numele de cal și este tăiat în forme ce amintesc capul de cal.

★

Așadar în Muntenia s-a dezvoltat în trecut o bogată artă în lemn, dispărută mai timpuriu ca în alte provincii, și din această cauză mai puțin cunoscută. Cu atît mai necesară este deci înregistrarea și publicarea puținelor monumente rămase astăzi în picioare. Prin alcătuirea lui, am văzut că decorul se integrează în bună măsură în arta muntenească din secolele XVII, XVIII și XIX. Constatarea este normală, întrucît și monumentele în lemn pe care le-am putut studia aparțin acestor secole. Care va fi fost mai înainte alcătuirea monumentelor de lemn și aspectul lor exterior este greu de bănuît; după cum este

¹ AL. M. ZAGORITZ, *Sfeșnice românești și mentelor Istorice*, Buc., 1914, p. 16.
candelabre italiene, în *Buletinul Comisiunii Monu-*

greu de cunoscut aspectul bisericilor de lemn din orașe; probabil că acestea din urmă vor fi avut un decor la fel de bogat ca cel al bisericilor din sate. Bogăția creștăturilor și sculpturilor par a fi fost caracteristice secolelor XVIII și XIX, cînd s-au răspîndit larg uneltele din metal. În orice caz în lumea țărănească, decorul caselor are o răspîndire deosebită mai ales în secolul al

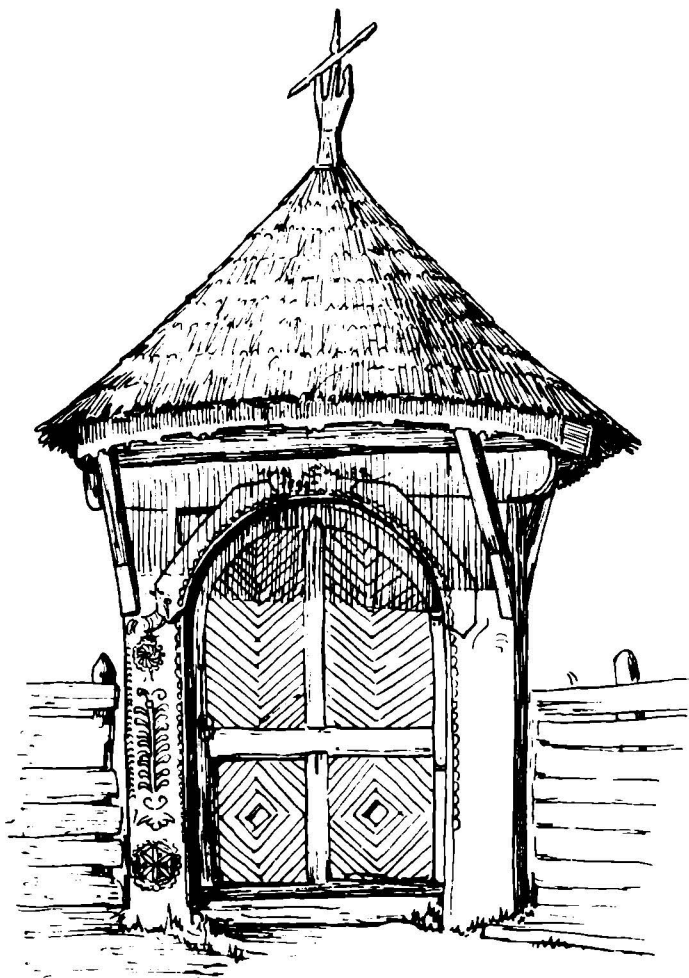


Fig. 13. — Intrare în curte, la Vadul Părului (Prahova).

XIX-lea, după care vechile procedee sînt părăsite, fiind înlocuite cu decorul traforat, mai ieftin și mai repede de lucrat.

Artă muntească în lemn are evidente legături cu artă muntească în piatră; artă monumentelor de lemn din orașe este și ea legată cu cea din sate. Asemănătoare ca motive de decor, ca forme, ca așezare a decorului, monumentele se deosebeau totuși după mijloacele celui care comanda execuția lor. O biserică de zid clădită de domn este altceva decît bisericuța modestă de țară. Aceste deosebiri de ordin economic nu aduc însă totdeauna după sine deosebiri calitative, întrucît sculptura și creștăturile în lemn cuprind în ambele cazuri exemplare de un meșteșug desăvîrșit.

În ansamblul artei romînești, arhitectura în lemn din Muntenia are un loc aparte. Asemănările cu restul țării există însă, așa cum există și în

alte domenii. Astfel, creștăturile stîlpilor și cosoroabei trebuie apropiate mai ales de cele ale monumentelor similare din Oltenia. Faptul este explicabil întrucît ambele provincii au format un singur stat legat cu lumea balcanică sau cu alte regiuni. Bisericile de lemn, scunde, cu turnuleț mic, ne apropie tot de Oltenia. Motivele esențiale, cele mai vechi, cum ar fi capul de cal, frînghia, rozeta, așezarea decorului pe biserici (brîul, ușile, ferestrele) sînt însă aceleași cu ale monumentelor romînești din alte regiuni, cu care formează astfel o singură familie. Ele vin astfel să întrească o unitate pe care studiul planurilor cele mai răspîndite de case, sau a tehnicilor de construcție o dovedește tot atît de temeinic.

СТАРЫЕ ДЕРЕВЯННЫЕ ДОМА И ЦЕРКВИ ВАЛАХИИ

РЕЗЮМЕ

Деревянные дома и церкви занимали видное место в румынском искусстве; известны главным образом памятники Трансильвании, Олтения и севера Молдовы, следовательно большей части страны. Но остается еще неизвестной значительная часть, расположенная на территории Валахии и Добруджи. И в этих областях существовало искусство деревянного зодчества, но оно исчезло раньше и поэтому менее известно. На основании новых или мало известных данных, относящихся к XIX веку, можно заключить, что в прошлом деревянные архитектурные памятники были распространены в большей части Валахии (за исключением юго-запада, где отсутствуют леса). Эти памятники исчезли сначала в городах (в первую очередь церкви, а затем и дома), потом постепенно и в селах, сохранившись лишь в горных местностях.

Внешний вид старых деревянных построек Валахии был восстановлен на основании данных, лично собранных автором, главным образом в селах, а также на основании неопубликованной коллекции, составленной в начале XX века архитектором Ал. М. Загорицем. Установлено, что в городах и селах деревянные дома были богато украшены. В XVII и XVIII веках в городском зодчестве распространены резные и надсеченные деревянные столбы, напоминающие каменные колонны валашских церквей того времени. Использовались классические рисунки: капители смешанного ордена, капители с гирляндами, аканты. В селах дома стали украшаться главным образом в XIX веке, когда повсюду появляется завалинка и балконы. Резьба, украшающая их, обычно проста. Другую категорию составляют столбы с центральной частью, покрытой украшениями; они полностью состоят из геометрических элементов (шары — совершенно круглые, сплюснутые или вытянутые, зерна-круги). Часть деталей, судя по их гладкой правильной поверхности, была обработана на токарном станке. Балка, параллельная фасаду, наложенная на столбы, также обильно ornamentирована и в селах и в городах. Розетки, квадраты, ряды зубцов украшают ее снизу и со стороны фасада. Эта балка часто вырезана в форме фигурной скобки или трехлопастной арки.

Так же украшались и церкви. Кроме того, можно было встретить рисунок в виде пояса, окружающего снаружи церковь, а затем переходящего и на дверь. На дверях и на окнах появляются розетки, деревья, цветы, зубцы. В самых старых церквях балки оканчивались лошадиной головой.

VIEILLES MAISONS ET ÉGLISES EN BOIS DE VALACHIE

RÉSUMÉ

Les maisons et les églises en bois avaient une place de choix dans l'ancien art roumain. Les plus connus sont les monuments en bois de la Transylvanie, de la Petite Valachie et du nord de la Moldavie. Dans la Valachie et la Dobrogea, les constructions en bois

ont disparu plus tôt qu'ailleurs ; cela explique le peu d'informations que nous en possédons. Des données inédites ou peu connues attestent que les monuments en bois couvraient autrefois la plus grande partie de la Valachie (à l'exception de la partie sud-est, où les forêts étaient extrêmement rares). Les données statistiques prouvent l'existence de nombreux monuments en bois, disparus surtout des villes — les églises d'abord, les maisons ensuite — et, progressivement, aussi des villages.

La reconstitution de l'ancien aspect de ces monuments s'appuie sur des informations recueillies dans les villages et aussi sur la collection inédite de dessins de l'architecte Al. M. Zagoritz, formée vers le commencement du XX^e siècle. Partout, les maisons en bois étaient richement décorées. Aux XVIII^e et XIX^e siècles, l'architecture urbaine utilisait des piliers décorés de sculptures ou d'entailles, rappelant le décor des colonnes en pierre des églises construites à la même époque en Valachie. On y reconnaît souvent des éléments classiques (chapiteaux composites, chapiteaux à guirlandes ou à feuilles d'acanthé). Dans les villages, le décor devient d'un usage courant surtout au XIX^e siècle, lorsque la galerie ouverte (*prispa*) et la véranda (*foisorul*), situées vers la façade, se généralisent. Le décor y est plus simple. Parfois, les piliers ont la partie centrale décorée et composée de formes géométriques superposées (sphère, sphère allongée ou aplatie, disque). On reconnaît parmi ces dernières les formes travaillées au tour, par leur surface régulièrement modelée. La poutre parallèle à la façade, reposant sur les piliers en bois, était richement décorée ; des rosettes, des carrés, des dents décorent les faces inférieure et antérieure. La poutre tout entière est parfois en accolade ou en arc trilobé.

Les mêmes motifs se retrouvent dans le décor des églises en bois. On reconnaît en plus, le motif de la corde (le cordon), ceinturant à l'extérieur l'édifice et marquant les limites des fenêtres, des portes, de la balustrade. Les fenêtres et les portes sont décorées de rosaces, d'arbres, de fleurs, de dentelures. Les poutres des plus anciennes constructions sont terminées en tête de cheval.

CURȚI ÎNTĂRITE TÎRZII

de RADA TEODORU



ucrările defensive complexe sau simplele elemente de fortificare ce apar în arhitectura noastră civilă sau monastică, ba uneori chiar la construcțiile religioase propriu-zise, sînt întotdeauna pentru cercetători indiciul unor vremuri de tulburări și nesiguranță.

Lăsînd arheologilor sarcina dificilă de a dezlega problemele puse de locuințele boierești fortificate din secolele XIV—XVII¹, ne vom opri aici asupra unei formule de construcție civilă întărită, elaborată în același timp în Țara Romînească și Moldova în epoca tardivă a sfîrșitului secolului al XVIII-lea și a primilor ani ai veacului următor, formulă care a trecut pînă acum neobservată de cercetători.

Reamintim că programul și realizarea conacului boieresc, așa cum ne apare în exemplarele păstrate începînd cu mijlocul secolului al XVII-lea, nu mai prezintă nici unul din elementele unei arhitecturi preocupate de apărare. Conacele din Golești, Măgureni, Herești în Țara Romînească, Șerbești, Pribești, Pașcani în Moldova, aparținînd unor bogați și cultivați comanditari, reflectă dimpotrivă tendința generală spre reședința de tip deschis, spre arhitectura reprezentativă în căutare de cît mai bune soluții de confort, spațiu și lumină, preocupată în același timp de armonia decorației interioare și exterioare. Tendința aceasta își găsește, după cum se știe, cea mai fericită întruchipare în Țara Romînească în *palatele* lui Constantin Brîncoveanu, care unesc echilibrul și simetria planurilor cu eleganța combinațiilor de foișoare și loggii și cu rafinamentul decorației în stuc sau frescă. Situația de închinare a principatelor față de Poartă, raporturile între boieri și domnitor în această fază a feudalismului, nivelul atins de armamentul vremii sînt cîteva

¹ Problema curților boierești fortificate din perioada fărâmițării feudale și a luptelor interne a fost studiată pînă acum mai mult pe baza documentelor — și aceasta cu precădere pentru Moldova. Aspectul arhitectonic și sistemul de apărare al acestora nu au fost încă precizate. Nu au fost studiate de asemenea nici primele exem-

plare de reședințe boierești din etapa renunțării la fortificare în urma centralizării statului. Vezi *Istoria Romîniei*, Buc., 1962, vol. II, p. 317 și GHEORGHE DIACONU, *Despre rolul curților boierești în organizarea militară a Moldovei în secolele XIV—XVI*, în *Studii și referate privind istoria Romîniei*, Buc., 1954, partea I, p. 551.

din cauzele care explică renunțarea la fortificarea curților boierești. Excepțiile, în măsura cunoscută pînă azi, sînt foarte puțin numeroase. Tunurile pe care Paul de Alep le vede așezate în jurul conacului de la Golești, în momentul în care patriarhul Macarie este oaspetele de o noapte al vistiernicului Stroe ¹, nu făceau parte dintr-un sistem defensiv complex, ci reprezentau probabil o măsură de siguranță luată în pripă de feudali în momentul răscoalei seimenilor. Mult mai interesant pentru problema noastră este cazul curții lui Mareș Băjescu (1666), care ne-a parvenit și într-o stare de conservare mai bună ².

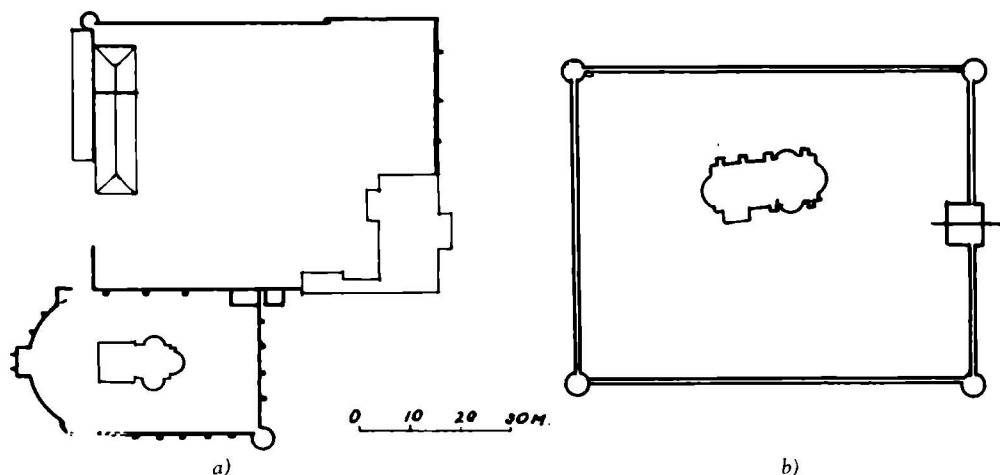


Fig. 1. — a) Curtea din Băjești. Releveu, cabinetul de istoria arhitecturii; b) Mănăstirea Răchitoasa, după G. Balș.

Două incinte alipite, ale căror forme diferă după denivelările terenului, adăpostesc conacul și biserica. Metereze în tot lungul zidurilor și două turnuri cilindrice la colțurile cele mai expuse completează sistemul de apărare (fig. 1 a). Cariera lui Mareș este caracteristică pentru ridicarea unei noi boierimi în cea de-a doua jumătate a veacului al XVII-lea: în numai cîțiva ani, el reușește să înghită prin mijloace multiple — schimb de delnițe, cumpărături, zalogiri de părți de moșie urmate de judecăți — un întreg sat moșnenesc, Băjeștii. Închis în fortăreața sa, noul proprietar se simțea în siguranță față de o eventuală împotrivire a foștilor moșneni, rumîniți de pe o zi pe alta. Curtea de la Băjești rămîne însă, cel puțin la stadiul actual al cercetărilor, izolată în ansamblul arhitecturii civile contemporane. Dacă o alăturăm incintelor pe care le capătă în acest timp multe din mănăstirile moldovenești și muntenesti menite să preia — cel puțin într-o măsură — rolul cetăților distruse din ordinul Porții ³, podurilor fortificate ale unor biserici din Iași și Galați ⁴ și

¹ Călătoriile patriarhului Macarie de Antiohia în țările romîne (1653—1658), traducerea EMILIA CIORAN, Buc., 1900, p. 140.

² TEODORA VOINESCU, Note asupra curții și bisericii din Băjești, în Studii și cercetări de istoria artei, an. IV (1957), nr. 1—2, p. 75.

³ G. BALȘ, Bisericile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea, Buc., 1933;

N. GHICA-BUDEȘTI, Evoluția arhitecturii în Muntenia și în Oltenia, în Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice, an. XXV (1933), fasc. 71—74 și an. XXIX, 1936, fasc. 87—90.

⁴ ȘTEFAN BALȘ, O biserică fortificată la Iași (Sf. Ioan Botezătorul), în Închinare lui Nicolae Iorga, Cluj, 1931, p. 28—31.

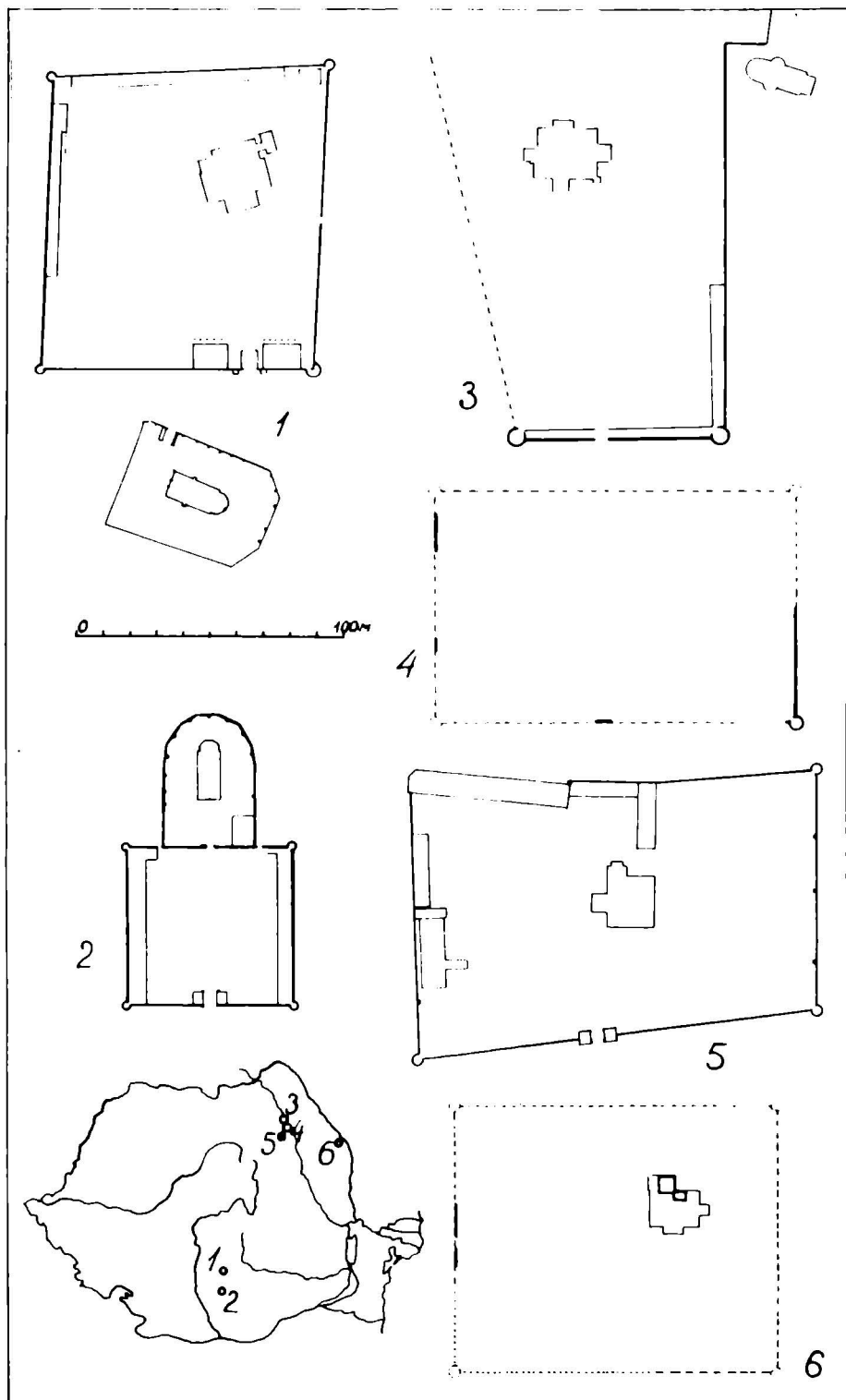


Fig. 2. — Curțile întărite din Țara Românească și Moldova : 1, Golești; 2, Tătărăștii de Sus; 3, Pașcani; 4, Stolniceni-Prăjești; 5, Tupilați; 6, Gugești.

clopotnițelor masive prevăzute cu metereze sau tainițe întâlnite și în Moldova ¹ și în Țara Românească ², avem în față întreg materialul cunoscut pînă acum pentru formele de fortificare întâlnite în secolul al XVII-lea; epoca curților întărite putea fi deci considerată pe deplin încheiată.

Cercetătorii au constatat însă cu surprindere reapariția masivă a elementelor de fortificare cu un veac mai târziu — și aceasta în toate domeniile activității constructive —, precum și a unor lucrări de adaptare la programul de apărare suferite de monumente mai vechi. Astfel, la biserica datînd din secolul al XVII-lea din Scheii Cîmpulungului, clopotnița a căpătat cu un veac mai târziu metereze la partea inferioară a deschiderilor de sunet ³. La alte biserici, ridicate de astădată la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, clopotnițele au fost prevăzute *de la bun început* cu metereze (bisericiile din Șubești — Cîmpulung, Cotenești, Davidești, Preajba Doljului). La clopotnița Bărăției din Cîmpulung reapare, în afara obișnuitelor metereze, și scara mobilă de acces la etaj ⁴. Dar mai ales trebuie reamintit că acum se plasează epoca de construcție a culelor din Oltenia și nord-vestul Munteniei. Marele lor număr mărturisește limpede despre noul val de primejdii care amenința pe locuitori, arătînd în același timp că nevoia unor locuințe bine întărite s-a făcut, în această vreme, din nou resimțită ⁵. În sfîrșit, în amîndouă țările românești — deci pe o întindere cu mult mai mare decît cea pe care se localizează tipul culei — reapar curțile întărite, pe care ne propunem să le prezentăm aici.

Le întîlnim în cîmpia Dunării, la Tătărăștii de Sus, apoi în regiunea dealurilor muntene la Golești, pe Siret la Pașcani și Stolniceni-Prăjescu, pe apa Moldovei la Tupilați, în apropierea Hușilor la Gugești. Numărul mic al curților de acest fel păstrate pînă azi, precum și starea de conservare în care ne-au parvenit explică faptul că tipul lor a rămas încă neînregistrat de către istoricii arhitecturii. Totuși acest tip este bine conturat: o incintă patrulateră de zid flancată în colțuri de turnuri cilindrice prevăzute cu metereze pe unul sau două nivele delimitează o ogradă de dimensiuni apreciabile, în care sînt adăpostite, o dată cu conacul, toate acareturile necesare unei gospodării boierești. Construite în pripă, din cărămizile de calitate mediocră ale vremii, sau alteori din bolovani de rîu, cu mortaruri slabe și fundații insuficiente, curțile acestea s-au năruit și risipit cu atît mai ușor cu cît, prin întinderea lor mare, erau greu și costisitor de întreținut, mai ales că, de la o vreme, au devenit și nefolositoare. Înaintea săpăturilor arheologice efectuate la Golești între 1942 și 1943, în fața celor cîtorva ziduri răzlețe și a unicului turn — și acela pe jumătate dărîmat —, abia se putea bănui întregul sistem de apărare. Tot cîte un singur turn și fragmente din incintă stau mărturie a vechilor curți și la Pașcani sau Stolniceni, iar la Gugești, doar informația unui localnic ne-a pus pe urma unei incinte dispărute abia în ultimii ani ⁶. Nu este de fel imposibil, de aceea, ca în anii următori să fie semnalate

¹ D. NASTASE, *Tainițe și metereze la vechile biserici din Iași*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, an. IV (1957), nr. 3—4, p. 77—97.

² HORIA TEODORU, *Meterezele bisericilor cîmpulungene*, în *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice*, an. XXXVI (1943), fasc. 115—118, p. 84—101.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ ȘT. BALȘ, *Vechi locuințe boierești din Gorj*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, an. I (1954), nr. 3—4, p. 83—95.

⁶ Arhiva Direcției Monumentelor istorice, fond Recensămîntul Monumentelor de cultură, 1953, fișa Gugești.

noi elemente sau chiar ansambluri mai complete ale unor astfel de curți și în alte localități din țară ¹.

Cum se explică această recrudescență târzie a preocupării de apărare?

Întrebarea își află un răspuns parțial dacă o privim pe fondul crizei feudalismului întârziat al imperiului turcesc, criză care cuprinde întreg secolul al XVIII-lea și începutul celui următor. Profitând de carențele tot mai numeroase ale autorității centrale, o serie de guvernatori ai provinciilor de la marginea imperiului — și mai ales de la Dunăre —, pașalele Vidinului, Rusciukului, Giurgiului, Turnului, își manifestă vădite veleități de autonomie. Întregul sistem al raialelor, creat cu vreo trei sute de ani înainte pentru a apăra marginile statului, devine acum un prilej de dezordine și un motiv de neliniște pentru puterea centrală. Timp de vreo 12 ani, Pazvan Oglu, rebelul devenit pașă al Vidinului, acționează ca un suveran semiindependent al întregii regiuni din jurul cetății, creîndu-și unități armate proprii — la care aveau cei mai turbulenți dintre ienicerii răsculați împotriva sultanului —, bătînd monedă proprie și impunînd la taxe în folos propriu pe locuitorii provinciilor învecinate ². Cît despre solda partizanilor săi, Pazvan Oglu îi îndemna cu larghețe să-și culeagă singuri plata în natură de pe pămîntul bogat al cîmpiei Dunării ³. Dacă Oltenia era prin poziția ei cea mai expusă jafurilor, nici « poala muntelui » ⁴ Țării Romînești nu era ocolită. Ani de-a rîndul, bandele înarmate de pazvangii, cîrjalii, manafi, ostroveni, semănau groaza pe drumul lor — de la Craiova, Segarcea și Cerneți pînă în Tîrgu Jiu, Ocnele Mari și Polovragi ⁵. Ba panica stîrnită se răspîndea cel mai adesea pînă la barierele Bucureștiului, silind pe locuitori — cel puțin pe cei mai înstăriți — să apuce drumul muntelui ⁶.

Se știe că principatele erau lipsite la acea dată de o armată proprie, căci Poarta se angaja să le apere la nevoie cu trupele sale ⁷. Dar imperiul se dovedește a fi atît de slăbit încît nu mai este capabil de a menține liniștea și disciplina propriilor sale oști, care devin dimpotrivă elemente de dezorganizare și anarhie. Dezordinea e atît de mare încît Poarta se vede pusă în situația paradoxală de a trimite expediții de pedepsire împotriva propriilor ei oști din provinciile mărginașe. Așa se întîmplă în timpul domniilor lui Hangerli și Alexandru Suțu ⁸. Din nenorocire însă pentru sărmanii locuitori — « O vai de creștini ce trăgea ! » exclamă Dionisie Eclesiarhul ⁹ — detașamentele de pedepsire, alese din oștile rămase credincioase sultanului din Brăila sau Rusciuk, se aliau întru jaf cu cîrjalii și manafii împotriva cărora fuseseră trimise ¹⁰.

Uneori turcii se văd nevoiți să recurgă la ajutorul — ineficient — al gărzilor domnilor fanarioți din București. Dar cu cele patru tunuri trimise

¹ Despre curtea din Popești-Leordeni — de altfel de un tip diferit de cele studiate aici — vezi în *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice*, an. XXXVIII (1945), fasc. 123—126, p. 54—76.

² DIONISIE ECLESIARHUL, *Cronograful Țărei Rumînești de la 1764 pînă la 1815*, în *Tesaurul de monumente istorice pentru România*, Buc., 1863, p. 201.

³ WILLIAM MILLER, *The Ottoman Empire and its successors (1801—1927)*, Cambridge, 1928.

⁴ Cf. DIONISIE ECLESIARHUL, *op. cit.*

⁵ N. IORGA, *Studii și documente privitoare la istoria romînilor*, vol. XV, p. 329, nr. 944.

⁶ *Ibidem*, p. 362, nr. 1045.

⁷ *Istoria Romîniei*, vol. III (machetă), Buc., p. 346.

⁸ N. IORGA, *Studii și documente privitoare la istoria romînilor*, vol. XV, p. 329, nr. 944.

⁹ DIONISIE ECLESIARHUL, *op. cit.*, p. 202.

¹⁰ *Ibidem*, p. 201 și N. IORGA, *Studii și documente privitoare la istoria romînilor*, vol. XV, p. 329, nr. 944.

de sultan, Alexandru Moruzi nu poate dovedi bandele răzlețe care apăreau și dispăreau fără veste ¹.

Domnii și boierii căutau pe de altă parte să-și cumpere liniștea trimițând lui Pazvan Oglu sau lui Manaf-Ibrahim, căpetenia cîrjaliilor, « daruri scumpe » ², dar în toamna următoare amenințările și jafurile reîncepeau. În anul 1802 « se spărsese toată țara », în timp ce « boierii și neguțătorimea, egumenii mănăstirilor și episcopii cu mitropolitul și cei mai puternici de bani umpluse țara ungurească » ³.

Moldova, între timp, era liniștită dinspre partea Dunării. Raiaua Brăilei nu dădea semne de tulburare, ba dimpotrivă, nazirul ei era trimis pentru a potoli nelegiuirile cîrjaliilor lui Manaf-Ibrahim ⁴. În schimb, drîmbele de tătari îi înlocuiau cu succes, căci pericolul pe care-l constituiau nu a fost total înlăturat nici după mijlocul secolului al XVIII-lea. Un astfel de atac, care se soldează cu incendierea conacului, îl silește pe postelnicul Ioniță Prăjescu să-și înconjure noul conac cu o curte întărită, după cum vom vedea mai departe.

Nu trebuie de asemenea uitat faptul că, din lungul șir de războaie între ruși, turci și austrieci (1716, 1736—1739, 1768—1774, 1787—1792, 1806—1812), numeroase campanii se desfășoară pe solul țărilor noastre. Nenumărate însemnări rămase pe diferite cărți consemnează continua panică în care se aflau locuitorii ⁵.

Am lăsat la urmă, deși aceasta nu reprezintă cauza cea mai neînsemnată a întăririi conacelor, aportul luptelor de clasă. În ultimii ani ai secolului al XVIII-lea, lupta de clasă se manifestă cu o deosebită putere și în formele cele mai diferite. Dacă bejenia continuă să predomine, documentele semnalează un șir aproape neîntrerupt de războaie în amîndouă principatele între anii 1793 și 1821 ⁶. Să ne amintim că reforma agrară a lui Constantin Mavrocordat stabilește numărul zilelor de clacă la 12 anual pentru Țara Românească și la un număr dublu pentru Moldova ⁷. Ba, în Moldova după 1800 stăpînii de moșie reușesc să impună zeciuiala zilelor anului, ridicînd în felul acesta numărul zilelor prestate la 33 ⁸. La aceasta se adaugă, tot în Moldova, abuzurile unora și altora dintre proprietari, care obligă pe țărani la prestarea unui număr de zile în plus în folosul lor. Așezămîntul din 1777 stabilește numărul zilelor de lucru pentru întocmirea iazurilor, morilor, acareturilor boierești, podvala la conace, căratul lemnurilor etc. ⁹. Așa se explică prezența curților boierești întărite și în Moldova, unde cetele pazvangiilor nu ajungeau și unde pericolul tătăresc era în vădită scădere. Dar lupta de clasă se manifestă acum și în forme mai specifice — și în același timp mai legate de fortificarea curților ce ne preocupă — și anume: atacarea și arderea conacelor, incendierea recoltei boierului, haiducia. La 1761 țăranii dau foc conacului din Predești al lui Fota Vlădăianul, la 1793 aceeași soartă o are un alt conac al logofetelului

¹ N. IORGA, *Constantin Vodă Ipsilante și revoluția sirbească*, în *Revista istorică*, an. VII, nr. 46, 1921, p. 139—143.

² DIONISIE ECLESIARHUL, *op. cit.*, 201—202.

³ *Ibidem*.

⁴ N. IORGA, *Studii și documente privitoare la istoria romînilor*, vol. XV, p. 329, nr. 944.

⁵ N. IORGA, *Istoria țării prin cei mici*, în

Revista istorică, an. VII, 1921, nr. 1—3 și *idem*, *Studii și documente privitoare la istoria romînilor*, vol. XV, p. 362, nr. 1043.

⁶ *Istoria Romîniei*, vol. III, Buc., p. 642.

⁷ *Ibidem*, p. 631, 633, 642.

⁸ *Ibidem*, p. 631.

⁹ *Ibidem*, p. 629.

¹⁰ *Ibidem*, p. 629.

Stoica ¹, în 1794—1795, în timpul foametei din Oltenia, locuitorii dau foc hambarelor, șurelor și dependințelor în care locuiau slugile boierești ². Incendierea șirelor de grâu și de fîn devine « un obicei » care se continuă pînă tîrziu către mijlocul secolului al XIX-lea.

Atunci cînd vodă Caragea ia o serie de măsuri pentru stîrpirea hoților, înființînd noi căpităanii și întărindu-le pe cele vechi din județele Mehedinți, Teleorman, Vlașca, Ilfov, Ialomița, nu trebuie să ne îndoim că sub numele de « locuitori. . . care făcîndu-se cete metahirisesc fapte tîlhărești » ³ și care alegeau anume « locuri prea îndemînatice spre a se tănuși și a se încuibă » ⁴, se ascundeau de fapt cetele haiducilor. Măsuri drastice se iau și împotriva gazdelor de hoți ⁵, căci « prin mijlocul gazdelor se hrănesc, se tănuiesc și se ocrotesc » aceștia din urmă ⁶, fapt care ne relevă limpede atitudinea țărănimii față de haiduci.

Insecuritatea generală a țării, incapacitatea statului de a asigura viața tuturor supușilor și averea celor înstăriți, mișcările țărănești constituie suficiente cauze care au dus la renașterea tardivă a curților întărite. Utilizînd probabil, într-o anumită măsură, modele mai vechi, ele realizează un tip de așezare întărită care să asigure adăpost nu numai proprietarului, slugilor sale, lucrurilor celor mai de preț, dar chiar întregii gospodării, cu toată recolta de peste an a stăpînului care voia să înfrunte urgiile care cădeau asupra țării, fără a lua de fiecare dată — adică foarte deseori — calea pribegiei. Ceea ce este în primul rînd demn de reținut este faptul că toate exemplele pe care le cunoaștem prezintă mari asemănări între ele, de la curtea așezată în cîmpia Dunării pînă la cea de pe malurile Siretului. Programul determinat de necesități similare a dus la realizări foarte apropiate.

Caracteristic în al doilea rînd pentru aceste lucrări defensive este faptul că ele nu se referă la întărirea locuinței propriu-zise — așa cum se întîmplă în cazul culei —, ci la înconjurarea printr-o incintă vastă cu dispoziții de apărare a tuturor construcțiilor gospodărești. Grînarele, hambarele, grajdurile, magazii felurite, locuințele personalului, baia turcească sînt cuprinse în incintă alături de conac. Suprafața apărută atinge dimensiuni considerabile: 11 500 m² la Golești, cu aproximație 12 000 m² la curtea distrusă din Gugești, 5 460 m² la Tătăraștii de Sus — ceea ce reprezintă totuși ceva mai mult de un pogon. Zidurile patruleterului sînt străpunse de metereze, abil studiate mai ales pe fațada porții, în așa fel încît focurile lor să se încrucișeze în centrul acesteia. Patru turnuri — în toate cazurile întîlnite de formă cilindrică — flanchează colțurile incintei. Și ele sînt prevăzute cu metereze — uneori chiar pe două nivele — și astfel orientate încît să permită apărarea zidurilor pe toată lungimea lor. Acestea sînt dispozițiile comune tuturor exemplarelor cunoscute; așezarea conacului și a anexelor în interiorul zidurilor, înălțimea acestora și nivelele turnurilor, sistemul de apărare al porții, așezarea bisericii față de incintă variază însă de la un caz la celălalt.

Acest program special de întărire nu trebuie confundat cu împrejmuirea de zid sau bolovani — și ea destul de înaltă — pe care o găsim în jurul tuturor reședințelor boierești de țară, chiar la cele mai puțin preocupate de

¹ *Istoria R.P.R.*, sub redacția Acad. M. ROLLER, Buc., 1952, p. 244.

² *Istoria Romîniei*, vol. III, Buc., p. 640.

³ V. A. URECHÎA, *Istoria rominilor*, Buc., 1896,

vol. X, partea A, p. 534—535.

⁴ *Ibidem*, p. 523.

⁵ *Ibidem*, p. 521.

⁶ *Ibidem*, p. 519—520.

problema apărării, cum sînt palatele Brîncoveanului sau conacele tîrzii de la Buhuși, Deleni, Ceplenița, Bozieni, unde zidurile nu înseamnă decît o izolare a proprietarului față de sat. Așa cum arată curțile noastre, ele nu ar fi putut rezista unui atac îndelungat întreprins de adevărate oștiri dotate cu armamentul vremii; ele puteau însă face față unei expediții de jaf de scurtă durată sau unei eventuale ridicări a țărănilor din împrejurimi. Însemnarea făcută de un protopop speriat pe filele unui Apostol al mănăstirii Polovraci (document la care ne-am mai referit) lămurește sugestiv chipul cum decurgeau aceste expediții:

« La leatul 1802, aprilie 27, duminică lîngă sară, . . . au călcat cîrjalii orașul Târgu Jiului, arzînd toate casele, tăind și robînd și oamenii, și, după ce au șezuto să ptămînă în Târgu Jiului, apoi s-au arădicat și s-au dus la satul Stănești, și acolo au șezut altă săptămînă. Ș-au ars toate casele și sfintele biserici după supt munte, și acolo mulți oameni au robît și au tăiat, fiind ca la o mie de Cîrjalii, și mai marele lor au fost Manah-Ibrahim. Și, de acolo plecînd, s-au dus la Ocnele Mari, arzînd toate casele pe drum, și sfînta mănăstire Polovragi. Și fiindu-le trecerea prin acest sat, Românești, multă stricăciune și pagubă au făcut. . . și după dînșii viind nazirul de la Braila, cu vro cinci sute de turci, cu cazaci, cu tunuri, oaste împărătească, s-au așezat aicea, în satul Românești, șezînd o săptămînă, cît au șezut și Cîrjalii în tîrg. Și, viind Cîrjalii aici și s-au bătut cu dănșii, au ars și multe case dintru acest sat, și sfînta biserică; au făcut și metereze sfărămînd tîmpla toată și icoanele, rămîind numai părății. . . și toată țara și boierii au fugit peste munți; aflîndu-se Domnul țării Măria Sa Mihai Vodă Suțu, au fugit, cu toți boierii, din București în Brașov »¹.

Rezistența curților de care ne ocupăm era calculată pentru astfel de încercări. De altfel, ele se dovedeau deseori inefficiente. Dinicu Golescu, fiul constructorului curții din Golești, se plînge că în numai 24 de ani a fost nevoit să fugă peste munți de patru ori².



Putem împărți lucrările defensive din jurul curților boierești în două categorii. Din prima fac parte incintele care au fost ridicate în jurul unor reședințe lipsite de caracter de apărare datînd din veacul al XVII-lea. Aici se plasează lucrările *adăugate* cu mai bine de un secol și jumătate mai tîrziu conacelor din Golești și Pașcani, care datau respectiv din 1640 și 1664. Aici, bisericile de curte, contemporane cu conacele, sînt lăsate în afara incintelor nou adăugate, față de care au o poziție întîmplătoare, determinată doar de orientarea altarului și de configurația terenului (fig. 2/1,3). Al doilea grup îl formează curțile ale căror ansambluri au fost în *întregime* concepute și realizate în limitele epocii tîrzii — sfîrșitul secolului al XVIII-lea — primele două decenii ale secolului al XIX-lea. Faptul le conferă un evident caracter de unitate. Așezarea de la Tătărăștii de Sus, tipică pentru această din urmă categorie, prezintă un ansamblu unic, ridicat după un plan încheiat, perfect axat, care integrează atît locuința și acareturile, cît și biserica și turnul

¹ N. IORGA, *Inscripții din bisericile Romîniei*, Buc., 1908, vol. II, p. 329, nr. 944.

² CONSTANTIN GOLESCU, *Însemnare a căldă-*

toriei mele făcută în anul 1824—1825—1826, ediția Nerva Hodoș, Buc., 1910, p. 135.

clopotniței. Aceluiași grup îi aparțin curțile din Stolniceni și Gugești. Rămîne neîncadrată, pentru moment, în categoriile fixate, curtea de la Tupilați, al cărei conac ne-a parvenit într-o transformare totală de la 1848.

Le reluăm în parte pe fiecare.

Curtea Goleștilor a devenit cunoscută în zilele noastre mai cu seamă în legătură cu evenimentele istorice desfășurate aici în secolul al XIX-lea, cărora le este de altfel închinat muzeul organizat în clădirea principală. Istoria mai veche a monumentului a atras mai puțin atenția. Prima formă a casei, aparținînd vistiernicului Stroe Leurdeanu, datează de la 1640. Meșterul Stoica și-a lăsat iscălitura pe una din ferestrele pivniței, pe abaca unuia dintre stîlpii de susținere ai acesteia și — cu șase ani mai tîrziu — pe fereastra din axul altarului bisericii, așa încît poate fi considerat pe drept cuvînt ca « meșter al operei », — arhitectul și sculptorul întregului ansamblu. Această primă clădire, constituită din pivnițe și un cat în întregime boltit și pe care Paul de Alep o definea ca « palat măreț și elegant »¹, prezenta caracterele obișnuite ale arhitecturii civile din epoca lui Matei Basarab. Pridvorașul pe stîlpi octogonali din zidărie, pus în evidență de restaurarea din 1942 — 1943 sub forma unor nișe în peretele despărțitor dintre două camere, se găsea la început pe fațada principală, orientată pe atunci spre drumul Piteștilor. Am arătat că tunurile semnalate de același călător în jurul conacului nu însemnau că locuința cu foișor reprezenta o curte întărită. A doua mențiune documentară asupra Goleștilor datează din 1716. Sub N. Mavrocordat, cătanele nemțești își aleg conacul — care aparținea acum spătarului Radu Golescu — drept « olat », unde « își găsia odihna și paza lor ». Oastea domnească nu-i poate învinge, căci cătanele se închiseseră în clădire și refuză să iasă la luptă, pînă ce tătarii nu-i dau foc². Nici la acea epocă însă, conacul nu pare a fi fost întărit cu împrejmuire. Ruinată în felul acesta, curtea a rămas în părăsire pînă cînd, între anii 1784 și 1807³, Radu Golescu, pe atunci vel vornic, o reface. După cum a reieșit cu ocazia restaurărilor și a campaniei de săpături din 1942 — 1943, Radu Golescu a mărit în mod simțitor vechea casă, schimbîndu-i în același timp fațada principală; astupînd pridvorașul vistiernicului Stroe, el construiește un altul — mai spațios și în formele în care acest element evoluase între timp — pe fațada opusă primului, și anume în colțul de nord-est al clădirii, privind către via numită Goleasca. Vornicul nu se mărginește numai la transformarea locuinței sale. Incinta de zid cu care o înconjură vădește o chibzuită concepție de ansamblu: poarta e străjuită de un foișor de pază și flancată de două cișmele de o parte și de cealaltă, din care apa adusă de la depărtare prin tuburi de olane se varsă prin gurile a două capete de lei. În interiorul incintei, acareturile și baia turcească sînt dispuse pe două din laturile patruleterului, în unghi drept. Săpăturile care au dat la iveală fundațiile tuturor acestor clădiri — azi refăcute sau întregite — nu au relevat urme de ziduri de împrejmuire mai

¹ Călătoriile patriarhului Macarie de Antiohia în țările romîne (1653 — 1658), traducerea EMILIA CIORAN, Buc., 1900, p. 140.

² RADU POPESCU, *Cronica Țării Românești*, în *Cronicari munteni*, Buc., 1962, vol. I, p. 503 — 505.

³ În inscripția fîntinilor de la poartă Radu e pomenit ca vel vornic. În 1807, el iscălea biv vel vornic, prin urmare se poate considera că la acea dată întreaga incintă, căreia îi erau încorporate cele două fîntini, trebuie să fi fost terminată.

vechi. Iată dar că și rezultatele cercetărilor arheologice vin să sprijine părerea că Goleștii s-au transformat în curte întărită abia la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Turnurile de colț, refăcute după temeliile găsite, nu au toate același diametru, cel dinspre est în special fiind mult mai voluminos decât celelalte. Meterezele acestor turnuri au o dispoziție nemaiîntâlnită în altă parte. În afara celor clasice, așezate sus, care flancau zidul în toată lungimea, la un nivel foarte apropiat de sol — și anume mai jos decât urmele grinzilor de lemn ale planșeului pe care pășeau pușcașii — găsim metereze mult mai mari, arcate în plin cintru în partea lor superioară, și care erau destinate probabil unei arme mai puternice, unui tun (fig. 3). Mînuirea acestuia se putea face numai dacă presupunem planșeului pușcașilor o formă inelară, care lăsa centrul liber celor ce deserveau această armă, cu afetul așezat direct pe pămînt. Alte metereze bine orientate luau în foc încrucișat pe eventualii atacanți ai porții de intrare.

Cîteva elemente speciale cazului curții din Golești contravin în mod curios ideii inițiale de incintă închisă, izolată față de lumea exterioară și față de sat. Ele nu fac decât să sublinieze aspectul contradictoriu care decurgea din anacronismul întăririi reședințelor boierești la o dată atît de tîrzie. Astfel, versurile grecești ale inscripțiilor ce împodobesc cișmelele așezate pe laturile porții invită pe călător, în limbajul pompos la modă, în numele vornicului Radu « de oaspeți bucuros », să se odihnească, să se ospăteze și să bea aici, ba îl mai invită să-și aducă și prietenii « căci casa lui Avraam aici parcă ar fi ». Chiar plasarea fîntînilor de o parte și de alta a foisorului de pază al



Fig. 3. — Golești. Turnul de lîngă fere-deu. Se vede meterezele mari din partea de jos; fotografia luată în octombrie 1942 în timpul lucrărilor de restaurare. Clișeu H. Teodoru.

porții nu era prielnică izolării, mai ales că « oaspeții » acelei vremi puteau fi tot așa bine cîrjalii sau haiduci. Pe de altă parte, Radu Golescu zidise chiar în interiorul incintei, în stînga porții, șase odăi pentru săracii satului, pentru a căror îngrijire va lăsa apoi prin testament veniturile unui pod pe Argeș, ale unei vii și ale unor roți de moară ¹. Școala înființată de Radu, tot pentru sat, în clădirile de lîngă biserică ² (dispărute azi), percum și spitalul pe care îl înființează prin testament în aceleași încăperi ³ presupuneau și ele o continuă circulație între curte și exterior. De altfel zidurile și-au dovedit cu prisosință ineficacitatea în fața unor tulburări mai serioase decît cele prevăzute de banul Radu; fiul său va fi silit să-și părăsească reședința de mai multe ori în cursul vieții.

Cunoscutul conac din *Pașcani*, ridicat de marele spătar Iordache Cantacuzino, e unul din exemplele cele mai reprezentative pentru nivelul atins de arhitectura civilă în Moldova după mijlocul veacului al XVII-lea. Cu toate transformările suferite de construcție între timp, rămîne vizibilă intenția realizării unei reședințe fastuoase, în care primează apartamentele de primire. Elegantul foișor de pe fațada îndreptată spre Siret, decorat de o friză sculptată cu scene de vînătoare, detaliile constructive și decorația în stuc a rezalitului intrării apropie conacul din *Pașcani* de căutările constructorilor contemporani din Țara Romînească. Dar și aici, cu mai bine de 150 de ani mai tîrziu, a apărut o incintă patrulateră flancată de cunoscutele turnuri cilindrice (fig. 2/3). Data precisă a ansamblului nu se cunoaște; nu este imposibil ca lucrările să fi fost făcute în anul 1807, cînd știm că Iordache Balș, fiul Lupului, reface biserica, adăugîndu-i clopotnița masivă de pe latura sudică. O dată atît de tîrzie nu trebuie să ne mire; împrejurările care au îndemnat pe marii proprietari să-și fortifice curțile nu s-au modificat în primele două decenii ale secolului trecut. Tot pentru primii ani ai acestui veac pledează și arhitectura porții de intrare în incintă, care adoptă formele neoclasice — de altfel total neînțelese — ale vremii. Numai un cercetător avertizat mai poate ghici azi traseul incintei dispărute. Un singur turn — din cele două existente înainte de război — și el transformat și înglobat într-un corp nou, poarta cu zidul ei și latura dinspre biserică se mai vedeau în 1961. De atunci alte fragmente considerabile din zid au dispărut, cu ocazia sistematizării orașului. Releveul (figura 2/3) alcătuit în cadrul catedrei de istoria arhitecturii a Institutului de arhitectură « Ion Mincu » din București, în anul 1949, consemnează starea de conservare a incintei la acea dată ⁴.

Cel mai reprezentativ exemplu de curte întărită tardivă, atît sub latura concepției de ansamblu, cît și sub raportul mijloacelor de apărare, rămîne

¹ CONSTANTIN GOLESCU, *Însemnare a călătoriei mele făcută în anul 1824—1825—1826*, ediția Nerva Hodoș, Buc., 1910, p. XXIV.

² *Ibidem*, p. XLIII.

³ *Ibidem*, p. XXIV—XXV.

⁴ Tabloul sintetic din fig. 2 a fost alcătuit pe baza planurilor pe care ni le-au pus la înde-

mină: 1. Direcția Monumentelor Istorice; 2. arh. H. Teodoru; 3. cabinetul de istoria arhitecturii din Institutul de arhitectură « Ion Mincu »; 4. arh. V. Moisesescu; 5. cabinetul de istoria arhitecturii; 6. arh. H. Teodoru. Le mulțumim pe această cale.

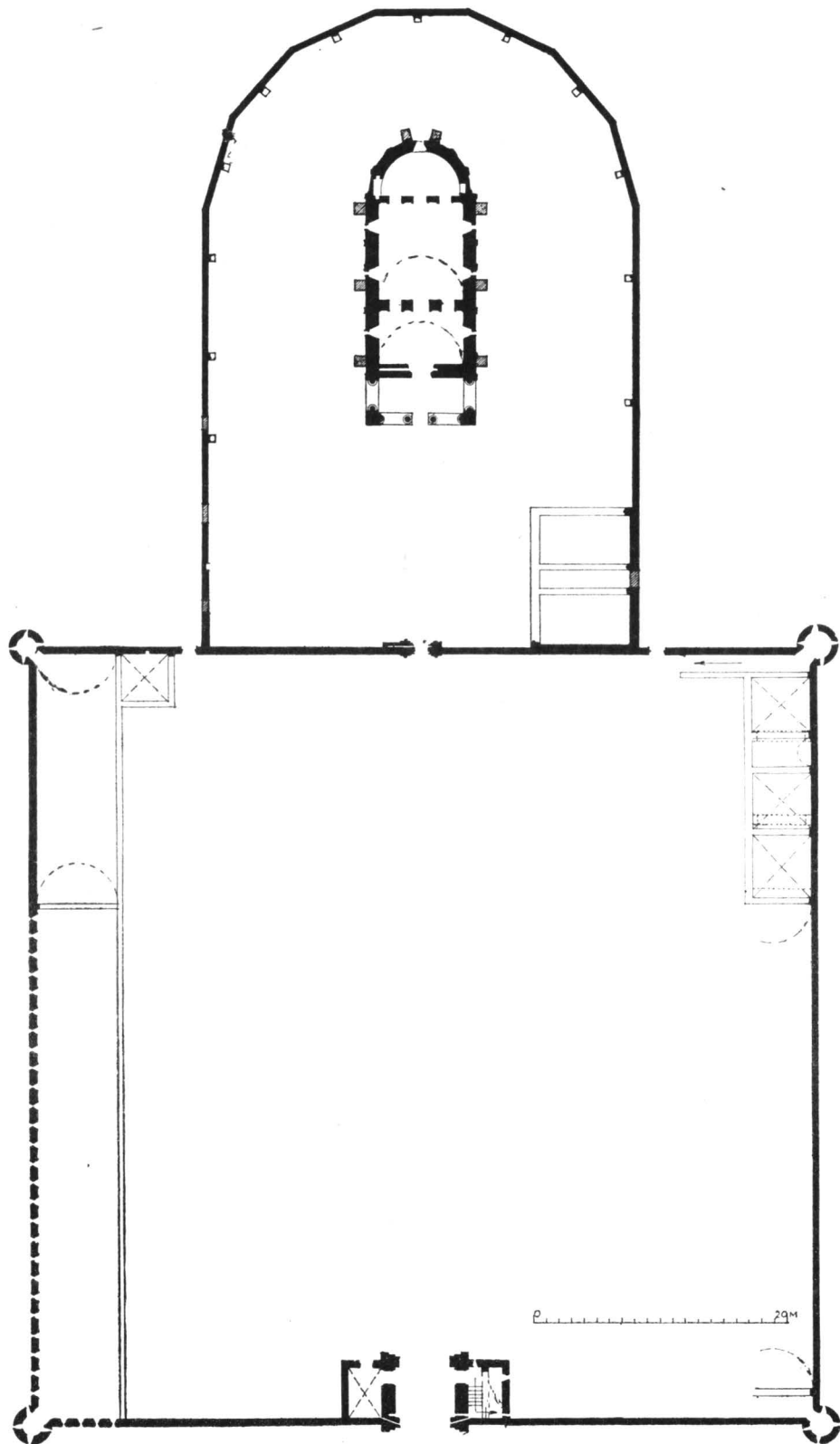


Fig. 4. — Tătăraștii de Sus, relevu arh. H. Teodoru.



Fig. 5. — Tătărăștii de Sus, fațada. Clișeul autorului.

așezarea de la Tătărăștii de Sus¹, pe apa Teleormanului. Însăși poziția ei geografică, la « drumul țării care unește muntele cu balta »² — după expresia localnicilor — adică tocmai pe una din acele căi pe care se aventurau cel mai ades doritorii de soldă în natură ai raialelor din Giurgiu, Vidin, sau Turnu, ilustrează cum nu se poate mai bine faptul întăririi curților aflate în cîmpia deschisă. Un document din 1816 numește un alt sat situat la sud față de Tătărăști — și anume Pietroșanii — o « gură a marginii deschise »³ (domnul țării poruncește în consecință înființarea acolo a unei căpităanii); expresia este deosebit de fericită și pentru așezarea noastră.

Toate construcțiile din interiorul incintei — conac și acareturi — s-au năruit în întregime. Numai clopotnița cu acoperișul căzut și biserica, de la temelie pînă la nivelul bolților, mai subzistă în urma cutremurului din 1881. A rămas în schimb în picioare ansamblul tuturor zidurilor înconjurătoare, dominat de clopotnița care străjuiește poarta — prin urmare fortificarea propriu-zisă. Ruina impunătoare, numită de localnici « La Ziduri », i-a derutat atît pe aceștia cît și pe autorii Marelui dicționar geografic, care au interpretat sugestiv siluetă drept urmele unei mănăstiri (« biserica este construită în felul mănăstirilor, înconjurată în toate părțile de ziduri groase, cu turnulețe în dreapta și stînga »⁴).

¹ Raionul Olteni, regiunea București.

² Arhiva Direcției Monumentelor Istorice, dosar Tătărăștii de Sus, informațiile orale culese de la un învățător localnic, anexate raportului de deplasare al lui O. Velescu din 18 aprilie 1960.

³ V. A. URECHIA, *Istoria rominilor*, vol. X, partea A, p. 525.

⁴ *Marele dicționar geografic al României*, vol. V, p. 560—561.

Proprietar al Tătărăștilor era la 1748 Hrizea Bălăceanu. Moșia trece apoi la sora acestuia, Zoița. Soțul ei, grecul Anghelache Amiras, împreună cu Zoița Bălăceanu, trebuie să fie constructorii curții din ultimii ani ai secolului al XVIII-lea. Fapt este că, la 1798, curtea în ansamblul ei trebuia să fie gata, căci lespeda de mormînt a lui Amiras purtînd această dată, era așezată în biserică¹. La 1817 curtea este vîndută de văduvă, o dată cu moșia, lui Ștefan Bellu².

Găsim aici și azi o adevărată cetate. O primă incintă, cu poarta vegheată de turnul clopotniță, adăpostea locuința propriu-zisă, așezată pe pivnițe

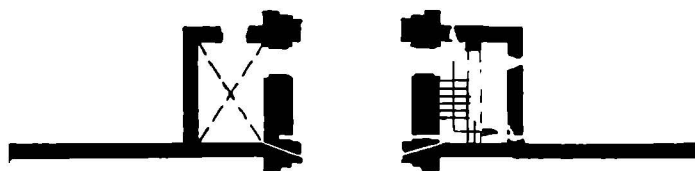


Fig. 6. — Tătărăștii de Sus, detaliul sistemului de apărare a porții, relevu arh. H. Teodoru.

adînci, grajdurile încăpătoare și magaziile boltite (fig. 4). Spațiul cuprins este cel al unui pătrat cu latura de 62,5 m. Zidurile, din cărămidă, au o înălțime de 7 m (sau de numai 5,20 m în părțile mai joase) și o grosime aproximativă de 0,50 m. O poartă în ax conduce la cea de-a doua incintă, cu traseu poligonal spre est, care ocolește biserica curții și mărește cu încă 1667 m² suprafața apărată. Față de curtea din Băjești (fig. 1 a), unde există de asemenea două incinte alipite pentru conac și biserică, găsim la Tătărăști o preocupare nouă pentru compoziția arhitecturală simetrică, pe de o parte, și o complicare a sistemului de apărare, pe de alta. Simetria ansamblului față de un ax longitudinal este accentuată și de distribuția clădirilor în interiorul incintei, de-a lungul laturilor nord și sud. Deși acestea sînt acum complet dărîmate, pe zidurile de incintă se văd destul de limpede — și au putut fi trecute în plan — urmele diviziunilor între încăperi, sau pornirile bolților acestora. Pe latura sudică, în colțul dinspre răsărit, era amplasată locuința, nu prea vastă, așezată deasupra pivniții boltită în leagăn întărit cu dublouri. În continuarea locuinței, pe aceeași latură, se afla o magazie acoperită în semicilindru. Spre nord se găseau grajdurile deosebit de vaste, ventilate prin 26 de deschideri strîmte, practicate în zidul de incintă și care serveau la nevoie și drept metereze. În sfîrșit, o altă magazie boltită completa această latură. Din dispoziția acareturilor care-și fac față pe laturile lungi, rezultă și un monumental efect de fațadă, nemaiîntîlnit în alte locuri: acoperișurile într-o apă ale acestor construcții longitudinale, cu scurgerile orientate spre interior pentru a nu fi expuse proiectilelor din afară, motivează, atingînd fațada principală a incintei, două jumătăți de frontoane (fig. 5), care se sprijină la extremitățile acestei fațade pe zidurile turnurilor de colț. Alte două jumătăți de frontoane asemănătoare, străpunse de cite un meterez, flanchează turnul clopotniței din ax, datorîndu-se la rîndul lor încăperii paznicilor pe de o parte și casei scării care urcă la turn pe cealaltă parte. Perfecta simetrie a

¹ Textul lespezii în arhiva Direcției Monumentelor Istorice, dosar Tătărăștii de Sus.

² Datele istorice mi-au fost comunicate de

Dan Plessia și Ion Donat, cărora le mulțumesc și pe această cale.

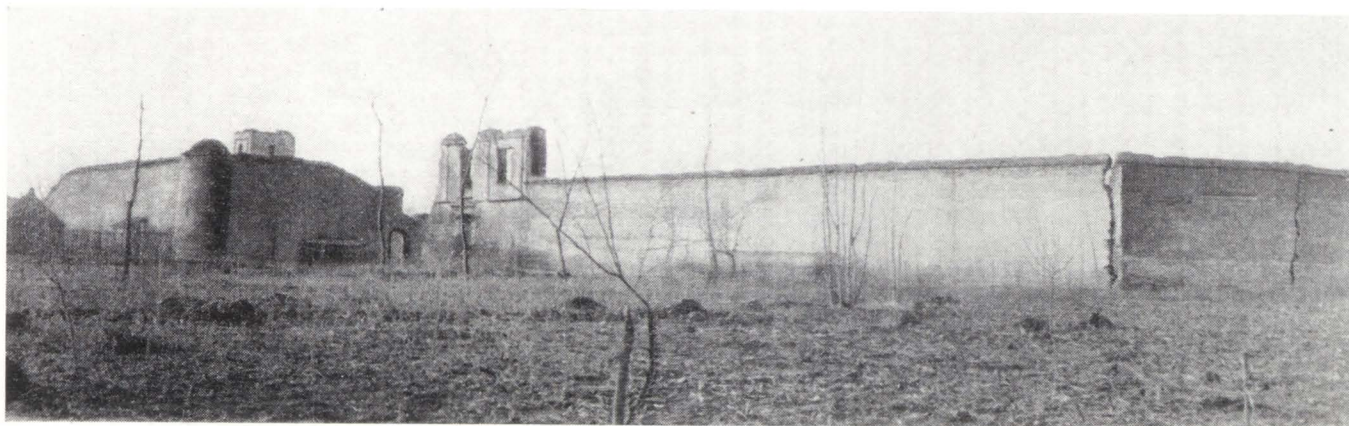


Fig. 7. — Tătăraștii de Sus. Cele două incinte văzute de la exterior. Clișeul autorului.



Fig. 8. — Tătăraștii de Sus. Poarta dintre incinte (se vede lăcașul grinzii de baricadare). Clișeul autorului.

ansamblului nu ne poate surprinde la sfârșitul unui veac care dăduse compoziții monumentale de felul celor de la mănăstirile Antim sau Văcărești.

Clopotnița, care înlocuiește foișorul de la Golești, cu trei nivele, îmbrăcată într-un neoclasic discret, păstrează la nivelul al doilea lăcașurile unor grinzi, ca și urma — perfect vizibilă pe tencuială — a unui mic acoperiș în două ape, care atestă prezența unui balconaș de observație din lemn care înainta pe fațadă (fig. 5).

Dar nu numai concepția ansamblului uimește la Tătăraști, ci și complexitatea sistemului de apărare. Astfel, la fel ca și la Golești, din cele două încăperi așezate de o parte și de alta a turnului pornesc două lungi metereze care traversează pieziș zidurile groase și ale căror focuri se încrucișează exact în centrul porții (fig. 6). În plus însă, o puternică grindă luneca în spatele grelelor porți de lemn, baricadându-le. În vreme de pace grinda luneca printr-un lăcaș care traversa zidurile casei scării (fig. 6) și ieșea apoi în curte. Același sistem de baricadare îl vedem repetat de încă două ori: la poarta dintre cele două incinte (fig. 8) și chiar la ușa de intrare a bisericii, care putea deci servi ca ultim refugiu. Reiese de aici că în concepția constructorului era prevăzută posibilitatea retragerii succesive a celor atacați din prima în cea de-a doua incintă, iar de aici, ca ultimă scăpare, în interiorul bisericii.

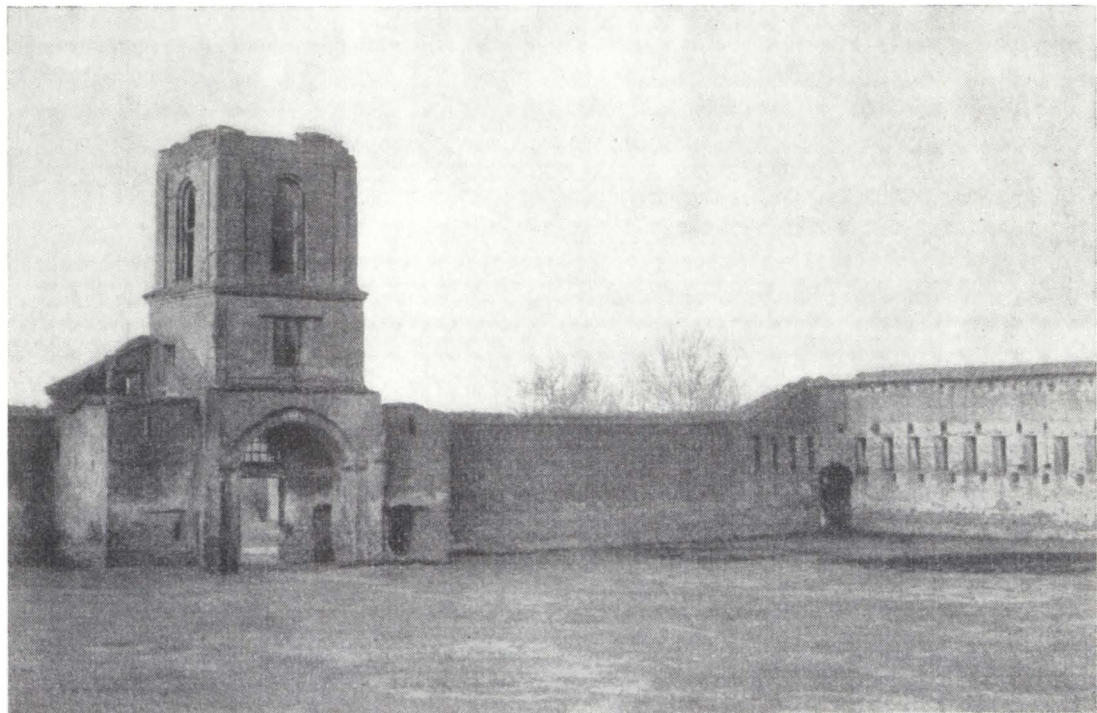


Fig. 9. — Tătărăștii de Sus. Prima incintă, vedere din interior cu clopotnița, casa scării, camera paznicilor și intrarea turnului de colț. Clișeul autorului.

Modestia pe care o avea locuința propriu-zisă a proprietarilor subliniază că la Tătărăști elementul important nu era aceasta, ci ansamblul hamba-relor și grajdurilor și mai ales ograda dintre ziduri. Dacă dăm crezare tradiției, după care Bălăcenii erau mari posesori de oi, pe care desigur iarna le coborau de la munte, acest fapt își capătă explicația.

La 1799, una din ultimele drîmbe de tătari care mai răzbat în Moldova pradă și ard conacul postelnicului Ioniță Prăjescu de la *Stolniceni*¹. Înapoiat din bejenie, după 1800, postelnicul își reface reședința și caută în același timp s-o asigure cu mijloace de apărare care s-o pună la adăpost de noi pericole. Îi schimbă deci așezarea, de pe panta unde se afla casa incendiată, pe o terasă superioară, loc mai potrivit pentru ridicarea unei incinte. Noul conac a căzut la rîndul lui pradă focului pe la 1803², iar incinta s-a dără-pănat de vreme; unele ziduri au fost dărîmate chiar de proprietari, în anii în care curtea își pierduse menirea. Ca martori ai vechii incinte au rămas pînă azi unul din turnuri (fig. 10), plasat la sud-est față de biserică și fragmente de ziduri a căror orientare permite întrucîtva reconstituirea ipotetică a trase-ului curții; dimensiunile exacte nu se pot fixa fără ajutorul cîtorva sondaje. Planul prezumat indică un dreptunghi de aproximativ 130 × 85 m. Curtea avea acareturi bogate, dispuse pe latura porții și pe cea care îi face față; conacul era amplasat oarecum descentrat. Tot în curte se afla și o fîntînă

¹ Raionul Pașcani, regiunea Iași.

Ion Miclescu-Prăjescu. Îi mulțumim din nou pe această cale.

² Folosim aici datele istorice și amănuntele asupra dispoziției clădirilor dispărute date de

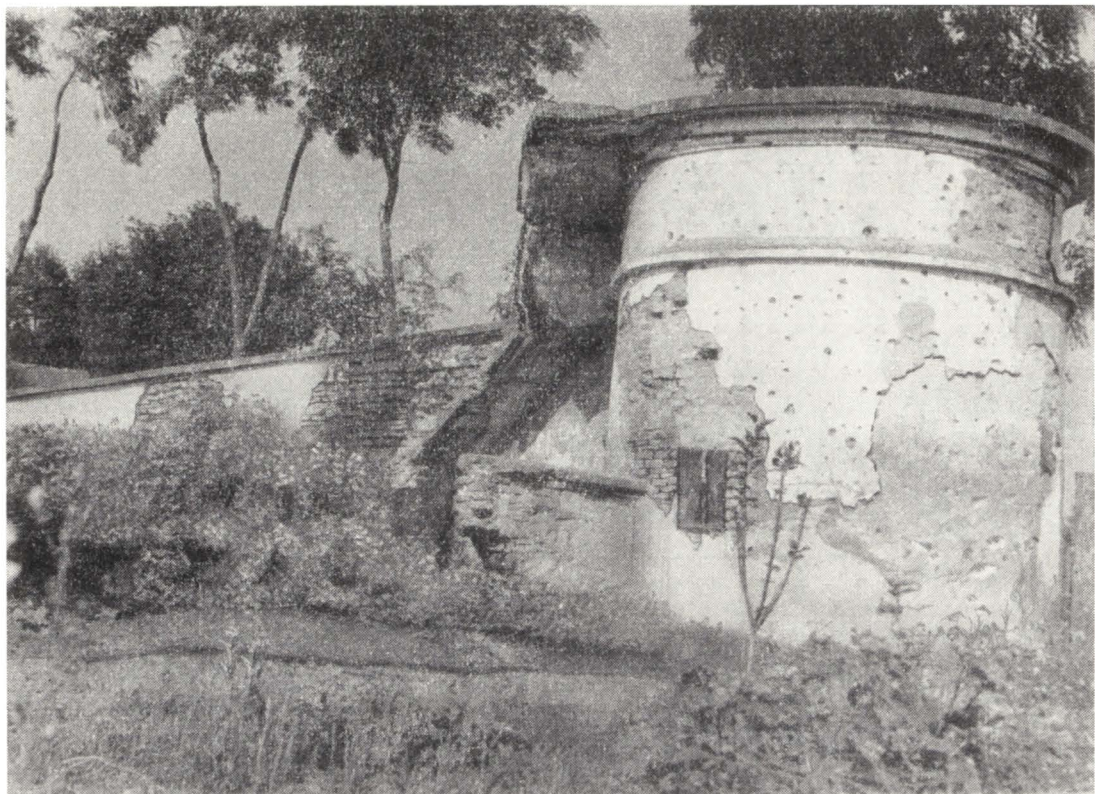


Fig. 10. — Stolniceni-Prăjescu. Turnul transformat în pavilion de grădină. Clișeul autorului.

cu cumpănă. Interesant este faptul că pe latura porții, dependințele — construcții longitudinale cu prispă spre interior — nu erau adosate zidului de incintă. Între ele se găsea un adevărat *drum de strajă*, interval strîmt, podit cu lemn la înălțimea necesară unui trăgător în picioare pentru a ajunge la metereze.

Curtea din Stolniceni-Prăjescu nu a avut nici ea o viață prea lungă, iar turnul rămas, devenit inutil, a fost transformat în pavilion de grădină și « belvedere » prin înlocuirea calotei cu o terasă de beton la care conduce o scară exterioară.

Actuala arhitectură a conacului de la *Tupilați*¹, de altfel datată precis de inscripția frontonului fațadei principale, aparține stilului neoclasic de la mijlocul secolului al XIX-lea. Incinta de apărare care mai există încă aparținea probabil unei alte case mai vechi; este greu de precizat, fără săpături arheologice, dacă aceasta se afla sau nu pe locul actualului conac. Oricum, zidurile din bolovani, prea joase, poarta neoclasică de proporții reduse, cu fronton și două cămăruțe laterale pentru paznici, par a fi mai mult o replică târzie,

¹ Raionul Piatra Neamț, regiunea Bacău. La 1749 era numită « moșie părintească » a familiei Catargiu. La 1803 aparținea spătarului Constantin Catargiu, care ar fi putut fi inițiatorul

incintei. GH. Ghibănescu, *Surete și izvoade*, Iași, 1914, vol. IX, p. 220—221 și T. Codrescu, *Uricariul*, Iași, 1886, vol. VII, p. 285.

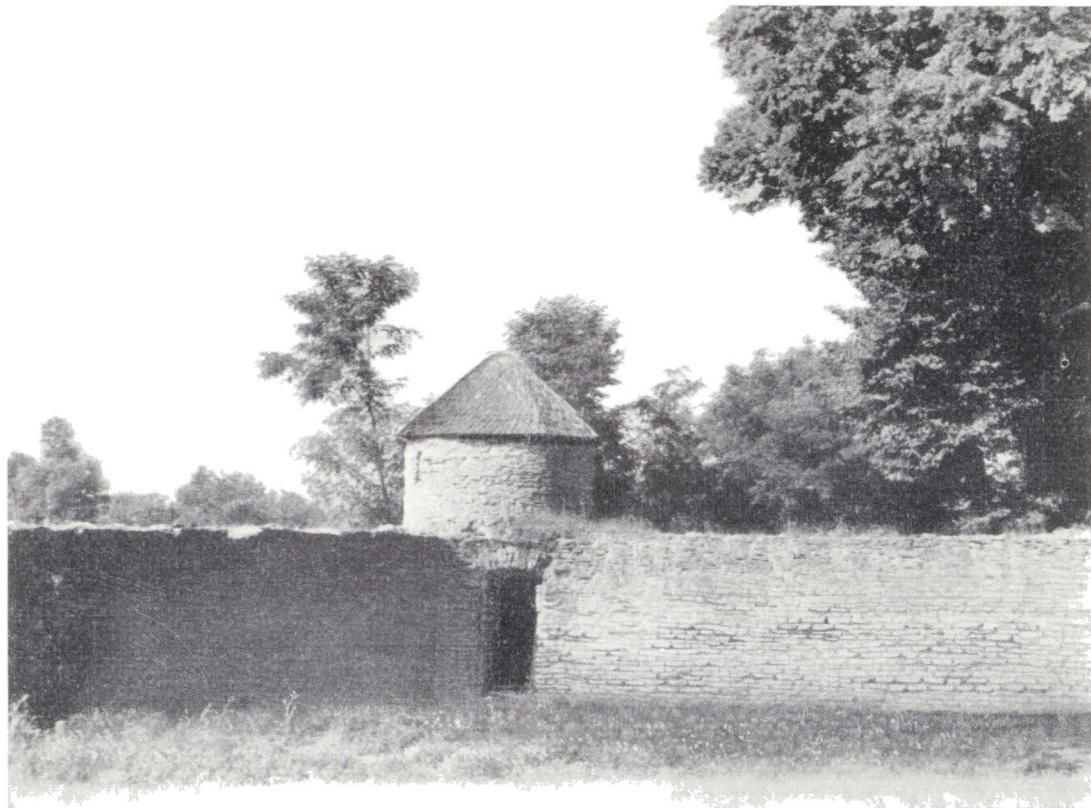


Fig. 11. — Tupilați. Turnul din colț văzut din incintă. Clișeul autorului.

devenită aproape decorativă, a sistemului curții întărite, inspirat constructorului de exemplarele aflate în apropiere, la Pașcani și Stolniceni.

Amintim în încheiere de ultimul exemplar identificat în Moldova, într-un sat din apropierea Hușilor, curtea întărită, azi dispărută, din *Gugești*¹. S-ar putea ca ea să fie și ultima ca dată, căci pare a fi fost construită numai cu puțin înainte de biserica de curte, terminată la 1819. Pe o moșie aflată din vechime în posesia familiei Miclescu, vornicul N. Dimache, căsătorit cu ultima descendentă a ramurii, Pulcheria, își construiește o curte de tipul celor cunoscute. Vornicul apare din documente și tradiții ca un nou Mareș Bănescu, care « sparge » satele din jur, cumpărînd pămîntul răzășesc petec cu petec și silindu-i pe țărani să se strămute².

Conacul a rămas intact, incinta însă a fost desfăcută, rămînînd vizibil la suprafața solului doar un fragment de zid de vreo 12 m lungime. Numai semnalarea unui localnic în fișa de recensămînt a monumentelor din 1953, care pomenea de fostele « băști » de la colțurile patrulaterului³, ne-au permis să găsim pe teren amplasarea incintei (fig. 2/6). Localnicii mai în vîrstă

¹ Raionul Huși, regiunea Iași.

² AL. T. OBRÉJA, *Cîteva date istorico-geografice asupra satului Gugești din județul Fălciu*, Chișinău, 1936, 15 p.; N. Iorga, *Studii și documente privitoare la istoria rominilor*, vol. VI,

p. 544.

³ Arhiva Direcției Monumentelor Istorice, fond recensămîntul monumentelor de cultură, 1953, fișa Gugești.

au mai semnalat încă un amănunt interesant. Băștile, adică turnurile de colț, aveau etaj, între nivele existînd o podea de lemn cu « oblon » în centru, ceea ce permitea accesul apărătorilor la meterezele superioare.



Reluînd cercetarea acestor cîtorva monumente sub latura lor constructivă, se evidențiază cîteva procedee comune meșterilor care le-au edificat. Le semnalăm, socotindu-le caracteristice pentru stadiul meșteșugului construcției la acea dată și capabile să constituie elemente de datare pentru alte monumente ale epocii tîrzii.

Preferința dată formei rotunde a turnurilor de colț la sfîrșitul secolului al XVIII-lea este motivată de graba în care s-au efectuat lucrările de întărire, ca și de materialele mărunte (cărămidă sau bolovani de rîu) folosite într-o zidărie de secțiune mică (o cărămidă și jumătate sau două). Cu o astfel de secțiune, forma cilindrică se impunea ca rezistînd mai bine decît celelalte forme obișnuite la turnuri și bastioane — patrulate sau poligonale — care necesită o zidărie mai groasă. Aceeași preocupare tehnică de a se obține cu mijloace obișnuite o cît mai bună apărare se vede și la materialul utilizat la învelitorile calotelor acelorași turnuri. În locul olanelor care se sparg prea ușor, vedem întrebuițate la Tătărăști și Golești — și probabil și la celelalte monumente unde nu s-au păstrat — *cărămizi obișnuite* așezate pe lat și prinse cu mortar direct pe extradadosul bolților. Procedul nu era necunoscut, fiind identificat pentru prima dată de restauratori la casa scării clopotniței brîncovenești a Mitropoliei din București.

Altă particularitate constructivă a epocii a putut fi studiată la boltirile de la Golești și Tătărăști. La nașterea bolților (fie că este vorba de calote, semicilindri sau bolți mănăstirești) primele rînduri de cărămizi sînt așezate orizontal, înaintînd treptat spre interior (numărul acestor rînduri variază între 3 și 10). Abia pe urmă cărămizile sînt dispuse radial, către centrul bolții.

Se remarcă la construcția curților continuarea unui procedeu tradițional de întărire a zidurilor cu bîrne orizontale înecate în mortarul proaspăt. La Gugești, bîrnele rotunde, nefasonate, se pot vedea în fragmentul de zid păstrat la înălțimea de 2,30 m deasupra solului. La Tătărăști le întîlnim și la turnuri, și anume — vizibile — la nivelul pornirii bolților, unde erau așezate pentru a putea prelua împingerile acestora¹. Se știe că acest procedeu ingenios de a preveni tasarea devine cu timpul, prin putrezirea grinzilor, un real pericol pentru construcție; restauratorii recurg la umplerea vechilor lăcașuri rămase libere ale grinzilor.

Contraforții, pe care îi vedem la Băjești în exteriorul zidurilor, sînt așezați la curțile tîrzii spre interiorul incintei, pentru a nu împiedica flancarea zidurilor, în tot lungul lor, prin meterezele turnurilor (fig. 2/ 2 și 5). La Tătărăști se vede, de altfel, că ei nu erau prevăzuți în proiectul inițial, ci au fost adăugați spre interiorul incintei poligonale a bisericii, după ce zidurile

¹ Semnalate de O. Velescu în raportul de deplasare amintit. Pentru dispoziția grinzilor la baza unei cupole de biserică aproape contem-

porană, vezi H. TEODORU, *Biserica Spirea Veche*, în *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice*, an. XVII (1924), fasc. 40, p. 63.

fuseseră ridicate pînă la o anumită înălțime. Așa se explică fenomenul curios că au rămas prinse în zid doar capetele lor superioare, țesute cu incinta, în vreme ce bazele lor, alipite doar, s-au prăbușit.

★

Născute dintr-o nevoie a momentului, în forme logic constructive, curțile întărite au putut totuși fi influențate și de alte tipuri de clădiri din principate, sau chiar de arhitectura regiunilor învecinate. În acest sens este semnificativ de relevat faptul că noile sisteme occidentale de fortificare cu bastioane de tip Vauban, prezentînd proiectilelor suprafețe inclinate, deși puteau fi văzute de meșterii noștri la cetățile raialelor Giurgiu, Brăila, Ismail, Bender, ca și la cetățile ardelene, nu au fost folosite de ei. Alte categorii de lucrări defensive care se aflau în Transilvania — ca bisericile-cetăți ale sașilor și castelele renașterii târzii —, nu au servit nici ele ca inspirație directă. Bisericele-cetăți — a căror epocă de construcție era de altminteri de mult încheiată — prezentau incinte cu forme neregulate și bastioane pe plan pătrat sau poligonal, foarte rareori cilindrice. La castelele de plan regulat, care ar putea aminti formal curțile întărite în privința dispozițiilor generale, principiul însuși diferă, căci nu curtea interioară primează, ci corpurile de clădire pe două nivele, care o mărginesc.

Dar incinte de zid, flancate de turnuri, prezentau mai toate mănăstirile — izolate sau din interiorul orașelor — atît din Moldova, cît și din Țara Românească. Împrejmuirile lor datau uneori de cîteva veacuri în momentul în care meșterii purced la elaborarea unui nou tip de curte întărită, dar rostul lor defensiv se mai păstrase încă și era în măsură să-i inspire. Dintre toate, unele mănăstiri moldovenești împrejmuite cu incinte în ultima jumătate a secolului al XVII-lea și în prima treime a secolului al XVIII-lea prezintă incinte patrulate flancate de turnuri cilindrice (Mănăstirile Golia și Miera, Schitul Hadîmbu). Reproducem planul mănăstirii Răchitoasa, care prezintă o asemănare izbitoră cu dispozițiile curților boierești (fig. 1 b).

Despre modelele curților întărite ale epocii anterioare, cunoaștem prea puțin; am văzut însă că ansamblul rămas la Băjești prezintă două incinte alipite și turnuri cilindrice la punctele mai vulnerabile (fig. 1 a).

Rolul curților semnalate aici nu trebuie însă exagerat, chiar dacă în viitor, prin noi descoperiri, numărul lor va crește. La acea dată nu se mai putea vorbi de puternicii feudali cu veleități de independență din epocile de mult trecute — și de altfel armamentul vremii, în mîna unei adevărate oști constituite, n-ar fi avut ce face cu bielele ziduri, cu meterezele lor cu tot. De altfel, înșiși proprietarii nu erau prea încrezători în puterea curților acestora, continuînd să adopte procedeul tradițional al fugii, ori de cîte ori se ivea vreun pericol mai serios. Ne-o spune Dinicu Golescu deplîngînd « nestatornicia » vremurilor de la noi: « căci în vreme de 24 ani, de 4 ori ne-am lăsat casele și tot avutul, fugind în străinătate, și cînd ne-am întors, am găsit toate desființate »¹. Generația următoare asista pasivă la ruinarea zidurilor, sau transforma fostele turnuri de apărare în pavilioane decorative pentru noile parcuri romantice.

¹ CONSTANTIN GOLESCU, *op. cit.*, p. 135.

ПОЗДНИЕ УКРЕПЛЕННЫЕ ДВОРЫ

РЕЗЮМЕ

Автор рассматривает одно из характерных явлений периода упадка феодализма в Молдове и Валахии, а именно усиленное укрепление боярских дворов в последние десятилетия XVIII века и в первые годы прошлого столетия. Он устанавливает причины, вновь поведшие к укреплению дворов после довольно долгого периода, в течение которого они не укреплялись. Этими причинами являлись опасность, которую представляли очаги анархии дунайских провинций, находившихся под властью Турции, непрерывные войны между русскими, турками и австрийцами и проявления классовой борьбы. Автор определяет типологию укрепленных дворов, их конструктивные особенности, влияния, обусловившие их расположение. Он констатирует поразительное сходство между дворами, сохранившимися в двух румынских княжествах. Внутри крепостных стен, возведенных в форме четырехугольника с круглыми башнями на углах, находились жилище владельца и все хозяйственные постройки. Этим укрепленный двор отличался от современной ему, так называемой «кулы», распространенной на обширной территории Балканского полуострова, в которой укрепление защищало только собственно жилище.

В то время укрепленные дворы представляли собой анахроничное явление. Они располагали слабыми оборонительными средствами, при помощи которых нельзя было выстоять против вооруженного войска. Их целью была защита от непредвиденных, кратковременных нападений изолированных шаек разбойников, а также от выступлений крестьян, доведенных эксплуатацией до отчаяния.

RÉSIDENCES FORTIFIÉES TARDIVES

RÉSUMÉ

L'auteur aborde ici l'un des phénomènes caractéristiques de la période de déclin de la féodalité en Moldavie et Valachie, à savoir la récruescence, dans la seconde moitié du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, de la fortification des résidences seigneuriales. Cette reprise du souci de sécurité après une période relativement longue pendant laquelle les boyards avaient renoncé à mettre leurs demeures en état de défense, avait pour causes le danger que représentaient les foyers d'anarchie des raïas (villes de garnisons turques) du Danube, les guerres incessantes entre Russes, Turcs et Autrichiens, ainsi que les manifestations diverses de la lutte de classe. L'auteur décrit les différents types de résidences fortifiées ainsi que les particularités de leur construction, et analyse les influences qui déterminèrent le choix des dispositifs de défense. Les résidences fortifiées qui subsistent encore en Moldavie et en Valachie offrent entre elles des analogies frappantes. A l'intérieur d'une enceinte carrée ou rectangulaire flanquée aux angles de tours rondes, se trouvaient l'habitation du propriétaire et les communs. La résidence fortifiée diffère par là de la *coula* (villa fortifiée de moindre importance) de la même époque — que l'on retrouve dans une zone assez étendue des Balkans — dont les ouvrages fortifiés n'affectent que l'habitation proprement dite.

Les résidences fortifiées représentaient à cette date un phénomène anachronique. Elles étaient pourvues de moyens de défense rudimentaires, incapables de résister à une armée dotée de l'armement en usage à l'époque; leur seul objet était de faire face aux attaques imprévues et de brève durée de bandes isolées de pillards ou de prévenir le soulèvement de la paysannerie exaspérée par l'exploitation des boyards.



TEATRU ȘI MUZICĂ



ARTA SCENICĂ ROMÎNEASCĂ LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XIX-LEA

de LETIȚIA GÎTZĂ



privire generală asupra începuturilor artei scenice la noi în țară remarcă integrarea acestora în ansamblul celorlalte fapte de artă în curs de constituire, în procesul general de dezvoltare a culturii românești din prima jumătate a veacului trecut. Caracterul militant al acestor începuturi, orientarea lor programatică spre realism, tendința de reprezentare a unei tematici specific naționale, se recunosc astfel ca direcții principale de evoluție a literaturii și artei românești în această perioadă, după cum preocuparea de apropiere a tehnicii și măiestriei scenice se înscrie în efortul general al creatorilor noștri de asimilare a modalităților înaintate de expresie artistică ale epocii. Deopotrivă însă, este necesar să se sublinieze nivelul general diletantist la care se păstrează arta teatrală românească pînă către jumătatea secolului trecut și că, în afara realizărilor artistice ale lui C. Aristia și C. Caragiale, aprecierile actuale au în vedere în primul rînd recomandările de program, ideile despre teatru ale animatorilor din această perioadă, și mai apoi creația scenică efectivă de ansamblu.

Pe calea profesionalizării acestei arte se trece astfel de la etapa deprinderii meșteșugului scenic la aceea a definirii unor valori artistice naționale, la profilarea unor stiluri de interpretare proprii, a unei școli de artă teatrală românească, orientată spre realism.



Rezultat necesar al unor acțiuni politice și culturale dinainte desfășurate și al unor preocupări artistice susținute, arta noastră teatrală se naște pe baza unui program stabilit, în procesul său de constituire istorică urmărindu-se un anumit îndreptar, sarcini ideologice și modalități de expresie scenică, îndeajuns de bine precizate.

În *Hamburgische Dramaturgie* (1767–1769) Lessing spunea despre teatrul național german al vremii lui: «avem actori, dar nu avem arta actorului», teoria artei lui. La noi, lucrurile au stat dimpotrivă. Prin contactul

cu cultura europeană, am avut din capul locului idei generale despre teatru și arta scenică, și mai apoi am avut actori și artă interpretativă. Și fenomenul, istoric a fost inevitabil. În vederea formulării programului artistic de la Filarmonica și a organizării mișcării teatrale la noi în țară, important a fost ca aceste idei să fie acomodate necesităților de cultură, luptei de făurire a teatrului nostru național și, ca prin apropierea de modelele consacrate ale timpului, să se definească propriul nostru limbaj artistic, propriile noastre mijloace de creație.

Inițiatori ai acestei importante acțiuni de cultură națională, I. Eliade și C. Aristia frecventează deopotrivă pe clasici și pe romantici, se adresează în același timp enciclopediștilor francezi și neoclasicismului italian și asimilează, consumă simultan ideile, faptele de artă, evenimentele literare ale epocii ¹.

Așa se face că, în pregătirea tinerilor actori români intră deopotrivă idei din *Arta poetică* a lui Boileau și din critica lui Laharpe, din doctrina iluministă a lui Voltaire, ca și din programul, revoluționar pentru acea dată al romanticului Hugo, cu privire la dramă și la caracteristicile ei. Așa se explică cum în numai câteva decenii, pe scena națională în orientarea ei generală spre realism sînt parcurse stiluri diferite de interpretare, condiționate bineînțeles de concepția operelor dramatice, de factura estetică a repertoriului jucat în această primă perioadă din istoria artei noastre teatrale. Nu poate fi înțeleasă rapidă dezvoltare a acestei arte în țara noastră, în etapa dată, decît raportînd-o la nivelul general de evoluție la care ajunseseră ideile despre teatru și practica artei scenice în celelalte țări, decît situînd-o în contextul general al mișcării teatrale europene în epoca amintită.

La data înființării Filarmonicii, istoria teatrului universal consemnase faima unor mari personalități artistice ca Garrick, Iffland sau Talma, prin Voltaire se afirmase cu autoritate o nouă concepție asupra tragediei, Lessing ² și Diderot ³ își cristalizaseră principiile estetice în studii de circulație europeană, J. J. Engel ⁴ și A. Morocchesi ⁵ codificaseră la rîndul lor, în manuale severe, limbajul gestului și al mimicii teatrale și, asupra declamației și artei scenice în general, își făcuseră apariția numeroase lucrări de specialitate ⁶. Preocupările devin tot mai insistente acum în a orienta arta teatrală către o metodică riguroasă, definind astfel precis conținutul profesiei de actor și scoțîndu-l din sfera arbitrarului și a improvizației.

Problema pregătirii actorului român în cadrul Școlii Filarmonice, a deprinderii meșteșugului artistic e legată de conceptul general asupra artei actorului în epocă și, pentru a stabili orientarea pe care o capătă

¹ A se vedea Statutul Societății literare de la București din 1827, și pregătirile pentru inițierea și încuviințarea oficială a unui teatru românesc, consemnate în *Curierul românesc* din 24 iulie 1830 și 11 ianuarie 1831. De asemenea, *Curierul românesc* din 7 ianuarie 1834, care expune, în afara măsurilor privind organizarea și scopurile școlii, și o seamă de indicații teoretice în legătură cu arta declamării.

² G. LESSING, *Hamburgische Dramaturgie*, Hamburg, 1767–1769.

³ DIDEROT, *Le paradoxe sur le comédien*,

Paris, 1770.

⁴ J. J. ENGEL, *Ideen zu einer Mimik*, Berlin, 1785.

⁵ A. MOROCCHESI, *Lezioni di declamazione*, Firenze, 1832.

⁶ Dintre cele mai cunoscute lucrări referitoare la arta actorului în secolul al XVIII-lea: FR. RICCOBONI, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*, Paris, 1738; R. DE SAINTE-ALBINE, *Le comédien*, Paris, 1741; CLAUDE J. DORAT, *La déclamation théâtrale*, Paris, 1766.

prima noastră formă de învățămînt artistic-teatral, cîteva considerații asupra înțelesului atribuit noțiunii de «arta scenică» la acea dată, se impun de la sine.

Este cunoscut pe întreg parcursul secolului trecut prestigiul teatrului francez și forța de expansiune a ideilor acestui teatru în lume. Este știut de asemenea că, începînd cu clasicismul secolului al XVII-lea, arta teatrală franceză s-a redus la arta actorului și arta acestuia, la arta declamației. De aici, marea importanță a aceluia «l'art de dire», caracterul retoric al teatrului francez, marea importanță acordată tiradei; de aici, stilul melopeic și umflat în care s-a reprezentat îndelung tragedia clasică. De aici, greșita orientare a întregii mișcări teatrale în Europa în această perioadă, de aici practica efectului sonor, etalarea mimicii excesive și a gestului poncif.

Se știe de pildă că la începutul secolului trecut în Rusia, înainte de apariția lui Scepkin, cuvintele pe scenă erau mai mult strigate decît spuse și însoțite de nenumărate gesturi, și că, la sfîrșitul fiecărui monolog, actorul pornea spre culise ținînd invariabil brațul drept ridicat în sus¹. Se cunoaște de asemenea, la aceeași dată, «exactitatea puerilă a gestului» la actorii italieni care-și aplicau cu putere mîna pe inimă, de cîte ori era vorba să-și exprime scenic afecțiunea sau disperarea², sau, la fel, e cunoscută poziția clasică a actorului francez care-și declama tirada cu piciorul dus înainte și pumnul în șold³.

Față de aceste procedee rutinare, față de plaga mimetismului vocal și de trădarea în esență a artei actricești printr-o falsă accepție dată declamației, reforma introdusă de marele actor Talma (1763—1826), atît în interpretare cît și în costum și decor, își are semnificația ei istorică. Reacția lui Talma față de stilul de joc al timpului său întregește tabloul opiniilor despre teatru în epocă, dar pentru noi e importantă mai ales pentru că, sub înrîurirea acestui mare actor al revoluției franceze, Aristia și-a definit concepția sa despre teatru, și într-o anume măsură, sistemul său de joc. Reiese clar că Talma considera «impropriu cuvîntul declamație pentru a defini arta actorului» din propriile sale mărturisiri în *Mémoires dramatiques*. Acest termen — spune el în continuare — «care indică cu totul altceva decît vorbirea naturală, a dat adesea o direcție greșită studiului tinerilor actori, pentru că, în fond a declama înseamnă a vorbi așa cum nu se vorbește, înseamnă a vorbi cu emfază, monoton, cu tărăgăneală afectată». E limpede deci că artistul nu are nimic comun cu accepția generală la acea dată asupra declamației și că, mai mult chiar, pledînd pentru jocul simplu și firesc, cere actorilor «să muncească pentru a deveni naturali, să facă studii profunde asupra naturii umane, dar să evite bineînțeles pericolul de a deveni comuni sau triviali».

Este interesant de subliniat că, în primele decenii ale secolului trecut, în continuarea ideilor lui Diderot, tratate de teoria artei actorului pun în discuție cu tot mai multă fermitate problema studierii modelelor din natură ca sursa cea mai fecundă a artei actricești, și remarcă problema observației reci, ca trăsătură esențială a acestei arte, ca lege fundamentală a ei⁴.

¹ A. P. KLINCIN, *Marele actor rus M. S. Scepkin*, Buc., 1955, p. 11.

² ARISTIPPE, *Théorie de l'art du comédien*, Paris, 1826, p. 62.

³ H. BIDOU, *Le Théâtre à Paris au XVIII-ème siècle*, Paris, f.a., p. 121.

⁴ Vezi ARISTIPPE, *op. cit.* și CHAMFORT, *Précis de l'art théâtral-dramatique*, Paris, 1808.

Exista deci în epocă o vizibilă preocupare pentru restaurarea gustului în materie de artă actoricească, o tendință susținută către îndrumarea acestei arte spre *adevăr și natural*, direcție de bază, după cum se va vedea, de-a lungul procesului de formare a artei teatrale românești.

★

Tragedia înțeleasă ca școala virtuții și actorul ca predicator laic, depozitar al unor înalte funcțiuni publice, sînt idei care răspund intereselor primordiale ale teatrului românesc în curs de constituire și care se vor regăsi sub formulări diferite în toată presa timpului, reprezentînd cheia de boltă a întregii activități artistice la Filarmonica.

Aici, prin G. Aristia, cel care jucase în urmă cu cinsprezece ani pe scena de la Cișmeaua Roșie în *Brutus* și în *Timoleon*, omorîtorul tiranului, contribuind din plin la înflăcărarea spiritelor prin teatrul revoluționar al Eteriei, se pun bazele unei trainice tradiții militante în arta noastră scenică. În practica efectivă, Aristia vede în teatru, mai mult decît « un amvon splendid » de la înălțimea căruia « să se insuflă virtutea », mai mult decît o tribună « fulgerătoare de viții », mai mult decît « o lecție de moral »¹.

Legat de realitățile istorice ale momentului, de nevoia de a transmite prin intermediul scenei idei menite să zdruncine tirania și asupra feudală, teatrul devine astfel, în concepția celor de la Filarmonica, un mijloc de puternică zguduire a conștiințelor, de exaltare a simțului cetățenesc și patriotic.

Pătrunși de mesajul pieselor lui Voltaire și Alfieri, tinerii actori se identifică cu personajele interpretate și își exprimă astfel cu putere propriile lor convingeri politice. Dar misiunea lor, în primul rînd, era să comunice cu aceeași forță și spectatorilor ideile pieselor și caracterul înălțător al eroilor interpretați, să creeze prin jocul lor acea comuniune perfectă între scenă și sală, să aducă spectatorii la același numitor de emoție cu ei. Se făcea simțită, deci, necesitatea unor mijloace de expresie potrivite, a unei metode de creație capabile să facă din personajele prezentate modele vii, puternic conturate, exemple demne de urmat. De aici, necesitatea interpreților de a supra-dimensiona dramatic eroii, violentînd chiar sensibilitatea spectatorilor, de a pune în prezentarea acestor personaje propria lor înflăcărare, dictată de momentul istoric pe care îl parcurgeau.

Și în legătură cu această concepție asupra artei, poate nicăieri în istoria teatrului nostru nu-și găsesc aplicare mai bine ca aici ideile lui Bielinski: «... Este lipsită de viață o operă de artă, dacă ea zugrăvește viața numai pentru a o zugrăvi, fără nici un impuls subiectiv puternic, care să-și aibă izvorul în ideea predominantă a epocii, dacă ea nu e un strigăt de suferință sau un ditiramb de entuziasm, dacă ea nu este o întrebare sau un răspuns la o întrebare »². De aceea, este necesar să se insiste în acest sens pe relațiile dintre actori și public, pe necesitatea înțelegerii faptului de artă legat obligatoriu de reacția spectatorului, creația scenică trebuind să fie contemporană cu omul din sală, să-i urmărească nemijlocit sensibilitatea și exigențele de cunoaștere, căci numai atunci capătă forță de înrîurire asupra lui. Desigur, e greu de înțeles astăzi ca « artistic » stilul de joc al Filarmonicii și marea lui eficiență

¹ *Curierul românesc*, 1833, nr. 57, 1837, nr. 47 și *Gazeta Teatrului Național*, 1836, nr. 2.

² V. BIELINSKI, *Textes philosophiques choisis*, Moscova, 1948, p. 357.

educativă, dacă nu încercăm să restituim în epocă starea de spirit, interesul, necesitatea artistică cu care spectatorul acelei vremi venea la teatru.

Desigur, estetica modernă admite mai greu, ca laudă, afirmația că jocul tragic al lui Aristia, cu ocazia unei reprezentații la Atena, « într-atît a speriat pe cucoanele Helade renăscute, încît unele au leșinat »¹, sau că elevul acestuia, tînărul C. A. Rosetti, a jucat rolul lui Egist « cu o ferocie atît de naturală, încît a înspăimîntat pe public și chiar pe profesorul său »², sau că Ion Curie în *Saul* a jucat cu atîta foc, încît « a leșinat cînd a venit să mulțumească la aplauze »³. Așadar, emoție pînă la pierderea cunoștinței și putere de impresiune pînă la a înspăimînta. Dar toate acestea pentru că exista un public care se lăsa înspăimîntat, cucerit de reprezentația de pe scenă, « care cerea prin manifestări zgomotoase reproducerea spectacolelor »⁴, care « se înghesuia să pătrundă în sala de teatru »⁵. Un public, pentru care « ferocia naturală » cu care se interpretau tiranii sau ardoarea insuflată caracterelor de eroi răspundeau unor necesități reale de participare colectivă, de integrare în lupta generală de afirmare a poporului român față de asupritorii săi.

Numai că, ceea ce rămîne inefabil, ireversibil, în reconstituirea fenomenului teatral dintr-o epocă trecută, nu e atît actul de creație actoricească, consemnat într-o anumită măsură în presa timpului, cît climatul emotiv, comuniunea organică, acțiunea de răspuns a sălii față de creația actorilor și care împlinește de fapt imaginea vie, întreagă, a reprezentației de teatru într-un moment istoric anumit.



Se cunosc date asupra artei scenice la Filarmonica, în primul rînd din cronică scrisă de Eliade în *Curierul Românesc* și în *Gazeta Teatrului Național*, ca și din informațiile rămase de la alți oameni de cultură ai vremii⁶. Se pun în lumină cu acest prilej realizările școlarilor, și bineînțeles și ceea ce nu reușeau să realizeze, și se fac cunoscute astfel părerile despre teatru ale animatorilor, nivelul lor de exigență artistică. Împreună cu activitatea entuziastă a profesorilor de la Filarmonica, alături de programele teoretice ale primei noastre forme de învățămînt artistic, ideile critice ale timpului contribuie fără îndoială la formarea primei generații de actori romîni și, în același timp, la înjghebarea unei imagini de ansamblu asupra procesului de creație scenică, în această etapă de început a artei teatrale romînești. E interesant de urmărit cum se completau între ele aceste activități, cum se aplicau în practica scenică indicațiile de program, care erau treptele parcurse în deprinderea tehnicii actoricești. E interesant de stabilit ce se înțelegea la noi prin declamație, către ce stil de interpretare se îndrepta arta actorului și ce conținut avea noțiunea de regie în acest moment din istoria teatrului nostru.

De subliniat din capul locului, preocuparea vizibilă a oamenilor noștri de teatru de a fundamenta creația actorului printr-o multiplă și temeinică

¹ *Daco-Romania*, an. V (1927), p. 562.

² N. FILIMON, *Opere*, vol. I, ESPLA, Buc., 1956, p. 213.

³ D. C. OLLĂNESCU, *Societatea Filarmonica*, în *Literatură și arta romînă*, 1898, nr. 12, p. 94.

⁴ N. FILIMON, *op. cit.*, p. 214.

⁵ D. C. OLLĂNESCU, *loc. cit.*, p. 94.

⁶ Printre aceștia se numără la loc de frunte I. Cîmpineanu, C. Bolliac și C. Negruzzi.

educare a lui ¹, printr-un proces de învățământ metodic menit să clarifice întâi înțelesul și valoarea artistică a pieselor în studiu, și mai apoi să ofere tinerilor începători procedeele de expresie scenică, amănuntul tehnic de meșteșug. Așa se întâmplă că Aristia « face înainte de toate analiza literară a dramelor în care se exercită elevii » folosind în acest scop autoritatea criticului Laharpe, « așa s-a întâmplat cu Mahomed și cu Alzira, cu Amphitryon, Arpagon și Burghedul gentilom » ². Astfel, relevând substratul politic al dramaturgiei lui Voltaire și actualitatea satirei lui Molière, Aristia făcea să se înțeleagă cu limpezime că acest repertoriu constituia o armă de luptă împotriva stărilor sociale din acel moment și că actorii erau chemați să răspundă astfel unor înalte îndatoriri cetățenești. Caracterizând rolurile, convingând actorii de însemnătatea ideilor ce urmează să le transmită publicului, Aristia desăvârșește prin intermediul scenei programul Societății Filarmonica, care-și propunea să facă din teatru « un organ de creștere politică și morală » ², dar în același timp, stabilește pentru prima oară în istoria teatrului nostru importanța « muncii cu actorul » stadiu determinant pentru tot restul procesului de făurire a spectacolului. Așa se face că, pentru pregătirea primei reprezentații în cadrul Școlii Filarmonice, adunați în casa lui Cîmpineanu, elevii au studiat timp de șase luni tragedia *Mahomed* sub supravegherea lui Aristia, după care abia « s-a hotărât ca interpreții să învețe de rost rolurile » ³. Ascuțirea spiritului de observație, « pătrunderea și înțelegerea bine a personajului ce joacă », păzirea « *naturelului* » în interpretare, sînt recomandările de bază care se fac în această perioadă tinerilor începători ⁴.

Dar Eliade, autorul acestor băgări de seamă, respinge « copia urită și grețoasă a naturii » în arta scenică, vestejește imaginea naturalistă în interpretare și cere actorului o muncă de recreere a personajului, de cernere a datelor culese din viața de toate zilele, pentru ca, trecîndu-le prin « oglinda inimii sale », să ajungă la realizarea « unor icoane vii, într-un nou chip, dar totdeauna *adevărat și firesc* » ⁵.

Acest deziderat de observare neîncetată a naturii, această insistență pentru redarea adevărului pe scenă, reflectă — după cum se știe — eco-ul celor mai înaintate idei despre teatru din epocă și constituie pentru evoluția generală a mișcării noastre teatrale principala sa direcție de orientare.



Deopotrivă cu lecțiile de literatură, de stil și de elocință ținute de Eliade la Școala Filarmonică, deopotrivă cu lămuririle date de Aristia elevilor în legătură cu caracterizarea personajelor dramatice, « lecțiile de declamație

¹ Pe lingă « o fizionomie interesantă », pe lingă « talent și aplicare firească », pe lingă « un suflet trufaș » și « o inimă de flăcări », Eliade mai cere actorului « o cultivare foarte cu silință a multora din artele frumoase », apropierea noțiunilor « de stil și de estetică », deprinderea « danșului și scrimului », « creșterea dispozițiilor de muzică » și bineînțeles cunoașterea temeinică a literaturii și istoriei. (I. ELIADE, în *Gazeta Teatrului Național*, 1836, nr. 4 și *Schița de proiect pentru întocmirea unei școale al căreia*

scop să fie formarea unui teatru național. Cf. D. C. OLLĂNESCU, *Teatrul la români*, loc. cit., p. 144).

² I. ELIADE, *Curierul românesc*, 1837, nr. 47, p. 125.

³ ST. VELLESCU, *Pagini pentru istoria teatrului român*, în *Revista literară*, 1897, nr. 27, p. 421.

⁴ Vezi *Gazeta Teatrului Național*, 1836, nr. 4 și *Curierul românesc*, 1834, nr. 71.

⁵ *Teatrul Bucureștilor*, în *Gazeta Teatrului Național*, 1836, nr. 4.

și învățarea gestelor », procedeele de cultivare a expresivității corpului își au locul lor bine definit în programul de învățămînt al acestei școli. Este necesar să se stabilească locul pe care îl ocupă declamația, și sensul acestei noțiuni, în metodică de predare, în ansamblul întregului proces de educație artistică a tinerilor începători. Înțeleasă de Eliade ca « cetirea cea bună, ca expresia cea clară și potrivită duhului celor scrise », declamația, « învățatură de trebuință la toată treapta de cetățean »¹, constituie în esență prima treaptă către cultura limbii românești, prima treaptă către vorbirea gramaticală, către lectura logică, către stabilirea prin intonație a sensului real al frazei. Aristia își începe de altfel cursul de declamație prin a deprinde pe tineri « întru cetirea cea curată, și întru păzirea punctuației » și iată cum, prima fază a învățămîntului nostru artistic dublează de fapt începuturile « slovenirii », stabilindu-se astfel, pentru o parte din elevii Filarmonicii, primul contact susținut cu cartea și cu cuvîntul scris².

Despre felul cum declama Aristia, și în consecință majoritatea elevilor săi, relatările contemporanilor consemnează că în interpretarea rolurilor « accentua silabele sunătoare, își mlădia vocea, lăsînd-o să cadă puternică sau slabă după înțeles, la sfîrșitul frazelor »³, trăgăniînd cuvintele și uzînd de gesturi largi. Se face deci simțită modalitatea clasică de declamație, « recitativul măsurat », care persista nociv în epocă, în ciuda exemplului și recomandărilor lui Talma pentru un debit vocal simplu și firesc. De altfel, trebuie subliniat că Aristia fusese trimis la Paris « să studieze declamația și să-l vadă pe marele Talma jucînd »⁴, ceea ce nu echivalează cu frecventarea cursurilor acestuia, Talma — se știe — brevetîndu-și audienții cu diplome.

Este sigur însă că Aristia a adus cu sine din arta marelui actor al revoluției franceze, date prețioase cu privire la realizarea unor spectacole limpezi, pe înțelesul publicului larg, cu privire la respectul adevărului istoric în prezentarea personajelor și în montarea generală a unor piese din repertoriul clasic. De remarcat că exista în preocuparea teoretică a inițiatorilor Școlii Filarmonice tendința de a pune începuturile teatrului nostru sub însemnul clasic al « echilibrului și măsurii », de a se începe activitatea « prin felul clasic, care contribuie la dezvoltarea gustului de armonie, la formarea duhului, și-a limbii, și-a inimii »⁵.

Numai că practica scenică nu a respectat decît în vagă măsură criteriile rigide ale unui stil de interpretare clasicizant. Cu ocazia primului examen public al acestei școli se observă gradul de expresivitate al interpreților în caractere dramatice puternice, precum și vorbirea lor îngrijită, preocuparea de a nu se face auzită rima versurilor, ci numai armonia lor⁶.

O privire de ansamblu asupra cronicilor timpului duce, în fapt, la constatarea făcută cu ocazia acestei prime reprezentații, după care « publicul electrizat de mulțumire, mai puțin putea să ceară la interpreți, dar mai mult niciodată »⁷. De unde, marele entuziasm pentru actul lor patriotic și de

¹ I. ELIADE, *Societatea Filarmonică*, în *Curierul românesc*, 1834, nr. 71, p. 288.

² Regulamentul Societății Filarmonice prevede, pe lângă profesorii de specialitate, și unul de limbă română (pentru fete) « carele va fi dator a învăța cele ce se cuprind în cele dintîi trei clase de începători, potrivit după cum se învață în școlile naționale ».

³ D. C. OLLĂNESCU, *Teatrul la romîni*, loc.

cit., p. 204.

⁴ ION GHICA, *Scrisori*, Buc., 1887, p. 44.

⁵ *Curierul românesc*, 1837, nr. 47, p. 185.

⁶ *Curierul românesc*, 1834, nr. 39, p. 81, remarcă printre cei mai buni interpreți pe: Nicu Andronescu (Mahomed), Ion Curie (Zopir). Nicolae Diamand (Seid) și Ralița Mihăileanu (Palmira).

⁷ *Curierul românesc*, 1834, nr. 39, p. 81.

cultură, dar în același timp, sublinierea unei tendințe generale, menținută mai apoi multă vreme, de exagerare, de supraîncărcare afectivă, de exhibare a gestului și mișcării scenice¹. Nimic comun deci cu principiul supravegherii interioare, cu ordinea măsurată a interpretării clasice și cu estetica acestei școli.

E mai mult decât probabil că Aristia, traducător al lui Alfieri și bun cunoscător al operei acestuia, să fi consultat ca îndreptar în alcătuirea cursului său de artă a actorului și *Lecțiile de declamație* ale lui A. Morocchesi (1832). « Portdrapel al mesajului alfierian »², studiul acesta codifică, pe baza unor fragmente din *Saul*, diversele valori de intonație, de ritm, de atitudine, pentru fiecare epizod dramatic mai important, ilustrând plastic, prin planșe succesive, felul în care interpretul trebuia să-și pună în acord cuvîntul cu accentul și cu gestul. Este desigur comic astăzi să parcurgi aceste planșe și explicațiile prin care se arată cum trebuie « să facă » actorul cînd se miră, cînd se sperie, cînd își declară amorul, cînd e ultragiat, furios sau pur și simplu dezabuzat. Dar trebuie să recunoaștem în același timp utilitatea acestor planșe pentru reconstituirea gustului epocii, pentru alcătuirea unei imagini generale asupra jocului de scenă la începutul secolului trecut.

Ceea ce este însă, din punct de vedere istoric-documentar, cu totul semnificativ pentru epoca respectivă, este că, deși admirator fervent al tragediei clasiciste a lui Alfieri, A. Morocchesi îi ilustrează textul cu planșe care anunță din plin modalitatea romantică de expresie scenică, cu desene în care predomină gestul emfatic și mișcarea larg desfășurată.

E sigur că aceste ecouri romantice, profund patetice, au colorat și arta tinerilor actori romîni, cu atît mai mult cu cît ele cad pe concepția de bază a Școlii Filarmonice cu privire la interpretarea avîntată a eroilor și la întărirea efectului scenic mobilizator.



În curentul înnoitor de organizare a tinerei noastre instituții teatrale, o largă dezbatere, după cum s-a văzut, se naște în jurul pregătirii actorului. Dar « urcarea bucăților pe scenă, unirea la un loc a mai multor tineri în partea cea dramatică »³, pentru ca « printr-o comună lucrare să facă din jocul lor un tot firesc »⁴, înseamnă în același timp sublinierea importanței pe care inițiatorii o dau preocupărilor de regie, înseamnă instaurarea regizorului în drepturile sale, chiar dacă la acea dată, funcțiile nu erau diferențiate și munca de organizare a spectacolului o făcea tot actorul protagonist⁵.

« Unirea la un loc a tinerilor » pe baza dialogului scenic « în partea cea dramatică » a constituit una dintre cele mai dificile atribuții ale profe-

¹ Critica lui Eliade cenzurează continuu încălcările naturalului pe scenă, goana după efect, « musculația obrazului care aduce a caricatură », (*Curierul românesc*, 1835, nr. 73, p. 173), neastîmpărul fără cumpăt și potopul vorbelor » (*Gazeta Teatrului Național*, 1836, nr. 4), « gesturile prea mult întinse și încrucișate » (*Curierul românesc*, 1836, nr. 27, p. 108).

² G. CALENDONI, *L'Attore. Storia di un arte*, 1959, p. 349.

³ Programul Societății Filarmonice, loc. cit.

⁴ *Curierul românesc*, 1835, nr. 73, p. 173.

⁵ Inițiativa de a se introduce la Școala Filarmonică, pe lângă cursul de declamație și « exerciții de bucăți dramatice și de preparațiune a punerii lor pe scenă și de a plăti adaus profesorului de declamație care are în grijă urcarea bucăților pe scenă și sarcina de regizor în vremea reprezentațiilor » exprimă cu pregnanță ideea necesității regizorului și a formării lui prin studii de specialitate (*Schița de proiect pentru formarea unui teatru național*, loc. cit.).

sorului de declamație și regizorului Aristia, pentru că, mai ales în etapa de început, « deși elevii știau bine partea pe de rost, când erau mai mulți laolaltă, unul lua vorba din gura altuia, sau nu prindea bine replica »¹.

Pe scena fără cortină a primei săli de teatru închiriată pentru repetiție, în casele pitarului Andronache, Aristia începe « urcarea pe scenă a bucăților », dă indicații de mișcare și, « în hlamide de pînă și cu requisite de hîrtie poleită », actorii învață « cum să umble, cum să-și țină trupul și mîinile », cum să facă din jocul lor « un tot firesc »². Desigur, preocuparea de a reprezenta piesele în respectul adevărului istoric nu-l părăsește pe Aristia, cel care urmărise spectacolele revoluționare ale lui Talma și care interpretase roluri clasice la rîndul său, pe scena teatrului eterist, în « somptuoase costume », corespunzătoare epocii³. Se știe astfel că montarea piesei *Mahomed*, care a constituit spectacolul de debut al tinerilor, s-a făcut « cu luxul și cu îngrijirea putincioasă în acei timpi »⁴ și că pentru aceasta Aristia a întreprins o conștiincioasă muncă de documentare. « A căutat prin bibliotecile călugărilor greci, cari erau în București, cărțile ce conțineau costumele arabe și evreești și astfel a confecționat costumele, după acele modele antice, croind singur, din stofe bune, zugrăvind scena — din sala Momolo unde a avut loc reprezentația —, conform cu istoria »⁵.

Deci, « urcarea bucăților pe scenă », la Filarmonica, înseamnă și potrivirea costumului și decorului după subiectul piesei, și realizarea efectelor de montare prin mijloacele specifice scenei. Bugetul teatrului din 1835⁶, printre alte cheltuieli, indică lefurile pentru regizorul teatrului, zugravul de decoruri, mașinistul și ajutorul lui, precum și plățile pentru efectuarea garderobei și decorației la piesele noi ce s-au reprezentat. Este pentru prima oară la noi cînd în cadrul trupei romînești apare specificată funcția regizorului⁷, prima oară cînd se alocă fonduri importante nu numai pentru decoruri și costume, dar și pentru « afișe, ecleraj, requisite, статисти »⁸. Problema luminii, a accesoriilor scenice, a figurației e la fel de importantă în preocupările de montare ale conducătorilor Filarmonicii, ca și principalele elemente de scenografie.

Punerea în scenă a piesei *Saul* (1837) de către Aristia, acum directorul trupei romîne pe scena din sala Momolo, constituie exemplul care sintetizează întreaga experiență în arta scenică din această perioadă. De la costumele croite « din rochii lepădate » și de la cele cîteva perdele și cearșafuri înnădite, cu ajutorul cărora Aristia « monta » spectacole în casa Banului Ghica, și pînă la « armonia costumelor și cîntecelor » din piesa *Saul*, pînă la « izbutita suire pe scenă » a acestei tragedii, potrivit cu « locul și veacul în care se socotește scena » și cu « marea ei cuviință religioasă și clasică »⁹, arta scenică romînească parcurge fără îndoială la Filarmonica, în numai cîțiva ani de activitate, un drum ascendent și plin de învățăminte pentru întreaga noastră mișcare teatrală din această perioadă.

¹ *Literatură și artă romînd*, 1898, nr. 1, p. 7.

² *Ibidem*.

³ I. BIANU și D. SIMONEȘCU, *Bibliografia romînească veche*, Buc., 1936, t. III, p. 110.

⁴ N. FILIMON, *op. cit.*, p. 214.

⁵ I. CURIE, *Scrisoare în Pagini pentru istoria teatrului român*, loc. cit.

⁶ *Lucrările Societății Filarmonice*, 1835, p. 26.

⁷ Rantfl, fost actor în trupa germană a lui Müller, este angajat în acest post, precizîndu-se că atribuțiile sale se mărgineau la supravegherea repetițiilor și la utilizarea trupei cu costume și decoruri.

⁸ *Gazeta Teatrului Național*, 1835, nr. 2, p. 25.

⁹ *Curierul românesc*, 1837, nr. 50.

Se încheie astfel o primă etapă de activitate, care pune în discuție problema necesității regizorului în trupă și a pregătirii lui sistematice, o primă etapă în care arta actoricească își definește virtuțile într-un repertoriu puternic mobilizator și în care se formează primul schimb, prima echipă de actori, în lupta de făurire a unei arte teatrale românești. Nume care vor face cinste decenii la rînd scenei naționale, ca Eufrosina Popescu (Frosa Vlasto) sau Ralița Mihăileanu, fac primii pași la Filarmonica, iar C. Caragiale, vrednicul urmaș al lui Aristia, își leagă numele în continuare de dezvoltarea și organizarea teatrului românesc, în această etapă eroică de pionierat.

РУМЫНСКОЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В НАЧАЛЕ XIX ВЕКА

РЕЗЮМЕ

После краткого обзора развития европейского театрального искусства в первой половине XIX века и после уточнения понятия сценического искусства в то время, автор статьи рассматривает в этих общих рамках начальный период развития румынского сценического искусства. Исследование художественной деятельности учащихся Филармонии (первое учебное театральное заведение в Румынии) дает возможность сопоставить теоретическую программу ее вдохновителей, И. Элиаде и К. Аристия, с реальной сценической практикой молодых актеров. Разрыв между художественными возможностями этих актеров и высокой драматической ценностью репертуара (Вольтер, Альфери, Мольер) сохраняется до середины прошлого века. В то же время, в зависимости от характера ставившихся пьес, в Филармонии определяются и черты собственного исполнительного стиля, основанного на чрезмерном возвышении образов героев, на сценическом преувеличении чувств. Отсутствие наблюдения окружающей действительности, отсутствие правдивости в исполнении является основными недостатками этой школы, что и отмечается в театральной хронике газет того времени («*Curierul Românesc*», «*Gazeta Teatrului Național*», 1833 — 1837), дающей общий обзор особенностей начального периода сценического искусства в Румынии. Определив смысл, вкладывавшийся в ту эпоху в понятия «декламация» и «режиссура», автор подчеркивает значение теоретической программы Филармонии в процессе становления румынского сценического искусства.

L'ART SCÉNIQUE ROUMAIN AU DÉBUT DU XIX^e SIÈCLE

RÉSUMÉ

Après une brève analyse du développement de l'art théâtral européen pendant la première moitié du XIX^e siècle ainsi que de la notion d'art scénique à la même époque, l'auteur présente les débuts du théâtre roumain rapportés à ce contexte. L'étude de l'activité artistique des élèves de la *Filarmonica* (première forme d'enseignement théâtral en Roumanie) permet de confronter le programme théorique des animateurs de cette institution, I. Eliade et C. Aristia, et la pratique scénique effective des jeunes acteurs. Le décalage entre les possibilités artistiques de ces derniers et la composition du répertoire qu'ils ont à interpréter (Voltaire, Alfieri, Molière) demeure manifeste jusqu'au milieu du siècle, mais, en même temps, un style dramatique propre se dessine à la Filarmonica, en partie emprunté aux pièces représentées, caractérisé par l'amplification démesurée des héros et l'exagération scénique des sentiments. L'observation exacte des modèles de la réalité et une interprétation véridique demeurent l'ambition fondamentale de cette école. La chronique dramatique de *Curierul Românesc* et de *Gazeta Teatrului Național* (1833—1837) donne une image d'ensemble des modalités initiales de l'art scénique roumain. Définissant le sens de la notion de «déclamation» et de la mise en scène telle qu'on la concevait à cette époque, l'article insiste, dans ses conclusions, sur l'importance du programme théorique de la Filarmonica dans le processus de formation de l'art scénique roumain.

INTERPRETĂRI VARIATE ALE CONCERTULUI NR. 1 DE FRANZ LISZT

de ALFRED HOFFMAN



În vremea noastră, audiția comparată a capodoperelor literaturii muzicale universale, în tălmăcirea marilor artiști ai lumii, poate constitui pentru cercetătorul în domeniul istoriei interpretării muzicale una din cele mai pasionante preocupări. Casele producătoare de discuri de pretutindeni se întrec spre a oferi, an de an, versiuni din ce în ce mai desăvârșite ale lucrărilor din repertoriul de largă circulație; altele, mai vechi, sînt reeditate pentru marele lor interes istoric. Compararea lor nu trebuie, desigur, privită din punctul de vedere al performanței propriu-zise, deoarece aci chiar cronometrul, aparent « obiectiv », ne poate spune foarte mult în ce privește personalitatea artistului în cauză; o simfonie de Beethoven dirijată de Toscanini, de pildă, se va consuma întotdeauna într-un interval de timp mai redus decît sub conducerea lui Furtwängler. Verva, temperamentul exploziv al maestrului italian, apar opuse reflexivității, tendinței de aprofundare filozofică a șefului de orchestră german. Nu e vorba deci de un simplu concurs, pentru că, adesea, diferitele versiuni ale aceluiași opus prezintă, fiecare, anumite trăsături care le justifică, poate chiar în egală măsură, prezența în atenția ascultătorului. Compararea trebuie să se facă deci pentru urmărirea concepțiilor interpretative respective, care ne pot duce la concluzii foarte interesante în ce privește evoluția, într-o anumită epocă, a stilului interpretativ, în genere; acestea pot dovedi tot atît de bogate învățăminte ca și acelea referitoare la stilul componistic, paralela relevînd, evident, înrudiri și diferențieri. De altfel, studiarea legăturii care există între stilul interpretativ cristalizat într-o anumită epocă și realitățile social-culturale contemporane constituie o problemă de estetică muzicală deschisă, și de acum încolo, înaintea muzicologilor.

De data aceasta, atenția noastră — concentrată asupra unei probleme mai restrînse — se va îndrepta îndeosebi spre tălmăcirile date de către unii dintre artiștii de seamă ai claviaturii *Concertului nr. 1, în Mi bemol major, pentru pian și orchestră, de Liszt*. De ce am ales tocmai această lucrare? În primul rînd pentru că ea a atras, cu o forță magnetică indiscutabilă, pe mai toți marii pianiști. În al doilea rînd pentru că factura lucrării, și în general muzica lui Liszt, favorizează cu deosebire afirmarea unor personalități

interpretative foarte variate, a căror apreciere se poate face și în raport cu o tradiție încă vie, perpetuată de discipolii maestrului. Și mai este un motiv: acela că tocmai în opere atât de cunoscute, care ne-au intrat, poate, de mult în conștiință, apare mai revelatoare contribuția interpretului; aceasta ne poate oferi, de multe ori, surprize, luminându-ne anumite laturi pînă atunci neobservate, lăsate în umbră în versiunile cunoscute de noi anterior.

Este, desigur, cazul să reamintim unele date menite să situeze, istoric și artistic, lucrarea muzicală la care ne referim. Partitura *Concertului în Mi bemol* de Liszt poartă o dată semnificativă, 1848. Fără îndoială că suflul eroic de care este animată lucrarea răsfîrînge, prin personalitatea vulcanică a compozitorului, ceva din ecoul evenimentelor istorice ale anului revoluționar ce a zguduit Europa. Dar și în viața lui Liszt se petrece în acea epocă un eveniment deosebit; renunțînd la cariera agitată de artist concertist, el se stabilește, după ultimul său turneu de mare anvergură, în orașul german Weimar, a cărui strălucită tradiție culturală fusese ilustrată de genii poetice ca Goethe, Schiller, Herder. Liszt readuce Weimar-ul în centrul vieții artistice europene; pe de altă parte, posibilitatea de a se concentra asupra problemelor componistice generează de aci înainte în creația sa opere de mare însemnătate pentru istoria artei sunetelor, în care frivolitatea prelucrărilor de virtuozitate atât de cultivate în anii turneelor este părăsită în favoarea unor preocupări mai adînci, mai esențiale.

Este interesant de arătat că abia acum Liszt se apropie cu seriozitate de genul concertant, față de care manifestase înainte vreme o oarecare rețineră. Se știe că la vîrsta de 14 ani, pe timpul cînd era sărbătorit de saloanele pariziene, scrisese două *Concertouri* ulterior uitate. Cu doi ani mai tîrziu, tot pentru uzul turneelor, scrisese un alt *Concerto*, pe care pianistul Moschelès ascultîndu-l în Anglia îl caracterizase ca fiind plin de « frumuseți haotice ».

De fapt, Liszt însuși tratase aceste lucrări ca pe niște « păcate de tinerețe ». Chiar în anii turneelor, el dăduse prioritate, în domeniul concertant, lucrărilor înaintașilor și contemporanilor săi, cîntînd Concerte de Moschelès, Mendelssohn-Bartholdy, Henselt, Hummel, Chopin, iar dintre cele ale lui Beethoven pe al treilea și al cincilea. Din tot acest repertoriu este de reținut și *Konzertstück*-ul lui Weber, care, cu structura sa unitară, — înglobînd diferitele episoade, cu conținut programatic, unei lucrări desfășurate fără întrerupere — a înrîurit în chip evident creația concertantă a lui Liszt.

Cele două *Concerte pentru pian și orchestră* intrate definitiv în lista opusurilor lui Liszt fuseseră schițate în cursul turneelor de tinerețe, dar desăvîrșirea lor n-a venit decît în perioada de la Weimar, atunci cînd compozitorul a simțit că, bazat pe principiile sale creatoare conturate acum cu limpezime, poate să dea o replică personală capodoperelor genului, interpretate de el însuși de atîtea ori. Și în fapt, se îndepărtează sensibil de tradiția anterioară, atât de eleganța mai superficială a concertului de virtuozitate de tip Hummel-Mendelssohn, care îl înrîurise chiar și pe Chopin, cît și de estetica lui Schumann. Fără să renunțe la atractivitatea virtuozității pianistice, pe care a întruchipat-o ca nimeni altul, Liszt o supune unei concepții simfonice care dă orchestrei un rol mai complex decît acela de simplu acompaniament. Înfruntarea eroică dintre pian și orchestră ne duce mai mult cu gîndul către concepția beethoveniană; aceștia i se adaugă însă înnoirile romantice în domeniul poemului simfonic și al coloritului instrumental, care, începînd chiar cu Weber, evoluase mult în ce privește puterea de evocare a imaginilor.

Iată cum definește regretatul pianist francez Alfred Cortot drumul parcurs de genul concertului de la creațiile romanticilor timpurii și pînă la cele, mult mai evolute, ale lui Liszt:

« Idealului virtuozității în sine i se opune, puțin cîte puțin, preocuparea de a dezvălui un sentiment personal. Căutările tehnice sînt subordonate din ce în ce mai mult expresiei sugestive. Focurilor de artificii risipite în van ale unei decorativități parazitare le succede logica unei ornamentații care face corp cu substanța melodică, accentuîndu-i elanurile sau poetizîndu-i visările, gata să se înduioșeze sau să se înflăcăreze. Acestea sînt noile modalități a căror revelație grăitoare ne-o va aduce Concertul lui Liszt. În locul Concerto-ului fragmentat dinainte, împărțit în trei mișcări pe de-a întregul independente una de cealaltă și fără alte legături decît ale clasicelor raporturi de tonalitate, iată o compoziție izvorîtă dintr-un unic impuls și în care fiecare episod devine consecința — ca să spunem astfel — a celui care îl precede, și în care unitatea dramatică este solid argumentată prin prezența unor teme comune, suficient de plastice pentru a se supune unor neașteptate și caracteristice transformări » ¹.

Nu este aici locul pentru o analiză detaliată a Concertului în Mi bemol major; este deajuns să spunem că cele patru părți ale lucrării — cîntate fără întrerupere și străbătute de anumite idei muzicale comune, care își dau întîlnire, într-o sinteză armonioasă, în final, — constituie, de fapt, o transpunere în domeniul concertant a principiilor poemului simfonic lisztian, realizată, desigur, pe fondul unei spectaculoase confruntări între cei doi parteneri egali în forțe, pianul și orchestra.

Primirea care a fost făcută la începutul Concertului este, prin ea însăși, grăitoare în ce privește îndrăzneala concepției creatoare a lui Liszt. Prima audiție s-a desfășurat în sala de muzică a castelului din Weimar, la 17 februarie 1855, reunind, ca interpreți, pe doi titani ai romantismului muzical, — Berlioz la pupitrul dirijoral și Liszt la pian; în seara aceea aristocratica înaltă societate a orașului a primit lucrarea cu politețe. Dar, cîteva luni mai tîrziu, cînd are loc confruntarea cu cercurile artistice și cu critica în cadrul unui concert dirijat de Liszt și avîndu-l ca solist pe discipolul său Hans von Bülow, lucrarea se izbește de rezistența violentă a conservatorismului muzical. Renunțarea la diviziunea tradițională a mișcărilor din concertul clasic și mai cu seamă coloritul neobișnuit al orchestrației au dezlănțuit o furtună de proteste. Criticii l-au acuzat pe Liszt că a vulgarizat muzica, învinuirea cea mai gravă constînd în faptul folosirii trianglului în orchestrarea scherzo-ului, cea de-a treia mișcare. După părerea lor, doar acest amănunt era suficient pentru a situa lucrarea în rîndul celor de neexecutat și față de care « oamenii de gust » erau datori să se înfioare. Liszt s-a angajat atunci într-o adevărată luptă artistică, arătînd, între altele, că însuși marele Beethoven folosisese trianglul în orchestrația finalului *Simfoniei a IX-a*. A trebuit să treacă însă mult timp pînă cînd, în 1870, publicul a dus pentru prima oară la triumf lucrarea « excomunicată » a lui Liszt, care s-a înscris de atunci trainic în repertoriul concertant al pianiștilor.

Pentru că în studiul de față în atenția noastră stau în primul rînd problemele de interpretare instrumentală, e cazul mai întîi să ne dăm seama care erau trăsăturile artei pianistice ale lui Liszt însuși. În istoria literaturii

¹ ALFRED CORTOT, *Deux Concertos romantiques, Chopin-Liszt*, conferință ținută la 11 februa-

rie 1937 și publicată în *Conferencia*, Paris, 1937, p. 494.

acestui instrument, lucrările lui au marcat în fapt o adevărată revoluție, dezvăluind posibilități pînă atunci nebănuite. El este primul care, impresionat de virtuozitatea lui Paganini și de caracterul grandios al muzicii simfonice a lui Berlioz, caută să îmbine aceste trăsături în muzica de pian, exploatînd amploarea orchestrală a sonorității instrumentului și dezvoltînd, în consecință, mijloacele tehnice pentru obținerea unei asemenea sonorități. Scriitura pianistică a lui Liszt pretinde din partea instrumentistului nu numai o perfectă stăpînire a tehnicii de octave, acorduri, note repetate, dar în general o diversitate de mijloace și o agilitate a mîinilor, îndeosebi a celei stîngi, care nu erau pînă atunci de conceput. Lucrările lui Liszt — începînd cu transcripțiile după Paganini — anunță trecerea de la simpla tehnică bazată pe agilitatea degetelor, așa cum era practică încă din vremea clavecinistilor veacului al XVIII-lea, către principiile de bază ale jocului pianistic modern, în care folosirea liberă a brațelor și a poignet-ului este tot atît de importantă. Această mare libertate a mișcărilor, întemeiată de Liszt, și pe care el însuși o exagera în primii ani ai carierei sale concertistice, constituia un element spectaculos al apariției marelui pianist pe estradă și o găsim oglindită în multe din caricaturile timpului.

Din mărturiile contemporanilor săi, ale discipolilor, din scrierile criticilor, se desprinde, destul de clar conturată și astăzi, imaginea măiestriei pianistice a lui Liszt. Este plină de interes, de pildă, cunoașterea ecourilor stîrnite în rîndul intelectualității romînești înaintate de arta marelui muzician, care în cursul ultimului său turneu, din 1846¹—1847, a dat nu mai puțin de 17 concerte în diferite orașe din Banat, Transilvania și Principatele Romîne. Critica muzicală se afla pe atunci la noi într-o fază incipientă; totuși, unele din cronicile apărute cu acel prilej contribuie — în pofida limbajului oarecum diletantic al autorilor lor — la dezvăluirea anumitor trăsături semnificative ale artei lui Liszt. Astfel, de pildă, în legătură cu cantabilitatea și cu caracterul orchestral al pianisticii lui Liszt, iată ce scrie poetul Cezar Bolliac după primul concert dat de artistul maghiar la București: « Liszt nu bate pianul ca ceaialaltă lume muzicală; — el are o manieră a sa, o metodă cu totul a sa. — Ziceam totd’aua, că muzica este pentru glas numai și mai mult sau mai puțin pentru cutare sau cutare instrument, dar nu auzisem pe Liszt, nu auzisem acel pianoforte ce coprinde toate instrumentele inventate și neinventate încă și note la care nu se poate nici coborî nici înălța glasul omenesc » ¹.

Pline de detalii interesante sînt și cronicile apărute în urma concertelor date de Liszt la Iași, în ianuarie 1847. Iată ce scrie cronicarul în legătură cu îndemînarea tehnică și puterea de a emoționa a artei pianistului: « Manevrele clavicaturei sale sunt *non plus ultra* al acestui instrument. În salturile cele mai sumețe, în pășirile și trecerile cele mai grele și sunetele cele mai delicate, mîna stîngă rivalizează cu cea dreaptă, se confundă cu ea și fără o vederată opinteală, așa-i nasc sunete care răpesc pe ascultător spre durere, bucurie și duioșie duple pornirea sentimentelor acestui mare maestru » ². Iar despre sublinierea deosebită a contrastelor se spune: « ... Liszt este de admirat atît în sunare cum și în desvelirea unei puteri învingătoare și pornirea unei furii de acel fel, că se pare, că instrumentul are să se sfarme în țanduri, atunci artistul mai puternic decît el însuși înfrănează și înblînzește a sa pornire

¹ *Curieru român, < București >, an. XVIII (1846), nr. 94, decembrie 14.*

² *Albina românească, < Iași >, an. XIX (1847), nr. 3, ianuarie 9.*

încît deodată și fără zgîlțituri nici opinteală, trece la amănuntul de delicatețe cea mai aleasă și a unei perfecții din cele mai grandioase ! » ¹.

Concluziile mai științifice la care s-a ajuns în vremea noastră se referă la concepțiile lui Liszt asupra tempo-ului, sonorității, elementului arhitectonic al interpretării. Se pare, de pildă, că, mai cu seamă în perioada maturității sale artistice, Liszt recomanda elevilor săi prea impetuoși să adopte *tempi* potoliți, care să permită obținerea unei maxime plasticități a cîntului. În legătură cu episodul central al *Marii Poloneze în La bemol major* de Chopin, el face unui pianist următoarea remarcă: « Nu doresc să aflu cît de repede poți dumneata să cînti octave; ceea ce doresc să ascult este galopul cavaleriei poloneze atunci cînd își adună forțele pentru a înfrînge pe inamic » ².

Mărturiile din anii tinereții lui Liszt vorbesc despre extraordinarul volum de sunet pe care îl producea pianul sub mîna artistului; masivității atacului său i-au căzut victimă, în acei ani, multe coarde rupte, care trebuiau să fie înlocuite în timpul concertelor. În epoca maturității însă, sunetul său era de o calitate cantabilă și eterică. Artistul însuși afirma că oricînd ar fi putut obține acea sonoritate a degetelor de catifea pe care o cultiva, de pildă, Henselt; el nu urmărea însă frumusețea tonului în sine, ci aptitudinea expresivă a acestuia de a se adapta atmosferei și înțelesului muzicii respective. Calitatea tușei pianistice era doar una din căile prin care Liszt ajungea la efectul sonor dorit; comentatorii subliniază extraordinara sa capacitate de a distribui intensitatea sonoră în cadrul diferitelor sunete ale acordurilor, precum și remarcabila subtilitate a pedalizării. În ultimă analiză, toate mijloacele tehnice erau subordonate dezvoltării imaginii poetice cuprinse în muzică, care constituia preocuparea de căpetenie a lui Liszt ca interpret; în același timp, el își depășea toți contemporanii — și acest lucru se cuvine reținut îndeosebi — prin calitatea intelectuală remarcabilă a interpretărilor, care venea să întregască forța lor emoțională; ea era expresia unei gândiri agere și originale, a unui simț ascutit al construcției și al proporțiilor.

Este desigur regretabil că nu avem posibilitatea să ascultăm înregistrări personale ale lui Liszt. Dar iată că astăzi ni s-a pus la îndemînă reeditarea unui disc realizat de un mare artist al pianului care a fost discipolul lui Liszt în ultimii ani ai maestrului ³. Este vorba de Emil Sauer, considerat în epoca

¹ *Albina românească*, « Iași », an. XIX (1847), nr. 4, ianuarie 12.

² cf. HARRY L. ANDERSON, *Liszt, the pianist*, în *Musical Courier*, Evanston, Illinois, vol. CLXIII, nr. 12, 1961, noiembrie, p. 11.

³ Studiul de față se bazează pe audierea comparată a următoarelor versiuni ale *Concertului în Mi bemol* de Franz Liszt, citate în ordinea analizării lor: Emil Sauer-Felix Weingartner, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire (Columbia, C.O.L.C. 81, « Les gravures illustres »); Samson François-Georges Tzipine, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire (Columbia, F.C.X. 341); György Cziffra-Pierre Dervaux, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire (La voix de son

maître, F.A.L.P. 30.218); Wilhelm Kempff-Anatole Fistoulari, The London Symphony Orchestra (Decca, A.C.L. 58); Arthur Rubinstein-Fritz Reiner, Chicago Symphony Orchestra (R.C.A. Italiana, L. M. 2068); John Ogdon-Victor Dubrovski, Orchestra simfonică de stat a U.R.S.S. (înregistrare pe bandă de magnetofon din etapa finală a Concursului « Ceaikovski » — Moscova, 1962, aflată în copie în fonoteca documentară a Radioteleviziunii romine); Valentin Gheorghiu-George Georgescu, Orchestra filarmonică cehă (înregistrare Supraphon, Praga, editată și pe discul Electrecord E.C.E. 07); Sviatoslav Richter-Kiril Kondrașin, The London Symphony Orchestra (Philips, « Trésors classiques », L.00.576.L.).

sa cel mai de seamă interpret al romanticilor și una din autoritățile necontestate ale artei pianistice mondiale. Născut la Hamburg în 1862, Sauer a plecat anume în Rusia pentru a deveni elevul lui Anton Rubinstein la Conservatorul din Moscova, între 1879 și 1881. La vârsta de 22 de ani, primele sale turnee internaționale îl poartă și spre Weimar, unde beneficiază de îndrumările bătrînului Liszt; în momentul acela, printre discipolii acestuia se afla și Felix Weingartner, devenit ulterior dirijor de faimă mondială. Înregistrarea *Concertului în Mi bemol* de Liszt, reunind pe Sauer ca solist și Weingartner ca dirijor la pupitrul Orchestrei Societății de concerte a Conservatorului din Paris, dobîndește astfel valoarea unui document artistic deosebit de prețios, avînd împlinite condițiile de a restitui o concepție interpretativă aflată pe linia autenticei tradiții lisztiene, deși se scursese cam o jumătate de veac de cînd ambii interpreți se întîlniseră la Weimar, în preajma compozitorului. În adevăr, discul a fost realizat în decembrie 1938, atunci cînd Sauer era în vîrstă de 76 de ani. Ceea ce impresionează de la început este simțul măsurii și solemnitățile pe care dirijorul și solistul le imprimă interpretării. (Trebuie să arătăm că pentru a realiza o confruntare mai eficientă a concepțiilor interpretative, am ales, în cadrul Concertului, mai multe fragmente caracteristice: cel dintîi dintre acestea este chiar începutul lucrării — cuprinzînd primele 93 de măsuri, pînă la punctul care ar marca, în cadrul acestei forme atît de libere, sfîrșitul « dezvoltării » primei părți, înainte de reluarea temei cadenței pianistice, urmată de coda¹.) La Sauer, în acest *Allegro maestoso*, tempo-ul este ceva mai rar decît sîntem azi obișnuși, confirmînd deci ceea ce știm despre părerile lui Liszt pe acest plan; scandarea distinctă și emfatică a acordurilor face să reiasă un sentiment de patetism ușor grandilocvent, dar totuși plin de demnitate și noblețe. Caracterul sublinierii, de către Sauer, a accențelor lisztiene, reiese de pildă din următorul pasaj al amplei desfășurări pianistice care urmează, imediat, expunerii inițiale a concertului (*Cadenza, grandioso*):



Aci, pianistul face să reiasă doar pătrimile, « pilonii » ritmici, în timp ce țesătura de triolete este pusă aproape complet în umbră.

¹ Am considerat utilă și cronometrarea acestui pasaj, în tălmăcirea celor șase pianiști confrunțați în redarea lui: Sauer — 4' 19"; François —

3' 21"; Cziffra — 4' 17"; Rubinstein — 3' 50"; Ogdon — 4' 15".

Pedala este bogat folosită de către Sauer, conform tradiției romantice, scaldînd execuția într-un fel de « halo » al sonorității, element accentuat desigur și de vîrsta apreciabilă a înregistrării. Acolo unde Liszt indică acorduri arpegiate, această arpeggiere se face larg, foarte melodic. Elementul liric este dominant și marcat în permanență; dar exemplul acestei interpretări constă în amploarea concepției, în marea unitate arhitecturală, în ținuta ei stilistică excepțională, elemente care precumpănesc asupra a ceea ce ar putea să ne apară astăzi ca aparținînd istoriei artei interpretative.

Subliniam mai sus demnitatea stilistică și unitatea arhitecturală urmărite de cei doi discipoli ai lui Liszt, Sauer și Weingartner, spre a arăta că tradiția în această privință pare să dezmință pe acei care înclină să interpreteze astăzi muzica maestrului romantic cu o libertate, am zice puțin arbitrară, cu un subiectivism ce tinde să subordoneze conținutul și forma lucrării elanurilor momentane ale unei imaginații dezordonate. A găsi adevărata libertate a frazării, a da muzicii lui Liszt respirația autentică, iată o taină pe care nu toți interpreții au știut să o afle. În memoria publicului românesc este încă prezentă amintirea concertelor date la noi de către talentatul pianist francez Samson François, în primăvara anului 1960; este o personalitate captivantă, dar foarte contradictorie. Mai ales în ce-l privește pe Liszt, concepția sa pare a sublinia laturile mai puțin actuale și valoroase ale figurii acestuia, prezente de pildă în parafrazele de virtuozitate pe motive din opere care ne apar astăzi total depășite. Ascultînd același fragment din prima parte, pe lîngă certul avînt al întreprinderii, mai ales în « intrarea » Concertului, ne va izbi de îndată caracterul capricios și oarecum nemotivat al agogicii, al întrebuițării nuanțelor de mișcare. Suspensii inexplicabile urmate de prăbușiri bruște care împiedică parcă pe ascultător să respire firesc, acorduri arpegiate după dorință, accente repartizate anarhic, uneori pe concluzii de frază care ar trebui să apară, în chip firesc, mai estompate — toate acestea creează o imagine întrucîtva deformată a lucrării. Am ales ca exemplu un pasaj a cărui redare — cu atît mai mult cu cît oferă interpretului o mare libertate — este o probă foarte sigură a gustului artistic al acestuia.

ex. 2 *slargando il tempo a piacere*

(quasi improvisato) etc.

În prima măsură, în afară de acordul care poartă semnul de arpeggiere din partea compozitorului, Samson François își ia libertatea să cînte cu mîinile pe rînd și cele două optimi, iar indicația « quasi improvisato » este înțeleasă în sensul unei adevărate dezorganizări agogice, în care sunetele se înghesuie unele în altele, relațiile ritmice devenind cu totul neclare.

Un alt moment caracteristic în ce privește deficiența de logică a frazării este ocazionat de următorul fragment :



Aci, Samson François fragmentează în mod deliberat gândirea muzicală a compozitorului ; în măsurile a treia și a cincea, el lungește exagerat pauzele de optime și se prăbușește apoi, cu un accent de o intensitate disproporționată, pe acordul următor ; în felul acesta, mersul ascensiv treptat al frazei către culminația trilului este împiedicat și întreg pasajul își pierde caracterul de declamație muzicală nobilă și generoasă care îi fusese împrumutat de către Liszt.

Trebuie să recunoaștem totodată că pianistul francez este plin de fanatie. În fragmentul pe care-l reproducem, mâna stângă conturează, în redarea sa, o adevărată contra-melodie față de cantilena mâinii drepte.



Ce se întâmplă însă? Scoțind în relief sunetele însemnate de noi cu x, și în special notele de vîrf ale desenului acompaniamentului (*sol* în prima măsură, *fa*, *la* în cea de a doua), acestea se interferează cu melodia mâinii drepte, creînd o clipă ascultătorului nevizat senzația unei schimbări în textul, binecunoscut, al pasajului respectiv.

Înrudită în oarecare măsură cu versiunea lui Samson François, dar totuși de o mai mare noblețe a sentimentului, ni se pare a fi cea a lui György

Cziffra. Acesta nu este tocmai ceea ce am putea numi un pianist intelectual; răspîndirea renumelui său s-a datorat îndeosebi atributelor unei virtuozități dezlănțuite, căreia criticii i-au reproșat adesea, pe bună dreptate, că ascunde o lipsă de concepție artistică bine definită. Totuși, progresele sale pe linia accentuării unei muzicalități expresive au mers crescînd în ultimii ani, astfel că, ascultînd versiunea Concertului de Liszt în interpretarea sa, vom fi cucerîți, adesea, de vibrațiile unei sensibilități poate întrucîtva lipsite de rafinament, totuși comunicative. Spre deosebire de Samson François, forța de evocare a imaginilor poetice are la Cziffra un caracter mai autentic; dar în același timp tendințele declamatorii ale frazării și lipsa de preocupare pentru construcție — aparentă de pildă în exageratele variații de tempo — dau și tălmăcirii sale o pecete oarecum vetustă. Cziffra « absolutizează » indicațiile de agogică din partitură, le desprinde din contextul întregii lucrări, și astfel interpretarea sa aduce după sine o mare fragmentare a discursului muzical. De pildă, nuanța de expresie *grandioso* de la începutul cadenței (măsura 10 a Concertului) îl face pe interpret să adopte o lărgire considerabilă a mișcării; pianistul pare că « zace » pe fiecare acord. În schimb, cu cîteva măsuri mai tîrziu, indicația *strepitoso* determină o adevărată tiradă de virtuozitate exterioară. Intonarea temei a doua a primei mișcări (purtînd indicația *accentata la melodia e rubato*) se face într-un tempo excesiv de larg, cu o expresie sentimentală, de romanță; din această cauză, la începutul « dezvoltării » tematice, Cziffra este silit să mărească brusc și considerabil viteza, deosebindu-se aci fundamental de sobrietatea unui Emil Sauer, care respectă « ad literam » recomandarea *poco a poco crescendo e stringendo*. Sîntem înclinați să afirmăm că acest fel de interpretare, pe care l-am denumi rapsodic, ar da rezultate poate excelente în opusuri lisztiene de o structură mai liberă, dar apare foarte discutabil aplicat fiind unei lucrări totuși concentrate și strict structurate, cum este *Concertul în Mi bemol*.

Dacă este vorba de poezie lirică de mare calitate, atunci e mai bine să ne adresăm lui Wilhelm Kempff, marele pianist german, în interpretarea căruia Radioteleviziunea romînă a difuzat ciclul *Sonatelor* lui Beethoven, în primul trimestru al anului 1963. Interpret renumit al lui Mozart, scrutînd adînc lumea sufletească a opusurilor schumanniene — în acest sens tălmăcirea dată de pildă *Fanteziei opus 17 în Do major* este de o subtilitate unică —, Kempff ne-ar părea la prima vedere mai puțin apropiat specificului artei lisztiene. Versiunea sa, care excelează mai puțin ca brio, este totuși de o mare frumusețe și, împreună cu înregistrarea *Concertului nr. 2 în La major* al aceluiași compozitor, i-a adus solistului marele premiu al discului pe anul 1955.

Interpretîndu-l pe Liszt, Kempff își pune în valoare și cultura sa artistică vastă, cunoștințele stilistice aprofundate și foarte variate. Tot așa cum, ca să redai polifonia subtilă a unor *Mazurci* de Chopin e nevoie să fii un bun cunoscător al lui Bach, tot astfel patosul lisztian va apărea mai substanțial cînd va fi redat de un mare schumannian. Sonoritatea acordurilor bogat pedalizate ale lui Kempff are ceva din masivitatea grandioasă a orgii; frazarea este largă, cantabilă. Și el merge spre declamarea muzicală de mare expresivitate, dar pătrunsă de un gust artistic infinit superior. Trăsătura esențială a interpretării lui Kempff este știința suverană a integrării amănuntului în ansamblu; puțini sînt aceia care știu să parcurgă cu atîta cursivitate numeroasele înflorituri brodate de compozitor pe linia melodică principală, degajînd permanent înțelesul mare al muzicii. Din acest punct de vedere, se cuvine să privim

din nou citatele din partitură notate mai sus. Intonarea măsurilor din ex. nr. 2, de pildă, se face cu o admirabilă discreție, lumina fiind aruncată doar asupra sunetelor importante ale țesăturii muzicale, cu o singură insistare pe octava si diez din a doua măsură, în fapt singura marcată de compozitor cu un accent expresiv. De asemenea, este admirabil realizată arcuirea mare a frazei din ex. 3 — în cadrul căreia distingem totuși, clare, cele trei gradații ale sonorității și ale tensiunii care preced culminația trilului.

Adesea, Kempff subliniază și el în chip original unele amănunte, dar pe linia unei complexități — nu a unei simplificări — interpretative. Astfel, în redarea fragmentului din ex. nr. 1, el marchează, în afară de pătrimile accentuate, și mersul cromatic, în triolette, atât de expresiv, al vocilor interioare.

Să ne oprim, apoi, pe un moment de mare echilibru: interpretarea lui Arthur Rubinstein, *pianistul* prin excelență, în înțelesul cel mai complex al cuvântului. Am avut fericirea să-l ascult în timpul festivităților « Chopin » de la Varșovia, în februarie 1960. Avea atunci 74 de ani, dar tinerețea sa artistică era uimitoare; Rubinstein se contopește cu pianul, este crescut parcă din clapele instrumentului, iar cîntul său, de o totală simplitate, degajă bucuria perfectă a celui care se simte la largul său în fața muzicii și a depășit de mult problemele tehnice ale redării ei. Atacă acordurile parcă cu tot corpul, sare aproape de pe scaun de entuziasm comunicativ; mic de statură, are totuși la pian ceva leonin, iar interpretările lui împrumută puterea de convingere a oratorului ce înflăcărează masele. În timp ce la vîrsta lui ar fi avut dreptul să aducă cel puțin ecouri ale unui stil interpretativ mai vechi, Rubinstein, dimpotrivă, ar putea da lecții de bun gust și spirit contemporan multora din cei mai tineri. Este un mare pămîntean, puternic ancorat în materia muzicală și mai puțin preocupat de transcendență. De aceea, versiunea lui, care nu necesită prea multe alte comentarii este. . . pur și simplu *Concertul* de Liszt, atacat pieptiș, masiv, echilibrat, impecabil dar, pe alocuri, lipsit de o vibrație foarte intensă.

În schimb, avem prilejul să ascultăm o altă tălmăcire, cu totul aparte, a lucrării. În 1962, la Concursul de interpretare muzicală « Ceaikovski », pe lista laureaților cu premiul I a apărut, la secția de pian, alături de numele cunoscutului tînăr pianist sovietic Vladimir Așkenazi, cel al englezului John Ogdon. Cei care au asistat la concurs îl descriu ca pe o personalitate originală, foarte stăpîn pe sine și pe concepția sa artistică, care a apărut multora oarecum neobișnuită. Ogdon s-a dovedit un artist autentic, a cărui putere de convingere a reușit să afirme în fața publicului și a juriului valabilitatea unei viziuni interpretative proprii. După concurs, Emil Ghilels, artist al poporului din U.R.S.S., președintele juriului de pian, stabilind o paralelă între cei doi laureați ai premiului I, Așkenazi și Ogdon, definea astfel personalitatea pianistului englez: « Ogdon este un improvizator, care parcă se contopește cu instrumentul, smulgîndu-i contraste dinamice extreme, de la cea mai fină și subtilă țesătură de sunete și pînă la crescendo-urile cele mai hiperbolice. . . Este un artist care gîndește și nu merge pe drumuri bătătorite, un muzician strălucit, cu un orizont pianistic propriu »¹.

Înregistrarea *Concertului în Mi bemol* de Liszt a fost realizată în timpul etapei finale a concursului Ceaikovski, cu concursul Orchestrei de stat a

¹ E. GHILELS, *На конкурсе имени П. И. Чайковского*, în *Sovetskaia Muzika*, (Moscova), 1962,

nr. 7, iulie, p. 76.

Uniunii Sovietice, dirijată de Victor Dubrovski. În adevăr, Ogdon nu merge pe drumuri obișnuite, dar cântul său este deosebit de viu și de convingător, fiind axat îndeosebi pe relevarea laturii eroice, de bravură, a lucrării. Libertățile pe care și le permite — îmbrăcînd uneori un aspect ușor spectaculos — sînt întotdeauna logice, fără să rupă linia mare. Lărgirile de tempo, întrebuițarea rubato-ului lisztian denotă un gust artistic sigur; de subliniat este felul în care Ogdon ascultă vocile instrumentale individualizate din orchestră și, tinzînd să le reproducă timbrul caracteristic, dialoghează cu ele; așa se face că, deși înregistrarea n-a fost pregătită atît de minuțios ca pentru disc, convorbirea pianului cu vioara sau cu clarinetul, de pildă, în expunerea temei secunde din prima parte, dobîndesc un relief neașteptat. În general, interpretarea lui Ogdon sună nou și personal, dar urmărind desfășurarea execuției cu partitura îți dai seama că toate inițiativele solistului se încadrează în spiritul și litera lucrării.

Dacă observațiile de pînă acum se întemeiaseră pe audierea unui fragment amplu din *Allegro maestoso*, vom alege în continuare un alt moment caracteristic al lucrării, și anume din partea a II-a, care este o probă dificilă a muzicalității, a profunzimii poetice a interpreților. E vorba aci de intonarea unei cantilene care crește treptat pînă la accente vehement patetice, și apoi de un recitativ instrumental, care reprezintă unul din centrele dramatice ale lucrării. Foarte interesant este, de pildă, raportul sonorității și al intensității expresive între cele două mîini în intonarea melodiei și acompaniamentului cantilenei (*Quasi adagio*, începînd de la măsura 9). Emil Sauer învăluie întreg pasajul într-un abur de pedală, fără diferențieri marcate de timbru între cele două mîini, supunîndu-le unei viziuni generale consecvent urmărite. Apoi, atacînd recitativul, el îl integrează unitar materialului muzical anterior, fără să tindă spre culmi de tensiune lirică sau dramatică. Alături de poezie, se încetățenește aci și o ușoară monotonie a climatului sonor.

Samson François ne dezamăgește, pare-se, din nou. În cantilenă, legato-ul mîinii stîngi apare imperfect sudat, iar dreapta este de un sentiment cam afectat. Fără să atingă o adevărată tensiune emoțională, pianistul caută să o suplinească prin îngroșarea unor trăsături exterioare, și astfel în pasajul următor, apropiat de momentul culminant al frazei cantabile, asistăm la accentuarea emfatică a bașilor, care tind, în mod nefiresc, să întrecă aproape în importanță cântul mîinii drepte.



Cziffra, pe de altă parte, adoptă în cantilenă o sonoritate umbrită, cu un colorit asemănător la ambele mîini, de un sentiment mai sincer decît

la Samson François. În culminație însă, fraza cantabilă este redată cu deficiențe asemănătoare, sonoritatea devenind întrucîtva forțată. Recitativul, intonat în aceeași concepție rapsodică de care am mai amintit, se încheie precipitat, febril.

O deosebire netă este marcată, în fraza cantabilă a părții lente, de interpretarea pianistului român Valentin Gheorghiu care, însoțit de orchestra Filarmonica cehă sub conducerea maestrului George Georgescu, a realizat, încă în urmă cu cîțiva ani, o înregistrare, foarte apreciată în discografia mondială, a *Concertului nr. 1* de Liszt. Pecetea interpretării remarcabilului nostru pianist este o virtuozitate sclipitoare, dar de mare finețe, filtrată tot timpul de o reținere a sentimentului, de un bun gust care îi fac cinste. În fragmentul la care ne referim aflăm o apreciată contribuție interpretativă originală în desenul larg, generos al mîinii stîngi, care constituie, mult mai mult decît un fond sonor, un adevărat conducător pe drumul ascensiv al dreptei către culmi, de data aceasta autentice, de vehemență patetică. Recitativul, luat într-un tempo larg, comod, dobîndește o certă grandoare.

La Kempff, din învăluirea catifelată a mîinii stîngi, tot timpul subordonată, se ridică cîntul de mare subtilitate poetică al mîinii drepte; aliajul sonorităților și cantabilitatea tușului sînt aci exemplare. Unitatea de atmosferă este urmărită consecvent, iar intonarea recitativului — în care artistul, deși îngroașe pasta, nu se desparte de caracteristicul timbru cristalin al pianului său — apare, după părerea noastră, întrucîtva nediferențiată. Calitatea vibrației lirice rămîne însă tot timpul la înălțime. În cantilenă, la Ogdon mîna dreaptă este înainte mergătoarea care antrenează în elanul ei și stînga. Animarea treptată a sentimentului se face cu un mare simț al gradației, respectînd de fapt indicația *poco a poco piu appassionato*. Sensibil deosebit față de felul cum îl redau toți ceilalți interpreți apare însă recitativul. Ogdon intuiește aci în chip foarte marcat schimbarea de atmosferă, și interpretarea sa are nerv și remarcabilă pregnanță dramatică.

În *Allegretto vivace*, celebrul scherzo cu solo de triangu care stîrnise opoziția criticii conservatoare, concepția solistică poate fi sintetizată, în mare, în două atitudini. Unii pianiști — și aceasta pare să fie o continuare a tradiției lisztiene, ilustrată și de Sauer — optează pentru o prezentare mai obiectivă a materialului muzical, într-un tempo destul de așezat, cu o viziune « aeriană », ce privește întregul de la mare înălțime, fără să insiste asupra valorificării maxime a fiecărui amănunt. Și mai departe, într-o direcție asemănătoare, merge Kempff, care dă scherzo-ului un caracter « imaterial », învăluind întreg acest tablou fantastic cu o perdea subțire și transparentă, îndărătul căreia contururile apar abia ghicite. Este urmărirea certă a unor imagini poetice din muzica romantică germană, de pildă din scherzo-ul cuprins în muzica de scenă pentru *Visul unei nopți de vară* a lui Mendelssohn-Bartholdy.

Se pare că tinerii pianiști merg către înlocuirea unei asemenea tradiții cu una mai apropiată de sensibilitatea contemporană. Valentin Gheorghiu excelează în această privință, și scherzo-ul său, luat într-un tempo mai mișcat, cu cascadele de dantele sonore scînteietoare, expresie a unei pianistici oțelite, în care articulația clară și spirituală apare pe primul plan, este dintre cele mai izbutite pe această linie. O impetuozitate înrudită apare și în versiunea lui Ogdon, cea mai rapidă ca tempo, desigur pătrunsă de inflexiunile atît de personale ale pianistului englez: staccatele sale sînt, într-adevăr, parcă străbătute de electricitate.

Ajungem, în cele din urmă, la secțiunile finale ale Concertului: ele trebuie să constituie o apoteoză victorioasă a lucrării, toate temele apărând transfigurate, în cadrul unei țesături de virtuozitate în care preocuparea de căpetenie devine de astă dată brio-ul instrumental. Este o problemă pe care nu toți soliștii reușesc să o rezolve, aceea de a ridica continuu tensiunea interioară a interpretării către culminația frenetică a ultimelor pagini.

Mai vîrstnicii, de obicei, nu rezistă la asemenea probă, și versiunea lui Sauer, de pildă, scade, din acest punct de vedere, spre sfîrșit; chiar la Arthur Schnitke, neobositul gladiator al pianului, anii lasă urme, într-o măsură. Dintre tineri, Valentin Gheorghiu ne impresionează prin transparența impecabilă și dinamismul redării finalului, în care frînele motorice sînt totuși stăpînite cu o mînă foarte sigură. Samson François, ca și Cziffra, își răscumpără, la sfîrșit, multe din păcatele făptuite pe parcursul lucrării, dînd frîu liber unei virtuozități debordante, deși nu prea pure atunci cînd e privită la lupă. În schimb, Wilhelm Kempff, marele liric, nu reușește să dea finalului semnificația apoteotică dorită și sentimentul apare static, efortul luptei cu materia pianistică devenind evident.

Pînă aci nu am analizat versiunea lui Sviatoslav Richter; și asta pentru că am rezervat pentru sfîrșit cîteva considerații asupra interpretării sale, considerată în mod unanim de specialiști ca cea mai desăvîrșită; este de altfel și cea mai nouă dintre înregistrările pe discuri avute de noi la dispoziție, datînd din iulie 1961, și beneficiînd, deci, și de condițiile tehnice cele mai moderne. Pe discul respectiv există o prezentare care istorisește detaliat filmul ședințelor de înregistrare, cinci la număr, și totalizînd nouă ore de imprimare pentru cele două Concerte de Liszt, a căror durată totală este de 40 de minute. În această muncă titanică, în decursul căreia fiecare mișcare a lucrărilor a fost repetată pînă la douăsprezece ori, entuziasmul lui Richter în căutarea perfecțiunii a antrenat și pe membrii orchestrei Filarmonice din Londra, sub conducerea dirijorului sovietic Kiril Kondrașin, care i-au fost parteneri. După mărturia tehnicienilor, Richter a petrecut zece ore în sala de montaj pentru a alege versiunile care i s-au părut cele mai apropiate de idealul său artistic. Rezultatul a fost că discului respectiv i s-a decernat marele premiu mondial pe anul 1961 și că, de atunci, este considerat ca ceea ce se numește o « versiune de referință ».

Prin ce și-a dobîndit această interpretare o asemenea apreciere? În primul rînd prin pronunțata concepție *simfonică* a îmbinării pianului cu orchestra, care ne dă într-adevăr imaginea complexă a aceluia « poem simfonic concertant » conceput de Liszt: niciodată partea orchestrei n-a dobîndit o asemenea strălucire și importanță, și aci contribuția lui Kondrașin trebuie situată pe același plan cu a solistului. Vom observa detalii ale partiturii care răsună ca la o primă audiție: profunzimea planului orchestral este, de pildă, uimitoare în finalul părții lente, unde instrumentele ansamblului simfonic cîntă sub trilurile îndelungate ale pianului, și tempo-ul foarte larg adoptat aci de interpreți are ca scop tocmai valorificarea tuturor amănuntelor; reliefurile intervențiilor celor trei viori, cîntînd cu surdină, pasajelor soliste cîntate de flaut, clarinet, oboi etc., sînt într-adevăr extraordinare. Rezultatul este că interpretarea aceasta creează, în acest fragment, un tablou simfonic cu un colorit liric, de vis.

În cadrul unei asemenea concepții simfonice, pianul nu pierde însă nimic din prezența sa eroică, și ne permitem să afirmăm că tălmăcirea lui

Richter este o sinteză superioară a celor mai bune trăsături relevate la ceilalți mari pianiști. Tălmăcirea sa subliniază, în cadrul unui respect strict al partiturii, mărețul suflu epic al muzicii lui Liszt, îmbinând splendoarea amănuntului cu îmbrățișarea, dintr-o privire, a întregului, spontaneitatea comunicativă a cântului pianistic cu logica nedezmințită a frazării. Inflexiunile agogice, rafinamentul coloristic extraordinar — care realizează de pildă în fraza cantabilă a părții lente două personaje sonore distincte — sînt originale și în totul specifice lui Richter, după cum lui îi aparține și tensiunea aproape supraomenească la care se desfășoară actul interpretării. Ne aflăm deci în fața versiunii optime a Concertului nr. 1 de Liszt, care va intra, de acum, în conștiința contemporanilor în această nouă înfățișare, scuturată de tot balastul unui sentimentalism de gust îndoielnic, introdus de unii interpreți, și valorificînd la maximum tot ceea ce este nobil și înnoitor în muzica maestrului de la Weimar.

Concluzia se impune de la sine. Din audierea și comentarea versiunilor comparate, reiese justetea punctului de vedere al acelor artiști-interpreți care au reușit să-și însușească laturile cele mai viabile ale tradiției, trecîndu-le prin filtrul logicei, concepției despre viață, viziunii contemporane. După cum am văzut, tradiția lisztiană autentică se caracteriza prin grandoare, bun gust, elevație; de fapt acei virtuozii de astăzi care merg către exacerbarea lipsită de sobrietate a contrastelor în tempo, dinamică, agogică, nu fac decît să exprime propria lor alunecare pe panta minimei rezistențe, tinzînd să impresioneze publicul pe căi exterioare adevărului artistic.

Poezia romantică de nobilă esență este astăzi mai prețuită decît oricînd; valorificarea ei trebuie să se facă însă de pe poziția realistă a artistului zilelor noastre, care transmite mesajul operei muzicale printr-o interpretare inspirată și totodată scăldată în lumina strălucitoare a rațiunii.

РАЗЛИЧНЫЕ ИСПОЛНЕНИЯ КОНЦЕРТА № 1 ФРАНЦА ЛИСТА

РЕЗЮМЕ

Исследование основывается на сравнительном прослушивании *Концерта № 1 для фортепьяно и оркестра* Франца Листа в различных записях — на грамофонных пластинках и на магнитофонных лентах — в исполнении восьми пианистов: Эмиля Зауера, Самсона Франсуа, Дёрдя Чиффры, Вильгельма Кемпфа, Артура Рубинштейна, Джона Огдона, Валентина Георгиу и Святослава Рихтера. Исходя из анализа черт исполнительского стиля Листа — так, как он представлен в хрониках того времени, в свидетельствах современников и т.д. — автор старается установить, какие именно компоненты этой традиции могут быть обнаружены в исполнении соответствующего произведения поколениями виртуозов, следовавшими за великим художником романтиком, начиная с Эмиля Зауера, бывшего непосредственным учеником композитора.

В статье указывается, что хотя вообще романтический исполнительский стиль отличается от исполнительского стиля наших дней более умеренным темпом и некоторой эмфазой, напыщенностью фразировки или акцентации, Лист создал традицию, характеризующуюся равновесием, благородной выразительностью, архитектурным единством. С этой точки зрения концепция некоторых современных пианистов (Самсон Франсуа и в некоторой степени Чиффра), склонных вкладывать в испол-

нение музыки мастера-романтика несколько беспорядочную свободу, субъективизм, ведущий к подчинению содержания и формы произведения порывам слишком богатого воображения (проявляющимся в усилении контрастов в области темпа, динамики, агогики), не находит себе исторического обоснования и рискует исказить действительный образ искусства Листа. С другой стороны, тонкое поэтическое восприятие (Кемпф), гармоническое равновесие элементов (Рубинштейн), стремительность, динамизм, усиленные хорошим вкусом пианистов более молодого поколения (Валентин Георгиу, Огдон), дают — каждый в своем роде — убедительную отповедь этим произвольным стремлениям. Не пытаюсь установить абсолютную иерархию ценностей, автор описывает восемь индивидуальных и одинаково действительных решений в интерпретации музыки Листа. Здесь следует отметить, что как синтез самых ценных черт, выявленных в исполнении других пианистов, заставляет признать себя версия Святослава Рихтера, в наибольшей степени воспроизводящая *симфонический* характер листовской концепции концерта, подчеркивающая структурное единство произведения, осуществляющая слияние героического и лирико-созерцательного элементов, характеризующаяся разнообразием колорита, совершенством деталей, сочетающимся с прекрасной общей трактовкой.

Следовательно, автор выступает за *реалистическое* и современное исполнение, которое творчески переосмыслило бы традицию, пропустив ее через фильтр более развитого художественного вкуса музыкальной общественности наших дней.

(Общие эстетические выводы делаются на основании конкретного исследования сравнительных исполнений некоторых характерных фрагментов *Концерта ми-бемоль* Листа).

INTERPRÉTATIONS DIVERSES DU CONCERTO N° 1 DE FRANZ LISZT

RÉSUMÉ

L'étude est basée sur l'audition comparée des interprétations du *Concerto N° 1 pour piano et orchestre*, de Franz Liszt (enregistrements sur disques et bande de magnétophone), par huit pianistes: Emil Sauer, Samson François, György Cziffra, Wilhelm Kempff, Arthur Rubinstein, John Ogdon, Valentin Gheorghiu et Sviatoslav Richter. Partant du style de l'interprétation de Liszt lui-même, tel qu'il ressort des critiques du temps, des témoignages contemporains, etc., l'auteur se propose à établir les éléments de cette tradition qui se retrouvent dans les différentes interprétations de l'œuvre en question par les générations de virtuoses qui ont succédé au grand artiste romantique, à commencer par Emil Sauer, disciple direct du compositeur. Il est à remarquer que, bien que le mouvement plus lent et quelques traits légèrement emphatiques, grandiloquents, du phrasé, différencient, d'une manière générale, la vision interprétative romantique de celle de nos jours, la tradition instaurée par Liszt n'en est pas moins une tradition d'équilibre, de noble expressivité et d'unité architecturale.

Sous ce rapport, la conception de certains pianistes de nos jours — par exemple Samson François et, dans une certaine mesure, Cziffra — est dépourvue de justification historique et risque de déformer l'image authentique de l'art lisztien: ils sont tentés d'interpréter la musique du maître romantique avec une liberté quelque peu désorganisée et une subjectivité qui tend à subordonner le contenu et la forme de l'œuvre aux élans momentanés d'une imagination débordante — extériorisée par l'exacerbation des contrastes de tempo, de dynamique, d'agogique.

Par ailleurs, la noble vision poétique (Kempff), l'harmonieux équilibre des éléments (Rubinstein), l'impétuosité, le dynamisme doublé d'un goût averti de quelques remarquables pianistes de la jeune génération (Valentin Gheorghiu, John Ogdon) donnent, chacun à sa manière, une réplique convaincante à ces tendances arbitraires. Sans essayer une hiérarchisation absolue des valeurs, l'auteur offre, au contraire, au lecteur l'image de quelques solutions personnelles, également authentiques, de l'interprétation de la

musique de Liszt. La version qui néanmoins s'impose, comme une synthèse des qualités de l'interprétation des autres pianistes, est celle de Sviatoslav Richter, qui reconstitue remarquablement le caractère *symphonique* de la conception lisztienne dans le domaine du concerto, soulignant l'unité structurale de l'œuvre et réalisant la fusion de l'élément héroïque et de l'élément lyrique-contemplatif, la diversité du coloris et la perfection du détail unie au soin pour l'ensemble.

En conséquence, l'auteur plaide pour une interprétation à la fois *réaliste et contemporaine*, qui mette en valeur d'une manière féconde la tradition, passée au filtre du goût artistique évolué du public musical d'aujourd'hui.

(Les conclusions esthétiques générales de l'article sont fondées sur l'étude concrète des interprétations comparées de certains fragments caractéristiques du Concerto en Mi bémol de Liszt).

CREAȚIA DE CÎNTECE A LUI MIHAIL JORA

de ȘTEFAN NICULESCU



A bordind aproape toate genurile artei muzicale, Mihail Jora a fost atras, de-a lungul diferitelor sale etape de creație, în special de balet și de lied. Opere coregrafice ca *La piață* (1928), *Demoazela Măriuța* (1940), *Curtea veche* (1948), *Cînd strugurii se coc* (1953), *Întoarcerea din adîncimi* (1958), precum și cele peste 100 de cîntece pentru voce și pian, scrise din 1914 pînă astăzi, — demonstrează predilecția constantă a compozitorului pentru lucrări construite pe argumente sau texte literare. Creația multilaterală a lui Mihail Jora cuprinde și valoroase opere instrumentale „pure” — simfonice sau de cameră —, dar atît ca număt cît și ca rol istoric, ele cedează locul celor menționate înainte.

În legătură cu aceasta, Ion Dumitrescu observa, în concluzia unui articol dedicat activității lui Mihail Jora și după ce subliniase meritele operelor sale principale, că acest compozitor « rămîne, însă, maestrul neîntrecut al liedului și al baletului românesc. În aceste două genuri poate fi considerat, pe drept, deschizător de drumuri »¹.

Dacă la această observație mai adăugăm constatarea că și în alte genuri muzicale compozitorul a scris lucrări reprezentative, concepute pe argumente poetice, ca, de pildă, poemul simfonic *Poveste indică* (1920), suita simfonică *Privești moldovenești* (1924) și creațiile vocal-simfonice *Balada pentru bariton, cor și orchestră* (1955) și *Mărire ție, Patria mea* (1959) — atunci se impune concluzia că programatismul, înțeles în accepțiunea sa cea mai cuprinzătoare, reprezintă pentru Mihail Jora pe lîngă o înclinație temperamentală, o intenție estetică.

În aproape toate creațiile reprezentative ale acestui compozitor, muzica servește fie unui text cîntat, fie unei acțiuni scenice dansate, fie concretizării unor imagini poetice definite; ea este un mijloc indispensabil de exprimare a tot ce nu poate fi redat decît prin contopirea artei sunetelor cu alte arte, în special cu cea poetică; ea constituie, prin urmare, una din componentele unui tot artistic sincretic.

¹ ION DUMITRESCU, *Mihail Jora la 70 ani*, în *Muzica*, nr. 8, 1961, p. 4.

Departa de a fi « minoră », o asemenea concepție reprezintă, dimpotrivă, o poziție culturală avansată. Ea se explică, printre altele, prin influența elementelor de cultură asimilate de compozitor în anii de formație, elemente corespunzătoare fără îndoială înclinațiilor lui temperamentale, și, mai ales, prin înțelegerea situației în care se afla muzica noastră cultă în momentul intrării lui Jora pe scena istoriei muzicii românești.



Într-unul din articolele sale de presă, compozitorul scria cu privire la noțiunea de balet românesc: « Ce vrea să zică balet românesc? O artă coregrafică făurită de dansatori români, pe muzică scrisă de compozitori români, pe subiecte din viața românească, pe mișcări și ritmuri scoase din dansurile populare românești »¹.

Creator al unor asemenea balete, Mihail Jora și-a propus un ideal artistic similar și în lied. Liedurile sale, pe care le denumește semnificativ « cîntece », sînt scrise, în covîrșitoarea lor majoritate, pe texte de poeți români reprezentativi, reflectă astfel valori spirituale românești și apelează la o materie muzicală în caracter popular românesc.

Ceea ce se înțelege prin lied, adică acea compoziție miniaturală vocal-instrumentală, din sfera muzicii de cameră, de o maximă concentrare a expresiei, contopire organică între poezia de înaltă semnificație și muzică, gen care evită deopotrivă aria de operă, melodrama sau romanța, — este, în special, o creație a muzicii romantice germane. Sub forma de lied în caracter național românesc, acest gen a apărut relativ recent în arta noastră muzicală.

Procesul de formare a liedului românesc a început însă încă din secolul trecut. Plecînd de la cîntecele de lume tipărite de Anton Pann, uneori de proveniență cultă, și continuînd cu numeroase cîntece scrise de compozitorii noștri înaintași — munteni, moldoveni sau ardeleni — pe texte de poeți romantici străini sau de Alecsandri. Eminescu și alți autori români — stilul lăutăresc de cîntec evoluează treptat către un stil cult de cameră. Aceste producții erau puternic influențate de liedul romantic german și de romanța rusă, care, alături de cîntecele greco-orientale, a generat la noi un stil autohton de romanță, sprijinit pe folclorul orășenesc. Prelucrările, uneori reușite, de cîntece populare nu erau făcute în genere cu intenția de a obține lieduri și nici nu se ridicau la această treaptă atunci cînd își propuneau un asemenea scop. Totodată, rezultatul încercărilor de a combina melodii în caracter popular cu forma liedului romantic ținea mai mult de domeniul romanței.

Toate aceste eforturi, depuse de compozitori ca: G. Stephănescu, G. Skeletti, I. Mureșeanu, E. Caudella, G. Caravia, G. Dima, T. Flondor, I. Scărlătescu ș. a., reprezintă crearea unui climat muzical indispensabil nașterii liedului românesc, climat condiționat desigur de întreaga dezvoltare socială, economică și culturală a societății noastre.

În desfășurarea tabloului istoric schișat, un rol esențial îl deține culegerea și armonizarea de cîntece populare de către compozitorii români de artă corală din secolul trecut și din primele decenii ale secolului nostru (G. Muzicescu, D. Kiriac, G. Cucu, I. Vidu etc.). Lucrările lor au indicat

¹ MIHAIL JORA, *Gînduri despre arta și viața muzicală din trecut și azi*, în *Muzica*, 1960, nr. 2, p. 12.

drumul constituirii unui stil vocal evoluat prin asimilarea și interpretarea creatoare a elementelor specifice muzicii noastre populare.

Un strălucit exemplu de superioară înțelegere a inspirației folclorice, care continuă să rămână și astăzi mereu actual, îl oferă opera lui George Enescu de la sfârșitul secolului trecut și începutul secolului nostru. Aportul fundamental al creațiilor sale din această etapă constă în cristalizarea unui stil instrumental și simfonic românesc, ridicat pentru prima dată la un nivel de interes internațional. De aceea, valoroasele sale lieduri pe versuri de Clément Marot sau liedurile de Alfred Alessandrescu scrise relativ în aceeași perioadă sînt fenomene izolate, rămase fără o influență directă în istoria ulterioară a creației noastre muzicale. Ele au însemnat însă un stimulent prețios în procesul constituirii la noi a specificului acestui gen muzical. Căci melodiile lui George Enescu și Alfred Alessandrescu sînt în primul rînd *lieduri*, adică lucrări scrise în spiritul și la nivelul oricăror producții asemănătoare din muzica universală.

Iată deci că în peisajul culturii românești de la începutul secolului nostru, condițiile istorice permiteau sintetizarea tuturor acestor multilaterale realizări într-o creație românească de lied. Meritul incontestabil al acestei sinteze, realizată de abia la începutul deceniului al treilea, îi revine în întregime lui Mihail Jora.



Pînă astăzi, muzicologia nu a cercetat încă toate căile prin care se ajunge la crearea unui stil național cult în muzică. Pentru recunoașterea stilului național s-a recurs de multe ori numai la criteriul inspirației din muzica populară. Legătura organică dintre arta cultă a unui popor și arta lui populară, deși fundamentală constituirii artei naționale culte, nu este însă nici unicul criteriu de apreciere și nici nu poate fi aplicat mecanic în toate cazurile. Compozitori ca Glinka, Rimski-Korsakov, Debussy, Ravel, Bartók ș.a. s-au inspirat în unele din lucrările lor din folclorul unor popoare străine, fără ca prin aceasta să rămână mai puțin atașați culturii poporului de care aparțin. Pe de altă parte, unii din creatorii stilului național al unor popoare nu au recurs în mod direct la inspirația folclorică. Astfel, în opera *Oaspetele de piatră*, Dargomijski nu folosește citatul folcloric, dar melodiile sale sînt profund rusești prin caracterul lor, dedus din intonațiile limbii ruse vorbite.

Iată, prin urmare, o altă importantă cale de elaborare a stilului național și anume transpunerea stilului intonațiilor limbii vorbite în arta muzicală vocală. Mulți compozitori ca Wagner, Debussy, Janaček ș.a. au recurs la o asemenea corelație organică dintre muzică și cuvînt, care, deseori, a decis asupra facturii melodiei însăși. Atunci însă cînd i s-a suprapus acestei căi aceea a inspirației muzicale explicit populare, caracterul național a devenit cu atît mai pronunțat. Un exemplu este melodia vocală a lui Musorgski, în care sînt respectate intonațiile limbii ruse vorbite și, totodată, sînt stilizate intonațiile cîntecului popular rus.

Pentru Mihail Jora, aceste două căi de creare a muzicii naționale au devenit ideal estetic. Liedurile sale demonstrează o adîncă înțelegere a particularităților limbii noastre vorbite și, totodată, asimilarea unor aspecte esențiale ale muzicii populare românești.

Față de modul de folosire a folclorului în creația cultă, Mihail Jora a adoptat o metodă asemănătoare, dacă nu identică, celei profesate de George

Enescu. Într-una din declarațiile sale de presă, el susținea necesitatea sprijinirii creației culte pe fondul muzical popular, « dar în înțelesul înalt, potrivit concepției fiecărui compozitor. Mai degrabă decât o anumită temă cunoscută, este vorba de acel parfum românesc, de esență populară, care izvorăște din patria noastră, dar totdeauna transfigurată de imaginația personală a compozitorului » ¹. Principiul său, prin urmare, constă în crearea unui stil național cult nu prin recurgerea la citat, ci prin transfigurarea cât mai personală a esenței muzicii populare. Or, ceea ce înțelege Jora prin acel « parfum » românesc astfel rezultat, și care trebuie să reflecte din plin personalitatea artistului, nu este altceva decât ceea ce înțelegea Enescu prin « caracter » românesc, pe care îl dorea nu mai puțin personal. Schimbând termeni în fond de aceeași semnificație, concepția lui Jora este exprimată în următoarea declarație a lui Enescu, făcută puțin timp după terminarea *Sonatei a III-a pentru pian și vioară* (1926) și pe care a denumit-o, semnificativ, « în caracter popular românesc »: « . . . folosirea folclorului nu realizează autenticitatea caracterului popular. . . Compozitorul român va putea să creeze paralel cu muzica populară dar prin mijloace absolut personale, lucrări valoroase asemănător caracterizate » ².

Mihail Jora și-a însușit astfel din opera lui George Enescu o concepție superioară despre inspirația folclorică. Întemeietorul simfonismului și în genere al instrumentalismului românesc i-a indicat, prin urmare, întemeietorului vocalismului românesc de cameră, drumul realizării unui stil național. Dar, în afara acestei orientări generale, arta vocală a lui Mihail Jora nu este întru nimic tributară artei lui George Enescu.

Una din deosebirile dintre aceste două personalități constă în mijloacele diferite prin care se reflectă în operele lor realitatea românească. Lui Jora nu-i sînt suficiente, ca lui Enescu, mijloacele muzicii « pure ». El caută o precizie mai mare a imaginii și de aceea compune în funcție de un argument poetic. Majoritatea textelor pe care le-a folosit reflectă însă, sub multiple aspecte, realitățile lumii românești, și anume: prin integrarea universului lor imagistic cadrului geografic sau peisajului autohton; prin sprijinirea lor pe experiența și trecutul nostru istoric; prin descrierea unor imagini lăuntrice, ca nădejdea, bucuria, spaima, așteptarea, entuziasmul, dragostea, moartea etc., trăite de o sensibilitate românească; prin ancorarea lor într-o tradiție culturală românească, populară sau cultă. De aceea, realizarea echivalentului sonor al unei asemenea poezii, profund românești în conținut și formă, a însemnat pentru Mihail Jora o altă cale pentru crearea stilului național de lied.

Alături de transpunerea constantă în melodie a sistemului de intonație din vorbire, și uneori, pe lângă transfigurarea folclorului pentru obținerea unei muzici cu « parfum » românesc, Mihail Jora a folosit totdeauna în operele sale vocale principiul construirii unor imagini muzicale echivalente imaginilor poetice.

Arta vocală a lui Mihail Jora nu putea lua însă naștere fără existența unei dezvoltate arte poetice românești. Compozitorului îi era necesară chiar o abundentă creație poetică pentru a-și putea alege versurile potrivite sensibilității sale; îi trebuia, în și mai înalt grad, o poezie care să reflecte menta-

¹ MIHAIL JORA, *op. cit.*, p. 13.

² George Enescu, Interviu luat de AUREL

BROȘTEANU, în *Propășirea*, nr. 75, Ploiești, 17 decembrie 1928.

litatea contemporană epocii sale. De aceea, liedul românesc cult a trebuit să aștepte, pe lângă maturizarea generală — arătată — a dezvoltării muzicii românești, creația poetică a unui Bacovia, Goga și mai ales Arghezi, pentru ca, prin activitatea lui Mihail Jora, să intre în faza decisivă a constituirii sale.



Cu ocazia unui cinaclu public din 1956 al Uniunii compozitorilor din R.P.R., dedicat creației sale vocale, Mihail Jora a declarat, în cuvîntul introductiv, că «...luînd ca model pe mari compozitori de muzică vocală ca Schubert, Schumann și Brahms... a năzuit să făurească liedul vocal românesc pe care-l denumește «Cîntec»»¹.

Liedul lui Mihail Jora se sprijină într-adevăr, pe lângă tradiția culturală românească amintită, pe o valoroasă tradiție muzicală europeană. Cunosător adînc al creatorilor liedului german, mare admirator și uneori propagator în concerte publice al operelor acestora², Mihail Jora și-a asimilat desigur tehnica lor de compoziție, dar mai ales acel specific al genului de lied, atît de dificil de obținut. Astfel a reușit compozitorul să evite stilul de romanță — persistent încă în creația vocală românească de la începutul secolului nostru —, aria de operă sau melodrama și să atingă esența liedului prin mijloace românești.

Din «chanson»-ul francez, Mihail Jora și-a însușit unele procedee armonice coloristice și alte mijloace de acompaniament menite să nuanțeze imaginea muzicală (Fauré, Debussy etc.). În mod deosebit însă, arta vocală a lui Musorgski a fost aceea care i-a întărit convingerea de a se sprijini pe texte autohtone, de a transforma creator intonațiile cuvîntului, de a stiliza creația muzicală populară. Căci principiul viu al muzicii lui Mihail Jora nu trebuie căutat în sursele tradiției europene de lied, ci, după cum arătăm, în tradițiile culturii realiste ale poporului nostru. Cîntecul lui Mihail Jora este, de aceea, echivalentul românesc al «poemului cîntat» al lui Fauré, al liedului lui Schubert și Schumann, al creației vocale de cameră a lui Musorgski.



În cele ce urmează nu ne propunem cercetarea critică a tuturor celor peste 100 de cîntece ale lui Mihail Jora, cercetare care ar depăși cu mult dimensiunile fixate prezentului studiu și ar necesita cadrul unui volum monografic. Vom sprijini însă și dezvolta afirmațiile de pînă acum, exemplificînd din liedurile reprezentative ale compozitorului, în special din cele tipărite, aflate la îndemîna cititorului. Vom menționa, de asemenea, caracteristicile generale ale creației sale de cîntece, soluțiile inedite pe care le dă liedului românesc, influența pe care a exercitat-o asupra generațiilor următoare de compozitori romîni. Studiul de față încearcă, astfel, obținerea unei viziuni de ansamblu, introductive la cercetarea critică, amănunțită, a totalității cîntecelor compozitorului.

¹ Cf. V. CRISTIAN, *Mihail Jora și «Cîntecele» sale pentru voce și pian*, program de sală la concertul «Seară de cîntece de Mihail Jora», din 10 decembrie 1956, p. 9.

² Mihail Jora este și un bun acompaniator de lieduri; el a inclus deseori în recitalurile sale lieduri de compozitori străini reprezentativi;

uneori, el și-a întocmit programul numai din creațiile acestora. În concertul din 17 ianuarie 1944, susținut la sala Dalles împreună cu Lisette Georgescu, una din creatoarele stilului de interpretare al cîntecelor sale, el a prezentat exclusiv lieduri de Schumann, Brahms și Wolf.

Încă de la primele sale lieduri, Mihail Jora a respectat în melodie accentele rezultate din recitarea poemului. Scriind în 1914, pe texte în limba germană și sub influența directă a creatorilor liedului german, *Cinci lieduri pentru voce medie*, op. 1, care marchează semnificativ debutul compozitorului cu un gen în care va deveni deschizător de drumuri, el caută, încă de pe atunci, coincidența accentelor vorbite și cîntate, așa cum rezultă din începutul liniei vocale din *Erwachen* (op. 1, nr. 1):



În următoarele sale lieduri, scrise exclusiv pe texte în limba română — chiar și cîntecele pe versuri de R. M. Rilke (op. 36), singurele care mai apelează la un autor străin, sînt concepute după traducerea în romînește de Maria Banuș — compozitorul va urmări, cu tot mai multă acuitate și strîns legat de particularitățile limbii noastre, principiul identității dintre accentele textului și muzicii. Această preocupare rezultă, de pildă, din următorul fragment din *Priegie*, scris în 1916:



Mai tîrziu, în *Tu n-ai la ușa ta zăvor* (op. 11, nr. 1, 1930), accentele tonice sînt respectate cu mai multă rigoare. Se observă aici interpretarea ierarhică a acestor accente prin diferențierea corespunzătoare a sunetelor în raporturi de înălțime și de durată, fapt care determină structura însăși a melodiei.



În felul acesta, independent de inspirația folclorică, ia naștere un recitativ melodic romînesc, rezultat din transformarea creatoare a intonațiilor cuvîntului. Acest recitativ recurge uneori la formule melodice sau ritmice existente în muzica populară (baladă, bocet etc.). Caracterul romînesc

al recitativului devine atunci mult mai sesizabil. Iată, spre pildă, un fragment din *Ghicitorea* (op. 16, nr. 1, 1936), în care, pe o formulă de recitativ *recto-ono*, frecvent în baladele populare, accentul tonic este marcat prin subton (cu apogiatură):

ex. 4
(♩ = 92)
mf

Ghici ghi - ci - toa - rea mea. _____

În *Cîntec din fluier* (op. 16, nr. 4, 1936) aceste preocupări ating un înalt nivel de realizare. Muzica este scrisă și aici în măsură, dar accentele metrice ale acesteia sînt permanent contrariate de accentele expresive ale

ex. 5
(♩ = 144)

I - ni - ma mi-e dru - mul cu plo - i - le, mi-e dru - mul cu pra - ful și o - i - le,

melodiei (totdeauna corespunzătoare accentelor tonice ale versului), încît, în realitate, ne aflăm în fața unui recitativ liber, construit în *rînduri melodice*, asemănătoare celor din baladele sau doinele populare. Mihail Jora se eliberează astfel de ritmul simetric din muzica europeană clasică pentru a inventa o nouă desfășurare în timp, asimetrică (dar nu mai puțin echilibrată), izvorîată deopotrivă din muzica populară și din textul poetic. Acest tip nou de recitativ, profund românesc, este caracteristic stilului compozitorului și va fi reîntîlnit în multe din lucrările sale vocale.

Una din caracteristicile principale ale recitativului lui Mihail Jora este alcătuirea lui, în cea mai mare parte, după principiul potrivit căruia fiecare silabă corespunde întotdeauna numai unei singure note. Sub aspect ritmic, notele acestui recitativ reproduc fie o succesiune de durate unice (optimea, în majoritatea liedurilor), fie mai multe durate distincte (mai frecvent în cîntecele pe versuri de M. Dumitrescu). O singură constantă se menține astfel de-a lungul întregii sale creații: absența aproape totală din recitativ a melismelor și, în genere, a vocalizelor. Mihail Jora nu colorează melismatic recitativul său; propunîndu-și maxima inteligibilitate a textului, el preferă un stil sobru asemănător mai ales recitativului epic din baladele populare, și mai puțin cantabilității largi, deseori pronunțat melismatice, din doine.

În legătură cu aceasta, Tudor Ciortea remarca, pe drept, că: « Tematica liedurilor lui Mihail Jora nu ține de cîntecul liric larg deschis al romanticilor, de tipul lui Schumann sau Brahms, ci mai degrabă de genul epico-dramatic, al lui Wolf sau Musorgski... »¹.

¹ TUDOR CIORTEA, *Un maestru al cîntecului românesc*, în *Muzica*, 1956, nr. 1, p. 19.

Deși nemelismatic, recitativul lui Mihail Jora prezintă, chiar și când e alcătuit din durate egale, o surprinzătoare varietate ritmică. Un exemplu remarcabil este, în *Cîntec de fluier*, gruparea optimilor în unități ritmice de durate inegale, ca urmare a distribuirii asimetrice a accentelor tonice. Organizarea acestor unități este reprodusă mai jos, pornind de la fragmentul melodic din ex. 5:

ex. 6

Concepția ritmică a lui Mihail Jora în creația vocală diferă astfel fundamental de aceea a lui George Enescu, deși amîndouă sistemele s-au inspirat din *parlando*-ul *rubato* popular; la Jora, grupurile ritmice inegale ca durată sînt alcătuite din durate egale, iar la Enescu, grupurile ritmice egale în genere cu metrul măsurii sînt formate din durate inegale, deseori de factură melismatică¹; sursa folclorică a *rubato*-ului lui Jora este exclusiv vocală (în genere baladele, bocetele etc.), iar aceea a lui Enescu, vocal-instrumentală (în genere muzica lăutărească, doinele instrumentale sau vocale etc.). Astfel, aspectul ornamental, melismatic, ce creează la Enescu o desfășurare *rubato* în cadrele unui sistem divizionar, se diferențiază net de *rubato*-ul nemelismatic al lui Jora, construit pe un schelet divizionar, *rubato* și, în parte, *giusto*.

În ultimele sale lieduri, pe versuri de M. Dumitrescu, Mihail Jora își alcătuieste recitativul cu aceeași grijă față de intonațiile cuvîntului, dar îl construiește — am menționat — pe mai multe durate constitutive, pe care le grupează, uneori, asemănător sistemului ritmic enescian:

ex. 7

Deciso ♩ = 80

În aceste lucrări, compozitorul năzuiește către o cuprinzătoare sinteză, în care mai multe modalități de recitativ se încheagă într-un stil unitar, deosebit de personal.

În legătură cu recitativul lui Mihail Jora se impune și o altă constatare, legată de *tempo*-ul fixat redării acestui recitativ. Cu unele excepții, durata medie a notei corespunzătoare fiecărei silabe este identică duratei medii de recitare a acestei silabe. Astfel, și sub aspectul *tempo*-ului, recitativul lui Mihail Jora respectă particularitățile limbii noastre vorbite, căutînd maxima inteligibilitate a cuvintelor poemului cîntat.

¹ Vezi analiza organizării ritmului în operele enesciene din ultima perioadă în studiul nostru

Cvartetul nr. 2 opus 30 pentru pian și coarde, în *Muzica*, 1957, nr. 3, p. 23.

Textul și muzica din creația vocală a lui Mihail Jora formează, de aceea, o desăvârșită « unitate culturală ». Despre destrămarea unei asemenea unități, atunci când se execută textul muzical în traducere, vorbește elocvent Igor Stravinski, într-unul din interviurile sale: « Un exemplu de distrugere a textului și muzicii prin traducere se află la sfârșitul lucrării mele *Renard*. Pasajul despre care vorbesc — o *Pribautka* — utilizează o viteză și o accentuație care formează în parte *tempi* și caracterul muzicii. — Nici o traducere nu poate reda ceea ce spune acolo, muzicalmente, textul. Sînt multe exemple analoge în muzica mea vocală rusă » ¹. Cerînd execuția operelor vocale în limba lor originală, semn de înaltă cultură, Stravinski consideră că, sub aspect muzical, « Babel este o binefacere » ². Reținem astfel, din cele spuse de acest compozitor, că « viteza și accentuația », caracteristice unei anumite limbi vorbite, determină « *tempi* și caracterul » unei muzici vocale, care ține seama de aceste particularități ale cuvîntului. Or acesta este tocmai cazul — arătat — al liedurilor lui Mihail Jora.

Imaginile muzicale și forma liedului

Cu excepția unui singur lied, *Priegie* (1916), fără număr de opus, Mihail Jora și-a grupat cîntecele pe cicluri. Unele cicluri, ca op. 1 și op. 18, sînt alcătuite pe texte de diferiți autori, celelalte însă înmănunchiază poeme ale unui singur poet. De cele mai multe ori, în alegerea și juxtapunerea textelor predomină criteriul antologic. Se întîlnesc totuși și cicluri structurate dramatic.

Din acest ultim caz, ciclul de 5 cîntece pe versuri de O. Goga (op. 11), scris în 1930, este semnificativ. Cele cinci lieduri ale ciclului fixează cinci momente ale unei drame, a cărei inteligibilitate și semnificație depinde de audierea integrală a acestora, în ordinea menționată de autor. Drama începe cu afirmarea iubirii eroului, iubire zăgăzuită de « pravilele » obiceiului (*Tu n-ai la ușa ta zăvor*), continuă cu constatarea amară a morții acestei iubiri (*Mor azi zîmbetele mele*), culminează în tragic cu moartea efectivă a persoanei iubite (*E-ngropare azi la mine*), stăruie încă în amintirea eroului (*Atît de veche-i îngroparea*), și, în sfîrșit, se încheie cu o înseninare (*Primăvară, primăvară*).

Recitativul, de factură melodică, mai păstrează încă, în op. 11, nr. 1, aerul vechii romanțe romînești, purificat însă de sentimentalism și de gustul artistic îndoelnic; în op. 11, nr. 2, el se organizează în clasicul antecedent-consecvent simetric, tipic liedurilor germane din secolul trecut; în op. 11, nr. 3 și op. 11, nr. 4, el reprezintă de fapt ritmizarea, în funcție de text, a uneia din vocile armoniei, situație des întîlnită în ansamblul creației de cîntece a compozitorului și rezultată din asimilarea de către acesta a culturii germane romantice de lied. Astfel, atmosfera funebră și reținută din op. 11, nr. 3, deși realizată cu mijloace personale, ne reamintește de atmosfera similară din unele lieduri de Wolf sau Brahms. Doar în op. 11, nr. 5, recitativul recurge vădit la inspirația folclorică, apropiindu-se de genul cîntecului nou. Rezolvarea înseninată, în acest ultim cîntec, a dramei întregului ciclu, uitarea unui trecut dureros, îndreptarea către o viață nouă și reintegrarea în peisajul primăverii, simbol al veșnicei reînnoiri a naturii, au fost pregnant subliniate

¹ * * * Avec Stravinski, Editions du Rocher, Monaco, 1958, p. 27.

² Ibidem.

de o melodică în caracter popular românesc. O asemenea încheiere muzicală a ciclului dramatic vădește, de aceea, mai mult decât o coincidență fortuită. Compozitorul pare să completeze aici intenția nemărturisită a poetului că

ex. 8

Con anima ♩ = 92

f Pri - mă - va - ră, pri - mă - va - ră, _____

numai sprijinit, ancorat moralmente, în optimismul robust al poporului, poți să învingi dramele personale ale conștiinței și să te reintegrezi vieții.

Ultimul cîntec din ciclul op. 11 — *Primăvară, primăvară* — reprezintă, atît pentru creația lui Mihail Jora, cît și pentru istoria muzicii noastre, primul lied realizat într-un spirit cu adevărat românesc. Totodată, rezolvarea muzicală a întregului ciclu dovedește multilateralitatea mijloacelor lui Mihail Jora în zugrăvirea imaginilor textului poetic, prezența activă a compozitorului în interpretarea acestor imagini. Aceleași preocupări, tot mai adîncite, vor caracteriza și celelalte cicluri ale compozitorului, de cele mai dese ori înmă-nunchiate antologic.

Alegerea textelor pentru ciclurile antologice nu se face după o idee preconcepută. Compozitorul caută înrudiri spirituale cu opera unui poet, căreia îi găsește echivalentul muzical prin tratarea nu a unui singur poem, ci a unui grup reunit într-un ciclu.

Pasionat cititor de poezie, Mihail Jora vibrează la producțiile unor poeți dintre cei mai deosebiți. Pentru fiecare dintre aceștia, el găsește accentul care îi e propriu și chiar pentru fiecare poem în parte, el obține cea mai potrivită întruchipare sonoră. Și totuși, cu toată marea diversitate a acestei muzici, Mihail Jora știe să rămînă, mereu, el însuși. Unitatea de stil realizată în multiplicitatea de universuri poetice este o însușire esențială a creației sale de cîntece.

Lucrările lui Mihail Jora cuprind un întins orizont poetic, în care se întîlnesc nume ca: Avenarius, Ilg, Hoffmannsthal, Nietzsche sau Rilke, din lirica germană, Eminescu, Arghezi, Bacovia, Blaga, Stancu, Pillat, Goga sau M. Dumitrescu, din poezia romînescă.

Profunzimea reacțiilor compozitorului față de spiritul unui text, implicînd intuiția personalității autorului aceluia text, se concretizează prin multiple și variate procedee artistice, creatoare de imagini muzicale, în care poezia și muzica, melodia și acompaniamentul fuzionează într-un tot organic, indisolubil.

Realizarea echivalentului sonor pentru fiecare aspect al textului poetic, uneori chiar pentru fiecare cuvînt în parte, l-a condus pe Mihail Jora la

crearea unui limbaj muzical specific, incompatibil cu forma tradițională a liedului romantic. Așa cum s-a mai subliniat în muzicologia noastră, liedul romantic « se baza pe revenirea periodică a unei melodii, ilustrând *sensul general* al poeziei. Acompaniamentul pianistic avea ca scop susținerea melodiei, în atmosfera respectivă »¹. Or Mihail Jora își propune să urmărească minuțios evoluția lirică a poemului, să-i concretizeze muzical diferitele imagini, să-i sublinieze cele mai subtile nuanțe. De aceea, forma și în genere mijloacele sale muzicale sînt mult mai suple, mai fin diferențiate, mai bogate în posibilități coloristice; melodia și acompaniamentul capătă, în această concepție, un rol egal în crearea imaginii.

Recitativul este folosit de compozitor într-o multiplicitate de aspecte, cuprinzînd toate nuanțele între *recitativul melodic*, *recitativul recto-tono* și *recitativul parlato*, care alternează sau se întrepătrund liber, asemenea formelor identice de recitativ din baladele populare². Astfel, pentru a sublinia aspectul parodistic din pastelul *Grădini de zarzavat* (op. 14, nr. 4) de Adrian Maniu, Mihail Jora recurge la alternarea recitativului melodic cu recitativul *parlato* deasupra unui acompaniament total independent, dar care contribuie remarcabil la intensificarea umorului și burlescului imaginii:

ex. 9

În același cîntec și cu același scop, melodia folosește și alte procedee coloristice, ca *glissando*-ul sau declamația vorbită.

Umorul robust, totdeauna folosit cu scop moralizator — trăsătură caracteristică liedurilor lui Mihail Jora —, apare realizat, cu alte procedee, în *Hora în grădină* (op. 26, nr. 3) pe versuri de Tudor Arghezi. Burlescul e subliniat aici nu numai prin mijloace coloristice, ci și prin structură. De-a lungul liedului alternează astfel, aparent capricios, mai mulți *tempi* (ex. 10), cu scopul reliefării momentelor umoristice ale textului, iar melodia

ex. 10

¹ MYRIAM MARBÉ, *Poezia argeziană și cîntecul românesc*, în *Muzica*, 1960, nr. 6, p. 10.

² EMILIA COMIȘEL, *Contribuție la cunoașterea*

eposului popular cîntat (Recitativul epic), în *Revista de folclor*, 1962, nr. 3-4, p. 24.

capătă pe alocuri o linie puternic zigzagată (ex. 11), pentru ca prin însăși această configurație să întruchipeze plastic cuvintele deasupra cărora e scrisă.

ex. 11



Tot sub aspectul structurii, consonanța sau disonanța, diatonismul sau cromatismul (de natură modală sau tonală), bitonalismul sau chiar atonalismul, precum și transpunerea în melodie a intonațiilor cuvîntului vorbit și integrarea (sau neintegrarea) în limbajul muzical a unor elemente tipice muzicii noastre populare, alcătuiesc un ansamblu de mijloace de care compozitorul se folosește cu o uimitoare libertate, în cadrul lărgit al tonalității tradiționale, în vederea aceleiași conturări pe cît posibil mai concrete a imaginii. Căci plasticitatea și în genere picturalitatea reprezintă trăsături fundamentale ale limbajului muzical din liedurile lui Mihail Jora.

Din nenumăratele exemple ce se pot da pentru ilustrarea modului în care se realizează imaginea în cîntecele compozitorului, alegem, cîteva, la întîmplare. Astfel, versurile de Tudor Arghezi :

« În tot ce vreau și gîndesc
aiurind mă pomenesc »

din *Buna-Vestire* (op. 10, nr. 2) sînt conturate în acompaniament de cromatism și de suspensia finală, neașteptată, pe un acord mărit, îndepărtat de tonalitatea principală, ca o evadare bruscă din conștiința lucidă :

ex. 12

(♩ = 100)
p

poco allarg.

În tot ce vreau și gîn - desc, — a - iu - rind mă po - me - nesc.

p legatissimo

Finalul din *O zi* (op. 26, nr. 1), pe versuri de Tudor Arghezi, creează un sentiment vag, nelămurit, prin armoniile neprecizate tonal din cadența liedului, interpretînd versurile :

« Se înnoptează,
Se lasă ceață »

ex.13

Se la - să cea - ță.

p *pp*

În *Lumină* (op. 31, nr. 3), pe versuri de Mariana Dumitrescu, acompaniamentul pare să imite mai întâi vîntul și apoi sonorități de alămuri:

ex.14

Vîn-tul cu ple-te-le a - prin-se cîn-tă din trîm-bi-țe de a - ur

f

Voce și acompaniament se unesc în *Bună dimineața* (op. 31, nr. 5) pe versuri de Mariana Dumitrescu, pentru a sugera ideea de « rostogolire »:

ex.15

f con fuoco

Ui - te cum se ros-to-go - leș - te

etc.

Sentimentul nemărginirii timpului este tradus în *Rugămintе* (op. 38, nr. 1), pe versuri de Mariana Dumitrescu, printr-un acord prelungit în pedală :

ex. 16

Andante ♩ = cca. 69

La întrebarea neliniștită, chinuitoare, din *Cine?...* (op. 38, nr. 2), pe versuri de Mariana Dumitrescu :

« Cine-o să presare la noapte
Pe crengile salcîmilor,
Zăpadă cu miresme,
Corăbii albe în ciorchine.
Dantele de argint sub lună ?
Cine ? »

compozitorul încheie perioada muzicală corespunzătoare pe un acord echivoc, ca o întrebare nelămurită, în care se suprapun patru trisonuri diferite (Fa diez, Do, fa diez și La) ¹:

ex. 17

În același lied versurile :

« Ce pași de vînt
Îmi vor călca inima ? »

¹ Bitonalitatea a fost constatată și în muzica instrumentală a lui Mihail Jora de către: DIAMANDI GHIECIU, *Preludii pentru pian* de Mihail

Jora, în *Muzica*, 1962, nr. 10, p. 12 și CARMEN PETRA, *Însemnări despre creația instrumentală a lui Mihail Jora*, în *Muzica*, 1961, nr. 8, p. 8.

sînt pregătite de o succesiune de acorduri paralele, care par să imite vîntul și tensiunea întrebării din text:

ex. 18

poco accel. a tempo *p dolce espressivo*

Ce pași de vînt etc.

Ideea de « rotată » sau « rotund » din *Pasărea naltă* (op. 38, nr. 5), pe versuri de Mariana Dumitrescu:

« Pasăre rotată,
pasăre naltă
cu ochiul galben,
rotund »

pare să fie materializată de figurațiile ondulate ale acompaniamentului și vocii, care reproduc parcă, în plan, proiecțiile mișcării unor puncte pe o spirală:

ex. 19

p soave

Pa - să - re ro - ta - tă, pa - să - re nal - tă

p dolce

Către sfîrșitul aceluiași cîntec, imaginile versurilor:

« Ci săltînd din aripă
se pierdu în cerul afund, ca un hău... »

sînt concretizate, pe rînd, de melodia capricioasă, cu salturi mai mari de intervale, ce închipuie bătăile din aripă ale păsării, de linia urcătoare a vocii ce sugerează zborul acesteia spre cer, și de notele repetate ale pianului, ce se sting treptat ca pierderea păsării « în cerul afund ca un hău... »:

ex. 20

sonore *3* *f*

Ci săl - tînd din a - ri - pă, se pier - du în ce - rul a -

mp *cresc.* *f*

- fund ca un hău *f* *ppp* *ritard.*

Iată astfel mijloace pe cît de diverse pe atît de eficace pentru concretizarea sonoră a imaginilor poetice. De remarcât că efectul acestor plasticizări nu alterează niciodată conținutul textului. Dimpotrivă, muzica liedurilor lui Jora reliefează și colorează imaginile poeziei în cadrul aceluiași univers emoțional, întregindu-le și îmbogățindu-le expresia, sporindu-le, printr-o interpretare activă, inteligibilitatea și, prin aceasta, accesibilitatea.

Echivalentul sonor, de o evidență plastică, al imaginilor poetice primește, pentru fiecare lied în parte, o reprezentare unică, tradusă corespunzător și în scriitura muzicală. De aceea, Jora nu cade într-un formalism de procedee, în rutină, sau interpretare mecanică; el nu se autopastează pentru că știe să găsească fiecărui text poetic ambianța sonoră adecvată.

În același timp, interpretarea amănunțită a imaginilor poeziei nu distruge unitatea de ansamblu a liedului. Echivalențele sonore sînt astfel subordonate principalei idei poetice a poemului și gradate după evoluția lui lirică.

Jora nu sacrifică însă muzica poeziei. În cele mai bune lieduri, el realizează, concomitent, riguroasei echivalări a imaginilor textului, o consistență în sine a muzicii, o construcție trainică după legi proprii acestei arte.

Se poate vorbi, de aceea, de forma strict muzicală a cîntecelor lui Mihail Jora. Acesteia, compozitorul i-a găsit numeroase soluții înnoitoare,

care depășesc domeniul particular al liedului și creează posibilități inedite și altor genuri muzicale. Un strălucit exemplu, bogat în perspective încă neexplorate, este *Cîntec din fluier*, pe versuri de Tudor Arghezi. Acest lied, considerat pe drept una din capodoperele artei vocale românești¹, înlocuiește forma tradițională europeană cu o formă nouă. Astfel, respectînd riguros gradația cu care textul exprimă suferințele din trecut ale țăranului român, muzica se organizează într-o succesiune de structuri, dispuse în aceeași progresie a emoției, nu fără să aibă corespondențe cu alcătuirea baladelor populare. Pe bună dreptate scrie, în acest sens, Myriam Marbé: « Caracterul nestrofic al poeziei lui Arghezi și totodată faptul că ea se dezvoltă gradat, ajungînd la o concluzie a cărei intensitate depășește începutul, au dus în muzică la realizarea unei forme continue, fără reveniri periodice, asemănătoare celor din cîntecul popular »².

Structurile ce compun această formă continuă, neperiodică, se dezvoltă în cadrul unei scriituri mai mult contrapunctice decît armonice, caz aproape unic în liedurile lui Mihail Jora. Astfel, față de linia neîntreruptă a recitativului, acompaniamentul își desfășoară cele cîteva voci ale sale fie sub forma de ison, fie sub forma unei emancipări contrapunctice a acestuia. Rezultatul este, de aceea, o polifonie incipientă, creatoare de sonorități arhaice, sugestive, ce evocă parcă trecutul milenar de suferință al țăranului.

Soluțiile de limbaj și formă din *Cîntec din fluier* reprezintă contribuții valoroase ale lui Mihail Jora la elaborarea unui stil național contemporan.

Este prematur să evidențiem, fără prealabila cercetare a întregii opere a lui Mihail Jora, evoluția limbajului, a formei și în genere a stilului cîntecelor acestui compozitor, care s-au dezvoltat în evidentă corelație cu celelalte creații ale sale (inclusiv cele instrumentale sau simfonice). Se pot desluși însă, și în acest stadiu, mai multe tipuri stilistice de lied. Astfel, dacă neglijăm ciclul op. 1, aflat sub directă influență a creatorilor liedului romantic german, în cîntecele lui Mihail Jora există, judecînd numai după criteriul inspirației folclorice, două tipuri de lied: « a) cel intonațional românesc (din care cităm ca maxime realizări ale genului: *Cîntecul din fluier*, *De Paști*, *Dans și Chiot*); b) filonul neoromantic de tip universal (din care cităm *Dor de tinerețe*, *Cîntec de dragoste* și *Incantație*). În sinteza acestor două planuri expresive amintim liedurile pe versuri de Eminescu și ultimele cîntece pe versuri de M. Dumitrescu, putînd fi definite ca aparținînd unui stil neoromantic de intonație autohtonă »³.

În cursul studiului nostru, am stabilit însă că pentru aprecierea stilului național cult, mai ales într-o creație vocală, criteriul inspirației folclorice nu este suficient. Acestuia trebuie să i se adauge cel puțin încă două alte criterii: 1) raportul dintre cuvîntul vorbit și melodie și 2) raportul dintre imaginile textului poetic și imaginile corespunzătoare din muzică. Apreciînd, de aceea, cîntecele lui Mihail Jora după toate aceste criterii, remarcăm că și creațiile sale din « filonul neoromantic de tip universal » pot fi autentice românești, deși nu recurg explicit la inspirația folclorică. Uneori, chiar și în aceste cîntece se face simțit, desigur foarte rarefiat, acel « parfum » românesc, rezultat din transfigurarea unor particularități ale melosului popular. Așa

¹ TUDOR CIORTEA, *op. cit.*, p. 20.

² MYRIAM MARBÉ, *op. cit.*, p. 12.

³ VASILE CRISTIAN și MARIANA DUMITRESCU,

Mihail Jora: *Viața și opera*, Ms. nr. 1173, Biblioteca Uniunii compozitorilor din R.P.R., Buc.

se constată, de pildă, la începutul liedului *Incantație*, în care cromatismul «întors», de natură modală, creează o sesizabilă atmosferă autohtonă:

ex. 21

Armonioso ♩ = 66
p espressivo dolce



Nop - ți - le, când în - ge - rii ca niș - (te) etc.

p espressivo dolce etc.

Cercetarea evoluției stilistice a cântecelor lui Mihail Jora se complică și mai mult dacă remarcăm că tipurile de lied stabilite după criteriul inspirației explicit populare nu se succed în creația autorului, ci se întrepătrund, se dezvoltă paralel. De pildă, după 5 *lieduri pentru voce medie*, scrise în 1914 pe texte germane și sub totala influență a romanticilor germani, apar, pe rînd, *Pribejie* (1916), în caracter explicit popular (și într-un stil mai mult de romanță decît de lied), apoi, *Tu n-ai la ușa ta zăvor* (1930), de factură romînească dar fără să aibă o influență explicit populară, *Cîntec din fluier* (1936) iarăși în caracter explicit popular etc. De aceea, multilateralitatea mijloacelor folosite de Mihail Jora în liedurile sale, soluțiile unice pe care le dă fiecărui cîntec, în dorința de a găsi adevăratul echivalent sonor al textului, nu pot fi urmărite, în evoluția lor, decît recurgînd la o pluralitate de criterii estetice.

Bogăția de invenție din cîntecele lui Mihail Jora nu putea rămîne fără răsunet în dezvoltarea muzicii noastre. Mai întîi, compozitorul a încurajat la noi abordarea creației autohtone de lied, prin reușitele cîntecelor sale și prin climatul favorabil pe care interpreții și publicul l-au creat primind călduros aceste reușite. Apoi, o întreagă pleiadă de compozitori, majoritatea elevi ai lui Mihail Jora, au scris lieduri inspirate direct din cuceririle creației acestuia. Astfel sînt: Paul Constantinescu, Gheorghe Dumitrescu, Valentin Gheorghiu, Dan Constantinescu, Myriam Marbé, etc., și în special Pascal Benteoiu și Doru Popovici, care au manifestat o deosebită predilecție pentru lied. Dar creația de cîntece a lui Mihail Jora a deschis drumul nu numai liedului romînesc, ci și altor genuri din muzica noastră, precum sînt: cantata, oratoriul și opera, prin crearea unuia din mijloacele acestora de expresie, recitativul romînesc. În lucrări de acest fel, recitativul lui Jora a fost preluat și dezvoltat de către Paul Constantinescu sau Gheorghe Dumitrescu, și îmbinat cu alte tehnici de recitativ, de către Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Aurel Stroe etc. O altă influență pe care cîntecele lui Mihail Jora au avut-o asupra muzicii romînești în general se datorează cuceririlor compozitorului din domeniul armoniei.

Armonia are în acompaniamentul din liedurile lui Mihail Jora un rol esențial. În aceste lucrări, scriitura pianistică este aproape exclusiv armonică și extrem de rar contrapunctică. De aceea, în crearea imaginilor sonore, în care — am văzut — acompaniamentul are o importanță decisivă, compozitorul recurge numai la combinații armonice. Armonia astfel rezultată este însă de o varietate și diversitate remarcabilă, după cum tot atât de variate și de diverse sînt imaginile poetice pe care le exprimă.

În liedurile sale, Mihail Jora este cel mai de seamă armonist din muzica noastră, după cum George Enescu este cel mai de seamă polifonist. Armonia sa a făcut școală și a creat preocuparea constantă pentru dezvoltarea acestui mijloc de expresie.

Privind în ansamblu creația de cîntece a lui Mihail Jora, se poate afirma că aceasta reprezintă, încă de pe acum, o tradiție dintre cele mai valoroase ale muzicii noastre. Marea frescă din realitatea romînească pe care o fixează Jora, prin textele poetice, în liedurile sale, vigoarea, concretețea, plasticitatea cu care descrie el această realitate — de unde puternicul realism al artei sale — ,apoi soluțiile înnoitoare, proaspete, pe care le dă liedului romînesc și faptul că reușește să creeze un autentic stil național în muzică — toate acestea constituie o bază trainică pentru dezvoltarea în viitor a muzicii romînești.

LISTA CRONOLOGICĂ A CÎNTECELOR LUI MIHAIL JORA

Nr. crt.	Nr. de opus	Titlul ciclului și al liedurilor	Autorul textului	Data compunerii	În manuscris (Ms.) sau denumirea editurii
1	2	3	4	5	6
	Op. 1	<i>Fünf Lieder für Mittel Stimme</i> ¹			
1		1. Erwachen	F. Avenarius	1914	Ms.
2		2. Am Brunnen	P. Ilg	"	"
3		3. Vor frühling	H. Hofmannsthal	"	"
4		4. Nacht ist es Nacht	F. Nietzsche	"	"
5		5. Verheissung	R. Dehmel	1922	"
6	---	<i>Pribejie</i>	Th. Scorțeanu	1916	Tipărit în Editura Scrisul romînesc, Craiova, 1923.
	Op. 11	<i>5 cîntece</i>	O. Goga		
7		1. Tu n-ai la ușa ta zăvor		1930	1. Tipărite în volumul: <i>Cinci cîntece pentru voce și pian pe versuri de Octavian Goga</i> , Editura Societății compozitorilor romîni, Buc., 1932.
8		2. Mor azi zîmbetele mele		"	2. Retipărite, împreună cu op. 14 și op. 15, în volumul: <i>16 cîntece pentru voce și pian pe versuri de Octavian Goga, Adrian Maniu și George Bacovia</i> , ESPLA, Buc., 1957.
9		3. E-ngropare azi la mine		"	
10		4. Atît de veche-i îngroparea		"	
11		5. Primăvară, primăvară		"	

¹ În monografia Mihail Jora: *Viața și opera*, de V. CRISTIAN și M. DUMITRESCU, ms. nr. 1173, Biblioteca Uniunii compozitorilor din R.P.R., Buc., este desemnat și un al șaselea lied op. 1, *Hyazinten*, pe

versuri de Th. Storm, dar care, nefind terminat, nu poate figura în cronologia cîntecelor compozitorului.

1	2	3	4	5	6
12 13 14 15 16 17	Op. 14	6 cîntece 1. Rugăciune 2. Înnoptare 3. Vedenie 4. Grădini de zarzavat 5. Glas de toamnă 6. Privești blestemată	A. Maniu	1935 " " " " "	1. Tipărite, împreună cu op. 15 și op. 16, în volumul: 15 cîntece pentru voce și pian pe versurile Adrian Maniu, George Bacovia și Tudor Arghezi, Editura Fundațiilor, Buc. 1937. 3. Retipărite, împreună cu op. 11 și op. 15, în volumul: 16 cîntece pentru voce și pian pe versuri de Adrian Maniu, Octavian Goga și George Bacovia, ESPLA, Buc., 1957.
18 19 20 21 22	Op. 15	5 cîntece 1. Moină 2. Pastel 3. Note de primăvară 4. Furtună 5. Proză	G. Bacovia	1935 " " " "	1. Tipărite, împreună cu op. 14 și op. 16, în volumul: 15 cîntece pentru voce și pian pe versurile Adrian Maniu, George Bacovia și Tudor Arghezi, Editura Fundațiilor, Buc., 1937. 2. Retipărite, împreună cu op. 11 și op. 14, în volumul: 16 cîntece pentru voce și pian pe versuri de Octavian Goga, Adrian Maniu și George Bacovia, ESPLA, Buc., 1957.
23 24 25 26	Op. 16	4 cîntece 1. Ghicitoare 2. Buna-Vestire 3. Vaca lui Dumnezeu 4. Cîntec din fluier	T. Arghezi	1936 " " "	1. Tipărite, împreună cu op. 14 și op. 15, în volumul: 15 cîntece pentru voce și pian pe versuri de Adrian Maniu, George Bacovia și Tudor Arghezi, Editura Fundațiilor, Buc., 1937. 2. Retipărite, împreună cu op. 26 și op. 34, în volumul: Cîntece pe versuri de Tudor Arghezi, ESPLA, Buc., 1956.
27 28 29	Op. 18	3 cîntece 1. Indiscreție 2. La crămă 3. Tu ești un lac	Al. O. Teodoreanu M. Ciomac	1938 " 1954	Ms. " "
30 31 32 33	Op. 20	4 cîntece 1. Cîntec pentru lumină 2. Veveriță 3. Balcic lunar 4. De Paști	I. Pillat	1941 " " "	Ms. " " "
34 35 36	Op. 23	3 cîntece 1. Dor de tinerețe 2. Colind uitat 3. M-apropii de sfîrșit	V. Voiculescu	1944 " "	Ms. " "

1	2	3	4	5	6
37 38 39 40	Op. 26	4 <i>cîntece</i> 1. O zi 2. Doi copii s-au dus 3. Horă în grădină 4. Denie	T. Arghezi	1948 ,, ,, ,,	Tipărite, împreună cu op. 16 și op. 34, în volumul: <i>Cîntece pe versuri de Tudor Arghezi</i> , ESPLA, Buc., 1956.
41 42 43 44 45 46	Op. 28	6 <i>cîntece</i> 1. Buna vestire pentru floarea mărilor 2. Corbul 3. Belșug 4. Ciocîrlia 5. Izvorul nopții 6. Din părul tău	L. Blaga	1949 ,, ,, ,, 1961 ,,	Ms. ,, ,, ,, ,, ,,
47 48 49	Op. 29	3 <i>cîntece</i> 1. Elegie 2. Dans 3. Încheiere	G. Lesnea	1949 ,, ,,	Ms. ,, ,,
50 51 52 53 54 55 56 57	Op. 30	8 <i>cîntece</i> 1. Pentru începutul cîntecelor 2. Calm 3. Flacăra albă 4. Pasăre verde 5. Îți dau 6. Cu pîine și cu vin 7. Tînără 8. Pentru adormirea cîntecelor	Z. Stancu	1950 ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,,	Ms. ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,,
58 59 60 61 62	Op. 31	5 <i>cîntece</i> 1. Chiot 2. Incantație 3. Lumină 4. Noapte bună 5. Bună dimineața	M. Dumitrescu	1950 ,, ,, ,, ,,	Tipărite, împreună cu op. 38, în volumul: <i>Cîntece pentru voce și pian pe versuri de Mariana Dumitrescu</i> , Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., Buc., 1958.
63 64 65 66 67	Op. 33	5 <i>cîntece</i> 1. Afară-i toamnă 2. Și dacă... 3. La steaua... 4. Peste virfuri 5. Ce stă vîntul să tot bată	M. Eminescu	1952 ,, ,, ,, ,,	Tipărite în volumul: <i>Cinci cîntece pe versuri de Mihail Eminescu pentru voce și pian</i> , ESPLA, Buc., 1955.
68 69 70	Op. 34	3 <i>cîntece</i> 1. Păstrează 2. Doi frumoși 3. Întoarcere	T. Arghezi	1952 ,, ,,	Tipărite, împreună cu op. 16 și op. 26, în volumul: <i>Cîntece pe versuri de Tudor Arghezi</i> , ESPLA, Buc., 1956.

1	2	3	4	5	6
71	Op. 36	3 cîntece	R. M. Rilke (traducere de M. Banuș)	1954	Ms.
72		1. Mireasa			
73		2. Cîntec de dra- goste			
		3. Stinge-mi lu- mina ochilor		"	"
74	Op. 38	6 cîntece	M.Dumitrescu	1956	Tipărite, împreună cu op. 31, în volumul: <i>Cîntece pentru voce și pian pe versuri de Ma- riana Dumitrescu</i> , Editura Mu- zicală a Uniunii Compozito- rilor din R.P.R., Buc., 1958.
75		1. Rugămintea			
76		2. Cine?...			
77		3. Cîntecul de au- roră			
78		4. Ospățul			
79		5. Pasărea naltă			
		6. Psalmul vîntului		"	
80	Op. 40	5 cîntece	M.Dumitrescu	1959	Ms.
81		1. Urmele			
82		2. Înserare			
83		3. Cîntec de zori			
84		4. Cuvintele			
		5. Acuarelă		"	"
85	Op. 43	4 cîntece	M.Dumitrescu	1960	Ms.
86		1. Chiparosul			
87		2. Dedicatie			
88		3. Psalmul tăcerii			
		4. Lîngă fruntea mea		"	"
89	Op. 45	5 cîntece	M.Dumitrescu	1961	Ms.
90		1. Zăpadă			
91		2. Cîteva flori			
92		3. Pastel afund			
93		4. Mărgăritarele			
		5. În oglinzile soa- relui		"	"
94	Op. 47	7 cîntece	M.Dumitrescu	1962	Ms.
95		1. Orizont și înăl- țime			
96		2. Alchimistul			
97		3. Pe creste			
98		4. Izvorul			
99		5. Caleidoscopul			
100		6. Nu sînt vultur			
		7. Carul alegoric		"	"

ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО МИХАИЛА ЖОРЫ

РЕЗЮМЕ

Михаил Жора творил почти во всех жанрах музыкального искусства, но на протяжении различных творческих этапов его привлекали главным образом балет и песня. Можно считать, что в этих двух жанрах он открыл новые пути современной румынской музыки.

В одной из своих статей Михаил Жора писал относительно понятия о румынском балете: «Что такое румынский балет? Хореографическое искусство, созданное румынскими танцовщиками на основе музыки, написанной румынскими композиторами, на основе тем из румынской жизни, на основе движений и ритмов, извлеченных из румынских народных танцев». Михаил Жора, создавший такие балеты, поставил себе подобный художественный идеал и в песенном творчестве. Его сто романсов, которые он многозначительно назвал «Песнями», в огромном большинстве написаны на тексты румынских поэтов; таким образом, они разносторонне отражают действительность румынской жизни и часто используют материал румынской народной музыки.

В истории румынской музыки возникновение песенного жанра относится еще к прошлому веку. Начиная от «светских песен», опубликованных Антоном Панном, продолжившись многочисленными песнями, написанными такими румынскими композиторами как Скелетти, Дима, Скэрлэтеску, Штефэнеску и др. на тексты иностранных поэтов-романтиков или на слова Александри, Эминеску и других румынских авторов, песенный стиль народных музыкантов стал постепенно развиваться в профессиональный, камерный стиль. Однако эти произведения находились еще под сильным влиянием немецких или русских романсов, которые наряду с греческими и восточными песнями содействовали появлению национального румынского стиля романса. Именно поэтому попытки сочетания народных мелодий с формой романтической песни относились больше к области романса.

Существенную роль в образовании музыкальной обстановки, необходимой для зарождения румынской песни, играли собрание и гармонизация народных песен такими авторами хоровых произведений как Музическу, Кириак, Виду, Куку и др. Кроме того, не оказывая непосредственного влияния на последующую историю румынского музыкального творчества, романсы Джордже Энеску, Альфреда Александреску и др., написанные в первое десятилетие XX века, явились ценным стимулом в уточнении специфики этого музыкального жанра.

Таким образом, в области румынской культуры начала XX века исторические условия сделали возможным синтетизирование всех этих многочисленных достижений, приведя к созданию румынского песенного творчества. Неоспоримая заслуга в осуществлении этого синтеза (что произошло лишь в тридцатых годах) полностью принадлежит Михаилу Жоре.

В своих песнях Михаил Жора осуществляет три главные цели: 1) постоянное перенесение в мелодию системы интонаций румынского разговорного языка; 2) переработка фольклора (главным образом жанра эпической песни) для получения музыки с румынским «ароматом» (по выражению самого композитора); 3) построение музыкальных образов, равнозначных поэтическим образам, откуда вытекает пластичность и картинность этих песен, их реализм.

Для того, чтобы иметь возможность выбирать стихи, соответствующие чувствам композитора, были необходимы не только многочисленные поэтические произведения, но и поэзия, которая отражала бы образ мыслей эпохи. Поэтому румынский профессиональный романс должен был ждать не только общего развития и созревания румынской музыки, но и развития поэтического творчества таких поэтов как Баковия и, главным образом, Аргези, для того, чтобы благодаря деятельности Михаила Жоры он мог бы вступить в решающую фазу.

В песнях Михаила Жоры речитатив играет важную роль в образовании музыкальных образов. Главными характерными чертами этого речитатива (примеры 1—7) являются: строгое соблюдение тонических ударений; использование *темпов*, схожих со скоростью чтения стихотворения; использование стиля, лишенного мелизмов и вокализа; организация ритма по системе *parlando-rubato*; свободное переплетение или чередование мелодического речитатива с речитативом *recto-tono* или с речитативом *parlato* (как в народных балладах).

За исключением одного романса, Михаил Жора объединил свои песни в циклы. Некоторые циклы, например, оп. 1 и оп. № 10, написаны на тексты разных авторов; другие же сочетают стихи одного автора. Чаще всего в выборе и сочетании текстов преобладает антологический критерий. Но встречаются и циклы, построенные по принципам драматургии (например, оп. 11).

Страстный любитель поэзии, Михаил Жора чутко отзывался на творчество самых различных поэтов. Для каждого из них, даже для каждого стихотворения

(иногда даже для каждого образа или слова) он находит присущий ему характер и добивается подходящего звукового воплощения. Поэтому в музыкальном оформлении текста композитор прибегает к многочисленным и разнообразным художественным приемам, в которых поэзия и музыка, мелодия и аккомпанимент сливаются в органическое целое (примеры 9—20).

Но Жора не жертвует музыкой ради поэзии. В своих лучших романсах одновременно с созданием музыкальных образов, равноценных образам текста, он осуществляет значимость музыки самой по себе, автономную структуру совершенно отличную от формы романтической песни (например, в *Песни на свирели* оп. 15 № 4).

Поэтому можно говорить о некоторых новых решениях в области языка и формы в песнях Михаила Жоры, являющихся ценным вкладом в создание современного национального музыкального стиля. Эти достижения уже составляют одну из важнейших традиций румынского музыкального творчества, которую частично продолжают композиторы более молодого поколения.

LES CHANTS DE MIHAIL JORA

RÉSUMÉ

Ayant abordé à peu près toutes les formes de l'art musical le long des différentes étapes de son activité créatrice, Mihail Jora, a été tout particulièrement attiré par le ballet et le lied, et l'on peut affirmer qu'il est, dans ces deux genres, le pionnier de la musique roumaine actuelle.

Dans un de ses articles de presse, Mihail Jora définissait en ces termes le ballet roumain : « Qu'est-ce que le ballet roumain ? C'est un art chorégraphique créé par des danseurs roumains, sur une musique écrite par des compositeurs roumains sur des sujets s'inspirant de la vie roumaine, sur des mouvements et des rythmes empruntés aux danses populaires roumaines ». Après avoir créé de tels ballets, Mihail Jora s'est proposé un idéal artistique similaire dans le domaine du lied. Les cent lieds dont il est l'auteur, et qu'il nomme de façon significative « Chants », sont composés pour la plupart sur des textes de poètes roumains représentatifs ; ils reflètent ainsi, sous de multiples aspects, les réalités du monde roumain et font souvent appel à une matière musicale de caractère populaire roumain.

Dans l'histoire de la musique roumaine, le processus de formation du genre lied a commencé au siècle dernier. Partant des chansons d'Anton Pann et se continuant par les nombreux chants écrits par des compositeurs tels que Skeletti, Dima, Scărlătescu, Stephănescu et d'autres sur les vers de poètes romantiques étrangers ou sur ceux d'Alexandri, d'Eminescu et d'autres auteurs roumains, le style pratiqué jusque-là par les violonneux tziganes — les *lăutari* — évolue graduellement vers un style cultivé, de chambre. Néanmoins ces productions étaient fortement influencées par le lied allemand et la romance russe qui, conjointement avec les chants gréco-orientaux, engendrèrent chez les Roumains un style autochtone de romance. Aussi le résultat des tentatives faites pour combiner des mélodies de caractère populaire à la forme du lied romantique, tenait-il plutôt du domaine de la romance.

Les chants populaires recueillis et harmonisés par des compositeurs de musique chorale tels que Muzicescu, Kiriak, Vidu, Coucou, etc. ont joué un rôle essentiel dans la formation du climat musical indispensable à la naissance du lied roumain. De même, sans avoir exercé une influence directe sur l'histoire ultérieure de notre création musicale, les lieds de George Enescu, d'Alfred Alessandrescu et de quelques autres, écrits pendant les premières décades de notre siècle, ont été un précieux stimulant pour la cristallisation du caractère spécifique de ce genre musical.

Ainsi, dans le paysage de la culture roumaine au début de ce siècle, les conditions historiques étaient de nature à permettre une synthèse de ces multiples réalisations en une création proprement roumaine de lied. L'incontestable mérite de cette synthèse, réalisée à peine vers 1930, revient entièrement à Mihail Jora.

Dans ses chants, Mihail Jora atteint trois objectifs principaux : 1° la transposition constante dans la mélodie, du système d'intonation de la langue roumaine parlée ; 2° la

transfiguration du folklore (de celui du genre épique notamment) de manière à réaliser une musique de « parfum » roumain, selon l'expression du compositeur: 3° la construction d'images musicales équivalentes aux images poétiques, d'où le caractère plastique et pictural et le réalisme de ces lieds.

Afin de pouvoir choisir les vers adéquats à sa sensibilité, le compositeur avait besoin non seulement d'une création poétique abondante, mais encore d'une poésie qui reflêtât la mentalité contemporaine. C'est pourquoi le lied roumain cultivé dut attendre, outre la maturation de la musique roumaine en général, la création poétique d'un Bacovia et tout particulièrement d'un Arghezi, pour pouvoir entrer, grâce à Mihail Jora, dans la phase décisive de sa formation.

Dans les chants de Mihail Jora, le récitatif joue un rôle important dans la constitution des images musicales. Les principales caractéristiques de ce récitatif (ex. 1—7) sont: une rigoureuse observance des accents toniques; l'emploi de *tempi* correspondant à la vitesse de récitation du poème; emploi d'un style dépourvu de vocalises; organisation fréquente du rythme en un système *parlando-rubato*; interpénétration ou alternance libre du récitatif mélodique avec le récitatif *recto-tono* ou *parlato*, comme dans les ballades populaires.

A l'exception d'un seul lied, Mihail Jora a groupé ses chants en cycles. Certains de ces cycles (op. 1 et op. 18) contiennent des mélodies écrites sur des textes de divers auteurs, tandis que les autres réunissent les poèmes d'un seul poète. Dans le choix et la juxtaposition des textes c'est généralement le critère anthologique qui prédomine. Néanmoins, certains cycles (tels que l'op. 11) ont une structure dramaturgique.

Lecteur passionné de poésies, Mihail Jora vibre aux productions des poètes les plus différents. Pour chacun d'eux il trouve l'accent qui lui convient, mieux encore pour chaque poème même (voire, parfois pour chaque image ou mot) il obtient la transposition sonore la plus adéquate. Pour exprimer l'équivalent musical du texte, le compositeur recourt à des procédés artistiques multiples et variés, où la poésie et la musique, la mélodie et l'accompagnement fusionnent en un tout organique (ex. 9—20).

Jora ne sacrifie pas pourtant la musique à la poésie. Dans ses meilleurs lieds il réalise, en même temps qu'une rigoureuse équivalence des images du texte, une consistance propre, une structure autonome de la musique, entièrement différente de la forme du lied romantique (par ex. dans *Le Chant de flûte*, op. 16, n° 4).

On découvre ainsi dans les chants de Mihail Jora quelques solutions inédites de langage et de forme, qui sont de précieuses contributions à la formation d'un style national contemporain en musique. Dès maintenant, ces conquêtes constituent l'une des traditions majeures de la création musicale roumaine et sont continuées en partie par des compositeurs des jeunes générations.




PROBLEME DE TEORIA ARTEI



ESTETICUL CA ATRIBUT AL CALITĂȚII PRODUSELOR MATERIALE DE LARG CONSUM

de GR. SMEU

n condițiile complexității exigențelor și nevoilor evoluale ale epocii noastre, constructorii socialismului și comunismului, călăuziți de partid, se străduiesc să dea produselor materiale « măsura inerentă » (Marx) pe planuri *multilaterale*. Această strădanie este, în conținutul ei, tocmai lupta pentru asigurarea unui nivel calitativ înalt, multilateral înțeles, al produselor.

★

Ce este calitatea unui produs material? Iată prima întrebare care se impune în mod firesc. Socotim că prin această noțiune se înțelege un ansamblu de caracteristici care determină gradul de utilitate al produsului respectiv în raport cu un complex de cerințe umane, istoricește constituite și determinate. Corespunzătoare prin coordonatele ei de maximă generalitate, această definiție trebuie, însă, adâncită în sensul caracterizării și nuanțării *conținutului* termenilor care o compun, perspectivă care reclamă, în bună măsură, un proces de generalizare filozofică. Această perspectivă se impune în mod necesar astăzi, când lupta pentru asigurarea unei calități superioare a produselor materiale a devenit o lozincă ce însușește masele cele mai largi de constructori ai socialismului și comunismului. În aceste condiții, conturarea jaloanelor generale ale conținutului noțiunii de calitate reclamă o teoretizare mai largă decât pot s-o asigure, în mod izolat, unele științe cu caracter strict economic. În acest sens, se impune de îndată o a doua întrebare: ce este utilitatea unui produs? Pentru conturarea răspunsului, aflăm în *Capitalul* lui Marx indicații fundamentale. « Utilitatea unui lucru este aceea care face din el o *valoare de întrebuințare*. Dar această utilitate ¹ nu plutește în aer. Determinată de proprietățile corpului mărfii, ea nu există fără el » ².

La nivelul civilizației contemporane, caracteristicile cele mai de seamă ale produsului, care determină gradul lui de utilitate, deci gradul valorii

¹ Precizăm că aici avem în vedere exclusiv utilitatea ca rezultat al muncii omenești deoarece — cum a arătat tot Marx — există valori de

întrebuințare, fără a fi rezultate ale muncii.

² K. MARX, *Capitalul*, vol. I, București, Editura de stat pentru literatură politică, 1957, p. 76.

de întrebuițare, în raport cu anumite cerințe, sînt 1) de ordin funcțional, 2) de ordin tehnico-construktiv (ceea ce implică organizarea, asamblarea tocmai în vederea funcționării optime), 3) de domeniul materialelor din care produsele sînt confecționate, 4) caracteristici privind economicitatea și 5) de ordin estetic.

În procesul de constituire și determinare a calității, aceste caracteristici se afirmă nu paralel, nu una lîngă alta, ci sînt *înlănțuite* astfel încît veriga primordială în sensul *condiționării* necesare a celorlalte o constituie funcționalitatea. Această înlănțuire nu se naște, însă, în mod spontan. Ea trebuie concepută și ca atare proiectată, profilată de către specialist.

Ansamblul de caracteristici amintite, înlănțuirea lor în constituirea și determinarea calității diferitelor produse, nu constituie — sub raport concret-istoric — un dat imuabil, încremenit. Dezvoltarea forțelor de producție pe diferite trepte ale societății omenești, nenumăratele cuceriri ale științelor tehnice, ale tehnicii ca atare, au contribuit și contribuie la perimarea unor caracteristici tehnico-funcționale ale variatelor produse, fac posibilă apariția altora noi, mai corespunzătoare, într-un cuvînt, contribuie la perfecționarea lor continuă.

Dar ansamblul de caracteristici își justifică existența în determinarea gradului de utilitate al produselor de larg consum numai în raport cu anumite cerințe, nevoi umane. Acestea au fost și rămîn, în primul rînd, nevoi de ordin material. Dar pe măsură ce societatea s-a dezvoltat și se dezvoltă continuu, nevoi materiale de hrană, de adăpostire, de odihnă, de igienă, de apărare a corpului omenesc împotriva intemperiilor, de deplasare în spațiu, au început să se îndeplinească într-un mod foarte complex, în *direcția umanizării lor tot mai profunde*, cu cerințe de ordin spiritual, îndeosebi cu nevoia arzătoare de frumos. Orientarea de ansamblu în ce privește modul de satisfacere și ca atare aprecierea unui complex larg de nevoi materiale și spirituale, modul și măsura în care ele *se îndeplinesc*, precum și măsura în care sînt satisfăcute, poartă pecetea orînduirii sociale respective, a caracterului ei. Fără îndoială, reliefaarea acestei idei comportă numeroase nuanțări care să evite exagerările vulgarizatoare: produsele *ca atare* au caracter concret-istoric, *evolutiv*, însă nu au caracter de clasă, cu atît mai mult dacă le considerăm izolat, în determinantele lor strict materiale. Dar orientarea spre un anumit ansamblu de produse de uz casnic, de obiecte vestimentare etc., aprecierea acestora, poartă amprenta orînduirii sociale în sensul că reflectă o anumită mentalitate. Noțiunea de calitate a produselor are, prin urmare, un pronunțat caracter concret-istoric atît sub aspectul dezvoltării ansamblului de caracteristici care determină gradul de utilitate, cît și în ce privește complexul de cerințe umane — materiale și spirituale — în raport cu care caracteristicile amintite se afirmă. Calitatea este de o mare *mobilitate* și în epoca contemporană această trăsătură sporește pe măsură ce caracteristicile constructive se dezvoltă continuu pe un plan superior, ca rezultat al dezvoltării forțelor de producție și pe măsură ce exigențele maselor de consumatori se adîncesc, devin tot mai complexe.

O contribuție însemnată în determinarea caracterului concret-istoric, mobil, al calității îl aduc cerințele umane de ordin estetic și caracteristicile corespunzătoare care determină gradul de utilitate, în acest sens, al produselor. Deși cu o vechime care se întinde pînă în comuna primitivă, factorul estetic, *sesizat și apreciat ca atare*, are o vîrstă mai redusă în lanțul caracteristicilor care determină gradul unei anumite valori de întrebuițare. Aceasta pe de

o parte. Pe de alta, legătura acestei verigi cu cele reprezentînd caracteristicile funcționale, constructive, materialul, economicitatea, a fost de-a lungul epocilor trecute extrem de nestatornică, adeseori slabă sau de-a dreptul șubredă. În constituirea și aprecierea calității produselor de larg consum, factorul estetic a intrat deseori în conflict, îndeosebi cu indicii funcționali, atunci cînd *măsura inerentă* a condiționării esteticului de către funcționalitate n-a fost respectată: 1) fie în sensul supraaprecierii esteticului, acesta fiind supraadăugat caracteristicilor de ordin funcțional; 2) fie în direcția subaprecierii atributului estetic, acesta apărînd în ansamblul celorlalți factori utilitari ca o cenușareasă neglijabilă.

Conflictul care s-a creat adeseori între factorul estetic și indicii calitativi de ordin funcțional și constructiv, în sensul — îndeosebi — al supraadăugării esteticului, s-a reflectat pe plan teoretic, de-a lungul epocilor, în tendința de detașare a esteticului de conceptul de utilitate. S-a conturat, astfel, din ce în ce mai pregnant, problema raportului între util și frumos, problemă cu o existență îndelungată în istoria esteticii. Tendința de estetizare cu orice preț a produselor materiale este legată îndeosebi de luxul bazat pe inactivitate, pe snobism, al unor clase și pături sociale exploatatoare. În această privință se remarcă mai ales perioadele de dominare și declin ale aristocrației, roasă de trîndăvie, preocupată să-și confecționeze în viața de toate zilele decoruri trufașe chiar dacă din punct de vedere funcțional acestea aveau o slabă acoperire. Această tendință de estetizare și-a găsit exprimarea, între altele, într-o teorie care, luînd în considerație raporturile esteticului cu utilul, păcătuiește prin absolutizare și simplificare în sensul că sentimentul frumosului ar exclude pe acela al utilului. Este vorba îndeosebi de teoria lui Théodore Jouffroy. «Utilitatea — scrie acesta — se poate întîlni cu frumusețea într-un lucru, același obiect poate fi util și frumos în același timp, dar nu prin aceleași caractere; el încetează nu de a fi, ci de a fi simțit frumos, atunci cînd este simțit util; sentimentul utilului exclude sentimentul frumosului. . . ». Și Jouffroy continuă: «sentimentul frumosului distruge, înăbușă, chiar în momentul în care se naște, sentimentul utilului. Unul din cele două sentimente odată produs, oprește în momentul în care el este produs, producerea celuilalt. La un moment dat — conchide acesta — lucrul trebuie să-mi pară inutil, pentru a-mi părea frumos»¹. Punctul de plecare al lui Jouffroy este just: el socotește că un obiect poate fi și frumos și util *în același timp*. Dar — cum se exprimă acesta — «nu prin aceleași caractere». Această parte a ideii este absolutizată în chip idealist și retrograd de Jouffroy pînă la a considera frumos numai ceea ce-i inutil din punct de vedere practic. În felul acesta el anulează însăși justetea punctului său de plecare.

Trebuie să ținem seama de faptul că sentimentul utilului neconfundîndu-se cu sentimentul frumosului, nici nu se exclud. Dimpotrivă, se influențează reciproc: sentimentul utilului *potențiază* pe cel al frumosului, îl face mai viabil. La rîndul său, sentimentul frumosului conferă utilului strălucire, îi amplifică semnificațiile umane. În acest sens R. Bayer avea dreptate observînd că «obiectul util este frumusețe prin triumful său»².

Trebuie să luăm, însă, în considerare și un alt aspect al problemei: distincția între util și estetic s-a impus — și rămîne valabilă — și din

¹ TH. JOUFFROY, *Cours d'esthétique*, Paris, L. Hachette et C-ie, 1863, p. 35—36.

² R. BAYER, *Traité d'esthétique*, Paris, Armand Colin, 1956, p. 140.

necesitatea de a sublinia că gradul valorii de întrebuințare a multor produse este determinat *cu precădere*, în constituirea calității, de caracteristici de ordin funcțional, constructiv, privind materialul și economicitatea.

La nivelul exigențelor civilizației contemporane — când cerințele materiale se împletesc în direcția *umanizării* lor tot mai profunde cu nevoia de frumos — se accentuează tendința de a *lărgi* granițele și sensurile utilității, ale valorii de întrebuințare a produselor, *incluzînd înlăuntrul lor*, la un nivel tot mai înalt, ca atribut consubstanțial al calității, factorii de ordin estetic. Socotim, totodată, că raporturile dintre factorul estetic și celelalte caracteristici ale calității trebuie analizate și considerate diferențiat, atît teoretic cît și practic, în funcție de diverse grupe de produse de larg consum, deoarece numai în felul acesta poate fi reliefat în mod nuanțat și mai în adîncime conținutul și sensurile condiționării factorului estetic.

★

Se ridică următoarea întrebare firească: este necesară căutarea vreunui criteriu care să permită sublinierea unor grupe de produse cu trăsături și nuanțe relativ distincte în ce privește calitățile lor? După părerea noastră da, deoarece un avion, un serviciu de masă, un costum de haine, un bibelou etc. sînt produse care, avînd — incontestabil — ca rezultate ale muncii omenești, caracteristici comune, au, totodată, trăsături calitative *specifice* pe care rigurozitatea unei considerări științifice ne obligă să nu le ignorăm, în ciuda celor ce mai consideră, cu o falsă superioritate intelectuală, că asemenea analize « cotidiene » ar fi lipsite de « bon ton » într-un studiu cu caracter filozofic.

Principalul criteriu orientativ al diferențierii este — credem — următorul: *natura reală* a funcționalității, condiționată de anumite nevoi umane și în acest sens raporturile concrete, foarte complexe, ce se stabilesc între calitățile funcționale, constructive, cele ce privesc materialul, economicitatea și cele estetice. În această direcție socotim că se impune distingerea următoarelor grupe mari de produse de larg consum, dealtminteri foarte familiare nouă, tuturor: 1) mașini-vehicule (avion, vapor, automobil, locomotivă, tractor, motocicletă, bicicletă); 2) produse de uz casnic (frigider, mașină de spălat, aragaz, aspirator, lustre, mobilă, covoare, perdele, diverse servicii și obiecte de bucătărie, anumite obiecte de toaletă etc.); 3) produse vestimentare; 4) produse de larg consum a căror funcționalitate este, în exclusivitate, însăși decorativitatea (unele vase, figurine, bibelouri etc.). Le Corbusier, în *L'art décoratif d'aujourd'hui*, a încercat formularea unui criteriu orientativ, de asemenea în direcția funcționalității. El observa, de pildă: « *obiectele-membre umane sînt obiecte-tipuri, răspunzînd unor nevoi-tipuri: scaune pentru a se așeza, mese pentru a lucra, aparate pentru luminat, mașini pentru a scrie (ei, da!), dulapuri pentru a clasa* »¹. Meritoriu prin sensul lui general just, criteriul propus de Le Corbusier suferă de o prea accentuată fărîmițare, de o inchistare în tipare prea înguste.

Grupele mari pe care le-am subliniat mai sus nu epuizează, firește, toate produsele de larg consum și sublinierea făcută nu trebuie să aibă această pretenție, după cum nu trebuie să concepem reliefaarea acestor grupe în sensul unor bariere rigide și incomode peste care nu s-ar putea păși. Socotim totuși că ele pot fi luate în considerație ca atare și analizate din punctul de vedere

¹ LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, Editions Vincent, Fréal & C.-ie, p. 75 — 76.

al temei noastre. Înainte, însă, de a purcede la această analiză succintă în spațiul limitat pe care-l avem la dispoziție, sînt necesare cîteva observații privind componentele cu încărcătura estetică cea mai însemnată: formele și culorile.

În primul rînd trebuie avut în vedere și just înțelese diversele sensuri ale formei. Forma exterioară nu epuizează întreaga sferă în ce privește sensul acestei noțiuni. Înainte de toate, forma trebuie înțeleasă ca structurare a unui anumit conținut în părțile lui componente. Forma exterioară a produsului este condiționată în ansamblu, ca profil, de formele interioare, deci de structura conținutului, exprimînd-o, purtînd pecetea ei. Tocmai de aceea încărcătura estetică a formelor este de o natură mai complexă, omului impunîndu-se depistarea și perceperea atentă a unor corelații, uneori greu de sesizat. Faptul că formele presupun conturarea anumitor structuri de conținut, a anumitor raporturi între diverse planuri, linii și suprafețe, a anumitor volume, toate acestea contribuie ca perceperea și aprecierea estetică a formelor să fie relativ mai complexă decît în cazul culorilor. Deoarece formele ridică probleme mai spinoase și mai complicate, aceasta impune în procesul practic de constituire și determinare a calității produselor o atenție și o grijă sporită față de ele.

În ceea ce privește încărcătura estetică a culorilor, este deosebit de relevantă observația lui Marx că simțul culorilor este « forma cea mai populară a simțului estetic »¹. În procesul muncii de transformare a naturii și de confecționare a diverselor produse, calitatea estetică *cea mai frapantă* și mai frecvent întîlnită și care se cere, de aceea, în mod imperios și cel mai adesea apreciată și valorificată, este culoarea. Încărcătura senzorială a culorii este debordantă, plină de promisiuni pentru unul din simțurile cele mai importante (vederea) pe care această calitate îl solicită cu maximum de intensitate. Cultivată cu gust, culoarea aduce în ansamblul caracteristicilor de calitate ale produselor de larg consum o notă de sclipitoare și autentică virtuozitate vizuală, de rafinate surprize cromatice, care ne încîntă cu adevărat.

Și acum să ne oprim pe scurt asupra esteticii grupelor de produse de larg consum amintite mai sus.

Sub raportul naturii funcționalității, grupa *mașinilor-vehicule* are ca trăsătură caracteristică faptul că acestea servesc la ușurarea deplasării omului (și a unor bunuri) și ca atare le sînt proprii astfel de factori tehnico-construcțivi care să fie în concordanță cu legile complexe ale mișcării mecanice în spațiu. Toate acestea fac ca la vehicule coeficientul de condiționare a calităților estetice de către cele funcționale și constructive să fie considerabil. La această grupă de produse, calitățile estetice respectă într-o mai mare măsură anumite « canoane » necesare de ordin funcțional și constructiv. Este o trăsătură caracteristică ce se conturează la nivelul *cel mai general* al grupei de produse la care ne referim în paragraful de față. Ea trebuie considerată, însă, într-un mod nuanțat, în raport de următorii factori mai importanți: 1) de particularitățile proprii diverselor vehicule, din punct de vedere funcțional și constructiv; 2) de elementele estetice la care ne referim.

Cu privire la primul factor, se impun deosebiri mai ales între avioane și toate celelalte vehicule. Vitezele excepțional de mari pe care trebuie să le dezvolte, rezistența aerului exercitată din plin pe întreaga suprafață a

¹ K. MARX, F. ENGELS, *Despre literatură și artă*, Buc., E.S.P.L.P., 1953, p. 58.

avionului — rezistență care trebuie învinsă într-o măsură cât mai mare —, lipsa reazimului « terestru », ca să spunem așa, toate acestea impun acestei grupe de vehicule o precizie tehnico-funcțională a cărei maximă rigurozitate, extinsă asupra tuturor detaliilor, condiționează, cu puterea unei legi obiective, caracteristicile de ordin estetic.

În ceea ce privește factorul estetic, ca atare, gradul de condiționare al formelor este mai mare în raport cu condiționarea culorilor. Forma exterioară a unui vehicol, *silueta lui de ansamblu* — conturată de îmbinarea volumelor și suprafețelor expuse privirii — este condiționată de structura conținutului, anume de soluțiile tehnico-funcționale ale vehicolului respectiv, de factura materialului, de cerințele privind economicitatea. Forma rudimentară a vechilor vase maritime și fluviale, a primelor automobile sau avioane, nu poate fi explicată independent de stadiul tehnicii și al științei în momentul istoric respectiv și în acest sens de posibilitatea de a construi mașina, «anatomo-fiziologic», într-un anumit fel. Tocmai de aceea, formele trebuie studiate istoric pentru a putea înțelege procesul de dezvoltare a calității vehiculelor, din punctul de vedere al temei noastre.

Într-un stadiu când mecanizarea vehiculelor *abia se înfripă*, se experimentează, când, prin urmare, soluțiile tehnico-funcționale *îl domină aproape cu totul* pe inventator și constructor, când aceste soluții sînt încă rudimentare, problema calităților estetice aproape că nici nu se pune. Dar pe măsură ce exigențele de deplasare rapidă, și pe cât posibil mai ieftină, a oamenilor și a unor bunuri, sporesc considerabil, pe măsură ce — ca urmare a acestor exigențe — motorul cu ardere internă este continuu perfecționat, permițînd dezvoltarea unor viteze spectaculoase, formele vehiculelor evoluează, în mod necesar, spre siluete *monolite, compacte*, din ce în ce mai *echilibrate și unitare*, capabile să străbată cu ușurință mediul în care se mișcă și care să permită o manevrare din ce în ce mai puțin greoaie a vehiculelor. Tocmai (cu precădere) caracterul monolit, echilibrat și unitar al formelor *permite și solicită* aprecierea lor și din punct de vedere estetic, *ca fiind armonioase*. Așadar caracterul funcțional-constructiv al formelor a deschis porțile aprecierii estetice a acestora. Fără îndoială, acest lucru nu s-a petrecut deodată, ci lent, prin acumulări treptate încît este aproape imposibil de depistat, în acest sens, un moment anume, foarte concret. Dar pe măsură ce aprecierea estetică se impune ca atare, *măsura frumosului* devine un coeficient care — în determinarea calității vehiculelor — se impune în mod *distinct*, devenind *o preocupare tot mai conștientă*, care nu mai poate fi astăzi ignorată fără riscul de a păcătui prin anacronisme supărătoare într-un domeniu important al culturii materiale. În general vorbind, a început să se manifeste, încă cu cîteva decenii în urmă, grija ca silueta vehiculelor, *respectînd granițele condiționării ei de ansamblu de către structura funcțional-constructivă*, să nu fie totuși sărăcită printr-o subjugare absolută față de această structură. Astfel, diverse elemente concrete de detaliu — dar deloc neglijabile — ale siluetei, *tocmai pentru a o sublinia și a o pune mai complet și mai complex în valoare pe aceasta*, se afirmă într-o multitudine de variante (îndeosebi la automobilele de largă circulație), cu o anumită independență relativă față de soluțiile tehnico-funcționale.

Formele aerodinamice, devenite foarte populare la vehiculele moderne, sînt — din punctul de vedere al genezei lor — de natură funcțional-constructivă. Dar perceperea caracterului lor deosebit de echilibrat, de corp

monolit, suplu, *sugerează* cu intensitate mișcarea în spațiu, *evocă*, din punct de vedere estetic, senzația vitezelor spectaculoase. Aceasta sporește tentația de a se exagera uneori, în procesul practic de constituire și determinare a calității vehiculelor — speculându-se în mod gratuit efectele estetice —, caracterul aerodinamic al formelor (mai ales la automobile), violentându-l peste măsura inerentă impusă de caracteristicile de ordin funcțional și constructiv.

În ceea ce privește culorile, alegerea lor — atunci când ne referim deosebi la grupa foarte importantă a automobilelor de largă circulație — depinde în mod considerabil de exigențe care vizează satisfacerea unor gusturi variate. În comparație cu formele, alegerea culorilor, aprecierea lor, are o independență relativă mai pronunțată față de caracteristicile de ordin funcțional, constructiv etc. Toate cele trei mari întreprinderi de vehicule din țara noastră — *Steagul Roșu* (Brașov), *Tudor Vladimirescu* (București) și *Tractorul* (Brașov) — au început să se orienteze spre o varietate coloristică a produselor lor, din ce în ce mai pronunțată. Această orientare se încadrează în tendința mai generală pe plan mondial de a se lărgi aria nuanțelor coloristice a vehiculelor. Avem în vedere aspectul coloristic al acelor forme expuse în *permanență* privirii pietonului, a călătorului care utilizează vehiculul și a conducătorului lui.

De o deosebită însemnătate în *stabilirea* și *aprecierea* gamei coloristice a formelor moderne, proprii vehiculelor de largă circulație, utilizate de mase largi de oameni, este luarea în considerație a *ansamblului* arhitectural și urbanistic în care vehiculul modern se *încadrează* tot mai mult. Potențele estetice ale aspectului coloristic al vehiculelor sporesc sau scad față de exigențele de gust, în măsura în care acest aspect aduce o contribuție *specifică*, cât de modestă, la conturarea unei armonii urbanistice de ansamblu, capabilă să discrediteze și dacă se poate să înlăture monotonia străzii, să solicite privirea, s-o învioreze, fără s-o obosească.

Cu privire la estetica produselor de uz casnic, se impune în primul rînd observația că aceste produse constituie o grupă relativ greu de conturat din punct de vedere teoretic, din cauza a foarte multor nuanțe deosebitoare între diversele obiecte care, eventual, s-ar încadra aici. Uneori se folosește noțiunea de produse de « uz curent ». Aceasta ni se pare însă mai puțin sugestivă și este atît de largă încît, din punct de vedere științific, devine imprecisă. În fond și un automobil, o motocicletă, o bicicletă, au devenit în vremea noastră obiecte de uz curent, fără să putem spune că sînt produse de uz casnic. Pe de altă parte noțiunea de « produs de uz casnic » este folosită adeseori în sens prea limitat, simplist, cu o nuanță de vulgaritate chiar, ceea ce creează o anumită neîncredere în posibilitatea de a o utiliza științific. Dar la nivelul contemporan al cerințelor foarte complexe de civilizație și confort în viața zilnică a omului muncii, însăși această noțiune trebuie îmbogățită în *sensurile ei umane*. În condițiile în care nevoile « casnice » se îmbogățesc, cresc în complexitate, se *umanizează* tot mai mult pe linia împlinirii unor nevoi materiale cu cerințe spirituale, noțiunea de « produs de uz casnic » își revendică dreptul la un prestigiu mai mare decît l-a avut în condițiile în care nenumărați oameni ai muncii erau nevoiți să folosească în gospodăria lor cîteva obiecte foarte modeste, cenușii. Produsele de uz casnic se cer înnobilate printr-un efort colectiv de înlăturare a vechii lor mediocrități, a lipsei de « personalitate » a produsului și odată cu aceasta, se impune scoaterea din anonimat a noțiunii respective.

Fără îndoială, trebuie să ținem seama de faptul că, sub raportul funcționalității, al caracteristicilor constructive, al materialului, al economicității, produsele de uz casnic sînt foarte variate. Ele au totuși *comun, caracteristic*, faptul că — în ansamblu — sînt destinate să satisfacă exigențe de civilizație și confort în *vederea umanizării* cît mai profunde și mai complexe a unor nevoi biologice cum ar fi: nevoia de hrană și deci prepararea și păstrarea ei; de odihnă, de igienă etc.

Și la produsele din această grupă caracteristicile calitative de ordin funcțional, constructiv, materialul, economicitatea, condiționează, în bună măsură, pe cele estetice și îndeosebi formele. La această grupă, însă, însăși natura funcționalității și a caracteristicilor constructive permite o independență relativă — și deci și o varietate — mai pronunțate, mai pregnante, a calităților estetice, în comparație cu produsele din grupa mașinilor-vehicule. De aici și posibilitatea ca esteticul să influențeze, într-o anumită măsură, la unele produse de uz casnic, calitatea în *ansamblul* ei. Însemnătatea varietății estetice a formelor, liniilor și culorilor, a finisajului obiectelor de uz casnic sporește considerabil, deoarece omul contemporan, în intimitatea vieții lui de familie, în orele de odihnă, este slujit în permanență de un complex de obiecte care-l înconjoară. La nivelul exigențelor contemporane, obiectele de uz casnic sînt — sub aspectul calităților estetice — unitare prin simplitate și în acest sens prin expresivitatea formelor, a liniilor și culorilor, expresivitate concretizată într-o gamă întreagă de nuanțe.

Grupa de produse de larg consum în cadrul căreia elementele de ordin estetic — cu deosebire culorile — au o *pondere* cu totul remarcabilă este aceea a vestimentației. Din punct de vedere funcțional această grupă vizează, fără îndoială, un factor strict biologic — apărarea împotriva intemperiilor, protejarea corpului omenesc față de acțiunea anumitor factori dăunători din mediul înconjurător. Și nu se poate contesta faptul că și în cazul acestei grupe de produse, factori de ordin tehnico-funcțional condiționează aspectul estetic. Un anumit anotimp cere o vestimentație cu un anumit aspect, după cum sutelor de mii de oameni ai muncii nu le este deloc indiferent dacă îmbrăcămintea pe care o poartă este confecționată, ca aspect general, astfel încît ea să corespundă — ținînd firește seama de posibilitățile reale — diverselor activități pe care ei le desfășoară. Nu este, de aceea, de mirare că la diversele congrese ale modei pe care țările socialiste le-au ținut în ultimii ani, unul din aspectele cele mai importante care s-au dezbătut a fost tocmai acela al condiționării aspectului estetic de către caracteristici de ordin tehnico-funcțional. Nu este mai puțin adevărat, însă, că atunci cînd este vorba de produsele vestimentare relativa libertate de mișcare, ca să spunem așa, a factorului estetic este mai pronunțată decît la oricare dintre grupele de produse de larg consum. Dar aceasta impune din partea opiniei publice largi o atitudine intransigentă față de denaturarea aspectului estetic al vestimentației atunci cînd, reclamat de gusturi inferioare, insuficient formate și educate, acesta devine afișare teribilistă și ostentativă.

La obiectele vestimentare, caracteristicile de ordin estetic au o mare capacitate de a influența calitatea în *ansamblu* a produselor respective. Publicul larg manifestă exigențe *sporite* atunci cînd este vorba de aspectul estetic al îmbrăcămînții tocmai pentru că în acest domeniu calitatea depinde într-un mod considerabil de realizarea și exprimarea frumosului. Aceste exigențe impun o prelucrare a detaliilor, superioară din punct de vedere

calitativ, o finisare care — în condițiile introducerii unei tehnologii moderne — trebuie să tindă spre perfecțiune.

Ultima grupă de produse de larg consum la care ne vom referi foarte succint este cea a cărei funcție *principală* este tocmai aceea de « a fi privite » în sensul satisfacerii unor cerințe estetice. Avem în vedere acele obiecte — unele vase, figurine, bibelouri etc. — menite să decoreze interioarele noastre. La aceste produse, calitățile funcționale se identifică cu cele estetice într-o asemenea măsură încât funcționalitatea lor este însăși calitatea estetică. Aceste produse trebuie să corespundă într-un mod complex, foarte nuanțat și evoluat, nevoii nu numai de a vedea cu ochiul fizic, biologic, ambianța în care omul trăiește, dar și de a o *privi* cu un ochi spiritual, educat, de a *percepe* frumusețea formelor și a culorilor, bucurându-se la nivelul unei ființe superioare.

★

Un rol însemnat în confecționarea unor produse de larg consum cu calități superioare îl pot avea — și îl au adeseori — arhitecții și artiștii decoratori. Aceasta atît în ceea ce privește colaborarea creatoare *directă*, alături de inginerul proiectant, de tehnician și muncitor, la nașterea produsului, cît și în sensul avizării asupra calității produsului. Necesitatea avizării artistului decorator și a arhitectului se impune într-o asemenea măsură — așa cum reiese din experiența unor comisii de avizare de la noi — încît pentru promovarea unor produse cu calități estetice superioare este de dorit participarea competentă a acestora pînă la formele de contractare a produselor. În societatea noastră, frumosul nu mai este doar o floare de zile mari, ci o necesitate consubstanțială a cotidianului, de care cu toții avem nobila datorie să ținem seama chiar și atunci cînd este vorba de lucrurile cele mai modeste.

ЭСТЕТИКА КАК СОСТАВНОЙ ЭЛЕМЕНТ КАЧЕСТВА ПРЕДМЕТОВ ШИРОКОГО ПОТРЕБЛЕНИЯ

РЕЗЮМЕ

В первой части работы автор намечает общие рамки содержания понятия качества предмета широкого потребления. Это понятие включает совокупность характерных черт, которые определяют степень полезности данного предмета в соответствии с человеческими потребностями, сформировавшимися и обусловленными исторически. В условиях современной цивилизации важнейшими характерными чертами предмета широкого потребления, определяющими степень его потребительской ценности в соответствии с определенными требованиями, являются черты, относящиеся к его функции, строительно-техническим свойствам, материалам, из которых он изготовлен, а также его экономичности и эстетическому аспекту.

В процессе достижения хорошего качества эти черты расположены таким образом, что первое место с точки зрения необходимого обусловливания других черт, занимает функциональное назначение предмета.

Качество, указывает автор, с конкретно-исторической точки зрения отличается большой подвижностью. Значительную роль в обусловливании меняющегося конкретно-исторического характера качества играют человеческие потребности эстетического порядка и соответствующие черты, которые определяют, в этом смысле, степень полезности предметов. В условиях требований современной цивилизации — когда материальные потребности все в большей и большей мере сочетаются, по линии

своего очеловечивания, с эстетическими потребностями — усиливается тенденция к расширению рамок и значения полезности, потребительской ценности предметов, включая в них, на все более высоком уровне, и факторы эстетического порядка как составной элемент качества.

Во второй части работы рассматривается эстетический фактор по отдельным группам предметов широкого потребления (автомобили, предметы домашнего обихода, одежда, декоративные предметы). Автор подчеркивает, что качественные черты функционального порядка в большей мере влияют на эстетический аспект форм, и в меньшей — на цвет.

LE FACTEUR ESTHÉTIQUE, ATTRIBUT DE LA QUALITÉ DES OBJETS DE CONSOMMATION COURANTE

RÉSUMÉ

Dans la première partie de l'étude l'auteur s'attache à dégager les éléments de la notion de qualité de l'objet matériel, entendant par là un ensemble de caractéristiques propres à déterminer le degré d'utilité de l'objet respectif par rapport à un ensemble de besoins humains, engendrés et conditionnés par des facteurs historiques. Au niveau de la civilisation contemporaine, les principales caractéristiques qui confèrent à l'objet sa valeur d'usage sont à la fois d'ordre fonctionnel, technique, structural, économique et esthétique. Dans cette association de caractéristiques, l'élément fonctionnel est le chaînon primordial qui conditionne nécessairement les autres.

La qualité est, au point de vue historique, d'une extrême mobilité. A ce caractère historique de la qualité contribuent en grande partie les besoins esthétiques de l'homme et les caractéristiques correspondantes qui déterminent en ce sens le degré d'utilité des objets. Dans les conditions de la civilisation actuelle, où les besoins matériels, dans leur aspiration à une *humanisation* de plus en plus profonde, s'associent au besoin de beauté, l'on voit s'accroître la tendance à *élargir* les bornes et le sens de l'utilité, de la valeur d'usage des objets, en y faisant entrer à un niveau de plus en plus élevé et comme un attribut consubstantiel de la qualité, les facteurs d'ordre esthétique.

Dans la seconde partie de l'étude, l'auteur procède à une analyse différenciée du facteur esthétique par groupes d'objets de consommation courante (véhicules, objets ménagers, articles vestimentaires, objets décoratifs). Cette analyse souligne d'une manière nuancée que l'aspect esthétique des formes est conditionné, dans une plus forte mesure que les couleurs, par les traits qualitatifs d'ordre fonctionnel.

NOTE ȘI DOCUMENTE

BISERICA DIN LEȘNIC¹

De valea Mureșului, la apus de Deva, cale de 18 km, se află o mică așezare rurală — Leșnic. Aici, sub poala unui deal coborîtor din munții Poiana Ruscă, în mijlocul tăcerii unui țințirim, se ridică, modestă și albă, o veche bisericuță de țară.

Proaspăt văruiată, aspectul exterior nu-i trădează vîrsta, doar ferestrele naosului, înguste de numai un lat de palmă, tăiate în cite o singură lespede gălbuie, lasă să i se întrevadă vechimea multiseculară.

O cercetare mai statornică a construcției și a picturilor murale, în special, descoperă valoarea reală, neașteptat de mare, a acestui monument, una dintre cele mai vechi biserici românești din Transilvania.

¹ Biserica din Leșnic (raionul Ilia, regiunea Hunedoara) a fost pentru întia oară semnalată de I. D. ȘTEFĂNESCU, care i-a consacrat citeva rinduri în *La peintures religieuses en Valachie et en Transylvanie* (Paris, 1932, p. 263—264). Dar intrucît autorul amintit a dat o falsă imagine a monumentului, o iconografie incompletă și inexactă, afirmînd, neintemeiat, că picturile au fost desfigurate prin numeroase repictări, fiind lipsite deci de interes artistic, se poate spune că acest valoros vestigiu al trecutului nostru a rămas necunoscut. Cu ocazia lucrărilor de repertoriere a monumentelor istorice din regiunea Hunedoara, iunie-noiembrie 1961, colectivul de cercetări al Direcției Monumentelor Istorice a remarcat importanța acestui vechi edificiu, atrăgînd atenția asupra lui. Mulțumim și pe această cale pentru prețioasele informații puse la dispo-

Planul are o dispoziție deosebit de simplă, fiind în ansamblu vorba despre o construcție navă, în care diferitele părți se succed fără nici o complicație structurală. Altarul dreptunghiular, boltit în semicilindru axial, tîmpla de zid, naosul dreptunghiular cu plafon de lemn² despărțit de pronaos printr-un zid, cu ușă³ și două deschideri mici în arcadă. Pronaosul, de asemenea tăvănit, este o adăugire tîrzie; deasupra sa se înalță o mică turlă de lemn în care sînt găzduite clopotele. Spre vest, construcția este încheiată de un pridvor de lemn, un soi de marchiză care protejează intrarea. Înfățișarea originară a monumentului poate fi reconstituită cu ușurință cu ajutorul tabloului votiv, foarte șters dar, din fericire, încă

ziție, informații care au motivat cercetările ce stau la baza prezentului articol. Adăugăm că acest articol face parte dintr-o suită de studii menite să valorifice aspectele necunoscute încă ale artei vechi transilvănene.

² Plafonul este în casete decorate cu flori. În colțul de sud-est, într-una din casete, este următoarea inscripție, cu negru: Hoc Opus Martinus Azstalos comitatus Liptovie Teplensis Anno 1681 Die 8 feb.

³ Deschiderea dreptunghiulară a ușii este încadrată de un portal de piatră decorat de o singură (?) mulură care descrie un arc semicircular, menajînd un timpan în partea superioară. Straturile succesive de var au acoperit relieful portalului și doar o curățire radicală va îngădui o analiză temeinică.

lesne de descifrat. Macheta bisericii, așa cum apare în tabloul votiv, înfățișează un mic edificiu alcătuit din altar, o navă scurtă și un turn vestic. Nava din machetă, cu numai două ferestre, corespunde naosului actual. Astfel reconstituit cu turn, navă și altar, monumentul este întru totul asemănător cu bisericile de la Crișcior¹, Strei Sîngeorgiu², Ribîța³, Roșcani⁴, reproducînd adică un tip de construcție devenit specific modestelor ctitorii ale cnejilor romîni din Transilvania în preajma anului 1400⁵. Dacă elementele de arhitectură îngăduie o datare probabilă a acestui monument la sfîrșitul secolului al XIV-lea sau în prima jumătate a secolului al XV-lea, pictura murală a naosului confirmă această situație în timp, furnizînd totodată un material iconografic și artistic de o reală importanță.

O analiză a ansamblului de picturi păstrate în interiorul bisericii din Leșnic relevă existența a două epoci distincte. În timp ce pe pereții de sud-vest și nord ai naosului se păstrează decorația originară, pe care o considerăm ca fiind realizată la începutul secolului al XV-lea, peretele de est al naosului și altarul sînt acoperiți cu o pictură datînd din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

¹ Biserica din Crișcior, ctitoria cneazului Bălea și a soției sale, Vișa, a fost datată în 1404, în legătură cu faptul că în acel an Bălea, fiul lui Boar din Crișcior, era răsplătit de regele Sigismund, pentru slujbe credincioase, cu districtul Crișul Alb (HURMUZAKI-DENSUȘIANU, *Documente*, I, 2, p. 433—434; VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările romîne*, Buc., 1959, p. 255, cu trimiteri bibliografice).

² Conform pisaniei pictate, biserica din Strei Sîngeorgiu este ctitoria cneazului Lațcu Chendreg și a soției sale, Nistora, fiind zidită în anul 1409 (N. IORGA, *Cea mai veche ctitorie de nemeși romîni din Ardeal*, Buc., 1926, p. 2). Pe baza indicațiilor de ordin structiv, V. Vătășianu consideră că edificiul datează din ultimele decenii ale secolului al XIII-lea, inscripția din 1409 privind doar o restaurare și o completare a picturii (*op. cit.*, p. 82). Știînd că ascensiunea cnejilor din Strei Sîngeorgiu are loc începînd din ultimul sfert al secolului al XIV-lea (ȘTEFAN PASCU, *Rolul cnejilor din Transilvania în lupta antiotomană a lui Iancu de Hunedoara*, în *Studii și cercetări de istorie*, VIII (1957), nr. 1—4, p. 30, nota 7), este mai probabil că biserica a fost ridicată la începutul secolului al XV-lea, data arătată în pisanie fiind perfect plauzibilă.

³ Biserica din Ribîța, ctitoria cneazului Vladislav și a Stanei, soția sa, datează, conform

Programul iconografic al stratului original de pictură (a se vedea și schița) este deosebit de simplu.

Peretele sudic cuprinde cîteva panouri înfățișînd, respectiv, un prooroc (Daniil?) și mucenița Varvara, pe apostolii Petru și Pavel, « Răstignirea » și « Învierea drepților », această ultimă scenă ocupînd mai mult de jumătate din suprafața peretelui. Peretele vestic este consacrat în întregime « Judecării de apoi ». Pe peretele nordic, în registrul superior, sînt reprezentați doi sfinți militari călări, Maica Domnului cu pruncul între sfințe și sf. Gheorghe ecvestru omorînd balaurul. În registrul inferior, două panouri înfățișează chinurile iadului, iar un al treilea panou cuprinde imaginea votivă a donatorilor. Inscripții în medio-bulgară, pe alocuri șterse, ajută la identificarea imaginilor.

Scenele au dimensiuni mari, doar cîteva sînt suficiente ca să acopere un întreg perete, dispoziția compozițională a imaginilor este simplă și clară, desenul are o scriere largă și apăsată, fiind redus la esențial, culorile sînt așezate în tente plate, fără strălucire, gama cromatică fiind cu deosebire restrînsă. Pe fondul gri-neutru al suportului — care are aspectul și rezistența unui ciment — se compun,

pisaniei, din 1417 (SILVIU DRAGOMIR, *Vechile biserici din Zărand și ctitorii lor*, în *Anuarul Comisiei Monumentelor Istorice, secția pentru Transilvania*, Cluj, 1929, p. 254).

⁴ Mai puțin cunoscută, biserica din Roșcani pare să dateze, judecînd după indicațiile stilistice, din prima jumătate a secolului al XV-lea. Coriolan Petranu, care a studiat-o, propune un interval de timp mai larg, secolele XIV, XV, presupunînd că ctitorii au fost cnejii din familia Caba, innobilată în 1465, ai căror descendenți au reparat biserica în secolul al XVIII-lea. (CORIOLAN PETRANU, *Un vechi monument istoric, biserica din Roșcani*, Sibiu, 1940). V. Vătășianu datează acest monument la sfîrșitul secolului al XV-lea (*op. cit.*, p. 566).

⁵ Ca cel mai vechi reprezentant al acestui tip de construcție, trebuie considerată vechea biserică ortodoxă de la Strei, databilă, după elementele de plastică arhitectonică, la sfîrșitul secolului al XIII-lea, începutul celui următor. Ea este o replică, cu mijloace modeste, a bisericilor de tip occidental din Transilvania, prototipul romînesc din zona Hunedoara fiind, probabil, biserica (azi reformată) din Sîntă Mărie Orlea, datînd de la sfîrșitul secolului al XIII-lea. (V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 77 și, respectiv, p. 74—77).

în suprafețe echilibrate, zonele de gri-verzui, gri-bleu, roșu englez, sienna naturală, galben și alb, chenarele fiind trase cu sienna roșcată. Dincolo de caracterele — oarecum limitative — ale mijloacelor de exprimare care ar putea conduce la concluzii înșelătoare în ceea ce privește valoarea lor artistică, picturile în discuție beneficiază de reale calități, demne de toată atenția. Calma armonie cromatică, a cărei gravitate este, poate, și un rezultat al trecerii timpului, își împletește acordurile — de o surdă sonoritate — cu ritmul potolit, dar susținut de un simț sigur al distribuției decorative, al desenului ferm, bărbătesc, nu lipsit de spontaneitate și de vervă. Figurile, vădind o

¹ Vorbind despre pictura « romanico-gotică » transilvăneană avem în vedere un fenomen artistic deosebit de complex ale cărui etape — schematic prezentate — ar fi următoarele: a) Introducerea formelor specifice picturii romane în Transilvania, în principal prin intermediul mănăstirilor catolice întemeiate de diferite ordine călugărești, benedictini în primul rînd, secolele XII—XIII. De notat că în secolele XII—XIII sînt pomenite documentar 21 de mănăstiri catolice în Transilvania (*Documente privind istoria Romîniei*, seria C, Transilvania, veac. XI—XII—XIII, vol. I, doc. nr. 8, 10, 13, 30, 50, 79, 133, 145, 165, 239, 247, 265, veac XIII, vol. II; doc. nr. 6, 159, 211, 242, 432, 448, 494, 515). Este de presupus că numărul lor era în realitate mai mare. Adusă de meșteri modeste, rupți de marile centre de artă, pictura acestei faze a prezentat, încă de la început, amprente provinciale. b) Accentuarea procesului de provincializare — de rusticizare chiar — a picturii romane, în condițiile specifice înapoierii economice și sociale, precum și relativei izolări artistice a Transilvaniei față de marile centre europene de artă — secolul al XIII-lea. c) Pătrunderea picturii gotice — în primul rînd a aceleia aparținînd stilului liniar narativ, mai popular ca viziune, mai ușor de practicat de meșterii mărunti și mai accesibil totodată — sfîrșitul secolului al XIII-lea — începutul secolului al XIV-lea. d) Sinteza stilistică romanico-gotică în pictura provincială transilvăneană, în care prevalentă este contribuția stilului liniar narativ — prima jumătate a secolului al XIV-lea.

Dacă primele două etape sînt reconsiderate numai ipotetic, prin analogie cu situația din Ungaria și Slovacia, țări cu care Transilvania era în nemijlocită legătură, următoarele două pot fi urmărite în resturile de pictură murală păstrate la numeroase monumente — sătești cu deosebire —, bis. ev. din Homorod (pictura absidei), bis. ref. din Mugeni (pictura registrelor

surprinzătoare varietate, sînt construite cu expresivă vigoare, reușind, uneori, să facă sesizante pulsațiile unei vieți launtrice.

Definitorie pentru aceste picturi este structura stilistică rezultată din integrarea unor elemente specifice picturii transilvănene de tip occidental — « romanico-gotice » ¹ adică — într-un substrat de origine bizantină, totul implantat într-o viziune artistică vie și originală. În categoria elementelor romanico-gotice transilvănene se înscriu structura simplă a imaginii — ca grupaj de mase și ca cromatică —, absența planului secund, desenul apăsător, conturînd cu fermitate siluețele, de asemenea unele implicații icono-

superioare de pe peretele nordic al navei), bis. ev. din Mălincrav (pictura din navă), bis. ev. din Drăușeni etc. În a doua jumătate a secolului al XIV-lea, s-au impus puternic formele goticii italiene de nord — în special în tipologie, modelaj și cromatică (bis. cat. din Ghelnița, bis. ref. din Sintana de Mureș, bis. ref. din Mugeni — registrul inferior etc.).

În toate etapele arătate, formele specifice picturii romane și gotice — iconografia de asemenea — au fost supuse în Transilvania — ca de altfel în întreaga Europă de centru — influențelor bizantinizante care au contribuit la individualizarea unor soluții locale în care ecourile marilor centre de artă occidentală se estompează tot mai mult.

Dincolo de modificările stilistice intervenite de-a lungul timpului, pictura murală transilvăneană de tip occidental prezintă — în perioada dată — anume caractere permanente care îi asigură o unitate tipologică specifică: structura simplă a imaginii, absența adîncimii, fondul plat, desenul sumar — cu linii groase —, cromatică săracă. Aceste caracteristici sînt subordonate ambianței artistice provinciale în care o anume viziune populară — explicabilă în primul rînd prin faptul că monumentele amintite sînt în exclusivitate sătești — își impune cu evidență prezența.

Această periodizare, voit schematizată, necesară aici pentru explicarea unui fenomen artistic, reprezintă unul dintre rezultatele — provizorii deocamdată — cercetărilor noastre pe teren. Nu este locul aici să aducem în discuție bibliografia acestei probleme și eventualele controverse, se cuvine însă să amintim studiile mai recente care înlesnesc cunoașterea ei, oferind totodată importante date informative și teoretice: VIRGIL VLĂȚIANU, *Istoria artei feudale în țările romîne*, Buc. 1959; RADOCSAY DENES, *A Középkor magyarorszag falképei*, Budapesta, 1954.

grafice, 'ca fecioara între sfinte¹. Ariei de artă ortodoxă îi aparțin deopotrivă iconografia — în datele ei esențiale —, redactarea unor compoziții importante — « Judecata de apoi », de exemplu —, ca și modul de caligrafiere a unor figuri.

bulgară indică cu certitudine că autorul zugrăvelilor de care ne ocupăm a fost de confesiune ortodoxă². Caracterele specifice ale artei sale dovedesc că era format dintr-o ambianță bogată în tradiții romanicogotice, dar o ambianță provincială în

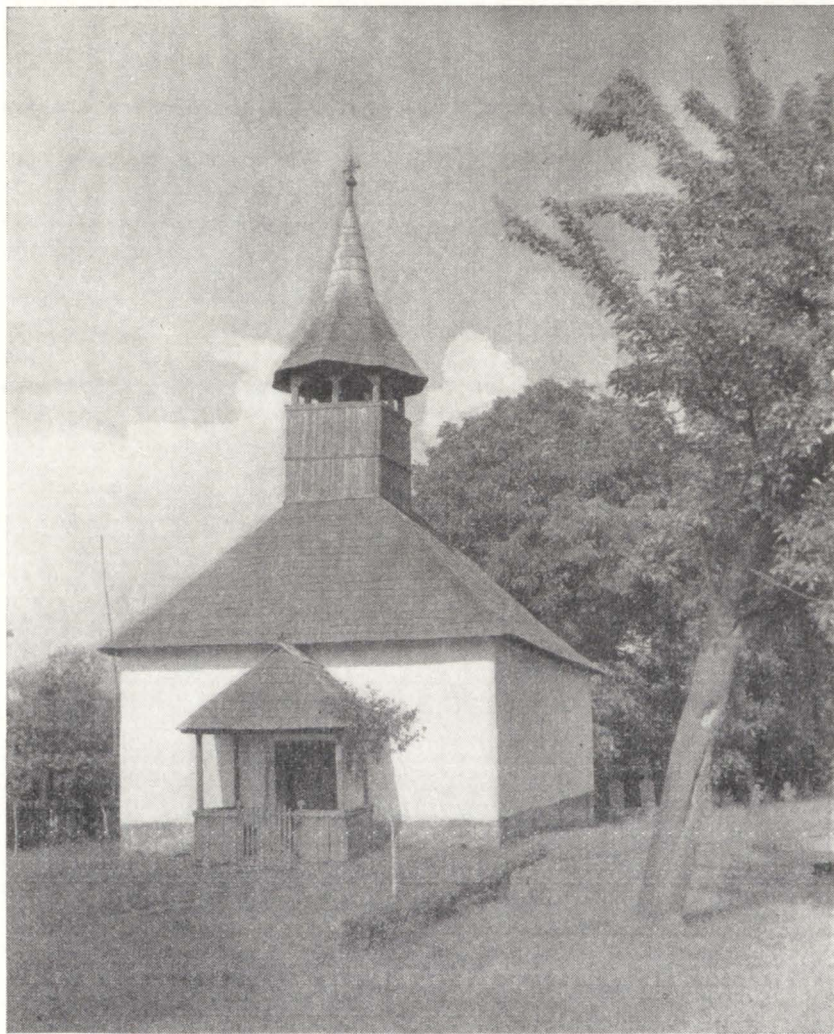


Fig. 1. — Biserica ortodoxă din Leșnic. Vedere dinspre sud-vest. Foto V. Drăguț.

Este, așadar, vorba despre o artă de sinteză, o sinteză cu totul originală, a cărei cristalizare a fost favorizată, așa cum se va arăta mai departe, de anume împrejurări istorice. Inscripțiile în medio-

care mijloacele de exprimare artistică fuseseră reduse la minim, fără alte preocupări în afară de redarea inteligibilă a unui program. Din întâlnirea, într-un mediu artistic periferic, a unor elemente

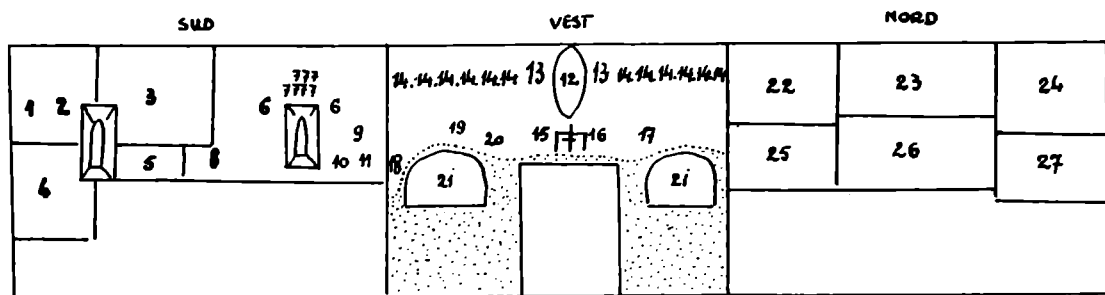
¹ De notat că o compoziție similară se află pe peretele sudic al bisericii sf. Mihail din Cluj, databilă în primele decenii ale secolului al XV-lea (DARKÓ LÁSZLÓ, *A Kolozsvári szent Mihály-templom 1956—1957 évi helyreállítása során feltárt*

falfestmények. Kelemen Lajos emlékkönyv, Cluj, 1957, p. 207—218, pl. 4).

² Reamintim că și la biserica din Strei inscripțiile picturilor murale sînt tot în medio-bulgară.

de tradiție bizantină cu elemente de tradiție romanico-gotică a rezultat arta zugravului de la Leșnic, artă în care forța de expresie și capacitatea emoțională introduc și unele accente cu totul personale.

împietirea elementelor stilistice și iconografice de tradiție bizantină cu trăsături specifice artei romanico-gotice transilvănene, rezultanta fiind, în datele esențiale, aceeași.



Scara 1:100

Fig. 2. — Biserica ortodoxă din Leșnic. Schema iconografică a picturilor din naos: 1, sfânt imberb, figură întreagă; are coroană; din inscripție se mai descifrează *ΔΝΙΕΛ* (Daniel?); 2, sfânta muceniță Varvara, figură întreagă; 3, Isus pe cruce, în stînga Maria susținută de două femei, în dreapta evanghelistul Ion; 4, Petru și Pavel (semifiguri); 5, doi serafimi; 6—11, învierea drepților; 6, ingeri; 7, sufletele drepților (mici figuri nude); 8, învierea celor devorați de animale, pești și păsări; 9, sufletele drepților ieșind din morminte cu cruci în mîină; 10, bărbat ducînd pe umăr o vită; 11, bărbat ducînd pe umăr un ostaș cu pieptul străpuns de o săgeată; alături inscripția: *Ω ΕΡΑΤΗ ΜΟΙ ΚΟΛΙΚΟ ΜΕ ΟΥΚ ΕΔΟΧ' ΣΤΡΑΝΑ ΣΙΜΗ ΖΑ ΓΡΑΨΗ ΜΟΙ*. Peretele vestic. 12, Isus judecător, în mandorlă alburie, de la picioarele lui pleacă riul de foc (foarte șters); 13, ingeri; 14, apostoli pe tron; 15—16, Adam și Eva îngemănându-se de o parte și de alta a unei mese în fața căreia este crucea; 17, arhanghelul Mihail și un inger alungă cu săbiile pe păcătoși în riul de foc; 18, Abraham, cu un suflet la sin, într-un peisaj albicios cu pomi (alături se mai vede și extremitatea superioară a aureolei lui Iacov, așadar raiul cuprindea cele trei figuri tradiționale, Abraham, Iacov, Isac); 19, serafim; 20, inger (între serafim și inger se văd suflete de drepți cu mîinile întinse spre rai); 21, deschideri tirzii în perete care au stricat pictura. Peretele nordic. 22, Doi sfinți militari călări (sfințul din primul plan, ceva mai bine păstrat, are cămașa de zale și cal alb; celdălalt sfînt, un cal galben, este aproape complet șters); 23, Maria cu pruncul între sfinți, figuri întregi (Maria și pruncul este de tipul «îndrumătoare», de notat însă că pruncul este ținut pe brațul drept); 24, sfîntul Gheorghe ucigînd balaurul; 25, chinurile iadului (aurarul, circumarul, prostituata, preotul păcătos); 26, chinurile iadului (zond ștersă); 27, tabloul votiv.

Încercînd o încadrare în timp a acestor picturi, din capul locului se impun ca frapante asemănările, mergînd pe alocuri pînă la identitate, cu fragmentele vechilor ansambluri de pictură din bisericile românești din Strei, Crișcior, Ribița și, cu rezervele impuse de repictarea din 1743, Strei Sîngeorgiu¹. Pretutindeni la aceste monumente, caracteristica dominantă este

Aceleași scene de mari dimensiuni, aceleași compoziții simple, fără fundal, același tip de desen, larg și apăsător, o cromatică redusă, un repertoriu iconografic asemănător, iată suficiente elemente pentru a data picturile de la Leșnic la începutul secolului al XV-lea, alăturîndu-le deci unui grup de monumente care se individualizează astfel tot mai mult.

¹ Datarea picturilor murale ale bisericii din Strei este controversată în interiorul unui interval de timp care merge de la sfîrșitul secolului al XIII-lea (I. D. ȘTEFĂNESCU, *op. cit.*, p. 222—223) pînă la mijlocul secolului al XV-lea (V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările romine*, I, p. 407). Pentru motive care vor fi analizate cu alt prilej, credem că datează de la sfîrșitul secolului al XIV-lea.

Despre picturile de la Crișcior s-a emis părerea — foarte discutabilă în ceea ce privește argumentația — că ar data din 1385—1387 (SILVIU DRAGOMIR, *op. cit.*, p. 236—238). După

I. D. ȘTEFĂNESCU, ele ar data de la sfîrșitul secolului al XIV-lea (*op. cit.*, p. 248). Mai recent, V. Vătășianu propune o datare — la care subscriem — la începutul secolului al XV-lea, remarcînd cu justețe că ar putea fi vorba despre același meșter care a lucrat și la Ribița (*op. cit.*, p. 403—405). Știînd că picturile de la Ribița — care sînt dateate, printr-o inscripție, în 1417 — indică un stadiu mai evoluat în formația artistului decît cele de la Crișcior, acestea se vădesc deci anterioare anului 1417. Picturile de la Strei Sîngeorgiu, repictate în 1743, au fost inițial executate în 1409, după cum indică textul pisaniei.

Ceea ce reține atenția în programul iconografic al acestor picturi este caracterul concentrat, cuprinderea într-un singur ansamblu a principalelor teme repartizate de regulă în naos sau pronaos, fapt explicabil la monumente cu o singură încăpere. La Leșnic, de iconografia naosului ține ciclul patimilor, reprezentat aci prin scena cea mai caracteristică —

pictură murală păstrată din această epocă se constată existența următoarelor teme comune:

— Maica Domnului cu pruncul între sfințe apare pe peretele sudic al bisericii din Strei și pe cel nordic la Leșnic;

— sfântul Gheorghe călare se întâlnește pe peretele nordic al bisericilor din Crișcior, Ribița, Leșnic;



Fig. 3. Biserica ortodoxă din Leșnic. Tabloul votiv. Schiță de Gabriela Pătulea.

« Răstignirea » — și tot naosului îi sînt obișnuite imaginile sfinților militari, care aici sînt înfățișați călări. « Judecata de apoi » este însă o temă a pronaosului sau chiar a exonartexului, și la biserica din Leșnic — care inițial nu avea decît o singură încăpere — prezența acestei compoziții pe peretele vestic al naosului apare ca firească.

Analiza vechilor picturi de la Leșnic oferă cîteva elemente care pot contribui la reconstituirea — parțială deocamdată — a programului iconografic al bisericilor românești din Hunedoara din a doua jumătate a secolului al XIV-lea și prima jumătate a secolului următor. Într-adevăr, la o trecere în revistă a fragmentelor de

— scene din ciclul patimilor apar pe peretele nordic la Crișcior, pe cel sudic la Leșnic;

— tabloul votiv ocupă un loc important la Crișcior (pe sud, vest și nord), la Ribița (pe sud), la Strei Sîngeorgiu (pe vest), ca și la Leșnic (pe nord).

Elementele iconografice comune păstrate în bisericile hunedorene nu pot fi tratate doar ca simple analogii, ele fiind un indiciu elocvent despre o unitate de gîndire care, dimpreună cu unitatea stilistică, definesc un moment deosebit de important din istoria picturii medievale transilvănene.

Cine a fost ctitorul bisericii de la Leșnic?

În tabloul votiv, figura sa abia se deslușește. Este un bărbat matur, cu barbă și mustăți, îmbrăcat într-o haină largă. În mîna dreaptă, sprijinit pe umăr, are un fel de toiag cu o cruce dublă, iar în mîna stîngă ține macheta bisericii a cărei siluetă este aproape identică cu cea a

Crișcior, or jupanului Vladislav de la Ribița, or jupanului Lațco de la Strei Sîngeorgiu, și ctitorul de la Leșnic trebuie să fi fost un cneaz localnic, unul dintre numeroșii cnezi romîni din această zonă a Hunedoarei, pare în afară de orice îndoială. El trebuie să fie una și aceeași



Fig. 4. — Biserica ortodoxă din Leșnic. Scenă din « Judecata de apoi ». Foto V. Drăguț.

bisericilor de la Crișcior, Ribița, Strei Sîngeorgiu, Roșcani¹. Lîngă ctitor este o femeie cu ovalul fin, a cărei figură încadrată cu năframă amintește îndeaproape pe aceea a Vișei, soția jupanului Bălea, ctitorul bisericii din Crișcior.

Că asemenea jupanului Bălea de la

persoană cu Dobre Romînul, fiul lui Ioan de la Leșnic, căruia regele Sigismund îi dăruia în 1394, drept răsplată pentru slujbele credincioase săvîrșite în diferite împrejurări, cnezatul pădurii Leșnic, cu condiția să facă slujbele îndătinat în cetatea Devei, după cum fac și alți cnezi².

¹ CORIOLAN PETRAN, *Un vechi monument istoric, biserica din Roșcani*, Sibiu, 1940.

² « Nos Sigismundus. . . quod nos tum profidelitatibus et obsequiis fidelis nostri Dobre Olahy filij Iwan de Lesnek per ipsum maiestati nostre locis, et temporibus opportunis exhibitis et impensis tum etiam ad humillimae supplicationis instanciam dilecti fidelis nostri viris magnifici Domini Frankonis Wayvode Transilvani, pro eodem Dobre maiestati nostre porrectis, Kneziatum cuiusdam silve nostre Lesnek vocate, in pertinencys Castri nostri Deva nuncupati

existentis, . . . cum quibusvis eiusdem Kneziatus utilitatibus commoditatibus et usibus, memorato Dobre et eius heredibus donandum duximus, et conferendum ymo damus donamus et conferimus perpetuo possidendam tenendam pariter et habendam salvo iure alieno, hac tamen conditione interserta, . . . ad dictum Castrum nostrum Deva, spectatium debita obsequia servicia. . . Datum Tordae in festo beati Stephani Prothomartiris anno Domini millesimo trecentesimo nonagesimo quarto ». (HURMUZA KI-DENSUȘIANU, *Documente*, I, 2, p. 354).

Faptul că este reprezentat cu o cruce pe umăr pare să fie o aluzie la acele împrejurări pline de zbucium, când lupta anti-otomană era tot mai îndirjită, când sub semnul crucii se ducea de fapt un crâncen

nomie a populației românești din districtele hunedorene, ca și rezistența opusă încercării statului feudal maghiar de a-i știrbi autonomia¹. Cnezii și voievozii români au fost principalii beneficiari ai

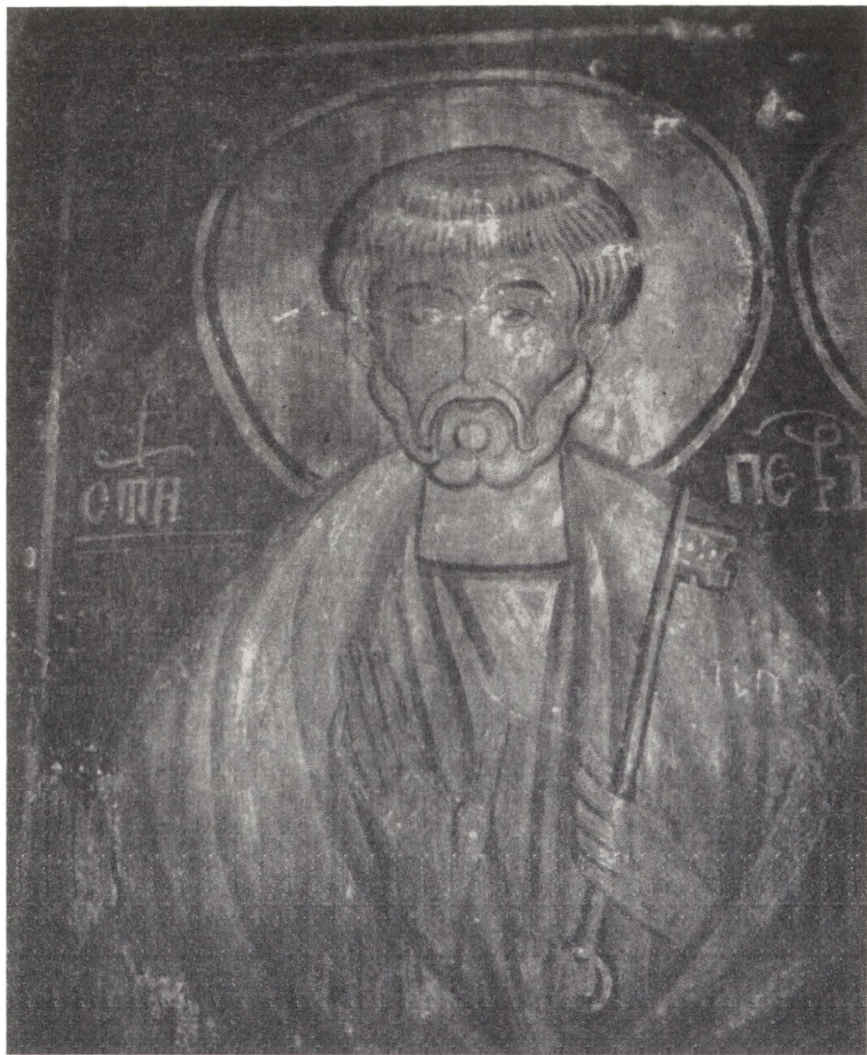


Fig. 5. — Biserica ortodoxă din Leșnic. Sf. Petru. Foto V. Drăguș.

război de apărare împotriva unor aprigi invadatori.

În această luptă, deosebit de grea pentru regatul maghiar, din care voievo-datul autonom al Transilvaniei făcea parte, rolul românilor din districtele Hunedoarei și Zarandului a fost dintre cele mai importante. Este cunoscută relativa auto-

acestei relative autonomii și pentru meri-tele câștigate în paza granițelor Transil-vaniei² ei au obținut, pe lângă danii și înnobilări, dreptul de a ctitori biserici ortodoxe de zid pe moșiile lor, construcții modeste ca și aceea de la Leșnic. Ca un ecou al acelor vremuri de lupte, trebuie considerată și introducerea în compoziția

¹ *Istoria României*, vol. II, Buc., 1962, p. 264.

² *Ibidem*, II, p. 275.

tradițională a « Judecății de apoi » a unui element cu totul original. Pe peretele sudic, deci în partea dreaptă a scaunului de judecată¹, la Leșnic este înfățișată o scenă cu totul neobișnuită, înfățișând doi ostași, primul ducând pe umăr un ostaș căzut în luptă — avînd o săgeată înfiptă în piept —, cel de al doilea ducînd, tot pe umeri, un țap. O inscripție pictată alăturată glăsuiește astfel:

БРАТНЕ МОЕ КОАЙКО МЕ ОБЪДОХЪ СТРАНА
ЗЕМН ЗА ГРАХН МОЕ

adică: « O, fratele meu, cît de mult am suferit în țară străină pentru păcatele mele »².

Această imagine pare să fie o evocare a jertfelor de sînge plătite de Dobre Românul în luptele cu turcii, lupte în care au căzut rude apropiate, poate un frate ucis de săgeată pe meleaguri străine. Ar putea fi vorba despre o participare la luptele antiotomane ale cnezilor bănățeni — în anii 1390—1391, cînd bandele prădalnice de achingii, trimise de Firuz bei, trecuseră Dunărea în Țara Românească și Banat, jefuind cumplit. Sau poate este o rememorare a faptelor de arme petrecute în toamna anului 1394, cînd, după strălucita victorie de la Rovine (10 octombrie 1394), repurtată de armatele lui Mircea cel Bătrîn asupra turcilor lui Baiazid, unele pilcuri turcești, care se retrăgeau în dezordine, au fost nimicite de oștile lui Sigismund de Luxemburg, venit în Banat pentru a sprijini acțiunile aliatului său³. Știind că documentul prin care cneazul Dobre este răsplătit pentru faptele sale datează de la sfîrșitul aceleiași an (27 decembrie, cînd se prăznuiește sărbătoarea protomartirului Ștefan), faptul pare a fi cu puțință⁴.

¹ Cunoscute fiind sensurile simbolice ale așezărilor față de scaunul de judecată, este evident că cel căzut în luptă este adus ca făcînd parte din rîndul dreptilor.

² Traducerea aparține prof. P. P. PANAITESCU.

³ *Istoria Romîniei*, II, p. 367, 368, 369.

⁴ De altfel nu este o necesitate obligatorie căutarea evenimentelor la care se referă pictura neapărat înainte de data documentului din 1394. Biserica a putut fi ridicată mai tîrziu, cînd privilegiile cîștigate asigurau ctitorului mai multe posibilități economice — și pare chiar mai probabil să fie așa —, în care caz Dobre Românul și-a pierdut fratele într-una dintre numeroasele bătălii — Nicopole sau alta — din anii care au urmat.

Oricum, dincolo de aceste, încă ipotetice, referiri la evenimentele militare ale timpului, imaginea de la Leșnic a ostașului căzut în bătălie constituie, cel puțin deocamdată, singurul caz cunoscut cînd luptele de apărare împotriva turcilor găsesc o asemenea ilustrare în contextul iconografiei bisericești medievale⁵.

Țapul ar putea reprezenta aici ideea de jertfă, în spiritul simbolic al sacrificiului lui Abraham, întărind deci sensul imaginii pe care inscripția o tilcuiește cu atîta jale.

Această ilustrație de cronică, de mult uitată, vine să întregească istoria acelei epoci de îndelungate și grele lupte antiotomane, în care marele erou hunedorean, românul Iancu de Hunedoara, avea să înscrie o atît de strălucită epopee. Aceste lupte, la care participarea romînilor hunedoreni a fost subliniată în repetate rînduri, aveau dincolo de semnificația lor defensivă, un pronunțat caracter social, înrolarea în armatele lui Iancu fiind cel mai bun prilej pentru iobagi de a părăsi pămînturile de care erau legați. De aici și largul sprijin popular de care s-a bucurat Iancu de Hunedoara, de aici și numeroasele sale victorii.

Turburătoare prin vibranta evocare a unor vremuri de luptă, demult apuse, această imagine este emoționantă și prin naivitatea plină de farmec a limbajului artistic, prin exprimarea fără echivoc a mesajului său. Recunoaștem aici afirmarea unui puternic simț al prezentului istoric care, forțînd canoanele iconografiei tradiționale, oferă o ilustrare plină de evocare a vieții pămîntene, reală și plină de zăbucium. Reprezentarea legendei regelui Ladislau pe pereții multor biserici transilvănene secuiești din aceeași epocă ar putea

⁵ Deși fără nici o legătură, ca semnificație, este poate util să amintim că la biserica ortodoxă din Densuș — deci tot în Hunedoara — pe latura nordică a stîlpului de sud-est se află schițată imaginea, cu totul neobișnuită pentru iconografia ortodoxă, a sfîntului Bartolomeu. Pe un fond vag albastrui se detașează silueta sfîntului, complet nud și chel. El duce pe umărul stîng, pe o cîrjă, o piele de om, iar în mina dreaptă are o seceră.

Datînd, cu probabilitate, din prima jumătate a secolului al XV-lea, această atît de ciudată imagine este singura care, doar ca idee de compoziție, poate fi pusă în legătură cu grupul de la Leșnic.

fi comparată, ca o analogie îndepărtată totuși ca sens, pentru înțelegerea atmosferei în care o temă iconografică mai apropiată de viață putea pătrunde în programul picturilor murale din Transilvania în secolele XIV—XV.

Un alt aspect demn de relevat în « Judecata de apoi » de la Leșnic este prezența accentelor satirice, în rîndul celor care sînt chinuți de flăcările iadului fiind înfățișați zlătarul¹, crișmarul, prostituata, preotul păcătos. Este cea mai veche reprezentare de acest tip din pictura medievală românească, preludiu îndepărtat al acelor « judecăți » bogate în accente de critică socială, din pictura secolului al XVIII-lea.

★

Este timpul să ne întrebăm cine era autorul acestor picturi sau — extinzînd întrebarea — cine erau zugravii bisericilor ortodoxe hunedorene în acea vreme. Încercînd să stabilim identitatea lor etnică este firesc să respingem din capul locului ipoteza că ar fi venit din afara hotarelor Transilvaniei. Țara Românească, Moldova și mai ales Serbia aveau la acea dată o artă în directă legătură cu tot ceea ce însemnase pentru vechea pictură bizantină inovația epocii paleologe. Erau desigur ortodocși localnici, formați în acel mediu de complexă structură artistică pe care îl avea Transilvania timpului, în care se întâlneau atîtea variate tendințe artistice la nivelul provinciei cu vie spiritualitate populară, erau așadar romîni², și acest fapt trebuie subliniat cu deosebire. El dovedește că scurta perioadă în care, datorită împrejurărilor istorice prielnice, cnezii romîni au reușit să dobîndească dreptul de a ctitori biserici de zid, a fost suficientă pentru afirmarea talentelor locale, pentru cristalizarea unei sinteze artistice românești.

Ca un argument în acest sens se cuvine să menționăm frumoasa figură a sfîntului

Petru, caligrafiată cu grijă, al cărui tip cu trăsături liniștite, cu ochii expresivi și blajini, este familiar ariei de artă veche românească în general, ca și figura de o nobilă prestanță a sîntei Varvara. Descifrăm în aceste figuri, în liniile lor blînde dar ferme, în robustețea construcției, ca și în cromatica discretă, lipsită de stridențe, valori estetice care depășesc cadrul unei creații accidentale și care se recunosc ca elemente definitorii pentru vechea artă românească hunedoreană în ale cărei bune tradiții a lucrat zugravul anonim.

★

Așa cum s-a amintit, peretele de est al naosului și altarul poartă o pictură tîrzie, care conform elementelor stilistice se situează cu certitudine în cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, poate în 1772, de cînd datează o proscomidie de lemn³.

Peretele estic al naosului este acoperit cu o mulțime de medalioane și scene de mici dimensiuni, ceea ce îi dă un aspect cu totul particular.

Deasupra arcului triumfal este înfățișată « treimea », după un tip iconografic catolic, tatăl și fiul pe tron țin globul pămîntesc timbrat de o cruce, deasupra lor duhul sfînt ca porumbel. De o parte și de alta doi îngeri îngenunchiați, apoi cîte trei medalioane cu profeți și în registrul inferior cîte două medalioane cu simbolurile evangheliștilor. Pe arhivolta arcului triumfal, medalioane cu apostoli. Tot în medalion sînt înfățișate: « Îndoiala lui Toma », « Schimbarea la față » (la nord), « Tăierea împrejur », « Intrarea în biserică » (la sud). În partea inferioară a pereților, de o parte și de alta a deschiderii spre altar, sînt grupate cîte patru scene. La nord, pe registrul superior, sînt: « Nașterea lui Christos », « Botezul », iar pe registrul inferior, « Sfînta Paraschiva » și « Vindecarea orbului ». La sud, pe registrul superior, « Intrarea în Ierusalim »

¹ Zlătarul (Златаръ) apare aici ca un firesc reprezentant al feudalității din zona auriferă a Zărandului învecinat.

² Referindu-se la zugravul bisericii ortodoxe din Ribîța, St. METEȘ (*Istoria bisericii romine în Transilvania*, Sibiu, 1935, I, p. 167) crede că acesta ar fi popa Dragoșin, pomenit în pisanie, căruia îi atribuie și pictura bisericii din Lupșa. În realitate popa Dragoșin era chiar parohul bisericii din Ribîța; numele zugravului a fost

acoperit de un pilastru construit în secolul al XVIII-lea pentru a susține bolta « a vela », care a înlocuit vechiul plafon de lemn.

³ Proscomidia este de fapt un dulap de lemn, avînd în interior inscripția în chirile: « Această proscomidia l-au plătit <upan> erei Matei di<n> Leșnic, ianuar 4, 1772 ». Pe partea dinăuntru a ușii este zugrăvit sfîntul diacon Ștefan, în mina dreaptă cu o cădelniță, iar în cea stîngă cu un sfeșnic cu trei brațe.

și « Constantin și Elena », pe registrul inferior « Adormirea Maicii Domnului », « Intrarea fecioarei în biserică ». Ținută într-o tonalitate roșcată, cu un aspect decorativ plăcut, pictura acestui perete pare mai degrabă o aglomerare de icoane decât un ansamblu monumental. Răzbate aici ceva din arta iconarilor pe sticlă, în special în micile scene din zona inferioară a pereților, unele imagini « Constantin și Elena », « Paraschiva », « Botezul », « Intrarea în Ierusalim » etc. fiind cu deosebire familiare acestora.

În altar zugrăvelile sînt opera altui artist, probabil contemporan cu precedentul. Bolta, împărțită în două, are spre est figura « orantei » iar spre vest pe Dumnezeu tatăl. În spațiile libere, capete de îngeri.

Pe perete, de la stînga la dreapta, sînt înfățișați Vasile cel Mare, Grigore de Nazianz, Isus arhieru binecuvîntînd, Ion Gură de Aur, Nicolae (nord); arhidiaconul Lavrentie și un alt diacon — Roman? (est); arhidiaconul Ștefan, Atanasie, Chiril (sud). Figurile din altar sînt de dimensiuni relativ mari, convenționale, aparținînd sferei stilistice a picturii postbrîncovenești.

Desenul sigur dar sec, culorile văroase, chipurile stereotipe ar fi suficiente argumente pentru a nega orice valoare artistică acestei picturi, dacă ansamblul nu s-ar închea într-o unitate cu vădite calități decorative. Asemănări evidente de factură, ca și prezența — mai puțin obișnuită —, a lui Isus arhieru în iconografia altarului — obligă alăturarea de picturile bisericii de la Gura Sada¹, executate în 1765 de zugravii Ioan din Deva și Nicolae din Pitești, cărora, credem, li se datorează și zugrăvirea altarului de la Leșnic².

★

Fără îndoială că problemele ridicate de cercetarea valorosului monument istoric care se dovedește a fi biserica ortodoxă din Leșnic sînt departe de a fi epuizate³. Este însă de pe acum sigur că rezolvarea lor va contribui nu numai la întregirea unei pagini din istoria artei medievale românești din Transilvania, dar încă și istoria însăși va avea de cîștigat.

VASILE DRĂGUT

DATAREA ANSAMBLULUI DE PICTURĂ DE LA RÎȘCA

Biserica mănăstirii Rîșca, cu hramul sfîntului Nicolae, a fost construită de Petru Rareș în 1542⁴, adică la un an după revenirea sa în domnie⁵. S-a

considerat pînă acum că și ansamblul de pictură interioară și exterioară al acestui monument⁶ ar fi fost realizat în timpul aceluiși voievod⁷. Vom vedea însă, din

¹ Situată tot pe Mureș, 15 km mai la vale.

² Pentru motive care vor fi arătate cu alt prilej, credem că autorul picturilor din altar este Nicolae din Pitești.

³ Adăugăm cîteva grafite de pe perețele sudic al naosului: pe haina lui Pavel, « Protopop Iosif 1719 »; pe haina lui Petru: « Popa Sima 1719 »; idem: « scris-a(m) eu diacon Ioan școle. (?) ani domi(ni) 1737 ».

⁴ G. BALȘ, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XV-lea*, București, 1928, p. 76—78.

⁵ Petru Rareș a domnit între 1527—1538 și 1541—1546.

⁶ Pictura interioară zace sub un al doilea

strat de zugrăveală, așternut în prima jumătate a veacului al XIX-lea. Pînă la îndepărtarea acestui strat, interesantă rămîne, deocamdată, numai pentru pictura exterioară, păstrată, cu ușoare retușări, pe aproape întreaga fațadă de sud.

⁷ N. IORGA, *Inscripții din bisericile Romîniei*, I, București, 1906, p. 51—52; N. IORGA și G. BALȘ, *L'art roumain*, Paris, 1922, p. 117; I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'Evolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris, 1928, p. 87 și 169; P. HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*, Paris, 1930, p. 228; A. GRABAR, *L'origine des façades peintes des églises moldaves*, în *Mélanges offerts à M. Nicolas Iorga*, Paris, 1935.

cele ce urmează, că zugrăvirea bisericii a fost efectuată, în realitate, la 5—6 ani după moartea lui Petru Rareș.

Cu prilejul transformărilor săvârșite în prima jumătate a veacului al XIX-lea, călugării mănăstirii au suprimat, pentru a cîștiga mai mult spațiu, zidul despărțitor dintre naosul și pronaosul bisericii¹. O dată cu acest zid a dispărut și tabloul votiv, care figura, după tradiția moldovenească a veacurilor XV—XVI, pe perețele de vest al naosului, în dreapta ușii de intrare. Din respect pentru amintirea ctitorilor, reînnoitorii mănăstirii au zugrăvit însă, după cum se știe, pe perețele de nord al încăperii ce servește de pronaos², o copie a tabloului votiv pe care-l sacrificaseră.

În această copie (fig. 1), sînt înfățișați — sub protecția sfîntului Nicolae care-i prezintă lui Hristos — Petru Rareș, fiul său Ștefan, soția sa Elena și copiii mai mici, Ruxandra și Constantin. Ceea ce atrage de la prima vedere atenția în copia tabloului de la Rîșca este, pe de o parte, lipsa lui Iliăș, fiul mai mare al lui Rareș și al Elenei, iar pe de altă parte, modul în care e prezentat Ștefan. În timp ce fratele său mai mic, Constantin, poartă pe cap o simplă bonetă, Ștefan, de aceeași înălțime cu tatăl său, poartă ca și el, peste bonetă, coroana voievodală. Toate aceste particularități dovedesc însă că zugrăvirea bise-

ricii mănăstirii Rîșca avusese loc nu sub domnia a doua a lui Petru Rareș, cînd Ștefan era abia un copil de 10—14 ani, ci după turcirea lui Iliăș³, adică atunci cînd Ștefan, tînr de vreo 19 ani, ajunsese domn al Moldovei: 1551—1552⁴.

Vorbînd despre copia tabloului votiv de la Rîșca este locul să amintim și despre tabloul votiv de la Probota, făcut de Iliăș cu un an-doi în urmă⁵ (fig. 2). Compararea celor două reprezentări este foarte instructivă, pentru că asemănările izbitoare ce se pot constata arată că, deși grosolană ca factură, copia de la Rîșca prezintă, din punct de vedere iconografic, o imagine fidelă a tabloului dispărut, dacă facem abstracție, bine înțeles, de orientalizarea sau, mai bine zis, «modernizarea» veșmintelor după moda fanariotă.

Remarcăm, în primul rînd, că și la Probota, voievozii poartă sub coroană o bonetă. Este aceeași bonetă pe care, pînă în vremea lui Petru Rareș, o purtaseră numai demnitarii (a se vedea portretul lui Sendrea la Dolhești, al lui Ioan Tăutu la Bălinești, al lui Gavril Troțușanu la Părhăuți etc.), dar pe care, împodobind-o cu perle, acest voievod a introdus-o și în costumul domnesc. Ea apare mai întîi la fiii lui Rareș, după cum dovedește portretul funerar al lui Ion, zugrăvit la Probota în 1532⁶. Curînd după aceea, voievodul o adoptă el însuși, punînd însă

¹ G. BALȘ, *op. cit.*, p. 80.

² Această încăpere, de mari dimensiuni și acoperită cu turlă, a fost construită de vornicul Costea Băcioc în 1611—1617 (G. BALȘ, *op. cit.*, p. 79).

³ Iliăș Rareș a domnit din 1546 pînă în 1551, cînd a părăsit Moldova trecînd la mahomedanism.

⁴ Considerînd că pictura de la Rîșca ar data din timpul celei de-a doua domnii a lui Petru Rareș, N. IORGA (*loc. cit.*) a interpretat lipsa lui Iliăș din tabloul votiv ca o dovadă că pictura ar fi fost executată în vremea în care Iliăș se afla la Constantinopol ca ostatec. (Este cunoscută informația transmisă de Eftimie, cronicarul lui Alexandru Lăpușneanu, potrivit căreia Iliăș fusese trimis la Poartă încă din primăvara anului 1544. Vezi *Cronicile slavo-romîne din sec. XV—XVI* publicate de ION BOGDAN, ed. P. P. Panaitescu, București, 1959, p. 118). Particularitățile tabloului votiv semnalate mai sus dovedesc eroarea afirmației lui N. Iorga. De altminteri,

dacă tabloul votiv de la Rîșca ar fi fost realizat într-adevăr în vremea în care Iliăș era ostatec, lipsa lui din tablou ar rămîne de neînțeles. Căci absența temporară a fiului domnesc nu ar fi însemnat nicidecum pierderea calității sale de ctitor din oficiu al acestei biserici. Ba încă reținerea lui în preajma sultanului nu ar fi putut fi, pentru îngrijoratul părinte, decît un motiv în plus pentru a-l include pe Iliăș în tabloul votiv și a-l recomanda astfel, împreună cu restul familiei, protecției cerești.

⁵ Am arătat într-un studiu recent (*Portretul funerar al lui Ion, un fiu necunoscut al lui Petru Rareș, și datarea ansamblului de pictură de la Probota*, în S.C.I.A., nr. 1, 1959, p. 65—66) că actualul tablou votiv de la Probota nu este cel originar, din vremea zugrăvirii bisericii (1532) ci un al doilea tablou, făcut de Iliăș în 1550, cu prilejul construirii zidului de incintă al mănăstirii.

⁶ Vezi reproducerea fotografică a acestui portret la SORIN ULEA, *op. cit.*, p. 63.



Fig. 1. — Biserica mănăstirii Rîșca. Tablou înalt (Capitala / prima / stânga este o veacului al XIX-lea). Foto N. Ionescu.



Fig. 2. — Biserica mănăstirii Probota. Tabloul votiv. Foto N. Ionescu.

deasupra ei coroana, așa cum se vede din tabloul votiv de la Baia (1535—1538)¹.

Remarcăm, în al doilea rînd, gulerul rotund, împodobit cu perle, care apare și el, prima oară, la Baia, dar care la Probota și Rîșca e mai amplu și totodată mai «specializat», la costumul femeiesc el căpătînd în partea de jos o platcă. Nu mai puțin caracteristică e și coronița în formă de tiară pe care o poartă Ruxanda. Pînă și gestul pe care-l face Elena, soția lui Rareș, cu mîna dreaptă întinsă protector deasupra capului fiicei sale, e același în ambele reprezentări, arătînd că zugravul de la Rîșca a lucrat tabloul său după modelul celui, puțin anterior, de la Probota.

Datarea exactă a ansamblului de pictură de la Rîșca prezintă o importanță deose-

bită pentru înțelegerea direcției în care a evoluat conținutul de idei al picturii exterioare moldovenești în anii care au urmat epocii eroice a lui Petru Rareș. Dacă în această epocă pictura exterioară, creată din inițiativa domniei, constituie, prin tematica ei, un instrument de activizare a maselor în luptă pentru independență², la Rîșca, dimpotrivă, apare pentru prima dată și în forme foarte clare, tendința spre evazionismul mistic, dovedind că odată cu declinul politic al Moldovei pictura exterioară începuse să intre sub influența monahismului.

Dar această problemă va face obiectul părții a doua a studiului citat mai sus.

SORIN ULEA

DATE NOI ÎN LEGĂTURĂ CU ACTIVITATEA LUI G. ASACHI ÎN ITALIA

Cu toate că despre activitatea de pictor a lui G. Asachi s-au scris în ultima vreme merituose studii, totuși, atît datorită faptului că lucrările sale din mapele Academiei Mihăilene, preluate de către Academia Romîină din București și Muzeul de artă din Iași, nu sînt în întregime identificate³, cît și deosebirii de calitate între operele efectuate în prima tinerețe — cînd s-a dăruit cu totul picturii — și cele mai tîrzii, cînd a activat ca scriitor, profesor și editor, desenînd ocazional și grăbit, nu s-au putut enunța unele trăsături caracteristice ale acestui pionier al plasticii romînești.

O serie de lucrări, aparținînd lui G. Asachi sau unor prieteni ai săi pictori, nestudiate și nepublicate pînă în prezent, care se găsesc în Muzeul regional din Turnu Severin, ne permit să reluăm în

nota de față — o dată cu prezentarea acestor opere — problema atît de interesantă a formării sale ca pictor în Italia, epocă de început și, totodată, de apogeu, în acest domeniu.

Lucrările fac parte din fondul dr. C. I. Istrati, pasionat colecționar și autor al unui merituos studiu despre G. Asachi⁴. Desigur ele au intrat în posesia dr. C. I. Istrati, după publicarea studiului său⁵ și au fost strînse, probabil, în vederea unei alte cărți care n-a mai apărut.

Acad. G. Oprescu⁶ a arătat rolul hotărîtor pe care l-a avut în educația artistică a compatriotului nostru prietena sa din Roma, Bianca Milesi.

Tînăra milaneză, cîștigată de noile idei difuzate în Italia de revoluția franceză, cu tot ceea ce aduceau ele înnoitor și progresist, se dovedește o

¹ Vezi o reproducere fotografică a acestui tablou la G. BALȘ, *op. cit.*, p. 276.

² Vezi SORIN ULEA, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești*, în S.C.I.A., nr. 1, 1963.

³ O identificare a lucrărilor lui G. Asachi existente în colecția Cabinetului de stampe al Academiei R.P.R. a făcut-o acad. G. OPRESCU, *Grafica romînească în secolul XIX*, vol. I, Buc.

1942, p. 54.

⁴ C. I. ISTRATI, *Din trecutul nostru*, în *Literatura și arta romîină*, an. XIII (1909), nr. 7—8—9 (și extras).

⁵ Vezi p. 449, nota 1.

⁶ G. OPRESCU, *Cîteva precizări în legătură cu biografia lui G. Asachi*, *Studii și cercetări de istoria artei*, an. I (1954), nr. 1—2, p. 221—223:

adversară a pretențiilor absolutiste ale lui Napoleon¹.

Nu cu mulți ani înainte de sosirea lui G. Asachi la Roma, în 1796, generalul Bonaparte, exponent încă al idealurilor revoluției, cucerise într-un impetuos război Italia, spulberând puterea austrieilor și a micilor monarhi, adversari sau neutri, pe care îi întâlnise în cale. Politica sa ulterioară a fost însă departe de a mulțumi păturile largi ale poporului italian. Pe plan economic, el a încercat să frîneze progresul industrial din această țară, iar pe plan cultural a inițiat o campanie de înstrăinare a operelor artistice din peninsula, care nu putea decît să nemulțumească pe italieni².

Generalul numise pe Andrea Appiani, din Milan, profesorul de mai tîrziu al Biancăi Milesi, descendentă a familiei Visconti, comisar artistic superior pentru Lombardia și Veneția, cu misiunea de a strînge capodoperele maeștrilor și a le trimite în Franța. Pictorul simulează că este bolnav și evită această penibilă îndelnicie³.

În 1804 Napoleon se proclamă împărat. Este epoca marilor succese militare de la Austerlitz, Iena, Eylau, Wagram, care se va sfîrși cu campania din Rusia din 1812, cînd va începe declinul. Napoleon, declarat și rege al Italiei, caută să dea un fast deosebit capitalei acestei țări, care cunoaște, ca și Parisul, o luminoasă viață artistică, în vreme ce poporul era, cum am văzut, ținut departe de progres.

Școala neoclasică a lui David și Ingres se impune cu precădere și la Roma⁴,

o dată cu preocuparea de a glorifica victoriile imperiale, făcînd cunoscute prestigiul și forța napoleoneană. Aceste două tendințe oficiale se reflectă în opera artiștilor reprezentativi ai epocii.

Andrea Appiani, profesorul Biancăi Milesi⁵, pe care-l va cunoaște desigur și G. Asachi, lucrează un portret al lui Napoleon, apoi în 1808, anul sosirii tînărului moldovean în Italia, o frescă în palatul regal din Milan, reprezentînd apoteoza tînărului general înconjurat de alegorii. Pe de altă parte, doi ani mai tîrziu, în 1810, el pictează într-o sală din același castel, frescele inspirate de antichitate « L'Hyménée et la Paix » și « Légende de la Psyché »⁶.

Antonio Canova, în atelierul său vor lucra Bianca Milesi (după mutarea din Milano în 1810)⁷ și G. Asachi — ambii fiind în aceeași vreme elevi ai « Academiei de emulație a Belle Artelor » a lui Michel Köck (Koeck)⁸ —, milita pe de o parte, pentru aceeași artă anticizantă, tratînd, în jurul lui 1810, teme ca « Amor și Psyché » și « Hebe », sculptînd dansatoare și încercînd să readucă la modă stelele funerare antice⁹, iar pe de alta, executa portrete ale familiei Bonaparte, pe Napoleon însuși, pe Borghese (« Venus victrix ») și pe mama sa Letiția¹⁰.

Pe pictorul Vincenzo Camuccini, de la care G. Asachi a adus în țară o frumoasă gravură¹¹, pictor reprezentativ al Romei neoclase și litograf de mare faimă, numit de Napoleon director al muzeelor din Italia, G. Asachi l-a cunoscut desigur în salonul Biancăi Milesi, cu care V. Camuc-

mutară la 11 oct. 1810 la Roma ».

⁸ Note scrise cu creionul de G. Asachi pe volumul EMIL SAUVESTRE, *Notice biographique*. . . (La C. I. ISTRATI, *op. cit.*, p. 28): « À cette époque se trouvait à Rome G. Asachi pour y faire des études archéologiques, en s'occupant aussi de la peinture; il a eu l'occasion de voir Melle Bianca chez Michel Keck. La conformité des principes et d'occupation établis <sic> entre ces deux élèves une liaison ». « . . . pendant ce temps je dessine <sic> dans les ateliers de Canova d'après des statues et à côté de Blanche qui m'inspirait. . . ».

⁹ M. V. ALPATOV, *A propos des stèles funéraires russes du XVIII-ème siècle* (Canova et Martos), în *Omagiu lui George Oprescu*, Buc., 1961 (și extras).

¹⁰ ARDUINO COLOSANTI, Antonio Canova, în *Enciclopedia Italiana*, VIII, p. 765—767.

¹¹ « Hercules și Leul », aqua forte și aqua tinta. (B.A. R.P.R. Cab. de stampe).

¹ G. ASACHI, *Muza unui Moldo-Romîn*, în *Calendarul pentru poporul românesc din 1864*; « Dar Bianca era menită a plini mai înaltă chemare politică; ea a fost membră a unui comitet secret, a cărei misie ținea a elibera Italia de jugul lui Napoleon cel mare; persecutată ea se adăposti în Svițera și după căderea gigantului ea reveni în Franța. . . ». Generalul Charles-François Miollis o grațiază, după ce Bianca Milesi este arestată (C. I. ISTRATI, *op. cit.*, p. 27).

² E. V. TARLÉ, *Napoleon*, Buc., 1960, p. 47, 62 și 279.

³ UGO OJETTI, Andrea Appiani, în *Enciclopedia Italiana*, III, p. 758.

⁴ A. MICHEL, *Histoire de l'Art*, tome VIII, 1^{ère} partie, Paris, 1925, p. 184.

⁵ G. OPRESCU, *op. cit.*, p. 222.

⁶ UGO OJETTI, *loc. cit.*

⁷ E. SAUVESTRE, *Notice biographique*, Blanche Milesi-Mojon, Paris, 1854, citat de G. I. ISTRATI, *op. cit.*, p. 8: « Bianca Milesi cu mama sa se

cini¹ era rudă, și l-a avut cîtăva vreme profesor².

Prin relațiile sale personale și desigur prin Bianca Milesi, al cărei salon era frecventat de personalitățile politice și artistice cele mai importante din Italia³ —

citească cărți de istorie ale patriei sale și să încerce — înainte de îndemnul lui N. Bălcescu⁵ — a reprezenta scene și chipuri ilustre din trecutul Moldovei.

Dar — așa cum am arătat — dincolo de această întoarcere la antichitate și glori-



Fig. 1. — G. ASACHI, «Prima întâlnire a tatălui lui Alviro cu Elena» (Muzeul reg. Turnu-Severin).
Foto N. Ionescu.

printre alții și de generalul Charles-François Miollis, guvernatorul Romei sub ocupația napoleoneană — Gh. Asachi are prilejul să cunoască pe de o parte această tendință de înțelegere a antichității — el însuși mărturisea mai târziu că a mers în Italia «să studieze arheologia»⁴ — care se potrivea cu studiile academiste de tradiție, pe care le execută cu râvnă, iar pe de alta să constate preocuparea artiștilor de a înfățișa compoziții de masă, cu lupte, încoronări, apoteoze, teme care vor îndemna pe tînărul moldovean să

ficare a figurii și acțiunilor împăratului, pe care o practica arta oficială, exista un alt curent în lumea artistică a Italiei primului deceniu al secolului al XIX-lea, la care G. Asachi este de asemenea receptiv.

Italianii încep să devină nemulțumiți de politica imperială care, pe plan economic, sortise Italiei un rol de furnizoare de materie primă. Mișcări populare, la care ia parte Bianca Milesi⁶, și de care nu este străin, desigur, nici G. Asachi, dovedesc aceste frământări, care se reflectă și în

¹ F. PFISTER, V. Camuccini, in *Enciclopedia Italiana*, VIII, p. 621; U. THIEME-F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, V, Leipzig, 1927, p. 482.

² Vezi p. 442.

³ G. OPRESCU, loc. cit.

⁴ Vezi p. 438, nota 8.

⁵ Gh. Asachi și începuturile litografiei în Moldova, in *Studii și cercetări de bibliologie*, 1955, nr. 1, p. 69.

⁶ Vezi p. 438, nota 1.



Fig. 2. — G. ASACHI, *Portretul Biancăi Măileș* (Muzeul reg. Turnu-Severin).
Foto N. Ionescu.

operele de artă. Artiști cunoscuți, prieteni ai Biancăi Măileș și G. Asachi, ca pictorii Felice Giani și Giacomo Pinelli, încearcă în lucrările lor, îndepărtându-se atât de antichitate, cât și de scenele a căror vedetă era invariabil Napoleon, să se apropie de realitatea imediată și să o redea viu și spontan.

Evident că tehnica potrivită acestor teme nu era cea a frescei sau a uleiului pe mari panouri, pe care o cultiva cu precădere

arta oficială, ci a desenului și gravurii. Atât Felice Giani, cât și Giacomo Pinelli erau iscusiți ilustratori de carte și îndemnatnici gravori. În 1808, existau de altfel în Roma numeroase ateliere litografice, cel mai vechi fiind al lui Dall'Armi, iar cele mai noi ale lui Rosi, Battistelli, Luigi Valadier¹. (Așa cum a arătat acad. G. Oprescu², G. Asachi își va numi gazeta sa *Albina Românească* după unul din numele acestor ateliere.)

¹ Gh. Asachi și începuturile litografiei în Moldova. . . , loc. cit.

² G. OPRESCU, *op. cit.*, p. 221.

Tinărul G. Asachi nu a rămas indiferent la acest nou curent de reînnoire al artei italiene, încercînd să înțeleagă și să-și apropie noile idei din jur.

Lucrările inedite din Muzeul regional din Turnu-Severin ne ajută să surprindem și să analizăm atît studiile « oficiale »,

Este probabil că Gh. Asachi a ținut în timpul șederii sale la Roma să ilustreze — poate pentru prieteni — un episod din viața părinților săi, evident, în același spirit anticizant, în care va fi concepută mai târziu întîlnirea dintre Traian și Dochia ¹.



Fig. 3. — G. ASACHI, «Leuca sacrum» (Muzeul reg. Turnu-Severin). Foto N. Ionescu.

academice ale lui G. Asachi, în care își ilustrează și momente autobiografice — ca evenimente din viața părinților săi sau pasiunea pentru Bianca Milesi —, cit și cele în care se relevă noua mișcare protestatară. Totodată, reintregind din puținele lucrări ale acestei scurte activități plastice, care va constitui totuși punctul de plecare al artei moderne românești, activitatea sa din Italia, vom încerca să deslușim și unele evenimente din viața sa, mai puțin cunoscute.

★

¹ Desenul « Dochia și Traian, despre zicerile moldo-rominilor » va fi executat după indicațiile lui G. Asachi de către Giovanni Schiavoni, iar stampa, litografiată de Hoffmann (vezi Gh. Asachi și începuturile litografiei în Moldova, loc. cit.).

² Pseudonimele pastorale ale lui G. Asachi erau Alviro, Corintio Alviro, Alviro Dacico,

Explicația italienească de sub acest desen ne lămurește semnificația scenei: « Primo incontro del padre d'Alviro ², con Elena, poscio suo sposa a Tarnauca anno 1780 » ³.

Știm din relația lui Alexandru Iconomu, rudă a lui G. Asachi ⁴ și dintr-o scrisoare a unui primar din Herța ⁵, localitate în care s-a născut G. Asachi, că bunicul său dinspre mamă, ardelean din satul Teaca de lângă Biserica Albă, a migrat în Moldova, în urma unor razii turcești. Căsătorit în satul Tîrnăuca, avu doi copii, pe

Giorgio Moldavo, Romano-Dacico etc. Cele ale Biancâi Milesi, Leuca, Lefca, Cîntia. (I. C. ISTRATI, op. cit., p. 10 și p. 12, nota 3).

³ Laviu și peniță; 0,270 × 0,410.

⁴ Bibl. Acad. R.P.R., Mss. rom. 3075.

⁵ V. A. URECHE, George Asachi, cuvînt rostit de... la inaugurarea statuii lui în 14 octombrie 1890, Buc., 1890, p. 9.

Alexandru și pe Elena, mama lui G. Asachi. «Pe cînd spăla rufe la pîriu, fata a întîmpinat pe un tînar pribeag, care nu era altul decît Lazăr Asachi <tatăl lui G. Asachi — P.C.> român din Ardeal, de unde se refugiase și el din pricina turburărilor. Trei zile după aceea, Lazăr se căsătorește cu fata părintelui Neculai, peste șase luni se preotește, iar peste nouă se naște G. Asachi»¹.

Data de 1780 din inscripția de pe desenul de la Roma, ca și cea de 1784 care pare a fi fost scrisă anterior, ne apar eronate în lumina relației lui Alexandru Iconomu că G. Asachi s-a născut după un an și jumătate de la întîlnirea părinților săi. Într-adevăr, deoarece G. Asachi vede lumina zilei în 1787 sau 1788, ar urma, după mărturia lui Alexandru Iconomu, că părinții săi s-au întîlnit în 1786 sau 1787. În realitate, relația lui Alexandru Iconomu de autenticitatea căruia s-au îndoit unii dintre biografii lui G. Asachi², pare a nu fi exactă. Este mult mai verosimil ca părinții lui G. Asachi să se fi întîlnit în 1780³.

În studiile scrise pînă în prezent despre G. Asachi, au apărut cîteva portrete ale Biancăi Milesi, al cărei rol în viața tînărului moldovean este bine cunoscut.

Un autoportret al Biancăi Milesi, în viziune leonardescă, poartă data 1812⁴. Să nu uităm că Bianca Milesi a fost eleva lui Andrea Appiani, format de profesorul său De Giorgi în spiritul admirației pentru Leonardo da Vinci și B. Luini. Portretul pare mai degrabă copia unei madone pictate de Leonardo decît imaginea unei ființe vii.

Un alt portret a fost publicat drept opera pictorului Andrea Appiani, care l-ar fi executat «la Milan în 1808»⁵. Nu am putut studia acest portret în original, «făcut desigur de Appiani»⁶ — mențiune care revelă că portretul nu este semnat —, dar din asemănarea lui de

viziune stilistică cu un portret inedit identificat de noi ca fiind al Biancăi Milesi desenat de G. Asachi din Muzeul regional din Turnu-Severin⁷, la care remarcăm aceleași contururi delicate, nu întotdeauna sigure, aceeași plasticitate convențională, academică, a figurilor, aceeași tratare fugară a veșmîntului, deducem că este executat tot de G. Asachi.

Portretul atribuit în mod eronat lui A. Appiani poartă legenda «E nient'altro» («Și nimic alta»), interpretată drept recomandăția maestrului dată tinerei sale eleve «de a nu întreprinde altceva în viață decît arta»⁸.

Un alt portret⁹, executat tot de G. Asachi, publicat, se află într-un album, în care el a scris: «Milesia virgo! te canem donec vita aura inest mea...» («Fecioară Milesi, te voi cînta cît timp voi fi în viață»), inscripție asemănătoare celei de pe portretul atribuit greșit lui A. Appiani.

Pe un alt patrulea portret — acesta inedit — pe care-l publicăm în prezent și care probabil reprezintă pe Bianca Milesi, figurează inscripția «Con laudi, discenti Giorgio Moldeo, Camucini» («Cu elogiul discipolului Giorgio Moldeo, Camucini») scrisă cu altă grafie decît cea a lui G. Asachi. Bănuim că această inscripție este o notație ețogioasă a profesorului V. Camucini la adresa discipolului său, executorul acestui desen.

În afară de portretele iubitei sale Bianca Milesi, G. Asachi a executat o serie de desene alegorice, ilustrînd sentimentele sale, pe care le traducea de altfel și în versuri. Aceste desene, semnate cu nume pastorale, după moda romanelor în circulație, ca și versurile ce constituiau corespondența amoroasă dintre tînăra milaneză și compatriotul nostru, aveau un cifru ce merită a fi deslușit.

Unul din desenele de la Muzeul regional din Turnu-Severin¹⁰, cunoscut și publicat

¹ Bibl. Acad. R.P.R., Mss. rom. 3075.

² Vezi E. LOVINESCU, *Gh. Asachi*, Buc., 1927, p. 11.

³ Desenele «Primo incontro del padre d'Alviro», «Leuca sacrum», (vezi p. 443), «Eneea în fața peșterii din Cumae» (vezi p. 445) și «Vitellius» (Repr. în H. BLAZIAN, *Gh. Asachi*, Buc., 1956, fig. 29) au aceleași dimensiuni: 0,27×0,41. Cel de al doilea și ultimul sînt semnate de G. Asachi, iar al doilea și al treilea poartă data 1812, revelînd autorul și data execuției acestor lucrări.

⁴ Repr. de C. I. ISTRATI, *op. cit.*, hors texte,

I, cu următoarea explicație: «Din colecția G. Asachi, în posesia I. P. Fotea, Iași. Pe ea stă scris: La mia care Musa Bianca Milesi da se disegnata. Roma 1812» («Draga mea Muză Bianca Milesi, desenată de ea însăși. Roma 1812»).

⁵ C. I. ISTRATI, *op. cit.*, p. 6, 8 și legenda imaginii hors-texte.

⁶ *Ibidem*, p. 58.

⁷ Creion; 0,279×0,233.

⁸ C. I. ISTRATI, *op. cit.*, p. 8.

⁹ Desen; 0,43×0,28. Repr. în H. BLAZIAN, *op. cit.*, fig. 6.

¹⁰ Peniță și laviu pe hîrtie; 0,27×0,40.

de către Elena Bacaloglu, a apărut cu explicația « Reprezintă pe Bianca și Asachi la picioarele sale. Pe scoarța copacului există litera B, arătată de Amor »¹.

Înțelesul desenului este însă altul. G. Asachi, suferind de dragoste, îngenunchie în fața Hygeei — ce altă identi-

— în realitate marca proprietarului de mai târziu al desenului —, ea este în mod sigur a lui G. Asachi, după semnificația scenei și dimensiuni², și a fost, probabil, lucrată în 1812.

Tot în 1812, G. Asachi a executat un alt desen, nepublicat pînă în prezent, din



Fig. 4. — G. ASACHI, Bianca Miliesi și G. Asachi în travesti antic (Muzeul reg. Turnu-Severin).
Foto N. Ionescu.

tate ar putea avea acest personaj feminin ce ține în mâini un șarpe și o pateră? — pentru a implora vindecarea. Zeul Amor îi arată inițiala Biancăi, săpată pe coaja copacului (evocînd deci pe Bianca), drept unicul leac salvator. Deși lucrarea poartă semnătura « L. colonel Asachi »

¹ ELENA BACALOGU, *Bianca Miliesi* i Giorgio Asachi, Roma, 1935, p. 9.

² Aceleași dimensiuni cu desenul « Hygeea sau Bianca? » (0,27 × 0,40) îl are « Studiu de nud » (repr. în H. BLAZIAN, *op. cit.*, fig. 20), revelînd pe G. Asachi drept autor.

³ Laviu pe hîrtie; 0,272 × 0,410. Inscripție mijloc jos: « Leuca sacrum, Alviro Roma 1812 ».

⁴ În legătură cu tema acestui desen, vezi și

Muzeul regional din Turnu-Severin, intitulat « Leuca sacrum » (« Cultul Leucei »)³. Desenul reprezintă pe zeul Amor așezat pe un pedestal pe care se află săpat numele Leucei (Bianca Miliesi). Nimfele caste împodobesc și glorifică dragostea pentru Leuca⁴, în vreme ce

poezia *Reseritul de Lefca* (publicată de C. I. ISTRATI, *op. cit.*, p. 28):

Pe a lunei orizontul a mea Zină cînd s-arată...
Vezi cum flutură prin nouri de Amori junei
o cîată

Cum resună d'armonie colnicii din Apenini
Unde pentru a ei laudă în chor sună o cantată,
Mii de păsări și de Nimfe ce-n a ei întîmpinare vin.

Ofrandă lui Eros aduc și Mirtil și Chloe.
(Repr. în H. BLAZIAN, *op. cit.*, fig. 15).

faunul impur privește dintre tufșuri. Desenul este semnat « Alviro, Roma 1812 ». Sentimentul, cu toată naivitatea lui, nu este lipsit de delicatețe. Compoziția și desenul sînt remarcabile, în cadrul operei lui G. Asachi, cu excepția faunului,

petalele smulse, că este iubită. În dreapta tabloului, eroul așteaptă ca partenera să se reazeze, încrezătoare în sentimentele sale.

Deși pictat într-un spirit academic, cu răceala și grația convențională a acestor



Fig. 5. G. ASACHI (?) Eneea în fața peșterii din Cumae (Muzeul reg. Turnu-Severin). Foto N. Ionescu.

care ne apare desprins din scenă, cu erori de anatomie și mișcare.

Un alt desen, publicat cu legenda « Jupiter și Juno »¹, pare a reprezenta mai degrabă pe Bianca Milesi și pe G. Asachi în travesti antic. Asemănarea celor două personaje crește, dacă examinăm tabloul în ulei, inedit, care se găsește în prezent în Muzeul regional din Turnu-Severin.

Într-un decor convențional, în gustul epocii, jumătate de arhitectură și jumătate vegetal, eroina sprijinită de o stelă funerară spartă are un gest de satisfacție, aflînd de la zeul Amor, care îi arată o floare cu

lucrări, tabloul ne impune prin corectitudinea desenului și prin armonia compoziției. El vine să îmbogățească numărul restrîns al tablourilor lui G. Asachi. Avînd în vedere că desenul pregătitor poartă data 1810, nu este exclus ca și uleiul să fie prima lucrare de acest fel a lui G. Asachi.

Un desen executat de prietenul lui G. Asachi, G. Pinelli, se intitulează « Templul iubirii »². În realitate, deoarece edificiul care se vede în fundalul scenei este templul Vestei de la Tivoli, desenat de altfel și de către G. Asachi³, în 1810 considerăm că în nici un caz nu poate fi vorba de un

¹ H. BLAZIAN, *op. cit.*, fig. 5 (0,50 x 0,66; datat 1810).

² Desen; 0,50 x 0,66. Reprodus în H. BLAZIAN (*op. cit.*, p. 6) drept un desen de G. Asachi. Recent s-a descoperit însă de către cercetătorii

Muzeului de Artă din Iași inscripția: „G. Pinelli, Roma 1811“.

³ Vezi p. 449. Pictat tot în 1810 ca și « Bianca Milesi și G. Asachi în travesti antic ».

templu al iubirii, ci de o temă care se leagă de templul castității.

Prezența Dianei celei caste în fața acestui templu lingă o fecioară pămînteană, însoțită de un vultur, mesagerul lui Zeus, ne încredințează că în desenul de

Un alt desen mitologic inedit, lucrat în 1812, aflat în Muzeul din Turnu-Severin, de astă dată aparținînd, se pare, lui G. Asachi, ilustrează un moment din *Eneida* lui Virgil².

Eneea, în rătăcirea lui maritimă, ancorează la Cumae, unde, într-o peșteră,

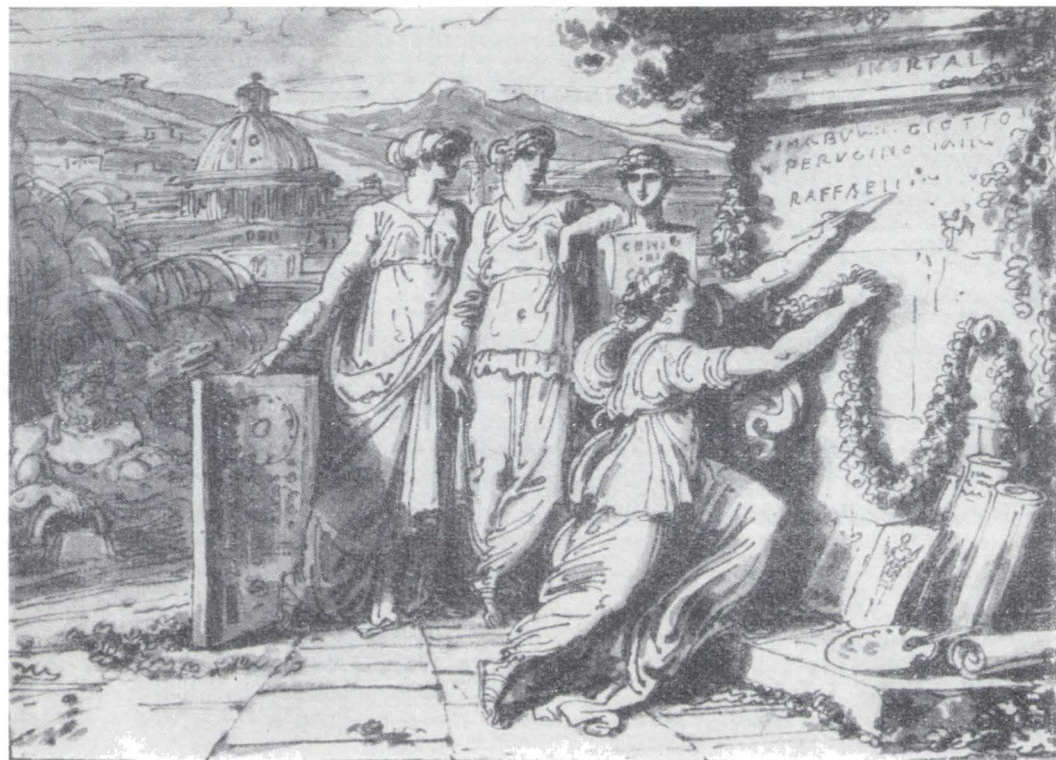


Fig. 6. — BIANCA MILESI, *Cele trei arte* (Muzeul reg. Turnu-Severin). Foto N. Ionescu.

care ne ocupăm este vorba de legenda fiicei lui Lycaon, frumoasa Callisto, căreia îi plăcea să petreacă în preajma Dianei și care va fi ademenită de Jupiter¹. Este probabil momentul în care casta Diana o izgonește din ceata sa, intenționînd, poate, să o săgeteze. Zeul Amor, arătînd spre inima fecioarei Callisto, îi oprește săgeata, iar un alt personaj îi prinde arcu cu mîna.

¹ OVIDIU, *Metamorfoze*, II, 409—530; idem, *Faste*, II, 155—192. Vezi și PAULY-WISSOWA, *Real Lexikon der Altertumswissenschaft*, X, col. 1726.

² Desen pe hîrtie; 0,272×0,411. Pe verso o inscripție indescifrabilă, terminată cu «Roma 1812». Vezi p. 442, nota 3.

³ VIRGIL, *Eneida*, VI, 234 sq.: «His actis, propere exsequitur // Spelunca alta fuit, vastoque

locuia sybila Deyphoba, dorind ca aceasta să-l ducă în imperiul morților, pentru a-și revedea tatăl³. Sfirșitul acestui episod ne lasă să deducem că Eneea în realitate visase. Desenul ne-ar reprezenta deci pe Eneea, adormit la gura peșterii, visînd pe tatăl său.

Desenul este remarcabil dacă îl referim la posibilitățile contemporanilor din Moldova a lui G. Asachi și chiar la începu-

immanis hiatu¹ / Scrupea, tuta lacu nigro nemo- rumque tenebris...» // (Tr. E. LOVINESCU, *Eneida*, Buc., 1938, p. 160: «După ce sfișiră acestea, Eneea se grăbi să îplinească poruncile Sibilei. Se afla o peșteră adîncă cu o gură uriașă, săpată în piatră, apărată de un lac negru și de niște păduri întunecoase...»). Se știe că Sibila din Cumae a fost zugrăvită și de Michel-Angelo.

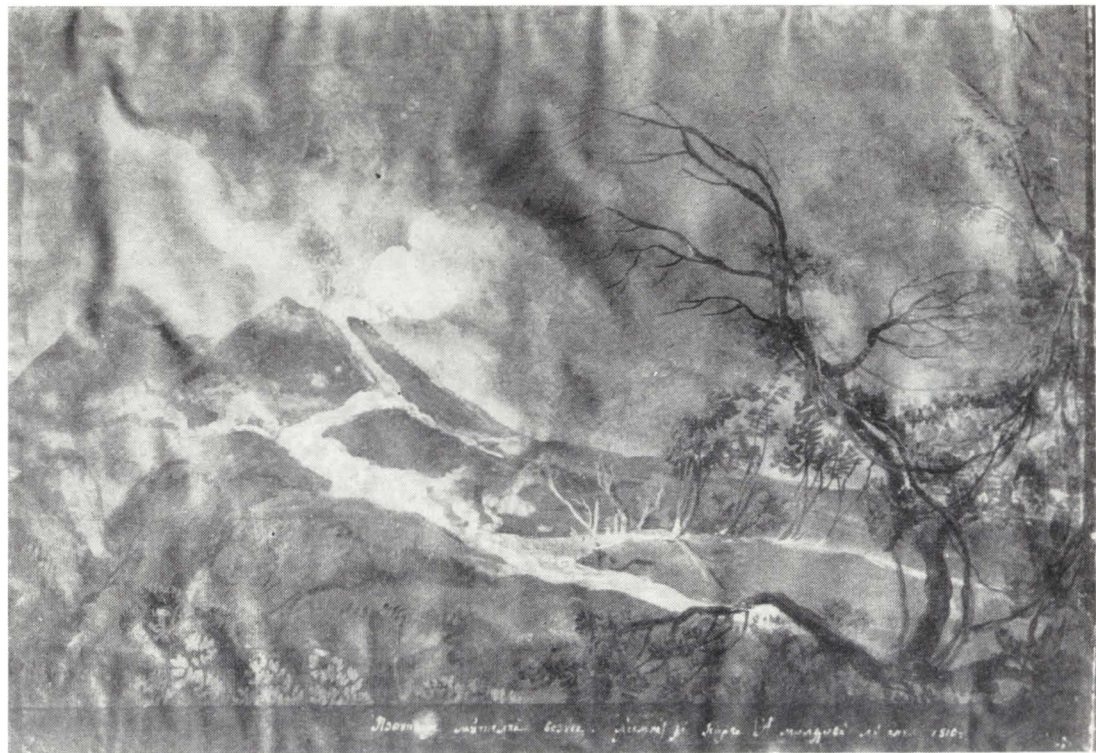


Fig. 7. — G. ASACHI, Izbucnirea muntelui Vezuviu (Muzeul reg. Turnu-Severin). Foto N. Ionescu.

turile lui de desenator. Ca și studiul de nud reprodus în monografia H. Blazian¹, artistul arată o pricepere mai mare în redarea anatomiei, a mișcării, în compoziția scenei.

Muzeul regional din Turnu-Severin posedă și un laviu, datat 1812, reprezentând o scenă alegorică². Ceea ce ne atrage atenția este asemănarea de tehnică, viziune, stil și factură între această lucrare și cea reprodusă de către dr. C. I. Istrati³, cu indicația că ea se găsea între cele 17 desene legate la începutul cărții *Amori*, dăruită lui G. Asachi de către Bianca Milesi, în anul 1809⁴.

Este evident că lucrarea din Turnu-Severin și cea din cartea pe care a adus-o G. Asachi din Italia făceau parte din același ciclu și că sînt executate de către Bianca Milesi. Datarea lor diferită indeamnă însă la cercetare.

Volumul, legat în piele, avea scris pe

cotor titlul *Amori*, iar pe scoața din față dedicația « A te Corintio Alviro, L'insubra Leuca dona » (Ție Corinto Alviro, Leuca din Insubria ți-o dăruiește)⁵. În interior se afla legat volumul *Poesie* de Lodovico Savioli, din 1793, precum și o serie de file, dintre care prima poartă desenul la care ne-am referit mai sus, cu legenda pe revers: « Regna un poter contrario, Che quel d'Amor fa vano » (« Domnește o putere contrarie care nimicește pe aceea a amorului »)⁶.

Desenul reprezintă într-adevăr o femeie drapată antic, în fața unui șevalet, cu paleta în mîna stîngă, care arată cu dreapta un altar fumegînd pe care scrie: « S. Al Art <e> ». Al doilea personaj din scenă, zeul Amor, se retrage spre ușă, cu un gest de renunțare, în fața acestei ferme hotărîri. Prin ușa deschisă se vede Colosseumul din Roma.

p. 10: « Ea iubea pe Asachi, dar ținea a rămîne castă ») nu este indicată. Insubrii formau un popor al Galiei lioneze. Un trib al insubrilor trecu în Italia și fundă orașul Milano și mai multe localități din Italia de nord. Bianca Milesi din Milano se declara a fi deci o insubră.

⁶ C. I. ISTRATI, loc. cit.

¹ Vezi H. BLAZIAN, op. cit., fig. 20.

² Laviu; 0,210×0,295; datat dr. jos, « 1812 » (pe foaia din stînga a cărții).

³ C. I. ISTRATI, op. cit., p. 13, « Icoana I ».

⁴ Ibidem, p. 9.

⁵ Traducerea apelativului « L'insubra Leuca » prin « Nesupusa Leuca » (C. I. ISTRATI, op. cit.,



Fig. 8. G. ASACHI, *Episod din Roma 1811* (Muzeul reg. Turnu-Severin). Foto N. Ionescu.

Este evident că «puterea contrarie» vrea să însemne pasiunea pentru pictură, care dezamăgește pe zeul Amor, o indicație programatică și o justificare a castității ferme a Biancăi Milesi față de tânărul moldovean de douăzeci de ani.

Laviul din Turnu-Severin tratează o temă foarte înrudită: într-un peisaj tot din Roma — nu se mai vede Coloseumul, ci cupola bisericii Sf. Petru și personificarea fluviului Tibru, culcat — trei figuri alegorice (pictura, sculptura și arhitectura) reprezintă cele trei arte. Una dintre ele, «pictura», scrie cu mâna stângă și înghirlandează cu cea dreaptă numele unor pictori rămași «A la immortalitate: Cimabue,

Giotto, Perugino, Raffaelli...». «Sculptura» se sprijină de un bust, pe soclul căruia stă scris «Genie di Can» «ova» (omagiul Biancăi Milesi pentru maestrul său), ținând în mână unealta meșteșugului, un ciocan, iar «arhitectura» o planșetă pe care apare desenat planul unui templu peripter.

Atît în desenul dăruit lui G. Asachi, cît și în cel din Turnu-Severin se face deci elogiu picturii.

Data 1809 există pe volum și admisă de antecercetătorii activității lui G. Asachi este neverosimilă, ea fiind infirmată de data 1812, scrisă tot de către G. Asachi, în același volum¹.

¹ Cele două note ale lui G. Asachi sînt următoarele: «Questo libro illustrato dai disegni mi fu offerto da Signora Bianca Milesi, che fu la mia Musa e il primo Amor. Roma 1809 Alviro»,

și «Doamna Bianca Milesi mi-au dat spre suvenir această carte ilustrată de mina sa. G. Asachi, Roma, 1812». (C. I. ISTRATI, loc. cit.).

În prima mențiune cu data 1809 se relatează despre « prima dragoste », ceea ce dovedește că ea a fost scrisă mai târziu, cînd G. Asachi putea privi în perspectiva timpului.

De altfel Bianca Milesi se mută din Milano — unde luase lecții de pictură cu

referă, în mod evident, la un eveniment sincron: la capătul unei plimbări nocturne, G. Asachi prezintă muzei sale, după moda jocurilor pastorale, un coș împletit de el însuși « plin de urdă și însoțit de un sonet »³. Acest sonet, scris în 11 iunie 1811⁴, pare a fi marcat un

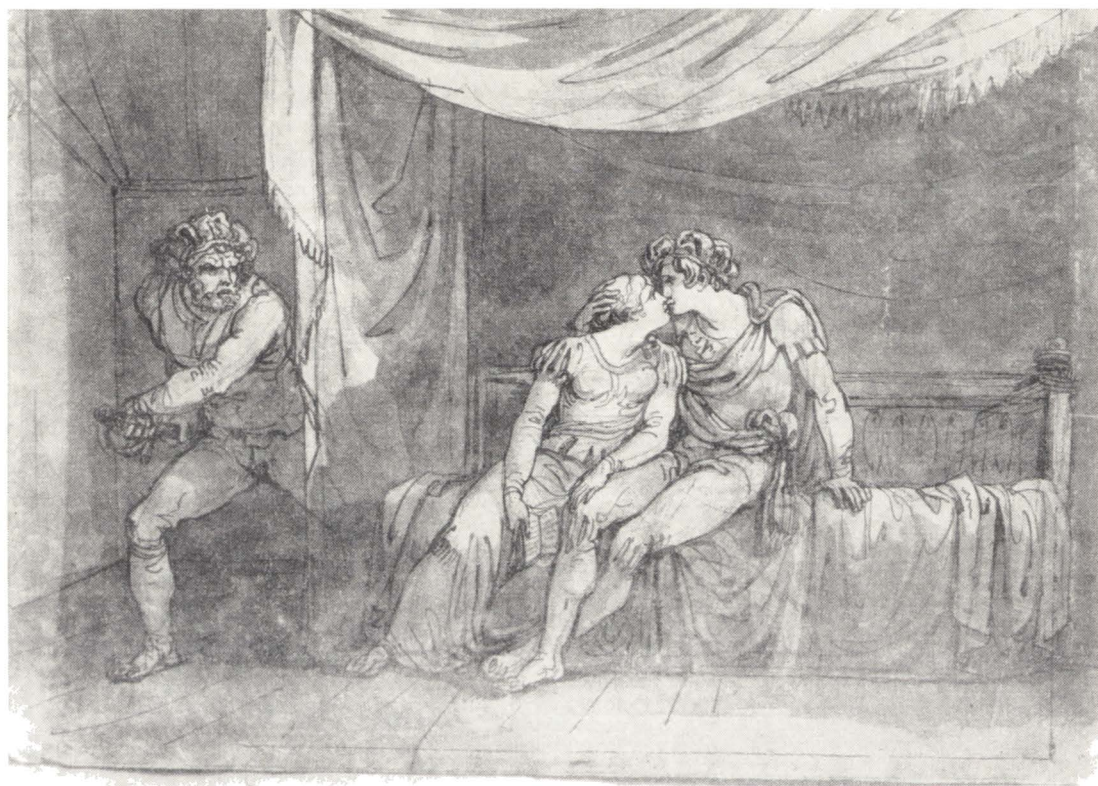


Fig. 9. — G. PINELLI (?), *Ilustrație din Infernul lui Dante (Francesca da Rimini)* (Muzeul reg. Turnu-Severin). Foto N. Ionescu.

Andrea Appiani — la Roma, de abia la 11 octombrie 1810¹. Aceasta concordă cu însemnarea pe care G. Asachi o face pe portretul greșit atribuit lui A. Appiani: « Roma 1811—1812, Questa per fermo naque in Paradiso, Petrarca » (« Aceasta desigur în paradis este născută »)².

Pe de altă parte, cîteva din ilustrațiile Biancăi Milesi din volumul *Amori* se

apogeu în relațiile dintre cei doi tineri⁵.

Aceleași aluzii, cu cuvinte asemănătoare, sînt inserate în explicațiile Biancăi Milesi la desenele XII și XIII, legate în volumul *Amori*, ceea ce arată că pictorița a avut sonetul în față sau că îl știa pe dinafară⁶.

Este evident că — cel puțin pentru ultima legendă — versul precede ilustrația,

¹ Vezi C. I. ISTRATI, *op. cit.*, p. 8.

² Vezi p. 442.

³ C. I. ISTRATI, *op. cit.*, p. 22.

⁴ *Ibidem*.

⁵ În acest sonet se face aluzie deschisă la evenimentul nocturn: « Pe malul înflorit și răcoros al Anienuului... martir dulce al inimii sale, scrie melancolic pe nisip: Bianca // Împle-

tește coșuri de nuiiele văratice... pe care o inimă sinceră le dedică dăruindu-le ca dar umil Leucăi frumoase ». (C. I. ISTRATI, *op. cit.*, p. 22).

⁶ « Pe malul înflorit și răcoros al Anienuului <Amor> împletește coșuri de nuiiele văratice // Și adesea, dulce martir al inimii lui scrie melancolic pe nisip: « Bianca ». (C. I. ISTRATI, *op. cit.*, p. 18 și 19).

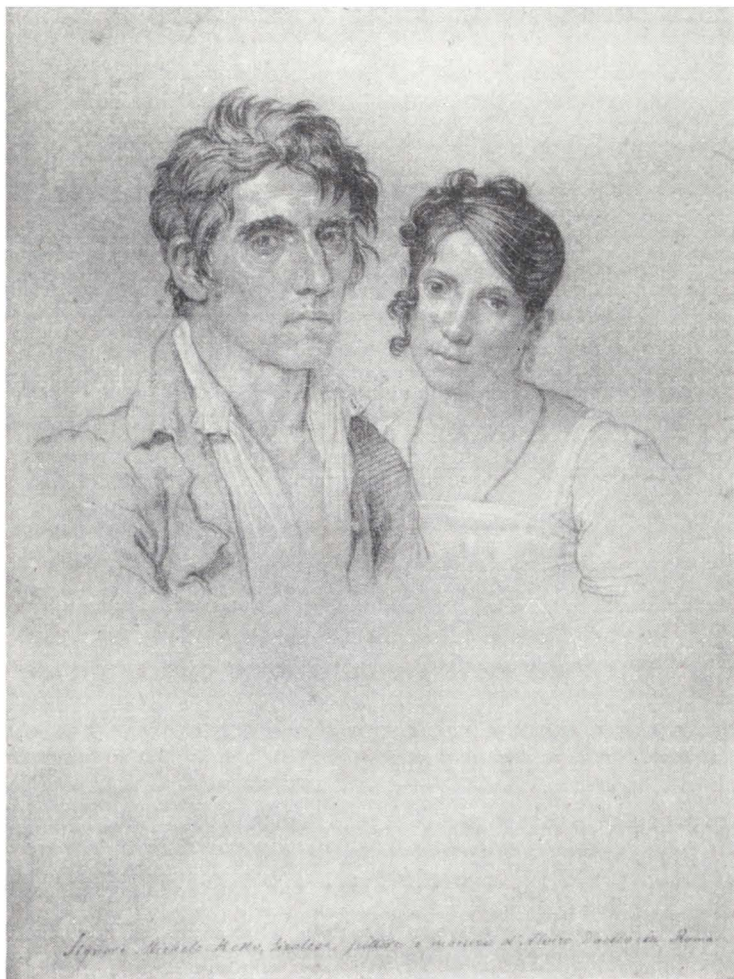


Fig. 10. — MICHEL KÖCK (?), Autoportret și portretul soției sale (Muzeul reg. Turnu-Severin). Foto N. Ionescu.

Amor putînd trece cu greu drept un « dulce martir al inimii sale ».

Volumul pe care Bianca Milesi l-a dăruit lui G. Asachi a fost legat deci în 1812, dată la care au fost executate și cele două laviuri; cel din Turnu-Severin ne apare de altfel datat 1812.

Muzeul regional din Turnu-Severin posedă cinci peisaje lucrate de G. Asachi în Italia. « Coloseumul », ulei pe hîrtie groasă¹, are o replică la Muzeul de artă

din Iași, tempera pe piele². « Vila d'Este în Tivoli », acuarelă pe hîrtie³, « Templul Vestei în Tivoli », guașă⁴, « Forul roman », guașă⁵ și « Izbucnirea muntelui Vezuviu, însemnat de George A. Moldovan (sic!) la anul 1810 »⁶ ridică problema dacă aceste lucrări, primele peisaje din arta modernă romînească, au fost simple copii după gravuri sau au fost lucrate după natură.

S-a păstrat de la artist o colecție de gravuri « Nuova raccolta di Roma e sue

¹ 0,220 × 0,286. Pe verso, scris cu cerneală: « Oferit dlui dr. C. Istrati vrednic amator de lucrări artistice, mai cu seamă naționale romîne » 15/28 ianuarie 1910. I. P. Fotea ».

² « Coloseum, Roma 1811 »; 0,260 × 0,320. Repr. în H. BLAZIAN, *op. cit.*, fig. 37.

³ 0,260 × 0,360.

⁴ 0,250 × 0,330.

⁵ 0,330 × 0,420. În *Calendarele sale*, G. Asachi va reproduce litografic imaginea Vezuviului și a « Pionului sau Ceahlăului » un corespondent moldav al celebrului Vezuviu (Vezi Gh. Asachi și începuturile litografiei în Moldova...), loc. cit.

⁶ C. I. ISTRATI, *op. cit.*, p. 3.

vicinanze. . . Da celebri incisori »¹ și desigur el posedă și altele.

În amintirile sale, G. Asachi ne relatează despre călătoria la Neapole din 1808, când coboară în craterul fumegînd și flutură hîrtii aprinse către admiratorii săi prudenți². O altă călătorie la lacul Albano și Grotta-Ferrata, dedusă după mențiunea acestor localități pe cîteva schițe, are loc în 1812³.

Între aceste două călătorii, din 1808 și 1812, a mai făcut una, desigur la Neapole, deoarece o schiță a lacului Genzano — localitate din regiunea Basilicate, vecină Neapolelui — este datată 1810⁴. Deducem deci că peisajele lui G. Asachi din Italia au fost lucrate după natură.

Dar G. Asachi nu s-a limitat numai la desenarea în guașă sau acuarelă a unor peisaje în care oamenii erau simple și minuscule detalii decorative. Un desen inedit din Muzeul regional din Turnu-Severin, executat în 1811, intitulat « Episode d'Alviro a Roma 1811 »⁵, prinde o scenă din viața de toate zilele a marelui și bătrînului oraș. Scena reprezintă un grup de muzicanți, cu jachete strîmte și bicornuri napoleoniene, care dau un concert de stradă. În stînga lor, un grup mai numeros de femei și bărbați din popor, iar în dreapta o familie de burghezi, ascultă concertul.

Evident, scena suferă de lipsă de adîncime. Perspectiva este stîngace, personajele au atitudini convenționale, iar tînărul din primul plan apare țeapăn desenat. Trebuie să reținem însă că G. Asachi avea o curiozitate vie pentru această realitate. El își va intitula un desen din 1819 « Une scène d'après nature »⁶.

« Episodul » din 1811 din Muzeul regional din Turnu-Severin este executat în același spirit cu un tablou în ulei, existent în prezent în Muzeul de artă din Iași, « Templul zeiței banului »⁷, și cu o serie

de schițe lucrate după întoarcerea lui G. Asachi în țară⁸.

Este probabil că « Templul zeiței banului » a fost lucrat tot la Roma. El arată freamătul unor burghezi în fața unui templu printre coloanele cărui se vede zeița turnînd monede dintr-un corn al abundenței. În contrast cu febra grupei de afaceriști de la începutul secolului al XIX-lea, un muncitor își poartă ostenit povara.

O schiță executată în țară reprezintă o tribună cu un grup de muzicanți, conduși de către un capel-maistru. În fața tribunei o ingenuă primește omagiile unui ofițer și ale unui diplomat, care vin dinspre dreapta, precum și a doi burghezi care înaintează din stînga⁹. O serie de alte schițe satirice, în legătură cu înființarea învățămîntului public în Moldova, cu viața juridică și cea patriarhală¹⁰ arată — dincolo de slaba lor execuție, ele fiind lucrate într-o epocă în care G. Asachi renunțase de mult să facă pictură — vocația lui G. Asachi de a observa și reproduce realitatea din jur, însușire trezită în Italia.

Am arătat cum această evadare de la arta academistă, pe care o revelă atît tabloul « Templul zeiței banului » cît și desenul « Episod », a fost reflexul nemulțumirilor protestatare ale poporului italian.

Spiritul treaz și generos al lui G. Asachi s-a apropiat de lucrările a doi dintre reprezentanții noului curent, Giacomo Pinelli și Felice Giani.

Născut la Roma în 1781, G. Pinelli primește în 1805 și 1807 două premii ale Academiei San Luca (cel de al doilea pentru studiu de nud), pe care A. Canova reușise să o pună sub protecția lui Napoleon — din această epocă datează poate tabloul « Venus și Amor », pe care pictorul îl dăruiește lui G. Asachi¹¹ —, apoi se îndepărtează de Academie, lucrînd cu precădere desen, gravură și litografie. El

¹ G. ASACHI, *Fragment din memoriile călătoriei unui Român din 1808*, în *Adaos literaru pentru D. D. Abonați la Monitorul Oficialu a Moldovei*. Aprili, Iassi, Inst. Alb. Rom., 1861, p. 13—28.

² G. ASACHI, *Fragment din memoriile călătoriei unui român din 1808*, în *Adaos literaru pentru. . . Monitorul Oficialu. . . Iassi*, 1861, p. 13—28.

³ O. LUGOȘIANU, *Primele studii de desen ale lui G. Asachi*, în *Căminul nostru*, I, 5, p. 69.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Laviu și guașă. Nu am putut studia această lucrare.

⁶ O. LUGOȘIANU, *op. cit.*, p. 69. Reprodus în H. BLAZIAN, *op. cit.*, fig. 14.

⁷ Repr. în H. BLAZIAN, *op. cit.*, fig. 38, 39 și 40. Ulei pe pinză; 0,49×0,62.

⁸ O. LUGOȘIANU, *loc. cit.*, fig. 12, 13 și 14.

⁹ Acad. R.P.R. Cab. de stampe, A.D.I., 17. Vezi G. OPRESCU, *Grafica romînească în sec. al XIX-lea. . .*, p. 54.

¹⁰ Vezi O. LUGOȘIANU, *loc. cit.*, fig. 12, 13 și 14.

¹¹ Vezi Gh. Asachi și începuturile litografiei în Moldova. . . , *loc. cit.*

ilustrează *Ierusalimul eliberat*, Orlando furioso, Istoria Romană, Mitologia, Divina Comedie¹.

În Muzeul regional din Turnu-Severin există un laviu, care reprezintă o scenă din această ultimă lucrare². Laviul ilustrează momentul din cîntul V al Infernului în care Francesca da Rimini și iubitul ei sînt surprinși de soțul înșelat³. Calitatea deosebită a lucrării, precum și existența unui alt laviu de G. Pinelli în mapa cu lucrări ale lui G. Asachi din Muzeul din Turnu-Severin, ne îndeamnă să o atribuim acestui artist.

Cea de a doua lucrare a lui B. Pinelli reprezintă templul Concordiei din Agrigento (Sicilia)⁴.

Știm că B. Pinelli a studiat peisaje din Roma și din Tivoli — am văzut că și G. Asachi desenează din această ultimă localitate templul Vestei și Vila d'Este — și că a publicat «Nuova raccolta di 24 vedute dei contorni di Napoli, 1823».

Spre deosebire de artiștii neoclasiци, care înfățișau personaje mitologice în decoruri sumptuoase, G. Pinelli, trăind în mijlocul poporului, a urmărit expresii caracteristice, tipuri și costume și a desenat scene de gen, de petrecere, de carnaval, surprinzînd freamătul zilnic al Romei. El a mers pe un drum sănătos, către o artă sinceră, pătrunsă de dragoste pentru popor.

Arta directă a lui G. Pinelli a influențat probabil și pe G. Asachi, în lucrările sale despre care am vorbit mai sus «Templul zeiței banului» și «Episod». Prietenia dintre cei doi artiști se vădește, de altfel, și în faptul că G. Pinelli pictează, la cererea lui G. Asachi și după indicațiile

sale, tabloul «Muma lui Ștefan cel Mare împiedică pe fiul său de a intra în cetatea Neamț la 1484»⁵.

O altă replică, după care se va face cunoscuta litografie, va fi pictată de celălalt prieten al lui G. Asachi, Felice Giani⁶. Felice Giani era cu vreo două decenii mai în vîrstă decît B. Pinelli și aproape cu trei decît Asachi, care avea numai 20 de ani cînd ajunge la Roma.

Deși se distinge în arta frescei, executînd lucrări la Faența, Forlì, Ravena și la Paris, F. Giani avea, ca și B. Pinelli, o înclinație deosebită pentru ilustrația de carte și gravură, apropiindu-se de teme contemporane, fapt pentru care este socotit de critica de artă italiană mai nouă un precursor al romantismului⁷.

Probabil că G. Asachi l-a avut profesor, deoarece el conducea împreună cu Michel Köck Academia de emulație de Belle Arte⁸, pe care o urma atît G. Asachi, cît și Bianca Milesi. (În afară de aceste cursuri, cei doi tineri mai desenau în atelierile lui Canova «după statui»⁹ — probabil după statui antice sau după modelaje, deoarece nici una dintre lucrările celebrului sculptor nu apare în desenele lui G. Asachi).

Michel Köck era un tirolez născut în 1760 la Innsbruck (decî de 50 de ani în 1810), care migrase în 1785 la Roma. Admirator al lui Domenechino, ale cărui fresce din biserica S. Andrea della Valle le copiază în 1787, precum și al lui Rafael, recomandă și elevilor săi pe acest pictor¹⁰. Profesorul lui G. Asachi și-a pictat și un cunoscut autoportret¹¹.

Tot autoportret este probabil și desenul în cărbune și cretă albă, care se găsește în

¹ R. PACINI, *Bartolomeo Pinelli e la Roma del tempo suo*, Milano, 1935, p. 17; PALMA BUCARELLI, *Bartolomeo Pinelli*, în *Enciclopedia Italiana*, XXVII, p. 298.

² Laviu și peniță; 0,238 × 0,332.

³ DANTE, *La divina Comedia, Inferno*, V, 127 sq. (Tr. ION TUNDREA, Dante Alighieri, *Divina Comedie*, Craiova, f.d., p. 57).

⁴ Laviu pe hîrtie; 0,230 × 0,353. Pe verso notația: «Pinelli Roma 1806». Inscricția de pe frontonul templului «Ferdinand III regis augustis... providentia restituit».

⁵ *Ibidem*. Tabloul este amintit în lucrarea dactilografiată din biblioteca Muzeului de Artă R.P.R., *Viața și activitatea pictorului C. D. Stahi scrisă de el însuși pe cînd era în etate de șaizeci și șase de ani la Iași*, 1909.

⁶ Vezi F. PFISTER-V. CAMUCCINI, în *Enciclopedia Italiana*, VIII, p. 621; U. THIEME-

F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, V. Leipzig, 1927, p. 482.

⁷ *Ibidem*.

⁸ E. MODIGLIANI, *Alcuni disegni di F. Giani*, în *L'Arte*, III, 1900, p. 23.

⁹ Vezi p. 438, nota 8.

¹⁰ Vezi Acad. R.P.R., Cabinetul de stampe, sanguinul «Diana de la Borghese» după Domenechino (0,40 × 0,53, aceeași dimensiune cu «Filip al II-lea», desen colorat, semnat dr. jos, repr. în H. BLAZIAN, *op. cit.*, fig. 36, care poate fi deci considerat ca aparținînd lui G. Asachi). Un detaliu după un tablou de Domenechino din biserica S. Maria, din Grotta Ferata, 1812, desenat tot de G. Asachi, se găsește de asemenea la Academia R.P.R., Cabinetul de stampe (*ibidem*, I, 491).

¹¹ U. THIEME-F. BECKER, *Allgemeines Lexikon...*, XXI, Leipzig, 1927, s.v.

prezent în Muzeul regional din Turnu-Severin și care reprezintă pe « Signora Michele Keko pittore e maestro d'Alviro Dacico in Roma » și soția sa¹. Faptul că G. Asachi nu se iscălește încurajează presupunerea că lucrarea nu îi aparține, fapt confirmat, de altfel și de calitatea ei superioară.

O altă lucrare din muzeul din Turnu-Severin, « Luptă din Iliada », aparține « fiului lui Keko de 10 ani » care a executat-o la « Roma 1812 »², după cum notează G. Asachi. Este vorba desigur de fiul lui Michel Köck, pictorul Francesco Köck (1800–1861), care în 1812 avea în realitate 11 sau 12 ani³. Pentru un copil lucrarea este desigur remarcabilă. Ea arată, de altfel, și amicitia dintre G. Asachi și familia profesorului său.

Trecind în revistă activitatea lui G. Asachi din Italia, pe care fondul de lucrări inedite din Muzeul regional din Turnu-Severin ne permite să o urmărim mai îndeaproape, constatăm că tânărul moldovean a studiat cu seriozitate în Roma și a întreținut relații cu pictorii cei mai reprezentativi ai timpului. Desigur, el a fost ajutat în orientarea sa și de Bianca Milesi, pe care o cunoaște către sfârșitul anului 1810.

Dar tânărul moldovean nu s-a mulțumit cu studiile după mulaje pe care le făcea în Academia lui Michele Köck și în

atelierul lui A. Canova și nici cu « studiile arheologice » care preocupaseră pînă la sațietate lumea artistică a Italiei sfîrșitului secolului al XVIII-lea.

Văzînd zugrăvite scene din vijelioasa și răsunătoarea carieră a lui Napoleon, el a încercat să dea viață evenimentelor renunțate din istoria țării sale. Roagă pe prietenii săi, pictori mai încercați, să-i compună tablouri cu teme de luptă ale moldovenilor, schițîndu-le el însuși costumele și înfățișările.

Desenează peisaje din Roma și provincie și surprinde apoi oameni în activitatea lor zilnică — așa cum îi vedeau și prietenii săi, G. Pinelli și F. Giani — oameni de pe stradă, în vesela și liberă lor exuberanță sau în tăcuta lor resemnare. Din puținele sale lucrări, ne-au rămas și dovezile acestui nou simțămînt, premergător mișcării din 1848, care începuse să înlăture pe cel al neoclasicismului.

Desigur, a fost păgubitor pentru plastica din Moldova că, reîntors în țară, G. Asachi s-a consacrat altor îndeletniciri, renunțînd la cărbune și penel. El își formase într-atît gustul, trăind pătimaș frumusețea operelor clasice, dar și noul frează al drepturilor popoarelor, încît putea discerne și îndruma lucrările tinerilor care urmau să pună temeiul artei moderne în Moldova.

PAVEL CHIHAIA

B'ARG (ION BĂRBULESCU)

Desenator satiric cu vederi democratice înaintate, pictor, literat și critic de artă, B'Arg a desfășurat o îndelungă și laborioasă activitate, din care se remarcă, îndeosebi, grafica sa protestatară dinainte de 1944.

Observator atent al realităților sociale, B'Arg a fost prezent în paginile presei de orientare democratică timp de circa patru decenii, cu un număr impresionant de desene satirice ce dezvăluie pe rînd abuzurile monarhiei, farsa politică a partidelor « istorice », nedreptățile sociale, ororile războiului sau pericolul fascismului.

Revelatoare, pentru atitudinea progresistă a acestui artist, ne apare caracterizarea pe care i-o făcea Tonitza în 1920: « B'Arg este un cercetător subtil și sever al societății românești ale cărei anomalii și plăgi sociale le surprinde și le redă cu un talent remarcabil și într-o formă incisivă care atinge deseori tragicul ». În continuare, Tonitza arăta că desenele sale « trădează cu claritate urmărirea entuziastă și tenace a unui înalt ideal social, politic și moral, pentru a cărui realizare contribuie prin puterea sugestivă și obsedantă a șarjei creionate »⁴.

¹ Cărbune și cretă albă; 0,340 × 0,253.

² Laviu; 0,272 × 0,412.

³ U. THIEME — F. BECKER, *Allgemeines Lexi-*

kon. . ., XXI, Leipzig, 1927, s.v.

⁴ N. N. TONITZA, *Expozițiile Băncilă și B'Arg*, în *Avîntul*, 1920, martie 17.



Fig. 1. — Copii săraci privind la o vitrină (1917) creion colorat.
Cabinetul de stampe B.A.R.P.R. Foto N. Ionescu.

Într-adevăr, demascatoare și combativă, cu ironie amară adeseori, șarja sa a rămas un document grăitor, o cronică ilustrată de critică socială a unei epoci întunecate și triste din istoria țării noastre.

Studierea operei lui B'Arg devine importantă nu numai spre a pune în lumină activitatea unui artist ce a militat pentru o viață mai bună, ci și spre a cunoaște mai amplu grafica satirică publicistică ce a dezvăluit critic drama țării noastre sub regimul burghezo-moșieresc.

¹ Datele biografice sînt luate direct de la artist și confruntate, pe cît a fost posibil, cu

B'Arg, pe adevăratul său nume Ion Bărbulescu, s-a născut la 16 decembrie 1887 în orașelul Odobești din sudul Moldovei¹. Părinții săi, Vasile și Ana Bărbulescu, mici podgoreni, săraciseră cînd artistul avea 8—9 ani, prin pierderea celor cîteva pogoane de vie. Nevoită să părăsească Odobeștii și să plece în comuna Mărășești — unde tatăl său și-a găsit un post de mic funcționar la primărie —, familia sa a cunoscut privațiunile condiției umile a micilor slujbași. Nenumăratele

presa vremii.



Fig. 2. -- Generalul Averescu și 1907, desen tuș și cărbune. Căbinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R. Foto N. Ionescu.

abuzuri ale primarului, ca și brutalitatea boierului Negroponte ce stăpînea pămînturile de la Mărășești îl determină pe Vasile Bărbulescu să-și continue pribegia împreună cu familia în căutarea altui mijloc de existență la Adjud.

Lipsurile, mizeria și nedreptățile sociale cu care B'Arg face cunoștință încă din copilărie vor lăsa urme adînci în formația sa viitoare. Fire sensibilă, se simte atras spre literatură și desen încă din anii școlii primare. Un prim rol în formația sa îl are dascălul Ilie Cristescu, ardelean de obîrșie, care îi prețuiește pasiunea pentru literatură. Cei cîțiva ani de liceu îi urmează la Focșani unde, încurajat de profesori, începe să-și publice primele încercări de proză, versuri și desene la *Adevărul* și *Dimineața*¹. Apăsător de necazuri și lipsuri materiale, nu reușește să-și continue studiile și e nevoit să ia mici posturi de slujbaş. Călăuzit însă de vocația

sa publicistică, la 18 ani vine la București, încercînd să-și găsească de lucru la redacțiile unor ziare ale vremii.

Curînd după sosirea sa la București, împrietenindu-se cu cîțiva tineri literați entuziaști, B'Arg inițiază împreună cu ei în octombrie 1906 revista săptămînală *Toamna*², care-și propune să promoveze o « literatură cît mai variată și mai bogată... pe înțelesul tuturor ». În primul număr al revistei publică versuri, iar în cel de-al doilea desenează o vigneta-frontispiciu pentru titlul revistei, reprezentînd un peisaj trist de toamnă. Este primul desen semnat « B'Arg ».

Atras îndeosebi de literatura satirică, citește cu entuziasm pe I. L. Caragiale și alți scriitori care biciuiau moravurile vremii. Astfel, îl cunoaște pe scriitorul I. A. Bassarabescu, care era pe atunci profesor de geografie la Ploiești și căruia îi ilustrase volumul de schițe *Vulturii*.

¹ După afirmația artistului.

² *Toamna*, revistă săptămînală literară, artis-

tică, socială. Au apărut cinci numere consecutiv între 28 octombrie și 26 noiembrie 1906.



Fig. 3. -- Coadă la alimente (1918), pastel. Secția de grafică a Muzeului de artă al R.P.R.
Foto N. Ionescu.

Recomandat de Bassarabescu, tânărul B'Arg se angajează în martie 1907 la cotidianul ploieștean *Depeșa Prahovei*¹, condus de Dimitrie Karnabatt și Ionescu Quintus.

La acest ziar se familiarizează cu diversele practici ale muncii de redacție, începînd de la corectură și paginație pînă la șlefuirea articolului de fond. Deși n-a avut posibilitatea să termine liceul, nici să urmeze o școală de artă, B'Arg studiază cu perseverență desenul și pictura consultînd revistele și cărțile de artă din țară și străinătate, pe care le procură cu multă greutate, și folosește orice prilej de a vizita expozițiile și colecțiile de pictură. Îl mai preocupa teatrul, muzica, scriind și cronici pentru spectacolele date de trupele artistice ce treceau prin Ploiești.

Dar pasiunea sa principală rămîne desenul. În acești ani (1907 și 1908) îi

trimite primele caricaturi la *Furnica* și expune portrete cu tipuri locale în vitrinele librăriei Carol P. Segal din Ploiești, așa cum făcuse mai înainte și Iser, fost elev în același oraș.

Cei cîțiva ani de colaborare la *Furnica*², revistă antidinastică, ilustrată de cei mai înzestrați tineri artiști ai vremii ca Iser, Ressu, Șirato, N. N. Tonitza, Ary Murnu, N. Mantu, Teodorescu-Sion și alții, îi prilejuiesc lui B'Arg legătura cu grafica politică publicistică, în spiritul protestatar ce domina cercurile progresiste ale vremii.

Creșterea mișcării muncitorești, ecoul revoluției ruse din 1905 și, mai cu seamă, sîngeroasa reprimare a răscoalei din 1907, au un larg răsunset în creația anilor de atunci. Tonul combativ din pictura lui Băncilă sau Luchian nu este un fenomen izolat în arta noastră. Noile tendințe realist-critice se vădese cu o amploare

¹ *Depeșa Prahovei* a apărut la Ploiești între 6 martie 1907 și 10 mai 1908.

² Vezi revista *Furnica*, 1907 — nr. 160, 161, 162; 1908 — nr. 209, 216; 1909 — nr. 232.

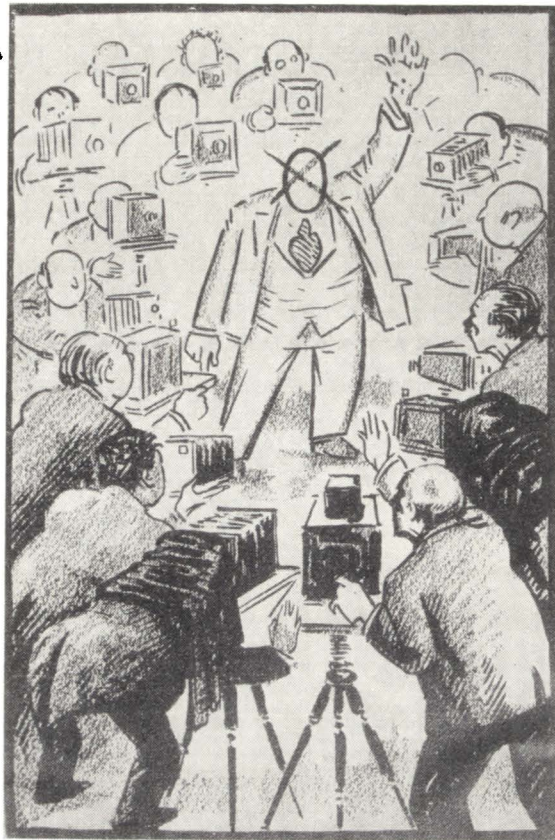


Fig. 4. — Politicianul, tuș și cărbune. Cabinetul de stampe al B.A.R.P.R. Foto N. Ionescu.

deosebită în grafica publicistică. Este o epocă de înflorire a graficii politice românești sub puternicul impuls al evenimentelor politico-sociale, fenomen marcat nu numai sub raport numeric-cantitativ, ci și în ceea ce privește calitatea, varietatea și diferențierea stilistică a modalităților de exprimare.

La *Adevărul* condus de C. Mille, se manifestaseră înaintea lui B'Arg, C. Artachino, N. Vermont, N. S. Petrescu-Găină, N. Mantu, I. Iser, C. Ressu și, mai târziu, Fr. Șirato. Ei au ilustrat zilnic (cîțiva ani la rînd) rubrica «Chestia zilei», în care comentau de pe poziții democratice înaintate evenimentele politice și sociale ale vremii.

La *Adevărul*, B'Arg lucrează începînd din aprilie 1909, cu unele întreruperi în ajunul și în timpul primului război mondial, continuînd între 1918 și 1922 și apoi, sporadic, pînă la desființarea ziarului. În același timp, a colaborat la *Adevărul* literar și artistic, la *Universul literar* și, îndeosebi, la *Dimineața*, între anii 1932 și 1937.

Avînd posibilitatea să se manifeste activ și operativ la rubrica «Chestia zilei», B'Arg a comentat actualitatea politică și socială, dezvăluind critic tarele și contradicțiile societății de atunci. Temele frecvente pe care le abordează artistul se referă la problemele cele mai arzătoare ale vremii: creșterea opoziției conștiente a maselor muncitoare exploatate de la orașe; situația țărănimii ce continua să se agraveze prin întărirea burgheziei sătești și prin introducerea de noi măsuri teroriste; guvernarea tiranică a monarhiei; certurile politice și disensiunile de fațadă ale partidelor «istorice», venalitatea și rapacitatea lor sau moravurile decăzute ale protipendadei.

În paginile *Adevărului* se vedește solidarizarea artistului cu lucrătorii a căror exploatare se manifesta sub cele mai variate forme. Creionul lui B'Arg atinge accente de satiră incisivă militînd pentru libertatea de întrunire a muncitorilor, cum face în desenul «Polițismul și muncitorii» (13 ian. 1910) sau «Guvernul și muncitorii» (21 ian. 1910), în care demască

Fig. 5. — Studentul, desen cărbune.
Secția de grafică a Muzeului
de artă al R.P.R. Foto N. Ionescu.



proiectul de contract al muncii (Orleanu)¹ ce apăra interesele patronilor, semănînd « mai mult a dispoziție de regulament de servitori sau armată », așa cum scria C. Mille.

De asemenea, se atașează luptei pentru obținerea votului universal împotriva politicii antipopulare a monarhiei. În « Vodă și votul universal » (15 mai 1909), regele e înfățișat minuiind pe o scenă niște marionete ce au drept capete portretele miniștrilor zilei. « Adevărul mă sfătuiește să dau vot universal. Asta ar însemna să renunț la teatrul meu de marionete care merge excelent », spune regele.

Problema țărănească e comentată în permanență la rubrica « Chestia zilei ».

¹ Legea Orleanu (pe care presa socialistă a vremii o numea « sclerată »), prin « contractul muncii » răpea muncitorilor dreptul de

Exploatarea țărănimii se accentuase datorită noilor relații capitaliste, ce se estingeau tot mai mult favorizate de legiurile agrare de după 1907 (Casa Rurală și alte instituții ce sprijineau chiaburimea), la care se adăuga înființarea jandarmeriei rurale ca instrument permanent de terorizare a satului.

În numeroasele sale șarje în care demască noile măsuri de asuprire și terorizare a țărănimii, B'Arg reia ca un permanent « memento » tema tragice și sîngeroasei represiuni din 1907. În desenul « Răscoalele » (10 mai 1909), o țărăncă, cu doi copii în cămășuțe rupte și desculți, se adresează boierului: — « Am rămas văduvă cu doi copii de pe urma « ororilor

a se organiza și de a face greve. *Lecții de istoria P.M.R.*, Editura Politică, Buc., 1961, p. 106.



Fig. 6. — Familia, desen cărbune. Secția de grafică a Muzeului de artă al R.P.R.
Foto N. Ionescu.

inutile », boierule! ». Iar în subtitlu se subliniază: « asupra răscoalelor și reperiunii, istoria o să se pronunțe ».

Evocarea anului 1907 apare și mai pregnantă prin tonul combativ al unui desen din 14 martie 1910 ce se intitula destul de semnificativ: « Morminte ce nu sînt mute ». În imagine sînt reprezentați țărani uciși în măcelul din 1907, ridicîndu-se din morminte, amenințînd cu gesturi violente de răzbunare. Peste un an (14 ian. 1911) el demască « demagogia albă » în persoana lui P. P. Carp, *amicul țăranilor* care teroriza satele cu jandarmii în campania electorală.

Șarjele antidinastice sînt destul de frecvente la « Chestia zilei ». « Dinastia necinstei și gheșeftului » apare în desenul « Duelul berei sau vinului » (1 febr. 1910) în care se demască lăcomia familiei regale, amestecată fără scrupule în cele mai triviale tranzacții comerciale și afaceri veroase, cum era cazul cu acțiunile fabricii de bere de la Azuga, sau mai ales șarja « Stăpînul » (21 februarie 1911) ce-l reprezintă pe rege călcînd pe harta Romîniei, alături fiind un țăran adormit. « — Tot eu sînt stăpînul. . . pînă s-o deștepta ăla de acolo. . . » — spune Carol.

Sistemul de guvernare al coaliției exploataților este relevat cu mult umor

în « Dulapul de paști » (scrînciobul) (28 martie 1912). B'Arg atacă slugărnicia miniștrilor în fața dinastiei, pe de o parte, și sugerează plastic, cu inteligență, prin imaginea « scrînciobului », pe de altă parte, rotirea portofoliilor ministeriale, în funcție de interesele și de afacurile în care era amestecat și « tronul ». Referitor la crizele guvernamentale, B'Arg concepe o șarjă din cele mai elocvente în « Noua jonglerie », ce înfățișează monarhul în chip de scamator de circ jonglînd cu trei bile (capete de șefi de guvern), exclamînd: « — Știam să jonglez cu două, cu trei e mult mai greu ». La « roata guvernamentală » a dictaturii burghezo-moșierimii, la care alternau doar două partide, se ivea și un al treilea.

În multe alte desene B'Arg demască venalitatea și cinismul politicienilor vremii (« Capitalul național » — 15 iunie 1911: — « Fraților, cînd șefii partidului național liberal sînt sătui, națiunea trebuie să fie sătulă » — spunea Vintilă Brătianu), coaliția dintre exploatați (« Sîrba arendașilor Eforiei » Ionel și Prensul « prințul »: « Unde-i doi puterea crește și dușmanul nu sporește »), înfeudarea față de capitalul străin (« Evaporîndu-se excedentele, se redeschide robinetul împrumuturilor » — 6 martie 1910), scumpirea traiului, mo-

ravurile descompuse și alte aspecte negative din viața putredă a claselor posedante.

Activitatea de desenator publicistic pînă în ajunul primului război mondial, desfășurată la *Furnica* și, mai cu seamă, la *Adevărul* are o importanță hotărîtoare în formația artistică a lui B'Arg. Integrîndu-se în atmosfera de circulație a ideilor de critică socială, după ani de muncă asiduă și practică susținută, deși autodidact, B'Arg se afirmă printre desenatorii reprezentativi ai acestei perioade.

Fără a atinge laconismul și expresivitatea șarjelor lui Iser sau conciziunea și precizia liniei desenului lui Ressu, B'Arg, deși posedă mijloace mai modeste de exprimare, are în schimb vervă, spontaneitate ce se vădese în cursivitatea liniei și în putința de a surprinde firîscul situațiilor și tipologia personajelor. Majoritatea desenelor sale de la « *Chestia zilei* » sînt scene cu mai multe personaje ce depășesc numai rareori anecdoticul, așa cum reușește uneori în șarje ca « *Morminte ce nu sînt mute* » (14 martie 1910) sau « *Dulapul de paști* » (28 martie 1912),

unde artistul transcrie ideile cu mijloace de expresie mai evoluate și mai convingătoare.

Caracteristic pentru viziunea lui B'Arg din această perioadă nu este tendința spre sinteză, ci grija de a surprinde cu conștiințiozitate tipurile sociale specifice epocii, în ambianța locală, individualizate adeseori pînă la asemănarea fizică. Astfel portretele și scenele din desenele sale au și valoarea unor documente ce ajută la reconstituirea epocii dezvăluită sub aspectele ei contradictorii. Ceea ce ridică valoarea șarjelor lui B'Arg este faptul că nu s-a limitat la soluții facile, la umor de agrement, ci a reușit să-și pună anumite probleme de înțelegere a vieții sociale prin prisma unei concepții democratice înaintate. Tipurile sociale surprinse fie cu ură, fie cu simpatie, după cum sînt negative sau pozitive, apar de cele mai multe ori în opoziția lor de clasă.

Personalitățile politice ale zilei sînt văzute în toată perfidia și cinismul lor, iar oamenii simpli, țărani sau lucrători, cei exploatați, sînt înfățișați în diversele

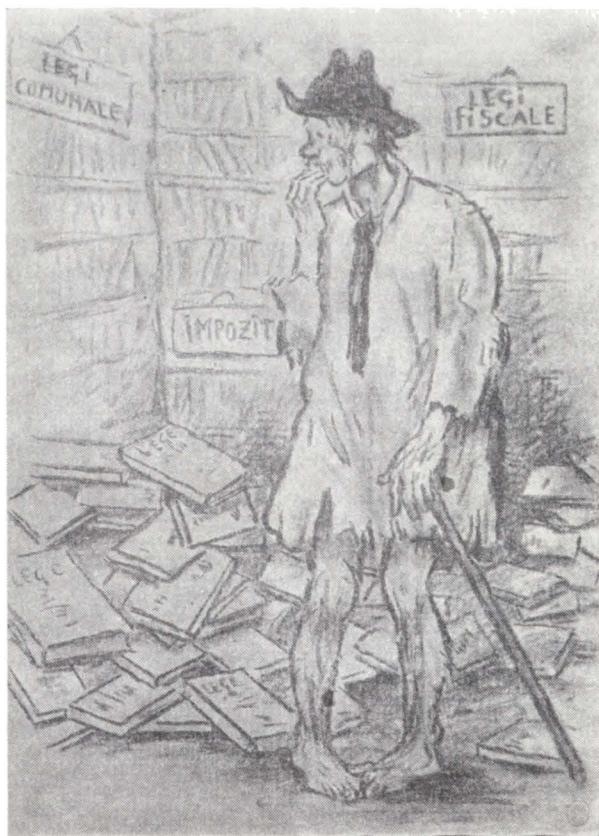


Fig. 7. — Cetățeanul înăbușit de legi, desen cărbune. Secția de grafică a Muzeului de artă al R.P.R.
Foto N. Ionescu.

aspecte ale vieții lor mizere sau în lupta lor cu legiurile burghezo-moșierești.

De prin 1914—1915 B'Arg își lărgeste preocupările pentru a-și întregi pregătirea artistică, fapt consemnat în prima sa expoziție personală deschisă în sala Minerva. Cele circa o sută de desene sînt inspirate din viața sărăcimii de la periferia capitalei, mediu social care va intra în centrul preocupărilor artistului și care va fi dezvăluit sub diversele sale aspecte în manifestările lui viitoare.

În acești ani își formase o bibliotecă de artă și o interesantă colecție de desene originale semnate de artiști ca Ressu, Șirato, Steriadi, cărora le cîștigase prietenia. Artistul își amintește cu părere de rău că toate aceste lucrări, împreună cu biblioteca și cu un valoros album de 12 litografii originale, colorate, de Daumier¹, au dispărut din locuința sa de pe strada Muzelor în timpul războiului, cînd era refugiat în Moldova.

În primul popas la Focșani în 1916 face schițe după soldații răniți de la spitalul local. Peste tot întilnește o atmosferă grea, apăsătoare, de mizerie, foamete, tifos, la care se adăuga o iarnă deosebit de aspră. Spre sfîrșitul războiului, ajuns la Iași (1918) după expoziția colectivă a pictorilor Ștefan Dimitrescu, Camil Ressu, Teodorescu-Sion, Traian Cornescu, precum și a sculptorilor Cornel Medrea, Oscar Han, Ion Jalea și alții, ce și-au manifestat protestul lor împotriva ororilor și distrugerilor războiului, B'Arg și-a deschis o expoziție personală în strada Lăpușneanu².

Majoritatea lucrărilor expuse, dintre care amintim «Convoaie jalnice de prizonieri», «Exantematicii», «Țintirimul recruților», «Coadă la alimente», și multe alte scene tragice și de mizerie pricinuite de război, sînt documente răscolitoare izvorîte dintr-un sentiment de caldă umanitate. Artistul, preocupat continuu de îmbogățirea mijloacelor sale de exprimare, recurge la noi procedee tehnice. Pe lingă schițe în peniță sau desene în cărbune, folosește pentru prima oară culorile în pastel necesare pentru sugerarea de noi valențe emoționale.

Înapoiat la București spre sfîrșitul anului 1918, își reia activitatea în presă

la *Adevărul* și colaborează aproape doi ani la *Veselia*. Prin desene ca «Prizonierii noștri» (20 decembrie 1918), «Morală stăpînirii și Vocea stomacului» (17 ianuarie 1919), «Violarea constituției» (21 martie 1919), «Acuzarea» (15 mai 1919), B'Arg imprimă o notă de satiră incisivă, demascatoare, acestei reviste, linie înlocuită curînd de urmașii lui cu subiecte banale, obscene uneori.

Șarjele de la *Veselia* îi pun probleme noi de exprimare grafică. Folosind uneori numai două culori, adoptă o linie decorativă, deosebită de factura sa anterioară, mai picturală, cu nuanțe subtile în valorarea volumelor. În felul acesta atinge uneori concizia și elocvența așulului, așa cum reușește în «Acuzarea» unul din primele desene satirice în care înfierează militarismul german.

Între 1920 și 1930, B'Arg se manifestă activ în circa zece expoziții personale, la care se adaugă și participarea sa la saloanele umoriștilor, Tinerimea artistică sau Salonul oficial. Fără să înceteze activitatea în presa vremii, se dedică mai mult graficii de șevalet și picturii, căutînd să-și sporească și adîncească modalitățile de exprimare. După ani de-a rîndul de desen zilnic la ziare și reviste, studiînd și cercețînd, aprofundînd observarea faptului de viață, B'Arg își lărgeste orizontul de preocupări, ajungînd la o maturitate artistică, vizibilă în suplețea și precizia desenului său, în soluțiile noi de compoziție și culoare.

Expoziția din 1920³, deschisă în sala Mozart în același timp cu cea a lui Octav Băncilă, demonstrează că artistul pășește într-o nouă etapă a creației sale. Reluînd schițele și desenele inspirate din dramele și ororile războiului, le pune în valoare în scene mai ample, cu valențe emoționale sporite, în care se remarcă știința echilibrării volumelor, sugerarea adîncimii spațiului și o deosebită sensibilitate cromatică.

Acuarelele și, mai ales, pastelurile sale se disting prin finețea, prospețimea și frăgezimea culorii.

În scene de gen, dintre cele mai reprezentative pentru anii de atunci ca «Cei care s-au dus», «Cei care au rămas», «Soldatul de la Mărășești», «Scenă de mizerie», «Iarna în refugiu» sau «Coadă

¹ Albumul cu litografii de Daumier îl primise de la un prieten al său, Florescu, care-l găsisese printre cărțile vechi ale unui boier din Bacău ce trăise multă vreme la Paris.

² N.N.B. (BELDICEANU), *Expoziția de caricatură B'Arg, în România, 1918, februarie 27.*

³ N. N. TONITZA, *Expozițiile Băncilă și B'Arg, în Avîntul, 1920, martie 17.*

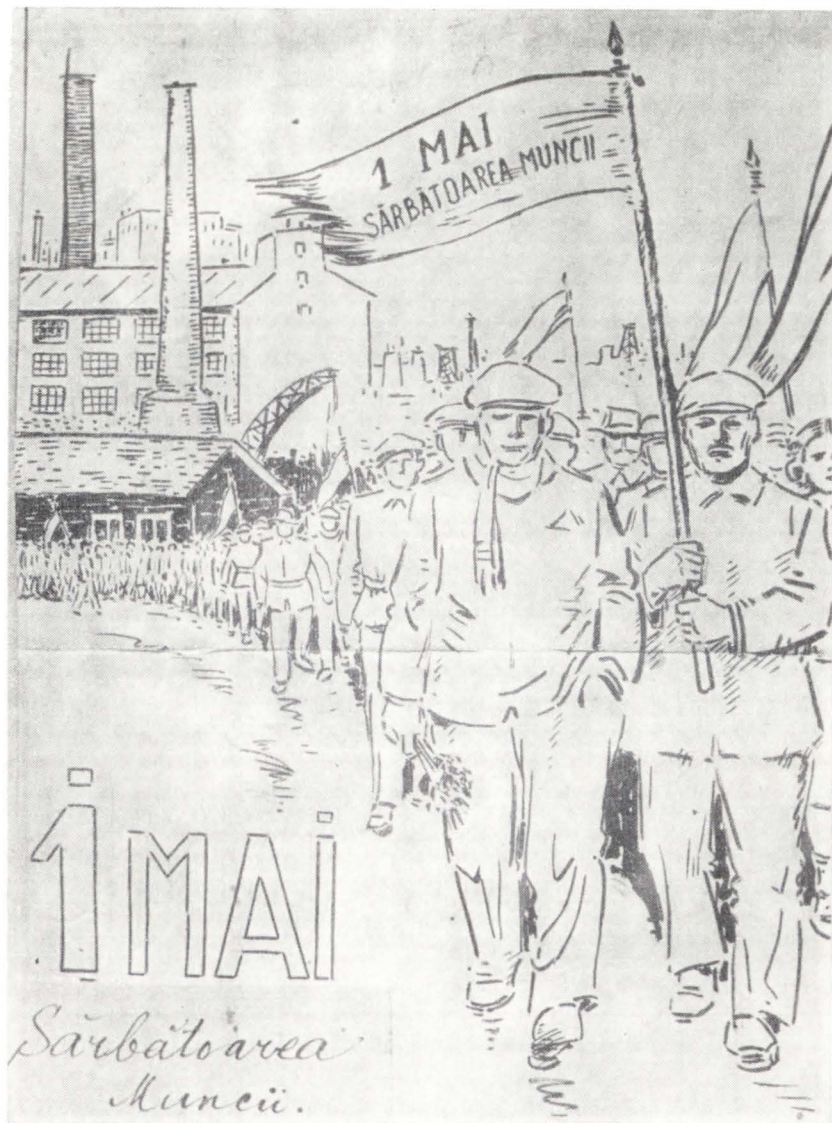


Fig. 8. — 1 Mai sărbătoarea muncii, desen peniță. Cabinetul de stampe al B.A.R.P.R. Foto N. Ionescu.

la alimente », B'Arg continuă să evoce tragediile războiului ce lăsase urme adânci și nefaste pentru popor.

Prin ele răzbate atitudinea protestatară de critică socială împotriva orînduirii burghezo-moșierești și, în același timp, sentimentul de caldă umanitate și solidaritate a artistului cu suferințele celor obidiți. Din această serie semnificativă este lucrarea « Scenă de mizerie » colorată în pastel, ce redă drama intensă a unei familii nevoiașе. Într-o colibă săracă, trei copii zgribuliți de frig înconjoară patul

în care mama lor a închis ochii pentru totdeauna. O fetiță îmbrăcată în zdrențe privește cu disperare cosciugul și crucea aduse în casă. Alta, de numai cîțiva ani, în naivitatea ei, se adresează moartei: « Mamă, scoală că ne-a trimis dl. primar lemne ». Scena e firească, simplă, fără ostentație. Remarcabile ne apar portretele de copii ce vădesc în B'Arg un cunoscător al sufletului infantil, o natură duioasă și sensibilă la gingășiile celor mici.

Nu mai puțin dramatică e scena de gen « Coadă la alimente »¹ ce înfățișează un

¹ Lucrarea « Coadă la alimente » a mai fost expusă și în 1918 la Iași.

grup de oameni săraci: bătrâni, invalizi de război, copii zdrențăroși, așteptând într-un convoi nesfârșit în fața unei dughene de periferie. Aici, B'Arg realizează o adevărată frescă socială cu tipuri de oameni nevoiași, victime ale urmărilor războiului și ale orînduirii sociale care l-a produs. Plastic atmosfera este sugerată de gama de griuri în care domină masa sumbră și întunecată a mulțimii ce așteaptă într-o liniște apăsătoare, accentuată de coloritul rece al dimineților triste și aspre de iarnă.

În expozițiile ulterioare artistul surprinde noi tipuri sociale, pătrunzînd în intimitatea vieții de periferie a orașelor sau descriind sărăcia satelor. Mizeria periferiilor capitalei e dezvăluită în diversele ei aspecte. Ni se lasă documente grăitoare despre mahalaua de altă dată, cu familii numeroase, copleșite de lipsuri, ce locuiau în cîte o cameră insalubră. Sînt înfățișați șomeri, oameni scăpătați și prostituate, sau este reprezentată, mai ales, lumea acelor copii nevoiași cu figuri triste și firave, rămași fără nici un fel de educație, expuși de la o vîrstă fragedă celei mai sălbatice exploatare sau asaltului viciilor celor maturi.

De asemenea, revine uneori la situația țăranilor, pe care-i zugrăvește cu fețele lor slabe, supte, cu expresii tragice, copleșiți de lipsuri și datorii în urma noilor legi fiscale (« Impozitele ») ce-i împovărau din greu, sau ca victime la alegerile politice (« Propaganda în alegeri »).

Cu aceste expoziții B'Arg începe și seria de portrete de clowni, văzuți nu ca pretexte de culoare sau în pitorescul costumelor lor, ci în drama stării lor sociale.

Tot din această perioadă i se cunosc cîteva peisaje petrolifere de la Cîmpina¹, în culori de pastel, ce-l lucrăvivădesc pe același observator atent al aspectelor esențiale din natură și viață.

După cum relatează majoritatea cronicarilor din anii de atunci, B'Arg a avut un succes minim în ochii publicului care frecventa pe atunci expozițiile, format în cea mai mare parte din exponenții claselor avute. Expozițiile sale, ce scoteau la iveală aspecte triste și grave în care se vădea protestul artistului față de mizerie, sărăcie și nenumăratele nedreptăți sociale, interesau mai puțin pe comanditarii epocii.

În perioada cuprinsă între 1918 și 1930 se remarcă atitudinea constantă de critică socială evidentă atît în desenele de presă dar, mai cu seamă, în scenele sale de

gen, făcînd parte dintre artiștii care abordează în această vreme o artă axată mai direct pe problematica socială.

B'Arg rămîne același modest și pasionat comentator al realității, călăuzit de o caldă umanitate. În centrul preocupărilor sale stă omul simplu, înțeles ca element de caracterizare socială.

Pe linia evoluției sale artistice, în acești ani, se observă strădania artistului de a-și spori potențialul de exprimare. Linia desenelor sale e mai sobră, mai sigură și chiar mai sintetică, reușind să caracterizeze anumite situații cu elemente plastice simple, dar mai convingătoare, ce vădesc o maturizare artistică. Artistul face eforturi să depășească anecdoticul, dînd sensuri mai adîncite scenelor sale de gen prin noi soluții compoziționale vizibile în modul de grupare și echilibrare a figurilor și mai ales prin încercările de a se debarasa de accesorii ne semnificative.

În anii care urmează după 1930 B'Arg expune destul de rar, continuîndu-și în schimb cu perseverență activitatea de desenator publicistic. Lucrează cîțva timp la ziarul *Dreptatea*, iar între 1932 și 1937 continuă la *Dimineața*, ca în aceeași vreme să colaboreze la una dintre cele mai combative reviste ale epocii, *Cuvîntul liber*.

Chiar și în paginile ziarului *Dimineața*, contradicțiile sociale ale epocii, care atinseseră un punct nodal în timpul crizei dintre 1929 și 1933, își găsesc un ecou vizibil în desenele lui B'Arg. Deși problemele nu sînt înțelese și abordate de pe poziții comuniste, faptul că artistul dă în vileag drama maselor exploatare, sărăcite și mai mult în urma crizei, creșterea numărului șomerilor, mizeria și epidemiile care bîntuiau cartierele marginase sau demască cenzura, nestabilitatea guvernelor ce se schimbau aproape de la o zi la alta, relevă dezaprobarea și tonul protestatar din desenele sale.

Curbele de sacrificiu din timpul crizei au fost resimțite dureros și de bătrînii pensionari. B'Arg demască acțiunile guvernului împotriva pensionarilor în șarja « Minunile secolului » (17 ianuarie 1932) sau în « Certificatele » (21 ianuarie 1932). În prima apar trei pensionari discutînd: « — Pînă acu, cea mai mare minune era telegrafia fără fir, acu avem pensionari fără pensie »; iar în cea de-a doua demască birocratismul excesiv, anume creat (se cereau zeci și zeci de certificate) pentru a împiedica pensionarea celor în drept.

¹ Două peisaje cu sonde petrolifere se păstrează în colecția artistului.



Fig. 9. -- Zarul a fost aruncat, desen cărbune. Secția de grafică a Muzeului de Artă al R.P.R. Foto N. Ionescu.

În « Cumularzii » (27 iulie 1932) înfățișează cu ironie amară situația numeroșilor vagabonzi, fără locuință, ce « cumula » locurile pe băncile din diferite parcuri ale capitalei, ca apoi în « Postulanții » (8 aprilie 1934) să surprindă tipuri de mici funcționari în continuă căutare de serviciu.

Un alt desen satiric « Zece la sută pe salarii » (19 ianuarie 1933) e o mărturie elocventă a protestului artistului împotriva aplicării celei de-a treia curbe de sacrificiu în 1933. Guvernul național țărănesc, semnând acordul de la Geneva, se obligase să asigure plata datoriilor publice externe cu prețul jefuirii și mai crunte a maselor muncitoare și încălcării suveranității țării. B'Arg redă în imagine discuția dintre câțiva funcționari care comentau noua reducere a salariilor de la 17 ianuarie: « — Cum se calculează reținerea de 10 la sută, la atâtea biruri? — Foarte simplu. Dai 15 la sută la global, 10 la salarii, 15

la pensie, 40 la chirie, 30 rețineri la avans și pe urmă, din ce n-ai dai 10 la sută statului... ». În același timp, se alătură protestului țărănimii sărăcite împotriva legii conversiunii agricole: « O afacere » (19 februarie 1932) sau « Conversiunea » (10 martie 1932).

Solidarizarea artistului cu masele muncitoare este evidentă în desenele dedicate ani de-a rîndul (1934, 1935, 1936, 1937) zilei de 1 Mai, în care apar mulțimile ridicate la luptă sub steagul proletariatului.

Foarte frecvente sînt peisajele triste de la periferie cu ulițe inundate, cu cocioabe dărăpănate, unde-și duceau existența micii vagabonzi, vînzători de ziare, femei sărmane îmbătrînite înainte de vreme și alte tipuri de oameni scăpătați ce populau cartierele mărginașe. În același timp, continuă să demaște farsa alegerilor burgheze cu întregul convoi de șarlatani politici ocupați cu « jocul de-a guvernul » (« Noul

guvern — 1.IX.1936: « Doi cetățeni discută: — Cum s-a schimbat guvernul? — Ca la cadrul. A trecut unul în locul celuilalt... ») și multe alte aspecte ale politicianilor zilei. B'Arg abordează și probleme de politică internațională, luând atitudine împotriva agresiunii fasciste în Abisinia, în Spania, și a ascensiunii hitlerismului în Germania.

Dar convingerile sale umanitariste se manifestă cu accente combative sporite în paginile *Cuvîntului liber* (1933—1936), revistă unde se făcea simțită îndeaproape prezența unui grup de intelectuali și artiști legați direct de linia politică a Partidului Comunist din România. Aici colaborau de pe poziții înaintate A. Jiquidi, Jules Perahim, Vasile Kazar, Nicolae Cristea și alții. La tonul manifest al revistei se adăugau și reproducerile de desene după graficieni militanți străini de înaltă valoare ca Georg Grosz, Steinlen și, mai cu seamă, Käthe Kollwitz.

B'Arg publică desene chiar din primele numere ale *Cuvîntului liber*: « Ziua armistițiului » (nr. 1, 11 noiembrie 1933), « S-a schimbat guvernul, dar noi am rămas pe loc » (nr. 2, 18 noiembrie 1933), « Alegerile e garantate » (nr. 3, 25 noiembrie 1933), continuînd aproape număr de număr, îndeosebi în 1933 și 1934¹.

La *Cuvîntul liber* mai toate desenele sale au un plus de expresivitate, o notă mai îndrăzneță în ton cu spiritul revistei. De la umorul discret cu nuanțe de ironie amară, uneori duioasă, B'Arg ajunge la accente de satiră incisivă, usturătoare. Forța de caracterizare a desenului său e sporită în șarje cu personaje unice ca « Bătăușul », « Cetățeanul înăbușit de legi » sau « Studentul », în care sînt conturate tipuri definitorii pentru anumite situații sau categorii sociale ale vremii. « Doctrinari » acele « persoane propagandiste », agenți electorali ce acționau ca niște instrumente oarbe, lipsiți de orice scrupule, sînt rezumați, în esență, cu tot ce aveau ei mai brutal, inuman și ridicol în figura bătăușului.

În același timp, B'Arg își manifestă sentimentul de înțelegere și caldă umanitate în scene triste, apăsătoare ca aceea din « Familie » (8 septembrie 1934) ce amintește de situații asemănătoare din anii grevelor și concedierilor de pe timpul curbelor de sacrificiu.

Sesizînd pericolul fascismului european, B'Arg l-a demască cu clarviziune și perseverență. « Pacea e amenințată, apărați-o ! E mai bine cu hitleriștii, îmi dădură un revolver ! », atrage atenția asupra modului cum se infiltra plaga fascistă, pentru ca apoi în « Adolf Hitler a înarmat Germania » (1934), în figura alegorică a femeii împunse cu săbii, pumnale și baionete, să înfățișeze Germania drept victimă a propriei sale înarmări; iar în « Zarul a fost aruncat » (1936) să demaște cu vehemență actul cu totul irațional al dezlănțuirii războiului, în imaginea « apocaliptică » a militarului proiectat pe umbra morții ce are drept cap svastica fascistă.

După desființarea de către guvernele de orientare fascistă a ziarelor *Adevărul* și *Dimineața* și a revistelor la care colabora, B'Arg se dedică mai mult graficii de șevalet și picturii, manifestîndu-se în cîteva expoziții personale. În scenele sale de gen continuă să înfățișeze lumea săracă a periferiilor: bătrîni necăjiți, clowni copleșiți de o tristețe amară, femei părăsite, florărese, cerșetori roși de umilință și, mai cu seamă, o impresionantă galerie de copii sărmani din mahalalele de altă dată. În expoziția din februarie 1942, deschisă în sala « Universul », în cele mai multe tablouri (« Copii la sfat », « Micii ziariști ») apar scene de copii. B'Arg surprinde diverse tipuri de copii necăjiți întîlniți pe străzile insalubre ale cartierelor mărginașe. În lucrările sale nu apar niciodată copiii bucălați, bine hrăniți, bine îmbrăcați, însoțiți la fiecare pas de o bonă sau două, ai « suspușilor vremii ». El se apropie cu dragoste de copiii nevoiași, relevînd drama lor socială, diferențierea de clasă, care împărțea și pe cei mici în bogați și săraci.

Sînt înfățișați bieții « ziariști » — vînzătorii de ziare, îmbrăcați în zdrențe, lipăind cu picioarele goale pe pavajul umed și rece al străzilor, băiețași de la țară deveniți ucenici la patroni, copii cu fețe chinute și firave, cu priviri speriate ce nu cunoșteau nimic din bucuriile vîrstei lor. În același timp, B'Arg dezvăluie și aspectele negative ale lipsei de educație ce aveau urmări nefaste pentru acei copii vagabonzi, lăsați în voia soartei.

În expozițiile care au urmat reapar portretele sale de clowni din care se remarcă « Clown oferind o floare » (1943),

¹ Cf. AMELIA PAVEL, *Grafica militantă în paginile Cuvîntului Liber*, în *Arta plastică*, III

(1956), nr. 4.

lucrare ce exprimă un sentiment de mare delicatețe și căldură sufletească.

Emoționante sînt și portretele de mame abandonate (1943), de bătrîni cu « ochii prăbușiți » (1944), sau de vînzători ambulanți (1945) văzuți în dramatica și umila lor existență.

Unii cronicari plastici ai vremii au încercat să găsească apropieri între arta lui B'Arg și aceea a unor graficieni sau pictori din Apus ca Poulbot, Steinlen, Forain și alții, artiști care au abordat o tematică asemănătoare. Fără îndoială că B'Arg a cunoscut direct sau indirect¹ opera acestora.

Chiar din anii debutului, B'Arg se informa și studia cu stăruință atît arta desenatorilor noștri cît și a celor străini. Posibilitățile moderne de comunicare, mai ales după 1900, înlesneau pe cele mai diverse căi o largă circulație a valorilor culturale. În afară de cărțile și revistele epocii, B'Arg este la curent cu tendințele cele mai noi în grafica europeană prin tinerii înapoiți în țară după studii în Apus. Iser revenea în țară după o experiență de desenator publicistic la o serie de reviste din Franța (*Le Témoin*, *Le Rire*), Germania (*Lustige Blätter*) și Spania (*El Paco*). În 1909, Iser, înapoiat din Franța, deschide la Ateneu o expoziție de desene satirice lucrate la Paris, în compania lui Derain, Forain și Galanis. De asemenea N. N. Tonitza și Lascăr Vorel publicau desene de critică socială în diverse reviste germane ca *Das Komet*.

După 1917, influența innoitoare a revoluției proletarietului se face simțită atît prin presa muncitorească cît și prin creația unor graficieni militanți de valoare mondială cum sînt Käthe Kollwitz, Georg Grosz sau Frans Masereel, ale căror desene erau adeseori reproduse în presa de orientare progresistă.

În grafica progresistă europeană dintre cele două războaie mondiale se pot distinge două tendințe: una manifestă, acidă, incisivă, fecundată de creația lui Käthe Kollwitz, Georg Grosz sau Frans Masereel și alta umanitaristă, pe o linie afectivă — sentimentală, evidentă în arta lui Steinlen, Zille sau Poulbot.

La noi un N. N. Tonitza, A. Jiquidi sau N. Cristea sînt mai apropiați de prima

tendență. B'Arg, în schimb, se manifestă mai mult în spiritul celei de-a doua. Aproximarea artei lui B'Arg de viziunea și stilul lui Poulbot, Zille sau Steinlen, ca linie și interpretare grafică, implică factori ce țin de înrudiri de concepție, de mediul social în care își desfășoară activitatea și chiar de afinități temperamentale.

Faptul că B'Arg cunoaște și studiază arta acestor mari desenatori ai Apusului se răsfrînge în mod pozitiv în opera sa, pentru că artistul n-a preluat formule și soluții plastice « de-a gata », ci a asimilat experiența lor. Revelator pentru arta lui B'Arg este, în primul rînd, trăirea intensă în epocă, observația vie a realităților sociale pe care le-a cunoscut. De aceea desenul său nu este uscat, sec, poate nici atunci cînd este realizat în ritmul rapid al muncii publicistice, deoarece pornește de la emoția sinceră a faptului de viață, din impulsul unei conștiințe artistice cetățenești. Lucrările sale conțin o anumită elocvență a faptelor, colorate cu o melancolie de nuanță proprie ce dezvăluie adeseori o tristețe amară.

În felul acesta B'Arg înfățișează în scenele sale de gen o autentică frescă socială a « masei nefericiților » de altă dată, atingînd o remarcabilă măiestrie în cele mai diverse tehnici.

După Luchian, B'Arg este unul dintre puținii pictori care au încercat tehnica dificilă a pastelului, folosită de el de preferință în scenele de gen cu copii, pentru nuanțele subtile de culoare ce-i erau necesare în surprinderea gingășiei chipurilor celor mici.

B'Arg a scris sporadic și cronici plastice, îndeosebi după 1930, în diferite ziare ale vremii². Legăturile sale cu literatura i-au înlesnit și mînuirea cuvîntului. Articolele sale, scrise într-un stil cursiv și clar, popularizau artiști ca N. N. Tonitza, D. Paciurea, D. Ghiață, se refereau la expoziții colective sau personalități artistice din arta universală ca Bourdelle, Claude Monet și alții.

În repetate rînduri evocă figura marelui sculptor Paciurea, arătînd drama acestuia pricinuită de izolarea în care l-a ținut oficialitatea vremii. Cu revoltă demască nepăsarea celor care au lăsat în umbră pe acel « sculptor al poporului nostru,

¹ B'Arg studia cu perseverență arta universală prin intermediul revistelor și cărților de artă. În afară de aceasta, artistul a făcut și cîteva scurte călătorii de studii în muzeele din apusul

Europei (1919, 1924, 1937).

² În *Dimineața*, *Neamul Romînesc*, *Dreptatea* etc.

artist cu daruri excepționale pentru creația statuară, dotat cu temperament pentru grandios și monumental ». De asemenea, în 1940, evocă figura pictorului N. N. Tonitza, imediat după moartea acestuia, arătând că opera lui întrunea toate însușirile în virtutea cărora era indicat pentru Premiul Național de pictură. Activitatea sa de critic de artă, deși restrinsă, era vădit animată de idealuri progresiste puse în slujba popularizării valorilor artistice naționale sau universale.

În anii puterii populare opera lui B'Arg a fost cunoscută cu prilejul diverselor expoziții de grafică (1954, 1956), în expoziția retrospectivă de grafică militantă din 1961 și mai cu seamă în expoziția sa retrospectivă din noiembrie—decembrie 1962, care a fost și un omagiu adus artistului cu prilejul aniversării a 75 de ani de viață.

B'Arg a lăsat o operă străbătută de un sentiment de caldă umanitate ce stă în legătură directă, pe de o parte cu dragostea sa față de oamenii simpli, iar pe de altă parte cu atitudinea sa critică față de viciile societății regimurilor trecute.

Din nenumăratele sale desene sau scene de gen se desprinde, îndeosebi, preocuparea sa permanentă de a înfățișa mediul social al cartierelor mărginașe, în care un loc de seamă îl ocupă lumea copiilor nevoiași, văzuți în jalnica și dramatica lor existență.

Ceea ce sporește valoarea operei lui B'Arg este sensibilitatea și sinceritatea cu care abordează cele mai diverse probleme sociale, chiar dacă arta sa e mai mult sugestivă decât incisivă.

Prin claritatea mesajului și prin accesibilitatea stilului lor grafic, desenele sale s-au bucurat de o largă popularitate în rândurile marelui public.

În ansamblul artei noastre, prin activitatea sa neobosită și susținută, începută în paginile revistei *Furnica* și continuată pînă la tonul combativ de la *Cuvîntul Liber*, B'Arg se înscrie printre desenatorii satirici reprezentativi, cu o remarcabilă contribuție în grafica progresistă românească din prima jumătate a secolului al XX-lea.

CH. COSMA

DATE DESPRE ACTIVITATEA SOCIETĂȚII TINERIMEA ARTISTICĂ ÎNTRE 1902 ȘI 1916

Cu toată lipsa de interes adevărat pentru artă a oficialităților, în pragul ultimului deceniu al secolului al XIX-lea pictura și sculptura au reușit, datorită activității Societății Cercului artistic, a Expozițiilor artiștilor în viață și a manifestărilor răsunătoare ale Salonului independenților și ale Societății « Ileana », să capteze atenția opiniei publice din România și să se impună interesului general.

Dar această situație n-a durat mult.

Cercul artistic, înființat în 1890, avînd ca animator al tuturor manifestărilor sale pe fondatorul său, sculptorul Ion Georgescu, încetează după moartea acestuia, în 1898, să-și mai organizeze expozițiile anuale.

Expozițiile anuale ale artiștilor în viață au fost reluate în 1894, după o întrerupere de două decenii. Fiind însă lipsite de aportul majorității artiștilor, care preferau, din cauza abuzurilor și atitudinilor pătinoare ale organizatorilor, să expună separat, mai întîi în cadrul Salonului

independenților, apoi, tot mai mulți, în cadrul Societății « Ileana » care ia ființă în 1898, au fost definitiv abandonate după această dată.

Însăși « Ileana » — Societate pentru răspîndirea gustului artistic în România — care de la prima sa manifestare publică, expoziția internațională de pictură, repurtase un considerabil succes și trezise mari speranțe pentru viitor, avea să sucombe puțină vreme de la întemeierea ei, din cauza comportării fățiș oportuniste a unora dintre membrii fondatori, care nu înțelegeau să facă obstrucție autorităților.

Artele plastice păreau menite în urma acestor împrejurări să revină la starea de vegetare și lîncezeală care caracterizase perioada anilor 1876—1890. Participarea Romîniei la expoziția internațională de la Paris din 1900 și cu un salon de artă a creat din nou condiții prielnice reînviării vieții artistice în viitor.

Slaba reprezentare a picturii romînești la Paris, datorită favoritismului și criteriilor pătinoare de selecționare a

lucrărilor, deși pe de o parte a înrăutățit și mai mult relațiile dintre artiști, a determinat pe de altă parte o preocupare generală de găsire a unor noi soluții și de remediere a neajunsurilor pentru ieșirea din impas.

Grupul cel mai nemulțumit și mai preocupat de problema unei soluții îl formau pictorii și sculptorii români aflați la Paris pentru desăvârșirea studiilor — Gheorghe Petrașcu, Ștefan Popescu, Ipolit Strîmbulescu, Kimon Loghi și Frederic Storck — expuși ironiilor sarcastice ale camarazilor străini din atelierele unde lucrau¹ când se discuta despre valoarea artei țării noastre.

Repetatele și nesfârșitele discuții purtate seara, după încetarea lucrului, în atelierele lui Kimon Loghi și Ipolit Strîmbulescu, i-au dus la concluzia că situația critică în care se găsea arta românească din cauza dezbinărilor dintre artiști, a favoritismului de care dădeau dovadă oficialitățile, atunci când nu erau total indifferente, nu poate fi înlăturată decât prin prestigiul unei societăți artistice de înaltă ținută, care să-și poată impune punctul său de vedere în fața opiniei publice și a autorităților, datorită meritelor artistice ale membrilor ei.

Pentru reușita deplină a acestui scop trebuiau evitate, în organizarea ei, greșelile de care dăduseră dovadă Cercul artistic și « Ileana »². Noua înjghebare preconizată trebuia, spre deosebire de Societatea « Ileana », să cuprindă în cadrul său doar artiști; avînd însă exemplul greșelilor Cercului artistic, ea urma să nu mai accepte adeziunea tuturor artiștilor, ceea ce ar fi perpetuat aceleași neînțele-

geri și aceleași tendințe centrifuge, manifestate în trecutele societăți, ci doar a unui mănunchi de pictori și sculptori avînd afinități și idealuri estetice comune.

Dezideratul a fost transformat în realitate imediat după reîntoarcerea lor în țară; un impuls puternic pentru a grăbi înființarea societății l-au găsit în lipsa de activitate a Cercului artistic, printre ai cărui membri se numărau, ca și în inexistența preocupării oficialităților pentru organizarea unor expoziții a artiștilor în viață.

La 3 decembrie 1901, împreună cu Ștefan Luchian, N. Vermont, C. Artachino și alții, cei cinci artiști — Gh. Petrașcu, Șt. Popescu, Kimon Loghi, Ipolit Strîmbu și Fr. Storck — reîntorși de curînd din străinătate pun bazele societății « Tinerimea artistică ».

Simbolica denumire nu se referea numai la faptul că membrii săi erau tineri, ci însemna și promovarea unei arte noi. În timp ce pictorii academici profesau o artă convențională, depărtată de realitate și utilizînd rețete formale de atelier, membrii societății se străduiau să promoveze, în lucrările lor, o artă realistă inspirată uneori din viața țăranilor și în general a oamenilor simpli, precum și din frumusețile peisajului românesc.

Este lesne de înțeles că apariția noii societăți³ a suscitat în rîndurile artiștilor și amatorilor de artă vii discuții, o adevărată polemică, înregistrată în articole destul de ample în presa vremii.

Ostilitatea și comportarea dușmănoasă a academiciștilor, în frunte cu profesorii Școalei de belle-arte din București, față de noua societate era generată și de

¹ Cf. GH. MURNU care descrie, în prefața la *Catalogul celei de a XXIV-a expoziție de pictură și sculptură a societății Tinerimea artistică*, împrejurările înființării acesteia.

² PETRE OPREA, *Societatea Cercul artistic (1890—1902)*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, an. VI (1959), nr. 1 și *Ileana, societate pentru răspîndirea gustului artistic în România*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, an. VII (1960), nr. 1.

³ Conducerea societății era încredințată unui comitet format din trei persoane: un delegat special, ales de adunarea generală pe un interval de un an, fără drept de realegere, un casier și un secretar. De data aceasta membrii societății se împart în mai multe categorii, făcîndu-se distincția netă între artiști (împărțiți, după drepturi și îndatoriri, în membri fondatori, societari și asociați) și amatorii de artă (membri onorifici

și donatori), ultimii neavînd nici un amestec în treburile interne ale societății. Obligațiile membrilor societății erau minime și erau puse în practică mai cu seamă în perioadele de desfășurare a expozițiilor. Astfel ei trebuiau să participe la cele două adunări generale ordinare care aveau loc, una în cadrul căreia se alegea noul comitet, cu două luni înaintea deschiderii expoziției, și a doua, în care se făceau noi propuneri de membri, după închiderea expoziției, precum și la eventualele ședințe extraordinare. În caz că membrii erau plecați din București, în țară sau peste hotare, la data adunărilor statutare, era specificată obligația de a se comunica acestora problemele la ordinea zilei, cerîndu-li-se părerea în scris. Era în general o tendință de stringere mai sinceră a rîndurilor membrilor, o asigurare a posibilităților de colaborare apropiată.

temerea acestora ca nu cumva acum, cînd nu se mai organizau expozițiile artiștilor în viață, atenția oficialităților să se îndrepte, în chip firesc, spre membrii singurei societăți artistice active, Tinerimea artistică.

Intervențiile întreprinse rămînînd fără vreun rezultat pozitiv, pictorii oficiali trec la acțiuni proprii care să contracareze activitatea viitoare a Tinerimii artistice: ei iau inițiativa unui demers colectiv al pictorilor și sculptorilor care, printr-o cerere adresată Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice, propun organizarea în acel an a unei expoziții cu opere ale artiștilor în viață¹; în cadrul Cercului artistic cer convocarea unei adunări generale a membrilor societății pentru a adopta o serie de măsuri menite să-l scoată din inactivitate².

La rîndul lor, cei de la Tinerimea artistică se pregăteau cu înfrigurare pentru organizarea apropiată a unei expoziții. Vernisajul a avut loc la 1 martie 1902 în sălile Ateneului.

Întreaga presă bucureșteană a consemnat evenimentul prin ample cronici plastice³. Se recunoștea că această expoziție se situa la un nivel artistic superior atît palidei expoziții a Cercului artistic, cît și Expoziției operelor artiștilor în viață, unde figurau și lucrări ce mai fuseseră expuse cu ani în urmă⁴.

Arta membrilor Tinerimii artistice, unde la loc de cînte se afla peisajul rural și urban, precum și scene de gen inspirate și realizate direct după natură, a atras îndeosebi simpatiile elevilor Școlii de belle-arte din București. Această înclinare a inspirat conducerii școlii acțiuni menite a-i sustrage de sub influența noii socie-

tăți și a ușura supravegherea activității lor. Una din ele a fost organizarea societății Cercul elevilor școlii de arte frumoase⁵.

Adevărata confirmare a succesului moral este obținută de Societate cu ocazia celei de a doua expoziții, în martie 1903, cînd alături de membrii fondatori, N. Gri-gorescu expune în semn de solidarizare, două tablouri, iar ca invitați, în urma unei trieri exigente a lucrărilor, unii tineri ca Abgar Baltazar, J. Al. Steriadi și A. Sat-mari⁶.

Mentorii oficiali nu mai puteau trece peste valoarea reală a manifestărilor grupului. Semnificativă este atitudinea Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice care a renunțat a mai organiza în acel an Expoziția operelor artiștilor în viață⁷, cumpărînd mai multe lucrări din expoziția Tinerimii artistice și admițînd totodată ca societatea să reprezinte țara la Expoziția regală internațională din Atena.

Tinerimea artistică își îndeplinea astfel și cel de al doilea scop al existenței sale: participarea colectivă la expoziții peste hotare⁸. A fost un bun prilej pentru popularizarea artei romînești și totodată un prietenesc contact internațional. Că s-au legat acolo strînse prietenii ne-o confirmă cea de a treia expoziție a societății, din 1904⁹, unde expun, alături de artiștii cunoscuți nouă din expoziția precedentă, și de cîteva nume noi printre care Cecilia Cuțescu-Kunzer¹⁰, gravorul Gabriel Popescu, arhitectul Petre Antonescu, și pictorii greci Gheraniotis, N. Lytras și Ana Papadopol din Atena. Aceștia nu erau însă singurii străini, întrucît mai participau francezul C. Millès și vienezul

¹ Arh. Stat. Buc. Fond Ministerul Instrucțiunii, dosar 222/902, fila 16.

² *Adevărul*, 1902, 28 februarie.

³ B. BRĂNIȘTEANU, *Expozițiunea Tinerimei artistice*, în *Adevărul*, 1902, 2 martie; J. B., *La jeunesse artistique*, în *La Roumanie*, 1902, 8 și 9 martie. Vezi și articolele lui I. Nestor și A. Costin apărute în *Literatură și artă romînd*, 1902, 28 februarie și 25 martie.

⁴ G. D. Mirea, președintele juriului Salo-nului oficial, cerea Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice «să fie autorizat a prezenta la această expoziție și lucrări făcute în trecut, chiar dacă aceste lucrări au mai figurat deja la alte expozițiuni». Ministerul a admis (Arh. Stat Buc., Fond Ministerul Instrucțiunii, dosar 222/902, f. 14).

⁵ M. Art., *Cercul artistic*, în *Gazeta artelor*, 1903, 19 ianuarie.

⁶ B. BRĂNIȘTEANU, *Expoziția Tinerimii artistice*, în *Adevărul*, 1903, 22 martie; J. B., *La jeunesse artistique*, în *La Roumanie*, 1903, 11 și 14 martie.

⁷ Arh. Stat. Buc., Fond Ministerul Instrucțiunii, dosar 229/903, f. 21.

⁸ Despre participare cunoaștem puține amănunte, între care faptul că pictorul Kimon Loghi a fost numit de către comisariatul general al acestei expoziții «membru în juriul special romîn și în acela superior internațional». Cf. *Expozițiunea din Atena*, 1903, 14 și 22 aprilie (ziar săptămînal apărut în limbile romînă și franceză).

⁹ *Societatea Tinerimea artistică. Catalog. A treia expoziție de pictură și sculptură în Palatul Ateneului. Buc., 1904.*

¹⁰ Căsătorită ulterior cu sculptorul Fr. Storck.

G. Gurschner. N. Grigorescu a expus cu acel prilej șapte lucrări, manifestînd din nou solidaritatea sa cu vederile celor de la Tinerimea artistică.

Spre deosebire de precedentele expoziții unde succesul a fost mai mult de natură morală, de data aceasta se asociază și succesul în valorificarea materială printr-un accentuat interes al publicului amator.

Nu tot astfel s-au petrecut lucrurile la următoarea expoziție (1905)¹, care a fost primită cu răceală sau rezervă de multe din publicațiile vremii și cu dezinteres de către colecționari.

Această atitudine era generată de faptul că sub influența luptei energice a proletariatului pentru crearea sindicatelor, a mulțimii grevelor muncitorilor și răzmerițelor țărănești tot mai mulți membri expozanți prezentaseră alături de peisaje și case de la mahala, alese pentru pitorescul lor, numeroase portrete și scene din viața celor exploatați. Așa sînt lucrările: «Iarna la mahala» de Ip. Strîmbulescu, «Piinea de toate zilele» de A. G. Verona, «Chivuțele din Piața Mare» de J. Al. Steriadi, «Car cu boi» de N. Vermont, precum și țărănușele ofilite, cu priviri pierdute ale lui Șt. Luchian, care avea să creeze în același an «După muncă spre casă».

Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, circumspect, nu va mai cumpăra lucrări din expoziție după vechiul obicei, și anume lăsînd la aprecierea comitetului de conducere al Tinerimii artistice alegerea tablourilor și fixarea prețurilor, ci printr-o comisie a sa. Și, deși va accepta propunerea Tinerimii artistice ca aceasta să reprezinte țara la cea de a IX-a expoziție internațională de arte frumoase din München², participare despre care nu avem informații deoarece presa s-a mulțumit doar s-o consemneze, ministerul va începe să sprijine pe membrii Cercului artistic, achiziționînd lucrări din expozițiile

societății lor³ organizate de aici înainte anual. În același timp instituie Casa artelor, care va funcționa ca o direcție menită să se ocupe de toate manifestările artistice⁴.

Presiunea exercitată de autorități, cît și rezerva amatorilor bogați față de tablourile cu subiecte din mediul oamenilor nefericiți și exploatați nu vor rămîne fără urmare în manifestările ulterioare ale membrilor Tinerimii artistice.

Astfel, la cea de a cincea expoziție a societății Tinerimea artistică, în 1906⁵, expozanții s-au abținut să mai prezinte astfel de lucrări, excepție făcînd Șt. Luchian, care expune tabloul «La împărțitul porumbului», emoționant protest social devenit obiectul multor discuții. Critica vremii, neputînd aduce obiecții realizării artistice a tabloului, a căutat să-i minimizeze conținutul demascator, mergîndu-se pînă acolo încît un cronicar, A. Costin, avea să afirme că tabloul prezintă «o scenă de actualitate... redată cu destul humor»⁶.

Impresia defavorabilă produsă în cercurile oficiale de acest tablou a dus apoi la hotărîrea comisariatului Expoziției din 1906 de a nu aproba Tinerimii artistice să participe ca un grup aparte⁷ și fără a-și supune lucrările unui juriu. Numai după serioase insistențe și după înaintarea listei cu lucrările ce urmau să fie expuse a fost admisă să-și prezinte lucrările separat de ceilalți artiști⁸.

În anul următor, cînd întreaga țară era zguduită de marile răscoale țărănești, iar în București aveau loc aproape zilnic mitinguri și acțiuni de solidaritate ale muncitorilor cu lupta țăranilor, Tinerimea artistică deschide ca întotdeauna în luna martie expoziția sa anuală din sălile Ateneului⁹.

Numeroase ziare și reviste au elogiât gestul celor de la Tinerimea care deschisese obișnuita expoziție, deși se știa că în atmosfera înnoată a anului nu vor avea

¹ Catalog. A patra expoziție a Societății Tinerimea artistică... Palatul Ateneului. Buc. 13 martie — 1 mai.

² Muzeul de artă al R.P.R., dosar «Tinerimea artistică».

³ Catalogul expozițiunii a X-a a Cercului artistic, Buc., 1905.

⁴ N. PETRAȘCU, D-nul ministru Vlădescu și Casa artelor, în *Literatură și artă romînd*, nr. 9 și 10 din 1905; A. D. Atanasiu, *Înființarea Casei artelor*, în *Arhiva*, 1907, iulie — august.

⁵ A V-a expozițiune a societății Tinerimea artistică, Palatul Ateneului, Buc., 12 martie —

1 mai.

⁶ A. COSTIN, *Expozițiunea Tinerimii artistice*, în *Literatură și artă romînd*, 1906, p. 84.

⁷ Șt. STERESCU (Fr. Storck), *Artele la expoziție*, în *Viața literară*, 1906, 15 octombrie.

⁸ Vezi lista lucrărilor în dosarul Tinerimea artistică de la Muzeul de artă al R.P.R.; WILLIAM RITTER, *Pictura și sculptura la expoziția jubiliară din București*, în *Literatură și artă romînd*, 1907, p. 467—475.

⁹ Catalog. A șasea expoziție de pictură și sculptură a societății Tinerimea artistică... Palatul Ateneului, Buc.

cumpărători; această parte a presei sublinia astfel că prin inițiativa lor, ca și prin lucrările expuse artiștii ar fi dovedit că sînt « adevărați artiști » a căror preocupare era « arta de dragul artei », singura capabilă de « creații nemuritoare ». Presa oficială trecea însă în mod ciudat sub tăcere faptul că în expoziție numărul tablourilor inspirate din viața celor săraci era totuși mai mare decît în anii precedenți și insista asupra « valorii » unor lucrări idilice ale lui Kimon Loghi și Ipolit Strîmbulescu¹.

Au fost însă și publicații care au criticat poziția pasivă a artiștilor de la Tinerimea artistică față de evenimentele de la 1907. Prin pana lui G. Ranetti², a apărut o critică usturătoare, referindu-se în special la Ip. Strîmbu, care într-un asemenea moment revoluționar prezentase într-un tablou un ciobănaș bucălat și visător, sprijinit grațios într-o bită³.

În expoziția din anul următor a societății au predominat din nou tablourile nesemnificative din punct de vedere tematic, înfățișînd peisaje din țară și din țări străine, alături de portrete, studii și capete de expresie⁴. Expoziția era invadată de peisajele din Macedonia ale lui Kimon Loghi, de cele din Veneția ale Ceciliei Cuțescu, ale lui Mütznér și Poitevin-Scheletti din Franța, ale lui Artachino din Bulgaria, ale Alexandrei Popini din Anglia și ale lui J. Al. Steriadi din Spania (Avila), recoltate de acești artiști în călătoriile lor. Doar cîteva lucrări, ca « Atelier de tîmplărie » de Șt. Popescu, « Fata lăptăresei » și « Din poezia mahalalelor » de A. Baltazar, sau « Impresie din tîrg »

de G. Petrașcu, mai aminteau de lumea oropsită a mahalalelor și a țăranilor săraci.

Revenită din spaima trasă de pe urma răscoalelor țărănești pe care le înăbușise în singele celor 11 000 de țărani uciși, burghezimea și moșierimea s-au aruncat cu toată pasiunea în petreceri și distracții. Reprezentanții lor cumpărau acum foarte multe tablouri pentru a-și decora și mai fastuos interioarele caselor și participă entuziasmați la balurile organizate de societate⁵.

Beneficiile obținute, alături de cele cîteva donații care s-au adăugat la zestre societății, deșteaptă noi nădejdi membrilor Tinerimii artistice, care întrevăd apropiindu-se realizarea dorinței lor de a-și construi un local propriu pentru expoziții.

Cum societatea n-avea acest drept, nefiind recunoscută prin lege ca persoană morală și juridică, ea își cere legalizarea și astfel, prin decretul din 21 aprilie 1908⁶, Tinerimea artistică obține calitatea dorită, și se fac o serie de modificări statutului de funcționare⁷. Prevederile care îngădeau primirea noilor membri au fost parte înlăturate. Această politică a porților deschise, ca și prestigiul și perspectivele înfloritoare ale societății au facilitat pătrunderea în masă a numeroși amatori de artă și artiști, printre care mulți transfugi de la societatea rivală, Cercul artistic.

Noul comitet ales al Tinerimii artistice, din care făceau parte, pe lîngă artiștii G. Petrașcu, O. Spăthe, Kimon Loghi, personalități notorii din domeniul cultural, ca Anastase Simu și Al. Davilla, solicită Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice să se cedeze societății un

¹ Oficialitatea, apreciind eforturile unora din artiștii expozanți ce prezentau teme țărănești idilice, pune din nou la dispoziția societății o sumă de bani sub formă de fonduri de achiziție, lăsînd ca și în trecut la aprecierea juriului să aleagă tablourile și să fixeze prețul lor, fapt care acum duce la nemulțumiri, ce au culminat cu părăsirea temporară a societății chiar de către unul dintre fondatori: A. G. Verona. (Muzeul de artă al R. P. R., dosar Tinerimea artistică).

² G. Ranetti își semna majoritatea articolelor cu pseudonime. Unul dintre pseudonimele cele mai des folosite este Jorj Delamizil (cf. Furnica, 1905, nr. 104).

³ JORJ DELAMIZIL, *Expoziția Tinerimei artistice*, în *Furnica*, 1907, nr. 132.

⁴ *Catalog. A șaptea expoziție de pictură și sculptură a societății Tinerimea artistică. . . Palatul Ateneului, Buc., 1908, 9 martie — 1 mai.*

⁵ Vezi Muzeul de artă al R. P. R., dosar Tinerimea artistică.

⁶ *Monitorul Oficial*, 1908, 8 aprilie.

⁷ Muzeul de artă al R. P. R., dosar Tinerimea artistică. De reținut este faptul că noul statut prevedea pe lîngă vechile obiective și « acordarea de ajutoare membrilor societății care devin incapabili de a munci ». Conducerea societății nu mai era încredințată unui comitet din trei persoane, ci unui consiliu, format din șase membri (președinte, vicepreședinte, secretar, casier și doi membri), al cărui mandat se încredința pe timp de cinci ani cu drept de realegere. Membrii comitetului puteau fi recrutați nu numai dintre societari, ci și dintre asociați, care nu întotdeauna erau oameni de artă. În rezolvarea problemelor mai dificile, consiliul avea dreptul să convoace la nevoie adunarea generală a societății sau aceea a membrilor societari, fiecare în parte avînd anumite atribuții.

teren gratuit unde să-și construiască un local pentru expoziții. Ministerul tărgănează, cerînd tot felul de lămuriri¹. La tergiversare au contribuit indirect și acțiunile Societății generale a artiștilor din România, înființată la 24 ianuarie 1908², din rîndurile căreia făcea parte restul artiștilor în frunte cu membrii Cercului artistic.

Din această cauză comitetul se adresează și primăriei Capitalei, cerîndu-i concesiunea părăginitului local al panoramei lui Braun, situat în centrul orașului. Cum la rîndul ei primăria ridică obiecții și amîna rezolvarea, Tinerimea se vede nevoită să-și deschidă cea de a opta expoziție (1909) tot în localul Ateneului³. Din cauza spațiului restrîns și a numărului mare de expozanți, datorită primirii de noi membri, lucrările au fost prezentate înghesuit și arbitrar⁴. A fost un prilej de nemulțumire pentru vizitatorii obișnuiți cu organizările anterioare și de învrăjbire a artiștilor, întrucît aproape toți se simțeau nedreptățiți de felul în care le fuseseră expuse lucrările. O parte din aceștia, nedorind știrbirea prestigiului lor în fața publicului, participă la Salonul oficial⁵ redeschis după șapte ani.

Aceste împrejurări au obligat comitetul societății să intensifice tratativele cu primăria Capitalei; s-a căzut de acord ca Tinerimea artistică să primească concesiunea Panoramei pe timp de trei ani fără a plăti vreun impozit, în schimbul reparării și amenajării localului⁶.

Existența unui local propriu împacă spiritele, și comitetul își propune să deschidă anual două expoziții, una primăvara și alta toamna⁷.

Solemnitatea deschiderii celei de a noua expoziții a societății, din aprilie 1910, în localul Panoramei⁸, precedată de o altă primire masivă de noi membri, a avut loc într-o adevărată atmosferă sărbătorească. Era cea mai amplă manifestare plastică cunoscută pînă atunci.

Diversitatea genurilor, manierelor și tehnicilor folosite de artiștii expozanți corespundeau gusturilor și exigențelor tuturor categoriilor de vizitatori. Dacă un mănunchi de colecționari și critici prețuiau creația valoroasă a pictorilor Șt. Luchian, G. Petrașcu, J. Al. Steriadi, C. Ressu și Șt. Popescu, cercurile oficiale și publicul larg admirau fără rezerve lucrările portrețiștilor academști G. D. Mirea (expunea ca invitat) și E. Stoenescu, sau cele ale pictorilor Ip. Strîmbulescu și A. G. Verona, care prezentau subiectul rustic în aspecte idilice. Secesionismul mîunchenez al Ceciliei Cuțescu, neoimpresionismul lui G. Mărculescu și Artur Segal, sau primitivismul lui C. Brîncuși găseau înțelegere doar într-un cerc foarte restrîns de amatori, receptivi la tot ce provenea din străinătate⁹.

Tendințele și manierele artistice diferite, susținute fiecare din ele cu pasiune excesivă de către artiștii care le promovau, au dat naștere la comparații și aprecieri defavorabile la adresa celorlalți colegi și era fatal să se ajungă la disensiuni în sinul societății. Preluate de presă cu o tendință de speculație a subiectelor copioase din cancanurile lumii artistice, divergențele au degenerat în adevărate scandaluri publice¹⁰. Excluderea din Tinerimea artistică a pictoriței Cecilia Cuțescu,

¹ Muzeul de artă al R.P.R., dosar Tinerimea artistică.

² *Arta romînd*, 1908.

³ A opta expoziție de pictură și sculptură a societății Tinerimea artistică. . . Palatul Ateneului București, 15 martie — 15 aprilie 1909.

⁴ V. RAVICI, *Expoziția societății Tinerimea artistică*, în *Arta romînd*, 1909, aprilie — mai.

⁵ B. BRĂNIȘTEANU, *Expoziție oficială — marea revistă artistică a anului acestuia*, în *Adevărul*, 1909, 14 mai; A. D. ATANASIU, *Expoziția oficială a ministerului din 1909*, în *Arta romînd*, 1909, aprilie — mai; SILVER, *Salonul oficial din 1909*, în *Literatură și artă romînd*, 1909, aprilie — iunie.

⁶ Muzeul de artă al R.P.R., dosar Tinerimea artistică.

⁷ În expoziția de primăvară se vor primi cîte trei lucrări de fiecare expozant și se admit

și artiști invitați străini și romîni, iar în cea din toamnă se vor primi cîte cinci lucrări (Muzeul de artă al R.P.R., dosar Tinerimea artistică).

⁸ Catalog. A noua expozițiune de pictură și sculptură a societății Tinerimea artistică.

⁹ L. BACHELIN, *Tinerimea artistică*, în *Seara*, 1910, 11, 16 și 30 aprilie; B. BRĂNIȘTEANU, *Tinerimea artistică*, în *Adevărul*, 15 aprilie 1910; V. RAVICI, *A IX-a expozițiune de pictură și sculptură a societății Tinerimea artistică*, *Salonul oficial*, 1910, în *Arta romînd*, 1910, mai—iunie; ION NICOARĂ <N. D. Cocea>, *Expoziția «Tinerimea artistică»*, în *Facla*, 1910, nr. 9.

¹⁰ ION NICOARĂ, *Oficialitatea artistică*, în *Facla*, nr. 17, 1910. Societatea a respins cererea de demisie a sculptorului Storck care se solidarizase cu atitudinea soției (Muzeul de artă al R.P.R., dosar Tinerimea artistică).

în jurul căreia disensiunea căpătase caracter activ, a aplanat pentru moment vrajba, dînd posibilitate membrilor să se preocupe de proiectata expoziție din toamna aceluia an.

Această manifestare, ca și cele din anii 1911, 1912 și 1913 se situau la un nivel mai ridicat față de expozițiile oficiale și cele ale Cercului artistic numai datorită personalității artistice a unora din membrii societății — Șt. Luchian, G. Petrașcu, J. Al. Steriadi, I. Iser, D. Paciuirea —, care reprezentau cea mai mare autoritate și un prestigiu incontestabil în lumea oficială și artistică a vremii¹.)

Datorită participării unui număr din ce în ce mai mare de artiști mediocri la expozițiile societății, precum și a concesiilor făcute în arta lor de unii din vechii membri — Kimon Loghi, Strîmbulescu, Verona — pentru a satisface gusturile majorității cumpărătorilor, nivelul manifestărilor Tinerimii artistice scade și mai mult între anii 1914 și 1916. Unele glasuri dau semnale de alarmă, criticînd curba scoboritoare a nivelului artistic al expozițiilor Tinerimii artistice și pe expozanții care, tîrîți pe panta gustului ieftin, foarte lesne de satisfăcut, se prezentau cu lucrări slabe².

Cu toate acestea, pe măsură ce expozițiile înregistrau scăderi calitative, vânzările creșteau, ele întrecînd orice așteptare. În anul 1916 cele 400 de lucrări expuse

au fost aproape toate vîndute. Creșterea vertiginoasă a vînzării mai tuturor lucrărilor din expozițiile societății nu era de natură a-i stăvili pe cei porniți pe panta succesului ieftin și a cîștigurilor. Această nemaiîntîlnită sollicitudine a claselor dominante pentru artă nu era izvorîtă dintr-o înțelegere a artei. Lipsite din cauza războiului de posibilitatea plecărilor în străinătate, burghezia și moșierimea căutau să-și satisfacă în țară plăcerile și desfătările pe care altă dată le găseau peste hotare³. Cumpărarea tablourilor din expozițiile societății se datora în cea mai mare parte dorinței proaspeților îmbogățiți de pe urma furniturilor de război, de a fi etichetați drept oameni cultivați și susținători ai artelor⁴.

Intrarea țării în război, în toamna anului 1916, curmă pentru cîtva timp expozițiile societății Tinerimea artistică care, la începutul secolului nostru, reușind să concentreze în rîndurile ei pe cei mai buni artiști, a fost capabilă să domine un timp mișcarea artistică din România.

După războiul mondial, alte societăți artistice vor deveni expresia evoluției artei românești, cele care vor duce mai departe mișcarea artistică, în timp ce Tinerimea va supraviețui doar prin prestigiul cîștigat în întiiul deceniu al existenței sale.

PETRE OPREA

DORA D'ISTRIA: O ELEVĂ UITATĂ A LUI FELICE SCHIAVONI

Personalitate interesantă, înzestrată cu un temperament generos și în neconținut tumult, Dora d'Istria reprezintă admirabil acel tip uman pe care lumea levantină, îmbogățită cu forme de viață occidentale, l-a dat în pragul secolului al

XIX-lea: intelectualul vizionar și fantast în care două lumi se ciocnesc fără a-și găsi echilibrul⁵.

Elena Ghica, cunoscută mai tîrziu unui larg public european, mai ales ca

¹ B. BRĂNIȘTEANU, *Salonul oficial*, 1911, în *Adevărul*, 1911, 13 și 14 mai; V. RAVICI, *Salonul oficial 1911*, în *Arta romînd*, 1911, mai—iunie; Ada <A. D. Atanasu>, «Tinerimea» și «Salonul», în *Arta romînd*, 1911, mai—iunie; V. RAVICI, *Reflecții de la Salonul oficial 1911*, în *Arta romînd*, 1911, septembrie—octombrie; B. BRĂNIȘTEANU, *Salonul oficial 1912*, în *Adevărul*, 1912, 9 mai; B. BRĂNIȘTEANU, *Salonul oficial*, în *Adevărul*, 1913, 22 și 24 mai.

² Un rechizitoriu sînt articolele lui Marin Simionescu-Rîmniceanu, *Tinerimea artistică* (1915), *Expoziție oficială* (1915), *Către Tinerimea artistică* (1916), *Note valabile pentru mai multe*

expoziții (1915), apărute ulterior în culegerea *Necesitatea frumuseții*, Buc.

³ Pentru prima oară în România au loc la Arenele romane lupte de tauri, *Epoca* 1915, 17 mai.

⁴ ION GRUIA, *Expoziția pictorului Ion Țincu*, în *Universul literar*, 1915, 15 martie; L.I., *Viața literară și artistică*, în *Universul literar*, 1915, 10 mai; LEONTIN ILIESCU, *Expozițiile de la Ateneu*, 1916, 13 martie.

⁵ NICOLAE IORGA, Prefață de MAGDA NICOLAESCU IOAN, *Dora d'Istria*, Buc., f.a. p. 7. Vezi și I. O. KOHL, *Die Völker Europas*, Hamburg, 1868, p. 246 și 257, care o numește «Die geistreiche und gelehrte Gräfin».

scriitoare¹, sub numele de Dora d'Istria, s-a născut în București în anul 1828. Era fiica banului Mihalache — fratele domnitorului Alexandru Dimitrie Ghica —, om de mare cultură, colecționar pasionat², numismat, muzician³ și erudit, și a Catinăi Facă⁴, sora autorului *Franțuzitelor*, «inteligența cumnată a lui Vodă»⁵. Obiceiul de a minui creionul sau pensula, dacă nu cu intenția de a realiza opere de mare valoare artistică, măcar pentru delectarea personală, l-a deprins desigur tinăra fată, încă din casa părintească. De altfel, însuși banul Mihalache Ghica se arăta a fi fost destul de abil în minuirea creionului atunci când își propunea să fixeze pe hîrtie, la fața locului sau din amintire, un colț din natură sau chiar o scenă cu mai multe personaje (fig. 1). Drept mărturie stă un desen în tuș și creion, înfățișînd o alee dintr-un parc sau un drum într-o pădure în vecinătatea Karlsbad-ului; doi domni, îmbrăcați după moda timpului cu redingotă și pălărie înaltă, asistă la plimbarea doamnelor, purtate de cai mărunți, conduși cu eleganță de însoțitori⁶.

Crescută în mijlocul unei adevărate curți, la care personalitățile de seamă ale

țării se întâlneau cu cei mai de vază străini ce călătoreau în părțile noastre, venind fie din Levant, fie din îndepărtatul Occident, tinăra primi o instrucție din cele mai solide. Cunoștea temeinic nouă limbi, iar la 15 ani tradusese din original în germană *Iliada* lui Homer, lucrare ce a și fost publicată la Leipzig în *Gazette Universelle*⁷. Pe lîngă literatura universală la care, adolescență încă, putuse aduce astfel o contribuție folositoare, Elena Ghica învăța de la dascălii ei multe alte lucruri: muzica, pictura și chiar sportul⁸ desăvîrșeau educația ei, încredințată întotdeauna unor profesori de mare renume. Printre aceștia menționăm pe Ion Eliade Rădulescu — cel care i-a împărtășit frumusețile limbii și istoriei poporului român —, pe Grigorie Pappadopoulos, eruditul elenist, pe Felice Schiavoni, pictorul cu mare renume, în preajma căruia și-a desăvîrșit talentul într-ale artei, și cunoscuții în acea vreme muzicanți Cicarelli, Persiani, Balfi și Ronconi.

Între 1841 și 1846, Elena Ghica a locuit împreună cu părinții săi la Dresda⁹. Cu prilejul unei călătorii în țară, întreprinsă împreună cu mama sa în 1846, Ioan Eliade Rădulescu, care nutrea nu

¹ Cf. RADU IONESCU, *Dora d'Istria*, în *Revista română*, 1861, p. 427—448, 783—806 și 1862, p. 17—45. De asemenea G. BARIȚIU, *Doamna Dora d'Istria*, în *Transilvania*, 1878, nr. 5—9; I. KARADJA, *Deux lettres de Dora d'Istria*, în *Revue historique du sud-est européen*, 5 (1928), p. 34—38; N. IORGA, *Correspondance de Dora d'Istria*, în *Revue historique du sud-est européen*, 9 (1932), p. 134—209; I. BREAZU, *Dora d'Istria și Edgard Quinet*, Cluj, 1931 și CHARLE YRIARTE, *Portraits cosmopolites*, Paris, 1870.

Pentru operele Dorei d'Istria, răspindite în mai toate publicațiile importante ale timpului, trebuie cercetate BARTOLOMEO CECCHETTI, *Bibliografia de la Principessa Dora d'Istria*, Florența, 1873 și de asemenea *Operele principesei Dora d'Istria*, trad. de GR. PERETZ, Buc., 1876—1877, 2 vol.

² El este acel care a înființat Muzeul Național din București. Cf. G. IONESCU-GION, *Dora d'Istria*, în *Revista nouă*, 2 (1889), mai 15, p. 164.

³ În decembrie 1846, sau puțin timp după, în casa banului Mihalache Ghica a fost invitat să dea un concert însuși Franz Liszt, atunci în trecere prin București. Cf. CONSTANTIN BEU, *Franz Liszt în România*, în *Convorbiri literare*, 6 (1930), noiembrie, p. 1073—1082 și 1236—1241.

⁴ Renumită în vremea sa drept una dintre «doamnele curței patriotice a lui Alexandru Ghica printre cele mai frumoase femei ale

timpului din cite s-au văzut în societatea bucureșteană». Cf. CEZAR BOLLIAC, în *Trompeta Carpaților*, 1873, august 26.

⁵ FELIX COLSON, *De l'état présent et de l'avenir des Principautés de Moldavie et Valachie...*, Paris, 1839. Citat în A. VASCULESCU, *Dora d'Istria*, Buc., 1941, p. 8.

⁶ «Retour de Dreykreutzberg, à Karlsbad l'année 1844»; creion și laviu pe hîrtie, 0,159 × 0,199, semnat mijloc jos M. G. Păstrat la Cabinetul de Stampe al Academiei R.P.R., inv. nr. 5 005. Informație comunicată nouă de conservatorii cabinetului. Operă inedită.

⁷ Mult timp mai târziu, amintirea acestei lucrări, ca și impresiile puternice lăsate de operele ulterioare, îl va face pe doctorul Schmidt Weissenfeld să o socotească pe Dora d'Istria «eine ungewöhnliche Frau», în *Gartenlaube*, Lipsca, 1864, nr. 15. Citat și de G. IONESCU-GION, *op. cit.*, p. 161.

⁸ RICHARD CORTAMBERT, *Les illustres voyageuses: La Comtesse Dora d'Istria*, Paris, 1866, p. 267.

⁹ Amintirea anilor petrecuți în acest oraș unde a lăsat o puternică impresie, ne-a fost transmisă în *Souvenir de la Cour de Dresde*, în *Revue de deux mondes*, 1859, ianuarie. Unele date au servit și la întocmirea povestirii *Eleonora de Haltingen*, după cum afirmă autorul ascuns sub inițialele S.K.G, *Dora d'Istria*, Arrau, 1860, p. 4.



Fig. 1. - MIHALACHE GHICA: Plimbare în pădure, lângă Karlsbad.

numai prietenie dar și o adevărată admirație pentru tinăra și frumoasa scriitoare, îi închina acest entuziast portret în versuri¹:

LA ELENA

Am vedut-o, Surióra,
Mult e dulce gratioasă,
Ca un angel de frumósă ;
D'ei vedé-o, n'o mai uiți.

Cu cosița castanie,
Ochi-albaștri că seninul,
Facia-i albă 'ntrece crinul,
S'o vedi, Soro, n'o mai uiți.

Mult e bună! mult e blândă!
Mult e dulce columbița!
Și o chiamă Elenița.
D'ei vedé-o, n'o mai uiți.

În surris, mărgăritarul
Printre rodii intralbesce,
Pacea 'ntreagă când vorbește;
D'ei vedé-o, n'o mai uiți.

Quând se mișcă, în pregiunu'i
Tót grațiile sbóră,
Fericirea, o congióară,
D'ei vedé-o, n'o mai uiți.

Nici nu scie blândișóra
Quát è dulce gratioasă ;
E ca Măsa de frumósă
S'o vede, Soro, n'o mai uiți.

11 oct. 1846 pe batellul Gallathea.

În amintirea acestei călătorii, și în semn de răspuns versurilor poetului, tinăra prietenă, elevă și admiratoare a lui Eliade, compune muzica pentru o poezie a acestuia intitulată « La Istru »².

Este greu de stabilit cu certitudine când și de la cine a căpătat Elena Ghica primele noțiuni de pictură. Cezar Bolliac păstra în « colecțiunea tabelurilor sale », atât de puțin cunoscută încă, un peisaj înfățișând un colț sălbatic din munți, semnat de Elena Ghica și datat 1844³. Ar putea fi un dar făcut scriitorului de către tinăra

¹ *La Elena*, 11 oct. 1846, pe batellul Gallathea, în IOAN ELIADE RĂDULESCU, *Curs întreg de poezie generale*, Buc., 1868, vol. I, p. 19.

² *La Istru*, 1846, IOAN ELIADE RĂDULESCU, *op. cit.*, p. 17.

³ Cf. MAGDA NICOLAESCU IOAN, *op. cit.*, p. 24.



Fig. 2. — PETRE MATEESCU: *Dora d'Istria*.

pictoriță al cărei tată întreținea, după cum se știe, întinse legături științifice cu Bolliac. E probabil ca ea să fi avut profesori de pictură încă din casa părintească din București. Este cu puțință apoi să-și fi continuat studiile în această direcție la Dresda, ori chiar la Viena unde, împreună cu familia sa, a făcut un scurt dar elogios remarcat popas¹ înaintea călătoriei din 1846 către meleagurile natale. Cel puțin titlul tabloului dăruit lui Bolliac denotă o romantică înclinare spre pitoresc, la mare cinste în gustul amatorilor epocii.

În 1849 Elena Ghica, la Iași fiind, se mărită cu contele Koltzov-Massalsky cu care pleacă în Rusia. Protocolul rigid al aristocrației ruse, ca și propriul său tem-

perament voluntar și agitat, au făcut-o însă curînd să intre în conflict cu autoritățile țariste determinînd-o să-și părăsească patria adoptivă² pentru a porni într-o nouă și îndelungată serie de călătorii. De reținut este însă faptul că în 1854, în preajma plecării sale din Rusia, contesa Koltzov expune mai multe lucrări în cadrul expoziției Academiei imperiale de artă din Petersburg. Între lucrările prezentate, și care i-au adus pictoriței medalia de argint, figurau două, inspirate dintr-un intermezzo liric al lui Heinrich Heine. Chiar fără să știm cum arătau, putem înțelege starea sufletească a Dorei d'Istria, izolată într-o lume neprimitoare și nepotrivită cu generozitatea și suflul

¹ Cf. ADAM WOLFF, *Ein Besuch in Livorno*, in *Neue Freie Presse*, 1866, mai, 16.

² Cf. MAGDA NICOLAESCU IOAN, *op. cit.*, p. 31—33.

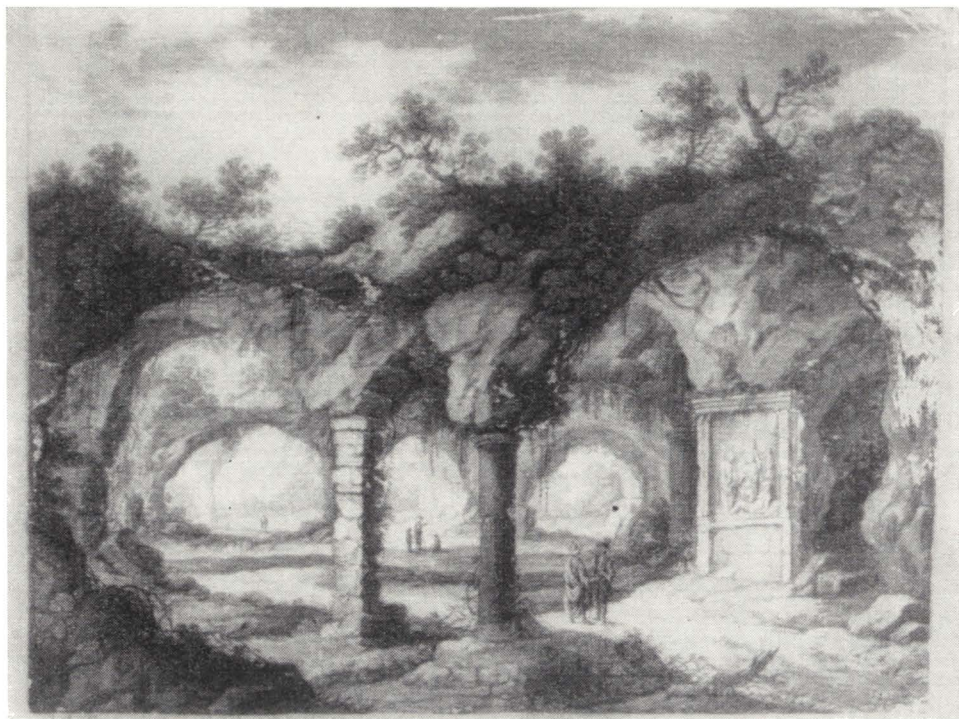


Fig. 3. — DORA d'ISTRIA: *Peisaj cu ruine*.

de larg umanitarism¹ care o caracteriza, prin intermediul versurilor lui Heine²:

„Ein Fichtenbaum steht einsam
 „Im Norden auf kahler Höh.
 „Ihn schläfert; mit weisser Decke
 „Umhüllen ihn Eis und Schnee.
 „Er träumt von einer Palme
 „Die fern im Morgenland
 „Einsam und schweigend trauert
 „Auf brennender Felsenwand“.

Îndeobște, biografia Dorei d'Istria sînt de acord atunci cînd afirmă că aceasta a expus la Petersburg numai cele două tablouri, inspirate de versurile citate. Spre deosebire de ei, autorul ascuns sub inițialele S.K.G. menționează, citînd catalogul expoziției, nu două, ci trei lucrări. Pe temeiul referințelor exacte furnizate de acesta, sîntem înclinați a-i acorda toată încrederea³.

¹ Mărturie stau legăturile sale cu unele personalități cu concepții înaintate ale epocii ca, de pildă, Garibaldi și Edgar Quinet. Cf. NICOLAE IORGA, *op. cit.* și CLAUDIA ZAHARIA, *Dora d'Istria, Viața și opera*, Bistrița, 1932, p. 27.

² *Lyrisches Intermezzo*, în HEINRICH HEINE, *Buch der Lieder*, München, 1923, p. 225.

Distincțiunea acordată de juriul expoziției operelor Dorei d'Istria nu a trecut fără a lăsa urme adînci. Chiar către bătrînețe, poezia care inspirase pictoriței cele două tablouri o preocupă încă și, în ciuda celor 53 de ani, ea se gîndește la versurile care se legau de unul din momentele care i-au însoțit tinerețea. Într-o scrisoare, din martie 1881, ea se adresează profesorului Hugo de Meltzel, cel căruia îi împărtășea gîndurile și proiectele sale cele mai ascunse, rugîndu-l, de data aceasta, să-și dea părerea asupra unei traduceri în italienește a poeziei lui Heine. Era vorba de o versiune nouă în această limbă, semnată de poetul Andreea Maffei. Scrisoarea, în ciuda stilului lapidar, asemenea corespondenței oficiale, ne dezvăluie unul din aspectele tainice ale sufletului poetei care, ajunsă aproape la zenit, privește în urmă oprindu-și privirile asupra anilor de mult trecuți⁴.

³ Catalogul expoziției Academiei imperiale de pictură din Petersburg o menționează pe Dora d'Istria cu trei lucrări, înregistrate sub numerele 209, 210 și 211. Cf. S.K.G., *op. cit.*, p. 23.

⁴ Biblioteca Academiei R.P.R., Secția ms., dosar 5203, fila 130.



Fig. 4. — DORA d'ISTRIA: Vedere a brațului Borcea.

După plecarea din Rusia, Elena Ghica se dedică unei neobosite activități publicistice, adoptînd numele literar de Dora d'Istria¹.

În anul 1861 se află temporar în Italia, unde ar fi luat lecții cu un pictor din familia Schiavoni, probabil același care ne-a lăsat și portretul scriitoarei, reprodus de G. Ionescu-Gion în lucrarea amintită mai înainte². De-a lungul vieții sale, curmată în 1888, Dora d'Istria a atras în repetate

rînduri atenția artiștilor care, după măsura talentului lor, i-au făcut portretul. Dintre aceste efigii probabil că aceea atribuită lui Felice Schiavoni este cea mai reușită. În afară de aceasta, păstrată nouă doar prin intermediul planșei mai sus semnalate, cunoaștem un portret oval³, reprezentînd-o pe frumoasa scriitoare; această operă, atribuită tot lui Schiavoni, provine din vechea colecție de picturi a Academiei. Un alt portret, de data aceasta

¹ Prima lucrare pe care o semnează cu numele acesta este *La vie monastique dans l'église orientale*, Bruxelles, 1855.

² G. IONESCU-GION, *op. cit.*. Același portret a mai fost reprodus și de HUME GREENFIELD, în a sa traducere engleză a lucrării Dorei d'Istria,

La Suisse allemande et l'ascension de Mönch, Londra-Edinburg, 1858.

³ Portret reprezentînd-o bust, de profil spre stînga. Pictură ovală pe sticlă, 0,460×0,390, nesemnată, nedată. Colecția Institutului de istorie literară și folclor.



Fig. 5. -- DORA d'ISTRIA la 1880. Fotografie inedită.

cioplit în marmură, poartă semnătura sculptorului toscan Giovanni Dupré¹, iar un altul pe aceea a lui Giuseppe Sangiano. Dintre artiștii români, Petre Mateescu² (fig. 2), nefericitul bursier al statului în Italia, a portretizat-o în 1867, realizând un portret de gală în care modelul, ținând în mână o carte, se profilează pe întinsul mării agitate. Un alt pictor, Mișu Popp,

a reprezentat-o și el uzînd însă de elemente mai puțin retorice³.

Precum se știe, Natale Schiavoni, portretist cu renume în prima jumătate a secolului trecut, supranumit « il pittore delle grazie », avusese doi fii, pe Giovanni și pe Felice⁴. Portretistul, și nu ne îndoiim că și profesorul Dorei d'Istria, este desigur acesta din urmă, care avea

¹ Vezi DORA d'ISTRIA, Giovanni Dupré, în *l'Indépendance hellénique*, Atena, 1870, noiembrie 19.

² Ulei pe pînză, 0,870 × 0,705, semnat stînga jos, datat 1876, Colecția Galeriei Naționale, Buc., inv. nr. 3509, descoperit și prezentat muzeului de Ion Frunzetti.

³ Portret aflat la Muzeul din Tirgoviște.

⁴ Natale Schiavoni (1777 – 1858). Felice Schia-

von (1803 – 1881). Acesta din urmă a avut două fiice, ambele pictorițe, Carolina și Giulia, eleve ale tatălui lor și amîndouă cam de o vîrstă cu Dora d'Istria, cu care este posibil să fi fost prietene sau chiar colege de atelier. Cf. ULRICH THIEME și FELIX BECKER, *Künstler Lexikon*, Leipzig, 1936, vol. XXX, p. 49 și *Enciclopedia italiana*, vol. XXXI, p. 88.

de altfel legături cu aristocrația rusă. Mărturie stă portretul mării ducese Elena Pavlovna¹, ca și chiar acel al ex-contesei Massalsky.

La toate aceste știri izolate, bazate pe date contemporane sau pe tradiția orală a familiei, se adaugă un element cu mult mai prețios, o operă originală a elevei lui Felice Schiavoni, unica lucrare sigură a acesteia ajunsă pînă la noi. Este, ca și pictura aflată în 1844 în colecția lui Bolliac, un peisaj. Gustul romantic al pictoriței apare de astădată evident prin motivul ales (ruine romane sau grecești invadate de vegetație), tratat într-o factură aplicată și corectă care vădește o stăpînire remarcabilă a tehnicii, dacă nu chiar și o viziune personală (fig. 3).

Peisajul Dorei d'Istria² este un ecou îndepărtat al ruinelor preromantice pictate în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea de italianul Panini și de francezul Hubert Robert în atmosfera de redeșteptare a interesului pentru trecutul arheologic, repus în circulație de scrierile literare ale lui Volney³, ca și de scrierile științifice ale lui Winckelmann și de descoperirile de la Pompei și Herculaneum.

În același spirit cu al multora dintre pictorii contemporani ai ruinelor, artista folosește elementele arhitectonice ca pe o recuzită de teatru, speculînd efectele pitorești. Datorită acestui fapt, pictorii ruinelor trădează de obicei arheologia în favoarea « compoziției de culise », adică a reconstituirilor făcute în atelier. Arbitrarul reconstituirilor de acest fel este cu atît mai mare cu cît cei pasionați pentru redarea acestor subiecte nu-și propuneau să arate monumentele sub înfățișarea lor inițială, ci poetizau, denaturînd astfel chiar elementele pe care le aveau sub ochi.

Bineînțeles că și în cazul nostru opera se prezintă, am putea spune, după un model adesea încercat. Tabloul înfățișează o imensă clădire — parcă o peșteră amenajată de arhitecți — ale cărei bolți,

aproape prăbușite, se sprijină, ici pe o coloană canelată, colo pe un pilastru înălțat pe blocuri masive, iar pe alocuri chiar pe mari mase de piatră, astfel încît totul evocă mai degrabă o peșteră de proporții colosale ai cărei pereți s-au prăbușit, decît o construcție. Bolțile sînt năpădite de arbori piperniciți și bătuți de vînt. Pentru completarea atmosferei de tristețe și dezolare, peste tot atîrnă lujere de iederă sau alte plante agățătoare. O stelă funerară, nelipsită în compozițiile de acest gen, simbolizînd caducitatea umană, se află în partea dreaptă a tabloului, aproape încastrată în zid.

În ciuda acestor elemente care vorbesc volneyan de ruina timpului și de un trecut îndepărtat, atmosfera nu are nimic vetust. Prin deschiderile arcurilor, se văd în zare dealurile însozite scaldate în lumină, iar în mijlocul ruinelor, trei grupuri de oameni populează peisajul; fiind așezate la depărtări deosebite de ochiul privitorului, ele ajută la realizarea perspectivei foarte adînci pe care artista a reușit s-o dea lucrării sale. Cîteva din personajele ce figurează în acest decor, și care după gesturi au aerul unor ciceroni, poartă cămăși lungi roșii și pelerine albastre, iar pe cap turbane albe în jurul fesurilor roșii și cu egretă. Acest costum, în cazul că nu este un simplu artificiu găsit de pictoriță pentru a obține un spor de pitoresc, ne poate îndreptăți să situăm ruinele în Grecia, loc vizitat cu pietate de Dora d'Istria, sau în orice alt loc unde s-au păstrat relicvele civilizației antice Hellade. Tot tabloul este menținut într-o gamă de albastru aerat palid și de brun deschis violaceu, abia pe alocuri ruptă de cîte o mică pată roșie sau de verdele gălbui al vegetației.

În afară de această lucrare a Dorei d'Istria, îi mai atribuim și o alta, tot un peisaj, de astădată o vedere a brațului Borcea. Originalul nu s-a păstrat, însă ne putem face o imagine clară despre el prin intermediul unei reproduceri publi-

¹ Lucrare păstrată în colecția Academiei de artă din Veneția. Cf. ULRICH THIEME și FELIX BECKER, *op. cit.*, p. 49.

² Peisaj cu ruine, guașă pe hîrtie, nesemnat, nedatat, 0,175 x 0,225. Provine din vechea colecție a Adinei Gr. Ollănescu, fiica lui Gh. Ghica, fratele Dorei d'Istria. Cab. de Stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R.

³ Se semnalează mai multe traduceri românești ale *Ruinelor* lui Volney, începînd cu un manuscris, datînd din 1790, care a aparținut

lui N. Iorga. M. Kogălniceanu citează în *Alăuta romînească*, 1838, nr. 5, o traducere de Ionică Tăutul, care s-a păstrat, după N. CARTOJAN (*Omagiu lui Ion Bîanu*, Buc., 1927, p. 121), în manuscrisele 2502 și 2696 ale Bibliotecii Academiei R.P.R. Tot aici, în manuscrisul 5285, se găsește traducerea lui Christian Tell, din 1841. În 1830 Biblioteca desfătătoare anunța traducerea lui Stanciu Căpățîneanu. Cf. D. POPOVICI, *La littérature roumaine à l'époque des lumières*, Sibiu, 1945, p. 130.

cate de pictoriță drept ilustrație a unui articol al său ¹ (fig. 4).

Cercetările de arhivă ne-au prilejuit recent descoperirea unor documente de o reală importanță care pledează în favoarea legăturilor strinse dintre pictoriță și Schiavoni. În anul 1880, din Florența, Dora d'Istria trimite în dar, la mici intervale, aceluiași bun prieten cunoscutul profesor Hugo de Meltzel, două fotografii. Una o reprezintă cu părul înălbit de vreme sub care trăsăturile feței, în ciuda vârstei, mai amintesc încă frumusețea cîntată cu mulți ani înainte de poeți (fig. 5). O altă fotografie însă, de data această reproducere după o pictură în ulei ², o înfățișează cam la vârsta de 30 de ani, îmbrăcată cu o rochie vaporosă, cu părul și brațele încărcate cu flori. Scriitoarea întruchipează primăvara așa cum și-o imaginase Schiavoni. Cu aerul unei femei sigure de ea, conștientă de frumusețea pe care pictorii și poeții au cîntat-o, scrisoarea care însoțește această din urmă fotografie conține și versurile pe care un tânăr poet, admirator al scriitoarei, le-a scris într-un elan nu mai puțin reținut decît acel, în prada căruia, cu ani în urmă, Ion Eliade Rădulescu o zugrăvise în cuvinte admirative ³.

Cunoscută mai ales ca scriitoare, Dora d'Istria a intrat în conștiința contemporanilor drept prolifică autoare a celor peste 120 de lucrări semnate de ea. Opere literare stau alături de lucrări de istorie, de sociologie, de literatură comparată și de studii sociale, agrare, filologice etc. Membră a șapte academii reputate, autoarea acestor vaste opere a fost victima imensei facilități cu care lucra. Temperament și stil de reporter erudit, atent la ce se petrece în jurul său, Dora d'Istria împrăstie cu generozitate în vasta sa operă raționamente solide, observații juste, unele din ele deosebit de prețioase încă, și un spirit de independență și neconformism care îi face cinste.

Este în general greu să putem trage concluzii asupra locului pe care îl merită un artist printre contemporanii săi. Peisajul Dorei d'Istria, ca și știrile pe care le avem despre această interesantă artistă, adaugă însă un nume vrednic de amintit printre acelea ale artiștilor romîni din secolul al XIX-lea, acei « minore » care merită să se bucure de mai multă simpatie și curiozitate din partea istoricilor de artă.

RADU IONESCU

ASPECTE ALE PRODUCȚIEI DE METAL ÎN ARTA APLICATĂ CONTEMPORANĂ ROMÎNEASCĂ

Remarcabila înflorire a artelor decorative din ultimii ani, inițiată și susținută în cadrul politicii culturale a regimului de democrație populară, se leagă direct de ridicarea nivelului de trai al oamenilor muncii din țara noastră. Preocuparea de a obține decorarea cît mai armonioasă a locuinței, adaptarea decorului acesteia la viziunea modernă, îmbinarea utilului cu frumosul în întreaga ambianță a vieții zilnice, toate acestea sînt astăzi nu numai deziderate teoretice,

ci realizări în măsură să educe gustul artistic al maselor populare și să satisfacă nevoia lor de confort și de frumos.

Lucrarea de față își propune un scop limitat: cercetarea locului pe care îl ocupă obiectele de metal în artele decorative și aplicate contemporane și înfățișarea cîtorva din realizările mai reprezentative din țara noastră pentru epoca contemporană.

★

Prelucrarea metalelor în țara noastră este străveche. Urmărindu-i evoluția din

¹ DORA D'ISTRIA, *Un été au bord du Danube*, în *l'Illustration*, 1861, februarie 9.

² Biblioteca Academiei R.P.R., Secția ms, Dosar 5203, fila 131.

³ Biblioteca Academiei R.P.R., Secția ms, Dosar 5203, fila 130.

O artifice sublime, O gentil mago,
Fu urto quegli, che si ben ritrasse
Questa soave e celestiale imago:

Mai di mirorla son le luci lasse

E a soffermarni innanzi a lei rapita

Un indecibil fascino m'invita.

O, sublim creator, o, amabil prevestitor.
Acel care atît de bine a pictat, a fost mișcat de această imagine suavă și cerească: Razele nu sînt niciodată obosite privind-o Și un farmec nespus mă chiamă să mă opresc înaintea ei vrăjit.



Fig. 1. — Taler de argint aurit de la sfîrșitul secolului al XVII-lea, executat de meșterul E.V. din Brașov.

timpurile cele mai îndepărtate pînă în zilele noastre distingem, în mare, patru etape care, oglindind stadiul de dezvoltare economică, nivelul de trai, îndemînarea tehnică și gustul artistic al societății din toate acele timpuri, permit totodată și urmărirea evoluției de la meșteșugul individual la artizanatul organizat și la creația de artă, încheagată într-un stil.

Prima etapă, greu de urmărit consecvent, se întinde din epoca destrămării comunei primitive pînă către secolul X al erei noastre; cea de a doua cuprinde epoca feudalismului timpuriu, dezvoltat și aceea de destrămare a feudalismului (sec. X—XVIII); cea de a treia secolul al XIX-lea și aproximativ prima jumătate a celui de al XX-lea, iar ultima, perioada contemporană.

Din punct de vedere al istoriei de artă, prima etapă reprezintă trecerea treptată către statornicirea meșteșugului prelucrării și decorării metalelor și totodată faza de încheagare a unui artizanat cu caracter popular; cea de a doua include realizări de valoare a unei creații artistice de calitate superioară; cea de a treia, ruptă de trecut, este o fază de tranziție, de încrucișare a influențelor străine, o fază în care « moda » își spune cuvîntul hotărîtor, dar care își are totuși importanța ei

prin faptul că tinde să generalizeze un gen de tehnică artistică în decorul vieții zilnice. Ultima fază, cea contemporană, face obiectul articolului de față.

Piesele din metal găsite în săpăturile arheologice — arme, unelte, obiecte de uz casnic, podoabe — sînt, în perioada destrămării comunei primitive, decorate simplu, exclusiv geometric (cercuri, spirale, « dinte de lup », puncte, s-uri). În timpul marilor migrații ale popoarelor (sec. III—IX), repertoriul ornamental se îmbogățește cu motive vegetale și zoomorfe, de origine precumpănitor orientală. O bună parte din elementele decorative din aceste vremi vor forma în felurite variante vocabularul ornamental al artei populare românești.

Mai tîrziu, în secolele X—XIII (epoca feudalismului timpuriu), în podoabe, dar mai ales în obiectele de cult (cruci, relicvare etc.) se recunoaște amprenta artei bizantine provinciale, vast răspîdită din Balcani pînă în Moravia, din cîmpia Pano nică pînă la Kiev.

Într-o măsură mai mică, obiectele de uz casnic, podoabele și chiar ornamentica obiectelor de cult vădesc, începînd din veacul al XIV-lea, și unele legături cu Apusul. Este caracteristic faptul că în atelierile săsești, aceste obiecte se



Fig. 2. -- Candelă de argint de la sfîrșitul secolului al XVII-lea, executată de meșterul Peter Hiemesch.

lucrau după indicațiile celor care le comandau¹.

Exemplare reprezentative pentru sinteza pe care o reprezintă stilul propriu al argintăriei liturgice românești sînt, de pildă, cădelnița de la Tismana (final secolul XIV) sau somptuoasa cădelniță dăruită în 1470 mănăstirii Putna de către Ștefan cel Mare. Că se statornicise, încă din veacul al XV-lea, nu numai un gust local în arta prelucrării metalelor, dar că se ajunsese chiar la impunerea unui stil specific țării noastre, o vădește faptul că Ștefan cel Mare comanda la Veneția niște săbii care trebuiau executate « à la facion valachesca ».

Săpăturile arheologice recente atestă existența, în secolul al XVI-lea, a unor ateliere de meșteșugari în metal, chiar în cetatea de scaun a Sucevei, iar documentele din secolul al XVI-lea mențio-

nează argintarii de la curtea lui Neagoe Basarab, care trebuie să fi produs obiecte de podoabă și de uz casnic. Este cunoscut diferendul acestui voievod cu argintarul Celestin din Sibiu, căruia îi comandase niște cupe și o cădelniță. Nemulțumit de modul cum fusese executată cădelnița, Neagoe vodă a adresat magistratului din Sibiu o scrisoare în care spunea că obiectul a fost lucrat « ad modum Ciganorum » și că în Țara Românească se fac lucrări mai bune, ceea ce ar putea să dovedească existența unor ateliere tradiționale de argintari încă din vremea aceea.

Pe lângă producția locală, în secolele XVI și XVII, argintăria Țării Românești (piese ca cele datorate meșterilor de la Chiprovăț) vădește strînse legături cu atelierele sud-dunărene. Sînt cunoscute și numele unor argintari din Banat, ca Petre din Becicherecul Mare, Dumitru

¹ Neagoe Basarab făcea comenzi de piese de argintărie și la Veneția, cf. N. IORGA, *Două documente raguzane la un sol trimis la Veneția de*

Basarab al III-lea Neagoe (în arhiva Societății științifice și literare, Iași, 1898).



Fig. 3. — « Vinatul », acoperiș de calorifer de Mac Constantinescu.

Zlătarul și Condo Vlahul¹. Pe la mijlocul secolului al XVII-lea, tradiția balcanică cedează însă locul barocului apusean, care își imprimă stilul pompos și complicat pe decorul pieselor de argintărie (pocale, pahare, tipșii). Pe aceste piese, reliefurile creștine, decorația devine sculpturală, florile și frunzele se complică în așa fel încât modifică ornamentica, cerind totodată folosirea unei noi tehnici de execuție.

În Moldova, tradiția locală a atelierelor de argintari se menține pînă la mijlocul secolului al XVII-lea. Un document ne-a păstrat numele unui argintar din Suceava, Grigore Moisiu, care a lucrat la ordinul mitropolitului Moldovei, Anastase Crimca². Dar la curtea lui Vasile Lupu se introduc acum forme, ornamente, și chiar obiecte (câni, ibrice) de tip musulman.

La sfîrșitul secolului al XVIII-lea și în cursul celui de-al XIX-lea, tehnica și orna-

mentele tradiționale sînt părăsite treptat. În acest timp începe să se lucreze după șablon, fantezia decorativă cedează pasul « modei » importate, fără nici o selecție și fără legături de continuitate cu trecutul. Obiectele executate în serie, în atelierelor rusești și vieneze, prin tehnica puțin artistică a stanțării, și menite să acopere nevoile întregului sud-est al Europei, iau locul obiectelor de artă și de artizanat produse în țările românești. Este epoca de declin a argintăriei artistice. Caracteristice sînt coșulețele de cofeturi, lucrate din argint, cu marginile răsfrînte, ornamentate cu decupaje reliefate sau cu modele din sîrmă groasă; produse în serie, ele se găsesc cu ușurință și astăzi³. Deosebite ca tehnică și ornamentație, piesele de argintărie cu un decor din filigran, în stil oriental, sînt opere ale meșterilor macedoneni și turci.

¹ M. ROMANESCU, *Argintăria la romîni balcanici în veacurile XVI–XVIII*, Buc., 1933, p. 102–106.

² T. VOINESCU, *Contribuții la studiul manuscriselor ilustrate din mănăstirile Sucevița și Dragomirna*. în S.C.I.A., 1–2, 1955, p. 106.

³ Argintăria domnitorului Alexandru Ioan Cuza poate fi datată după stemele celor două Principate care o decorează. Aceea care aparține lui Mihail Kogălniceanu, din aceeași epocă, identificată după monogramă, nu intră în discuție, fiind făcută la comandă, în străinătate.



Fig. 4. — «Tăseatoare», basorelief din metal de Florica Ioan. Foto N. Ionescu.

Arta metalului în secolul al XX-lea. La începutul secolului al XX-lea se accentuează importanța metalului în arta decorativă. El va fi din ce în ce mai folosit în decorul interioarelor, și ca podoabă la îmbrăcăminte. Numeroase reprezentanțe¹ ale unor întreprinderi de orfevrie și bijuterie străine funcționează în cele mai importante centre ale țării influențând producția locală. În Ardeal descendenți ai vechilor meșteșugari localnici, mai ales sași², continuă însă să folosească elemente decorative tradiționale. Tot acum, alături de bijuterie și orfevrie, fără să fi dat însă lucrări originale, feneria începe să capete importanță în decorarea locuințelor. Perfecțiunea execuției unora din

aceste piese se datorește atelierelor de veche tradiție meșteșugărească și pune acum problema calificării absolvenților din școlile de arte și meserii ale centrelor unde aceste obiecte au fost executate. Două asemenea ateliere merită o mențiune specială: acelea ale lui Rüffer și Feld.

Între cele două războaie mondiale, câțiva artiști — pictori și sculptori — își încearcă forțele în domeniul artelor aplicate. Cităm între ei pe Mac Constantinescu și M. H. Maxy.

Metalul în arta populară. În prelucrarea metalelor, arta populară a dat opere remarcabile. Rămânând permanent vie, arta populară merge în pas cu vremea și cu noile posibilități tehnice, care permit îmbogățirea tematicii, solicitând fără întrerupere puterea de creație a meșterilor populari. Lucrările meșterilor populari se integrează totdeauna complexului interiorului, costumului etc. pe care îl decorează. În acest domeniu se folosesc într-o sinteză armonioasă soluții ingenioase de adaptare a decorului la material, iar influențele străine sînt interpretate și adaptate posibilităților tehnice și materiale în sensul gustului și nevoilor locale.

Originea magică sau simbolică a multor piese decorative de artă populară este evidentă: cerceul purtat de fratele rămas în viață «alungă duhurile rele» care au cauzat moartea fratelui; inelul de logodnă, care simbolizează o legătură mai puțin solemnă, este schimbat la cununie cu cel de mire etc.

Metalul este folosit fie ca obiect de podoabă, fie ca să formeze decorul unor obiecte făcute din același material sau dintr-un material diferit. Motive simple (puncte, scrijilituri, linii ș.a.) sînt aplicate pe bîte și căușe. Pentru realizarea «florărilor» decorative de pe casele din valea Bistriței sau a florilor și fanteziilor decorative de pe acoperișurile caselor din zona de cîmpie din Moldova se folosesc în scop pur ornamental tabla și fierul bătut. Metalul, care ajută la consolidarea obiectului, are uneori o dublă funcțiune: una practică și alta decorativă.

Din punct de vedere artistic, cele mai însemnate obiecte de metal din arta populară sînt podoabele folosite la costume. În Maramureș și în Țara Oașului, cerceul a căpătat un rol decorativ. La

¹ I. RAȚIU, *Ceasornicari și bijutieri*, Buc., 1927, p. 126.

² V. ROTH, *Kunstdenkmäler aus den sächsischen Kirchen Siebenbürgens*, Sibiu, 1922.

femei, bijuteriile și « zorzoanele » (podoabe din materiale comune) împodobesc costumul. Monedele se folosesc adesea pentru înfrumusețarea costumului. Din mahmudele se fac cercei. Salbele se poartă în sudul Carpaților. În Banat, acele pentru « cepse », coafura « cepsei », medalioanele și cerceii sînt din monede de metal. Un loc special în bijuteriile populare îl ocupă podoabele de aur și argint ale buciumanelor¹. Balturile de la portul pădurencelor², din metal turnat în segmenti mici, care înconjoară talia sau sînt dispuși lateral în formă de ansă, au o valoare decorativă și dau costumului o nuanță specifică; inelele și cheițele înșirate pe lanțuri ajung uneori să întrecă greutatea de două kilograme. Și ele și-au pierdut semnificația magică inițială.

Ca simple curiozități decorative, menționăm larga folosire în Banat a nasturilor de la tunicile grănicerești din timpul Mariei Tereza; garniturile de metal de la zăbalele cailor sînt atîrnate de nasturii cerceilor, formînd o podoabă integrată în stilul costumului bănățean, care trebuie judecat în funcție de efectul decorativ produs în dinamica dansului popular. Franjurile opregelor, banii salbelor sau cei care acoperă cepsele, cerceii cu pandant, firul de aur al broderiilor capătă în ritmica dansului noi valori decorative.

« Fluturii » accentuează uneori motivele. Caracteristice sînt costumele din Muscel, a căror decorație cu paiete amintește vechile costume boierești locale. Legătura dintre această decorație cu fir și paiete din costumul popular și arta orientală este evidentă³. Deosebit de reușite prin decorarea cu metal erau maramele și fotele. Alteori motivul reiese numai din felul în care se reflectă lumina pe jocul paietelor de metal. Firul de beteală de diferite lărgimi dă o deosebită strălucire costumului oltenesc.

Spre deosebire de costumul femeiesc, costumul bărbătesc are mai puține accesorii de metal. Menționăm agrafele din Moldova de nord și amnarele pentru scăpărat, care agățate la chimir devin accesorii ale costumului. Ținte de metal împodobesc centurile înguste din Maramureș, ca și șerparele late din alte zone



Fig. 5. — « Înotătorii », basorelief din metal de Florica Ioan. Foto N. Ionescu.

carpatice. Ornamentația splendidelor traiste țintuite, susținute de baiere, de asemenea țintuite, din munții Călimanului, e realizată tot din metal.

Semnele de meșteri de pe obiectele de metal, păstrate pînă astăzi în Munții Apuseni de meșterii romîni fierari, sfîrșesc și ele prin a deveni ornamentale.

Dintre obiectele de gospodărie țărănească, menționăm obiectele de metal pentru tăiat: bardele, securile și cuțitele de fier și oțel din Vrancea, Buzău, Mehedinți, Gorj și Bihor, tecile din cositor și plumb ale pădurenilor, toporiștele din

¹ NICOLAE DUNĂRE și MARCELA FOCȘA, *Portul buciumanilor în Munții Apuseni*, Buc., Editura de stat pentru literatură și artă, 1957, p. 19.

² ROMULUS VUIA, *Portul popular al pădu-*

rencelor din regiunea Hunedoara, Buc., 1958, p. 25.

³ N. IORGA, *L'art populaire en Roumanie*, Paris, 1923, p. 4—5 și 84.



Fig. 6. — Platon ornamentat din metal argintat, inspirat din folclor, de Ana Mitrea. Foto N. Ionescu.

bronz și aramă din Moldova de nord. Datorită specificului ocupației locuitorilor, toporiștelor plutașilor de pe valea Bistriței, ca și cosoarele de tăiat via din sudul Olteniei, au căpătat forme și, uneori, ornamente originale. Scule legate de arta casnică textilă, cum sînt fusele de lemn cu ornamente din cositor și plumb din Hunedoara sau unelte pentru foc, frigările de fier și altele, prezintă de asemenea forme și ornamente artistice. Menționăm, pentru frumusețea formei și îngrijirea execuției, căucele din aramă oltenești.

În arhitectura populară întîlnim grilaje la geamuri, broaște și încuietori, ferecă-

turi de uși din șine și cuie cu rozete, cruci și toace la bisericile țărănești. Amintim prezența metalului la unele piese de mobilier țărănesc la care trăgătorile, balamalele și ferecăturile constituiau unicul element decorativ, ca de pildă în regiunea Arad.

Unele forme de armură populară din zona Bicăzului și instrumentele muzicale populare din metal, cum sînt fluierile de alamă din Vîlcea, prezintă și ele elemente decorative perfect adaptate obiectului.

★

Obiectele de artă din metal contemporane trebuie cercetate din punctul de



Fig. 7. — Colier din metal oxidat, inspirat din folclor, de S. Pușcașu. Foto N. Ionescu.

vedere al sursei de inspirație, al destinației obiectelor și al valorii lor plastice.

a) *Folclorul* constituie o bogată și pozitivă sursă de inspirație a artiștilor decoratori contemporani. Lucrul apare firesc dacă ținem seama de valoarea permanent actuală a artei populare. Folosirea folclorului se face pe diferite căi: prin transpunere directă a unui motiv popular pe un obiect de artă cultă; prin folosirea unei tehnici populare pentru realizarea unui obiect de podoabă; prin compunerea — folosind ca motiv de bază un element folcloric — unei tematici reflectând actualitatea ș.a.

Astfel, de pildă, ornamentica podoabelor pădurencelor este transpusă pe cordoanele rochiilor moderne; linia ornamentală a creștăturilor în lemn se folosește la aplicațiile din decupare de metal; vechi ornamente oltenești sînt transpuse pe obiecte moderne de interior; motivele de pe lăzile ferecate cu balamale de fier se folosesc la uși și la aplicile interioarelor de stil « rustic » ș.a.m.d. U.R.C.M. Brașov aplică tehnica populară a fierului bătut unui alt material: arama, creînd intere-

sante și noi efecte plastice. Artista Ana Mitrea a compus cu motive populare decorul unui platou reprezentînd o « culegătoare de spice ».

Toate acestea reprezintă încercări, adesea reușite, ale interpretării folclorului în arta decorativă contemporană. Totuși nu se poate vorbi încă de o viziune perfect încheată, de folosirea fără greș a elementelor preluate din arta populară, a căror desăvîrșită armonie și expresivitate sînt rezultatul unei experiențe de veacuri. Mînuirea folclorului cere o pătrundere extrem de nuanțată nu numai a formei populare ci și a conținutului de gîndire și de sensibilitate care i-a dat naștere.

b) *Piese de numismatică* — monede grecești, mai ales macedonene, tetradrahme geto-dacice, efigii romane — au început să fie folosite ca izvor de inspirație în podoabele moderne. Brățări, inele, brelocuri, colane, pandantive, butoni de manșetă, reproduc monede, în monturi variate, care deseori le accentuează caracterul primitiv. Ele sînt realizate în diferite metale: argint, alamă, aramă, sau metal inferior argintat. Între numeroasele exem-



Fig. 8. — Panou decorativ din sticlă cu aplicații din metal colorat. Galeria de artă ale Fondului Plastic București. Foto N. Ionescu.

plare de acest fel, menționăm calitatea excepțională a podoabelor realizate la cooperativa « Tehnica » din Brașov. Pe aceeași linie decorativă se situează și realizările după podoabe trace, fibule romane, brățări scite, toate cunoscute din săpăturile arheologice.

La București, în cadrul atelierului de podoabe al « Fondului plastic », emblema cetății Baia a fost reprodusă pe un pandativ, după o veche pecete în ceramică. Această încercare, ca și altele, nu a dat decât rezultate în general puțin reușite.

c) Cea mai importantă sursă de inspirație este însă *actualitatea*, care se reflectă puternic în obiectele de artă aplicată de metal. Imagini ale « Torcătoarei » și « Tricotezei » lucrate în aramă bătută au fost prezentate în 1961 la expoziția inter-regională din Timișoara. Teme ca « Pescari în Deltă » sau « Muncitori la forjă » realizate în mozaic, ceramică și tapiserii, sînt executate și în metal.

Bibelourile din metal nichelat produse de « Decorativa » Ploiești și reprezentînd femei sovietice executînd dansuri populare se disting prin eleganța liniei. Realizările întreprinderii « Electrometal » Cluj pun accentul exclusiv pe linie pentru a sugera mișcarea biciclistului, gestul dirijorului, atitudinea executantului într-o formație de jazz, a marinarului cîntînd din acordeon, a doi tineri într-o idilă la balcon ș.a. Fișile de metal din care sînt realizate aceste figuri sînt adeseori completate cu elemente colorate.

După *destinația lor*, obiectele aplicate de metal se pot grupa în patru categorii:

a) Obiectele de metal legate de costum (cercei, brățări, inele, clipsuri, broșe, brelocuri etc.); obiecte din metale prețioase sau semiprețioase; obiecte din metale simple, împodobite cu sticlă și mărgel; gablonțurile¹. Accesorii de îmbrăcăminte (nasturi, agrafe, cordoane, catarama, poșete etc.) lucrate din metale pot deveni adevărate podoabe prin materialul din care sînt lucrate și prin ornamentica lor. Linia simplă și practică a costumului cere podoabe potrivite și variate. Ca orice obiecte legate de îmbrăcăminte, podoabele suferă fluctuațiile modei, prezentînd o mare varietate, după timp și loc.

b) Obiectele de metal destinate interiorului cuprind piese de mobilier, unde, de cele mai multe ori, metalul este asociat cu pînza, masele plastice, ceramica, sticla etc. O largă aplicare a acestor procedee se face la corpurile de luminat, pentru care s-au dat soluții decorative pe linia modernă, siluete simplificate de forme alungite; soluții cromatice folosind metalul colorat și globurile de diferite culori, fierul bătut asociat cu rafia sau cu împletiturile de paie.

c) Obiectele cu caracter comemorativ sau festiv au o tematică legată de eveni-

mentul sau persoana pe care o evocă. Așa sînt plachetele omagiale sau medaliile comemorative, ca de pildă medalia Arlus, care evocă prietenia dintre poporul sovietic și cel român; medalia împlinirii a 40 de ani de la înființarea Partidului sugerează avîntul clasei muncitoare sub steagul Partidului. Cupele de premii destinate competițiilor sportive sînt deseori realizări artistice. Relevăm linia pură a cupei din argint lustruit, decorată în email albastru cu insignele jocurile olimpice, realizată de I.I.S. « Arădeanca » — Arad.

Valoarea plastică a metalului este foarte diversă, acesta putînd fi folosit singur sau combinat cu alte materiale.

a) Montura în metal a pietrelor scumpe sau semiprețioase, a smalțului pictat etc., ridică probleme legate de tehnică, de concepția artistică și de stil. Un anumit stil al bijuteriei, un anumit fel de montare a pietrelor, o anumită tehnică în execuție, anumite ornamente sînt condiționate de concepția dominantă în arta aplicată și în moda unui anumit moment. Montarea în metal de culoare asortată a pieselor de ceramică este foarte răspîdită în producția actuală de artizanat, după cum decorul în trafor este caracteristic producției actuale de bijuterii.

b) Pielăria pune în valoare, printr-un efect de contrast, aplicația din metal strălucitor. Desenele din ținte de pe cordoanele și poșetele de toval de culoare naturală se inspiră dintr-un procedeu decorativ popular. Medalioanele mici cu forme geometrice din metal eloxat, oxidat verzui și înroșit de coloranți, accentuează aspectul modern al cordonului de piele, de culoare naturală, pe care sînt aplicate (exemplare executate de Cooperativa « Arta aplicată » din București). Intarșele de metal erau folosite împreună cu cele de piele colorată pentru obținerea motivelor minuțioase, de inspirație populară, de pe casetele și albumele care s-au bucurat de o mare faoare în arta noastră decorativă și aplicată în jurul anului 1950.

c) Plăci policrome din mozaic sau din faianță sînt montate în cadre de aramă și fier bătut, care le pun în valoare, pentru a fi folosite la piesele de mobilier. Metalul mai poate fi asociat cu țesături, mase plastice etc. De relevat sînt combinația, pe linie rustică, a unei aplică din fier forjat

¹ Termenul de « gablonț » derivă de la numele orașului Iabloneț (Jablonec) din Ceho-

slovacia, renumit pentru produsele sale din sticlă, perle artificiale și metal neprețios.

cu abajur din fire de rafia, prezentată în 1962 de Cooperativa «Arta aplicată» din București. Firul lat metalic de beteală a realizat în arta populară ornamente frumoase pe costumul oltenesc. Folosit cu moderație, în motive de alesătură,

vura, cizelura, filigranul, stanțarea, turnarea, sînt prea cunoscute pentru a mai trebui descrise. Totuși trebuie amintită importanța pe care au căpătat-o astăzi unele tehnici — cum este de pildă traforajul.



Fig. 9. — «Cocoș» turnat în alamă, inspirat din folclor, de Vlad Niculescu.

pentru țesături — din care relevăm materialul destinat unei rochii de seară, lucrat la Cooperativa «Sirguința» Brașov — firul metalic conferă stofei, împreună cu ornamentica și cromatica, un caracter autentic popular și totodată modern.

În producția actuală trebuie menționate posibilitățile nebănuite pe care le oferă tehnica modernă, căreia i se datoresc în bună parte efectele noi și variate pe care artiștii noștri în metal le obțin, la metalele prețioase, dar mai ales la cele comune. Procedeele tehnice clasice, cum sînt gra-

Sistemele de producție a obiectelor de artă decorativă și aplicată din metal. Obiectele de metal se realizează astăzi în cadrul a patru mari sisteme de producție: a) creația populară de la sate și orașe; b) creația artizanală cooperativizată; c) producția industrială și d) creația artiștilor plastici din cadrul Uniunii și a Fondului plastic.

a) Creația populară de la sate merge încă pe linia tradițională, introducînd totuși unele elemente decorative noi, legate de actualitate. Metalul, care în trecut era

scump și greu accesibil, se găsește astăzi cu ușurință. Datorită ridicării nivelului de trai, la numeroase elemente din interiorul țărănesc se folosește astăzi metalul. Artiști amatori în metal de la orașe realizează prin tehnica metaloplastiei și a decupajului în tablă de metal, care nu necesită o pregătire specială sau scule costisitoare, obiecte de caracter artizanal fără pretenții. Relevăm efortul unor specialiști de a răspîndi cunoștințele tehnice în cadrul cercului de artizanat în metal, al Casei creației populare din Brașov, și menționăm, pentru justă interpretare a folclorului, în realizări modeste, siluete de animale în mișcare, executate din tablă oxidată, prezentate la concursul artizanal din aprilie 1962.

b) UCECOM-ul pune și în producția obiectelor de metal accentul pe meșteșug. Producția de podoabe: giuvaeruri, gablonțuri și piese de artizanat îi este specifică. Caracteristic producției actuale de bijuterii este faptul că ele se fac la comandă, de cele mai multe ori după modelele cooperativei, și folosesc tehnici ornamentale cunoscute, cum sînt traforajul — pentru realizarea ornamentelor dantelate; cizelura și gravura, ca și unele artificii decorative — pentru obținerea reliefurilor, mai rar smălțuirea, pentru realizarea ornamentelor de culoare. Producția de gablonțuri a UCECOM-ului, mai puțin valoroasă artistic, prezintă totuși interes prin caracterul ei de masă. Ea este accesibilă ca preț, urmează atent moda, folosește sticla, ceramica, pielea și țesăturile în combinații cu metalul și realizează efecte cromatice prin utilizarea unor procedee chimice de tratare a metalului. Obiectele prezintă un aspect vesel și atrăgător. Față de podoabe, obiectele în metal ale UCECOM-ului destinate interiorului — corpuri de iluminat, grilaje — sînt puține și banale.

c) *Producția industrială* de obiecte de artă decorativă și aplicată în metal capătă o importanță din ce în ce mai mare, datorită caracterului său de masă și posibilităților pe care le oferă progresele tehnicii. În opoziție cu industria capitalistă care pune accentul pe profit, industria socialistă urmărește în primul rînd să satisfacă, la un nivel din ce în ce mai ridicat, nevoile oamenilor muncii. Este firesc ca în felul acesta realizările să aibă un caracter atît practic, cît și estetic.

Alături de obiectele de metal, cu caracter strict decorativ, printre care menționăm producția I. I. S. «Arădeanca»-Arad

pentru forma elegantă și decorația modernă a pieselor din metal argintat, merită a fi menționate aplicile elegante, tacimurile de formă modernă, corpurile de iluminat care, toate, contribuie la realizarea stilului interiorului contemporan. Smălțuirea și eloxarea metalului, combinarea metalului cu mase plastice, aplicarea culorii pe metal pentru obținerea unor efecte de degradeu permit soluții fericite la unele centre de creație de pe lîngă fabricile «Guban»-Timișoara sau «11 Iunie»-Galați.

Publicul este consultat în cadrul expozițiilor asupra dimensiunii, formei, culorii obiectelor expuse. În întreprinderi se organizează expoziții retrospective, în cadrul cărora se sugerează și perspectivele de dezvoltare ale producției. La ocazii festive se organizează în fabrici și în cadrul Ministerului Industriei Ușoare expoziții speciale.

Într-un studiu despre țesături am arătat importanța centrelor de creație de pe lîngă fabrici. Aceeași importanță o au centrele de creație și în ceea ce privește producția obiectelor de metal cu caracter de artă aplicată, dar crearea de prototipuri nu trebuie lăsată la inițiativa artizanilor din cooperative sau din cabinetele de creație ale fabricilor; ea va trebui să formeze obiectul preocupărilor unor artiști de specialitate.

d) *Creația artiștilor decoratori* prezintă realizări cu caracter personal în diferitele ramuri ale artei metalelor. Unele sînt reprezentative pentru momentul artistic contemporan și în același timp legate de manifestări similare anterioare; altele sînt realizări minore, cu caracter de improvizație, care nu depășesc nivelul lucrărilor de artizanat.

Florica Ioan Mereanu realizează în tehnica vechilor ferecături panouri decorative în basorelief cu subiecte inspirate din actualitate. «Țesătoarele» soluționează în chip original problema transpunerii în metal a ornamentelor specifice țesăturilor. Imprimeul unei stoffe drapate, dungile unor bluze, legătura unei basmale au fost realizate în metal prin procedeul aramei bătute.

«Fata cu păsările», prin distribuția păsărilor în jurul unei fine siluete de fată tînără și prin folosirea ingenioasă a reliefului, constituie o compoziție izbită. «Înotătorii» formează un panou decorativ de proporții mai mici, dar interesant prin opoziția între verticala celor două siluete de înotători și orizontala faunei

marine. Plantele acvaticе, puternic reliefate, la baza panoului, sugerează fundul apei.

Artistul Ioan Mereanu a realizat în 1959, într-o friză în basorelief de metal, tema: « Recoltă bogată în gospodăria

zarea de obiecte de artă aplicată. Ea lucrează în cadrul Fondului Plastic plătouri din metal argintat, cu ornamente zgrăfite reprezentînd de pildă tema Unirii — Moș Ion Roată și Cuza Vodă, stemele Principatelor —, imagini din viața



Fig. 10. — Ceapsă de Banat din monede de argint
(Muzeul de artă populară).

colectivă». Strugurii în relief constituie principalul element decorativ în această compoziție.

Sculptorul Rădulescu a reprezentat capul lui Ion Agîrbiceanu din bucăți de tablă bătută, sudate în așa fel încît liniile sudurii marchează reliefurile cele mai accentuate; tehnică artistică folosită pentru prima oară la noi în țară.

Ana Mitrea, care în trecut a abordat cu precădere teme de inspirație bizantină și a dat lucrări arhaizante, se îndreaptă acum spre folclorul național pentru reali-

țaranilor colectiviști, inscripții în stilul ornamental al cojoacelor țărănești, folosind unele procedee decorative populare și ornamentica specifică creștăturilor în lemn. Reușită este ornamentica foarte simplă, inspirată din decorația zgrăfită a ceramicii populare. Artista obține efecte de contrast între fondul decorativ și ornament, prin ciocănirea în mod deosebit a metalului, tot după procedee populare. Compartimentarea în cadrul compoziției reproduce de asemenea procedee decorative populare.

Printr-o interpretare personală a folclorului, sculptorul S. Pușcașu realizează în mici piese de metal, colorate foarte închis, în forme simple, cu ornamente schematice, strălucitoare, realizate în tehnica ușoară a metaloplastiei, podoabe și obiecte

relative din metal aplicat pe mozaic de sticlă realizate de Vlad Niculescu. El folosește judicios posibilitățile cromatice ale diferitelor aliaje de metal, opunînd unui grilaj ornamental din fier bătut formele strălucitoare ale aramei lustruite. O bună



Fig. 11. — Podoabă de cap și salbă din monede de argint (Muzeul de artă populară).

moderne de interior. El obține reliefuri ornamentale și prin unele artificii; prin aplicarea unor decupaje din foaie groasă de metal lipite pe un fond tot de metal, motivul apare scos în relief ca și cum ar fi fost sculptat. De pe o ladă oltenească el reproduce motivul unui om pe care îl înconjoară o serie întreagă de figuri în același stil. Această ornamentație este aplicată pe diferite piese de interior și pe podoabe femeiești.

Merită relevată concepția originală și soluțiile ingenioase ale panourilor deco-

stăpînire a tehnicii fierului bătut îi permite realizări în stil popular, cum sînt porțile de șemineuri încadrate într-un ansamblu decorativ de ceramică colorată, realizate și montate în 1963 la București.

Perspectiva artei decorative și aplicate a metalelor. Scurta prezentare a realizărilor actuale în arta decorativă a metalelor a avut, în primul rînd, un caracter informativ. S-a putut constata, între altele, că, deși de străveche tradiție, cu un trecut deosebit de bogat în realizări de remarcabilă calitate artistică, creația actuală

reprezintă o etapă cu totul nouă, de inițiativă complexă și îndrăzneță. Ceea ce caracterizează arta decorativă actuală a metalelor este faptul că ea nu mai are un caracter de lux, că nu mai este apanajul bogaților, al celor puțini. Dimpotrivă, producția pe scară largă și la prețuri accesibile a făcut ca obiectele de artă decorativă și aplicată să nu mai intre exclusiv în categoria, rară și prețioasă, a bijuteriilor, să nu mai fie un lux, ci să satisfacă o necesitate estetică de masă. Ancorate în actualitate, decorînd arhitectura, interiorul, îmbrăcăminte, obiectele de metal cu caracter artizanal pot căpăta, în măsura în care satisfac regulile echilibrului, armoniei, proporțiilor, deci ale frumosului, o valoare artistică. Este evident că nu toate piesele care se lucrează astăzi în metal pot fi considerate ca realizări artistice. Noutatea lor, fantezia neașteptată, îndrăzneala unor « combinații » încîntă ochiul, satisfac nevoia de original a oamenilor. În măsura în care ele plac, ajung să fie la modă. Totuși nu toate obiectele la modă sînt și frumoase, în sens artistic. Caracterul trecător al modei împiedică uneori publicul să sesizeze specificul cu adevărat artistic al unui obiect de artă aplicată. Multe dintre aceste obiecte reprezintă simple experiențe,

invenții, schițe; pentru a da opere de valoare, aceste experiențe trebuie dezvoltate; virtualitățile artistice degajate și verificate. Trebuie mai ales combătută tendința de a înlocui creația adevărată și sinceră prin trucaje de efecte ieftine.

Arta metalelor a jucat în arta decorativă romînească din trecut un rol mai puțin important decît aceea a lemnului, țesăturii, ceramicii. Astăzi posibilitățile ei de înflorire sînt nelimitate și se leagă de profilul fundamental nou al producției noastre. Operele artiștilor decoratori trebuie să se integreze în actualitate, iar creația meșteșugărească să preia din trecut tot ce a fost pozitiv, reconsiderînd critic moștenirea înaintașilor și adaptînd-o noilor forme și condiții de viață. Fundamentată pe o cunoaștere justă a specificului național, ea trece în producția de masă a industriei de artă. Aplicațiile științei în producție oferă mijloace și tehnici cu totul noi industriei și artizanatului nostru contemporan. Prin toate categoriile de produse ale artei decorative și aplicate, se tinde la împlinirea legii fundamentale a socialismului: satisfacerea mereu crescîndă a nevoilor culturale și materiale ale oamenilor muncii.

GEORGETA ȚETEIA

EUFROSINA POPESCU *

(1821—1900)

A ctriță din prima generație de slujitori ai scenei romînești, Eufrosina Popescu a strălucit deopotrivă în teatrul liric și în cel dramatic și, alături de Mihail Pascaly, dar mai ales de Matei Millo, a contribuit la profesionalizarea artei interpretative la noi și la cristalizarea ei în forme naționale. A fost cea mai apreciată personalitate feminină din teatrul nostru înainte de apariția și consacrarea Aristizzei Romanescu. Posesoare a unei frumoase culturi și a unui talent remarcabil, susținut de temeinice studii de specialitate, Eufro-

sina Popescu (născută Vlasto) s-a ridicat mult deasupra colegelor ei din teatru și a dăruit publicului timp de mai multe decenii creații valoroase, dintre care unele pot fi comparate cu cele de mai tîrziu ale Aristizzei Romanescu.

Un contemporan, fost director al teatrului, considera că Eufrosina Popescu împreună cu M. Millo, M. Pascaly, C. Dimitriadi, Frosa Sarandi, Raluca Stavrescu, St. Vellescu au fost « înainte mergători la noi în arta dramatică »; în calitate de pionieri, lor le-a revenit și misiunea de a

* Cunoscută și sub numele Eufrosina Vlasto și Eufrosina Marcolini.

arăta artiștilor tineri « cu ce sacrificii și cu ce muncă se străbate calea ce duce la gloria artelor »¹.

Eufrosina Vlasto s-a născut la București în 1821. Copil fiind, a crescut în casa lui Emanuel Florescu împreună cu ficele acestuia. În casa lui Florescu existau preocupări artistice și o anumită ambianță culturală propice dezvoltării talentelor. Se cultivau aici pasiunea pentru muzică și dans, pentru recitări și literatură. I. Văcărescu și I. Cîmpineanu, care veneau adesea în casa lui Florescu, încurajau înclinațiile artistice ale Eufrosinei. În anul 1834, când s-a deschis Școala de muzică și declamație a Filarmonicii, înscrierea ei a fost urmarea firească a talentului dovedit încă din copilărie. Ea s-a numărat printre primii douăzeci de școlari ai Filarmonicii care, trecînd peste « prejudețele » clasei boierești, au îmbrățișat cariera teatrului, oricît de grea și puțin prețuită era pe atunci această carieră. Împreună cu alte patru colege, d-nele Caliopi și Lang, d-rele Ralița Mihăileanu și Elenca, a stat la pensionul Dupont, în casele de lângă biserica Stavropoleos, apoi la pensionul Vaillant, în apropiere de hanul lui Goleșcu; în cele două pensioane a avut prilejul să-și întregască nu numai educația, dar și cunoștințele de limbi străine, îndeosebi franceza.

Ca elevă la Filarmonica, a primit cele dintii noțiuni de artă dramatică de la C. Aristia, animator al teatrului românesc, iar cele muzicale de la Bongianini și Conti. Studiul literaturii și al limbii îl făcea cu Ion Eliade Rădulescu, unul din ctitorii Filarmonicii. Predispoziția spre muzică și teatru, cu care venise de acasă, ajunge, sub îndrumarea dascălilor de la Filarmonica, să dea primele roade în cadrul spectacolelor pe care le-au prezentat elevii.

Presa timpului a consemnat sîrguința cu care Aristia, în lecțiile de declamație, a obișnuit pe elevi « a se identifica cu a lor rolă așa de bine, încît la cea dintîi a lor suire pe scenă tot publicul s-a electrizat de mulțumire »². *Identifierea* despre care se vorbește este o exagerare; în reali-

tate tinerii actori abia reușeau să descifreze trăsăturile unui personaj și să-l situeze în raporturi cît mai logice cu celelalte. Caracterizarea este izvorită din entuziasmul și patriotismul celor care vedeau în aceste prime spectacole, organizate pe baze artistice mai sigure decît cele de la 1819, premisele dezvoltării ulterioare a teatrului național. De altfel în același loc li se atrage atenția elevilor să nu se mai agite inutil pe scenă, să evite mișcările dezordonate, să facă mai puține « geste », iar « musculația obrazului să nu o aducă la atîta caricatură, ce nu poate fi firească »³. Eufrosina Popescu era și ea vizată de aceste laude și reproșuri.

O dată cu primele manifestări în public ale talentului său muzical și dramatic, apar și primele semne de cochetărie: nu se îmbracă totdeauna după cerințele rolurilor, ci își pune rochiile elegante, costisitoare, chiar și atunci cînd nu este cazul. Eufrosina Popescu este o tinăra frumoasă, care de dragul aspectului exterior, sacrifică veridicitatea costumului; pentru o fată de 15—16 ani, care abia silabisea tainele măiestriei actricești, greșeala aceasta nu este de neînțeles.

Un contemporan o prezenta astfel: « înaltă, frumoasă la chip, bine făcută la trup, cu ochi vioi și vorbitori, cu gura mică, șăgalnică și plăcut zîmbitoare, cu vocea melodioasă ca un cîntec, sprintenă, veselă, grațioasă »⁴. Portretul acesta din tinerețe și-a păstrat multe trăsături pînă tîrziu. După ce trecuse de 40 de ani era încă o femeie frumoasă, expresivă, în ai cărei ochi căprui, luminoși, se putea citi cînd bucuria, cînd melancolia. Avea sprincene bine arcuite, iar părul castaniu, lung, ondulat.

În spectacolele date împreună cu școlarii Filarmonicii a jucat roluri de genuri diferite: subretă, amoroasă, ingenuă; a jucat chiar și în travesti rolul Carol al II-lea din piesa *Tinerețea lui Carol al II-lea* de Duval. Principalele roluri interpretate în această primă perioadă a activității ei sînt: Hyacintha din *Vicleniile lui Scapin* de Molière, Lucinda din *Amorul doctor*, de același autor, Alzira din piesa cu același

¹ C. I. STĂNCESCU, *D-nei Eufrosina Popescu* (Marcolini), scrisoare datată 29 mai 1879, în *Literatură și artă romînă*, Buc., an XI (1907), p. 98.

² *Curierul Românesc*, Buc., 1835, nr. 73, p. 173.

³ *Ibidem*.

⁴ D. C. OLLĂNESCU, *Teatrul la romîni*, partea a II-a, *Teatrul în Țara Romînească 1798—1898*, în *Analele Academiei Romîne*, seria a II-a, tom XX, 1897—1898, p. 110.

nume de Voltaire, Virginia din tragedia *Virginia* de Alfieri, Blandina din *Nevino-vafii* de Winterhalder. I se recunoșteau tinerei începătoare, chiar din acești ani, « grația și naturalul » jocului; cât despre voce, aceasta făcea să i se uite multe stângăcii și greșeli de interpretare scenică sau de costumație. « Cînd deschidea gura să cînte, apoi toate erau iertate, toate se uitau, numai gîngașa ei făptură, splendoarea vocii și măiestria cîntecului rămînînd vii și atrăgătoare pentru cei de față »¹.

Spre sfîrșitul anului 1836 Eufrosina Vlasto a devenit soția colonelului Theodor Popescu, adjutant al domnitorului Alexandru Ghica. Căsătoria a îndepărtat-o un timp de teatru, dar nu definitiv, căci tînăra artistă nu a încetat totuși să-și șlefuiască îndeosebi talentul muzical. Cîntăreața Josefina Ronzi, în trecere prin București, auzind-o cîntînd la serate în saloane boierești, i-a întrevăzut frumoase perspective; la îndemnul acesteia s-a hotărît să-și cultive vocea cu maieștri reputați de peste hotare. Cu prilejul unor călătorii în străinătate, a luat lecții de canto la Viena la institutul Philisdorf, iar mai tîrziu a plecat la Paris unde și-a continuat studiile muzicale cu Banderali și Bordogni.

Eufrosina Popescu se găsea la Paris în anii premergători revoluției de la 1848 și, susținută de tinerii romîni cu vederi progresiste, care se aflau în capitala Franței (în acești ani studia la Paris și Matei Mîllo), a ajuns să se facă repede cunoscută și apreciată în unele cercuri muzicale franceze ale vremii. A încercat să deuteze pe scena operei din Paris, dar încercarea nu s-a soldat cu succes.

În 1847, după doi ani de ședere la Paris, a plecat în Italia unde și-a desăvîrșit studiile și cariera muzicală. Aici a adoptat numele tatălui său vitreg, Mărculescu, italianizîndu-l în Marcolini (între timp se despărțise de Theodor Popescu), nume sub care este cunoscută în Occident. O perioadă de mari succese a cunoscut Eufrosina Marcolini în Italia; a cîntat în mai toate marile orașe cu tradiții muzicale, din nord și din sud: Milano, Veneția, Florența, Torino, Pisa, Neapole, Palermo ș.a. Alături de cîntăreții renumiți ca Giraltoni și Graziani, a ajuns să fie răsfațată de public și apreciată de mari personalități ale vieții artistice. Vocea, fru-

mușeța, farmecul personal au făcut pe compozitorul Giacchino Rossini și pe tragedianul Ernesto Rossi să o îndrăgească.

Întorcîndu-se în Franța, a dat concerte la Nisa, unde a cucerit atenția și admirația compozitorului Meyerbeer. A concertat apoi la Paris, sub patronajul contesei Castiglione, înregistrînd același mare succes. Talentul său muzical era dublat de un dezvoltat simț scenic; ea nu se mulțumea numai să cînte, ci își « juca » rolurile, anticipînd calitățile de actriță care o vor consacra mai tîrziu în țară. Un memorabil spectacol a fost cel dat cu concursul lui Rossi la Opera italiană din Paris, unde au fost aclamați de un « ilustru auditoriu ». *La Găzeta muzicale* din Paris scria cu această ocazie că Eufrosina Marcolini are « o voce strălucită de soprano perfecționată prin o excelentă metodă »².

În repertoriul Eufrosinei Marcolini au figurat opere de Bellini, Verdi, Meyerbeer etc. După aproape două decenii de carieră muzicală, care au făcut-o cunoscută în Europa, artista, mînată de un adînc sentiment patriotic, a revenit în țară în anul Unirii Moldovei cu Țara Romînească.

După revenirea în țară, Eufrosina Popescu s-a dedicat artei dramatice, ale cărei prime emoții le încercase un sfert de veac în urmă pe scena Filarmonicii. S-a alăturat lui C. A. Rosetti, unificatorul și înnoitorul trupei romîne, sub al cărui directorat și-a făcut debutul, de data aceasta ca profesionistă, pe scena Teatrului cel Mare, care fusese inaugurat la 31 decembrie 1852.

Deschiderea stagiunii 1859—1860 a avut loc în ziua de 20 septembrie cu piesa *Fiamina*, dramă în patru acte de Mario Uchard; în distribuție figura și Eufrosina Popescu. S-a remarcat, în legătură cu apariția ei în acest spectacol, că pe scena națională nu se mai văzuse de mult « atîta grație unită cu atîta putere dramatică »³. În aceeași stagiune, Eufrosina Popescu a mai interpretat roluri în *Vicentele de Letorier*, de Bayard și Dumanoir, și în *Adrienne Lecouvreur*, de Ernest Legouvé. A apărut de asemenea într-o lucrare din dramaturgia originală, 24 ianuarie, piesă ocazională de Mihail Pascaly, inspirată de actul Unirii, în care a jucat rolul Romînia. Actrița, de curînd întoarsă din străinătate, a împletit în interpretarea

¹ D. C. OLLĂNESCU, *op. cit.*, p. 111.

² *Ibidem*, p. 113.

³ *Ibidem*, p. 219.

acestui rol dorul de patrie cu emoția și bucuria de a o vedea unită.

După aprecierile cronicarilor dramatici ai timpului, nivelul general de interpretare crescuse în cei aproape zece ani care trecuseră de la înființarea Teatrului cel Mare. Se observa că «jocul scenei este bine condus; gesticulațiunea adevărată, firească; declamațiunea mai puțin exagerată decât altă dată»¹. Considerațiile acestea priveau pe principalii componenți ai trupei, printre care și Eufrosina Popescu; actrița s-a impus încă de la început prin maturitatea interpretărilor și jocul natural, caracterizat printr-o dicțiune corectă, noblețe și distincție în ținută.

După terminarea directoratului lui C. A. Rosetti, Eufrosina Popescu s-a aflat un timp în trupa lui Mihail Pascaly, împreună cu C. Dimitriadi, St. Vellescu, D. Dragulici, Matilda Pascaly, Elena și Iorgu Caragiale, Marița Constantinescu, Ralița Mihăileanu, I. Gestian, M. Mincu, Irina Poenaru, apoi a trecut în trupa lui Matei Millo. Alături de acesta a stat însă foarte puțin și, din pricina unor neînțelegeri ivite, și-a înaintat demisia în 1863. O dată cu Eufrosina Popescu au plecat din trupa lui Millo și alți actori, care au venit alături de Pascaly în sala teatrului Bossel. În Compania dramatică a lui Pascaly, Eufrosina Popescu a fost «excelentă» în rolul Louison din *Fetele de marmoră*, de Th. Bاریère și L. Tiboust, piesă în care St. Vellescu arătase multă «sensibilitate și grație» în rolul Rafael, iar C. Dimitriadi se impusese prin «verva și căldura» cu care jucase pe Desgenais.

În stagiunea 1864–1865 Eufrosina Popescu împreună cu St. Vellescu și alți «fugari» s-au întors lângă Matei Millo. În ansamblul condus de acesta a obținut un mare succes în rolul doamnei Formon din *Corabia Salamandra*, de Edouard Plouvier, secondată fiind de M. Millo, G. Alexandrescu, I. Vlădicescu, I. Felbariad etc. Eminescu o aprecia în mod deosebit pentru creația din acest rol. A mai jucat împreună cu Millo *Bunul Odinioară*, de H. Murger, 33.333.33 franci, de Dumanoir și Clairville, *Muma din popor* sau *Știința și noblețea*, de E. Legouvé, în care avea ca parteneră pe Ralița Mihăileanu, vechea ei colegă de la Filarmonica, *Un pahar cu apă*, de Scribe, în care interpreta cu multă prestanță rolul ducesei de Marlborough.

Un moment cu adânci semnificații pentru istoria teatrului românesc din secolul trecut, la care a participat și Eufrosina Popescu, a fost unirea într-o singură trupă a celor doi capi de școală, Millo și Pascaly. Eufrosina, împreună cu cei doi actori frunțași, cărora li s-au adăugat C. Caragiale și Matilda Pascaly, au publicat în *Romînul*², unul din cele mai influente ziare ale timpului, o scrisoare deschisă adresată ministrului de interne Ion Brătianu, în care rugau autoritatea să sprijine mai substanțial teatrul ajuns într-o stare «fatală», atât din cauza lipsurilor materiale, cât și din cauza dezbinării dintre artiști. În fața inerției oficialității, cei doi protagoniști, Millo și Pascaly, și-au dat mâna, grupînd într-o unică trupă cele mai valoroase elemente actricești; Eufrosina Popescu n-a lipsit de la această acțiune.

În vara anului 1868 Eufrosina Popescu a plecat la Iași, unde se afla și Matei Millo în fruntea *Trupei de vodevile romîne*. Ea nu era o necunoscută pentru publicul din acest oraș; faima ei de cîntăreață europeană și actriță de prim ordin în teatrul bucureștean ajunsese de mult la cunoștința spectatorilor din Iași. A rămas între ieșeni două stagioni, intrînd în alcătuirea trupei locale, alături de Nini Valery, Smaranda Merișescu, Mihail Galino, Ioan Evolschi și alții; regizor al trupei era Victor Delmary, vechi prieten al lui Matei Millo și al teatrului românesc în general. Sub îndrumarea acestuia a apărut, împreună cu colegii amintiți, în *Concina*, de V. Alecsandri, *Marchiza de Seneter*, de Mellesville și Duperier, *Nebuna din Londra*, de Ch. Lafont, *Leon*, de M. Rougemont etc.

Presa ieșeană a elogiat jocul Eufrosinei Popescu; actrița și-a cîștigat aprecieri unanime prin înțelegerea rolurilor, diferite ca factură (comedie, tragedie, vodevil), și transpunerea lor în mod inteligent, măsurat, natural. Aceste însușiri s-au vădit îndeosebi în interpretarea dată rolului Țarinei din *Moartea lui Petru cel Mare*, de E. Scribe, în care în mod simplu, fără a-și încărca gratuit jocul, a reliefat complexitatea personajului, sentimentele contradictorii, slăbiciunile de femeie. În această piesă a avut ca partener pe Mihail Galino, care și-a compus rolul Țarului pe baza unui foarte serios studiu, după cum rezultă dintr-o cronică dramatică³.

¹ *Naționalul*, Buc., 1860, decembrie 22.

² *Romînul*, Buc., 1867, iunie 4.

³ *Curierul de Iași*, Iași, 1870, ianuarie 15.

Întorcându-se în capitală, Eufrosina Popescu, împreună cu Th. Popescu, G. Pancu și alți actori partizani ai spiritului de asociere, au constituit o trupă independentă, denumită *Artiștii asociați*;

O altă încercare de asociere a artiștilor, la care de asemenea a participat și Eufrosina Popescu, a avut loc în 1874. Într-o companie înjghebată de Matei Millo, au intrat Eufrosina Popescu, Frosa Sarandi,



Fig. 1. — Eufrosina Popescu (pictură de C. I. Stăncescu). Foto N. Ionescu.

sub conducerea lui M. Millo, gruparea a deschis stagiunea la Bossel în ziua de 7 noiembrie 1871 cu capodopera lui Beaumarchais, *Nunta lui Figaro*. Artiștii asociați au invitat, prin mijlocirea presei, pe autorii dramatici să scrie lucrări originale pentru a le pune în scenă, dar invitația a rămas fără ecou. De fapt nici trupa nu a ființat decît două luni.

Ralița Mihăileanu, Maria Constantinescu, C. Dimitriadi, St. Vellescu, P. Vellescu, M. Mincu și doi tineri de mare viitor: Gr. Manolescu și Aristizza Romanescu. Membrii asociației l-au ales pe Millo director de scenă. În intervalul dintre 1871 și 1874 Eufrosina Popescu a avut o rodnică activitate scenică. Printre piesele din repertoriul ei din această perioadă

s-au numărat lucrări romantice ca: *Lucrezia Borgia* și *Burgraviu*, de V. Hugo, *Un capriciu*, de Alfred de Musset, precum și piesa originală *Boieri și ciocoi*, de V. Alecsandri.

Veche adeptă a ideii de unitate între artiști, Eufrosina Popescu a salutat legea teatrelor din 30 martie 1877, pe baza căreia s-a trecut la constituirea Societății dramatice. Ea s-a găsit printre primii opt societari: M. Millo, C. Dimitriadi, I. Christescu, St. Iulian, Maria Vasilescu, Maria Flechtenmacher, Ana Popescu, care au format nucleul viitoarei Societăți.

Societară fiind, Eufrosina Popescu nu s-a mai depărtat de scena Teatrului cel Mare (devenit din 1875 Teatrul Național) până în 1889 când Comitetul, având în frunte pe Grigore Cantacuzino, a pensionat-o forțat, o dată cu Matei Millo, pentru limită de vîrstă, și cu Mihail Mateescu, devenit incapabil de muncă din cauza bolii. Timp de 12 ani, actrița a jucat într-un mare număr de piese, unele reluări, altele noi. Dintre cele din urmă pot fi amintite *Cărturăreasa*, de V. Sejour, *Fiica lui Tintoretto*, de F. Dugué, *Cazacii și polonii*, de P. Deroulède, *Fiul Coraliei*, de A. Delpit etc. În 1878 a făcut parte din distribuția piesei *Roma învinsă*, de Al. Parodi, tradusă în versuri de I. L. Caragiale; interpreta rolul unei oarbe, rol creat la Comedia Franceză de Sarah Bernhardt. În acest spectacol a apărut într-un rol episodic, de vestală, tinăra debutantă Aristizza Romanescu, care-și amintea mai tîrziu în memoriile ei că Eufrosina Popescu fusese « admirabilă » în rolul oarbe¹.

Relațiile actriței cu tinăra generație au fost foarte bune. Ea a căutat, ca și Matei Millo, Mihail Pascaly și ceilalți artiști înaintași, să transmită noilor ucenici ai scenei experiența dobîndită de-a lungul unei vieți dăruite în întregime teatrului. Aristizza Romanescu, după un început mai puțin cordial în raporturile cu Eufrosina Popescu, i-a descoperit acesteia adevărata fire, adevăratul fond uman. Se jucase *Păstoriișă Carpaților*, localizare de N. D. Popescu, în care Aristizza avusese o valoroasă creație. După spectacol, Eufrosina a venit pe scenă, a îmbrățișat-o și i-a spus cu toată sinceritatea: « draga mea, astă-seară ai rîs și ai plîns ca o artistă

mare »². De atunci cele două artiste au jucat împreună, și-au purtat reciproc stimă și s-au admirat pentru talentul pe care-l aveau amîndouă. Publicul le-a putut aplauda în piese ca *Ura*, de V. Sardou, în care Aristizza mărturisește că a fost stimulată de interpretarea « superbă »³ a Eufrosinei în rolul unei mame, *Lumea în care ți se urăște*, de Ed. Pailleron etc. În aceste piese, precum și în altele ca *Iadeș*, de Al. Macedonschi, *Mănăstirea de Castro*, de Ch. Lafont, în care juca și Millo, Eufrosina Popescu a mai avut ca parteneri pe Gr. Manolescu, C. I. Nottara, St. Iulian, M. Mateescu și alți tineri actori; toți urmăreau în jocul colegei lor mai vîrstnice trăsăturile noi, tendința de a părăsi școala franceză (cu care cei mai mulți luaseră contact în studiile lor), efortul de a se depărta de stilul vechi, declamator, de manierism și « poză ». Succesele reale obținute de pleiada tinerilor artiști de la finele secolului al XIX-lea pe planul luptei pentru realism în interpretare, pentru jocul simplu, firesc, convingător, apropiat de sensibilitatea și percepția spectatorului, se explică și prin exemplul personal dat de Eufrosina Popescu.

Critica dramatică a recunoscut talentul multilateral al artistei, cultura solidă, pasiunea pentru teatru și dragostea față de literatura dramatică originală. Eufrosina Popescu a jucat în piese de Alecsandri (*Concina*, *Boieri și ciocoi*), Millo (*Prăpăștiile Bucureștilor*), Pascaly (*24 Ianuarie*), Sion (*La Plevna*), V. A. Urechia (*Vornicul Bucioc*), Macedonschi (*Iadeș*), Ollănescu și Damé (*Visul Dochiei*).

În *Boieri și ciocoi*, spectacol realizat cu concursul lui M. Millo, C. Dimitriadi, Maria Flechtenmacher etc., a avut de interpretat un rol mic: prințesa Luța. Artista l-a studiat însă cu atîta seriozitate și l-a redat cu atîta măiestrie, încît rolul nu a trecut neobservat. Un cronicar anonim a scris că Eufrosina Popescu în prințesa Luța « a probat ce poate face o adevărată artistă chiar dintr-un rol neînsemnat »⁴. Într-o altă piesă originală, *Jianu*, de M. Millo și I. Anestin, în care juca rolul Raliței, a stîrnit entuziasmul unui poet bănățean, Iuliu Grozescu, în trecere prin București: « doamna Popescu e unică în piesele naționale-poporale

¹ ARISTIZZA ROMANESCU, 30 de ani. Amintiri, Buc., ESPLA, 1960, p. 20.

² *Ibidem*, p. 26.

³ *Ibidem*, p. 83.

⁴ *Romînul*, Buc., 1874, octombrie 18.

și în această privință trădează un studiu extraordinar »¹. Poetul a fost fermecat de «sonurile de filomelă» și «bravura»² cu care actrița-cintăreață a interpretat aria *Frunză verde de cicoare*.

prima dată la noi pe contesa de Almaviva, și-a compus rolul cu «multă expresiune» și «majestate», grație talentului său de «comediană distinsă»⁴. Autorul acestor aprecieri, cronicarul N. D. Popescu, a



Fig. 2. — Eufrosina Popescu în rolul prințesei Luța din piesa *Boieri și ciocoi*, de Vasile Alecsandri.

În repertoriul străin Eufrosina Popescu a dat unele creații de neuitat. După ce a văzut-o în comedia *Familia Danicheff*, de P. Newski, poetul Vasile Alecsandri a felicitat-o scriindu-i aceste cuvinte: «ziua de 11 octombrie (la care avusese loc spectacolul — n.n.) va rămîne o dată în istoria teatrului român»³. În *Nunta lui Figaro*, în care a întruchipat pentru

dat-o pe Eufrosina Popescu drept exemplu de expresivitate, modulație a tonului și joc nuanțat, Irinei Poenaru, care interpretase «prea monoton»⁶ rolul Suzanei din aceeași piesă. În fine, C. I. Stăncescu a elogiât-o pentru apariția într-un personaj cu totul secundar, ducesa de Albuquerque din *Ruy Blas*, de V. Hugo. Stăncescu a înțeles motivele care au condus-o pe

¹ GH. BOGDAN-DUICĂ, *Eufrosina Popescu și Mihai Eminescu*, în *Buletinul Mihai Eminescu*, an III (1932), fasc. 9, p. 113.

² *Ibidem*.

³ *Pressa*, Buc., 1879, octombrie 15.

⁴ *Telegraful*, Buc., 1871, noiembrie 11.

⁵ *Ibidem*.

Eufrosina Popescu la acceptarea acestui rol: dorința de a da o pildă celorlalți colegi, vîrstnici și tineri, și convingerea că interpretîndu-l, va putea, datorită experienței și maturității sale, să-l integreze mai bine în țesătura spectacolului, știut fiind că «una din cele mai mari îndatoriri în interpretarea unei opere dramatice nu este numai de a înfățișa personajul ce este încredințat unui artist: cu portul, cu masca și viața sa proprie, dar a lega acest personaj cu toate celelalte din piesa unde l-a aruncat fantezia autorului»¹.

După pensionare, actrița și-a petrecut ultimii ani ai vieții în singurătate. În casa ei din str. Izvor o vizitau din cînd în cînd Matei Millo, vechiul camarad de scenă, care-i aducea flori, sau doctorul Leonte, care-i prescria rețete împotriva reumatismului. Nu mai ieșea din casă, întrucît nu mai putea coborî și sui treptele. Fosta ingenuă, atît de frumoasă și neastîmpărată în tinerețe, ajunsese o bătrînică lipsită de puteri. A apucat să pășească și în secolul al XX-lea, dar numai cîteva

luni; la 3 noiembrie 1900 a încetat din viață Eufrosina Vlasto, Marcolini, Popescu.

Ea poate fi considerată una dintre cele mai interesante personalități ale teatrului românesc liric și dramatic din veacul trecut. A fost o vreme în care în teatrul nostru «reginele și ducele, amantele și cochetele glăsuiau (...) după același diapazon ca morărițele, ca mahalagioaicele, ca slujnicele»². S-au ridicat mult deasupra acestui nivel actrițe ca Eufrosina Popescu, Matilda Pascaly, Nini Valery, Fany Tărdini, Frosa Sarandi. «Energia Frosei Popescu, temperată prin *dulceața expresiunii* și o *distincțiune* personală în gesturi și atitudini făceau ca faimoasa Marcolini să apară în toată mîndrețea ei întrupînd nobilele figuri ale scenei»³.

Locul Eufrosinei Popescu în istoria teatrului românesc este alături de marii actori înaintași C. Caragiale, M. Millo, M. Pascaly, C. Dimitriadi, care au pus bazele teatrului profesionist la noi, îndreptîndu-l pe calea realismului scenic și a apropierei de un public cît mai larg.

MIHAI FLOREA

ÎNFIINȚAREA SOCIETĂȚII DRAMATICE ȘI IMPORTANȚA EI

Înființarea în anul 1877 a unei noi asociațiuni actoricești, superioară ca formă încercărilor anterioare, «Societatea dramatică», reprezintă rodul strădaniei actorilor romîni în căutarea unui sistem de organizare care să le asigure, pe lîngă posibilități de dezvoltare a artei actoricești, și condiții de viață omenești.

În preajma constituirii Societății dramatice, comercialismul domina viața teatrală, influența negativ calitatea repertoriului, împiedica dezvoltarea artei actoricești, menținea condiția mizeră materială și socială a artistului dramatic. În lupta dusă împotriva marilor neajunsuri care compromiteau mersul înainte al teatrului românesc (permanentă fluctuație a subvențiilor de la stat, acordarea concesiunii Teatrului Național de multe ori unor oameni de afaceri străini de teatru și de interesele lui, instabilitatea

directoratelor), actorii au ajuns la convingerea că «unicul principiu de salvare pentru teatrul romîn este principiul asociației între artiștii primari»⁴, pentru că asociația îl scutește pe actor «a mai urma să fie exploatat de un om fie cît de bine intenționat»⁵.

Cu tot caracterul sporadic și efemer al asociațiilor înființate între anii 1852 și 1877, dintre care cea mai importantă a fost Compania dramatică, înfăptuită de Mihail Pascaly, Matilda Pascaly, C. Dimitriad în 1863, artiștii sînt permanent stăpîniți de dorința de a realiza o deplină regroupare a forțelor actoricești.

Manifestările teatrale iau amploare; în această perioadă au loc reprezentații multiple, de calitate diversă, adesea pe scene improvizate, care atrag un public din ce în ce mai larg. Majoritatea pieselor reprezentate pe diferite scene ale țării

¹ C. I. STĂNCESCU, *D-nei Eufrosina Popescu* (Marcolini), loc. cit., p. 96.

² D. C. OLLĂNESCU, *op. cit.*, p. 328—329.

³ *Ibidem*.

⁴ Arh. Stat. Buc., Fond M.C.I.P., 1871, dosar nr. 1458/4, septembrie 22.

⁵ *Ibidem*.

sînt nesemnificative, dramaturgia originală înregistrează însă un moment important o dată cu apariția dramei istorice cu puternic caracter popular, *Răzvan Vodă*, de Bogdan Petriceicu Hasdeu, o dată cu accentuarea spiritului critic de satiră social-politică, expresiv ilustrat de comedia *Cei trei crai de la răsărit*, de același autor, o dată cu *Haine vechi, zdrențe politice*, cançoneta lui Matei Millo. Evoluția artei scenice, ca și creșterea numerică a actorilor profesioniști, creează necesitatea regrupării și reorganizării forțelor actoricești; oamenii de cultură progresiști solicită consecvent prin presă atenția și grija specială a statului pentru teatrul românesc. Toate acestea creează un climat favorabil, determină o dezvoltare a vieții teatrale care nu mai putea fi nesocotită de cîrmuire. Dimpotrivă, cîrmuirea se vede nevoită a găsi forme legale pentru asigurarea posibilităților sale de control. Cedînd presiunii actorilor, opiniei publice progresiste, pentru a putea avea permanent sub observație desfășurarea activității teatrale, își dă adeviunea la formarea unei noi asociații actoricești, «Societatea dramatică», prima asociație care beneficiază de o lege de organizare, de un regulament, și care se aplică deopotrivă teatrelor din București, Iași, Craiova.

Actorii sperau să-și vadă împlinite aspirațiile și doleanțele exprimate încă cu ani în urmă de pionerii teatrului românesc. Statul, care traducea în hotărîrile sale politica burghezo-moșierimii, nu ține seamă de propunerile actorilor, de condițiile specifice ale artei noastre teatrale și legiferează activitatea Societății dramatice, asigurînd doar parțial condițiile de existență ale actorilor, ca și procesul de desfășurare și dezvoltare a artei scenice.

În scopul reorganizării vieții teatrale, Petre Grădișteanu este desemnat să întocmească un proiect de lege, pentru care

ia drept model legea de organizare a Comediei Franceze. «Proiectul de lege pentru organizarea și administrarea teatrelor în România»¹, supus discuțiilor din Senat în mai multe ședințe², este precedat de un raport, care cuprinde o privire istorică asupra situației teatrului, întocmit de Ion Cîmpineanu-fiul. Raportul relevă contradicția dintre înalta menire socială și națională a acestui for de cultură și starea de completă părăsire în care se află, și consideră ca unică soluție sistemul asociației, «prin acest sistem, în loc de a fi lăsați artiștii în dispoziția și la capriciul antreprenorilor... se stabilește între dînșii o salutară emulațiune fiecare va fi interesat și materializește la succesul reprezentățiunilor pentru că din acest produs va avea să-și ia partea în proporțiune cu cantitatea ce i se va fi recunoscut de societar»³.

«Legea pentru organizarea și administrarea teatrelor în România»⁴ cuprinde 28 de articole dispuse în opt secțiuni⁵, care se ocupă în mare majoritate de probleme de organizare și administrare⁶; o parte redusă se referă și la probleme de conținut artistic⁷. Chiar de la început, în articolul doi se stabilește forma de organizare și se definește rolul cultural al teatrului: «pus sub auspiciile directe ale Statului, este specialmente destinat a forma o școală pentru cultura artei dramatice în toate ramurile ei. El singur va purta numirea de teatru național»⁸.

Conducerea vieții teatrale pe țară revine Direcției Generale a teatrelor, formată dintr-un director general, ajutat de un comitet compus din șase membri, «cu excluderea de artiști dramatici în exercițiu»⁹. Atribuțiunile directorului general și ale comitetului sînt multiple, unele cu caracter strict organizatoric, altele de orientare artistică. Direcția Generală răspunde deopotrivă de alegerea repertoriu-

¹ În *Monitorul Oficial*, 1877, nr. 57, fila 1827.

² Ședința din 1 martie 1877 (vezi *Monitorul Oficial*, 1877, nr. 51, fila 1671); ședința din 3 martie 1877 (vezi *Monitorul Oficial*, 1877, nr. 57, f. 1826—1833); ședința din 3 martie, ședința extraordinară prelungită (vezi supliment la *Monitorul Oficial*, 1877, nr. 59, f. 1860—1862).

³ *Monitorul Oficial*, 1877, nr. 57, f. 1827.

⁴ *Ibidem*, nr. 76, f. 2313—2315.

⁵ Secțiunile sînt următoarele: *Despre libertatea construirii și exploatării sărilor de spectacole* (2 art.); *Direcțiunea Generală a teatrelor* (10 art.); *Despre Societatea Dramatică a Teatrului Național*

(4 art.); *Despre veniturile Societății Dramatice* (6 art.); *Despre atribuțiunile directorului general ca reprezentant al Societății Dramatice* (1 art.); *Despre obligațiile societărilor* (2 art.); *Despre piesele de teatru* (2 art.); *Budgetul Teatrului Național* (1 art.).

⁶ Secțiunile I, II (fără art. 6), III, IV, V, VIII.

⁷ Articolul 6 (secțiunea a II-a), art. 24 (secțiunea a VI-a), integral secțiunea a VII-a.

⁸ *Legea pentru organizarea și administrarea teatrelor în România*, loc. cit., fila 2313.

⁹ *Ibidem*.

lui, de calitatea spectacolului, ca și de chibzuita folosire a bugetului.

Unele din articolele proiectului au suscitât discuții în Senat. Articolul șase conferea Direcției Generale dreptul de a accepta sau a respinge o piesă, conform «legilor esteticii și ordinii publice». Criteriul de selecție era arbitrar și dădea loc la abuzuri, întru cât valoarea unei piese era apreciată în funcție de ceea ce considera cîrmuirea, prin reprezentanții săi, că ar putea contraveni sau nu ordinii publice, noțiunea fiind bineînțeles interpretată în sensul servirii intereselor de clasă. Este interesantă obiecția ridicată de D. Mărgăritescu, personalitate din viața muzicală a vremii, care vădea în intervenția sa un punct de vedere avansat: «... nu voim să lăsăm în această lege — spunea el — niște termeni elastici în mâinile comitetului care mîine să zică că piesa cutare este contra ordinii publice, pe cît timp toată lumea va zice din contra că acea piesă ridică moralul societății, pentru că ea strigă în contra acelora care exploatează societatea întreagă»¹.

Majoritatea senatorilor erau de acord cu criteriul stabilit în alegerea pieselor, unii au încercat să propună o soluție de compromis și să aplaneze divergențele². În urma discuțiilor se ajunge totuși la concluzia că aprobarea unei piese trebuie să se facă numai în virtutea «legilor estetice», iar autorii respinși sau nemulțumiți vor avea dreptul să se adreseze Curții de Apel.

A fost discutat articolul 19 referitor la cota parte stabilită fiecărui actor în funcție de valoarea sa profesională și la degrevarea acestei părți aferente actorilor de orice urmărire judiciară. Măsura, determinată de situația materială mizeră a

actorilor, încearcă să le asigure o independență fără de care ar fi puși «în imposibilitate de a mai juca, de a mai trăi ca artiști»³. În același timp pauperizarea lor aduce prejudicii asociației pentru că este vorba de o «comunitate și de achizițiune a averii și de conservare a ei, în folosul societății»⁴. Articolul, care reglementa o situație evident necesară asigurării existenței actorilor, întrunește cu greu adeviziunea membrilor Senatului pentru a putea fi votat.

Legea nu are un caracter local⁵ și aduce prin anumite dispozițiuni un important aport dezvoltării teatrului, care devine o instituție oficială, cu o viață artistică și organizatorică dirijată de un regulament. În același timp, prin alte măsuri, se frînează procesul artistic de creație; directorul general și membrii comitetului, cărora li se atribuie prin lege drepturi importante, sînt adesea reprezentanți ai burghezo-moșierimii și transpun în dispozițiile lor politica culturală a cîrmuirii, care nu urmărea să înlăture comercialismul din Teatrul Național, «el fusese numai subordonat, pentru considerente politice, directivelor statale»⁶.

Asigurarea existenței actorilor numai în timpul stagiunii îi obligă pe aceștia să apeleze la formule umilitoare, ca aceea a «benefisului», sau aceea a reprezentațiilor improvizate în grădinile de vară și în alte săli amenajate provizoriu.

Primul director al Teatrului Național în timpul Societății dramatice este Ion Ghica, care aduce în această funcție prestigiul unui om de cultură cu orizont larg și cu un evident interes pentru teatru. De un real folos actorilor⁷ și mișcării noastre teatrale, acționează uneori inconsecvent — ca urmare a orientării

¹ Monitorul Oficial, 1877, nr. 57, fila 1832.

² G. Chițu, ministrul Instrucțiunii Publice și Cultelor, încearcă să explice că nu se poate confunda cenzura cu controlul comitetului care nu poate fi înlăturat. Dacă nu se va da direcțiunii dreptul de control și din punct de vedere al ordinii publice, G. Chițu consideră că «nu putem spune că avem un teatru organizat, că avem un teatru pus în pozițiune de a progresa». (*Proiect de lege pentru organizarea și administrarea teatrelor în România*, loc. cit., fila 1831).

³ Supliment la Monitorul Oficial, 1877, nr. 59, fila 1861.

⁴ Ibidem.

⁵ Legea stabilește că o dată cu îndeplinirea condițiilor necesare constituirii unei Societăți dramatice, teatrele din Iași și Craiova vor

beneficia de drepturile acordate prin această lege.

⁶ S. ALTERESCU și F. TORNEA, *Teatrul Național «I. L. Caragiale»*, Buc., 1955, p. 106.

⁷ Ion Ghica, pentru a veni în sprijinul actorilor, le permite pe baza unei aprobări scrise, să joace și pe alte scene decît cea a Teatrului Național. Printr-o adresă din 11/23 oct. 1877 se face cunoscut directorului teatrului Ionescu, directorului operei italiene B. Franchetti, conducătoarei trupei de la sala Bossel E. Keller, Theodoriei... de la hotel Dacia, numele actorilor, gagiștilor, elevilor Societății dramatice care nu au dreptul să joacă pe aceste scene decît cu aprobarea conducerii Societății dramatice. (Arh. St. Buc., Fond Teatru Național, 1877, dos. nr. 418, f. 262).

sale politice liberale — , prin măsuri spontane, izolate, fără continuitate. O dată cu Ion Ghica la conducerea teatrelor este ales un comitet format din Al. Baicoianu, Petre Grădișteanu, G. Sion, C. I. Stănescu, Eduard Wachmann, V. A. Urechii; secretar I. Vieroșanu.

Curînd după promulgarea legii, Ion Ghica și comitetul întîmpină serioase greutăți pentru aplicarea ei în practică și deci pentru constituirea Societății dramatice; fără crearea condițiilor materiale necesare, legea devine o dispoziție lipsită de viabilitate și chiar de sens, «asociațiunea nu se poate constitui — afirmă Ion Ghica și comitetul în adresa înaintată ministrului — fără acest ajutor care este de natură a asigura asociaților cel puțin scutirea de spese sub care Teatrul Național s-a aflat pînă astăzi în neputință de a progresa»¹.

Directorul general și comitetul sînt nevoiți să ceară insistent ministrului de resort votarea bugetului destinat înființării Societății dramatice, rezilierea contractului lui Franchetti², aprobarea regulamentului întocmit de către direcție, cu eventuale modificări. În ipoteza că aceste întemeiate doleanțe nu pot fi aduse la îndeplinire, ei solicită aprobarea de a acționa după propria lor convingere, cer abrogarea legii pentru neaplicarea ei, și roagă forurile superioare să considere

acest act ca actul lor de demisie, «nevoind a lua răspunderea unei situațiuni imposibile ce i s-ar crea»³. Răspunsul ministrului prin care se anunță rezolvarea parțială a doleanțelor⁴ și se propune constituirea Societății dramatice înainte de votarea bugetului, precizează starea de nesiguranță în care continuă să se găsească teatrul românesc.

Cu toate multiplele și realele greutăți care nu conținesc să se ivească⁵, prin admiterea conform legii, a unui număr de opt actori ca societari, Societatea dramatică se consideră constituită la 23/4 iulie 1877. Actorii care au pus temelia asociației actoricești din 1877 sînt: Eufrosina Popescu, Matei Millo, C. Dimitriad, Maria Flechtenmacher, Maria Vasilescu, Ana Popescu, Ion Cristescu, Stefan Iulian⁶. Aceștia, întruniți în «foierul cel mare», aleg din rîndurile lor trei reprezentanți, pe Eufrosina Popescu, Matei Millo și C. Dimitriad⁷, care împreună cu comitetul vor aprecia cererile ulterioare și vor hotărî admiterea a noi societari, a gagiștilor și elevilor⁸.

Dirijarea activității artistice și organizatorice a Societății dramatice se va face după dispozițiile stabilite în «Regulamentul privitor la teatre și cafenele concertate»⁹. Regulamentul cuprinde două părți și șase secțiuni¹⁰, prevede condițiile de admitere a societarilor, gagiștilor, ele-

¹ Arh. Stat. Buc., Fond Teatrul Național, 1877, dosar nr. 418, fila 113.

² Franchetti, directorul operei italiene, deținea prin contract scena Teatrului Național.

³ Arh. Stat. Buc., Fond Teatrul Național, 1877, dosar nr. 418, fila 113.

⁴ S-a votat legea pentru rezilierea contractului lui Franchetti, guvernul a votat regulamentul.

⁵ Din 10/22 august 1877 datează un apel disperat către ministrul Instrucțiunii Publice și Cultelor, cu specificația că sînt funcționari care prestează de luni de zile munca fără a fi retribuiți. (Arh. Stat. Buc., Fond Teatrul Național, 1877, dosar nr. 418, adresa nr. 109, anexată la fila 184).

⁶ Matei Millo pleacă curînd din București și nu participă la prima stagiune a Societății dramatice; revine în august 1878 odată cu Raluca Stavrescu. Maria Flechtenmacher, nemulțumită de cota ce i s-a stabilit, se retrage din asociație, comentînd defavorabil întemeierea Societății dramatice (vezi Maria Flechtenmacher, *Situațiunea Teatrului Național sub direcțiunea D-lui Ion Ghica*, Buc., 1877).

⁷ În ședința din 23/5 septembrie 1877, artiștii se întrunesc spre a alege din rîndurile lor un alt reprezentant în locul lui Matei Millo care, «absentează de un timp îndelungat din

a cărui cauză se aduce împiedicare mersului Societății» (Arh. Stat. Buc., Fond Teatrul Național, 1877, dosar nr. 418, fila 242). În locul lui M. Millo va fi ales Ion Cristescu (ibidem, f. 243). Pentru stagiunea 1878—1879 au fost aleși trei reprezentanți ai societarilor — Eufrosina Popescu, Petre Vellescu, Ion Cristescu — și trei membri în comisia bugetară — Eufrosina Popescu, Ion Cristescu, Ion Panu. (Arh. Stat. Buc., Fond Teatrul Național, 1878, dosar nr. 485, fila 53).

⁸ Primii societari, gagiști și elevi admiși în Societatea dramatică (vezi Arh. St. Buc., Fond Teatrul Național, 1877, dosar nr. 418, fila 155, 156, 165, 166, 170, 171). Primul director de scenă este numit Mihail Pascaly, primul regizor Garino (ibidem, fila 223).

⁹ Monitorul Oficial, 1877, nr. 146.

¹⁰ Partea I: *Teatrul Național*, cuprinde următoarele secțiuni: *Societarii și admisibilitatea artiștilor la Teatrul Național*, *Studiul pieselor ce se pun în scenă și reprezentarea lor*, precum și obligațiunile artiștilor dramatici față cu direcțiunea generală și directorul de scenă, *Despre admiterea pieselor la Teatrul Național*, *Administrațiunea veniturilor și cheltuielilor teatrului*.

Partea a II-a: *Teatruri și spectacole în general*, cuprinde următoarele secțiuni: *Teatruri și circuri*, *Teatruri, circuri și cafenele cîntătoare*.

vilor, cele în care se pot acorda spectacole în beneficiu, ajutoare de boală, definește forma de organizare a societății, stabilește veniturile și cheltuielile, ca și măsurile disciplinare.

sînt admiși cei care au un stagiul pe scenă de cinci ani la București, Iași sau Craiova și au interpretat *roluri de oarecare importanță*, în piese cunoscute, sau dacă au jucat pe scenă numai doi ani, dar au

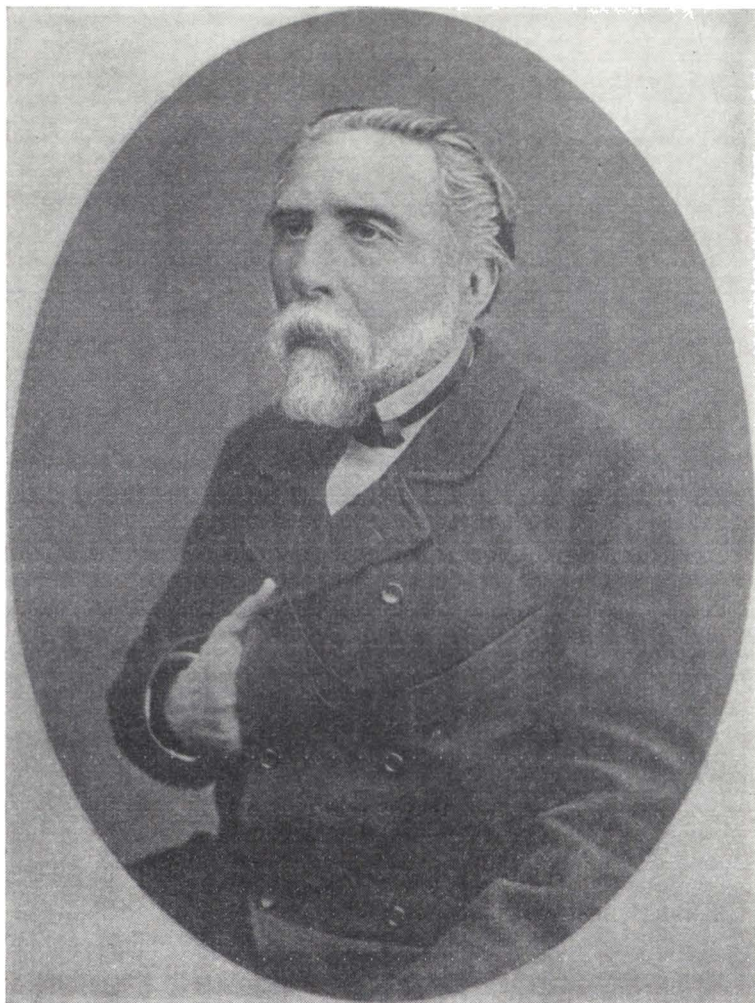


Fig. 1. — Ion Ghica — portret. Foto N. Ionescu.

Regulamentul aduce un important aport în ridicarea nivelului artei interpretative prin exigența manifestată în alegerea personalului artistic. «Orice artist sau artistă romînă care va fi jucat cel puțin cinci ani pe vreuna din scenele din București, Iași sau Craiova *roluri principale* (sublinierea noastră — n.n.) făcînd cel puțin zece creațiuni în piese cunoscute, poate cere a face parte dintre membrii societari ai teatrului»¹. În funcția de gagiști

studii la conservatoarele din București sau Iași. Aceste dispoziții sînt valabile pînă în stagiunea 1880—1881, începînd cu stagiunea următoare nimeni nu mai poate fi primit în Societatea dramatică decît pe temeiul unei diplome și dacă «a fost premiat în ramura în care voiește a se angaja»². Aceste măsuri urmăresc să asigure o selecție și mai riguroasă în vederea realizării unui progres în arta interpretativă. Elevi ai Societății dramatice

¹ Regulamentul privitor la teatre și cafenele concertate, loc. cit., fila 4149.

² Ibidem, fila 4150.

sînt admiși, pe cît este cu putință, cei care au un stagiul pe scenă sau cei care au urmat conservatorul fie și cu notă medie, dar au avut bună purtare.

Dispozițiile privitoare la coordonarea procesului de creație reprezintă incontestabil o importanță deosebită, totuși ocupă în economia regulamentului un loc mult mai redus față de nenumăratele măsuri de strictă organizare interioară. Exigența se manifestă și în modul de organizare a procesului artistic, în arta scenică. Se urmărește instituirea unui învățămînt practic care să continue studiile din conservator; astfel tot personalul artistic — chiar și cei care nu fac parte din distribuție — este obligat să asiste la citirea pieselor, la punerea lor în scenă, la lecțiile de muzică și în general la orice studii stabilite de directorul de scenă. O seamă de paragrafe specifică multiplele atribuții ale acestuia din urmă în pregătirea unui spectacol; el răspunde de distribuirea rolurilor, de repetiții, de punerea în scenă, de reprezentare, este ajutat de regizor, și în lipsă înlocuit de aceasta cu aceleași atribuții.

Pentru a înlătura din teatru improvisația sînt prevăzute dispozițiuni a căror nesocotire atrage după sine sancțiuni severe. Interpreții sînt obligați să stăpînească deplin rolul, să-l accepte independent de importanța sa în spectacol, să redea textul întocmai, fără adăugiri sau prescurtări. Indicațiile directorului de scenă cu privire la intonație și mișcări trebuie respectate, ca și cele relative la costumație, machiaj, coafură, pentru o cît mai deplină autenticitate a rolului¹. Obligația actorilor, indiferent de « distincțiunile de clasă »², de a învăța cîntecele și a participa în spectacol la manifestările de ansamblu, încearcă să remedieze marile deficiențe ale ansamblului.

Secțiunea a III-a, « Despre admiterea pieselor la Teatrul Național », reglementează « cercetarea pieselor propuse » și aprobarea lor în repertoriu. Această problemă nu ocupă în Regulament locul corespunzător importanței sale; măsurile indicate insistă asupra unui aspect mai puțin însemnat, cel organizatoric, trecînd superficial peste cel artistic. Totuși, faptul că

se legitimează procesul de selectare al pieselor reprezintă un bun cîștigat. Se stabilește că nici o piesă nu poate fi jucată fără autorizația prealabilă a direcției; cererea de admitere a unei piese este adresată directorului general care delegă pe directorul de scenă și un membru din comitet să aprecieze valoarea estetică a textului și să hotărască asupra reprezentării acestuia cu mențiunea că în caz de respingere motivele trebuie arătate în scris. În cazul refacerii piesei de către autor, în sensul modificărilor propuse, piesa poate fi din nou pusă în discuție.

« Regulamentul privitor la teatre și cafenele concert » stabilește drepturile de autor, procentul de beneficiu al acestuia, stimul important pentru crearea dramaturgiei originale și pentru realizarea unor bune traduceri³.

Pe lîngă aportul pozitiv al acestui regulament, unele măsuri vin să remedieze numai parțial situația teatrului și a actorului român. Contribuția actorilor la conducerea și administrarea teatrelor este minimă; cei trei reprezentanți ai actorilor pe lîngă comitet au numai vot consultativ. Teatrul ca și actorii nu se bucură de o deplină independență materială; regulamentul nu aduce îmbunătățiri față de dispozițiile legii, ajutorul bănesc al statului este redus; Societatea dramatică își asigură veniturile din închirierea sălii, a garderobei, a bufetului, din beneficii și amanzi, actorii continuă să solicite spectacole de beneficiu, să joace în cursul verii pe scene improvizate.

La data înființării Societății dramatice, publicul cunoștea variate manifestări teatrale; tot felul de trupe, cu caracter mai mult sau mai puțin improvizat, romîne sau străine, se stabilesc prin diferite localuri și grădini publice, în sala Dacia, la Union, la Pomul Verde, la Caracaș, în Grădina Paradis, în Orfeul de vară, în Noul Orfeu, la Walhala, în grădina Rașca. Alături de trupa Mateescu-Hagiescu-Manolescu, care dă spectacole cu nivel artistic ridicat, de bine cunoscutul repertoriu al lui Millo, de dramele de capă și spadă ale lui Mihail

¹ Actorii sînt obligați să poarte costumația stabilită de directorul de scenă, să-și radă barba și mustața la ordinele acestuia.

² « Clasa » reprezintă o treaptă pe scara ierarhiei profesionale, cu o retribuție corespunzătoare.

³ « Regulamentul privitor la teatre și cafenele

concerte » stabilește procentul de beneficiu al autorului (loc. cit., f. 4155), « Legea pentru organizarea și administrarea teatrelor în România » prevede că nici o trupă ambulantă sau stabilă nu va juca o piesă sau cançonetă fără aprobarea autorului care în caz contrar are dreptul să interzică reprezentarea (loc. cit., f. 2314).

Pascaly, își desfășoară activitatea de artist și animator I. D. Ionescu, apreciat de public pentru umorul său suculent, popular.

Trupele străine, ajutate material permanent de cîrmuire, continuă să facă concurență teatrului român. În presa vremii se agită ideea subvenționării exclusive a teatrului românesc de către stat, ca și ideea întreținerii acestor trupe. Protipendada continuă să considere creația autohtonă lipsită de nivel artistic și să aprecieze ca opere de valoare numai produsele străine, socotind că teatrul românesc «ne ridică simțămîntul național»¹, pe cînd numai cel străin «ne dezvoltă gustul, poezia, idealul moral»². Cronicarul de la *Romînia liberă* își exprimă o părere judicioasă, corespunzătoare situației manifestărilor scenice din acel timp; autorul consideră întemeiată dorința publicului de a avea spectacole de operă, dar se declară împotriva angajării unor trupe franceze de operetă și vodevil, «fiindcă teatrul național, în lipsă de opere originale, fiind nevoit a se servi de traducțiunile din reprezentațiile franceze, negreșit că nu ar putea subsista alături cu un teatru francez care ar produce aceleași opere»³.

Practic situația va rămîne aceeași, alături de teatrul românesc vor juca trupe străine, italiene, franceze, scena Teatrului Național va găzdui deopotrivă Societatea dramatică și diverse trupe străine.

Problema înnoirii și îmbunătățirii repertoriului a stat de la început în atenția Societății dramatice, nu s-a putut trece însă curînd la o modificare esențială⁴. Ion Luca Caragiale constată cu incisivitatea critică cunoscută că piesele reprezentate la acea dată sînt formate din localizări în care adaptarea este forțată, nereușită, din traduceri necorespunzătoare ca nivel literar, din plagiate și dintr-o altă categorie, «pierdută în gră-

mada celorlalte»⁵, categoria pieselor originale.

Repertoriul continuă să fie la fel de nesemnificativ, aceleași piese de mare montare aduc pe scenă o figurație pe cît de numeroasă pe atît de inutilă⁶; accentul se pune pe un surplus detruairi tehnice, cu efecte ieftine, care deformează gustul publicului, «artă cu stînjenu: cinci acte și 14 tablouri, mister, cuțit, foc bengal și plesnitori»⁷; aceleași melodrame nemăsurate ca lungime cu situații false, convenționale și fraze sforăitoare la care se adaugă localizări numeroase, neizbutite, formează repertoriul de bază al Societății Dramatice, ca *Don Juan de Marana*, *Fiica lui Tintoretto*, *Viața unei comediene*, *Două orfeline*, *Prințesa Carpaților*, *Visul Dochiei* și altele.

Anul 1877, anul războiului de independență, aduce pe scena Teatrului Național piese cu un caracter ocazional, patriotard, în care sentimentele și aspirațiile naționale sînt minimalizate. Piesa *Curcanii* de Gr. Ventura, *La Plevna* de G. Sion, *Ostașii noștri* de Fr. Damé și Ollănescu-Ascanio, au un caracter mai mult sau mai puțin convențional, sînt lipsite de originalitate și dramatism și dau loc în presă la proteste: «Oare la Gorni, Etropol, Bivolari, la Plevna, la Rahova, comedie se joacă? Soldații (...) sînt aduși pe scenă pentru ca spre petrecerea publicului să-și arate meșteșugul ca gladiatorii vechi»⁸.

Ion Ghica izbutește în cursul directoratului său să ridice totuși calitatea repertoriului, să mărească numărul pieselor din dramaturgia originală; «intenția mea a fost neconținut — mărturisea el — să se joace bunele piese ale autorilor noștri și cum nu se puteau da pe săptămînă decît trei reprezentații, jucau printre picături traducții din comediiile teatrului francez»⁹. Cele mai valoroase drame și comedii originale care s-au jucat în premieră în

¹ *Teatrul cel Mare din București*, în *Romînia liberă*, 1877, nr. 4.

² *Ibidem*.

³ N.N., *Teatrul cel Mare din București*, în *Romînia liberă*, 1877, nr. 10.

⁴ Repertoriul stagiunii 1877—1878 în Arh. Stat. Buc., Fond Teatru Național, 1878, dos. nr. 485, f. 2, 25, 33, 37, 38. Repertoriul stagiunii 1878, 1879 în *Romînul*, Buc., 1878, septembrie 14.

⁵ I. L. CARAGIALE, *Cercetare critică asupra teatrului românesc*, în *Romînia liberă*, 1878, nr. 194.

⁶ Prin adresa din 7/19 noiembrie 1877 se cere de la comandantul garnizoanei București, pentru piesa *Ostașii noștri*, 80 de soldați, dintre care 40 de dorobanți iar restul din diferite arme (Arh. Stat. Buc., Fond Teatru Național, 1877, dos. nr. 418, f. 268).

⁷ STEMILL (ȘTEFAN C. MIHĂILESCU — n.n.), *Impresiuni de spectacol*, *Visul Dochiei*, în *Romînia liberă*, 1877, nr. 130.

⁸ *Teatrul Național*, în *Timpul*, 1877, nr. 256.

⁹ ION GHICA, *Scrisoare către Ollănescu*, în *Literatura și arta romînd*, Buc., 1898, nr. 12, p. 738—739.



Fig. 2. — Afîșul piesei Curcanii. Foto N. Ionescu.

timpul directoratului lui Ion Ghica sînt: *Despot Vodă* și *Sînziana* și *Pepelea* de V. Alecsandri, *Trei crai de la răsărit* de B. P. Hasdeu, *O noapte furtunoasă* de Ion Luca Caragiale. După prima reprezentare urmată de scandal, a comediei lui Caragiale, Ion Ghica cedează presiunilor făcute de oficialitate și, fără aprobarea autorului, intervine în textul acestuia, spre îndreptățita lui indignare.

Atenția lui Ion Ghica pentru calitatea repertoriului se manifestă prin faptul că încă din prima stagiune se reia piesa istorică *Răzvan Vodă*, se asigură cîteva traduceri de o certă valoare literară, ca de exemplu tragedia *Roma învinsă* de Parodi în traducerea lui Ion Luca Caragiale și drama lui Victor Hugo, *Ruy Blas*, tradusă în versuri de Ollănescu-Ascanio; se introduc în repertoriu piese însemnate din dramaturgia universală ca *Romeo și Julieta* de Shakespeare, *Amfitrion* de Molière, *Fiesco* de Schiller, *Hernani* și *Marion Delorme*, de Victor Hugo.

¹ În lipsa fondurilor necesare, Ion Ghica se vede nevoit să recurgă la sprijinul bănesc al boierilor, cărora le solicită cumpărarea, într-un număr cit mai mare, de abonamente la spectacole.

² ION GHICA, *Documente literare inedite*, Buc.,

Noul repertoriu nu va putea însă înlătura definitiv balastul pieselor mediocre; acestea vor ține în continuare afîșul alături de creațiile originale și universale valoroase.

Meritul asociației actoricești de la 1877 este de a fi întrunit pe prima scenă a țării, chiar dacă nu de la început, forțele actoricești de seamă și de a fi promovat talente tinere care își vor dezvolta și își vor pune în valoare posibilitățile artistice. Pe aceeași scenă, alături de actori cu veche experiență, creatori ai unor roluri înscrise în paginile istoriei teatrului românesc ca: Matei Millo, Mihail Pascaly, C. Dimitriad, Ștefan Iulian, Ion Cristescu, Eufrosina Popescu, Raluca Stavrescu, Frosa Sarandi, evoluează și se afirmă tineri ca Aristizza Romanescu, Ana Dănescu, Agatha Bîrsescu, Grigore Manolescu, Constantin Nottara.

Posibilitatea — obținută cu mare greutate¹ — pentru unii actori tineri de a-și desăvîrși studiile în străinătate, stimulează activitatea tinerelor talente. « Atît doamna Romanescu cit și Manolescu — îi scrie Ion Ghica lui Ollănescu-Ascanio — au profitat enorm de pe urma șederii lor la Paris; mai mult decît îți poți închipui. Nici nu poți să-ți imaginezi cît au cîștigat și ce emulație au stîrnit la unii dintre artiștii noștri »².

La experiența practică a actorilor, însușită deopotrivă la repetiții și reprezentații, se adaugă prezența permanentă a unui coordonator artistic, directorul de scenă, și stimulul unei critici atente și mai evaluate față de cea din trecut care urmărește și analizează fenomenul teatral în aspectele sale complexe. Desigur că deficiențe ale artei scenice continuă să fie semnalate, lipsa de firesc și nuanțare în interpretare la unii dintre actori, de autenticitate și fantezie artistică în decori și costume, de simplitate în montare, de omogenitate în ansamblu și de prezență scenică a figurației. I. L. Caragiale sesizează două « cusururi înveterate în teatrul românesc »³ și cere remedierea lor: trebuie înlăturată lipsa de omogenitate în interpretare, este necesar « un diapason statornic »⁴ pentru toți actorii — spune el —, trebuie înfrîntă pasivitatea, neparticiparea figurației la acțiunea scenică,

1959, p. 92.

³ I. L. CARAGIALE, *Teatrul românesc. Deschiderea stagiunii 1878—79, Opere*, vol. III, Buc., 1952, p. 230.

⁴ *Ibidem*, p. 229.

actorii cu roluri mici, ansamblul, « să nu mai stea drept și la rînd soldățește, că doar disciplina dramatică se deosebește de cea de la cazarmă »¹.

Importantă în această perioadă este însă strădania de a depăși acest stadiu, înregistrarea unor succese evidente în jocul actorului, ca și o îmbunătățire a artei scenice, în general.

Scena românească se bucură de prezența unor actori talentați de comedie și dramă cu posibilități artistice complexe; « putem afirma că mulți din artiștii români ar putea cu mult succes să joace chiar pe scena teatrelor celor mari din centrurile luminate ale Europei »².

Înființarea Societății dramatice oferă posibilități multiple pentru desfășurarea și dezvoltarea acestor talente. În primii ani ai Societății dramatice sînt cunoscute succesele remarcabile ale lui Matei Mîllo în vechiul său repertoriu ca și în piese noi; în comedia *Moștenitorii*³ face « o strălucită și minunată creație Isidor Girodot »⁴, în drama *Viața unei comediene* este aplaudat călduros de public, alături de Raluca Stavrescu, în rolul principal. Mihail Pascaly se relevă în drama, după Al. Dumas, *Mușchetarii*, în comedia *Haimanalele*, în rolul titular din *Jianul*, ca partener al lui Matei Mîllo și al Frosei Sarandi în *Moștenitorii*, piesă în care este remarcabilă de asemenea creația lui Ion Cristescu fiind comparată cu cea a actorului francez Ed. Got. Eufrosina Popescu este excelentă în rolurile principale din piesele *Visul Dochiei*, de Fr. Damé și Ollănescu-Ascanio și *Muma din popor* de Legouvé, Frosa Sarandi și Iulian « au fost minunați »⁵ în comedia *Pe malul grîii*, de Ollănescu-Ascanio.

Critica semnalează progresul evident al tinerilor actori care, « nu mai sînt manierați (manieriști — n.n.), vorbesc că oamenii și se poartă, tot astfel »⁶. Aristizza Romanescu obține succes în rolul unui

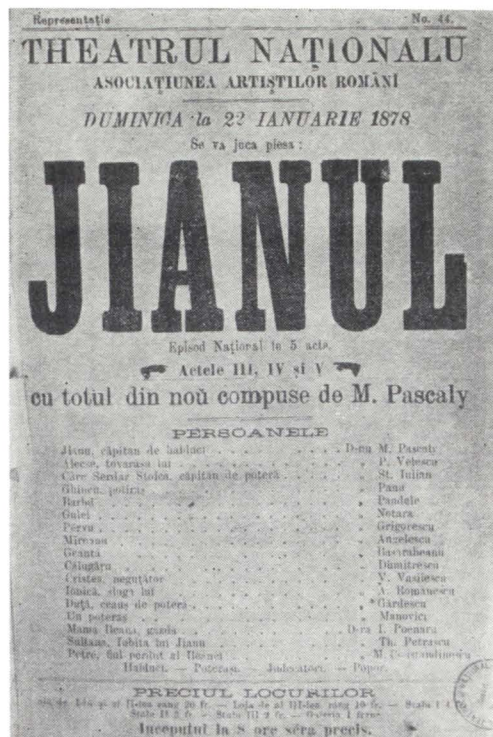


Fig. 3. — Afîșul piesei Jianul. Foto N. Ionescu.

băiat de 14 ani din piesa *Curcanii*; Grigore Manolescu se remarcă prin știința rostirii versurilor în rolul titular din *Ruy Blas*. Constantin Nottara, tinăr elev, atrage atenția printr-o « creațiune puternică și demnă »⁷ și îndreptățește pe critic să afirme că « va ajunge să fie într-o zi o personalitate însemnată pe scena română »⁸. De o apreciere asemănătoare se bucură și debutul Agathe Birsescu, artistă cu mari însușiri scenice; « cu aceste calități un artist poate aspira la primul rang »⁹.

Semnificativ pentru acest moment de evoluție al artei teatrale este chiar titlul articolului: *Teatrul român se reînălță*, ca și aprecierea: « artiștii români <...>

lui C. I. Stăncescu.

⁴ *Moștenitorii* — Rara avis, în *România liberă*, Buc., 1878, nr. 433.

⁵ FR. D<AMÉ>, *Săptămîna teatrelor*, în *Romînul*, Buc., 1878, octombrie 9—10.

⁶ *Revista teatrală*, în *Timpu*, Buc., 1878, nr. 291.

⁷ ASCANIO <D. C. OLLĂNESCU>, *Teatrul Național — Ludovic al XI-lea — Casimir Delavigne*, traducere de C. Dimitriad, în *România liberă*, Buc., 1878, nr. 286.

⁸ *Ibidem*.

⁹ FR. D<AMÉ>, *Săptămîna teatrelor*, în *Romînul*, Buc., 1878, octombrie 9—10.

¹ I. L. CARAGIALE, *Teatrul românesc. Deschiderea stagiunii 1878—79*, Opere, vol. III, Buc., 1952, p. 230.

² *Teatrul Român se reînălță*, în *Presă*, Buc., 1878, nr. 248. Urmărind să evidențieze aceleași idei, cronicarul ziarului *Romînul* se întreabă: «... în timp de cinci ani, a fost un singur comic mai bun decît Iulian, a grim mai bun decît Mateescu, nu vorbesc de Mîllo, căci am prea mult respect pentru talentul său, ca să nu gîndesc un minut a-l pune în paralel cu actorii străini » (FR. D<AMÉ>, *Săptămîna teatrelor*, în *Romînul*, 1878, octombrie 9—10).

³ Piesă de A. Belot, într-o bună traducere a

s-au perfecționat în arta lor dificilă dar folositoare »¹.

Societatea dramatică, pentru punerea în aplicare a programului propus, avea nevoie și de sprijinul publicului. Spectatorii, împărțiți în două mari categorii diferite, aristocrația și marea burghezie de o parte, iar de cealaltă oamenii de stare mijlocie, din diferite motive nu au acordat consecvent ajutorul lor Teatrului Național. Burghezo-moșierimea continua să frecventeze spectacolele străine, manifestând aceeași indiferență față de teatrul românesc. Opera italiană, ale cărei spectacole alternau pe scena Teatrului Național cu cele ale Societății dramatice, făcea săli pline; în schimb, datorită neparticipării clasei avute la reprezentațiile românești, și a prețurilor ridicate care permiteau cu greu accesul publicului larg, « la a treia reprezentațiune teatrul gema de foame de spectatori și strălucea de goliciune, ca spațiul înainte de facerea lumii »².

Alte motive care se adaugă și explică lipsa de afinență a publicului sînt inegalitatea calitativă și lipsa de varietate a repertoriului. Situația se remediază parțial, atunci cînd se reprezintă piese elevate pe plan estetic și moral care atrag publicul larg.

Înființarea Societății dramatice, cu toate limitele și neajunsurile semnalate, înscrie

o izbîndă a actorilor romîni, a căror prezență în viața culturală a țării nu mai poate fi nesocotită de cîrmuire. Puținele, dar însemnatele articole din « Regula-mentul pentru teatre și cafenele concertate », care vin să reglementeze actul de creație a artistului dramatic, reprezintă o nouă etapă în evoluția artei noastre scenice. Exigența manifestată în alegerea membrilor Societății dramatice, atît a societărilor cît și a gagiștilor și elevilor, asigurarea drepturilor de autor, stimul important în creația originală, prezența unui coordonator al procesului de creație artistic, directorul de scenă, au menirea să ridice prestigiul actorului și al teatrului, să contribuie la o mai deplină profesionalizare a artei scenice, la dezvoltarea teatrului și la sprijinirea slujitorilor săi. La acestea se adaugă prezența pe scena Teatrului Național a celor mai de seamă valori actricești, în ambianța cărora se vor dezvolta talentele tinere.

Constituirea Societății dramatice reprezintă un moment de seamă în strădania depusă de ani de zile de actori, de iubitorii și sprijinitorii teatrului românesc, pentru ca « teatrul acesta să ajungă instituție adevărat artistică, literară și națională »³.

LELIA NĂDEJDE ȘI ANA-MARIA POPESCU

CONDIȚIILE ȘI ETAPELE CONSTITUIRII SOCIETĂȚII MUZICALE «GEORGE ENESCU» DE LA IAȘI

Tinînd seama de rolul specific al muzicii simfonice în viața muzicală modernă, existența orchestrelor simfonice constituie un criteriu valoros de evaluare a nivelului muzical atins într-o țară, într-o regiune, într-o localitate.

Dintre orașele românești, Iașul părea la începutul secolului al XX-lea cel mai indicat să adăpostească o a doua orchestră simfonică, după cea din București⁴. Îl desemna pentru aceasta prezența unui

procent însemnat de muzicieni, grupați mai ales în jurul Conservatorului și al diverselor asociații⁵ constituite rînd pe rînd spre sfîrșitul secolului al XIX-lea, precum și existența unei intelectualități numeroase și serioase, pe seama căreia se sublinia (sau revendica) adesea primatul cultural al fostei capitale a Moldovei.

Constituirea unei formații simfonice ieșene trebuia să se întemeieze pe această intelectualitate, care urma să asigure atît

¹ *Pressa*, Buc., 1878, nr. 248.

² *STEMILL, Impresiuni de spectacol. Visul Dochiei*, în *România liberă*, Buc., 1877, nr. 130.

³ *N., Teatrul Național*, în *România liberă*, Buc., 1877, nr. 135.

⁴ Transilvania, înglobată în monarhia austro-ungară, avea o tradiție simfonică mai îndelungată, și orchestre la Cluj, Sibiu, Brașov.

⁵ Societatea de muzică instrumentală « Armonia » (pe la 1864), « Societatea Filarmonică » (1869, refăcută în 1873), « Societatea lirică » (1880), « Amicii artelor » (1884), « Asociația generală a artiștilor din Iași » (1899) — cu o secție de muzică, « Societatea de muzică, sport și gimnastică » (1902) etc.

elementele active ale formației (conducere, instrumentiști) cît și grosul publicului.

Proveniența socială foarte dispartă a acestei intelectualități, din toate clasele și păturile societății ieșene¹, explică pozițiile și curente foarte diferite și adesea contradictorii care se manifestau în lumea cultă ieșeană. În plus, diverse interese personale sau de grup puse mai presus de scopul general al propășirii muzicale făceau ca realizarea unei orchestre simfonice ieșene — presupunînd unirea tuturor forțelor muzicale ale orașului, și a însuși orașului în jurul orchestrei — să fie anevoioasă. Toate acestea, laolaltă cu insuficiența mijloacelor materiale ale orașului, care din punct de vedere politic și economic cedase pasul Bucureștiului, au împiedicat în mai multe rînduri constituirea formației simfonice atît de așteptată, sau viabilitatea ei — cînd s-a constituit.

Chiar inițiative și începuturi prețioase, ca cele ale fraților Burada care în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea luptaseră pentru realizarea «concertelor gratuite» și a «concertelor populare», sau ale lui Eduard Caudella în dezvoltarea orchestrei teatrului și în organizarea orchestrei Conservatorului ca orchestră publică, fuseseră astfel, cu timpul, înăbușite în atmosfera neprielnică a orașului. Acesta avea totuși suficiente forțe muzicale pentru ca Enrico Mezzetti, director al Conservatorului din Iași, să organizeze în 1906 orchestra simfonică cu care a concertat în vara aceluia an la cazinoul din Constanța.

Făcînd abstracție de orchestrele ce se formau adhoc pentru turneele companiilor de operă, viața muzicală ieșeană era deci nevoită să se mulțumească cu ceea ce oferea orchestra Teatrului Național între actele spectacolelor teatrale, sau cu orchestrele școlare, din care cea mai de seamă era, firește, cea a Conservatorului. Dar la începutul secolului al XX-lea, după ce se stinsese imboldul ce primise sub directori ca Eduard Caudella sau Gavriil Musicescu, aceasta din urmă lîncezea, apărea numai la producțiile de fine de an, cu programe firave și insuficient realizate. De aceea nu reușea să insufle respect concetățenilor, necum să joace și un rol educativ muzical

în mase și să atragă la aprecierea muzicii orchestrale și simfonice pe cei ce nu erau în direct contact cu Conservatorul. Slabele ei realizări proveneau pe de o parte din subestimarea posibilităților unui ansamblu școlar, fie el chiar al Conservatorului; pe de altă parte, din însăși lipsa de înțelegere pentru problemele *ansamblului* în formația muzicienilor la Conservator, neexistînd catedră de dirijat, nici ore de ansamblu; iar conducerea orchestrei, revenind de drept directorului Conservatorului, indiferent de specialitatea lui, era tot așa de fluctuantă ca și această direcție, care varia foarte des în funcție de interesele politice locale².

Totuși lumea muzicală a Iașilor simțea necesitatea unei orchestre permanente și ca atare, în primele decenii ale secolului al XX-lea apar proiecte din ce în ce mai precise pentru alcătuirea unei orchestre simfonice. Unele dintre ele ajung să fie îmbrățișate chiar și de oficialitatea ieșeană. Cînd, în preziua izbucnirii războiului și în anii neutralității, viața muzicală romînească — în special cea bucureșteană — ia un nou avînt prin prezența permanentă în țară a lui George Enescu și prin activitatea lui fecundă și multilaterală, ieșenii resimt și mai puternic golul pe care-l reprezenta în viața lor lipsa unei orchestre simfonice locale. Se discută acum mai multe soluții, din care cea mai practică apare cea a profesorului Ilie Sibianu, căruia îi era încredințată una din clasele de pian de la Conservatorul ieșean.

După ce, pe la sfîrșitul anului 1915, expusese proiectul său autorităților ieșene, Ilie Sibianu înaintează primăriei Iași, în primele zile ale lui 1916, o petiție-memoriu în care expune situația muzicală a Iașului și necesitatea orchestrei simfonice și propune înființarea ei sub auspiciile primăriei Iași, «care pe lîngă concursul material pe care i l-ar da ar trebui încă să patroneze și să susție cu autoritatea sa morală existența ei atît de utilă»³. Trece apoi la problemele practice ale constituirii: redusă la strictul necesar, orchestra ar număra 31 persoane⁴; acestea s-ar recruta mai ales din sinul Conservatorului: profesori, absolvenți «și chiar din elevii

¹ În care un rol din ce în ce mai mare avea proletariatul ieșean, care apăruse și se dezvolta ca urmare a dezvoltării capitaliste pe drumul căreia pășise România, și în sinul căruia începuse să se manifeste viguros ideologia socialistă.

² La București, spre a se evita oarecum acest

pericol, directorul Conservatorului era angajat cu un contract special, pe un anumit număr de ani.

³ Arh. Stat., Fond. Min. Instr. Publ., 1916, dosar 454, f. 2.

⁴ Ibidem, f. 2 verso.

cursului superior al Conservatorului local »¹; cheltuielile anuale sînt estimate la 48 000 lei și s-ar acoperi prin subvenții și prin alte contribuții, ca cele ale cluburilor ieșene, de pildă, iar veniturile ar urma să se împartă în proporții egale între primărie și orchestră; organizarea orchestrei s-ar face în baza unui contract nereziliabil pe o durată de cinci ani; în obligațiile acestei orchestre urmau să intre stagiunile anuale de concerte (între octombrie și aprilie), asigurarea manifestărilor muzicale din antractele spectacolelor Teatrului Național, concerte în stațiuni balneare pe timpul verii.

Acest proiect a fost bine primit. Însăși primăria Iași s-a declarat dispusă să acorde cu titlu de subvenție jumătate din fondurile necesare orchestrei (cealaltă jumătate urmînd să fie alocată de la bugetul Ministerului Instrucțiunii Publice și Cultelor) și a înaintat proiectul către minister, cu adresa nr. 417/14 ianuarie 1916². Dar prin răspunsul său nr. 4719/22 ianuarie 1916, acesta comunica primăriei că « Ministerul cu părere de rău se vede nevoit, în fața situațiunii financiare de astăzi, de a nu putea acorda o subvențiune prin noul buget pentru înființarea orchestrei propuse... »³.

Lipsa de fonduri invocată ca motiv al refuzului Ministerului de a ratifica propunerea ieșeană era foarte verosimilă în acea epocă de deosebită încordare internațională, dar privind lucrurile nu numai pe plan general ci și local, muzical, vor fi fost și alte cauze ale insuccesului acestei inițiative — ca și ale altora de altfel. Orgoliul și invidiile, interesele Ministerului care — subvenționînd propria sa orchestră, căuta să adune în jurul ei la București pe cei mai buni instrumentiști din țară și nu să lanseze noi formații, a căror alcătuire nici nu reprezenta un punct de program în politica limitat centralistă a guvernanților țării — puteau să fie și ele în spatele hotărîrii explicate numai prin rațiuni de ordin financiar. Reîntors în țară, venind

în contact mai apropiat cu obiceiurile și frămîntările din viața muzicală de atunci, însuși George Enescu deplîngea sciziunea, fărîmițarea, concurența pe tărîm muzical, adresînd un apel la unire pentru servirea Muzicii și nu a intereselor personale. Cu modestie intitulat *O dorință*, acest apel apărea, semnificativ, în fruntea numărului 1 al noii reviste *Muzica*⁴:

« De cîtva timp a început la noi în țară să se cultive și să se iubească muzica într-un chip neașteptat. Compozitori, virtuozii, cîntăreți, se ivesc din toate părțile, asociațiuni se formează pentru popularizarea muzicii. Toate acestea sînt foarte îmbucurătoare. Un singur nor întunecă această auroră: este faptul că fiecare vrea să joace un rol preponderent și de acolo decurg certuri, dezbinări, împărțeală într-un număr neverosimil de fragmente ale asociațiunilor, care unite ca ideal și lucrînd paralel, iar neciocnindu-se cap în cap, ar ajunge să formeze un bloc destul de impunător, mai ales dat fiind că țara noastră este atît de mică și de tinăra. Nu s-ar putea oare ca amorul propriu să joace un rol mai mic la noi, iar dragostea desinteresată pentru artă un rol mai mare? Ce bine, ce frumos ar fi! »

Dacă apelul lui George Enescu era deplin justificat pe plan general, la Iași situația era încă mai grea, pentru că aci nu se întrevedeau acum nici măcar tendințele de asociere întrucîtva mai stabilă care se manifestau în alte locuri. Muzicienii Iașului erau de obicei solicitați în alte localități, și mai ales în București, sau se mărgineau să încerce înjghebarea din cînd în cînd a cîte unui concert de muzică instrumentală și de cameră. Arhivele autorităților vremii păstrează urmele acestei situații. Profesorul de violoncel al Conservatorului din Iași, N. Theodorescu, era invitat de Dimitrie Dinicu să facă parte din orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice⁵. Pe de altă parte, tot N. Theodorescu obținea la 5 februarie 1916 sala Conservatorului din Iași și un

¹ Repartizate astfel: « 6 violine, 4 violine II, 2 viole, 2 violoncele, 2 contrabaze, 2 flaute, 2 oboae, 2 clarinete, 2 fagoate, 2 trombe, 2 cornuri, 1 trombon, o baterie și dirijorul » (ibidem). După cum se vede, intențiile erau cit se poate de modeste și înjghebarea ieșeană ar fi semănat mai mult cu orchestrele de curte ale epocii lui Haydn și Mozart, decît cu ansamblurile gigantice ale unor reprezentanți de frunte ai simfonismului secolului al XIX-lea, un Berlioz, Wagner, Bruckner etc..

² Arh. Stat., Fond Min. Instr. Publ., 1916, dosar 454, f. 1.

³ Ibidem, f. 1 verso.

⁴ *Muzica*, I (1916), nr. 1, 1 ianuarie.

⁵ De aceea intervenea la 20 ianuarie 1916 la Minister să i se aprobe să-și concentreze orele în primele trei zile ale săptămîinii, pentru ca joi, vineri și sîmbătă să poată participa la repetițiile orchestrei de la București. Arh. Stat., Fond Min. Instr. Publ., 1916, dosar 451, f. 5.

pian pentru trei concerte pe care intenționa să le dea la 13, 20 și 27 martie cu Emil Michail (pian), Mircea Bîrsan (vioară), Alexandru Roșca (flaut) și Ion Vasilescu (fagot) în scopul « propagării muzicii la Iași »¹. Pentru manifestări similare obținea pianul de concert al Conservatorului și Flor Breviman care pregătea cu Antonin Ciolan, pe atunci profesor suplinitor la contrapunct, un concert pentru 31 martie 1916². La 26 aprilie 1916, cinci profesori ai Conservatorului din Iași — G. Ionescu (clarinet), I. Vasilescu (fagot), Al. Roșca (flaut), Al. Aureescu (oboe) și E. Michail (pian) — iau inițiativa reanimării *concertelor populare* « compuse din soluri și mici ansambluri » și obțin sălile, instrumentele și mobilierul Conservatorului pentru repetiții și pentru audiții, iluminatul urmînd a fi suportat de artiști numai cînd concertele vor fi cu plată. Rezoluția aprobativă a Ministerului este însoțită de un comentariu elocvent pentru felul în care era considerată lîncezeala de la Iași: « Se aprobă în totul. Pentru o dezmortîre muzicală nu e nimic prea mult »³ (dacă nu presupune fonduri din bugetul statului — adăugăm noi!).

Printre aceste manifestări își face locul, timid, și producția de fine de an a Conservatorului din Iași, care are loc la 19 iunie 1916, fără să se poată prezenta publicului un ansamblu orchestral. Toate punctele programului, înaintat Ministerului la 15 iunie 1916, cuprind numai manifestări solistice⁴. Concertul orchestral (cu plată « în beneficiul orchestrei », compusă din elevi și foști elevi ai Conservatorului) avusese loc la 22 mai 1916, cînd s-a executat sub bagheta lui Athanasie Theodorini, profesorul clasei de vioară și directorul Conservatorului, uvertura la « Don Juan » de Mozart, o simfonie de Haydn, *Serenada* op. 63, nr. 2 de Robert Volkmann, « Cîntec de seară » și « Visare »

de Schumann și uvertura « Der Wasserträger » de Cherubini⁵.

Dar aceste manifestări care poate că ar fi dus atunci la reluarea propunerii de înființare a unei orchestre simfonice ieșene, fie prin dezvoltarea orchestrei Conservatorului, fie prin organizarea unei orchestre pe lingă primărie, cum propusese Ilie Sibianu, au fost dintr-odată curmate de intrarea Romîniei în război. Cînd în august 1916 Romînia trecea de la « neutralitatea armată » la operațiunile militare alături de Antantă, nimeni nu bănuia ce tragică involburare se va produce în cîteva săptămîni, cît de repede și cît de crîncenă va fi trezirea în realitățile crude ale războiului, și cît de curînd Iașul va redeveni capitala țării, o capitală de refugiu, de umiliri și de suferințe, în care primele consternări trecute, muzica reapărea cu alte sensuri, specifice momentului: alinarea suferințelor și menținerea unei ferestre spre idealurile vieții pașnice și valorile nepieritoare ale culturii.

În aceste momente apare marea acțiune a lui George Enescu, care, ca violonist și pianist, ca organizator și dirijor de ansambluri și concerte, pornește cu ajutorul celor mai reprezentativi muzicieni romîni o adevărată campanie, neobosită, de difuzare a muzicii bune pe front și în spatele frontului, printre cei ce luptau, cei răniți, invalizi, cei ce-și părăsiseră casele și rosturile. În această campanie, George Enescu venea cu prestigiul său de muzician cu renume mondial, prestigiu ce i se recunoștea de la un timp chiar oficial, prin alegerea sa ca membru de onoare al Academiei Romîne în 1916⁶, prin încredințarea în mîinile lui a soartei unora din principalele instituții muzicale din țară⁷, prin faptul că în problemele muzicale oficialitățile începuseră să-l consulte permanent, nerezolvînd asemenea probleme fără avizul său. Utilizînd muzi-

¹ Arh. Stat., Fond Min. Instr. Publ., 1916, dosar 451, f. 7.

² Ibidem, dosar 452, f. 8.

³ Ibidem, f. 46 și 46 verso.

⁴ Ibidem, f. 19, 20, 21. Printre acestea, Dimitrie Onofrei, elev în clasa de canto a lui Enrico Mezetti, cîntă *Cavatina* din « *Somnambula* » de Bellini, Vasile Filip, elev în clasa de violină a lui Athanasie Theodorini, execută Concertul nr. 9 în la minor de Beriot (acompaniat la pian de Sofia Acontz), iar Theodor Lupu, elev în clasa de violoncel a lui N. Theodorescu, interpretează *Allegro* din Concertul de

Servais și *Romanța* fără cuvinte de I. I. Sibianu (acompaniat tot de Sofia Acontz).

⁵ Arh. Stat., Fond Min. Instr. Publ., 1916, dosar 453, f. 1, 2.

⁶ *Dezbaterile Academiei Romîne*, sesiunea 1915—1916, p. 195; vezi și *Muzica*, an. I, nr. 6, 1 iunie 1916.

⁷ De pildă, Asociația muzicală romînă îi încredința lui George Enescu alcătuirea programului concertelor sale, în colaborare cu o comisie a comitetului asociației (*Muzica*, an. I, nr. 2, 1 februarie 1916).

cienii Iaşului la care se adăugau şi cei care reuşiseră să se refugieze din teritoriile ocupate de armatele puterilor centrale, printre care o bună parte din membrii orchestrei Ministerului Instrucţiunii Publice, George Enescu a reuşit să formeze în Moldova, în cursul anului 1917 (dezvoltând activitatea începută în anul precedent), echipe artistice care îşi dădeau contribuţia la diverse evenimente oficiale şi cîntau pentru răniţi, invalizi etc., în diverse concerte organizate la Iaşi şi alte oraşe ale ţării. Devotamentul dezinteresat al lui George Enescu, spiritul lui de jertfă, cantitatea enormă de energie cheltuită pentru marile realizări muzicale şi, totodată, pentru aspecte de amănunt sau laturi organizatorice ce par de multe ori atît de mărunte, au constituit o pildă de neuitat, pentru care recunoştinţa masei a creat o adevărată aureolă în jurul inegalabilului maestru¹. Trebuie adăugat că realizările băneşti ale concertelor lui Enescu (cînd concertul nu era gratuit) erau cedate societăţilor de binefacere şi Crucii Roşii. Totalul încasărilor realizate din concertele Enescu a fost pînă la sfîrşitul războiului de 350 000 lei, din care 100 000 lei au revenit numai Crucii Roşii din Iaşi, după propria mărturisire a maestrului Enescu².

Pe lîngă recitalurile şi concertele instrumentale din această perioadă, s-a izbutit să se constituie şi o formaţie orchestrală mai largă, cu care George Enescu a dat un număr de concerte simfonice, în care s-a manifestat ca dirijor şi ca solist, ajutat fiind de o pleiadă de tineri muzicieni valoroşi. Stăruind personal, Enescu a obţinut pentru orchestra sa simfonică sprijinul autorităţilor militare, prin mobilizarea pe loc a membrilor orchestrei; era şi o măsură indicată şi necesară pentru a ocroti talentele pe care trebuia să se întemeieze refacerea muzicală a Romîniei. De asemenea, direct sau prin colaboratorii săi, dintre care unii erau profesori ai Conservatorului, Enescu a obţinut pe de o parte încuviinţarea de a folosi sala uzinei electrice a Teatrului Naţional pentru repetiţii şi audiţii, iar pe de altă parte instrumentele, pupitrele, scaunele necesare. Se păstrează dovezi preţioase care

atestă multilateralitatea preocupărilor lui pentru organizarea orchestrei. Scrisori şi bilete ale lui Enescu în legătură cu aceste aspecte au fost descoperite în colecţiile Muzeului Teatrului Naţional « I. L. Caragiale » din Bucureşti. Astfel, la 3/16 decembrie 1917 Enescu intervenea (« în numele săracilor pentru care dăm concertele şi al publicului căruia vrem să-i dăm ceva muzică curată ») pe lîngă Athanasie Theodorini, directorul Conservatorului din Iaşi, spre a-i procura un contrabas « domnului Cracioi care a fost contrabassist în orchestra de la Ostanda şi pe care l-am cerut pentru concertele simfonice ». Tot astfel, la 8 ianuarie 1918 cerea un corn englez pentru oboistul Dumitrescu; la 13 ianuarie 1918 mai cerea un contrabas pe care să-l folosească « dl. Petrovici, care va face parte din orchestra simfonică »; la 12 iunie 1918 intervenea pentru « dl. Telecino, fostul piattist şi grancassist etc. în orchestra mea », la 18 ale aceleiaşi luni îi prezenta directorului Conservatorului pe « dl. Alexandrescu, un stilp al orchestrei din Bucureşti » etc. etc.

Cu instrumente şi note împrumutate de la Conservator, orchestra lui George Enescu concerta la Iaşi şi în alte oraşe, prezentînd programe variate, în care baza o constituiau principalele opere simfonice ale repertoriului clasic şi romantic, în măsura în care materialul orchestral putuse fi adunat. Activitatea intensă pe care o desfăşura conducătorul orchestrei, în jurul căruia se raliase întreaga muzică romînească, a imprimat un suflu activ vieţii simfonice din Iaşi, care cu toate urmările nenorocite ale războiului şi ale refugiului, a primit totuşi darul neaşteptat de a vedea realizîndu-se o orchestră serioasă, cu rezultate artistice remarcabile şi care lucra cu elan şi devotament pentru cauza căreia se dedicase³.

Dar în cursul anului 1918, o dată cu sistarea ostilităţilor, a apărut perspectiva întoarcerii refugiaţilor şi dintr-o dată şi problema soartei orchestrei care se descompunea astfel. Însuşi George Enescu urma să părăsească Iaşul, după ratificarea păcii, întîi pentru Bucureşti, apoi spre a pleca peste hotare. Între timp, la 26 octombrie 1918 Enescu reintrase în corespon-

¹ Cf. amintirile lui Mihail Jora şi ale lui Ion Simionescu, reproduse la ROMEO DRĂGHICI, *George Enescu, muzicianul patriot*, supliment la *Muzica*, 1955, nr. 5, p. 11—12.

² ALPHONSE STEINHART, *De vorbă cu George Enescu*, în *Scena*, an. II, nr. 197, 27 iulie 1918.

³ Numărînd 73 de membri, orchestra a dat două concerte în 1917 şi 20 concerte în 1918, obţinînd cu sacrificii însemnate un succes muzical excepţional. Activitatea, protagonişti, repertoriul etc. sînt prezentate în ROMEO DRĂGHICI, *op. cit.*, p. 8—11.

dență, de la Roman unde se afla în turneu, cu Dimitrie Dinicu care se găsea la București¹ și căruia foarte curînd, la 3/16 decembrie 1918, îi solicită partituri și ștîme pentru Iași: «Dragă Nicu-Nicu, te rog ajută orchestrația ieșeană cu ceva note — vor fi bine păstrate, te asigur»².

De data aceasta partiturile și ștîmele nu mai erau însă destinate orchestrei pe care o condusesese pînă atunci, ci unei formații simfonice ieșene, constituită în bună parte din elementele captate de Enescu pentru orchestra sa, formație simfonică care se alcătuiă sub auspiciile maestrului Enescu, dar din inițiativă ieșeană. Ieșenii țineau astfel să păstreze și să cimenteze viața simfonică care începuse în orașul lor, să nu piardă darul pe care Enescu îl făcuse Iașului prin înjghebarea unor concerte simfonice cu caracter organizat. Totodată ei au înțeles să dea orchestrei pe care o alcătuiău numele lui George Enescu, cinstind astfel pe maestrul de la care primiseră primele îndrumări organizatorice și artistice, care le arătase ce se poate realiza în domeniul ansamblului simfonic dacă pe primul plan nu trec ambițiile personale, și care le dovedise practic capacitatea Iașului de a adăposti și susține o orchestră de asemenea proporții. Apelul lansat în acest sens de un grup de tineri în frunte cu Mircea Bîrsan³, Traian Ionașcu⁴ și Romeo Drăghici⁵ duc astfel la constituirea Societății simfonice «George Enescu» din Iași, la 7 octombrie 1918⁶.

La ședința constitutivă, care a votat statutele societății și a desemnat condu-

cerea, a participat și Enescu, care a fost aclamat președinte de onoare pe viață. Direcția muzicală a Societății a fost încredințată lui Mircea Bîrsan, iar cea administrativă lui Traian Ionașcu⁷.

Primele fonduri au fost obținute prin donații, iar la 15 noiembrie 1918 a avut loc în sala Teatrului Național, la ora 5 după amiază, concertul de deschidere, dirijat de Mircea Bîrsan, cu un program alcătuit din Simfonia 36 de Mozart, suita Peer Gynt de Grieg și uvertura Egmont de Beethoven. Foarte bine primită de public, orchestra își prezintă concertele săptămînal, beneficiind de îndrumările lui George Enescu și ale lui Mihail Jora, care au și condus al doilea, respectiv al treilea concert. Mai tîrziu se face apel și la tînărul profesor de contrapunct al Conservatorului, Antonin Ciolan, care dirijează primul său concert cu această orchestră la 25 ianuarie 1919, precum și la profesorul de armonie Alexandru Zirra, care conduce concertul din 1 februarie 1919.

Această primă stagiune (1918—1919) a înregistrat 20 de concerte simfonice, care au avut loc între 15 noiembrie 1918 și 11 mai 1919; la acestea se adaugă un concert extraordinar de adio dirijat de George Enescu la 25 februarie 1919, înainte de plecarea sa la București, precum și cîteva colaborări la diverse festivități și concerte speciale. Dintre cele 21 de concerte propriu-zise, trei au fost dirijate de George Enescu, două de Mihail Jora, opt de Mircea Bîrsan, șapte de Antonin Ciolan și unul de Alexandru Zirra. Soliștii

¹ Scrisoare aflată în fondul documentar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

² Bilet scris cu creionul, aflat în fondul documentar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

³ Astăzi profesor la Conservatorul «Ciprian Porumbescu» din București.

⁴ Astăzi directorul Institutului de cercetări juridice al Academiei R.P.R.

⁵ Astăzi directorul Muzeului «George Enescu» din București.

⁶ Orchestra care s-a constituit număra 63 de membri și anume: 10 violina I, 10 violina 2, 4 violă, 5 violoncel, 5 contrabas, 2 flaut, 2 oboi, 2 clarinet, 2 fagot, 3 tromba, 4 corn, 3 trombon, 1 tuba, 5 baterie, 3 harfe, plus doi dirijori, în afară de George Enescu și Mircea Bîrsan, în persoana lui Mihail Jora și Antonin Ciolan. Instrumentele erau încredințate profesorilor Conservatorului (Mihail Barbu la violina I, N. Theodorescu la violoncel, Enciulescu la contrabas,

Al. Roșca la flaut, G. Ionescu la clarinet, I. Vasilescu la fagot, Carol Nossec la corn), absolvenților și elevilor Conservatorului, unor instrumentiști nelegați de Conservator, precum și unora în dreptul cărora se menționează că erau elevi ai lui Caudella (Romeo Drăghici, Ionel Ghiga, Aurel Dimitrovici la violina I, Grigore Baldovin la violina II) sau ai lui Enescu (Vasile Filip la violina I), ori studiau în străinătate, la Dresda (Alex. Stavache, șef de atac la violina II), la Viena (Max Buzetescu, șef de atac la violă) sau la Paris (Flor Breviman, violoncelist). Dintre membrii orchestrei, 18 făceau parte din efectivele armatei și se obținuse mobilizarea lor pe loc pentru a lucra în orchestră. Primul concert-maestru era Mihail Barbu, profesor onorific la Conservatorul din Iași.

⁷ Expunerea ce urmează se bazează pe documentele aflate în dosarele nr. 337 și 346 (1919), 552 și 579 (1920), ale Arh. Stat., Fond Min. Instr. Publ. și Cultelor.

acestor concerte au fost, în afară de George Enescu (Concertul pentru vioară și orchestră de Ceaikovski), violoniștii Mircea Birsan (Poemul de Chausson), Vasile Filip (Concertul de Mendelssohn-Bartholdy), Al. Stavrache (Concertul de Max Bruch), violoncelistul N. Theodorescu și clarinetistul G. Ionescu (Scene alsaciene de Massenet), pianistele Toto Burghel (Capriccio pentru pian și orchestră de Mendelssohn-Bartholdy) și Ella Gross (Concertul de Grieg).

Repertoriul acestor concerte simfonice a fost încă de la început variat, iar programele în general bine alcătuite, realizând într-adevăr o bază temeinică pentru cultura muzicală a publicului ieșean. În total, ținând seama și de concursul dat la diverse festivități, orchestra simfonică «George Enescu» a cântat în această primă stagiune 27 de compozitori (Rameau-Mottl, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Weber, Rossini, Cherubini, Schumann, Bruch, Wagner, Glinka, Ceaikovski, Borodin, Dvořak, Grieg, Swendsen, Massenet, Franck, Saint-Saëns, Chausson, Debussy, Rabaud, Caudella și Mihail Jora), prezentând lucrări importante, unele din ele în primă audiție la Iași, ca de pildă simfoniile I-a și a IV-a de Schumann, Siegfried-Idyll și uverturile Faust și Maestrii cântăreți de Wagner, Simfonia a II-a de Saint-Saëns, Poemul de Chausson, Mica suită de Debussy. În general se urmărea ca piesele să nu se repete în aceeași stagiune, pentru asigurarea unui caracter cât mai variat al programelor. Totuși în cadrul concertelor simfonice propriu-zise s-a făcut excepție cu următoarele lucrări din repertoriu, care au figurat în mai multe programe «la cererea publicului»: Suita de balet de Rameau-Mottl, Uvertura Egmont și simfoniile a III-a, a IV-a, a V-a și a VII-a de Beethoven, Simfonia în si minor de Schubert, uverturile la Grota lui Fingal (Mendelssohn) și Oberon (Weber), Siegfried-Idyll și uverturile Tannhäuser, Faust și Maestrii cântăreți de Wagner, preludiul la actul I din Lohengrin de Wagner, suita Peer Gynt de Grieg, Scene alsaciene de Massenet, Rédemption de César Franck, Mica suită de Debussy.

Orientarea orchestrei în ce privește programele era deci eclectică și corespundea de altfel nivelului și necesităților vieții muzicale ieșene la acea dată. Este chiar

surprinzătoare varietatea și calitatea pieselor din program, a căror execuție necesita o muncă asiduă, pentru fiecare concert făcându-se cel puțin trei repetiții de ansamblu, în afara repetiției generale. În general, orchestra continua programul cultural al formației simfonice pe care o alcătuisese George Enescu în timpul ostilităților. Operele reprezentative ale clasicismului vienez fuseseră cîntate în concertele simfonice de la Iași, constituind oarecum și baza repertoriului noii orchestre — în special simfoniile lui Beethoven. Dar atenția pentru abordarea unor noi piese muzicale a fost îndreptată în această stagiune în special spre operele romantice și spre creația școlilor naționale. O apariție neașteptată în preocupările orchestrei este Mica suită a lui Debussy, prim contact al Iașilor cu opera compozitorului francez. Trebuie menționată în mod special includerea în program a Suitei lui Mihail Jora, care fusese cîntată și de orchestra lui Enescu, gest prețios de promovare a creației tinerilor compozitori romîni.

După cum am arătat, George Enescu se pregătea să părăsească Iașul, și cu această ocazie maestrul la pupitru, orchestra ce-i purta numele și publicul s-au întîlnit într-un concert de adio organizat în seara de 25 februarie și care a cuprins trei prime audiții ieșene (Simfonia a IV-a de Schumann, Idila lui Siegfried de Wagner și Poemul de Chausson cu Mircea Birsan la vioară), spre a se încheia în accentele puternice și simbolic semnificative ale uverturii la Tannhäuser de Wagner, prin care Enescu s-a despărțit de Iași și de orchestra ieșeană, care era atît de mult și o realizare a lui. Darea de seamă anuală a societății menționa că «a fost poate cel mai frumos concert care s-a dat la Iași, de un ansamblu orchestral. Aveai impresia că asculți una din acele orchestre germane renumite, a cărei execuție este impecabilă»; se adăuga că «maestrul a fost sărbătorit în mod strălucit de către public. Orchestra la rîndul ei a ovaționat pe marele nostru maestru, nevrînd să se despartă de el, fapt care a determinat în aplauzele auditoriului repetarea uverturii Tannhäuser»...¹: caz emoționant de bisare nu numai la cererea publicului, dar a însăși orchestrei!

De la București, unde socotise să se afle în martie 1919, urmînd să ia parte

¹ Anuarul Societății simfonice «George Enescu» pe anul 1918—1919, Iași, 1919, p. 10.

la concertele orchestrei permanente a Ministerului Instrucțiunii Publice condusă de Dimitrie Dinicu¹, Enescu va continua încă să se intereseze de orchestra care-i purta numele. Tot astfel Mihail Jora, la revenirea sa de la București unde dirijase două concerte simfonice ale orchestrei lui Dinicu, nu va întârzia să reia bagheta și să conducă, la 17 martie, al XV-lea concert al orchestrei simfonice ieșene, prezentând Simfonia a VII-a de Beethoven și Capriccio pentru pian și orchestră de Mendelssohn-Bartholdy, cu Toto Burghel ca solistă, precum și «Le rouet d'Omphale» de Saint-Saëns și Uvertura la Cneazul Igor de Borodin.

Ultimele concerte ale stagiunii au fost dirijate de Antonin Ciolan, pe care Enescu îl desemnase ca succesor al lui Mircea Bîrsan la direcția muzicală a orchestrei, Bîrsan urmînd să plece la Paris pentru continuarea studiilor sale muzicale. Cum tot pentru studii (juridice) pleca la Paris și directorul administrativ Traian Ionașcu², la sfîrșitul primei stagiuni se punea problema reorganizării conducerii societății. Pe baza avizului luat și de la George Enescu, a fost desemnată ca președinte activ Zoe Mîrzescu, care sprijinise prin activitate și fonduri orchestra, ca director administrativ Romeo Drăghici, iar ca director muzical Antonin Ciolan care se dovedise unul din cei mai buni muzicieni pe care îi avea Iașul³. Unanim apreciat de public, nu era însă tot pe atît de agreat de unii din colegii săi de la Conservator, unde, cu toate că preda efectiv contrapunctul, fuga și compoziția și cu toate că această catedră fusese declarată vacantă și scoasă la concurs încă de la 5 aprilie 1916, nu fusese timp îndelungat definitivat în post tocmai din cauza invidiilor stîrnite de pregătirea sa superioară, reflectată și în memoriul de activitate și în lucrările pe care le anexa la cererea sa de a fi înscris candidat la concurs⁴.

Sub noua conducere societatea pășește în al doilea an de activitate, dar totodată

își lărgeste sfera de preocupări și își modifică statutul și denumirea: în loc de *Societatea simfonică «George Enescu»* ia ființă *Societatea muzicală «George Enescu»*, care urmărea scopuri multiple, de largă dezvoltare muzicală a Iașului, poate prea largă față de posibilitățile de atunci. Stabilită de comun acord (între George Enescu, vechea și noua conducere a societății), sfera nouă de activitate a societății⁵ îngloba patru secțiuni și anume, pe lîngă secția simfonică, o secție corală (activitate pe care o condusesse pînă acum, în afara societății, Antonin Ciolan), o secție de operă (care ar fi trebuit să decurgă din dezvoltarea celorlalte două secții) și o secție sindicală, de un caracter mult mai progresist decît vechile «sindicate ale artiștilor», ceea ce constituia o inovație semnificativă. Scopurile practice ale societății reies mai explicit din art. 4 al statutului, unde se enumeră atît obiectivele educativ-muzicale în ce privește publicul și muzicanții, pe baza repertoriului clasic și modern și a încurajării creației muzicale romînești, cît și cele editoriale (fond special de editură și revistă muzicală prin care să se realizeze «o largă explicare analitică» a pieselor executate), clădirea unui local cu sală pentru spectacole de operă și concerte simfonice, precum și pentru audițiile de muzică de cameră, corale sau recitaluri, înființarea unei burse pentru compoziție și dirijat la conservatoarele din străinătate, o casă de ajutor pentru cazuri de boală și bătrînețe, precum și «înființarea unui sindicat (secție sindicală) în care vor putea intra toți muzicanții notiști după normele stabilite de un regulament care va preciza organizarea și funcționarea acestui sindicat».

Depășind cu mult posibilitățile ce decurgeau din realitățile sociale ale acelei vremi, aceste scopuri au rămas în marea lor majoritate deziderate și nu au fost realizate decît după ce poporul român a instaurat republica și a trecut la construirea socialismului.

din Dresda (diploma din 20 noiembrie 1912), unde dirijase Societatea simfonică Mozart, Ciolan avea o temeinică formație teoretică și o bună practică dirijorală, ceea ce îl indica în mod special la conducerea orchestrei de la Iași.

⁴ Arh. Stat., Fond Min. Instr. Publ., Dosar 451, f. 1, 2, 3.

⁵ Recunoscută persoană morală prin decretul-lege nr. 915 din 26 februarie 1919, publicat în M. Of. nr. 271 din 2 martie 1919.

¹ Scrisoare cu creionul a lui George Enescu către Dimitrie Dinicu, aflată în fondul de documentare al Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

² Traian Ionașcu și Mircea Bîrsan vor fi desemnați corespondenți de presă ai Societății ieșene. La Paris, Traian Ionașcu a publicat un număr de cronici muzicale și informații despre Societatea simfonică «George Enescu» în periodicele de specialitate (*Le courrier musical*).

³ Elev al lui Felix Draeseke la conservatorul

Membrii societății erau împărțiți în cinci categorii: onorifici, fondatori, donatori, activi și sindicali. Fondurile urmau să se realizeze pe seama activității concertistice a societății și prin subvenții de stat. Subvenția a fost fixată la 50 000 lei anual, dar în anii următori societatea va face demersuri continuu pentru majorarea acestei sume și echivalarea ei cu subvenția de 100 000 lei alocată orchestrei de la București. Cum fondurile nu erau suficiente și societatea înțelegea să-i plătească pe instrumentiști (cu cca. 400 lei lunar), organele de conducere ale societății au renunțat la salariile lor pe timpul stagiunii 1919–1920, realizând astfel o economie de 8 150 lei.

În cursul verii 1919 a fost pregătită stagiunea ce urma, care s-a deschis la 18 noiembrie 1919 cu un program în care ansamblul orchestral¹ era completat de cor, în execuția cărora s-a cântat *Întrarea oaspeților* din actul II din *Tannhäuser* de Wagner. Stagiunea, care a cuprins 25 concerte simfonice, a fost condusă de Antonin Ciolan — cu excepția concertului extraordinar de la 20 aprilie 1920, pe care l-a dirijat muzicianul cehoslovac Oskar Nedbal, venit în România ca oaspete al Operei din București și pe care orchestra ieșeană — care făcuse o bună impresie maestrului ceh — l-a dobândit peste câțiva ani ca dirijor permanent².

Soliștii acestei stagiuni au fost pianista Aspasia Sion-Burada, care a interpretat Concertul nr. 2 de Chopin, și violonistul Alexandru Garabet, în executarea căruia publicul ieșean a ascultat concertul de Nardini. De asemenea în Concerto grosso nr. 1 de Haendel au cântat ca soliști Mihail Barbu (violină) și Boris Zelinsky (oboi).

Concertele s-au succedat săptămînal pînă în seara de 7 mai 1920, cînd a avut loc închiderea acestei stagiuni deosebit de reușite. Într-adevăr, repertoriul acestui an a fost mult mai bogat ca cel din anul precedent, iar aproape jumătate din piesele prezentate constituiau prime audiții pentru Iași. Însăși gama compozitorilor era mai largă, cuprinzînd 31 de nume, de la Bach la George Enescu. Au fost incluse și piese vocal-simfonice: o cantată de Bach, fragmente din opere wagneriene, dansurile polovțiene din *Cneazul Igor* în inter-

pretare completă, coral-simfonică. După ce în stagiunea trecută orchestra prezentase primele șapte simfonii ale lui Beethoven, acum s-a executat și a opta. Printre primele audiții la Iași se remarcă în această stagiune mari opere romantice ca *Simfonia a VII-a* de Schubert, *Simfonia a IV-a* și a *V-a* de Mendelssohn, *Simfonia a II-a* de Schumann, poemul simfonic «Tasso» de Liszt. S-au cîntat pentru prima oară la Iași lucrări de Brahms — *Uvertura tragică* și *Simfonia a II-a* —, iar din școala cehă simfoniile a *II-a* și a *V-a* («Din lumea nouă») de Dvořak. Din școala franceză se aborda «*Tineretea lui Hercule*» de Saint-Saëns și chiar «*Lenore*» de Henri Duparc. S-a acordat o deosebită atenție școlii ruse, din care s-a cîntat *Uvertura 1812*, *Capriciu italian* și simfoniile a *IV-a* și a *VI-a* (Patetica) de Ceaikovski, *O noapte pe muntele pleșuv* de Musorgski, *Uvertura rusă* de Rimsky-Korsakov, *Suita Chopiniana* de Glazunov, dansuri din *Demonul* de Rubinstein, Dansurile polovțiene din *Cneazul Igor* de Borodin, *Din stepile Asiei centrale* și *Simfonia a II-a* de același (Borodin). Este remarcabilă această întoarcere spre muzica rusă, care nu se mai petrecea în timpul cît armatele ruse se găseau în țară, ca aliate în cursul războiului ce se încheiase, ci după plecarea lor și constituirea statului sovietic.

O altă preocupare remarcabilă în repertoriul stagiunii 1919–1920 a fost prezentarea muzicii wagneriene, din care, în afara reluării unor puncte de program din anul precedent, s-au cîntat pentru întia oară la Iași *Bacanala* din *Tannhäuser* (cor și orchestră), fragmente cu cor și orchestră din *Lohengrin*, *Grădinile fermecate* ale lui Klingsor, *Fetele flori*, *Sărbătoarea vinerii* mari din *Parsifal*, *Murmurul pădurii* din *Siegfried*, *Despărțirea* lui Wotan și *Farmecul focului* din *Walkiria*, *Preludiu* și *Moartea Isoldei* din *Tristan* și *Isolda*, precum și *Uvertura la Vasul fantomă*.

Concertele simfonice prezentate în 1919–1920 s-au bucurat de un succes deosebit, care s-a resimțit și pe plan financiar. Încrederea publicului față de orchestră s-a manifestat și prin sprijinirea inițiativei de a se trece la sistemul concertelor în abonament.

¹ În rîndurile orchestrei se mai adăugaseră un cornist și un trompet și apăruse un flaut piccolo și un corn englez. O parte din membrii orchestrei fuseseră înlocuiți cu persoane noi,

iar între alți membri se schimbaseră locurile, pe măsura nevoilor orchestrei.

² În împrejurări care ies din cadrul obiectivului acestui studiu.

Cu stagiunea 1919—1920, care prezenta un repertoriu extrem de bogat și foarte bine pregătit, orchestra simfonică « George Enescu » (devenită nominal una din preocupările, dar de fapt principala preocupare, a Societății muzicale « George Enescu ») se părea că dovedise definitiv utilitatea și viabilitatea unei formații simfonice la Iași¹.

Și totuși, peste câțiva ani această orchestră se dizolva, ca efect al factorilor contradictorii care măcinau societatea ieșeană, al căror ecou s-a resimțit chiar în sînul Societății muzicale « George Enescu ». Maestrul Enescu a încercat de câteva ori aplanarea conflictelor din ce în ce mai adînci dintre Conservator, presă și orchestră, sau chiar din sînul societății, fără să izbutească însă, de departe, să stăvilească disensiunile care reflectau în bună parte chiar conflicte de clasă și poziție socială.

Printr-un concurs excepțional de împrejurări, Iașul realizase dorința de a avea o orchestră simfonică proprie și permanentă, dar nu a reușit s-o mențină,

de îndată ce împrejurările excepționale care-i înlesniseră constituirea s-au schimbat. George Enescu izbutise prin personalitatea sa să coalizeze în jurul său și al ideii unei orchestre ieșene elemente foarte diferite, disparate, organic opuse, dar echilibrul nu era stabil, și îndată ce Enescu nu s-a mai putut ocupa direct, diversele tendințe s-au găsit în conflict surd sau declarat. Elemente contradictorii au încercat să-și facă drum, unii dintre membrii societății au căutat să se derobeze de obligațiile luate sau să domine instituția creată etc. Aceste antagonisme au fărîmat opera de o clipă a lui Enescu la Iași, operă prin care se încercase într-un anumit fel o « împăcare a contrariilor », care nu putea să se mențină.

Reușita temporară a avut totuși însemnate consecințe pentru viața muzicală ieșeană și chiar urmări mai largi, în sensul dovezii ce se făcuse asupra capacităților muzicale — dacă nu organizatorice — și în celelalte orașe decît în capitala țării.

MIRCEA VOICANA

SPECTACOLE OFICIALE DE BURG ȘI JOCURILE DE CARNAVAL ALE BRESLELOR SĂSEȘTI DIN TRANSILVANIA

În orașele medievale transilvănene în care trăia și populație săsească s-au desfășurat de timpuriu tot felul de spectacole publice cu caracter teatral, reprezentații festive organizate de oficialități orașului sau petrecerile tradiționale de carnaval ale breslelor.

Între spectacolele oficiale de burg, se distinge, prin prezența sa singulară, jocul festiv cu caracter de spectacol teatral, reprezentat la 15 februarie 1582, din ordinul senatului orășenesc din Sibiu, în piața orașului², cu ocazia încheierii păcii între Ștefan Bathori, regele Poloniei, și Ivan al IV-lea, țarul Moscovei. În partea de miazănoapte a pieții, s-au așezat în cele două colțuri, pe tronuri, două persoane îmbrăcate în haine de mătase, cu

diademe și sceptre, reprezentînd pe regele Poloniei și pe țarul Moscovei, în mijlocul oștirilor lor. În partea opusă, în colțul dinspre est, ședea pe tron, tot în haine scumpe și cu insignele puterii, Amurat al III-lea, sultanul turcilor, în mijlocul ienicerilor, iar în colțul dinspre vest, papa Grigorie al XIII-lea, înconjurat de prelați catolici. Regele Poloniei ordonă soldaților săi cucerirea orașului asediat Pskov, înfățișat în mijlocul pieții printr-o « cetate » din scînduri. Artileria deschide focul, « cetatea » se dărîmă și steagul fixat pe o statuie, așezată sus pe cetate, este cucerit ca trofeu al victoriei. Țarul Ivan trimite un sol la regele Poloniei, oferindu-i pacea; fiind refuzat de acesta, el se adresează printr-un delegat papei

¹ Nu expunem activitatea anilor următori, acest studiu mărginindu-se să prezinte împrejurările constituirii și începuturile activității formației simfonice ieșene.

² G. SEIVERT, *Die Stadt Hermannstadt*, Sibiu, 1859, p. 73—75, reproduce, în traducere

germană, textul respectiv al istoriografului G. SOTERIUS. Vezi și E. FILTSCH, *Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen*, în *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, XXI, 1888, p. 519—522.

Grigorie, cerînd intervenția sa în vederea încheierii păcii cu Ștefan Bathori. Papa trimite pe diplomatul său, Antonio Possevino, la cartierul general al lui Bathori, ca să înduplece pe rege să încheie un armistițiu cu țarul Ivan. După un consiliu ținut cu sftnicii, regele acceptă cu anumite condiții armistițiul, iar cardinalul este transportat într-o litieră la Moscova, unde țarul acceptă la rîndul său armistițiul, fiind gata să cedeze Livonia, dacă Ștefan Bathori renunță la orașul Pskov. Pe cînd însă Possevino se întoarce la Roma pentru a raporta papei rezultatele misiunii sale, sultanul îl trimite pe solul său, îmbrăcat în mătase de Damasc, să sădească neîncredere și vrajbă între cei doi domnitori creștini și să compromită încheierea păcii. Cei trei cîrmuitori creștini se unesc însă, și pleacă împreună, în deplină înțelegere, părăsind « scena » pieței, spre casa comitelui sașilor.

Este evident că reprezentația avea ca scop principal preamărirea casei Bathori, care domnea și în Transilvania, și, pe lîngă aceasta, propagarea unei politici de înțelegere a caselor domnitoare creștine împotriva pericolului turcesc. Din punctul de vedere al istoriei artei teatrale, acest joc festiv oferă mai multe aspecte interesante. Piața orașului servește drept « scenă simultană », care cuprinde în același timp reședințele din Moscova, Vilna, Constantinopol și Roma — un principiu moștenit din misteriiile medievale, care înainte vreme s-au desfășurat probabil, printre alte jocuri, și în această piață. Festivitatea nu se rezumă la o aluzie, prin pantomimă sau simboluri, la evenimentele politice contemporane ei, ci recurge la dialoguri care aveau menirea de a reda cît mai autentic tratativele duse în realitate. Reprezentația scenică îndeplinește scopul de a informa populația orașului, prezentă la spectacol, asupra evenimentelor de istorie politică recent petrecute, și astfel spectacolul servește drept mijloc de publicitate, fiind în același timp și un act solemn de serbare cetățenească. Inițiatorul reprezentației a fost chiar comitele sașilor, Albert Huet, o personalitate pozitivă în istoria sașilor atît prin acțiunile de promovare a cul-

turii, cît și prin cele de sprijinire a elementului burghez; sfatul orașului a pus la dispoziția interpreților îmbrăcămintea, diademele, sceptrele etc.; chiar comitele s-a îngrijit de jocul actorilor. O asemenea reprezentație cu dialoguri cere o oarecare experiență în organizarea spectacolului, dar totodată și actori care să mai fi îndeplinit astfel de funcții teatrale. Deținătorii rolurilor făceau parte din burghezie, unii dintre ei erau poate elevi, care, în cadrul teatrului școlar, semnalat la Sibiu începînd cu anul 1575¹, dobîndiseră oarecare deprinderi actricești. Necunoscîndu-se o altă reprezentație de acest fel în țara noastră, cea consemnată rămîne un fapt unic.

★

Carnavalul era serbat de către populația săsească din orașele și satele din Transilvania mai ales miercurea, în ajun de începutul postului de primăvară, cu tot felul de alaiuri de mascaradă, semnalate încă din secolul al XVI-lea, iar asemenea obiceiuri sînt cunoscute și la șvabii din Banat, aduse o dată cu imigrarea lor, în secolul al XVIII-lea. În cadrul acestor festivități de carnaval, breslele meseriașilor sași din orașele și țăgurile transilvănene aveau obiceiurile lor specifice, dintre care mai pot fi identificate trei dansuri meșteșugărești de spectacol.

Dansul spadei — Schwerttanz — al cojocarilor s-a bucurat de cea mai înaltă prețuire. Încă de la începutul secolului al XVI-lea documentele menționează *choream gladiatorum* din Brașov, executat în sala primăriei (1520, 1522), iar mai tîrziu în piață (1582—1669), și anume în fața casei judei orașului, dansatorii fiind răsplătiți de primărie². În 1591, comitele sașilor, Albert Huet, face aluzie la acest obicei, într-o cuvîntare ținută în dieta Transilvaniei. Derivînd denumirea de *sas* (nemțește — *Sachs*) de la cuvîntul vechi german *sachs* — *spadă*, el motivează cu această explicație filologică obiceiul de a executa *jocul spadei*, despre care spune că poate fi admirat la Sibiu³.

După o relatare de la mijlocul secolului al XVIII-lea, jocul spadei, reprezentat anual de jocarii brașoveni, a încetat de

¹ H. HERBERT, *Die Reformation in Hermannstadt und im Hermannstädter Kapitel*, Sibiu, 1883, p. 46.

² *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt*, vol. I, Brașov, 1886, p. 261, 415. *Villicats-Rechnungen 1582—1584*, *Archiv der Stadt Kron-*

stadt, Arh. Stat. Brașov, fond III/C, vol. 15, p. 45. *Quellen...*, vol. VI, p. 193.

³ J. SEIVERT, *Nachrichten von siebenbürgischen Gelehrten und ihren Schriften*, Sibiu, 1785, p. 192.

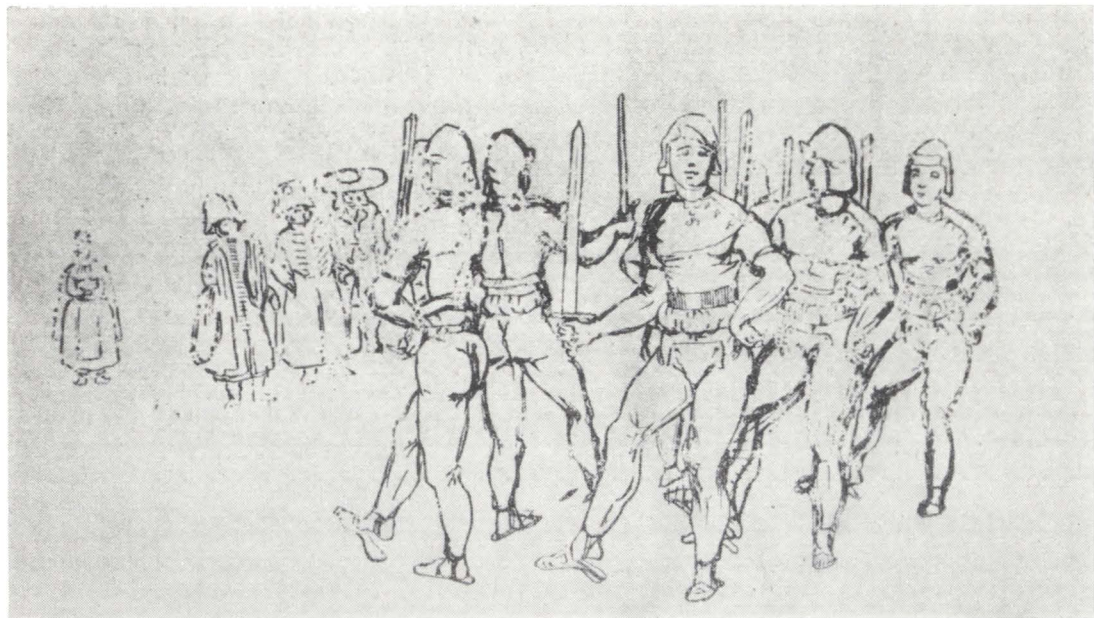


Fig. 1. — Dansul spadei, jucat de cojocarii sibiieni — desen de la mijlocul secolului al XIX-lea, reprodus după *Ethnologische Mitteilungen aus Ungarn*, VI, 1898.

a mai fi practicat încă de la sfârșitul secolului al XVII-lea; în 1744 a fost reprezentat o singură dată, în mod excepțional. El este descris în modul următor: calfele de cojocari erau îmbrăcate în pantaloni de o singură culoare, cu pantofi cu carimb scurt, cu panglici încrucișate deasupra cămășii; înarmați cu spade, ei făceau tot felul de sărituri și mișcări rezezi, vînturînd spada cînd deasupra capului, cînd pe sub picioare, astfel încît cel care nu era destul de agil se alegea de obicei cu miinile sau picioarele rănite, drept urmare a mișcărilor sale prea lente¹.

În 1792, acest joc este pomenit de doi autori² ca o reprezentație nelipsită la serbarea instalării comitelui sașilor, care

avea loc la Sibiu, însă tot ca un privilegiu al cojocarilor. Unul dintre autori amintește capitolul al XXIV-lea din *Germania* lui Tacit — unde se găsește de fapt prima mențiune a unui dans al spadei, ca obicei al vechilor germani³ — și totodată dă descrierea costumului dansatorilor: « tinerii noștri sînt îmbrăcați cu jachete albe, cu pantaloni roșii maghiari și cu pantofi galbeni de piele, toate aceste veșminte fiind croite strîns pe talie »⁴.

D. J. Leonhard, în manuscrisul său din 1816, de recunoscută valoare etnografică, despre locuitorii Transilvaniei⁵, descrie și jocul spadei practicat de cojocari, numindu-l de-a dreptul « dansul național propriu-zis al sașilor », care se reprezintă însă numai la ocazii solemne. Și Leonhard

¹ J. TEUTSCH, *Nachricht über die in Kronstadt abgeschafften Gebräuche*, în *Blätter für Geist, Gemüt und Vaterlandskunde*, 1839, p. 86.

² Über den National-Charakter der in Siebenbürgen befindlichen Nationen, Viena, 1792. M.G.S., *Beschreibung einiger der vorzüglichsten Gebräuche der Sächsischen Nation in Siebenbürgen*, în *Siebenbürgische Quartalsschrift*, III (1792), p. 38—39.

³ « Jocuri au numai un soi, care-i același în toate adunările lor. Deprinderea a adus măiestrie și măiestria farmec, dar nu pentru ciștig sau plată: prețul acestui joc atît de îndrăzneț este

numai desfătarea privitorilor ». Vezi: *Despre originea și țara germanilor*, trad. T. A. NAUM, Buc., 1957, p. 33.

⁴ M.G.S., *Beschreibung einiger der vorzüglichsten Gebräuche der Sächsischen Nation in Siebenbürgen*, loc. cit., p. 38—39.

⁵ D. J. LEONHARD, *Die Bewohner Siebenbürgens*, 1816, Ms. Biblioteca Brukenthal, Sibiu, p. 66. — Despre acest manuscris vezi: C. IRIMIE-J. BIELZ, *Unbekannte Quellen zur Geschichte der siebenbürgischen Volkstracht des 17. und 18. Jahrhunderts*, în *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, I, (1959), p. 173—196.

il identifică cu dansul descris de Tacit. În fruntea echipei, distingându-se printr-un costum mai bogat, apărea conducătorul jocului, primul dansator. Se deosebeau încă doi dintre participanți, prin costumele lor împodobite cu cozi de vulpe; cu tichii de bufon și clămpănitori de lemn, ei dețineau rolul arlechinilor, jucând cu mișcări grotești; unul dintre ei rostea o cuvântare comică în versuri. Toți aveau zurgălăi la picioare, iar în mână țineau spada ascuțită care străpungea o cunună de perișor, astfel însă ca, la o anumită figură, cununa să fie aruncată. În sunetul unei melodii în măsura de 2/4, executau sărituri ingenioase, încrușișind spadele în diferite figuri sau sărind peste ele, după modelul primului dansator. Dansul dura aproximativ o oră¹. Vechiul obicei de carnaval a devenit un « dans național », în sens de dans festiv jucat la marile ocazii solemne. Tocmai pentru că era legat de solemnitățile instalării comitelui, jocul se menține timp mai îndelungat la Sibiu, reședința comitelui (fig. 1). Cojocarilor sibieni l-au jucat pentru ultima oară în anul 1852, cu ocazia vizitei împăratului Franz Josef în orașul lor. Legenda motivează privilegiul cojocarilor de a juca dansul breslei lor la instalarea comitelui, afirmând că aceștia, într-o luptă dată la Tâlmaci împotriva năvălitorilor turci, ar fi salvat cu spadele lor viața comitelui.

Oskar Wittstock, în studiul său despre jocul spadei², susține că el trebuie să fie interpretat ca un obicei de carnaval al cojocarilor — fiind atestat ca atare și de F. W. Schuster, la Sebeș Alba — provenit din exercițiile militare ale acestei bresle; ca una dintre cele mai bogate și mai bine organizate bresle, ea a jucat un rol important în apărarea orașelor, având în caz de război și răspunderea unui turn din incinta orașului. Numărul de zece al dansatorilor (cu excepția celor doi bufoni și a conducătorului jocului) corespunde tocmai vechilor unități tactice și administrative de « Zehntschaft », în care era

împărțită populația orașelor medievale. Asemenea jocuri ale spadei au fost răspândite, de altfel, la popoarele germanice; în Germania ele constituiau un privilegiu în special al armurierilor, ca de pildă la Nürnberg, încă din secolul al XIV-lea. Cele mai vechi origini ale obiceiului trebuie căutate însă în riturile de inițiere și de primire a tinerilor în rindurile bărbatilor, din societatea gentilică germanică de pe vremea lui Tacit³.

Mai puțină importanță a avut dansul cercurilor — *Reifentanz* — jucat anual de către cizmari, care, după o veche tradiție, ar fi cumpărat privilegiul de a-l executa de la breasla dogarilor. În Apus, acest joc aparține de obicei dogarilor (la München și la Bautzen încă din secolul al XV-lea). În Transilvania jocul este semnalat tot în Brașov⁴, unde a încetat să mai fie executat către sfârșitul secolului al XVII-lea. Cu ajutorul unei spade, un cerc de fier cu un diametru de 1 1/2 « Schuh » era pus în rotație; dansatorul făcea cu el tot felul de figuri, sărind prin el, când cu un picior, când cu ambele picioare, și îl preda următorului dansator, care continua jocul; astfel se repeta mișcarea, pînă când cercul ajungea iarăși la primul dansator.

Dacă acest joc se apropie de arta saltimbancilor, dansul călușului — *Rösschentanz* — al croitorilor era mai mult o bufonerie burlescă; acest dans se executa la Sibiu⁵, la instalarea comitelui, după jocul sobru al spadei. Doi croitori tineri, băgați într-un corp de cal din lemn scobit, pompos împodobit, făceau sărituri grotești imitând mișcările calului — obicei care a avut fără îndoială o influență asupra jocului călușilor de la sate.

Jocurile de carnaval ale breslelor, abandonate în orașe încă de acum cîteva secole, și-au găsit un ultim refugiu, pînă în secolul al XX-lea, în târgușorul meșteșugăresc Agnita, care a avut încă din

¹ O descriere amănunțită a tuturor figurilor jocului se găsește la F. W. SCHUSTER, *Deutsche Mythen aus siebenbürgisch-sächsischen Quellen*, în *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, IX (1872), p. 487.

² O. WITTSTOCK, *Über den Schwerttanz der Siebenbürger Sachsen*, în *Philologische Studien. Festschrift für E. Sievers*, Halle, 1896, p. 349 — 358.

³ W. PRESSLER, *Handbuch der deutschen Volkskunde*, II, Potsdam, (f.a.), p. 431 (C. Niessen, *Das Volksschauspiel und Puppenspiel*), p. 299 (S. Lehmann, *Der Tanz im deutschen Volk*).

⁴ J. TEUTSCH, *Nachricht über die in Kronstadt abgeschafften Gebräuche*, loc. cit., p. 86.

⁵ M.G.S., *Beschreibung einiger der vorzüglichsten Gebräuche der Sächsischen Nation in Siebenbürgen*, loc. cit., p. 39.



Fig. 2. — Alaiul mascașilor — Urzellaufen — din Agnita, 1935 (foto O. Pastior).

secolul al XVI-lea o bogată viață de breaslă. Vestitul *Urzellaufen*¹ — alaiul mascașilor (*Urzel* — cuvînt de etimologie neclarificată — este « omul mascat ») — se desfășura ca « marea paradă » a croitorilor, cojocarilor, dogarilor sau cizmarilor, cu ocazia transportării solemne a lăzii conținînd documentele breslei, la demnitarul nou aleși — *Ladenforttragen* —, ceremonial oficial care avea loc totdeauna în timpul carnavalului (fig. 2) și era însoțit de o serbare descrisă în anul 1900 în modul următor: participanții alaiului — *Urzel* — sînt îmbrăcați în cămăși și pan-

talonii din pînză de sac pe care sînt cusute nenumărate petece de postav; ei au pe față o mască colorată, garnisită cu o coadă de vulpe sau cu o blană de iepure, și peste cap o pînză cusută tot cu petece de postav, de sub care atîrnă o coadă groasă, împletită din cîneapă. Începînd de la ora opt dimineața, ei cutureieră tîrgușorul pocnind din bice, glumind cu trecătorii de pe stradă și intrînd în case, unde sînt serviți cu gogoși și cu băuturi. Spre ora unsprezece se formează alaiul la locuința de unde se ia lada breslei. În frunte merge căpitanul — *Hauptmann* — care se distinge prin

¹ F. F. FRONIUS, *Das Urzel-Laufen in Agnetheln*, în *Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, V (1882), p. 17 —

23. FR. ROSLER, *Heilige Zeit*, în *Aus der Vergangenheit und Gegenwart von Agnetheln*, Sibiu, 1900, p. 63 — 76.

costumul său: căciulă din blană de jder, împodobită cu panglici aurii, cămașă albă, ornată cu panglici în multe culori, centură roșie și pantaloni negri cu dungi aurii, și poartă în mână o sabie împodobită cu batiste colorate de mătase. Urmează patru sau șase frați — *Brüder* —, cu pieptarul vestoanelor acoperit de buchete de perișor, și doi îngerași — *Engelchen* —, băieți de opt-zece ani, cu părări negre, al căror bor este împodobit cu alb.

La breasla croitorilor, locul *căpitanului* îl ia *căluțul*, specific acestei bresle, și *Mummerl*, ambii jucând în tot timpul marșului prin târgușor un fel de menuet. *Căluțul* e reprezentat de un tânăr care poartă o imitație de lemn, în dimensiuni reduse, a corpului calului, acoperită de un fel de șabracă; gîtul și capul calului, montate în față, se pot mișca, punîndu-se astfel în mișcare zurgălăii fixați la cap. Tânărul poartă — ca și *căpitanul* — tot căciula de jder cu panglici, cu un vâl albastru însă înaintea feței. *Mummerl*, care are aceeași căciulă de jder și este îmbrăcat în haine albe cu dungi negre, apare ca un fel de animator al *căluțului*, îndemnîndu-l cu biciul să facă mișcările cerute de dans, dar în același timp și ca partenerul lui de joc.

În alai se duceau tot felul de embleme și simboluri, între altele un disc din lemn de stejar de 40 cm în diametru, montat pe o coadă de 1 1/2 m înălțime, vopsit

în mai multe cercuri concentrice roșii și albastre și avînd însemnate cifrele 1773, disc care poartă numele de *Tartsch*¹, și o coroană mare de lemn, îmbrăcată în frunză de perișor, numită *Zwech* (în graiul săsesc: creangă), — împodobită, ca și acesta, cu panglici; coroana avea în partea ei superioară un clopoțel, care se putea trage de jos, și o cană de lut plină cu vin. Aceste simboluri sprijină părerea că originea alaiului și în special a personajelor care apar în cadrul lui trebuie căutate în obiceiurile străvechi, legate de schimbarea anotimpurilor, de rituri de primăvară și de fertilitate.

O variantă a lui *Urzelndlaufen* mai putea fi regăsită încă în secolul nostru la Saschiz-Sighișoara², serbată cu regularitate la 25 ianuarie, de ziua sf. Pavel, cu ocazia transportului lăzii *frăției* — *Bruderschaft* — a tinerilor satului. *Urzelnd*-ii de aici se numeau *Kappennarren* — *măscărici cu tichii*, iar costumul lor era aproape același ca la Agnita. Personajele mai importante din alai erau *crainicul* — *Läufer*, *luptătorul* — *Streiter*, cu buzdugan, *regele* — *König*, cu bicornul napoleonian pe cap, doi *adjutanți* cu săbii și doi *căluți* urmați de patru *toboșari*, încheietorul alaiului fiind *vînătorul* — *Leibjäger*, cu pușcă, și tinăra sa soție. Jocul căluților are un loc însemnat și în această variantă.

HARALD KRASSER

¹ În limba germană medievală un fel de scut (după cuvîntul francez *targe*) ; mai tîrziu, în graiul săsesc, și ținta la tragerea cu arma sau

săgeata.

² E. SILBERNAGEL, *Das Ladenforttragen in Kaisd*, în *Grosskokler Bote*, 1927, nr. 2508.

CRONICĂ

CĂLĂTORIE DE STUDII ÎN R. S. CEHOSLOVACĂ

Încadrându-se planului de colaborare între Academia R.P.R. și Academia de Științe a R. S. Cehoslovace, călătoria de studii efectuată între 10 iunie și 4 august 1962 continuă seria de cercetări pe teren inaugurată în sectorul de artă feudală începînd cu anul 1961.

Scopul călătoriei a fost studierea relațiilor între arta transilvăneană și cea de pe teritoriul R. S. Cehoslovace — accentul căzînd asupra Slovaciei și în cadrul acesteia, asupra arhitecturii civile — în epoca formării relațiilor capitaliste, corespunzînd pe plan stilistic Renașterii și Barocului.

Planul de lucru și organizarea deplasărilor au fost alcătuite de către cele două Institute pentru teoria și istoria artei din Praga și Bratislava. Îndrumări prețioase am primit de asemenea din partea colaboratorilor Institutului slovac pentru conservarea monumentelor și ocrotirea naturii și ai Institutului pentru urbanism și arhitectură din Bratislava. Datorită bunei organizări și condițiilor excepționale care ne-au fost create, am putut vedea în răstimpul scurt de 26 de zile un număr foarte mare de localități. Le enumerăm aici: Praga, Kolin, Kutná Hora, Sedlec, Zaboři nad Ľabem, Litoměřice, Karlštejn, Zbraslav, Poříci nad Sázavou, Tábor, Milevsko, Zvikov, Písek, Strakonice, Hluboká, České Budějovice, Český Krumlov, Zlatá Koruna, Jindřichuv Hradec, Třeboň, Znojmo, Jihlava, Telč — în Boemia și Moravia, apoi Bratislava, Červený Kameň, Trnava, Bytča, Levoča, Spišská Kapitula, Spšiské Vlasy, Žehra, Dravce, Lubice, Kežmarok, Spišská Sobota, Spišský Štvrtok, Spišská Nová

Ves, Markušovce, Košice, Bardejov, Hnúšovce, Sabinov, Prešov, Solivar, Jasov, Moldava, Rožňava, Štitník, Slovenská Ľupča, Hájniky, Zvolen, Banská Bystrica, Špania Dolina, Nécspaly, Kremnica, Banská Štiavnica, Ilija, Nitra, Dražovce, Kaplna — în Slovacia.

Am avut posibilitatea să studiez colecțiile de artă ale Lapidariului, Galeriei de artă veche și Muzeului de arte decorative din Praga, precum și cele din Galeria de artă din Litoměřice, Galeria Boemiei de sud din Hluboká, Muzeul de sculptură din Zbraslav, Muzeul slovac din Bratislava, Muzele regionale din Košice, Levoča și Bardejov.

Marea bogăție de monumente de artă a R. S. Cehoslovace (50 de orașe declarate rezervații de monumente, 40 000 de monumente clasate) oferă cercetătorului străin un bun teren de studii, înlesnindu-i urmărirea evoluției și succesiunii în timp a stilurilor pînă în cele mai mici detalii. Un interes special îl prezintă mai ales studiul arhitecturii epocilor de tranziție, de treptată înlocuire a elementelor unui stil învechit cu inovațiile constructive sau decorative ale noului stil în formare. Epoca trecerii de la gotic la Renaștere pune numeroase și interesante probleme în legătură cu procesul general de laicizare a artei, cu arhitectura noilor orașe născute din înflorirea meșteșugurilor mineritului sau din dezvoltarea comerțului. În legătură cu aceasta s-au studiat tipurile de plan ale așezărilor urbane determinate precis de ocupațiile locuitorilor: orașele așezate pe marile artere

comerciale (în estul Slovaciei), orașele miniere (în centrul Slovaciei, în răsăritul și sudul Boemiei), centrele meșteșugărești (în nord-estul Slovaciei), așezările mai mici în care locuitorii practică deopotrivă agricultura și meseriile (centrul Slovaciei). Au fost studiate de asemenea tipurile caselor orașenești cu diferitele adaptări în plan, elevație și chiar amplasament în cadrul unei uliți sau cartier după meșteșugul proprietarului lor. Studiul comparativ al acestora și ale tipurilor corespunzătoare din Ardeal duce la constatări interesante. Natura problemei impune de asemenea studierea arhitecturii civile urbane în strînsă legătură cu arhitectura populară din lemn. Influențele se constată aici în amîndouă sensurile. S-au cercetat grupuri de construcții cu un program special, cum ar fi vechile clădiri ale sfaturilor orașenești, depozitele de sare, vechile zalhanale etc. Se poate spune în această privință că fiecare provincie — Transilvania, Boemia, Slovacia — și-au elaborat tipuri proprii, originale, de construcții de folos obștesc. Același lucru se poate spune și cu privire la construcțiile de apărare ivite la mijlocul secolului al XVI-lea în legătură cu pericolul turcesc. Tipul de biserică fortificată din Slovacia centrală nu poate fi identificat cu bisericile-cetăți ale sașilor din Ardeal. De altfel, numărul lor este cu mult mai mic în Slovacia decît la noi. În schimb, între construcțiile civile — cetăți, castele — ale unor principii sau mari feudali din Ungaria, Slovacia și Transilvania — legate prin dezvoltarea lor istorică de-a lungul multor secole — se pot face folositoare apropieri. Așa se întîmplă în cazul activității constructive a lui Matei Corvin sau Gabriel Bethlen.

Un alt complex de probleme se pune în legătură cu transformarea și împămințirea stilului baroc, conform viziunii locale și tradițiilor popoarelor ceh, slovac și român. Dacă primele construcții baroce aduse de către iezuiți sau edificate de noua nobilime pot fi considerate ca opere de import, cercetările duc la concluzia că stilul baroc, în contact cu arta locală, s-a transformat într-o mare măsură, selecționîndu-se pentru fiecare program anumite tipuri de edificii și un anumit repertoriu de motive decorative care, prelucrate în sensul gustului local, au intrat în fondul arhitecturii diferitelor provincii și s-au menținut pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Barocul profan, de o mare exuberanță și inventivitate, conferă

aspectul atît de caracteristic al vechilor noastre orașe cît și al celor din țara prietenă. Se mai poate vorbi de asemenea de un « baroc popular », apărut printr-un proces îndelungat ceva mai tîrziu în micile așezări și la sate.

Diferite alte probleme de mai mică importanță cum ar fi: motive ale sculpturii în lemn interpretate în piatră, motive ale Renașterii tîrzii rusticizate în sculptura slovacă și transilvăneană, trecerea de la arhitectura în lemn la cea de piatră în orașele din Transilvania și Slovacia, aportul coloniștilor și al populației locale la configurația orașelor etc. pot face pe viitor obiectul unor note.

Am avut prilejul să ating, tangențial, și problemele restaurării și conservării monumentelor de cultură în Republica Socialistă Cehoslovacă. O atenție deosebită se acordă aici nucleelor monumentale ale acelor orașe vechi care vor avea o mare dezvoltare în viitor. Soluțiile care se găsesc pentru a transforma monumentele odată restaurate în organisme vii, cu un activ rol în opera de educare a poporului, sînt deosebit de interesante și merită a fi studiate și la noi.

La Praga am purtat interesante discuții cu dr. V. Kotrba — a cărui adîncă competență în problemele artei cehe este bine cunoscută — asupra problemelor care merită a fi studiate în colaborare de către cercetătorii romîni și cehi; dr. Kotrba a răspuns cu căldură și viu interes la problemele cercetate de noi. În d-sa Institutul nostru are și de aici înainte un colaborator prețios. Tov. A. Guntherova-Mayerova de la Institutul pentru conservarea monumentelor și arh. Zalcík, de la Institutul pentru urbanism și arhitectură mi-au dat prețioase îndrumări în legătură cu arhitectura populară, cu cîtitoriile unor personalități din istoria Transilvaniei, cu planurile și configurația unor orașe.

Este, credem, util să amintim aici că, mai ales în problemele arhitecturii civile, unele probleme nu pot fi definitiv elucidate decît după studierea unei arii geografice mult mai largi, în care s-a petrecut circulația unor tipuri de construcții; această arie include, alături de Cehoslovacia, cel puțin Polonia și Ungaria.

În concluzie, considerăm de un mare interes continuarea și lărgirea colaborării, ce se află de abia la începuturile ei, cu specialiștii cehoslovaci, unguri și polonezi. Călătoriile de studii de acest fel devin tot mai necesare.

RADA TEODORU

RECENZII

KRISTINA PASSUTH

«Cei opt» — *Primul grup maghiar de tendință constructivă (Analiza pe genuri a picturii lor)*
în *Acta Historiae Artium*, 1962, Tom. VIII, fasc. 3—4.

După cum îl anunță și titlul, studiul Kristinei Passuth este în primul rând încercarea de a aplica o nouă metodă în cercetarea unui fenomen artistic ale cărui origini și ecouri au o deosebită semnificație pentru dezvoltarea unei întregi epoci din istoria artei maghiare moderne. Prin analiza pe genuri de pictură, autoarea vrea să scoată la iveală trăsăturile specifice ale întregii mișcări artistice maghiare de la începutul secolului al XX-lea, privită în dublul context al raporturilor ei cu pictura occidentală — franceză în primul rând — și al situației ei în conjunctura social-culturală a momentului în Ungaria. Metoda se dovedește a nu fi lipsită de ingeniozitate și ferestre deschise; numeroase sugestii pline de interes ne arată încă o dată cât de rodnică poate fi, cu toate riscurile pe care le comportă, examinarea «în perspectivă», și racordarea faptului de artă la multiplele simptome ale epocii — de ordin psihologic, al comportamentului uman, de ordin vizual și tehnic, de ordinul istoriei culturii și al istoriei stilurilor.

Punctul de plecare al autoarei este ideea că, în arta pictorilor din grupul celor opt, înființat în 1900, și ale căror opere s-au bucurat de un mare ecou în public, în special cu prilejul expoziției din 1911 la Salonul național, se reflectă cele mai înaintate tendințe artistice și ideologice ale epocii. Prezența acestor tendințe este urmărită în concepția și tratarea operelor de artă, în fiecare element de limbaj plastic, precum și în genealogia culturală a operei, în rami-

ficația influențelor pe care le-a suferit și le-a asimilat. Pentru noi, este foarte instructivă abordarea acestei probleme, fiindcă unele din tendințele înregistrate în pictura maghiară dintre 1900 și 1918 se înrudesesc cu cele care pot fi observate în arta noastră din aceeași perioadă. În același timp, problema contactului cu cultura contemporană artistică din Occident, a preluărilor și a influențelor, se pune într-un fel destul de apropiat în arta maghiară, cu cel din arta noastră. Reacția împotriva impresionismului, atenția reînnoită acordată construcției imaginii, preocuparea pentru evocarea solidității universului real, dorința vie de a fixa concretul fugitiv al vieții într-o ordonare rațională durabilă, sînt preocupări pe care le întâlnim la mulți dintre artiștii romîni, în aceeași perioadă și mai tîrziu.

Dar ce înțelege autoarea articolului prin tendințe artistice înnoitoare? Aici stă nodul problemei pe care a încercat s-o examineze, fără ca s-o poată, totuși, contura pînă la capăt. Este vorba numai despre o sferă de preocupări de ordin pur plastic, sau referirile sînt mai vaste? Dacă sînt — și există destule indicii în text că ar fi — atunci criteriile în alegerea exemplificărilor sînt insuficient ierarhizate. Uneori, «noul» este însăși poziția artistului față de societate — acest punct de vedere rezultă din introducerea articolului și din foarte pătrunzătoarele observații cu privire la genul portretului; alteori însă noțiunea de inovație se reduce exclusiv la anumite rezolvări de ordin tehnic: problema suc-

cesiunii planurilor în peisaj, cea a ordonării compoziției cu nuduri etc. De acest neajuns este de fapt conștientă însăși autoarea, atunci când încearcă să lege între ele cele două aspecte ale inovației, afirmând că pictorii din grupul celor opt unesc în preocupările lor fructificarea tradițiilor lui Cézanne cu credința în progresul social și cultural. Rezultatul — pozitiv — ar fi trăsătura « monumentalității », caracteristică operelor acestui grup. Este interesant faptul că noțiunea de monumentalitate capătă în context un înțeles complex, cu numeroase referiri la elemente de conținut, și pe care autoarea îl socotește a fi specific întregii picturi europene din această epocă. « Este caracteristic pentru pictura europeană de la începutul secolului al XX-lea faptul de a fi pornit la căutarea esențialului, îndreptându-se, pe de o parte, în maniera lui Cézanne, către stabilirea corelațiilor obiective dintre lucruri, și pe de alta, către sondajul adâncimilor sufletului omenesc. Dar, în mod special în Ungaria, revoluția culturală care s-a săvârșit a avut o asemenea anvergură încât i-a obligat oarecum pe artiștii aparținând în mod tipic epocii lor să se orienteze spre relațiile obiective dintre lucruri, și să nu se mai cufunde în reprezentarea secretelor ascunse în propriul lor suflet. Pe de altă parte, această revoluție culturală anunța o adevărată revoluție politică; astfel, stilul ei a fost și el, în chip necesar, revoluționar. Pe planul acesta al stilului, caracterul revoluționar al celor opt s-a manifestat în monumentalitate. Nu a fost o întâmplare faptul că, dintre membrii acestui grup, tocmai cei care (Kernstock și Pór) s-au străduit mai puternic să creeze tablouri de un larg suflu și de un efect monumental, s-au ocupat mai intens de politică, dedicându-se cu trup și suflet transformării societății ». Fiecare gen de pictură oferă posibilități specifice de a exprima această trăsătură a monumentalului, pe care, așa cum ulterior o demonstrează analizele pe genuri, autoarea îl definește ca una din formele naționale de a exprima viziunea modernă asupra lumii. Din păcate însă, nu numai definiția noțiunii, care de altfel nu se desprinde limpede, dar nici măcar conturarea ei nu este satisfăcătoare pentru accepțiunea pozitivă care i se acordă. Pe de o parte, după cum rezultă din citatul de mai sus, autoarea vorbește de lucrări « cu suflu larg », dar pe de alta subliniază net că meritul principal al acestor pictori este de a fi exprimat, prin alte genuri,

mult practicate de la Cézanne încoace, ideile dominante ale epocii. Despre rolul inovator al lui Cézanne, ni se vorbește în introducere, unde este subliniat meritul său în lupta împotriva descompunerii imaginii despre lume, socotindu-se că, prin concepția lui despre spațiu și construcția formelor, el redă artei demnitatea ei pierdută. Desigur că mulți din discipolii lui Cézanne au readus pictura într-o stare de trist dezechilibru; dar propriu-zis arta lui se caracterizează printr-o puternică aspirație către unitatea dintre om și lumea concretă a obiectelor care-l înconjură. În analizele foarte nuanțate făcute genului naturii moarte și peisajului, K. Passuth scoate într-adevăr în evidență interesanta și prețioasa contribuție a viziunii cézanniene, construcția unui univers plastic logic și pur ale cărui aluzii exprimă capacitatea de reflexiune a omului, evocând structura obiectivă solidă a universului.

Dar de nicăieri nu rezultă, argumentat și limpede, în ce măsură mijloacele de expresie gândite « cézannian » sînt inovatoare în raport cu conținutul de idei al epocii, cu conținutul social-politic la care autoarea totuși se referă. Totul rămîne de fapt în domeniul progresului pur plastic, într-un sistem de gândire în care faza impresionistă este categoric socotită negativă, pentru că rupe unitatea dintre lucruri și fărîmîtează universul. Insistența cu care autoarea se servește repetat de expresia « exigențele vizualității » indică destul de clar asupra căror puncte este axat centrul ei de interes. Singurul domeniu în care analiza elementelor de limbaj se conexează mai în profunzime cu problemele de veritabil conținut spiritual este genul portretului. Aici autoarea vorbește dintr-o dată de limitele repertoriului lui Cézanne, de rigiditatea cu care apare în pictura lui omul și de problema redării dinamismului interior al omului modern. În fața artistului se pune problema de a înfățișa o imagine biografică prin care să se întrevadă și viitorul evoluției personajului. Portretistul poate opta, ni se spune, pentru un mod din două de a privi modelul: ca spectacol, ca simplu fenomen exterior, ca motiv plastic sau, dimpotrivă, ca oglindă a vieții interioare, ca mijloc de comunicare simpatetică cu personajul portretizat. De prima metodă au uzat fauviștii — în epoca de care se ocupă studiul —, pe a doua au folosit-o mai ales expresioniștii. Artiștii maghiari, în perioada respectivă, au rezolvat pro-

blemele portretului într-un stil original, depășind influențele și găsind o soluție proprie, tot pe linia, atât de pozitiv apreciată de autoare, a tendinței către « construcția » imaginii. Printre multiplele trăsături caracteristice notate în portretul maghiar al pictorilor grupului celor opt, sînt de reținut mai ales două: frecvența autoportretului, care oferă mari resurse expresive pe planul « conținutului ideologic » cum spune Kristina Passuth; dominantă « rațională » în interpretarea figurii umane, care scoate la iveală cu multă forță conținutul sociologic, nu numai pe cel afectiv; și, în sfîrșit, nota ușor ironică, autoironică de multe ori (excelentul autoportret al lui Berény), deosebit de semnificativă pentru viziunea plastică a unei epoci de mari frămîntări și contradicții.

Unele din aceste trăsături, observate de autoare în portretistica maghiară din primul deceniu al secolului, apar și în arta romînească din aceeași vreme, și mai cu seamă în portretistica grafică. Tendința către tratarea « din interior », mergînd pe linia caracterizării acute a personajului, către ironie și satiră, către sublinierea elementului social în portret, și, pe planul limbajului, către sinteză, se manifestă vizibil în portretele lui Ressu și Iser în primul rînd, dar și în ale altor artiști. De asemenea este vizibilă, în general, tendința către monumentalitate și construcție, către un realism în profunzime, oglindit nu numai în selecția subiectelor, dar și în ridicarea lor, prin intermediul formelor plastice, pe un plan spiritual mai înalt,

de puternică eficiență intelectuală și afectivă. În lumina unei problematice astfel puse, capătă desigur alt ecou, mai vast, multiplicîndu-și semnificațiile, și dezvoltarea artei peisajului și a naturii moarte.

Pentru a se putea însă limpede descifra concluziile și evita orice confuzii posibile în stabilirea lor, într-un domeniu cu atîtea perspective pentru studierea istoriei gustului artistic, a istoriei culturii, psihologiei etc., ar fi fost desigur necesare o mai mare rigoare în delimitarea problemelor și noțiunilor, și apoi, o examinare mai în adîncime a raporturilor creației artistice cu factorii social-politici. O cît de sumară privire de pildă asupra artei romînești din aceeași epocă, precum am spus, cu atîtea identități și apropieri de problematica artei maghiare, ne semnalează într-adevăr de îndată marea complexitate a raporturilor artei cu factorii social-politici, dar, în același timp, caldă și elocventa lor prezență. De aceea, în fața activității unui grup de artiști care-și exprimă în mod manifest poziția, așa cum o face pictorul Kernstock, spunînd: « Pornim de la tradiție și o ducem mai departe pentru a regăsi marile valori înnoitoare, care, în ceea ce au mai bun și esențial, vor fi pe deplin înrudite cu marea artă a tuturor timpurilor », socotim că înnoirea firelor cercetării, deși atât de bogată în nuanțe și sugestii, ar fi trebuit făcută mai departe și mai multilateral decît la unicul capăt al artei lui Cézanne.

AMELIA PAVEL

NOTE DE LECTURĂ

ACAD. PROF. G. OPRESCU

Gheorghe Petrașcu

Ed. Meridiane, București, 1962, 76 p. + 26 planșe

«**M**aestrii artei românești » este colecția destinată să popularizeze la un nivel cultural înalt opera artiștilor noștri de frunte, de care un public tot mai larg începe să se intereseze în țara noastră. După volume închinat pictorilor Luchian, Steriadi, Ciucurencu și sculptorului Jalea, colecția a dat la iveală a cincea dintre aceste mici monografii (bogat ilustrate, cu numeroase reproduceri în culori — adevărate albume — aducând muzeul la dispoziția amatorilor), o carte dedicată marelui pictor G. Petrașcu, al cărui loc excepțional în istoria artei românești cerea o tratare plină de adevărată înțelegere și căldură, așa cum experiența de critic și istoric de artă a semnatarului monografiei, academicianul G. Oprescu, o poate asigura. D-sa ne-a dat și în trecut studii monografice consacrate lui Petrașcu; recenta monografie este o reluare, mai dezvoltată, a celor două anterioare, bineînțeles în limitele impuse de colecția în care a apărut.

Introducerea lucrării oferă cititorului date biografice din epoca de formare a artistului, pentru ca mai departe autorul să descrie și să caracterizeze omul și opera, întrucât complexitatea personalității unui autentic artist nu poate fi înțeleasă decât în acest mod.

De la bun început este subliniată independența de spirit a lui Petrașcu în domeniul artistic și siguranța intuiției sale picturale, fapt care explică de ce pictorul, deși trecut în epoca de formare prin atelierul lui Bouguereau, n-a fost alterat, din punct de vedere al stilului și concepției

artistice, de academismul desuet al profesorului său.

Denumit în genere « pictorul armoniilor sumbre » — aș adăuga (poate subiectiv) cu o dominantă albastră — Petrașcu a manifestat predilecții pentru câteva motive, restrânse ca registru tematic. În ciuda acestei restringeri a subiectelor, posibilitățile revelate înăuntrul limitelor motivului sînt cu adevărat excepționale, artistul reușind să creeze acea atmosferă de indefinisabilă poezie și intimitate ce constituie specificul picturii sale. Pasiunea lui pentru materia picturală prețioasă și rară, l-a făcut pe N. N. Tonitza să-l asemuiească pe neîntrecutul poet al culorii cu marele modelator al cuvîntului — Tudor Arghezi.

Analizînd pe larg magia paletei lui Petrașcu, autorul monografiei o pune în legătură cu tradiția coloristicii noastre populare, observație cît se poate de întemeiată.

Referindu-se la pinzele pictate în Spania, acad. G. Oprescu remarcă afinitatea de temperament a artistului cu specificul peisajului spaniol, arid dar măreț în dramatismul său. Pe linia viziunii picturale dramatice sînt considerate și peisajele venețiene — atît de personale și de puțin înrudite cu cele ale altor pictori celebri, și în aceeași măsură marinele, care — pe bună dreptate — sînt socotite printre realizările cele mai de seamă ale artistului. În legătură cu acestea din urmă, ne exprimăm regretul pentru absența din cuprinsul monografiei a unor reproduceri.

Autorul subliniază locul important al autoportretelor în opera maestrului și

maniera realistă în care sînt executate. Dar ele se dovedesc revelatoare și pentru o latură a caracterului lui Petrașcu, anume un simț al humorului cu care se consideră pe el însuși și o certă bonomie.

Incomparabil în redarea unei atmosfere de interior sau de specific peisagistic, Petrașcu reușește să sugereze și epoca cu implicațiile ei de mediu social. Astfel, în tabloul reprodus la pagina 32, intitulat « Vara la țară » (familia artistului), el prinde cu vervă ambianța caracteristică mic-burgheză de la noi, din preajma anilor 1920—1930.

Urmărind etapele vieții și operei marelui pictor, oprindu-se asupra participării sale la mișcarea artistică din țară și asupra contribuției operei lui la creșterea prestigiului picturii românești peste hotare, urmărind de asemenea perioadele din creația artistului, temele și genurile abordate, tehnica lui, autorul monografiei face aceasta cu competența știută, cu spiritul analitic al cercetătorului, dar și cu inspirație, cu un sentiment cald ce se transmite cititorului. Fapt care nu-l împiedică pe profesorul G. Oprescu să precizeze limitele lui Petrașcu din punct de vedere istorico-social și să arate că el face parte din « ...categoria pictorilor care, deși înstrăinați de ambianța societății burgheze, nu au găsit drumul care să-i integreze în marea mișcare de eliberare socială a

epocii, ceea ce a dus implicit și la o îngustare a tematicii ».

În încheierea monografiei se stabilește locul lui Petrașcu în pictura noastră — loc de frunte atît din punct de vedere al generației sale, cît și în raport cu înaintașii. Această situație prilejuiește autorului o paralelă între Grigorescu și Petrașcu, generată nu numai de posibilitatea comparației în funcție de vastitatea operei celor doi mari pictori și de măsura talentului lor divers, dar și de afinitățile sufletești ce au existat între maestrul Grigorescu și tînărul Petrașcu. Comparația este, într-un anumit sens, în favoarea lui Petrașcu. De acest lucru, Petrașcu a fost poate conștient, dar el nu a uitat niciodată ceea ce datora înaintașului său, fiind unul din acei care au susținut cu căldură opera lui Grigorescu, scriind, cu ocazia centenarului nașterii lui, printre altele: « Dacă astăzi sîntem cîțiva pictori aici la noi, apoi nu sîntem decît prin el. Sîntem numai raze din soarele ce a fost el ».

Tratînd într-o formă concentrată (datărită formatului colecției) complexul problemelor pe care le pune opera marelui pictor, monografia — obiect al acestei scurte note — reprezintă cu adevărat o valoroasă contribuție la cunoașterea creației lui Petrașcu.

CARMEN DUMITRESCU

PETRU COMARNESCU

Ion Jalea

Ed. Meridiane, București, 1962

Personalitate remarcabilă în cultura noastră socialistă, artistul poporului acad. Ion Jalea întrunește calitățile unui artist-cetățean în deplinul înțeles al cuvîntului și prestigiul unui valoros reprezentant al școlii românești moderne de sculptură.

Apărută în colecția « Maeștrii artei românești » a Editurii Meridiane, recenta monografie a criticului de artă Petru Comarnescu a văzut lumina tiparului în anul care a marcat în viața artistului a 75-a aniversare, constituind, așadar, un omagiu în plus adus sculptorului Jalea, stimat și prețuit nu numai de generațiile mai tinere de artiști, ci și de amatorii de artă, care au receptat și au înțeles mesajul operei sale.

Valoarea studiului monografic întocmit de P. Comarnescu constă, mai cu seamă, în reușita conturare a complexe personalități a artistului, printr-o împletire a biografiei — jalonată pe etapele hotărîtoare în formația și creația acestuia — cu prezentarea operei plastice realizată de sculptor în peste o jumătate de veac de activitate și continuată pînă astăzi.

Traectoria vieții artistului — de la anii copilăriei, în mijlocul plugarilor și păstorilor înăspriți de ostilitatea climatului dobrogean, la anii de muncă și studii în apropierea unor artiști de valoarea lui Valbudea și lui Paciurea, apoi la perioada zbuciumată a războiului mondial, cu urmele adîncilor suferințe pe care le-a pricinuit, și în sfîrșit la anii de maturizare

și împlinită afirmare creatoare — este reconstituită cu pătrundere și căldură de autorul monografiei.

Cititorul s-ar fi apropiat însă și mai mult de înțelegerea deplină a trăsăturilor caracteristice ale omului-Jalea, dacă biograful și-ar fi completat studiul cu un portret moral al acestuia. Ne referim la calitățile spirituale ale artistului, care înmănușează modestia autentică cu perseverența și forța spirituală în fața greutăților, sensibilitatea cu tăria de caracter, demnitatea cu cinstea față de sine însuși și față de arta sa, tendința spre echilibrul clasic, spre cumpănirea impulsurilor temperamentale cu forța rațională.

Acest portret moral ne-ar fi întregit cunoașterea și înțelegerea artistului-cetățean de mai târziu, puternic legat sufletește de oamenii simpli din mijlocul cărora s-a ridicat, călăuzit în arta sa de un cald și sincer patriotism.

Recenta lucrare a criticului P. Comarnescu analizează — pentru prima oară pe temeiul unei cronologii sistematice — întreaga creație a sculptorului I. Jalea, începînd cu semnificativul desen « Proletarul », publicat de artist în 1912 în revista *Vremuri noi*, și pînă la reliefurile « Muncă patriotică », prezentat de artist la expoziția regională din anul apariției cărții.

Posibilitatea unei priviri de ansamblu asupra întregii opere plastice a lui I. Jalea i-a înlesnit autorului monografiei stabilirea principalelor etape de creație ale acestuia, în funcție de maturizarea sa artistică, precum și de conturarea unei concepții clare asupra mesajului pe care-l transmit lucrările sale de artă.

În lungul traseu ascendent al activității creatoare a sculptorului, autorul monografiei distinge o primă etapă, cuprinsă între anii 1912 (cel al primelor manifestări ale artistului) și 1926 (anul valoroasei și bine cunoscutei lucrări « Arcaș odihnind »).

Este etapa încercărilor de debut, a căutărilor perseverente și încordate pentru găsirea unui stil propriu — o sinteză creatoare prin care artistul depășește cele două viziuni sculpturale care îl impresionaseră puternic în timpul studiilor în Franța: plastica « picturală » rodiniană, cu un modelaj sugestiv și vibrant, cu efecte în funcție de lumină și de atmosfera în care opera e pusă, cît și plastica « arhitecturală » bourdelliană, bazată pe volume și indicarea liniilor de forță.

Autorul monografiei prezintă studiul operei artistului analizînd, printre alte creații de început ale acestuia, simbolicele

figuri ale lui Lucifer-răzvrătitul (« Căderea îngerilor ») și Cain (« Remușcarea »), precum și eroii mitologiei noastre populare, vestiții Strimbă-Lemne, Sfarmă-Piatră și Briar. Mai târziu, dînd formă pe de o parte remarcabilei suite de mici statuete intitulate « Schițe de front », de un realism crud și tragic, pe de altă parte monumentalei compoziții statuare « Hercule doborînd Centaurul », prin care simbolic și pregnant cîntă victoria forței rațiunii asupra animalității, artistul se dovedește — așa cum de altfel subliniază și Petru Comarnescu — permeabil ambelor viziuni plastice novatoare la care ne-am referit.

Revelînd cu competență, în cuprinsul monografiei, experiențele semnificative pentru formația ulterioară a artistului, autorul își propune să analizeze acel « salt calitativ » în creația lui I. Jalea, prin care va ajunge la o artă proprie și originală, « la o sinteză bogată și înnoitoare ». Cititorul nu reușește însă să urmărească, din cuprinsul textului, calea de afirmare a noului limbaj plastic — personal și autentic — care va duce la cristalizarea unor opere denotînd originalitatea artistului. Aceasta se datorește faptului că autorul monografiei nu urmărește sublinierea — în măsura necesară — a continuei autodepășiri calitative pe care o înregistrează atît tehnica de lucru, cît și viziunea originală a artistului, pentru ca în 1926 — anul realizării « Arcașului odihnind » — să se poată împlini într-o creație unanim recunoscută ca matură și proprie, « una din culmile măiestriei și stilului său » (p. 34).

O importantă parte a studiului monografic este consacrată prezentării perioadei de maturitate artistică a lui Jalea, în care realismul său se afirmă din ce în ce mai hotărît în toate genurile abordate, începînd cu statuetele de gen, inspirate din viața oamenilor simpli și nevoiași, continuînd cu portretele și nudurile, de o autentică distincție și sobrietate, pînă la statuile și frizele monumentale.

În procesul revoluționar al creației artistice românești de după Eliberare, opera lui I. Jalea evoluează pe drumul nou, al elaborării unei arte cu conținut realist-socialist. Este un merit în plus al monografiei faptul că — bazîndu-se pe o bogată informare documentară — analizează pe larg modul în care creația sculptorului se integrează în frontul artei militante din țara noastră.

Cele mai reprezentative lucrări ale artistului din această perioadă (relieful « Împă-

rat și proletar », « Învățătura lui Lenin », « Munca patriotică », portretele de muncitori sau ale unor personalități științifice marcante — dr. Danielopol, dr. Ștefan S. Nicolau, Horia Hulubei ș.a.) sînt prezentate cu pluralele lor semnificații și mesaje de idei, monografia contribuind pe larg la cunoașterea și înțelegerea lor.

Se resimte însă, în studiul lui P. Comarnescu, lipsa unei analize — tot atît de necesară de altfel — a problemelor specifice pe care le ridică evoluția stilistică a artistului, tehnica sa sculpturală propriu-zisă. O temeinică cercetare, și din acest punct de vedere, a operei unui artist de valoarea lui I. Jalea — deschizător de drumuri în arta realist-socialistă a țării noastre — ar fi avut rolul unei reale și concrete îndrumări pentru generația mai tînă de artiști, care-și caută răspunsuri la multiplele probleme ale artei contemporane.

Prezentată armonios în structura cărții, ilustrația fotografică aduce o contribuție efectivă la îmbogățirea conținutului acesteia, permițînd cititorului să-și completeze informația. Menționînd că majoritatea reproducerilor au calități remarcabile, ne exprimăm regretul că tocmai apreciatul relief « Împărat și proletar » (al cărui fragment este de altfel admirabil redat în supracoperta policromă) apare insuficient pus în valoare de imaginea din interiorul volumului.

Considerăm, totodată, că valoarea documentară a cărții ar fi fost întregită dacă — fie în cuprinsul textului, fie în lista reproducerilor — s-ar fi menționat locul de păstrare a lucrărilor. În acest fel, cititorul monografiei, atras de dorința de a cunoaște direct sau de a revedea operele sculptorului, ar fi fost ajutat să le regăsească.

VIORICA MALACOPOL

Magyar színháztörténet

[Istoria teatrului maghiar]

Institutul de știință teatrală, colectivul de Istoria teatrului, sub redacția lui Hont Ferenc, Budapesta, 1962.

Anul 1962 marchează pentru teatrolgia maghiară un eveniment important: apariția lucrării *Istoria teatrului maghiar* în redacția unui colectiv de cercetători al Institutului de studii teatrale (Szinháztudományi Intézet), colectiv condus de dr. Hont Ferenc.

Ne aflăm în fața unei prime istorii a fenomenului teatral maghiar, concepută în spiritul esteticii marxist-leniniste. În ansamblul ei lucrarea depășește încercările anterioare atît prin metoda științifică cît și prin vasta argumentație documentară, rod al unui îndelungat efort depus de cercetătorii maghiari.

În prefața volumului autorii subliniază că lucrarea este destinată maselor largi de cititori, din punctul de vedere al cercetătorului ea reprezentînd doar o încercare de sinteză a materialului existent, schița unei lucrări mai ample și amănunțite ce urmează să vadă lumina tiparului în viitor.

Impresionează de la început informația vastă și precisă care a stat la baza alcătuirii volumului, ceea ce face ca lucrarea să prezinte un interes deosebit pentru toți cei care se ocupă de istoria teatrului

maghiar. Cercetătorul român poate găsi de asemenea date interesante în legătură cu reprezentațiile teatrale în limba romînă date în cadrul teatrelor muncitorești (1911—1914).

Parcursînd paginile care consemnează istoria fenomenului teatral maghiar de la primele manifestări datînd din paleolitic și pînă la teatrul realist-socialist al Ungariei de astăzi, se evidențiază în mod pozitiv faptul că în centrul atenției colectivului de autori a fost analiza fenomenului din punctul de vedere al spectacolului, urmărit în toate manifestările lui, de la jocurile populare și teatrul de bîlci pînă la teatrul de proză și teatrul liric, refuzînd accepția îngustă, care limitează cercetările asupra teatrului la literatura dramatică și punerea ei în scenă. În această privință sînt de consemnat încercările de a releva strînsa interdependență dintre dezvoltarea teatrului ca artă a spectacolului și dezvoltarea dramaturgiei, rolul pe care l-a jucat dramaturgia originală în dezvoltarea teatrului maghiar. Periodizarea respectă în linii mari principiile metodologice ale materialismului

istoric. Autorii adoptă un mod nou de periodizare în problemele teatrului socialist; în primul rând plasează începuturile teatrului socialist în a doua jumătate a sec. al XIX-lea, o dată cu primele manifestări teatrale legate de mișcarea muncitorească. Manifestări teatrale de acest gen au avut loc în majoritatea țărilor capitaliste, așa după cum au avut loc și în țara noastră. Caracterul lor sporadic și lipsa unei orientări precise, în special în perioada premergătoare înființării Partidului comunist, fac ca aceste manifestări în germene ale culturii proletare să nu poată fi incluse în sfera manifestărilor artei realist-socialiste.

Vastul material referitor la manifestările teatrale muncitorești aflat la dispoziția cercetătorilor justifică firește o amplă tratare și existența unui capitol dedicat acestei probleme. Paginile din volum dedicate acestor manifestări au o valoare deosebită contribuind substanțial la cunoașterea acestui aspect al activității cercurilor revoluționare, despre care s-a scris până acum prea puțin. Teatrul socialist în accepția de astăzi, unanim recunoscută, nu apare însă decît o dată cu Revoluția Socialistă Maghiară din 1919, care a naționalizat teatrele și le-a pus în slujba maselor

revoluționare, abia o dată cu manifestul actorilor ce s-au pus în slujba revoluției.

Volumul se încheie printr-un capitol dedicat teatrului socialist de după Eliberare, din perioada victoriei definitive a revoluției socialiste. Acestei perioade de mari prefaceri în viața poporului maghiar, prefaceri oglindite în toată complexitatea lor pe scenele țării, autorii îi consacră pentru moment un capitol de considerații generale pentru a sugera imaginea de ansamblu a transformărilor petrecute în teatrul maghiar mai ales din punctul de vedere al repertoriului original și al noilor stiluri de creație.

Lucrarea colectivului Institutului de studii teatrale din Budapesta, sub conducerea lui Hont Ferenc, oferă date inedite din istoria teatrului maghiar, îndeosebi din perioada modernă și contemporană. Constituind o premisă utilă și extrem de interesantă pentru istoria amplă a teatrului maghiar, pe care autorii o anunță, lucrarea editată în 1962 se afirmă ca una din cuceririle istoriografiei teatrale marxiste, care își găsește în institutul din Budapesta un centru de fructuoase cercetări.

NAGY ANNA

DIN SUMARUL REVISTELOR STRĂINE INTRATE ÎN BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

ИСКУССТВО, 1963

- I. KURATOVA, *Живые наследия (К выставке произведений И. Д. Шадра)*, nr. 1, p. 14—27.
- GALINA KARKLIN, *Латвийская деревянная скульптура*, nr. 1, p. 37—42.
- E. NEKRASOVA, *Английские художники XVIII века об искусстве*, nr. 1, p. 58—63.
- V. ZIMENKO, *Аркадий Пластов*, nr. 2, p. 18—20.
- G. OSTROVSKI, *Из истории искусства Закарпатья*, nr. 2, p. 44—50.
- A. BASSEHES, *Р. С. Станиславский*, nr. 3, p. 18—25.

ТВОРЧЕСТВО, 1963

- V. GORIAINOV, *Графика Италии*, nr. 2, p. 18—20.
- A. TARAN, *Творчество народа*, nr. 4, p. 11—13.
- J. LINNIK, *История находки*, nr. 4, p. 16.

PRZEGLAD ARTYSTYCZNY, 1963

- ZBIGNIEW FLORCZAK, *Wystawa 25 Malarzy Realistów [Expoziția a 25 pictori realiști]*, nr. 1, p. 3—15.

UMĚNÍ, 1963

- LUDEK NOVÁK, *Glosy k osobnosti a dílu Karla Purkyně [Contribuții la studiul operei și personalității lui Karl Purkyně]*, nr. 1, p. 50—64.

L'ŒIL, 1963

- OTTO BENESCH, *Edvard Munch*, nr. 2/febr., p. 48—57.

L'architecture actuelle s'orientet-elle vers un nouveau baroque?, nr. 3/martie, p. 25—37.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 1963

- GEORGES WILDENSTEIN, *Table alphabétique des portraits peints, sculptés, dessinés ou gravés exposés à Paris au Salon entre 1800 et 1826*, nr. 1/ian., p. 9—60.
- LOUIS HAUTECOEUR, *Du Louvre à la Coupole*, nr. 3/martie, p. 165—178.

THE BURLINGTON MAGAZINE, 1963

- EDITORIAL, *Colour Reproduction*, nr. 2/febr., p. 47—48.
- E. H. GOMBRICH, *Controversial Methods and Methods of Controversy*, nr. 3/martie, p. 90—93.
- OTTO PÄCHT, *Art Historians and Art Critics: Alois Riegl*, nr. 5/mai, p. 188—193.

STUDIO, 1963

- G. S. WHITTET, *Ronald Searle, Satirist*, nr. 3/martie, p. 100—103.
- G. S. WHITTET, *The British love romantic art*, nr. 3/martie, p. 112—115.
- BRYAN ROBERTSON, *1893—1963 British Painting*, nr. 4/aprilie, p. 136—147.
- ALEXANDER WATT, *French Art Today-Assessment and Forecut*, nr. 4/aprilie, p. 172—173.
- PETER MURRAY, *Books as an aid to art appreciation*, nr. 4/aprilie, p. 172—173.

- KARL HEINZ KLINGENBURG, *Weitsicht und satirische Schärfe*, nr. 3, p. 140—143.
 TODOR MANGOW, *Der bulgarische Grafiker Boris Angheluschew*, nr. 4, p. 196—201.

JARDIN DES ARTS, 1963

- LÉON LOUIS SOSSET, *L'expressionnisme flamand*, nr. 1/ian., p. 28—34.
 HENRI PERRUCHOT, *La dure bataille du marchand de tableaux Paul Durand-Ruel*, nr. 4/aprilie, p. 44—53.

ТЕАТР, 1963

- L. ANNINSKI, *Молодая драматургия и молодая проза*, nr. 2, p. 26—40.
 A. ARAKSMANIAN, *Актер современной темы*, nr. 3, p. 81—86.

LE THÉÂTRE DANS LE MONDE, 1962-1963

- GUY DUMUR, *La France après 1950 ; une avant-garde perpétuelle*, vol. XI, nr. 4, p. 329—344.

REVUE D'HISTOIRE DU THÉÂTRE, 1963

- FILIP KALAN KUMBATOVIC, *Désir et réalité ; le merveilleux, acte de protestation contre l'ordre social*, nr. 1, p. 21—28.

THÉÂTRE, 1963

- OSSIA TRILLING, *Al Capone à Villeurbanne*, nr. 42, avril, p. 4.

THEATER DER ZEIT

- MAXIM VALLENTIN, OTTOFRITZ GAILLARD, *Stanislawski und wir*, nr. 2, p. 9—11, nr. 3, p. 22—23.
 DIETER KRANZ, *Was gibt das Fernsehen dem Schauspieler*, nr. 9, p. 24—29.

- O. SOBOLEVSKAIA, *Как работал Станиславский*, nr. 1, p. 60—65.
 P. RUMIANȚEV, *Станиславский ставит Мусоргского*, nr. 1, p. 68—74.
 I. MARKEVICI, *Искусство дирижирования в наше время*, nr. 1, p. 92—94.
Оркестр румынского радио, nr. 1, p. 103—104.
 G. IUDIN, *Вечер румынской музыки*, nr. 1, p. 104.
 I. MARKEVICI, *Дирижор, оркестр, партитура*, nr. 2, p. 75—78.
 E. KAPLAN, *В работе над «Алеко»*, nr. 2, p. 79—85.
 SOL IUROK, *Комета по имени Федор*, nr. 2, p. 85—92.
 DARIUS MILHAUD, *Заметки без музыки (фрагменты)*, nr. 2, p. 114—120; nr. 3, p. 105—111.
 SIM. DREIDEN, *Ленин слушает Бетховена*, nr. 4, p. 5—11.
 A. SOHOR, *Третья симфония Бородина*, nr. 4, p. 43—49.
Письмо В. В. Стасова, nr. 4, p. 49—59.
 E. GIPPIUS, *«На баррикадах»*, nr. 4, p. 60—66.
 G. NEIGAUZ, *О последних сонатах Бетховена*, nr. 4, p. 67—72.
 I. NESTIEV, *Критики и апологеты польского «авангардия»*, nr. 4, p. 118—124.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ, 1963

- K. STANISLAVSKI, *Культура оперного артиста*, nr. 1, p. 6.
Кино и музыка (Высказывания кинорежиссеров и композиторов), nr. 2, p. 1—3; nr. 3, p. 3—4.

MUZSIKA, 1963

- JONDA JÁNÓS, *A jazz [Jazul]*, nr. 1, p. 27—31; nr. 2, p. 14—21; nr. 3, p. 17—22; nr. 4, p. 23—30; nr. 5, p. 28—30.
 SOMOGYI VILMOS, *Reményi Ede (1828—1898)*, nr. 1, p. 38—39.
 KULIFAY GYULA, *Polinézia dalairól, dalosairól [Despre cîntecele și cîntăreții Polineziei]*, nr. 2, p. 9—13.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Anul X

1963

INDEX ALFABETIC

	nr.	pag.
Cuvînt înainte	2	279

ARTE PLASTICE

OPRESCU, GEORGE,	Grigorescu și societatea vremii sale (I).....	1	11
OPRESCU, GEORGE,	Grigorescu și societatea vremii sale (II).....	2	285
PAVEL, AMELIA,	Aspecte ale cronicii artistice romînești între 1900 și 1916	1	43
PETRESCU, PAUL,	Imagini ale soarelui în arta populară	1	95
STAHL, PAUL HENRI,	Vechi case și biserici de lemn din Muntenia	2	315
TEODORU, RADA,	Curți întărite tîrzii	2	335
ULEA, SORIN,	Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești (I)	1	57

TEATRU ȘI MUZICĂ

ALTERESCU, SIMION,	Specificul artei teatrale și obiectul de studiu al istoriei teatrului	1	121
GÎTZĂ, LETIȚIA,	Arta scenică romînească la începutul secolului al XIX-lea	2	359
HOFFMAN, ALFRED,	Interpretări variate ale Concertului nr. 1 de Franz Liszt	2	369
MANCAȘ, MIRCEA,	Traduceri și prelucrări din dramaturgia universală în prima jumătate a secolului al XIX-lea.....	1	135
NICULESCU, ȘTEFAN,	Creația de cîntece a lui Mihail Jora	2	385
VOICANA, MIRCEA,	Cezar Bolliac și contribuția lui la începuturile criticii muzicale romînești.....	1	159
ZOTTOVICEANU, ELENA,	Privire asupra noii creații romînești pentru pian..	1	149

PROBLEME ALE TEORIEI DE ARTĂ

BREAZU, MARCEL și MIRCEA POPESCU	Dialectica materialistă în teoria valorii estetice....	1	181
SMEU, GR.,	Esteticul ca atribut al calității produselor materiale de_larg consum	2	413

	nr.	pag.
CHIIAIA, PAVEL,	Două vechi autoportrete din Țara Românească....	1 211
CHIIAIA, PAVEL,	Date noi în legătură cu activitatea lui Gh. Asachi în Italia	2 437
CÂNDEA, VIRGIL,	Un interior din vremea unirii Principatelor.....	1 222
COSMA, GH.,	B'Arg (Ion Bărbulescu)	2 452
DRĂGUT, VASILE,	Biserica din Leșnic	2 423
DUNĂRE, NICOLAE,	Relații etnografice între ținuturile de pe ambele versante ale Carpaților	1 192
FLOREA, MIHAI,	Eufrosina Popescu (1821—1900)	2 494
IONESCU, RADU,	Dora d'Istria: o elevă uitată a lui Felice Schiavoni	2 472
KRASSER, HARALD,	Spectacole oficiale de burg și jocurile de carnaval ale breslelor săsești din Transilvania	2 519
MAIER, R. O.,	Despre unele elemente ale costumului popular femeiesc din R. S. S. Moldovenească	1 189
NĂDEJDE, LELIA și ANA-MARIA POPESCU	Înființarea Societății dramatice și importanța ei..	2 501
OPREA, PETRE,	Ipolit Strîmbulescu, artist și profesor (1871—1934).....	1 237
OPREA, PETRE,	Date despre activitatea Societății Tinerimea artistică între 1902 și 1916.....	2 466
OȚETEA, GEORGETA,	Aspecte ale producției de metal în arta aplicată contemporană românească	2 480
ULEA, SORIN,	Datarea ansamblului de pictură de la Rîșca....	2 433
VOICANA, MIRCEA,	Condițiile și etapele constituirii Societății muzicale « George Enescu » de la Iași.....	2 510
VOINESCU, TEODORA,	Pomelnicul cu donator al Mănăstirii Moldovița ..	1 211
Cronică		1 247
Cronică		2 527
Recenzii		1 251
Recenzii		2 444
Note de lectură		1 263
Note de lectură		2 531
Buletin bibliografic		2 537
Repertoriul lucrărilor redactate în cadrul Institutului de istoria artei în cursul anului 1962		1 267

ТРУДЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ИСТОРИИ
ИСКУССТВА

Год издания X

1963

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

От редакции

№	Стр.
2	279

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ОПРЕСКУ Г.,	Григореску и современное ему общество (I)....	1	11
ОПРЕСКУ Г.,	Григореску и современное ему общество (II)....	2	285
ПАВЕЛ АМЕЛИЯ,	Несколько замечаний о румынской художественной хронике в период 1900—1916 гг.....	1	43
ПЕТРЕСКУ ПАУЛ,	Изображение солнца в народном искусстве.....	1	95
ТЕОДОРУ РАДА,	Поздние укрепленные дворы.....	2	335
УЛЯ СОРИН,	Происхождение и идеологическое значение внешней стеной росписи молдавских церквей....	1	57
СТАЛЬ ПАУЛЬ ГЕНРИ,	Старые деревянные дома и церкви Валахии....	2	315

ТЕАТР И МУЗЫКА

АЛТЕРЕСКУ СИМИОН,	Специфика театрального искусства и предмет научного исследования истории театра.....	1	121
ВОЙКАНА МИРЧА,	Чезар Боллиак и его вклад в создание румынской музыкальной критики	1	159
ГЫТЗЭ ЛЕТИЦИЯ,	Румынское сценическое искусство в начале XIX века	2	359
ЗОТТОВИЧАНУ ЕЛЕНА,	О новых фортепианных произведениях румынских композиторов	1	149
МАНКАШ МИРЧА,	Переводы и переработки драматических произведений мировой литературы в первой половине XIX в.....	1	135
НИКУЛЕСКУ ШТЕФАН,	Песенное творчество Михаила Жоры.....	2	385
ХОФМАН А.,	Различные исполнения концерта № 1 Франца Листа	2	369

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ИСКУССТВА

БРЯЗУ МАРЧЕЛ и ПОПЕСКУ МИРЧА,	Материалистическая диалектика в теории эстетической ценности	1	181
СМЕУ ГР.,	Эстетика как составной элемент качества предметов широкого потребления	1	241

		№	Стр.
ВОЙКАНА МИРЧА,	Условия и этапы формирования Ясского Симфонического общества «Джордже Энеску».....	2	510
ВОЙНЕСКУ ТЕОДОРА,	Поминальник с именами жертвователей из монастыря Молдовица	1	204
ДРЭГУЦ ВАСИЛЕ,	Церковь из Лешника	2	423
ДУНЭРЕ Н.,	Этнографические связи областей, расположенных по обе стороны Карпат.....	1	192
ИОНЕСКУ РАДУ,	Дора д'Истрия — забытая ученица Скиавонни..	2	472
КИХАЙЯ ПАВЕЛ,	Два старых автопортрета из Валахии.....	1	211
КИХАЙЯ ПАВЕЛ,	Новые сведения о деятельности Г. Асаки в Италии	2	437
КОСМА Г.,	Б'Арг (Бэрбулеску Ион)	2	452
КРАССЕР Х.,	Официальные городские празднества и карна- вальные игры сакских ремесленных цехов в Трансильвании.....	2	519
КЫНДЯ В.,	Одно помещение, относящееся к периоду Объединения Румынских княжеств	1	222
МАЙЕР Р. О.,	О некоторых элементах женского народного костюма в Молдавской ССР	1	189
НЭДЕЖДЕ ЛЕЛИЯ и ПО- ПЕСКУ АНА-МАРИА,	Создание Драматического общества и его значение	2	501
ОПРЯ П.,	Иполит Стрымбулеску — артист и учитель (1871—1934 гг.)	1	237
ОПРЯ П.,	Сведения о деятельности Общества художествен- ной молодежи в 1902—1916 гг.....	2	466
ОЦЕТЯ ДЖЕОРДЖЕТА,	Использование металла в современном румын- ском прикладном искусстве	2	480
УЛЯ СОРИН,	Датировка живописи из Рышки	2	433
ФЛОРИЯ МИХАЙ,	Ефросина Попеску (1821—1900).....	2	494
<i>Хроника</i>		1	247
<i>Хроника</i>		2	525
<i>Рецензии</i>		1	231
<i>Рецензии</i>		2	527
<i>По страницам печати</i>		1	263
<i>По страницам печати</i>		2	531
<i>Библиографический список</i>		2	400
<i>Перечень работ, отредактированных в Институте истории искусства в 1962 году</i>		1	267

ÉTUDES ET RECHERCHES D'HISTOIRE DE L'ART

X^e année

1963

INDEX ALPHABÉTIQUE

	N ^o	Page
Avant-propos	2	279
ARTS PLASTIQUES		
OPRESCU, G., Grigorescu et la société de son temps (I).....	1	11
OPRESCU, G., Grigorescu et la société de son temps (II).....	2	285
PAVEL, AMELIA, Quelques observations sur la chronique artistique roumaine de 1900 à 1916.....	1	43
PETRESCU, PAUL, L'image du soleil dans l'art populaire	1	95
STAHL, PAUL HENRI, Vieilles maisons et églises en bois de Valachie....	2	315
TEODORU, RADA, Résidences fortifiées tardives	2	335
ULEA, SORIN, Origine et signification idéologique de la peinture extérieure des églises moldaves (I).....	1	57
THÉÂTRE ET MUSIQUE		
ALTERESCU, SIMION, Les caractères spécifiques de l'art théâtral et l'objet de l'histoire du théâtre	1	121
GÎTZĂ, LETIȚIA, L'art scénique roumain au début du XIX ^e siècle..	2	359
HOFFMAN, A., Interprétations diverses du Concerto n ^o 1 de Franz Liszt	2	369
MANCAȘ, MIRCEA, Traductions et adaptations de la dramaturgie universelle dans la première moitié du XIX ^e siècle en Roumanie	1	135
NICULESCU, ȘTEFAN, Les chants de Mihail Jora.....	2	385
VOICANA, MIRCEA, César Bolliac et les débuts de la critique musicale roumaine	1	159
ZOTTOVICEANU, Coup d'œil sur la nouvelle création roumaine pour le piano	1	149
PROBLÈMES DE THÉORIE DE L'ART		
BREAZU, MARCEL et La dialectique matérialiste et la théorie de la POPESCU, MIRCEA, valeur esthétique	1	181
SMEU, GR. Le facteur esthétique, attribut de la qualité des objets de consommation courante	2	413

	No	Page
CHIIAIA, PAVEL,	1	211
CHIIAIA, PAVEL,	2	437
CÂNDEA, V.,	1	222
COSMA, GH.,	2	452
DRĂGUȚ, VASILE,	2	423
DUNĂRE, N.,	1	192
FLOREA, MIHAI,	2	494
IONESCU, RADU,	2	472
KRASSER, HARALD,	2	519
MAIER, R. O.,	1	189
NĂDEJDE, LELIA et POPESCU, ANA- MARIA,	2	501
OPREA, PETRE,	1	237
OPREA, PETRE,	2	466
OȚETEA, GEORGETA,	2	480
ULEA, SORIN,	2	433
VOICANA, MIRCEA,	2	510
VOINESCU, TEODORA,	1	211
<i>Chronique</i>	1	247
<i>Chronique</i>	2	525
<i>Comptes rendus</i>	1	251
<i>Comptes rendus</i>	2	527
<i>Notes de lecture</i>	1	263
<i>Notes de lecture</i>	2	531
<i>Bulletin bibliographique</i>	2	537
<i>Répertoire des travaux rédigés dans le cadre de l'Institut d'Histoire de l'Art au cours de l'année 1962</i>	1	267

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

* * * *Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani*, 610 p. + 8 pl., 93,50 lei.

* * * *Jean Alexandru Steriadi — desenator. Album întocmit și cu o prefață de acad. G. Oprescu*, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.

* * * *Ștefan Popescu — desenator. Album întocmit și cu o prefață de acad. G. Oprescu și M. Popescu*, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, *Monumentul de la Adamklissi, Tropaeum Traiani*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

N. STOICESCU, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, 364 p., 35,60 lei.

G. SEBESTYÉN și V. SEBESTYÉN, *Arhitectura Renașterii în Transilvania*, 252 p., 31,70 lei.

N. DUNĂRE și colab., *Arta populară în Valea Jiului*, 591 p. + 17 pl., 68 lei.

GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, 541 p. + 8 pl., 52 lei.

E R A T Ă

<u>La pag.</u>	<u>Rîndul:</u>	<u>În loc de:</u>	<u>Se va citi:</u>	<u>Din vina:</u>
363	5 de sus	Helade	Heladei	tipografiei
374	3 „ „	Anton	Nikolai	autorului
433, note	col. II, r. 3-4	numai pentru pic- tura	numai pictura	„
435	explicația fig. 1	Foto N. Ionescu.	Clișeu C.M.I. Foto N. Ionescu.	„
436	explicația fig. 2	Foto N. Ionescu.	Clișeu C.M.I. Foto N. Ionescu.	„

Studii și cercetări de istoria artei, 2/1963

