

ARTA LUCRULUI ÎN FIER ÎN RIMETEA (TOROCKÓ) DIN REGIUNEA CLUJ

Fierăritul popular a fost pînă acum oarecum ocolit de atenția cercetătorilor. Meșteșugul fierăritului a îndeplinit un rol foarte important în viața și cultura populară. Pînă la apariția procedeelelor moderne ale industriei metalurgice, fierarii populari au fost aceia care au dat poporului tot felul de unelte de muncă, ustensile de bucătărie, elemente utilizate în construcție. Asemenea obiecte de fier în Transilvania au fost pregătite din semifabricatele produse de câteva centre de fierari: Zălaș (lîngă Hunedoara), Vașcău (în zona Beiușului), Lueta (în apropierea Odorheiului), Mădăraș (în Ciuc) etc. Printre cele mai vechi centre care au funcționat fără întreruperi, cu mare randament (circa 12 000 măji anual), producînd fier de cea mai bună calitate, a fost Trascăul¹. Produsele trăscoanilor s-au distins printr-o tehnică dezvoltată și prin înfățișarea lor artistică.

Trascăul (ungurește *Torockó*), oficial poartă numele de Rimetea. Este o comună în raionul Turda, situată la marginea Munților Metalici unde se întîlnește «Scaunul Arieșului» cu «Țara Moșilor». Este o așezare maghiară, în care s-au așezat coloniștii fierari austrieци, aduși din Austria. Comuna s-a bucurat de anumite privilegii. Veniturile acestei comune de fierari au fost ademenitoare pentru feudalul *Thorotzkai*. Consecința a fost că urmașii secu-

lor liberi și ai oaspeților germani chemați din Austria au devenit iobagii lui. Populația Trascăului zadarnic s-a răscolat o dată cu țaranii lui Doja (1514) și cu curuții lui Thököly (1702); zadarnic au fabricat puști, săbii și lănci pe seama oastei lui Francisc Rákoczi al II-lea (1705), căci numai revoluția de la 1848 i-a eliberat și pe ei de sub stăpînirea feudalilor. Între timp însă apar marile uzine de fier, iar centrul de fierari din Trascău decade. Către anul 1890 încetează exploatarea ultimei mine de fier și a ultimului «hamor» (moară pentru bătut fierul). A rămas pînă în zilele noastre doar un «hamor» pentru sape precum și cițiva fierari.

În epoca înfloririi fierăritului din Trascău, întreaga populație trăia de pe urma acestui meșteșug: sute de mineri (*bányász*) și cărbunari (*szencsináló*), proprietarii acționari ai turnătoriilor și hamorilor, slugile (*lőhajto*) lor care transportau la turnătorii minereu de fier și cărbunele de lemn pe spatele cailor, lucrătorii cu munca în acord (*szakmány*) de la turnătorii (*kőbos*) și de la hamori (*verőskovács*), cei 20—40 de fierari (*kovács*), prelucrătorii locali ai semifabricatelor etc.

Datorită unei vaste pieți, produsele trăscoanilor au fost felurite în funcție de necesitățile consumatorilor. Ei au produs fiare de plug de două feluri, cu o ureche

¹ În anii 1949-1951 s-a studiat arta populară din Trascău de către secția de artă populară a Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R. (reprezentată prin Farago Josef) și catedra de etnografie a Universității Bolyai (reprezentată prin Nagy Jenő și Kós Károly). Între timp colectivul a fost completat cu studenții Károly Zoltán și Nagy Margit și cu absolvenții ai Institutului de artă plastică din Cluj, Halay Hajnal și Starrmüller Géza—adunînd astfel materialul volumului *Torockói magyar népművészet* [Arta populară maghiară din Trascău], care este pregătit pentru publicare.

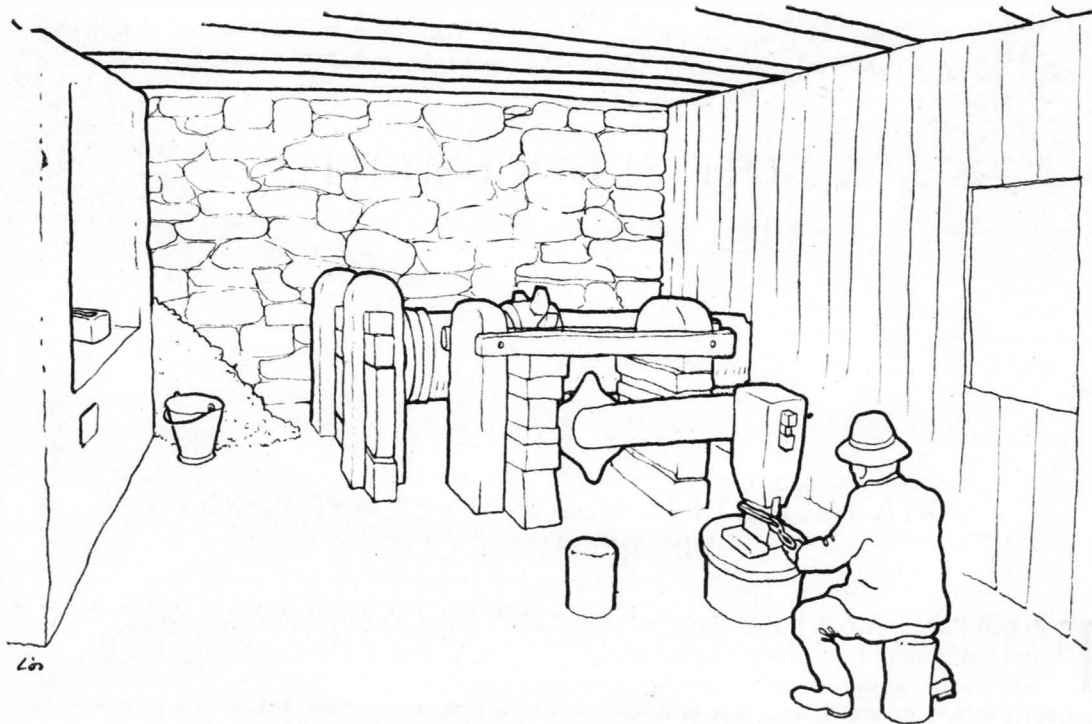


Fig. 1. — Fabricarea sapei (kapaveres) în « hamorul » de fier.

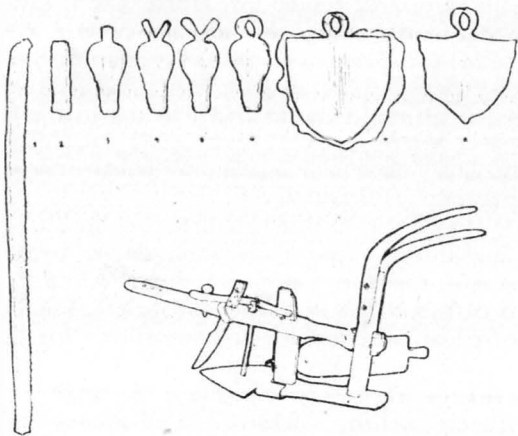


Fig. 2.—1, Bantă de fier (singvas) din care se fabrică sapa; 2—7, fazele prelucrării sapei în hamor; 8, sapă « din Trascău » (torockóikapa); jos, plug trăs-căuan cu corman schimbător, avînd elementele de fier fabricate în Trascău: fierul lung (bosszúvas), fierul lat (laposvas, numit după formă), kétfűlűvas și susținătorul (címervas).

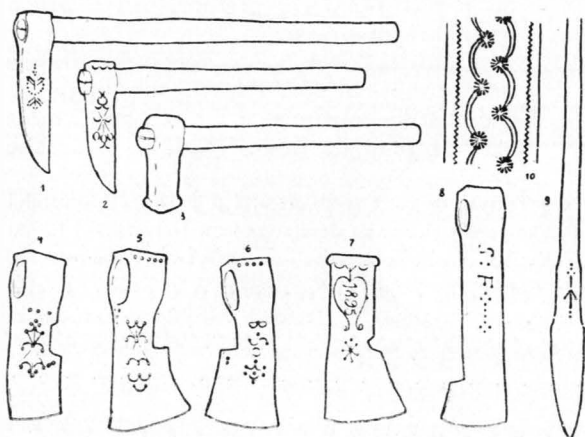


Fig. 3.—1—2, tirnăcop de minier (bányászcsakány); 3, ciocan de minier (pörely); 4—7, securi vechi cu ornamente săpate, cu monogram și datare; 8, secure pentru tăiat fierul topit (vaskenyérvágo fejsze) cu monogram; 9, par de fier pentru făcut gaură în pămînt parilor de grădele, cu modele vechi; 10, ferecare de căruță cu ornamente săpate.

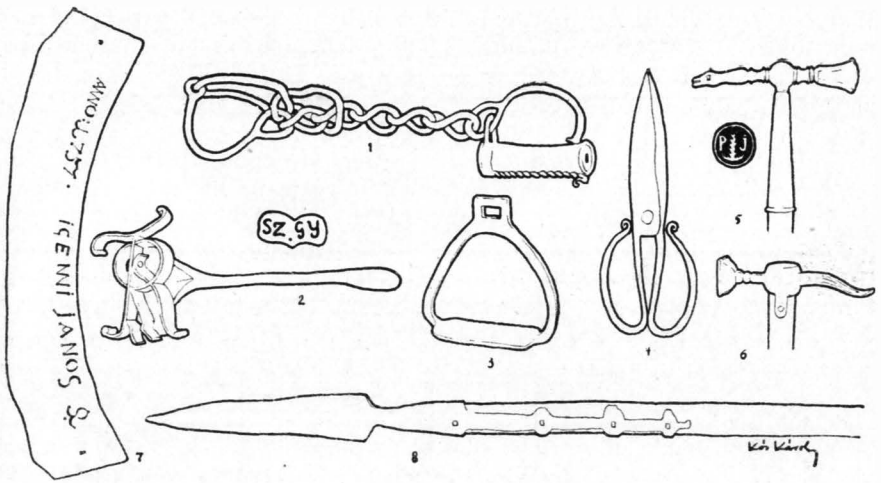


Fig. 4. — 1, piedică pentru cai; 2, fier pentru însemnarea vitelor și cailor (bélyegzővas); semn cu monograma unei gazde; 3, scara pentru șa (kengyelvas); 4, foarfeci pentru tuns oile (gyapjunyiró olló); 5–6, toporașe (fokos); 7, partea de fier a unei unelte de cojocar cu data și numele impodobite; « ANNO 1757 IGENNI JANOS »; 8, lance din revoluția de la 1848–1849.

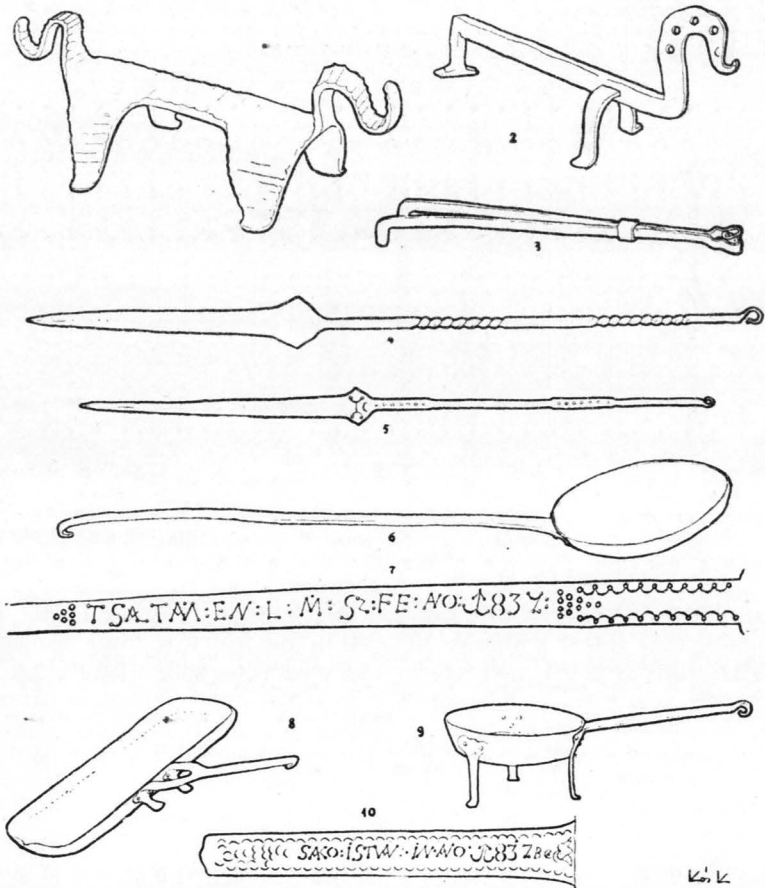


Fig. 5. — 1, miță de fier (vasmaeska) fabricată cu ciocanul hamorului (se văd urmele ciocanului uriaș, ca elemente decortive); 2, miță de fier; 3, clește pentru jar (szénfögő); 4–5, frigare (nyárs); 6–7, tepsie pentru plăcinte (palacsintasütő) cu inscripție decorativă pe coadă « TSALTAM EN L. M. SZ. FE. ANNO 1837 ». 8, tigaie (serpenyő); 9, tigaie cu picioare (lábas serpenyő); 10, coada unei tigăi cu inscripție decorativă: « SAKO ISTVAN, IN ANNO 1837 ».

și cu două urechi (*egyfülü și kétfülűvas*); sape de nouă feluri pentru satele din jur (*torockóikapa*), pentru cimpia Ardealului (*tordai* sau *györökapa*), pentru viile din jurul Turzii, Aiudului și Albei-Iulia (*szőlőkapa*), pentru zona Dejului (*désikapa*) și Clujului (*kolozsvárikapa*), pentru zona Bistriței și Moldova (*oláhkapa*), pentru zona Sibiului și Muntenia (*szébenikapa*), pentru zarzavaturi (*hagymakapa*) și pentru mineri (*bányászkapá*). O parte însemnată a

fier. Ținând seama și de alte meșteșuguri și îndeletniciri casnice, numărul produselor de fier se urcă pînă la cifra de 200.

În acest centru existau: fierari țigani (*cigánykovács*), fierari maghiari (*magyarkovács*) și fierari « reci » (*hidegkovács*) care se împărțeau în două grupe, lăcătușii (*lakatos*) și fabricanții de puști (*puskás*). Fierarii țigani, așezați într-o uliță nouă a localității, pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, lucrau dintr-un an timp de nouă

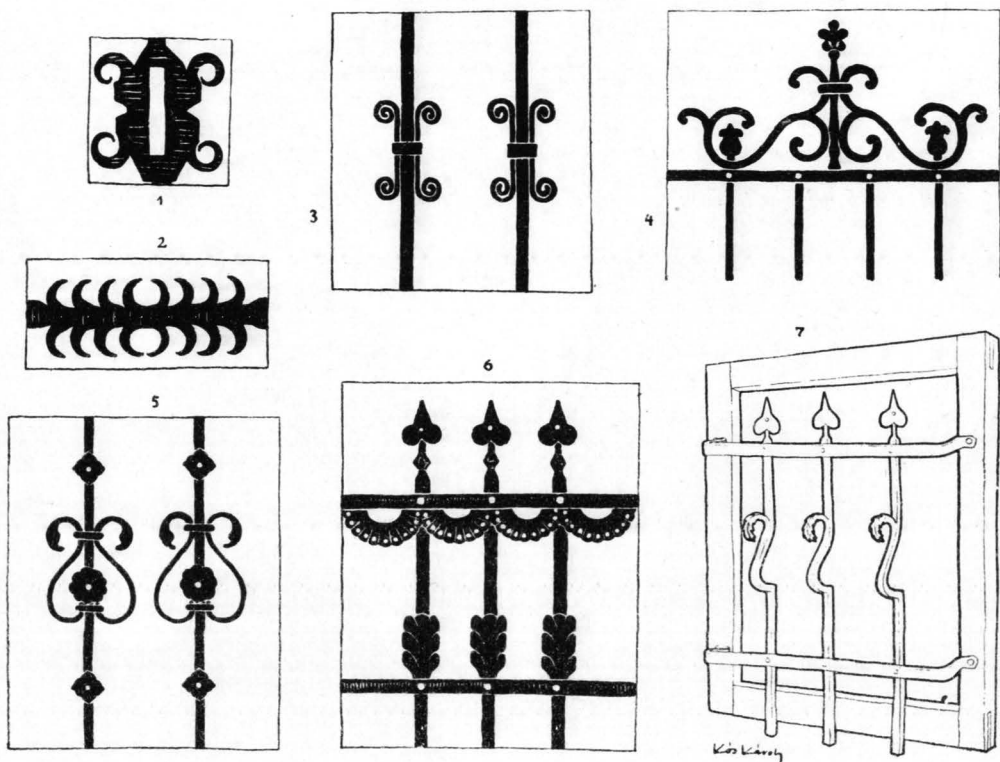


Fig. 6. — Grilaje pentru ferestre (ablakrács): 1, la cameră; 2, la pivniță, făcute în hamor dintr-o singură bucată; 3, 5, 7, la fereastra pivniței, 4, 6, la fereastra casei.

fierului a fost prelucrată de fierari în mod artistic la comanda țăranilor români și a țăranilor maghiari din satele învecinate.

★

Arta în fier a fost determinată de nivelul înalt de dezvoltare a meșteșugului, de forma pretențioasă de viață orășenească a trăsăoanilor, de legăturile lor, de cunoașterea gustului diferitelor regiuni cu diverse naționalități și a claselor nemeșesti și burgheze. Acelor factori se datorește mulțimea felurilor de produse, prelucrarea îngrijită și formele de împodobire a produselor. La Trascău, meșteșugul fierăritului a reclamat 70 de feluri de produse unelte din

luni, ca muncitori în cele 10—20 hamori, iar timp de 3 luni, în lunile de iarnă, prelucrau o parte din semifabricatele de fier de plug și sapă, după comenzile primite. Se angajau și pentru desfacerea diferitelor unelte și pentru tehnica topirii și lipirii fierului, din care cauză au fost numiți fierari « calzi » (*melegkovács*). Nicovalea (*üllő*) fierarilor era așezată jos pe pământ. Având însă foale de piele duble puteau produce căldura necesară pentru topirea fierului de plug, a sapei, a executării potcoavelor, secerelor și diferitelor cuie « țigănești ». Ei executau clopote pentru vite (*marhabarang*), diferitele lanțuri (*lánc*), piedici pentru cai de lacăt (*vasbékó*), pari de fier

pentru făcut găuri în pământ (*karózó-vas*) etc.

Fierarii maghiari executau diferite ferecături (*vasalás*) potcoave de cai, boi și cizme, ferecături de căruțe, roți; diferite unelte ca securi (*szerekercse*), bardă (*bárd*)

(*lakat*); clante (*kilincs*) zăvoare (*retesz*), chei (*kulcs*), trăgătoare de uși (*ajtóhuzó*) etc. Fabricau și balamale (*sarokévas*), de porți, de uși, de fereastră, grilaje (*rács*), table de fereastră și de ușe etc. Nu lipseau dintre produse și alte articole: puști

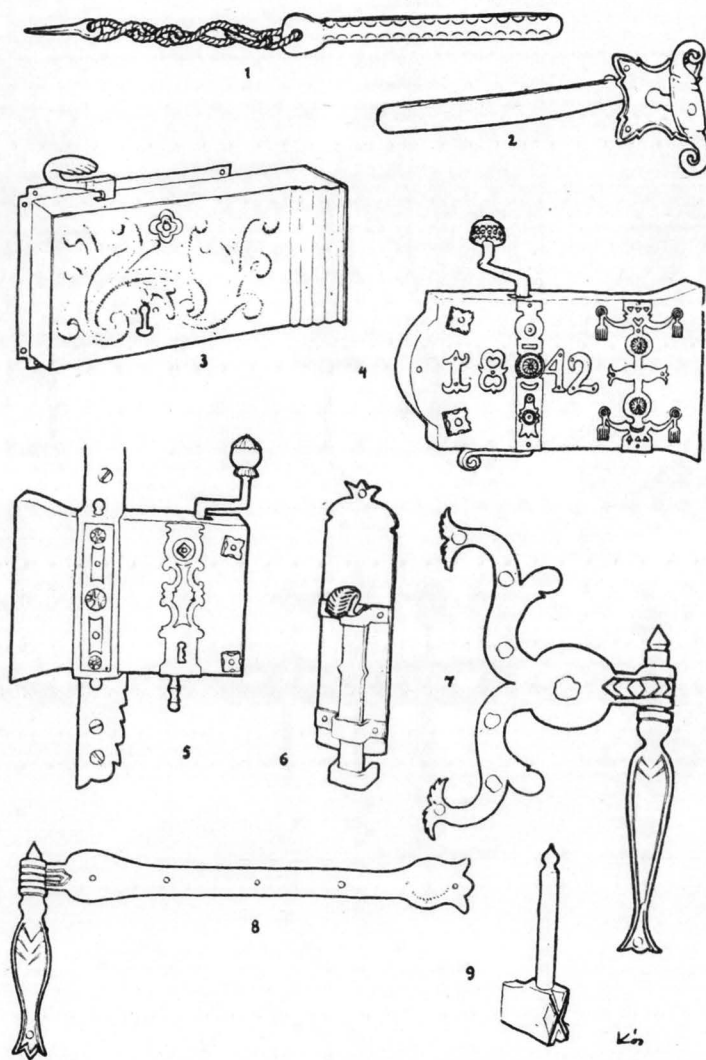


Fig. 7. — 1, zăvor de poartă mare (*kapuretesz*); 2, zăvor de poartă mică (*kiskapukilincs*); 3, zăvor de tindă de la începutul sec. XIX; 4, din jurul anului 1842 cu aplicații de aramă; 5, din jurul anului 1860 cu aplicații de aramă; 6, zăvor de la ușă dublă de pivniță (*ajtóretesz*); 7—8, balamale de fereastră (*ajtósarok*); 9, balamale de fereastră.

topoare (*fejsze*), ciocane pentru coasă (*kaszakalapács*), tîrnăcoape (*csakány*), sfrelele (*furó*), clește (*harapofogó*), cintare (*font*), cuiе înflorate etc. De asemenea produceau unelte de bucătărie, amnare (*csiholó*), mîțe de fier (*vasmacska*), pirostrii (*háromláb*), frigări (*nyárs*), tigăi pentru clătite (*palacsintasütő*), tigăi cu picioare (*serpenyő*), cratițe cu picioare (*lábos*). Mai făceau lucrări de lăcătușerie ca, broaște de uși și de lăzi (*zár*), lacăte

(*puska*) de vînătoare, de luptă, pistoale (*pistaj*), săbii (*kard*), lănci (*lándzsá*), ceasuri (*óra*) de perete, de turn ș.a.

Produsele făcute de fierari la comandă erau de obicei împodobite. Ornamentarea era « scrisă » (*írás*), șinele sau benzile mai înguste de fier prezentau la cele două margini, de obicei, cîte o bordură săpată în linie simplă. Această bordură la benzile mai late, de pildă, de la căruțe, este ornamentată cu fiare de împodobire, aplicate,

drepte, ondulate în formă de lună, de puncte, stelute sau cercuri mici.

Unele motive cu toate că sînt numite flori sau figuri (*alak*) sînt elemente geometrice. Inițial aceste ornamentări au urmărit un scop practic, posibilitatea ca

Un grup special de produse din Trascău sînt grilajele. Modul de viață și împrejurările istorice ale orașelului, au necesitat aplicarea grilajelor la ferestre, pivnițe, camere. La grilajele vechi distanța dintre vergelele verticale fiind mare, spațiul liber

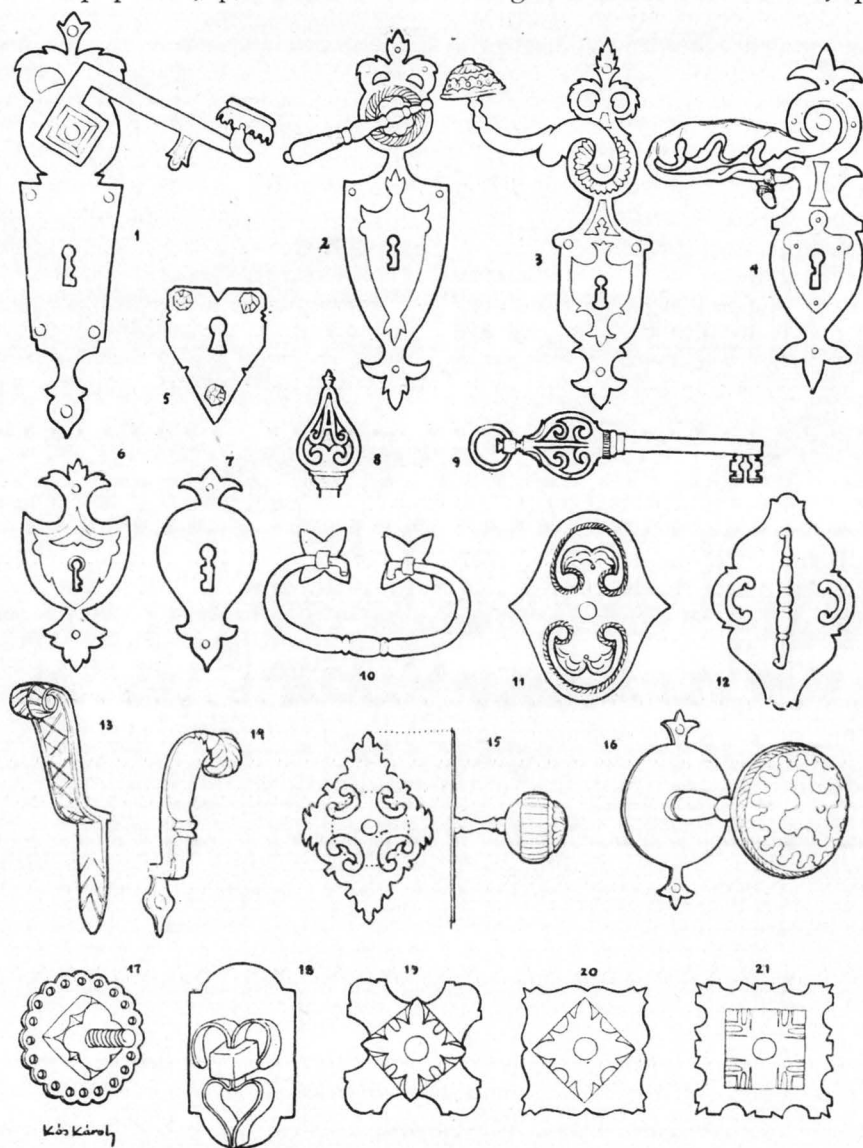


Fig. 8. - 1-4, clanțe de ușă (*kilincs*) vechi și noi; 5-7, șilturi de ladă de mireasă, vechi și noi; 8-9, chei de ladă de mireasă; 10, miner de ladă vopsită; 11-16, trăgătoare de ușă (*ajtóburzó*): 14, veche, incompletă; 15-16, cu aplicație de aramă; 17-21 șurube la balamalele porții (*kapusarokszeg*); 18, partea dinăuntru.

proprietarul să-și recunoască mai ușor propriile produse. O dată cu răspîndirea cunoștinței de carte, alături de motivul central vechi, fierarii au început să așeze și monograma proprietarului.

Inscripțiile mai lungi, după moda secolului al XIX-lea, sînt așezate în mijlocul suprafețelor libere, literele avînd un caracter decorativ.

este umplut cu benzi îndoite decorativ în formă de melc. Cînd unele părți din grilaj stau în afară de planul peretelui, se observă influența barocului, iar la grilajele cu ornamentație aplicată, influența empirului.

Arta din fier în Trascău s-a dezvoltat o dată cu tehnica, cu gusturile și pretențiile consumatorilor.

KÓS KÁROLY

CĂLĂTORIILE MITROPOLITULUI NEOFIT ÎN ȚARA ROMÎNEASCĂ ÎN A DOUA JUMĂTATE A SEC. XVIII

Din lungul șir de călugări greci, alungați din patria lor de greutățile stăpînirii otomane, mulți au ajuns și prin părțile noastre, căutînd azil și milostenii.

Cînd înaintarea turcească s-a oprit în dreptul țărilor noastre la Dunăre (Principatele Romîne păstrîndu-și, dacă nu libertatea politică, cel puțin libertatea culturii), acești refugiați greci, împrăștiați de prigoana otomană, s-au aciuiat pe lângă mănăstiri sau curțile noastre domnești cu îngăduința binevoitoare a domnilor care, după prăbușirea Bizanțului și a statelor slav-dunărene, aveau rolul de protectori ai creștinătății ortodoxe.

Dintre acești călugări, mulți au fost buni cărturari, cîțiva chiar străluciți reprezentanți ai tradiției ortodoxe bizantine. Dar, chiar atunci cînd au rămas ani îndelungați prin părțile acestea și au fost urcați pînă la cele mai înalte trepte ale ierarhiei bisericești, prea puțini dintre ei au reușit să-și găsească la noi, cu adevărat, o nouă patrie.

Din rîndul celor ce s-au integrat cu totul în viața țării noastre, se desprinde o figură deosebit de interesantă pentru cercetătorul vechilor noastre monumente de artă. În timpul domniei lui Constantin Mavrocordat, întîlnim ca profesor al beizadelor, pe călugărul Neofit Cretanul¹. Născut în acea insulă a arhipelagului, unde se îmbinau amintirile trecutului grecesc cu influențele umanismului italian, se stabilise la noi, atras de prețuirea de care se bucurau aici erudiții ca el. Mavrocordații, primii domni fanarioți, veneau impuși de Poartă, după Șerban Cantacuzino și Constantin Brîncoveanu, domni ce e drept confirmați de Poartă, dar aleși de Sfatul Țării. Atît domnia impulsivului Șerban Cantacuzino cît și aceea a ponderatului

Constantin Brîncoveanu, fuseseră dominate — din punct de vedere cultural — de activitatea și inițiativele învățatului stolnic Constantin Cantacuzino. Format în atmosfera umanistă a Universității din Padova, acesta a avut cuvîntul hotărîtor în întemeierea « Școlii grecești din București », iar opera lui istorică a deschis alte orizonturi și a dat alte temeuri studiului trecutului românesc. După acești domni atît Nicolae Mavrocordat cît și fiul său au făcut tot ce le-a stat în putință pentru a continua opera culturală a acestor înaintași și pentru a se integra în viața țărilor pe care ajunseseră să le conducă. Nu vroiau să apară ca reprezentanți ai Porții, de care fuseseră numiți, ci ca descendenți — ai vechilor dinastii romînești, chiar ai lui Alexandru cel Bun, așa cum ținea s-o arate cronicarul lor oficial, Radu Popescu. În vremea în care a fost preceptor al fiilor domnului, Neofit a putut cunoaște renumita bibliotecă adăpostită între zidurile mult împodobitei mănăstiri Văcărești, ctitoria lui Nicolae Mavrocordat, replică a echilibratelor și prețioasei ctitorii brîncovenesti de la Hurz². În sala boltită care o ascundea, Neofit s-a putut bucura de toate acele comori strînse cu pasiune și păstrate cu gelozie de Mavrocordați. Se aflau acolo adunate, alături de monede vechi, neprețuite manuscrise și rare ediții — unele moștenite din bibliotecile Brîncovenilor și Cantacuzinilor dispăruți — altele cumpărate cu bani grei din centrele de cultură din întreaga lume. Emisarii papei și ai monarhiilor din Apus pindeau vreun moment de slăbiciune din partea Mavrocordaților, ca să achiziționeze aceste cărți pentru stăpînii lor. Din prețuirea pentru cultura lui și ca răsplată pentru învățatura dată beizadelor, Constantin Mavrocordat, îl înalță pe Neofit³ în anul 1738, la rangul de

¹ Erbiceanu Constantin, *Cronicarii, greci care au scris despre România în epoca fanarioță*, București, 1888, p. 113. *Condica veche a hirotoniilor din Mitropolia București*, p. 45—46. Iorga N., *Istoria bisericii romînești și a vieții religioase a romînilor*, București, 1932, vol. I, p. 40, vol. II, p. 63, 90, 139, 163.

² Mihordea V., *Biblioteca domnească a Mavrocordaților. Contribuții la istoricul ei*. Acad. Rom., Memoriile Secțiunii istorice, seria III, t. 22, mem. 16.

Iorga N., *Știri nouă despre Biblioteca Mavrocordaților și despre viața muntească în timpul lui Constantin Vodă Mavrocordat*, Acad. Rom., Memoriile Secțiunii istorice, seria III, t. IV, mem. 6.

³ Iorga N., *Istoria literaturii romîne în sec. XVIII*, Bucureștii, 1901, p. 514: «Un activ mitropolit muntean a fost Neofit din Creta. Supt arhipăstoria acestui grec — ceia ce arată cît de zadarnice sînt inchipuirile unei dușmăanii sistematice a grecilor contra neamului românesc, limbii și culturii lui — s-au tipărit o sumă însemnată de cărți religioase ».

Mitropolit al Ungro-Vlahiei, aducându-l la Curte, unde forfoteau atîți prelați ai Orientului care-și motivau prezența fie ca învățători, sau sfătuitori ai domnului, fie ca îndrumători ai vieții culturale. Mai tîrziu, cînd biblioteca de la Văcărești se irstea în datoriile grele pe care Constantin Mavrocordat trebuia să le achite Porții, Neofit simte nevoia să înființeze o bibliotecă la Mitropolia din București, pentru care ridică un local anume. În schimbul banilor împrumutați domnului, el păstrează o parte din cărțile de la mănăstirea Văcărești, pe care împreună cu propria sa bibliotecă le lasă prin testament Mitropoliei din București¹. Dar, nu numai în viața culturală a țării, Mitropolitul Neofit lua parte activă. El trăia ritmul evenimentelor politico-sociale ale vremii sale, integrîndu-se pe deplin intereselor romînești. Mavrocordaii, oameni practici, căutaseră să repartizeze mai just impozitele pe clase sociale, pentru a pune ordine în administrație și totodată pentru a-și asigura vistieria. Din acest motiv, dar și încălzit de ideile generoase ale filozofilor francezi, care începuseră să trezească secolul al XVIII-lea, Constantin Mavrocordat a îndeplinit dorința schițată de tatăl său de a dezrobi pe țărani și a stăvili oarecum grelele lor obligațiuni. Nu este desigur întîmplător faptul că cele două hrisoave din anul 1746, privitoare la dezobirea țaranilor, sînt contrasemnate de Neofit. Împins de același îndemn, de a nu se izola de frămîntările zilei și cîștigat cu totul de mediul romînesc, Neofit iese în anul 1753 pe străzile Bucureștiului, în fruntea unei populații revoltate de uneltirile pe care o clică de fanarioți afaceriști le urzeau în jurul domniei³.

Dar, ceea ce face pe acest personaj să fie deosebit de interesant din punctul de vedere al istoriei vechilor noastre monumente de artă, sînt călătoriile lui prin Țara Romînească, în anii 1746 și 1747, pentru a inspecta buna stare a locașurilor biseri-

cești. Cu această ocazie el însemnează în grecește, într-un jurnal de călătorie, tot ceea ce îi atrage luarea aminte⁴. Aceste însemnări nu sînt numai acele ale unui conștiințios administrator, care inventariază cu grijă starea averilor mitropoliei și a mănăstirilor pe unde trece, dat fiind că, după ce își îndeplinește îndatoririle sale administrative și arhieresti, Neofit se grăbește — cu plăcere și interes de cercetător al trecutului — să descopere istoria monumentului vizitat și să noteze legendele țesute în jurul lui. Desigur, descrierile sale nu au savoarea și pitorescul acelorale lui Paul de Alep, însoțitorul patriarhului Macarie al Antiohiei, care venise prin țările noastre cu o sută de ani mai înainte, și era uimit de generozitatea gazdelor și frumusețea țării⁵. Nici urmă la el din lirismul zgomotos al romanticilor, care mai tîrziu au trecut prin aceleași locuri. În fața unui monument de artă veche romînească aceștia nu vedeau frumusețea plastică, ci urmele unui trecut vitejesc, care să le dea forțe noi de luptă pentru mișcarea de independență și democratizare a țării. Cunoscînd limba slavonă, Neofit traduce și însemnează pisanile și inscripțiile pietrelor de mormînt. El privește cu ochiul unui om de știință, știind să aleagă ce este mai semnificativ pentru trecutul monumentului. De aceea, din punct de vedere istoric, cîteva din observațiile lui sînt prețioase și astăzi, cu atît mai mult cu cît timpul a fărîmițat unele din urmele trecutului, ce se mai păstrau pe vremea lui.

Dar, să începem să analizăm « *Notele călătoriei ce am făcut prin eparhia noastră, în zilele prea înălțatului și de Dumnezeu iubitorul Domn, Ioan Constantin Nicolae Voievod* ».

« Luni 2 iunie am plecat din București de la Mitropolia noastră . . . și am ajuns la fîntina Babei urmați de preoții din București. Și aici pogorîndu-ne, am eliberat pe preoți spre a se întoarce acasă . . .

¹ Anineanu Marta, *Din istoria bibliografiei romînești*. Catalogul sistematic din 1936 al Mitropoliei din București. Bibl. Acad. R.P.R., *Studii și cercetări de bibliologie*, I, 1955. Mateescu C. N., *Însemnări din « Condica de casă a Mitropolitului Neofit I. Cretanul »*, « *Miron Costin* », 1915, nr. 1, p. 12—14.

² Iorga N., *Istoria romînilor*, vol VII, *Reformatorii*, București 1938, cap. I, *Constantin Mavrocordat și opera lui*, p. 130—142.

³ *Ibidem*, p. 168—169.

⁴ *Condica Mitropolitului Neofit*, 1746 B.A.R., msse romine, 2106.

⁵ Cioran Emilia, *Călătoriile Patriarhului Macarie de Antiohia în Țările Romîne*, 1653—1658, teză pentru licență de istorie, București, 1900.

⁶ Enăceanu Ghenadie publică traducerea călătoriilor Mitropolitului Neofit în « *Bis. Ort. Rom.* », 1875—1876, 2, p. 315—327, 632—640 și 737—744; « *Bis. Ort. Rom.* », 1876—1877, 3, p. 7—22 și 175—183; « *Bis. Ort. Rom.* » an XIV, p. 718—724.

Seara am ajuns la casa Marelui Vornic Constantin Dudescu, la Frăsinești, și am dormit aici în această noapte ». Să-l lăsăm pe Neofit să « ospăteze », să-și rezolve chestiunile administrative și bisericești la moșia Mitropoliei Tobolia și în satul Suchat, « unde se află și biserica de lemn » și să-l întîlnim la Negoiești, « mănăstire fondată de prea fericitul domn Matei Basarab, așezată pe malul stîng al Argeșului . . . fiind închinată la Sfîntul Munte ». Chiliile mănăstirii Negoiești, unde Neofit a poposit pentru o noapte, nu mai există astăzi, iar biserica este în ruină ¹.

După Negoiești, Neofit vizitează Comana. Veche mănăstire și cetate ridicată împotriva turcilor, probabil de către Vlad Țepeș în anul 1462², a fost refăcută în anul 1588 de către Radu Șerban înainte de a fi voievod, și a fost socotit pe atunci ca adevăratul ei ctitor. Un veac înainte, Paul de Alep ajunsese la Comana, « pe căi grele », trecînd, « în corăbii bălțile și mocirlele de nepătruns, care înconjoară mănăstirea ca o insulă ». Dar, ceea ce îi plăcuse mai mult erau « straturile de iarbă verde, care se întindeau în toată curtea mănăstirii, cu izvoare de apă limpede curată și chiliile călugărilor așezate jur împrejur »³. Mai puțin sedus de pitoresc, Neofit ne înștiințează că această mănăstire « este închinată la Sfîntul Mormînt de către repausatul Domn Nicolae Mavrocordat ». Fiind într-un anotimp mai secetos, intră în mănăstire fără luntre . . . Rezumă corect pisanția și continuă cu o succintă descriere a mănăstirii, dovedind calitățile sale de observator obiectiv și lăsînd astfel o mărturie de felul cum se înfățișa acest

monument istoric pe vremea lui⁴, « Cel dintîi care a fondat această mănăstire a fost Șerban Vodă Basarab, părintele lui Constantin Basarab, ctitorul mitropoliei, pe care mănăstirea a înființat-o la 7097 de la Adam (1589), iar 7117 de la Adam (1609) Radu Basarab voievod a zugrăvit biserica, unde sînt pictați Radu voievod, Doamna sa Elena și doi copii ai săi Ioan și Ancuța. După acestea la 7208 de la Adam (1700) Șerban Cantacuzino, Marele Paharnic, fiu al lui Drăghici Marele Spătar și nepot de pre femeie a zisului Șerban Basarab, a reînnoit biserica și a ridicat zidurile, care sînt înalte de 7—1/2 stînjeni. A făcut înăuntru în mănăstire și un paraclis, la anul 7103 de la Christos, pe numele sfinților Sipridon și Eftimie. Toată mănăstirea este în formă pătrată, avînd în fiecare unghi cîte o citadelă, iar zidurile sînt duble: are și foișoare de piatră săpată și porțile sînt de fier. Și ca să vorbesc pe scurt este o construcție minunată, și mult valorează toată din pietre cioplite și cărămizi și pare a fi un castel de necălcat. De cutremur însă și mai mult de neingrijire, este în pericol de a se ruina »⁵.

La Grădiștea, slujește în biserica de piatră, cu hramul « Adormirea Maicii Domnului », făcută de « Petru, bărbatul Chiajnei Grădișteanca »⁶

De la Neofit, ne rămîne o însemnare foarte prețioasă despre Schitul Babele, care astăzi nu mai există. În biserica de atunci, a putut citi că « acest schit s-a făcut de Vlad Voievod Basarab⁷ și de fiul lui, Radu și Mircea Voievod, la 7001 de la Adam (1493) fiind mitropolit în Ungro-Vlahia Ilarion și egumen în zisul

¹ Iorga N., *Istoria bisericii românești și a vieții religioase a Românilor*, București, 1932, vol I, p. 287 și vol. II, p. 64. Drăghiceanu Virgil, *Cronica*, «Bul. Com. mon. ist.», 1915, p. 46—47.

² Brezoianu, *Mănăstirile închinat și călugării străini*, București, 1861, p. 41. Lapedatu Alexandru, *Mănăstirea Comana*, «Bul. Com. mon. ist.», 1908, p. 9-28; *idem*, *Două noi inscripții de la Comana*, notiță epigrafică, «Bul. Com. mon. ist.», 1909, p. 120—122.

³ Cioran Emilia, *op. cit.*, p. 210.

⁴ Iorga N., *Inscripții din bisericile românești*, București 1905, vol. I; *Mănăstirea Comana*, p. 84. Lapedatu Alexandru, *Mănăstirea Comana*, p. 16.

⁵ În anul 1852, Cezar Boliac trece pe la Comana, pentru a întocmi un raport guvernului despre soarta mănăstirilor închinat. Acest arheolog amator ne dă o descriere literară plină de resentimente întemeiate dar fără nici o observație obiectivă din punct de vedere științific: « Am intrat singur în curtea mănăstirii înconjurată de case mari ce seamănă nelocuite . . . Am intrat în biserica deschisă fără să văd nici un om, nici o candelă aprinsă, o sărăcie lucie, vreo două cărți prăfuite pe tripede și o lespede de marmură sculptată admirabil cu stema Domnului Țării, arată mormîntul ctitorului Am decalcat cîteva sculpturi de pe fragmente zdrobite cu dărîmarea bisericii lui Șerban . . . și am plecat cu inima zdrobită ». Cezar Boliac, *Mănăstirile din România* (Mănăstirile închinat) București, 1862, p. 18.

⁶ Enăceanu Ghenadie, «Bis. Ort. Rom.», 1875—76, p. 325, nota 1: « Portretele clucerului Petru și ale familiei sale se află zugrăvite pe pereții de lingă ușa bisericii ».

⁷ Lapedatu Alexandru, *Vlad-Vodă Călugărul 1482—1496*, monografie istorică, București, 1903 «*Conv. lit.*», 1903, p. 48—49 a extrasului.

schit un Visarion oarecare», Neofit este singurul care lasă cuprinsul acestei inscripții, dispărută și ea.

La mănăstirea Căscioarele, Neofit, curios să afle data înființării mănăstirii, întreabă pe localnici, însemnând o dată cu tradiția locală și cele văzute de el în biserică. «Despre zidirea acestei mănăstiri n-am putut să aflăm altă dovadă, fiindcă hrisoavele ei sînt pierdute. Pe lângă acestea, mai căutînd, am auzit de la un logofețel, Mihalea, că în timpul dezordinilor un egumen al mănăstirii cu numele Teofan, avînd judecată cu egumenul de la mănăstirea Găiseni, acest logofețel Mihalea a citit un hrisov al zisei mănăstiri în care se cuprindea «că de la început biserica a fost ridicată de către Gîndea Balotescu, fiul lui Vrizei Slugerul și de Muza Rătescu. Care logofețel Mihalea deși nu-și aduce aminte bine anul, însă zicea că este zidire mai veche de trei sute de ani. Noi însă am găsit și o piatră în această mănăstire pe care era scris slavonește o dată. Și cu toate că era ștearsă de mulțimea anilor, am putut citi că la 6939 de la Adam, (1431) . . . spre amintire eternă a zidit boierul Neagu »¹. Este și un monument chiar în biserică pe piatra căruia este scris astfel «La 7013 de la Adam (1505) a repausat boierul Neagu Stolnicul, apoi la 7233 de la Adam (1725) biserica fiind căzută a pre-înnoit-o Doamna lui Grigore Ghica, Zoe »².

De la Căscioarele, Neofit a trecut prin Corbi, unde a văzut «case boierești și biserici de piatră». Apoi, prin satul Obislavele, Patrogia și Călinești, ajungînd la Pitești, «oraș negustoresc cu șapte biserici domnești, boierești și negustorești . . . Aici se află o biserică domnească de piatră . . . zidită de către preafericitul întru amintire Constantin Șerban Voievod Basarab, ctitorul mitropoliei din București, la anii 7072 de la Adam (1564), care este nezugrăvită». În locul bisericii din cartierul Piteștiului Greci, zidită de un Ioan Logofățul în zilele lui Petru Vodă,

fiul lui Mircea Vodă la anul 7072 de la Adam (1564), după cum ne spune Neofit, se ridică astăzi o modestă biserică de oraș, care nu mai păstrează nici o urmă din vechiul locaș.

Și în sfîrșit, trecînd prin satul Butașa, «cu biserica de lemn», și prin Flești, Neofit ajunge Joi seara, 16 iulie, la Curtea de Argeș. La Biserica Domnească, cu hramul Sfîntului Nicolae, ce-l interesează mai mult sînt moaștele Sfîntei Filofteia, pe care le-a văzut și le descrie amănunțit. Paul de Alep scria că pe vremea lui Matei Basarab, Sfînta Filofteia avea un sinacsar sau o slujbă proprie. Neofit însă declară că «despre viața, suferințele și patria martirei n-am putut să aflăm nimic scris, fiindcă unul din boieri, cu mulți ani înainte, mergînd acolo, a luat cartea unde erau scrise viața și slujba martirei, ca să o transcrie și după împrejurările timpului a fugit în Moldova și astfel s-a pierdut». Neofit, uitîndu-se la vechea pictură a bisericii, ce reprezenta scene din viața sfîntei, și adunînd povestirile preoților și locuitorilor, alcătuiește «viața și martirul Sfîntei Filofteia de la Argeș». În anul 1751, Radu Zugravul pictează pe stîlpul sting al altarului cinci scene din viața sfîntei, reprezentînd momente identice cu acelea din legenda compusă de Neofit, ceea ce ne arată că și mitropolitul și zugravul au avut aceleași izvoare de informație³. Intrînd în biserică la dreapta, Neofit vede o piatră «pe care este sculptată figura lui Radu Vodă». Desigur că el cunoștea afirmația cronicii cantacuzinești că, după moartea lui Negru-Vodă, «i-au făcut și statul de piatră, adică chipul lui, care se află în slona acelei biserici»⁴. Iată-l acum pe Neofit covîrșit de admirație în fața bisericii lui Neagoe: «Iar noi vom căuta să descriem cît ne va sta cu putință frumoasa Mănăstire a Argeșului». Și Paul de Alep văzuse mănăstirea «ca pe un obiect de minunăție a minții și fără de asemuire în acest principat» și îi descriesese cu entuziasm orna-

¹ Un Neagu (Neagoe) vistier apare, sub Dan al II-lea, în documente din 1428 (sept. 10) și 1428 (oct. 7).

Documente privind istoria Romîniei, veac. XIII, XIV și XV B. *Țara Romînească*, p. 74 și 75, p. 87 și 88.

² Iorga N., *Ist. bis. Rom.*, București, 1932, vol. II, p. 52, Nr. 149.

³ Mazilu D. R. (profesor), *Sfînta Filofteia de la Argeș*, Lămurirea unor probleme istorico-literare. Monografie hagiografică. Monit. of. și Impr. st., București, 1933, p. 35.

⁴ Șincai Gh., *Chronica Romînilor*, an 1215, *Vezi și Drăghiceanu Virgil*, «*Bul. Com. mon. ist.*», p. 195.

Drăghiceanu Virgil, în *Curtea Domnească de la Argeș*, «*Bul. Com. mon. ist.*» 1917—1923, socotește că nu poate fi vorba decît de piatra de mormînt a lui Dan fiul lui Radu și urmașul lui, mort în luptele cu Sișman, țarul de la Tîrnava, cum este pomenit și în pomelnicul bisericii.

Cît privește ctitorul Bisericii Domnești, Neofit repetînd pe cronicari spune: iar Negru Voievod . . . este cel dintîi domnitor creștin ce-a fost în Valahia. De asemenea, cea dintîi biserică creștinească ce s-a zidit în Valahia este aceasta unde se află reliefele Sfîntei Filofteia.

mentele ajurate și aurite, apreciindu-le valoarea¹. Înainte de a începe descrierea mănăstirii, descriere împesăritată cu amănunte artistice și arheologice², Neofit spune că « aici mai înainte a fost Mitropolia Ungro-Vlahiei cu biserică mică, pe care ruinând-o prea fericitul Neogoe a ridicat această prea frumoasă biserică. Și strămutind mitropolia la Tîrgoviște, a numit această mănăstire arhimandriție prin stăruința prea Sfîntului Patriarh al Constantinopolului Nifon, care era confesorul lui Neogoe-voievod. Nifon, acest om prea luminat, își trăgea neamul său din Moreea, după cum am citit într-o carte veche romînească ce se află la mănăstirea Argeșului ». Dacă în privința lecturii pietrelor de mormînt, Neofit face ca arheolog operă de precursor, în privința aspectului artistic, el se mulțumește în schimb, să copieze întocmai descrierea mănăstirii Argeșului din acea « veche carte romînească » ce nu era decît « viața Sfîntului Nifon patriarhul Constantinopolului », scrisă de Gavril Protul, dovedindu-ne în același timp atît lipsa lui de imaginație și sensibilitate față de frumos, cît și înclinarea către arheologie³. Cînd face înconjurul bisericii, ca și atunci cînd intră înăuntru, Neofit lasă impresia că se mișcă ținînd în mînă acea carte, controlînd din cînd în cînd cu ochii ce era scris, deoarece observă că numai există ca pe vremea lui Gavril Protul « în altar deasupra Sfîntei Mese un cuvuciu, cu turlușoare diferite, turnate foarte frumos în bronz, după cum spune istoria, dar pe care noi nu l-am văzut fiind stricat de răzmerițe ». Din lucrurile care astăzi nu se mai văd, căci o dată cu

dărîmarea bisericii și ridicarea ei de către Lecomte de Nouy s-au distrus și o bună parte din fresce, Neofit ne descrie și un fragment din tabloul ctitoricesc, care reprezintă pe părinții Doamnei Despina: « Cneazul Lazăr și soția sa Milița, ținînd amîndoi o mănăstire, pe care » a zidit-o din temelie cneazul în Serbia și « care după cum am auzit are zece turlușuri și este lungă de trei sute de picioare, fiind toată din marmoră săpată »⁴.

Ajuns la Rîmnic, unde episcopul Climent tocmai sfîrșise de clădit biserica episcopală pe ruinele celei mai vechi episcopii din țară⁵, arsă în timpul războiului dintre turci și nemți⁶, Neofit nu notează decît că « biserica cea veche s-a reclădit de episcopul Climent, care a ridicat și biserica de la Cîmitirul Sfîntei Episcopii « Bolnița », unde se serbează hramul Adormirii Maicii Domnului. Este de observat că aceste clădiri noi nu trezesc curiozitatea arheologului. Astfel, putem să ne dăm seama încă o dată că Neofit se simte atras numai de urmele evidente ale unui trecut îndepărtat, pe care dorește să-l descifreze, iar nu de valoarea artistică a unui monument. De aceea, descrie în trecăt orașul Rîmnic, « cu case destule și biserică de piatră » în sfîrșit, în-țuică să pomenească « Drumul lui Traian, împăratul romanilor, care merge pînă la Dunăre, la Orașul Nicopole și din care urme se văd și pînă acum resturi ». Zărește din sus de Rîmnic, pe un deal numit în limba locului « Cetățuia », o biserică « zidită pe urmele unei vechi cetăți de către Teodosie Mitropolitul Ungro-Vlahiei »⁷.

În sfîrșit, marți seara, 23 iulie, mitropolitul Neofit ajunge la Cozia. Paul de

¹ Cioran Emilia, *op. cit.*, p. 139.

² În biserică, Neofit citește inscripția de pe mormîntul lui Neogoe. El află că Neogoe « neputînd să zugrăvească biserica a lăsat succesorului său « Radu cel Frumos » obligația să o termine. Neofit confundă pe Radu cel Frumos cu Radu de la Afumați, ginerele lui Neogoe și al Doamnei Despina, ale cărui fapte vitejești le atribuie primului. Tot pe seama lui « Radu cel Frumos » pune inscripția în care Radu de la Afumați spune cum a terminat zugrăvirea bisericii. Și cînd traduce inscripția aflată pe frumoasa lespede a lui Radu de la Afumați, el atribuie numeroasele războaie aceluiași « Radu cel Frumos », de pe mormîntul căruia am extras cele ce ș-au putut, fiindcă piatra era stricată și n-am putut să înțelegem ».

³ « Este prea frumoasă această biserică zidită toată din piatră săpată și lipită una de alta cu atîta artă, că se pare a fi toată un corp. Sînt toate pietrele săpate și înfrumusețate cu flori sculptate, iar pe dinlăuntru sînt legate cu legături de fier meșteșugite și găurile sînt umplute cu plumb topit. . . Și crucile pe turlușuri tot poleite cu aur și turlușurile tot cioplite cu flori și unele făcute sucite și împrejurul boltelor sînt steme cioplite cu meșteșug și poleite cu aur. . . Este și un cerdăcel dinaintea bisericii pe patru stîlpi de marmoră pestriță foarte minunată, boltit și zugrăvit și învelit și acela cu plumb și pardosită toată biserica, tinda și altarul cu marmoră albă și toate scobiturile pietrelor din afară le vopsi cu lazur albastru ». Vezi « *Bis. Ort. Rom.* », 1875—76, p. 639, și Tit. Sîmedrea, *Viața și traiul sfîntului Nifon Patriarhul Constantinopolului*, București, 1937, p. 27.

⁴ Brătulescu Victor, *Frescele din biserica lui Neogoe*, 1942, p. 21, fig. 24 și p. 26.

⁵ Fotino, *Istoria generală a Daciei*, trad. de G. Sion, București, 1859, t. III, part. V, p. 173.

⁶ Sf. *Episcopie a Eparhiei Rîmnicului Noul Severin în trecut și acum*, București, 1906, p. 137.

⁷ Iorga N., *Inscripție*, vol. I, p. 177, nr. 365.

Alep, cu o sută de ani mai înainte, vizitase aceleași locuri. El fusese înfricoșat de sălbăticia drumului: « o potecă strimță pe marginea drumului, pe care numai un cal poate să meargă deodată, deși cu mare grijă și teamă căci riul curge formind talazuri ca ale oceanului, printr-o vale înspăimântător de adincă, între munți neumblați acoperiți cu păduri nestrăbătute »¹. Mai realist, Neofit scrie că mănăstirea Cozia « este așezată între doi munți într-un loc strimț, că din valea unui munte pînă în valea celuilalt abia intră mănăstirea și riul Olt ». Pe el îl interesează mai ales faptul că biserica are hramul Sfintei Treimi și că este « fondată de prea fericitul Mircea Voievod, iar după aceasta s-a înfrumusețat de către Constantin Brîncoveanu-voievod, după cum spune în inscripția românească de deasupra ușii »². Transcriind această pisanie, ca și pe aceea din lăuntru bisericii, spiritului său științific nu-i poate scăpa deosebirea dintre cele două inscripții, care dau una anul 1301, iar cealaltă anul 1386, ca dată a înființării³. Ne spune că este îngropat acolo « însăși prea fericitul Mircea-voievod precum și Doamna lui », fără ca din nefericire să ne dea inscripția astăzi cu totul ștearsă »⁴.

Notează că mănăstirea are două paraclice și un « cuvuciu », afară de nartexul bisericii mari, acoperit și zugrăvit. Sub acest acoperământ susținut de patru coloane se afla atunci o fîntînă, în care se stîngea apa. Astăzi, cuvuciuul nu mai există. Pe vremea lui Neofit, clopotnița distrusă în

zilele lui Barbu Știrbei « era încă înaltă și sigură cu clopote foarte frumoase ». Pisania din tinda bolniței, pe care o dă, precum și celelalte însemnări despre Cozia, nu aduc nimic nou pentru cercetătorul de azi⁵.

O dată cu plecarea de la Cozia, notele mitropolitului Neofit sînt luate în fugă. Transcrie pisania schitului de maici Ostrovul⁶, și a mănăstirii Fedeleșcioiu⁷, povestește legenda capului sfîntului martir Mercurie, ce se află în biserica Sfîntului Gheorghe din orașul Ocnele, pomenește în trecut pe ctitorul mănăstirii Titireci⁸; cit despre mănăstirea Govora⁹, însemnările lui nu aduc nici o știre nouă pentru noi.

Ajungînd la mănăstirea Dintr-un lemn, Neofit povestește amănunțit legenda acestei biserițe, făcută în întregime din lemnul stejarului, în care un păstor Radu a găsit o icoană a Maicii Domnului. În partea dreaptă a acestei icoane, astăzi îmbrăcată în argint, Neofit a descifrat atunci cu greutate, « deoarece literele erau șterse de vechime », însemnarea numelui picto ului « mina lui Damaschin ». Afară de această știre interesantă despre pictorul de icoane Damaschin și despre inscripția în care se pomenește primul ctitor Radu, în zilele lui Ioan Alexandru-voievod, citită pe o cruce de lemn ce se găsea atunci pe acoperișul bisericii¹⁰, nu se poate reține nimic original din cele spuse de Neofit despre biserica de piatră¹¹ ridicată de Matei Basarab, pentru a face un lacaș mai demn, icoanei minunate și nici despre mănăstirea Surpatele¹².

¹ Cioran Emilia, *op. cit.*, p. 161.

² Iorga N., *Inscripție*, p. 175, nr. 359.

³ *Ibidem* vol. I, nr. 360.

⁴ Cînd Grigore Alexandrescu trece pe la Cozia și face « descoperirea neașteptată și plăcută să găsească familia lui Mihai Viteazul în același mormînt cu a bătrînului voievod » abia poate desluși pe lespeda lui Mircea « cîteva cuvinte și numele ctitorului », Grigore Alexandrescu, *Poezii și proză*, Craiova, 1944, p. 566. Astăzi niciieri nu se mai pomenește că la Cozia s-ar afla mormîntul Doamnei lui Mircea. Ceea ce face să presupunem fie că acest mormînt a dispărut, fie că Neofit s-a înșelat.

⁵ Iorga N., *Inscripție*, vol. I, p. 174, nr. 355.

Neofit mai dă și inscripția după piatra de mormînt a Maicei Teofana, mama lui Mihai Viteazul, I o r g a N., *Inscripție*, p. 176, nr. 363, v.

⁶ Drăghiceanu Virgil, *Monumentele Olteniei*, rapoarte; II, *Schitul Ostrovul*, « *Bul. Com. mon. ist.* », p. 69.

⁷ Iorga N., *Schitul Fedeleșcioiu*, « *Bul. Com. mon. ist.* », 1912, p. 30—35.

⁸ Drăghiceanu Virgil, *Biserica Titireci-Vîlcea. Pisanie*. « *Bul. Com. mon. ist.* », 1914, p. 196.

⁹ Iorga N., *Inscripție*, vol. I, p. 178, nr. 367. Neofit trece și pe lingă un schit Zlătioara « unde locuiesc călugări » și îi notează hramul Sf. Nicolae.

¹⁰ *Ibidem* p. 182, nr. 384, Neofit, « *Bis. Ort. Rom.* », p. 9, 1876—77.

¹¹ *Ibidem* p. 181, nr. 382.

¹² *Ibidem* p. 182, nr. 385. Mănăstirea Surpatele a fost ridicată de boierii Buzești și refăcută din nou de doamna Maria, soția lui Constantin Brîncoveanu. Din lectura însemnărilor lui Neofit despre Mănăstirea Surpatele nu reiese că mitropolitul a trecut pe acolo ci mai degrabă că a scris numele ctitorului din auzite. Numai astfel se explică greșeala lui în privința ctitorului acestui lacaș, ce ar fi fost după cum spune el Matei Basarab.

Urcind în munte spre miazănoapte, Neofit sosește la mănăstirea Bistrița. Vechea pisanie a primului ctitor, banul Barbu Craiovescu, pe care o găsim citată numai de Neofit, nu se mai păstrează în biserica refăcută pe vremea lui Barbu Știrbei¹. La fel de prețioasă este și traducerea însemnată de Neofit în condica sa, după inscripția pietrei de mormînt, astăzi pierdută, a lui Moise-voievod². Inscripția, în care se arată cum a fost refăcută biserica banului Barbu Craiovescu, « care a fost și el din neamul basarabeștilor și luînd schimă monahicească a murit călugăr și s-a înmormîntat acolo », este fragmentar redată în traducere de Neofit³, iar însemnările exacte despre racla de argint a Sfîntului Grigore Decapolitul, aflate la mănăstirea Bistrița, dau știri verificabile astăzi⁴.

La Arnota, Neofit se oprește la mormîntul ctitorului Matei Basarab, transcriind inscripția de pe lespede de marmoră⁵. Apoi înseamnă traducerea interesantă a unui hrisov a lui Grigore Ghica din anul 1664 (1656), găsit acolo, socotindu-l important, deoarece din el se vede cum au fost aduse la așezare mănăstirile de la Biserica Domnească din Tîrgoviște, rămășițele Domnului Matei-voievod. Căci, « fiind multe răutăți și robii aici în țară de limbi păgîne i-au scos oasele afară și au stat cităva vreme acolo în biserică. Iar dacă a fost Mihnea-voievod Domnul Țării în urma lui Constantin Vodă, fiind oasele tot dezgropate, le-au trimis cu mare cinste tocmai acolo la această mănăstire Arnota precum a poftit în viață »⁶.

Cît despre mănăstirea Hurezul⁷, mîndria epocii brîncovenești, aceasta se ridică

prea nouă în fața ochilor de arheolog ai lui Neofit, pentru a se bucura de o atenție mai deosebită din partea lui. Cu toată valoarea ei artistică, el nu o învrednicește decît cu însemnări tot atît de sumare ca acelea privitoare la Episcopia Rîmniceului: « Mănăstirea este prea frumoasă... așezată la poalele unui munte, pe malul stîng al rîului Hurez ». În schimb, îl interesează pe el, bibliofilul și colecționarul, că se găsește acolo: « o bibliotecă prea însemnată cu vase de argint⁸, multe și scumpe »⁹.

Pregătindu-se de întoarcere la București, Neofit face o scurtă descriere a județului Vilcea, « prea frumos și mult locuit ». Poposit la Vieroși¹⁰, Neofit transcrie pisania ctitorului Ivașcu Goleșcu și ne lasă mărturia că încă din vremea lui această mănăstire, înconjurată ca o cetate cu ziduri puternice, cu chilii mari boltite și cu pivnițe încăpătoare, « era ruinată pe jumătate din cauza cutremurelor ».

În două zile, neobositul călător ajunge la mănăstirea Valea¹¹ și Aninoasa¹², cărora le rezumă istoricul, însemnîndu-le pisanile.

La mănăstirea Cîmpulung¹³, ca și la al de Alep¹⁴, Neofit înregistrează tradiția locală, care atribuie ridicarea ei întemeietorului legendar al Țării Romînești Negru-vodă, zis și Radu Negru. Cînd, în 1636, sub Matei Basarab, fusese refăcută vechea biserică stricată de cutremurul din anul 1628, se găsisse o inscripție, a cărei greșită citire a făcut să se atribuie vechei construcții, data de 1215¹⁵ în loc de aceea probabilă de 1315. Data de 1215 a fost trecută în pisania clădirii reparată de Matei Basarab, și copiată de Neofit care se află

¹ Neofit, « *Bis. Ort. Rom.* » an. 1876—77, p. 13.

² Neofit, « *Bis. Ort. Rom.* », an 1876—77, p. 15.

³ Iorga N., *Inscripție*, vol. I, p. 194, nr. 409.

⁴ Petroșanu R. Dragoș, *Sf. Grigore Decapolitul din M-rea Bistrița—Vilcea*. « *Bis. Ort. Rom.* », LIX, nr. 11—12, noiemb.-dec. 1941, p. 682—763.

⁵ Iorga N., *Inscripție*, p. 204, nr. 435.

⁶ Neofit, « *Bis. Ort. Rom.* », 1876—1877, III, p. 15.

⁷ Iorga N., *Inscripție*, p. 186, nr. 395.

⁸ Idem, *Arginturile lui Const. Brîncoveanu*, « *Bul. Com. mon. ist.* », 1914, p. 85—110.

⁹ Neofit, de la M-rea Hurez, trece pe la schitul Stoiceni care are « hramul Schimbarea la față a Mîntuitorului nostru Isus Hristos și este situat pe malul stîng al rîului Topolog », vezi Brătulescu Victor, *Biserici din Argeș și Vilcea*, « *Bul. Com. mon. ist.* », 1934, p. 39.

¹⁰ Nicolaescu St., *M-rea Vieroși din jud. Muscel, ctitoria marilor și vitejilor boieri din Golești*, București, 1936, p. 2.

¹¹ Brătulescu Victor, *M-rea Valea din jud. Muscel*, « *Bul. Com. mon. ist.* » 1931, p. 11—19.

¹² Ghika Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia*, « *Bul. Com. mon. ist.* », 1936, p. 43.

¹³ Neofit, « *Bis. Ort. Rom.* », 1876—77, III, p. 177.

¹⁴ Cioran Emilia, *op. cit.*, p. 148.

¹⁵ Dimitrie Onciul, *Opere complete, Originile Principatelor Romine*, București, 1946, p. 125.

pînă astăzi deasupra uşii bisericii¹. În vechea biserică, erau zugrăvite şi portretele lui Nicolae Alexandru-voievod, al fiului său Radu-voievod şi al lui Dan. Aceste portrete, care mai existau pînă în anul 1826, au fost văzute şi de Neofit în vizita sa². Portretul lui Radu Vodă, asociat cu data din inscripţie, a dat în tradiţia locului un «Negru-vodă», acelaşi cu legendarul «Radu Negru» al cronicarilor. De aceea, Neofit scrie că în biserică «este zugrăvit Negru-vodă şi fiul lui Dan şi un Nicolae al lui Alexandru-voievod»³.

În bisericuţa de la Nămăieşti, Neofit se opreşte în faţa icoanei făcătoare de minuni a Maicii Domnului, al cărei chip este astăzi cu totul şters şi ne spune că a fost îmbrăcat cu argint de vornicul Constantin Dudescu. Întrebînd pe locuitori despre originea acestei icoane, Neofit însemnează «că ar fi fost adusă din Serbia, acum o sută de ani de nişte Unguri, care fiind urmăriţi, au lăsat acea icoană în acel loc».

În sfîrşit, la 1 septembrie, după ce a rămas «destule zile la Tîrgovişte», Neofit se întoarce la Bucureşti.

În anul 1747, la sfîrşitul lunii iunie, mitropolitul Neofit face a doua călătorie prin Ţara Romînească. Notele acestei călătorii sînt luate la început în greceşte, tot de Neofit, iar apoi sînt continuate foarte pe scurt, de astădată în limba romînă, de un însoţitor al său. Această a doua călătorie are un alt caracter şi puţine fapte sînt interesante pentru noi.

Astfel, sosit la Bucureşti, Neofit sfinţeşte biserica ridicată de Iordache şi Sandu Bucşenescu, unde se mai păstrează zugrăvit portretul «mitropolitului Neofit care a venit aici în zilele domnului nostru Ioan Constantin-voievod în domnie la leat 1747»⁴.

Plecînd de aici, trage în gazdă la cula căpitanului Balotă din Ceparî. Baloteş-

tilor şi Bucşeneştilor le datorăm începuturile restaurării bisericii de la Curtea de Argeş, fapte consemnate de inscripţiile aflate în jurul ferestrelor de la nord şi sud, împodobite prin grija lor, cu chenare de piatră îngrijit sculptate. Ar fi de presupus că Neofit a iniţiat şi că tot el a sprijinit repararea timpelui şi a zugrăvelii vechi, reparaţie începută în anul 1751.

Citind notele fugare privitoare la această a doua călătorie, rămînem cu un sentiment de regret: dacă Neofit însuşi ar fi continuat însemnările, am fi avut desigur încă o serie de ştiri preţioase şi pentru alte monumente, cărora diacul neştiutor ce-l însoţea pe Neofit le-a însemnat doar numele: mănăstirile Cotmeana, Glavacioc, Mărgineni, Tîrşor şi Snagov.

Dacă în prima călătorie, Neofit pare a fi voit să se familiarizeze cu trecutul ţării pe care o păstorea, cea de a doua călătorie pare a oglindi dorinţa lui de a întări relaţiile cu familiile vechi boiereşti la curţile cărora se opreşte. Faptul pare cu atît mai convingător cu cît îl punem în legătură cu cele amintite mai sus despre participarea lui la răzmeriţa din anul 1755.

În lumina celor spuse pînă aici, Neofit ne apare ca un precursor. El este mai puţin un iubitor de frumos decît un pasionat pentru trecut. Grija lui de exactitate, atunci cînd este vorba fie de aşezarea fie de data unui monument, interesul pe care-l arată pentru vechile documente din mănăstiri dar şi pentru pisanii şi inscripţii, nu corespunde numai unor înclinări personale ci şi spiritului epocii sale. Căci în acest început de secol al XVIII-lea, «secol al luminilor», nu numai pentru Occident ci şi pentru sud-estul european, aceleaşi tendinţe de erudiţie umanistă apar în «Istoria Ţării Romîneşti»⁵ a stolnicului Constantin Cantacuzino sau în «Crono-

¹ Iorga N., *Inscripţii*, vol. I, p. 126, nr. 264.

Ibidem, p. 130—132.

Ibidem, p. 129, nr. 226.

Aceeaşi greşeală se repetă şi în altă inscripţie aflată de Neofit în biserică deasupra uşii prin care se confirmă de către Matei Basarab privilegiul dat de Radu Negru Cîmpulungienilor de a fi scutiţi de vamă. De asemenea Neofit transcrie şi inscripţia aflată pe o cruce de piatră ridicată de Duca Vodă în oraş pe locul unde se făcea tirgul. În inscripţie se întăresc aceleaşi vechi privilegii ale oraşului.

² Drăghiceanu Virgil, *Curtea Domnească de la Argeş*, «*Bul. Com. mon. ist.*», 1917—1923, p. 21.

³ *Ibidem*, p. 22.

⁴ *Ibidem*, p. 34.

⁵ Iorga N., *Scrierile Cantacuzinilor*, «*Operele lui Constantin Cantacuzino*», Bucureşti, 1901, p. 60—179; Stolnicul Const. Cantacuzino, *Istoria Ţării Romîneşti*, ediţie după un manuscris necunoscut îngrijită şi comentată de N. Cartoian şi Dan Simonescu, Craiova.

logia tabelară »¹. Deși este lipsit de pitoresc în descriere și de puțință de a armoniza izvoarele contradictorii pe care le cunoaște, totuși el ne dă știri prețioase prin exactitatea lor. Ceea ce ne atrage însă la el este pasiunea grăbită cu care-și ia notele pentru plăcerea lui personală permițându-și să se orienteze într-un trecut istoric, la capătul unei zile pline de îndatoriri administrative și bisericesti. Recunoaștem astfel în el nu numai pe învățatul umanist, dar și pe cretanul venit dintr-o insulă, unde se suprapuneau vechi urme

de civilizații strălucite și obișnuit ca fiecare ruină istorică să-i vorbească despre vremi trecute.

La mănăstirea Valea², îl găsim pe Neofit pictat alături de ctitorii Radu-vodă Paisie și Constantin Mavrocordat. Oricît i-am privi imaginea, nu deosebim decît statura lui impunătoare, învestimintată în ample și somptuoase haine episcopale. Figura plină, satisfăcută, cu nas acvilin, susține o tiară prețioasă. Mîna stîngă ține cirja, iar cea dreaptă te oprește la distanță cu un gest de binecuvîntare.

CORNELIA PILLAT

REMBRANDT VAN RYN (1606—1669)

După ce poporul olandez s-a eliberat de sub stăpînirea spaniolă, la începutul veacului al XVII-lea, a urmat o eră de prosperitate în toate ramurile de activitate, economică, culturală și artistică.

La confluența brațelor Rinului prin care acest fluviu se varsă în Marea Nordului, au sălășluit în diverse centre ca Amsterdam, Leyda și Haga, pe lângă burghezi, oameni de artă și cultură, artiști și artizani, muncitori dotați, care au făcut gloria Olandei în veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea.

Dar nimeni nu l-a întrecut pe Rembrandt, a cărui faimă a crescut și s-a împrăștiat în întreaga omenire, pinzele, desenele și gravurile sale fiind cele mai de preț lucruri de prin toate muzeele lumii.

Rembrandt van Ryn s-a născut în ziua de 15 iulie 1606, lângă Leyda. El a fost al cincilea fiu al unei modeste familii de morari, pe nume Harmen. Morile de vînt erau pe atunci cele mai specifice mici industrii, care se aflau răspîndite în toată Olanda. Rembrandt s-a născut într-una din aceste mori, fiind din copilărie obișnuit cu climatul de clar-obscur, cu întunericul și umbrele din interioarele acestor mori, în care lumina năvălea puternic prin crăpăturile birnelor de lemn, prin uși și ferestre. Retina micului Rembrandt a fost supusă acestor încercări de clar-obscur, de tenebre și lumină, de întuneric și plină zi, iar atunci cînd pășea în afara morii, era copleșit, privind intensitatea aurie a vapo-

sului cer olandez, care răsfrîngea razele solare în mii de nuanțe multicolore. Și de aceea peisajele lui par feerii. Astfel că atunci cînd Rembrandt se apucă de pictură, deși tatăl său l-ar fi vrut absolvent al Facultății juridice din Leyda, el era continuu obsedat de magia clar-obscurului, de real și ireal, de adevăr și fantastic, căci totul îi apărea ca printr-un miraj.

Un tablou de Rembrandt este în același timp pictură, dar și mister, adevăr și ireal, realitate dar și supranatural, toate coardele simțirii omenesti fiind antrenate în această contemplație. Un tablou de Rembrandt te face să privești, să gîndești, să admiri, dar și să meditezi, este cea mai spirituală realizare pe care un plastician a putut-o vreodată plămădi.

Înarmat cu această vizualitate, el nu mai avea ce învăța de la meșterii lui ca Pieter Lastman, pe care l-a părăsit de timpuriu, deoarece se poate învăța meșteșugul, dar arta personală, proprie, individuală, apare la un artist după ce se dezbară de învățămintele academice.

Rembrandt a sesizat frumosul pe care l-a redat în toată splendoarea sa, dar a imprimat un frumos și în realizarea urîtului și monstruosului ce i se înfățișa. Urîtul și frumosul fac bună vecinătate cînd sînt creații de talent. *Lecția de anatomie* a doctorului Tulp din 1632 din Muzeul de la Haga ne dă măsura științei anatomice și picturale a tinărului Rembrandt, care, mult

¹ Iorga N., *Operele lui Const. Cantacuzino*, p. 19—40. Fie că admitem că este opera stolnicului, cum crede Iorga, fie că admitem părerea lui Al. Vasilescu (*Cronologia Tabelară. Data alcătuirii și autorul ei*, «*Revista istorică Română*», 1932, II, p. 366—384, 1933, III, p. 54—77), că ar fi opera popei Florea dascălul de slovenie de la Sf. Gheorghe din București, ea aparține aceleiași epoci.

² Brătulescu Victor, *Mănăstirea Valea din Jud. Muscel*. «*Bul. Com. mon. ist.*», 1931, p. 13, fig. 4.

mai târziu, în 1656, împlinit în meșteșugul clar-obscurului și al fantasmului, a pictat *Lecția de anatomie* de la Muzeul din Amsterdam, în care domină, pe lângă știința anatomică, și viziunea halucinantă în care el scaldă această scenă, care ne înfățișează pe medicul Iohan Deyman disecind țeasta unui cadavru.

În fața pînzelor lui Rembrandt nu știi ce să alegi mai întâi, splendoarea de colorit, truculența de materie, monumentalul din forme, compoziția sau mirajul în care plutesc aceste personaje, totul e văzut grandios, magic și de multe ori supranatural.

El a trăit printre oameni dintre care foarte puțini l-au înțeles. El a creat pentru oameni, între care mulți nu l-au prețuit, a avut soarta geniilor care erau înțelese și admirate după trecerea lor în lumea umbrelor.

În 1634, s-a căsătorit cu Saskia, pe care a iubit-o și a glorificat-o în mulțimea de portrete și compoziții pe care ni le-a lăsat. Au locuit într-o casă din cartierul evreesc al Amsterdamului, care a devenit mai târziu Muzeul Rembrandt. Cu averea pe care i-a adus-o ca zestre, el a adunat capodopere de Raphael, Michel Angelo, Tițian, covoare și stofe somptuoase, bijuterii de mare preț, zale și îmbrăcăminte strălucitoare și în fine o grămadă de lucruri exotice, nestemate, care însă, după părerea familiei soției sale, treceau drept extravagante fără nici un rost. Interiorul lui Rembrandt echivala cu cel al muzeelor și marilor anticari, cu ceva în plus din geniul creator al artistului, care apărea în orice schiță, gravură și ulei. Și când gîndești că toată această neprețuită comoară a fost vîndută, după moartea Saskiei (1642) cu care a trăit numai 8 ani, la licitația publică din 1658, ca să fie despăgubită cererea unor creditori care îl declaraseră falit, după legile timpului, dar fără acea judecată dreaptă ce urma să i se acorde mai târziu. Sub povara acestui destin, Rembrandt stătea indiferent, căci suverana sa artă nu-i dispăruse, el pictînd mai departe în sărăcie, suferință și nenorocire, tot așa de grandios, monumental și fantastic, înspîrînu-se din biblie și mitologie, într-o viziune totdeodată veridică și ireală.

În drumul acesta al sfîrșitului vieții, el a cunoscut mîngîierea slujnicei sale Hendrickje Stoffels și surisul inocent și gingaș al fiului său, Titus, care moare în 1668, un an înainte de moartea artistului. După aceștia ne-a lăsat atîtea mărturii în desen, gravură și ulei.

Rembrandt a pictat cea mai măiastră compoziție a timpurilor, *Garda de noapte* (1642), neînțeleasă atunci și pentru care artistul a fost hulit și părăsit și din care moment i s-au tras nenorocirile una după alta.

Dar nu s-a demoralizat, ci s-a răzbunat, pictînd cea mai frumoasă compoziție de portrete *Sindicii* (1661), pentru care nu i s-a putut reproșa nimic, nici chiar atunci. Cităm de asemenea *Portretul lui Homer* (1663) etc.

El a cunoscut însă sublimul prieteniei adînci, cum a fost aceea a bourgmestre-ului Six, care i-a rămas credincios pînă în ultimele clipe ale pictorului și după care Rembrandt ne-a lăsat un splendid portret cu pelerină roșie, vestmînt și mănuși gri și pălărie neagră.

Rembrandt a fost mult admirat după moarte și gloria sa ne-a ajuns și nouă. Însă trebuie relevat că unii artiști romîni ca Nicolae Grigorescu și Gheorghe Petrașcu l-au prețuit pentru magicul artei sale, adăpîndu-se din geniul rembrandtian.

Nicolae Grigorescu, în tinerețe, s-a inspirat din tabloul *Omul cu baston* de la Luvru, pictînd o copie care strălucește în Muzeul Zambaccian. În tehnica acestui portret, a descoperit Nicolae Grigorescu mijlocul de a înfățișa tainele exprimate în alte portrete, modelate sub fiorii vieții și căldura simțurilor. Dacă n-am cita decît acele minunate capete de evrei pictate de Grigorescu, și încă ar fi de ajuns. Am scris cu altă împrejurare despre Nicolae Grigorescu, arătînd că de la Rembrandt pînă astăzi nimeni altul, nici chiar evreul olandez Israels, nu a reușit să redea trăsăturile, expresia și viața evreului tradiționalist, ca N. Grigorescu.

Gh. Petrașcu îmi vorbea deseori de Rembrandt, de autoportretul acestuia de la Muzeul din Londra, în spiritul căruia a realizat și el autoportretul său cu beretă roșie (1923). Cu ce entuziasm, pasiune și senzualitate pomenea Petrașcu de *Femeia intrînd în apă* (1654) a lui Rembrandt de la Muzeul din Londra. Există în magia lui Gh. Petrașcu urmele entuziasmului pictorului român pentru Rembrandt.

Țara noastră se poate mîndri cu marea compoziție de la Muzeul R.P.R. *Haman implorînd iertare Estherei*, în care strălucește Esthera îmbrăcată într-o mantie galben-aurie. Se remarcă de asemenea *Portretul de femeie* și compoziția *Episod din lupta lui Saul cu David*.

K. H. ZAMBACCIAN

INSEMNAȚI DESPRE UNELE CĂLĂTORII ALE LUI REPIN ÎN STRĂINĂTATE

Pictorul rus Ilia Efimovici Repin a obținut în 1870, la finele studiilor sale academice de la Petersburg, o bursă de 6 ani pentru străinătate, în urma unui concurs la care s-a prezentat cu compoziția biblică *Învierea fiicei lui Iair*.

El nu a plecat de îndată în străinătate, fiind preocupat de o nouă lucrare cu temă din viață, *Edecarii de pe Volga*, de care s-a apucat în următoarele împrejurări: făcând într-o zi o plimbare pe țărmurile Nevei cu pictorul K. A. Savițki, a fost zguduit de contrastul dintre plimbăreții aristocrați și burghezi, îmbrăcați în cele mai scumpe haine și toalete și mizeria unor hamali edecari care trăiau din greu după ei odgonul unei corăbii încărcate, pentru a trage nava pe fluviu. Într-o altă zi, Repin, care era obsedat de această temă, povestește pictorului peisajist Vasiliiev intenția sa. Acesta îi răspunde că ceea ce se vede pe Neva nu-i nimic față de ceea ce se petrece pe Volga unde exploatarea edecarilor e mai cruntă. Acest fapt, îl determină pe Repin să pornească într-acolo. El a făcut pe Volga mai multe studii de desen și compoziție și a pictat celebra sa lucrare *Edecarii de pe Volga* care se găsește astăzi la Muzeul Rus din Leningrad, iar o variantă a ei la Muzeul Tretiakov din Moscova.

În 1873 această compoziție este trimisă la Expoziția Internațională din Viena, unde obține un mare succes. Repin a călătorit într-acolo, vizitând expoziția unde a remarcat pe pictorul spaniol Mario Fortuny precum și pe polonezul Metejko din Cracovia.

E surprinzător că Repin nu vorbește nimic despre vestita compoziție a realistului Courbet, *Spărgătorii de piatră* care figura în aceeași expoziție.

De la Viena pleacă la Veneția unde se entuziasmează de marile pinze ale lui Tizian, Veronese, Tintoretto. Armonia lor precum și forfota de oameni din aceste pinze l-au înviorat pe Repin care-și aduce mereu aminte de ele.

Continuând călătoria în Italia, e deziluzionat de școala italiană contemporană, ceea ce îl face să scrie lui Stasov că abia acum a înțeles «măreția francezilor», scriind în continuare că abia așteaptă să plece în Franța (S. Varșavski, *Artă decadentă a Apusului văzută de pictorii realiști ruși*, p. 117).

În 1874, îl găsim la Paris, unde se instalează într-un atelier de pe rue Jacob, apucându-se de lucru pentru marea compoziție *Cafeneaua din Paris*, în care scop angajează modele ce pozează în fața unei cafenele. Tabloul are frumoase calități compoziționale. Psihologia și expresia sînt bine redată. Atmosfera este atât de veridică încît n-ai bănuși că este lucrarea unui străin. Scriindu-i despre această lucrare profesorului și prietenului său pictorul Kramskoi din Petersburg, acesta îi răspunde de îndată, dojenindu-l: «Nu înțeleg un singur lucru: cum a fost posibil ca dv. să fi pictat aceasta? Un om în ale cărui vine curge sînge ucianian este mai curînd capabil să zugrăvească un corp omenesc greoi, voinic și aproape sălbatec (pentru că îl înțelege fără efortare) decît niște femei ușuratic. N-aș afirma că aceasta nu constituie un subiect. Și încă ce subiect! Însă nu pentru noi. Pentru aceasta e necesar să fi ascultat încă din leagăn șanronete, e necesar ca încă înainte de venirea noastră pe lume mai multe generații să fi deprins fel de fel de trucuri într-un cuvînt trebuie să fii francez. Fără îndoială, că n-ați pictat prost acest subiect, dar nici nu l-ați putut picta cum se cuvenea. Încă n-ați deprins limba pe care o vorbește toată lumea și de aceea nu puteți îndrepta atenția francezilor asupra ideilor dv., ci numai asupra limbii, asupra expresiei și asupra manierei dv.» (I. A. Kramskoi, *Scrisori*, vol. I, *Scrisoare către Repin*, p. 384).

Kramskoi nu a avut dreptate, deoarece un realist ca Repin a prins în retina sa tot caracterul acestei scene și a redat-o cu mijloacele tehnice de care era capabil.

Mai tîrziu, cu prilejul unei călătorii în 1883 la Paris, el redă magistral, într-o compoziție fericită, o scenă din *Comemorarea Comunei din Paris*, ce se făcea anual la Cimitirul Père Lachaise, în fața zidului (le mur des Fédérés), pe care erau depuse o mulțime de coroane roșii ce contrastau cu bluzele albastre ale muncitorilor parizieni și cu unele halate albe probabil ale unor birjari, care se îmbulzeau în fața faimosului zid, ascultînd pe oratori. Repin, deși nu era francez, a reușit ca nimeni altul să exprime emoția mulțimii, în acest tablou în care plutește culoarea locală, vibrația cromatică și din care se desprind frumoase calități compoziționale. Nu ai deosebi acest tablou de lucrările fericite

ale lui Manet. E de remarcat că niciunul din marii maestri cu faimă în acea epocă, ca Manet, Degas, Renoir etc. nu au fost impresionați și atrași de aceste evenimente, care pe lângă importanța lor socială, ofereau și un motiv de exaltare cromatică și variație figurativă.

Repin, cu toate că nu era convins de vizualitatea impresioniștilor, le recunoaștea unele calități de culoare și lumină, care au influențat pictura modernă. Totuși, el era rezervat față de aceștia după cum rezultă dintr-o scrisoare către Stasov din 20 ianuarie 1874: «În operele lor, forța impresiei se manifestă în dauna tuturor celorlalte calități la un loc».

El era însă un adept al picturii de plin aer; probă că înainte de a veni la Paris, a pictat în mijlocul naturii *Edecarii de pe Volga*. Însă nu înțelegea să sacrifice forma și caracterul figurii umane predilecțiilor coloristice și jocului vibrațiilor atmosferice care estompau realitatea.

Plecând vara în Normandia, în satul Veule, el pictează diverse motive rustice însorite, de plin aer, în care sînt respectate compoziția, figura umană, precum și restul elementelor din realitate.

Profitînd de aportul pe care impresioniștii l-au adus, fără însă să înecă pictura în baia voluptoasă a senzației de lumină și colorit, Repin se întoarce în țara sa. El se deosebește de alți artiști ruși care au rămas la Paris cum ar fi Harlamov, un epigon al academicului portretist francez Bonnat, atît de admirat de Turgheniev. Se știe că Harlamov a făcut un portret mediocre protectorului său în străinătate.

Cu prilejul călătoriei din 1863, după ce se oprește în Olanda pe care o numește «o țară a luminii, a căldurii și a veseliei» (Repin, *Amintiri dragi*, p. 434), și unde admiră pe Rembrandt și Frans Hals, se îndreaptă spre Paris unde vizitează expozițiile precum și galeriile pariziene, admirînd pe H. Regnault, a cărui compoziție *Mareșalul prim* îl entuziasmează atît pe el cît și pe Stasov. Își dă seama de noutatea viziunii picturii franceze, însă nu se lasă prins de ea, pictînd totuși realist și vibrant, *Comemorarea Comunei din Paris din cîmîtirul Père Lachaise*.

Călătorînd în sud, prin Spania, el se îndreaptă către Velasquez, marele realist al tuturor timpurilor, făcînd copii după minunatul tablou cu pitici al acestuia.

Repin ținea însă să picteze și un portret de spaniolă; Stasov, care era mai îndîzneț, se prezintă soției unui ofițer cuban, într-adevăr frumoasă, care locuia

în același hotel, determinînd-o să pozeze. Pictorul povestind peripețiile acestui portret, conchide: «Îmi dau seama de un lucru foarte curios: adeseori, adică mai bine zis de cîte ori cineva îți pozează conștiincios, cu o răbdare exemplară, portretul iese fad și fără viață; și invers, cînd modelul nu are răbdare să pozeze, se întîmplă să ai surprize plăcute» (Repin, *op. cit.*, p. 442).

Scenele sîngeroase ale luptelor cu tauri și altele care erau la modă, l-au determinat pe Repin, o dată ajuns în țara sa, să picteze scena sîngeroasă *Ivan cel Groaznic*.

Din călătoria din 1893, la München, pe atunci centru artistic al unui impresionism bastard și simbolism superficial, spicuim următoarele constatări ale pictorului: «Aici huzurește cea mai sfruntată lipsă de talent, a celor care au instaurat anarhia în pictură. Văzînd safteaua pe care o făcuseră impresioniștii francezi și după aceea decadenții, toată pleava și-a găsit vad bun aici și și-a a luat avînt» (Repin, *op. cit.*, p. 619). E curios că Repin, deși menționează pe simbolistul Böcklin și Fr. von Stuck, pe virtuosul portretist Lenbach, nu pomenește nimic de realistul Wilhelm Leibl, elevul lui Courbet și de Hans von Marees.

Trecînd mai departe în Italia, cu prilejul celei de-a doua călătorii în țara Sudului (1893), notează că toată arta europeană a fost încătușată de «genialele modele ale Greciei și Italiei» (Repin, *op. cit.*, p. 630). Timp de două veacuri și jumătate (XVII, XVIII și jumătate din al XIX-lea), academiile din Europa s-au supus orbește acestui curent și «astfel nu numai că nu s-a făcut nici un pas înainte în acest domeniu, dar aita în sine a ajuns un lucru derizoriu. Operele de artă ale acestei școli sînt uniforme, anoste, reci, fastidioase. Cui îi mai spune astăzi ceva școala de la Bologna...?» (Repin, *op. cit.*, p. 630). Repin notează că această stare a fost înlăturată prin creația pasionatului Delacroix. Cităm: «Tocmai atunci a apărut la Paris, sub chipul unui luptător pentru descătușarea artei, Delacroix. Ca orice inovator, cădea și el în anumite exagerări, chiar în dauna artei, dar pînă la urmă, biruința a fost a lui» (Repin, *op. cit.*, p. 630).

Vizitînd Galeriile moderne din Neapole, Repin constată: «Italia, strivită de propriile ei genii, n-a mai fost în stare să creeze nimic; arta ei dăinuia aproape numai prin copii, nimeni nu mai vorbea nimic despre ea» (Repin, *op. cit.*, p. 630). Face însă excepție Morelli, ale cărui opere le vede în Muzeul din Neapole și căruia îi găsește

calități de compoziție, armonie și conținut. În «*Tasso în fața Eleonorei, Tentațiunea Sf. Anton* și mai ales în compozițiile de artist de o mare profunzime și forță și un colorist cu totul original prin acordurile lui cromatice» (Repin, *op. cit.*, p. 632).

Călătoriile prin străinătate ale unor talentați artiști sînt utile și înviorătoare

dacă ei nu își pierd personalitatea, afundîndu-se într-un stil împrumutat. Cînd însă se reintorc cu retina spălată de obsesiile unei arte academice, îndrumîndu-se spre o artă mai vie, mai cuprinzătoare, mai luminoasă, atunci ele sînt salutare, făcînd să pornească carul artei mai departe, spre orizonturi noi și viorii.

K. H. ZAMBACCAN

PRIETENI AI LUI GRIGORESCU LA PARIS

În scrisorile lui Ch. de Laforce¹ apare de cîteva ori numele unei domnișoare Rozalie și al altei persoane Mathilde. Alteori i se transmit pictorului român salutările familiei Laveur. O notă a unui memorialist ne îngăduie să arătăm că acele două prietene ale lui Grigorescu făceau parte din familia Laveur, care ținea o pensiune în Cartierul Latin, peste drum de l'Ecole de Médecine. După spusele cuiva², care o frecventa cam la aceeași epocă, era un fel de instituție, prin care se perindase cîteva generații. Ocupa o clădire veche și ruinată, în care se intra pe niște scări de piatră lustruite ca ghizdurile unei fintini bretone. La casă trona afectuoasă și venerabilă, Tante Rose (M-zelle Rosalie a lui Laforce) ajutată de bruna Mathilde, aceea căreia îi încredințase o dată Grigorescu un mic dar ca să-i fie remis lui Laforce. Era un local frecventat mai ales de studenții

din cartier, îndeosebi de cei de la medicină, atiași de atmosfera familiară și de masa bună de veche «*auberge*» franțuzească. Alături de noii veniți, îi rămăseseră credincioasă și vechea clientelă de altădată, formată din artiști. Acolo mergeau, cel puțin, Laforce, Grigorescu și Édouard; la pensiune se citeau veștile de la prietenul român de departe și de acolo i se transmiteau, în schimb, salutările prietenești ale tuturor.

În sfîrșit, notăm că prietenul de la care s-au păstrat cinci scrisori și a cărui grafie n-a îngăduit descifrarea numelui după semnătură (acel «*Alphonse Lecame* sau *Lecanu* sau *Lacroix*») este Louis-Alphonse Lecanu, pictor, care a apărut o singură dată la Salon în 1870 cu un peisaj din pădurea de la Fontainebleau, unde se cunoscuse cu Grigorescu. Dicționarele biografice nu-l menționează.

N. VĂTĂMANU

UN TABLOU DE GRIGORESCU LA DÜRNSTEIN

În aprilie 1899 tinerii critici de artă William Ritter și Marcel Montandon³ invitau pe pictorul Grigorescu să se abată din drum spre Paris, prin localitatea Dürnstein din Austria de Jos, unde cei doi locuiau de citva timp. Grigorescu a primit propunerea și peste vreo lună ajungea la mica și pitoreasca localitate de pe Dunăre, strînsă între apele fluviului și muntele din spate, încoronat cu ruinele castelului în care a fost închis Richard Inimă-de-Leu. Pictorul nostru nu s-a dus cu mîna goală, ci după cum îi era obiceiul, i-a lăsat lui Ritter două tablouri, dintre care unul era un peisaj de toamnă. După

plecarea lui Grigorescu, Ritter a mai întirziat la Dürnstein vreo două luni. Se pare că nu stătea de plăcere acolo, mai ales că era așteptat de Grigorescu la Cimpina, unde era doritor să se ducă. Dar îl țineau oarecari combinații financiare, care nu se rezolvau satisfăcător. Din scrisorile de scuze pentru întirziere, expediate una după alta, se ghicește lipsa de bani.

...După 21 de ani de la aceste întimplări, un grup de studenți romîni din Viena, făceau o călătorie pe Dunăre. Ei s-au oprit la Dürnstein, unde aveau să ia masa la singurul «*Gasthaus*» din localitate. Era o zi de vară și localul era aglo-

¹ G. Oprescu, *Corespondența lui N. Grigorescu*, *Analecta* (LI), 1944.

² Léon Daudet, *Paris vécu* (Rive gauche), Paris, 1930.

³ Cf. G. Oprescu, *Corespondența lui N. Grigorescu*, *Analecta* (LL), 1944.

merat. Atunci patronul pentru a mulțumi pe noii veniți, le-a deschis însuși apartamentul său, poftindu-i să mănince acolo. Spre mirarea studenților, peretele uneia dintre camere era împodobit cu un admirabil peisaj românesc, semnat de Grigorescu. S-au dat în vorbă cu proprietarul și l-au

ispitit dacă nu vrea cumva să-l vîndă. Propunerea a fost net refuzată (Informație orală de la Dr. I. N.). Mi s-a părut interesantă din mai multe puncte de vedere această coincidență; între altele și pentru că fixează locul unde se afla (și poate că se mai află încă) una din operele lui Grigorescu.

N. V.

DIN TRECUTUL SCULPTURII ÎN ROMÂNIA

Sînt bine cunoscute împrejurările în care s-a ridicat efemera statuie a «Romîniei eliberate» în primele zile ale revoluției de la 1848. Ceea ce a rămas însă necunoscut a fost numele sculptorului¹.

Presa epocii și însuși autorul nu au socotit nimerit să dea în vileag acest amănunt. Cel care arată pentru prima oară numele sculptorului este Jules Michelet în lucrarea sa asupra Principatelor Dunărene. În capitolul V, vorbind despre pribegia Mariei Rosetti cu copilul în

brațe, pe urma soțului exilat, el spune: «un prieten devotat, un ungar dar cu inima romîna, o ajunsese din urmă. El a fost acela care a improvisat la București statuia Libertății la care se închină un popor întreg». Numele lui C. D. Rosenthal vine imediat în minte. De altfel Rosenthal a fost și autorul marelui tablou cu o temă asemănătoare, expus alături de statuie în curtea vorniciei. Se știe că tabloul a avut aceeași soartă ca și statuia.

N. V.

PICTORUL GH. TATTARESCU ȘI PEISAJUL

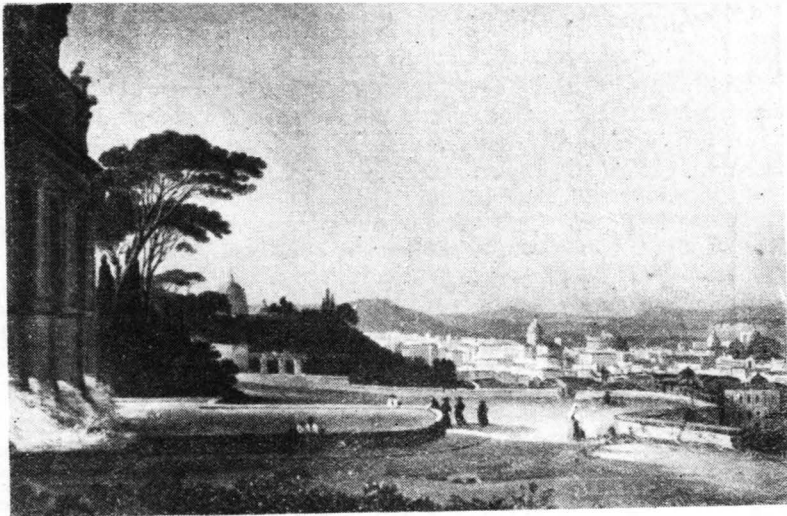
In pictura romînească din secolul al XIX-lea — în afara de acuarelele lui Carol Pop de Szathmary, pline de spirit de observație și vioiciune, începînd de pe la 1837 (căci nu vorbim aici de pictorii străini care au călătorit sau locuit în Moldova și Valahia) — peisajul este un gen care apare timid, sporadic și de aceea nici nu prea a fost luat în seamă, pînă la brusca înflorire a celui grigorescian, care se ridică pe o culme, unde îl vor urma — cu alte vibrații noi — cele ale lui Andreescu, apoi Luchian.

Să nu credem totuși că unii premergători, chiar unii dintre zugravii noștri de biserică cei mai talentați, vor fi rămas nesimțitori în fața frumuseților naturii și că nu vor fi încercat uneori să redea liniile și armonia culorilor unor priveliști. Și cînd spun aceasta mă gîndesc de pildă la Pitarul Nicolae Teodorescu (1786—1880) care — pe la 80 de ani mai pictează Mă-năstirea Rătești, văzută de sus, de pe mu-

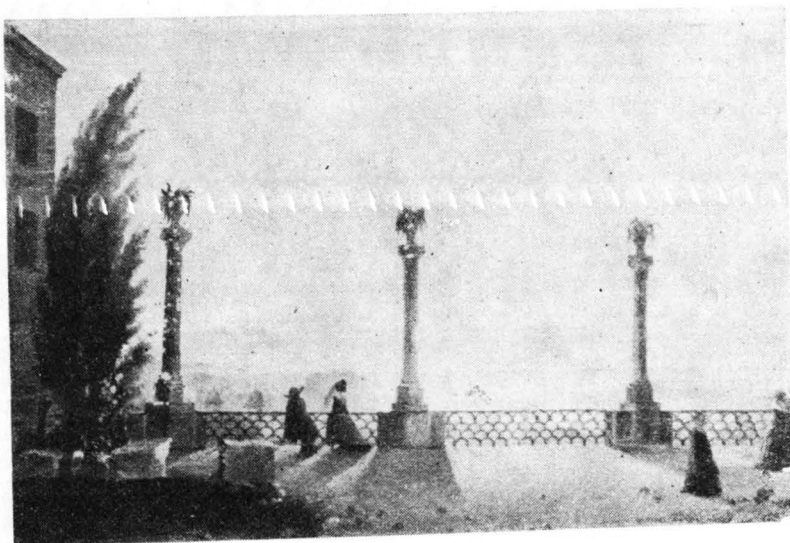
chea unui deal, cu toate împrejurimile ei — chiliile, dealurile și munții din depărtare, — dovedind îndrăzneală în perspectiva atît de vastă și realizînd o simfonie de tonuri verzi plină de farmec.

Gheorghe Tattarescu, nepotul acestui vestit zugrav al Buzăului și cel mai apropiat elev al lui, a plecat — cum știm din jurnalul său de călătorie — în primăvara anului 1845, spre Roma, cu vaporul, prin Bosfor, marea Egee, Grecia, pînă în Italia. El a fost primul dintre pictorii noștri autohtoni care a călătorit mult în țări străine: din Asia Mică, unde a pus piciorul la Brussa (1852), pînă în Italia, Franța, Londra, Țările de Jos, München, Viena etc. . . iar mai tîrziu în Rusia, pînă în capitala ei de atunci, de pe malurile Nevei. Cine zice «călător pasionat» zice fără îndoială și îndrăgostit de natură și nu ne putem închipui un suflet de artist drumeț care să nu încerce să redea în lucrările lui ceva din frumusețile firii sau din monumentele clădite de mîna omului.

¹ Cf. G. Oprescu, *Sculptura statuară romînească*, București, 1955, și Remus Niculescu, *Începuturile sculpturii statuare romînești*, «*Studii și cercetări de istoria artei*», 1954, nr. 3—4.



Vedere din Roma de pe Monte Pincio, 1843



Peisaj de noapte, la granița Toscanei (13 dec. 1848)

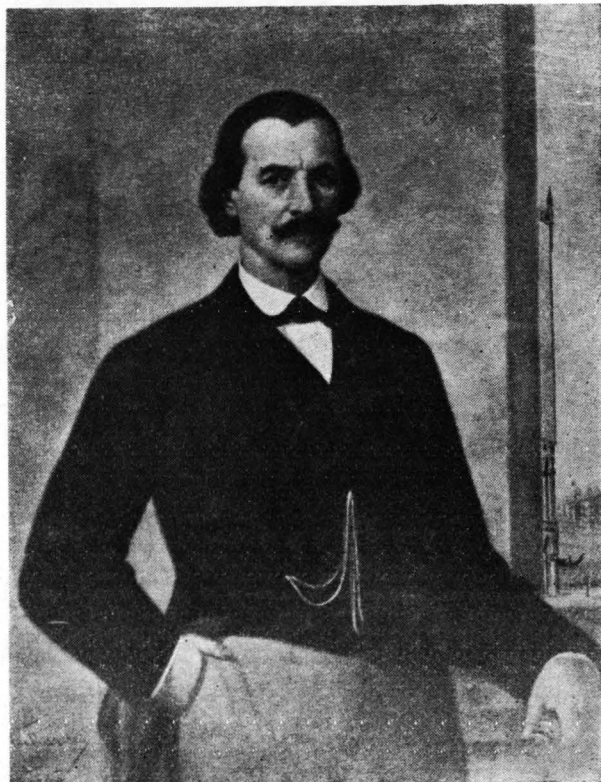


La Atena, pictorul nostru a fixat silueta turnului lui Lysicrates profilată pe albastrul cerului mediteranean, pe care atunci îl contempla pentru întâia dată. Nuanțele de alroz ale marmorei licăresc în lumina soarelui, fără a topi contururile, nici precizia liniilor, în această pictură în ulei de dimensiuni mici, de factură realistă, impregnată de poezie.

Notele de călătorie ne vorbesc despre zilele petrecute la Sira într-o carantină, pe

cu castelul Sant Angelo și Vaticanul, dincolo de care se zăresc alte coline.

Monte Pincio ne prezintă vestita terasă a plimbării romanilor, cu balustrada și coloanele ei firave, iar dincolo de acestea, în zare, se profilează cupola Sf. Petru în lumina trandafirie a unui apus de soare. Ambele lucrări ne arată măiestria în redarea perspectivei, în sugerarea unor nenumărate planuri în adâncime și ne anunță totodată predilecția lui Tattarescu pentru



Generalul Magheru pictat de Tattarescu în 1851 la Veneția unde se afla în exil

care a desenat-o cu împrejurimile ei, ca și despre o cișmea de piatră, la Patras, însă acele desene nu ni s-au păstrat.

Ajuns la Roma, pe lângă studiile aprofundate de anatomie, schițele de costume italiene, copiile după maestrul culorii și portretelor, pictorul nostru este preocupat și de peisaj. Cele două vederi din Roma pe care le avem la Muzeul Tattarescu sînt intitulate: *Pe Gianicolo* și *Monte Pincio*. Prima redă cu o minuțiozitate de miniatură o fîntînă monumentală în prim plan, la stînga, apoi terasa pe care vedem personaje pînă în planul al doilea; în al treilea plan, apare coasta împădurită a colinei, iar în al patrulea plan, întreaga cetate a Romei,

asemenea peisaje cu o vastă perspectivă aeriană.

Unele descrieri ale lui din jurnalul de călătorie sînt evocatoare, ne dezvăluie iubirea lui pentru natură. Într-o scrisoare din 1848, el spune: «Arta peisajului e deosebită, mie gustul nu mi-ar lipsi, dar poate că-mi lipsește mecanismul sau neîndeletnicirea».

Cam la aceeași epocă, el a pictat în ulei, un peisaj nocturn *Spre granița Toscanei* (12 dec. 1848): o trecătoare între stînci, la lumina lunii pline, ale cărei raze aruncă umbrele lungi ale trecătorilor pe un drum meag de munte, totul în armonii reci de albastru, bine simțite.

Alte tablouri din natură ale lui Tattarescu ne amintesc maniera lui Salvator Rosa. De altminteri, Tattarescu pomenește de copii pe care le execută după acesta prin muzee, atras probabil de aspectul romantic, întunecat, oarecum încărcat al peisajelor

Fondul unora dintre compozițiile lui — Renașterea României din 1850 de exemplu — ne înfățișează un vast peisaj de munți și văi, cu oarecare vestigii de clădiri — ruinele Tîrgoviștei — văzut parcă de pe o înălțime dominantă.



Peștera Dimbovicioarei în 1868



Peisaj de pădure (Col. Muzeului S.P.C.)

ulei

artistului italian. Mai remarcăm că din zece tablouri vechi colecționate de Tattarescu și aduse de el din Italia, patru reprezintă peisaje de pădure, copaci frînți, ape, stînci, în tonuri sumbre.

Prin fereastra înaltă, deschisă în peretele servind drept fundal portretului Generalului Magheru — din 1851 — vederea Veneției arată cu exactitate arhitectonică, dar și cu adevărată sensibilitate un colț



Biserica Flămînda văzută de pe riu (Cimpulung Muscel) (1860) (Colecția Muzeului R.P.R., Secția grafică)

al palatului Dogilor, apoi biserica San Giorgio, dincolo de canalul pe care plutește o gondolă, peisaj de o deplină poezie discretă.

După întoarcerea sa în țară, Tattarescu mai face în 1852 o călătorie la Brussa și schițează în creion pe carnetul lui, aspecte ale localității.

Citeva luni mai târziu, ca fond al compoziției sale alegorice *Nemesis, zeița răzbunării*, apare un țărm stincos de mare însoțită, străjuit de ziduri de cetate, cu reminiscențe de coastă siciliană, într-o lumină justă, sugerînd nesfîrșirea mării.

În frumosul portret al Sofiei Crețulescu, cam din aceeași epocă, fondul reprezintă un colț de parc, cu o fîntînă și arbori bătrîni, într-o armonie de tonuri reci, pe care se detașează grațios silueta modelului. Este de regretat că mai târziu pictorul a renunțat să mai plaseze portretele modelelor sale pe un fond de peisaj care le împrumuta atîta poezie.

Între unele picturi murale din bisericile împodobite de el sau în icoane de pe catapetesmele acestora, Tattarescu utilizează destul de frecvent, peisajul care dă mult farmec compozițiilor sale, de exemplu la biserica Zlătari, în scena *Iisus și Samaritanca*, ca să citez numai una, la întîmplare.

O vedere a unei păduri de stejari, frumos compusă și larg tratată, în dimensiuni de 48/65 cm — lucrată poate în Franța — apoi două peisaje foarte mici cu pers-

pectivă aeriană imensă — pierdute, din nefericire, în ultimul război — sînt lucrări semnificative pentru Tattarescu ca peisagist.

Pe același plan se situează seria peisajelor lui în desen, grupate în *Albumul național* — azi la Muzeul R.P.R., secția de stampe — schițe prinse la fața locului, în călătoria întreprinsă de el în vara lui 1860 prin Muscel, Argeș și Vilcea, cu scopul de a fixa unele monumente, priveliști, costume, pentru posteritate. Astfel a creionat el: Mănăstirile Cozia, Turnu, Curtea de Argeș, Sîn Nicoară, Turnul lui Tepeș etc. Amintim mai ales cele două aspecte ale bisericii Flămînda din Cimpulung, vederi de largă desfășurare în adîncime, cu planuri nenumărate pînă la orizont, ceea ce nu împiedică pe Tattarescu de a sugera pînă și natura vegetației din primul sau al doilea plan: răchite cu ramurile lor rigide țîșnind din trunchi, care le caracterizează coroana. Uneori, pentru a indica proporțiile, pictorul se reprezintă desenînd, văzut din spate, așezat pe o piatră, pe malul pîrîului. Aceste peisaje în creion, prin exactitatea detaliilor care nu copleșesc însă viziunea largă de ansamblu și prin compoziția lor armonioasă, ne îndeamnă să susținem că marele portretist Tattarescu, pictor academic în compozițiile sale, era un iubitor de natură și un peisagist, bun observator al realității, căruia condițiile vieții artistice din timpul său nu i-au

îngăduit să dea toată măsura priceperii și talentului său.

Două tablouri în ulei, în care el a reluat peste mai mulți ani subiectul *Peștera Dâmbovicioarei* — unul la muzeul memorial, altul la Muzeul R.P.R. — cu tot coloritul reușit și clocotul apei, cu toată construcția solidă a peisajului, nu izbutesc să păstreze vioiciunea și puterea de evocare a anumitor desene ale lui în creion.

Vederea *La granița Prutului*, desen în creion din 1885, coborât pentru câteva zile de pe schelele Mitropoliei Iașilor pe care o picta, artistul pleca să respire aerul mării la Odesa, ne arată — la 24 ani distanță — persistența calită-

ților sale din desenele după natură ale *Albumului național*: observația realistă a detaliilor, repartizarea justă a maselor de umbră și lumină, perspectiva de o vastă desfășurare în adâncime.

Prin aceste trei calități majore ale vederilor sale din natură — vederi relativ puține cantitativ, față de totalitatea lucrărilor ieșite din mâna lui — pictorul Gh. Tattarescu — în ciuda condițiilor nefavorabile peisajului din România tineretei și maturității sale și în ciuda acaparării lui de către pictura monumentală religioasă și de portrete — dovedește și în genul peisajului o sensibilitate și o pricepere încă prea puțin recunoscute până acum.

GEORGETA WERTHEIMER

STEINLEN ILUSTRATOR AL LUI EMINESCU

Desenatorii români s-au străduit, nu o dată, să găsească anumite echivalente plastice versurilor eminesciene.

Începînd cu lucrările pictorilor Ary Murnu și Mișu Teișanu — trecînd prin inspiratele interpretări datorite măștrilor Jean Al. Steriadi și Camil Ressu — și ajungînd la *desenul* *despre Jean Jaurès și despre prietenul său, poetul Anghel* ⁴, Macovei și Jules Perahim, fiecare artist a căutat să tălmăcească grafic și să redea în stilul lui, prin linie și umbră, starea de spirit corespunzătoare textului literar.

Aproape intraductibilă, lirica lui Eminescu tipărită la Berlin, Poznan, Modena, Upsala, Londra sau Paris — firește că nu a putut stîrni ecouri favorabile. Totuși, acest lucru a izbutit să-l facă un ziarist român care semnează Adolphe Clarnet.

În tinerețe, Clarnet era de meserie cufărar, apoi știm că în 1898, cînd avea 17—18 ani, a fost expulzat timp de 16 ani din țară ¹ — de « umbla flămînd » pe străzile Parisului, pentru marea vină — (după cum spunea poetul Anghel, pentru care numele lui Clarnet evoca sunetele unui clarinet) « de a fi modelat și el timid în marea orchestră a vechei mișcări socialiste » ².

În 1912, Dimitrie Anghel lansează un emoționant apel către ministrul de interne,

rugîndu-l să se revoce decretul de expulzare a lui Clarnet.

În cele din urmă, în 1914, i se ridică pedeapsa și se poate reîntoarce în țara lui de baștină, unde face ziaristică, ia inițiativa și izbuteste gruparea ziaristilor într-o corporație (« Uniunea ziaristilor profesioniști ») ³ și publică două volume de amintiri *despre Jean Jaurès și despre prietenul său, poetul Anghel* ⁴.

În timpul șederii sale la Paris, Adolphe Clarnet — prieten bun cu Jean Moréas, Anatole France și Francis Carco — și-a însușit atît de bine limba franceză, încît s-a încumetat să traducă din literatura română nu numai proza lui Ion L. Caragiale și Barbu Delavrancea, dar chiar și versurile lui Mihail Eminescu. Nu cunoaștem traducerea și nu-i putem așadar judeca tălmăcirea, socotită de altfel de doi dintre contemporani excelentă: « Clarnet a tradus în franțuzește pe Eminescu și Delavrancea, și i-a tradus bine » ⁵, sau, după cum relatează cu deosebită competență poetul Dimitrie Anghel — de asemenea tradus: « Clarnet și-a însușit limba țării unde a fost nevoit să trăiască, ca să poată traduce, în admirabile versuri, cele mai frumoase poezii din Eminescu » ⁶.

Clarnet mai are însă meritul de a fi atras luarea aminte a unui mare artist plastic

¹ Relatare verbală a academicianului Barbu Lăzăreanu (17 mai 1956).

² Dimitrie Anghel, *Clarnet*, « *Adevărul* », 24 apr. 1912.

³ Ștefan Roll și Em. Serghie, *Clarnet*, « *Adevărul* », 25 noiembrie 1937.

⁴ Clarnet, *Mitiff, postul florilor*, Ed. Vreimea, București, 1929, și *Cuvinte despre Jean Jaurès*, Ed. Adevărul, București, 1934.

⁵ P. Crainic, *Cazul unui expulzat*, « *Facla* », 5 mai 1912.

⁶ D. Anghel, *op. cit.*

francez, asupra valorii marelui nostru poet. Este vorba de desenatorul Alexandre Théophile Steinlen.

Născut în anul 1852, la Lausanne, Steinlen se trăgea dintr-o familie de artiști. Bunicul lui, gravor și profesor de desen,

giuvaergiu, unde șlefua diamantele și grava blazoanele și sigiliile aristocrației elvețiene. Dar nici această meserie mișaloasă nu i se potrivea; el părăsește bijutierul, părăsește și Elveția, și, la fel ca Brîncuși, pornește pe jos spre Franța.



« Zdrobiți orînduiala cea crudă și nedreaptă . . . »

avusese nouă copii dintre care unii au ajuns pictori emailiști sau poeți amatori.

Tatăl lui Alexandre Théophile-Samuel Steinlen — vroia să-și vadă fiul scriitor; de aceea l-a pus să urmeze o școală clasică.

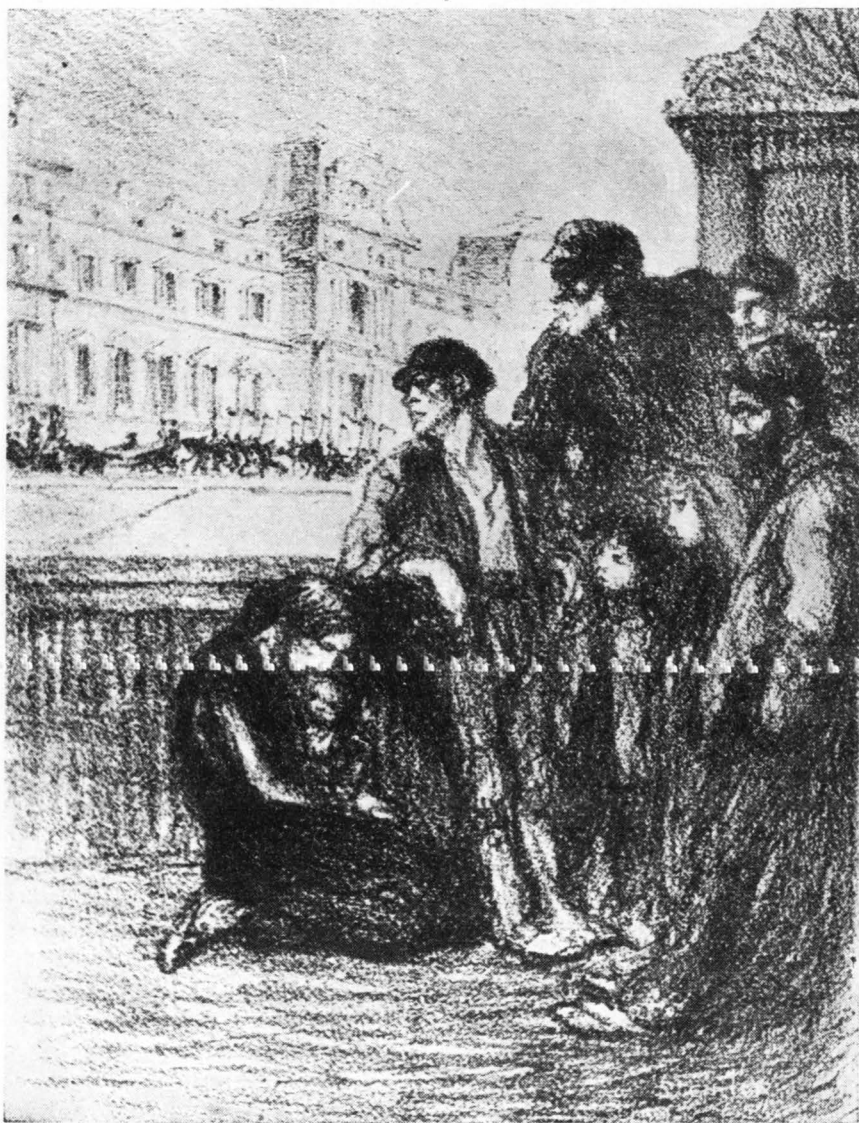
Băiatul însă, la 16 ani, s-a lăsat de carte, preferînd să intre ucenic în atelierul unui

Ajuns la Paris, Steinlen moare de foame (așa cum avea să pătimească și Clarnet cîțiva ani mai tîrziu). Doarme pe bănci, prin parcuri publice, e spălat de ploaie și uscat de soare. Uneori nu mănîncă decît pîine¹. Cunoaște mizeria cea mai neagră, trăiește în lumea proletarilor, cu care ajunge să se confunde.

¹ Olga Greceanu, *O aniversare*, «Universul», 6 ian. 1945.

Împins de sărăcie, Steinlen caută atunci de lucru în meseria în care se pricepea; dar văzându-l că arată ca un vagabond zdrențăros și hirsut — bijutierii parizieni se tem să-l angajeze.

În anul 1880 are norocul să facă pentru vestitul local de noapte « Chat Noir » un afiș reprezentînd o pisică neagră cu coada zburliată. Afișul este remarcat, are succes și deschide lui Steinlen cariera pentru care



« în faeton de gală
Cezarul trece palid, în gânduri adîncit »

Steinlen intră în cele din urmă într-o tipografie, unde începe să facă desene industriale, vignete, coperte pentru cărți și modele pentru batiste destinate negrilor din colonii.

Pînă la 22 de ani își cîștigă trudnic existența, încercînd tot soiul de îndeletniciri pe marginea unui artizanat.

avea o reală vocație, carieră ilustrată îndeosebi prin cîteva afișe în legătură cu lupta pentru independența Belgiei și a Serbiei, sau cu lupta împotriva războiului: *Les orphelins de la guerre*, *Les Belges ont faim*, *Guerre à la guerre*¹ (acesta din urmă răspîndit în chip de manifest de către « Sindicatul

¹ *Orfani de război, Belgienilor le e foame, Război războiului.*

național al muncitorilor» și confiscat de guvern).

Cucerindu-și o oarecare notorietate, Steinlen începe să colaboreze și la câteva reviste satirice ale timpului (« *Mirliton*»,

sort du peuple et nous ne sommes que ses porte-voix»¹ — avea să spună el mai târziu.

O antologie de 100 de desene (din cele peste o mie publicate în aceste reviste efemere) au fost adunate în volumul *Dans la*



«O! luptă-te-mălăită în pletele-ți bogate».

« *Le Chambara scialiste* », « *L'Assiette au beurre* », « *Gil Blas illustré* », « *Le Rire* » ș.a.), iscăbind desene în care dezvăluia scene din viața celor obidiți, arătând sincere simțăminte de umanitate și simpatie pentru sărăcime. « *Tout vient du peuple, tout*

vie », prefațat de Camille de Sainte-Croix. Toate acestea i-au adus lui Steinlen o faimă care a străbătut, încă înainte de anul 1900, pînă în România.

Steinlen a ilustrat și câteva cărți, printre care menționăm: *Cinq poèmes* de Victor

¹ « *Toutul vine de la popor, totul izvorăște din popor, iar noi nu sîntem decît crainicii lui* », Pierre Joly, *Gavarni et Steinlen ou toute une tradition perdue*, « *La nouvelle Critique* », 1955, II, p. 131.

² Edition Piazza, Paris, 1901.

Hugo, *L'affaire Crainquelille* de Anatole France¹. *Cantilène du malheur și Soliloques du pauvre* de Jehan Rictus, *La chanson des gueux* de Jean Richepin, *Barrabas* de Lucien Descaves etc.

În 1906, cinci ani după ce devenise oficial cetățean francez, Steinlen deschide o expoziție de pictură și desene care marchează apogeul său artistic. Prezentarea în catalogul expoziției a celui ce nu urmărește nici o școală de desen sau pictură — dar care cunoștea în schimb aspra școală a vieții — este făcută de prietenul său Anatole France. Prețuind « apriga-i sinceritate, aproape sălbatecă », France constata că arta lui grafică nu are nevoie de legende sau comentarii, deoarece « se explică prin ea însăși și se face simțită de toată omenirea »².

În vîrstă de 64 de ani, Steinlen moare aproape uitat, la 15 decembrie 1923; moare atît de sărac, încît e nevoie să se adune banii cu talerul pentru ca să poată fi înmormîntat.

Unele dintre lucrările lui Steinlen au fost cunoscute la noi în țară încă din anul 1895 — și aceasta nu numai în capitală, dar chiar într-un orașel de provincie ca Tirgu Jiu, de vreme ce un localnic, anume V. Rola Piekarski (mai apoi autor a numeroase coperte executate în institutul de arte grafice « Minerva ») trimitea în acea vreme revistei « Adevărul ilustrat » unele izbutite localizări, indicînd, cu multă onestitate, la fiice desen, sursa inspirației: « după Steinlen »³. Tot astfel, în 1912 și 1913, revista « Facla » a lui N.D. Cocea își sprijinea unele texte polemice pe desenele lui Steinlen⁴.

După cum istorisește, în 1934, Adolphe Clarnet într-un articol (care trebuia să facă parte din volumul intitulat « Cartea mea de la Paris sau Oameni »⁵ — Steinlen era frecventat de mulți romîni pe care unora îi primea îmbrăcat într-o cămașă națională... Pentru unul din acești prieteni — poet amator — el a și făcut patru desene ce sînt menționate într-un inventar al lucrărilor sale, publicat de Lucien Monod: « Patru ilustrații pentru un poem romînesc al lui Ivan X... »⁶, desene care urmează a fi,

cindva, identificate, dimpreună cu autorul necunoscut al acestui « poem romînesc ».

În amintirile sale, Adolphe Clarnet ne istorisește cum « Steinlen începuse tocmai să illustreze pagini din Eminescu traduse de mine, cînd a căzut bolnav și visul nostru comun nu s-a mai realizat... »

Aceste pagini cuprindeau, printre altele, și vestita poezie *Împărat și proletar* — evocare a « zilelor Comunei » din Paris la care au participat și cîțiva romîni (Const. Cantacuzino, Dinu Dobrescu, C. Haralambie)⁷.

Traducerea ilustrată de Steinlen urma să apară cu un studiu introductiv al lui Anatole France, care, ni se spune, găsea poemul lui Eminescu « romantic și interesant ».

După cum se știe, evenimentele de la 28 martie 1871 au avut un puternic răsunset în sufletul lui Eminescu, care, după ce a scris trei variante ale acestui poem, a publicat la 1 decembrie 1874 în revista « *Convorbiri literare* » versiunea rămasă definitivă. În *Împărat și proletar* sînt evocate cîteva momente importante ale revoluției din Paris.

Prin mijlocirea lui Clarnet, Steinlen a fost în măsură să cunoască în anul 1908 textul lui Eminescu din care a reținut patru importante episoade:

I. Scena tavernei⁸ unde se țineau înflăcărările adunări conspirative și unde agitatorii rosteau îndemnurile lor la luptă:

*Pe bănci de lemn în scunda tavernă mobarită,
Unde pătrunde zîna printre sefești murdare,
Pe lingă mese lungе stătea posomorită,
Cu sefe-niunecoase, o ceată pribegită,
Copii săraci și sceptici ai plebei proletare».*

Unul dintre acești muncitori se ridică și le vorbește:

*« Zdrobiți orinduiala cea crudă și nedreaptă,
Ce lumca o împarte în mizeri și bogăți
.....
Sfărmași statuia goală a Venerii antice,
Ardeți acele pînze cu corpuri de ninsori ».*

II. Un alt desen (datat: august 1909)⁹ reprezintă momentul cînd Cezarul trece în

¹ Tradusă în 1904, cu autorizația lui Anatole France, în romînește de Adolphe Clarnet și tipărită la Lyon, în editura A. Storck.

² Francis Jourdain, *Un grand imagier, Alexandre Steinlen*, Ed. Cercle d'art, Paris, 1954.

³ « *Adevărul ilustrat* », apr.-iun. 1895, nr. 2171, 2185, 2198, 2264.

⁴ « *Facla* », 1912, p. 373, 497, 66a, 722 și anul 1913, p. 418.

⁵ « *Cuvîntul liber* », 13 ian. 1934.

⁶ *Prix des estampes anciennes et modernes*, Ed. A. Morancé, vol. VII, p. 265, 1926.

⁷ G. H. Haupt, *Ecoul Comunei din Paris în România*, « *Contemporanul* », 16 mart. 1956.

⁸ Colecția de Stampe a Bibliotecii Academiei R.P.R., nr. inv. 19402: « Épreuve unique — Steinlen-08 ».

⁹ Colecția de Stampe a Bibliotecii Academiei R.P.R., nr. inv. 9535: « *essai japon — bon à tirer — août 09 — Steinlen* ».

caleașcă. El este privit de la distanță, cu suspiciune:

*« Pe malurile Seinei, în faeton de gală
Cezarul trece palid, în gânduri adâncit;
Al undelor greu vuet, vuirea în granit
A sute d-echipajuri, gândirea-i n-o înșeală;
Poporul loc îi face, tăcut și umilit ».*

III. Lupta pe baricade la care iau parte și acele defăimate revoluționare numite « pétroleuses », avea să inspire un al treilea desen. Eminescu descrie cu intensitate incendierea Parisului:

*« Parisul arde-n valuri, furtuna-n el se scaldă,
Turnuri cu faclă negre trăznesc arzând în vânt.
Prin limbile de flacări, ce-n valuri se frământ
Răcnete, vuet de-arme pătrund marea cea caldă.*

*Pe stradele-n crușite de flacări orbitoare,
Suiți pe baricade de bulgări de granit,
Se mișc-batalioane a plebei proletare
Cu cușme frigiene și arme lucitoare,
Și clopote de-alarmă răsună răgușit.*

*Ca marmura de albe, ca ea nepăsătoare,
Prin aerul cel roșu semei trec cu-arme-n braț,
Cu păr bogat și negru ce pe-umeri se coboară,
Și stinii lor acopăr — e ură și turbare
În ochii lor cei negri, adânci și desperați.*

*O! luptă-te-nvâlită în pletele-ți bogate
Eroic este astăzi copilul cel pierdut!
Căci flamura cea roșă cu umbra-i de dreptate
Sfințește-a ta viață de tînă și păcate.
Nul nu ești tu de vină, ci cei ce te-au vîndut ».*

IV. În fine, Steinlen aduce într-un ultim desen viziunea dantescă a omenirii prăvălite la picioarele împăratului, în haosul deznădejzii:

*« Uimit privea cezarul la umbra cea din nouri,
Prin creși ai cărei stele lin tremurînd transpar
I se deschide-n minte tot sensul din tablouri
A vieții sclipitoare . . . A popoarelor ecouri
Par glasuri ce îmbracă o lume de amar ».*

Interpretarea acestor momente ale poeziei eminesciene este la Steinlen originală. Veridicitatea aspectelor celor patru episoade petrecute în vremea Comunei are tot patosul caracteristic și realismul epocii. Și aceasta nu e de mirare, dacă ne gândim că Steinlen a trăit și el singeroasele evenimente din 1871; artistul avea atunci 19 ani și numeroa-

sele lui desene publicate în revistele vremii adevăresc simpatia lui pentru mișcarea revoluționară franceză.

Cunoscător al lumii proletare, Steinlen era cel mai indicat să illustreze aceste versuri scrise în legătură cu lupta comunarilor. El avea să înlănsească în Eminescu aceleași simțăminte generoase.

În desenele sale, Steinlen interpretează în primul rînd scena din tavernă, creînd șaisprezece personaje îngîndurate, grupate în jurul agitatorului. Iluminat, cu mîinile ridicate, cu părul răvășit, acesta își îndeamnă tovarășii la luptă. În primul plan, la colțul din dreapta, o mamă își alăptează pruncul.

Întreaga scenă, de un puternic suflu dramatic, are un caracter halucinant. Contrastul dintre cei aflați în beznă și orator este subliniat de Steinlen cu elocință.

O compoziție construită tot pe două planuri contrastante găsim și în grupul celor opt proletari care privesc din depărtare, fără să-și scoată șepcile din cap, trecerea cortejului imperial.

În timp ce caleașca suveranului, escortată de un escadron de cavalerie, se profilează vag în dreptul unui măreț palat, vedem în primul plan, scrișnind de ură « cea grupă zdrențuită ». Expresia bătrînului cu barba căruntă, ca și aceea a tînărului ce-aruncă priviri disprețuitoare, atitudinea mamei care stă jos, ghemuită, cu copilul la sîn — sînt remarcabil realizate.

Urmează scena revoluției, pe fundalul Parisului în flăcări, în care accentul cade pe revoluționara despletită, cu cămașa sfișiată, suită pe baricade. Desenul acesta este mai puțin reușit; atitudinile personajelor sînt oarecum artificiale și unele amănunte (mîinile femeii, mișcarea trupului ei, figurile de-a dreptul animalice ale unor luptători) — neizbutite.

Ultima ilustrație a lui Steinlen din ciclul eminescian îl înfățișează pe împărat, cu picioarele bine înfipite pe un promontoriu, cu o mantie ce filfiie ca o aripă larg deschisă, luciferic, pe firmamentul sumbru, brăzdat de nouri:

*« Pe maluri strumicate de aiurirea mării
Cezaru-ncă veghează la trunchiul cel plecat . . . »*

La picioarele lui viermuiește gloata oamenilor: « O lume de amar . . . »

Goi, ei se agață desperați, cu mii de brațe întinse spre îngusta limbă de pămînt. E aspectul deznădăjduit al celor prăvăliți în abis, în timp ce su — « virful mîndru al celor ce apasă » — stă semeț, privind diabolic haoticul spectacol.



« Pe maluri strumicate de aiurirea mării
Cezaru-ncă veghează la trunchiul cel plecat... »

Cele patru încercări ale lui Steinlen — aflate astăzi în colecția Cabinetului de stampe al Academiei R.P.R. — vădesc o adâncă înțelegere a sensului poeziei și este regretabil faptul că acest exce-

lent desenator, atit de potrivit în sentimente cu Mihail Eminescu, nu a putut desăvârși, așa precum dorea, ilustrarea întregului poem, care și-ar fi găsit, credem, interpretul și colaboratorul cel mai nimerit.

BARBU BREZIANU

DATE DESPRE PINACOTECA ȘI ȘCOALA DE ARTE FRUMOASE DIN IAȘI

Despre începuturile mișcării artistice la noi și în special de Pinacoteca și Școala de arte frumoase din Iași, s-a ocupat academicianul G. Oprescu în substanțialele sale studii asupra acestei chestiuni. Cu o bogată informație pe care a

avut-o la îndemână, domnia sa ne-a prezentat într-o documentată și amplă expunere, aceste inițiative de artă din fosta capitală a Moldovei. Acad. G. Oprescu a fost secundat în studiile sale de alți cercetători și colaboratori ai săi, ca Elena Zara, care a scris un

scurt studiu asupra inițiatorului Pinacotecii și Școlii de arte frumoase, pictorul G. Panaitescu-Bardasare. În aceeași chestiune a mai scris și pictorul Ștefan Dumitrescu, fostul director al acestor două instituții A. D. Atanasiu ș. a.¹

Cu toate că e vorba de instituții cu o existență care nu depășește un veac, totuși chestiunea n-a fost epuizată. Într-un dosar personal al lui G. Panaitescu-Bardasare, necercetat se pare, am avut prilejul să gădesc unele amănunte.

Absolvent al « clasului de zugrăvitură » de la Academia Mihăileană, Gh. Panaitescu-Bardasare face studii temeinice la München și Berlin și în 1858 se reîntoarce în țară. Plin de entuziasm pentru dezvoltarea artelor frumoase și la noi în țară, el adresează Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice o cerere prin care « ca vechi elevu și pensionatu Academiei din Iași, aplicându-mă în specialitatea picturii, după ce am urmat acest studiu la München și Berlin, în curs de 18 ani, vin astăzi a depune în dispoziția guvernului și a mele slabe mijloace în exercițiul acestui ram de învățatură, ce face parte a culturii junimii în școalele publice... ». Iar pentru practicarea artei lui, roagă să i se acorde un împrumut de 200 galbeni, care să i se rețină din leafa ce i s-ar plăti ca profesor de pictură la institutele publice.

« Artele frumoase nu pot prospera fără Mecenas și protecția care veți hărăzi-o în Moldova picturii, va fi un nou titlu de glorie și recunoștința Patriei »².

Spirit dinamic și creator, nu putea lăsa ca țara sa să rămână în urmă sub aspectul inițierii și progresului artistic. Momentul era oarecum prielnic, întrucât în societatea moldovenească se manifestau tendințe de reînnoire, mai ales după revoluția din 1848. Se simțea dar nevoia unei educații artistice prin expoziții, muzee, școli de arte frumoase. G. Panaitescu-Bardasare stăruie și găsește un puternic sprijin la Al. Cuza, M. Kogălniceanu și Gh. Asachi, ca să înființeze la Iași o pinacotecă și o școală

de arte frumoase, așa cum văzuse în orașele europene, pe care le cunoscuse și de unde adusese și un prețios material didactic. Într-adevăr, Gh. Asachi, cu autoritatea de care se mai bucura, îndemnat și de mulți ieșeni, intervine pe lângă guvernul Moldovei ca să se prevadă în buget o sumă, cu care să poată fi retribuit personalul necesar unei « săli de tablouri » și eventual să se cumpere chiar un local propriu.

Adunarea legiuitoare a Moldovei în ședința de la 30 iunie a aprobat, o dată cu noua organizare a universității ieșene, și înființarea Muzeului de pictură, prevăzând în buget plata personalului: un director (12 000 lei vechi anual), un custode (2000 lei), un servitor (1200 lei) și 13 700 lei pentru achiziționarea de tablouri și încădrări. Totodată pictorii de atunci erau invitați să lucreze tablouri cu scene din viața neamului. Adunarea aprecie și necesitatea unei școli de pictură, dar din lipsă de fonduri, înființarea ei mai zăbovi citva timp³.

Mihail Kogălniceanu aprobă proiectele pentru înființarea Pinacotecii și a Școlii de arte frumoase, dar din lipsă de fonduri, concentră personalul acestor două instituții în persoana lui G. Panaitescu-Bardasare. Cu decretul nr. 549 din 29 august 1860 « Baltazar-Panaiteanu este întărit în postul de director al Muzeului din Moldova, cu speciale îndatoriri de a restaura tablourile actuale ale acestui muzeu, de a completa albumul național și de a preda, deocamdată, ca profesor la Școala de pictură și sculptură, ce se va înființa ». Această numire făcută pe data de 12 septembrie 1860, îi fu comunicată de Minister la 25 septembrie⁴.

Mai înainte încă, la 12 septembrie 1860, Ministerul îl invită ca împreună cu pictorul G. Schiller și V. Paladi, bibliotecarul Academiei, al cărui director era B. P. Hasdeu, să primească tablourile destinate muzeului și să întocmească un inventar de efecte, tablouri, statuete, rame, litografii, gravuri etc. care intrau în patrimoniul muzeului⁵.

¹ G. Opreșcu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, ed. a 2-a, București, 1943. Capitolul despre « Fundarea școlilor de Arte Frumoase, a Pinacotecii și primele expoziții ale artiștilor în viață », p. 141–156. G. Opreșcu și colaboratorii, *Crearea Școlilor de arte frumoase în Țările Române*. Bul. științ. Secția de știința limbii, literaturii și arte, t. I, 1951, nr. 1–2, p. 1–16. Elena Zăra, *G. Panaitescu-Bardasare și C. D. Stăbi*, București, 1937. St. Dumitrescu, *Pinacoteca națională din Iași*, în « Boabe de grâu », an. III, p. 65 și urm. A. D. Atanasiu, *Din istoricul Pinacotecii din Iași*, « *Arta română* », Iași, an I–V. Idem, *G. Panaitescu-Bardasare și înființarea Pinacotecii și Școlii de arte frumoase din Iași*. Eugen Schilleru, *Das Kunstmuseum in Iassy*, în *Die Kunst in der Rumänischen Volksrepublik*, 1955.

² Arh. statului, Iași, dos. 1, transport 1915, fila 18.

³ « *Arta Română* », 1911, IV, nr. 7–8, p. 138.

⁴ Arh. statului Iași, dos. 1, tr. 1915; fila 163, nr. 11, 800.

⁵ *Ibidem*, fila 59, nr. 10 796.

Desigur că muzeul nu putea ființa numai pe hîrtie, de aceea G. Panaiteanu își dă un interes deosebit că să-l înzestreze cu lucrări de valoare, spre a corespunde menirii pentru care fusese înființat. La 17 septembrie 1860, ministerul îi trece, de la Biblioteca școalelor, toate tablourile și obiectele de artă, între care și prețioasa colecție Las Marismas, dată în păstrarea acestei biblioteci la 1848 de S. Virnav¹.

Muzeul primi atunci 28 de pînze neîncadrate, 35 de litografii încadrate, 63 neîncadrate și 18 busturi în ghips procurate de G. Asachi. Dintre acestea, cu aprobarea Ministerului din 16 decembrie 1860 două au fost puse la dispoziția pictorului N. Grigorescu, ca să-i servească de modele pentru călugărițele de la Agapia, cărora marele artist le predă lecții de desen și pictură. La 3 ianuarie 1861, «Nicu Grigorescu» dă adeverință de primire pentru aceste «două busturi de ipsos». ² Inventarul întocmit a fost înaintat ministerului la 7 octombrie 1860³.

G. Panaiteanu stăruie și pe lângă prietenul său C. Dessiade, care dăruie muzeului 30 de tablouri din colecția sa, înregistrate prin minister la 8 noiembrie 1860, care ceruse un inventar al acestor pînze⁴. Donatorul puse condiția expresă ca «niciodată să nu se strămute Muzeul și Școala Artelor frumoase din Iași, mai ales avîndu-se în vedere hotărîrea strămutării reședinței domnești din Iași la București».

G. Panaiteanu fu numit la 12 decembrie 1860 profesor de desen la Școala militară din Iași⁵; iar la 26 iulie 1861 i se face cunoscut că-i pus în disponibilitate, deoarece se luase hotărîrea strămutării acestei școli la București⁶. La 10 august 1861, se revine, fiind repus în postul pe care-l avea la Școala militară, care rămînea să mai funcționeze la Iași⁷, pentru ca la 24 iulie 1862 să i se facă cunoscut că, Școlile militare centralizîndu-se la București, profesorii civili de la școala din Iași încetează a mai funcționa pe ziua de 6 iulie 1863⁸.

Dar preocuparea de căpetenie a lui G. Panaiteanu era organizarea Muzeului și Școlii de arte frumoase. În vederea deschiderii universității, Mihail Kogălniceanu cumpără la începutul lui octombrie 1860, cu aprobarea lui Al. Cuza, cu suma de 18000 de galbeni, casele hatmanului Alecu Rosetti-Roznovanu, fosta reședință domnească în vremea lui Constantin Moruzi. Aici se instalează Universitatea, Muzeul și Școala de pictură; aceasta cînd va începe să funcționeze. Aceste instituții se inaugurează în ziua de 27 octombrie 1860. Muzeul ieșean își capătă astfel consacrarea definitivă, fiind instalat deocamdată în trei săli la etajul noului local. Școala însă nu fu pusă în funcțiune.

G. Panaiteanu se îngrijește de aproape de restaurarea tablourilor deteriorate și de încadrarea lor, face postamente pentru statui și busturi și caută să procure mobilierul necesar, lucrat la Școala de meserii din Iași. Stăruința lui trezește un interes deosebit pentru mișcarea artistică inițiată de dînsul și pentru muzeu.

Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, al cărui titular era scriitorul D. Bolintineanu, cumpără la expoziție și trimite la Iași la 15 octombrie 1863, un tablou istoric de Th. Aman: *Țepeș Vodă și solii Sultanului*. Același minister trimite la 24 octombrie 1864 un alt tablou cu caracter istoric de Th. Aman: *Bătălia de la Plonin*⁹, iar căpitanul Donici, încă în 1860, dăduse o lucrare tot de Th. Aman: *Unirea* (sau zilele de 5 și 24 ianuarie 1859). Teodor Codrescu dăruie muzeului, la 20 februarie 1864, un portret, bust, în mărime naturală al boierului Frederic Balș, de I. Balomir, interesant pentru costum, dar foarte prost întreținut, fiind restaurat atît cît s-a putut¹⁰.

Pinacoteca ieșeană fu îmbogățită cu prețioasa colecție a lui C. Negri, care pusesese condiția expresă «ca tablourile să rămînă totdeauna neclintite la Iași», precum și cu alte importante donații, între care și cea a pictorului C. D. Stahi.

¹ «*Arta romină*», 1911, IV, nr. 7-8, fila 19.

² Arh. statului Iași, dos. 1, tr. 1915 fila 63, nr. 16 675.

³ *Ibidem*, fila 54.

⁴ *Ibidem*, fila 56, nr. 14 548 din 6 noiem. 1860. Ministerul cere să cunoască în ce consta donația aceasta.

⁵ *Ibidem*, fila 8.

⁶ *Ibidem*, fila 12, nr. 201.

⁷ *Ibidem*, fila 13, nr. 216.

⁸ *Ibidem*, fila 14, nr. 281.

⁹ *Ibidem*, fila 141, nr. 52 476 la 24 octombrie 1864.

¹⁰ *Ibidem*, fila 156.

La 18 februarie 1862, G. Panaiteanu-Bardasare interveni să se aducă la muzeu, de la mănăstirea Socola, portretele lui Alexandru Lăpușeanu și al doamnei Ruxandra, păstrate în cafasalul bisericii, aproape ascunse și negrijite. Aceste două portrete prezintă un interes istoric deosebit pentru costume; ele fuseseră însă prost refăcute în 1862, fără să li se păstreze « caracterul primitiv al antichității »¹.

Astfel muzeul, care la 29 septembrie 1865, prin Decizia Ministerului nr. 31 959 primi denumirea de « Pinacoteca națională », ajunge să posede numeroase lucrări de pictură și sculptură ale unor artiști români și străini, mai vechi sau mai noi, apoi stampe, gravuri, monede etc.

La 10 august 1861, G. Panaiteanu capătă un secundant în persoana pictorului G. Schiller, format și el la școala lui Giovanni Schiavoni, care fu numit « subingrijitor la muzeu și ajutor la școala de pictură, cu specială îndatorire pentru restaurarea tablourilor îndăunate »².

G. Panaiteanu-Bardasare persistă în ideea înființării Școlii de arte frumoase. « Un muzeu fără școală de arte frumoase este ca o bibliotecă fără școală », spunea el³.

De aceea, față de întârzierea arătată, la 1 noiembrie 1860 cere ministerului aprobarea să înceapă un curs practic de desen și pictură după originale, în localul muzeului și un altul mai înalt după modele antice. El cere mai întâi mobilier, apoi va publica programa cursului și va invita « junimea românească amatoare de artă de a se înscrie »; mai cere și material de desen pentru elevi⁴.

Cursurile Școlii de arte frumoase n-au putut începe decît în anul 1861 cu 12 elevi recrutați dintre ucenicii și zugravii de icoane⁵. Ea își asigură însă funcționarea normală abia în cursul anului 1862 și la 30 septembrie, același an, reușește să deschidă o modestă expoziție a elevilor. Publicul arată mult interes inițiativelor lui G. Panaiteanu și cu prilejul expoziției din 1862 șapte vizitatori, impresionați de ta-

lentul născind al « micului prodigiu », care era Em. Bardasare, au contribuit și i-au oferit un ceas de aur, ca încurajare. Em. Bardasare avea atunci 12 ani⁶.

Cursurile școlii erau atunci în funcție de pregătirea elevilor: totuși G. Panaiteanu organizează o divizie elementară pregătitoare pentru începători și o altă divizie de studii academice asupra anticilor, pentru elevii mai înaintați, cu secții de peisaje, portrete, prospecte, ornamente, arabescuri și tot ce interesa desenul și pictura în tehnica coloritului.

Între premiații din 1863 la divizia pregătitoare erau Bardasare Emanoil, care avea numai 13 ani și era « adoptat » de director, premiat pentru capete, figuri, peisaje, prospecte, animale, ornamente și arabescuri, C. D. Stahi pentru capete și figuri, Ulinescu Gh., care-l primise în atelierul său pe C. D. Stahi, pentru capete, peisaje și prospecte.

G. Panaiteanu se silea să completeze cursurile cu noi obiecte de studiu foarte utile. El propuse ministerului să se înființeze o catedră de anatomie și fiziologie și un curs de perspectivă figurativă. Dar, din lipsă de fonduri, nu i se aprobă propunerea; totuși el stăruie, și atunci d-rul Ciurea profesorul de medicină legală al Facultății de drept, se offeri să predea gratuit cursuri de anatomie și fiziologie, atît de necesare artiștilor plastici. Elevii mergeau duminica la 8 dimineața să-i asculte prelegerile⁷. Arhitectul Ștefan Emilian se angajă și el să predea lecții de perspectivă figurativă.

La expoziția din 1864, pentru prima oară, au fost prezentate mai multe busturi și anatomii în mărime naturală, lucrate de elevii diviziunii statuare⁸. O dată cu expoziția elevilor se organizează atunci și prima expoziție a artiștilor în viață⁹.

Publicul ieșean, deși foarte pretențios în materie de artă, începuse să se intereseze de mersul școlii, iar expozițiile elevilor erau cercetate cu multă atenție. La expoziția din 1864, prefectul jud. Iași, N. Catargi, l-a premiat, personal, cu opt

¹ Arh. statului Iași, dos. 1, tr. 1915, fila 29.

² *Ibidem*, fila 78 și 163.

³ *Ibidem*, fila 30.

⁴ *Ibidem*, fila 30.

⁵ Arhiva-Iași, an. XV, 1904, p. 51.

⁶ R. Ș u ț u, *Iași de odinioară*, vol. II, Iași, 1928, p. 261.

⁷ Arh. statului Iași, dos. 1, tr. 1915, fila 138.

⁸ *Ibidem*, fila 158.

⁹ G. Oprescu, *op. cit.*, p. 150.

galbeni pe Em. Bardasare. Prin directorul G. Panaiteanu, E. Bardasare îi oferi donatorului său, la 30 octombrie 1864, o lucrare a sa, peisajul *O seară în Veneția*¹. La deschiderea acestei expoziții a asistat și doamna Elena Cuza.

Plin de interes este faptul că în publicația din toamna anului 1864, în vederea deschiderii școlii, G. Panaiteanu-Bardasare anunță un curs gratuit de desen pentru industriași și meseriași în zilele de duminică și sărbători, «ca în trecut».

În 1864, murind profesorul Simion Barnuțiu, Titu Maiorescu, care era rectorul universității, roagă printr-o adresă ca, după o mică fotografie, să se execute un portret al dispărutului profesor. Portretul a fost lucrat de un elev al școlii, cu destulă dificultate, și după el i s-a executat apoi și un bust din marmură de sculptorul C. Storck, la București, de unde a fost adus la Iași și inaugurat în iunie 1866².

Astfel Școala de arte frumoase își afirmă tot mai mult existența alături de pinacotecă. De aceea, G. Panaiteanu se gîndea să intervină ca să i se dea un local propriu. La 9 decembrie 1864 el trimite Ministerului un proiect cu planul încăperilor ce ar trebui să aibă «edificiul viitor al Pinacotecii și al Școlii de Belle-Arte».

În 1864—1865, școala avea 54 de elevi în clasele pregătitoare și 9 în divizia academică, cea mai mare parte fiind școlari din gimnazii, care învățau arta de plăcere și veneau la cursuri în orele libere.

«Cu tot indiferentismul grozav de mare, pentru necesitatea artelor, scrie G. Panaiteanu, lipsa ajutoarelor de care s-au bucurat la noi toate școlile primare, secundare și universitare, ba chiar și cea de meserie, precum: internate, stipendii etc., totuși școala noastră de pictură a fost și este în comparație cu acele școli de primă necesitate, una din cele mai importante, încît numărul elevilor ce a variat în toți anii, este azi peste tot de 63...».

Elevii se familiarizaseră cu formele plastice și făceau progrese mulțumitoare, iar școala pregătea pictori, profesori de desen și zugrăvi de biserici. G. Panaiteanu mai propunea să se înființeze și un internat pentru 12 elevi de la pictură,

într-una din mănăstirile statului, care să ființeze numai pînă la 1870³.

La 15 septembrie 1865 se deschide a patra expoziție a Școlii de arte frumoase, cu destul succes, ca și cea din 1864. Progresele instituției erau vădite⁴. Iar Ministerul Cultelor și Învățămîntului Public punea în vedere profesorilor de la școlile de Belle-Arte să privegheze «mersul și progresul ce face arta desenului în diversele școli din țară și să refere asupra constatărilor făcute»⁵.

Pinacoteca și Școala de arte frumoase au funcționat împreună în localul universității pînă la 1872, cînd aceste două instituții au fost strămutate în ulița Podul-Verde, azi str. 23 August.

Într-adevăr, dintr-un dosar neinventariat al universității ieșene se află că încă din 1867 rectoratul arată ministerului că nu mai poate da ospitalitate Pinacotecii și Școlii de Belle-Arte în vechiul local, care devenise cu totul neîncăpător pentru cele trei instituții. Și universitatea mai arată la 15 decembrie 1867, că avea nevoie de mai multe încăperi pentru laboratoarele facultății de științe, care se aflau instalate, atunci, într-o singură sală. Biblioteca era îngrămădită în două camere.

În 1895, Pinacoteca și Școala de Belle-Arte capătă un nou local, ceva mai propriu în casele foste Perachi Cazimir, vechea clădire a Academiei Mihăilene. Aici fură construite între timp, atelierele din curtea școlii. Acum în urmă, pinacoteca mult îmbogățită cu tablouri și opere de artă de valoare, și-a găsit o așezare statornică în Palatul culturii (1955).

Dar această instituție a trecut prin multe vicisitudini, fiind mereu amenințată cu desființarea. Un permanent spirit centralizator domina și în învățămîntul artelor frumoase, urmărind concentrarea acestui învățămînt în capitala țării.

Din același spirit îngust, mișcarea artistică din țară găsea numai la București un sprijin și o atenție deosebită, din partea cîrmuirii de pe vremuri. Așa de pildă, după 1894 s-a luat hotărîrea ca expozițiile oficiale de artă să se organizeze numai la București, iar celelalte centre erau cu totul neglijate. De aceea, la Iași, arta s-a susținut mai mult cu mijloace proprii, prin

¹ Arch. statului Iași, dos. 1, tr. 1915, fila 150, Gh. Oprescu, *op. cit.*, p. 150.

² *Ibidem*, fila 134. «Buletinul Instrucțiunii», aug. 1865, p. 82, 405, 628.

³ Arch. statului Iași, fila 123—124.

⁴ «Buletinul Instrucțiunii», aug. 1865, p. 22.

⁵ *Ibidem*, p. 494.

idealismul incorrigibil al unora dintre înaintașii noștri, care s-au străduit să întretină o mișcare, ce s-a afirmat numai după posibilitățile ce le-au avut ei la îndemână. Datorită acestei situații, dezvoltarea vieții artistice ia un mare avânt la București, cu maestrul ai penelului, ai dălții ori ai peniței față de vechea capitală a Moldovei, care se resimți în mod vădit.

G. Panaiteanu-Bardasare, care reușise să facă un nume cunoscut Pinacotecii și Școlii de arte frumoase, apare cu prestigiul și mai sporit în urma activității lui. El continuă să fie consultat întotdeauna în problemele de artă, iar la 10 iunie 1861 Ministerul îi dă delegație să meargă la Lemberg, împreună cu B. P. Hasdeu. « ca arheolog », la « expoziția de antichități, numismate și manuscrise » de acolo, spre a face copii originale, care priveau istoria României. I se dau pentru cheltuieli 100 de galbeni. El lasă atunci — la 18 iunie 1861 — conducerea școlii în seama lui G. Schiller, care rămânea și profesor pînă la terminarea cursurilor¹. Dar G. Panaiteanu întirzie la Lemberg pînă la 29 noiembrie².

Acolo el găsi la biblioteca Ossolinski, arhivele statului și în alte instituții și depozite cercetate de dînsul, diverse obiecte, colecții și documente prețioase privitoare la țara noastră, dintre care unele se puteau procura și aduce în țară. De aceea Ministerul, la 17 iulie 1861, îi prelungeste șederea în acel oraș și-i mai trimite 250 galbeni, din care 150 pentru cumpărături³. La 13 noiembrie 1861 se mai află încă la Lemberg, dar Ministerul îl invită să se reîntoarcă în țară, fiind necesar la direcția muzeului și a școlii⁴. El începuse să întocmească un album cu fotografii, portrete și documente scoase din arhiva statului de la Lemberg, interesante din punct de vedere artistic și arheologic pentru România, și din care unele se păstrau la Pinacoteca ieșeană⁵.

Aflîndu-se în Polonia, Gh. Panaiteanu-Bardasare a fost rugat să reproducă și

chipurile sfinților Iacob și Dominic de la biserica Sf. Treime din Cracovia, lucrate de artistul sculptor român Mihail, care a fost profesor la mănăstirea Dominicanilor din acel oraș.

Tot în Polonia, G. Panaiteanu-Bardasare a copiat, în culori, după original, o icoană de la mănăstirea de lângă Lemberg, înfățișînd pe Maica Domnului, iar în fața ei stînd în genunchi « nobilul domn Ioan Ognasd ». V. A. Ureche, interpretînd inscripția scrisă pe dosul acestei icoane în 1689, în care se spune că « Domnul Ioan a fost odinioară ducele Valahiei... exilat apoi în Polonia din cauza năvălirii păgînilor... » a încercat să identifice pe un vechi voievod român Ioan, din secolul al XII-lea⁶. Dar chestiunea aceasta a rămas aici.

În 1864 fu trimis în Bucovina, ca să execute pentru muzeu copii după picturile religioase din biserici și mai tîrziu după portretele murale de la mănăstirile Putna, Slatina și altele, spre a îmbogăți albumul arheologic și artistic al Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice. G. Panaiteanu-Bardasare a lucrat atunci la portretele lui Ștefan cel Mare și al fiului său Alexandru, după un patrafir ce era la mănăstirea Putna; ambii cu crucea în mînă⁷. El a lucrat și chipul doamnei Ruxandra, soția lui Alexandru Lăpușeanu. La familia Costin din Bucovina a găsit un medalion original, sculptat, adus din Cracovia, cu chipul « logofătului Miron ». Medalionul a fost lucrat în cinstea acestui logofăt moldovean, care a mers în misiune la Cracovia și poartă data de 1578. E problematic dacă, la data aceasta, poate fi vorba de cronicarul Miron Costin, cum a încercat să afirme istoricul V. A. Ureche; G. Panaiteanu l-a reproduș într-o copie fotografică în 1865, publicată în *Buletinul Instrucțiunii*⁸. El a mai adus din Bucovina diferite copii după odoare bisericești, între care una după aerul cusut de una din soțiile lui Ștefan cel Mare, de la mănăstirea Putna⁹.

¹ Arh. statului Iași, dos. 1, tr. 1915, fila 10.

² *Ibidem*, fila 154.

³ *Ibidem*, fila 77.

⁴ *Ibidem*, fila 78, nr. 12 379 din 13 noiembrie 1861.

⁵ *Ibidem*, fila 140. Adresa Minist. nr. 51 049 din 22 oct. 1864.

⁶ « *Buletinul Instrucțiunii Publice*, » 1868, an. II, p. 36 și 75—76. Copia icoanei la p. 42—43. În textul inscripției se spune despre Ioan că « . . . fuisse olium ducem Valachiae, post exul in Polonia ».

⁷ *Ibidem*, București, 1866, p. 29. Reproducerea la p. 32—33, cu inscripția *Pinxit Panaiteanu-Bardasare*, 1864.

⁸ « *Buletinul Instrucțiunii Publice*, » 1866, an. II, p. 519—520.

⁹ *Ibidem*, 1866, p. 154.

La 22 și 31 decembrie 1861, G. Panaiteanu fu invitat prin Minister, să participe cu lucrările lui și ale elevilor lui, «de pictură, zugrăvie și altele, care este specialitatea lui», la expoziția ce urma să se deschidă la Londra¹.

În 1866, fu organizată la Iași o expoziție de pictură, sculptură, gravură și litografie, care fu deschisă la 14 mai. Tot în acel an, ministerul dispuse organizarea în muzele statului a unui «Salon de onoare cu portrete, busturi sau plăci de marmoră» cu inscripția numelor marilor donatori și înzestrători ai institutelor publice; mănăstiri, spitale, școli etc.². Se prevăzuseră sumele necesare pentru descoperirea unor portrete citoricești de pe la mănăstiri, pentru aceste saloane³. Ca urmare, la Iași fu așezat în muzeu chipul lui N. Roșca-Codreanu, mare donator din orașul Bîrlad.

În 1871, G. Panaiteanu fu trimis la Berlin ca să colecționeze originale și copii de prin muzee, după lucrări și statui sau busturi, pentru pinacotecă și școală. El aduse atunci mulaje, folosite la Școala de arte frumoase.

În martie 1875, se constituie pentru înălțarea unui monument lui Ștefan cel Mare, un comitet, din care făcea parte și G. Panaiteanu-Bardasare; aceasta, după ce la

București se dezvelise statuia lui Mihai-Viteazul.

În 1883, cu prilejul dezvelirii acestei statui, fu vizitată de oaspeți și de publicul ieșean și Școala de arte frumoase.

G. Panaiteanu a condus Pinacoteca și Școala de arte frumoase până la 15 octombrie 1892, cînd s-a retras la pensie. El a fost omul hotărît care a stăruit cu toată energia. M. Kogălniceanu l-a înțeles și l-a susținut, iar domnitorul Alexandru Cuza a sprijinit și încuviințat aceste laudabile inițiative, pentru înzestrarea orașului Iași cu instituții superioare de artă. Prin acțiunea și munca sa și-a legat numele de Pinacoteca și Școala de Belle-Arte din Iași, creîndu-și un titlu de recunoștință din partea neamului românesc, și îndeosebi a ieșenilor.

În anul acesta Pinacoteca, îmbogățită considerabil prin lucrări de preț, a fost aranjată în etajul «Palatului culturii» din Iași. De la începuturile anevoioase cu mijloace materiale restrinse, cu târguieli sau aminări, ca în cazul colecției lui Const. Negri, de la lipsa de înțelegere și de sprijin a artiștilor noștri dotați, cum a fost cazul lui G. Năstăseanu și al altora, astăzi s-a ajuns la alte posibilități pentru pictori și sculptori și ei pot, fără griji materiale, contribui la îmbogățirea patrimoniului nostru artistic.

SABINA DOCMAN

STAN GOLESTAN ȘI CÎNTECUL POPULAR CA IZVOR DE INSPIRAȚIE ÎN MUZICĂ

Recenta moarte a compozitorului Stan Golestan, în primăvara anului 1956 — la 21 aprilie — la Paris, ne amintește că pe lângă creația sa orientată pe drumul compoziției cu caracter național el a scris și despre cîntecul popular ca izvor de inspirație în muzică, temă ce avea o importanță de prim plan în preocupările sale.

În prefața albumului său de *Doine și cîntece*⁴ apărut în 1922, compozitorul începe cu un scurt istoric, conturînd o caracterizare a cîntecului popular românesc pe care-l prezintă străinătății. Pomenește apoi

de cei care la noi au valorificat producția populară fie ea literară sau muzicală: de Anton Pann, deschizătorul de drum, de Alecu Russo, de Vasile Alecsandri ca și de G. Dem. Teodorescu; după care, se oprește asupra rolului pe care îl are lăutarul ca purtător și păstrător al cîntecului popular.

Interesantă și pitorească apare figura bardului popular în fragmentul citat de Stan Golestan, în care G. Dem. Teodorescu povestește întîlnirea sa cu unul dintre cei din urmă cîntăreți populari, în vara anului 1883 la Lacul Sărat.

¹ Arh. St. Iași, dos. 1, tr. 1915, fila 26 și 82.

² «Buletinul Instrucțiunii Publice», pe anul 1866, p. 476.

³ *Ibidem*, 1868, p. 476.

⁴ *Doines et chansons*, Paris, 1922.

«Familia Solcan, compusă din tatăl, mama și patru feciori, robi ai mănăstirii Bistrița fură vinduți unui mare proprietar din județul Brăila. Cei șase țigani născuți în regiunea de munte, se stabiliră la malul Dunării unde au adus cîntecele oltenesti în timp ce ei le învățau pe cele ale cîmpiei moldo-valahe. În 1848 au fost eliberați dar au continuat să-și câștige viața cu meseria de lăutar».

Urmează o creionare a portretului fizic al bătrînului lăutar «care deși în vîrstă de 74 de ani respira forța»... «memoria acestui om era prodigioasă; în timpul întrevederilor noastre mi-a recitat vreo 19.000 de versuri, înduioșătoare elegii, cîntece de dragoste și mai cu seamă vechi legende...» «Grăție acestui remarcabil lăutar, spune G. Dem. Teodorescu, colecția modestă la început, s-a îmbogățit simțitor».

Textele doinelor și ale cîntecelor fac parte din această colecție, iar traducerea lor în limba franceză se datorește lui Jules Brun, care a trăit și a murit în țara noastră.

Și iată ce scrie compozitorul despre muzica pe care a compus-o pentru aceste poeme: «... nu este populară decît în spirit. Este adevărat că am apelat pe ici pe colo la amintirea acelor melopee naive care ne-au fermecat copilăria și dacă am utilizat fie un contur melodic, fie un ritm de origine populară, le-am întrebuițat întotdeauna foarte discret în chip de «celule generatoare» după expresia marilor tratate de compoziție. Am vrut să evocăm muzical ceva din acea atmosferă cîmpenească fragedă și melancolică care vibrează în văzduhul locurilor noastre; fără căutări rafinate și fără a dori originalitatea cu orice preț, am lăsat mai degrabă să vorbească graiul muzical cît mai firesc cu putință».

Tematica populară ca «celulă generatoare» a compoziției muzicale, este o problemă care l-a preocupat pe Stan Golestan mult mai de timpuriu.

În revista «*Muzica*» din anul 1909, găsim un articol semnat de el și intitulat: *Rolul cîntecului popular în opera simfonică*¹.

Preocupat de valorificarea melosului popular, înaintea lui Stan Golestan, a fost și Gavril Musicescu. Strădania lui a fost aceea de a găsi o armonizare potrivită specificului modal al acestui cîntec. Stan Golestan a fost însă unul dintre primii noștri

muzicieni care a scris despre cîntecul popular ce stă la baza unui edificiu simfonic determinîndu-i întreaga structură.

Despre rolul pe care acest cîntec trebuie să-l aibă în marea creație simfonică, autorul articolului scrie: «Pentru un artist imaginativ cîntecul popular ar fi putut să fie punctul de plecare al unei opere grandioase, făcîndu-l să treacă prin toate subtilitățile și transformările fie ritmice fie dinamice pe care le poate concepe gîndirea, adăogînd și ambianța locală pe care armonia evocatoare trebuie s-o dezvolte, pentru că orice cîntec popular aduce cu el un ritm și o armonie naturală, specifică. Prin alegerea de exemplu a unui fragment ritmic sau chiar a unei întregi linii melodice dintr-un cîntec popular, avînd în același timp grija ca toate elementele date să fie apte să genereze multiple transformări, este sigur că opera creată poate deveni sinteza unui întreg popor, cu aspirațiile, bucuriile și durerile lui».

În aceste fraze este reliefată întreaga semnificație a muzicii simfonice al cărei izvor de inspirație este cîntecul popular.

După ce relevă această inspirație la Beethoven, enumerînd o seamă de opere în care apar motive populare, autorul face considerații asupra școlii ruse care-și «datorește gloria cîntecului popular».

Felul de a concepe structurarea unei opere simfonice generată de o temă populară, trebuie să fie acela al creației beethoveniene, scrie Stan Golestan, dînd ca exemplu *Simfonia a V-a* de Beethoven: «Primele note ale simfoniei nu sînt ele punctul de plecare al unui monument măreț? Nu trebuie mai mult pentru celula fie ea și de origine populară de unde va pleca dezvoltarea ideii cuprinsă într-un atom». Iar mai departe: «Luînd caracteristica unei gîndiri populare, făcînd-o să treacă prin sensibilitatea sa și pătrunzînd-o de toată emoțiunea inimei sale, fără a viza la o descripțiune pur materială, artistul își va îndeplini într-adevăr menirea».

Prin «descripțiune materială» Stan Golestan înțelege acea notă colorată de pitoresc local.

O creație care îi pare lui Stan Golestan un model de realizare a unei simfonii construite pe o tematică populară, este *Simfonia pe o temă de la munte* de Vincent d'Indy, despre care scrie: «Acela care într-adevăr a reușit de a întredeschide calea e Vincent d'Indy, care cu simfonia pe o temă fran-

¹ «*Muzica*», anul II, nr. 8-9, mai-iunie 1909 «*L'Indépendance Roumaine*», 6 iulie 1909.

ceză de la munte, a unit o temă populară cu concepțiunea beethoveniană». Consideră această simfonie «drept tipul desăvârșit al unei sinteze» care, «are conștiință de menirea ei de a traduce sentimente înalte și cu toate acestea născute dintr-o simplă gândire populară».

Desigur că astăzi problema e depășită: pe atunci însă, în 1909 când foarte tînăra noastră producție simfonică pășise de curînd un prag important, în 1898, o dată cu *Poema Romînă* de George Enescu, aceste încercări de lămurire aveau valoare de îndemn și sfat.

Este interesantă în acest sens încheierea articolului care dovedește o adîncă și subtilă înțelegere pentru creația muzicală a timpurilor viitoare: «...rămîne încă o cale neexplorată croită chiar de Beethoven, de către o întregă școală rusă și în fine de Vincent d'Indy. Acea cale e cîntecul popular. Viitorul aparține compozitorului care într-o nobilă creațiune, va ști să transcrie tot deodată bucuriile umililor și durerile dezmoșteniților, a întregii omeniri care constituie sufletul anonim al unei țări și care, va redeștepta idealul inconștient și misterios ce dormitează într-însa».

LILIA NĂDEJDE



