

STUDII ȘI  
CERCETĂRI  
DE  
ISTORIA ARTEI

SERIA  
ARTĂ PLASTICĂ

TOMUL 16

1

1969

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

# STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

## SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tomul 16

Nr. 1

### S U M A R

#### S T U D I I

	Pag.
Acad. prof. G. OPRESCU, Expoziția Picasso. Considerații asupra artei lui Picasso, cu ocazia expoziției din București .....	3
ȘTEFAN BERCEANU, Confruntări actuale: umanismul clasic și umanismul științei .....	5
PAUL PETRESCU, Probleme de orientare și metodologie a cercetării științifice în domeniul istoriei artei populare.....	19
VIRGIL VĂTĂȘIANU, Datarea mănăstirii Cozia .....	31
SORIN ULEA, Prima biserică a mănăstirii Putna. Contribuții la studiul fazelor de dezvoltare a arhitecturii medievale moldo-venești .....	35
PAVEL CHIIHAIA, Considerații despre fațada bisericii lui Neagoe din Curtea de Argeș .....	65
THEODOR ENESCU, Anii de formație ai lui Luchian. II. Paris 1891—1893 (II)	85
AMELIA PAVEL, La 50 de ani de la moartea sculptorului Ștefan Ionescu-Valbudea .....	107

#### M A T E R I A L E

ELENA MATEESCU, Sculptorul Dimitrie Demetrescu Mirea (1864—1942)....	113
FLAMINIU MÎRȚU, Reprezentarea florii de crin pe inele, în Țara Românească, în secolele XIV—XVI.....	123
MARINA MARINESCU, Chilimuri poloneze .....	131

#### N O T E Ș I D O C U M E N T E

PETRE OPREA, Note asupra învățămîntului artistic particular la București în ultimul pătrar al secolului al XIX-lea.....	135
IOAN SPIRU, Un artist uitat: Anghel Vasile.....	137
TRAIAN DUȘA, Valoarea artistică a motivelor decorative din « Sala de oglinzi » a Palatului Culturii din Tirgu-Mureș.....	140

#### C R O N I C Ă

Răzvan Theodorescu, Europa gotică. Secolele XII—XIV. A douăsprezecea expoziție a Consiliului Europei, Paris, 1968.....	147
--	-----

#### R E C E N Z I I

CORNEL IRIMIE, Icoane pe sticlă (Ion Tătaru) .....	151
MARCELA FOCȘA, Repertoriu de expoziții (alcătuit de Gheorghe Cosma) .....	155



# COMITETUL DE REDACȚIE

ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU — *redactor responsabil*; ARH. ȘTEFAN BALȘ; PROF. MARCEL BREAZU; CONF. UNIV. OVIDIU DRIMBA; FLOREA BOBU FLORESCU; ACAD. ION JALEA; ACAD. PROF. MIHAIL JORA; ECATERINA OPROIU-MURGESCU; PAUL PETRESCU — *secretar științific de redacție*; PROF. MIHAI POP; MIRCEA POPESCU — *redactor responsabil adjunct*; MARIUS TEODORESCU; VASILE TOMESCU; PROF. ZENO VANCEA; PROF. VIROIL VĂTĂȘIANU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

La revue **STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI**, seria **ARTĂ PLASTICĂ**, paraît 2 fois par an.

Le prix d'un abonnement annuel este de \$ 8,—; FF 39,— DM 32,—.

Toute commande à l'étranger sera adressée à Cartimex, boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Prețul unui abonament este de 80 lei pe an.

În țară abonamentele se fac la Oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite **COMITETULUI DE REDACȚIE** al revistei pe adresa: Calea Victoriei 196, București.

**APARE DE 2 ORI PE AN**





# EXPOZIȚIA PICASSO

## CONSIDERAȚII ASUPRA ARTEI LUI PICASSO, CU OCAZIA EXPOZIȚIEI DIN BUCUREȘTI

de ACAD. PROF. G. OPRESCU

Am vizitat expoziția Picasso organizată de Muzeul nostru național. Am ieșit de acolo copleșit de emoția pe care mi-au provocat-o cele câteva sute de opere expuse, emoție pe care n-ași fi crezut că o mai pot încerca la acest apus al vieții mele active. Mi s-a părut că mă găsesc într-una din acele epoci fericite când un contemporan amator de artă ieșea, după ce privise vreunul din acele ansambluri pe care un maestru celebru din Renaștere sau din secolul al XVI-lea îl organizase ca să arate contemporanilor la ce punct suprem ajunsese arta pe vremea lor. Aș merge mai departe încă: personal nici nu m-aș fi crezut capabil să încerc o emoție de o atît de mare intensitate în vremea noastră. Cu adevărat, ceea ce vedeam în sălile Muzeului nostru de artă era absolut egal, și poate mai bogat ca inspirație și mai felurit ca fel de tratare, decît ceea ce văzuseră contemporanii în vremea cînd trăiau în aceeași țară sau în același oraș cu cei mai mari artiști ai timpului. Și n-aș dori să se creadă că ceea ce spun este o exagerare întîmplătoare, cum întîlnim adesea în proza noastră de istoria artei în zilele noastre. Rog să se creadă că îmi dau perfect seama de toată importanța afirmației ce fac aici, evident după atîția zeci de ani de contact cu arta din toate țările și din toate epocile pe care împrejurările vieții mele m-au făcut să le văd și să le admir. Entuziasmul pe care l-a deșteptat în mine expoziția Picasso n-are nimic exagerat și asigur pe cititorii acestui articol că socotesc contactul meu cu expoziția organizată la București ca pe unul din momentele esențiale ale vieții mele în ce privește contactul cu arta.

Cunosc lucrări de Picasso începînd din timpul adolescenței mele excepționale și pînă astăzi. Am văzut zeci de expoziții în care el era reprezentat uneori prin picturi, alteori prin desene, acuarele sau gravuri, adică în care el apărea ca pârtaș al unei expoziții colective. Totdeauna în aceste împrejurări el apărea cu un număr mic de lucrări, așa încît n-am avut prilejul niciodată să văd o expoziție nici pe departe așa de impunătoare, așa de bogată și de variată ca cea de acum, în care putem urmări cronologic pe Picasso în câteva sute de lucrări, alese de-a lungul întregii și lungii sale activități, adică de cînd adolescent de 17 ani sau poate și mai tînăr, la Barcelona, desena și picta pe cei din jurul familiei sale, — epocă căreia îi aparține portretul surorii, care se găsea în colecția mea și care este acum la Muzeul Academiei — , și pînă azi, adică după o activitate rodnică de peste 70 de ani. Examinat în felul acesta, niciodată pînă la această expoziție din București n-am putut avea o impresie generală și cît de cît completă despre întreaga evoluție a artistului, prin opere alese în succesiune cronologică și prin exemplare desăvîrșite ca execuție. Era minunat ceea ce vedeam în expozițiile anterioare, deși numai cu un caracter parțial, dar mi se întîmpla să fiu și nișel revoltat că talentul său colosal era cheltuit în acele imagini destul de numeroase, către mijlocul carierei sale, în care aspecte monstruoase ale omului și mai ales ale femeii îl atrăgeau și constituiau participarea lui la arta acelei vremi. N-am uitat acele portrete în care rostul principalelor trăsături într-un așa-zis portret era schimbat și fără nici o legătură cu natura, amestecat pentru a ajunge la o imagine cînd ridicolă, cînd monstruoasă,

cu intenția de a izbi puternic pe privitor, de a-i lăsa un fel de oroare admirativă, despre care ne vorbește fosta soție a lui Picasso în declarațiile sale, unde adaugă că această formă de exprimare constituia una din plăcerile pe care marele maestru o extrăgea din interesul ce punea în a reprezenta persoana umană sub cele mai teribile aspecte.

Și aici însă totul era admirabil executat, cu o siguranță de mână și cu o precizie de intenție care nu se puteau nega. Repetate însă în numeroase exemplare, aceste imagini, când absurde, când direct supărătoare, deveneau ceva care mai degrabă turbura impresiile noastre despre însușirile artistului și nu ne puteau face să trecem de la impresia vizuală ce primeam la examenul unui fel de expresie atât de desăvârșită ca tehnică și atât de supărătoare ca rezultat final. Simțeam parcă, ceea ce de altfel a formulat fosta sa soție, fără ca el să-și dea osteneala să nege, că asemenea opere, oricât ne interesau de mult uneori, aveau mai ales un caracter ironic, un fel de a-și bate joc de gustul și de priceperea celor care proclamau în chip exagerat admirație pentru el.

În expoziția din București, în cele trei săli în care a fost restrînsă expoziția, nu este nici o lucrare care să ne revolte prin absurditatea sau monstruozitatea imaginii. Nu tot ce cuprinde poate avea ordinea și exactitatea unei figuri luate după natură, dar nu este nimic care să pară illogic, o exagerare dăunătoare relațiilor operei cu natura, în prezentarea imaginii unei persoane.

Și totuși sînt acolo aproape tot atîtea scene diferite cîte lucrări expuse, chiar cînd subiectele se aseamănă. Fiecare din aceste lucrări constituie o operă independentă, cu propria ei originalitate prin felul de tratare, felurit de la una la alta. În nici una Picasso nu se repetă în nici un fel, în afară poate numai de trei desene reprezentînd o porumbiță albă în trei posturi, una din ele simbolică. Ai impresia că fiecare operă, deși lucrute toate de aceeași mână, are o existență individuală desăvârșită; că pictorul înainte de a se așeza la execuție de cele mai multe ori nici nu știe precis ce aspect va da lucrării, neavînd decît un sentiment general al ei. Fiecare linie poate fi considerată ca și cum ar avea o existență individuală, perfect precizată, sigură, toate la un loc fiind destinate să constituie o operă, în care ansamblul devine un tot unic, perfect adaptabil și perfect potrivit cu celelalte părți ce constituie opera. Nu-mi aduc aminte în nici una din călătoriile mele să fi văzut un tot al creației vreunui din marii maeștri ai picturii atât de original și atât de diferit de la o lucrare la alta. Autorul lor nu se dă în lături de la nici o îndrăzneală, uneori chiar absurdă. Sînt astfel desene în care ce este în umbră și ar trebui să fie tratat ca atare, el îl tratează în plină lumină, și ce ar trebui să fie luminat este tratat în umbră, după logica cu care este prezentat subiectul. Și totuși, chiar aceste îndrăzneală el știe să le prezinte atât de legate între ele, atât de personal și de logic, pornind de la sinteza și punctul lui de vedere, încît le dă viață și le face să fie admise și să nu contrazică logica privitorului.

Părăsind această bogată expoziție atât de variată, și ca subiect și ca fel de tratare, încît fiecare lucrare devine ceva unic, iar toate împreună demonstrează nenumăratele maniere de a picta ale lui Picasso, ai impresia unei bogății sufletești inepuizabile. Sînt lucrări care constau numai din trei sau patru linii, de o simplitate nemaîntîlnită; dar aceste trei-patru linii, în felul în care sînt îmbinate și se împerechează, constituie ceva complet și sînt tot atât de sugestive ca și cele în care abundența detaliilor tinde la redarea cît mai amănunțită a persoanelor sau a obiectelor reprezentate. Nu este formă de artă în linie, fiindcă expoziția de data aceasta este mai ales de caracter grafic, care să fi fost încercată de cînd se face pictură, din cele mai vechi timpuri pînă astăzi, pe care Picasso să nu o fi încercat într-una sau alta din aceste piese prezentate în expoziție. În felul acesta expoziția devine în același timp nu numai un fel de esență a artei lui Picasso, ci o esență a artei umane prin linie în genere, și orice admirator al redării vieții și naturii prin linie va găsi aici o satisfacție deplină a gustului și a așteptărilor sale. La noi în țară nu cred să fi fost nici pe departe vreo expoziție, chiar atunci cînd am avut a face cu prezentarea lucrărilor unui maestru de mare importanță, care să prezinte amatorilor și artiștilor o sumă mai importantă de exemplare, adică de exemple de urmat, ca expoziția de acum a lui Picasso. Fiecare tablou este desăvârșit prin el însuși, și nu este unul la care să mai poți dori un adaos sau o modificare, iar toate la un loc ne dau măsura posibilităților acestui genial artist, neîndoios din familia celor mai mari reprezentanți ai artei din lumea întreagă.



# CONFRUNTĂRI ACTUALE: UMANISMUL CLASIC ȘI UMANISMUL ȘTIINȚEI

de DR. ȘTEFAN BERCEANU

*Studiul doctorului Berceanu, fără să se limiteze la sfera artei, într-o trecere în revistă a întregului fenomen cultural o cuprinde, și deci interesează pe cititorii revistei. Este motivul care ne-a determinat să-i facem loc în paginile revistei noastre.*

*Este știut și recunoscut că arta ocupă un loc important în ansamblul culturii, căci nici arta, nici critica sau istoria de artă nu există în afara fenomenului cultural, după cum ele nu pot exista nici în afara vieții omului și a preocupărilor lui spirituale și materiale. Studiul ce urmează fixează tocmai locul și rolul artei în viața omului, arătând condițiile în care arta poate ajunge la valori transcendente, dar și cele în care ea ajunge la un impas, la o involuție, la concepții și forme absurde și pesimiste.*

*Apoi, articolul este de o actualitate stringentă, atingând problemele cele mai arzătoare ale spiritualității moderne și analizând concepțiile unor gânditori, artiști și oameni de știință cu prestigiu universal. Este ceea ce am numi, întrebuișind un termen marinăresc francez, « faire le point » în domeniul spiritual.*

*În fine, meritul cel mai mare constă în concluzia care se desprinde din acest studiu, și care în ciuda tuturor premiselor este de un puternic optimism, autorul punându-și toată încrederea în forțele spirituale ale omului și în perspectivele umanismului epocii noastre — în vmanismul științei.*

Schimbările continue ale lumii epocii noastre în plină formare și devenire trezesc o mulțime de întrebări care, deși au fost puse omului de secole, cer noi răspunsuri pentru fiecare vîrstă istorică. Imobilizarea în forme anumite și în tipare considerate ca cele mai bune amenință totdeauna cu stagnare și ruperea de o evoluție continuă, care, cu toate primejdiile înnoirii, rămîne totuși condiția inerentă progresului uman.

O activitate specială în care procesul de cunoaștere al naturii are dublul aspect de cunoaștere propriu-zisă sub aspect epistemologic și de dominare și dirijare a fenomenelor lumii pentru om, conștient sau subconștient, a trezit totdeauna capacitatea de reflexiune și de încercare de sinteză. Domeniile de fapte noi cunoscute și folosite necesită o integrare a lor în conștiința umană și o readaptare și reorganizare în forme noi a conștiinței însăși. Se poate vorbi acum de o permanentă transformare a naturii prin om și de o permanentă autotransformare a omului prin însăși noua cunoaștere și putere a sa, și prin însuși efortul făcut pentru aceasta. Din acest punct de vedere, o anumită stare afectivă a însoțit continuu pe om în milenara sa orientare în univers.

Istoria dezvoltării psihobiologice a omului arată că începutul conștiinței sale este stăpînit de formele variate, inferioare sau superioare, ale afectului; perioadele ultime sînt concretizate printr-o adevărată dramă, care rezultă din lupta ce se dă între capacitatea afectivă și capacitatea cognoscibilă a conștiinței umane. La începutul lumii moderne, Des-

cartes, care încă nu se cunoștea bine pe el și nu cunoștea natura înconjurătoare, a trăit el însuși această dramă. Minunea care se săvârșește totuși este că Descartes recunoaște și afirmă cu siguranță că există două facultăți absolute în om: voința sa de cunoaștere și afirmare; facultatea liberă de a alege și a hotărî în domeniul fenomenelor de conștiință. Pînă la el și de la el încoace, această teribilă încheștare între om și natură, între acțiunea minții sale și propria sa natură sensibilă, pasională și temătoare a rămas mereu prezentă.

Se poate spune că examinarea lucidă a proceselor de reflectare a naturii în om, ca ființă cognoscibilă și stăpînitore a naturii și în același timp ca ființă emoțională afectivă, este o încercare de definire și delimitare a naturii umane în evoluția sa. Raportul acestor două aspecte ale naturii umane în activitatea social-istorică a creat forme de viață și stiluri de cultură. Chestiunea majoră pe care o ridicăm este aceasta: *în ce măsură aceste stiluri de viață și de cultură, izvorîte din dubla natură dialectică a omului față de el însuși și de lumea din afară, au fost prielnice dezvoltării și afirmării sale? Problema aceasta duce la vechea preocupare despre natura omenească care, sub forma a diferite sisteme de gîndire, a primit de mult numele de umanism.*

Timpul nostru, în care preocuparea pentru disciplinele zise umanistice și pentru disciplinele științifice este la fel de mare, impune o reexaminare a termenului clasic de umanism. Încercînd o primă definire, se poate spune că o gîndire umanistă sau abordarea unui stil de cultură din punct de vedere al umanismului este definirea acelor coordonate din care se deduce că ansamblul de fapte și activități legate implicit de viață concură favorabil pentru afirmarea și progresul omului. Doctrină politice și economice importante și în special materialismul marxist afirmă că baza preocupării pentru om este totala transformare a relațiilor dintre oameni și clase sociale în procesul de producere și de distribuire a mărfurilor. Aceasta este condiția de bază a eliberării capacității creatoare a omului în natură și ea va rămîne valabilă pentru totdeauna.

Acceptînd o supremație totală a existenței umane ca formă de manifestare în univers, condiția umană optimă a timpului nostru trebuie să ducă la posibilitatea ca definirea sa în acest sens să fie legată de o continuă generare de valori; și această continuă maximă valorificare trebuie să consiste dintr-o permanentă generare de noi facultăți, pentru ca omul să poată reda în forme de energie superioară formele de energie biologică acumulate în el ca structură vie superior organizată.

În dezvoltarea istorică a omului se disting două stiluri mari de cultură, care definesc două forme de umanism: un umanism clasic, care a existat în istorie în timp și care există cu mari contradicții în cultura burgheză contemporană și un umanism nou, care apare în toată lumea, dar care se definește în lumea noastră, creată pe alte baze materiale. În această lume se urmărește ca formă socială de existență, ca scop ultim, realizarea condițiilor pentru un acces liber și egal al omului ca ins social la cunoaștere și activitate.

## I. MĂREȚIA ȘI INSUFICIENȚA UMANISMULUI CLASIC

Doi gînditori contemporani preocupați în primul rînd de om ca generator de forme și stiluri de cultură, A. Bonnard și A. Malraux spune că umanismul apare în civilizația antică greacă atunci cînd apare raționamentul științific și încrederea omului că prin aceasta poate să înțeleagă și să stăpînească legile naturii. Evoluția mitului grec ca formă de cultură primitivă spre tragedia și arta plastică a secolelor VI și V î.e.n. marchează umanizarea zeilor și eliberarea treptată a omului de teamă și de implacabilul destinului. Ulise este primul om care acționează, gîndește și reflectează. Irometeul eschilian marchează mai departe afirmarea omului ca ființă în natură independentă de voința zeilor. Omul se eliberează de teamă și își găsește un echilibru. Statuia apolinică se înobilează cu bunătatea zîmbetului omenesc.

Viziunea spațială a omului grec a descoperit echilibrul geometric între volume și linii și a creat arhitectura și monumentalul artei plastice în care frumusețea apare ca o consecință a puterii omului de a înțelege natura spațială a lumii, de a intui și trăi în toată



diversitatea forței sale vitale valoarea acțiunii și a gesticii umane. Poate că din acest punct de vedere, a nevoii omului de a înfrumuseța natura prin fapta sa, de a concepe și a năzui spre un nou tip uman biologic și social, de a crea în sfârșit prin artă și literatură un nou mediu ambiant pentru om, momentul grec este unic. Trebuie amintit că adaptarea și evoluția omului este marcată nu prin apariția unor facultăți care să-i creeze o ambianță optimă cu mediul care-l înconjoară și care să facă posibilă perpetuarea unor structuri anumite. Adaptarea omului societății grecești este marcată prin apariția unor funcții complexe în continuă dezvoltare, prin care natura și mediul ambiant sînt transformate, sînt transpuse în forme noi care ridică mai departe demnitatea umană și îi dă permanente imbolduri de evoluție superioară. Aceasta este noua formă de adaptare biologică și care aparține exclusiv omului: *capacitatea de transformare și înfrumusețare a naturii, intercondiționate permanent de capacitatea de transformare și evoluție.*

Din punct de vedere al realizării conștiinței omenești prin puterea rațiunii sale și prin puterea transfigurării sale proprii, activitatea omului grec transcede în unele valori care vor rămîne eterne. În afară de eternele valori estetice, anumite achiziții privind relațiile dintre oameni vor rămîne, de asemenea, totdeauna valabile. Camus citează hălăduirea în întuneric a lui Oedip, care, conștient de pedeapsa pe care o împlinește, avînd ca singură relație cu întreaga lume, care îl reneagă, numai mîna caldă a fiicei sale ce-l conduce, afirmă totuși « că totul este bine ». Iată capacitatea omului de a depăși cu simțul responsabilității sale suferința și drama sa proprie; ceea ce este important și ceea ce Camus nu sesizează este că acest simbol al conștiinței omenești nu neagă sensul bun al omului și nu cade în absurd, ca atîția oameni de cultură ai secolului nostru.

Dar structura societății omului grec este minată de acea contradicție de bază care a distrus toate culturile de pînă acum. Contradicția dintre gîndire și faptă, dintre ideea diriguitoare și mîna care execută, reprezintă anomalia socială și psihologică a umanismului grec.

Unii gînditori apuseni susțin că civilizația europeană s-a plămădit în evul mediu și atunci s-a închegat puterea spirituală a omului, care mai tîrziu a dus la afirmarea sa în știință și în gîndirea filozofică organizată. Pornind de la măreția și frumusețea catedralei gotice și romanice, de la extazul statuarului decorativ, Malraux afirmă umanismul regăsit de omul creștin din evul mediu. Zîmbetul apolinic descoperit de artistul grec reapare în împăcarea absolută a figurilor gotice din secolele XI – XIII.

Oglindită în mintea clară a lui Paul Valéry, toată evoluția dramatică a omului medieval spre omul modern este un progres care a creat o civilizație; după el, izvoarele acestei civilizații trebuie căutate în ceea ce s-a putut integra din cultura greacă în ceea ce a organizat creștinismul catolic în climatul mediteranean.

Dar evul mediu poartă amprentele unor teribile contraste care arată cele două fețe ale societății omenești: pe de o parte suferința fizică și morală a omului pîndit de toate forțele biologice ascunse în structura sa animalică și de toată natura vitregă și nestăpînită care-l înconjoară; pe de alta, capacitatea de transfigurare a lumii și a sa proprie cu transcendere în imaginație, prin care își face lumea mai prielnică și îi dă posibilitatea să trăiască și să creadă.

Cele două forme ale afirmării omului în creația plastică, singura posibilă, se găsesc ilustrate patetic în arta apuseană și în arta evului mediu bizantin. Omul și-a transpus drama sa sub forma statuilor și picturii din arta germană gotică primitivă și, de asemenea, sub forma figurilor în atitudine hieratică a personajelor din pictura bizantină; mai tîrziu, în sinistra transfigurare a societății umane din pictura lui J. Bosch și a lui Breugel cel bătrîn.

Dar iată că spiritul creator francez și italian descoperă primul o cale nouă pentru omul chinuit al evului mediu. Aceasta este o transfigurare și o apoteoză în suferință sau poate în așteptare și credință mistică a omului. Este încă o transcendere în ireal, în care omul își caută un rost. Năzuința spre perfecțiune, deocamdată, nu are altă cale decît transfigurarea sa proprie și a naturii. Pentru regăsirea demnității umane este mai înălțător drumul parcurs de arta italiană de la Duccio și Cimabue, de la Giotto și Piero de la Francesca. Și drumul găsit continuă în noblețea figurilor la Van Eyck, în perfectul echilibru al omului cu mediul creat de el însuși, ca spațiu, volum și culoare, la Vermeer.

În răsăritul ortodox, umanismul artei medievale apare tot așa de autentic. Arhanghelul luptător și păzitor de dreptate, înfășurat în hlamida lui de foc roșu, a cărui figură exprimă însă numai siguranță, acțiune, ocrotire și bunătate, nu a fost mai desăvârșit conceput și creat ca la Rublev, divinul pictor al icoanelor ruse de la începutul secolului al XVI-lea.

Începutul lumii moderne acum 300–400 de ani este marcat de afirmarea umanismului ca formă conștientă de viață și ca doctrină filozofică pentru om. Ne vom opri numai la câțiva din creatorii săi, a căror gândire este valabilă și astăzi, dar care, din nefericire, este neeficientă pentru însăși lumea în care a apărut.

\*

În mica localitate Clos-Lucé, în afara incintei castelului Amboise de pe valea Loirei, se găsește casa în care și-a petrecut ultimii ani ai vieții Leonardo da Vinci. În subsolul casei, sub cupole de piatră, mintea marelui om acum aproape 500 de ani se străduia, căutând să pună în acțiune și faptă traiectorii și curbe geometrice, pîrghii și linii de forță, toate pentru folosința omului, pentru împlinirea străvechei lupte pe care o duce de mii de ani cu piatra, cu muntele și cu tot ceea ce rezistă puterii sale; cu toată natura care îi rezistă, dar în care efortul spiritului omenesc își găsește izvorul și împlinirea. Puțini dintre ziditorii omenirii au avut atîta nevoie de a transpune în afară, prin metamorfoza energiei și forței naturii, fiecare din facultățile care s-au născut în om. Și așa a fost visul și năzuința de frumusețe absolută concretizată în femeie – Gioconda; înalta conștiință, energie și putere a spiritului, concentrate în imaginea bărbatului reprezentat ca apostolul Ion; tandrețea, căldura și afecțiunea totală degajate din gestică, din curbe și culoare, în compozițiile grupelor cu madone, toate ca simbol al cuceririi în conviețuirea și interrelația dintre oameni. Iată sinteza umanismului integral afirmat prin Leonardo da Vinci în epoca Renașterii și care într-un fel va rămîne prezent pentru toate epocile dezvoltării omului: natura și omul; evoluția minții împletită cu înalta simțire afectivă; frumusețea și adevărul; gândirea sub forma sa absolută și împlinirea practică; forța pîrghiilor și forța gândului; puterea fierului și a pietrei și puterea luminii. Pe toate omul le-a cuprins, le-a înțeles, și a aplicat toate puterile pentru a le putea avea și folosi. Pe acelea care l-au depășit, omul însuși, prin amestecul său de brută și de om al secolului al XVI-lea, le-a transfigurat în imaginile perfecțiunii: creațiile artistice.

Pentru tot ce a lăsat lumii prin aspirație spre desăvîrșirea umanismului, Leonardo da Vinci a depășit poate ipostaza estetică formală a idealului grec. Să nu uităm însă că acest umanism apare ca rezultanta efortului minții unui reprezentant tipic al rațiunii și al spiritului, Leonardo da Vinci pe care și-l dispută oamenii de știință, oamenii de artă și chiar constructorii tehnici.

Parcurgînd rapid etapele dezvoltării gândirii umanistice clasice, oricine s-ar opri la ferenții luptători și înțelepți ai secolului al XVI-lea, dintre care cel mai proeminent și într-un fel cel mai popular este Erasmus din Rotterdam. Urmărindu-i istoria vieții te minunează felul în care, într-o lume total potrivnică, forța unei conștiințe libere a putut să pătrundă astfel în om, încît să facă din el o personalitate care este numai putere spirituală și minte critică ascuțită. Trebuie remarcat însă că, prin opera și întreaga sa personalitate, Erasmus se situează pe o poziție care este caracteristică umaniștilor clasici crescuți în cultul ideilor, al artelor și literaturii. Este o izolare în idei și în contemplație întîlnită la Erasmus și care va continua să apară la mari personalități în lumea modernă, pînă aproape de epoca contemporană. Mult timp marile sisteme filozofice, care într-un fel afirmă puterea rațiunii, rămîn sisteme închise, accesibile numai academiilor și unei păтури reduse de cărturari.

Descartes, cu toată rigoarea și tendința sa de abstractizare, a putut să aibă o influență mult mai mare asupra dezvoltării gândirii și a relațiilor dintre artă, știință și filozofie. Pornind de la îndoiala omului, nesigur de valoarea cunoștințelor sale, avînd o permanentă nevoie de a găsi o metodă pentru cunoașterea naturii, Descartes a afirmat și a dat exemple cu totul elocvente despre puterea omului în natură. Influența sa în toate domeniile de activitate ale epocilor de mai tîrziu a fost covîrșitoare. Este de neînțeles cum a fost posibil ca în epoca noastră să existe mulți intelectuali care să-l renege și să afirme că a întunecat filozofia (K. Jaspers) și ca lumea modernă să se debaraseze de moștenirea rați-

onamentului cartesian (Abel Bonnard). În realitate, umanismul lui Descartes apare ca o reafirmare mai conștientă și mai sistematică a umanismului lui Leonardo da Vinci. Cel puțin din două puncte de vedere care dau preț existenței, omul creator de știință și omul creator de artă, există o pregnantă asemănare între aceste două genii ale lumii latine; acestea ar fi putut să constituie coloana vertebrală pentru cultura Europei, dacă ar fi existat și celelalte condiții de bază ale societății omenesci: dezlegarea de inegalitatea condiției materiale și posibilitatea difuzării culturii.

Dintre creatorii de artă ne vom opri la unul singur, la care patosul întregii istorii a omului constituie conținutul de infinite valori ale realizării umanismului în artă: Rembrandt. Desigur că de la 1669, anul morții sale, istoria Europei noastre și condiția omenască în general nu s-a resimțit mult de creația picturală și grafică a lui Rembrandt, oricât a fost ea de desăvârșită. Din acest punct de vedere se poate judeca în ce măsură operele de artă plastică pot sau nu să influențeze evoluția omului chiar în epoca modernă.

Acum, toate muzeele lumii țin zilnic deschise sălile în care pânzele lui Rembrandt constituie lecția cea mai elocventă despre conținutul uman al plasticului. Benedetto Croce, ca teoretician spiritualist al valorilor estetice, afirmă undeva că ceea ce este real în lume este creația artistică, căci ea apare ca produsul sigur existent al plămuirii minții și spiritului omenesc, singurele reale ca existență în cosmos. Filozoful italian nu a cunoscut semnificația realității energiilor fizice și biologice și desigur că se înșală. El însă afirmă în felul său o mare încredere în puterea de plămuiare și de creație autentică a omului în artă și prin aceasta în felul său mărturisește marea putere a omului în natură. În acest sens Rembrandt, prin arta sa, îți lasă senzația și satisfacția spirituală că a întrezărit și a creat un nou om. A transpus în eternitate femeia iubită, s-a transpus pe el însuși, a transfigurat marile personaje ale istoriei omului în prima sa încercare biblică de a descoperi adevărul și norma morală; a proscris sub semnul eternei remușcări crima și trădarea. Nimic nu neagă viața la Rembrandt, nici măcar boala și bătrânețea. În lumina ochilor tuturor personajelor care suferă există o transfigurare, descoperirea unui sens de dincolo de suferință.

Privirea în urmă este încă plină de învățăminte în cultura și în istoria Europei noastre. Episoade de afirmare a umanismului se succed și culminează în revoluții filozofice, ideologice, literare și artistice și, în sfârșit, politice. În toate, treptat, se disting două elemente: 1) declinul umanismului sau mai degrabă pseudoumanismului religios catolic și creștin în general și 2) afirmarea umanismului modern, în care își face loc gândirea științifică și forța omului în natură. Între ambele, și pentru ambele, dialectica trăsăturii sensibil-voliționale și trăsăturii raționale a omului se zbate de-a lungul a trei secole. Acesta este mediul și climatul la care trebuie să se adapteze. Este epoca în care fenomenul de adaptare pentru om apare în toată complexitatea sa.

Pentru om, adaptarea înseamnă capacitatea de a trăi și a se dezvolta; capacitatea de a elimina și a stinge în el acele funcții care îi împiedică evoluția și afirmarea puterii de a se dezvolta în el acele funcții necesare adaptării noului mediu istorico-social și material fizic.

Foarte multe dintre fenomenele și formele de cultură trebuie judecate din acest punct de vedere. Majoritatea formelor negative de cultură în artă, literatură, filozofie și stil de viață din lumea burgheză contemporană sînt oglinda manifestărilor unor trăsături de involuție neadaptativă ale omului intelectual sau pseudointelectual al timpului nostru.

Acum putem pune întrebarea importantă: de ce umanismul clasic nu a putut rezista și constitui o condiție de bază pentru adaptarea omului modern?

Răspunsurile se pot da de pe poziții diferite. Teoreticienii pesimismului apusean de la Nietzsche la Jaspers și Sartre vor răspunde cu argumente subtile despre imperfecțiunea naturii omului, despre absurditatea și nonsensul naturii, despre ineficiența cunoașterii și acțiunii umane etc. Mari umaniști ai lumii moderne, cu toată complexa lor operă și personalitate, ca Hegel și Goethe, nu au putut salva alunecarea omului modern spre absurd. Ideologia contemporană apuseană îi neagă și pe unii și pe alții și merge pe drumurile abisale trasate de Nietzsche.

Este întristător că însuși Thomas Mann, acest uriaș exponent artistic al lumii apusne, își încheie opera printr-un mesaj negativ despre condiția creatoare a omului, fie el chiar un om de geniu ca muzicantul cu educație teologică Adrian Löwerkhun. Th. Mann nu a scăpat de judecata istorică pe care el însuși a făcut-o pentru Goethe, despre care a spus că a fost ultimul mare exponent al lumii burgheze; iată că după aproape 150 de ani el apare tot ca un alt exponent al lumii burgheze, și, desigur, nu ultimul. Poate că nedumerirea pe care o avem rezidă în tragicul dualism al omului, manifestat mai ales în lumea germană: zbaterea dintre trezirea spre conștiință și răul animalic care persistă în om, și afirmat de însuși Hegel în termenii gândirii sale spiritualiste. Este greu să uităm înseși cuvintele lui Goethe într-una din conversațiile cu Eckermann, în care spune ceva asemănător. După ceva mai mult de 100 de ani, conducătorii halucinați ai poporului său au dat lumii tragica confirmare a judecății sale. Dualismul și incertitudinea tragică a civilizației noastre de pînă acum rămîn înscrise pe pămîntul german. Călătorul încearcă o înfiorare lugubră cînd, mergînd spre Weimarul lui Goethe, de cealaltă parte a șoselei i se arată cuptoarele pentru ars oameni, din pădurea de la Dachau.

Să ne întoarcem la timpurile pe care le trăim. Judecata asupra a ceea ce a fost bun și rău se citește în ceea ce este bun și rău acum.

Parcurgînd dezvoltarea gândirii secolului al XX-lea și căutînd să concretizezi această gândire ca un climat-mediul în care se dezvoltă omul, se înțelege foarte bine caracterul formelor de cultură care neagă omul și zdruncină umanismul clasic. Structura de bază a societății burgheze rămîne condiția permanentă de generare a marilor cataclisme istorice care au amenințat și amenință lumea noastră; ele zdruncină organizarea materială a lumii, dar zdruncină mai ales structura omului nostru. Influența negativă și formele morbide de involuție sînt afirmate ca forme de cultură de exponenții ideologici ai secolului și sînt afirmate cu prisosință de unele aspecte de viață cotidiană. S-a pierdut sensul unor funcții de bază care asigură comportamentul omului întreg în lume și societate. În cartea *Les bandes d'adolescents* a lui Block și Niederhoffer se analizează și se expun adevărate forme patologice de viață socială.

Dar sînt acestea oare singurele semne? Desigur că nu, căci acesata ar fi o imposibilitate biologică și o contradicție în lunga istorie a evoluției naturii. Orice cataclism istoric, cosmic, social sau moral lasă supraviețuitori. Mai mult decît atît, marile contradicții din natura vie fac să dispară indivizii neadaptabili, iar noile condiții determină ceea ce numim în biologie « mutații de forme noi ». Mutația ca formă de generare a noului apare în biologie cu valoare de lege: evoluția celulelor de la forme primitive la forme superioare cu înalte funcții prin care se asigură cele mai desăvîrșite acte biologice se face prin mutație. Evoluția indivizilor pentru a trece de la o specie inferioară la alta superioară se consideră posibilă. « Mutația » ca modalitate de transformare umană superioară trebuie acceptată și societatea nouă trebuie să-i găsească căile de determinare și dirijare.

În lumea contradicțiilor apusene de acum 100 de ani, marea mutație s-a produs prin apariția lui Marx și Engels. O analiză după legile biologice a acestor apariții în cadrul mediului social uman este cu totul justificată. Lumea contemporană apuseană oferă multe condiții pentru mutații umane care crează noi valori și noi forme de cultură. Formele vechi și actuale nu mai sînt posibile, căci ele amenință cu degenerarea omului, și prin aceasta chiar determină noi salturi transformatoare. Îmboldul determinant pentru aceasta îl constituie însăși noua formă de manifestare a forțelor omului actual: știința.

Contemporani cu Nietzsche, ca exponenți geniali ai eșecului umanismului clasic, apar Pasteur și Darwin; opera acestora afirmă direct sau indirect sensul și puterea omului în natură. Umanismul renaște în forme noi ca umanism al științei, de unde izvorăsc noile căi pentru om și societate.

## II. IZVOARELE ȘI PERSPECTIVELE UMANISMULUI ȘTIINȚEI

În tumultul de contradicții, de negări teoretice, literare sau artistice, care au însoțit permanent evoluția omului, permanent au apărut și mințile care i-au afirmat valoarea, rațiunea și sensul relației dintre el și lume, dintre viață și moarte.



Lumea modernă de după Leonardo da Vinci și mai ales după Galileu și Descartes recunoaște apariția unui alt om cu alt spirit și cu o altă aplicare a sentimentelor și pasiunilor sale. Aceasta este era nouă a omului, a pământului și chiar a cosmosului: apariția în natură a omului de știință.

Vom ilustra această nouă apariție printr-un citat al unuia dintre creatorii autentici de adevăruri științifice, Claude Bernard. Cuvintele sale delimitează ceea ce a adus lumii gândirea strict filozofică și ce poate să aducă gândirea și creația științifică.

« Eu consider că filozofia propriu-zisă nu este decît o gimnastică intelectuală(. . .). Filozofia dezvoltă cu atît mai bine spiritul cu cît ea nu îl jenează, ci îl face să lucreze. Filozofia trebuie să dirijeze spiritul împiedicîndu-i culele rele, fie în domeniul moral, fie în cel intelectual.

(. . .) Filozofia nu învață nimic și nu poate învăța nimic prin ea însăși (. . .) Filozofii (. . .) au raționat pe ceea ce au făcut alții. Excepție Descartes, Leibnitz, Newton, Galileu: iată adevărații filozofi activi.

Omul e făcut pentru cercetarea adevărului sau mai ales pentru cunoașterea a ceea ce nu știe. Omul pe pămînt (. . .) se întreabă pentru ce, de unde vine și unde se duce ».

Claude Bernard a anunțat lumii marile premise pentru o filozofie a încrederii, a valorii efortului și a creației permanente a omului. Și toate acestea sînt posibile numai prin aplicarea sa la o nouă descoperire pe care a făcut-o: *știința despre natură și despre sine însuși în natură*.

Anunțînd neîncetatul dialog al nostru cu natura, Claude Bernard afirmă incomensurabilitatea dezvoltării inteligenței omenești în raport cu incomensurabilitatea naturii însăși.

În ultimii 80 – 100 de ani și mai ales în secolul nostru, preocuparea pentru om se îmbogățește din ce în ce mai mult cu semnele unui nou umanism. La începutul secolului, un alt cercetător al naturii, Elie Metchnikoff, creatorul științei despre funcțiile de reacție și apărare ale organismului față de factorii agresori ai vieții, își încheie opera ca om de știință și gânditor prin două cărți foarte semnificative prin însuși titlul lor: *Essais sur l'imperfection de l'homme* și *Essai optimiste*. Anul acesta, oameni de știință din toată lumea s-au întrunit la Paris și au comemorat 100 de ani de la nașterea sa. Cu această ocazie, profesorul P. Lépîne a publicat o monografie despre viața lui E. Metchnikoff, prezentînd lumii științifice și tuturor oamenilor de cultură frămîntați de atîtea contradicții mesajul nou pentru om adus secolului nostru de opera și viața omului de știință.

În anul 1963 a apărut în forma unei monografii masive un simpozion care a întrunit o seamă de oameni ai vremii noastre, ca St. Georghy, J. Huxley, Commoner, Koprotsky etc., biologi, sociologi, economiști a căror operă științifică este legată direct de cercetarea posibilităților actuale de dezvoltare a vieții omului în condițiile oferite de mediul terestru, cosmic, istoric și spiritual. Simpozionul poartă titlul, de asemenea, sugestiv de *The man and his future*.

S-ar putea umple pagini întregi cu o bibliografie științifică cuprinzînd lucrări, congrese și simpozioane ale oamenilor de știință preocupați exclusiv de găsirea mijloacelor pentru a scoate omul din criza materială și morală în care se găsește și care alimentează spaima și deznădejdea scriitorilor, artiștilor și filozofilor culturii burgheze.

Am început acest al doilea capitol punînd în primă linie afirmarea conștiinței oamenilor de știință, care constituie o fundare reală și dă un conținut în totală contradicție cu vacuitatea disperării unor oameni de litere și artă. Este aici o confruntare directă între rezultatele umanismului clasic al omului de idei, de litere și artă, și noile izvoare și posibilități ale umanismului științei.

Miracolul grec realizat în forme exterioare de armonii statuare și arhitecturale se încheagă și se desăvîrșește acum sub forma integrării armonioase între mintea omească ordonatoare și străfundurile naturii fizice și biologice. Energia psihobiologică din om, ea însăși ordonată ca rațiune și conștiință, se realizează continuu însușindu-și energia universală de toate formele printr-un dialog direct cu natura și printr-o autotransformare

permanentă. Natura descoperită și stăpînită definește și completează ființa omenească. Această mare confruntare și metamorfoză o simte și o trăiește omul de știință din toată lumea, iar sentimentul acestei comuniuni formează poate trăsătura cea mai esențială a noului umanism: cooperarea mutuală totală între oamenii de știință din toată lumea.

Noul miracol al lumii moderne este capabil să cuprindă și să transforme chiar personalități educate în condiții de clasă și de înțelegere mistică, religioasă a lumii. Toate cercurile vechi și strîmte care au denaturat și denaturează încă omul modern se sfărîmă; cel care a putut să înțeleagă puterea ascunsă în el însuși se eliberează spre noile forme de înțelegere și reintegrare în natură. Unul din aceste miracole este opera și viața de cercetător în biologie și paleontologie a lui P. Teilhard de Chardin, pastorul alungat de lumea catolică din Europa. Puține minți omenești au putut să aibă atîta încredere în puterea actuală și mai ales viitoare a omului, ca acest paleontolog misionar. Opera sa, publicată după moarte de către un comitet internațional de oameni de știință și cultură (J. Huxley, Jacob, Malraux etc.), începe cu primul volum *Fenomenul uman* și se încheie cu ultimele trei volume: *Viitorul omului*, *Energia umană* și *Activitatea energiei umane*.

Din primele pagini ale volumului al V-lea, patosul și încrederea izvorîte din reflexiunea omului de știință pun față în față lumea noastră împărțită în tabăra imuabilă și fixată în neputință și pesimism și aceea care, cu toate suferințele efortului omenesc, își găsește sensul și valoarea. Pagina începe cu primul strigăt al omului de știință modern, « e pur si muove », și continuă cu frazele următoare: « Aceștia, « imobiliștii », din lipsă de pasiune (imobilitatea n-a entuziasmat niciodată pe nimeni) au de partea lor sensul comun, rutina, efortul minim, pesimismul și, de asemenea, pînă la un anumit punct, morala și religia. Nimic nu pare să fi mișcat de cînd omul își transmite memoria trecutului, nici undulațiile pămîntului, nici formele vieții, nici geniul omului, nici chiar bunătatea sa (. . .) În numele liniștii oamenilor, în numele faptelor, în numele Ordinei stabilite și simțite, este oprit pămîntului să se miște. Nimic nu se schimbă și nimic nu se poate schimba ».

« Cu toate acestea, mișcată de strigătul santinelei, cealaltă jumătate a oamenilor a părăsit cercul unde echipajul așezat în jurul focului domestic își povestește întotdeauna aceleași istorii. Aplecați peste Oceanul obscur, ei întreabă la rîndul lor clocotul valurilor de-a lungul scîndurilor care îi poartă (. . .) Și iată că pentru ei (. . .) toate lucrurile se leagă totuși și capătă un sens: universul incoerent și fix îmbracă figura unei mișcări (. . .) Natură înseamnă a deveni, a se face: iată punctul de vedere unde ne împinge irezistibil experiența ».

Și iată (zicem noi) semnele bune ale lumii noastre. Acestea trebuie însă descifrate, sintetizate și redată cu o valabilitate generală pentru toate aspirațiile oamenilor timpului nostru. Pe baza noilor semne noul umanism poate fi definit.

Să încercăm limitarea la cîteva răspunsuri și soluții care să constituie o atitudine sintetică și poate o năzuință, dacă nu o reușită, a unității spiritului și activității intelectului nostru ca oameni moderni.

Explicarea științifică a diversității și contradicțiilor culturii epocii noastre în societatea burgheză se poate face în primul rînd prin relațiile dintre o bază economică socială în permanentă contradicție, care nu poate genera decît o suprastructură de asemenea în permanentă contradicție. Este un exemplu autentic de reflectare a structurii unei societăți ca parte integrantă din natură în conștiința individului care reflectează și gîndește și care este supus de asemenea legii diversității de reacție din lumea vie.

Din punctul de vedere al unei înțelegeri biologice, aplicarea legii evoluției și selecției din natură pentru explicarea evoluției și declinul valorilor spirituale este tentantă pentru cel care are o conștiință structural determinată de observația fenomenelor biologice.

Dualitatea înțelegerii lumii sub forma sa materială și sub forma spirituală care a întreținut de secole și milenii sîmburele variatelor sisteme filozofice, religioase și politice, are toate șansele să dispară într-o sintetică integrare a fenomenelor de conștiință ca forme infinite de manifestare a energiei materiei din univers.

Pe o cale ocolită și păstrînd legătura cu divinul care ar coexista totuși undeva în cosmos, Teilhard de Chardin, ca paleontolog observator al evoluției vieții omului pe pămînt,

afirmă și definește existența și întinderea permanentă a stratului activității conștiinței omenești care a apărut în lume: noosfera. Participanții la simpozionul asupra omului și viitorului său iau ca bază de discuție a multora din temele propuse această nouă definiție integrativă a conștiinței umane. Ei însă rămân în multe explicații supuși unei interpretări idealiste pentru unele fenomene de conștiință.

Cred că nu trebuie să tragem concluzii negative despre valoarea generalizării și teoretizării fenomenelor de conștiință făcute de unii biologi și oameni de știință. Legea însăși a evoluției aplicată la « noosferă » ca sursă a fenomenelor de activitate a spiritului ne poate explica că oamenii rămân dominați sau cel puțin determinați de vechi reziduuri de conștiințe în unele din activitățile lor. Era foarte greu ca omul de știință Teilhard de Chardin să se elibereze total de adinca impregnare a eului său psihologic cu imaginea mistică despre lume a conceptului catolic augustin.

În ultimii 15 ani apar din ce în ce mai multe încercări de a face din evoluția biologică a omului o bază a înțelegerii sale ca ins cu un anumit comportament psihointelectual. P. Chauchard, într-un articol mai vechi intitulat *Evolution de la conscience et conscience de la révolution*, arată convingător că « biologia ne confirmă valoarea absolută a moralei umane ». Aceasta este posibil tocmai pentru că evoluția etică a societății este permanent determinată și împinsă înainte de condițiile evoluției, care, treptat, fac să atenueze componentele ancestrale animalice ale omului și să se afirme binele ca valoare a progresului. Amprenta specific umană care apare în scara evoluției este capacitatea de autocunoaștere și luciditatea de oglindire și judecată obiectivă proprie în raport cu natura în care trăiește și se dezvoltă.

Autocunoașterea obiectivă și înțelegerea naturii sale ca subiect, conștiința evoluției și puterilor sale crescînde crează condițiile unui nou climat care face parte din « noosfera » lui Chardin. Acest climat nou se compune dintr-o lume întreagă de idei în care se nasc, trăiesc și se mișcă în toate actele și formele vieții oamenii timpului nostru. Lumea din afară și lumea dinăuntru, stîrnind activ mișcarea spiritului nostru spre noi metamorfoze, rămîne stimulul continuu al propriei noastre ridicări. La nivelul energiilor fizice se adaugă universul energiilor minții; interschimbul dintre aceste lumi formează unitatea omului și îi determină puterea în natură, îmbogățindu-i afectul și ascuțindu-i spiritul. O lume întreagă de forme pot să ocupe, să agite și să minuneze sufletul său. O conștiință și o responsabilitate nouă pot să genereze conduita sa în relațiile sociale de la ins la ins, de la ins la colectivitate și la stat.

Conștiința de om proprie fiecăruia, autorespectul și convingerea unei existențe asemănătoare și perfect integrate psihobiologic pentru semenul său — ființa omenească de oriunde ar fi — ridică marginile « eu »-lui spre întreaga umanitate terestră.

Obiectivarea ideii că orice om poate fi un cunoscător și un factor de creație în natură este o verigă nouă care va restructura în forme active și reale mult dorita egalitate socială dintre oameni. Pe această cale convingerea, mila, toleranța, sentimente create altădată de elanul religios, iau formele noi ale autoconștiinței demnității umane și a forței vii, modelatoare, a universului, dorită integral după capacitatea fiecăruia.

Explicația științifică pe baze biologice devine astfel o metodă de clasare și demonstrare a apariției, evoluției și involuției stilurilor, a normelor etice și a formelor de cultură. Condiția socială și istorică pentru biolog este mediul în care se naște, reacționează și își găsește forma de viață orice ins omenesc integrat într-o anumită structură psihobiologică. Reacția față de mediu este determinată de reacția specific umană: capacitatea de adaptare pentru a asigura și pentru a conserva o zestre și structură biologică după un complex anumit de determinante ereditare și sociale; capacitatea care activează permanent în biogenetica umană, în care reacția la mediu duce la apariția de noi forme de conștiință manifestate ca act creator uman sub forma de valori de cunoaștere științifică sau de valori de transfigurare estetică, literară sau artistică. « Noosfera » ca complex al fenomenelor de conștiință socială în înțelegerea lui Chardin și în interpretarea lui J. Huxley trebuie riguros examinată și compartimentată după legile evoluției care pot explica formele de progres și de regres al fenomenelor de conștiință.

Artur Glickson în același simpozion spune: « Înțelegerea noastră asupra vechilor relații de mediu rămîne incompletă dacă noi nu ținem seama de anumite baze ale « conștiinței ». . . În timpul nostru trebuie ținut seama « de un teritoriu etic (. . .) care reflectă existența unei conștiințe ecologice » ca « un proces intelectual și emoțional ».

O serie întreagă de fenomene și interrelații psiho-sociale care împing spre concretizarea anumitor concepții și forme de viață absurde și pesimiste în anumite epoci istorice ale omului se vor putea explica într-o zi în cadrul legilor evoluției sale pe pământ. Evoluționismul nu mai apare acum ca o concepție sau ipoteză abstractă, el este însăși forma de existență a lumii vii: este o realitate obiectivă sub toate aspectele sale, în care energia și materia ca funcție și structură își manifestă formele de existență.

În Europa s-a creat o mare civilizație și o mare cultură și din acest punct de vedere omul european poate să fie mîndru. Toată cultura și civilizația lui sînt mărturii ale manifestării voinței de existență, de cunoaștere și de acțiune ale ființei sale și ale societății pe care a format-o. Ființa omenească într-o anumită epocă este determinată de structura sa organică și funcțională cu zestrea ancestrală de animal în care treptat apar și se dezvoltă fenomenele de conștiință. Acestea nu sînt însă altceva decît tot funcții născute din adaptarea omului la mediul complex specific lui: cosmic, biologic, social și psihologic. Înțelegerea și trăirea vie pesimistă sau optimistă a lumii și vieții este strict determinată de existența vie și reală a unor funcții de conștiință care se pot sau nu integra și aplica eficient lumii existente; în măsura în care contactul dintre om și această lume există sau nu pe planul de interrelație în care insul uman triumfă ca act și gîndire, în aceeași măsură reflectarea rațională și afectivă va afirma sau va nega și se va prăbuși în absurd.

Să exemplificăm cu cîteva scurte analize.

Descartes și Claude Bernard sînt mari conștiințe, cu funcții superioare foarte dezvoltate, care sînt permanent aplicate cunoașterii și înțelegerii lumii. O trăsătură comună a lor este că ambii se îndoiesc de valoarea cunoștințelor lor. Numai că această îndoială nu duce nici la pesimism nici la scepticism, ci la un continuu efort pentru căutarea metodelor de perfectare a cunoașterii. Omul de știință adevărat, afirmă Claude Bernard, nu se îndoiește de existența legilor și determinismului naturii și nici de capacitatea sa de a le cunoaște; *el se îndoiește numai de metoda sa de observație și de căile raționamentului său; scepticul este un egoist și un trufaș care se îndoiește de natură pentru că nu se îndoiește de el*. Pasionat al cunoașterii omului, aplecat spre înțelegerea naturii, Claude Bernard își întărește convingerea cu gîndurile altor înțelepți cercetători care afirmă valoarea experimentului ca mijloc de cunoaștere. Astfel, citind pe Goethe, « experiența corijează pe om în fiecare zi » sau, pe Cuvier, « observatorul ascultă natura și experimntatorul o interoghează și o forțează să i se dezvăluie ». În ce măsură acțiunea vie a funcției de cunoaștere și corectare a naturii poate să țină trează ființa omenească și s-o pună la adăpost de derută și drama propriilor sale pasiuni și contradicții se vede din viața însăși a multor oameni de știință, care, în genere, a fost grea și minată de multe privațiuni sociale. Profesorul Lépine în cartea despre Metchnikoff scoate în evidență această imensă rezervă de viață și încredere pe care o trezește funcția de cunoaștere din om. Cel ce a cunoscut marea necesitate de efort în cercetarea naturii, efort pe care îl trăiește permanent, reușește să stabilească un echilibru pe care ființa omenească nu l-a cunoscut niciodată în istoria sa. V.I. Beveridge în a sa *The art of scientific investigation* spune foarte frumos că cercetătorul se dezvoltă pe măsura creșterii cunoștințelor sale și « studiul său devine o haină și formează partea permanentă a omului de știință ».

O cercetare a reversului problemei poate să ne explice majoritatea formelor negative din cultura actuală. Există mari personalități cu putere creatoare în care reacția față de mediu este ea însăși reflectarea contactului lor cu acest mediu și lumea în genere. Numai că lumea actuală sub aspectele ei fizico-cosmice, biologice și sociale este foarte complexă. O interpretare, o înțelegere și o reflectare a sa nu mai sînt posibile prin simple impresiuni și emoții subiective. Incapacitatea de a reflecta fidel lumea și evoluția sa spre un anumit sens superior sînt determinate de o legătură neadecvată, de ruptura dintre om și realitate. Există permanent în om o capacitate emoțională, de reflectare și sensibilitate;

dar pentru mulți toate aceste funcții se leagă și se exercită asupra unei naturi pe care nu o cunosc și nu o înțeleg. În felul acesta, anumite funcții superioare de reflectare și generalizare se exercită în gol, căci lipsește contactul cu ceea ce înseamnă acum natural. Este o tragică contradicție între o trăire subiectivă în afara unui obiect, natura, care îi rămâne străină.

Trebuie să recunoaștem în lumea fenomenelor de conștiință, într-un anumit sistem de cultură, existența unei funcții psihologice majore care, neavînd obiect, duce la simptome de involuție, de negație și de moarte. Totul este absurd și fără sens, totul este sinistru și lugubru, deoarece capacitatea de a selecta, de a integra afectiv, nu se aplică realității, care rămîne străină insului uman în derută. Aceasta este o cale prin care credem că se pot explica gravele fenomene din cultura apuseană literară și artistică, ca *Suicidul logic* și *Căderea* lui Camus, *Greața* lui Sartre, ca teoria care stă la baza anarhiei beatnicilor etc.

Făcînd o comparație, în epoca culturii și umanismului atenian sau, și mai elocvent, în epoca Renașterii din Europa apuseană, contrastul între mesajul de gîndire și interpretare a lumii din creația artistică și creația științifică este mult mai mic sau chiar inexistent față de cel din epoca noastră. Arta, beletristica și știința acelor timpuri afirmă cu încredere și elocvență puterea și destinul omului. Explicații pot să fie mai multe, însă cea mai importantă este că deosebirea dintre structura spirituală a omului de știință și a omului de artă și literatură din acele timpuri era mult mai mică. Cunoștința științifică a timpului ca bază a înțelegerii naturii și a determinării structurii însăși a conștiinței omului era un sistem unitar, dar accesibil oricărui om doritor să o facă. Și de aceea Phidias și artiștii timpului său afirmă puterea creatoare a umanismului grec care stabilește ordinea și armonia în natură, ale cărui legi dialectice le erau cunoscute în aceeași măsură ca și omului de știință de atunci. În Renaștere este greu de spus dacă măreția și frumusețea creației lui Leonardo da Vinci, a lui Piero de la Francesca, a lui Alberti sînt izvorîte dintr-o cunoștință creatoare de valori artistice sau de valori științifice.

Omul de știință, cu atributele sale în permanentă dezvoltare, descoperă, explică și stăpînește; acesta este marele sens al omului nostru și aceasta este baza umanismului științific.

Avem acum toate premisele pentru a defini și mai clar noul umanism, care într-un fel a existat întotdeauna; sub aspectele lui actuale, umanismul izvorît din știință și cunoaștere, din stăpînirea naturii este unica cheazăie a permanentizării valorilor umane. Clasicul umanism nu a reușit să transforme pe plan universal omul, așa încît societatea noastră să fie la adăpost de marile cataclisme sociale, război, foamete, inegalitate, incultură, boală. Pe de altă parte, el nu a evoluat în sensul de a genera noi forme de existență pentru intelectualul modern, pentru a-l feri de pesimism și absurd. Crezul absurdului din literatură, muzică, artele plastice și filozofie, ca chintesență a conștiințelor superioare din civilizația burgheză, ia formă de viață reală cotidiană în tînrul trîndav și scandalagiul de pe stradă, a desfrînatului din convingere sau din inferioritate, greșit teoretizată; ia apoi forme sociale catastrofale, în care asasinatul politic și războiul rămîn o formă de guvernare prin violență și rapt, ca în societatea primitivă. Sînt încă adevărate cuvintele lui Marx din tinerețe, care spunea că atîta timp cît omul nu a reușit să se elibereze și să stăpînească forțele oarbe din natură, din societate și din el însuși, lumea trăiește încă în perioada preistorică. Istoria nu a început încă decît pentru o parte din lume, în care omul speră că va putea stăpîni și elimina tot ce l-a înlănțuit pînă acum.

De aceea nu trebuie uitat că în secolul nostru în plin avînt al dezvoltării științelor, în zorii noului umanism, lumea a fost și continuă să fie zdruncinată de cataclisme sociale mai puternice și mai devastatoare ca înainte. Noua conștiință născută în climatul oamenilor de știință nu s-a putut impune într-o societate bazată pe o structură veche. În anii de după război, exponenții umanismului clasic sînt gata să susțină insuficiența noului umanism pentru transformarea lumii. Într-una din cărțile sale, Malraux pune față în față mintea și sentimentele superioare ale omului de cultură umanistă și figura de călău a cercetătorului chimist care experimentează pe frontul germano-rus efectele « superior ucigătoare » ale unui gaz toxic nou, mult mai puternic și mult mai ieftin.



Ce sînt aceste excrescențe ale conștiinței omenești puse în valoare de puterea aplicației tehnice a cercetării științifice? Cum pot să fie integrate și explicate de un exeget al noului umanism, izvorît din cunoașterea biologică a evoluției omului? Noi credem că acest unghi de vedere și înțelegere va putea duce totuși la o explicație optimistă; această încercare este întreprinsă de multe minți în prezent și merită tot interesul. Folosirea rezultatelor științelor de către cei care posedă încă mijloacele de opresiune și de rapt, ca reziduuri ale unei societăți organizate în hoarde de pradă, nu izvorăște în nici un caz din mintea și conștiința celor aplecați și încordați în toate ceasurile vieții lor asupra тайnelor și legilor necunoscute ale naturii.

Societatea omenească nu este încă organizată să poată folosi rațional și armonios avansul uman adus de știință. Forme monstruoase și antiumane există încă, așa cum se știe, în aplicarea științelor fizice și chiar a celor biologice.

Dezvoltarea biologiei sub toate formele sale, genetică, medicină etc., este condiționată în genere ca mergînd mîna în mîna cu aspirația omului spre progres, și aceasta este în mare parte adevărat. Și aici însă se pot face încă destule rezerve. Atotputerea viitoare a omului în a-și conduce dezvoltarea și evoluția biologică proprie, cu geneza, viața și moartea sa, ar putea să ia unele căi de neînțeles pentru o anumită etică umană. În cartea sa *Biologie et humanisme*, Jean Rostand încheie unele capitole afirmînd că poate ar fi mai bine ca omul să nu ajungă încă să fie atît de stăpîn pe propriul său destin biologic. Să nu uităm că aceasta este concluzia unui biolog într-o societate în care cercetătorul nu este răspunzător încă de rezultatele descoperirilor sale. Acest lucru este cunoscut în prezent în conștiința tuturor cercetătorilor din lume și el constituie sensul optimist al timpului nostru. De aceea B. Chisholm, participant la simpozionul amintit cu raportul *Future of the mind*, încheie cu cîteva fraze semnificative: « Acest sistem și situație reprezintă o proastă funcționare a minților omenești, care este foarte periculoasă. . . Depășirea valorilor lumii deasupra valorilor locale și naționale este absolut necesară și esențială pentru supraviețuire ».

Confesiunile marilor creatori de știință contemporani atestă din plin noua interdependență a omului cu facultăți superioare față de altul pe care îl dorește la fel de bun și de comprehensibil. H. Sely, în cartea sa *From dream to discovery*, simte nevoia să se adreseze prin toată opera și gîndirea sa unui frate al său imaginar; el îl consideră ca « frate de idei » și acesta înseamnă mai mult decît un frate de sînge. Wacksman, descoperitorul streptomycinei, la capătul vieții sale scrie cartea *Ma vie avec les microbes*, în care este greu să distingi care este viața particulară a omului Wacksman și care este opera sa, în care se împletesc nevoia de cunoaștere și imensa nevoie de realizare și împlinire ca faptă, pentru omul de pretutindeni.

Acesta este umanismul nou generat prin știință și generator de știință, de artă și de gîndire. Se înțelege din toată expunerea de pînă acum că nu vorbim aici de imensa transformare a condiției economice-materiale a omului, prin știința modernă. În măsura în care se va ajunge la o anumită putere transformatoare a sistemului de idei din timpul nostru, în aceeași măsură va putea să acționeze o justiție socială superioară în repartizarea de bunuri pentru întreaga societate omenească care muncește pe globul pămîntesc. Pe lîngă problemele de specialitate economică, noi am urmărit o analiză a formelor de energie psihobiologică transformatoare, care se generează în om prin exercițiul științei ca act și ca gîndire.

Căile de transformare prin înălțătoarea funcție de a cunoaște, de a descoperi și a crea sînt multe. Ele merită a fi studiate, constituind elementele unui nou sistem etic al lumii noastre. Formarea omului de știință pentru dezvoltarea facultăților sale intelectuale implică formarea conștiinței sale de cercetător, de om al unei lumi care și-a descoperit sensul și care crede în permanenta sa putere de transformare și evoluție, și care apare ca tipul uman cel mai superior de pînă acum. În acest climat al efortului de dezvoltare a minții, afectul uman rămîne prezent și, atîta timp cît va exista el, condiția și facultatea umană de a face artă și poezie vor exista și ele.

Ea nu va dispărea, așa cum sînt înclinați să creadă, deznădăjduiți de formele și încercările goale actuale în artă, chiar marii filozofi ai culturii, ca R. Huyghe. Trebuie să

se producă însă o deplasare de pe planul afectului uman în formele sale primitive, ca pasiune oarbă a trupului și a instinctului în nevoia biologică de rapt și de crimă, care au constituit obiectul artei moderne începînd cu Shakespeare, spre un plan al afectului superior omului nostru. P. Valéry spune undeva că drama omului modern este însăși drama creației sale intelectuale și artistice, drama și pasiunea aplecării spre natură în ceea ce aceasta posedă ca structură și armonie. Sînt destule semne ca să ne bucurăm de creația nouă a artei chiar și în timpul nostru.

Omul creator de știință trăiește și creează mai departe în natură. Contactul acesta din ce în ce mai strîns crează noi baze pentru o etică umană, dar crează de asemenea noi posibilități pentru lărgirea structurii afective a omului. Ruptura dintre rațiune și sentimente, dintre sensibilitatea afectivă și înțelegerea lucidă este falsă și apare numai pentru aceia care cunosc exclusiv un singur domeniu. În fond, noi am zice că nu cunosc bine pe nici unul, în sensul conținutului actual al acestor domenii. De aceea creația unor oameni de știință limitați ca activitate cerebrală la specialitatea lor este o primejdie pentru ei înșiși; conștiința lor strict compartimentată îi rupe de integralitatea bogăției omului. De aceea opera unor oameni de litere sau de artă este superficială, goală și efemeră; ea se rupe repede din zestrea marilor valori, care trăiesc prin adîncirea și adevărul conținutului lor.

Preocuparea marilor oameni de știință pentru artă nu este numai o formă de relaxare și de fugă într-un alt domeniu sub forma unor preocupări sporadice superficiale; ea izvorăște din adîncul afectiv al celui ce se minunează, se bucură și se înspăimîntă, se îndoiește și se entuziasmează în fiecare zi a vieții sale. Cine a cunoscut această formă de viață înțelege de ce multe din operele științifice actuale sînt semănate de frînturi, de idei filozofice sau chiar de versuri care exprimă reflecția poetică a omului de totdeauna în dialogul său cu natura.

Creația însăși a omului de știință, descoperirea adevărilor științifice constituie un proces complex în care facultățile creatoare, imaginația, puterea de observație, patosul, rămîn atribute comune pentru realizarea marilor opere de știință sau de artă. Credem că pe această cale se pot explica noile domenii ale artei timpului nostru.

Universul sunetelor ca entități fizice absolute în metrica lor temporală ia forme noi în creația muzicală modernă. Energiile optice, rapoartele spațiale tind să se înjghebeze în pictura și sculptura nouă în sinteze plastice de valoare intelectuală. Universul real fără sfîrșit al omului de știință devine obiectul vibrant și emoțional care se relevă în sensibilitatea creatoare a omului de artă. Secretul reușitei ține mai departe de contactul strîns cu infinite forme ale macro- și microcosmosului din natură și om și de infinita sa capacitate de reflectare.

Simetria de dezvoltare și propagare a formelor organizate de energie fizică sau biologică ascultînd de legea lor obiectivă devine punctul de plecare pentru simetria plăsmuirilor plastice și muzicale ale artiștilor moderni. Observația lumii microscopice și submicroscopice arată sistemul care te încîntă direct prin revelarea lor ca adevăruri obiective ordonate armonic. Citofiziologul A. Thomas, explicînd prin imagini de microscopie electronică relația dintre unele virusuri și infrastructurile celulare, arată că simetria dezvoltării lor aranjată în adevărate moduli fixe de repetire sînt indici de dezvoltare prin diviziuni mitotice. Anumite imagini colorate din microscopia cu fluorescență sînt adevărate imagini de pictură abstractă în care, pe fondul întunecat cu rezonanțe abisale, scînteiază constelații fluorescente, semnale obiective de entități biologice în anumite interrelații de existență.

La Congresul internațional de hematologie și transfuzie de la Stockholm, din toamna anului 1964, un cercetător englez a prezentat o clasificare a grupelor sanguine; autorul a demonstrat, pe baza determinărilor actuale, tipurile de repartizare a acestor grupe, în dispersia lor omogenă, care se înscriau cu anumită periodicitate. Repartizarea lor în coloane verticale și orizontale crea rapoarte spațiale izbitoare, asemănătoare cu înscrierea notelor pe un portativ. Spre surpriza și încîntarea auditorilor — toți cercetători în probleme de fiziologie sanguină —, autorul și-a încheiat comunicarea proiectînd începutul partiturii uneia din sonatele de Bach pentru vioară solo.

O datorie de pietate este să amintim că cele menționate își găsesc afirmarea în viața și opera lui Brâncuși. De ce a reușit Brâncuși să facă o artă autentică care este o sinteză plastică între concret și abstract, între simbol spiritual și realitate? Cunoștea el lumea și natura? Poate că nu complet, dar îi cunoștea sensul și îi simțise esențele dinăuntru și acestea au coincis cu sufletul pietrarului din Oltenia aplecat mereu peste « întrebările lumii ». Cu barda sau cu dalta, el mărturisește în vorbă și în faptă că ceea ce a creat a fost o desăvârșire a liniilor de forță pe care le găsea înscrise în materia în care lucra, lemnul sau piatra. La muzeul-atelier, creat de statul francez, toți artiștii lumii pot vedea că butucii și trunchiurile de copaci ciopliți la un capăt sau într-o parte, uneori numai printr-o lovitură de secure, capătă un alt sens și încep să însemne altceva. Marele maestru înțelegea sensurile și le dirija spre noi semnificații și toate se închegau pentru a afirma puterile omului de astăzi și de mai târziu. Cine a plăsmuit mai mult ca el în istorie năzuința cunoașterii absolute și a eliberării totale în spațiu sub forma păsării măiestre? Un critic de artă englez, vorbind despre acea figură în care sînt închise în devenire atîtea puteri – oul –, spunea că toate în arta modernă încep cu Brâncuși; recent H. Huyghe, îl reazăză ca precursor adevărat al noilor timpuri, care arată căile renașterii în arta contemporană. Lecția sa este imensă și într-un fel poate mai universală ca a lui Metchnikoff.

Aceasta este calea care ne va ocroti ca ființe umane și ne va desăvîrși și este bine ca, pe lîngă cei porniți să facă din cercetarea științifică o meserie, toți cei dotați să facă artă să nu uite aceste mari lecții, chiar cînd sînt în deznădejde și depresiune personală. Atributele și facultățile omului nostru în strînsă relație cu tot ceea ce este în natură trebuie să împingă mereu mai departe hotarele necunoscutului și lumina minții sale prin acțiune și creație, să înscrie existența și amprenta scurtei sale vieți, să fie astfel mereu o treaptă în plus în evoluția fără sfîrșit a universului din care a ieșit și în care rămîne.

Dante, primul gînditor poet al lumii noastre, în căutarea sa transfigurată de dincolo de lume, își găsește apoteoza fericirii în lumina edenică din Paradis, care îi umple sufletul și mintea de o cunoaștere absolută și totală a misterelor lumii. În timpul nostru Goethe împlinește fiecare zi cu sentimentul unei mereu înnoite transformări și perfec-tări, atunci cînd ne-a lăsat aceste versuri, ca o eternă mărturisire despre puterea și frumusețea omului:

« Wirst alle meine Kräfte mir  
In meinem Sinn erheitern  
Und dieses enge Dasein hier  
Zur Ewigkeit erweitern ».

Și Goethe a cunoscut și tentațiile oarbe ale pasiunii ce înlănțuie omul, dar și per-manenta înnoire prin înțelegere și cunoaștere. Prin el se continuă umanismul izvorît din omul total, început în Europa cu Leonardo da Vinci și pe care îl va desăvîrși timpul nostru prin efortul și încrederea omului de știință.

# PROBLEME DE ORIENTARE ȘI METODOLOGIE A CERCETĂRII ȘTIINȚIFICE ÎN DOMENIUL ISTORIEI ARTEI POPULARE

de PAUL PETRESCU

**D**ificultățile pe care le întâmpină stabilirea unei problematice a cercetării științifice în domeniul istoriei artei populare sînt considerabile. Două dintre ele sînt fundamentale, iar enunțarea lor ar putea provoca o atitudine de accentuat scepticism din partea celor obișnuiți să lucreze cu noțiuni clare și distincte în materie de clasificare a științelor. Prima se referă la faptul că o disciplină cu acest nume nu este încă încetățenită cu drepturi depline, lucrările și congresele de specialitate avînd secțiuni sau comisii de «artă populară» și nu de «istorie a artei populare». A doua se referă la însuși domeniul disciplinei, atît în ce privește conținutul, cît și denumirea. Două congrese, dintre care cel de la Praga din 1928 se intitula «al artelor populare», iar cel de la Paris din 1937 «folcloric», au fost dedicate dezbaterii de conținut și terminologie a acestui vast domeniu, dezbateri care nici azi nu este încheiată. Ce se înțelege prin «artă populară»? Nu este cazul să intrăm în prezentarea numeroaselor definiții propuse, vom sublinia doar faptul că există un consens general în a limita domeniul la manifestările de artă plastică, avînd un caracter preponderent decorativ cu excepția arhitecturii, și a lăsa deci deoparte manifestările literare, muzicale, coregrafice, înglobate de regulă, cu respectivele încrengături, sub numele de «folclor». Limitarea, impusă pe rațiuni de ordin practic ținînd de specializarea muncii științifice și neavînd o acoperire logică, lasă deschisă mai departe problema conținutului «artei populare plastice». Părerile sînt foarte împărțite dacă sub acest nume trebuie înțeleasă numai arta dezvoltată în mediul rural, făcîndu-se și aici distincția între creația țărănească și cea a meșteșugarilor de la sate, sau poate fi inclusă și producția atelierelor meșteșugărești din centrele urbane, sau, mai recent, dacă nu poate fi cuprinsă sub acest nume și activitatea nenumăraților diletanți în ale artelor plastice pe care le practică în timpul liber, adică a celor ce au ce se cheamă în engleză «hobby», în germană «Steckenpferd», în franceză cu o notă de distincție suplimentară «violon d'Ingres» și care la noi se numesc cu o împerechere de termeni oarecum contradictorii «artiști amatori». Adăugarea și insistența enumerativă față de această ultimă categorie nu este întâmplătoare, ea fiindu-ne utilă în caracterizarea stadiului contemporan al problematicei artei populare.

Sursele divergențelor și dezbaterilor teoretice trebuie căutate în complexitatea fenomenului de artă populară și în împrejurările care au prezidat la descoperirea lui. Este vorba de o descoperire foarte recentă, privind lucrurile la scara istoriei științelor umanistice, și anume ea se plasează în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, mai precis către sfîrșitul lui. Este ultima dintre descoperirile generate de aspirațiile romantice întinse de-a lungul unui secol, începînd cu descifrarea de către Herder a «Vocilor popoarelor» în cîntecele populare și continuînd cu marile colecții de literatură populară realizate în mai toate țările europene. Același îndemn de căutare a frumuseților native create de «geniul» popoarelor a stat la baza primelor colecții de țesături, sculpturi în lemn, ceramică. Întăp-tuirea lor marchează primele începuturi ale preocupărilor legate de cercetarea artei popu-

lare. Scrierile despre aceasta se înmulțesc apreciabil în primul sfert al secolului al XX-lea, scrieri păstrând un caracter descriptivist și tinzând din răspuțeri la demonstrarea unicității artei populare a fiecărei națiuni în parte. Iubitorii de frumos și uneori de pitoresc sau curiozitate au strâns obiectele de artă populară, dar cei care au scris întâi despre ele nu au fost decât rareori istorici de artă. Aceste obiecte au intrat în preocupările teoretice ale etnografilor în țările de limbă neolatină, a celor ce în țările de limbi germanice se preocupau de *Volkskunde* și a celor ce în țările de limbă anglo-saxonă scriau în domeniul lui « Cultural anthropology ». Foarte curînd s-a observat însă că obiectele de artă populară nu reprezintă doar relictate ale unui trecut cultural, ci că ele își prelungesc viața, uneori foarte puternică, în plin secol XX, ele făcînd parte integrantă din ansamblul vieții sociale a unor largi pături dintr-un număr mare de țări europene. În acest mod ele au intrat și în sfera de preocupări a sociologiei, cu precădere, firește, a sociologiei rurale. Dacă aspectele actuale ale manifestărilor de artă populară pot fi cu relativă ușurință identificate pentru o serie de țări europene, după cum pentru o altă serie de țări europene poate fi înregistrată stingerea lor certă, întoarcerea în trecut cu scopul de a afla începuturile artei populare este cu mult mai anevoioasă, practic această chestiune fiind rămasă în suspensie pînă în ziua de azi. Două constatări opunîndu-se una alteia par a împiedica încă rezolvarea problemei: se constată, pe de o parte, că în mai toate genurile artei populare stăruie pînă azi vestigii de tehnică, forme și decor, moștenite și transmise pe lungi perioade istorice, unele din ele coborînd în straturile culturilor neolitice, iar, pe de altă parte, se constată că în muzeele europene arta populară e reprezentată de obiecte datate din secolele XVI (foarte puține), XVII (ceva mai multe) și că grosul colecțiilor este alcătuit din obiecte datate din secolele al XVIII-lea și mai ales al XIX-lea și al XX-lea. Din alăturarea celor două constatări opuse rezultă că pentru epoci întregi, cum ar fi cele ale antichității clasice și ale evului mediu, muzeele nu pot înfățișa creația populară corespunzătoare artei clasice și artei medievale și că de abia cu epoca Renașterii începe a se contura domeniul artei populare și că în același timp a avut loc totuși un transfer de procedee tehnice, forme și decor, presupunînd deci o continuitate în existența a o serie de categorii de obiecte. Considerăm că realitatea este cea zugrăvită de situația colecțiilor muzeale: arta populară este un produs istoric tîrziu, coincizînd cu apariția primilor germeni ai capitalismului în secolul al XVI-lea, dezvoltîndu-se și luînd amploare, în mod diferențiat pentru Europa occidentală și pentru cea orientală, în cele trei secole următoare, XVII, XVIII, XIX, și intrînd în faza ei finală, de întunecare treptată, în secolul al XX-lea. Ultimele ei pîlpîiri vor lumina slab primele două sferturi al secolului al XXI-lea. Înainte de începuturile capitalismului, și pe plan cultural-artistic anterior epocii Renașterii, producția de obiecte de uz cotidian și de unelte se poate considera a fi alcătuit un tot oarecum nediferențiat pentru largi pături ale societății medievale. Puținătatea populației și extrema sărăcie a maselor țărănești nu au favorizat o înflorire a culturii materiale cotidiene. Dotarea însăși a castelelor senioriale era extrem de rudimentară în ce privește aceste categorii de bunuri. Înaltele valori ale artei medievale decorative sînt excepții datorate meșterilor grupați în ateliere lucrînd pentru o piață foarte restrînsă. Apariția capitalismului a condus la începuturi de specializare, la diviziunea muncii, s-au înjghebat ateliere și manufacturi care au început să lucreze cantități mai mari de obiecte, au fost declanșate războaiele țărănești, circulația bunurilor s-a mărit. A început să apară diferențierea între produsele destinate burgheziei orașelor și cele care continuă să fie produse în și pentru lumea satelor. Cu trecerea timpului deosebirea se accentuează tot mai mult, pentru ca tîrziu, în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, să se ia cunoștință cu o anume uimire că alături de arta decorativă a orașelor, alături de arta « cultă » există și-și duce o viață proprie o artă a poporului. Artă populară ajunsese atît de diferită, încît s-a impus conștiinței artistice a societății. Aceasta descoperea o artă în care se împleteau reminiscențe străvechi și mărturii tardive ale stilurilor ce făcuseră gloria artei europene în ultimele patru sute de ani. Pe canavaua urzită din firele foarte trainice ale cîtorva aspecte fundamentale din felul de a construi casa, de a croi îmbrăcăminte, de a modela vase de pămînt și de a făuri unelte folosite neîntrerupt în ocupații practice de



secole, iar în unele cazuri de milenii, în condițiile unei vieți sociale relativ stabile și a unei tehnici puțin schimbate de-a lungul vremii au fost brodate și s-au amalgamat intim urme din arta romanică, gotică, renașteristă, barocă, transmise într-un mod aparte, cu întirzieri și cu ecouri uneori neașteptate. În această țesătură complexă, firele puternice ale urzelii explică persistența tradițiilor de tehnici, forme și decor amintite mai sus și luminează în același timp fundamentele unitare ale artei populare pe mari întinderi, cel puțin ale continentului nostru, în unele aspecte unitatea fiind evidentă pe tot globul. Descoperirea artei populare se făcea însă în momentul în care procesul ei istoric se apropia de sfârșit. Etnografilor, colecționarilor și muzeografilor, istoricilor, sociologilor, care-i cercetau devenirea, li s-au adăugat, în ultimă instanță, istoricii de artă. Lor le-a revenit și le revine sarcina descifrării tramelor stilistice și evidențierea semnificațiilor estetice. Și, ceea ce este și mai important, ei sînt aceia care sînt pe cale să realizeze reintegrarea artei populare, din punct de vedere teoretic și metodologic, în sistemul vast al istoriei artei văzute din perspectiva științei contemporane.

Considerațiile expuse, de caracter oarecum preliminar, dar dezbătînd problema fundamentală a originilor artei populare și sugerînd sensul rezolvării ei, au fost poate capabile să constituie o introducere în problematica istoriei artei populare. Vom menționa cîteva din direcțiile principale de orientare a cercetării științifice moderne ale acesteia.

1. Înțelegerea contemporană a istoriei artei populare, reflectînd o tendință generală a științei moderne, tinde la o extensiune colosală a domeniului ei de investigație. În fond asistăm la o « universalizare » a conceptului de artă populară, în sensul renunțării la prezentarea și interpretarea îngustă a fenomenului de artă populară mărginit la existența sa într-o casă, un sat, o regiune, sau chiar o țară. Temeiul teoretic al unei astfel de expansiuni se află în convingerea, întărită de tot mai multe fapte, a unității fenomenelor de artă populară, unitate care leagă surprinzător aspecte din arta populară a unor țări aflate la mari distanțe geografice și situate pe diverse trepte ale evoluției istorico-sociale. Ideea unității manifestărilor umane este prezentă în mari sinteze ale științei contemporane cum este celebra lucrare « *A Study of History* » a lui Arnold Toynbee<sup>1</sup> sau în tratate de sociologie ca cel al lui Alfred McClung Lee<sup>2</sup>. Ea nu este de altfel nici așa nouă<sup>3</sup>, dar roadele teoretice așteaptă să fie mai abundent confirmate de date concrete. Pe plan metodologic, extensiunea spațială a domeniului de studiu al istoriei artei populare atrage folosirea tot mai intensă a metodei comparativiste, încercîndu-se stabilirea a cît mai multe analogii. Pentru cercetătorul istoriei artei populare din România este din ce în ce mai evident că studiul izolat al casei sau costumului românesc, fără integrarea lui succesivă în contextul balcanic, european, est-mediteranean, și, finalmente, fără raportarea lui la aspectele corespondente din alte arii de cultură, nu va fi capabil să lămurească nici originile și nici trăsăturile particulare.

Extensiunii spațiale îi corespunde și o tot atît de necesară cufundare în timp, singură străbătarea straturilor succesive ale istoriei artei și culturii umane putînd da certitudinea originalității și continuității fenomenelor de artă populară aflate în zonele de suprafață ale oceanului temporal. Parcurgerea spațiului și timpului sînt operațiuni efectuate de mult în științe cu veche tradiție, ca lingvistica, sau în unele discipline ce tind să-și consolideze azi schelele teoretice, cum este cazul cu literatura comparată sau universală.

<sup>1</sup> «...it is necessary to emphasize the part that has been played in human history by original creation, and we may remind ourselves that the spark or germ of original creation may burst into flame or flower in any manifestation of life in virtue of the principle of the uniformity of nature », ARNOLD TOYNBEE, *A Study of History*, New York, 1965, p. 59.

<sup>2</sup> ALFRED MCCLUNG LEE, *Principles of Sociology*, New York, 1964.

<sup>3</sup> « There can be little doubt that many of the most essential inventions of civilized life have been invented over and over again, in distant times and countries, as different

nations have reached those particular points of social advancement when those inventions were first needed... Nor need we doubt that many of the simplest and most essential arts of civilized life — the use of the mill, the use of the bow, the taming of the horse, the hollowing out of the canoe — have been found out over and over again in distant times and places... The same institutions constantly appear very far from one another, simply because the circumstances which called for them have arisen in times and places very far from one another », E.A. FREEMAN, *Comparative Politics*, 1873, p. 31–32.

Fapt și mai important, cele două tendințe de extensiune, spațială și temporală, constituie caracteristica fundamentală a celor mai recente lucrări de sinteză în domeniul istoriei artei. Henri van Lier în a sa *Les arts de l'espace* (1963) o spune în mod expres: « Nos contemporains pensent tout, et eux-mêmes, d'une manière historique et géographique. Pour savoir ce que nous sommes, nous ne croyons plus, comme Descartes, qu'il suffit de s'interroger dans son poêle: est requise une enquête dans le temps jusqu'à la préhistoire, dans l'espace jusqu'aux confins des archipels ». Iar pentru cine răsfoiește enciclopediile moderne de istoria artei elaborate de René Huyghe, *Dialogue avec le visible* sau *L'Art et l'Homme*, distanța care le separă pe acestea de clasicele « manuale » de istoria artei este enormă. În locul aridelor expuneri liniare de opere și vieți așezate în pagini terne, o izbucnire de imagini alăturind cu îndrăzneală, dar și cu motivare, afișe și reclame americane de incunabule medievale și statuete aurignaciene « reprezentind » pe Venus de sculpturile lui Brîncuși. Nevoia străveche umană de reducere la unitate și esențialmente modernă de cuprindere în vaste sinteze, prezidează la alcătuirea acestor panorame de istoria artei. În ele arta populară este des intercalată, operîndu-se în acest mod reintegrarea de care vorbeam. În ansamblu, aceste panorame tind să spargă tiparele înguste ale strîmtei discipline de istoria artei din trecut și să se apropie într-un fel de istoria și filozofia culturii, ale căror fapte și evenimente sînt văzute prin lentilele de cristal ale operelor de artă prinzînd în focarul lor scînteietor punctele nodale ale transformărilor majore.

Metodologic aceasta înseamnă transformarea istoriei artei într-o disciplină de « frontieră », vastele sinteze nemaiputînd fi elaborate de un singur om. Același Henri van Lier vorbește de caracterul « corporativ » al criticii și istoriei artei contemporane, dînd ca exemplu tocmai *L'Art et l'Homme* la care au colaborat istorici, antropologi, psihologi, arheologi și în care au fost incluse contribuțiile sociologiei, filozofiei culturii, etnologiei; firește, toate acestea sub semnul dominant al judecării de valoare și al înțelegerii estetice a desfășurării fenomenelor expuse. Am amintit aceste caracteristici ale istoriei artei în accepția sa modernă pentru a sublinia necesitatea adoptării unei orientări asemănătoare în studiul artei populare. Domeniul acesteia din urmă, cu rădăcini adînc înfipte în istoria și în viața socială a păturilor populare producătoare de obiecte de artă în proporție de masă, este, ni se pare, și mai aproape de o astfel de înțelegere. Istoria artei populare trebuie să constituie o fereastră deschisă asupra universului de frumusețe conținut în lumea satelor, univers ale cărui semnificații estetice cad de multe ori în zone de penumbră în ce privește cunoașterea.

2. Din punct de vedere metodologic, refacerea acestui univers nu este posibilă decît prin adîncirea specializării, prin folosirea tuturor cuceririlor științelor conexe. Fiecare manifestare sau obiect de artă populară trebuie cercetat și văzut din cît mai multe, ideal toate punctele de vedere posibile, stabilite toate legăturile și interdependențele. Sistemul metodologic al științei moderne nu mai poate fi cuprins în tablouri sinoptice realizate în două dimensiuni, cu încrengături ascendente, descendente sau colaterale, ci el trebuie văzut în spațiu ca fiind alcătuit din sfere de interese specifice, fiecare din aceste sfere privind pe toate celelalte. Legăturile dintre ele sînt polivalente, ca în sistemele astrale sau de structură a atomului, creșterea și diversificarea perspectivelor fiind nemăsurate.

Într-o asemenea înțelegere a științei se cer a fi reconsiderate și tehnicile de lucru. Este din ce în ce mai limpede că epoca eforturilor individuale este pe cale de a apune în încercările de realizare a unor vaste sinteze științifice. Poate că una dintre ultimele înfăptuite este cea amintită mai sus, a lui Toynbee. Trebuie să părăsim grabnic faza noastră de muncă meșteșugărească, individuală, nici măcar de atelier, și să intrăm în tiparele muncii științifice industrializate și automatizate, al cărei fundamental caracter este dat de preeminența muncii colective. Firește că există și aspecte fals-colective ale muncii, în care adunarea gregară la un loc este doar un paravan, ca în acel binecunoscut exemplu al unei « uzine » de autovehicule în care hale arătoase presupunînd a adăposti linii automate de producție în serie adăposteau în fapt cîteva zeci de ateliere de fierărie țigănești, în care fiecare caroserie este bătută cu ciocanul. Unicul la acest nivel este pagubă curată. În expunerea făcută cu prilejul dezbaterii proiectului de

organizare a Consiliului Național al Cercetării Științifice s-au subliniat tocmai aceste aspecte : « O caracteristică a științei în epoca modernă este uriașa diversificare a ramurilor și domeniilor de cercetare, întrepătrunderea și dependența strînsă a acestora, cooperarea cercetătorilor de specialități diferite în aplicarea în practică a rezultatelor muncii lor ». În același timp se recomandă « manifestarea liberă a individualității creatorilor în sfera cercetării, îndrăzneală și spirit inovator, înlăturarea oricărei rigidități, îngustimi de vederi. Trebuie încurajate eforturile pentru deschiderea unor căi noi în știință, cultivîndu-se inventivitatea și pasiunea pentru originalitatea științifică ».

Principiul colectiv al muncii științifice moderne nu este însă eficient fără aplicarea celor mai noi metode de cercetare. Se știe că matematizarea reprezintă o tendință fundamentală a științelor moderne și că a fost aplicată cu succes și în domeniul științelor umane, anume în lingvistică. Încercări de aplicare a ciberneticii în domenii conexe istoriei artei sînt citate<sup>4</sup> și desigur că numărul lor va crește în viitorul apropiat. În orice caz, numai cu ajutorul unor astfel de metode socotim că se va putea face un pas mai departe în domeniul atît de delicat ca cel, de pildă, al determinării specificului național în materie de culoare. Pentru orice privitor și mai ales cunoscător al artei populare, de pildă, este evidentă și ușor discernabilă apartenența unei țesături colorate cutărei regiuni sau cutărui popor. Erorile sînt totuși posibile. Supunînd însă unui tratament de depistare fotochimică și de înregistrare cibernetică cîteva mii de obiecte, se va putea ajunge la o determinare precisă. Se va putea trece apoi la o tratare asemănătoare a picturilor murale medievale românești și se va putea dovedi pe aceeași cale metodologică similitudinea de ton a albastrului verzui de pe vechile scoarțe moldovenești cu cel de pe zidurile ctitoriilor voievodale din Bucovina. Într-o a treia fază, rezultatele obținute în cercetarea artei populare și a artei medievale românești vor putea fi comparate cu cele obținute în analiza fotochimică a picturilor unui Petrașcu, de pildă. În domeniul artei populare, aplicarea matematizării va putea, singură, micșora decalajul constatabil între nivelul și dimensiunile cercetărilor românești de specialitate și cele ale cercetărilor străine beneficiind de o mult mai mare tradiție în domeniul studiilor de artă populară.

3. Valurile uriașe de informații științifice care se revarsă asupra cercetătorilor istoriei artei populare nu mai pot fi stăpînite fără o temeinică organizare a muncii de documentare. În acest domeniu lipsurile sînt din cele mai grave. Lipsa de publicații străine, lipsa de bibliografii de specialitate ținute nu la zi, dar nici măcar la an, necuprinderea sistematică a materialelor din muzee, necercetarea fondurilor arhivistice reprezintă un balast pe care cu greu îl vom putea depăși. Și în acest domeniu firește că cibernetica definită ca știința despre mijloacele de primire, păstrare, prelucrare și regăsire a informațiilor ar putea fi de cel mai mare ajutor. Numai în acest mod vom putea inversa actualul raport dezastruos între faza de documentare, pe care o facem individual și care durează pentru un articol de revistă în medie șase luni și faza de elaborare și redactare, adică faza creatoare prin excelență, pe care sîntem deseori siliți să o reducem la două-trei săptămîni. Pierderea de vreme înregistrată pentru fiecare din temele cercetate de-a lungul anilor totalizată pe cei 20 ani de lucru în cadrul Institutului nostru, de pildă, explică nu rămînerea noastră în urma cercetărilor de peste hotare, existentă ca atare la începutul acestei perioade, ci va explica mai ales mărirea continuă a decalajului ca urmare a folosirii tot mai intense în străinătate a metodelor menționate.

În această lumină, sarcinile actuale minimale și ținînd de o fază deja depășită, ale cercetării științifice în domeniul istoriei artei populare sînt:

a. publicarea unui corpus de materiale clasificate pe genuri și zone etnografice, care să alcătuiască un instrument de lucru fundamental, așa cum sînt dicționarele și atlasele lingvistice pentru filologi și colecțiile de documente pentru istorici; acest corpus va cuprinde o selecție destul de largă din materialele aflate în muzeele din toată țara,

<sup>4</sup> THOMAS A. SEBEOK (Indiana University), *The Computer as a tool in Folklore Research*, în Dell Hymes,

*The Use of Computers in Anthropology*, Londra, 1965, p. 255.

precum și, mai ales, informațiile de teren culese în ultimii 20 ani, rămase total nevalorificate, adică nepublicate, și deci ignorate de cercetătorii acestui domeniu.

b. publicarea de monografii realizate pe criteriul teritorial; amintim că din cele aproximativ 80 de zone etnografice, două doar s-au bucurat de privilegiul tipăririi: Valea Jiului și Argeș-Muscelul; pentru rest există în bună parte material cules; un efort de zece ani, în viitor, va putea duce la elaborarea de încă aproximativ 20 de monografii zonale.

c. publicarea de monografii pe principalele genuri ale artei populare: arhitectură, ceramică, port, țesături de interior, sculptura în lemn, prelucrarea artistică a metalelor, prelucrarea artistică a pieilor, împletituri, pictura populară pe lemn și sticlă.

Aceste trei serii de publicații ar constitui de fapt realizarea unei documentări științifice pe baza cărora se va putea proceda la lucrări de estetică, psihologie și sociologie a istoriei artei populare. Adică vom putea trece la stadiul în care sora mai mare, istoria artei, se află azi.

Un program de cercetare sistematică a artei populare din țările balcanice și central-europene este indispensabil pentru a putea trece, cu seriozitate, la acest stadiu. Este limpede însă că decalajul nu va putea fi redus decât în măsura în care vom apela la mijloace moderne de organizare și investigare științifică, în care precizia și viteza sînt condițiile fundamentale.



În orice dezbateră metodologică privind istoria artei în general și istoria artei populare în particular, abordarea relației analiză-sinteză este de neînlăturat. Ca în atîtea alte cazuri în care se folosește o terminologie uzată și roasă prin prea frecventă utilizare, este poate indicat să vedem ce înseamnă termenii componenți ai acestei relații în contextul filozofiei marxiste, a materialismului dialectic. Citate ceva mai lungi sînt binevenite, întrucît exprimă o poziție ideologică bine stabilită:

« O mare importanță în formarea noțiunilor au procedeele logice, cum sînt analiza și sinteza. Vom aminti că analiza înseamnă descompunerea în gînd a obiectului sau fenomenului în elementele sau laturile sale componente, pentru a înțelege locul acestora în cadrul fenomenului, pentru a desprinde dintre ele pe cele esențiale, principale. Sinteza este unirea părților, a laturilor fenomenului și ea permite să înțelegem fenomenul în integritatea sa, în unitatea tuturor trăsăturilor și particularităților sale.

În cunoaștere, analiza și sinteza sînt de nedespărțit. Astfel, cercetînd în « Capitalul » modul de producție capitalist, K. Marx la început l-a descompus în gînd în diferitele lui laturi (marfa, procesul schimbului, banii etc.) și le-a studiat pe fiecare aparte. Apoi, unind laolaltă laturile cercetate separat, el a obținut cunoștințe despre capitalism în ansamblu. Aceasta i-a permis să descifreze secretul exploatării capitaliste, să descopere contradicțiile de neîmpăcat ale capitalismului și să ajungă la concluzia inevitabilității pieirii lui<sup>5</sup> ».

Un alt citat:

« Operațiile logice cu ajutorul cărora gîndirea descoperă trăsăturile interne, esențiale, ale realității sînt compararea, analiza, sinteza, abstractizarea și generalizarea. . . .

A n a l i z a este operația logică de descompunere a întregului în diferitele sale laturi sau trăsături componente, în scopul unei cunoașteri mai profunde. Fără analiză nu poate fi cunoscută realitatea obiectivă înfinit de complexă, bogată în trăsături și raporturi; însă, pentru a o reflecta just, adecvat, este necesară reuniunea tot pe planul gîndirii a părților izolate în procesul analizei, reconstituind astfel unitatea lor: imaginea integrală a obiectului real. Această operație logică este s i n t e z a. Fără sinteza logică, cunoașterea adecvată a lucrurilor, așa cum sînt ele, este imposibilă, căci întregul nu este suma, ci unitatea părților sale. Analiza și sinteza constituie în procesul cunoașterii o unitate de contrarii; negîndu-se, ele se presupun reciproc. Descompunînd și recompunînd imaginile

<sup>5</sup> V.G. AFANASIEV, *Filozofia marxistă*, Edit. politică, București, 1961, p. 218—219.

senzoriale ale obiectelor, gândirea dobândește capacitatea de a distinge trăsăturile și raporturile generale și esențiale de cele secundare și neesențiale»<sup>6</sup>.

În gnoseologia marxistă, analiza și sinteza constituie elemente importante a ceea ce se cheamă « cunoaștere logică » sau, în altă formulare, « treapta rațională a cunoașterii », comportându-se și ca un mecanism tranzitoriu între aceasta și « treapta senzorială a cunoașterii ». Esențială pentru înțelegerea mecanismului și relației analiză-sinteză este ideea unității contrariilor. Într-o serie de studii ținând de științele « pozitive » – am ales de preferință exemple din ramura științelor biologice – se subliniază, la diferite nivele ale procesului de cunoaștere științifică, această strînsă interdependență a celor două operații: analiza și sinteza. Sinteza este implicată în analiza științifică a fenomenelor, iar analiza se face totdeauna din punctul de vedere sau, am spune, la umbra sintezei pe care intenționăm s-o realizăm. Faptele sau datele obținute prin analiză întemeiată pe criterii precise, riguroase, nu reprezintă o « factologie » moartă, amorfă, ci ele se grupează în categorii susceptibile de a forma premisele unei sinteze: « Ancorarea solidă în faptul științific nu numai că nu exclude, dar cere din partea experimentatorului să caute drumul de la fenomen la esență, să împletească inventarierea analitică cu abstracția (subl. n.s.), să pătrundă cît de minuțios în intimitatea fenomenelor, fără a evita însă gândirea inductivă care duce la cunoașterea legăturilor necesare dintre acestea...<sup>7</sup> ». Aceasta este calea cunoașterii științifice, pentru că « cea mai simplă generalizare... înseamnă o cunoaștere din ce în ce mai profundă de către om a conexiunii universale obiective<sup>8</sup> ».

Teoretizarea enormului bagaj de date acumulate pe cale experimentală și organizarea lor într-o sinteză ce asigură accesul la un nivel superior de cunoaștere este calea normală de dezvoltare a științei. Analizei îi este proprie « simplificarea modelului experimental prin înlăturarea a tot ce poate constitui neesențialul »<sup>9</sup>, neglijarea conștientă a unor condiții reprezentînd o constantă metodologică a momentului experimental. Calea simplificării artificiale a realității, sub condiția introducerii ulterioare a circumstanțelor omise în vederea redării determinismului complex al realității a fost firește înregistrată de clasicii marxism-leninismului: « Prin urmare, concepția umană despre cauză și efect simplifică întotdeauna întrucîtva conexiunea obiectivă a fenomenelor naturii, reflectînd-o numai aproximativ, izolînd în mod artificial o latură sau alta a procesului universal unic »<sup>10</sup>. Dar, atenție!, rămînerea în această fază, a unei colecții de date, chiar riguros determinate, înseamnă pierderea posibilității mersului înainte pe calea cunoașterii științifice:

« Într-o anumită fază a dezvoltării analizei realizată de cercetarea experimentală, inventarul datelor se transformă într-o acumulare fără perspectivă, dacă cunoașterea părților nu este încadrată în activitatea globală, dacă după această fragmentare artificială a întregului pe care o face în procesul de analiză (și care « este întotdeauna o simplificare, o mortificare »<sup>11</sup>) cercetătorul nu reconstituie întregul, încercînd să-i înțeleagă funcția generală »<sup>12</sup>. Opriri la astfel de jumătăți de drum, determinînd stagnări în procesul cunoașterii științifice, nu sînt rare. Într-un domeniu de cercetare atît de aprofundat ca cel al activității mecanismelor cerebrale, unde datele acumulate ca urmare a aplicării teoriei informației și a conexiunii inverse sînt în cantitate enormă, nu există încă în literatura de specialitate « o încercare de inducție sintetică a datelor analitice care să facă saltul spre cunoașterea structurii, a legăturilor inerente acestui organ (cerebelul) »<sup>13</sup>. Concluziile desprinse din analiza situației în cîmpul științelor experimentale sînt deosebit de semnificative și bineînțeles utile și pentru domeniul nostru, la care vom încerca să revenim: « Științele au evoluat prin reconstruirea, pe cale inductivă, a datelor elementare obținute prin analiză... A renunța la construcția logică a generalului înseamnă a pierde perspec-

<sup>6</sup> *Materialism dialectic*, Edit. politică, București, 1963, p. 338–339.

<sup>7</sup> M. STERIADE, *Analiza și sinteza în studiul unor mecanisme cerebrale. Fiziologic și psihic*, în *Materialismul dialectic și științele contemporane ale naturii*, vol. IV, București, Edit. politică, 1964, p. 333.

<sup>8</sup> V.I. LENIN, *Opere complete*, ed. a 2-a, vol. 29, Bucu-

rești, Edit. politică, 1966, p. 151.

<sup>9</sup> M. STERIADE, *op. cit.*, p. 340.

<sup>10</sup> V.I. LENIN, *Opere complete*, ediția a 2-a, vol. 18, București, Edit. politică, 1963, p. 157.

<sup>11</sup> V.I. LENIN, *Opere complete*, vol. 29, p. 257.

<sup>12</sup> M. STERIADE, *op. cit.*, p. 344.

<sup>13</sup> M. STERIADE, *op. cit.*, p. 346–347.



tiva cercetării științifice. . . Previziunea științifică, ipotezele, geneza adevărilor succesive presupun în mod necesar o teorie științifică; istoria științelor nu este clădită nemijlocit pe datele brute, pe simplificările experimentale, ci prin intermediul teoriilor generale»<sup>14</sup>.

Am zăbovit ceva mai mult în preajma acestor aspecte teoretice și aplicative ale relației analiză-sinteză, pentru a face posibilă sesizarea importanței excepționale a aplicării ei în orice domeniu științific, firește, inclusiv în cel al domeniului cercetării fenomenului artistic în seriarea sa istorică. Cu atât mai mult, cu cât rigoarea experimentală în domeniul nostru, deocamdată, este mai anevoie de acceptat și de demonstrat.

Abordarea relației analiză-sinteză în domeniul istoriei artei poate fi făcută în mai multe moduri și din unghiuri diferite. Unul din cele mai firești ar fi desigur acela de a proceda la o investigare de ordin istoric, pentru a vedea cum a fost înțeleasă această relație în decursul lungii cariere a istoriografiei de artă. S-ar fi putut imagina în acest mod o vastă incursiune în scrierile despre artă ale scriitorilor din antichitate, ale celor din evul mediu, din Renaștere și post-Renaștere, ne-am fi putut opri la secolul al XVIII-lea și la ceea ce a reprezentat «momentul» Winckelman pentru istoria artei, la istoriografia de artă idealistă și romantică și la trecerea spre istoriografia pozitivistă, la complexa istoriografie de artă a secolului al XIX-lea, în care istoria artei a putut fi concepută în mod divers, ca o istorie a stilurilor, ca o istorie a civilizației și culturii (Burckhardt) sau ca o istorie a spiritului (Max Dvorak). S-ar fi putut vedea cu prilejul acestui excurs că uneori tendința spre sinteză a precedat pe cea către analiză, așa cum s-a întâmplat cu istoriografia idealist-romantică față de cea pozitivist-empiristă<sup>15</sup>, și că astăzi asistăm la tentative de proporții gigantice în materie de cuprindere sintetică a fenomenului artistic universal<sup>16</sup>.

Dar nu este vorba numai de preponderența în cadrul unei epoci sau a unei școli istoriografice a metodei analitice sau sintetice, ci și de preponderența aspectelor analitice sau sintetice în procesul propriu-zis de cercetare, conducând adică la adoptarea unui punct de vedere analitic sau sintetic în considerarea unei opere de artă, a unui artist, a unui curent sau a unei epoci. Firește că în acest mod problematica se extinde enorm, dacă ținem seama și de faptul că nu vom întâlni decât în cazuri extreme puncte de vedere exclusiviste în adoptarea analizei sau sintezei. La drept vorbind, nici nu știm dacă asemenea puncte extreme ar putea exista sau au existat în istoria artei.

Chiar atunci când, ținând seama de natura obiectului estetic, de opera de artă, care este totdeauna o sinteză de fapte estetice și extraestetice, fiind un fenomen viu, divers, complet, multilateral și mai ales organic individual, s-ar părea că ar trebui să-l privim numai sintetic, chiar atunci spunem, esteticieni avizați nu neglijează aportul analizei: «Mai exact spus, *analiza, pe parcurs indispensabilă*, trebuie implicat și permanent depășită, supusă controlului riguros al facultății sintetizatoare, subordonată scopurilor emanente sintetizatoare». . . , și mai departe: «Arta rămâne. . . un domeniu prin excelență sincretic și sintetizator, dornic să reclădească, să reconstruiască, să redobândească, cu ajutorul tuturor *facultăților analitice și mijloacelor particulare* în care s-a specializat omul, totalitatea lumii»<sup>17</sup>. Cu tot caracterul sincretic și sintetizator al artei, nu trebuie să oitem că această totalitate organică însumează nenumărate caracteristici: «Organismul estetic se structurează așadar din celule biologice, fiziologice și psihologice, logice, lingvistice și științifice, economice, politice și etice, din infinite elemente propriu-zis extraestetice, în afara cărora nu poate fi înțeles»<sup>18</sup>. De aici necesitatea metodologică de a nu purcede la

<sup>14</sup> M. STERIADE, *op. cit.*, p. 353.

<sup>15</sup> «The influence of idealism was decisive in this impulse toward synthesis», în *Encyclopaedia of World Art*, VII, p. 521; «The tendency to classify works, to make use of a scientific method, to separate and systematize the various disciplines, was the fundamental movement of the 19th century; it has its origin largely in the climate of thought of Positivism, the philosophy that represents the triumph of empiricism», *ibidem*, p. 522.

<sup>16</sup> «In the XXth century. . . , Artistic values have been recognized, for instance, in prehistoric and archaic art, in folk art and primitive art, in Oriental art. Indeed, current historiography seems to be moving beyond limitations of taste toward a truly universal synthesis of artistic phenomena», *ibidem*, p. 528.

<sup>17</sup> ION IANOȘI, «Impuritatea» artei, în *Contemporanul*, 15 martie 1968, p. 9.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

« formularea de considerații sintetice înainte de realizarea unei analize migăloase »<sup>19</sup>, cerință absolută ce impune, în domeniul istoriei artei, colaborarea a numeroși cercetători de diferite specialități: « Fără sprijinul istoricului de artă, esteticianul nu va putea elabora generalizări științifice care să aibă garanția ogindirii autentice a faptelor, nu va putea ajunge la elaborarea unei teorii totodată nuanțate și de largă anvergură. Fără sprijinul esteticianului, istoricul de artă riscă să ajungă un simplu înregistrator de fapte<sup>20</sup>. Fără colaborarea cu sociologii, cu istoricii, cu psihologii, cu pedagogii, esteticienii și istoricii de artă nu vor putea aborda fenomenul artistic în toată complexitatea lui »<sup>21</sup>.

Din toate acestea reiese clar că analiza și sinteza, în variatele lor forme de administrare în cursul cercetării științifice, sînt inseparabile, constituind în limbaj marxist, o « unitate de contrarii ». Problema esențială, din punct de vedere metodologic și operațional, este alta: cum să fie folosite cele două procedee și care sînt tehnicile cele mai adecvate de realizare a analizei și sintezei, în lumina uriașelor progrese pe care teoria informațională le-a făcut în zilele noastre, mai precis în ultimii zece-cincisprezece ani.

Este poate util să ne dăm seama care este stadiul acestei problematici pe plan mondial. Rezultatele unei conferințe ținute acum cîțiva ani la Burg Wartenstein (Austria) sub auspiciile unei celebre instituții americano-suedeze, de cercetări Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, au fost publicate în 1965 într-o carte avînd titlul *The use of computers in Anthropology*<sup>22</sup>. Varietatea temelor înscrise pe ordinea de zi și dezbătute pe baza materialelor deja prelucrate la computeri sau ordinatori este absolut impresionantă, mergînd de la probleme tehnice și metodologice pînă la chestiuni de lingvistică și folclor (foarte numeroase) și la stabilirea, de exemplu, a unei rețele economice asiropacifice în epoca invaziei indo-europene (cam 2000 de ani înaintea erei noastre) pe baza a cîtorva mii de tablete de lut cu inscripții descoperite în săpăturile din vestita așezare Kültepe. Între aceste preocupări de antropologie culturală sau socială incluzînd o mulțime din domeniile conexe disciplinei noastre și cu care sîntem familiarizați, istoria artei nu este încă prezentă ca temă tratată la ordinatori, dar figurează într-un capitol dedicat stocajului și regăsirii informațiilor redactat de un specialist muzeograf american<sup>23</sup>. După părerea sa, utilizarea ordinarilor în istoria artei va atrage o enormă lărgire a posibilităților acestei științe. El observă totuși că încă nu au fost învinse dificultăți specifice domeniului și notează ca principală greutate diferența între reproducerea unui obiect de artă — esențială pentru istoria artei — și ceea ce poate fi codificat despre această reproducere într-un ordinar. El merge și mai departe, spunînd că și o fotografie a unui obiect de artă este depărtată de imaginea lui reală, dar codificarea imaginii ridică și mai mari greutăți, întrucît criteriile codicatorului pot foarte lesne varia în funcție de acuitatea observației sale și a culturii sale artistice, precum și în funcție de aceleași însușiri a celui ce receptează codul<sup>24</sup>. Și totuși, spune el, « dihotomia care există azi între codificarea imaginilor vizuale și codificarea materialului verbal s-ar putea să nu fie așa de mare cum ar putea crede unii »<sup>25</sup>. Ca și în alte domenii, principala problemă este cea a stabilirii unor criterii de codificare și, firește, pentru fiecare temă în parte, alcătuirea unei programări adecvate.

Dacă istoria artei nu este încă în prima linie a folosirii ordinarilor, nu credem că va putea multă vreme să ignore aceste posibilități uriașe, mai ales în ce privește documentarea. Și nu numai documentarea. După prima epocă de scepticism, manifestată chiar

<sup>19</sup> MARCEL BREAZU și MIRCEA POPESCU, *Dialectica materialistă în teoria valorii estetice*, în *Teorie și Metodă în științele sociale*, Edit. politică, București, 1965, p. 443.

<sup>20</sup> Implicarea istoricului de artă și a criticului de artă, implicarea în fond a « gustului » în istoriografia de artă ne duce cu gîndul și la doctrina lui Lionello Venturi: « I principi fondamentali della critica: il concetto di gusto, che riguarda il terreno culturale su cui nasce l'opera, il suo ambiente, le preferenze; la necessità di identificare storia dell'arte e storia della critica proprio per poter arri-

vare a precisare il giudizio di valore », în Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte*, 1964, prefata lui Nello Ponente, p. 10.

<sup>21</sup> MARCEL BREAZU și MIRCEA POPESCU, *op. cit.*, p. 445.

<sup>22</sup> DELL HYMES, *The Use of Computers in Anthropology*, London, The Hague, Paris, 1965, 558 pagini.

<sup>23</sup> ROBERT BRUCE INVERARITY (Adirondack Museum), *Computers and the Storage and Retrieval of Anthropological Information*, 6.6. Art Analysis, p. 155.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 155.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

de creatorul ciberneticii, Norbert Wiener, astăzi se afirmă din ce în ce mai des posibilitatea mașinilor electronice nu numai de a învăța, ci și de a pune probleme, atribuindu-li-se capacitatea de a critica, de a face analogii și inducții, deci de a sintetiza, și cu aceasta ne regăsim iarăși în domeniul nostru. Enorma cantitate de informații înmagazinată într-o mașină îi dă acesteia posibilitatea de a le clasifica și combina într-un mod în care nici un om și nici o colectivitate de oameni nu o poate face. Din aceste combinații deseori rezultă concluzii noi, necunoscute nici programatorilor. Se cunoaște cazul cercetătorului francez François Pechat, care a introdus în « memoria » unei mașini 800 de simptome ale îmbolnăvirii corneei ochiului și programul respectiv pe baza căruia se poate stabili diagnosticul. Examinând simptomele indicate de un bolnav, mașina a indicat cinci variante de boli posibile. Ea a formulat astfel nu o singură ipoteză, ci cinci, în timp ce un medic experimentat a putut să formuleze numai una singură. Celelalte patru posibilități pur și simplu nici nu i-au trecut prin cap<sup>26</sup>. Se poate imagina foarte ușor că și unui istoric de artă i se poate întâmpla ceva analog. Din proprie experiență în studiul arhitecturii țărănești cercetată cu ajutorul cartelelor perforate și prelucrată mecanic la mașinile Hollerit de la Institutul central de statistică, în 1954, pot spune că anumite corelații între elementele constitutive ale unei construcții mi-au fost indicate de mașină. Dacă amintesc și faptul că în urma înregistrărilor au rezultat circa 30 000 de poziții intercorelate, se poate bănui cam care ar fi fost răstimpul de care aș fi avut nevoie pentru a prelucra aceste date.

Cu aceasta ne apropiem de încheierea expunerii noastre, având regretul de a nu aminti decât în treacăt de încă o metodă modernă de interpretare a fenomenului artistic, și anume structuralismul, mai ales că în domeniul antropologiei sociale, a etnologiei și a etnografiei, această metodă se bucură de o vogă deosebită azi. Trebuie spus că se neagă structuralismului dreptul de a opera în domeniile istoriei, artei, eticii, axiologiei. O critică violentă a fost exprimată recent de Mikel Dufrenne, care cataloghează structuralismul drept o doctrină « dogmatică, idealistă și reacționară, o filozofie a tehnocrației », care neagă realitatea individului. În ce constă interpretarea structuralistă a unui fenomen artistic? Într-un capitol dedicat artei, Claude Lévi-Strauss, ocupându-se de similitudinile izbitoare între arta (etnografică) americană (nordică și sudică), cea chineză și cea din Noua Zeelandă, spune că istoria neagă posibilitățile unui contact cultural între aceste puncte atât de depărtate în spațiu și timp (pentru arta chineză se ia în considerare bronzul Shang, mileniul al II-lea). În fața acestei negații, Lévi-Strauss spune: « Atunci să ne îndreptăm către psihologie și către analiza structurală a formelor și să ne întrebăm dacă nu cumva conexiuni interne de ordin psihologic sau logic nu ne-ar permite să înțelegem anume recurențe simultane a căror frecvență și coeziune nu pot fi rezultatul unui simplu joc al probabilităților »<sup>27</sup>. Desfășurînd o amplă analiză, care poate fi luată drept model, a formelor estetice implicate în cercetarea sa de artă decorativă caracterizată în primul rînd de fenomenul de dedublare a motivelor fundamentale, Lévi-Strauss ajunge la concluzia că dedublarea plastică este expresia unei dualități existențiale (actorul și rolul său, adică masca) exprimată prin noțiunea de *mască* prezentă în toate cele patru culturi analizate. Extrem de săracă și sumară este prezentarea noastră a acestui capitol al cărții lui Strauss care, firește, ar trebui citit pe îndelete și nu fără folos pentru istoricii de artă. Esențială însă ni se pare și în metoda structuralistă tendința din ce în ce mai accentuată a oamenilor de știință, și nu numai a lor, de a cuprinde totalitatea, integralitatea lumii și a vieții. Este vechea năzuință și aspirație către unitate sistematică a spiritului omenesc. De aici și avalanșa de teorii și metode care încearcă să realizeze această cuprindere, și de aici, bineînțeles, și rapida lor perimare. Este însă fără îndoială că aspirația către sistematică unitară azi nu mai poate fi realizabilă fără recurgerea la ordinatoare. Cel puțin pentru domeniul etnografiei sau al antropologiei culturale și implicit al istoriei artei populare,

<sup>26</sup> Z. ROVENSKI, A. UEMOV, E. UEMOVA, *Mașina și gândirea* (studiu filozofic despre cibernetică), București, Edit. politică, 1962, p. 132.

<sup>27</sup> CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, p. 273.

lucrul este cît se poate de clar, sub sancțiunea ca cei ce se ocupă de aceste domenii fără să recurgă la ordinatori să fie considerați, peste puțină vreme, drept « antropologi din epoca de piatră »<sup>28</sup>. Iar pentru oamenii de știință din societatea socialistă, imperativul folosirii celor mai moderne mijloace de investigare științifică este cu atît mai riguros, cu cît întreaga viață a societății socialiste se desfășoară sub semnul planificării și a ceea ce se numește principiul « autoreglării societății ». Se știe că marxismul, care a descoperit mecanismul și legile de bază ale acestei autoreglări a societății, « a întrevăzut și o serie de principii ale ciberneticii în științele sociale înainte de formarea aparatului matematic, electronic, mecanic și neurofiziologic al ciberneticii. Tocmai datorită socialismului a ajuns societatea umană la posibilitatea istoric superioară a autoreglării sociale. Filozoful marxist Georg Klaus a demonstrat cu ajutorul terminologiei și aparatului cibernetic faptul că Marx în « Capitalul » a validat principiul « feed-back » (conexiune inversă), « deși acest termen nici nu era cunoscut în acele vremuri »<sup>29</sup>. Acesta este un model de previziune științifică pe care dorim să-l întâlnim des și în domeniul istoriei artei în diferitele sale specialități și mai ales în domeniul istoriei artei populare.

<sup>28</sup> « ... so that members of the anthropological profession could begin to think in terms of computer use and problems. Unless this or some similar step is taken this generation of anthropologists may be in time unkindly referred to as stone-age anthropologists », ROBERT BRUCE

INVERARITY, *op. cit.*, p. 156.

<sup>29</sup> LANTOS LASLO, *Cibernetică și sociologie*, în *Teorie și metodă în științele sociale*, Edit. politică, București, 1965, p. 573.



**D**atarea exactă a mănăstirii Cozia, și mai ales a bisericii principale, a devenit o problemă de oarecare interes din momentul în care s-a încercat să se arate că teza despre originea apriat sîrbească a tipului căreia îi aparține și chiar despre proveniența sîrbească a meșterilor e susceptibilă de contestare. N-am de gînd să reiau aici discutarea acestui aspect<sup>1</sup>, ci amintesc doar că cel mai vechi monument al variantei așa zise sîrbești a triconcului se găsește la Vodița, biserica Vodița II, construită în intervalul 1369 – 1374<sup>2</sup>, o ruină ale cărei particularități plastice nu mai pot fi precizate, iar monumentul care prezintă cea mai logică conexiune între structură și plastica arhitectonică e biserica principală a mănăstirii Cozia<sup>3</sup>, în timp ce pentru monumentele sîrbești care fac parte din acest grup tipologic nu se pot invoca cu temei date anterioare anului 1380. Astfel, cercetătorii care încearcă să salveze teza originii sîrbești a tipului numit de mine *Vodița II* sînt constrînși să conteste mai întîi datarea Vodiței II în vremea lui Vladislav – cu toate că în privința aceasta știrile documentare sînt și numeroase și fără excepție concordante –, iar apoi să întînerească, fie și numai cu cîțiva ani, zidirea bisericii principale din mănăstirea Cozia.

Din acest punct de vedere, acum cîțiva ani tema datării Coziei a fost pusă în discuție de E. Lăzărescu<sup>4</sup>. Autorul se străduiește să demonstreze că zidirea bisericii principale din mănăstirea Cozia a avut loc în intervalul dintre primăvara anului 1387 și 18 mai 1388, dată la care biserica ar fi fost « gata pentru a fi sfințită », dar « evident nu » și terminată<sup>5</sup>. Lucrările de construcție și zugrăvire s-ar fi încheiat în cursul anului 1389, adică între 1 septembrie 1390 și 31 august 1391<sup>6</sup>. Notez că nici una din aceste date nu sînt transmise de vreo cronică, pisanie sau document, ci exclusiv rezultatul unor interpretări și emendări. Cum însă concluziile de mai sus par să fi convins pe unii cititori<sup>7</sup>, socot că e necesar să le supun unei verificări.

Las la o parte prezentarea și discutarea ipotezelor mai vechi, de la Hasdeu înapoi, făcută cu spirit critic – uneori mi se pare chiar cu prea multă acribie – de către E. Lăzărescu<sup>8</sup>.

Discuțiile purtate se concentrează în esență în jurul interpretării și emendării datelor, aparent contradictorii, – 6809 (= 1300/1), 6810 (= 1301/2), 6891 (= 1382/3), 6894 (= 1385/6),

<sup>1</sup> Vezi expunerea problemei la V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în Țările Române*, I, București, 1959, p. 187 – 198.

<sup>2</sup> În legătură cu datarea Vodiței II, ctitorie a lui Vladislav vv. și a călugărului Nicodim, trebuie precizat că ultimul venise în Țara Românească prin 1369 și că, în orice caz, în anii 1375 – 1378 el a participat la o misiune diplomatică la Constantinopol (în interesul bisericii sîrbești), de unde, întorcîndu-se, întemeiază mănăstirea Tismana, fiindcă Vodița fusese între timp încorporată Banatului de către regele Ludovic I. Cf. P.P. PANAITESCU, *Mircea cel Bătrîn*, București, (1944), p. 145.

<sup>3</sup> G. MILLET, *Cozia et les églises serbes de la Morava* (*Mélanges*, N. IORGA,) Paris, 1933, p. 849.

<sup>4</sup> *Data zidirii Coziei*, S.C.I.A., IX – 1962, fasc. 1, p. 107 și urm.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 131 și 133.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 132 și 133.

<sup>7</sup> M. DAVIDESCU, *Mănăstirea Cozia*, București, 1966, ed. II, 1968, în ambele p. 7 – 9.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, îndeosebi p. 107 – 116. Articolul cuprinde și o amplă bibliografie a problemei.

20 mai 6896 (=1388) – , dintre care unele sînt oferite de cronicari, iar altele cuprinse în pisanii și hrisoave. Să le examinăm pe rînd.

Data 6809 (=1300/1) se găsește în *Cronologia tabelară*<sup>9</sup>, considerată ca an în care Mircea vv. ar fi întemeiat mănăstirea Cozia. Respingînd această dată ca inadmisibilă, D. Onciul propusese emendarea ei în 6890 (=1381/2)<sup>10</sup>, iar E. Lăzărescu, pe temeiul că Mircea a domnit între 1386–1418, intercalează un coppa și propune rectificarea datei în 6899 (=1390/1)<sup>11</sup>. Din punct de vedere stilistic e indiscutabil că biserica mănăstirii e un monument din ultimul sfert al secolului al XIV-lea și e deci limpede că data din *Cronologia tabelară* nu se poate referi la zidirea bisericii actuale. Socot însă că problema unei ctitorii ceva mai vechi, eventual cu clădiri de lemn, nu trebuie principial exclusă. Că în cazul acesta nu poate fi vorba de o ctitorie a lui Mircea cel Bătrîn, nu mai trebuie demonstrat.

Aceeași dată 6809 (=1300/1) e arătată ca an de întemeiere și în inscripția din 7215 (=1706/7), pusă de restauratorii bisericii în timpul lui Brîncoveanu pe ușa de intrare. De unde această concordanță? E. Lăzărescu presupune că greșala datării ar fi comis-o pietrarul lui Brîncoveanu și că autorul *Cronologiei tabelare* l-ar fi copiat<sup>12</sup>.

Anul 6810 (=1301/2) e indicat tot în *Cronologia tabelară* și s-ar fi aflat pe un clopot (pierdut)<sup>13</sup>. Autorii care resping ca eronată data de întemeiere 1300/1 firește că nu acceptă nici această informație suplimentară.

Data 6891 (=1382/3) ca an de întemeiere a mănăstirii Cozia indicată în *Letopiseșul Cantacuzinesc*<sup>14</sup> reproduce, după părerea lui E. Lăzărescu<sup>15</sup>, un izvor pierdut, un izvor în care data ctitoriei coincidea cu începutul domniei lui Mircea cel Bătrîn<sup>16</sup>, deci și aceasta eronată.

Data 6894 (=1385/6) se păstrează în pronaos, făcînd parte din pictura stratului inițial, dar, cu ocazia refacerii acestei picturi de către meșterii lui Brîncoveanu, data a fost improspătată. E. Lăzărescu presupune că zugravii lui Brîncoveanu au citit și au improspătat și ei greșit data originală, luînd un Θ drept un Δ, și propune deci înlocuirea cifrei 4 cu 9, adică emendarea în 6899 (=1390/1). Aceeași dată 6894 au repetat-o zugravii și în inscripția din naosul bisericii, pusă în anul 7213 (=1704/5).

Data 20 mai 6896 (=1388) o poartă două documente, păstrate ambele doar în copie în *Condica mănăstirii Cozia*.

În primul document<sup>17</sup>, Mircea vv. arată că a întemeit mănăstirea Cozia pe locul dăruit de Nan Udobă și continuă: « A dăruit și domnia mea cîte sînt de nevoie călugărilor ce trăiesc în acel locaș pentru hrană și îmbrăcăminte...», după care urmează înșirarea moșiilor, iar în continuare se confirmă daniile mai vechi, făcute de boieri, aprobate de Dan I și Radu I<sup>18</sup>.

<sup>9</sup> N. IORGA, *Operele lui Constantin Cantacuzino*, București, 1901, p. 20.

<sup>10</sup> D. ONCIUL, *Opere complete*, I, ed. critică de A. Sacerdoșeanu, București, 1946, p. 128.

<sup>11</sup> E. LĂZĂRESCU, *op. cit.*, p. 119.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> N. IORGA, *Operele lui Constantin Cantacuzino*, p. 20.

<sup>14</sup> *Istoria Țării Românești. Letopiseșul Cantacuzinesc*, ed. critică de G. GRECESCU și D. SIMONESCU, București, 1960, p. 3 și 204 (două variante).

<sup>15</sup> E. LĂZĂRESCU, *op. cit.*, p. 117.

<sup>16</sup> În *Istoriile domnilor Țării Românești a lui Constantin Căpitanul Filipescu*, publ. de N. IORGA, București, 1902, p. 13 se precizează doar data (greșită) a urcării pe tron a lui Mircea cel Bătrîn, adăugîndu-se că el a făcut Cozia, dar fără specificarea anului.

<sup>17</sup> D.I.R. seria B, veacurile XIII–XV, nr. 26, p. 41–43.

<sup>18</sup> E. LĂZĂRESCU, *op. cit.*, p. 110 și 116, pretinde că în document nu s-ar preciza numele mănăstirii căreia ar fi fost făcute aceste danii; pentru a permite cititorului să aprecieze singur această afirmație, reproduc textul integral al hrisovului după D.I.R. loc. cit.: « 26. – 1388 (6896) mai 20.

Cîți se poartă cu duhul lui Dumnezeu, aceștia sunt fiii

lui Dumnezeu, cum spune dumnezeescul apostol, căruia pe urmă mergîndu-i cei iubitori de dreptate ce se silesc spre cele bune și viața dorită au dobîndit, cele pămîntești pămîntului lăsîndu-le și mutîndu-se către ceruri, acel fericit glas de bucurie auzindu-l, pe care veșnic îl aud: «veniți, binecuvîntații părintelui meu, să moșteniți împărăția cerurilor, care este pregătită vouă de la întemeierea lumii». Căroră și eu, cel în Hristos dumnezeu binecîntîtorul și de Hristos iubitorul, Ioan Mircea, mare voevod și domn a toată Ungrovlahia, am binevoit după putere să le urmez ca să proslăvesc pe Dumnezeu care m-a proslăvit pe mine și m-a ridicat cu slavă în scaunul părinților mei.

De aceea, a binevoit domnia mea să ridîc din temelie o mănăstire în numele sînteii și de viață începătoarei și nedespărțitei troițe, nezidită dumnezeire, prin care împărății împărătesc și domnii domnesc și pentru care trăim și ne mișcăm și suntem, la locul numit Călimănești pe Olt, care a fost mai înainte satul boierului domniei mele Nan Udobă, pe care cu dragoste și cu multă osîrdie, după voia domniei mele, l-a închinat mai înainte zisei mănăstiri.

A dăruit și domnia mea cîte sunt de nevoie călugărilor ce trăiesc în acel locaș pentru hrană și îmbrăcăminte: satul pe Olt care a fost mai înainte al lui Cazan, numit Orleștii



Urmează înzestrarea anuală a mănăstirii cu alimente și îmbrăcăminte de la curtea domnească și, în sfârșit, alineatul în care se supune mănăstirea Cotmeana, « cu toate ce țin de ea, mănăstirii mai sus scrise », adică Coziei.

Pe motivul că una din moșiile dăruite de Mircea în hrisovul de mai sus, anume cea din Orlești, a fost cedată în 4 septembrie 6898 (= 1389) boierilor Stanciu, Costea, Vîlcul, Albul și Radomir <sup>19</sup>, cu adaosul că « a fost mai înainte la mănăstirea Codmeana », E. Lăzărescu <sup>20</sup> presupune că toate daniile cuprinse în documentul acesta, inclusiv cele confirmate de Dan I și Radu I, ar fi aparținut Cotmenii și că deci scribul din cancelaria domnească ar fi comis o teribilă confuzie, atribuind Coziei proprietăți aparținătoare Cotmenii și care treceau în proprietatea Coziei abia prin acest hrisov. E. Lăzărescu mai observă că moșiile, viile și morile dăruite se întind pe un teritoriu ce merge de pe valea Oltului, de la Călimănești, Rîmnic, pînă la Pitești, și că în centrul acestuia se găsea tocmai Cotmeana, nu Cozia, și că, în sfârșit, « singura mănăstire cunoscută nouă azi care este mai veche decît Cozia — și că deci a putut primi danii încă din vremea lui Radu și Dan . . . este Cotmeana ».

Mai întîi ultima afirmație cuprinde un lapsus, în sensul că mănăstirea Cotmeana nu e « singura » cunoscută ca mai veche decît Cozia. Mă gîndesc în concret la mănăstirile Vodița și Tismana, despre care, e adevărat, nu poate fi vorba în acest context. E însă semnificativ că între posesiunile mai vechi, acordate în vremea lui Radu I și Dan I, figurează tocmai cele din Rîmnic și din valea Argeșului, deci din vecinătatea Coziei, în timp ce moara din hotarul Piteștilor o dăruiește abia Mircea, la fel ca și satul Orlești (situat pe Olt), despre care se pretinde apoi în documentul din 1389 că ar fi aparținut inițial Cotmenii.

Al doilea document din 20 mai 1388 <sup>21</sup> e singurul pe care E. Lăzărescu îl consideră in excepțional, adevărat hrisov de fundare al mănăstirii. Și totuși, și acest hrisov ridică o întrebare, fiindcă în text, după formula de introducere, se spune: « De aceea am binevoit domnia mea să ridic din temelie o mănăstire în numele sfîntei și de viață începătoare și nedespărțite troițe. . . la locul numit Nucet pe Olt, adică Cozia, și am dăruit domnia mea cîte sunt pentru nevoia călugărilor ce trăiesc în acel locaș, pentru hrană și îmbrăcăminte: satul lîngă mănăstirea numit Călimănești și alt sat. . . » (urmează înșirarea daniilor).

La fel ca și în documentul precedent, preocuparea principală a donatorului e aceea de a se îngriji de înzestrarea călugărilor ce trăiesc în mănăstire și nu se face nici o pomenire despre proiectarea sau executarea unor clădiri, încît și unul și altul din cele două hrisoave lasă impresia că zidirea mănăstirii, inclusiv a bisericii, ar fi fost isprăvită. Curios e și faptul că ambele datează din aceeași zi, ceea ce a generat diferite interpretări și ipoteze <sup>22</sup>,

și al doilea sat care e pe Cricov, care a fost mai înainte al lui Stoian Halgaș, am mai dăruit și o moară în hotarul Piteștilor. Încă și la moartea sa, jupanul Stanciu Turcul și-a dat satul numit Crușia, ca să fie al mănăstirii. A dăruit și alt boier al domniei mele, Stanciu al lui Balco, o bucată (de ocină) pe Argeș pe care a cumpărat-o de la Ștefu, cum și cu vii; și aceasta după voia domniei mele. Și alt loc tot acolo, pe care l-a dăruit Dude, după voia lui Dan voevod, încă și o bucată (de ocină) tot acolo împreună cu locul lui Dude, din hotarul lui Stanciu Vranin, pe care a dăruit-o fratele său Vladul și o vie pe aceeași parte în patru locuri: una în hotarul Călineștilor și două bucăți din hotarul lui Voico și a doua în hotarul lui Stanslav al lui Orechov și moară la Rîmnic pe care a dăruit-o Dan voevod și via tot acolo, dăruită de jupan Budu cu voia părintelui domniei mele Radul voevod și curtea pe locul Hinăteștilor, pe care a dăruit-o Tatul bisericii.

Acestea toate mai înainte zise să fie slobode de toate dările și muncile domniei mele.

Încă a mai dăruit domnia mea obroc de la curtea domniei mele, pe fiecare an: 220 de găleți de grîu și 10 buți de vin și 10 burdufe de brînză și 20 de cașcavale și 10 burdufe de miere și 10 bucăți de ceară și 12 bucăți de postav și 300 de sălașe de ațigani.

Pe lîngă aceasta, a binevoit domnia mea ca mănăstirea Codmeana să fie supusă, cu toate ce se țin de ea, mănăstirii mai sus scrise și de acolo să se stăpînească. Pentru viețuirea acestui locaș să fie după orînduirea popii Gavriil și cîte va orîndui el și va așeza, nimeni să nu cuteze să schimbe altfel, cît de puțin. Încă și după moartea popii Gavriil, nimeni să nu aibă putere să așeze pe egumen, nici eu Mircea voevod, nici alt domn, care va binevoi dumnezeu să fie după mine, nici mitropolitul, nici nimeni altul, numai acel pe care frații îl vor voi din mijlocul lor, după așezămîntul lăsat de popa Gavril.

Cine s-ar încumeta dintre cei mari și mici să schimbe cele sus scrise și să strice chiar și puțin, unul ca acela. . . (urmează formula de blestem).

Acest cîstit hrisov s-a scris după porunca marelui voevod Io Mircea și domn a toată Ungrovlahia, în anul 6896 (1388), indictionul 11, luna mai 20 ».

<sup>19</sup> Vezi D.I.R., seria B, veacurile XIII—XV, nr. 28, p. 44, copie slavă în Condica mănăstirii Cozia.

<sup>20</sup> Op. cit., p. 128—129.

<sup>21</sup> D.I.R., seria B, veacurile XIII—XV, nr. 27, p. 43, copie slavă în Condica mănăstirii Cozia.

<sup>22</sup> Vezi argumentarea pe larg la E. LĂZĂRESCU, op. cit., p. 126—131.

toate puțin convingătoare. De aceea m-aș întreba, tocmai în cazul acesta, dacă nu cumva datele identice s-ar datora, cel puțin pentru unul din documente, unei confuzii a copistului. E. Lăzărescu presupune, în schimb, că la emiterea ambelor documente biserica mănăstirii fusese tocmai sfințită (ziua hramului căzuse în 18 mai) și că lucrările de finisare erau încă în curs.

În sfârșit, se cuvine amintit un ultim document, păstrat de data aceasta în original, dat de Mihail voevod în Țirgoviște, la data de 22 iunie 6926 (= 1418) <sup>23</sup>. În acest hrisov Mihail vv. spune: «... Dă domnia mea această poruncă celor două mănăstiri care sunt întemeiate de bunicul domniei mele și de părintele domniei mele, de la Cozia, a sfintei și de viață începătoarei troițe și a sfintei blagoveștenii de la Codmeana, pe acestea, după moartea părintelui domniei mele, le-am dăruit și le-am înnoit această poruncă...». În mod firesc îmi pare că din acest text ar trebui să se înțeleagă că mănăstirea Cozia ar fi fost întemeiată încă din vremea lui Radu I. În interpretarea lui E. Lăzărescu <sup>24</sup>, scribul s-ar fi exprimat însă și în acest caz în mod confuz, fiindcă, după presupunerea sa, ctitoria lui Radu I ar fi Cotmeana, iar ctitorul Coziei n-ar fi decât Mircea. Și totuși, coroborat cu documentul prim din 20 mai 1388 (adică cu D. I. R. nr. 26), cu data inscripției din 1385/6, zugrăvită în pronaos, repetată de zugravii brâncovenești în naos, precum și cu știrea din Letopisețul Cantacuzinesc, unde se dă data 1382/3, îmi pare că redactarea hrisovului lui Mihail, singurul document original, ar merita mai multă încredere.

Decît să respingem conținutul cronicilor ca și al documentelor în copie și al hrisovului original, exceptînd doar copia hrisovului al doilea din 20 mai 1388 (D.I.R. nr. 27), emendînd în mod arbitrar și toate datele, n-ar fi mai prudent să acordăm crezare cel puțin știrilor care îi atribuie într-un fel sau altul lui Mircea ctitoria, cu data întemeierii în vremea lui Radu I, în anul 1382/3, urmată de clădirea bisericii și executarea zugrăvirii în 1385/6, cu definitivarea așezămîntului (probabil construirea mai temeinică a clădirilor mănăstirești, executate la început ca adăposturi provizorii) și înzestrarea mănăstirii prin danii noi și prin supunerea Cotmenii în 20 mai 1388? Altfel, ce rost ar mai avea consultarea documentelor, dacă, sub pretextul de interpretare critică, ne considerăm îndreptățiți să le desființăm prin emendarea textului ca și a datelor?

De altcum, însuși Lăzărescu <sup>25</sup> a ezitat la un moment dat și și-a pus întrebarea dacă nu cumva ar fi cazul să cumpănim ipoteza, că Mircea ar fi început ctitoria pe vremea cînd era încă doar fiu de domn. Argumentul pe care tot dînsul îl invocă împotriva acestei ipoteze e că «ar fi să nu ținem seama de amploarea, desăvîrșita concepție și perfectă realizare a monumentului, incompatibile cu resursele materiale de care putea dispune la acea epocă un mare feudal, fie el chiar fratele domnului în scaun». Aceste considerente, puse în cumpănă cu cele ce spun dimpotrivă știrile cronicărești, inscripțiile și hrisoavele, nu mi se par convingătoare. Mircea fusese, în orice caz, un ambițios, și cum era mai tînăr decît fratele său Dan și nu avea perspective să moștenească tronul, e firesc ca el să fi încercat să-și creeze o situație morală predominantă cel puțin în cadrul ierarhiei bisericești. În secolul al XIV-lea, obiceiurile apusene nu erau străine curții din Țara Românească, după cum o atestă relațiile cu regatul Angevinilor, unele titulaturi și chiar și îmbrăcăminte (preferințe pentru costumele central-europene, pentru podoabele corporale importate din Transilvania).

În țările Europei centrale se stabilise tradiția ca fiii de suverani care nu aveau posibilitatea succesiunii la tron să-și creeze o situație în cadrul ierarhiei bisericești. În tinerețe se gîndise poate și Mircea la eventuala necesitate de-a se călugări și de-a încerca o carieră arhierască, idee pe care firește că a părăsit-o în momentul cînd s-au schimbat împrejurările. În orice caz, Cozia a fost o ctitorie de seamă, dar oare chiar așa de imposibil de înfăptuit din partea unui fiu de domn ambițios?

<sup>23</sup> D.I.R., seria B, veacurile XIII—XV, nr. 56, p. 70—71.

<sup>25</sup> Op. cit., p. 123.

<sup>24</sup> Op. cit., p. 116, nota 3.

# PRIMA BISERICĂ A MĂNĂSTIRII PUTNA

(CONTRIBUȚIE LA STUDIUL FAZELOR DE DEZVOLTARE A ARHITECTURII  
MEDIEVALE MOLDOVENEȘTI)

de SORIN ULEA

**S**pre finele veacului trecut, legendara biserică a mănăstirii Putna a intrat în orizontul cercetării istorice. Cei ce s-au ocupat atunci de faimoasa necropolă a lui Ștefan cel Mare <sup>1</sup> s-au oprit mai întâi asupra celor câteva cuvinte pe care le spune pisană de piatră a monumentului, încastrată deasupra intrării din pridvor în pronaos: « Această biserică a înnoit-o Io Gheorghe Ștefan Voievod și s-a săvârșit în zilele lui Io Istrati Dabija Voievod în anul 7170 (1662) » <sup>2</sup>. Dar ce i se întâmplase oare vechii zidiri ca s-o înnoiască Io Gheorghe Ștefan Voievod? Răspunsul – foarte net de altminteri – părea a-l da un pasaj din cronica lui Ion Neculce, mai precis din ale sale « O samă de cuvinte », în care se spuneau următoarele: « Vasilie Vodă, aproape de mazilie, au greșit lui Dumnedzeu, că i s-au întunecat mintea spre lăcomie, de au stricat mănăstirea Putna, gîndind că va găsi bani, și n-au găsit. Și s-au apucat să o facă de'nou precum au fost, și nu i-au agiutat Dumnedzeu să o facă. Că au zidit-o numai din temelie, din pămînt până la ferestri și i-au luat Dumnedzeu domnia. . . Că s-au sculat Gheorghie Ștefan logofătul cu oaste asupra lui și l-au scos din domnie. . . Iar plumbul cu careli au fost acoperită mănăstirea Putna l-au luat căzácii lui Timuș. . . de au făcut glonțuri de pușcă. . . Și pre urmă au găsit mănăstirea Putna Gheorghie Ștefan Vodă după ce au luat domnia, de este zidită precum se vede acmu » <sup>3</sup>.

Veracitatea relatării lui Neculce n-a fost pusă la îndoială și opinia că biserica lui Ștefan fusese dărimată în veacul al XVII-lea și alta nouă ridicată în locul ei s-a impus unanim. Cu atît mai mult, cu cît la această concluzie ajunsese chiar și cel ce avusese monumentul pe mînă cu prilejul restaurării din jurul lui 1900: arhitectul austriac, mare iubitor al arhitecturii medievale moldovenești, Karl Romstorfer <sup>4</sup>. Însușindu-și explicația lui Neculce, Romstorfer n-a mers însă mult mai departe. Menționînd unele elemente ce i se păruseră specifice veacului al XVII-lea, el nu a studiat totuși edificiul (nici nu sosise de altfel timpul pentru aceasta) pe temeiul unei analize comparative meticuloase și în contextul larg al întregii evoluții a arhitecturii medievale moldovenești. Asemenea lucru avea să-l întreprindă vreo două decenii mai tîrziu Gheorghe Balș, adică omul pe care-l putem considera adevăratul fondator al istoriografiei științifice a artei medievale românești.

O analiză atentă a monumentului, limitată la ceea ce se putea vedea și studia fără a recurge la sondaje ale zidurilor și fundațiilor, i-a părut lui Gh. Balș a confirma pe deplin « cele spuse de istorie », ducîndu-l la convingerea

<sup>1</sup> Episcopul MELCHISEDEC, *O vizită la cîteva mănăstiri și biserici antice din Bucovina*, extras din *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*, 1883, p. 250 – 281; Fr. WICKENHAUSER, *Geschichte der Klöster Woronetz und Putna*, 1886; E. KOZAK, *Die Inschriften aus der Bukowina*, Viena, 1903, p. 72; K. ROMSTORFER, *Das alte griechisch orthodoxe*

*Kloster Putna*, 1904; D. DAN, *Mănăstirea și comuna Putna*, București, 1905.

<sup>2</sup> E. KOZAK, *op. cit.*, p. 72 – 73.

<sup>3</sup> ION NECULCE, *Letopiseșul Țării Moldovei*, ed. I. Iordan, București, 1955, p. 115.

<sup>4</sup> K. ROMSTORFER, *op. cit.*, p. 14.

că ceea ce vedem astăzi la mănăstirea Putna nu este biserica lui Ștefan cel Mare, zidită în anii 1466–1470, ci o construcție din veacul al XVII-lea ridicată pe locul vechii ctitorii.

Se mai păstrează cumva în structura actualului monument ceva din trupul primei biserici? Răspunsul lui Gh. Balș era negativ, el considerînd că Vasile Lupu a dărimat biserica în sensul cel mai propriu al acestui cuvînt. Dovada? Întregul tratament al fațadelor, cu cele două registre de arcaturi despărțite printr-un puternic brîu în torsadă; străpungerea fiecăreia dintre cele trei abside cu cîte trei ferestre în loc de una; despărțirea naosului de camera mormintelor prin trei arcade pe două coloane și nu printr-un zid plin, străpuns de o ușă. Toate aceste elemente constituie trăsături specifice și definitorii ale arhitecturii moldovenești din veacul al XVII-lea. Ele își au originea în influența arhitecturii muntenești, așa cum se manifestase ea pentru prima oară la Galata (1582), construită, cum se știe, de un voievod muntean ajuns pe tronul Moldovei: Petru Șchiopul <sup>5</sup>.

Dar dacă nimic n-a mai rămas din elevația bisericii lui Ștefan, poate că măcar planul, temeliile pe care se înalță actuala construcție (fig. 1) să fie cele vechi? Și aici răspunsul lui Gh. Balș era negativ. El arată că Putna de astăzi « are un plan care se deosebește de toate celelalte biserici clădite după 1487, chiar făcînd abstracție de exonartex, și ar trebui să ajungem la Neamț, zidită în 1496–97, ca să avem nu același plan, dar un plan oarecum asemănător ». Și Gh. Balș urma: « Dacă biserica cea veche. . . ar fi avut acest plan, cred că din toate bisericile care au urmat (și din care unele sînt destul de mari) s-ar fi găsit o imitație, precum Neamțul a găsit mai tîrziu. Este un argument suficient ca să credem că nu mai avem planul primitiv » <sup>6</sup>. Ajungînd la capătul analizei sale, Gh. Balș făcea scurt bilanțul: « Ce știm noi despre clădirea veche a lui Ștefan din punctul de vedere arhitectonic? Foarte puțin; știm doar că era acoperită cu plumb în vremea lui Vasile Lupu » <sup>7</sup>.

La aceeași concluzie a rămas Gh. Balș și mai tîrziu, cînd și-a publicat volumul despre arhitectura moldovenească din veacurile XVII–XVIII. După ce citează *in extenso* argumentația pe care o adusesese cu aproape zece ani în urmă, autorul adaugă o apreciere nouă: atît studiul planului, cît și al secțiunii longitudinale a bisericii dovedesc « nu numai că Putna izvorăște — în mod general — din planul Galatei, ca multe alte biserici din aceeași perioadă, dar că face totodată parte din seria începută de Dragomirna, avînd chiar aceste caracteristice arcuri înguste transversale din naos, recăzînd pe lungi console pe pereții de nord și sud. Dragomirna, Solca, Bîrnova, Barnovschi, Trei Ierarhi, Putna, Sf. Onufrie, Cetățuia sînt principalele biserici din această familie. Înriurirea mai directă poate fi aceea de la Trei Ierarhi. Putem astfel vedea că actuala biserică pînă la streășină este opera veacului al XVII-lea ». Și Gh. Balș își încheie studiul arătînd că atît contraforții suplimentari, de pe latura de nord a bisericii, cît și turla sînt opera mitropolitului Iacov, din veacul al XVIII-lea (turla mai suferind o restaurare și din partea lui Romstorfer, care a strîmțat-o considerabil în partea superioară) <sup>8</sup>.

Deși convins că actuala biserică a mănăstirii Putna nu are nici o asemănare cu cea pe care a înlocuit-o, e de observat că Gh. Balș nu s-a întrebat totuși cum va fi arătat prima biserică. E greu de crezut că nu va fi avut curiozitatea să știe, dar nu și-a manifestat-o în nici un fel, considerînd probabil că nu dispune de nici o bază pentru nici un fel de ipoteze.

Nu tot așa a gîndit însă cel care i-a urmat lui Gh. Balș în cercetarea problemei: Gr. Ionescu. Adoptînd fără rezerve demonstrația lui Balș cu privire la dărîmarea Putnei de către Vasile Lupu, Gr. Ionescu a emis totodată o ipoteză cu privire la forma monumentului inițial. În cartea sa de sinteză asupra arhitecturii medievale românești, apărută în 1937, autorul spune: « Grija și atenția pe care Ștefan cel Mare a dat-o bisericii Rădăuților, scaun de vlădici, prin repararea și înfrumusețarea ei cu pietre de mormînt, pare să fi atras atenția primilor meșteri ziditori de biserici. Este foarte probabil că vechea biserică a mănăstirii

<sup>5</sup> GH. BALȘ, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, București, 1926, p. 146–148.

<sup>6</sup> GH. BALȘ, *op. cit.*, p. 14.

<sup>7</sup> GH. BALȘ, *op. cit.*, p. 149.

<sup>8</sup> GH. BALȘ, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din*

*veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, p. 187. (Restaurările ulterioare veacului al XVII-lea nu ne interesează în prezentul studiu și de aceea nu încărcăm aparatul critic cu alte trimiteri decît cea făcută aici la lucrarea lui Gh. Balș.)

Putna să fi fost clădită după tipul Rădăuților. Fapt sigur este că, dintre bisericile rămase din vremea lui Ștefan cel Mare, cea mai veche, biserica din Dolheștii Mari, lăcașul de îngropăciune al familiei Șendrea, portar de Suceava și cumnat al lui Ștefan cel Mare, este o interpretare a tipului Rădăuților »<sup>9</sup>.

Precizarea « clădită după tipul Rădăuților » ilustrează, credem, presupunerea lui Gr. Ionescu că prima biserică a mănăstirii Putna va fi fost, tipologic, o replică a Rădăuților, cu alte cuvinte o construcție de plan drept, fără turlă și dotată cu trei nave, dintre care cea centrală acoperită cu o boltă semicilindrică continuă, sprijinită pe dublouri. Că biserica lui Ștefan va fi avut, în ipoteza lui Gr. Ionescu, trei nave, rezultă de altminteri implicit și din faptul că atunci când vorbește despre biserica din Dolhești — de plan drept și ea, dar cu o singură navă — autorul utilizează alt termen, arătând că acest din urmă monument este « o interpretare » a tipului Rădăuților și deci — adăugăm noi — nu o replică a celui tip.

De la apariția cărții lui Gr. Ionescu s-au scurs aproape două decenii, fără ca specialiștii să mai fi dat vreun semn vizibil de interes (ne referim la ceea ce s-a publicat) în problema bisericii mănăstirii Putna. În anii 1955 și 1956 însă, o echipă de arheologi sub conducerea lui I. Nestor a întreprins, la solicitarea Departamentului Cultelor, importante săpături în cuprinsul mănăstirii. Considerând că pentru aducerea la îndeplinire a « lucrărilor mai mari de refacere » intenționate de Departament « erau necesare precizii cu privire la dezvoltarea în timp a structurii arhitectonice și a înfățișării monumentului », conducerea șantierului a hotărât întocmirea « unui plan metodic de cercetare în ansamblu » a bisericii<sup>10</sup>. Începînd prin a aprecia că « cercetătorii din trecut ai mănăstirii Putna au ajuns la o singură concluzie justă și anume aceea că monumentul, așa cum se păstrează azi, a suferit mari transformări », arheologii arată, în partea introductivă a raportului săpăturilor pe 1955, că din cercetările anterioare intervenției lor « nu se putea preciza cu certitudine ce anume aparține ctitorului din veacul al XV-lea și ce anume renovatorilor din secolele următoare »<sup>11</sup>. Tocmai această problemă își propuneau arheologii să o rezolve.

Operînd însă patru secțiuni perpendiculare asupra fundațiilor monumentului — două pe latura de nord și, respectiv, de sud a camerei mormintelor, a treia pe latura de nord a pronaosului la îmbinarea sa cu pridvorul, și a patra asupra absidei altarului —, arheologii au ajuns la un singur rezultat ferm, și anume că secțiunea operată pe latura de nord a camerei mormintelor indică « singurul loc în care se poate afirma cu certitudine că s-a atins temelia monumentului din secolul al XV-lea în starea ei inițială. . . », celelalte trei secțiuni arătînd că, cel puțin pe porțiunile cuprinse în raza lor de vedere, « temelia bisericii a fost refăcută în secolul al XVII-lea. . . »<sup>12</sup>. Un al doilea element important din raportul privitor la cercetarea bisericii îl constituie o ipoteză cu privire la temeliile pridvorului. Arătînd că studiul acestor temelii a fost îngreunat din cauza unui contrafort din secolele XVIII-XIX, găsit tocmai la punctul de contact al pridvorului cu pronaosul, raportorii adaugă: « Cu toate acestea se poate afirma ipotetic, pe baza altor observații înregistrate în cuprinsul secțiunii, că temelia pridvorului se leagă organic de aceea a pronaosului »<sup>13</sup>. Neajungînd, deci, prin sondajele efectuate, la rezultate pozitive în legătură cu planul și structura bisericii lui Ștefan, arheologii propun, în încheierea raportului lor, o viitoare cercetare mai amplă a monumentului, pentru a rezolva problema rămasă, în continuare, deschisă: ce elemente « aparțin secolului al XV-lea și ce anume restauratorilor din secolele următoare »<sup>14</sup>.

Această cercetare mai amplă a avut loc în anul următor, 1956. Noile săpături nu au dus însă lucrurile mai departe, cu atît mai mult cu cît ele au fost restrînse numai la studierea pridvorului. În introducerea la raportul respectiv, conducătorul cercetărilor, I. Nestor, arată, foarte concis și foarte prudent totodată, că « s-a făcut. . . o nouă încercare de a rezolva

<sup>9</sup> GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii românești*, București, 1937, p. 241—242.

<sup>10</sup> *Raport asupra săpăturilor din anul 1955 efectuate la mănăstirea Putna*, în *Materiale și cercetări arheologice*, vol. IV, București, 1957, p. 265.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 266.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 269.

<sup>13</sup> *Loc. cit.* Ar fi fost util să se arate pe scurt care sînt acele « alte observații înregistrate », pentru ca cei interesați în studierea monumentului să poată avea o imagine completă a datelor pe care se sprijină ipoteza legării organice a pridvorului de restul construcției.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 275.

problema raportului în timp dintre pridvorul și pronaosul bisericii, dar observațiile înregistrate nu au nici de data aceasta un caracter absolut concludent din cauza remaniierilor importante pe care le-a suferit fundația bisericii însăși în veacul al XVII-lea »<sup>15</sup>. La rîndul său, Gh. Diaconu — autorul unei secțiuni perpendiculare pe fundațiile monumentului, și anume la punctul de contact dintre pridvor și pronaos pe latura de sud — arată că unul din obiectivele importante ale acestei secțiuni « a constatat în urmărirea problemelor legate de epoca construirii pridvorului și pronaosului bisericii. Se știe că unii cercetători, folosind observații de ordin arhitectonic, au atribuit acest pridvor secolului al XVII-lea ». Și Gh. Diaconu încheie, cu aceeași prudență ca și conducătorul șantierului: « Observații de ordin arheologic înregistrate pînă în prezent ne îndreptățesc însă să formulăm ipoteza că pridvorul ar putea să fie mai vechi. Cercetările viitoare se vor strădui să rezolve deplin această problemă »<sup>16</sup>.

Evaluînd pe scurt săpăturile de la Putna din anii 1955 — 56 și rezultatele lor, se poate trage următoarea concluzie: pornite cu intenția de a « preciza cu certitudine ce anume aparține ctitorului din secolul al XV-lea și ce anume renovatorilor din secolele următoare », în scopul de a aduce « precizii cu privire la dezvoltarea în timp a structurii arhitectonice și a înfățișării monumentului », aceste săpături nu au dus, în fapt, lucrurile mai departe de « singura concluzie justă » la care ajunseseră înaintașii, și anume aceea că biserica lui Ștefan suferise « mari transformări » în veacul al XVII-lea. Căci în primul an nu s-a ajuns decît la formularea unei ipoteze cu privire la pridvorul bisericii, iar în al doilea și ultimul an la reformularea aceleiași ipoteze în termeni sensibili mai atenuați. Căci în vreme ce în raportul săpăturilor din 1955 ipoteza postula că pridvorul « se leagă organic » de pronaos și deci că e foarte probabil să fi fost construit o dată cu întreaga biserică în 1466 — 1470, în raportul săpăturilor din 1956 ipoteza se mulțumește doar să arate că « pridvorul ar putea să fie mai vechi » decît veacul al XVII-lea, și deci că nu e deloc exclus ca el să nu fi fost construit o dată cu biserica, ci, cîndva mai tîrziu. . .

Într-o lucrare monografică asupra mănăstirii Sucevița, apărută în 1958, M. Berza înclină a crede că prima biserică a Putnei a putut fi de plan triconc. Nearătîndu-se prea convins de demonstrația lui Gh. Balș că moda luminării altarului și naosului bisericilor moldovenești prin cîte trei ferestre de fiecare absidă ar fi venit, pe la finele veacului al XVI-lea, din Muntenia vecină, autorul se întreabă dacă nu cumva Putna va fi fost îndepărtatul izvor de inspirație al noului sistem. Referindu-se la actualele abside ale necropolei lui Ștefan, M. Berza încheie: « Dar dacă zidul acestor abside, cu deschiderile ferestrelor, e încă vechiul zid al bisericii lui Ștefan cel Mare și, la Sucevița, ideea a venit de la Putna vecină? »<sup>17</sup>.

Un an mai tîrziu, în 1959, a apărut lucrarea lui V. Vătășianu *Istoria artei feudale în țările române*, volumul I, în care autorul își expune, printre altele, și punctul său de vedere asupra necropolei lui Ștefan cel Mare. El se arată de acord cu Gh. Balș că biserica a fost dărîmată și apoi refăcută « în întregime » în secolul al XVII-lea. Nu e de acord însă cu înaintașul său că din biserica lui Ștefan nu se mai păstrează nici măcar planul. « După cum rezultă din informațiile contemporane ca și din cele ulterioare, această mănăstire s-a bucurat de la început de o atenție cu totul deosebită din partea ctitorului. Prin urmare nu ne poate surprinde faptul că Ștefan a zidit aici o biserică de proporții care depășesc ctitoriile anterioare. Biserica se compunea — precizează autorul — dintr-un altar, o navă cu hore laterale, o gropniță, o tindă și un exonartex. Balș pune la îndoială vechimea acestui plan, fiindcă el nu revine decît la biserica mănăstirii Neamțu, adică în 1497. Acest lucru însă nu ni se pare atît de semnificativ și ar fi fost curios ca Ștefan, care își alesese locul de odihnă la Putna, să fi înzestrat totuși mănăstirea Neamțu cu o biserică mai amplă. De altfel, Balș nu observase că vechea biserică de la Vatra Moldoviței dispunea și ea, încă din vremea lui Alexandru cel Bun, de o gropniță, încît inovația planului de la Putna se reduce de fapt doar la introducerea exonartexului. Putem deci concluda — încheie V. Vătășianu — că restaurarea fundamentală datorată lui Vasile Lupu nu a alterat planul inițial »<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Șantierul arheologic Suceava, în *Materiale și cercetări arheologice*, vol. V, București, 1959, p. 594.

<sup>16</sup> Op. cit., p. 615.

<sup>17</sup> M.A. MUSICESCU și M. BERZA, *Mănăstirea Sucevița*,

București, 1959, p. 46.

<sup>18</sup> V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, București, 1959, p. 635.



În a sa « Istorie a arhitecturii în România », volumul I, apărută în 1963, Gr. Ionescu se pronunță a doua oară, după aproape două decenii, asupra arhitecturii primei biserici a Putnei. Autorul reia din nou, și cu aceeași convingere ca și V. Vătășianu, concluzia lui Gh. Balș cu privire la dărîmarea bisericii de către Vasile Lupu și refacerea ei ulterioară, exprimîndu-și, totodată, opinia că « pînă nu se vor face cercetări minuțioase sub paramentul actual și la fundații, nu se va putea ști ce și dacă a mai rămas ceva din vechea biserică a vremii lui Ștefan cel Mare »<sup>19</sup>. În sfîrșit, Gr. Ionescu reia vechea sa ipoteză privitoare la forma

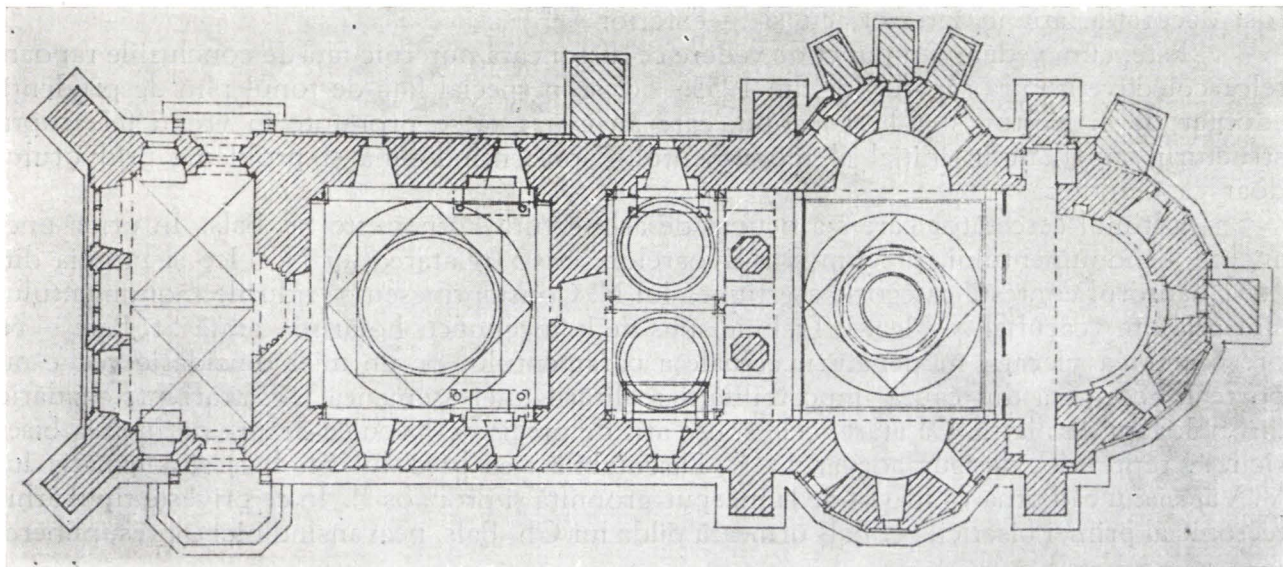


Fig. 1. — Putna. Planul actual (după K. Romstorfer).

inițială a monumentului, spunînd : « Faima de care s-a bucurat de la zidirea ei această ctitorie domnească [Rădăuții] și grija care i-au purtat-o de-a lungul vremii prelații și voievozii — însuși Ștefan cel Mare a împodobit-o cu frumoase pietre funerare. . . — pare să fi atras asupra ei atenția primilor meșteri ai epocii, ziditori de biserici ». Și autorul încheie : « S-ar putea ca cea dintîi biserică a mănăstirii Putna să fi avut ca model episcopia de la Rădăuți. Sigur este că dintre clădirile religioase ale vremii lui Ștefan cel Mare cea mai veche, biserica. . . din Dolheștii Mari, este o interpretare simplificată a tipului căruia îi aparținea vechea ctitorie a lui Bogdan I »<sup>20</sup>.

După cum se vede, Gr. Ionescu nu pare a considera elocvente săpăturile din 1955 — 56 de la Putna, inclusiv ipoteza pronaosului, de vreme ce afirmă că « pînă nu se vor face cercetări minuțioase sub paramentul actual și la fundații nu se va putea ști ce și dacă a mai rămas ceva din vechea biserică ». Cît despre vechea sa ipoteză, din noua formulare rezultă tot atît de limpede ca și din prima supoziția autorului că biserica lui Ștefan a putut fi de plan drept și cu trei nave. Căci dacă în 1937 Gr. Ionescu arăta că necropola de la Putna va fi fost « clădită după tipul Rădăuților », în 1963 el spune că « va fi avut ca model episcopia Rădăuților », ceea ce nu e decît o reformulare a aceleiași idei. Cu atît mai clară apare această idee, cu cît despre biserica din Dolhești, dotată cu o singură navă, autorul arată nu numai că e o « interpretare » a tipului Rădăuților — cum se exprimase în 1937 — , ci o « interpretare simplificată ».

Într-o broșură de popularizare dedicată mănăstirii Putna și apărută în 1965, N. Constantinescu, unul dintre arheologii care au efectuat săpăturile din 1955 — 56, face o descriere a planului bisericii, adăugînd : « Dacă gropnița apare pentru prima dată la Moldova lui Alexandru cel Bun, pridvorul închis a intrat în repertoriul meșterilor moldoveni o

<sup>19</sup> GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, vol. I, București, 1963, p. 207.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 226.



dată cu biserica de la Putna » <sup>21</sup>. Și mai departe: « Transformată în atâtea rînduri, biserica de la Putna și-a schimbat mult înfățișarea. Unii cercetători (aluzie la Gh. Balș, Gr. Ionescu și V. Vătășianu — n.n.) au mers pînă acolo încît au afirmat că biserica lui Ștefan ar fi fost dărîmată și o alta nouă i-a luat locul; apoi se susținea că pridvorul nu aparține secolului al XV-lea ci ar fi fost adăugat ulterior. Ultimele cercetări au arătat că pridvorul se țese organic cu restul bisericii și deci Putna deține prioritatea inovației planului bisericii moldovenești. Sondajele efectuate pe fațade au adus dovada că zidăria este în bună parte cea originală. Așadar nu poate fi vorba de dărîmarea bisericii. Ceea ce s-a schimbat ulterior radical a fost decorația, atît în interior, cît și în exterior » <sup>22</sup>.

Este, cum vedem, un punct de vedere ce distonează puternic față de concluziile rapoartelor colective asupra săpăturilor din 1955 — 56, și în special față de tonul plin de prudență adoptat de I. Nestor și Gh. Diaconu, care au evitat să se pronunțe în vreun fel asupra structurii sau planului inițial al monumentului, prezentînd pînă și problema pridvorului doar ca o ipoteză.

Ultimul cercetător care s-a ocupat de arhitectura Putnei este Șt. Balș. În urma unei analize a monumentului, precum și a izvoarelor scrise (relatarea lui Neculce și pisană din 1662), autorul contestă categoric aserțiunea lui N. Constantinescu că zidurile monumentului sînt cele din veacul al XV-lea. « Trebuie spus de la început cu hotărîre — arată Șt. Balș — că presupunerea plăcerii modernizării actuale a paramentului pe un miez de zidărie veche nu poate fi acceptată din cauza imposibilității realizării unei asemenea încastrări într-o zidărie din bolovani de piatră. Ca atare, cele spuse atît de precis de Neculce despre dărîmarea bisericii. . . reprezintă desigur adevărul » <sup>23</sup>. Discutabilă i se pare lui Șt. Balș și afirmația lui V. Vătășianu că Putna va fi avut de la început gropniță și pronaos <sup>24</sup>. În ce privește tipul arhitectonic al primei biserici, Șt. Balș urmează pilda lui Gh. Balș, neavansînd nici o presupunere.



În primăvara lui 1958, după aproape patru ani de cercetare sistematică a arhitecturii medievale moldovenești, ne consideram în măsură să apreciem ca deplin convingătoare argumentația simplă, clară și competentă, adusă de Gh. Balș — și însușită apoi și de Gr. Ionescu — în sprijinul afirmației că actuala biserică a mănăstirii Putna este, prin întreaga sa alcătuire, o construcție tipică arhitecturii moldovenești din veacul al XVII-lea, ridicată de Vasile Lupu și de urmașii săi pe locul vechii biserici din veacul al XV-lea.

Meditînd asupra sorții vestitei ctitorii dărîmate de Vasile Lupu, am resimțit profund curiozitatea de a ști cum va fi arătat ea în forma sa originală și am hotărît să ne concentrăm în mod special atenția asupra acestei pasionante probleme. Pornind însă de la concluzia, care ni se impunea cu evidență, că pînă cînd nu se va întreprinde o companie completă de sondare, exterioară și interioară, a temelior și zidurilor, monumentul nu-și va spune taina oricît de minuțios ar fi scrutat de ochiul istoricului de artă, am ajuns la ideea necesității unei schimbări de metodă în abordarea menționatei probleme. Mulțumindu-ne cu unele observații de detaliu (pe care le vom aduce în discuție în locul potrivit), am abandonat cu totul cercetarea construcției în sine, încercînd să deducem forma și planul bisericii lui Ștefan din studiul de ansamblu al evoluției arhitecturii moldovenești de la începuturile ei, în veacul al XIV-lea, pînă spre finele veacului al XVI-lea. Ne-au condus la această idee următorii factori: a) constatarea — obținută prin inducție, adică prin analiza fiecărui monument în parte — că o trăsătură fundamentală a arhitecturii moldovenești din perioada amintită o constituie impresionanta organicitate și consecvență a procesului de dezvoltare, organicitate și consecvență care fac ca orice monument analizat să prezinte, prin elementele sale de bază, deosebit de strînse legături cu monumentele anterioare și, prin cele mai importante din elementele sale noi, adică prin inovațiile sale, la fel de strînse legături cu monumentele ce-i urmează; b) convingerea că, în lanțul unui asemenea proces, pe cît de original pe atît

<sup>21</sup> N. CONSTANTINESCU, *Măndstirea Putna*, București, 1965, p. 16. (În privința gropniței, N. Constantinescu adoptă, după cum se vede, opinia formulată de V. Vătășianu asupra Moldoviței vechi.)

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 17 — 19.

<sup>23</sup> ȘT. BALȘ, *Măndstirea Putna, monument de arhitectură*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, Iași, 1966, p. 434.

<sup>24</sup> ȘT. BALȘ, *op. cit.*, p. 430 și 434 — 435.

de riguros în dezvoltarea sa istorică, Putna nu a putut constitui o anomalie, ci, dimpotrivă, o verigă firească și deci deductibilă — sau, în orice caz, pasibilă de a fi dedusă — în mod logic din studierea exhaustivă și generalizatoare a întregului lanț. Oricum, încercarea merita și trebuia făcută.

Într-adevăr, trecînd mental în revistă toate monumentele din perioada respectivă, analizîndu-le din diverse unghiuri de vedere în relațiile lor reciproce și instaurîndu-ne, oarecum, în cursul de gîndire și simțire al generațiilor de ctitori și constructori care s-au succedat de-a lungul acelei mari epoci a arhitecturii moldovenești, am ajuns la un moment dat la luminarea surprinzătoare a problemei, în mintea noastră apărînd, dintr-o dată și cu o remarcabilă claritate, imaginea legendarei necropole, așa cum și-o făcuse pentru dînsul marele monarh.

Vara aceluiași an 1958 am dedicat-o, cum era și firesc, cercetării la fața locului a arhitecturii moldovenești în vederea verificării judecăților noastre, judecăți care ni s-au părut a ieși, în urma acelei cercetări, deplin confirmate. E adevărat că de atunci și pînă astăzi nu am publicat nimic cu privire la deducția noastră, cu excepția unei fugitive enunțări în textul introductiv la Cataloagele expoziției de artă medievală românească din Anglia, Franța și R. F. a Germaniei, în anii 1965 — 1966<sup>25</sup>. Nu am publicat nimic, în primul rînd, pentru că rațiuni obiective ne-au obligat să dedicăm o bună parte din activitatea noastră publicării, cu prioritate, a rezultatelor la care ajunsesem în cercetarea picturii medievale moldovenești. În al doilea rînd, pentru că am așteptat să efectuăm, mai întîi, cercetări și în alte țări, pentru a ne da seama, prin studiul nemijlocit al monumentelor, cum se pune problema reconstituirii procesului de gîndire în evoluția arhitecturii nu numai în țara noastră, ci și în celelalte școli naționale de artă ale Orientului creștin. Astăzi, la zece ani după găsirea soluției în chestiunea ce formează obiectul studiului de față, constatăm că experiența cîștigată nu a făcut decît să întărească convingerea noastră inițială și considerăm deci că a sosit momentul să o comunicăm fără rezerve. Iată-o:

Necropola ridicată de Ștefan cel Mare la Putna între anii 1466 — 1470 a fost o construcție de plan drept, cu o singură navă, cu înalte arcade oarbe de-a lungul pereților laterali, și cu boltire semicilindrică sprijinită pe dublouri pierdute, la nașteri, în zidăria pilaștrilor dintre arcade. Încăperile construcției: altar, naos și pronaos. Cu alte cuvinte, o biserică de tipul celor care se văd azi la Dolhești și Volovăț dar — adăugăm — de dimensiuni notabil mai ample.

Înainte de a trece la demonstrația acestei afirmații, o precizare: nu socotim necesar să începem prin a face mai întîi o evaluare critică a afirmațiilor acelora dintre cercetători care au susținut teza sau ipoteza contrarie, adică a planului triconc al necropolei lui Ștefan. Deoarece judecățile noastre nu s-au format prin eliminare, adică prin respingerea prealabilă a tezei sau ipotezei triconcului, ci prin deducție directă din studiul evoluției arhitecturii moldovenești, atare evaluare critică își pierde obiectul, postularea planului triconc rămînînd a fi infirmată prin însăși demonstrația ce urmează.



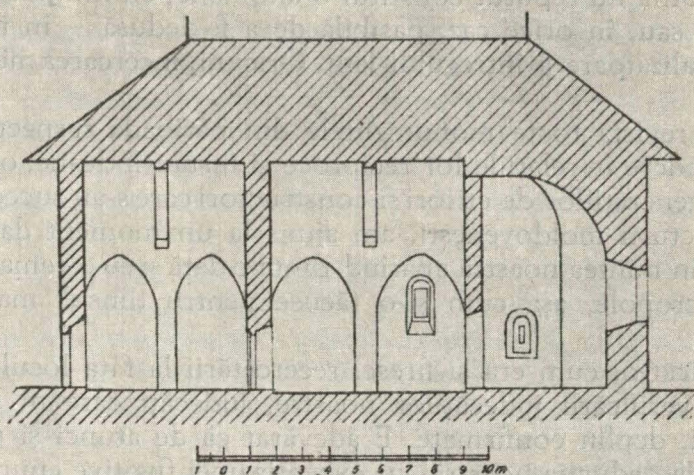
Lăsînd la o parte diferențele de detaliu de la monument la monument — diferențe de multe ori profund interesante, ca, de pildă, cele rezultînd din diversitatea sistemelor de boltire — întreaga arhitectură medievală moldovenească se reduce, de fapt, la două tipuri de bază: tipul de plan drept și tipul de plan triconc. În ultimul deceniu al veacului al XV-lea cele două tipuri au fuzionat, în sensul că planul triconc « s-a introdus » în bisericile de plan drept, rezultînd de aici o serie de monumente cu plan drept pe dinafară și triconc pe dinăuntru. Pe scurt, un tip mixt, derivat din cele două tipuri de bază<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> *Rumanian Art Treasures, Fifteenth to Eighteenth Centuries*, Edinburgh, Cardiff, London, 1965 — 1966, p. 10 — 11; *Trésors de l'art roumain du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1966, p. 19; *Rumänische Kunstschatze des 15. bis 18.*

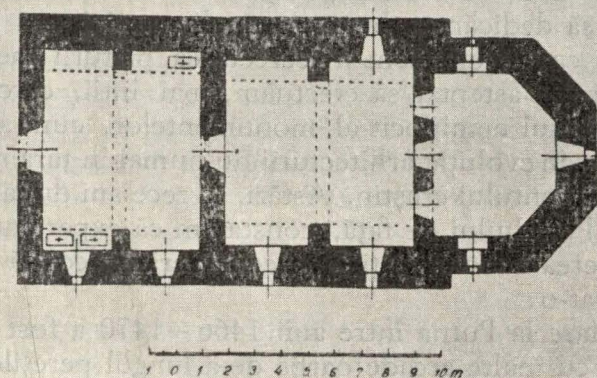
*Jahrhunderts*, Stuttgart, 1966, p. 14 — 15 (nenumerate).

<sup>26</sup> Pentru tipul mixt vezi și V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 678 — 679.

Fig. 2. — Dolhești. Planul și secțiunea longitudinală (după V. Vătășianu).



a)



Reflectînd îndelung asupra evoluției arhitecturii din perioada clasică — adică de la Ștefan cel Mare (1457 — 1504) pînă spre finele veacului al XVI-lea — și încercînd tot felul de ipoteze, calcule și clasificări, am fost izbiți la un moment dat de un fapt neluat în seamă sau, în orice caz, nesemnalat ca atare de nimeni pînă atunci (inclusiv de noi înșine); un fapt pe cît de simplu, pe atît de surprinzător: 1. Toate bisericile ridicate de demnitarii lui Ștefan cel Mare și de urmașii acestuia pînă la Petru Rareș sînt, fără nici o excepție, biserici de plan drept. Ele sînt șase la număr: Dolhești, ridicată de portarul de Suceava Șendrea înainte de 1481, Bălinești, de marele logofăt Ioan Tăutul în 1492, Arbure și Șipote, de portarul de Suceava Luca Arbure în 1503 și, respectiv, 1508, Văleni, de marele postelnic Cozma Șarpe în 1518, și Părhăuți, de marele logofăt Gavril Troțușanu în 1522. 2. Cele

două biserici — singurele — construite de demnitarii lui Petru Rareș în prima sa domnie (1527 — 1538) sînt de plan triconc: biserica mănăstirii Homor, ridicată de marele logofăt Teodor Bubuiog în 1530, și biserica mănăstirii Coșula, ridicată de marele vistiernic Mateiaș în 1535.

Faptul constatat în cele de mai sus constituie adevărul indiscutabil pe care îl vom utiliza ca punct de plecare pentru întreaga noastră demonstrație.

Începem prin a face mai întîi observația că atît bisericile boierești de pînă la Petru Rareș, care erau capele de curte, construite de demnitari în cuprinsul reședinței lor particulare, cît și bisericile boierești din prima domnie a lui Rareș, care erau lăcașuri mănăstirești, au fost concepute de ctitorii respectivi ca *necropole* ale lor și ale familiilor lor. O dovedesc în mod peremptoriu mormintele aflătoare înăuntrul bisericilor <sup>27</sup>.

Dar constatarea că necropolele boierești de la Ștefan pînă la Rareș sînt *toate* de plan drept impune, la rîndul ei, concluzia că, departe de a proceda la întîmplare, fiecare în felul său, boierii din perioada respectivă au acționat conform unui *principiu*: principiul că o necropolă boierească *trebuia* să fie o construcție de plan drept. Acest principiu a rămas valabil pînă la Rareș, cînd a fost abandonat în favoarea triconcului.

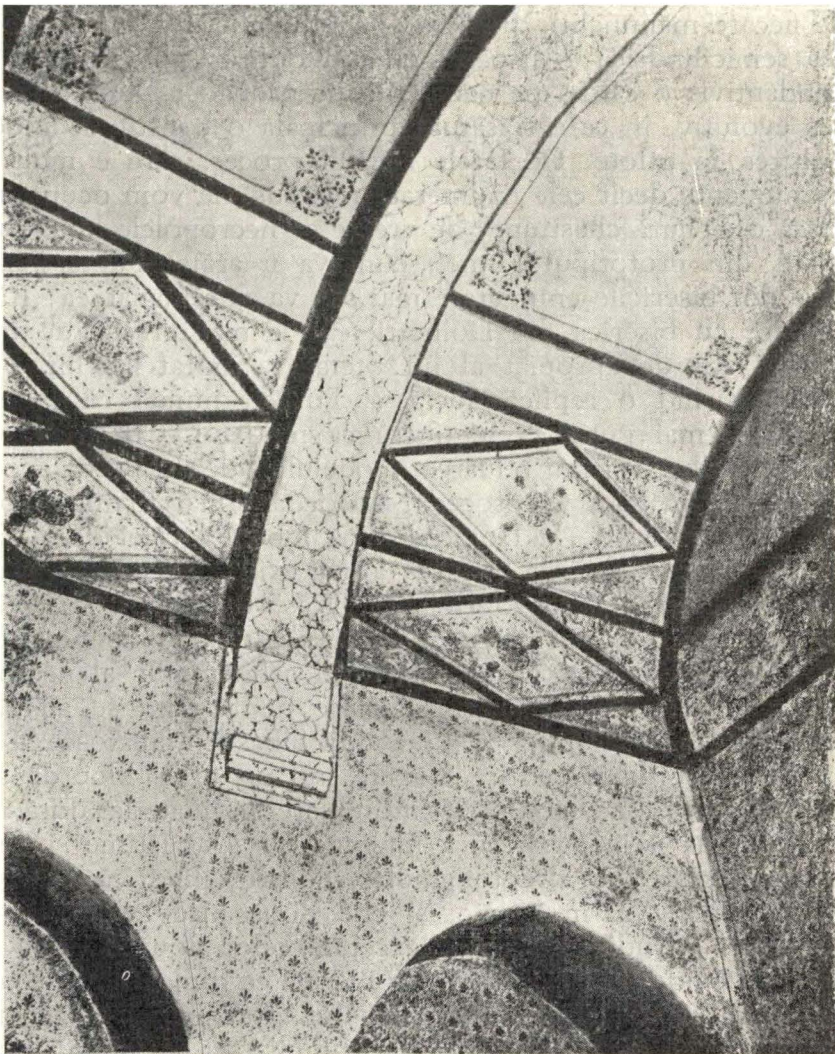
De unde a izvorît principiul planului drept al necropolelor boierești? Răspunsul vine în mod firesc: pornindu-se de la exemplul monarhului. Să nu uităm că în evul mediu, și mai ales în țările Orientului creștin, în care autoritatea monarhiei nu era rivalizată de autoritatea bisericii, ca în Occident, ci supremă și mult deasupra bisericii, gestul monarhului era

<sup>27</sup> Inutil să mai spunem că funcția de necropolă era implicată într-o capelă boierească, fiindcă, spre deosebire de monarh care construia biserici în toată țara, boierul

construia biserică numai pe moșia sa, și ea trebuia să-i slujească, lui și familiei lui, și de lăcaș de închinare și de gropniță.



Fig. 3. — Dolhești. Vedere interioară  
(după Gh. Balș).



prestigios și exemplar, el avînd, în ochii oamenilor, consensul direct și privilegiat al divinității. Aceasta cu atît mai mult în perioade de puternică centralizare a statului, cum a fost cea a domniei lui Ștefan cel Mare în Moldova, domnie în care demnitarii, aleși și ridicați în ranguri de marele voievod, nu reprezentau forțe centrifuge, ci, dimpotrivă, forțe tinzînd spre consolidarea monarhiei și spre exaltarea autorității domnești.

Concluzia că demnitarii lui Ștefan au urmat exemplul domnului, și deci că planul Putnei poate fi dedus în mod direct din planul necropolelor boierești, e confirmată indirect — dar nu mai puțin eficient — de faptul menționat mai sus, că o dată cu venirea la tron a lui Rareș boierii abandonează tradiția, construindu-și necropole de plan triconc. Astfel, primul dintre ei, logofătul Bubuiog, și-a ridicat necropola de la Homor în 1530, adică exact în anul în care Rareș își înalța magnifica sa necropolă de la Probota, care este, după cum se știe, o biserică de plan triconc. O dovadă cum nu se poate mai clară că într-o epocă de afirmare a puterii centrale la fel de remarcabilă ca cea a lui Ștefan inițiativa domnului a fost imediat urmată de demnitari, începînd cu cel mai de aproape și mai intim: Teodor Bubuiog.

Între necropolele boierești de la Ștefan cel Mare pînă la Rareș există, în ce privește structura interioară, unele deosebiri, de la monument la monument. Biserica din Dolhești — prima în ordine cronologică — are de-a lungul pereților laterali înalte arcade oarbe, sprijinite pe puternici pilaștri, pe care se sprijină de asemenea și dublourile ce întăresc bolta semicilindrică a construcției (fig. 2 și 3). Biserica din Bălinești e considerabil simplificată, aici lipsind arcadele pereților laterali și deci și pilaștrii respectivi, ei fiind înlocuiți, pentru susținerea dublourilor, prin elegante mănunchiuri de colonete (cîte trei

de fiecare mănunchi). În sfârșit, la bisericile din Arbure, Șipote, Văleni și Părâuți boltirea semicilindrică a dispărut cu dublouri cu tot, fiind înlocuită cu boltirea în calote pe pandantivi: o calotă pe naos, alta pe pronaos. După cum vedem, un foarte evident proces evolutiv, în care trăsătura principală o constituie înlocuirea boltirii semicilindrice cu boltirea în calote. De fazele acestui proces, care e mult mai complex, incluzînd și alte monumente decît cele enumerate mai sus, ne vom ocupa altădată. Deocamdată ne interesează o singură chestiune: de vreme ce necropolele boierești de la Ștefan la Rareș derivă, toate, din prototipul Putnei, cum va fi arătat Putna însăși ca structură interioară? Cu care din bisericile enumerate mai sus va fi semănat ea? Răspunsul nu poate fi decît unul singur: cu biserica din Dolhești, căci e mai presus de îndoială că Șendrea, cumnat și sfetnic atît de apropiat al lui Ștefan, a imitat în chipul cel mai firesc gestul domnului său, realizînd o replică fidelă a Putnei, numai că — ne putem ușor închipui — mai modestă, mai puțin pretențioasă ca modelul. Cu alte cuvinte, construindu-și necropola de la Dolhești prin reluarea modelului de la Putna, portarul Șendrea a procedat în același fel în care va proceda, 60 de ani mai tîrziu, logofătul Bubuiog cînd își va construi necropola de la Homor, după modelul celei de la Probota.

Dar în afară de Șendrea a mai existat un personaj care și-a luat biserica de la Putna drept model pentru propriul său lăcaș. Faptul n-a fost remarcat de nimeni pînă astăzi, el constituind confirmarea cea mai neașteptată ce ne-a fost dat s-o găsim în sprijinul concluziei noastre privitoare la tipul arhitectonic al necropolei lui Ștefan. Și aceasta cu atît mai mult, cu cît lăcașul la care ne referim se află... tot la Putna. Este vorba de faimoasa chilie numită a lui Daniil Sihastrul, aflătoare la o distanță de vreun kilometru spre sud-est de mănăstire. Săpată într-un uriaș bloc de stîncă, această chilie nu este o simplă grotă, scormonită la întîmplare în materia dură. Ea este o destul de spațioasă încăpere de 4 metri și ceva lungime pe 2,40 lățime și 2,40 înălțime, și are următoarele caracteristici: plan dreptunghiular, boltire cilindrică «sprijinită» pe un dublou transversal de circa 0,25 m lățime, și cîte două nișe în pereții laterali. E adevărat că întreaga cioplitură e rudimentară, cu excepția celor două ferestre săpate în nișele de pe perețele de sud; e adevărat că nișele sînt inegale ca dimensiuni; e adevărat că o bucată de dublou s-a spart, poate chiar la cioplirea lui. Dar impresia generală e absolut remarcabilă. Ai senzația că te afli într-un Dolhești-miniatură și ajungi infailibil la convingerea că ciopliitorii au lucrat în așa fel, încît să realizeze pentru sihastru un spațiu interior care să constituie o replică la mici dimensiuni a unui monument de arhitectură ce îi va fi impresionat în mod deosebit. Rezultă de aici două lucruri. Mai întîi, că monumentul respectiv nu a putut, nu a avut cum fi altul decît tocmai marea necropolă din apropiere, necropolă care a aparținut, așadar, aceleiași tipologii ca și chilie. În al doilea rînd, că cel care a pus să i se sape asemenea lăcaș a văzut cu ochii săi biserica lui Ștefan înainte de dărîmarea ei la mijlocul veacului al XVII-lea. Cînd anume va fi văzut-o? În veacul al XVI-lea sau, poate, în prima jumătate a celui următor? Nu, căci în acele vremuri nimeni nu a mai reluat în Moldova tipologia Putnei lui Ștefan. Nu putem decît să conchidem că sihastrul și-a făcut chilie cam în aceeași vreme în care Șendrea își făcea biserica din Dolhești, adică într-o vreme cînd șocul produs asupra contemporanilor de necropola lui Ștefan era încă foarte puternic<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Atît analiza arhitectonică a chiliei, cît și stabilirea datei aproximative a realizării ei pun într-o lumină favorabilă tradiția locală potrivit căreia această chilie ar fi fost a lui Daniil Sihastrul. (Pentru tradiția locală vezi Fr. WICKENHAUSER, *op. cit.*, p. 32, E. KOZAK, *op. cit.*, p. 64; D. DAN, *op. cit.*, p. 113—114). E adevărat că Daniil și-a petrecut o bună parte din viață la Voroneț. Aici l-a călugarit el pe copilandrul care avea să devină mai tîrziu mitropolitul Grigorie Roșca și care avea să-i zugrăvească chipul, cu nimb de sfînt, lingă ușa de intrare în biserică (vezi SORIN ULEA, *Originea și semnificația ideologică a picturii exteri-*

*oare moldovenești*, I, S.C.I.A., 1/1963, p. 88, nota 1). Aici l-ar fi primit pe Ștefan cel Mare, într-un ceas de cumpănă, după cum spune celebra legendă transmisă de Neculce. Tot aici a și murit, precum arată frumoasa lespede de piatră pusă pe mormîntul său de Ștefan cel Mare. Ni se pare însă aproape cert că înainte de Voroneț sihastrul va fi sălășluit, într-adevăr, la Putna. Căci o chilie ca aceea n-a putut-o face oricine, ci un personaj însemnat și aflat în atît de strînse legături sufletești cu Ștefan, încît a dorit ca umila lui chinovie să-i aducă mereu aminte de necropola domnului său.



Recapitulînd: din analiza monumentelor ulterioare Putnei am dedus tipul și forma necropolei lui Ștefan cel Mare: o construcție de plan drept, cu o singură navă, cu arcade oarbe laterale și boltă semicilindrică pe dublouri.

Ajunsă în acest punct, demonstrația noastră intră deodată într-un nou context, mai larg și considerabil mai adînc ca mișcare de idei: contextul oferit de analiza monu-

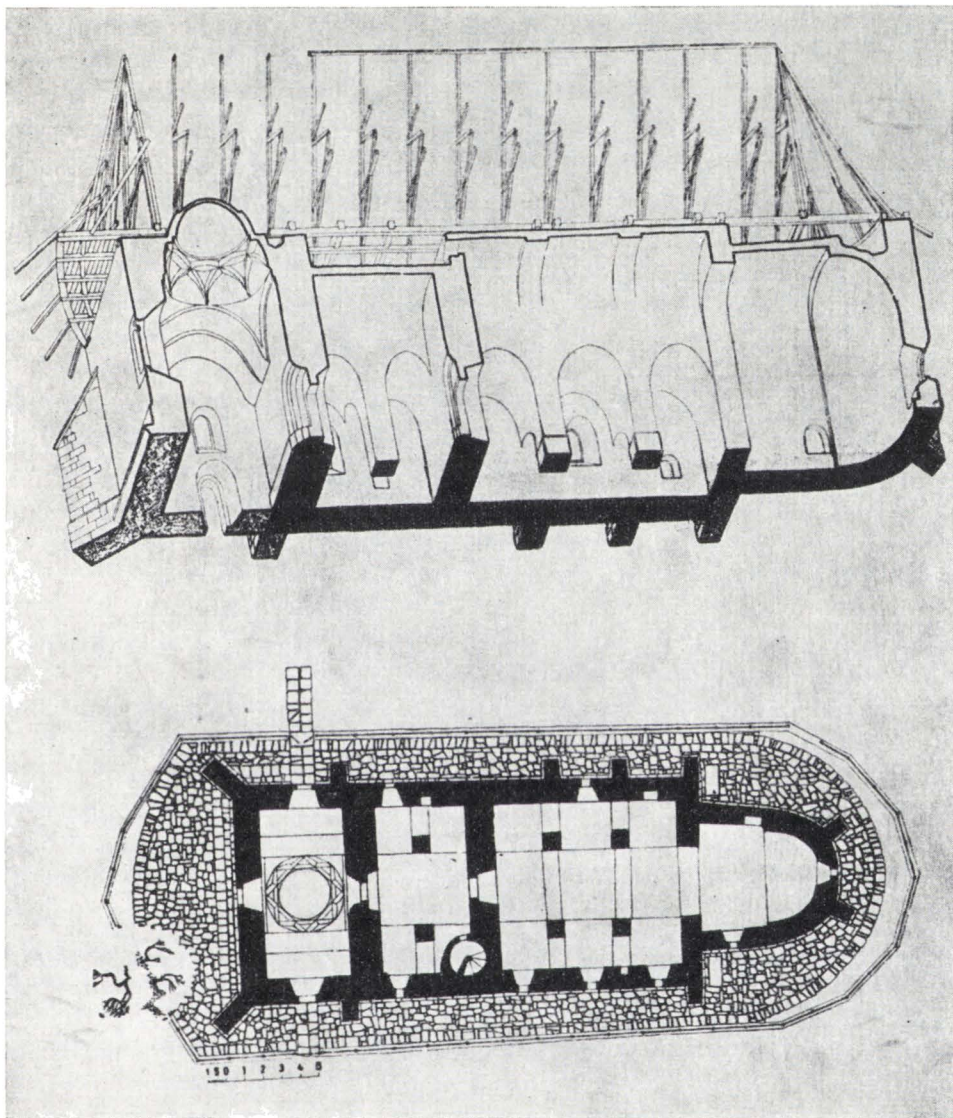


Fig. 4. — Rădăuți. Planul și secțiunea longitudinală perspectivă (după Gr. Ionescu).

mentelor anterioare Putnei. Într-adevăr, pornită de la concluzia, devenită acum premisă pentru judecățile ce urmează, că Putna lui Ștefan a fost o construcție de tipul definit mai sus, vom vedea îndată că numita analiză se dovedește a fi profund revelatoare. Nu numai că ea aduce — dacă mai este nevoie — o nouă confirmare a tipologiei Putnei așa cum am dedus-o noi, dar — mult mai important — răspunde totodată la întrebarea: de ce și-a făcut Ștefan cel Mare necropola sa așa cum și-a făcut-o și nu altfel, de alt tip, cu alte caracteristici constructive? Dar, înainte de a trece la analiză, să ne oprim puțin asupra opiniilor formulate de predecesorii noștri în problema bisericii din Dolhești, biserică ce deține, după cum s-a putut remarca, un loc central în demonstrația noastră.

Ocupîndu-se, în aceeași lucrare pe care am citat-o la începutul prezentului studiu, și de bisericile din Dolhești, Bălinești și Volovăț, Gh. Balș a arătat că ele constituie un



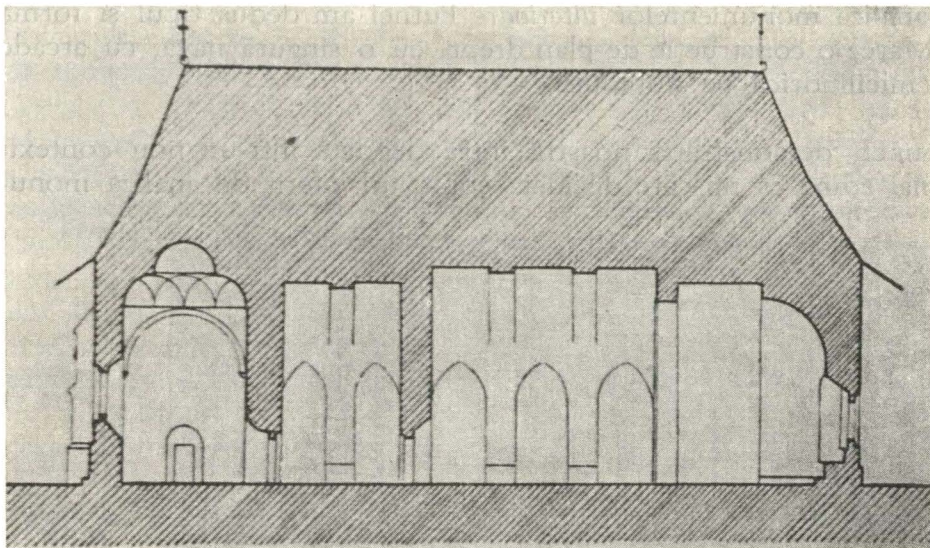


Fig. 5. — Rădăuți. Secțiunea longitudinală (după V. Vătășianu).

grup aparte. Autorul a denumit acest grup *arhaizant*, din cauza sistemului de boltire — semicilindri întăriți cu dublouri —, sistem în care a văzut o reminiscență tardivă a arhitecturii romanice<sup>29</sup>. Mai mult, luînd în considerație atît sistemul de boltire, cît și prezența arcadelor oarbe ce se văd de-a lungul pere-

ților laterali la bisericile din Dolhești și Volovăț, Gh. Balș a ajuns la concluzia că «... trebuie căutată ideea primitivă în biserica de la Rădăuți»<sup>30</sup>. Între bisericile de la Dolhești și Volovăț, pe de o parte, și cea de la Rădăuți, pe de altă parte, este — observă cercetătorul — «o foarte mare asemănare», singura deosebire esențială constînd în aceea că «... în locul boltelor în berceau transversale...», care la Rădăuți acoperă navele laterale (fig. 4), la Dolhești și Volovăț — biserici cu o singură navă — «sînt numai nișe adînci». Laconicu-i raționament îl duce pe Gh. Balș la încheierea că «filiațiunea pare foarte probabilă» și că «în acest mod vechea biserică de la Rădăuți nu mai apare așa de izolată în istoria arhitecturii din Moldova»<sup>31</sup>.

Încercînd să-și explice cum și cînd anume s-a ajuns la interpretarea prin simplificare a Rădăuților, pe care o reprezintă cele două biserici sus-menționate, Gh. Balș se întreabă: «Fost-au alte monumente azi dispărute care ar stabili continuitatea? Sau să admitem că grija specială a lui Ștefan pentru mormintele de la Rădăuți a atras din nou atenția asupra acestui lăcaș și a putut crea momentan un curent deosebit de cel obișnuit... Dar comparația datelor facerii mormintelor și a zidirii probabile a Dolheștilor și a Volovățului nu se potrivește cu această ipoteză». Prin urmare — și pentru a explicita mai exact gîndul lui Balș — istoricul se întreabă dacă biserica din Dolhești, cea mai veche ce se păstrează din grupul arhaizant este o *copie* a unor monumente anterioare, azi dispărute, ce ar fi stabilit, *ele*, legătura cu Rădăuții, sau dacă nu cumva biserica din Dolhești reprezintă o *inovație originală* a constructorului ei, izvorîtă din meditația creatoare a acestuia asupra bisericii din Rădăuți, meditație provocată de interesul ce-l stîrnea în acea vreme venerabila necropolă, ca urmare a grijii deosebite pe care i-o arăta Ștefan cel Mare. Gh. Balș nu s-a putut decide, lăsînd ambele întrebări fără răspuns, ca simple ipoteze. Dar ipotezele sale au deschis drumul către viitor.

Acest viitor a venit destul de repede, în persoanele lui V. Vătășianu și Gr. Ionescu. Într-un articol apărut în 1927, V. Vătășianu a contestat *de plano* valabilitatea raționamentului lui Gh. Balș cu privire la derivarea Dolheștilor din Rădăuți<sup>32</sup>, propunînd cu totul altă teză, și anume că originea tipului arhaizant (Dolhești, Bălinești, Volovăț) trebuie căutată nu în arhitectura de zid, ci în străvechea tradiție locală, anterioară întemeierii Moldovei, a bisericilor de lemn, cu plan longitudinal și navă unică<sup>33</sup>. Asemenea biserici, arată autorul, se găsesc «în toate ținuturile locuite de români» și vor fi reprezentat, încă din adînc ev mediu, tipul prin excelență autohton. O «importanță capitală» în ates-

<sup>29</sup> GH. BALȘ, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, p. 200.

<sup>30</sup> GH. BALȘ, *op. cit.*, p. 130.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> V. VĂTĂȘIANU, *Pentru originea arhitecturii moldo-venești*, în *Junimea literară*, 1927, p. 184.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 185—186.



tarea marelor lor vechimi au bisericile longitudinale de zid din Ardealul veacului al XIII-lea, biserici care nefiind, după părerea sa, decât transpuneri în piatră a prototipurilor de lemn, dovedesc, prin însuși acest fapt, că tipul longitudinal cu o singură navă « este mai vechi de secolul al XIII-lea »<sup>34</sup>. Cît despre pilaștrii și arcadele oarbe de la Dolhești și Volovăț — elemente care, evident, nu puteau fi explicate ca derivînd din arhitectura de lemn —, V. Vătășianu afirmă, în treacăt, că e vorba de un sistem de contraforți destinat a sprijini boltirea semicilindrică, sistem care « redus, cum e în arta moldovenească, se găsește în cea bizantină. . . »<sup>35</sup>.

Într-un articol apărut în 1931, Gh. Balș găsește un nou prilej pentru reafirmarea tezei că tipul de monument pe care-l numise *arhaizant* este un tip *romanice* și că derivă din Rădăuți prin « dispariția colateralelor ». La teza contrară, formulată de V. Vătășianu, Gh. Balș nu se referă de loc, considerînd probabil inutilă o polemică.

În prima sa lucrare asupra arhitecturii medievale românești, apărută în 1937, Gr. Ionescu nu s-a arătat nici el convins de demonstrația lui V. Vătășianu. Autorul e de acord cu predecesorul său că în țările române a existat o foarte veche tradiție, mult anterioară întemeierii statelor, a bisericilor de lemn cu plan longitudinal și o singură navă<sup>36</sup>. Dar el observă, totodată, că, dacă arhitectura de lemn « . . . a jucat un rol important în formațiunea arhitecturii monumentale de piatră și zid. . . în trecutul îndepărtat », în vremurile mai noi raportul s-a schimbat, arhitectura de piatră fiind aceea care, puternic dezvoltată în statele feudale românești, a exercitat mari influențe asupra celei de lemn<sup>37</sup>. Coroborînd această constatare de principiu cu analiza bisericilor din Rădăuți și Dolhești, Gr. Ionescu neagă hotărîtor posibilitatea derivării tipului arhaizant din tradiția arhitecturii bisericilor de lemn. Manifestîndu-și în întregime acordul cu raționamentul lui Gh. Balș, Gr. Ionescu arată că biserica din Dolhești este « o construcție foarte simplă de stil romanice », și anume o « interpretare » a Rădăuților, constînd în aceea că « stilpii care la Rădăuți separă nava centrală de navele laterale, la Dolhești au fost alăturați zidurilor laterale, determinînd pe acestea, în locul bolților cilindrice transversale care la Rădăuți acopăr navele laterale, niște nișe oarbe mult mai puțin adînci »<sup>38</sup>. Generalizînd, Gr. Ionescu conchide că « în ce privește bisericile de zid cu plan drept, tip Dolhești, înrudirea lor evidentă cu ctitoria lui Bogdan de la Rădăuți nu poate fi pusă la îndoială »<sup>39</sup>.

Promptitudinea cu care Gr. Ionescu adoptase raționamentul lui Gh. Balș nu a slăbit însă cu nimic convingerile lui V. Vătășianu. Revenind în 1959, deci la aproape un sfert de veac de la articolul din 1927, asupra aceleiași probleme, el contestă din nou derivarea Dolheștilor din Rădăuți, reafirmînd vechea sa teză, adică a derivării grupului arhaizant — pe care cercetătorul îl va numi de acum înainte grupul « *bisericilor-sală* » — din arhitectura de lemn<sup>40</sup>. Fără a-și spune părerea asupra importante chestiuni de principiu ridicate de Gr. Ionescu cu privire la influența crescîndă a arhitecturii de zid asupra celei de lemn, V. Vătășianu ia totuși mai de aproape în considerare structura și morfologia bisericii din Dolhești, conchizînd că monumentul « prezintă o filiațiune ceva mai complicată, fiindcă... elementele componente denotă o încrucișare de influențe multiple »<sup>41</sup>. Una din aceste influențe o constituie, după părerea sa, arcadele oarbe sau, cum le mai numește autorul, « sistemul de contraforturi interne »<sup>42</sup>, sistem despre care mai vorbise în treacăt și în 1927, și care « denotă calități specifice, derivate în ultimă analiză din principiile arhitecturii bizantine »<sup>43</sup>. V. Vătășianu nu arată cum își imaginează filiera acestei derivări și care ar fi monumentele sau tipurile de monumente ce ar putea-o ilustra. Oricum, ceea ce e de reținut e o chestiune de principiu, și anume că, în contrast cu Gh. Balș și Gr. Ionescu,

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 186.

<sup>35</sup> *Ibidem*, loc. cit.

<sup>36</sup> GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii românești*, p. 22 și 26.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 24—26, 30 și 242, nota 1.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 243.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 242, nota 1.

<sup>40</sup> V. VĂTĂȘIANU, *Arta feudală în țările române*, p. 623—625.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 626.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 627.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 628.

care au văzut în arcadele oarbe și în pilaștrii de la Dolhești rezultatul unei evoluții interne a arhitecturii moldovenești, V. Vătășianu vede în aceste elemente rezultatul unor influențe din afară. Alte influențe care se încrucișează — după părerea autorului — cu cele bizantine, sînt cele gotice, manifeste « în traseul pentagonal al altarului și în frîngerea ușoară a arcurilor bolților ». Ele ar fi apărut la Dolhești « ca rezultat al unor sugestii răslețe, datorate numeroaselor biserici catolice ridicate în Moldova »<sup>44</sup>.

Revenind și el la rîndul său, în 1963, asupra chestiunii filiației grupului arhaizant și în special al Dolheștilor, Gr. Ionescu rămîne ferm la cele ce spusese în 1937. Amplificînd argumentul creșterii influenței arhitecturii de zid asupra celei de lemn<sup>45</sup>, argument pe care V. Vătășianu nu socotise necesar să-l ia în considerare, Gr. Ionescu reafirmă totodată fără echivoc derivarea Dolheștilor din Rădăuți, arătînd din nou că « biserica nu are ca modelul său. . . nave laterale, dar amintirea acestora ne este sugerată de arcadele oarbe în plin centru înlănțuite de-a lungul zidurilor. . . »<sup>46</sup>.

Ce atitudine urmează să adoptăm față de cele două teze contrarii privitoare la geneza bisericii din Dolhești: teza Balș — Ionescu și teza Vătășianu? În lumina propriei noastre concluzii asupra primei biserici a Putnei — concluzie care sub raportul structurii a pus, după cum ne amintim, semnul identității între această biserică și cea din Dolhești — urmează, evident, să efectuăm o înlocuire de termeni și să considerăm ca obiect al controversei nu geneza bisericii din Dolhești, ci geneza celei de la Putna. Ne vom întreba, așadar, nu din ce au derivat Dolheștii lui Șendrea, ci din ce a derivat Putna lui Ștefan. Astfel pusă, întreaga problemă capătă dintr-o dată o nouă perspectivă, avînd drept consecință confirmarea directă a tezei Balș — Ionescu, căci, de vreme ce știm că Putna a fost o mononavă cu boltă cilindrică și arcade oarbe, derivarea, pe criterii constructive, a unui asemenea tip de edificiu din bazilica de la Rădăuți e integral confirmată și de criterii de ordin psihologic. Într-adevăr: dacă ar fi fost nefiresc ca boierul Șendrea să-și fi ales străvechea necropolă a întemeietorului țării ca punct de plecare pentru realizarea propriei sale necropole — considerent care l-a și făcut pe Gh. Balș să se întrebe dacă nu vor fi existat între cele două monumente verigi intermediare —, asemenea procedeu devine perfect explicabil în cazul lui Ștefan cel Mare. Motivul pe care nu-l putea avea în nici un fel boierul Șendrea, dar care era, dimpotrivă, esențial și hotărîtor pentru marele domn, era un motiv de ordin dinastic.

Venit la cîrma țării după 25 de ani de anarhie creată de acțiunile centrifuge ale mării boierimi scăpate din frîu în urma morții lui Alexandru cel Bun, Ștefan a pus capăt haosului și abuzului. A fluturat cu fervoare în fața tuturor stindardul dinastiei sale ca pe simbolul suprem al monarhiei autocrate, al puterii centralizatoare, al unității salvatoare. Toți trebuiau să-și plece fruntea în fața reîntemeietorului patriei întemeiate de Bogdan I. Cu aceste gînduri în minte s-a dus Ștefan și s-a închinat la mormintele « sfînt răposașilor » moșilor și strămoșilor săi îngropați la Rădăuți. Cu aceste gînduri și pentru a întări în ochii supușilor săi autoritatea slăbită a dinastiei, precum și legătura sa simbolică cu întemeietorul, a hotărît Ștefan, ca un al doilea întemeietor după risipa celor 25 de ani, să ridice, pentru odihna oaselor sale și ale urmașilor săi, un edificiu care, atît prin aspectul său exterior, cît și prin cel interior, să amintească în mod public și demonstrativ necropola venerată a lui Bogdan I<sup>47</sup>.

Dar faptul că Putna a fost realizată — prin simplificare — după chipul și asemănarea Rădăuților e dovedit indirect și de un amănunt elocvent, pe care-l întîlnim la replica fidelă a Putnei: biserica din Dolhești. E vorba de utilizarea generală a arcului ușor frînt, atît în boltirea navei, cît și în boltirile arcadelor oarbe (fig. 2 și 3). V. Vătă-

<sup>44</sup> Ibidem, loc. cit.

<sup>45</sup> GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, p. 226—227, nota 1.

<sup>46</sup> Ibidem, p. 227—228.

<sup>47</sup> Chiar și după ce-și înălțase propria-i necropolă a

revenit voievodul, iarăși și iarăși, la Rădăuții înaintașilor săi spre a le cinsti în continuare memoria, acoperindu-le mormintele cu frumoase lespezi de piatră și — semnificativ! — punînd să se sape pe fiecare dintre ele stema dinastiei: capul de bour.

șianu afirmă, cum am văzut, că această trăsătură caracteristică Dolheștilor este rezultatul « unor sugestii răzlețe, datorate numeroaselor biserici catolice ridicate în Moldova ». Dar nu e nici o nevoie să apelăm la asemenea explicație când arcul ușor frînt este regulă generală și la Rădăuți (fig. 5) (lucru pe care atît V. Vătășianu, cît și, de altminteri, Gh. Balș și Gr. Ionescu l-au trecut cu vederea cînd au analizat biserica din Dolhești)<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> Acum cînd știm că Putna a fost concepută ca o reluare sui-generis a Rădăuților, și că această reluare a fost determinată de motive politice-dinastice, sîntem în măsură să înțelegem semnificația unui monument care a părut pînă astăzi o simplă curiozitate în istoria arhitecturii din timpul lui Ștefan cel Mare: biserica din Volovăț, zidită în 1500—1502. Într-o vreme în care stilul arhitectonic moldovenesc atinsese și chiar depășise apogeul, și la îndemîna marelui ctitor se găseau, ca surse de inspirație, atîtea și atîtea edificii religioase variate ca forme, originale și « moderne », de ce a reînviat voievodul tipologia vetustă pe care o reprezenta la 1500 mononava cu boltă cilindrică și arcade oarbe? Cît timp s-a crezut că singurul monument de același tip era modesta biserică boierească din Dolhești, construită cu aproape treizeci de ani în urmă, gestul voievodului sau al constructorului său părea într-adevăr curios, și tocmai de aceea nimeni n-a știut și n-a încercat să aducă vreo explicație. Acum însă, cînd ne dăm seama că Volovățul nu este o copie a Dolheștilor ci a Putnei, devine limpede că retrospectivismul bătrînului monarh a pornit din aceeași rațiune care-l îndemnase în tinerețe să înalțe propria sa necropolă: *simbolul dinastic*. În această lumină privind lucrurile găsim, în mod nebănuit, cheia unei străvechi legende moldovenești, relatate de Nicolae Costin în primii ani ai secolului al XVIII-lea: « Înțeles-am și noi, den oameni bătrîni, lăcuiitori de aicea den țară, cum să trage cuvîntul den om în om, că o beserică de lemn la Olovăț să fie făcută de Dragoș Vodă, și acolo zic să fie îngropat Dragoș Vodă. Și aceia beserică de lemn au mutat-o Ștefan Vodă cel Bun, de o au clădit la mănăstirea Putna, unde stă pînă acum. Iară pe locul besericii acei de lemn, la Olovăț, Ștefan Vodă au zidit beserică de piatră ». (NICOLAE COSTIN, *Letopiseșul Țării Moldovei*, ed. I. St. Petre, București, 1942, p. 175—176). Istoricii nu au luat la literă această legendă și nu o vom lua nici noi. Nu mai puțin însă o legendă nu se măsoară pozitivist, cu rigla și echerul, ci cu sentimentul adînc al mitului, mai ales cînd e vorba de heraldică medievală, cum e cazul cu legenda transmisă de Costin. Că Dragoș va fi făcut o biserică de lemn la Volovăț e perfect acceptabil. De ce să nu fi făcut? Că Ștefan i-a mutat-o la Putna, n-ar fi imposibil, și chiar dacă e o fabulație postumă marelui domn, ea ne dă, prin însuși faptul că pune Volovățul alături de Putna, ecoul unui lucru cert: cultul lui Ștefan cel Mare pentru memoria primului descălecător. Că în biserică la Volovăț se afla sau nu mormîntul lui Dragoș nu e important pentru descifrarea legendei. Important e că așa credeau « oamenii bătrîni » din veacul al XVII-lea, care l-au informat pe Costin. Iar dacă oamenii bătrîni din veacul al XVII-lea credeau un lucru atît de solemn pentru mentalitatea medievală precum e acela că în cutare biserică, precis localizată, fusese îngropat primul descălecător al țării, înseamnă că legenda era deplin cristalizată la acea vreme și că avea, deci, vechime. Cită anume? În orice caz destulă pentru a ne îndreptăți să socotim că ea exista încă din veacul al XV-lea. (Să nu uităm de altfel că, mult înainte de N. Costin, Ureche — care-și

lua, prin mijlocirea « letopiseșului moldovenesc » informații din anale ale veacurilor XV—XVI azi dispărute — credea și el că Dragoș murise în țară). Cînd anume în veacul al XV-lea s-a rotunjit și s-a afirmat cu putere această legendă nu ni se pare greu de dedus: în timpul domniei lui Ștefan cel Mare. Dovada? E bine știut că în Pomelnicul de la Bistrița (primul pomelnic moldovenesc) inițiat de Alexandru cel Bun la începutul veacului al XV-lea, lista domnilor Moldovei nu începe cu Dragoș și neamul său, ci cu Bogdan și neamul său. Era și firesc: pentru tînărul Alexandru cel Bun Dragoș nu era un mit, ci numai un dușman relativ recent al familiei sale. Iată însă că Ștefan cel Mare poruncește cronicarului său de curte să înceapă lista domnilor Moldovei nu cu Bogdan ci cu Dragoș, ba încă să arate explicit despre el că venise din Maramureș « . . . la vinătoare după un bour. . . ». Aici stă cheia problemei. De la începutul domniei lui Alexandru cel Bun pînă la consolidarea lui Ștefan cel Mare pe tron, în a doua jumătate a veacului al XV-lea, trecuse timp din belșug pentru ca rivalitatea dintre descălecători să se șteargă din memoria oamenilor și în conștiința lor să crească, aureolată de nimbul predestinării, figura prințului care vinase mindra fiară, dînd țării și domnilor Moldovei simbolul heraldic: capul de bour.

Tocmai spre a venera în mod public acest simbol, în care credea și avea și nevoie să creadă pentru preamărirea dinastiei sale, a poruncit Ștefan cel Mare să se pună în fruntea cronicii domniei lui, ca o pecete, episodul cu Dragoș și bourul. Și tocmai spre a venera în mod public locul unde se credea că se află mormîntul temerarului prinț de demult, a poruncit voievodul să se înalțe biserică mare de piatră la Volovăț. Se înțelege că o asemenea zidire nu putea fi decît de tipul Putnei, adică de o formă care să amintească, în aceeași măsură ca și Putna, străvechea necropolă a Rădăuților, și care să glorifice, împreună cu Putna, descendența domnilor Moldovei din Dragoș și Bogdan.

Faptul că în pisania Volovățului nu se găsește nici o aluzie la Dragoș nu pune de loc în cumpănă cele spuse mai sus. Din cîte biserici a înălțat Ștefan în amintirea unor fapte de arme sau pentru invocarea victoriei se știe că numai două lămuresc lucrul în pisanii: cea din Milișăuți și cea din Războieni. Iar dacă la Pătrăuți nu ar fi faimoasa scenă a Cavalcadei împăratului Constantin, cu semnul crucii albe pictat pe cerul soarelui-apune, și dacă acea scenă nu ar acoperi tocmai peretele pe care, de partea cealaltă, la exterior, se află, făcîndu-i pendant, pisania de piatră, nu am ști astăzi tilcul atît de special ce se ascunde sub hramul generic al Crucii, pe care-l poartă această biserică. Crucea era, firește, una pentru toată lumea, dar cît de diferite puteau fi lucrurile pe care le cereau oamenii în numele ei! Așa și cu biserica din Volovăț căreia — singura în afară de Pătrăuți — i-a pus Ștefan același hram. De astă dată nu pentru a invoca o izbîndă în lupte ci, pentru a pune o cruce la mormîntul celui de la care venea stema domniei Moldovei. (Am scris această notă fără trimiteri pentru a nu încărcă spațiul tipografic cu o bibliografie clasică și ușor de găsit.)

Confirmările pe care le-am adus în rîndurile de mai sus tezei Balș — Ionescu privitoare la derivația tipului de biserică cu boltă cilindrică și arcade oarbe din bazilica de la Rădăuți aduc cu ele și dovada justității unor ipoteze formulate de cei doi autori. Capătă astfel răspuns afirmativ întrebarea plină de miez a lui Gh. Balș dacă nu vor fi existat cumva verigi intermediare între Dolhești și Rădăuți. Se adeverește, în sfîrșit, remarcabila intuiție a lui Gr. Ionescu care, mergînd foarte fidel, dar constructiv, pe urmele lui Balș, a dus raționamentul înaintașului său la ultimele lui concluzii atunci cînd a emis părerea că prima biserică a Putnei va fi fost o construcție derivată din Rădăuți. Confirmarea pe care o aducem astăzi supoziției lui Gr. Ionescu transformă această supoziție dintr-o îndrăzneță ipoteză într-o bază fermă, pe care se poate construi.

După toate cele spuse pînă aici, mai rămîn totuși două chestiuni de rezolvat. 1. A fost într-adevăr Ștefan cel Mare primul domn moldovean care a realizat o necropolă de tipul amintit, sau nu a făcut, el însuși, decît să copieze o necropolă a vreunui înaintaș al său care, *acela*, va fi construit, pentru prima oară, asemenea tip de biserică? 2. Indiferent cine a construit primul o necropolă de tipul Putna-Dolhești, de ce s-a ajuns în Moldova la reducția mononavă a Rădăuților, și de ce nu a prins tipologia necropolei cu trei nave, ctitoria lui Bogdan I rămînînd astfel un caz *unic* în istoria arhitecturii moldovenești?

La prima întrebare răspunsul stă, credem, în scrutarea evoluției arhitecturii moldovenești *ulterioare* întemeierii statului; mai exact, de la Bogdan I (1359—1365) pînă la sfîrșitul domniei lui Alexandru cel Bun (1402—1431), de la Alexandru cel Bun pînă la Ștefan cel Mare întînzîndu-se acel sfert de veac de risipire, necreativ și neinteresant din punctul de vedere al gîndirii arhitectonice. Bogdan I, monarh ortodox, era totuși, prin originea sa transilvană, un om crescut într-un mediu de viziune arhitectonică occidentală, drept care lăcașul pe care l-a poruncit el la Rădăuți a fost o construcție de tip occidental: o bazilică cu trei nave. Sub urmașii săi însă granițele noului stat în plină dezvoltare s-au extins, atingînd, spre sud, granița Țării Românești. Domnii moldoveni au intrat în relații prietenești cu frații lor de neam, domnii munteni, iar, prin aceștia, în legături incomparabil mai strînse ca pînă atunci cu sudul dunărean, cu lumea slavo-bizantină. De acolo, mai precis din Serbia moravă, a venit cu toată voga pe care o cunoștea tocmai atunci în acea țară, tipul de biserică de plan triconc în versiunea sa sîrbească, adică dotat cu patru pilaștri încadrînd absidele naosului, în chip de contraforți interni ai turlei.

Triconcul de origine moravă a prins puternic în ambele țări românești<sup>49</sup>, înlocuind tipurile anterioare și devenind mai întii o modă, iar mai apoi tipul clasic al arhitecturii medievale românești, firește, cu modificări specifice care l-au diferențiat sensibil de prototipul său sîrbesc.

Continuînd tradiția moravă, muntenii au utilizat triconcul de-a lungul veacurilor care au urmat, ca tip universal de biserică: lăcaș de mir, lăcaș mănăstiresc, necropolă a suveranului sau a boierilor săi. În această din urmă funcție vedem triconcul utilizat de Mircea cel Bătrîn la frumoasa-i Cozie (circa 1389)<sup>50</sup>; de Radu cel Mare la eleganta-i biserică a Dealului (1500); de Neagoe Basarab la luxoasa-i ctitorie de la Argeș (1517), și așa mai departe.

Avem toate temeiurile să considerăm că exact la fel au procedat și moldovenii, *însă numai pînă la Ștefan cel Mare*. E drept că din perioada care ne interesează în acest punct al demonstrației noastre (1359—1432) nu ni s-a păstrat, în afară de Rădăuți, nici o necropolă domnească. Ni s-au păstrat însă trei monumente (primul în stare bună, celelalte în ruină), care, fiind toate de tip triconc permit, dacă sînt judecate în lumina împre-

<sup>49</sup> De la GH. BALȘ, — care a făcut primul constatarea (O vizită la cîteva biserici din Serbia, București, 1911) — pînă astăzi, toți cercetătorii (inclusiv autorul rîndurilor de față) ce s-au ocupat de problema triconcului cu pilaștri au rămas la convingerea deplină a originii sale morave. Excepție face V. VĂTĂȘIANU (*op. cit.*, p. 188—190), care

consideră că pilaștrii ar fi fost aplicați pentru prima oară unei biserici de tip triconc nu de sîrbi, ci de «meșteri olteni», care la rîndul lor ar fi «împrumutat» procedeul de la unele biserici longitudinale mai vechi, din Bulgaria.

<sup>50</sup> E. LĂZĂRESCU, *Data zidirii Coziei*, în S.C.I.A., 1/1962, p. 107—137.

jurărilor în care au fost construite, rezolvarea chestiunii care ne preocupă. Primul dintre ele — o versiune simplificată a tipului sîrbesc — a fost construită de Petru Mușat<sup>51</sup> (1375—1392) ca biserică a palatului său domnesc, în capitala de atunci a țării: Siret. Al doilea e biserica veche a mănăstirii Moldovița, zidită de Alexandru cel Bun în primul deceniu al domniei sale<sup>52</sup>. Al treilea e biserica veche a mănăstirii Homorului, zidită nu mult după Moldovița de un mare boier al lui Alexandru cel Bun, vornicul Oană<sup>53</sup>, ca necropolă de familie.

Unde a fost îngropat Petru Mușat nu știm<sup>54</sup>. Unde a fost îngropat Alexandru cel Bun știm: la Bistrița<sup>55</sup>, dar biserica a fost total refăcută de Alexandru Lăpușneanu în secolul al XVI-lea<sup>56</sup>. Se pune deci întrebarea: ce tip, sau ce tipuri arhitectonice vor fi reprezentat necropolele celor doi voievozi, cei mai însemnați voievozi pe care i-a avut Moldova în intervalul de aproape o sută de ani scurs între Bogdan I și Ștefan cel Mare? În ce ne privește credem că necropolele în cauză au fost de plan triconc. Nu vedem altă posibilitate. Socotim că atît Petru Mușat, cît și, puțin mai tîrziu, Alexandru cel Bun au părăsit bucuros tipul bazilical de la Rădăuți în favoarea noului tip la modă, care le venea din sudul slavo-bizantin, și care, tocmai de aceea, întruchipa pentru ei ortodoxia, spiritualitatea ortodoxă. Putem fi siguri, de altfel, că ușurința cu care cei doi voievozi au trecut de la tipul bazilical la cel triconc se datorește faptului că nici unul dintre ei nu a privit necropola lui Bogdan I ca pe un model prestigios de inspirație. Și nu l-au privit astfel pentru singurul, dar foarte importantul motiv cînd dezbatem probleme, de istoria culturii, că, fiind monarhi ai unui stat de foarte recentă ființare, nu dispuneau de suficient recul în timp față de întemeietor și, ca atare, nu aveau încă, din punct de vedere dinastic, un sens mai adînc al tradiției. Continuatori imediați ai operei de demiurg a lui Bogdan I, ei înșiși ctitori ai așezămintelor politice, administrative și culturale ale tînărului stat, cei doi voievozi nu erau tradiționaliști, ci creatori de tradiții. În ce privește, deci, arhitectura de zid, ei nu erau atît în poziția celor care se uitau în urmă, cît în poziția celor care, avizi de viitor, acumula, pentru ei și pentru țara lor, tot ce era nou, tot felul de idei, experimente și procedee care abia pentru urmașii lor vor deveni tradiționale. Așa făcînd ei își manifestau totodată personalitatea care, după cum se știe, nu le lipsea de loc.

O confirmare indirectă, dar foarte semnificativă, a felului în care vor fi văzut lucrurile Petru Mușat și Alexandru cel Bun cînd, abandonînd un tip de biserică anterior și-au făcut necropole « la modă », o găsim în modul, foarte net, în care a procedat în Țara Românească Mircea cel Bătrîn. Marele voievod nu se uita nici el prea mult în urmă. În loc să reia exemplul strălucit al întemeietorului de țară Basarab I și să-și construiască o necropolă de tipul celei de la Argeș, el și-a demonstrat personalitatea și gîndirea sa independentă construindu-și lăcașul de odihnă după tipul cel mai « modern » și mai luxos al vremii sale: triconcul pe care îl foloseau bunii săi prieteni și vecini de la sudul Dunării, despoții sîrbi.

<sup>51</sup> GH. BALȘ, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, p. 162; H. TEODORU, *Opera lui Gh. Balș în lumina descoperirilor recente*, în *Ani*, București, 1942—1943, p. 20—23; GR. IONESCU, *op. cit.*, p. 153; Șt. Balș, *op. cit.*, p. 436; H. TEODORU, *Date relative la ruinele bisericilor Moldovița Veche și Sf. Nicolae din Poiana* (în curs de apariție în D.M.I., Studii și lucrări de restaurare).

<sup>52</sup> Vezi uricul dat de Alexandru cel Bun la 15 februarie 1410, în *Documente privind istoria României*, A, Moldova, vol. I, p. 22; vezi și V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 309; H. TEODORU, *Date relative...*; GH. CANTACUZINO, *Vechea mănăstire a Moldoviței în lumina cercetărilor arheologice* (în curs de apariție în D.M.I., Studii...).

<sup>53</sup> Vezi uricul dat de Alexandru cel Bun la 13 aprilie 1415, în *Documente...*, p. 226; vezi și V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 308; E. BUSUIOC și GH. CANTACUZINO, *Date arheologice asupra vechii mănăstiri a Homorului* (în curs de apariție în D.M.I., Studii...).

<sup>54</sup> S-a crezut că Petru Mușat ar fi fost îngropat la Neamț (N. IORGA, M. COSTĂCHESCU) sau la Proboata (P.P. PANAITESCU). Sintem de acord cu A. Sacerdoțeanu (*Succesiunea domnilor Moldoveni pînă la Alexandru cel Bun*, în *Romano-slavica*, XI, București, 1955, p. 234 și notele 4 și 5) că din analiza presupunerilor sau argumentelor avansate pînă acum în favoarea celor două teze nu putem trage, deocamdată, o concluzie certă. Presupunerea că Petru Mușat ar fi fost îngropat în biserica-i de la Neamț merită totuși atenție. Cu atît mai mult, cu cît știm astăzi că vestita cetate a Neamțului, din apropiere, a fost construită tot de Petru Mușat.

<sup>55</sup> Mormintul său a fost profanat și piatra distrusă. Se păstrează însă în bună stare piatra de pe mormintul soției sale Ana, pusă de Ștefan cel Mare. (O fotografie a acestei pietre, la GH. BALȘ, *op. cit.*, p. 286.)

<sup>56</sup> GH. BALȘ, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea*, București, 1928, p. 120 și urm.; GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, p. 397.

O altă confirmare indirectă și la fel de semnificativă a convingerii noastre că necropola lui Alexandru cel Bun, de la Bistrița, va fi fost un triconc o prezintă necropola mai sus amintită, a vornicului Oană de la Homor. Când și-a construit-o, nu credem să fi făcut vornicul altceva decât să urmeze pilda domnului său. Nădărdim că săpături arheologice la mănăstirea Bistrița — săpături neprogramate pînă acum, dar cărora socotim că le-a venit de mult vremea — vor confirma concluzia noastră.

Credem că cele arătate mai sus sînt suficiente pentru a putea conchide că Ștefan cel Mare a fost, într-adevăr, primul ctitor moldovean care și-a luat Rădăuții drept model pentru propria sa necropolă.

De ce au ajuns Ștefan cel Mare și constructorul său la ideea reducerii prototipului bazilical cu trei nave la o construcție cu o singură navă? Altfel spus de ce nu a prins în Moldova tipologia necropolei cu trei nave, Rădăuții lui Bogdan I rămînînd un caz unic în istoria acestui gen de clădiri? Iată, după cum ne amintim, cea de-a doua întrebare care se ivise ceva mai înainte în cursul discuției noastre și la care ne mai rămîne să răspundem.

Mai întii, o observație: nu numai în istoria necropolelor, dar în întreaga istorie a arhitecturii religioase moldovenești nu vom mai întîlni, niciodată, o construcție cu trei nave, regula *absolută* rămînînd lăcașul cu o singură navă, fie că este vorba de edificii de plan drept, fie că este vorba de triconcuri. Mai mult: moldovenii nu vor practica, în general, nici un fel de fragmentare, prin stîlpi sau coloane, a spațiului interior al niciuneia din încăperile bisericilor lor, nici măcar cu titlul de excepție. De unde această tendință atît de statornică a moldovenilor spre realizarea unității spațiale a încăperilor ce compun lăcașurile lor de cult? Este, în mod învederat, o problemă de istorie a viziunii spațiale la moldoveni. Să fi fost această viziune, prin însăși originea ei, o trăsătură definitorie a spiritului lor? Nu. Ea a devenit *cu timpul* o asemenea trăsătură, însă a pornit, la început, din cauze foarte concrete, cauze care, nu ne îndoim de loc în ce ne privește, trebuie căutate în străvechile tradiții românești ale arhitecturii de lemn.

Sîntem de acord atît cu V. Vătășianu, cît și cu Gr. Ionescu că bisericile pe care și le-au construit românii încă din cele mai vechi timpuri, mult înainte întemeierii statelor lor, au fost, pe întreg cuprinsul pămînturilor locuite de ei, biserici de lemn. Sîntem de asemenea de acord și cu opinia formulată fără echivoc de aceiași cercetători că, derivînd direct din sistemul de construire a caselor țărănești, acele biserici au fost — au trebuit cu necesitate să fie — construcții de plan drept, longitudinal, și cu o singură navă. Trăind din vremuri imemorabile la umbra și la adăpostul imenselor păduri carpatice și din preajma Carpaților și ridicîndu-și mereu, de-a lungul veacurilor, de cînd deveniseră creștini, lăcașuri de închinare ce nu erau decît un fel de case țărănești în care o odaie, mai mică, era altarul și alta, lungăreață, naosul, o a treia închipuind pronaosul, românii le-a « intrat în sînge » ideea că templul ridicat Domnului — modestă creație a palmelor lor de lemnari și oameni ai codrilor — nu putea fi decît o clădire de plan drept și cu o singură navă: o « casă a Domnului ».

Cu această idee, adînc sădită în mintea și-n sufletul lor despre ce era și cum trebuia să arate o biserică, au pășit românii de pretutindeni — în Transilvania mai devreme, în celelalte două țări în veacul al XIV-lea — pragul statalizării și, dispunînd de mijloace materiale superioare față de trecut, ceea ce făcuseră pînă atunci din lemn au transpus în piatră și cărămidă. Și biserica de zid cu o singură navă a devenit lege. Cu atît mai mult, cu cît asemenea tip de construcție a corespuns unei trăsături specifice spiritului românesc: tendința spre simplificare, spre stilizare, spre ocolirea elementelor de încărcare sau complicare. Așa se explică, după părerea noastră, aderența atît de statornică a moldovenilor față de construcția bisericească mononavă.

Dar dacă acestea erau tradițiile străvechi și înclinațiile poporului român în materie de concepere a spațiului interior al bisericilor, de ce atunci — s-ar putea întreba cineva —, de ce românul Bogdan I a ridicat la Rădăuți o biserică cu trei nave, care însemnau o foarte marcată fragmentare a spațiului interior atît al naosului, cît și al pronaosului monumentului? De ce românul Basarab I a poruncit să i se construiască, ceva mai înainte,

la Argeș, o biserică cu o turlă sprijinită pe patru stâlpi centrali care, ca și cei de la Rădăuți, însemnau o fragmentare a spațiului interior al naosului? De ce, mai târziu, alți domni munteni au poruncit repetarea tipologiei de la Argeș la biserici ca cea din Hîrtești sau ca vechea mitropolie din Tîrgoviște? De ce Neagoe Basarab a ridicat pe insula Snagovului un triconc cu patru stâlpi centrali în naos și alți patru în pronaos, iar la Argeș faimoasa-i necropolă cu pronaosul divizat în mai multe compartimente prin amplasarea ad hoc, în centrul încăperii, a unui pătrat de arcade pe stâlpi și coloane? De ce, în sfîrșit, ideea de a concepe fragmentat spațiul pronaosului va mai fi reluată (cu unele modificări) la cîteva monumente din veacurile XVII–XVIII?

Vom remarca, în primul rînd, că exemplele mai sus citate nu constituie decît excepții în istoria arhitecturii medievale românești, regula rămînînd peste tot tipologia construcțiilor mononave, fie de plan drept, fie triconc. Iar dacă acele excepții au apărut totuși, motivul trebuie căutat în înnîruierea – slabă în Moldova, mai puternică în Țara Românească – din partea unor zone de cultură mai vechi, în care principiul arhitectonic dominant era principiul fragmentării spațiului interior prin stâlpi sau coloane.

În ce-l privește pe Bogdan I, el venea din Transilvania, adică dintr-o zonă în care construcțiile *reprezentative* erau marile biserici cu trei nave ale comunităților catolice. Aceste edificii nu au afectat în nici un fel modul de gîndire al spațiului interior al localnicilor de baștină. Țăranii români au continuat să facă ceea ce făcuseră din moși-strămoși: modeste biserici de lemn cu o singură navă. Conducătorii lor locali, români și ei, s-au deosebit de țărani numai prin faptul că același tip tradițional de biserică au început – de prin secolul al XIII-lea – să-l realizeze în piatră, influența arhitecturii occidentale manifestîndu-se mai ales în sistemele de boltire și în elementele de decorație. Cînd însă, în 1359, unul dintre acești conducători, Bogdan al Maramureșului, a ajuns, din situația nobiliară relativ modestă în care se aflase pînă atunci în cadrul statului maghiar, monarh al unei țări independente pe care el însuși o întemeiase, e ușor de înțeles că optica sa s-a schimbat. A dorit să-și demonstreze prestigiul și locul său în lume înălțînd un monument reprezentativ, un monument cu trei nave, adică de tipul aceloră despre care știa că în țara lui de baștină simbolizau *puterea*. Născuți și crescuți în Moldova, adică într-o arie geografică în care nu existau, cu excepția proaspătă a Rădăuților biserici cu trei nave care să-i fi putut incita să procedeze așa cum procedase întemeietorul venit din Transilvania, urmașii lui Bogdan au revenit îndată și în mod firesc la matca spațială general românească: lăcașul cu o singură navă. Așa se explică de ce în vremea lui Petru Mușat s-a împămîntenit în Moldova triconcul *simplu*, adică cu navă unică<sup>57</sup>. Tot așa se explică de ce, mai târziu, Ștefan cel Mare și constructorul său, adevărați oameni ai locului au simțit nevoia să simplifice bazilica cu trei nave de la Rădăuți și să realizeze, la Putna, un lăcaș care să corespundă modului lor de a gîndi și a simți spațiul.

Ceea ce s-a întîmplat în Moldova s-a întîmplat în linii mari și în Țara Românească. Dorind să-și pună amprenta sa domnească asupra țării pe care o întemeiase, Basarab I a înălțat și el, ceva mai înaintea lui Bogdan, un monument reprezentativ, un lăcaș cum nu se mai construise niciodată pînă atunci. Poziția geografică a țării l-a făcut însă să-și aleagă modelul nu din zona de cultură a Occidentului, ci din cea a lumii slavo-bizantine cu care se învecina direct. Așa a apărut la Argeș admirabilul edificiu de tip clasic bizantin, tip cunoscut în literatura de specialitate sub numele de «cruce greacă înscrisă», adică un edificiu de plan central, cu brațele crucii egale și cu o turlă la mijloc. Asemenea urmașilor lui Bogdan I, și pentru aceleași motive, urmașii lui Basarab I au adoptat și ei triconcul *sîrbesc simplu*. Mai apoi, de-a lungul veacurilor următoare, au apărut iarăși cîteva monumente cu spațiul naosului, sau al pronaosului, divizat. Am arătat însă mai sus că ele au fost excepții, «derogații» de la modul specific românesc de a gîndi spațiul

<sup>57</sup> Amintim aici că, de fapt, în Serbia moravă existau două tipuri de triconcuri: unul, adus de la Athos, cu patru stâlpi centrali sub turla naosului, și al doilea, reprezentînd o prelucrare locală, autentic sîrbească a primului, cu stâlpii

trași în pereții laterali în chip de pilaștri. E semnificativ însă că moldovenii l-au importat pe cel de-al doilea, adică tocmai pe cel care, nefragmentînd spațiul interior al monumentului, corespundea cel mai bine concepției lor spațiale.



interior. Cea mai interesantă dintre aceste derogări este biserica lui Neagoe Basarab de la Argeș, care a folosit de model și altora mai târziu. Menită de ctitorul ei să reînvie splendoarea de mult apusă a Bizanțului, ea a repus ostentativ în operă, pe lângă elemente decorative debordând de lux oriental, și câteva elemente dintre cele mai caracteristice ale arhitecturii bizantine, și, în primul rând, coloanele și stâlpii.

Ajungând să ne explicăm care au fost rațiunile adinci ce i-au îndemnat pe autorii Putnei să simplifice bazilica trinavă de la Rădăuți și s-o transforme într-o mononavă, să reluăm acum, într-o ultimă și scurtă apreciere, chestiunea păstrării pe pereții laterali ai acestei mononave a arcadelor oarbe. Am arătat mai sus că motive de ordin politic-dinastic i-au inspirat lui Ștefan cel Mare gândul ca, atît prin aspectul ei exterior, cît și prin cel interior, necropola pe care și-o înălța să trezească în mintea supușilor săi analogii directe și semnificative cu necropola întemeietorului. Este de la sine înțeles că asemenea intenție din partea ctitorului a implicat, chiar de la începutul proiectării monumentului, ideea amplasării demonstrative a mormintelor sale și ale familiei sale în exact același mod ca și la Rădăuți. La Rădăuți, navele laterale nefiind boltite longitudinal, ci întrerupte cu cilindri transversali — șase în naos și patru în pronaos —, dau impresia unei suite de foarte adînci arcade oarbe ce-și fac față, perechi-perechi, de o parte și de alta a navei centrale. Jos, în fundul acestor arcade se află, adosate pereților laterali ai bisericii, mormintele lui Bogdan I și ale urmașilor săi. O ambianță spațială similară au vrut să obțină, pentru mormintele ce aveau să-și găsească locul în noul edificiu, și autorii Putnei. Tocmai aceasta a și fost cauza ce i-a îndemnat să nu renunțe cu totul la stîlpii trinavei de la Rădăuți, ci să-i alipească de pereții laterali și să realizeze astfel niște arcade oarbe care să amintească nemijlocit pe cele ale bisericii întemeietorului, și care să adăpostească în penumbra lor mormintele familiei reîntemeietorului. Cu alte cuvinte, arcadele oarbe de la Putna nu au fost realizate din motive constructive (nevoia de a spori rezistența zidurilor laterale față de presiunea bolții cilindrice), ci din motive de ordin psihologic. Că lucrurile s-au petrecut întocmai așa o confirmă, de altfel, și mormintele de la Dolhești, care se află și astăzi la locurile lor, sub marile arcade oarbe ale pronaosului. Aici se vede cum nu se poate mai bine că, în economia generală a spațiului interior al monumentului, puternicele nișe au fost concepute în mod deliberat ca spații funerare, admirabil potrivite pentru a primi în ele mormintele ctitorilor.

Dar procesul de simplificare specific gîndirii constructorului român a mers în continuare. În 1492, adică la vreo două decenii după construirea Putnei și Dolheștilor, cel mai înalt demnitar al lui Ștefan cel Mare, vestitul logofăt Ioan Tăutul, și-a făcut o capelă-necropolă la reședința sa particulară de la Bălinești. Monumentul e remarcabil și cu dărnice lucrat, dar, așa cum am amintit într-un capitol anterior, nu are arcade oarbe, ci numai dublouri sprijinite pe elegante mănunchiuri de colonete. Înseamnă că, deși necropola de plan drept devenise, în urma exemplului de la Putna, tradițională în arhitectura moldovenească a epocii, oamenii renunțaseră între timp la arcadele oarbe care, deși reprezentaseră la vremea lor o simplificare față de Rădăuți, apăreau totuși ca un element ce stînjenea deplina unitate spațială a încăperilor unei biserici. Cu atît mai puternică ne apare această tendință spre simplificare dacă ne gîndim că, renunțînd la arcadele oarbe, logofătul renunța implicit la ideala posibilitate de amplasare a mormintelor în grosimea zidurilor, urmînd ca ele să fie săpate — cum s-a și întîmplat — în cuprinsul ariei de circulație a monumentului.

În încheierea prezentului capitol dorim să scoatem în lumină un lucru care ni se pare că rezultă în mod firesc din întreaga demonstrație. Deși la o primă vedere n-ar fi exclus ca cineva să creadă că, potrivit opiniei lui V. Vătășianu, biserica din Bălinești este, ca tip de structură, o construcție longitudinală *simplă*, adică transpusă din lemn în piatră și continuînd, deci, străvechea tradiție a arhitecturii de lemn, o analiză comprehensivă a gîndirii arhitectonice moldovenești arată că biserica din Bălinești este, în realitate, o construcție longitudinală *simplificată*, adică derivînd, prin Putna lui Ștefan cel Mare, din Rădăuții lui Bogdan I, ceea ce este cu totul altceva. Judecata finală care se impune este că nu bisericile de lemn de străveche tradiție autohtonă, ci Putna lui Ștefan a fost factorul

care a afectat atât de puternic destinele arhitecturii moldovenești de zid, determinând reapariția tipului de biserică de plan drept. Dacă nu ar fi fost Putna cu marea ei faimă, boierii ar fi continuat tradiția necropolelor de tip triconc și nu ar fi luat ca izvor de inspirație bisericile de lemn, tocmai pentru că, fiind boieri, acele biserici li s-ar fi părut prea modeste, prea țărănești pentru orgoliul lor de mari feudali<sup>58</sup>. Altfel stau lucrurile cu viziunea spațiului interior. Acesta nu e un element de morfologie, de forme exterioare care să placă sau să displacă cuiva în funcție de pretențiile sale, mari sau modeste, ci un element de adâncă trăire interioară, formată în subconștient de-a lungul veacurilor, în condiții materiale și spirituale speciale, și devenită la un moment dat în istoria unui popor o trăsătură caracteristică, un *specific național*. Iată de ce ceea ce poate fi și trebuie atribuit cu dreptate străvechilor tradiții ale bisericilor de lemn este tocmai această viziune spațială, care a fost răspunzătoare pentru impresionanta aderență a românilor de pretutindeni față de biserică cu o singură navă, și care a dus, în Moldova la un proces destinat a juca un rol de crucială importanță în evoluția arhitecturii acelei țări: transformarea bazilicii trinave într-o bazilică mononavă.

★

Un lucru despre care nu s-a vorbit pînă acum în istoriografia arhitecturii medievale moldovenești e faptul că tipul de bazilică mononavă cu boltă cilindrică și arcade oarbe nu este o creație exclusiv moldovenească, ci se întîlnește pe o imensă arie a creștinătății medievale, din Armenia<sup>59</sup> și Mesopotamia<sup>60</sup> veacurilor V—X, pînă în Mediterana bizantină<sup>61</sup> și Dalmația sîrbească<sup>62</sup> a veacurilor IX—XII, pînă în Spania veacului IX<sup>63</sup> și Franța epocii romanice<sup>64</sup>. Pînă și în modesta arhitectură bulgărească de după căderea sub turci apare, prin veacul al XVI-lea, acest tip pe care bulgarii nu-l practicaseră pînă atunci<sup>65</sup>. Iată un fenomen interesant. Cum s-a putut întîmpla ca exact același tip de edificiu cu Putna lui Ștefan să fi apărut cu atîtea veacuri înainte și în atîtea locuri ale lumii medievale? Oare prin realizarea unui arhetip și apoi prin contaminare succesivă? În nici un chip, deoarece împingînd teza influențelor pînă la ultimele ei consecințe, ar urma să nu acceptăm ca reprezentînd un act creator decît un *singur monument* — de exemplu o biserică armenească din veacurile V—VI — și să presupunem apoi că toate monumentele ulterioare nu au însemnat decît repetarea mecanică a aceluiași impuls primordial, dotat cu o misterioasă forță de penetrație în cele mai diferite zone de cultură ale unei gigantice arii geografice, și neschimbat în manifestările sale timp de o mie de ani. Or, exemplul unui proces derivativ atât de organic cum e cel moldovenesc infirmă, prin însuși faptul că s-a putut produce, valabilitatea de principiu a tezei influențelor, oferindu-ne, dimpotrivă, temeiuri serioase pentru reexaminarea de ansamblu a fenomenului de care vorbim. Desigur, nu încapem îndoială că marea majoritate a mononavelor cu boltă cilindrică și arcade oarbe din regiunile semnalate mai sus au consti-

<sup>58</sup> O consecință directă a acestei judecăți este că biserica boierului Vitolt, presupusă de unii autori (Gr. Ionescu, V. Vătășianu) a fi fost construită anterior domniei lui Ștefan cel Mare, urmează a fi datată ulterior Putnei și chiar Dolheștilor, fiindcă reprezintă, ca și Bălineștii, o simplificare a tipului Putna-Dolhești. Gh. Balș, care o încadra între 1552 și finele veacului al XV-lea sau începutul celui următor, arată că, «avînd în vedere simplitatea clădirii, am fi dispuși s-o datăm mai curînd mai înapoi în timp decît mai înainte, adică s-o apropiem mai mult de data de 1452». Ținînd seama că Gh. Balș considera și el, că biserica în discuție reprezintă o simplificare a tipului Dolhești, pare a rezulta că autorul ar fi fost înclinat s-o dateze ușor după biserica lui Șendrea, ceea ce ar corespunde cu propria noastră datare.

<sup>59</sup> A. SAINIAN, în *Очерки по истории армянского искусства*, 2, Erevan, 1964, p. 98—99.

<sup>60</sup> GERTRUDE BELL, *The Churches and Monasteries of the Tur-Abdin*, în J. Strzygowski și M. von Berchem, *Amida*, Heidelberg-Paris, 1910, p. 243, 249, 251, 256.

<sup>61</sup> G. GEROLA, *Monumenti veneti nell'isola di Creta*, II, Veneția, 1908, p. 106—198.

<sup>62</sup> A. DEROKO, *Монументална и декоративна архитектура средновековнои србији*, Belgrad, 1962, p. 43, fig. 39; G. BOSKOVIC, *Архитектура средњег века*, Belgrad, 1967, p. 184—185 (Tot acolo și literatura mai veche la p. 355, col. 2).

<sup>63</sup> A.W. CLAPHAM, *Romanesque Architecture in Western Europe*, Oxford, 1936, p. 17.

<sup>64</sup> G. ДЕНЮ și G. VON BEZOLD, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Stuttgart, 1884, p. 324—326.

<sup>65</sup> Кратка история на българската архитектура, Sofia, 1965, p. 167.

tuit copii ale unor prototipuri, întocmai cum Dolheștii sau Voiovățul au constituit copii după Putna. Dar nu încap de asemenea îndoială că, întocmai ca și Putna, prototipurile au apărut, cel puțin în unele dintre regiunile menționate, ca urmare a unui efort creator local, fără legătură cu ceea ce se făcuse cândva în alte regiuni. Așa cum foarte judicios observa odinioară (cu privire la altă chestiune) A. Clapham, cunoscutul specialist în arhitectură romanică, « rezolvarea unei probleme de structură nu este în nici un fel analogă cu asemenea probleme precum geneza unică a rasei umane, chiar și dacă am accepta-o, și teoria descoperirii sau redescoperirii independente este în mult mai mare măsură în acord cu probabilitatea. . . »<sup>66</sup>.

E de observat că nici istoricii români și nici cei străini nu au studiat comparativ chestiunea originilor mononavei cu arcade laterale. Unii dintre ei nu pomenesc decât monumentele din țara care îi interesează, lăsând impresia că nu au cunoștință despre existența acestui tip și în alte țări. Alții, puțini, deși remarcă — precum G. Millet<sup>67</sup> — că tipul de monument pe care-l studiază există și aiurea, nu încearcă totuși o explicație a fenomenului, părăind cel mult a înclina spre teza diseminării prin contaminare. Iar când abordează problema rațiunii de a fi a arcazelor oarbe, și unii și alții oferă criterii exclusiv constructive: arcadele oarbe ar fi fost puse în operă cu scopul de a întări rezistența zidurilor laterale față de presiunea bolții cilindrice<sup>68</sup>. Dar dacă era vorba numai de o chestiune de rezistență, nu erau oare suficiente fie simpla îngroșare a zidurilor, fie utilizarea arcurilor dublouri pe pilaștri, fie, în cazul unei presiuni mai mari a bolții, îmbinarea ambelor procedee? Arhitectura medievală cunoaște multe exemplare din cele trei categorii. De ce să aplici procedeul mai complicat și mai pretențios ca execuție tehnică al arcazelor oarbe, când ai la îndemână procedee mai simple? Un adevărat constructor nu face niciodată lucruri inutile din punctul de vedere al rezistenței, decât dacă intervin factori externi preocupărilor strict constructive<sup>69</sup>. Meditând asupra acestor posibili factori și având în minte și procesul atît de net local, adică independent de influenții din afară, ce se produsese în Moldova, am ajuns la încheierea că rațiunea de a fi a arcazelor oarbe, indiferent de epocile sau regiunile în care au apărut, poate fi rezumată în două cuvinte: prestigiul bazilical.

Marea bazilică cu trei nave devenise, încă de la oficializarea creștinismului ca religie de stat la începutul veacului al IV-lea, simbolul material cel mai impunător al victoriei noii religii. Ieșiți la lumină de prin catacombe și adunați în spațiul imens pe care-l închidea între zidurile sale un asemenea edificiu, bazilica cu trei nave le-a apărut creștinilor drept receptacolul cel mai impresionant cu puțință al harului divin coborît peste ei în timpul ofierii dramei liturgice. Or, caracteristica dominantă a acestui receptacol o constituiau cele două șiruri paralele de arcade (pe coloane în Occident, pe stâlpi masivi de zidărie în Orient) ce despărțeau nava centrală de cele laterale, atrăgînd privirile tuturor, ca două magnetice linii de forță, spre locul sacrosanct al edificiului: absida altarului. Această magnifică dinamică spațială, care impresionează și astăzi atît de puternic ochiul privitorului, a încărcat arcadele laterale cu un simbolism special, făcîndu-le să se implanteze adînc în optica și în psihologia individului. De aici considerăm că provine imensa popularitate de care s-au bucurat arcadele în arhitectura bizantină timpurie, ele ajungînd o adevărată obsesie arhitectonică și începînd a fi utilizate *detașat*, în tot felul de construcții religioase. Unele dintre ele, ca Sf. Sofia din Constantinopol (537), mai păstrau reminiscențe din structura bazilicală, altele însă, ca San

<sup>66</sup> « The solution of a structural problem is in no sense analogous to such problems as the unique genesis of the human race, even if that be accepted, and the theory of independent discovery or redesccovery is far more in accord with probability. . . » (A.W. CLAPHAM, *op. cit.*, p. 1).

<sup>67</sup> G. MILLET, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris, 1916, p. 46—47.

<sup>68</sup> Vezi, de pildă, G. Millet, *op. cit.*, p. 46; V. VĂTĂȘIANU, *Arta feudală în țările române*, p. 626—627; A. SĂINIAN,

*op. cit.*, p. 98; Kr. Miliatov, *Кратка история...*, p. 167.

<sup>69</sup> Există, e adevărat, și mononave în care arcadele oarbe au și rol constructiv, ele preluînd efectiv împingerile laterale exercitate de boltirea monumentului. Aceasta însă numai în cazul în care boltirea cilindrică a fost fie întreruptă de o turlă, fie înlocuită cu cupole. Este vorba de construcțiile, pe care J. Strzygowski le-a numit Kuppelhallen. Fideli termenului de mononavă introdus în prezentul studiu, noi le vom numi mononave cu turlă și mononave cu cupole.

Vitale din Ravenna (548), erau edificii centralizate, fără alte legături cu bazilica decât tocmai arcadele, precum și ambulatoriul ce le înconjoară și care nu reprezintă altceva decât transformarea navelor laterale într-o galerie circulară <sup>70</sup>. Dar obsesia arcadelor s-a manifestat și în alt chip, care ne interesează direct în studiul de față. Când dintr-un motiv sau altul (tendința spre unitate spațială, lipsa de suficiente mijloace materiale etc.) s-au construit edificii cu o singură încăpere, dar s-a urmărit totodată ca ea să păstreze simbolismul arcadelor, aceste arcade au fost adosate zidurilor laterale ale edificiului și transformate în arcade oarbe. Dacă edificiul a fost de plan drept, el a devenit – cum s-a întâmplat în Armenia – întocmai tipul care formează obiectul studiului nostru: bazilica mononavă cu boltă cilindrică și arcade oarbe. Dacă a fost de plan centralizat, el a devenit o construcție de tipul faimosului baptisteriu ortodox din Ravenna (începutul secolului al V-lea), în care obsesia arcadelor a mers atât de departe încât ele au fost așezate în două rînduri suprapuse, de jur împrejurul zidurilor! (fig. 6).

Fenomenul care s-a produs în arhitectura bizantină sau armenescă în faza lor timpurie s-a repetat mai târziu și în alte regiuni ale lumii medievale, ca, de pildă, Spania sau Franța. Dacă este adevărat, cum ne pare foarte probabil, că mononava Santa Maria de Naranco, construită între anii 842 și 847 lângă Oviedo, a fost nu o biserică, cum a devenit ulterior, ci sala festivă a palatului regelui Ramiro I al Asturiei <sup>71</sup>, atunci arcadele ei oarbe au avut același rol de a stabili o legătură simbolică între Atotputernic și reprezentantul său pe pământ pe care-l avuseseră, cu două secole în urmă, și arcadele oarbe ale mononavei construite de Nerses al III-lea, catolicosul Armeniei, ca sală festivă în palatul său de la Zvartnots <sup>72</sup>. Cît privește Franța, încă Bezold și Dehio remarcă, spre finele secolului trecut, că francezii din sud au construit mononave cu arcade oarbe de-a lungul întregii epoci romanice <sup>73</sup>, adică – subliniem noi – *paralel* cu marile bazine cu trei nave. Într-o țară în care popularitatea și frecvența bazilicilor cu trei nave era așa de mare, este evident că nu viziunea locală a spațiului unic, ca în Armenia sau Moldova, ci mijloace economice mai reduse sau, alteori, intenția de a realiza un interior mai intim i-au dus pe ctitorii și constructorii respectivi la edificarea mononavelor cu arcade oarbe.

Că obsesia arcadelor, adică un factor psihologic și nu unul constructiv, a stat la baza împingerii lor în zidurile perimetrice ale edificiului și deci păstrării lor sub formă de arcade oarbe ne-o dovedesc de altminteri, în mod peremptoriu, acele bazine ale Occidentului romanice în care sînt prezente, unul lângă altul, ambele procedee. Unul din exemplele cele mai elocvente îl constituie, credem, bazilica San Miniato al Monte de lângă Florența, monument de debut al romanului în Italia florentină, construit în veacul al XI-lea. Numită biserică e o bazică cu trei nave, cu două șiruri de frumoase arcade pe coloane, admirabil decorate cu incrustații de marmură (fig. 7). Or, ce vedem? Întocmai aceleași arcade, cu aceleași motive de incrustație, se continuă de-a lungul emiciclului absidei altarului în chip de arcade oarbe și, evident, fără nici un rol constructiv! (fig. 8). Mai mult ele au fost scoase și la exteriorul monumentului și aplicate pe fațada lui principală. Aici avem a face cu o vizibilă trecere a simbolului în decorativ (fig. 9). Și procesul se va dezvolta, căci, atât bazilica San Miniato, cît și alte vreo două edificii cu similară insistență pe ideea de arcade sînt nu numai monumente de debut al romanului florentin, dar, totodată, primele manifestări arhitectonice ale proto-renașterii italiene <sup>74</sup>. Drept care, în secolele următoare, și mai ales în epoca Renașterii dezvoltate, adică într-o perioadă de laicizare din ce în ce mai puternică a artei, arcadele de străvechi origini și semnificații bazilicale vor deveni unul din motivele decorative cele mai populare și mai caracteristice ale arhitecturii italiene, atât religioase, cît și civile.

<sup>70</sup> Impresia pe care ți-o produce un asemenea monument este că te afli într-un fel de bazică rotundă, și, privind lucrurile prin prisma sentimentului spațial în istoria arhitecturilor, expresia nu ni se pare de loc riscată.

<sup>71</sup> A. СЛАВНУМ, *Romanesque Architecture*..., p. 17.

<sup>72</sup> N. ТОКАРСКИ, *Архитектура Армении*, IV–V, Ереван, 1961, p. 70, precum și planul de la p. 68 și reconstituirea schematică de la p. 71. Deși puțin se mai păs-

trează din elevația zidurilor sălii, înaintînd încet pe axa ei longitudinală ai senzația că pășești printr-o bazică ruinată.

<sup>73</sup> G. ДЕНЮ și G. VON БЕЗОЛД, *op. cit.*, p. 324.

<sup>74</sup> Pentru relația dintre romanice și proto-renaștere în arhitectură, vezi V. ЛАЗАРЕВ, *Происхождение итальянского Возрождения*, Moscova, 1956, p. 66–73, precum și bogata literatură indicată la p. 201, nota 114.



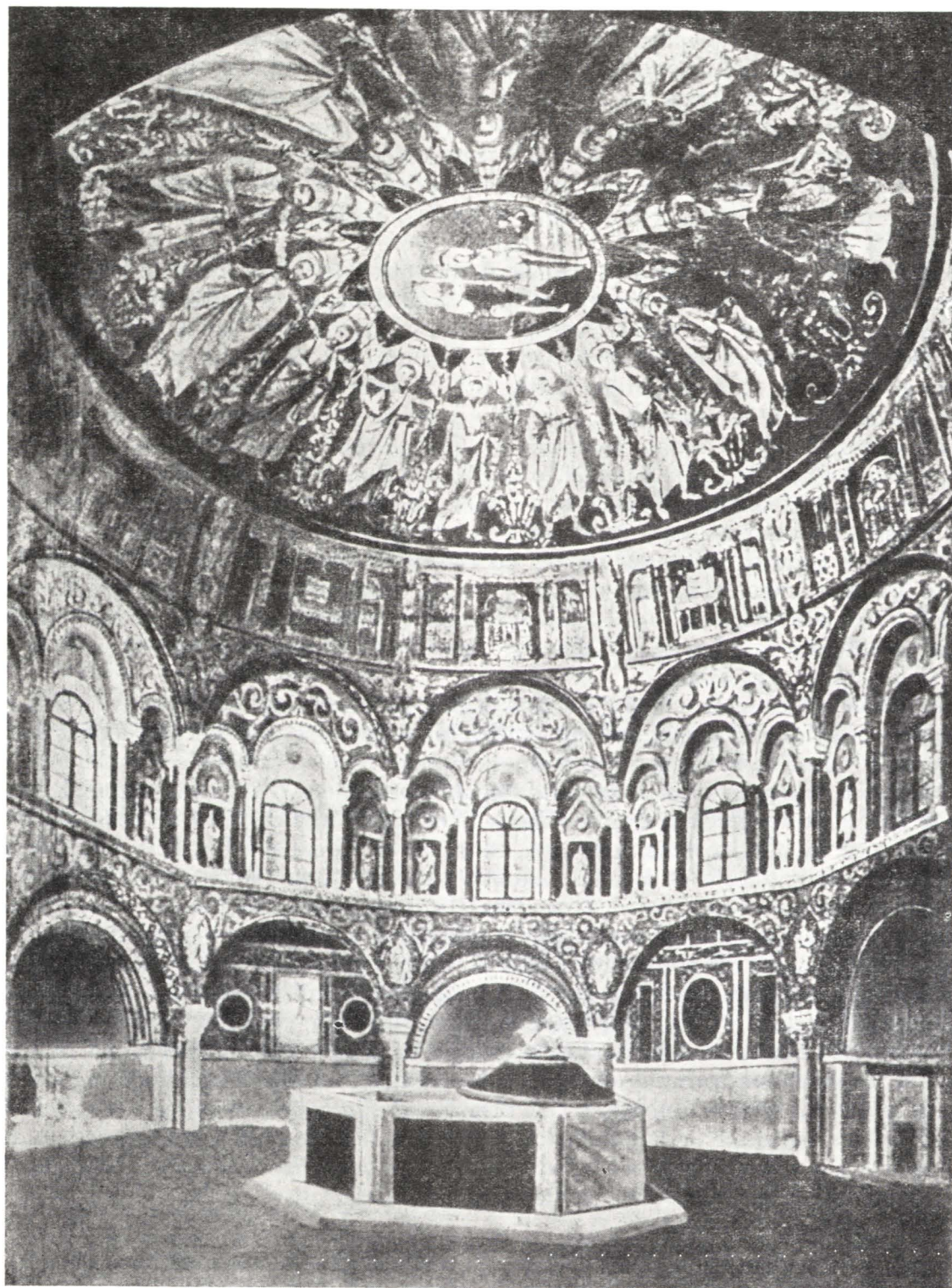


Fig. 6. — Baptisteriul ortodox din Ravenna, începutul sec. V. Vedere interioară.





Fig. 7. — Bazilica San Miniato al Monte, Florența, sec. XI. Vedere interioară.





Fig. 8. — Bazilica San Miniato al Monte, Florența, sec. XI. Vedere interioară a absidei altarului.



În încheierea celor de mai sus, un lucru rămîne, credem, clar : indiferent care au fost motivele — foarte diferite, după cum am văzut — ce i-au îndemnat pe oamenii evului mediu creștin să construiască mononave, aplicarea arcadelor oarbe pe pereții laterali a pornit întotdeauna, de la Nerses al III-lea pînă la Ștefan cel Mare, din respectul, din venerația

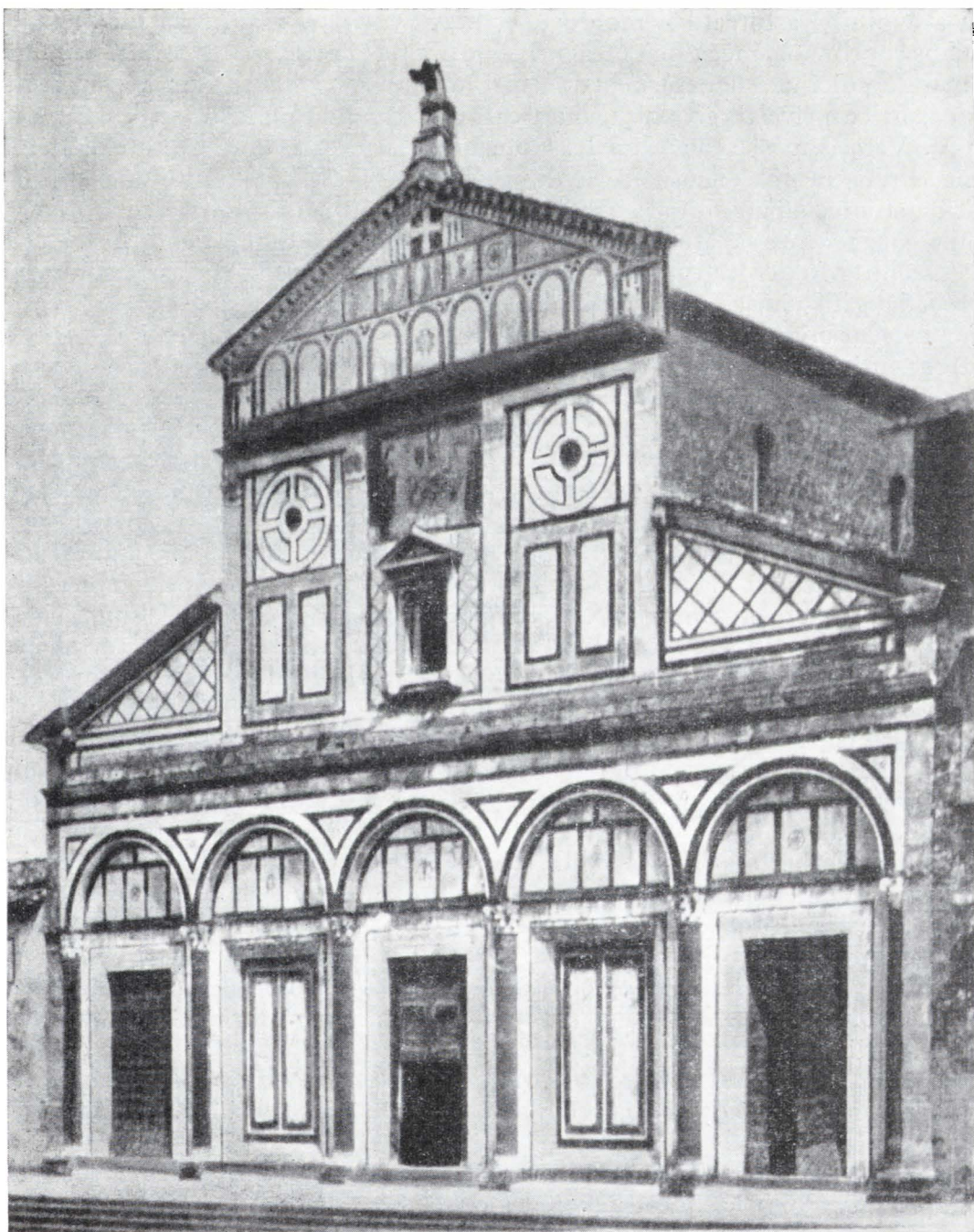


Fig. 9. — *Bazilica San Miniato al Monte, Florența, sec. XI. Fațada principală.*

pentru bazilica cu trei nave ; în unele medii de cultură pentru că bazilica cu trei nave era simbolul victoriei creștinismului, în alte medii, ca în Occidentul romanic, pentru că ea venea cu un impunător trecut în spatele ei, în Moldova lui Ștefan pentru că în ea odihneau rămășițele pămîntești ale întemeietorului de țară. Iată probleme de largă respirație, care îndreaptă

istoria artei spre filozofia culturii, adică spre acel orizont de gândire care ar trebui să constituie adevărata ei finalitate și justificare.



După turul de orizont pe care l-am efectuat în capitolul precedent, să revenim acum asupra unei particularități de structură ce prezintă o importanță considerabilă în studierea de ansamblu a evoluției arhitecturii moldovenești. A avut oare necropola lui Ștefan, în afară de altar, naos și pronaos, încă două încăperi — gropniță și pridvor — cum susțin unii autori? Nu dispunem de nici un element pentru a sprijini această opinie. Dimpotrivă. Vom observa mai întâi că, în ce privește gropnița, unul din cele două argumente — de fapt supoziții — aduse de V. Vătășianu și reluate de N. Constantinescu, și anume că autorii Putnei nu au făcut decît să reia un procedeu mai vechi, utilizat încă la Moldovița lui Alexandru cel Bun, e infirmat de studiul amănunțit al acestui din urmă monument. Unii cercetători au remarcat mai de mult — iar recente săpături arheologice au confirmat în chip definitiv<sup>75</sup> — că așa-zisa gropniță a vechii Moldovițe este, în realitate *pronaosul* bisericii, iar așa-zisul pronaos este o încăpere adăugată cîndva, mai tîrziu, monumentului inițial.

Nici celălalt argument — care se referă atît la gropniță, cît și la pridvor — , și anume că « ar fi fost curios ca Ștefan, care își alesese locul de odihnă la Putna, să fi înzestrat totuși mănăstirea Neamțu cu o biserică mai amplă », nu rezistă mai bine analizei critice. Mărturisim că nu vedem cum am putea infirma raționamentul lui Gh. Balș, raționament profund dialectic și ieșit dintr-o cunoaștere adîncă a evoluției arhitecturii moldovenești. Gh. Balș spunea, după cum ne amintim, că dacă Putna ar fi avut pridvor și gropniță ca Neamțul « . . . dintre toate bisericile care au urmat (și dintre care unele sînt destul de mari) s-ar fi găsit o imitație, precum Neamțul a găsit mai tîrziu. Este — încheia Balș — un argument suficient pentru ca să credem că nu mai avem planul primitiv ».

Nu dorim să creăm impresia că cedăm tendinței comode de a simplifica mecanic lucrurile și de a reconstitui un complicat proces istoric sub chipul atrăgător al unei filiații foarte liniare, foarte « logice ». . . și total greșite. Dar nici nu dorim să evităm a reconstitui în toată rigoarea sa un proces atît de realmente logic și consecvent, cum a fost arhitectura moldovenească din perioada clasică, de teama de a nu fi bănuïți de schematizare. Există în istoria culturii, datorită unor condiționări speciale pe care istoricul trebuie să le lămurească, procese evolutive foarte complicate, contradictorii sau discontinue, în care e greu de urmărit un fir roșu. Este, de pildă, cazul arhitecturii medievale bulgărești. Pentru a ne limita la un singur exemplu : negăsindu-se nici un fel de știri precise cu privire la data construirii remarcabilei biserici din Zemen, specialiștii o « plimbă » din secolul al XI-lea pînă în secolul al XIV-lea<sup>76</sup> pentru simplul motiv, că, fiind un unicat, pe teritoriul bulgăresc nu există monumente, necum grupuri de monumente, între care ea să poată fi precis încadrată. Există însă în istoria culturii — datorită iarăși unor condiționări pe care istoricul trebuie să le lămurească — și procese evolutive care au acel fir roșu și care impresionează tocmai prin consecvența dezvoltării gândirii logice, din treaptă în treaptă, de la o creație la alta. Este, de pildă, cazul arhitecturii armenesti sau al arhitecturii moldovenești din perioada clasică. În asemenea cazuri este imposibil să « scoți » o fază de la locul ei și să o plasezi înaintea unei faze anterioare ei.

Revenind la obiect: așa cum nu putem plasa — chiar dacă nu am cunoaște datele înscrise în pisanii — biserica foarte evoluată de la Sf. Gheorghe — Hîrlău (1492) înaintea grupului bisericilor din Pătrăuți, Milișăuți, Voroneț și Sf. Ilie (1487 și 1488), sau grupul bisericilor din Borzești (1493), Războieni (1496) și Piatra (1498) înainte de Dolhești (nu mult după 1470), tot așa nu putem atribui inovația gropniței și a pridvorului unui monument anterior Neamțului. În ce privește spațiul funerar, am văzut că el fusese rezolvat la Putna

<sup>75</sup> GH. CANTACUZINO, *Vechea mănăstire a Moldoviței*. . .

<sup>76</sup> N. МАВРОДИНОВ, *Връзките между българското и руското изкуство*, Sofia, 1955, p. 45 (sec. XI); M. ВІСЕВ, *L'architecture en Bulgarie*, Sofia, 1961, p. 35 (sec. XII); idem, *Bulgarian Architecture 13th—14th Centuries*, in

*Medieval Bulgarian Culture*, Sofia, 1964, p. 83 (sec. XII); K. МИХАТЕВ, in *Кратка история* . . . , p. 110 (sec. XIV); idem, in *Всёобщая история архитектуры*, 3, Moscova, 1966, p. 403.

și Dolhești prin construirea arcadelor oarbe. Chiar și mai târziu, când tendința spre simplificare a dus la desființarea acestui gen de spațiu funerar, însuși faptul că Ioan Tăutul și-a plasat mormintele în aria de circulație a bisericii arată că nici lui și nici constructorului nu le venise în minte ideea de a amenaja în cuprinsul edificiului o cameră specială pentru morminte. Și numai de economisire de mijloace bănești nu poate fi bănuit ctitorul unui monument ca Bălineștii. Abia în momentul de apogeu al dilatării viziunii arhitectonice a moldovenilor a apărut tendința de a multiplica numărul încăperilor bisericilor. De ce amplificarea dimensiunilor monumentelor religioase s-a manifestat în Moldova prin adăugirea de noi încăperi, mai de grabă decât prin sporirea dimensiunilor încăperilor existente, e altă chestiune — importantă — dar care nu ne interesează aici. Fapt este că Neamțul a fost cea mai mare biserică ridicată pînă atunci pe pămîntul Moldovei și nu întîmplător tocmai la Neamț au apărut pentru prima dată gropnița și pridvorul.

E adevărat că la moartea lui Bogdan cel Orb, fiul lui Ștefan cel Mare, în 1517, cronica domnească notează că voievodul a fost îngropat în « marele pronaos » (въ велицѣхъ прѣдпратѣхъ) <sup>77</sup> al bisericii de la Putna, ceea ce pare a arăta că la acea dată monumentul va fi avut și un « pronaos mic », adică un pridvor. Dar la moartea lui Bogdan cel Orb trecuseră 20 de ani de la construirea Neamțului, timp suficient pentru ca Ștefan sau urmașul său să fi împodobit și Putna cu un pridvor, după modelul Neamțului. Oricum, împrejurarea că în pridvor se află mormîntul mitropolitului Teoctist, mort în 1478, nu constituie, cum cred autorii raportului săpăturilor din 1955 <sup>78</sup>, un argument în plus în sprijinul ipotezei că pridvorul ar fi fost construit o dată cu întreaga biserică, în 1466–1470, ci, dimpotrivă, un fapt căruia săpături viitoare vor trebui să-i găsească explicația. Căci nu e oare curios să vedem mormîntul veneratului Teoctist I — care-l unsese ca domn pe Ștefan cel Mare și-i sfințise și necropola la terminarea ei — plasat în partea stîngă a pridvorului, în vreme ce mormîntul mitropolitului Iacov (restauratorul din veacul al XVIII-lea al mănăstirii) se află în partea din dreapta, adică pe locul de cinste? După părerea noastră, e foarte probabil ca reconstruirea radicală a Putnei în veacul al XVII-lea, cît și lucrările de restaurare din veacul al XVIII-lea să fi impus deshumări și mutații în ordinea de pînă atunci a mormintelor.

De altfel, ar fi și de mirare ca pridvorul — acest element de prestață pentru o biserică, și care-i apăra totodată interiorul de contactul direct cu exteriorul, cu viscolul, cu ploile, să fi fost cunoscut arhitecților moldoveni încă de la Putna, dar să nu fi fost aplicat unui edificiu atît de important și de luxuos realizat precum e biserica palatului domnesc din Hîrlău, construită de Ștefan cel Mare în 1492.

★

Dacă săpăturile vor arăta că prima biserică a mănăstirii Putna a fost, totuși, un triconc, autorului prezentului studiu nu-i va rămîne decît să se consoleze cu vorbele lui Renan, care-l impresionaseră cîndva și pe Frans Cumont: privilegiul de a fi primul în publicarea unui lucru inedit riscă să fie « le privilège de la priorité dans l'erreur ».

<sup>77</sup> Cronicile slavo-române din sec. XV–XVI publicate de ION BOGDAN, ed. P.P. Panaitescu, București, 1959, p. 60

și 66.

<sup>78</sup> Raport asupra săpăturilor din anul 1955..., p. 269.



# CONSIDERAȚII DESPRE FAȚADA BISERICII LUI NEAGOE DIN CURTEA DE ARGEȘ

de PAVEL CHIIAIA

**I**ntro lucrare apărută recent, care tâlmăcește complexitatea de idei materializate în vestita ctitorie a lui Neagoe Basarab din Curtea de Argeș, se arată că « fațada principală (de vest) este concepută în funcție de un element central, pe care întreaga compoziție arhitecturală tinde să-l pună în evidență și să-l valorifice: ansamblul, ușor proeminent față de planul vertical al zidului ce încadrează intrarea » <sup>1</sup>.

Acest portal care iese din planul zidului și care adăpostește icoana de hram într-o lunetă încadrată de un arc cu intradosul decorat cu flori de crin se află în același ax cu agheasmatarul bogat ornat cu sculpturi, de care îl despart cele 12 trepte « semnînd douăsprezece seminții ale lui Israil » <sup>2</sup>. Privirile credincioșilor, reținute de frumosul agheasmatar, erau în continuare purtate către intrarea bisericii, urmînd aceeași direcție pe care o făceau și pașii lor. Faptul că fleuronii masivi care înconjură terasa din fața bisericii, constituind un cadru potrivit pentru baldachinul de piatră din mijloc, se întrerupeau pentru a permite accesul la intrarea sfîntului locaș, exact în dreptul acestui baldachin, ne îndeamnă să credem că arhitectul a intenționat un traseu obligat, cu punctul de convergență sub agheasmatar, după care se succedau treptele către portal. Continuitatea între agheasmatar și portal este subliniată de prezența acelorași fleuroni ferăstruiți, care împodobesc intradosul arcurilor celor două construcții; privite din orice unghi, ornament eleagheasmatarului par un reflex al celor care adăpostesc icoana hramului.

De fapt, ieșirea din planul fațadei a portalului în direcția agheasmatarului și corespondențele subtile ale celor două realizări arhitecturale par a indica faptul că, deși distanțat de biserică, agheasmatarul îi aparține ca o prefigurație a frumuseții și înalțelor ei semnificații. Pentru această interpretare ar pleda și faptul că arhitectul necunoscut « pardosi toată biserica, tinda și altariul împreună și acel cerdăcel, cu marmură albă » <sup>3</sup>, legînd astfel, o dată mai mult, baldachinul de piatră cu restul bisericii.

Înseși chipurile zugrăvite în luneta icoanei de hram a portalului și pe intradosul cupolei agheasmatarului își corespund, constituind o altă trăsătură de unire. Într-adevăr, în prezent constatăm în luneta icoanei de hram pe Maica Domnului cu brațele ridicate (« orantă ») și pe Iisus copil, în poala sa, binecuvîntînd cu dreapta și ținînd în stînga un rulou (volumen), așa cum apare în fotografiile executate înaintea restaurării din 1875–1886 <sup>4</sup> și așa cum o descrie și Ludovic Reissenberger <sup>5</sup> în 1857. Zugrăveala agheasmatarului, înlocuită în prezent de către pictorul Jean-Jules Antoine Lecomte du Noüy cu chipul lui Iisus Emmanuel înconjurat de cei patru evangheliști, reprezenta pînă la restaurare pe « Maica Domnului <care —P.C.> tronează într-un veșmînt verde-sumbru și în mantie cărămizie; ea are mîinile ridicate. . . și

<sup>1</sup> EMIL LĂZĂRESCU, *Biserica mănăstirii Argeșului*, București, 1967, p. 36.

<sup>2</sup> *Istoria Țării Românești* (ed. C. Grecescu și D. Simonescu), București, 1960, p. 36.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> N. GHICA-BUDEȘTI, *Evoluția arhitecturii în Muntenia*, I, pl. LXXIX.

<sup>5</sup> L. REISSENBARGER, *L'église du monastère épiscopal de Curtea d'Argis en Valachie*, Viena, 1867, p. 16.



pe Iisus așezat în poala sa, înveșmîntat într-o tunică roșatică, cu o lizieră de aur; el binecuvîntează cu dreapta și ține în stînga globul crucifer. În stînga capului său se citesc literele I C, iar în dreapta X C, în timp ce în nimbul care îi înconjură capul strălucesc cele trei litere indicînd Sfînta Treime 'O 'O N (acela care este). . . Deasupra Maicii Domnului sînt literele cunoscute  $\overline{MP} \overline{\Theta Y}$ . Îngerii care o înconjură în mod obișnuit pe Maica Domnului lipsesc aci. Sub imaginea Maicii Domnului, pe pereții verticali ai edificiului pătrat, se văd imaginile cîtorva patriarhi și profeți care țin rotuli de hîrtie în mîini. . . Între ei sînt reprezentați cei patru evangheliști fără atributele lor. Pictura prezenta în partea inferioară o inscripție care s-a șters aproape în întregime și a devenit indescifrabilă »<sup>6</sup>.

Această prezentare a Maicii Domnului « orantă » cu Iisus a fost asemuită<sup>7</sup> cu cele care apar la fialele de la Muntele Athos, dar care legîndu-se de fîntîna țîșnitoare pe care o adăpostesc, fac parte din scena numită a « Izvorului tămăduirii » sau a « Izvorului cel primitoriu de viață », care este și el înfățișat. Deoarece la mănăstirea lui Neagoe terenul ridicat față de cîmpia din jur nu a permis realizarea fîntîinii țîșnitoare pe care o găsim la agheasmatarele athonite, reprezentarea Maicii Domnului « orantă » cu Iisus nu a mai fost dispusă pe baldachin în ansamblul scenei « Izvorul tămăduirii », ci în cea numită « De sus proorociei »: « Prea sf. fecioară șezînd pe scaun ca pre un prunc pre Hristos purtîndu-l. Și e din josul așternutului picioarelor această scriere : « Din început proorociei mai nainte te vestiră pre tine ». Și împrejurul ei proorociei într-acest chip: Patriarhul Iacov ținînd o scară, zice întru o hîrtie. . . »<sup>8</sup>.

Constatăm deci că atît pe cupola agheasmatarului, cît și în luneta portalului se află zugrăvită Maica Domnului « orantă », cu Iisus în poale. În primul edicul însă profeții țineau rulouri (volumene) în mîini, semnul vestirii lor despre Maica Domnului, în vreme ce în icoana hramului Iisus prezenta propriul rului în mînă, învățătura pe care a împărtășit-o oamenilor. Considerăm așadar agheasmatarul din fața ctitoriei lui Neagoe simbol al vestirii Maicii Domnului de către profeți, conceput ca un preludiu arhitectural și iconografic al bisericii propriu-zise, din care făcea parte.

În pronaosul bisericii, pe cele două cupole mici, chipul lui Iisus mai apărea o dată « protejat de brațele maicii sale », apoi singur, ca Iisus Emmanuel<sup>9</sup>, pentru ca în cupola mare a pronaosului și cea a naosului să fie reprezentat ca Iisus Pantocrator, Judecătorul<sup>10</sup>.

Vedem deci cum firul unitar al chipurilor Maicii Domnului cu Iisus care unea agheasmatarul de portal se despărțea în pronaos, reintegrîndu-se din nou, de astă dată cu înfățișarea lui Iisus, pentru a sfîrși iarăși cu imaginea Maicii Domnului din conca altarului « purtînd pe copilul Iisus, care ridică mîna dreaptă în semn de binecuvîntare și ține o carte cu stînga »<sup>11</sup>.

Această distribuție ritmică a chipurilor Maicii Domnului și a lui Iisus, corespunzînd canoanelor iconografice, pe axul longitudinal al bisericii, a determinat și reprezentările planurilor transversale, dintre care primul și cel mai important, cel al fațadei, trebuia să prezinte o explicație — de astă dată și scrisă — a semnificației bisericii și a împrejurărilor înălțării ei, tot astfel cum stema din turnul de intrare al mănăstirii glăsuia despre rosturile întregii așezări<sup>12</sup>.

Registrul superior al fațadei locașului închinat Adormirii Maicii Domnului, despărțit de un puternic brîu răsucit de cel inferior, prezintă aceleași ornamente (arcaturi și rozete) pe care le întîlnim și pe celelalte laturi. Registrul inferior înfățișează însă, în afară de panourile decorative din dreptul ferestrelor geminate, un șir de patru pisanii, la dreapta și stînga intrării, două încadrînd fereastra sudică și alte două cea nordică. Cele două pisanii din sud au fost sculptate o dată cu sfințirea bisericii la 15 august 1517, sau puțină vreme după aceea, deoarece

<sup>6</sup> Ibidem, p. 25—26.

<sup>7</sup> PAVEL CHIHAI, *Două fiale din Țara Românească construite de către voievodul Neagoe Basarab*, în *Glasul bisericii*, XXVI (1967), nr. 11—12, p. 1153.

<sup>8</sup> VASILE GRECU, *Cărți de pictură bisericească bizantină* (Erminia lui Dionisie din Furna), 1936, p. 212—213; M. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne*, Paris, 1845,

p. 290 și nota 2.

<sup>9</sup> L. REISSENBERGER, *op. cit.*, p. 13.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 11.

<sup>11</sup> Ibidem p. 12.

<sup>12</sup> PAVEL CHIHAI, *Deux armoiries sculptées appartenant aux voivodes Vlad Dracul et Neagoe Basarab*, în *Revue Roumaine d'histoire de l'art*, tome I (1964), nr. 1.

conțin pasaje din « svitocul » solemn redactat cu prilejul acestei festivități<sup>13</sup>, oricum înainte de 1526, când biserica a fost zugrăvită în continuare de voievodul Radu de la Afumați. Acest termen *ante quem* al executării celor două pisanii poate fi dedus din faptul că ele apar pe « modelul bisericii » din tabloul care reprezintă pe Neagoe Basarab și Doamna Despina (aflat în prezent la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România și, inițial, pe zidul sudic al compartimentului sudic pentru morminte din biserica mănăstirii argeșene).

Ambele pisanii din sud, cele originale, sînt scrise în slavonește. Cea din extremitatea sudică conține o invocație a lui Neagoe legată de eforturile meșterilor care au înălțat biserica. Cea alăturată, care îi face pandant, dincolo de panoul ornamentat al ferestrei din sudul intrării, ne revelă motivele care au îndemnat pe voievod să zidească locașul, daniile sale și dorința sa în legătură cu viitorul acestei așezări religioase<sup>14</sup>.

Cea de a treia pisanie, din nordul intrării, a fost așezată de Șerban Cantacuzino la 25 august 1682 și ne informează despre motivele care au îndemnat pe acest voievod să restaureze biserica, enumerîndu-se lucrările efectuate<sup>15</sup>, iar ultima, la extremitatea de miazănoapte, aparține restaurării isprăvite în 1886.

Merită a fi subliniat faptul, care nu a fost pus suficient în lumină pînă în prezent, că cele două pisanii din vremea lui Neagoe nu prezintă numai un interes epigrafic, ci și iconografic, textul fiind asamblat cu unele porțiuni zugrăvite. Cu alte cuvinte, avem de a face cu o alternanță de inscripții sculptate în piatră și suprafețe zugrăvite, unică în țările române, care arată o dată mai mult inventivitatea și elanul creator al meșterilor lui Neagoe.

Această alternanță de scriere și pictură, în strînsă legătură și care se completează reciproc — așa cum vom vedea — a existat de la origine pe pisaniiile lui Neagoe, deoarece constatăm că literele săpate ocolesc suprafețele lăsate întregi pentru a fi zugrăvite, care au fost deci prevăzute înainte de a se începe transpunerea textelor în piatră. Totodată, observăm că, în linii mari, zonele zugrăvite de pe pisaniiile originare sînt reproduse și pe « modelul bisericii » ținut în mîini de către Neagoe Basarab și Doamna Despina, care se afla în pronaos<sup>16</sup>.

Pe pisania din extremitatea sudică remarcăm în colțul superior, dinspre nord, « Mîna care binecuvîntează », înscrisă într-un sector de cerc, apărînd din trei segmente de cerc zugrăvite în culori diferite. Este « Mîna dumnezească », cea mai veche reprezentare a lui Dumnezeu, într-o triplă lumină, reprezentare a Sf. Treimi<sup>17</sup>. Pisania pe care se află această « Mîna a lui Dumnezeu » începe din dreapta sectorului de cerc zugrăvit, cu cuvintele: « Cu voia Tatălui și cu ajutorul Fiului și cu săvîrșirea Sfîntului Duh, Dumnezeu întru treime slăvit, iată cu dorință și osîrdie am poftit și am început acest cinstit hram. . . »<sup>18</sup>. Prin urmare, « Mîna care binecuvîntează » reprezintă pe însuși Dumnezeu invocat de către Neagoe la începutul pisaniei sale.

Pisania alăturată este mai complexă. Ea prezintă de asemenea de la origine, în partea superioară, în axul plăcii de piatră, imaginea Maicii Domnului care binecuvîntează cu brațele coborîte, avînd în poale pe Iisus, care binecuvîntează de asemenea.

Imaginea Maicii Domnului este firească la începutul acestei pisanii în care Neagoe arată că « avînd dorință și osîrdie către preasfîntul și dumnezeescul hram și lăcaș al cinstitei Adormiri a preasfîntei, cinstitei și preabinecuvîntatei stăpînei noastre, de Dumnezeu născătoare și pururea fecioară Maria, pe care l-am găsit domnia mea la Curtea de Argeș. . . am cugetat ca pe acest mai sus-zis hram să-l zidim din temelie. . . »<sup>19</sup>. Brațele Maicii Domnului și ale lui Iisus sînt lăsate în binecuvîntare, deoarece ei primesc o ofrandă, biserica despre care menționează pisania. Ctitorii apăreau îngenucheați, zugrăviți în partea inferioară a panoului de piatră, ca donatori.

<sup>13</sup> Idem, *Cele două locașuri ale Mitropoliei din Curtea de Argeș, deduse din hrsoavele bisericii lui Neagoe Basarab, în Mitropolia Olteniei*, XIX (1967), nr. 7—8, p. 600, nota 6.

<sup>14</sup> C. MIHĂILĂ, *Inscripțiile lui Neagoe Basarab și Radu de la Afumați din biserica mănăstirii Argeșului*, manuscris.

<sup>15</sup> L. REISSENBERGER, *op. cit.*, p. 44.

<sup>16</sup> Vezi NICOLAE VĂTĂMANU, *Revelații în tabloul cti-*

*torilor mănăstirii Curtea de Argeș, în Biserica ortodoxă română*, LXXXV (1967), nr. 7—8, p. 816 (hors texte).

<sup>17</sup> LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, tome II, I, Paris, 1957, p. 7.

<sup>18</sup> C. MIHĂILĂ, *op. cit.*

<sup>19</sup> *Ibidem*.



În prezent, această porțiune, care reprezintă cam un sfert din suprafața întregii plăci de piatră, este acoperită cu împletituri, realizate în piatră, în spiritul ornamentelor sculptate de la rozetele registrului superior, deosebindu-se însă de acestea printr-o aglomerare excesivă, îndepărtată de ordonanța decorativă a sculpturii originare. Fotografii mai vechi, anterioare restaurării din 1875 – 1886, cum ar fi aceea publicată în 1866 de către Carol Popp de Szathmary în volumul *Episcopia de Curtea de Argeș*<sup>20</sup>, ne încredințează că porțiunea inferioară a pisaniei de care ne ocupăm fusese acoperită de tencuială (și bineînțeles de zugrăvelă); o parte din tencuială apare căzută în fotografie și se poate distinge piatra martelată pentru aderența preparatului. Prin urmare, se poate dovedi că, încă de la origine, s-a aflat acolo o frescă zugrăvită, care s-a degradat cu timpul, a început să cadă și, la restaurarea din 1875 – 1886, a fost înlocuită cu convenționalul ornament în relief plat pe care îl vedem în prezent.

Este meritul lui N. Vătămanu<sup>21</sup> să fi atras atenția asupra scenei zugrăvite, observând că pe reprezentarea acestei pisanii de pe modelul bisericii ținut de către Neagoe Basarab și Doamna Despina în tabloul care se află în pronaos se pot remarca trei personaje voievodale îngenunchate, pe care le identifică cu Neagoe Basarab, doamna Despina și fiul lor Theodosie

Pisania aceasta înfățișă, prin urmare, o compoziție complexă: ctitorii îngenunchați în partea inferioară prezentau cu brațele îndoite din cot textul solemn care îi despărțea de chipul Maicii Domnului cu Iisus, cei care primeau această închinare. Este firesc ca în această compoziție majoritatea suprafeței plăcii să fi fost ocupată de textul săpat în piatră, dar porțiunile zugrăvite reprezentau, atît prin dispoziția centrală și semicirculară a medalionului Maicii Domnului cu Iisus, cît și prin cea, care se prezenta desigur viu colorată, a ctitorilor, punctele asupra cărora se oprea, în primul rînd, atenția celor care intrau în biserică.

Chipurile ctitorilor îngenunchați în partea inferioară a pisaniei de care ne ocupăm se repetau în colțurile de jos ale celor două văluri de tîmplă, brodate cu fir de aur și mătase, care despărțeau naosul de altar. Unul dintre aceste văluri, cel dinspre nord, care ni s-a păstrat, reprezintă « Coborîrea de pe cruce »<sup>22</sup> cel dinspre sud, pierdut, înfățișă « Îngroparea » (« Plîngerea »)<sup>23</sup>, așa cum aflăm din inscripția brodată care dublează pe latura dreaptă chenarul vălului nordic existent și care, la origine, se afla la mijlocul ambelor văluri, despărțindu-le: « Această Coborîre de pe cruce și Îngropare a făcut-o Io Neagoe voievod și Doamna lui Despina și copiii lor Io Theodosie voievod, Io Petru voievod și Ion voievod »<sup>24</sup>.

Chipurile brodate ale voievozilor ni s-au pierdut o dată cu vâlul de tîmplă sudic; cel al doamnei Despina și ale domnițelor – ultimele nementionate în inscripție, dar pomenite de Paul de Alep<sup>25</sup> ni s-au păstrat și ele se află în aceeași poziție ca și ctitorii de pe pisania lui Neagoe de lingă intrare, îngenunchiate, cu brațele îndoite din cot, în invocație.

Este important de semnalat faptul că vâlul de tîmplă de la Argeș, compus din cele două scene (« Coborîrea de pe cruce » și « Plîngerea »)<sup>26</sup>, a fost imitat în timpurile mai noi de un atelier în care s-au lucrat trei epitafe pentru mănăstirile Tismana (1681), Cotroceni (1683) și Biserica Doamnei din București (1683). Nu întîmplător ultimele două dintre aceste epitafe au fost destinate unor biserici care preiau trăsături importante de la ctitoria lui Neagoe, fiind înălțate de către un descendent al acestuia pe linie maternă, Șerban Cantacuzino.

<sup>20</sup> CAROL POPP DE SZATHMARY, *Episcopia de Curtea de Argeș*, (București), 1866 (cu fotografii originale), care se află în Biblioteca Institutului de istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România.

<sup>21</sup> NICOLAE VĂTĂMANU, *op. cit.*

<sup>22</sup> MARIA ANA MUSICESCU, *O broderie necunoscută din vremea lui Neagoe Basarab*, în S.C.I.A., V (1958), nr. 2, p. 35–51; *Idem*, *Portretul laic brodat în arta medievală românească*, în S.C.I.A., IX (1962), nr. 1, p. 51; EMIL LĂZĂRESCU, *op. cit.*, p. 19.

<sup>23</sup> Identitatea dintre cele două scene, la André Grabar, în *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 317.

<sup>24</sup> MARIA ANA MUSICESCU, *O broderie necunoscută...*, p. 37.

<sup>25</sup> PAUL DE ALEP, *The travels of Macarius, patriarch of Antioch*, vol. II, Londra, 1836, p. 328. Mențiunea lui Paul de Alep și însăși inscripția din mijlocul celor două văluri permit să se identifice întreaga broderie.

<sup>26</sup> Putem să reconstituim, în linii mari, scena « Plîngerii » după icoana cu aceeași scenă provenită de la biserica lui Neagoe din Curtea de Argeș, care se păstrează în Muzeul de artă al Republicii Socialiste România. (Reprod. în V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, 1959, fig. 804, p. 850.)

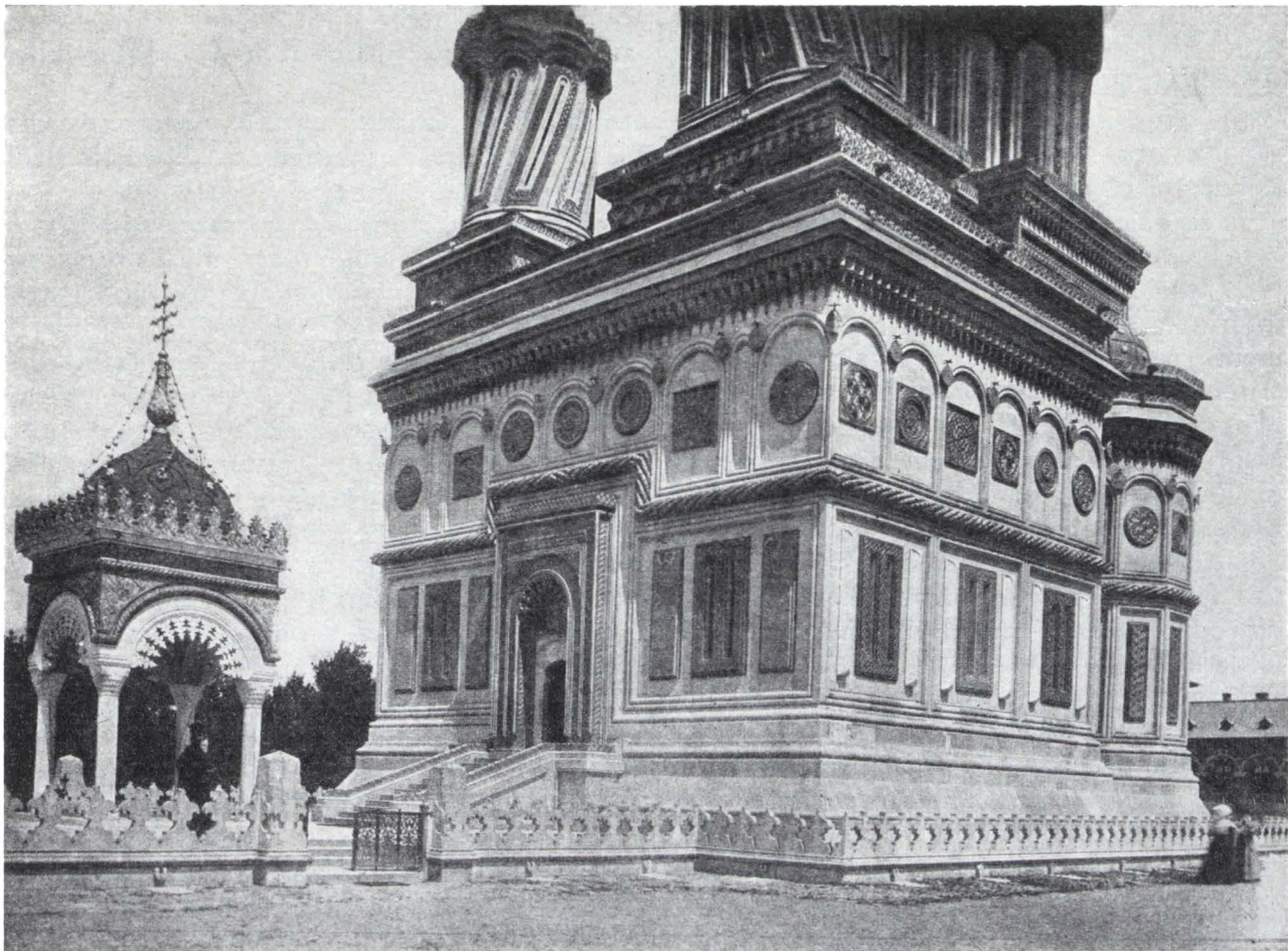


Fig. 1. — Biserica mănăstirii Argeș. Fațada vestică.

Trebuie să subliniem, de asemenea, că epitaful bisericii Cotroceni <sup>27</sup> (locaș care împrumută de la vestita biserică din Argeș nu numai motivele decorative ale bazelor și capitelurilor coloanelor sale de piatră, ci chiar elemente planimetrice <sup>28</sup>) ne înfățișează o serie de reprezentări preluate de pe fațada bisericii lui Neagoe, cum ar fi « Mîna care binecuvîntează » apărînd dintr-o triplă reverberație (simbolul lui Dumnezeu și al Sf. Treimi), poate chipul în medalion al Maicii Domnului « orante » și — așa cum vom vedea — îngerii care încununează pe ctitorii Șerban Cantacuzino și doamna Maria <sup>29</sup>. Să nu uităm că Șerban Cantacuzino restaurează și mănăstirea strămoșului său Neagoe, unde pune pisania din 25 august 1682.

Este semnificativ faptul că la biserica lui Neagoe donatorii apar pe două piese de cea mai mare importanță, cum este pe pisania în care voievodul se adresează posterității și pe vălurile de tîmplă. Vălul intermediar, care despărțea pronaosul de naos, și pe care — pe fața estică, acolo unde apare de obicei zugrăvită — se afla brodată scena « Adormirii Maicii Domnului », nu prezenta pe donatori așa cum deducem dintr-un izvor de prima mîna, cum este Paul de Alep.

Dacă poziția ctitorilor reprezentați în partea inferioară a plăcii pe care se afla pisania de lîngă intrarea bisericii ne-a prilejuit comparația cu donatorii vălurilor de tîmplă, întreaga

<sup>27</sup> MARIA ANA MUSICESCU, *Portretul laic brodat...*, p. 52. Un alt epitaf care reprezintă cele două scene, de pe la 1833, la PETRE Ș. NĂSTUREL, *O dveră necunoscută de la Argeș și rostul acelor de la mănăstirile Putna și Slatina*, în S.C.I.A., VII (1960), nr. 2, pag. 200, nota 2.

<sup>28</sup> N. GHICA-BUDEȘTI, *op. cit.*, III, p. 47; Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, II, București, 1965, p. 96.

<sup>29</sup> Reproducere la MARIA ANA MUSICESCU, *Portretul laic brodat...*, fig. 8, p. 54.

compoziție de pe această placă necesită însă o analogie cu tabloul lui Neagoe și al Despinei (din compartimentul sudic pentru morminte), aflat în prezent în Muzeul de artă al Republicii Socialiste România.

Considerînd vâlul de tîmplă care împodobește altarul, icoanele dăruite de către Neagoe sau Despina mănăstirii<sup>30</sup> sau broderiile aflate la diferite locașuri religioase din Balcani<sup>31</sup>, remarcăm că ele prezintă, de obicei, două registre: cel mare, pe care se înscrie scena sau apar scenele religioase (la epitrahile) și cel mărunț, al donatorilor. Or, în cazul pisaniei de care ne ocupăm constatăm trei registre precis diferențiate: o suprafață foarte mică a reprezentării religioase, textul care ocupă mai mult de jumătate din suprafață și zugrăvirea în partea inferioară, a ctitorilor. Tot trei registre există și la tabloul familiei lui Neagoe din compartimentul mormintelor, însă la alte proporții: personajele umane domină și nu ofranda lor (« modelul bisericii ») chipul din medalion al Maicii Domnului cu Iisus rămînînd de aceleași proporții ca și în pisanie. Subliniem faptul că, atît în pisanie, cît și în tabloul aflat pe atunci în pronaos, Maica Domnului și Iisus apar cu brațele lăsate pentru a primi darul ctitorilor, în vreme ce în icoana de hram și în prezentarea de pe intradosul cupolei agheasmatarului Maica Domnului era înfățișată ca « orantă », cu brațele ridicate.

Prin urmare, pisania de care ne ocupăm a fost concepută ca un tablou ctitoricesc, în text fiind vorba de biserica înălțată de ctitori către Maica Domnului și Iisus, care o primește binecuvîntîndu-i. În același timp, meșterul sau voievodul însuși s-a inspirat și de la reprezentările de donatori de pe obiectele liturgice, înfățișîndu-i pe ctitori la proporțiile și în atitudinea tipică a donatorilor. Aceste îndrăznețe îmbinări de scriere și pictură – sau de zugrăveală și broderie, cum am remarcat la vestul naosului bisericii, unde scena Adormirii Maicii Domnului de pe vâlul despărțitor se încadra în programul iconografic al încăperii – vădesc, o dată mai mult, rafinamentul artistic al meșterilor lui Neagoe.

Cele două plăci de piatră originare din nordul ușii de intrare în biserică nu mai există, ele fiind înlocuite cu pisania lui Șerban Cantacuzino din 25 august 1682, care se află în imediată apropiere a intrării, și pisania restaurării terminată în 1886, așezată la extremitatea nordică a fațadei. Ambele pisanii fac în prezent pendant celor ale lui Neagoe situate la sudul ușii bisericii dar o întrebare legitimă a fost formulată de cercetători: ce s-a aflat pe locul acestor plăci de piatră înainte de restaurările din 1682 și 1886? Desigur că ne va fi mai greu să aflăm cum arăta panoul peste care Șerban Cantacuzino și-a așezat cu aproape trei secole în urmă propria-i mărturie despre restaurarea mănăstirii. În ceea ce privește pisania din extremitatea nordică, ea este cu mult mai recentă și unii martori au avut prilejul să examineze suprafața acoperită la restaurarea din 1875 – 1886. Astfel, Reissenberger ne informează în 1857 că « panoul este gol, dar poartă urme de pictură. După spusa călugărilor, el trebuia să conțină portretul voievodului Neagoe »<sup>32</sup>. Mai aflăm că « această pictură a fost în întregime ștersă de ploaie »<sup>33</sup>.

Alex. Odobescu, care a studiat mai atent plăcile de care ne ocupăm, trei ani după vizita lui Reissenberger, ne relatează că « fațada înfățișează patru tăblii de piatră din care trei poartă pisanii, iar una, adică cea de la marginea din stînga intrînd în biserică, avea pe dînsa un chip de sfînt zugrăvit cu aureolă de metal la cap. Se vede ca o formă rotundă și locul a trei cuie ce țineau aureola »<sup>34</sup>.

Dar despre panoul peste care se va așeza pisania din 1886 ni s-au păstrat nu numai mărturiile cercetătorilor. Aspectul lui îl putem cunoaște din zugrăveala de la începuturile bisericii, în tabloul votiv al marilor ctitori. Pe fațada « modelului bisericii » purtat de către Neagoe Basarab și doamna Despina putem constata că s-a reprezentat, în linii mari, fresca de pe această placă de piatră, ștersă cu vremea de intemperii, dar a cărei aureolă – ale

<sup>30</sup> V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 847–848.

<sup>31</sup> *Ibidem*; MARIA ANA MUSICESCU, *Portretul laic brodat...*, *passim*.

<sup>32</sup> L. REISSENBARGER, *op. cit.*, p. 15.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> AL. ODOBESCU, *Episcopia de Argeș, în Convorbiri*

*literare*, 1915, nr. 1–2, p. 1 109. Probabil amintirea acestei aureole ce va fi supraviețuit zugrăvelii a generat legenda din mănăstire consemnată de CEZAR BOLLIAC (*Itinerarul lui...*, în *Curierul românesc*, XVII (1845), nr. 90, p. 360) că « statuia de argint de mărime naturală a lui Negru Vodă s-a smuls de pe vremi din fațada bisericii ».

cărei urme le-a distins Odobescu — înconjurase, în mod sigur, capul unui sfânt (cum este și firesc), și nu al unui personaj laic <sup>35</sup>.

Analiza costumului acestui sfânt, care poate fi distins, în linii mari, pe o macrofotografie <sup>36</sup>, ne încredințează că el era un sfânt militar și nu vreun voievod din secolul al XIV-lea, cum s-a afirmat.

Într-adevăr, tunica cu care sînt reprezentați în portrete Nicolae Alexandru și Vladislav I (în biserica Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș), precum și Mircea cel Bătrîn (în biserica mare a mănăstirii Cozia), și care se numea « surcotă », se prezenta ajustată pe trup, oprindu-se în dreptul șoldurilor, picioarele fiind acoperite de pantaloni colanți (« chausses »). Or, personajul de pe fațada modelului bisericii nu poartă o « surcotă » ajustată, ci un veșmînt cu o croială dreaptă, care nu îi pune în evidență mijlocul. Totodată, o tră-sătură de penel la limita inferioară a acestui veșmînt, care indică un fald, ne îndeamnă să bănuim că modelul purta o fustă cu clinuri, așa cum sînt reprezentați în biserica lui Neagoe sfinții militari.

Un fapt important, revelant în problema identificării chipului de care ne ocupăm, este că el apare înarmat: cu mîna dreaptă, îndoită din cot, ține o lance care atinge chenarul panoului, iar cea stîngă, lăsată de-a lungul trupului, fixează teaca unei spade lungi, legată de mijloc (și nu de șold, unde, la portretele primilor noștri voievozi, se afla « centura cavale-rească »). Or este știut că la reprezentările voievozilor și boierilor Țării Românești din biserici nu vom găsi niciodată arme <sup>37</sup>, indiferent de epoca în care au fost lucrate aceste portrete, cu excepția unui fel de pumnal, numit « dagă », purtată în a doua jumătate a secolului al XIV-lea și în prima jumătate a secolului următor, singura care era considerată și ca o anexă a costumului civil <sup>38</sup>. Numai sfinții militari și arhanghelii apar zugrăviți în biserici înarmați, înveșmîntați în armuri celeste.

Este sigur deci că pe panoul nordic al fațadei bisericii lui Neagoe se afla un sfânt militar. Remarcăm faptul că deasupra capului acestui sfânt, reprodus pe « modelul bisericii » din tabloul ctitorilor, se afla un mic înger, căruia îi distingem perfect capul rotund, trupul în « raccourci » și cele două aripi, cu extremitatea hașurată a penelor. O comparație între acest înger care ținea desigur cununa martirilor deasupra capului sfintului militar și îngerii care apar pe vîlul de tîmplă care se afla la altarul aceleiași biserici, reprezentați în partea superioară a scenei « Coborîrea de pe cruce », tot în « raccourci », în aceeași viziune <sup>39</sup>, este concludentă.

Identitatea acestui sfânt militar nu este greu de aflat. Poziția sa și cele două arme (sabia și lancea) le găsim la reprezentarea Sf. Gheorghe, provenită tot din biserica lui Neagoe <sup>40</sup>. Totodată, remarcăm că Sf. Gheorghe este descris de *Sinaxar* ca « încununat cu cununa mucenicilor » <sup>41</sup>. Stînd pe tron, ținînd sabia cu mîna dreaptă și încercîndu-i tăișul cu stînga, îl aflăm pe Sf. Gheorghe pe drapelul lui Ștefan cel Mare provenit de la mănăstirea Zograf și aflat în prezent la Muzeul militar din București <sup>42</sup>. Doi îngeri îi poartă cununa de mucenic și nu unul singur <sup>43</sup>, ca în reprezentarea de pe fațada bisericii lui Neagoe.

Fervoarea lui Neagoe Basarab pentru Sf. Gheorghe (ca și a lui Ștefan cel Mare pentru acest sfânt luptător) este consemnată de scrierea contemporană a lui Gavril Protul <sup>44</sup> care ne informează că voievodul a ridicat din temelie biserica cu hramul Sf. Gheorghe din Tîrgoviște — existentă și astăzi — și că a împodobit cu propriile-i mîini o icoană a Sf. Gheorghe din biserica mănăstirii Nucetul (care poartă acest hram). Deducem, tot după relatarea lui

<sup>35</sup> După cum se știe, la portretele țarilor și despoților sîrbi apar nimburi, ca și la chipurile sfinților.

<sup>36</sup> Reproducere la NICOLAE VĂTĂMANU, *Revelații în tabloul pictorilor mănăstirii Curtea de Argeș...*, p. 124 (hors texte).

<sup>37</sup> PAVEL CHIHAIA, *Semnificația portretelor din biserica Mănăstirii Argeș*, în *Glasul bisericii*, XXVI (1967), nr. 7—8, nota 8, p. 790.

<sup>38</sup> EUGÈNE-EMMANUEL VIOLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la*

*Renaissance*, tom. V, Paris, 1875, p. 323 și tom. IV, p. 369.

<sup>39</sup> Cf. notele 22 și 36.

<sup>40</sup> V. BRĂTULESCU, *Frescele din biserica lui Neagoe de la Argeș*, București, 1942, pl. XI.

<sup>41</sup> *Mineiul lunii lui Aprilie*, ed. a II-a, București, 1910, p. 204 și 209.

<sup>42</sup> V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 935 și fig. 898.

<sup>43</sup> VEZI ANDRÉ GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 112—122.

<sup>44</sup> *Istoria Țării Românești...*, p. 34 și 37.



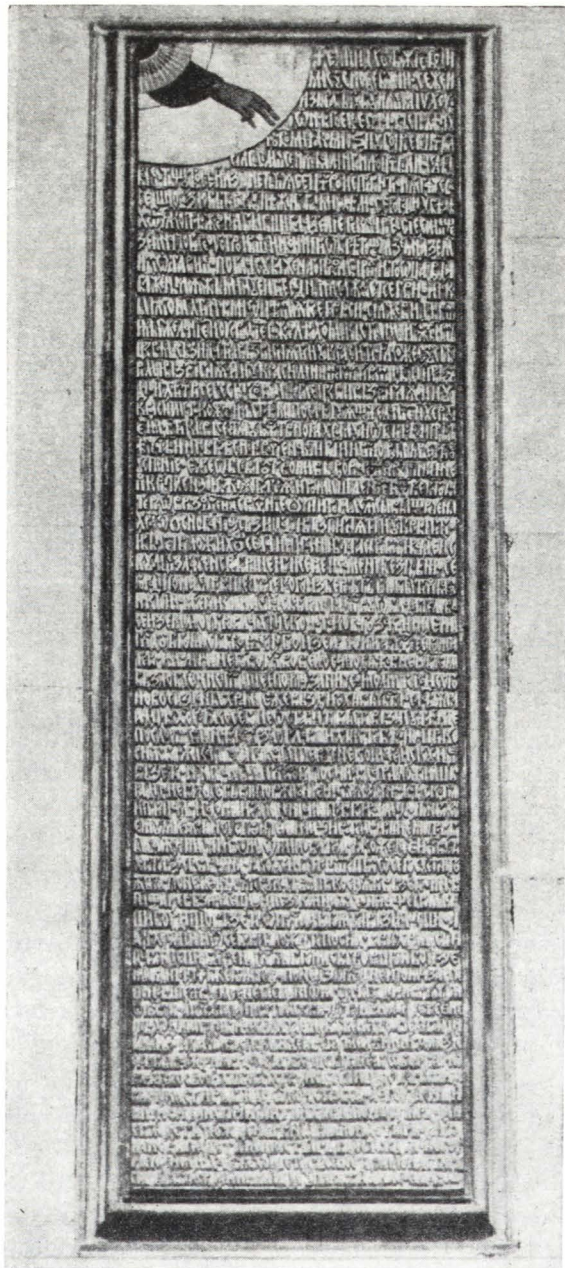


Fig. 2. — Pisania din extremitatea sudică a fațadei vestice.

pe cele interioare, conform principiului « sincerității »<sup>46</sup>, tot astfel concepția zugrăvelii fațadei acestei biserici corespundea celei din pronaos, fiind în realitate o introducere la aceasta.

Gavril Protul, că doar icoana «junghiată» din Constantinopol a mai fost împodobită personal de către Neagoe și așezată la tîmpla bisericii sale din Argeș<sup>45</sup>.

Sfîntul militar alăturat celui de pe panoul din extremitatea nordică (ambele făcînd, desigur, pendant celor două pisanii de la sudul ușii de intrare în biserică) și care a fost acoperit cu prilejul restaurării lui Șerban Cantacuzino din 1682 nu apare nici la modelul bisericii din tabloul lui Neagoe Basarab și al Despinei, fiind mascat de reproducerea agheasmatarului din primul plan.

Dar, din asocierea imaginilor Sf. Gheorghe și Sf. Dimitrie pe fațada unor biserici din Bulgaria<sup>46</sup>, bănuim că la biserica din Curtea de Argeș, pe panoul din sudul ferestrei care avea în nord reprezentarea Sf. Gheorghe, a fost reprezentat Sf. Dimitrie.

Prin urmare, icoana hramului care înfățișa pe Maica Domnului « orantă » și pe Iisus binecuvîntînd cu dreapta și ținînd în stînga un rulou (volumen) era încadrată în registrul inferior al fațadei bisericii, delimitat de brîul răsucit, la sud de cele două plăci de piatră pe care se aflau pisanii lui Neagoe, iar la nord de alte două pe care erau zugrăviți sfinții militari Gheorghe și, probabil, Dimitrie. Dar panourile pe care erau săpate pisanii aveau ele însele porțiuni zugrăvite, din care cea mai mare reprezenta pe ctitori, încît putem afirma că icoana hramului aflată în axul bisericii unea reprezentările ctitorilor, și a pisaniiilor lor din sud cu chipurile sfinților militari din nord.

Remarcăm faptul că această dualitate, reprezentarea ctitorilor din tabloul votiv oferind dania lor Maicii Domnului (înfațișată în partea superioară) și cea a sfinților militari concepuți ca pendant al tabloului votiv, există și în pronaos, unde acești sfinți apăreau în fața ctitorilor pe marile icoane așezate între coloanele care despărțeau cele două compartimente pentru morminte de pronaosul propriu-zis<sup>47</sup>. Așa cum trăsăturile arhitecturale exterioare ale bisericii lui Neagoe revelau

★

<sup>45</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>46</sup> ANDRÉ GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie...*, p. 299; idem, *L'origine des façades peintes des églises moldaves*, in *Mélanges offerts à M. Nicolas Iorga*, Paris, 1935, p. 368. Deoarece datarea acestor picturi de pe zidul vestic al bisericilor de la Dragalevci și Boboșevo nu a fost încă precizată, nu putem avansa încă nici o presupunere în legătură cu reprezentarea sfinților militari Gheorghe, Dimitrie și Mercurie pe fațada primei biserici (probabil copiată de zugravul din 1614 al bisericii din Nedobrovsko, unde apar tot pe fațadă sfinții Gheorghe, Dimitrie și cei doi Theodor), semnalînd însă această interesantă similitudine între chipurile înfățișate pe fațada acestei biserici și a celei din

Argeș. Foarte probabil, că în ambele cazuri, cei care au inițiat pictura din exterior au dorit să ilustreze — în cazul ctitorilor de la Argeș, cu o vădită intenție mobilizatoare — pasajul din Mineiul luni lui Aprilie (op. cit., p. 209), care scrie referitor la Sf. Gheorghe: « Urmînd stăpînului tău Mucenice, de bună voie ai alergat la luptă, mărîte, și biruîntă luînd, Bisericii lui Hristos ai fost, pre aceea pururea păzînd-o cu folosințele tale ».

<sup>47</sup> EMIL LĂZĂRESCU, *O icoană puțin cunoscută din secolul al XVI-lea și problema pronaosului bisericii mănăstirii Argeșului*, in S.C.I.A., tomul 14 (1967), nr. 2, passim.

<sup>48</sup> Idem, *Biserica mănăstirii Argeșului...*, p. 29.



De fapt, fațada bisericii lui Neagoe – lucrul merită a fi reținut – a fost înserată, împreună cu celelalte suprafețe care trebuiau acoperite cu reprezentări, în programul iconografic al bisericii. Într-adevăr, raportul dintre această suprafață și cele care se succedau pînă la altar ne indica o unitate de concepție pe care nu o găsim decît la bisericile cu pictură exterioară din Moldova<sup>49</sup>.

Am arătat că reprezentările Maicii Domnului și a lui Iisus constituie un fir conducător pe axul longitudinal al bisericii, în funcție de locul sau încăperea unde ele se află. Astfel, pe intradosul cupolei agheasmatarului se afla zugrăvită Maica Domnului « orantă » cu Iisus în poale, ținînd globul cruciger. În icoana hramului Maica Domnului se înfățișa la fel, dar Iisus ținea un volumen; în pronaos apăreau pe intradosul cupolelor turtelor mici, spre sud Iisus Emmanuel, iar spre nord Maica Domnului purtînd în brațe pe Iisus; pe cupola turlei mari Iisus Pantocrator, ca și pe cupola naosului, după canonul iconografic, iar în conca altarului din nou Maica Domnului, ținînd în poale pe Iisus care avea de astădată o carte în mîna stîngă. Vedem deci cum chipul Maicii Domnului cu Iisus începe și încheie aceste reprezentări supreme, firul împărțindu-se în pronaos transversal (după cele două turteluturi mici), înfățișîndu-ni-se chipul Maicii Domnului cu Iisus și cel al lui Iisus singur, apoi longitudinal (după cele două turteluturi mari) apărînd numai Iisus pe ambele cupole.

Această suită de imagini care corespunde programului iconografic al locașului închinat Maicii Domnului, concepute în funcție de axul bisericii, formînd o cruce, a fost întretăiată de cîteva planuri verticale importante, pe care le întîlneau succesiv credincioșii care intrau în biserică. Primul era cel al fațadei, unde ei luau cunoștință atît de ctitori și de hrisoavele solemne, cît și de sfinții militari. Cel de al doilea plan era cel al sfinților militari de pe cele două mari icoane care încadrau intrarea în pronaosul propriu-zis. Ultimul înfățișa cele două văluri de tîmplă cu « Coborîrea de pe cruce » și « Îngroparea » lui Iisus Hristos.

Raportul dintre reprezentările ctitorilor și cele ale sfinților militari, pe care le-am găsit atît pe fațada vestică, cît și în pronaosul bisericii lui Neagoe, compoziții care ne vădesc, așa cum am afirmat, că fațada a fost înserată în programul iconografic al întregii biserici, ne îndreptătesc să bănuim că reprezentările de pe panourile sale urmăreau să exteriorizeze unele aspecte ale picturii din interior. Dar mai există un argument care ne îndeamnă să avansăm această ipoteză.

În studiile legate de semnificația picturii exterioare moldovenești<sup>50</sup> (pictură apărută în 1530, din inițiativa lui Petru Rareș) s-a subliniat caracterul ei programatic, militant, arătînd



Fig. 3. — Pisania din sudul ușii de intrare.

<sup>49</sup> SORIN ULEA, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești...*, passim.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 70–76.

du-se că, în principal, reprezentarea cea mai semnificativă a fost cea a « Asediului Constanti-  
nopolului », unde creștinii sînt înfățișați apărîndu-se împotriva perșilor, dar că în realitate  
era vorba de o reprezentare simbolică a moldovenilor care se opuneau turcilor.

O prefigurație a acestei scene (pe care zugravii lui Petru Rareș o preiau pentru biserica  
Arbure)<sup>51</sup> este cunoscuta cavalcadă de la Pătrăuți, zugrăvită după victoria lui Ștefan cel  
Mare de la Podul Înalt din 1475, în care ne apare împăratul Constantin călare, conducînd o  
sută de sfinți militari în frunte cu Sf. Gheorghe și Sf. Dimitrie. Este vorba de transpunerea  
iconografică a legendei povestite de Eusebiu în *Vita Constantini*, după care Constantin,  
pornit la luptă pentru apărarea creștinătății, ar fi văzut, în drumul său spre Roma, deasupra  
soarelui în asfințit o cruce luminoasă însoțită de cuvintele: « Învinge prin aceasta »<sup>52</sup>.  
A. Grabar a arătat că Ștefan cel Mare, urmărind să formeze o coaliție a statelor Europei  
răsăritene împotriva turcilor, după victoria de la Podul Înalt, a ales intenționat hramul  
bisericii. El scrie în continuare: « În această biserică dedicată sfintei cruci. . . procesiunea  
sfinților taxiarhi sub semnul victoriei creștine capătă un sens alegoric evident. Așa cum  
odinioară împăratul Constantin a pornit împotriva păgînilor și i-a zdrobit, tot așa Ștefan al  
Moldovei, un nou Constantin, va învinge pe dușmanul necredincios, în numele Crucii »<sup>53</sup>.

Este o coincidență revelantă că Neagoe Basarab, care a urmărit aceeași coaliție a state-  
lor răsăritene împotriva expansiunii turcești<sup>54</sup>, acordă în *Învățăturile* sale un loc foarte  
important împăratului Constantin<sup>55</sup>, fapt care a fost pus în lumină în ultimele studii<sup>56</sup>. S-a  
subliniat că înfăptuirile religioase ale lui Neagoe, consemnate în scrierea contemporană a  
lui Gavril Protul, urmează pilda împăratului Constantin și a mamei sale Elena, care au înăl-  
țat numeroase biserici<sup>57</sup>.

Dar Sf. Gheorghe, însoțitorul împăratului Constantin, apare și pe peretele exterior  
al absidei bisericii de la Arbure<sup>58</sup>, care îi este închinată, în registrul inferior, pe tron, încer-  
cîndu-și tăișul sabiei, așa cum este reprezentat și pe steagul de la mănăstirea Zografu păstrat  
în prezent la Muzeul militar. Nu întîmplător pe acest steag el apare încununat cu cununa  
mucenicilor, așa cum se afla și pe fațada bisericii lui Neagoe; era un semn în plus de victorie  
asupra necredincioșilor.

Să nu uităm, de asemenea, că Sf. Gheorghe este înfățișat la biserica Arbore în dreapta  
intrării, în vreme ce în stînga vedem pe ctitor, mitropolitul Grigore Roșca<sup>59</sup>, aceeași dispo-  
ziție pe care am constatat-o și la ctitoria lui Neagoe din Curtea de Argeș, unde în dreapta  
intrării, în locul de onoare, străjuiau Sf. Gheorghe și, probabil, Sf. Dimitrie, iar în stînga  
Neagoe și familia sa.

Dar toate aceste analogii între viziunea și obiectivele politice din Moldova lui Ștefan  
cel Mare și Petru Rareș și Țara Românească a lui Neagoe, apoi raportarea celor doi sfinți  
militari de pe fațada bisericii din Curtea de Argeș la scena « Înălțării Sfintei Crucii », din  
interiorul unei biserici a lui Ștefan cel Mare, precum și la unele reprezentări dispartate din  
marile ansambluri de pictură exterioară de la bisericile lui Petru Rareș, nu ne-ar îndreptăți  
să bănuim imaginile de la mănăstirea Argeș ca marcînd începutul exteriorizării picturii  
în țările române, dacă nu le-am lega de o altă reprezentare sculptată și zugrăvită, de la aceeași  
mănăstire, care este stema concepută de însuși Neagoe pentru turnul-clopotniță.

Atunci cînd am reconstituit suita de reprezentări de pe axul bisericii sau de pe planurile  
verticale am omis această stemă deoarece ea se leagă de întreaga așezare monastică, nu de  
biserica propriu-zisă închinată Adormirii Maicii Domnului. În realitate însă, acest relief  
plat de piatră, zugrăvit, conceput mai mult pictural decît sculptural, era prima reprezentare  
pe care se opreau ochii celor veniți la biserică și ea glăsuia, așa cum s-a arătat, despre lupta  
victorioasă a creștinilor împotriva turcilor.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 75, nota 1.

<sup>53</sup> ANDRÉ GRABAR, *Les croisades de l'Europe Orientale dans l'art*, în *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris, 1930, p. 19–22, citat de către SORIN ULEA, *op. cit.*, p. 75, nota 1.

<sup>54</sup> MANOLE NEAGOE, *Despre politica externă a lui Neagoe Basarab*, în *Studii*, tomul 19 (1966), nr. 4 p. 745–764.

<sup>55</sup> *Învățăturile lui Neagoe Basarab* (ed. Dan Zamfirescu), lucrare în ms.

<sup>56</sup> DAN ZAMFIRESCU, *Studii și articole de literatură română veche*, București, 1967, p. 99–103.

<sup>57</sup> Vezi nota 55.

<sup>58</sup> SORIN ULEA, *op. cit.*, p. 85 și fig. 1, p. 63.

<sup>59</sup> *Ibidem*.



Dacă semnificația țapului cu corn care învinge balaurul străpungându-l « drept în inimă », o prevestire a victoriei lui Alexandru cel Mare împotriva perșilor (menționat de asemenea cu admirație în *Învățăături* <sup>60</sup>), nu este decât un simbol evident al sfârșitului luptei dintre creștini și turci, la fel cum *Asediul Constantinopolului* consemna nu lupta dintre constantinopolitani și perși, ci dintre moldovenii contemporani apărători ai ortodoxiei și turci <sup>61</sup>, cei doi sfinți militari de pe fațada bisericii de la Argeș — avangardă a celor ce se aflau zugrăviți pe marile icoane din pronaos, făcând pandant voievozilor ctitori — nu pot fi legați decât de același spirit mobilizator care explică prezența Sfântului Gheorghe pe steagul lui Ștefan cel Mare.

Am putea afirma că, de la turnul-clopotniță al mănăstirii și pînă în pronaosul bisericii lui Neagoe, credincioșii erau întîmpinați de o dublă categorie de reprezentări, una cu caracter religios propriu-zis, care se încadra în iconografia tradițională, alta cu un substrat mobilizator, adresîndu-se mîndriei și demnității lor.

Așa cum am arătat, cel care intra în incintă era întîmpinat de stema simbolică, unde putea constata zîrcolirea balaurului islamic sub cornul ortodoxiei victorioase. Urma imaginea Maicii Domnului cu Iisus de pe intradosul cupolei agheasmatarului. Apoi, în continuarea acestor picturi din exterior, pe fațadă, icoana de hram, avînd în stînga pe doi străjeri ai creștinătății, Sf. Gheorghe și, probabil, Sf. Dimitrie, iar în dreapta pe ctitori. Prin urmare, aci găseam atît pe Maica Domnului, pe cei care muriseră luptînd pentru creștinătate, precum și pe cei care înțelegeau să le urmeze pilda.

În sfîrșit, în pronaos, chipurile sfinților și cuvioșilor se amestecau cu cele ale sfinților militari și voievozilor, al căror model, cneazul Lazăr, își dăduse viața pe cîmpul de bătaie de la Cossovo.

Prin urmare, după popasul de sub cupola baldachinului, tema victoriei ortodoxiei este reluată pe fațada bisericii, care constituie un preludiu al mării desfășurări de sfinți militari și voievozi luptători din pronaos. Inscripția de pe piatra de mormînt a lui Radu de la Afumați mărturisește cu mîndrie victoriile sale împotriva turcilor, deoarece momentul acela era al unei lupte deschise. Predecesorul său Neagoe trăiește într-o vreme în care adevăratele sentimente pentru turci nu puteau fi mărturisite decât prin imagini, cînd lupta îmbrăca haina metaforei și cuvîntul scris nu putea evoca decât indirect dîrzenia voievodului, care mărturisește că a reedificat biserica de la Argeș căzută în ruină « ca să nu fie spre batjocura limbilor străine ».

Dacă ornamentele puțin însemnate care se disting în jurul intrării unor biserici ale lui Ștefan cel Mare nu permit să se considere că ele ar constitui punctul de plecare al picturii exterioare moldovenești, cu implicațiile sale militante <sup>62</sup>, reprezentările de pe fațada bisericii lui Neagoe, care trebuie văzute în contextul ornamentelor de piatră « poleite cu aur » și vopsite cu « lazur albastru » <sup>63</sup>, nu îndreptățesc oare bănuiala că în vestita biserică a lui Neagoe trebuie să căutăm, dacă nu monumentul care prevestește pictura exterioară moldovenească, dar, cel puțin, prima exteriorizare, în țările române, a unor reprezentări concepute și în funcție de o viziune militantă?

Similitudinile de viziune și atitudine politică dintre Țara Românească și Moldova de la începutul secolului al XVI-lea, evidente în îndemnul de împăcare cu semnificații atît de profunde ale mitropolitului Maxim <sup>64</sup>, au fost puse în lumină în ultima vreme <sup>65</sup> și ele ar explica apariția a două modalități de exprimare asemănătoare ale aceleiași concepții politice.

Relațiile dintre curtea Țării Românești și cea a Moldovei sînt prea puternice la începutul secolului al XVI-lea, ca să nu bănuim că ctitorul vestitei biserici de la Argeș — al cărei răsunset, voit de Neagoe, nu a conținut de a se răspîndi mult peste hotarele țării <sup>66</sup> — a trăit în același climat spiritual și social ca și Petru Rareș, care și-a împodobit

<sup>60</sup> Vezi nota 55.

<sup>61</sup> Vezi nota 50.

<sup>62</sup> SORIN ULEA, *op. cit.*, p. 60.

<sup>63</sup> *Istoria Țării Românești* . . . , p. 36.

<sup>64</sup> P.P. PANAITESCU, *Cronicile slavo-române din secolele XV—XVI, publicate de Ion Bogdan*, București 1959, p. 23.

<sup>65</sup> MANOLE NEAGOE, *op. cit.*, p. 759.

<sup>66</sup> EMIL LĂZĂRESCU, *op. cit.*, p. 10.

mai tirziu cu pictură exterioară bisericile sale<sup>67</sup>. Știm că în 1519 a fost trimis la Roma un singur sol pentru ambele țări române, ceea ce permite să se deducă că, încă înainte de trimiterea acestui diplomat, au existat tratative între cei doi voievozi. Prin urmare, relațiile dintre Țara Românească a lui Neagoe și Moldova, unde domnea Ștefăniță, erau cele mai bune. Cei doi voievozi « Basarab și aleșii săi fii Theodosie și Petru și urmașii săi și Ștefan și fiii săi » promiteau că vor urma, împreună cu papa și cu ceilalți principii creștini « sfânta expediție împotriva lui Selim, tiranul turcilor »<sup>68</sup>.

Probabil în vremea acestor bune raporturi Neagoe Basarab dăruiește mănăstirii Moldovița un tetraevangelh (precum și o serie de țiğani)<sup>69</sup>. Desigur însă că schimburile de bunuri între cele două țări nu s-au limitat la aceste danii. În afară de puternicele legături politice pe care le relevă documentul de la Vatican din 1519, ultimele cercetări au stabilit<sup>70</sup> că între 1521 și 1530, adică exact pînă în preziua apariției picturii exterioare moldovenești, aria politicii dinastice a Brancoviciilor refugiați în Transilvania și Țara Românească, a cuprins de asemenea și Moldova. Despina, soția lui Neagoe Basarab, adăpostită la Sibiu după moartea soțului său, a căsătorit în 1526 pe fiica sa mai mare, Stana, cu Ștefăniță. Tot Despinei, Petru Rareș îi cere în 1529 mîna Elenei, fiica lui Ioan, despotul de Srem, decedat în 1502. Elena participă la activitatea politică a soțului său pînă la moartea acestuia din 1546.

Ne pare semnificativ faptul că atît Neagoe, cît și Petru Rareș își întind pînă departe în lumea balcanică solitudinea lor pecuniară și morală<sup>71</sup>, într-o expansiune a ortodoxiei care are la bază același elan care a generat și revărsarea reprezentărilor zugrăvite pe suprafețele bisericilor lor. Este o creștere a conștiinței unității ortodoxe și a curajului în țările române, pe care le mărturisește la începutul secolului al XVI-lea, pentru întîia oară, biserica lui Neagoe din Curtea de Argeș.

★

Cercetări recente încearcă să stabilească iradierea artistică și culturală a ctitoriei lui Neagoe, în Țara Românească și peste hotare. În lucrarea de față, referindu-ne la fațada acestui monument, am stabilit unele analogii cu pictura exterioară a bisericilor moldovenești. În Țara Românească ornamentica sculptată din exteriorul bisericii de la Argeș a influențat, după cum se știe, o serie de monumente apărute ulterior<sup>72</sup>. Printre ele se numără biserica mănăstirii Căluș, unde s-a păstrat pînă în prezent pragul superior al unui ancadrament cu intradosul arcului împodobit cu fleuroni, care amintesc îndeaproape de cel de la portalul bisericii lui Neagoe. N. Ghika-Budești<sup>73</sup>, căruia îi aparține această analogie, se întreba dacă acest tronson de marmură a fost lucrat în secolul al XVI-lea sau în cel următor. Sculptura făcea parte dintr-un exonartex, în prezent dispărut, încît o datare nu poate fi făcută decît analizînd fragmentul însuși. Dar chiar din aspectul acestui prag putem deduce că el aparține sfîrșitului secolului al XVI-lea, prin urmare celei de a doua faze de construcție a bisericii. Într-adevăr, materialul din care este lucrat (se știe că marmura nu era utilizată pentru ancadrame în epoca lui Matei Basarab), profilul care conturează acest prag și care prezintă o baghetă teșită despărțită de două muchii și o cavetă de o altă baghetă mai subțire și mai joasă se îndepărtează de profilele chenarelor de piatră din epoca lui Matei Basarab, unde constatăm, în mod obișnuit, o alternanță baghetă-cavetă, despărțite printr-o singură muchie, dar consonă cu profilul de la ancadramentul intrării în naos de la biserica domnească din Tîrgoviște (care este cel original)<sup>74</sup>, înălțată în 1585, deci în vremea celei de a doua faze de construcție de la Căluș. În sfîrșit, cei trei butoni afl. ți în partea superioară a ambelor acestor chenare de piatră glăsuiesc o dată mai mult despre contemporaneitatea lor.

<sup>67</sup> SORIN ULEA, *op. cit.*, p. 58.

<sup>68</sup> MANOLE NEAGOE, *op. cit.*, loc. cit.

<sup>69</sup> PETRE Ș. NĂSTUREL, *Neagoe Basarab și mîndstirea Moldovița*, în *Monumente și muzee*, I (1958), p. 253–255.

<sup>70</sup> ION-RADU MIRCEA, *Relations culturelles roumano-serbes au XVI<sup>e</sup> siècle*, în *Revue des études sud-est européennes*, tome I (1963), nr. 3–4, p. 391–392.

<sup>71</sup> *Ibidem*, și nota 65, p. 392.

<sup>72</sup> EMIL LĂZĂRESCU, *Biserica mănăstirii Argeșului...*, p. 42.

<sup>73</sup> N. GHICA-BUDEȘTI, *op. cit.*, II, p. 29 și pl. LXXIII, fig. 100.

<sup>74</sup> N. CONSTANTINESCU și CRISTIAN MOISESCU, *Curtea domnească din Tîrgoviște*, București, 1965, pl. 40.



Fig. 4. — Biserica mănăstirii Călui. Portretul voievodului Petru Cercel.

Nu ni s-a păstrat exonartexul de la faza de construcție 1585 – 1588 a bisericii Călui<sup>75</sup> ca să putem constata dacă meșterii sculptori au preluat de la fațada bisericii din Argeș numai ornamentele intradosului arcului portalului sau și alte elemente sculptate. Ceea ce ne interesează însă, în primul rând, este că meșterii zugravi s-au inspirat și ei de la fațada acestei biserici, preluând unele elemente care apar în portretele votive<sup>76</sup> existente încă în naos. Într-adevăr, la aceste portrete, zugrăvite în 1594 în timpul domniei lui Mihai Viteazul de către zugravul Mina<sup>77</sup>, și care reprezintă pe cei doi fii ai lui Pătrașcu cel Bun, Petru Cercel și Mihai Viteazul, înfățișați în caftan de sfârșit de secol al XVI-lea și mantie îmblănită cu un mare guler de blană, constatăm câte un înger mic, reprezentat în « rac-courci », care îi încununează, precum și o « Mînă care îi binecuvîntează » din întreita reverberație a Sf. Treimi, exact ca pe epitaful lui Șerban Cantacuzino din 1683, de la mănăstirea Cotroceni. Așa cum am arătat cu prilejul mențiunii acestei broderii, aflată

<sup>75</sup> NICOLAE STOICESCU, *Bibliografia monumentelor feudale din Țara Românească*, Craiova, 1966, p. 276.

<sup>76</sup> Reproducerea acestor portrete la N. IORGA, *Portretele domnilor români*, Sibiu, 1930, pl. 69 și 70; VIRGIL DRĂGHICEANU, *Lămuriri asupra Buzeștilor (După pisaniile fondatorilor lor)*, în B.C.M.I. IV (1911), p. 119–124, de la care am preluat și lectura inscripțiilor, revăzută de cerce-

tătorul Emil Lăzărescu; I.D. ȘTEFĂNESCU, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Paris, 1932, p. 145–152 și Album, pl. 72–80.

<sup>77</sup> Vezi și V. BRĂTULESCU, *Zugravi de biserici în Oltenia în Veacul al XVI-lea*, în *Mitropolia Olteniei*, XV (1963), nr. 3–4, p. 201–206.

într-o biserică care preia o serie de elemente structurale și decorative de la biserica lui Neagoe, prezența îngerașului și a «Mîinii care binecuvîntează» se explică la tablourile votive din Căluș tot prin împrumutul pe care meșterii l-au făcut de la chipurile sfinților mili-tari de pe fațada bisericii de la Argeș.

Dar în afară de aceste reprezentări, puțin obișnuite în înfățișările ctitoricești din Țara Românească, unul dintre portretele din biserica fostei mănăstiri Căluș, precum și inscripțiile care îl însoțesc prezintă unele ciudățenii care au atras atenția, dar nu au ajuns să fie lămurite. Într-adevăr, dacă portretul lui Mihai Viteazul nu prezintă nimic neobiș-nuit (cu excepția îngerașului și «Mîinii care binecuvîntează», cum am arătat), inscripția slavă reducîndu-se la formula stereotipă, la care este adăugat numele zugravului («Mihai Voievod fiul marelui și prea bunului Io Pătrașcu voievod, leat 1594. Scris-am <=am zu-grăvit — P.C.> eu Mina zugrav»), chipul lui Petru Cercel apare înavușit cu un curios simbol și o inscripție nu mai puțin absconsă. Într-adevăr, sub mîna dreaptă a voievo-du-lui, care ține brațul crucii învelit într-o năframă, remarcăm un petec dreptunghiular de hîrtie pe care se află o pecete. Degetul gros și cel arătător de la mîna stîngă a voievo-du-lui țin această pecete cu intenția evidentă de a o arăta privitorilor. Din motive de simetrie, desigur, în tabloul său Mihai Viteazul ține degetul gros și cel arătător — de astădată de la mîna dreaptă — pe brațul crucii, cu un gest neverosimil, dar asemănător cu cel al fratelui său Petru Cercel.

Faptul că petecul de hîrtie (ale cărui dimensiuni foarte mici vădesc că el nu a fost schițat decît ca pretext pentru prezentarea peceții), stă oarecum în aer și că cele două degete ale lui Petru Cercel cuprind rotundul de ceară pentru a-l pune în evidență, desigur, și nu pentru a-l susține (fiind vorba de o pecete aplicată pe hîrtie nu putem crede că ea depășea într-atît planul suprafeței pe care se afla, încît să poată oferi puncte de reazem pentru vîrfurile degetelor), bănuim dintru început că această pecete este înfăți-șată pentru ea însăși și nu ca anexă a unui hrisov sau scrisori, a cărei importanță să fi meritat a fi pusă în valoare de zugrav.

La fel de puțin întîlnită ca și această pecete a unui voievod care era mort în 1594 (anul zugrăvirii portretelor de care ne ocupăm) este inscripția aflată în prelungirea «Mîinii care bine-cuvîntează» (Dumnezeu) — ea însăși purtînd alături mențiunea «Mîna lui Dumnezeu» — și chipul voievodului, care tradusă în românește înseamnă: «Cu însăși mila lui Dumnezeu», ceea ce vroia să însemne că Petru Cercel devenise voievod «cu însăși mila lui Dumnezeu».

Textul propriu-zis care însoțește înfățișarea lui Petru Cercel este următorul: «Io Petru Voievod, fiul marelui și prea blagocestivului <binecinstitorului de Dumnezeu — P.C.> Io Petrașcu voievod. Nu vărsați peste țară sînge nevinovat, dar judecați după dreptate și fiți miloși, cum a fost Domnul Dumnezeu milostiv față de noi, și acum este față de voi».

Inscripția a fost concepută desigur de unul dintre cei trei frați Buzești (Radu, Preda sau Stroe), dar ea este atribuită lui Petru Cercel, care o împărtășește succesorilor săi la tronul Țării Românești.

Această «vorbită a morților» am mai întîlnit-o în prima jumătate a secolului al XVI-lea în inscripția de pe peretele vestic al naosului bisericii lui Neagoe, unde sînt consemnate cuvintele voievodului: «... din temelie înălțat-am această sfîntă și dumnezească biserică a Adormirii Prea Sfîntei Născătoare; și am început a le zugrăvi și nu am sfîrșit-o și mă voi duce în veșnicul lăcaș. Rogu-mă pe cîla ce Dumnezeu îl va înălța după mine să săvîrșească și să zugrăvească obrazul lui unde am poruncit eu. Și eu întru Hristos Dumnezeu Io Radu voievod am săvîrșit în zilele igumenului Kir Gheorghe, în anul 1526, luna septembrie, 18 zile»<sup>78</sup>.

De asemenea, pe piatra de mormînt a lui Neagoe se atribuie voievodului decedat invocația: «Și rog pe cel ce Dumnezeu va binevoi a-l aduce după noi să păstreze acest mic lăcaș de odihnă și casa oaselor mele, ca să fie nestricată»<sup>79</sup>. Aceeași exprimare la persoana întîi o regăsim pe piatra funerară a lui Radu de la Afumați.

<sup>78</sup> Gr. TOCILESCU, *Biserica episcopală a mănăstirii Curtea de Argeș*, București, 1887, p. 22.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 24.

Este interesant că în aceeași vreme, la 14 aprilie 1529, ziua morții banului Pîrvu al Craiovei (din aceeași familie cu Neagoe), se redactează un hrisov, cu caracter testamentar, prin care se dăruiește satul Turcenii mănăstirii Tismana: « Eu. . . Pîrvul ban al Craiovei, care am fost împreună într-această lume cu voi toți, pînă la vremea aceasta, iar astăzi m-a despărțit Dumnezeu și m-a iubit din mijlocul vostru și mă desparte de această lume a vieții deșarte și de voi. De aceea, frații mei rudele și alții, spre știința voastră și tuturor acelor care rămîneți, să fie: că din ce mi-a fost agonisită de sate. . . am dat sf. M-ri. . . Tismana satul anume Turcenii toți »<sup>80</sup>.

Hrisovul, păstrat în original, a fost scris de « Radu grămatic », după moartea boierului, dar consemnându-i una dintre ultimele dorințe: banul Pîrvul nu semnează actul, ci numai o serie de martori « ca să fie neatins »<sup>81</sup>, iar la sfîrșitul hrisovului se precizează: « În această zi a fost moartea lui, în anul 7037 (1529), la Piatra »<sup>82</sup>.

Prin urmare, deși actul este făcut în numele banului Pîrvu, acesta murise, hrisovul consemnându-i, în realitate, una dintre ultimele dorințe reale. Aceeași semnificație au și inscripțiile de pe pietrele de mormînt ale lui Neagoe Basarab și Radu de la Afumați, sau cea de pe peretele vestic al naosului bisericii Argeș, menționate mai sus: deși voievozii erau morți la data redactării lor, totuși li se atribuiau hotărîri și dorințe cu caracter testamentar, pe care ei le exprimaseră în realitate.

Întorcîndu-ne la inscripția de lîngă portretul voievodului Petru Cercel de la fosta mănăstire Căluș, remarcăm, în primul rînd, că s-a folosit, de asemenea, exprimarea postumă, obișnuită în epocă, a unei dorințe pe care voievodul ar fi avut-o fiind în viață. Dar de data aceasta dorința celui trecut de pragul lumii pămîntești nu se mai referă la înavuțirea unei biserici – cu moșii, odoare sau pictură – sau la îngrijirea mormîntului său, ci are un caracter normativ, în legătură cu politica internă a urmașilor. Este consemnarea unui sfat suprem, ca cel pe care Ioan Neculce<sup>83</sup> îl atribuie lui Ștefan cel Mare pe patul de moarte al acestuia (legat însă de politica externă a urmașului său Bogdan, nu de cea internă), sau – mai aproape de cazul nostru, așa cum vom vedea – ca povețele cu caracter testamentar împărtășite de către Neagoe fiului său Theodosie, în partea finală a *Învățăturilor*.

Este evident că, spre deosebire de inscripțiile din biserica lui Neagoe menționate mai sus și de hrisovul banului Pîrvu, care corespundeau unor dorințe reale ale celor decedați, exprimate în timpul vieții, cea de lîngă portretul lui Petru Cercel nu consemna o recomandare cu caracter testamentar a acestui voievod, ci una atribuită lui dar care servea intereselor ctitorilor Radu, Preda și Stroe Buzescu. Propoziția « nu vărsați peste țară sînge nevinovat » se referă la persecuțiile pe care Buzeștii le-au avut de îndurat din partea voievozilor Mircea Ciobanul și Alexandru II Mircea<sup>84</sup>. Sprijinitor fervent al lui Pătrașcu, căruia, așa cum am văzut, Buzeștii îi conferă cognomenul « cel Bun », Radu Buzea vel Armaș, tatăl celor trei frați Buzești, are de suferit în vremea domniei lui Mircea Ciobanul, trebuind să fugă « în pribegie în Țara Ungurească de frica lui Mircea voievod și au rămas acolo. . . multă vreme »<sup>85</sup>. La înscăunarea lui Alexandru II Mircea, Radu Buzea s-a întors în țară « ca să slujească domniei lui » și și-a primit înapoi bunurile, cu carte de la voievod. După măcelul boierilor pe care Alexandru II Mircea îl hotărăște în iulie 1568, Radu Buzea fuge din nou peste munți, cu întreaga familie, și rămîne acolo « pînă în zilele lui Mihnea voievod »<sup>86</sup>. Nici sub succesorul persecutorului lor Buzeștii nu găsesc pace și sînt nevoiți să ia din nou calea exilului. Reveniți o dată cu Petru Cercel, ei urmează în pribegie pe acest voievod, pentru a se reîntoarce, în sfîrșit, în 1588<sup>87</sup>, cu

<sup>80</sup> D.I.R., B, XVI, II, nr. 57, p. 60.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> IOAN NECULCE, *O samă de cuvinte*. . . (ed. Al. Procopovici), Craiova, 1932, p. 15.

<sup>84</sup> Cercetătorul Dan Pleșa a binevoit să ne atragă atenția asupra documentului emis de Radu Șerban la 29 iunie 1604 din D.I.R., B. XVII, I, nr. 137, p. 132–136.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> La 19 martie 1584, Radu biv vel Armaș îngroapă în biserica de la Cepturoaia pe prima sa soție, Maria (V. DRĂGHICEANU, *op. cit.*, p. 121).

<sup>87</sup> La 20 aprilie 1588 Buzeștii încep lucrările de la mănăstirea Căluș, terminate la 8 iunie a aceluiași an. (V. DRĂGHICEANU, *op. cit.*, p. 119).

trei ani înainte de mazilirea lui Mihnea Turcitul și cinci ani înainte de înscăunarea lui Mihai Viteazul, care-i găsește repuși în drepturile lor. În intervalul aprilie-iunie 1588, ei « întăriră și înfrumusețară biserica Căluilui începută de bunicul lor Vladul Ban, împreună cu frații acestuia Dumitru Pîrcălab și Balica Spătar »<sup>88</sup>.

Recomandarea « nu vărsați în țară sînge nevinovat » consonă cu cea asemănătoare din cronica slavă a Țării Românești, contemporană cu inscripția pe care o analizăm, în care uciderea boierilor de către Mircea Ciobanul în 1558 este astfel menționată: « Și așa fără veste au năpustit într-înșii pre beșliii lui și pre mulți turci, de i-au tăiat pre toți, vîrsîndu-se mult sînge nevinovat. Da-va seama înaintea lui Dumnezeu »<sup>89</sup>. În aceeași cronică slavă Pătrașcu este denumit « cel Bun »<sup>90</sup>, cognomen cu care îl găsim și în inscripția portretului lui Mihai Viteazul din Călui. Acesta ar fi încă un argument că în 1594, ctitorul zugrăvelii, unul dintre cei trei frați Buzești, cunoștea analele slave ale Țării Românești.

Prin urmare, substratul inscripției și peceții de la portretul lui Petru Cercel, de care ne ocupăm, nu privește în realitate persoana voievodului, ci destinul familiei Buzeștilor, pentru care se solicită protecție de la voievozii următori. Buzeștii folosesc portretul unui domn care le fusese favorabil pentru a-i atribui o recomandare testamentară care să-i avantajeze, dar pe care, în realitate, nu o rostise nimeni.

Totodată recomandarea « nu vărsați peste țară sînge nevinovat, dar judecați după dreptate și fiți miloși, cum a fost Domnul Dumnezeu milostivul față de noi, și acum este față de voi », ne evocă îndeaproape textul *Învățăturilor* lui Neagoe Basarab.

Într-adevăr, două capitole succesive din partea a doua a *Învățăturilor* (capitolele IX și X), al căror conținut poate fi rezumat în fraza de mai sus, se intitulează în felul următor: « Cuvînt pentru judecată, care au învățat Io Neagoe voevod pre fie-său Theodosie și pre alți domni, pre toți, cum și în ce chip vor judeca » și « Învățătură a lui Neagoe voevod către fie-său Theodosie vodă și către alți domni, către toți, ca să fie milostiv și odihnitori »<sup>91</sup>.

Prin urmare, conceptele de « judecată » și « milostenie » asociate în *Învățăturile* lui Neagoe apar și în inscripția de la Călui, inspirată desigur de această operă. Pasaje întregi din aceste capitole consonă cu conținutul inscripției lui Petru Cercel. Alte pasaje, din capitolele V (« Altă învățătură, iarăși a lui Neagoe voevod către iubitul său cocon și către alți domni, cum și în ce chip vor cinsti pre boiari și pre slugile lor, care vor sluji cu dreptate. Slova 12 ») și VI (« Învățătură iar a lui Neagoe voevod către coconii săi și către alți de Dumnezeu aleși domni, cum vor pune boiarii și slugile lor la boerie și la cînte și cum îi vor scoate dintr-a-cestea, pentru lucrurile lor. Cuvîntul 13 »), sînt și mai concludente în privința sursei de inspirație a inscripției de la Călui. Din capitolul V menționăm pasajul următor: « Așa fătul meu, slugile tale care-ț vor greși, nu le tăia pentru cuvintele oamenilor, nici îl băga în foc, ci-i iartă greșeala, măcar de țe-ar fi și greșit, și-l învață cînd ai doar s-ar întoarce, să fie ca alte slugi, care-ț vor sluji cu dreptate. Iar de nu se va întoarce, ești volnic să-l tai, ca și pre acel pomu sterpu. Însă iată că te învață, să nu fie adeseori paharul tău plinu de sînge de omu, că acel sînge, care vei tu să-l verși, fără de milă, vei să dai seamă de dînsul înaintea lui Dumnezeu. . . ». Din cel de al VI-lea capitol un pasaj concludent este următorul: « Ci să socotești bine pentru greșalele oamenilor și să le arăți toate înaintea lor, măcar de ar fi greșala omului cît de mare. Căci, că și tu încă vei să mergi, să stai de față, unde sîntu cumpenele cele drepte. Dar acolo ce să vor împărți tuturor dreptilor? Acolo să vor împărți dreptățile ce veți fi făcut. Ori de vei fi măsurat cu măsură dreaptă ori strîmbă, acolo toate să vor îndrepta. Decii de vei fi judecat și vei fi măsurat în fățarnicie, tu de totul tot vei fi osîndit, iar de vei fi judecat și vei fi măsurat bine și pre dreptate, tu cu dreptățile te vei veseli în vecii vecilor, amin »<sup>92</sup>.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> *Istoria Țării Românești*. . . , p. 50.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> *Învățăturile lui Neagoe Basarab* (ed. Dan Zamfirescu), lucrare în ms.

<sup>92</sup> *Ibidem*.



Dar există, de asemenea, un pasaj în partea întâi a *Învățăturilor* din care ctitorii de la Căluș s-au inspirat și care a constituit textul de bază al întregului ansamblu iconografic unde găsim inserate portretele lui Mihai Viteazul și Petru Cercel. Inscripția de lângă chipul lui Petru Cercel « Nu vărsați peste țară sânge nevinovat, dar judecați după dreptate și fiți miloși, cum a fost Domnul Dumnezeu milostiv față de noi, și acum este față de voi » reproduce, în primul rând, în mod sigur, acel pasaj din partea întâi a *Învățăturilor* în care Neagoe îndeamnă pe fiul său: « Și să nu omori pe nimenea fără de judecată dreaptă și fără de ispovedanie, ca să nu fi și tu junghiat fără de milă ca noatenii și ca mieii. Că sângele omului nu iaste ca sângele vitelor, sau ca al altor fieri, ci iaste într'alt chip: sânge ales și curățit cu sfântul sânge al domnului nostru Iisus Hristos care l-au vărsat pe cruce în cetatea Ierusalimului, în zilele lui Pilat de la Pont »<sup>93</sup>.

Dacă prima parte a acestei învățăture, pe care Neagoe Basarab a scris-o cu referință la persecuțiile lui Mihnea cel Rău<sup>94</sup>, este reproducă ușor modificată în inscripția de lângă chipul lui Petru Cercel, inspirată de persecuțiile lui Mircea Ciobanul și Alexandru II Mircea, cea de a doua parte, argumentarea ei, în care se arată că nu trebuie să ucizi pentru că « sângele omului. . . iaste. . . curățit cu sfântul sânge al domnului nostru Iisus Hristos care l-au vărsat pe cruce. . . în zilele lui Pilat de la Pont », se află exprimată în imaginile pe care le constatăm deasupra celor două portrete, după un mod de expresie pe care, desigur, ctitorul l-a considerat mai expresiv. Pasajul din *Învățăture*, reproduc mai sus, este redat prin urmare prin scriere și prin imagini.

Pictura peretelui vestic al naosului bisericii din Căluș a fost concepută pe două registre: în cel inferior găsim, de la sud către nord, portretul lui Mihai Viteazul, « Soborul Sfinților îngeri », pisania din 1834, aflată în axul bisericii, deasupra ușii de intrare, « Sfinții împărați Constantin și Elena » și, în extremitatea nordică chipul lui Petru Cercel; în cel superior, continuând scenele din ciclul « Patimilor » de pe peretele sudic al naosului, după dispoziția iconografică tradițională constatăm « Judecata lui Pilat » (deasupra portretului lui Mihai Viteazul), « Batjocorirea lui Iisus » (deasupra « Soborului Sfinților îngeri »), « Adormirea Maicii Domnului » (deasupra pisaniei din 1834), « Drumul crucii » (deasupra « Sfinților împărați ») și « Răstignirea » (deasupra portretului lui Petru Cercel).

Scena « Adormirii Maicii Domnului », care întrerupe în mijloc cele patru scene din ciclul « Patimilor », a fost zugrăvită pe peretele vestic al naosului, acolo unde o găsim de obicei în bisericile din Țara Românească.

Lângă chipul lui Mihai Viteazul constatăm reprezentat « Soborul Sfinților îngeri », unde, în primul plan, se află reprezentat patronul voievodului, Sf. Mihail, ținând, împreună cu arhanghelul Gavril, medalionul cu chipul lui Iisus, pe care ei l-au prevestit. Această gloriificare a lui Iisus contrastează cu scena corespunzătoare din partea superioară, unde găsim « Batjocorirea lui Iisus ». Același contrast a fost urmărit și în dispoziția « Sfinților împărați », încadrând, ca de obicei, crucea victorioasă « care străluci mai virtos decât soarele », cum aflăm în partea întâi a *Învățăturilor*, în capitolul « Poveste pentru marele Constandin împărat »<sup>95</sup> sub scena « Drumul crucii ». Este desigur și o aluzie la virtuțile creștinești ale lui Petru Cercel, cu care Dumnezeu « a fost milostiv », după cum glăsuiește inscripția de lângă chipul său.

Contrastul dintre cele două scene religioase din registrul superior și cele corespunzătoare din registrul inferior ne îndeamnă să credem că și portretul lui Mihai Viteazul a fost dispus în contrast cu chipul lui Pilat, judecătorul nedrept, și că, prin urmare, asupra acestui voievod și nu a lui Petru Cercel, lângă reprezentarea căruia găsim totuși inscripția menționată mai sus, se îndrepta atenția Buzeștilor.

Prin urmare, pasajul din partea întâi a *Învățăturilor* « să nu omori pe nimenea fără de judecată dreaptă. . . că sângele omului. . . iaste. . . curățit cu sfântul sânge al domnului nostru Iisus Hristos care l-au vărsat pe cruce. . . în zilele lui Pilat de la Pont », este transpus în două chipuri în biserica din Căluș: prima parte, cea normativă, ca o inscripție

<sup>93</sup> Ibidem.

<sup>95</sup> *Învățăturile lui Neagoe Basarab* (ed. Dan Zamfirescu), lucrare în ms.

<sup>94</sup> DAN ZAMFIRESCU, *Studii și articole de literatură românească veche* . . . , p. 89.

lîngă portretul lui Petru Cercel; cea de a doua, care trimite la scene din Evanghелиi, consacrate de *Erminii* și zugrăvite în biserică, ca o desfășurare de imagini, mai apropiate de sensibilitatea medievală. Această îmbinare de scriere și imagini am mai întîlnit-o și pe panourile pisaniilor lui Neagoe, unde invocația ctitorului se afla deasupra chipului său și lîngă reprezentarea « Mîinii care binecuvîntează » sau a Maicii Domnului.

Semnificația inscripției și a ansamblului iconografic de la Căluș la care ne-am referit — și care formează o unitate — este următoarea: — Tu, Mihai Viteazul, care te-ai urcat de curînd pe tron, să nu procedezi ca unii dintre antecesorii tăi omorînd « făr'de judecată dreaptă », pentru că sîngele omului este « curățit cu sfîntul sînge al domnului Iisus pe care l-a vărsat pe cruce » (după cum vezi în scena « Răstignirii ») din pricina judecării lui Pilat (a cărui scenă o vezi de asemenea).

Este posibil ca această recomandare transparentă adresată lui Mihai Viteazul, suit pe tron cîteva luni înainte de zugrăvirea bisericii din Căluș, să reflecte o primă etapă în raporturile dintre voievod și Buzești, cînd aceste relații nu erau pe deplin conturate.

Dar prezența efectivă a *Învățăturilor* în viața spirituală a boierilor Buzești nu se revelă numai în inscripția portretului lui Petru Cercel și a ansamblului iconografic în care se află inserat acest portret și cel al fratelui său Mihai Viteazul. Pecetea cu care se sfîrșește brațul crucii ținută de Petru Cercel, decedat la data zugrăvirii chipului lui, avea desigur și ea un înțeles pe care timpul l-a întunecat. Analogiile pe care le-am stabilit între inscripția reprezentării lui Petru Cercel și ansamblul iconografic alăturat și *Învățăături*, faptul că Petru Cercel murise la data aceea și simbolul pe care îl punea în evidență zugravul putea să se lege, de asemenea, de testamentul politic atribuit voievodului, ne-au îndreptat atenția către capitolul penultim din *Învățăături*, în care Neagoe vorbește în același timp despre posteritatea sa și despre pecetea de încheiere a înțelepte sale scrieri, intitulat « Vorba a lui Io Neagoe voievod către fie-său Theodosie voievod și către alți domni, carii vor fi în urma lui biruitori țării aceștia. Pentru pecetluirea cărții aceștia, că aceste cuvinte sîntu în loc de pecet cărții aceștia (Slova 25) »<sup>96</sup>.

Cuvintele din urmă ale lui Neagoe Basarab adresate urmașilor săi la tronul Țării Românești, care « sînt în loc de pecet cărții aceștia », au inspirat desigur și recomandarea solemnă atribuită lui Petru Cercel în inscripția de lîngă portretul său de la mănăstirea Căluș, cu greutate de pecete. Este aceeași frumoasă metaforă a voinței supreme a voievodului, care îi încheie întreaga activitate rămînînd mai trainică pentru urmași decît rotundul de ceară de pe zapise.

Redactorul inscripției (unul dintre boierii Buzești) a ținut să sublinieze caracterul definitiv, peren al recomandății voievodului (care însă nu îi aparținuse în realitate) cu pecetea sa: urmașii lui Petru Cercel, față de care Dumnezeu se va arăta milostiv aducîndu-i pe tron, să se poarte la rîndul lor cu îngăduință și « să nu verse peste țară sîngele nevinovat » (se subînțelege « al boierilor »).

Semnificația asociației dintre inscripția și pecetea din mîna lui Petru Cercel (după ce am reconstituit continuitatea dintre aceeași inscripție și scenele din ciclul « Patimilor » din partea superioară) este și mai evidentă parcurgînd capitolul din *Învățăături* menționat mai sus.

La începutul acestui capitol, Neagoe se adresează fiului său, dar și urmașilor, celui « pre care va alege Dumnezeu din neam bun și-l va pune păstoriu spre dumnezeiasca lui turmă. . . », recomandîndu-le printre altele: « . . . Pentru-acea și pre voi, ori pre care va alege Dumnezeu și-l va pune să fie păstor turmei sale, să fiți blînzi spre turma lui Hristos și cu multă frică și smerenie să o pașteți. . . Așisderea și voi, de veți fi buni, blînzi și smeriți, blîndețele lui David să va pogori spre voi. . . »<sup>97</sup>.

În continuarea capitolului, trecînd la cea de a doua parte a lui, Neagoe scrie despre perenitatea faptelor bune, cu care un voievod trebuie să-și pecetluiască activitatea: « Iar eu, încă am socotit că de la Adam pînă acum au fost mulți împărați și mulți domni și mulți feluri de cărți s-au făcut și au scris și le-au pecetluit cu pecet, iar apoi toate au trecut ca roao cea de dimineață și acum nimic nu să cunoaște de acei împărați și de

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

acei domni mari și puternici de atunci, nici de ei, nici de pecețile lor, fără numai lucrurile cele bune ce vor fi făcut în viața lor, acelea nu vor pieri în veci. Pentru-aceia și eu socotiiu și văzuui, că după puținea vrémea și eu voi să mă petrec din lumea aceasta și pecețile mele vor să se strice. Drept aceia n-am legat pecete. . . »<sup>98</sup>.

Adevărata pecete a domnului creștin o constituie prin urmare « lucrurile cele bune » milostenia pe care o arată celor din jur și care poartă tărie de veșnicie. Comparînd aceste pasaje de recomandarea atribuită voievodului Petru Cercel în inscripția portretului său de la Călui, inspirația redactorului acestei inscripții și a peceții care o însoțește din *Învățăturile* lui Neagoe Basarab ne apare evidentă.

Așadar, prezența *Învățăturilor* nu se întrevede numai în inscripția lui Petru Cercel coroborată cu ansamblul iconografic din partea vestică a naosului, ci și în pecetea zugrăvită dintre degetele voievodului. Întreaga compoziție presupune cunoașterea cel puțin a trei mari capitole diferite din această lucrare, ceea ce vădește, în primul rînd, că *Învățăturile* prezentau aceeași structură ca și în prezent.

Similitudinea evidentă dintre inscripțiile și reprezentările pictate de la Călui și unele pasaje din *Învățăturile* lui Neagoe ne arată că frații Radu, Preda și Stroe Buzescu, care au desăvîrșit biserica (începută de bunicul lor în vremea lui Neagoe Basarab) nu au preluat numai ornamentele sculptate ale portalului bisericii lui Neagoe de la Argeș și unele imagini semnificative de pe fațada acestei biserici, ci s-au inspirat și din textul *Învățăturilor*, care circulau la data aceea, avînd aceeași succesiune a capitolelor ca și în prezent. *Învățăturile* se bucurau așadar de un prestigiu pe care în nici un caz nu i l-ar fi putut conferi un călugăr oarecare, întocmitor al unei complicații cu caracter voievodal<sup>99</sup>. De altfel, preluarea intenționată a elementelor de sculptură și iconografie de la biserica lui Neagoe este o dovadă în plus că ei se inspirau din înțelepciunea *Învățăturilor* tocmai pentru că această scriere aparținea lui Neagoe însuși, pe care ei îl priveau (așa cum priveau Craioveștii pe Vladislav al II-lea, care îi înălțase la rangul de « vlastelini »<sup>100</sup>), ca pe binefăcătorul familiei lor.

Într-adevăr, în pisania pe care frații Buzești o pun la 8 iunie 1588 la ctitoria lor din Călui, ei menționează faptul că « jupan Vladul Ban, cu frații lui: jupan Dumitru Pîrcălab și Balica Spătar » începuseră biserica « în zilele lui Basarab Vodă », dar construcția rămăsese neterminată.

Jupanul Vladul Ban, tatăl lui Radu Buzea vel Armaș, era și bunicul celor trei cunoscuți frați Buzești. Ni s-a păstrat și hrisovul din 14 noiembrie 1516<sup>101</sup> prin care Neagoe Basarab întărește ocini în Călui acestor strămoși ai Buzeștilor, pe care îi numește « din casa domniei mele »: « Cîstitului dregător al domniei mele, mai vîrtos din casa domniei-mele, jupan Vlad Banul și cu fratele său jupan Dumitru pîrcălab și jupanului Balica spătar, niște ocini în Căluilul ».

Merită a fi subliniat faptul că voievodul Radu Șerban, nepotul lui Neagoe, cel care se numea în hrisoave « nepotul răposatului Io Băsărab Voievod cel Bătrîn », consideră pe frații Radu și Preda Buzescu, de asemenea « primi sfetnici ai domniei-mele, mai ales din casa domniei-mele » ceea ce ne revelă legăturile foarte puternice de rudenie între Neagoe Basarab și Buzești<sup>102</sup>, legături cunoscute de către aceștia din urmă și repetate la începutul secolului al XVII-lea, deci și în anul în care a fost zugrăvită Căluilul (1594).

Nu ne îndoim, așadar, că atît preluarea unor trăsături ale ctitoriei lui Neagoe Basarab de la Curtea de Argeș, cît și referințele la *Învățăturile* acestui voievod au fost

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> Presupunerea a fost avansată de Demostene Russo. Vezi bibliografia problemei la DAN ZAMFIRESCU, *Studii și articole de literatură română veche* . . . , p. 69–144.

<sup>100</sup> Șt. Ștefănescu, *Bănia în Țara Românească*, București, 1965, p. 64.

<sup>101</sup> Cercetătorul Dan Pleșia a binevoit să ne atragă atenția asupra acestui document din *D.I.R.*, B, XVI, I, nr. 118, p. 116.

<sup>102</sup> Cercetătorul Dan Pleșia apreciază că « sînt dovedite stăpiniri comune ale Craioveștilor și Buzeștilor, ca de pildă Runcul din Gorj și Cireașovul din Olt, care fusese de moștenire al Craioveștilor și apoi a fost dăruit de părinții fraților Buzești mănăstirii Seaca — Mușătești, clădită din temelie de moșii Buzeștilor. Se pare că Buzeștii, Floreștii și Craioveștii aveau un strămoș comun (Vlăcșan Floreu sau Vioriu, din 1437), ceea ce ar explica amestecul domeniilor acestor trei neamuri ».

în mod intenționat prezentate de către Buzești la biserica lor din Căluș, pentru a-și sublinia astfel drepturile familiale conferite de un voievod cu un prestigiu cultural și politic neîntrecut.

Autenticitatea *Învățăturilor*, faima lor la sfârșitul secolului al XVI-lea, care de abia în timpul din urmă a început a fi asemuită cu cea a strălucitei biserici din Argeș, ne apar astfel evidente.



Considerarea fațadei bisericii lui Neagoe din Curtea de Argeș ne-a permis să conturăm câteva dintre semnificațiile sale în contextul întregii așezări monastice. Unul dintre aceste înțelesuri, cel mobilizator, conceput și realizat pentru întâia oară și în exteriorul unui monument din țările române, pare a fi fost prima exteriorizare a unei picturi cu implicațiile de conținut pe care le vom găsi mai târziu în Moldova lui Petru Rareș.

Dintre rodnicele influențe pe care fațada bisericii lui Neagoe le-a avut asupra operelor de artă din Țara Românească, ne-am oprit la portretele votive și ansamblul iconografic în care ele sînt inserate de la biserica mănăstirii Căluș, a căror analiză ne-a permis, printre altele, să adăugăm un nou argument pentru dovedirea autenticității *Învățăturilor* lui Neagoe și să punem în evidență, o dată mai mult, viabilitatea miraculoasă a gândirii sale transpusă în slovă, piatră sau culoare.

de THEODOR ENESCU

**E** greu de precizat dacă în timpul șederii sale la Paris, Luchian a acordat o atenție sporită picturii lui Manet. Nici un document nu vine în sprijinul acestui fapt, iar în operele cunoscute, databile în jurul anilor parizieni, nici o urmă a vreunui ecou manetian (în afară de discutabilele reminiscențe din *Ultima cursă de toamnă*). În expoziția « Franța văzută de pictorii români », organizată de muzeul Toma Stelian în 1945, a figurat o copie după un fragment dintr-un tablou de Manet, *Jeune fille dans un jardin* (Catalog Jamot-Wildenstein, nr. 399)<sup>1</sup>. Maniera destul de frustă ar indica o dată de execuție apropiată de șederea la Paris, și, în acest caz, tabloul, atunci în colecția lui Berthe Morisot, ar fi putut fi văzut într-una din expozițiile de opere impresioniste pe care Durand-Ruel avea obiceiul să le prezinte din când în când în galeriile sale<sup>2</sup>. Luchian ar fi executat o schiță pe care o va fi reluat apoi, punînd cu totul alte culori. Lucrul rămîne însă, oricum, ipotetic. O altă operă ce se cuvine socotită copie după Manet, acuarela<sup>3</sup> reproducînd profilul de femeie (Jeanne Demarsy) din *Le Printemps*, azi în colecția Payne Bingham la Metropolitan Museum din New York (catalog Jamot-Wildenstein, nr. 470), poate fi datată în jurul lui 1900 și deci a fost executată în țară, după gravură sau după o reproducere. Într-adevăr, mai ales începînd din 1896, și chiar după 1902, pot fi semnalate numeroase reminiscențe din Manet, demonstrînd interesul constant pe care Luchian l-a arătat pentru pictura celui ce e socotit întemeietorul viziunii picturale moderne. În anii șederii la Paris, în afară de alte eventuale întâlniri fortuite cu operele pictorului francez, Luchian ar fi putut contempla una din picturile faimoase ale acestuia, *Le Bon Bock*, într-o expoziție de capodopere clasice și moderne organizată în 1892 în elegantele galerii ale lui Georges Petit din Rue de Sèze<sup>4</sup>.

Numele lui Manet a fost evocat pentru prima oară în 1898 de un critic destul de competent în legătură cu rezervele ce le formula față de pictura lui Luchian<sup>5</sup>, iar, în 1939, cu prilejul primei mari retrospective, Al. Busuioceanu se socotea îndreptățit, sem-

<sup>1</sup> *Album*, pl. 5. Reprodus și în JACQUES LASSAIGNE, *Luchian*, București, 1947, pl. 5 și G. OPRESCU, *Maestrii picturii românești în secolul al XIX-lea*, București, 1947, pl. 75. Culorile indicate în IONEL JIANU, *Luchian*, București, 1947, p. 26.

<sup>2</sup> Fără cataloage, fără alte documente, aceste expoziții compuse din opere de vânzare sau numai împrumutate nu pot fi precizate. Se vorbește, de exemplu, despre « une exposition d'œuvres de Manet à la Galerie Durand-Ruel », pe care, în 1894, Berthe Morisot « la visitait souvent » (M.L. BATAILLE — G. WILDENSTEIN, *Berthe Morisot*, Paris, 1961, p. 21). În mai 1894 avea într-adevăr loc la Durand-Ruel o expoziție Manet (vezi scrisoarea lui Pissarro din 28 aprilie 1894 în CAMILLE PISSARRO, *Briefe*, trad. germ.,

Berlin, 1965, p. 169), expoziție compusă din 66 de opere, printre care însă nu figurau cele ce au inspirat pe Luchian (comunicare din partea domnului Charles Durand-Ruel în arhiva I.I.A.).

<sup>3</sup> Reprodusă ca atare prima oară în T. ENESCU, *Ștefan Luchian*, în *Arta plastică*, nr. 5, 1956, p. 35—36.

<sup>4</sup> Exposition de 100 chefs-d'œuvre. Cuprindea opere de artiști străini și francezi, printre aceștia din urmă figurînd și Delacroix, Corot, Courbet și Manet (cf. RAOUL SERTAT, *Expositions à Paris*, în *Revue Encyclopédique*, 1892, col. 1 098—1 110).

<sup>5</sup> E. GRANT, *A propos de critique d'art*, în *L'Indépendance roumaine*, 9 (21) august 1898.



nalînd numeroase asemănări, să considere întreaga viziune picturală a lui Luchian ca un rezultat al studiului picturii lui Manet<sup>6</sup>. Am precizat și am analizat pe larg în altă parte afinitățile dintre viziunile celor doi pictori, atît de pline de semnificații pentru pictura lui Luchian<sup>7</sup>. Ceea ce se cuvine să subliniem la acest moment al formației artistului e faptul că Luchian se va apropia de preocupările pictorilor generației post-impresioniste, cultivîndu-și afinitățile cu viziunea lui Manet, mai ales cu cea din perioada de creație dinainte de 1876, dominată de tendința de a compune prin zone dispuse pe suprafață și de a păstra o forță de structură neîngăduind fluiditatea formei. Semnificativ e apoi faptul că interesul lui Luchian pentru pictura lui Manet, confirmînd considerarea acestuia ca punct de plecare al sintetismului, coincide cu cel arătat, în aceeași ani, de alți pictori străini aflați la studii în capitala Franței<sup>8</sup>. În 1891–1893, cînd Luchian era la Paris, se vorbea despre Manet, mai ales printre tinerii artiști, ca de inițiatorul viziunii moderne<sup>9</sup>. Influența sa fusese recunoscută chiar în pinzele de la Saloane începînd încă din anul morții sale și în 1884, cu prilejul expoziției postume organizată la Ecole des Beaux-Arts, Emile Zola, în prefața Catalogului, vorbea despre rolul de precursor ce nu-i mai putea fi contestat<sup>10</sup>. Mai de curînd, la Expoziția universală din 1889, în cadrul Centenalei artei franceze, fuseseră prezentate 14 tablouri de Manet, cu toată opoziția înverșunată a cercurilor academice, și discuțiile suscitade atunci contribuiseră la afirmarea gloriei sale. În 1890–1891, intrarea *Olympiei* la muzeul Luxembourg aducea din nou în memorie caracterul revoluționar al operei lui. În conștiința tinerelor generații, de numele lui Manet era legată, așa cum preciza Gustave Geoffroy în 1894, originea noii viziuni picturale<sup>11</sup> și e semnificativ că în acele elemente ale picturii sale, mai evidente în perioada dinainte de 1870, reprezentată în mod exemplar de *Olympia*, atunci copiată de Gauguin<sup>12</sup>, artiștii care căutau o altă viziune care să depășească impresionismul, descifrau gustul pentru compoziția de suprafață, pentru desenul sintetic, pentru zonele plate de culoare, regăsind în același timp izvoarele înnoitoare ale sensibilității la care se simțeau participînd. Deci la acea perioadă, cuprinzînd și anii parizieni ai lui Luchian, personalitatea lui Manet se definea în tradiția modernă a picturii, care tocmai atunci se forma, ca cea a unui precursor nu numai al impresionismului, ci al întregii sensibilități picturale moderne, capabile să inspire tendințele noii etape postimpresioniste<sup>13</sup>. Și acest lucru nu e lipsit de semnificație

<sup>6</sup> AL. BUSUIOCEANU, *Expoziția Luchian*, în *România*, 18 martie 1939.

<sup>7</sup> THEODOR ENESCU, *Luchian et les origines de l'esprit moderne dans la peinture roumaine*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, IV (1967), p. 35–46.

<sup>8</sup> NILS GÖSTA SANDBLAD, *Manet. Three Studies in Artistic Conception*, Lund, 1954, p. 14; autorul remarcă interesul pe care sintetistii suedezi, în timpul studiilor la Paris, în jurul lui 1890, l-au arătat pentru operele lui Manet anterioare lui 1870.

<sup>9</sup> MAURICE DENIS (*L'époque du symbolisme*, în *Gazette des Beaux-Arts*, 1934, p. 165–179) își amintea că în acei ani « la renommée de Manet n'avait pas encore dépassé les limites d'une coterie ». Un purtător de cuvînt al artei oficiale, Léonce Bénédite, directorul Muzeului Luxembourg, vorbea despre perpetuarea neînțelegerii « qui existe entre cet artiste et le grand public » (*Le Musée des artistes contemporains*, *ibidem*, 1<sup>er</sup> mai 1892, p. 406).

<sup>10</sup> LOUIS FOURCAUD, *Notes sur le Salon de 1883*, citat de S. Rocheblave, *Louis Fourcaud et le mouvement artistique en France de 1875 à 1914*, Paris, 1926, p. 123. EMILE ZOLA, *Préface...*, în E. ZOLA, *Les Salons*, éd. C. HEMMINGS et NIESS, Genève, 1959, p. 261.

<sup>11</sup> G. GEOFFROY, *La Vie artistique*, III-e série, Paris, 1894, p. 141.

<sup>12</sup> Cf. G. WILDENSTEIN, *Gauguin*, Paris, 1964, Catalogue nr. 413. Copia lui Gauguin e databilă 1890–1891 (a fost continuată și terminată, pare-se, după o reproducere). Ea

a fost achiziționată în 1895 de Degas. *Olympia* făcea parte din sursele programului lui Gauguin, căci în 1889–1890, în camera sa din Le Pouldu, reproducerea ei era atîrnată pe perete, lingă alte reproduceri după Boticelli, Fra Angelico, Puvis de Chavannes și Utamaro (cf. ALFRED THORNTON, *The Diary of an Art Student of the Nineties*, London, 1938, p. 13).

<sup>13</sup> « Il y a trente ans, au moment où s'achevait la bataille pour l'impressionnisme, il y eut une tendance à ne voir en Manet qu'un précurseur » (L. ROSENTHAL, *Manet, aquafortiste et lithographe*, Paris, 1925, p. 137). Tendința aceasta era adoptată de critica academică, oficială, directorul Muzeului Luxembourg justificînd rezervele acceptării *Olympiei* și prin motivul că ar avea « le tort de représenter si peu le caractère du promoteur de l'évolution moderne vers la clarté et l'atmosphère » (LÉONCE BÉNÉDITE, *art. cit.*, p. 406). În interpretarea recentă a artei lui Manet o preponderentă tendința de a scoate în evidență acele elemente originale ale viziunii sale, prin care poate fi considerat ca adevărat precursor al postimpresioniștilor, al viziunii unui Gauguin și chiar a unui Matisse. Cele trei studii citate ale lui Nils Gösta Sandblad sînt orientate în acest sens, avîndu-și originea în dorința explicării interesului pe care sintetistii suedezi de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor l-au arătat picturii lui Manet. Chiar în perioada așa-numită impresionistă a lui Manet, critica subliniază tendința formală separatoare (vezi ALAIN DE LEIRIS, *Manet: Sur la plage de Boulogne*, în *Gazette des Beaux-*



Fig. 1. — *Profil de fată* (Colecția Magdalena Ionescu)  
Fotografia Nicolae Ionescu

pentru formarea stilului lui Luchian, căci, dacă el va dezvolta elemente formale înrudite cu viziunea decorativă a postimpresioniștilor, acestea vor păstra întotdeauna rezonanța formei picturale a lui Manet: e ceea ce determina critica postumă, în momentul cel mai important, al definirii afinităților, să considere pictura lui Manet ca origine substanțială a viziunii moderne a lui Luchian.

Datorită unui impuls nativ, temperamental, spre tot ce e nou și modern, e foarte posibil ca Luchian să fi cunoscut numele lui Manet încă din țară, unde, în 1885, Grigorescu era criticat pentru libertăți de penel comparabile cu cele ale pictorului francez, desemnat ca un primejdios eretic al sănătoasei tradiții artistice<sup>14</sup>. Așa cum se vorbea de impresioniști, mai ales printre artiști și amatori, trebuie că se vorbea și de Manet, cu atât mai mult, cu cât într-o colecție bucureșteană figura, alături de câteva tablouri impre-

Arts, 1961, p. 60–61). Prin această tendință constantă de a compune distribuind formele pe suprafață, Manet e considerat, în ultimele concluzii ale criticii, ca precursor al viziunii picturale moderne (vezi în acest sens explicit ANNE COFFIN HANSON, (Notes on Manet Literature, in *The Art Bulletin*, XLVIII (1966), p. 434–435).

<sup>14</sup> C. BALACEANO, *L'Exposition Intim-Club, III*, în *Le Peuple Roumain*, 28 iulie 1885; C. IONESCU-GION în *Românul*, 11 iulie 1885. Într-o dare de seamă asupra Salonului parizian din 1882 (*Binele public*, 20 mai 1882) la care Manet expunea capodopera sa *Le bar aux Folies-Bergère*, același

Ionescu-Gion înconjura cu banale deriziuni numele pictorului. Însă imediat după moartea acestuia, Alexandru G. Djuvara, întors de curind de la Paris, unde în 1881–1882 pictase ca un peisagist de talent în pădurea Fontainebleau în tovărășia lui Andreescu, vorbise pe larg despre Manet («răpit de curind dintre noi»), numindu-l «un neobosit luptător pentru formula viitorului» (ALEXANDRU G. DJUVARA, *Idealism și naturalism*, București, 1883, p. 234). Djuvara va fi președintele expoziției Independenților din 1896, organizată printre alții și de Luchian.





Fig. 2. — Portretul Matildei Rădoi  
(Colecția Olga Maniu)  
Fotografia N. Ionescu

sioniste, și o operă a sa<sup>15</sup>. E firesc să presupunem că, la Paris, Luchian, plin de fervoare, cum se declara, pentru cercetarea picturilor impresioniste, va fi căutat să întâlnească și operele pictorului francez. Înriuririle acestuia, decelabile mai târziu, au fost alimentate desigur de impresiile directe rămase în memoria ochiului său.

Dar dacă va fi venit cu o curiozitate pregătită în ce privește pe Manet și impresionisti, Luchian avea să întâlnească la Paris o întreagă lume artistică despre care nu ajunseseră încă ecouri la București. E vorba de acele tendințe conturate definitiv după 1898 și care, reacționând față de aspectele naturaliste ale viziunii impresioniste, față de orientarea estetică a acestora în sensul pozitivismului și scientismului triumfător al secolului al XIX-lea, promovau primatul lumii spirituale interioare, al expresiei meditate a stărilor sufletești. După acțiunea lentă și oarecum confuză în această direcție a unor pictori ca Puvis de Chavannes, Gustave Moreau și Eugène Carrière, și în urma clarificărilor noii atitudini estetice survenite în literatură mai ales prin Mallarmé, Rimbaud, Verlaine și Moréas, se definea și în artă în jurul lui 1890, o hotărâtă orientare « simbolistă », mai cu seamă datorită prestigioasei înriuriri a spiritului revoluționar al lui Gauguin, care, în martie 1891, înainte de plecarea sa în Tahiti, era sărbătorit printr-un banchet reunind personalități reprezentative ale mișcării simboliste. Unele elemente expresive ale artei din ultimele două decenii ale secolului, care vor putea fi descifrate mai târziu în formarea stilului lui Luchian, presupun o primă receptare în cursul acelei asidue frecvențări

<sup>15</sup> CLAYMOOR, *Echos mondains*, în *L'Indépendance roumaine*, 5 (27) janvier 1882, vorbea despre « le petit musée » al lui Ion Cîmpineanu, printre tablourile moderne ale căruia remarcă un « délicieux portrait d'enfant par Manet » (Por-

tretul Lisei Cîmpineanu, catalog Jamot-Wildenstein, n° 286 (cf. R. Niculescu, *Georges de Bellio, l'ami des Impressionnistes*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, II (1964) p. 277).

a expozițiilor pariziene despre care el va vorbi ca de fundamentala sa instrucție artistică. Putea să descopere aceste tendințe artistice în primul rînd în Saloanele Independenților, care, începînd din 1884, se deschideau în fiecare an, în Pavillon de la Ville de Paris (Champs-Élysées), de la 18 martie la 27 aprilie. Astfel, în 1891 putea vedea aici opere ale neoimpresioniștilor, zece tablouri expuse postum ale lui Van Gogh, opere ale pictorilor Nabis, nouă pînze ale lui Toulouse-Lautrec; iar în 1893, alte opere ale aceluiași, ca și ale unor artiști cu tendințe decorative și simboliste (Bonnard, Anquetin, Bernard, Denis, Maufra etc.)<sup>16</sup>. În noiembrie 1891, la Le Barc de Boutteville în Montmartre, putea vedea prima expoziție a unui grup de pictori dînd expresie căutărilor înnoitoare ale noilor generații inspirate de principiile unui Gauguin, grup intitulat « *Peintres impressionnistes et symbolistes* » și alcătuit din pictori « Nabis » (Denis, Bonnard, Ranson, Sérusier, Vuillard etc.) și Toulouse-Lautrec, expoziții ce aveau să fie reînnoite (și cu alte participări, printre care, în februarie 1893, cea a reprezentantului de mai tîrziu al picturii « *Art Nouveau* », De Feure) de cîte două ori pe an pînă în 1897, prilejuind, chiar de la prima manifestare, într-un interviu luat participanților (interviurile începuseră atunci să fie la modă), « definirea tendințelor artistice ale tinerei școli de pictură și a etichetelor sub care le puteau grupa »<sup>17</sup>. În martie 1892, fiind în țară, nu vedea expoziția de mare vîlvă mondenă a grupului Rose-Croix, organizată de Sâr Péladan, pe care mai tîrziu îl va cunoaște la București, dar în septembrie, întors la Paris, ar fi putut vedea primele opere tahitiene ale lui Gauguin expuse la Galeria Goupil, lucru totuși foarte puțin probabil, pentru că expoziția trecuse neobservată<sup>18</sup>. La începutul anului viitor, la Boussod et Valadon, avea loc o expoziție a lui Toulouse-Lautrec.

Dacă opera lui Gauguin e greu de presupus a fi fost cunoscută în acei ani de Luchian, el va recepta fără îndoială elemente ale concepției formale a acestuia din operele pictorilor Nabis, care dominau atunci viața artistică modernă pariziană. Sinteză, stil, decorație sînt idei care, după plecarea lui Gauguin din Paris, continuau să fie proclamate de prietenii și discipolii săi, care alcătuiseră o vreme așa-numita școală de la Pont-Aven, și de cei care, ca Sérusier și colegii săi de la Julian, vor face parte mai tîrziu din grupul Nabis; ele pătrundeau în ateliere, devenind în curînd uzuale, încît aserțiunea unui Maurice Denis că « *l'école de Pont-Aven a remué autant d'idées que celle de Fontainebleau* »<sup>19</sup> nu pare exagerată. Motivul artistic dominant, prezentat cu ostentație, era cel al compoziției de largi zone de culoare, al formelor sinuoase, dispuse în planuri decorative. Lipsa de insistență asupra modelajului, realizarea unui spațiu plastic fără adîncime, aspectul catifelat și mat al materiei picturale, cu efecte de calmă strălucire, obținute prin folosirea unor suporturi absorbante, asemenea elemente prezente în picturile « nabis », ca și unele motive intimiste, vor fi întîlnite nu peste multă vreme și în operele lui Luchian și sîntem firește tentați a considera acest lucru mai mult decît o simplă coincidență.

Dificil de precizat în ce măsură a cunoscut Luchian pictura lui Van Gogh. E de presupus că mica retrospectivă de la Independenți, din martie 1891, abia sosit la Paris, n-a văzut-o, așa cum, aflîndu-se în țară, nu vedea expoziția organizată de Bernard în aprilie 1892, de la Le Barc de Boutteville. Dar, după întoarcerea la Paris, ar fi putut să vadă în decembrie 1893, o expoziție de peste o sută de tablouri și desene la Panorama d'Amsterdam<sup>20</sup>. Oricum, tușa aspră, sinuoasă și discontinuă a lui Van Gogh, o vagă notă

<sup>16</sup> GUSTAVE COQUIOT, *Les Indépendants*, Paris, p. 14, 215.

<sup>17</sup> J. DAUREL, *Chez les jeunes peintres*, în *Echo de Paris*, 28 décembre 1891; citate lungi în JOHN REWALD, *Post-impressionism. From Van Gogh to Gauguin*, New York, 1956, p. 497—498. Pentru mișcarea artistică din acești ani, *ibidem*, cap. IX și XX și p. 546—549 și Eugène Carrière *et le symbolisme*, introduction et catalogue par Michel Florisoone, notices par Jean Leymarie, Paris, 1949, p. 24—26. Spre a completa tabloul expozițiilor pariziene din anii 1891—1893 mai amintim expoziția Carrière din aprilie/mai 1891, acele « *petits Salons* » anuale ale Pasteliștilor și Acua-

reliștilor, organizate la galeriile Georges Petit, o expoziție *Les Peintres des Humbles* (1891) și o expoziție de artă veche japoneză deschisă în februarie 1893 la Durand-Ruel (cf. *Revue Encyclopédique*, 1<sup>er</sup> mars 1893).

<sup>18</sup> Cf. JOHN REWALD, *op. cit.*, p. 514.

<sup>19</sup> Cf. CLAUDE ROGER-MARX, *Gauguin et la peinture contemporaine*, în volumul *Gauguin*, Paris, 1960, p. 178—179, și pentru afirmația lui DENIS, vezi Eugène Carrière *et le symbolisme*, *cit.*, p. 86.

<sup>20</sup> Pentru amîndouă aceste expoziții, cf. J. REWALD, *op. cit.*, p. 516.



Fig. 3. — Portretul lui Ștefan Vellescu  
(Muzeul Simu)  
Fotografia N. Ionescu



din culorile sale reci și cretoase, ca și din spiritul de francă abordare a motivului, vor putea fi surprinse într-o pictură din 1896–1897, *Femeie în interior* (Colecția Onic Zambaccian), avînd parcă ceva din *Lupanar* (*La Salle de café*) (catalog La Faille, nr. 509) a pictorului olandez. Alte amănunte de factură, prezente în unele opere din jurul lui 1904, ce vor evoca spontan pictura lui Van Gogh, ar putea fi eventual puse în relație cu creșterea faimei acestuia după expoziția de la Bernheim-Jeune. Caracterul autentic al unor asemenea elemente expresive este însă atît de convingător, încît nu pot fi interpretate ca împrumuturi întâmplătoare, ci mai curînd ca rezultatul imediat al unor afinități de sensibilitate expresionistă.

În ce privește pe Cézanne, de care înșiși contemporanii lui Luchian îl vor apropia referindu-se la ultimele opere, este exclus ca pictorul nostru să-i fi întîlnit tablourile și chiar să fi auzit de numele său în cei doi ani de la Paris. Toate mărturiile acestei vremi indică o tăcere aproape totală domnind în jurul lui Cézanne, un necunoscut chiar și celor mai curioși dintre tinerii pictori <sup>21</sup>. Dar tot așa de cert e că Luchian avea să cunoască, nu peste

<sup>21</sup> V. GERSTL MACK, *Vie de Cézanne*, traduit par Nancy Bouwens, Paris, 1938, p. 89 și LIONELLO VENTURI, *Cézanne*, Paris, 1938, vol. I, p. 40. În acești ani, într-un singur loc din Paris puteau fi văzute tablouri de Cézanne: în micul și sumbrul magazin de culori al lui Tanguy din rue Lafitte. Menționările numelui său sînt în acest timp puține și obscure: în mai 1891 un articol biografic în *Hommes d'au-*

*jourd'hui*; în aprilie 1892 citat printre impresioniștii precursori ai simbolismului într-un articol al lui G.-A. AURIER, *Les Symbolistes*, în *Revue Encyclopédique*; și tot aici, în decembrie următor, portretul său de Pissarro și o *Natură moartă*, printre ilustrațiile articolului lui Gustave Geoffroy, *L'Impressionisme* (citat de asemenea în 1891 în *Mercure de France* și *Echo de Paris*). Două mărturii edificatoare ale



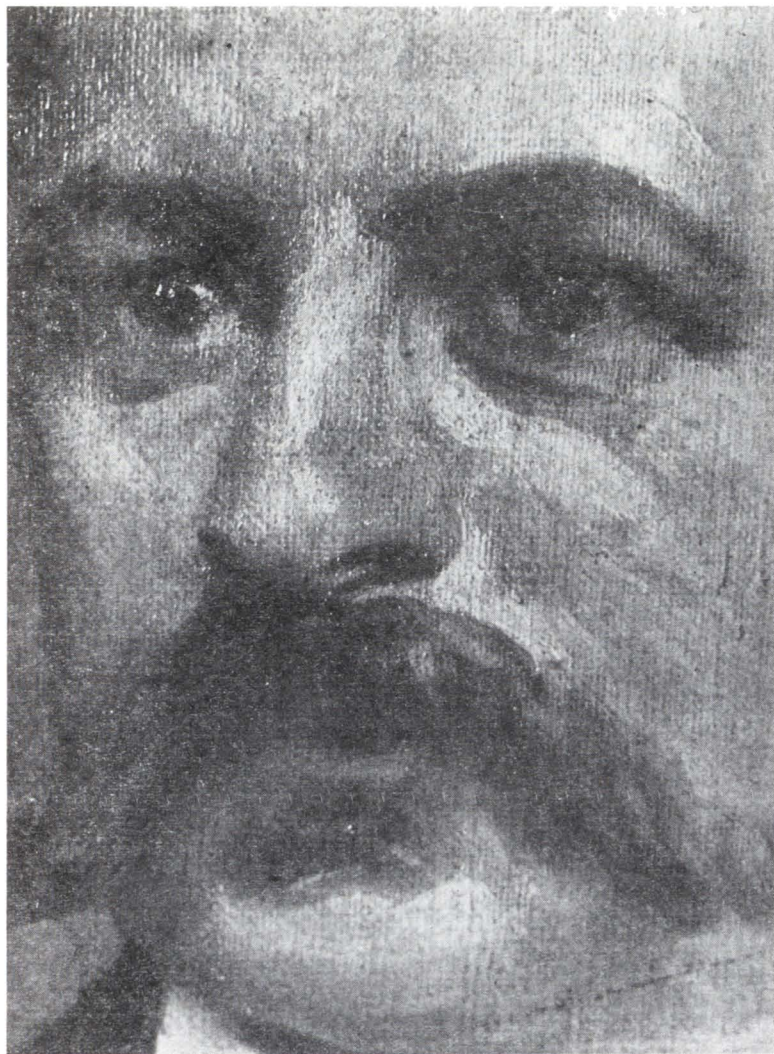


Fig. 4. — Portretul lui Șt. Velleșcu — detaliu

Fotografia N. Ionescu

multă vreme, în țară, dimensiunile excepționale ale picturii marelui izolat de la Aix. Căci aflăm că, asemeni unui cunoscător avizat, vorbea lui Cioflec <sup>22</sup> despre o pictură a lui Cézanne,

faptului că Cézanne era pe atunci un necunoscut chiar printre artiștii tineri cei mai avizați: MAURICE DENIS, autorul, peste zece ani, al *Omagiului lui Cézanne*, afirma că «vers 1890... il considérait Cézanne comme un mythe, peut-être même comme le pseudonyme d'un artiste spécialisé dans d'autres recherches, et qu'il mettait en doute son existence» (M. DENIS, *Cézanne*, în *L'Occident*, septembrie 1907, apoi în vol. *Théories*, Paris, 1922, p. 246); iar Roger Fry, autorul studiului care a pus bazele criticii moderne a lui Cézanne, mărturisește că în 1892–1893 atît de absent era Cézanne din conștiința generală artistică, încît el, pe atunci student la Paris, «a very ignorant and helpless, but still an inquisitive student — never once heard the name of the recluse of Aix» (R. FRY, *Cézanne. A Study of his Development*, New York, 1927, p. 82). Într-o notă din prima parte a acestui studiu (S.C.I.A., 1968, p. 154) am semnalat eventualitatea unei călătorii a lui Luchian la Paris în octombrie-decembrie 1895. O asemenea eventualitate ar îngădui presupunerea vizitării expoziției Cézanne deschisă în decembrie la Vollard.

<sup>22</sup> *Insemnări Cioflec*, II, 33. În alt loc (I, 8) e relatată

admirația lui Luchian pentru continua nemulțumire de sine a marelui pictor. Aceste mărturii ale lui Virgil Cioflec contrazic afirmațiile lui TRAIAN CORNESCU (*Pictorul Ștefan Luchian*, în *Viitorul*, 21 septembrie 1921), pornind de la excesiva considerație că: «lucrări ale lor se confundă una cu alta». E drept că Luchian n-a cunoscut acea răspundere de după 1920 a reproducerilor după picturile lui Cézanne, însă, informîndu-se, cum îl arată mai multe izvoare, asupra vieții artistice franceze, nu-i putea fi străin numele lui Cézanne, spre a primi «cu mirare» imaginile operelor acestuia «cînd d-l Cioflec i-a adus și arătat pentru prima oară un Cézanne», lucru ce e înfirmat de chiar amintirile însemnate de Cioflec. Bănuim că acesta i-a putut arăta lui Luchian reproduceri după unele portrete ale lui Cézanne, care într-adevăr pot fi confruntate izbitor cu anume studii de portret ale lui Luchian (*Cap de bătrîn* de la Muzeul Zambaccian, *Fetița cu portocala* din colecția Țuculescu, *Capul de bătrîn*, acuarelă din colecția acad. G. Oprescu etc.). Nimeni nu poate afirma însă că Luchian «s-a inspirat din Cézanne», cum se mărturisește tentat a face Traian Cornescu.





Fig. 5. — *Cap de femeie*, — studiu de ecleraj  
(Muzeul de artă al Republicii Socialiste România — Depozit)  
Fotografia G. Șerban

*Neige fondante à Fontainebleau* (Catalog Venturi, nr. 336), și menționa că aparține «acum» lui Monet, ceea ce ar indica o dată nu prea depărtată de 1899, când opera respectivă intra în colecția acestuia. Celui căruia îi erau familiari impresioniștii nu putea să-i rămână străin numele lui Cézanne. Pasiunea lui de a se informa neconținut asupra mișcării artistice franceze contemporane, cu acea statornică nostalgie a anilor parizieni de entuziasm pentru manifestările moderne ale picturii, așa cum îl făcuse să afle de intrarea, în 1897, a colecției Caillebotte la muzeul Luxembourg, îi dezvăluise desigur și grandoarea lui Cézanne, a cărui faimă începuse să se propage după expozițiile din 1895 și 1899 de la Ambroise Vollard, după vânzarea colecției Choquet în 1898—1899 și mai ales după 1900, când cele două expoziții din cadrul Salonului de toamnă, din 1904 și 1907, contribuiseră la răspîndirea «cézannis-mului» în întreaga Europă<sup>23</sup>. În același timp cu alți artiști europeni, fără a prelua însă

<sup>23</sup> În urma acestor Saloane ajung și în cronicile de artă românești știri despre Cézanne și influența sa (vezi de pildă, O. DE COSMUTZA, *Salonul de toamnă și Cézanne*, în *Lu-*

*ceafărul*, nr. 3, 1908, p. 49—50; AL. BOGDAN-PITEȘTI, *Note de artă*, în *Anuarul presei*, 1910, p. 302—303).



nimic direct din modalitățile caracteristice ale facturii, Luchian avea să fie primul pictor român care intuia și traducea în limbajul său propriu două din elementele fundamentale ale concepției formale cézanniene, care vor avea o înrîurire decisivă asupra evoluției picturii secolului al XX-lea: construcția formei prin modulații de culoare și relația dinamică dintre efectul de profunzime și efectul de suprafață al picturii. Dar acestea vor fi roadele meditațiilor sale picturale de mai târziu și în scurtul timp petrecut la Paris nimic nu vine să confirme că ar fi fost măcar presimțite.

Luchian s-a aflat la Paris în plină epocă de triumf al simbolismului în artă și era firesc ca anumite aspecte ale acestuia să lase urme imediate în opera sa. În anii de afirmare la București, mai ales între 1896–1900, vor putea fi sesizate — și chiar criticii contemporani au făcut aceasta — flagrante note simboliste în operele sale. Mai mult, o specifică tonalitate de sentiment, preferința arătată anumitor motive, ca de pildă florile, sau compozițiile cu figuri feminine în ambianțe florale și chiar modul de a compune asemenea tablouri, predilecția pentru liniile sinuoase și cea pentru pastel (pe care un Wilhelm von Bode o semnala în 1899, pe bună dreptate, ca o componentă a noii orientări cromatice simboliste <sup>24</sup>) vor putea fi recunoscute drept elemente constante ale participării lui Luchian la estetica simbolistă <sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Cf. WILHELM VON BODE, *Die bildenden Künste beim Eintritt in das neue Jahrhundert*, în *Pan*, 1899, p. 265.

<sup>25</sup> Despre relațiile lui Luchian cu simbolismul, pe larg THEODOR ENESCU, *op. cit.*, p. 50–53.



Fig. 6. — *Nud culcat* (Colecție particulară)  
Fotografia G. Șerban



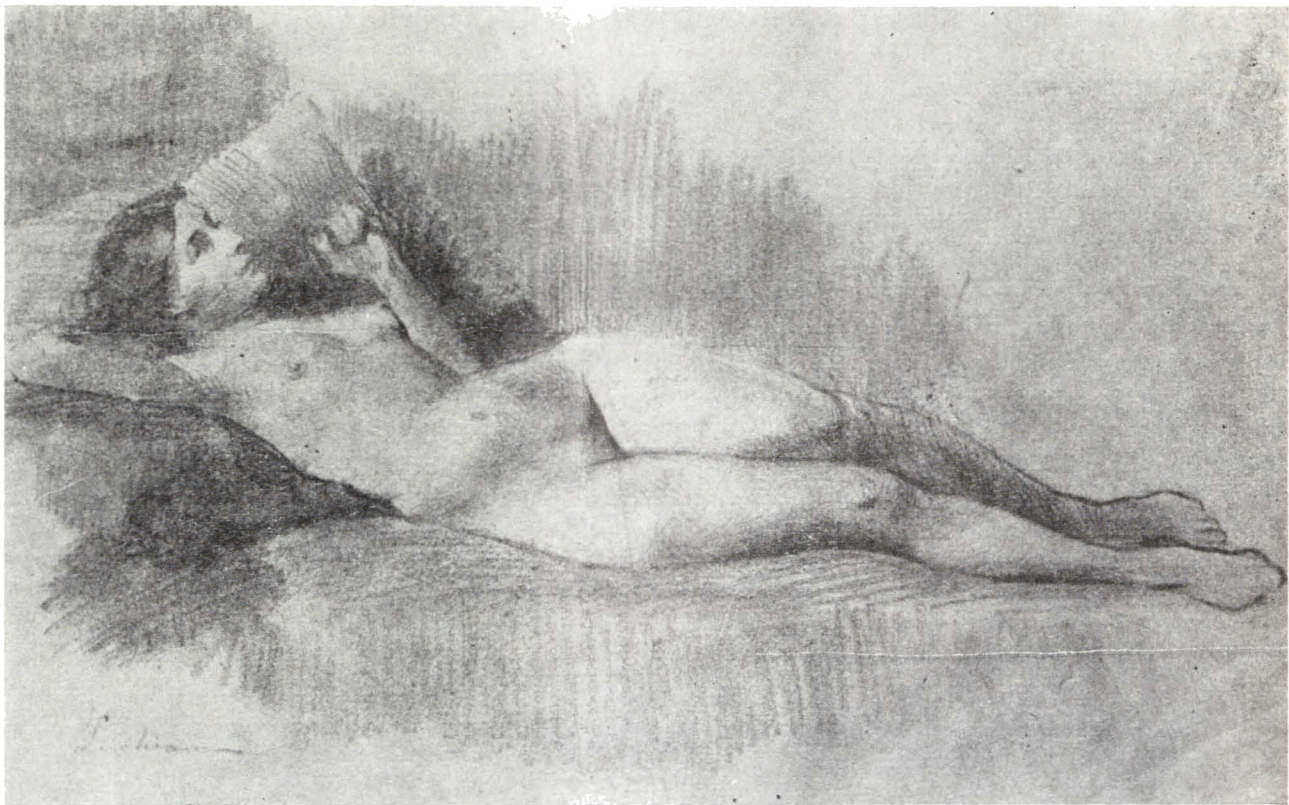


Fig. 7. — *Nud culcat* (Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România — Stampe)  
Fotografia N. Ionescu

Și rădăcinile acestei consonanțe pot fi aflate cu ușurință în atmosfera impregnată de noile tendințe simboliste ale anilor parizieni. În martie 1891 apărea în *Mercure de France* articolul lui Georges-Albert Aurier, *Symbolisme en peinture: Gauguin*, un adevărat manifest al noii picturi, urmat în aprilie 1892 de articolul aceluiași Aurier, *Les Symbolistes*, în *Revue Encyclopédique*, cu interesante reproduceri demonstrând o orientare absolută spre decorativ. La Salonul Rose-Croix din martie 1892, Bernard socotea a fi avut loc prima manifestare publică a simbolismului pictural, în ciuda tendințelor mistice eterogene<sup>26</sup>. În aceiași ani creștea interesul pentru primitivii italieni, ca urmare și a influenței, mai de mult acceptate, a unui Puvis de Chavannes<sup>27</sup>, se răspîndeau imaginile cultivate de prerafaeliții englezi și începeau manifestările noului stil decorativ ce avea să fie cunoscut sub numele de « *Art Nouveau* », primul stil de rapidă propagare internațională, înrîurind considerabil, cu imagismul său, dar mai ales cu specificul său decorativism liniar, numeroși artiști de la sfîrșitul secolului. Simbolismul în pictură fusese identificat chiar atunci cu stilul decorativ, G.-A. Aurier, în faimosul său articol din 1891, afirmînd categoric că « *la peinture décorative proprement dite. . . n'est rien autre chose qu'une manifestation d'art à la fois subjective, synthétique, symboliste et idéiste* », iar un Roger Marx, în 1892, considerînd, pe bună dreptate, că « *en raison même de ses abréviations, de ses simplifications voulues, l'art symboliste est essentiellement décoratif* »<sup>28</sup>. Și trebuie să admitem că interesul lui Luchian pentru abreviațiile expresive și simplificările noului stil decorativ, manifestat mai ales în preajma lui 1900,

<sup>26</sup> Cf. EMILE BERNARD, *Le symbolisme pictural*, în *Mercure de France*, 15 juin 1936, p. 519—520.

<sup>27</sup> Asupra influenței lui Puvis de Chavannes la această epocă vezi BERNARD DORIVAL, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, T. I: *De l'impressionnisme au fauvisme*. 1883—1905, Paris, 1943, p. 39—46, dar, mai ales,

în relație cu climatul simbolist, R. GOLDWATER, *Puvis de Chavannes: Some Reasons for a Reputation*, în *The Art Bulletin*, march 1946, p. 33—43.

<sup>28</sup> ROGER MARX, *L'Art Décoratif et les Symbolistes*, în *Le Voltaire*, 23 août 1892, citat de EMILE BERNARD, art. cit., p. 518.





Fig. 8. — *Portret de bătrână* (Colecția I. Vasilescu)  
Fotografia G. Șerban





Fig. 9. — Pe malul mării (Muzeul de artă al Republicii Socialiste România — Depozit)

Fotografia N. Ionescu

ca și întreaga sa orientare spre unele aspecte ale simbolismului și-au aflat un prim impuls în ambianța artistică agitată de asemenea preocupări a Parisului din jurul lui 1890.

Spre a împlini parcă acea latură a « tranzitoriului, a fugitivului, a contingentului », cu profund temei considerată de Baudelaire indispensabilă oricărei creații artistice, Luchian, plătind astfel tribut efemerului, « modei zilei », avea să fuzioneze în arta sa acele elemente simboliste care, întâlnite prima oară în anii de ședere la Paris, vor veni în întâmpinarea unor înclinări ale propriei sale sensibilități. În acest sens se cuvine relevantă confirmarea documentară pe care o aduce o mică operă, o acuarelă purtând alături de semnătură inscripția *Paris*. Ea cuprinde o prefigurare a interesului de mai târziu al lui Luchian pentru lumea figurativă a celui în curînd internațional « Art Nouveau » (« Modern Style, Liberty, Jugendstil, Floreale »), considerat ca parte integrantă a generalei mișcări simboliste de la sfîrșitul secolului. Avîndu-și puncte

de plecare (1886 – 1889) în compozițiile bretone ale lui Gauguin, în ultimele compoziții ale lui Seurat, desenul decorativ al acestui nou curent, ca și lumea sa de imagini, dominată de cultul figurii feminine, ale formelor vegetale și florale, se va răspîndi mai ales după plecarea lui Luchian de la Paris. Pictorul rămînea atent și mai departe în țară la evoluția acestei arte ce-i solicita înclinațiile romantice spre reverie și compozițiile lui de acest gen vor fi aproape contemporane cu cele franceze. Dar încă la Paris fiind, preocupările sale impresioniste erau însoțite de cele pentru lumea de imagini cultivată de pictura simbolistă de la sfîrșitul secolului: și o dovadă o constituie această acuarelă, un *Profil de fată* (Colecția Magdalena Ionescu, fig. 1). Caracterul visător al imaginii feminine amintește de tipul figurilor preraphaelite, al cărui gust pătrunsese în acei ani în Franța, profilul meditativ și interiorizat evocă ceva din chipurile eroinelor unui Gustave Moreau, ca și din cele aparținînd aceluiași climat simbolist, ale tinerelor femei din compozițiile încheiate ale unui Aman-Jean (amîndoi, în acea vreme, maeștrii lui Theodor Pallady!). Iar în liniile sinuoase, prezente peste tot, e ușor de recunoscut un ecou al acelei fantezii liniare ce-a dominat în ultimul deceniu al secolului. Ductul nu e lipsit de acuitate și finețe, de o inspirație nervoasă și spontană: o trăsătură continuă și sigură, însă sensibilă, aderînd imediat la vivacitatea imaginii, subliniază arabescul profilului, liniile subțiri întreșute în păr introduc o notă de mișcare, conturul sugerat al întregii figuri, cu improvizabile volute, cu învolburări de accente liniare, de umbre și penumbre, acordînd efigiei cu privirea imobilă și adîncă, absentă parcă într-o contemplație interioară, o notă inspirată de dramatică agitație romantică. Tonurile delicate ale acuarelei folosind transparența grenului hîrtiei au ceva stins, autumnal și elegiac și se acordă cu finețe: fondul e un verde-oliv-gri, cu brunuri profunde în preajma figurii, părul e de un cald și discret brun-roșiatic, armonia întreagă evocînd parcă farmecul rafinat al unei patine muzeale și amintind tonalitățile pe care, în cercul unei afine sensibilități simboliste, le va cultiva, în prima sa epocă, Pallady. Desenul acesta acuarelat, realizat desigur în ultimul timp de ședere în Franța, nu e opera oricui; el dovedește nu numai capacitatea desenatorului de a compune o figură complexă, finețea ochiului său în stabilirea unei armonii

romatică, dar și însușirea de a unifica puternicul caracter ilustrativ al imaginii cu valorile ei decorative. Mai târziu, C. Artachino se va ilustra în desene de figuri feminine într-o factură folosind similare elemente liniare, derivată însă desigur din maniera de pointe-sèche a lui P. Helleu, al cărui gen «mousseux, fouetté» îl preluaseră atunci, cu o vogă mondenă, o seamă de portrețiști internaționali itineranți. Celor mai bune din aceste desene li se pot recunoaște calități minore de eleganță și grație. Comparată cu ele, acuarela lui Luchian, moment al unei inspirații fugitive, impune prin rezonanța unei angajări sentimentale față de imagine, și, în consecință, prin autoritatea unei evocări integrale.

De la impresioniști pînă la lumea de imagini și rafinament a simbolismului, de la Manet și Degas la Gauguin și Van Gogh, la «Nabis» și «Art Nouveau», Luchian putea cunoaște astfel la Paris cîteva din fundamentalele tendințe artistice moderne ale ultimei jumătăți a secolului. Dacă am amintit expozițiile pe care le putea vizita — valoarea lor instructivă superioară fiind recunoscută de pictorul însuși —, am făcut-o nu spre a stabili eventuale relații de contact, ci spre a evoca ambianța de efervescență artistică de la sfîrșitul secolului. N-avem nici un indiciu că Luchian, în agitația profundă, în confuzia de tendințe a acelei epoci, în acea adevărată criză ce pregătea «un reclasement de valeurs» (Focillon) a putut distinge elementele cu adevărat revoluționare ale unei noi viziuni picturale. În operele realizate la Paris sau în anii imediat următori, în țară, semnele unui asemenea discernămint sînt minime. Dar ceva trebuie să-i fi rămas vag în memorie, cu virtualitățile orientărilor esențiale, căci era înzestrat, ca nici un alt pictor român la acea vreme, cu spirit de curiozitate și cu un gust sigur pentru originalitate și modernitate. Era în aceeași măsură supus unei înclinații spre meditație și o necesitate innăscută de sinceritate îl îndemna să nu adopte elemente ale vreunei viziuni, chiar cînd îi suscitau impulsurile, decît după verificarea propriei capacități de a le inventa. Memoria sa vizuală care, după spusele lui Cioflec, era formidabilă (susținea că «ochiul și-aduce-aminte perfect») a putut reține, fără contururi precise, dar fecunde prin valoarea lor de consonanță, impresii suficiente din aceste noi manifestări ale viziunii picturale, impresii care, după o lungă sedimentare și gestație în profunzimile subconștientului, vor reveni spre a nutri aspirațiile moderne ale viziunii personale. Pictura sa putea de aceea sugera contemporanilor legăturile ei cu cea europeană nu mai târziu decît în 1896, cînd un cronicar remarcă, în legătură cu expunerea unor desene de Maximilian Luce, pictorul neoimpresionist, la Expoziția artiștilor independenți: «Ideea de a se expune și opere străine e cît se poate de bună... Streinătatea a contribuit la cultivarea gustului nostru artistic. Altfel Luchian va rămînea pentru mult timp ne-priceput...»<sup>29</sup>. Se poate astfel afirma categoric că interesul pe care Luchian îl va arăta neconținut pentru cunoașterea noii viziuni picturale ce se afirmase în ultimele decenii ale secolului, preocuparea sa constantă indiscutabilă de a se informa asupra aspectelor ei, își au originea în curiozitatea sa juvenilă, în «acea nerăbdare grozavă» de a ieși în întîmpinarea noului, în acel elan către manifestările acestuia, care avea să-i rămînă în amintire ca simbolul esențial al anilor petrecuți la Paris, acel Paris care fusese totodată locul în care trăise farmecul vital al «atîtor iluziuni»<sup>30</sup> și a cărui amintire în ani avea s-o încerce, de aceea, cu atît mai nostalgică.

★

Luchian nu pare să se fi întors de la Paris cu prea multe lucrări. Dintre cele ce au ajuns pînă la noi, numai opt sînt databile neîndoielnic din anii parizieni<sup>31</sup>. Alte lucrări de

<sup>29</sup> P. Zosin, *Expoziția artiștilor independenți*, în *Revista Orientală*, mai 1896.

<sup>30</sup> Citatele aparțin scrisorii pictorului din 14 noiembrie 1906 către Virgil Cioflec (vezi T. ENESCU, *Date noi și precizări privitoare la biografia lui Luchian*, în S.C.I.A., VI (1959), p. 237).

<sup>31</sup> În cîteva locuri din însemnările sale manuscrite (I, 14; II, 1 etc.), Cioflec notează că pictorul s-a întors de la Paris cu foarte puține lucrări. În monografie (p. 31) afirmă că «nu aduce decît copii» (despre copii vezi și TRAIAN CORNESCU, *art. cit.*, cf. prima parte a acestui studiu, S.C.I.A.,

XV (1968). Dintre cele opt opere aparținînd epocii pariziene, identificate pînă acum, următoarele poartă inscripția «Paris»: *Portret de femeie* (colecție particulară); *Profil de fată*, acuarelă (colecția Magdalena Ionescu); *La Auteuil* (colecția G. Iamandi); *Pe malul mării* (data «1892», Galeria națională, depozit); *Ultima cursă de toamnă*. Atestate indiscutabil ca aparținînd acestei epoci: *Un convoi la Plevna*, *Autoportret*, *Păstoriță de capre* (menționată sub titlul *Pe malul apei* în IONEL JIANU — PETRU COMARNESCU, *Luchian*, București, 1956, p. 177).





început pot fi atribuite acestei perioade sau celei imediat următoare întoarcerii în țară. Important pentru această etapă a formației e a urmări modul în care pictorul și-a însușit ceea ce se înțelege prin fundamentele unei instrucții artistice, examinând acele opere care demonstrează aptitudinile în realizarea formei plastice, așa-numite « academice », și modul în care atributele personalității sale încep să se afirme. De aceea vom lua în considerare și anume picturi care, deși depășind cu doi sau trei ani limitele perioadei pariziene, vin să confirme rezultatele definitive obținute în această reprezentare plastică a formei umane. Nu trebuie să uităm faptul că Luchian n-a avut un profesor care să i se impună ca un maestru și de la început a intuit că mai mult putea învăța de la un pictor a cărui artă manifesta o deplină imunitate față de sterila rutină academică, așa cum apărea Grigorescu, decât din uzatele metode ale educației artistice, care atunci se aflau, nu numai la noi, ci peste tot, într-o simptomatică perioadă de decrepitudine. Desigur, așa cum și-amintea, atmosfera din școală l-a « sufocat »<sup>32</sup> și într-o academie de felul Academiei Julian, care aparținea mai mult tradiției vechilor ateliere în care se organiza studiul după modelul viu sub îndrumarea liberă a unui profesor, probabil s-a simțit mai la largul său. Neavând însă șansa să întâlnească un îndrumător care să vină în întâmpinarea înclinațiilor sale, să i se impună ca un catalizator al nedefinitelor aspirații autentice (cum se va întâmpla, de pildă, cu Pallady), Luchian se va confrunta singur, de altfel în spiritul formației multor artiști moderni, cu problemele complexe ale educației artistice. El continua astfel tradiția de « self-made man » a artei moderne românești, pe care o deschisese Grigorescu, sprijinind-o cu înțeleptul său refuz de a deveni « profesor », pe care o va confirma Andreescu și o va realiza de fapt și Petrașcu, prin acea tenace încredere în profunzimile expresive ale zonei bine delimitate pe care se simțea chemat s-o exploreze. Luchian e însă primul nostru artist care, temperamental și reflexiv, se revoltă împotriva regulilor didactice, și acest lucru survenind într-o epocă de confuziune și într-un mediu cultural tulbure și sărac în repere, formația sa avea să fie multă vreme supusă incertitudinilor, șovăielilor coruptibile ale gustului, labilității experimentelor. El însuși trebuie să fi fost conștient de acest preț de răscumpărare pe care-l reclama drumul ce-l alesese, de cucerire autonomă a expresiei personale, de refuz a acelei metodice și facile, comode, în fond, stagnări într-o manieră. Cunoscuta sa afirmație de mai târziu : « Mai bine inegal, cu greșeli, decât corect și uscat » e expresia convingerii intime ce a nutrit forța constantă a facultății sale de respingere. N-avea încredere, în fond, decât în revelațiile necontenite ale propriului travaliu : « Cele ale picturii le poți ști vreodată ? Lucrezi înainte. . . asta e tot ! »<sup>33</sup>. De aceea întreaga sa activitate de pictor va păstra, cum pe bună dreptate s-a observat, caracterul unei continue ucenicii, în sensul « precis și limitat » al termenului<sup>34</sup>.

O operă necunoscută pînă acum vine să confirme că, la capătul anilor de școală, Luchian era pe deplin stăpîn pe mijloacele expresiei artistice. E un portret de mari dimensiuni (1,25 × 0,90 m, colecția Olga Maniu, fig. 2) și, după vîrsta modelului, vara pictorului, Matilda Rădoi, data execuției nu poate depăși anul 1893. Anumite rafinamente de penel și de

<sup>32</sup> *Însemnări Cioflec*, I, 4.

<sup>33</sup> *Ibidem*, II, 33.

<sup>34</sup> G. OPRESCU, *Maeștrii picturii românești în secolul al XIX-lea*, București, 1947, p. 55.





Fig. 11. — *La Auteuil* — detaliu  
Fotografia N. Ionescu

nuanțe denotă o mai largă cultură vizuală, care presupune experiența anilor parizieni. E un portret de aparat burghez în genul tradiției pe care o ilustrase la noi cu câteva excepționale realizări Theodor Aman și pe care avea s-o reia, cu o « mixtură adulteră » (spre a folosi o adecvată expresie a lui Baudelaire), de vană eleganță aristocratică, G. D. Mirea. Viziunea lui Luchian e evident mai apropiată de sinceritatea onestă în fața modelului a unui meșter ca Theodor Aman. Poza are naturalețe, punerea în cadru e simplă, lipsită de efecte, și pictorul e capabil să fixeze vivacitatea expresiei fizionomice, gestul firesc al mâinilor, să păstreze caracterul lor expresiv, evitînd flatările manieriste. Mai luminoasă decît fondul, brun-compact întunecos, imaginea e construită plastic prin valori de clarobscur, în realizarea cărora se disting sfumaturile de griuri peste rozul-ocru al carnației și penumbrele lente din veșmîntul de tafta : iar aici e incontestabilă capacitatea pictorului de a evoca specificul materiei mătăsoase, greutatea faldurilor, reflexele reci, ca de oțel, de gri-albăstrui din somptuoasa eșarfă argintie. Cînd picta acest portret Luchian avea 25 de ani. La Muzeul de artă din Brăila se află un *Portret al domnitorului Alexandru Dimitrie Ghica* (după o imagine mai veche) de Mirea, datat 1877, deci pictat la aceeași vîrstă și la doi ani după absolvirea celor cinci ani ai școlii de Belle-Arte. Opera surprinde atît prin nesiguranță în soluționarea racursiurilor și desenul șovăitor în construirea formei plastice, cît și prin slaba reprezentare a materiilor. Nici într-un portret mai tîrziu, ca acela mult celebrat al *Soției artistului*, din 1889 (*Marchiza*), Mirea nu se poate spune a face dovadă, în sugerarea efectelor specifice ale materiei, compromisă



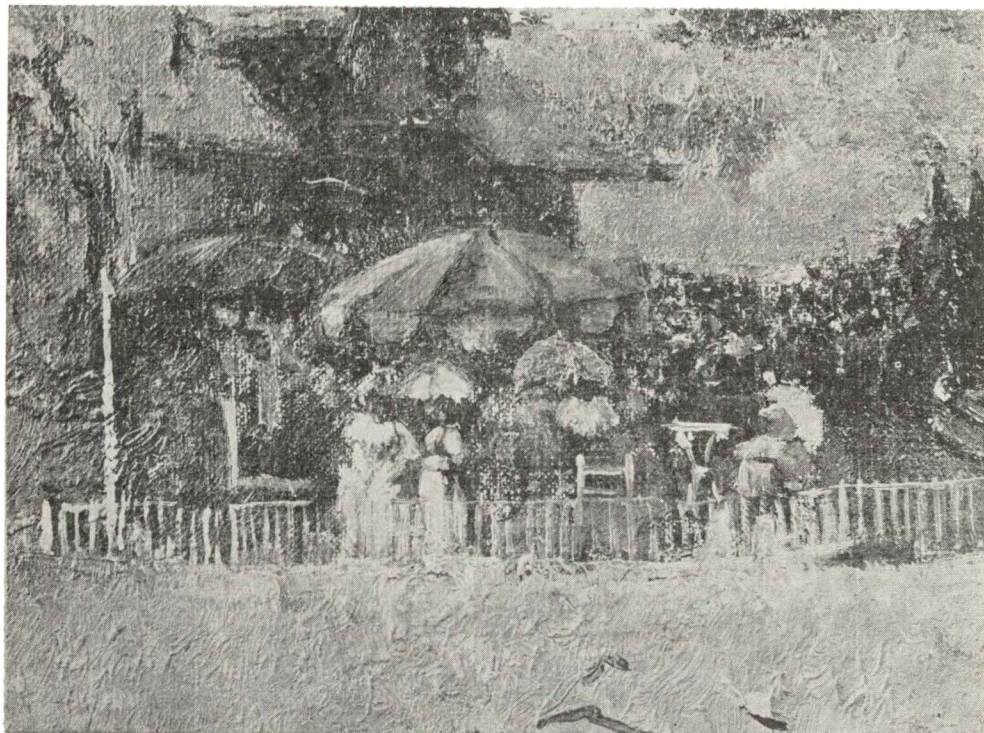


Fig. 12. — *Ultima cursă de toamnă* — detaliu  
Fotografia Irina Ghidali



Fig. 13. — *Ultima cursă de toamnă* (Muzeul de artă al Republicii Socialiste România)  
Fotografia Irina Ghidali





Fig. 14. — *Ultima cursă de toamnă* — detaliu  
Fotografia Irina Ghidali

aici de superficialele intervenții mai libere ale penelului, de o capacitate superioară celei din menționatul portret a lui Luchian. Ceea ce înseamnă că acesta era pe deplin stăpîn pe ceea ce se numește « tehnica picturii » ca mijloc al evocării obiective, că oricînd ar fi putut emula cu succes genul portretistic al unui Aman sau al lui Mirea. Însă el căuta altceva. Puterea de a renunța la știința dobîndită de a picta, spre a realiza acea lume coerentă a stilului personal, nu e la îndemîna oricui; pictorul însuși putea mărturisi cît de dificil e acest lucru: « . . . cînd știi să pictezi, să lucrezi cu naivitate, asta-i greu! ». De-a lungul aproape întregii sale activități, și mai ales pînă în 1905, Luchian va recurge, ca la un fel de verificare a facultății sale de reprezentare obiectivă, ca la un soi de cenzură împotriva pierderii în arbitrar sau manieră, la modul realist academic de realizare a imaginii. Și vom întîlni chiar, o dată, un

nud desenat academic, obiectiv, aproape impersonal și apoi transpus în termenii viziunii personale. Un critic, în 1908, nedecis în criteriile sale de apreciere, păstrînd încă validă prejudecata finitului academic, era totuși capabil să sesizeze, în fața deformărilor voite ale desenului lui Luchian, faptul neîndoielnic că acestea nu-și aveau originea în vreo incapacitate de execuție tehnică, recunoscînd dimpotrivă în această privință manifestări de adevărată virtuozitate: « Sa technique même s'est tellement atténuée dans ses toiles que les lignes semblent déviées; les lumières y sont en flagrante contradiction. Le visiteur serait tenté de croire à l'œuvre de quelque inexpérimenté; et cependant ce n'est pas la technique qui manque à M. S. Luchian; dans ses bonnes toiles ainsi que dans ses nombreux dessins il nous prouve amplement qu'en fait d'exécution, il est d'une habileté qui va presque à la rouerie. . . »<sup>35</sup>. Al. Bogdan-Pitești însă, în ale cărui afirmații și convingeri se infiltrau ecourile cafenelei artistice, ale cercului de artiști pe care-i cultiva, putea totuși susține, și aceasta în 1910, el, care făcuse din pictura lui Luchian nucleul semnificativ al colecției sale moderne, că arta acestuia ar fi fost într-adevăr desăvîrșită dacă nu i-ar fi lipsit știința desenului<sup>36</sup>. Asemenea erezie mai putea fi exprimată, cînd opera lui Luchian se prezenta ca o realizare perfect articulată, chiar în cadrul conștiinței receptive a artei sale. De aceea am socotit oportun să insistăm asupra acestei probleme a stăpînirii expresiei academice a formei, a ceea ce se înțelegea, în limitele acestei concepții, prin « desen »<sup>37</sup>.

Tot o operă de început, realizată cel mai tîrziu, credem, în jurul lui 1893, e un portret, în genul stereotipelor efigii-bust confecționate de industrișii « portretari », reprezentînd pe actorul Ștefan Velleșcu (Muzeul Simu, fig. 3 și 4), distins profesor la Conservator. Confruntat cu opere de acest gen, contemporane, ale unui pictor onorabil, ca Sava Henția, se pot recunoaște imediat calitățile superioare, într-o mai directă adeziune la prezența vizuală a imaginii, evidentă în acel detaliu realist, viguros construit, al reliefurilor gîtului robust, sau în capacitatea loviturilor de penel, rapide și sigure (parcă acel « colpo viniziano », celebrat ca o invenție tehnică a venețienilor, de depărtată tradiție), de a surprinde luminile și a sugera pictural plasticitatea. Cel care picta acest portret era stăpîn pe efectele penelului său.

Un studiu tipic de atelier, și anume de ecleraj, este un *Profil de fată* (Galeria Națională, depozit, fig. 5), remarcabil prin finețea acordurilor de discrete tonuri calde și reci, prin delicatețea modelajului în contraste de lumini și umbre, prin siguranța evocării formei cu acele accidente de relief provocate de intervenția sursei luminoase. În studiul după modelul viu, aceste efecte de ecleraj constituiau o probă superioară ce conducea la dobîndirea unei modalități de sugerare a mișcării și de analiză a virtuții dramatice a luminii. Tabloul acesta îl arată pe artist capabil s-o îndeplinească, dar totodată nu fără a introduce ceva din propriile calități de finețe și discreție.

Contemporan sau nu mult posterior studiului de mai sus e un *Potret de bătrînă* (Colecție particulară, fig. 6), un profil amintind de un anume gen de portret cultivat în jurul lui 1900 de mîunchenezul Hugo von Habermann și ilustrat și de elevul acestuia, Tonitza<sup>38</sup>. Dar dacă evidente sînt tendințele naturaliste și anecdotice ale tabloului acestuia din urmă, opera lui Luchian impune prin valorile sale pur picturale. Profilul figurii e clar conturat, dar fără duritate, și sinuozitatea lui cursivă e acompaniată, în partea dimpotrivă, în tonuri întunecoase, de liniile curbe mai largi ale profilului pălăriei și părului. Fața e modelată prin admirabile valori de griuri pe tonul luminos și dens de ocru-roz-roșcat al carnației, și, ca și în studiul de mai sus, e folosit efectul de vibrație luminoasă ce-l oferă aparența grenului pinzei. Un brun-gri compact în păr, negru în rochie, fundă și pălărie, fără accidente de lumină, reliefează modelajul cald al feței, care apare și mai clară, mai intensă, pe fondul verde-gri profund. (Va fi văzut Luchian, pentru acest fond verde al profilului, acea capodoperă a lui

<sup>35</sup> OLIMP GRIGORE IOAN, *Les expositions de M. St. Luchian*, . . . , în *L'Indépendance roumaine*, 30 novembre (13 décembre) 1908.

<sup>36</sup> AL. BOGDAN-PITEȘTI, *Note de artă*, în *Anuarul presei române și al lumii politice*, 1910, p. 310.

<sup>37</sup> Unul dintre primele desene rămase de la Luchian e păstrat în colecțiile Cabinetului de stampe al Academiei.

Reprezintă doi cai luptîndu-se și e o copie după o gravură sau un alt desen, deci o lucrare tipică pentru prima etapă a învățării desenului, care începea, după o veche tradiție, prin copii după alte desene. Aptitudinile tînărului școlar sînt indiscutabile, căci linia are siguranță și precizie.

<sup>38</sup> V. BARBU BREZIANU, *Tonitza*, București, 1967, p. 31–32.





Fig. 15. — *Ultima cursă de toamnă* — detaliu  
Fotografia Irina Ghidali

Whistler *Arrangement in grey and black* Nr. 1: *The Artist's Mother* intrată chiar în 1891<sup>38 bis</sup> în Muzeul Luxembourg?).

În limitele aceleiași forme academice e realizat și primul *Autoportret* al pictorului, foarte probabil din 1893, în care imaginea e prezentată destul de ostentativ, cu o notă romantică datorită contrastelor de lumină și umbră opacă ce împart fața în două zone distincte. Poate fi recunoscută o certă autoritate a penelului desenând figura cu tușe apăsate și prelungi, contopite, și, totodată, un sporit interes cromatic în unele accente răzlețe de roz-ocru crud și de reflexe violacee în zonele albe și gri. Pictat la sfârșitul șederii în Franța, acest autoportret nu e o operă neglijabilă, căci trădează oarecare înclinări spre modul pictural de realizare a formei.

Încă din Franța (reluând o predilecție mai înainte manifestată) Luchian s-a dedicat portretului feminin, pe care-l va cultiva cu asiduitate mai ales după întoarcerea în țară, unde

<sup>38 bis</sup> Cf. Notice des peintures, sculptures... du Musée National du Luxembourg, Paris, 1893, p. XXIV și 48.



ar fi adus cu sine, cum ne informează o notiță contemporană, și un model parizian <sup>39</sup>. Din nefericire nu avem decât un profil de tînăra femeie, realizat în tonuri cafenii-roșcate, care poartă indicația *Paris* și un alt mic portret, din colecția Ilie Armaș, care i-ar putea fi alăturat ca dată, amîndouă mai potrivit a fi examinate în cadrul celorlalte numeroase portrete feminine executate după 1893.

În formația oricărui pictor un rol de căpetenie deține cum se știe, studiul figurii nude, și fără îndoială că, la Paris, în acești ani de « perfecționare », cum îi numește în scrisoarea menționată din ianuarie 1893, Luchian nu l-a neglijat. În această vreme poate fi situat un *Nud culcat* (Colecție particulară, fig. 7) exemplificînd tendințele spre picturalitate, inspirate poate de amintirea admiratei picturi venețiene, prin care Luchian însușește forma academică <sup>40</sup>. Așa cum apar în *Autoportret* și aici sînt vădite, poate și mai mult, solicitate de motiv, înclinațiile cromatice prezente în finele nuanțe străvezii galben-roz și ocru-roșcat, cu penumbre vineții, din carnație, în tușele roz și orange timid infiltrate în obraz, în tonurile de brun-gălbui, roz și gri care dau un aspect ivoriu pernei și așternutului. Corpul e modelat cu moliciune, pierzîndu-se cu rotunjimi de penumbre în fondul brun sumbru, brațele au însă o rigiditate, un desen mai dur, distonînd cu tendința de rezolvare picturală a restului. Un desen, deși realizat desigur cîțiva ani mai tîrziu (Cabinetul de stampe al Academiei, fig. 8), trebuie menționat aici pentru că intră în cadrul aceleiași reprezentări academice a nudului, demonstrînd însă cum Luchian înțelegea să intervină în limitele acesteia, cu anumite soluții sumare, cu accente de contururi ce nu au rol descriptiv, ci subliniază valorile de arabesc ale formei, sugerează planurile și volumele ei. Felul de a modela, cu valori de griuri, rămîne însă tipic expresiei academice.

Singura operă, din cele cunoscute, lucrate în Franța, care poartă o dată (1892) este *Fată la marginea mării* (Muzeul de artă, depozit, fig. 9), desigur acel tablou *Pe malul mării*, expus sub nr. 84 la prima expoziție la care participa după întoarcerea din Franța, cea a Cercului artistic, din martie-aprilie 1893, la Ateneu și din nou, sub nr. 20, în aprilie 1894, la următoarea sa expoziție personală, deschisă împreună cu Titus Alexandrescu <sup>41</sup>, în atelierul din fosta stradă Regală. O reproducem pentru că e un document al modului lent în care a evoluat și gustul și felul de a picta, chiar viziunea lui Luchian, dar în același timp și pentru timpul relativ scurt în care a putut realiza acele acumulări esențiale ce aveau să-l conducă la *Autoportretul* din 1893 și la *Ultima cursă de toamnă*. Imaginea are un dezagreabil aspect ilustrativ de palidă cromolitografie, figura, mai curînd decât desenată, e decupată, de un contur incisiv și dur, cu o precizie acută în fiecare detaliu <sup>42</sup>, înconjurată de culori pale și reci, fără

<sup>39</sup> Siluete de artiști. S. Luchian, în *Țara*, 11 ianuarie 1894.

<sup>40</sup> Cu totul inexplicabil, o destoinică cercetătoare a operei lui Luchian face curioasa afirmație peremptorie că « în concepția compozițională a nudului, Luchian a pornit de regulă de la faimosul nud al lui Grigorescu intitulat *Fără grijă* » (GEORGETA PELEANU, *Despre neautenticitatea unor tablouri semnate Ștefan Luchian*, în *Revista muzeelor*, III (1966), p. 498). Asemenea aserțiune nu ține seama de numeroase opere de Luchian ce nu pot fi în nici un fel corelate cu opera respectivă a lui Grigorescu, care într-adevăr l-a interesat o vreme, dar despre care ar fi excesiv să credem că i-ar fi epuizat curiozitatea în tratarea acestui motiv pictural fundamental. Curioasă e și considerația distinselor autoare că, făcînd această afirmație, nu repetă decât « un adevăr cunoscut ». Nicăieri în bibliografia lui Luchian nu s-a menționat vreo relație cu nudul *Fără grijă* a lui Grigorescu pînă la articolul nostru din S.C.I.A., XII (1965), p. 278 și 282.

<sup>41</sup> Această expoziție n-a avut loc în anul 1895, cum afirmă V. DRĂGUȚ (*Luchian*, București, 1962, p. 20 și 68), transformînd în certitudine, fără a produce însă atestările cuvenite, o ipoteză formulată de Petre Oprea, care a publicat lista operelor expuse (*Unele date cu privire la activitatea*

lui Ștefan Luchian în ultimul deceniu al veacului trecut, în *Arta plastică*, 1959, nr. 3, p. 22). În realitate, această expoziție a avut loc în ultima decadă a lunii martie și în primele zile ale lui aprilie 1894, așa cum atestă două informații din *Constituționalul* (22 martie/3 aprilie și 5/17 aprilie 1894).

<sup>42</sup> Se face o confuzie între contur, ca element fundamental al desenului descriptiv, în statornica tradiție clasică academică (Mengs: « Per disegno s'intende principalmente il contorno », Winkelmann: « Suchet die edle Einfalt in den Umrisen » etc. Vezi asupra conturului în concepția desenului academic NIKOLAUS PEUSNER, *Academies of Art Past and Present*, Cambridge, 1940, cap. III, IV și în special p. 95—96, 148—151), contur cu valoare decorativă de arabesc și contur ca « cerne », în viziunea modernă a compoziției picturale, element expresiv încetățenit cu Manet și mai ales cu Gauguin (o clară definiție la PIERRE FRANCASTEL, *Peinture et société*: « Il est la mise en valeur non pas de l'objet classique, mais de la surface de la toile et aussi de certains éléments imprévus sélectionnés dans la réalité »), atunci cînd se susține « pe baza studiilor întreprinse », că apariția conturului în opera lui Luchian este înregistrată pe la începutul secolului nostru ca urmare probabilă a lucrărilor cu caracter decorativ... etc. » (GEORGETA PELEANU,

vibrații, fără accente, încît pictura are aspectul unei copii după vreo imagine, de acel gen minor, realist-anecdotic, cultivat atunci în expozițiile Saloanelor pariziene.

Prima operă revelînd contingențe cu efectele impresioniste de tușe este *La Auteuil*<sup>43</sup>, identificabilă cu acel tablou expus cu nr. 25 în aprilie 1894, sub titlul *Decavată la curse* (Colecția G. Iamandi, fig. 10, 11). Ea marchează o distanță apreciabilă de la tabloul datat 1892. Desenul formelor are o vioiciune nervoasă, culorile sînt toate luminoase și chiar pata largă a umbrelei de o nuanță rece, roz-violacee, reușește să se acorde cu albastrul palid din cer. Reflexele, fie din nuanțe transparente, în zona de sus a ierbii, fie din tușe minuscule, în relief, în rochia femeii, evocă vibrația cromatică a luminii. Pictat cu mare finețe e capul tinerei femei, în coafura căreia, pe fondul de umbră rece al umbrelei și al părului orange-roșcat, intervin minuscule și agile tușe strălucitoare de albastru pur, galben, verde și roșu-carmin. Iar liziera mulțimii, o aglomerație de tușe libere, în toate direcțiile, pe un fond brun întunecos, prefigurează detalii din *Ultima cursă de toamnă*, opera cea mai reprezentativă a perioadei de formație (fig. 12, 13, 14, 15).

Expusă prima oară, sub titlul *Curse (Longchamps)*, în aceeași menționată expoziție personală, din aprilie 1894 (Catalog, nr. 19), deci abia la un an după întoarcerea din Franța, și apoi, cu titlul sub care a rămas cunoscută, la *Expoziția artiștilor în viață* din iunie 1894 (Catalog, nr. 105), e mai mult ca sigur că pictura n-a fost terminată la Paris și că artistul a desăvîrșit-o în țară, revenind poate cu unele repictări, mai ales spre a varia primele planuri ale ierbii (ceea ce, evident, n-a denaturat esențial nici ansamblul facturii, nici, mai ales, viziunea, care rămîn ale acestei epoci<sup>44</sup>). Opera se impune în primul rînd prin realizarea excepțională a peisajului, arătînd cum în fața naturii Luchian a izbutit să realizeze cu mai multă ușurință expresia originală a propriei sensibilități, lucru care s-a impus imediat observației contemporanilor<sup>45</sup>. Inspirația operei nu poate fi străină de sugestii din Degas, rămînînd bineînțeles departe de forma nervoasă și vie a acestuia. Pentru grupul jocheilor, mai ales, s-ar putea afla puncte de contact în trei tablouri ale lui Degas: *Chevaux de courses à Longchamps* (1873–1875), azi la Museum of Fine Arts din Boston, *Avant la course* (1872/1873) din colecția Joseph Widener, Philadelphia și pastelul *Avant la course* (1884/1886) (Catalogue Lemoisne, n-rele 334, 317, 878). Aceste două tablouri aparțineau galeriei Durand-Ruel pe vremea cînd Luchian se afla la Paris și în aceiași ani inspirau anumite fragmente din unele picturi ale lui Gauguin<sup>46</sup>. E posibil ca Luchian să fi avut cunoștință indirect de asemenea opere ale lui Degas, aceasta nefiind de altfel singura întîlnire de afinități cu arta marelui pictor francez.

Peisajul din *Ultima cursă de toamnă*, partea cea mai realizată a operei, ne apare, dacă nu de o factură, de o indiscutabilă sensibilitate picturală înrudită cu a impresionismului. Atmosfera acestui peisaj nu e însă realizată complet, grupul jockeylor din primul plan și

art. cit., p. 499). Conturul imaginii e vizibil și în opera de care vorbim și în alte numeroase opere dinainte de 1900 ale lui Luchian, care l-a folosit în cele trei ipostaze amintite, și mai ales cu valoare decorativă și ca « cerne » (lucru ce face din Luchian, de altfel, printre altele, primul nostru pictor cu o viziune modernă). Și, apoi, e o constatare fundamentală a psihologiei artistice că trăsăturile caracteristice definite categoric la maturitate sînt prefigurate în nuce, ca o înclinare instinctuală a particularului *Bildtrieb*.

<sup>43</sup> Dăm tabloului acest titlu după o veche inscripție (poate chiar de mîna artistului) de pe șasiu, pîrîndu-ni-se preferabil celui prea argotic dat în catalogul expoziției din martie 1894.

<sup>44</sup> Regretăm că din nou nu putem fi de acord cu concluziile autoarei articolului citat din *Revista muzeelor* (p. 497, nota 6) că *Ultima cursă de toamnă* ar fi fost în așa măsură repictată parțial după 1900, încît nu poate constitui un reper pentru epoca de început. Repictările de aici nu sînt în nici un caz de proporția celor din *Safta Florăreasa*

și nici de așa natură ca să fi denaturat « viziunea » artistului din epoca în care a realizat opera. Și această dată a « viziunii » (confirmată și de observațiile contemporanilor, destul de prețioase în privința *Ultimei curse*...) ne interesează aici. Mulți pictori obișnuiau să revină asupra picturilor mai vechi (e cunoscut cazul unui Degas, și la noi, al unui Pallady), însă repictările parțiale rareori se întîmplă să altereze viziunea unei opere încît ea să devină tipică pentru o altă perioadă a evoluției stilistice decît cea în care a fost creată. Înclinăm să credem că autoarea se referă mai curînd la suprapunerea anumitor detalii de factură. Ceea ce, evident, e altceva și nu îngăduie concluziile pe care le-a formulat.

<sup>45</sup> N. PETRAȘCU, *Expoziția artiștilor români în viață*, în *Constituționalul*, 5 (17) iunie 1894.

<sup>46</sup> Cf. G. WILLIAM, M. KANE, *Gauguin's Le Cheval Blanc: Source and Syncretic Meanings*, în *Burlington Magazine*, juillet 1956, p. 358–361.

terenul pe care stau, nu par a se integra în spațiul luminos al peisajului <sup>47</sup>. În afară de cea a calului roib, formele celorlalți cai sînt lipsite de nervozitate, de viață, ca și umbrele lor, siluetele apar opace și rigide, fără nici o aluzie tonală la zonele înconjurătoare. Acest efort de precizie din grupul cailor, tradus adesea prin elemente grafice, rigide, neomogene cu ansamblul viziunii picturale, provoacă o impresie de detașare din peisaj a o seamă de fragmente din primul plan. Impresie ce e însă imediat atenuată, căzînd pe un plan secundar al observației, datorită intervenției unui element, care impunîndu-se cu vivacitate, leagă, nu direct, ci printr-o aluzie, printr-o echivalență, grupul din primul plan cu restul compoziției: e vorba de vivacitatea culorilor: roșu, galben, verde, albastru, clare și variate ca nuanțe, din cazacele celor patru jockey din centru, ansamblu ritmat de mici zone prețioase care trimite la volbura de neregulate și minuscule tușe din planul secundar, evocînd multicolora agitație a spectatorilor și echipajelor. Această aglomerare de tușe, avînd parcă ceva rapid în intervenția lor, se integrează peisajului printr-un inspirat acord de nuanțe aprinse pe un fond brun-gri-verzui, și, datorită discretei sale vibrații, scînteierii depărtate, nu se formează nici o discrepanță cu fondul peisajului, care le absoarbe în calma sa lumină autumnală ca pe niște firești accidente florale. Și în tonurile acestui peisaj, care nu trebuie privit ca un simplu fundal, ca un simplu decor al curselor, ci ca o operă de sine stătătoare, meritînd să fie situată alături de cele mai frumoase peisaje ale lui Luchian, rezidă adevărata poezie a acestei opere. E un peisaj de toamnă și de crepuscul și peste tot se insinuează căldura tonurilor ruginii, radiînd, din zona afectată de vinețiul orizontului, pînă și în albastrul rece, pal și diafan al cerului, înăbușînd verdele, care mai stăruie pe alocuri, captînd luminile galbenului clar, datorită prezenței reflexelor sale, pînă și obiectele străine naturii, ca acel acoperiș al pavilionului din stînga, al cărui roșu se stinge ușor într-o penumbră, de-o prețioasă delicatețe de nuanță, ajungînd să participe la viața crepusculară a naturii. Formele copacilor și tufișurilor, din froțiuni nervoase, parcă executate cu coada penelului, de un brun-roșcat ars, cu reflexe fumegînde gri-vineții, au aparența fantomatică a penumbrelor; răzlețe și mici puncte luminoase în masa ușoară a unui copac din stînga prefigurează forma familiară de mai tîrziu a copacilor lui Luchian; cîteva mici și energice tușe transversale la baza copacilor dă claritate distribuirii planurilor, a căror mișcare lentă către orizont e guvernată de calmul luminii autumnale. Această etajare a planurilor impune efectul de suprafață, tonul rece al ecranului violaceu al colinei îndepărtate sugerîndu-l cu discreție pe cel de profunzime. Prezența peste tot a reflexelor roșiatice a apărut pe bună dreptate unui priceput cronicar drept convențională, ea realizînd fireasca unitate stilistică a peisajului, valoarea lui poetică. Opera ne apare, de aceea, ca și alte peisaje ale lui Luchian, creația unui moment excepțional de inspirație al fanteziei sale picturale. Acea îmbinare de gingășie și vigoare, de siguranță și sfială, de subtilitate visătoare a nuanței și spontaneitate energică a accentelor, care va fi proprie personalității artistice a lui Luchian e de pe acum prezentă în acest peisaj din *Ultima cursă de toamnă*. E opera care arată totodată că impresionismul devenise pentru pictor, cum pe drept a remarcat J. Lassaigne, « une chose bien acquise et parfaitement assimilée » <sup>48</sup>. Ea constituie astfel, în mai multe sensuri, opera capitală a formației lui Luchian, formație care nu se încheie aici. Etapa superioară, cea esențială, va începe de abia de-acum înainte, după această substanțială acumulare din anii tineri propriu-ziși ai studiilor. Va fi etapa în care dialectica clarificării interioare se va confrunta cu factorii sociali, va reacționa la atitudinile mediului în care va urma să se obiectiveze. Și această nouă, indispensabilă dialectică, ce înseamnă de fapt intrarea în istorie, va genera, printr-o elaborare lentă, stilul particular, ceea ce va deveni arta lui Luchian. În acest sens, *Ultima cursă de toamnă* poate fi considerată ca expresie a unei crize de creștere, urmată, în mod tipic, de confuzia regăsirii unei noi conștiințe. Ea încheie astfel o etapă, deschizînd în același timp, ca un început decisiv al deslușirii potecilor în pădure, perioada definirii coordonatelor stilului personal.

<sup>47</sup> IGNOTUS, *Notre Salon de 1894*, în *La Patrie*, 2 (14) juin 1894.

<sup>48</sup> JACQUES LASSAIGNE, *Luchian*, Bucurest, 1947, p. 30.

# LA 50 DE ANI DE LA MOARTEA SCULPTORULUI ȘTEFAN IONESCU-VALBUDEA\*

de AMELIA PAVEL

**A**lbele de familie ale literaturii și ale artei nu se mai odihnesc astăzi în sertare, cu filele îngălbenite. În tot momentul le răsfoim. Și n-ar fi poate o exagerare dacă ne-am mărturisi că trăim într-o epocă a comemorărilor, și că acest gest cultural solemn, de zile mari, tinde să capete firescul, aproape spontaneitatea, unui gest de cuviință cotidiană. Mînați de alte rosturi decît cei de demult, care, în biografiile lui Plutarh sau în viețile sfinților, căutau un sprijin în coincidențele unui edificator program de viață, noi, cei de azi, ne lăsăm furați de atracția diversității atîtor destine și personalități. Proteici fără să vrem, prin locul din registrele istoriei, dominăm în noi latențele mai multor destine. De aceea ne place să ne îngăduim, cu egală înțelegere, gînduri pe marginea unor biografii și creații oricît de contradictorii și de depărtate între ele, la fel cu bibliofilii care ar răsfoi ba o carte, ba alta, din stufoasa lor bibliotecă. Succesul imens al unor biografii ca cele din seria « Par lui-même » care apare în Franța și salturile, uneori stranii, de la un secol la altul și de la o cultură la alta, în alcătuirea titlurilor, nu fac decît să confirme capacitatea și setea noastră de a regăsi originile și a reînnoa firele propriilor noastre multiplicități. Permanente bilanțuri-inventare în tezaurul culturii naționale și universale, comemorările ne permit să păstrăm în toate o ordine și o evidență: pe cît posibil să nu uităm nimic, să nu facem sau să repetăm nedreptăți într-un domeniu atît de labil și de supus pasiunilor subiectivității, ca cel al artei și culturii.

La ~~50 de ani de la moartea~~ sculptorului Valbudea, problemele acestea se ivesc și mai semnificativ, fiindcă în cazul lui ne izbim într-adevăr de una din acele nedreptăți încălcite, pe care nici istoria nu le poate desface foarte ușor. Prima monografie asupra sculptorului, semnată de Ion Frunzetti în 1940<sup>1</sup> și cea a profesorului George Oprescu din 1956<sup>2</sup>, apoi evocarea plină de căldura experienței personale a raporturilor dintre artiști, prezentată în 1956 de maestrul Ion Jalea<sup>3</sup>, cu prilejul centenarului lui Valbudea, au lămurit o seamă de întrebări și au restituit operei dotatului sculptor locul cuvenit în istoria artei românești, dar și în atenția opiniei publice. Să nu uităm că aceste două aspecte ale gloriei nu se suprapun întotdeauna în chip armonios și că este un merit în efortul celor ce încearcă să remedieze situații care l-au adus cîndva pe Rilke să definească în general gloria ca fiind suma tuturor neînțelegerilor adunate în jurul unui nume nou apărut pe firmamentul artelor. S-au adăugat la contribuțiile mai sus citate cercetările întreprinse de ~~monograful~~ Petre Oprea<sup>4</sup> care a mărit lista operelor — din păcate dispărute — ale lui Valbudea, și a adus totodată o seamă de precizări asupra unor date din biografia artistului. Am putea socoti deci că, fiind elucideate ceea ce se numesc îndeobște « datele obiective » din viața și opera artistului, considera-

\* Comunicare ținută în mai 1968 la Secț. a III-a a Academiei Republicii Socialiste România.

<sup>1</sup> ION FRUNZETTI, *Șt. Ionescu-Valbudea*, București, 1940.

<sup>2</sup> GH., OPRESCU, *Ștefan Ionescu-Valbudea*, București, 1956.

<sup>3</sup> ION JALEA, *Sculptorul Valbudea*, în S.C.I.A., 1957, nr. 1,2.

<sup>4</sup> PETRE OPREA, *Preciziuni asupra primei perioade din activitatea sculptorului Ștefan Ionescu-Valbudea*, în *Culegeri și studii de muzeografie*, București, 1959—1960.



țiile de față ar trebui să pornească numai de la ele încolo. În ceea ce-l privește însă pe Valbudea, fiecare din datele acestea aparent seci, care în biografia fiecărui artist cuprind, ca niște semințe, toată seva și poezia roadelor ce vor veni, marchează un accent în plus în desfășurarea greutăților și anomaliilor întâmpinate. De aceea vom relua, deși bine cunoscute, câte unele din ele.

Născut în 1856 în localitatea Valea Budei, în apropiere de Valea Călugărească, dintr-o familie de podgoreni, Ștefan Ionescu, adoptînd apoi și numele de Valbudea, rămîne orfan de mamă și este crescut de o mătușă care-i dă o educație foarte îngrijită și îi imprimă și spiritul unei rigori și a unei demnități ce-i vor determina mai târziu tot cursul existenței și tot comportamentul. În 1875 intră student la Școala de Belle Arte din București. Se presupune că ar fi fost elevul lui Karl Storck, deși, într-adevăr, nimic din evoluția limbajului de forme la Valbudea nu îngăduie surprinderea măcar a unor elemente de legătură cu venerabilul său profesor. Încă în școală fiind — în 1877 — îi este medaliată lucrarea « Vittelius » : un basorelief. Deci o pornire de bun augur. La concursul pentru bursa de studii în străinătate reușește în 1882, cu cîțiva ani în urma colegului său Ion Georgescu ; aceasta după ce prezentase, în cadrul « Expozițiunii operelor de pictură, sculptură, arhitectură a artiștilor în viață » din 1881, lucrările intitulate « Un copil », « O țărăncă » și « Flora ». Titlurile nu vesteau nimic deosebit în preocupări, dacă ne raportăm la ceea ce cuprindeau la noi cataloagele epocii. Însă în anul următor, lucrarea cu care cîștigă concursul, « Adam și Eva » — un basorelief — , este susținută de presă și indică interesul lui Valbudea pentru compoziția cu sugestii narrative, în tonalități afective dramatice. Ulterior, el avea să reia tema Evei, de astă dată sub forma « Eva îndurerată cu Abel mort ». Aflat în imposibilitate materială de a asigura turnarea operei în bronz, Valbudea, care ținea mult la această compoziție, s-a luptat în mod inutil o iarnă întreagă să-i salveze materia fragilă de riscurile uscării.

În 1882 deci, Valbudea se afla la Paris, unde intră, administrativ vorbind, sub conducerea pedagogică a lui Frémiet și Falguière, fiind însoțit și de ocrotitoarea sa mătușă. Nu trece decît un an și în « Catalogul ilustrat al Salonului » din 1883, Valbudea figurează cu un portret. În același timp, el frecventează cursul de anatomie la Facultatea de medicină. Acest fapt trebuie reținut nu numai pentru că dovedește seriozitatea pregătirii lui profesionale, ca unul ce avea misiunea să cunoască toate resursele expresive ale corpului și mișcărilor omenești, dar și pentru că nu este fără legătură cu preocupările sale mai adînci, cu subiectele către care s-a îndreptat și cu viziunea sa asupra realității.

Este, atunci cînd Valbudea ajunge în Franța, momentul în care toată lumea se pasionează pentru psihologie și mai ales pentru psihiatrie. Sînt anii în care Charcot își ține la Salpêtrière faimoasele cursuri, însoțite de spectaculoase demonstrații practice, asupra bolilor nervoase. O ediție îngrijită de Charles Féré apare în 1884, urmată de volumele *Les démonsiaques dans l'art* (1887) și *Les difformes et les malades dans l'art* (1889). Psihologia experimentală, pe urmele *Patologiei experimentale* a lui Claude Bernard, publicată în 1880, se află în momentele ei de vîrf. Nu este de loc exclus ca tînărul sculptor, în pragul vîrstei de 30 de ani, să fi luat cunoștință mai îndeaproape de toate aceste probleme, cu atît mai mult cu cît, cititor pasionat, număra mai de mult printre lecturile frecventate lucrări de istoria medicinei și de medicină populară. De aceea, apariția bruscă, nepregătită de lucrări anterioare, a operei « Mihai Nebunul » în 1885, adică în timp ce se afla încă în Franța, ar putea fi foarte logic legată de un asemenea cerc de preocupări ; presupunerea este mai plauzibilă decît cea că lucrarea ar putea fi expresia simbolică a vreunui protest social. Fără îndoială că un simbol de acest fel s-ar putea desprinde din operă, dar numai ca o « plus-valută » a sensurilor ei expresive, ca un prinos filozofic, dincolo de deliberarea artistului, așa cum se întîmplă îndeobște cu orice operă de valoare. Dar Valbudea a plecat, în concepția tematică a acestei prime creații importante, care a rămas și cea mai importantă dintre operele lui, de la o problemă de psihologie nu socială, ci, pentru a folosi un termen devenit azi curent, de psihologie abisală. L-a preocupat și efectul asupra conștiinței bolnave, a modificărilor concepției despre bolile mintale și deci, implicit, a tratamentului. Îl obseda amintirea eliberării acestor bolnavi, a momentului cînd, după principiile faimosului doctor Pinel, cel care rupsesese lanțurile alienaților, ei erau scosi de sub regimul osîndiților chinuiți de forțe diavolești și transformați în

niște bieți bolnavi obișnuți. Privită în lumina acestor date, așa ne pare expresia pierdută iremediabil în sine și ruptă de lumea exterioară, a lui « Mihai Nebunul. ».

Ambiția lui Valbudea de a apropia arta de ~~treburile~~ științei este o trăsătură a epocii, practică și la noi. În 1885, Vasile Conta nu este singurul, dar printre cei mai categorici susținători ai acestui rol științific cu caracter profetic al artistului. « O creațiune — scrie el — va fi cu atât mai adâncă, cu cât va anticipa mai mult. Deci artistul este un anticipatoriu, în privința adevărului științei » <sup>5</sup>. Și adaugă: « Orice necunoscut este cercetat mai întâi de arte, ca de niște iscoade trimise înainte, mai pe urmă de științe, care înfățișează corpul de armată care pune stăpînire pe teren » <sup>6</sup>. Iată și intuiția introdusă în arena teoretică « avant la lettre ». (Eseul asupra datelor imediate ale conștiinței de Bergson va apărea în 1889.) Problemele pluteau, deci, vizibil, în aer. Bergson se ocupă în mod expres de influența alienației mintale asupra funcțiunii motrice a brațelor. Wilhelm Wundt studiază impulsurile și expresiile afective pantomimice. Preluată de știință încă în plin pozitivism și scientism, dar și de filozofie, înclinarea romantică spre caracteristicul potențat pînă la deformarea patologică, în expresia artistică, confirmă cu o anume ironie obiectivă esența dialectică a mersului ideilor și imposibilitatea compartimentărilor prea izolatoare. Fapt este că Valbudea, cu preocupările manifestate în prima lui lucrare de seamă, despre care Delavrancea cu emfază scrisese că « de la « Mihai Nebunul » începe sculptura românească », se afla în plină actualitate a mișcării de idei și în lucrarea ulterioară « Speriatul », cu o problematică asemănătoare. Interesant este de subliniat că unele din aceste preocupări sînt astăzi reluate de psihologi ai artei ca Rudolf Arnheim, care, studiind fenomenul expresiei și raporturile dintre reacțiile motrice și procesele psihice corespunzătoare, recunoaște, pe de o parte, că psihologia științifică atinge mai puține rezultate în această direcție decît creația artistică, și, pe de altă parte, discută în mod special problema expresivității mișcării menită să transmită artistic un conținut psihologic dureros, maladiv, de sustragere și rupere din cadrul convențiilor sociale.

Pentru toată această problematică, Valbudea a găsit, în același moment al studiilor lui, în contactul cu Auguste Rodin un fericit prilej de confruntare și experiență pe planul căutărilor și al realizărilor de meșteșug. Observațiile și filiațiile stabilite în acest sens de academicianul Ion Jalea au o pertinență deosebită. Sublinierea faptului că lucrarea lui Rodin « Hugolin », monstrul care-și devorează copiii, ar fi făcut o puternică impresie asupra lui Valbudea<sup>7</sup> vine în sprijinul celor mai sus presupuse și confirmă adevărul că Valbudea a fost în mod fericit stimulat în munca sa pe căile convergente ale experienței artistice cu cele ale experienței unor factori de ordin uman, extraartistic. Și teoretic, și stilistic, Rodin a fost pentru Valbudea purtătorul unui mesaj esențial, fiindcă i-a declanșat propria-i personalitate. În acest sens vorbind, ideea de influență își demonstrează și fecunditățile. Că a fost însă vorba mai ales de un moment declanșator într-un mediu prielnic ne-o arată și faptul că « Mihai Nebunul » și « Speriatul », la care s-a adăugat o a treia lucrare, « Călăul », sînt concepute sub egida aceleiași estetici rodiniene: « frumusețea înseamnă caracter și expresie ». Valbudea, atît în timpul studiilor în Italia, cît și mai tîrziu, în țară, a trecut spre alt univers de forme: cel al unui neoclasicism și al unei ponderi expresive, profund deosebite de cele ale tinereții sale. Rămîne totuși în picioare la Valbudea, dincolo de modalitățile expresiei, o anume libertate de spirit în fața rolului a ceea ce astăzi numim intervenția « literaturii » în viziunea plastică. Degajarea aceasta este și ea la Valbudea, fără îndoială, de filiație rodiniană. Rodin afirma că « nu există regulă care să poată împiedica un sculptor să creeze o operă frumoasă după cum socotește. Și ce importanță are dacă e sculptură sau « literatură », dacă publicul găsește în ea bucurie și folos spiritual? Pictură, sculptură, literatură, muzică sînt mai apropiate unele de altele decît s-ar crede. » Și același Rodin susținea că « este totuși mai bine ca operele pictorilor și ale sculptorilor să poarte în ele însele tot interesul. Artă poate, într-adevăr,

<sup>5</sup> VASILE CONTA, « Frumosul » în *Contemporanul*, IV (1885), p. 479.

<sup>6</sup> Idem, « Viitorul artelor », loc. cit., IV (1885), p. 566. (ambele citate și apud Ion Vitner, *Literatura în publicațiile*

socialiste și muncitorești, București, 1966, p. 66—67).

<sup>7</sup> AUGUSTE RODIN, *L'Art, Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, 1911, p. 202.

să stimuleze gândirea și visul fără a avea nevoie să recurgă la literatură. În loc să ilustreze scenele unui poem, nu are decît să se servească de simboluri foarte clare care nu presupun nici un fel de subtext scris»<sup>8</sup>. Întîlnim și la Valbudea încercarea aceasta, nu de a ocoli problema, ci de a o depăși. În orice caz este de reținut aprecierea de care s-a bucurat, printre scriitori, sculptura lui Valbudea, încă de la început, atunci cînd factorul « glorie obiectivă » încă nu acționa. Alecsandri, Odobescu, apoi Delavrancea l-au așezat printre cele dintîi nume ale culturii românești: « Ceea ce este Eminescu în poezie, scria Delavrancea, Valbudea cu această operă (resp. « Mihai Nebunul »), este în sculptură ». Era în acest elogiu hiperbolic, desigur, nu numai admirație calitativă, dar și o caracterizare; Delavrancea unea cele două nume sub bolta înclinării lor spre meditație și filozofare.

În 1885, Valbudea obține o prelungire a bursei și pleacă, pentru doi ani, în Italia. În cursul șederii, lucrează seria « Copiilor »: « Prima lecție », « Copilul la baie », « Copil dormind », dintre care numai ultima lucrare se păstrează la Muzeul de artă din București. Stilistic, etapa aceasta este dintr-o dată alta, deși « Călăul » este presupus a fi fost lucrat tot în timpul șederii în Italia.<sup>9</sup> Întors în țară în 1887, se alătură celor preocupați de dezvoltarea vieții artistice în România și îl găsim astfel ca semnatar în cererea privind reorganizarea și îmbunătățirea învățămîntului artistic. Concomitent intră în învățămînt, la Școala normală de institutori, iar în 1890 este vicepreședinte al grupării « Cercul artistic », cu grijă pentru multiple probleme de interes general cultural, între ele pentru problema monumentelor istorice<sup>10</sup>. Nu este deci, de la bun început, un izolat, un retrac-til. Cu un an înainte, la expoziția internațională de la Paris (în 1889) avusese succes cu « Mihai Nebunul » și cu « Învingătorul » (de fapt « Călăul »), în primul rînd în presa franceză de specialitate. La noi, unii cronicari, chiar ai unor publicații importante ca *Literatură și artă română*, nu-l citează nici în enumerările lor, alții însă, de pildă Ștefan Ciocîrlan, în *Analele arhitecturii și ale artelor cu care se leagă*, îl elogiază, caracterizîndu-l ca « atras de preferință către subiectele energice », și priceput în arta de a ști să dea « una din cele mai norocite mișcări cerute de arta sculpturală »<sup>11</sup>. În 1890, expune la Cercul artistic 14 lucrări, în cea mai mare parte busturi — portrete, dar și « Copilul dormind » și « Dacul », azi existent într-o stare deplorabilă, nerestaurabil. Printre portrete se află cel al doctorului Davila, al xilografului Iuliu Popp, al Veronicăi Micle — foarte solemn și distant —, bustul pictorului Eugen Voinescu. O grijă accentuată pentru exactitatea și plăcerea de a face investigații psihologice sînt evidente în aceste lucrări. Cu toate datele favorabile unei evoluții profesionale de mare anvergură, mai ales într-un mediu artistic în care nu era abundență de sculptori, activitatea lui Valbudea pare a se izbi de piedici exterioare tot mai greu de depășit, deși de fapt ea n-a încetat propriu-zis nicio-dată. Se creă încetul cu încetul o ruptură între destinatar și autor. Mai multe mărturii ne vorbesc despre retragerea artistului în atelierul său, unde continua să lucreze cu asiduitate, dar rezultatele acestei munci le expunea tot mai rar și mai puțin, în general reluînd opere mai vechi, la care ținea foarte mult. Astfel, în 1893, printre cele patru lucrări expuse la Cercul artistic se află și « Copilul dormind », operă pe care o reexpune și în anul următor, la Expoziția artiștilor în viață, alături de altele dintre care făcea parte încîntătorul bust de fetiță « Maria P. Grădișteanu ». Ultima expunere a lui Valbudea este cea din 1896, la Salonul oficial, unde readuce « Călăul », denumit în catalogul respectiv « Lup-tătorul ». Cu toate acestea, așa cum rezultă dintr-un reportaj publicat în 1892 de Ștefan Ciocîrlan, « Cîteva minute în atelierul lui Valbudea », numărul lucrărilor noi era mai mult decît ceea ce se putea deduce din participările la expoziții. « Nimfa », apoi o reluare a nudului feminin început în timpul șederii la Florența, cunoscut azi sub denumirea de « Femeie odihnindu-se » (se află la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România), « Țăranca », o comandă pentru casa Monteoru, lucrare dispărută la un moment dat și găsită de ~~colega noastră~~ Viorica Andreescu<sup>12</sup> în comuna Pleșoiu, lângă Slatina. După

<sup>8</sup> PETRE OPREA, loc. cit., p. 29.

<sup>9</sup> Idem, loc. cit., p. 30.

<sup>10</sup> C.S. ȘTEFAN CIOCÎRLAN, în *Analele arhitecturii și ale artelor cu care se leagă*, I (1890), nr. 1, p.5.

<sup>11</sup> VIORICA ANDREESCU, *Sculpturi de Valbudea și Georgescu redescoperite*, în S.C.I.A., 1966, nr. 1, p. 135.

<sup>12</sup> PETRE OPREA, loc. cit., p. 32.

data ultimei sale expuneri și pînă la moarte – la 21 mai 1918 – Valbudea ocupă posturi administrative, în învățămînt, ca director al Muzeului Grigorescu, ca inspector de desen și caligrafie. O perioadă de mai bine de 20 de ani, în care dialogul esențial, starea vitală a artistului care este comunicarea cu publicul, ~~nu unică în contextul vieții noastre artistice, și asemănată pe bună dreptate de primul biograf al artistului, de Ion Frunzetti, cu cea a lui Sava Henția, pictorul de talent, prematur înăbușit în evoluția lui, stă desigur~~ în amărăciunea provocată de reînnoitele refuzuri și insuccese pe planul comenzilor mai importante, de sculptură monumentală. Întîi cazul monumentului lui Miron Costin, apoi cel al monumentului Vinătorilor din Ploiești, atribuită unui artist cu totul inferior ca posibilități, și, în cele din urmă, respingerea în 1899 a celor două lucrări « Înainte de luptă » și « Somnul »<sup>13</sup> îl descurajează fără îndoială. În 1892 primise totuși niște comenzi: este vorba de două grupuri alegorice și șase medalioane: Miron Costin, Matei Basarab, Vasile Lupu, Gh. Asachi, Mihail Kogălniceanu, Vasile Alecsandri, toate pentru clădirea Universității ieșene<sup>14</sup>. În aceeași ordine de preocupări va executa, pentru Banca Națională, un Mercur și un Vulcan, iar pentru Poșta centrală din București două figuri alegorice, azi dispărute. Corect lucrate, cu aceeași insistență atentă asupra fizionomiei, ~~proprie lui Valbudea~~, ilustrează și ele strania renunțare la tipul de expresie care-i reușise cel mai bine și pe care el însuși, prin repetatele reexpuneri, îl recunoaște ca preferat. Putem deduce de aici că motivele retragerii sale nu au fost numai de ordinul strict al dificultăților sau nemulțumirilor exterioare, ivite din pricina mediului neprielnic, ~~din pricina « oficialităților », cum se obișnuiește a se spune~~, ci și din cauze mai profunde, legate cu siguranță de acea mutație stilistică intervenită în creația lui și care ar merita să fie urmărită mai în adîncime. S-ar putea ca din corespondența – pare-se – existentă cu unii din prietenii săi artiști, cu Titus Alexandrescu și alții, să rezulte cîte o indicație, cîte un punct de elucidare posibil.

~~Dacă am încerca acum, în încheiere, să ne oprim~~ gîndul la semnificația locului lui Valbudea în sculptura românească a epocii, ~~ne dăm seama~~ că Valbudea stă la capul de linie al unei structuri tipologice, care-și va găsi, cu Paciurea, o împlinire deplină și va reapărea în forme noi la unii dintre tinerii noștri sculptori. S-a vorbit în legătură cu Valbudea despre romantismul viziunii lui; am putea tot atît de justificat – tipologic vorbind, nu istoric – să-i aplicăm atributele unui expresionism latent. Oricum, este de observat că în caracterizări ce i s-au făcut, determinantă nu a fost întreaga operă, ci mai ales cele trei lucrări: « Mihai Nebunul », « Speriatul », « Călăul ». În paranteză menționez că, vorbind despre trăsăturile romantice ale lui Henry Moore, Herbert Read consideră ca foarte semnificative în această privință împletirea imaginii omului cu elemente sau sugerări de elemente ale naturii. La Valbudea întîlnim această trăsătură atît la « Mihai Nebunul », cît și la « Speriatul », unde valoarea expresivă a trunchiului de copac ~~depășește cu mult sensul funcțional al prezenței lui în compoziție~~. ~~Aș~~ adăuga la operele aparținînd tendinței mai sus citate « Copilul dormind », ~~fiindcă~~ deși modelajul, tratarea materiei par a purta semnele unui calm neoclasic, persistă totuși în ea o crispăre, o tensiune ascunsă gata să izbucnească, un lirism cu o secretă notă patologică. În arta noastră modalitățile acestea de expresie sînt mai rare; și la Valbudea, ~~de altfel~~, exagerarea în mișcare sau expresia fiziognomică este stăpînită, și sub intensitatea altor modalități de același gen din ~~sculptura barocă, romantică sau expresionistă~~. Dar rumoarea interioară se percepe și ea decide nu numai modelajul, ~~dar~~ și concepția raporturilor cu spațiul, felul în care opera îl absoarbe sau îl face să cedeze în fața invaziei formelor; iar această din urmă capacitate, după cum ~~a arătat~~ Focillon, este iarăși un simptom: baroc, roamntic sau expresionist, după cum vrem s-o luăm.

Cu un număr relativ restrîns de opere, întîlnim în creația lui Valbudea semnificații totuși de mare importanță, atît în epocă, cît și în perspectiva unor probleme estetice contemporane. O creație care a debutat cu un sondaj în adîncuri primejdioase, pentru a cunoaște mai bine omul, nu e puțin lucru. Ba este chiar o garanție de nemurire, ~~fiindcă~~ îndeplinește condiția meritului de care vorbea Malraux în *Antimemoriile* lui: o creație nu numai pentru a decora o civilizație, ci și pentru a o exprima în valorile ei supreme.

<sup>13</sup> idem, *ibidem*.

<sup>14</sup> GH. OPRESCU, *Sculptura românească*, București, 1965.





(1864—1942)

de ELENA MATEESCU

**D.** D. Mirea, frate mai mic al pictorului George Demetrescu Mirea, și-a desfășurat activitatea începând din ultimii ani ai secolului trecut pînă, aproape de sfîrșitul vieții, în al patrulea deceniu al secolului nostru. Dar sculptura sa este expresia unei epoci artistice de mai scurtă durată, care nu trece de anii primului război mondial. După cum afirmă Tudor Vianu în 1935, «sculptura românească a fost mult timp constrînsă să se realizeze într-un cadru minor, cu opere nedepășind statueta și capul de expresie, modelaje impresioniste care se vedeau pretutindeni după 1900, în expozițiile de artă»<sup>1</sup>. Această caracterizare pe care Vianu o face sculpturii românești de la începutul secolului nostru este valabilă îndeosebi pentru opera lui D. D. Mirea, operă de caracter minor și anecdotic.

Dimitrie Mirea s-a născut la 10 octombrie 1864, în Cîmpulung Muscel<sup>2</sup>. Este fiul lui Dimitrie Ionescu Mirea, preot la mănăstirea Negru Vodă și protopop al județului, și al Elenei Pandulescu<sup>3</sup>. A urmat clasele primare la Cîmpulung, iar liceul în București, la Sf. Sava. La absolvirea cursurilor liceale<sup>4</sup>, Dimitrie Mirea era înclinat către studierea picturii, dar faptul că fratele său era pictor, «și încă pictor de mare reputație», l-a determinat să se consacre sculpturii<sup>5</sup>. S-a înscris la școala de arte frumoase din București<sup>6</sup>, unde i-au fost profesori Karl Storck și, din aprilie 1887, Ion Georgescu<sup>7</sup>. În aprilie 1888, înainte de încheierea anului școlar, Dimitrie Mirea și Filip Marin solicită Ministerului dreptul de a concura pentru obținerea marelui premiu în străinătate. Cererea, înaintată fără știrea lui Th. Aman, directorul școlii, și fără ca cei doi elevi să fi îndeplinit condițiile necesare participării la concurs, nu le-a fost satisfăcută<sup>8</sup>.

Mirea pleacă deci la Paris, cu sprijinul familiei, după satisfacerea serviciului militar<sup>9</sup>. Primul său succes în străinătate este semnalat de presa noastră în iunie 1890, cînd Mirea obține premiul unic pentru sculptură la Academia Julian din Paris<sup>10</sup>. În primăvara anului următor, tot la Paris, va primi medalia de argint la Academia Națională de Belle-Arte<sup>11</sup>. În Franța, după mărturisirile lui Constantin Artachino<sup>12</sup>, Mirea a studiat cu Chapu<sup>13</sup>,

<sup>1</sup> TUDOR VIANU, *Medrea* (Art Roumain Moderne), «Collection Apollo». Dirigée par Al. Busuiocanu, Editions «Marvan», Bucarest, 1935, p. 8.

<sup>2</sup> Extras din registrul stării civile pentru morți pe anul 1942, eliberat de Primăria Municipiului București, Sectorul II (Negru), Oficiul stării civile, Arhiva, 27 octombrie 1942, nr. 25360/1942.

<sup>3</sup> N. PETRAȘCU, *G.D.Mirea*, Casa școalelor, /fără an/, cap. I, Omul, p. 11.

<sup>4</sup> Nu se cunoaște data absolvirii.

<sup>5</sup> CONST. ARTACHINO, *Sculptorul Dim. D. Mirea*, în *Universul*, 2 noiembrie 1942.

<sup>6</sup> Nu se cunoaște data înscrierii. La Arhivele statului

din București nu mai există actele Școlii de arte frumoase din Capitală privitoare la perioada 1877—1887, distruse cu ocazia unui accident.

<sup>7</sup> Arhivele statului, București, Fondul Ministerului Instrucțiunii Publice, dos. 3870/1887, fila 19.

<sup>8</sup> *Ibidem*, dos. 4356/1888, p. 35.

<sup>9</sup> CONST. ARTACHINO, art. cit.

<sup>10</sup> „\*„, *Nos Echos*, în *L'Indépendance Roumaine*, 25 mai/6 iunie 1890.

<sup>11</sup> „\*„, *Școala de belle-arte*, în *Monitorul artelor*, 18 aprilie 1891, p. 3.

<sup>12</sup> CONST. ARTACHINO, art. cit.

<sup>13</sup> HENRI-MICHEL-ANTOINE CHAPU (1833—1891).



gravor în piatră și sculptor, autor de camee, busturi, statui mitologice, alegorice, religioase. Chapu, la rîndul său, frecventase atelierul sculptorilor Pradier<sup>14</sup> și Duret<sup>15</sup>, fapt poate nu lipsit de importanță în formarea artistului român. Pradier urmasa « tradiția clasicismului inaugurată de Canova »<sup>16</sup> și era autorul unor opere elegante și grațioase, amintind prin statuetele sale arta lui Clodion<sup>17</sup>. Duret era autorul unor excelente busturi « appartenant à la douceur et à la grâce »<sup>18</sup> și, ceea ce interesează mai mult în cazul de față, inaugurasă în Franța, o dată cu Rude, « cette sculpture de demi-caractère qu'on peut appeler de genre /.../ »<sup>19</sup>. În afara tradiției atelierului în care a lucrat, asupra lui Mirea e probabil să fi influențat și acel realism manifestat în sculptură ca urmare a înrîuririi tematice din pictura lui Millet și Courbet. « Printre cei care s-au raliat (cu o întîrziere sensibilă de altfel) » noii concepții artistice, cei mai importanți au fost Dalou și Meunier<sup>20</sup>. Este posibil ca Mirea să fi fost tributar acestor doi sculptori prin lucrările sale mai tîrzii, în ceea ce privește sursa de inspirație tematică. În timpul anilor petrecuți în străinătate, Dimitrie Mirea nu studiază numai sculptura, ci continuă să fie atras și de pictură, așa cum atestă un certificat al « D-lui Julian » că a urmat atelierul de pictură la Paris<sup>21</sup>.

În toamna anului 1891, Mirea sosește în țară. Numele său devenise cunoscut datorită succeselor repurtate în perioada studiilor urmate în Franța, îndeosebi datorită obținerii

<sup>14</sup> JEAN JACQUES PRADIER (1792–1852).

<sup>15</sup> FRANCISQUE JOSEPH DURET (1805–1865).

<sup>16</sup> G. OPRESCU, *Sculptura franceză (secolul al XVI-lea – sfîrșitul secolului al XIX-lea)*, Prelegerea XIII, p. 342 (curs litografiat).

<sup>17</sup> E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Nouvelle édition, tome septième, Librairie Gründ, 1964, p. 6.

<sup>18</sup> CHARLES BLANC, *Les artistes de mon temps (Fran-*

*cisque Duret (1805–1865))*, Librairie de Firmin-Didot et Cie, Paris, 1876, p. 145.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> BERNARD DORIVAL, *L'époque du réalisme (La réaction des autres arts)*, în RENÉ HUYGHE, *L'art et l'homme*, vol. III, Librairie Larousse, 1961, p. 336–337.

<sup>21</sup> Arhivele statului, București, Fondul Ministerului Instrucțiunii Publice, dos. 2492/1908, f. 20.

medaliei de aur conferită de Academia Julian cu un an în urmă<sup>22</sup>. La București, prima dovadă a aprecierii sale este încredințarea comenzii unui bust al lui Anton Pann. Alegerea tînărului Mirea pentru ridicarea unui monument public pare promițătoare.

Conform informațiilor publicate de ziarul *La Liberté*<sup>23</sup>, inițiativa ridicării bustului a fost datorită lui I. Tonescu, iar pentru punerea în aplicare a acestei idei a luat ființă un comitet alcătuit din Gr. G. Tocilescu, dr. Chabudianu, G. Lascu, I. Tonescu, W. Macedonski<sup>24</sup>, căpitanul I. Creangă, probabil fiul povestitorului<sup>25</sup> și I. Penculescu. În vara anului 1891 s-au strîns primele fonduri în urma unei reprezentații date în acest scop. Sumele obținute cu ocazia ținerii, în noiembrie 1891, a unei conferințe despre Anton Pann, au fost destinate turnării în bronz, lucrare ce se va efectua la Paris. Fondurile necesare ridicării pedestalului se realizează printr-o reprezentație teatrală din iarna anului 1891–1892. În octombrie 1891 Mirea prezintă macheta monumentului executată « à l'aide de plusieurs portraits de Pann<sup>26</sup> et aussi d'une personne qui ressemble à l'auteur de *Povestea Vorbei* »<sup>27</sup>.

În noiembrie 1892, Mirea a expus la Ateneu bustul lui Anton Pann<sup>28</sup>. Comitetul intenționa să plaseze monumentul într-una din piețele Bucureștiului<sup>29</sup>. Locul definitiv ales, unde și astăzi se află monumentul lui Pann, este în curtea bisericii Lucaci. Tot acolo se găsește și mormîntul scriitorului. Numele lui este legat de această biserică, în a cărei strană cîntase și « pe care o înzestrare gratuit cu cărți bisericești, fiind trecut drept mulțămîtă printre ctitorii lăcașului »<sup>30</sup>. În apropiere există încă fosta casă a lui Anton Pann, dăruită prin testament bisericii Lucaci, în ianuarie 1854, de soția sa Ecaterina (Catinca)<sup>31</sup>. Această donație a fost făcută « cu condiția expresă ca biserica să ridice un monument pe mormîntul decedatului ei soț »<sup>32</sup>. De altfel, dorința scriitorului, exprimată în versuri, fusese de a i se ridica un monument funerar din fondurile obținute prin vînzarea tipografiei<sup>33</sup>.

În ciuda condițiilor donației Catincăi Pann, biserica neglija înălțarea monumentului. Astfel, după cum am văzut, pentru cinstirea memoriei poetului s-a recurs la subscripție publică. În 1894, străduințele destinate strîngerii fondurilor în vederea ridicării monumentului continuau încă<sup>34</sup>, dar fără nici un rezultat concret. Peste un număr îndelungat de ani, în decembrie 1910, se va constitui un nou comitet, în scopul de a strînge fondurile necesare ridicării monumentului funerar al lui Anton Pann, în curtea bisericii Lucaci<sup>35</sup>. Spiru Haret, pe atunci ministru al cultelor și instrucțiunii publice a fost ales președinte

<sup>22</sup> . . . , *Le buste d'Anton Pann*, în *La Liberté*, 30 octombrie/11 noiembrie 1891.

<sup>23</sup> . . . , *Au jour le jour*, în *La Liberté*, 10/22 octombrie 1891.

<sup>24</sup> Probabil Wladimir A. Macedonski, fratele poetului Alexandru Macedonski. Vezi: ADRIAN MARINO, *Viața lui Alexandru Macedonski*, Edit. pentru literatură, 1966, p. 48–49 și 519.

<sup>25</sup> G. CĂLINESCU în *Ion Creangă*, Edit. pentru literatură, 1966, p. 229–230, și A. D. XENOPOL, în *Prefață la Creangă*, *Scrieri*, vol. I, Iași, Edit. Goldner, 1890, îl numesc « căpitanul Constantin Creangă ».

<sup>26</sup> . . . , *Le buste d'Anton Pann*, în *La Liberté*, 30 octombrie/11 noiembrie 1891. Nu avem cunoștință la ce portrete se referă autorul articolului. La Cabinetul de stampe al Academiei Republicii Socialiste România se află un portret imaginar al poetului, desenat de Barbu Delavrancea. Nu se cunosc portrete autentice ale lui Pann.

<sup>27</sup> . . . , *Le buste d'Anton Pann*, articol citat. E posibil ca modelul să fi fost inginerul Petre Radovici (1856–1941), unul dintre nepoții lui Pann. « Petre era de o asemănare izbitoare cu Anton Pann », se afirmă în studiul publicat de academicianul G. CĂLINESCU și colectivul de documentare, *Material documentar*, în *Studii și cercetări de istorie*

*literară și folclor*, tom. II, 1935, p. 212. Articolul reproduce fotografia acestui nepot.

<sup>28</sup> . . . , *D'ale zilei*, în *Românul*, 5 noiembrie 1892.

<sup>29</sup> . . . , *Le buste d'Anton Pann*, în *La Liberté*, articol citat.

<sup>30</sup> ION MANOLE, *Anton Pann* (La o sută de ani de la moartea lui Anton Pann, 1854–1954), ESPLA, capitolul *Sfîrșitul*, p. 253.

<sup>31</sup> Academician G. CĂLINESCU și colectivul de documentare, *Material documentar*, articol citat.

<sup>32</sup> Vezi scrisoarea Victoriei Căpitan C. E. Călinescu, publicată de Em. G. în *Articolul Însemnări privitoare la cultura neamului românesc (Un monument lui Anton Pann)*, din *Convorbiri literare*, nr. 2, februarie 1911, p. 218–220.

<sup>33</sup> REMUS NICULESCU, *Inceputurile sculpturii statuare românești*, în S.C.I.A., nr. 3–4, iulie-decembrie 1954, p. 108.

<sup>34</sup> « Din cauza răului timp de Simbăta și Dumineca trecută, Comitetul ridicării monumentului Anton Pann a încuviințat amînarea serbărilor pentru Vineri, Simbăta și Duminică, 24, 25 și 26 curent ». Citat din *Informațiuni*, în *Românul*, 5 iulie 1894.

<sup>35</sup> Em. G., *Însemnări privitoare la cultura neamului românesc (Un monument lui Anton Pann)*, articol citat.





2. — *Cap de băiat*, 1908 (depozitul Muzeului de artă al Republicii Socialiste România).

de onoare, iar C.F. Robescu, fost primar al Capitalei, a fost numit președinte<sup>36</sup>. O reacție promptă față de înființarea comitetului a fost publicarea scrisorii Victoriei Călinescu, nepoata Catincăi Dumitrescu, fosta soție a lui Pann. Victoria se simți datoră a face « nițică lumină și adevăr » cu privire la îndatoririle bisericii Lucaci « care de 50 de ani beneficiază de averea defunctului poet », nesocotind obligația de a ridica un monument în memoria sa<sup>37</sup>. Dezvăluirea publică a acestor fapte s-a dovedit inutilă. Monumentul va fi înălțat tot prin subscripție publică<sup>38</sup>. Plasarea lui în curtea bisericii Lucaci pare să fi avut loc însă abia în 1929, după cum se deduce din inscripția așezată dedesubtul bustului: « Admirație și recunoștință, Asociația cîntăreților bisericești din România, 1929 ». Realizînd bustul poetului, sculptorul Dimitrie Mirea contribui astfel la îndeplinirea străduințelor meritorii ale tuturor celor care au dorit să cinstească memoria lui Anton Pann.

Monumentului lui Pann îi urmează o sculptură de inspirație istorică, terminată în 1894: bustul lui Negru Vodă, comandat de primăria din Cîmpulung-Muscel<sup>39</sup>. Bustul « va fi așezat la Cîmpulung, în capul bulevardului », scria *Românul* din 7 decembrie 1894. Astăzi, monumentul lui Negru Vodă este așezat în fața Sfatului Popular din Cîmpulung-Muscel<sup>40</sup>. Amplasarea a avut loc cel mai târziu către sfîrșitul anului 1899, cînd *Adevărul*

<sup>36</sup> *Ibidem*. Comitetul se compunea din următorii membri: « Arhiepiscopul Calist Ialomițeanu; preoții I. Iordăchescu și Mihail Popescu; d-nii Grigore Alexandrescu și Pavel Negreanu, mari industriași; Mirea Demetrescu, mare comerciant; Alexandru Bacaloglu și C.R. Mircea ».

<sup>37</sup> Scrisoare menționată la nota 32.

<sup>38</sup> Într-una din inscripțiile soclului se citește: « Lui Anton Pann / 1798—1854 / Monument ridicat prin / subscripție publică / de un comitet / sub președenția / d-lui

C. F. Robescu / fost primar al Capitalei / și cu concursul binevoitor / al dlor Gr. Alexandrescu / Pavel Negreanu / și inginer C. R. Mircea ». Vezi datele referitoare la monumentul lui A. Pann, existente în Arhiva Consiliului Artelor Plastice al Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă.

<sup>39</sup> CONST. ARTACHINO, art. cit.

<sup>40</sup> Pe soclu poartă inscripția: « Înălțat-s-au chipul lui Radu Negru Basarab, Descălecătorul Țării Românești, Mirea sculptor artist », fără a se menționa data ridicării lui.

închină câteva rînduri autorului «bustului lui Radu Negru care a fost așezat la Cîmpulung<sup>41</sup>». În 1895, lucrarea «turnată în bronz la Paris»<sup>42</sup> a fost prezentată la Expoziția cooperatorilor al cărei juriu, compus din Vladimir Hegel și Ion Georgescu, i-a conferit medalia de argint<sup>43</sup>. În *Lumea ilustrată* a aceluiași an, Th. Speranția remarcă bustul lui Radu Negru alături de puținele sculpturi demne de atenție prezentate la expoziția artiștilor în viață<sup>44</sup>. Tot în 1895, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice a decis cumpărarea bustului lui Radu Negru pentru Pinacoteca Statului pe suma de 4.000 de lei<sup>45</sup>. Mirea solicită Ministerului achitarea sumei mai sus menționate, fiindu-i necesară atît pentru întoarcerea sa la Paris, cît și pentru plata unor noi lucrări aflate în lucru<sup>46</sup>. Dacă originalul a fost plasat la Cîmpulung, Pinacoteca e posibil să fi achiziționat replica bustului lui Negru Vodă, în prezent aflată în depozitul Muzeului militar central și pe care se citește inscripția: «D. D. Mirea, Paris, 1894». Cît despre întoarcerea sa în Franța, aceasta a urmat încheierii studiilor în străinătate, după cum reiese din catalogul expoziției artiștilor în viață din 1895, care îl menționează cu titlul de «absolvent al Școalei de Belle-Arte din București și al Academiei Julian din Paris». Sculptura *Radu Negru-Voevod* va fi prezentată și la *Expozițiunea operilor artiștilor în viață*, organizată la Palatul Ateneului în 1899. Bustul lui Radu Negru, în comparație cu cel al lui Anton Pann, vădește o accentuare a viziunii naturaliste. Totodată se remarcă încercarea aprofundării psihologice a personajului, din care însă rezultă o expresie artificială a figurii.

Un alt monument realizat de Mirea la sfîrșitul secolului este bustul maiorului Giurescu, terminat în februarie 1898<sup>47</sup>, aflat în curtea cazărzii din Cîmpulung. Datele din presă nu concordă însă cu cele scrise pe soclu: «Bustul maiorului Giurescu, ridicat la Cîmpulung în 1897, prin inițiativa col. Scarlat Geanolu, comand. Reg. 30 Muscel, în al 32 an de domnie»<sup>48</sup>. Sculptura, concepută tot în genul unui portret de aparat ca și bustul lui Radu Negru, este însă rezultatul unei simplificări, a renunțării la viziunea naturalistă. Volumele apar aici mai evidențiate, contrastele de lumină și umbră sînt mai accentuate. Ținuta figurii tinde către monumental, iar mișcarea faldurilor hainei ce învăluie bustul dă sculpturii o notă de avînt romantic.

Concomitent cu afirmarea sa ca sculptor de monumente publice, Mirea continuă a-și face simțită prezența în expozițiile colective. În 1899, printre cele 30 de sculpturi prezentate la Expoziția artiștilor în viață de la Ateneu se află și «cîteva busturi foarte reușite, atît ca asemănare, cît și ca lucrare artistică»<sup>49</sup> aparținînd lui D.D. Mirea. Revista *Literatură și artă română* a aceluiași an îi reproduce două sculpturi în marmură: *Bustul Dnei X*<sup>50</sup> și *Bustul Dnei M*<sup>51</sup>. În anul următor, la Expoziția universală de la Paris, Mirea expune trei lucrări: «Mme D. Mirea, buste marbre, *Jeune femme*, statue marbre și *Enfant*, tete bronz». Este distins cu medalia de bronz pentru bustul Dnei D. Mirea, distincție acordată și sculptorilor Const. Bălăcescu și Vl. Hegel<sup>52</sup>. Acest portret reprezentînd pe soția pictorului G. D. Mirea<sup>53</sup> se remarcă prin puritatea conturului care pune

<sup>41</sup> . \* ., *Sculptorul Mirea*, în *Adevărul*, 6 noiembrie 1899.

<sup>42</sup> . \* ., *Informațiuni*, în *Românul*, 10 mai 1895.

<sup>43</sup> Cf. diplomei aflate în familie.

<sup>44</sup> TH. D. SPERANȚIA, *Cronica / Expoziția artiștilor în viață* /, în *Lumea ilustrată*, 1895, broșura 3 (nr. 5 și 6), p. 74 și 91. De altfel, juriul Expoziției artiștilor în viață din 1895 acordă lui D.D. Mirea medalia cl. a II-a, după cum informează *Adevărul* din 1 iunie 1895 și *Românul* din 10, 11 iunie ale aceluiași an. Ziarele nu specifică însă pentru ce lucrare i s-a decernat recompensa, după cum nu se specifică nici în diploma eliberată de juriu, aflată acum în familia artistului. Catalogul mai sus menționatei expoziții inscrie în dreptul lui Mirea D.D. numai lucrarea cu nr. 226: *O tînră fată, studiu*.

<sup>45</sup> . \* ., *Informațiuni*, în *Românul*, 10 mai 1895.

<sup>46</sup> *Arhivele statului*, București, Fondul Ministerului Instrucțiunii Publice, dos. 407/1895, f. 13.

<sup>47</sup> . \* ., *Ultime informațiuni*, în *Constituționalul*, 14/26 februarie 1898.

<sup>48</sup> Monumentul a fost ridicat «În memoria maiorului D-tru Giurescu, Comandantul Batalionului Dorobanți-Muscel, mort în resbelul Independenței la Rachova, 7 N-bre 1877, împreună cu Locot. Gh. Bordeanu și 34 grade inferioare, fii ai Muscelului».

<sup>49</sup> Vizitator, *Expoziția de la Ateneu*, în *Adevărul*, 4 noiembrie 1899. Pe lângă amintitul bust al lui Radu Negru-Voevod, Mirea a prezentat: *Bustul dlui A.M.*, *Portretul dlui C.A.M.*, *Portretul dnei M.E.M.*, *Tînră damă* și *Cap de expresie*.

<sup>50</sup> Reprezintă pe ruda sa Crescentia Mirea.

<sup>51</sup> Reprezintă pe ruda sa Maria Mirea.

<sup>52</sup> *Arhivele statului*, București, Fondul Min. Instr. Publ. dos. 239/1900, f. 96.

<sup>53</sup> Lucrarea se află la Cîmpulung-Muscel, în posesia familiei.





3. — Mocan călare, 1909  
(depozitul Muzeului de artă al Republicii Socialiste Români).

în valoare volumele, clar și totodată sensibil tratate. Expresia visătoare a figurii se îmbină armonios cu grația necăutată a atitudinii.

În 1901, înființarea societății « Tinerimea artistică » marchează începutul unei noi etape în activitatea lui Dimitrie Mirea. Membru fondator al « Tinerimii », alături de C. Artachino, N. Grant, K. Loghi, St. Luchian, G. Petrașcu, St. Popescu, O. Spaethe, Fr. Storck, Ip. Strimbu, N. Vermont și A.G. Verona, Mirea își înscrie majoritatea manifestărilor artistice în cadrul ei. Trăsăturile distinctive ale operelor de sculptură prezentate de « Tinerimea artistică », relevate de Vianu în 1938<sup>54</sup>, sînt aplicabile în parte și lucrărilor lui Mirea și anume: cultivarea modelajului realist în capete de expresie, manifestarea intenției literare a unor lucrări, explicabile prin faptul că tînăra sculptură a epocii se mulțumea cu opere mai reduse « destinate să împodobească unele bogate interioare con-

<sup>54</sup> TUDOR VIANU, *Sculptura românească*, în *Artă și tehnică grafică*, nr. 4–5, iunie-septembrie 1938, p. 163.

temporane ». Această tendință, manifestată înainte de înființarea « Tinerimii », se intensifică în cadrul ei. Iar cel care « contribuie mai mult să imprime coloratura ei psihologică sculpturii din cercul « Tinerimii artistice », înainte de a ajunge la lucrări de un sentiment plastic mai viguros » este Fr. Storck care, « simultan cu o bogată activitate portretistică /.../, dă contribuția sa « Tinerimii artistice », unde apar pe rînd capetele sale de expresie și statuetele intitulate în chip caracteristic *Castitate, Aurora, Tristețe, Pe gînduri, Căința* etc. » Se remarcă în continuare că « D.D. Mirea /.../ sacrifică și el gustului timpului, expunînd la « Tinerimea artistică » portretul *Gînduri triste* (1908) »<sup>55</sup>.

Înființarea societății, la 3 decembrie 1901, este precedată de o atmosferă culturală, favorabilă artiștilor autohtoni. În 1890 apăruse « sub conducerea lui N. Pătrașcu revista *Literatură și artă română*, care cerea nu numai o artă de inspirație națională, dar și o încredere mai largă față de talentele indigene »<sup>56</sup>. În vederea cîștigării interesului general « pentru tînăra producție locală »<sup>57</sup>, revista recurge și la publicarea reproducerilor de artă, printre care ale operelor lui I. Georgescu, St. Valbudea, G. Vasilescu, cît și ale sculptorilor mai tineri Fr. Storck, O. Spaethe și D.D. Mirea.

« Din această stare de spirit se constituie în 1900 Asociația de pictori și sculptori « Tinerimea artistică ». /.../. Rolul ei în gruparea și organizarea talentelor românești a fost precumpănitor în epoca încheiată cu izbucnirea războiului mondial »<sup>58</sup>.

Expozițiile de sculptură ale « Tinerimii artistice » au prezentat de-a lungul anilor lucrări de concepție artistică diferită, de valoare inegală, de la cele ale lui Spaethe sau Spiridon Georgescu la opere de Paciurea, Brîncuși, Han, Medrea. Lucrările lui Mirea se înscriu pe linia mediocră, dominantă a « Tinerimii », societate « transformată într-o academie a unui gust artistic special și definitiv »<sup>59</sup>. Mirea expune capete de expresie și statuete cu intenție literară, convenționale prin tematică, dar nu întotdeauna și prin modul de tratare. Uneori tinde să surprindă personajele sale în mișcări fugitive, într-o factură nu lipsită de oarecare vervă. Cît despre portrete, acestea depășesc limita convenționalelor capete de expresie, suscitînd interes pentru tratarea lor plastică. Astfel, Mirea dovedește că poate fi un sensibil modelator al materialului și că, probabil, sculptura lui Rodin a întipărit asupra lui o impresie puternică. Din acest gen de sculptură, și poate din întreaga creație a lui Mirea, cel mai realizat este un cap de băiat, turnat în bronz în 1908<sup>60</sup>. Atît privirea copilului, cît și întregul trăsăturilor figurii exprimă o complexă stare sufletească, redînd totodată durere, melancolie, speranță, variînd ca sentiment în funcție de variația unghiurilor de vedere. Sculptura este tratată pictural, aproape impresionist. Ușoara vibrație a epidermei, factura rapidă și uneori incisivă a părului respectă însă integritatea și claritatea volumelor, energic reliefate. Un alt portret demn a de fi amintit este studiul de bătrîn *Evangelistul*<sup>61</sup>, expus în 1902 la « Tinerimea artistică ». Bustul se remarcă prin monumentalitate, prin firescul și noblețea atitudinii. Modelarea unduioasă a formelor estompează trecerile de la lumină la umbră. Dar lucrarea își păstrează masivitatea și respectă viziunea de ansamblu.

Ca portretist, Mirea nu se manifestă numai în țară, ci și în străinătate. Astfel, în 1905, cu ocazia participării « Tinerimii artistice » la cea de-a IX-a Expoziție internațională de artă din München, Mirea expune un portret de femeie<sup>62</sup>.

Din 1908, la « Tinerimea artistică » își fac apariția statuetele lui Dimitrie Mirea, care constituie aspectul cel mai caracteristic al creației sale. De aci înainte va expune, paralel, busturi și sculpturi de mici dimensiuni, atît la expozițiile « Tinerimii », cît și

<sup>55</sup> Tot în 1908, Mirea a expus la « Tinerimea artistică » lucrarea *Evlavie*, iar la Salonul oficial bustul *Extaz*.

<sup>56</sup> TUDOR VIANU, *ibidem*. Un material detaliat, privitor la această perioadă din activitatea societății, este cuprins în articolul *Date despre activitatea societății, « Tinerimea artistică » între 1902—și 1916*, publicat de Petre Oprea în S.C.I.A., nr. 2, 1963, p. 466—472.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

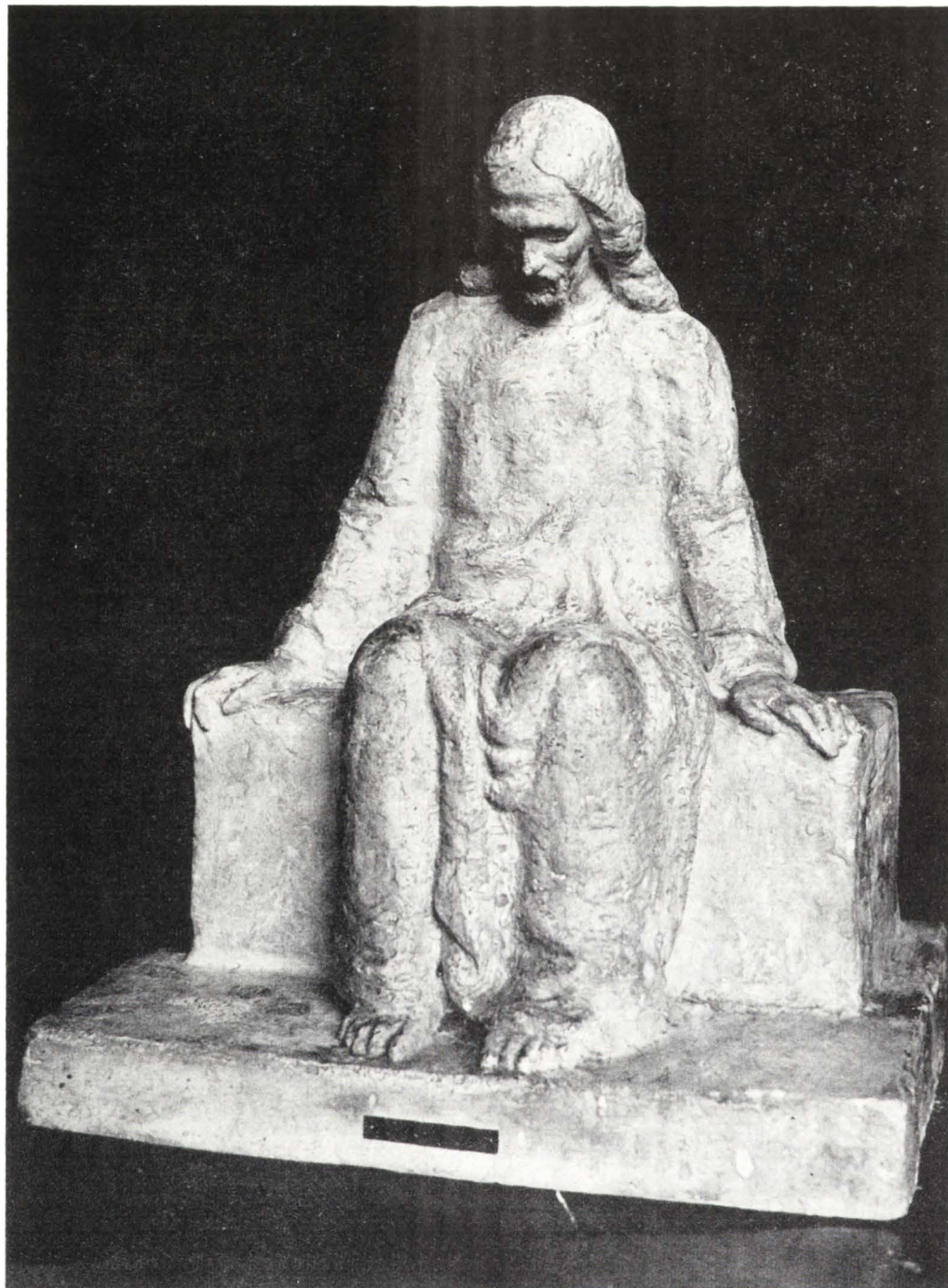
<sup>59</sup> T.A. / TUDOR ARGHEZI /, *Cronica artistică*, în *Seara*, 22 martie 1913.

<sup>60</sup> Lucrare aflată în depozitul Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, inventar nr. 307.

<sup>61</sup> Lucrare aflată la Muzeul de artă din Iași, inventar nr. 27.

<sup>62</sup> *Offizieller Katalog der IX. Internationalen Kunstausstellung, München, 1905, 1 Juni-Ende Oktober 1905*, p. 147. / 1878 — *Junge Frau* (Marmorbüste) /, cu bunăvoință pus la dispoziție de tov. Theodor Enescu.





4. — *Clipe de liniște*, 1926 (în colecția familiei artistului).

la Salonul oficial. În arta românească acest gen de sculptură se practica din ultimele decenii ale secolului trecut. Karl Storck evoluase spre sfârșitul vieții către o manieră realistă, manifestată prin statuetele sale în teracotă reprezentând persoane și scene idilice, care pe bună dreptate au fost comparate cu poeziile lui Alecsandri și pânzele lui Grigorescu<sup>63</sup>. Opera fostului său profesor nu va fi rămas fără ecou asupra lucrărilor lui, nu numai în ceea ce privește dimensiunile ei, ci și tematica lor. Mai târziu, după înființarea « Tinerimii artistice », vor continua să se întâlnească sculpturi de mici dimensiuni la Oscar

<sup>63</sup> TUDOR VIANU, *Sculptura românească*, ibidem.

Spaethe, Fritz Storck și alții. În « mici opere de gen »<sup>64</sup>, Fritz Storck, ca și Mirea, va reprezenta tipuri din popor: *Moș Costache*, *Moș Florea*, *Cerșetor*, *Ciobănaș*. În afara « Tinerimii », Gheorghe Tudor va modela cu predilecție statuete avînd aceeași sursă de inspirație tematică.

Statuetele lui Mirea, pitorești, anecdotice, se remarcă adesea printr-o factură largă, avînd uneori chiar accentele de spontaneitate ale unor schițe. Această manieră de lucru pare a fi corespuns gustului epocii, cînd sculptura românească dinaintea războiului se remarcă printr-un modelaj de schiță și de impresii psihologice<sup>65</sup>. În general, interesul lui Mirea se îndrepta către țăranii și țărâncile regiunii sale natale<sup>66</sup>, cum arată titlurile unor lucrări expuse la « Tinerimea artistică »: *În piață* (1908), *Cioban călare* (1908), *La strînsul finului*, *Cioban*, *Baba Anica* (1910), *Cosașii*, *La fîntînă* (1916). Uneori reprezintă muncitori de la oraș – *Încărcător în port* (1916), altele figuri de eroi – *Mărășești*, 6 august 1917 sau *Soldat la atac* (1926–28). Reprezentarea figurilor este cînd idealizată, imaginată în atitudini convențional idilice, cum este cazul variantelor *Ciobănașului în repaos*, cînd realistă, redînd mișcări firești, ca, de exemplu, *Țăranca cu găina*, *La strînsul finului*, sau variantele *Ciobănașului călare*. Una dintre lucrările apreciate în presa vremii este *Mocan călare*<sup>67</sup>, intitulată și *În drum spre Padina*, sculptură al cărei realism depășește limitele unei autentice expresii artistice, tinzînd către o copie fotografică a realității.

« Salonul artiștilor sculptori români » a fost o altă asociație la a cărei fundare, în 18 noiembrie 1918, a participat și Mirea alături de Iordănescu, Severin, Dimitriu, Mățăoanu, Jalea, Boambă, Călinescu și Stănescu. Societatea se constituie în scopul de a organiza expoziții anuale de sculptură<sup>68</sup>. Dar noile expoziții nu sînt promițătoare: « Salonul sculptorilor, pentru noi, e o decepție /.../ intențiile simbolice de esență literară sunt microbii epidemiei în sculptura de la salon », scria Sirato în 1919<sup>69</sup>. Cu toate că e menționat printre membrii fondatori, Mirea nu expune la *I-ul Salon al artiștilor sculptori români* din 1919.

După trei ani, Dimitrie Mirea va încerca să obțină comanda unui monument al Ecaterinei Teodoroiu, figurînd printre concurenți alături de Dimitriu Bîrlad, Gh. Dimitriu, Al. Călinescu, Gh. Tudor și M. Onofrei<sup>70</sup>. Este dovada năzuinței artistului de a realiza și lucrări de mai mare amploare.

În 1926, Mirea va sculpta o lucrare de mici dimensiuni, care va fi rezultatul unei viziuni mai sintetice: *Puțin repaus* sau *Clipe de liniște*<sup>71</sup>. Pitorescul și anecdoticul vor dispărea, iar caracterul fragil și oarecum destrămat al volumelor, adesea întîlnit în lucrările sculptorului, va face loc unei reprezentări mai complete, tinzînd spre monumental.

Mai tîrziu, în 1929, Dimitrie Mirea participă, probabil pentru ultima oară, la o manifestare artistică din străinătate: prezintă o sculptură la Expoziția internațională de la Barcelona. Juriul îi conferă o diplomă de onoare<sup>72</sup>.

Declinul activității lui Mirea, dispariția sa din cataloagele de expoziții începînd din 1933 coincide cu îmbătrînirea societății din care făcea parte<sup>73</sup>. În 1931, Blazian scria despre lipsa de vlagă a « Tinerimii artistice »<sup>74</sup>. În același an, Jianu îi așeza cu ironie pe Mirea, Spaethe, Călinescu, Iordănescu și G. Stănescu în rîndul « tinerilor » sculptori expozanți<sup>75</sup>.

<sup>64</sup> G. OPRESCU, *Fritz Storck (Maeștrii artei românești)*, ESPLA, 1955, p. 28–29.

<sup>65</sup> TUDOR VIANU, *Medrea*, op. cit.

<sup>66</sup> Acad. G. OPRESCU, *Sculptura românească*, Edit. Meridiane, 1965, cap. III, p. 75.

<sup>67</sup> T., D.D. Mirea, în *Calendarul Minervei*, XI, 1909, p. 66 și VASILE RAVICI, *Expozițiunea Societății Tinerimea Artistică (La Ateneul din București – Aoril 1909)*, în *Artă română*, nr. 4–5, aprilie-mai 1909, p. 63.

<sup>68</sup> „...”, *Salonul artiștilor sculptori români*, în *Rampa nouă ilustrată*, 22 noiembrie 1918.

<sup>69</sup> /Fr./ SIRATO, *Salonul sculptorilor români*, în *Sburătorul*, 7 iunie 1919.

<sup>70</sup> „...”, *Pentru comitetul monumentului Ecaterinei Teodoroiu*, în *Rampa*, 3 decembrie 1922.

<sup>71</sup> Lucrare păstrată în familie, datată 1926 (în gips și în bronz).

<sup>72</sup> Diploma, datată 5 decembrie 1929, se află în posesia familiei artistului. Nu este menționat titlul lucrării.

<sup>73</sup> IONEL JIANU, *Tinerimea artistică*, în *Rampa*, 25 noiembrie 1931.

<sup>74</sup> H. Blazian, *Plastica*, în *Adevărul literar și artistic*, 15 noiembrie 1931.

<sup>75</sup> IONEL JIANU, *Tinerimea artistică*, ibidem.

Paralel cu activitatea creatoare, Dimitrie Mirea a desfășurat o îndelungată activitate pedagogică, ale cărei începuturi se găsesc în istoria Școlii normale din Cîmpulung-Muscel<sup>76</sup>. În februarie 1896 este numit suplinitor al profesorului Stoicescu, la catedra de desen și caligrafie de la această școală, unde va funcționa apoi cu titlul de profesor din 1897 – 1903<sup>77</sup>. Peste opt ani, în aprilie, 1911, D.D. Mirea va fi numit suplinitor al lui Constantin Bălăcescu la Școala de arte frumoase din Iași<sup>78</sup>. Doriința sculptorului de a-și asigura situația materială prin obținerea unui post în învățămîntul superior se manifestase de fapt începînd din 1898, cînd solicitase una dintre catedrele rămase vacante la Școala de arte frumoase din București prin moartea lui Ion Georgescu<sup>79</sup>. Cereri de acest fel s-au repetat în 1901, 1905, 1908, 1909<sup>80</sup>. Mirea va fi numit profesor cu titlu provizoriu la catedra de sculptură și modelaj de la Școala de arte frumoase din Iași, pe data de 1 iunie 1912, în urma unui concurs<sup>81</sup>. Va fi detașat la catedra similară de la Școala de arte frumoase din București, rămasă vacantă prin încetarea din viață a lui Constantin Bălăcescu în 24 iulie 1913<sup>82</sup> și transferat definitiv prin concurs, pe data de 1 septembrie 1914<sup>83</sup>. Transferul a fost determinat de interesele « familiare și personale artistice »<sup>84</sup> ale sculptorului. Abia în noiembrie 1923 D.D. Mirea, profesor cu titlu provizoriu la Școala de arte frumoase din București « secția din Strada Chimistului », va solicita Ministerului « a dispune spre a fi numit cu titlu definitiv »<sup>85</sup>. Modesta personalitate artistică a lui Dimitrie Mirea n-a putut duce la formarea unor elevi asupra cărora să-și fi exercitat influența.

Încetează de a mai preda o dată cu atingerea vîrstei pensionării, rămînînd numai cu titlul de « profesor onorar », totodată încetează de a mai lucra. « De cînd a ieșit la pensie /.../ s-a retras cu totul de lume și n-a mai expus nici o lucrare, nici măcar la « Tinerimea artistică » și aceasta cred din cauza descurajării sau a sănătății sale șubrede din ultimii ani »<sup>86</sup>, scria Artachino cu ocazia morții sculptorului.

Mirea a încetat din viață la 24 octombrie 1942, în locuința sa din Parcul Călărași<sup>87</sup>.

Locul lui Mirea în sculptura noastră este modest. Totuși, Dimitrie Mirea, care își propunea mai cu seamă « probleme de sculptură națională și istorică »<sup>88</sup>, a adus contribuția sa la promovarea unei arte izvorîte dintr-o autentică viață românească.

<sup>76</sup> Cursurile Școlii normale din Cîmpulung-Muscel, a cărei clădire a fost terminată în 1895, au început în ianuarie 1896 / cf. Preot IOAN RĂUȚESCU, *Cîmpulung-Muscel (Monografie istorică)*, Cîmpulung-Muscel, 1943, Cap. Școli secundare, p. 223/.

<sup>77</sup> a) GH. IOAN MARINESCU, *Școala normală « Carol I » din Cîmpulung-Muscel (Treii pătrimi de veac de activitate)*, Tipografia « Bucovina », I. E. TOROUȚIU, Cap. Caligrafia și desenul, București, 1943.

b) *Arhivele statului*, București, Fondul Min. Instr. Publ., dos. 6 b/1896, f. 40, 6 a/1896, f. 55; 26 b/1897, fasc. 1, f. 4 și 44.

<sup>78</sup> *Ibidem*, dos. 2566/1911, f. 35 și 36.

<sup>79</sup> *Ibidem*, dos. 92 b/1898, fasc. 12, f. 9.

<sup>80</sup> În 1901 cere ca pe baza titlurilor să fie numit profesor la catedra de modelaj a Școlii de Belle Arte din București, secțiunea de arhitectură (Arh. st. Buc., fond Min. Instr. Publ., dos. 567–1901, f. 2 și 19). În 1905 solicită din nou o catedră de sculptură, fie la Școala de Belle Arte, fie la Școala de arhitectură, tot pe baza titlurilor (Arh. st. Buc., fond Min. Instr. Publ., dos. 567/1905, f. 1). În 1908 este înscris printre candidații la catedra de modelaj de la Școala de Belle Arte din București (Arh. st. Buc., fond Min. Instr. Publ. dos. 2492/1908, f. 20, 21, 24, 25, 26). În 1909, Mirea, Iordănescu, Iliescu, Paciurea, Storck și Spaethe expun la Ateneu machetele monumentului « Unirea Principatelor »; în calitate de candidați la catedra de sculptură a Școlii de arte frumoase din București (., ., *Ultime informațiuni în Adevărul*, 3 mai 1909).

<sup>81</sup> În decembrie 1911 candidează la catedra de sculp-

tură a Școlii de arte frumoase din Iași, alături de I. Mateescu, Aristide Iliescu și Șt. Valbudea (Arh. Șt. Buc., Min. Instr. Publ. dos. 2615/1912, f. 10). Comisia este formată din Gh. Popovici, Dim. Serafim și Dim. Paciurea (Arh. st. Buc., fond Min. Instr. Publ., dos. 2615/1912, f. 1 și 3). La Ateneu se deschide o expoziție a lucrărilor candidaților între 8–15 februarie 1912 (Arh. St. Buc., fond Min. Instr. Publ., dos. 2615/1912, f. 49 și 53). În mai 1912, delegatul ministerului, Ștefan C. Ioan și Gh. Popovici, directorul Școlii de arte frumoase din Iași, îl recomandă pe Dimitrie Mirea spre a fi numit profesor cu titlu provizoriu la catedra vacantă de sculptură și modelaj de la Școala de arte frumoase din Iași (Arh. st. Buc., fond Min. Instr. Publ., dos. 2615/1912, f. 79 și 80). Este numit pe ziua de 1 iunie 1912 (Arh. st. Buc., fond Min. Instr. Publ., dos. 2615/1912, f. 36).

<sup>82</sup> *Arhivele statului*, București, fond Min. Instr. Publ., dos. 352/1914, f. 28. Concursul pentru ocuparea catedrei a avut loc în decembrie 1913. Au candidat Mirea și Mateescu, maestru de desen la Focșani. Comisia era compusă din Gh. Popovici, președinte, Dim Paciurea și Fr. Storck.

<sup>83</sup> *Ibidem*, f. 24 și 32.

<sup>84</sup> *Ibidem*, f. 24 și 32.

<sup>85</sup> *Ibidem*, dos. 817/1923, f. 20. Ministerul numește o comisie de definitivare, formată din G.D. Mirea, Dim. Paciurea și Fr. Storck.

<sup>86</sup> ., ., / *Necrolog*, în *Universul*, 26 octombrie 1942, p. 11.

<sup>87</sup> CONST. ARTACHINO, *art. cit.*,

<sup>88</sup> TUDOR VIANU, *Sculptura românească*, *art. cit.*

# REPREZENTAREA FLORII DE CRIN PE INELE, ÎN ȚARA ROMÂNEASCĂ, ÎN SECOLELE XIV—XVI

de FLAMINIU MÎRȚU

**I**n cadrul podoabelor, inelele formează o grupă importantă, datorită diversității lor funcționale: ele pot avea rolul de podoabe propriu-zise, dar pot fi utilizate și în viața practică, a relațiilor economico-politico-sociale, ca inele sigilare, ecleziastice, de breaslă, sau în anumite ritualuri, ca inelele funerare. Descoperirile făcute în săpături arheologice, în diferite puncte din zona Subcarpaților Meridionali și îndeosebi cele de la Lerești-Muscel, lângă Cîmpulung<sup>1</sup>, au dat la iveală numeroase podoabe, într-o importantă necropolă medievală, aflată în jurul unui monument de cult, necunoscut pînă la data efectuării cercetărilor. Printre aceste podoabe se constată prezența a numeroase inele ornamentate cu floarea de crin. Evoluția tehnico-artistică, diversitatea variantelor acestui ornament și aflarea podoabelor în cauză pe aria unei necropole — complex virtual închis — au permis, într-o măsură, stabilirea unor raporturi de succesiune cronologică între diferitele tipuri cu temă comună, iar interpretarea istorică a materialelor ne-a permis să încercăm lămurirea cîtorva probleme de istoria artei, într-un anume sector al orfevriei profane din Țara Românească, în secolele XIV—XVI.

Tipologic, inelele în cauză ies din categoria celor armoriale-heraldice, intrînd, în ansamblu, în categoria celor cu temă hieratică-hagiografică. În general, ele prezintă un « chaton » discoidal, veriga a fost aplicată în mod obișnuit, prin sudare, dedesubtul acestuia, la cîteva din ele cele două părți componente formează un corp comun.

Inelele de tipul cel mai vechi, descoperit la Lerești, prezintă o particularitate în reprezentarea florii de crin: cele două petale arcuite, la dreapta și stînga, cuprind în mijloc, orientat în sus, un vîrf romboidal de lance, flancat de cîte un smoc de frunzușe, iar tija inferioară a florii este sugerată prin brațele și piciorul unei cruci de Malta (fig. 1 a). Floarea se află înscrisă într-un cerc, realizat dintr-o succesiune de mici linii paralele. Urmează o legendă scrisă în limba latină, cu caractere gotice majuscule, formată din trei grupe de litere, reprezentînd cuvinte prescurtate, despărțite prin cîte o cruce de tipul denumit « croix cléchée », lectura lor (așa cum apar aplicate în ceară) fiind:



adică + DIT + DIT + IDIT. Textul, dispus în cerc, se află delimitat de o altă linie circulară realizată din aceleași mici linii paralele incizate, care de fapt bordează însăși marginea « chaton »-ului.

Veriga, masivă, de tipul panglică, dreptunghiulară în secțiune (fig. 1 b), are de-a lungul ei două caneluri încadrînd un ornament liniar cu motiv vegetal, amintind ramura de brad, și este sudată de partea inferioară a « chaton »-ului. Ne aflăm, cu multă proba-

<sup>1</sup> Campaniile de cercetări, din anii 1964—1966, au fost întreprinse de Muzeul Cîmpulung-Muscel și conduse de autor.



bilitate, în fața unui inel sigilar, *sigillum anuli*, pentru ceară, avînd pe cîmp reprezentarea florii de crin. Deducem această funcție după: a) existența legendei și gravarea acesteia în adîncime, în sens invers (negativ), încît la aplicare întipărirea în ceară iese în relief; b) citirea legendei, pe întipărire, care revine normal de la stînga la dreapta, pornind de la una din crucile «cléchées» ce separă cuvintele și care joacă rolul de «invocatio symbolica»; c) masivitatea piesei, discul avînd 20 mm diametru și 3/4 mm grosime, iar veriga 18 mm diametru, 1 mm grosime și 4 mm lățime.

Piesa, lucrată din argint și aurită, face parte din categoria inelelor cu inscripții evanghelice purtate ca talisman, asemănătoare celor descoperite, în 1920, la Argeș, în Biserica Domnească, de către V. Drăghiceanu<sup>2</sup>.

Pentru completarea cuvintelor prescurtate din legendă, ce indică o salutare religioasă, considerăm plauzibilă următoarea lectură: + D/ominus/ I/esus/ T/ecum/ + D/ominus/ I/esus/ T/ecum/ + I<sup>3</sup> D/ominus/ I/esus/ T/ecum/. Din traducerea textului latin, întregit vom avea: «/Să fie/ Domnul Iisus cu tine + /Să fie/ Domnul Iisus cu tine + mergi /Să fie/ Domnul Iisus cu tine». Inscripții cu formule de salut asemănătoare (cu «Iesus» sau cu «Maria») pe inele de aceeași epocă, deși tipologic diferite, sînt cunoscute<sup>4</sup>. După reprezentarea florii de crin, inelul poate fi datat, credem fără să greșim, de la sfîrșitul secolului al XIV-lea — prima parte a celui de-al XV-lea. Acest interval a fost stabilit prin datarea riguroasă (prin monede și ceramică) a celui mai vechi nivel de morminte din necropolă și a monumentului de cult ce o deservea — respectiv în a doua jumătate a secolului al XV-lea —, coroborată cu faptul că inelul în cauză a fost descoperit în mormîntul nr. 14, la un schelet de ctitor înmormîntat în interiorul bisericii, în locul de onoare, consacrat<sup>5</sup> pentru întemeietorii locașurilor de cult în colțul sud-vestic al naosului, în partea dreaptă.

Potrivit sinostozării totale a suturilor craniene și a înaintatei abraziuni dentare conchidem că scheletul aparținea unui individ în vîrstă înaintată, iar caracterul uzual al inelului sigilar ne obligă să considerăm că s-a aflat în posesia titularului cu destul timp înainte de moartea sa (putînd fi chiar moștenit) și că prin urmare a putut fi executat la sfîrșitul secolului al XIV-lea sau în prima parte a secolului al XV-lea. În același sens pledează și crucea de tip «cléchée» care separă cuvintele din textul legendei și pe care o găsim avînd același rol la podoabe provenite de la mormintele din Biserica Domnească de la Argeș<sup>6</sup>, datate cu certitudine de la sfîrșitul secolului al XIV-lea și începutul secolului al XV-lea, de asemenea scrierea cu gotice majuscule, lombarde, care predomină în această epocă în Italia și în părțile orientale sudice ale continentului și care ulterior a fost înlocuită cu minuscule gotice<sup>7</sup>.

O altă reprezentare a florii de crin păstrează, în redarea tije, crucea de Malta, dar vîrfurile de lance dispăr, cedînd locul unui element vegetal, și anume o tulpină de pom cu frunze de chiparos, brad sau plop (fig. 2), flancat de asemenea de cîte un smoc de frunzulițe. Uneori, crucea de Malta își schimbă locul, surmontînd tulpina centrală (fig. 3), sau dispăr cu desăvîrșire (fig. 4), iar tija inferioară apare normală, trifurcată și barată de o linie orizontală, așa cum vom vedea mai jos.

S-au găsit și inele de podoabă, fără legendă, de asemenea cu floarea de crin reprezentată pe cîmpul delimitat prin două cercuri incizate, unul simplu, altul din mici linii paralele, care formează însăși marginea discului «chaton». Verigile, în mod invariabil

<sup>2</sup> B.C.M.I., X—XVI, p. 63—65.

<sup>3</sup> «Mergi» imperativul verbului latin *eo, ire, ivi, itum*, putîndu-i-se acorda și valoarea de viitor «i/bit/» — «va merge Domnul Iisus cu tine».

<sup>4</sup> Inele atribuite lui Radu Negru Basarab, de la Argeș, în B.C.M.I., *ibid.*; vezi și *Istoria României*, II, p. 157, fig. 51, cel de jos cu camee cu inscripția pe verigă, J. Chabouillet, *Catalogue général des camées et pierres gravées de la Bibliothèque Impériale*, Paris, p. 404, nr. 2 — 718 etc.

<sup>5</sup> V. Drăghiceanu, *Curtea Domnească din Argeș*, în B.C.M.I., X—XVI, p. 43; Pavel Chihaia, *Date în legătură*

cu biserica vechei Curți Domnești din Cîmpulung-Muscel, în *Biserica ortodoxă română*, LXXIX, 11—12, 1961, p. 1047 și nota 93 subsol.

<sup>6</sup> Inelul german, din mormîntul denumit de V. Drăghiceanu «al lui Nan Udobă», *Istoria României*, II, fig. 51 (cel de sus) — boier al lui Mircea cel Bătrîn cf. *D.I.R.*, XIII, XIV, XV, B, Țara Românească, p. 42, doc. din 20 mai 1388.

<sup>7</sup> Dr. Roth, *Beiträge zur Kunstgeschichte Siebenbürgens*, Strassburg, 1914, p. 67.



Fig. 1—7. — Inele cu simbolul florii de crin, de la sfârșitul secolului al XIV-lea—secolul al XV-lea, din necropola de la Lerești-Muscel. Mărite 1—4 ori.

sudate, alternează tipul panglică cu tipul sîrmă rotundă în secțiune. În ansamblu, inelele acestea, din bronz sau argint inferior (billon), apar fragile și pot fi situate cronologic, potrivit contextului de cultură materială în care au fost descoperite mormintele, către sfîrșitul secolului al XV-lea, asimilîndu-se altor două tipuri (fig. 5, 6). Primul dintre acestea, aflat tot într-un mormînt de ctitor, situat în interiorul monumentului de cult, a fost găsit în naos, în zona de onoare a zidului sud-vestic<sup>8</sup>.

De astă dată, floarea de crin este redată ca atare, avînd petale arcuite, mijlocul cu « fleuron » proiectat în sus, iar jos tija trifurcată<sup>9</sup>. « Chaton »-ul, mic, face corp comun, prin turnare, cu veriga cu ornamente geometrice. Materialul folosit este argintul inferior, ulterior aurit.

Un alt tip din aceeași epocă (aflat în mormîntul nr. 120, cu schelet de femeie, la care s-au găsit și cercei de tîmplă excepționali)<sup>10</sup>, îl constituie inelul masiv, din argint aurit, la care « chaton- »ul face corp comun – prin turnare – cu veriga, foarte lată, semi-circulară în secțiune, și pe al cărui cîmp imaginea florii de crin apare mai stilizată (fig. 7).

Petalele arcuite, prelungite în jos, sînt însoțite de cîte o steluță ornamentală, cu opt raze.

Tija trifurcată păstrează bara perpendiculară – orizontală, iar tulpina, ascendentă, are o formă mai distinctă de pom. Un dublu cerc închide cîmpul lat de 4 mm, pe care se află gravate spirale de vrejuri stilizate. Ornamentele menționate sînt, pe linia unei ipoteze de lucru, ecouri tîrzii de influență ale artei bizantine și romanice, menținute pe parcursul secolului al XIV-lea numai în Italia<sup>11</sup>, prezente concret prin ornamentele vegetale din partea de jos a celebrei paftale de la Argeș, zisă a lui Radu Negru<sup>12</sup> și vehiculate aci prin aceleași căi transilvane de influență.

Cîte un scut triunghiular<sup>13</sup>, cu laturi perfect drepte, gravat pe extremitățile superioare ale verigii, pledează tot pentru această sferă de influență.

În primele decenii ale secolului al XVI-lea, floarea de crin apare într-o și mai accentuată stilizare, tinzînd a se îndepărta de caracterele specifice ale imaginii cunoscute, pentru a ajunge la o reprezentare vegetală ornamentală. Aceasta păstrează un simulacru al petalelor arcuite în jos, spre care se îndreaptă acum și părțile laterale ale tijei, exagerat de arcuite în sus. Bara orizontală ce tăia tija a dispărut, iar linia verticală centrală, terminată odată în vîrf de lance sau în « fleuron », este acum înlocuită cu smocuri triunghiulare de frunze, pornite dintr-un punct central (fig. 8, 9, 10, 11).

Ca o reminiscență, reapare rareori, în spațiul dintre dublul cerc incizat în jurul cîmpului, un lanț din minuscule cruci de Malta, incizate (fig. 8). Toate inelele, din argint sau bronz, au veriga tradițională, sudată sub « chaton », de tip panglică sau sîrmă groasă.

În mormintele nr. 129, de la periferia secțiunii M și nr. 95, din secțiunea I, s-au găsit două inele înfățișînd floarea de crin stilizată pînă la schematizare (fig. 12, 13), primul fiind datat, cu certitudine, în prima jumătate a secolului al XIV-lea<sup>14</sup>.

Cel de-al doilea (fig. 13) prezintă o imagine superficială de ramuri asemănătoare celor de brad. Totuși, în partea inferioară, meșterul orfevru, poate mai mult instinctiv, a gravat, stîngaci, o cruce cu aceleași motive vegetale. Pe inelele de la jumătatea secolului al XVI-lea date aici la iveală, floarea de crin evoluează către reprezentarea simbolică a unui pom, de tipul chiparos, brad sau plop, fără alte completări vegetale decît petalele arcuite ale crinului inițial, asamblate, după cea mai liberă fantezie a meșterului, cu părțile laterale ale tijei, ceea ce face greu de recunoscut imaginea primară (fig. 14, 15, 16).

<sup>8</sup> Scheletul prezenta pe partea posterioară a antebrătelor cîte 14 bumbi globulari, de argint aurit, rămași desigur de la o tunică « pourpoint », cu mînici încheiate pe distanța cot-metacarp, piesă de costumație ce confirmă epoca menționată.

<sup>9</sup> Analogii tipologice și de datare: Al. Bărcăcilă, *Monede, podoabe de la termele Drubetei*, în *Materiale*, V, p. 778, fig. 8, 16.

<sup>10</sup> Fac obiectul unui studiu separat, aflat în pregătire, împreună cu numeroase podoabe de tip balcano-dunărean,

descoperite în aceeași necropolă de la Lerești-Muscel.

<sup>11</sup> V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, p. 455.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Caracteristic secolului al XIV-lea, cf. Ilgen Gritzner, *Sphragistik, Heraldik, Friedensburg*, p. 86.

<sup>14</sup> Mormint avînd deasupra sa un altul, cu aspru emis de Selim al II-lea (1566–1574), din contextul unui nivel mai nou, bine delimitat stratigrafic.



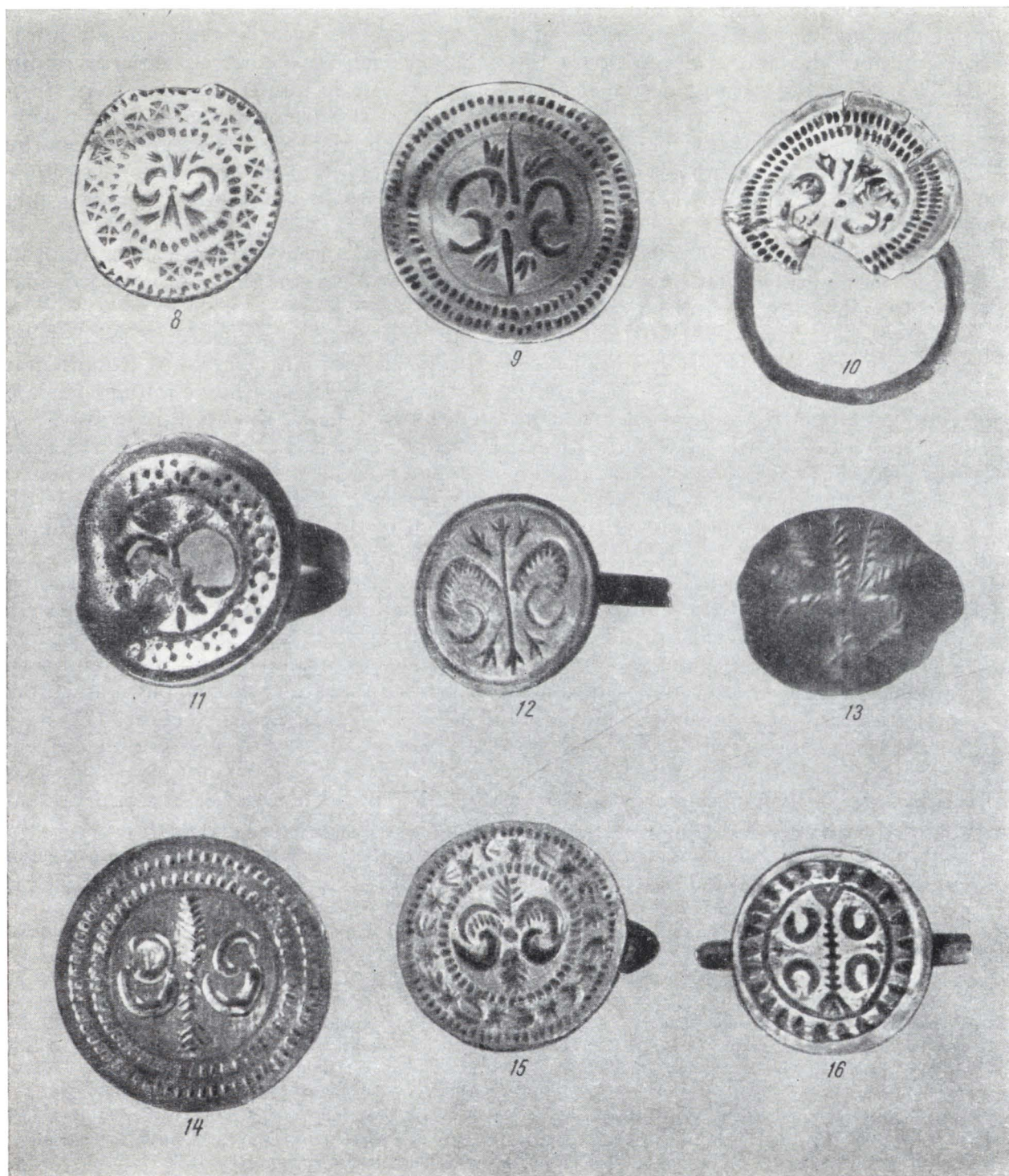


Fig. 8—16. — Inele cu simbolul florii de crin, din secolul al XVI-lea, din necropola de la Lerești-Muscel. Mărite de 1—3 ori.



Cîmpul prezintă între două cercuri incizate, o ornamentică variată (mici linii paralele, stele) sau spațiu liber.

Începînd cu mormintele din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, reprezentarea florii de crin nu mai apare pe podoabele din necropola cercetată. Între diferitele teme găsim și imaginea pomului, din care a dispărut orice element al vechiului crin, ea apărînd, de aci înainte, flancată de păsări, reprezentări antropomorfe etc., a căror cercetare nu intră în cadrul studiului de față. Inele cu floarea de crin din aceleași secole, cu variante multiple ale aceleiași teme, au mai fost descoperite, însă nicăieri atît de numeroase ca la Lerești, și în alte localități din zona Muscelului, respectiv la Cetățeni și Soslănești (fig. 5 b) <sup>15</sup>, recent la Cîmpulung <sup>16</sup>, în zona învecinată: la Curtea de Argeș <sup>17</sup>, la extremitatea de apus a zonei subcarpatice: la Turnu-Severin <sup>18</sup>, dar și în localități mai îndepărtate de această zonă și anume: două exemplare la Străulești-Măicănești (București) <sup>19</sup> și în fine în nordul țării, la Giulești în Maramureș <sup>20</sup>.

Nu încapă îndoială că aria de răspîndire a inelelor cu floare de crin este cu mult mai mare și în momentul de față nu dispunem de un repertoriu complet, publicat, sau măcar pus în circuitul de informație într-alt fel.

Încercînd acum să formulăm unele concluzii, constatăm că figurarea florii de crin pe inelele din secolele XIV-XVI nu avea semnificația de emblemă heraldică (reprezentarea cu caracter armoarial, generată și evoluată tot din faza simbolului religios inițial) pe care o constatăm pe monedele moldovene ale lui Petru Mușat și Alexandru cel Bun <sup>21</sup> sau pe cele muntene emise de Vladislav I și Radu I Basarab <sup>22</sup> și de asemenea crinul heraldic de pe pece-tea lui Vlad Dracul <sup>23</sup>.

Cu această semnificație, crinul apare în stema Franței, în timpul lui Ludovic al VII-lea, apoi, pe calea Italiei napolitane și prin relațiile cu regii Ungariei angevine pătrunde și la noi. Semnificația florii de crin de pe inelele noastre era însă exclusiv de simbol <sup>24</sup> religios, de mărturie vizibilă a unei realități invizibile. La origine a putut proveni din fenomenul universal răspîndit al dendrolatriei, cultul străvechi al copacilor, evoluat și exprimat, mai tîziu, în apus, în perioada medievală, prin floarea de crin. Este posibil însă ca la noi să fi fost introdusă de-a dreptul din Orient, unde lua forma mitului « pomului vieții » (« homul » străvechi din Zend-Avesta) reprezentat, cum am văzut, printr-un brad, chiparos, plop sau alt pom, stilizat și decorativ, ca un simbol al vieții, menționat încă în Cartea Genezei (II, 8–10, III, 22, 24) trecut apoi ca simbol al creștinismului și înlocuit cu crucea, « lemnul vieții » <sup>25</sup>.

De aici și evoluția reprezentării acestui simbol pe cîmpul inelelor în cauză. Pornit de la floarea de crin, venită ca atare din Apus, aducînd tipul cel mai vechi, cu vîrfurile de lance, ce simboliza instrumentul epilogului patimilor lui Iisus Hristos <sup>26</sup>, caracterul simbolic religios al florii fiind confirmat, în cazul nostru, și prin textul de salut evanghelic al legendei, el a evoluat treptat, revenind către pomul stilizat amintit, cu veche genetică orientală, așa

<sup>15</sup> « Chaton » făcînd corp comun cu veriga, ornamentate amîndouă în tehnica « niello ».

<sup>16</sup> Campanii arheologice la care a participat autorul.

<sup>17</sup> V. Drăghiceanu, *op. cit.*, p. 69, fig. 76, inelul descoperit la Sînicoadă, prezentînd analogii cu nr. 12 și 16 de la Lerești.

<sup>18</sup> Al. Bărcăcilă, *op. cit.*, *ibidem*.

<sup>19</sup> Puse la dispoziție prin bunăvoința lui Panait I. Panait, de la Muzeul de istorie al orașului București, căruia îi mulțumim și pe această cale.

<sup>20</sup> Comunicarea lui Mircea Zdroba, de la Muzeul Maramureș: « Inele din necropola cnezilor giuleșteni », prezentată la a IV-a Sesiune științifică a muzeelor, din 5–7. II. 1968, reieșînd din materialul expus prezența certă a florii de crin.

<sup>21</sup> C. Secășanu, *Vechile monede moldovenești*, în *Cunoștințe folositoare*, nr. 85, p. 5, fig. 2 și p. 9, fig. 7.

<sup>22</sup> O. Iliescu, *Emisiuni monetare ale Țării Românești*, în S.C.N., II, p. 305, fig. 2 și 3, p. 312, fig. 12.

<sup>23</sup> I. Bogdan, *Relațiile Țării Românești cu Brașovul și Ungaria*, p. LXVIII și următoarele.

<sup>24</sup> Cum în mod cert erau un simbol religios și nu o emblemă heraldică, cele șase flori de crin de pe diadema funerară a împăratului Sigismund de Luxemburg, descoperită la Oradea, pe locul fostei catedrale Sf. Ladislau, unde acesta a fost înmormîntat în 1437, cf. *Magyarország múmvelekei*, II, p. 26 și 648, Ed. Gyula, Budapesta.

<sup>25</sup> Herbert Kühn, *Die Lebensbaum- und Beterschnallen der Völkerwanderungszeit*, în *Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst*, 18, 1949–1953, p. 33–58.

<sup>26</sup> R. Lecoq-Kerneven, *Traité de la composition et de la lecture de toutes les inscriptions monétaires, monogrammes, symboles et emblèmes*, Rennes, 1869, p. 68. Autorul emite părerea că floarea crinului simbolic prezintă în realitate litere, petalele arcuite adosate fiind literele C, inițialele lui Christ și totodată litera M (Maria), bara orizontală este litera I (Iesus) etc., alcătuiind, toate, cuvintele: Virgo Maria Mater Iesus Christi, p. 65–67 și planșele 4/6–14.

cum se află pe ultimele inele descrise mai sus. Acesta din urmă figurează, la mijlocul secolului al XV-lea, atît pe pecetele domnilor Țării Românești, Vladislav al II-lea, Basarab cel Bătrîn, Vlad Țepeș etc., cît și pe bulele sigilare, din aur, ale lui Alexandru al II-lea, Mihnea al II-lea, Petru Cercel, avînd, credem, tot o însemnătate simbolică: continuitatea și transmiterea puterii din tată în fiu<sup>27</sup>. Potrivit unor autori<sup>28</sup>, arborele sacru al vieții ar simboliza psalmul 92, 13–14, adresat deci celor vii, « să-înverzești ca finicul și să crești ca cedrii Libanului ». Sîntem însă de părere că reprezentarea florii de crin, evoluată mai tîrziu în arborele vieții redat cu trunchi și coroană stilizate, a putut avea și un rol în ritualul funerar, ceea ce ar explica de ce inelele purtînd acest simbol erau lăsate pe degetul mortului, ca o cheazășie, în plus, a unei vieți veșnice de « dincolo ».

Privitor la meșterii orfevri, făuritori ai inelelor descrise, considerăm că erau — obișnuit — meșteri locali. În majoritatea lor, piesele nu reclamau o măiestrie deosebită în execuție, măiestrie obligatorie în cazul folosirii mai multor materiale: aur, smalț, perle etc. ca la podoabele, mult mai complicate, aflate în mormintele domnești de la Argeș, asupra cărora unele opinii formulate chiar de la început<sup>29</sup>, privind realizarea lor (paftaua lui Radu I, îndeosebi) în atelierele cunoscuților meșteri transilvăni, statuari, pecetari<sup>30</sup> și orfevri: Georg și Martin von Klausenburg, au fost confirmate ulterior<sup>31</sup>.

În cazul nostru, realizarea desenului pe discul « chaton » prin zgîriere, urmată de gravarea propriu-zisă și uneori de aurire, nu comporta procedee tehnice și o îndemînare excepțională pe care să nu le fi posedat meșterii locali, stabiliți în Cîmpulungul situat în imediata apropiere a așezării feudale de la Lerești, meșteri pe care unii cercetători îi consideră chiar ca executanții unora din inelele domnești de la Argeș<sup>32</sup>.

Este adevărat că în secolul al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea exista în Transilvania o înflorire deosebită a orfevriei<sup>33</sup>, datorită perioadei de stabilitate și prosperitate din timpul domniei lui Matei Corvinul și documentele ne arată că produsele importate ale argintarilor sași erau prezente în Țara Românească. Dar la Cîmpulung, oraș medieval cu autoadministrare<sup>34</sup>, pe baze democratice, în care masa meșteșugarilor stăvilea ambițiile bisericii și ale puterii centrale și unde lipsea un patriciat, evoluția artistică a fost destul de fermă și a lăsat nume destul de celebre, reflectînd existența unui centru local de artizani de podoabe stabili, ca Sigismund Vallach, fiul lui Andreas Pogner din Langenau (Cîmpulung), mort în 1451, după ce însoțise pe împăratul Sigismund în Italia, și nepotul său, Iacob, denumit chiar Cîmpulungeanul<sup>35</sup>. Trebuie reținut, de asemenea, că alte categorii de inele descoperite, în același context cu cele cu floarea de crin<sup>36</sup>, sînt desigur opera meșterilor locali munteni — ca de exemplu cele sigilare, cu figura heraldică a vulturului, imagine aproape inexistentă în Ungaria și în Transilvania feudală<sup>37</sup> —, ceea ce justifică atribuirea paternității acelorași artizani orfevri și asupra inelelor cu simbolul florii de crin, descoperite împreună.

<sup>27</sup> I.D. Ștefănescu, *Cu privire la stema Țării Românești*, în S.C.N., II, p. 378–379, menționînd și pe C. Moisil.

<sup>28</sup> V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 152.

<sup>29</sup> Pinder și G. Brătianu, cf. V. Drăghiceanu, *op. cit.*, p. 152.

<sup>30</sup> E. Virtosu, *Din sigilografia Moldovei și a Țării Românești*, în D.I.R., Introducere, II, p. 614.

<sup>31</sup> P. Chihaia, *Cîteva date în legătură cu paftaua de la Argeș*, în *Omagiu lui G. Oprescu*, p. 118.

<sup>32</sup> V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 455.

<sup>33</sup> Cu reputație continentală, de etalon calificativ « modo transilvano », cf. V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 866.

<sup>34</sup> Flaminio Mirșu și I. Hurdubețiu, *Cîmpulung-Muscel*

*medieval*, în *Studii și articole de istorie*, XI, 1968, p. 27–45.

<sup>35</sup> Gustav Gündisch, *Zur deutschen Vergangenheit von Cîmpulung*, în *Deutsche Forschungen in Südosten*, I, Jahrgang, Heft 2, 1942, p. 253.

<sup>36</sup> Raportul complet și concluziile de sinteză ale cercetărilor de la Lerești se află depuse, pentru publicare, la Institutul de arheologie al Academiei Republicii Socialiste România, iar rezultate parțiale au fost deja publicate în S.C.I.V., tom. 17, 4/1966, p. 723, Flaminio Mirșu, *O monedă necunoscută a lui Basarab al II-lea*, în *Revista muzeelor*, IV, 3/1967, p. 272–273.

<sup>37</sup> E. Virtosu, *op. cit.*, p. 616.



de MARINA MARINESCU

**I**n urma cercetării principalelor lucrări și publicații de artă populară, cât și a materialului aflat în câteva muzee din Polonia, domeniul țesăturilor populare suscită un interes deosebit. Se remarcă astfel tipurile variate de chilimuri poloneze, deosebite atât prin evoluția lor, cât și prin tehnica de lucru și sistemul de decorare <sup>1</sup>

Chilimurile au avut o evoluție paralelă pe o arie întinsă din estul și sud-estul Europei, care cuprinde regiunea de est și sud-est a Poloniei, Ucraina, Bielorusia, unele zone din țara noastră, ca și unele ținuturi sud-dunărene din Bulgaria și Iugoslavia.

În Polonia, zonă de interferență între două influențe relativ egale în acest domeniu — cea occidentală și cea orientală —, chilimurile au avut o evoluție aparte, deosebită. După Ștefan Szuman, autorul unei serioase și documentate lucrări referitoare la chilimuri <sup>2</sup>, tehnica de lucru a acestora a fost cunoscută în Europa de est cu mult înainte de pătrunderea mărfurilor orientale, destinate mării nobilimi. Această tehnică a fost cunoscută de perși și de vechii greci și probabil și de traci, înrudindu-se în același timp și cu tehnica de lucru a țesăturilor copte.

În sprijinul acestor afirmații poate fi amintit și un desen de pe un vas grecesc din secolul al IV-lea î.e.n., reprezentând un războinic trac care poartă pe umeri o țesătură asemănătoare cu un chilim. Totuși, tehnica europeană de chilim se deosebește de cea asiatică prin aceea că suprafețele diferențiate cromatic sau ornamental nu sînt complet separate, firele învîrtindu-se în jurul iței, așa cum se lucrează în țara noastră scoarțele oltenești. Spre deosebire de acestea, la chilimurile asiatice firele se separă complet, lăsînd fente libere între două suprafețe de culoare diferită.

La crearea chilimului polonez, care a avut o largă răspîndire în zona de est și de sud-est a țării, au contribuit trei factori, dintre care cel puțin doi par greu de asociat: influența orientală a covoarelor persane, sau mai bine zis persano-caucaziene, și cea occidentală a goblenurilor franceze și flamande, influențe care s-au suprapus pe fondul tradițional ale artei populare.

Țesăturile de factură populară se disting printr-o decorație severă, geometrică, începînd cu aceea simplă a dungilor de diverse culori și mergînd pînă la combinații complicate în care se realizează suprafețe geometrice de diverse culori. Principiul care a stat la baza creării acestor țesături și a ornamentării lor este comun și țesăturilor noastre populare, diferența constînd numai în folosirea altor armonii cromatice. Simplitatea și uneori naivitatea concepției, rigiditatea și simetria desenului, folosirea tonurilor reci în combinațiile coloristice conferă acestor țesături un caracter aparte, sever, oarecum arhaic.

<sup>1</sup> O publicație bună din acest punct de vedere o constituie lucrarea *Tkanina polska* (Covoare poloneze), Varșovia, 1959, apărută sub redacția profesorului Ksavery Piwocki, în care se pot urmări pe planșe, cronologic, diverse

tipuri de covoare de curte sau de factură populară.

<sup>2</sup> ȘTEFAN SZUMAN, *Dawne kilimy w Polsce na Ukrainie*, Poznań, 1929.



Pe acest fond care implică o cunoaștere îndelungă a tehnicii de țesut, ca și o anumită tradiție de ornamentare, s-a suprapus o primă influență, aceea a covoarelor orientale de cu totul altă factură. Din secolul al XV-lea au început să vină în Polonia mărfuri orientale de import, între care mătăsurile și covoarele ocupau un loc important. Drumurile comerciale care traversau Balcanii treceau prin țara noastră, străbăteau apoi Europa centrală și se opreau ades în Polonia, care reprezenta unul din principalele țeluri de călătorie ale negustorilor orientali. Între mărfurile acestora, covoarele persane sau persano-caucaziene se distingueau prin jocul bogat de linii curbe și arabescuri neîntrerupte, printr-o decorație florală abundentă, aduceau cu ele o lume de basme, oferind o imagine plină de căldură, de expansivitate. Ele au apărut ca obiecte de valoare la curte și în palatele senioriale, concurând aici cu goblenurile importate din vestul Europei, începînd cu secolul al XV-lea.

Goblenurile reprezentau și ele un element de decor cu totul deosebit, dar erau mai bine cunoscute datorită călătoriilor în Occident pe care le făceau nobilii polonezi. Datorită fineții și frumuseții lor, goblenurile reprezentau daruri și danii mult prețuite. Se știe, de pildă, din documente că în secolul al XVI-lea catedrala din Cracovia primea ca danii tapiserii flamande de o frumusețe și valoare deosebită<sup>3</sup>. Goblenurile se remarcă printr-o compoziție ornamentală savantă, stilizată, prin precizia desenului și finețe în execuție, prin rafinament coloristic. Meșteri cunoscuți din marile ateliere de tapiserie ale Occidentului au început să fie chemați la curtea poloneză în momentul în care aproape toți suveranii Europei voiau să fondeze sau să patronizeze asemenea ateliere<sup>4</sup>.

Sub această dublă influență, pe de o parte a covoarelor orientale și pe de alta a goblenurilor occidentale, s-a creat treptat în Polonia un nou tip de țesătură, cu trăsături aparte, care îl disting printre celelalte tipuri de chilimuri europene. Geometrismul sever al țesăturilor populare s-a însuflețit sub influența covoarelor orientale, compoziția ornamentală a apărut sub un aspect cu totul nou. Chilimul polonez se prezintă, ca și cel românesc din sud de altfel, ca un cîmp încadrat de unul, două sau trei chenare. Destinația sa de tapet a determinat la unele exemplare orientarea compoziției în așa fel, încît să poată fi urmărită desfășurat, pe perete, deosebindu-se astfel de alte tipuri cunoscute.

La marile curți nobiliare au început să se țeară chilimuri în ateliere în care lucrau un număr mare de țesători autohtoni sub conducerea unor meșteri chemați din Occident. Chilimurile țesute aici erau destinate curților seniorilor polonezi sau erau trimise în alte țări, astfel încît se observă o apropiere sensibilă față de stilul goblenurilor. Fiind destinate și exportului, ele trebuiau să se conformeze și modei și gustului occidental.

În afară de acest tip de covor, apropiate ca stil de goblenuri, se lucrau în manufacturi un număr apreciabil de chilimuri pentru uzul micii nobilimi, care căuta să reproducă la altă scară stilul de viață seniorial. Manufacturile primeau un model și căutau să-l execute în tehnica cunoscută și cu mijloacele care le stăteau la îndemînă. Din aceste ateliere provin chilimuri care, ca stil de ornamentare, oscilează între covoarele orientale și goblenuri, fiind lucrate însă cu mai puțină artă, cu mai puțină eleganță.

Din manufacturi, tehnica de lucru a chilimului s-a răspîndit prin țesătoare la sate și astfel acest covor a început să apară și în casele mai sărace, fiind pus pe pat sau pe pereți. Dacă chilimul de curte se apropie mai mult de goblenurile occidentale, atît în compoziție, cît și în colorit, chilimul țărănesc se apropie mai mult de țesăturile de factură populară. Se observă la acest tip o tendință de geometrizare, de simetrie, stîngăcie în desen, unele imperfecțiuni în execuție. Elementele florale abstracte se « concretizează », prind viață, caută să reproducă exemplare din natură. De fapt, se poate spune că, dată fiind existența diferitelor tipuri de țesături de import, tapiseria poloneză reprezintă o industrie care s-a dezvoltat în special în cadrul gospodăriei.

Pe chilimurile mai vechi influența orientală se resimte mai puternic, decorul este format din ghirlande neîntrerupte, reprezentările florale sînt oarecum abstracte, convenționale, iar armoniile cromatice se bazează pe tonuri calde. Mai tîrziu, decorul floral continuu

<sup>3</sup> JULJAN PAGACZEWSKI, *Gobeliny polskie*, Cracovia, 1929, p. 6 și urm.

<sup>4</sup> L. GUIMBAUD, *La tapisserie de haute et basse lisse*, Paris, 1928, p. 53.

se întrerupe, ghirlanda nesfârșită se împarte în șiruri paralele de buchete cu flori și fructe, tratate într-o manieră apropiată de cea a goblenurilor.

S-ar putea stabili astfel trei etape și totodată trei direcții de dezvoltare a chilimului polonez: chilimul de curte, executat minuțios, cu multă artă și mai apropiat de goblenuri, cel de manufactură, tip intermediar atât în ceea ce privește concepția, cât și tehnica de execuție, și chilimul țărănesc.

Dintre toate tipurile de chilimuri poloneze, cele țărănești, ca și unele exemplare de manufactură, se apropie cel mai mult de scoarțele românești cu decor floral. Ele se aseamănă prin aceeași diviziune a spațiului în chenar și câmp, prin elementele de ornamentare folosite, ca și prin dispunerea lor în cadrul câmpului. Deși creat independent și la o mare distanță, acest tip de țesături, atât poloneze, cât și românești, se integrează astfel într-o arie mai largă, aceea a chilimului european. Cu toate că a fost creat în epoci diferite, sub influențe variate, acesta păstrează totuși un caracter unitar, care rezultă din două dintre elementele care au contribuit la constituirea sa: influența covoarelor orientale, în special persano-caucaziene, și un fond tradițional, acela al artei populare.



## NOTE ASUPRA ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ARTISTIC PARTICULAR LA BUCUREȘTI ÎN ULTIMUL PĂTRAR AL SECOLULUI AL XIX-LEA

Înființarea școlilor de belle-arte la București și Iași în 1864, care puneau bazele învățămîntului plastic modern la noi în țară, nu a putut satisface decît în parte dorința tuturor celor dornici să-și apropie cunoștințele despre pictură și sculptură. Cei săraci, fără posibilități materiale de a urma cursurile acestor școli, sînt nevoiți, ca și pînă atunci, să slugărească, după obiceiul breslei, pe lingă vreun meșter zugrav de subțire, pentru a-și însuși unele cunoștințe « furînd meseria », iar cei cu dare de mîină, îndeosebi fetele, care nu erau permise la Școala de belle-arte din București, să ia lecții în particular. Aceștia, cum și toți ceilalți amatori diletanți, dornici de a se instrui în arta picturii și sculpturii, aspirau să urmeze la vreun curs special seral, de scurtă durată, organizat de stat.

Asemenea doleanțe sînt cunoscute chiar de oficialități, care, în 1869, cu prilejul reorganizării învățămîntului artelor plastice, atribuie Comitetului academic de belle-arte, pe lingă alte sarcini, și pe aceea de a aviza inițierea unor « cursuri libere de desen »<sup>1</sup>. Dacă autoritățile n-au realizat nicînd vreun asemenea curs atît de așteptat de amatori, în special de amatoare, dorințelor tot mai numeroase ale bucureștenilor voitori să se inițieze în această ramură a artei le vine întru întîmpinare inițiativa privată a cîtorva societăți artistice și a unor pictori și sculptori care au înființat, cu aprobarea oficialităților, școli sau ateliere particulare de artă.

Presa vremii este destul de laconică în prezentarea activității acestora, anunțînd succint data deschiderii atelierelor și, numai arareori, se arată mai generoasă, citînd numele profesorilor care predau lecțiile în cadrul lor. Datorită acestor la-

conice informații sîntem în măsură să ne referim doar la cîteva din asemenea inițiative.

Astfel, în 1884 ființa cu certitudine atelierul de pictură al lui Nicolae Grant<sup>2</sup>, portretistul monden al bucureștencelor, frecventat de un numeros tineret din « lumea bună », cum ține în mod special să ne informeze cotidianul publicat în limba franceză *La Roumanie*, iar de la 1 mai 1885 cel al pictorului Șt. Nestorescu<sup>3</sup>, aflat la Institutul de fete Bolintineanu, desigur, numai pentru domnișoare.

Dacă aceste ateliere de pictură au funcționat sigur, aducîndu-și aportul lor la răspîndirea învățămîntului artistic, nu același lucru putem afirma însă despre atelierul preconizat la sfîrșitul lunii decembrie 1884 de către arhitectul Ion Mincu, pictorul G. D. Mirea și sculptorul I. Georgescu, animatorii zeloși ai secției de artă din cadrul societății Intim Club, care ar fi avut menirea, după dorința inițiatorilor, să specializeze temeinic pe lucrătorii decoratori începînd din ianuarie 1885<sup>4</sup>.

Tot în anul 1885 O *novelă importantă pentru iubitorii de artă*, inserată în ziarul *Orientul român*, aducea la cunoștință celor doritori că, de la 1 octombrie, «... se va deschide sub direcțiunea d-lui Th. Aman un atelier de pictură, sculptură și gravură exclusiv pentru doamne și domnișoare. Inscriserile se pot face de pe acum în str. Polonă nr. 35 »<sup>5</sup>.

Dacă a funcționat cumva și cît timp acest atelier<sup>6</sup>, nu avem cunoștință, credem însă că n-a avut o viață prea lungă, de va fi avut-o, nefiind consemnat de biografia artistului.

La 2 mai 1888 își începea cursurile Academia de pictură din str. Ienei nr. 1 condusă de Berthold Lippay, unde predau, alături de directorul acesteia,

<sup>1</sup> \* „ 100 de ani de la înființarea Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București, 1864—1964, Edit. Meridiane, 1964, p. 33 și 135.

<sup>2</sup> \* „ *Chronique de Bucarest*, în *La Roumanie*, 30 decembrie 1884.

<sup>3</sup> \* „ *Atelier de pictură*, în *Doina*, 1 mai 1885.

<sup>4</sup> *Rezboiul*, 29 decembrie 1884.

<sup>5</sup> *Orientul român*, 8 septembrie 1885.

<sup>6</sup> Probabil că Aman a luat această hotărîre într-un moment de mare supărare, cînd a intenționat chiar să demisioneze de la direcția Școlii de belle-arte fiind nemulțumit de poziția oficialităților față de doleanțele instituției sale.



pictorul G. D. Mirea și sculptorul Ion Georgescu<sup>7</sup>. Cîteva luni mai tîrziu, acesta din urmă își oferise dezinteresat aportul predînd gratuit sculptura, alături de mai mulți profesori universitari — dr. D. Brîndză, dr. Istrati — elevelor azilului Elena Doamna, în cadrul «Atheneului Elisabeta», patronat de această școală<sup>8</sup>.

Urmează cîteva ani fără să mai avem vreo știre despre existența sau apariția vreunui nou atelier de pictură; în 1894 asistăm la mai multe inițiative.

La 9 ianuarie 1894 ia ființă în cadrul societății. Ateneul Român Școala de pictură și sculptură pentru doamne și domnișoare, condusă de C. I. Stăncescu, mentorul și directorul ei, în cadrul căreia preda desenul Vladimir Hegel, pictura Eugen Voinescu și acuarela Nicolae Grant<sup>9</sup>. Școala, în plină activitate în toamna aceluia an<sup>10</sup>, va avea în 1895 două noi surate: cursul de pictură pentru domnișoare al baronei Paini, ținut într-o sală a Ateneului<sup>11</sup> și «cursul de seară pentru desen cu aplicațiune la artele plastice» organizat și susținut cu concursul membrilor societății «Cercul artistic»<sup>12</sup>. Și în cazul de față, președintele de onoare al societății, C. I. Stăncescu, este animatorul, cunoscînd că înscrierile se puteau face în localul Școlii de belle-arte<sup>13</sup>, unde el deținea funcția de director.

Deschiderea școlii tutelată de «Cercul artistic» a avut loc la 17 aprilie 1895<sup>14</sup> sub conducerea sculptorului I. Georgescu<sup>15</sup> în sala de desen a Liceului «Gh. Lazăr». Cursurile se țineau zilnic între orele 20—22. În cadrul programului se predau lecții de «desemn elementar ornamental, desemn de pe antic, de pe natură, sculptură și gravură pe lemn»<sup>16</sup>, ținute prin rotație cîte o săptămîină de membrii «Cercului artistic»<sup>17</sup>, precum și cîteva prelegeri teoretice<sup>18</sup>.

Școala a atras mulți amatori, întrucît celor ce s-ar fi distins la învățătură urma să li se elibereze un certificat de capacitate<sup>19</sup>.

În 1898 ea funcționa sub denumirea de Școala de desen, pictură, modelaj, caligrafie și xilografie, în localul «Cercului artistic» din str. Regală nr. 19<sup>20</sup>. Disputele și discordiile din cadrul «Cercului artistic» care au dus la dezbinarea membrilor societății, au dat lovitură de grație școlii care s-a desființat în aprilie 1899<sup>21</sup>.

Cu toate că, încă din primul an, taxa de școlarizare fusese desființată, au fost puțini însă cei care i-au urmat cursurile cu regularitate pînă la urmă. Dacă în primul an au participat 20 de cursanți<sup>22</sup>, în al doilea an numărul lor a rămas la 9<sup>23</sup>, variînd în jurul acestei cifre în anii următori. Absolvenții ei s-au bucurat de primirea diplomelor, printre aceștia numărîndu-se la loc de frunte Leon Biju<sup>24</sup>, pictor cu multă priză la amatori, imediat după primul război mondial.

Entuziasmul redus cu care a fost îmbrățișată această școală de către amatori n-a stăvilat avîntul altor înflăcărați artiști de a înființa pe cont propriu cîteva ani mai tîrziu noi ateliere publice de pictură; în 1901 sculptorul C. Bălăcescu cerea primăriei capitalei să-i cedeze un teren viran ca să-și construiască un local pentru o școală de pictură<sup>25</sup>; în septembrie 1902 N. Vermont deschidea o asemenea școală<sup>26</sup>; la 15 noiembrie 1903 se inaugura «atelierul special de cursuri de desemn după nud», cel dintîi în acest gen în țara noastră<sup>27</sup>, al pictorului Ludovic Basarab, din str. Vasile Alecsandri, nr. 6; în noiembrie 1905 își începea cursurile «Școala particulară de desemn și pictură pentru domnișoare», cu două secții («una artistică pentru cei care vor să-și facă o profesie din arta picturii și o secțiune pentru cei ce vor să-și dezvolte gustul și cunoștințele artistice») a lui Ipolit Strîmbulescu<sup>28</sup>.

Din cele relatate mai sus rezultă că au existat în permanență amatori dornici să se inițieze în tainele artei, precum și modul cum acestor deziderate le-au răspuns inițiativele unor artiști care, unii din dorința de a fi folositori patriei, alții mediocri, animați de interese economice, au înființat ateliere publice de pictură. Cum, pe de o parte, majoritatea amatorilor erau fete a căror intenție de a se iniția în arta plastică nu depășea stadiul diletantismului, iar pe de altă parte ceilalți care doreau să le urmeze pentru a se dedica picturii sau sculpturii n-aveau puțină frecventării acestor școli un timp mai îndelungat, ele se desființează la scurtă vreme de la apariția lor.

Roadele acestor școli au aspecte atît pozitive, cît și negative. Printre cele pozitive enumerăm, în primul rînd, meritul de a crea posibilitatea largă de

<sup>7</sup> Informații, în *Telegraphul*, 29 aprilie și 1 mai 1888.

<sup>8</sup> *Dreptatea*, 7/19 iunie 1888 și *Telegraphul*, 8 iunie 1888.

<sup>9</sup> V. RAVICI, E. Voinescu, *Artă română*, aprilie-mai 1909; C. PRODAN, *Ateneul român și menirea lui în cultura românească*, în *Anuarul Ateneului român pe anul 1934*.

<sup>10</sup> Arhivele statului, București, Ministerul Instrucțiunilor dosar 333/1894, f. 334.

<sup>11</sup> *L'Indépendance roumaine*, 1/13 noiembrie 1895.

<sup>12</sup> *Timpul*, 6 aprilie 1895.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Adevărul*, 14 aprilie 1895.

<sup>15</sup> *Ibidem*, 10 octombrie 1895.

<sup>16</sup> *Timpul*, 6 aprilie 1895.

<sup>17</sup> *Naționalul*, 6 martie 1896. La 28 aprilie 1895 era invitat să predea la curs St. Luchian (Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, dosar «Cercul artistic»).

<sup>18</sup> Dem. Georgescu, profesor la Gimnaziul «Cantemir

Vodă», a început la 7 iunie seria conferințelor cu importanța artelor, desenului și în special a studiului perspectivei (*Timpul*, 8 iunie 1895).

<sup>19</sup> *Adevărul*, 10 octombrie 1895.

<sup>20</sup> Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, dosar «Cercul artistic».

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Adevărul*, 10 octombrie 1895.

<sup>23</sup> *Naționalul*, 6 martie 1896.

<sup>24</sup> Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, dosar «Cercul artistic».

<sup>25</sup> *Cronica*, 25 octombrie 1901.

<sup>26</sup> *Dorobanțul*, 25 septembrie 1902 publica detaliat programul cursului precum și regulamentul de funcționare a școlii.

<sup>27</sup> *Secolul*, 2 noiembrie 1903.

<sup>28</sup> *Secolul*, 6 noiembrie 1905.

inițiere a cât mai multor amatori în artele plastice, mărind și întreținând astfel mai vie și mai activă mișcarea artistică. Printre neajunsuri trebuie să consemnăm faptul că de aici se recrutează artiste amatoare al căror număr crește în expozițiile oficiale

proporțional cu înființarea acestor școli, menținând și promovind gustul pentru arta academică în care se prevalează dulcele vieții citadine burgheze și idilismul rustic.

PETRE OPREA

## UN ARTIST UITAT: ANGHEL VASILE

Vasile Anghel, a cărui activitate artistică s-a desfășurat în prima jumătate a secolului la noi în țară, dar mai ales peste hotare, este astăzi unul dintre artiștii asupra cărora s-a așternut o nemerită uitare. Totuși, lucrările sale de pictură, sculptură, vitraliu și medalie au cunoscut în timpul vieții sale o oarecare faimă, figurând în numeroase expoziții din țară, din Italia și din Franța.

Iată de ce vom încerca, sprijinindu-ne pe amintirile fratelui său Neica Din, sculptor în lemn din satul Miroși, și pe cele ale pictorului Gh. Theodorescu-Romanași, fostul său coleg de la Școala de arte frumoase, să evocăm figura și activitatea lui Anghel Vasile.

S-a născut în satul Miroși din județul Teleorman, la 15 decembrie 1895, fiind cel mai mic din cei cinci copii ai țăranilor Marin și Dobra Vasile. Încă din copilărie a atras atenția celor din jurul său cu jucăriile din lut sau lemn, lucrate cu un talent uimitor. În anul 1909 o întâmplare îi va hotări destinul: pictorul Costin Petrescu, angajat să picteze biserica nouă din sat, remarcă aptitudinile artistice ale lui Anghel și ale fratelui său Costandin, care, privind picturile executate de el, le copiau cu

cărbune sau cu cretă pe pereții goi ai bisericii. Entuziasmat, Costin Petrescu încearcă să-l convingă pe Marin Vasile să-și trimită copiii la Școala de arte frumoase din București, dar nu reușește acest lucru decât pentru Anghel, Costandin trebuind să rămână mai departe în sat, lângă părinți.

La București, Anghel urmează gimnaziul și cursurile Școlii de arte frumoase, unde lucrează cu multă sîrguință, fiind remarcat de Fritz Storck, profesorul său de desen și modelaj, și de Gh. Mirea, directorul școlii, și fiind foarte iubit de colegii săi de atelier. În 1912 obține premiul Lecomte de Nouv pentru desen, acordat de Academia Română.

În timpul războiului din 1916—1918 Anghel urmează armatele noastre în Moldova, pictînd în clipele de răgaz frumusețile Bicalului și ale văii Bistriței, alternînd cu scene de război de pe frontul Mărășești, unde fusese trimis de către generalul Mărgineanu, care-i aprecia talentul. O bună parte din aceste picturi se află și astăzi la muzeul mausoleului de la Mărășești.

După terminarea războiului revine în București, unde între 6 februarie și 6 martie 1920 expune la Maison d'Art peste 150 de picturi. Picturile sale se bucură de succes în rîndurile publicului și ale criticilor<sup>1</sup>, iar statul îi acordă o bursă de studii la Roma, unde pleacă în iunie 1921, trecînd și prin Atena.

În Italia urmează, între 1921—1923, cursurile de pictură ale Institutului superior de Belle-Arte, paralel cu cursurile de sculptură ale Academiei de Belle-Arte, și cele ale Școlii de arte și medalii, pe care o va absolvi cu media zece și calificativul « Magna cum laude ».

La Roma s-a bucurat încă de la început de aprecierea cercurilor artistice, la care va fi contribuit desigur și « Expoziția artiștilor români » ce avusese loc în capitala Italiei în noiembrie 1921 și unde expusese cele mai multe lucrări. Presa din Roma îl elogiază, ecoul succesului său ajungînd pînă în țară. Pictorul însuși, care în tot timpul șederii sale la Roma a avut neînterupt schimb de scrisori cu familia și colegii săi din țară, mărturisește că se bucură de o bună reputație artistică.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> În *Drum Nou*, aprilie 1947 (Tr.-Măgurele), găsim un articol despre artist, semnat M. Cucu.

<sup>2</sup> « Aici mă bucur de simpatia ce mi se acordă cu multă sinceritate, dîndu-mi-se o reputație artistică destul de considerabilă ». (Scrisoare din 3 februarie 1922, adresată de Anghel familiei); « Datorită marelui succes ce am avut din expoziția trecută, de la finele anului, m-am făcut cunoscut aici la Roma » (scrisoarea din 27 septembrie 1922, adresată de Anghel familiei).



Fig. 1 — Vasile Anghel





Fig. 2 — Răsărit de soare, Paris.

În perioada aceasta primește o comandă de la Vatican, pentru a executa un monument într-una din cele mai mari biserici din Roma. Apoi în 1924 este numit, prin concurs, director la Vitraliul de artă, unde va funcționa până în 1927, executând lucrări valoroase în această tehnică, din care cităm: «Pietà» și «Sogno di primavera». Din aceeași epocă datează sculpturile: «Bustul sergentului invalid Mușat», «Bustul lui Alexandru Lahovary», ministrul român la Roma, «Gladiatorul» și picturile: «Studiu de nud», «Scara sfântă», «Răsărit de soare», «Autoportret» etc.

În 1925, artistul obține premiul internațional pentru afiș al Crucii Roșii franceze.

Curînd numele lui ajunge cunoscut și apreciat de toate cercurile artistice italiene. Astfel, i se admit două lucrări la expoziția bienală din Roma, expoziție unde nu puteau intra decît cei mai apreciați artiști. Faima sa a fost însă legată mai ales de lucrările sale de vitraliu<sup>3</sup>.

O expoziție personală din 1927, în care va expune lucrări de pictură, sculptură, vitraliu și medalii,

<sup>3</sup> «Vă puteți lăuda cu convingerea că sînt recunoscut aici ca primul din lume care a dat rezultatul final al acestei arte, înfruntînd dificultăți mari. Aprobarea criticii italiene, bazată pe istorie, este de acord că nici unul pînă astăzi nu a mai făcut asemenea gen. Vă trimit cîteva tăieturi de ziare, dar va trebui să găsiți un traducător». (Scrisoare din 22 septembrie 1926, adresată de artist familiei).

s-a bucurat de un succes deosebit<sup>4</sup>, ecoul acestui succes ajungînd pînă în țară<sup>5</sup>.

Ceea ce nu a putut însă realiza, cu toate promisiunile obținute de la personalitățile politice românești în trecere prin Roma în această perioadă, a fost organizarea unei expoziții la București, în care să expună tot acest rod al muncii sale perseverente și multilaterale.

În 1929, Anghel părăsește Italia și se stabilește în Franța, la Paris, unde locuiește pînă la sfîrșitul anului 1938. Și aici se face curînd remarcat, participă la diferite expoziții, iar critica i se arată favorabilă. Deschide chiar o școală proprie de desen, pictură, sculptură și arta medaliei, sub numele de «Petite Académie», pe strada Daguerre, nr. 19.

Dorința de a se întoarce în țară devine în acest timp tot mai puternică. Aproape nu există scrisoare trimisă acasă, la Miroși, unde să nu-și exprime această dorință. De altfel și fratele său îl îndemna să se întoarcă și obținuse pentru el posibilitatea de a picta monumentala biserică din satul vecin, Tufeni. Anghel era de asemenea preocupat de ideea de a realiza în București un edificiu monumental, care ar fi putut adăposti toate ministerele țării, și pentru care făcuse macheta. Proiectul, îndrăzneț realizare tehnică și artistică, depășea viziunea și posibili-

<sup>4</sup> «Aici, în Italia, am produs mult zgomot». (Scrisoare din 8 iunie 1927, adresată de artist familiei).

<sup>5</sup> Viitorul din 3 iunie 1927 reproduce un articol semnat de criticul de artă italian Piero Scarpia.



Fig. 3 — Cap de bătrîn, Paris 1934.



rățile vremii sale, ceea ce a făcut ca Anghel să nu poată găsi sprijinul material necesar realizării lui. Profesorul Iorga și alți scriitori ai vremii par a fi fost interesați de acest proiect, căruia Anghel îi dăruise întreaga sa putere de creație, dar care, după cum îi scrie și fratele său Din, era imposibil de realizat.

În fine, în 1939, după o scurtă ședere în Norvegia, Anghel reușește să se întoarcă în țară.

Expune în 1940 la « Tinerimea română » lucrări de pictură și sculptură. În 1941 și 1942 expune din nou la Salonul oficial de pictură și sculptură. Între timp, cere înființarea unei secții de artă a medaliei pe lângă Academia de arte frumoase, fără a primi însă aprobarea.

Concentrat pe loc, în 1943—1944 lucrează la Casa oștirii, la Muzeul militar și pentru cimitirul eroilor neamului. Din această perioadă datează busturile lui Vlad Țepeș, Ion Corvin și a altor voievozi români, precum și medalii, care se găsesc azi în colecția numismatică a Academiei Republicii Socialiste România.

Are durerea de a vedea distruse sau avariate de bombardamentul din aprilie 1944 un număr de 45 de lucrări, precum și albumele cu copii după lucrările sale din Italia și Franța, pierzând astfel o



Fig. 5 — Vlad Țepeș. Muzeul militar, 1944.

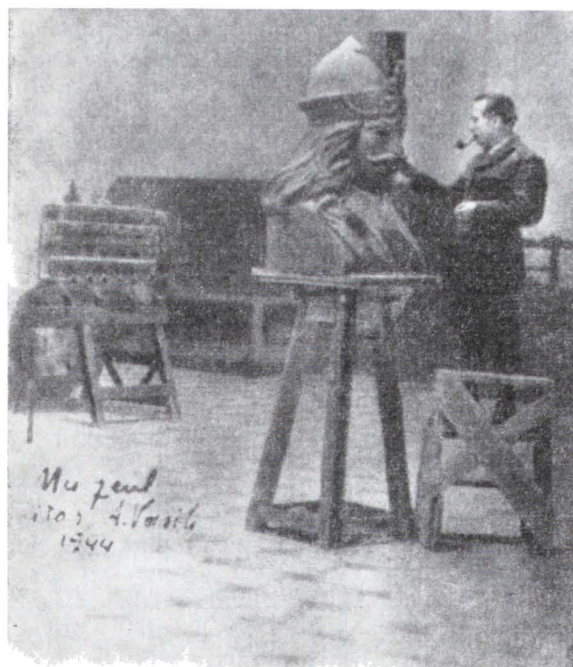


Fig. 4 — Sculptorul modelând bustul lui Vlad Țepeș. Muzeul militar, 1944.

mare parte din rodul activității sale artistice. De altfel e decepționat și de lipsa de înțelegere și de sprijin pe care o găsisese în țară, și începe totodată să cunoască greutatea materiale.

După 1944, Anghel se atașează intelectualității progresiste și în 1945 i se încredințează executarea portretelor lui Marx, Engels și Lenin. Îmbolnăvindu-se este însă nevoit a înceta activitatea artistică. După o internare în spital, revine oarecum restabilit la Miroși, unde va rămâne pînă la moartea sa (28 martie 1947).

În această perioadă l-am cunoscut și i-am cîștigat prietenia. Era un om bun, mărinimos și modest, așa cum sînt toți oamenii conștienți de valoarea lor.

Am dori ca rîndurile de față să slujească memoriei sale. Se va găsi poate un mijloc de a pune în valoare ceea ce a mai rămas din opera lui, fie la Miroși, fie la București, pentru a fi păstrate — eventual împreună cu lucrările de sculptură ale fratelui său — într-o casă memorială la Miroși.

IOAN SPIRU



# VALOAREA ARTISTICĂ A MOTIVELOR DECORATIVE DIN „SALA DE OGLINZI” A PALATULUI CULTURII DIN TÎRGU-MUREȘ



Fig. 1. -- Interiorul Sălii de oglinzi.

Complexitatea fenomenelor economice, politice, sociale și naționale din imperiul austro-ungar au dus la apariția și manifestarea unor forme de cultură specifice, izvorite din afirmarea unei culturi dominante, dirijată de stat, organizată și rafinată, menită a sprijini și întări un anumit sistem social-politic.

În Tîrgu-Mureș, unde tradițiile culturale și ideile politice prerevoluționare și postrevoluționare ale anului 1848—1849 persistau și exercitau o influență puternică în viața culturală de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, se impunea construirea unor instituții de cultură moderne, puse în concordanță cu legile progresului social.

Palatul culturii, ca instituție de interes obștesc, trebuia să îplinească acest deziderat. Aici își vor găsi lăcașul Conservatorul de muzică înființat în anul 1908 și mutat în 1913 în aripa dreaptă a clădirii, o dată cu terminarea lucrărilor de construcție, biblioteca orașului, pinacoteca, cinematograful și muzeul etnografic. Avînd o sală de spectacole înzestrată cu o orgă, a doua ca mărime din țară, Palatul culturii făcea ca întreg pulsul vieții culturale a orașului să fie concentrat într-o singură clădire, care s-a bucurat de prezența unor oameni de cultură din țară și de peste hotare, ca: Enescu, Bartók, Pablo Casals și alții.

În studiul de față ne propunem să analizăm elementele de artă plastică decorativă care împodobesc unele încăperi ale acestei clădiri, ca: fresce, elemente de decorație la cupole, sculpturi și vitralii.

Motivele decorative sînt opera unor clasici ai picturii maghiare întemeietorii școlii de pictură de la Gödöllő (un Barbizon maghiar din a doua jumătate a secolului al XIX-lea), ale căror nume au intrat în istoria artei și culturii universale: Körösfői Kriesch Aladár, Nagy Sándor, Róth Miksa și Torockai Wiegand Ede din Tîrgu-Mureș.

În holul Palatului, în dreapta și în stînga intrării în sala de spectacole, domină două fresce mari, în care artistul K. K. Aladár a realizat în tehnica «fresco buono», respectiv tehnica umedă, două teme în care puterea imaginației merge mîna în mîna cu concepția monumentală a artistului. Inspirate din baladele populare și din motive de ordin mitologic, cele două lucrări au o compoziție unitară atît ca tematică, cît și ca realizare artistică. Conținutul dinamic, dramatismul reliefat de culorile complementare (roșu și verde) dau o notă de poezie impregnată de misticism. Pe fețele personajelor, atît din fresca ce reprezintă motivul «Depănătorul de povești», cît și din cea alăturată «Aducerea jertfei», invocarea mistică transpare pe figurile participanților la desfășurarea procesiunilor rituale, atingînd o puternică intensitate.

Celelalte opt fresce din holul Palatului formează un ansamblu cu celelalte două. Concepția decorativ-monumentală, caracteristică acestui gen de artă, se îmbină cu linia sinusoidală, uneori jucăușă, a stilului «sécession» care domină întreaga clădire, fără însă a-i altera nota gravă ce caracterizează genul. Tocmai de aceea frescele din holul Palatului, de





Fig. 2. — Semn funerar.



Fig. 4. — Curte și grădini.

dimensiuni mari sau mici, constituie partea cea mai valoroasă a decorației.

Tematica inspirată din baladele maghiare conferă o notă populară stilului « sécession », introdus de oficialitățile vieneze, și datorită combinării diferitelor elemente ansamblul holului capătă o notă eclectică și prea încărcată.

Cromatică frescelor se armonizează cu conținutul baladelor populare, dând fiecărei fresce nota caracteristică, prin griurile de tonalitate gravă în cazul temelor dramatice, culorile vii pentru redarea bogăției portului popular, sau armoniile subtile care ilustrează vraja conținutului baladelor.

★

Clădirea Palatului culturii nu este unitară ca stil, concepție și realizare. Este o sinteză de sfârșit și început de secol, o încercare de afirmare forțată a unei arhitecturi originale, care s-a materializat în stilul « sécession », cu o notă de originalitate. Luate izolat, părțile componente ale clădirii, decorațiile încăperilor, motivele decorative din interior și exterior se impun ca valori de artă autentică cu un puternic suflu folcloric prin rafinamentul deosebit cu care sînt redată motivele populare, cît și prin profunda înțelegere a acestora.

O unitate deosebită față de celelalte părți componente ale clădirii o formează sala de recepții, numită « Sala de oglinzi » (fig. 1). Prezența lemnului, a betonului, a oglinzilor, a unor coloane cu forme



Fig. 3. — Leagănul lui Csaba.

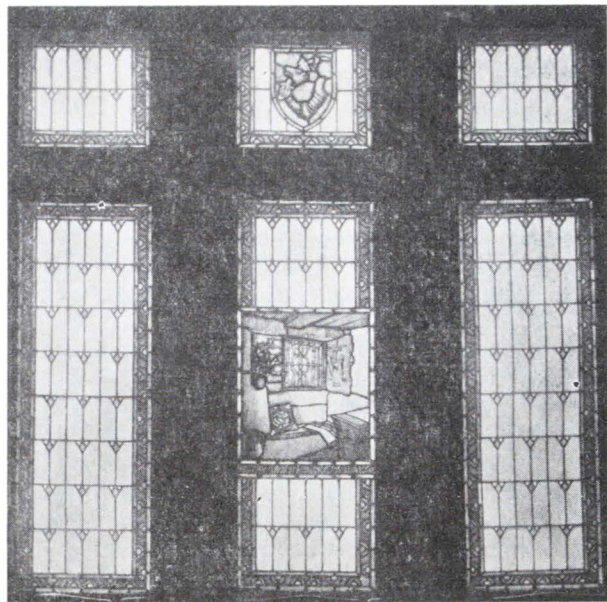


Fig. 5. — Oblon de fereastră.





Fig. 6. — *Balada frumoasei Iulia.*

originale, a unor motive de decorație pe tavan și pereții laterali, de o valoare incontestabilă, formează împreună cu mobilierul unitatea compozițională a sălii.

În ordinea valorii artistice a motivelor decorative din sala de oglinzi, vitraliile ocupă primul loc. Ele înscriu imagini din motivele etnografice și folclorice culese de la populația din Corund, Odorhei, Ciuc, transpuse în sticlă de către talentatul vitralier Roth Miksa după proiectele lui Nagy Sándor, pictor, și Torockai Viegand Ede, pictor, arhitect și etnograf.

Primul vitraliu (fig. 2) redă un motiv decorativ legat de practica semnelor funerare înainte de creștinism. Încrustațiile de pe acesta sînt identice cu motivele ornamentale de pe troițele și porțile țăranilor din regiunea noastră. Tema vitraliului este de inspirație mitic-legendară, legată de personajul feminin Réka.

Cel de al doilea vitraliu, « Leagănul lui Csaba » (fig. 3), se distinge prin minuțiozitatea cu care este redată atmosfera de interior de casă țărănească, cu cîteva elemente precis conturate: leagănul în care doarme copilul cu degetul în gură, mama adormită după o lungă stare de veghe, vîrtelnița cu cîteva fire nedepănate, două vase de ceramică pictate cu motive simple, un opaiț și un șuvoi de stele care se revarsă asupra leagănului prin geamul mic deschis. Ultimele două elemente sînt sursa de lumină a întregului cadru.

Cel de al treilea și cel de al patrulea vitraliu se completează reciproc. În ele se resimte pregnant suflul popular: o casă țărănească cu scări de lemn și cu stîlpi ciopliți în forme bitronconice. Nu lipsește nici tradiționala poartă din stejar acoperită cu șindrilă. Cerul albastru pătat cu cîteva nori, și un cocoș ce vestește disperat schimbarea vremii sînt elemente

care sugerează izolarea, singurătatea (fig. 4). Oblonul (fig. 5) este frumos decorat și cadrul de interior e pus în valoare prin cîteva pete de lumină.

Un loc oarecum aparte în șirul vitraliilor îl ocupă cele centrale. Temele care stau la baza acestora aparțin unora dintre cele mai frumoase balade populare maghiare, cu o largă circulație în județul Harghita, transpuse în imagini artistice impresionante și avînd o forță de comunicare egală cu aceea pe care o realizează cuvîntul din baladă sau poate chiar superioară acesteia. Prima baladă (fig. 6), care deschide ciclul celor patru transpuse în imagini, este balada « Frumoasa Iulia », culeasă din Corund, Odorhei. O altă baladă, cu o largă circulație și cu o temă frecventă în literatura popoarelor, este balada « Kádár Kata », al cărei subiect deapănă povestea dragostei dintre un fiu de nobil și o fată de iobag. La fel este și balada « Salamon Sara » (fig. 8), transpusă în imagini plastice în șirul vitraliilor din sala de oglinzi. Artistul a redat în imagini sugestive cu tonuri cromatice rubensiene, mișcarea, îmbrăcămintea, portretul și peisajul care ne poartă în trei momente ale zilei: dimineața, amiaza și asfințitul soarelui; trei momente care converg cu starea psihică a eroinei: aspirația, lupta și moartea.

Din șirul vitraliilor centrale, ultimul deapănă subiectul baladei « Budai Ilona » (fig. 9).

În fine, ultimele trei vitralii constituie de asemenea valori artistice neîntrecute, prin tematica populară și prin prezentarea unor aspecte din viața satului. Temele lor sînt folclorice și redată cu minuțiozitatea caracteristică evocării motivelor patriarhale.

Vitraliul « Palatul de scoarță » (fig. 11) ne transpune undeva la marginea unei cîmpii, într-o atmosferă de liniște ce contrastează puternic cu ritmul trepidant al orașului. Palatul are un acoperiș



Fig. 7. — *Balada Kádár Kata.*



țuguat, iar pereții poartă amprenta arhitecturii populare. Între elementul de fond și cadrul înconjurător există o unitate de concepție și de cromatică cu puternice note naturaliste.

« Poarta marelui domn » (fig. 12) este tema penultimului vitraliu. Se evidențiază prin redarea unui motiv de poartă țărănească cu doi stilpi de stejar uniți în partea de sus cu un arc de lemn în formă de semicerc, pe care se fixează acoperișul cu șindrilă. Incrustațiile în lemn de diferite forme au rolul de a delimita unele părți ale întregului și de a reflecta concepția despre frumos a artistului popular.

Cel din urmă vitraliu se inspiră dintr-o poveste populară « A fost cîndva de mult. . . » Reprezintă un car cu roțile fără spițe, sistem practicat aproape de toate popoarele. Carul înaintează greu, cu toată opinteala boilor, pe drumul construit din lespezi mari de piatră. Întreg vitraliul sugerează ideea evoluției, a progresului.

După vitralii, ca valoare, locul al doilea îl ocupă cele două picturi murale executate de T. Polya deasupra celor două mari grupuri de oglinzi așezate pe pereții laterali. Spațiul restrîns și complet subordonat și rezervat picturilor nu a dat posibilitatea autorului să-și desfășoare potențialul artistic.

În « Sala de oglinzi », stilul « sécession » face loc unui amestec (exceptînd vitraliile) încărcat de ornamente nedefinite ca stil, fapt ce a permis lui Polya abaterea de la decorativ, dînd loc unei viziuni în care se întrezărește și ceva din realismul școlii baimărene, cu prezența unor elemente etnografice și folclorice.

Tematica populară l-a obligat pe artist să folosească o cromatică corespunzătoare. Fiecare grup



Fig. 8 — Balada Salamon Sara.

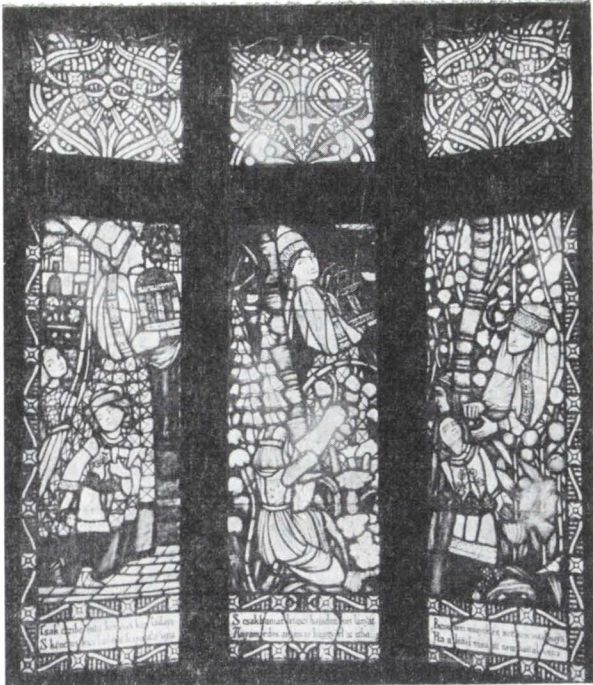


Fig. 9. — Balada Ilonei Budai.

pictural îmbină două obiceiuri populare, în care o temă veselă contrastează cu o temă gravă.

Lucrările sînt dispuse pe axa formată de acel arbore care ar simboliza arborele vieții. Cu toate că nu formează o simetrie perfectă, cele două lucrări se echilibrează perfect, contribuind prin plasticitatea imaginilor la unitatea de ansamblu a sălii.

La valorile prezentate se adaugă originalitatea de stil a coloanelor care se abat de la arhitectura tuturor secolelor, mobilierul în spiritul epocii cu spetezele scaunelor în formă de lălea, motivele decorative de pe tavan și pereții laterali contribuind la crearea unei atmosfere de ansamblu arhitectonic, pictural și decorativ unitar.

★

Valoarea vitraliilor din sala de oglinzi a Palatului culturii din Tîrgu-Mureș se afirmă prin elementele noi pe care le aduc în istoria artei vitraliilor și în special prin vraja cromatică realizată de artiști și prin varietatea tematică transpusă într-un material cu calități fizice specifice: sticla.

Aici și-au găsit rezolvarea cea mai fericită problemele cele mai dificile ale artei și tehnicii vitraliilor. Perspectiva realizată prin desen și culoare, omul cu viața lui sufletească, mișcarea, încadrarea omului în mijlocul naturii, unitatea compozițională sînt doar cîteva din problemele mari ale artei așa cum apare în cele 12 vitralii (fig. 2—13).

Vergelele de plumb merită toată atenția. Ele desenează, măsoară și delimitează spațiile desenate. Portretele personajelor, anatomia corpului uman și a animalelor este respectată întocmai (fig. 3, 6—9, 12, 13), chiar cutele veșmintelor personajelor, fără să mai vorbim de detalii.

Un element nou la vitraliile din sala de oglinzi este prezența culorilor galben și albastru, alăturate,



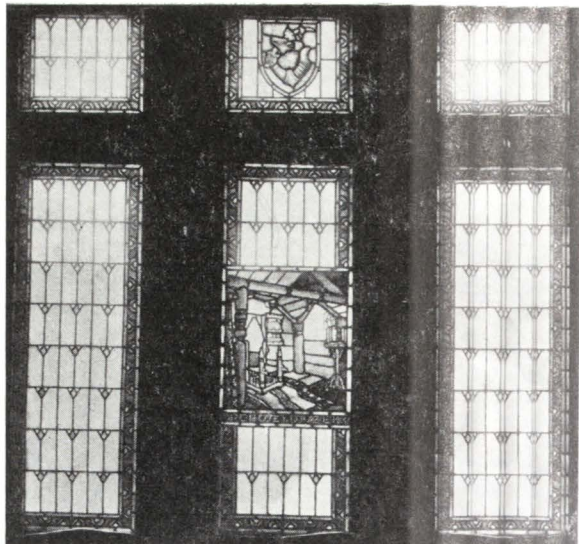


Fig. 10. — Scaunul de judecată.



Fig. 12. — Poarta marelui domn.

cu toate nuanțele lor. Această modalitate de exprimare dă operelor o notă de unicatate, mărindu-le forța de comunicare și puterea de a emoționa, rămânând mereu proaspete.

Vitrăliile se remarcă prin izbînda artei asupra unei materii atît de capricioase cum este sticla ca suprafață bidimensională, prin transformarea ei într-o sursă de culoare și de forme, de frumos. Aici tehnica s-a transformat în artă, Nagy Sandor și Roth Miksa au realizat un ansamblu de 6 unitate desăvîrșită, desenul lui Nagy și sticla colorată a lui

Róth s-au contopit, astfel încît din 50—60 de bucăți de sticlă colorată a ieșit frumusețea incandescentă a vitraliilor.

Pentru valoarea lor inegalabilă, vitraliile din Palatul culturii — la propunerea criticului de artă american Lovrich — trebuiau să reprezinte Europa la expoziția de artă decorativă de la San Francisco ce urma să aibă loc între cele două războaie mondiale.

TRAIAN DUȘA



Fig. 11. — Palatul de scoarță.

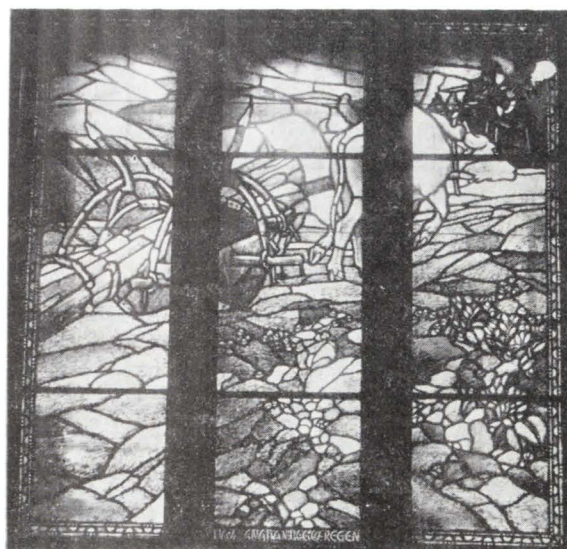


Fig. 13. — A fost cîndva demult, demult...

## BIBLIOGRAFIE

- 1 *Educația estetică prin artă și literatură*, Edit. Academiei, București 1964.
- 2 *Documente privind construirea Palatului culturii din Tg.-Mureș*, Direcția Arhivelor statului, Tîrgu-Mureș.
- 3 Prof. TRAIAN POPA, *Monografia orașului Tîrgu-Mureș* 1932.
- 4 KISS PÁL, *A közművelődési ház képtárának magyar értékei. A « Református ifiúság kiáldása »*, tipografia S. Nagy, Tîrgu-Mureș, 1941.
- 5 JÁVORFA-MUZSIKA, *Népballadák (válogatta, szerkesztette és a bevezetőt írta Farago József)*, Edit. pentru literatură, București, 1958.
- 6 BENEDEK ELÉK, *Székely népballadák*, București, 1958.
- 7 *Balade populare maghiare din R.P.R.*, colecția « Miorița », București, 1960.
- 8 *Antologia poeziei românești*, vol. I, E.S.P.L.A., București, 1954.
- 9 BIRÓ JÓZSEF, *Despre valoarea operelor artistice ale Palatului culturii din Tg.-Mureș*, în revista *Művészet*, vol. XXIX, Budapesta, 1937.
- 10 FIEBER HENRIK, *Úvegfestészet*, Ed. Stephaneum Nyomda R. T., Budapesta, 1915.
- 11 TRAIAN DUȘA, *Palatul culturii*, Edit. C.C.A., Tg.-Mureș, 1967.
- 12 TRAIAN DUȘA, *Valori artistice*, în *Steaua roșie*, nr. 148 din 24 iunie 1967.



## EUROPA GOTICĂ. SECOLELE XII—XIV

A douăsprezecea expoziție a Consiliului Europei, Paris, 1968

A intrat în tradițiile culturale ale continentului organizarea periodică, la inițiativa și sub auspiciile Consiliului Europei, a unor expoziții internaționale dedicate pe rând cîte unei epoci de artă europeană, expoziții deschise în acele orașe care prin trecutul lor cultural-istoric au ilustrat și continuă să illustreze pregnant respectivele momente din dezvoltarea artistică a Europei.

Astfel, în ultimii ani, amatorii de artă și specialiștii din numeroase țări au putut admira expoziții de artă romanică la Barcelona, de artă bizantină la Atena, de artă europeană din jurul anului 1400 la Viena, de artă a veacului al XVII-lea la Roma, de artă a rococo-ului la München sau de artă a începuturilor secolului al XX-lea la Paris, toate înmănunchind capodopere trimise din muzee și colecții de stat și particulare, ce cu greu ar fi putut fi altminteri adunate la un loc pentru a sublinia, de fiecare dată, existența unor elemente de unitate artistică, a unui spirit comun, european, în arta evului mediu, a epocii moderne și a celei contemporane. Era cum nu se poate mai firesc, în aceste condiții, ca expoziția dedicată artei gotice ai cărei zori și al cărei apogeu au strălucit cu mai mult de opt secole în urmă în Ile de France și în jurul Parisului, să se deschidă tocmai în capitala Franței, unde mii de vizitatori — între care am avut privilegiul a mă număra — s-au perindat, începînd cu primele zile ale lunii aprilie 1968, în fața a aproape șase sute de piese de sculptură în piatră și lemn, de pictură murală și de manuscrise, de artă a vitraliului, a metalelor, a țesăturii.

Pentru a da cît mai multă strălucire și valoare documentară acestei expoziții inaugurate în pavilionul Florei de la Louvre și-au deschis tezaurele numeroase muzee franceze și străine între care cele din Berlin, Boston, Cleveland, Copenhaga, Florența, Londra, München, New York, Praga, Stockholm,

Veneția, biblioteci, colecții universitare și ecleziastice din toată Europa, persoane particulare.

Am avut astfel prilejul a admira opere de seamă ale stilului care timp de mai bine de trei veacuri a dominat arta Europei occidentale, centrale și de nord și ale cărui înrîuriri s-au făcut simțite pînă dincolo de Carpați, pînă în Balcani și în Orientul latin: sculpturi în piatră ale catedralelor franceze și italiene, statui de lemn din regiunile germane, austriece și boeme, monumente funerare spaniole, fresce din Trecento-ul italian, orfevrărie din atelierele din Limoges și din Țările de Jos, manuscrise cu miniaturi executate în Franța, în Anglia și în Imperiu.

Goticul francez, înfloritor începînd cu prima parte a veacului al XII-lea pe șantierele catedralelor de la Sens și Paris, de la Saint Denis și Laon ce au impus treptat « la mode françoise » în țările din jur, a fost reprezentat în expoziția de la Louvre prin unele exemplare de mare valoare. Părțile superioare ale statuilor ce înfățișau pe Iisus și pe sf. Toma pe fațada apuseană a catedralei din Reims, sculpturi de la Saint Denis, fragmentele din jubeul catedralei din Chartres și cele — adunate din mai multe muzee într-o încercare de reconstituire — ale elegantului portic din veacul al XII-lea de la Notre-Dame-en-Vaux (Châlons-sur-Marne), cu statui-coloane și capitele de o deosebită bogăție plastică, unele vitralii de la Reims, Bourges și Rouen, psaltiri și evangheliare de la Sainte Chapelle din Paris s-au numărat printre acele opere expuse ce au evocat grăitor noblețea concepției meșterilor, adesea anonimi, din slujba curții, a feudalilor și a bisericii, mărturisind în același timp unitatea stilistică a acestei arte gotice ce reflecta și începutul unei unități teritoriale franceze pe care Capetienii veacurilor XII și XIII au urmărit-o necon-



Lumea anglo-saxonă — unde goticul a reprezentat o experiență autohtonă plină de rezultate și de o originalitate inalienabilă (mă gândesc la faimoasa broderie engleză, *opus anglicanum*, ale cărei exemplare ajung pînă în Spania și Italia, sau la variantele arhitecturii gotice din insulele britanice în veacul al XIV-lea) din care, evident, înniririle continentale și mai ales cele pariziene nu au lipsit în cursul secolului al XIII-lea — a fost reprezentată în expoziție în primul rînd prin manuscrise (între care așa-numitul « *Livre d'heures de Carew Poyntz* », caracteristic pentru momentul pătrunderii motivelor italiene în arta anglo-franceză a secolului al XIV-lea), în timp ce arta gotică scandinavă, supusă de timpuriu feluritelor influențe — franceze în Suedia, engleze în Norvegia, germane în Danemarca —, a fost ilustrată de admirabile statui de lemn policrome, de sculpturi de la catedrala din Trondheim, de arme și podoabe din Gotland și Jutland.

Mai conservatoare, mai adînc ancorate în tradițiile romanului, țările germanice sînt cunoscute în epoca gotică mai ales pentru înflorirea sculpturii în lemn și piatră sub forma grupurilor statulare înfățișînd de predilecție momente din « Patimi », pline de un dramatism și de o viață interioară intensă, în deplin consens cu gîndirea și sensibilitatea din Imperiu într-o vreme în care marii mistici ai veacului al XIV-lea, un Eckhard, un Suso, un Tauler marcau adînc istoria culturii germane medievale.

Statuile de la catedralele din Strasbourg, Bamberg, Nürnberg și Basel — unele vădînd cît de puternice au fost ecourile plasticii, ca de altfel și cele ale literaturii contemporane franceze spre răsărit, pînă în centrul Europei —, nenumăratele sculpturi în lemn renane și elvețiene, picturile pe lemn boeme — între care una a faimosului meșter Theodor de la curtea pragheză a lui Carol al IV-lea de Luxemburg —, sau așa-numitele « *Minnekästchen* » din lemn sculptat cu scene ilustrînd pagini ale literaturii curtene — grăitoare mărturie a rafinamentelor unei civilizații pe care o cunoaștem mai ales prin lirica unor Gottfried de Strasbourg și Wolfram von Eschenbach — au dovedit în expoziția de la Paris existența unei unități stilistice ce face relativ ușor de recunoscut operele de artă gotică din teritoriile Imperiului și din ariile de cultură învecinate (între care numărăm, evident, și Transilvania, chiar dacă nu am întîlnit nici în expoziție și nici în îngrijitul ei catalog vreo mențiune privind această provincie ce păstrează totuși, în cadrul goticului, european, un loc destul de original măcar prin poziția sa la interferența acestuia cu cealaltă mare arie artistică, cea bizantino-balcanică).

Destinele artei gotice în părțile meridionale ale Europei, la întîlnirea cu Bizanțul și cu arta islamică, constituie un capitol cu totul aparte al artei medievale europene, cu puternice note particulare ținînd fie de un tradiționalism romanic accentuat în cazul peninsulei iberice, fie, atunci cînd e vorba de Italia, de un alt gen de tradiționalism, cu străvechi rădăcini în echilibrul și claritatea formală a antichității greco-romane. Dacă în expoziția de la Paris arta

spaniolă a fost grăitor ilustrată — prin admirabile panouri pictate din veacul al XIV-lea provenind de la altare din Castilia, Aragon și Catalonia, prin manuscrise cu miniaturi în care se resimte, în cromatică și motive, înnirirea artei mudejar, prin remarcabile sculpturi funerare, prin cruci și racle din metale prețioase a căror prelucrare avea vechi tradiții în aceste regiuni —, locul pe care arta italiană l-a ocupat în pavilionul Florei prin numărul și valoarea pieselor expuse a fost în deplină concordanță cu rolul jucat în arta întregului ev mediu de peninsula dintre Alpi și Mediterana.

Interpretîndu-i formele și conținutul într-un sens propriu, Italia prerenașcentistă a datorat mult goticului, mai ales în sculptură, pictură și arte minore, fapt pe care expoziția de la Paris l-a reliefat cu tărie și, în același timp, cu nuanțe. Mai cu seamă în prima parte a secolului al XIII-lea, în condiții istorice cu totul speciale, sudul peninsulei a cunoscut în vremea domniei lui Frederic al II-lea de Hohenstauffen o adevărată eferescență spirituală, tradusă pe planul artelor plastice în realizări de prestigiu. Sculpturile, înfățișînd divinități clasice, de la arcul de triumf din Capua, concepute după toate canoanele artei antice sau impresionantul bust de la Barletta al suveranului scriitor, înfățișat sub chip de împărat roman, au reprezentat în expoziție o adevărată revelație a ceea ce va fi fost « clasicismul frederician » în arta italiană, a ceea ce sculptura ca și întreaga artă a epocii ulterioare au datorat acestui moment de adevărată « renaștere » meridională de dinainte de 1250.

Fără a fi însă izolați în marile lor tradiții și în experiențele originale aici înfăptuite, meșterii italieni au cunoscut, prin călătorii, realizările artei transalpine, pe cele franceze în primul rînd. O dovedesc sculpturile aceluia deosebit de înzestrat artist din secolul al XIII-lea care a fost Benedetto Antelami, din a cărui creație au fost expuse două reliefuri de marmură ce împodobiseră baptisterul din Parma, ilustrînd o binecunoscută temă medievală, aceea a « lunilor anului », temă pe care o regăsim în sculpturile — de asemenea reprezentate în expoziție — ale unui portal de la catedrala din Ferrara, lucrate în aceeași epocă și sub influența evidentă a aceluiași Antelami.

Legături cu arta franceză și cu aceea fredericiană avea să aibă încă, într-a doua parte a secolului al XIII-lea, cel dintîi dintre membrii renumiți ai familiei de artiști Pisano, Nicola, ale cărui sculpturi de la baptisterul din Pisa (două capete decorative de la exteriorul acestui monument am admirat în expoziție) constituie un moment de seamă din arta Italiei prerenașcentiste, după cum madonele lui Giovanni Pisano, statuia lui Henric al VII-lea datorată lui Tino di Camaino, reliefurile domului florentin ieșite din atelierul lui Arnolfo di Cambio, cele ale campanilei aceluiași monument lucrate de Andrea Pisano — poate, așa cum s-a sugerat recent, într-o strînsă colaborare cu Giotto —, eboșele avignoneze ale lui Simone Martini, frescele lui Taddeo Gaddi, Ambrogio Lorenzetti sau Andrea Orcagna (vestigii ale « Judecății din urmă » de la Santa Croce din Florența), au pus sub ochii vizitatorului expo-

ziției din Paris câteva monumente esențiale ale evoluției, tot mai independente, a artei din peninsula în prima parte a Trecento-ului, etapă ce încheia de fapt civilizația gotică în pragul Renașterii.

Ne-am mărginit în aceste rânduri să consemnăm câteva din nenumăratele opere pe care am avut satisfacția a le vedea adunate pentru prima dată, într-o reușită încercare a organizatorilor expoziției din pavilionul Florei de a sugera ceva din culoarea, fastul și strălucirea unei epoci pe care zidurile catedralelor și castelelor apusene, azi prea severe

și lipsite de vechea lor podoabă, o evocă cu mult prea incomplet. Prin bogăție și varietate, prin prezentarea plină de gust și la un nivel științific ireproșabil a sutelor de piese de mare valoare artistică, prin caracterul ei foarte cuprinzător în care s-a remarcat grija ca fiecare din principalele arii și ramuri de artă gotică să fie ilustrate, expoziția de la Paris a însemnat, fără îndoială, unul dintre evenimentele culturale marcante ale anului 1968 în Europa.

RĂZVAN THEODORESCU



CORNEL IRIMIE și MARCELA FOCȘA

## ICOANE PE STICLĂ

(Editura Meridiane, București, 1968, 26 p. + 148  
reproduceri în culori)

Icoanele zugrăvite pe sticlă de către meșterii țărani ardeleni, unii dintre ei cunoscuți, cea mai mare parte anonimi, începînd din secolul al XVIII-lea și pînă în primele decenii ale secolului nostru, reprezintă, în mod indiscutabil, unul din cele mai vii, complexe și originale capitole ale artei populare românești. Cunoscută în Europa încă din secolul al XIII-lea, pictura pe sticlă pătrunde în Transilvania o dată cu icoanele pictate în țările și regiunile din centrul Europei, cam pe la începutul secolului al XVII-lea, sub influența, multă vreme vizibilă, însă numai în unele detalii de ornament, a școlilor existente în Austria, Silezia, Boemia și Moravia. În Transilvania, ca de altfel și în alte regiuni și țări din Răsăritul Europei, pictura pe sticlă suferă transformări radicale, devenind o artă autentic și exclusiv populară, făcută în mediul sătesc de către meșteri țărani, destinată să folosească necesităților de cult și să împodobească locuințele țăranilor. În acest context, temele iconografice clasice, luate de către meșteri din surse multiple și extrem de variate, suferă modificări esențiale, sînt prelucrate, adaptate, interpretate potrivit concepțiilor despre viață, religie și artă ale țăranului român, în ele pătrunzînd, cu diferențe de epocă, zonă, sau, de la caz la caz, elemente ale mediului autohton, din folclor și din bogata literatură apocrifă, aflată la mare prețuire și de intensă circulație în mediul sătesc, vreme de multe secole. Larga audiență în rîndurile țăranilor, datorită remarcabilelor lor calități decorative și a ieftinătății lor, care le transformau în obiecte decorative, face să apară, treptat, numeroase centre și zone de creație cu particula-

rități de concepție, stil și cromatice bine definite, în cadrul cărora se formează și remarcă, prin creații de-a dreptul excepționale, cîțiva meșteri de mare faimă ca Matei Purcariu zis Țîmforea, Savu Moga, Simion Zamfir, Ilie Poenaru, Ion Pop, Ilie Costea etc. În acest mod, icoanele pe sticlă devin opere de certă artă decorativă, în care sînt exprimate cu mare forță și vitalitate, cu expresivitate artistică, atît concepțiile asupra vieții, cît și cele estetice și asupra religiei ale țăranului român. Combătute de către autoritățile bisericești, care interziceau difuzarea lor pe motivul îndepărtării de la canoanele erminiilor ortodoxe și o prea mare libertate de interpretare, icoanele pe sticlă nu au fost apreciate, așa cum o impunea valoarea lor, nici de către oamenii de cultură și artă români. Abia la începutul acestui secol, o dată cu fugarele dar pătrunzătoarele observații ale lui N. Iorga, cu studiile lui Ion Mușlea și apoi cu cercetările echipelor lui Dimitrie Gusti, începe să se acorde atenția cuvenită icoanelor pe sticlă. Primele cercetări sînt făcute însă de simpli amatori, oameni cu o pregătire istorică și estetică relativă și e firesc ca rezultatele să fie pline de erori și aproximații. Pînă în deceniul al patrulea mai existau descendenți din vechii meșteri, martori oculari care ar fi putut da, interogați atent, informații din cele mai prețioase, cu atît mai mult, cu cît documente scrise în legătură cu icoanele de pe sticlă sînt extrem de puține. În tot acest timp, producția lor curentă, cu puține și nesemnificative excepții, încetează, iar din casele țăranilor icoanele încep să dispară, datorită unor motive complexe. În sfîrșit, în ultimii 10—15 ani, începe o serioasă și însuflețită preocupare din partea muzeelor de a achiziționa și conserva aceste inestimabile comori de artă populară, dar paralel cu aceasta se naște o « modă » a colecționării și, lucru total condamnat, a speculării icoanelor pe sticlă. Alături de artiști și colecționari competenți, oameni fără pasiune, dintr-un snobism de moment, au golit satele de icoane și le păstrează, inaccesibile, în cine știe



care locuință. Să menționăm că o dată cu pătrunderea în muzee a icoanelor pe sticlă încep să apară și o seamă de articole și note cu privire la ele, din păcate însă, cu foarte puține excepții, mai mult sentimentalo-elogioase, bazate pe date generale sau aproximative, deci neconcludente. Un fapt de o deosebită importanță care a stimulat interesul forurilor noastre editoriale a fost organizarea unor expoziții de icoane românești pe sticlă, selecționate competent, în mai multe țări ale Europei, expoziții încununate de succes, care au primit nu numai aprecieri elogioase, dar au și contribuit într-un mod direct și fericit la o mai precisă delimitare a locului și valorii icoanelor pe sticlă românești în cadrul producției similare din multe țări ale Europei și în special din cele din centru și răsărit. Conchizind oarecum la numeroasele aprecieri extrem de elogioase, profesorul polonez Ksawery Piwocki consideră că: « Pictura populară românească pe sticlă depășește, prin bogăția și valorile sale picturale, toată producția de acest gen din alte țări europene » (Revue Artistique, nr. 1 (41), 1968, p. 21).

Inițiativa Editurii Meridiane de a edita un album, însoțit de un studiu introductiv, care să prezinte pentru prima dată în țara noastră o selecție din cele mai reprezentative icoane pe sticlă trebuie, în mod sincer, semnalată ca un valoros act editorial și de cultură. În același timp va trebui să ținem seama și de faptul că, într-un spațiu relativ restrâns, afectat atât studiului introductiv cât și reproducerilor, se ivesc o seamă de dificultăți, atât în selectarea, cât și în prezentarea imaginilor, în întinderea și structurarea studiului. Vom discuta deci acest album ca o primă încercare, o introducere, de altfel entuziast primită de publicul românesc și de specialiști străini, la viitoarea activitate editorială de valorificare și prezentare a icoanelor pe sticlă românești. Acest fapt însă nu-l scutește de unele observații și sugestii critice, extrem de utile după părerea noastră, în editarea unor viitoare albume, mai strict profilate, pe zone sau centre, meșteri sau teme iconografice, ca și în corijarea unor erori de datare și interpretare, în elucidarea unor ipoteze sau puncte obscure.

Evident că editarea unui asemenea album, carte de vizită într-un anumit sens, presupunea cercetarea unui fond extrem de bogat, iar stabilirea unor tipuri și exemplare de o mare valoare estetică, specificitate națională și originalitate de interpretare să fie indiscutabilă. Cu toate că s-a apelat la 11 muzee și colecții publice și 16 colecții particulare, pentru 148 de imagini, nu toate icoanele reproduse sînt dintre cele mai reprezentative, în multe alte colecții publice și particulare, pe care noi le-am văzut în ultimii ani, existînd zeci și sute de exemplare de o incontestabilă superioritate față de cele reproduse aici. S-ar putea invoca numărul redus de pagini afectat, dar tot atât de bine se puteau, în cazul unor icoane de mici dimensiuni, reproduce și cîte două pe o pagină, fără ca ele să sufere din punct de vedere al expresivității, așa cum de altfel se întîmplă și în albumul de față, cînd importante suprafețe de spațiu rămîn libere, albe. Inegal sînt reprezentate și zonele, pentru unele fiind afectat un număr

mare de reproduceri, pentru altele unul infim, cu totul insuficient față de importanța centrului și numărul și valoarea meșterilor cunoscuți care au lucrat aici, cum este cazul cu centrul Laz-Sebeș sau Mărginimea Sibiului. În cadrul prezentării unor zone se acordă, oarecum nejustificat în economia acestui album, spațiu reproducerii unor variante ale unei teme iconografice, ce-i drept diferite și originale, dar aceasta în dauna reprezentării altor teme inedite și reprezentative. Nu mai puțin inexplicabilă apare omiterea unor centre ca, de pildă, cel din Alba-Iulia (Măieri), în special a creației celor două Prodănoaie, mama și fiica, care, alături de unele icoane de serie au realizat și exemplare cu totul remarcabile, multe din ele aflate azi în muzee și colecții particulare. Cu excepția a două sau trei cazuri, nejustificate artistic apar și detaliile după icoanele reproduse, de fapt urmărindu-se mai mult o expresivitate fotografică și nu rolul funcțional al unui detaliu, de a reliefa un amănunt, o parte a întregului cu totul ieșită din comun, de a-i sublinia caracterul inedit. Inegală este și prezentarea meșterilor de faimă care au zugrăvit icoane pe sticlă. Dacă lui Savu Moga i se acordă un mare spațiu, Matei Țimforea, poate cel mai autentic popular meșter, de o varietate surprinzătoare și o spontaneitate de creație admirabilă este insuficient și nereprezentativ prezent în album, « Maica îndurerată », datată 1884, ca și « Groaznica judecată », din 1893, nefiind nici pe departe dintre cele mai reușite icoane cu aceste teme pictate de el. Lipsește inexplicabil și Ion Pop, zugravul de icoane cu cele mai serioase cunoștințe de meșteșug și într-un anumit sens « academist », riguros și pedant în desen, de un mare echilibru, depășindu-l și pe Moga și care folosea drept modele xilografurile vechilor cărți religioase pe care le reproducea la o scară mărită, cu o mare fidelitate, executînd icoane cu aceeași temă în serie, de o mare precizie a desenului și a gamei cromatice. Cel mai elocvent exemplu în acest sens constituindu-l cea icoană de mari dimensiuni (70 × 90 cm) reprezentîndu-l pe Iisus pe tron binecuvîntînd, dateate toate 1852 și semnate jos clar « Ion Pop zugrav », exemplare din ea aflîndu-se în Muzeul din Alba-Iulia și Muzeul etnografic al Transilvaniei din Cluj, modelul din care s-a inspirat fiind probabil xilogravura « Judecata nelegiuitorilor » de Teodor Petru din « Îndreptarea legii » tipărită la Tirgoviște în 1652 sau xilogravura populară a lui Gheorghe Pop, cu o temă similară, semnată și datată 1806.

Alături de aceste omisiuni, nereprezentarea decît a unor teme și subiecte iconografice din cele mai cunoscute, omiterea altora mai rare, surprinzătoare chiar, scade și ea din valoarea albumului. Este indiscutabil deci faptul că în viitor, pentru a nu da o imagine trunchiată, nesemnificativă, pe măsura valorilor existente, albumele de icoane pe sticlă vor trebui să se limiteze tematic, și sub îndrumarea unor cercetători competenți să apeleze la toate sursele posibile, selectînd tot ce e într-adevăr valoros, unic.

Într-un spațiu limitat, ținînd seama de caracterul special al albumului, studiul-prefață semnat

de Cornel Irimie și Marcela Focșa, bazat pe o bogată bibliografie străină și pe cea românească, a căutat să sistematizeze tot ce se cunoștea despre icoanele pe sticlă, să ordoneze logic aspectele esențiale în așa fel, încât să ofere la un nivel accesibil informații și un ghid util în înțelegerea universului și problemelor acestor icoane. Cum însă albumul a fost editat și în alte limbi, strecurarea unor erori, de date sau de interpretare, preluarea mecanică a unor ipoteze mai vechi, neconfirmate cu nimic ulterior, ba, dimpotrivă, infirmate de cercetări ale unor specialiști străini, putea fi evitată de către autori, și nu ne indoim că ar fi făcut-o, dacă albumul respectiv nu ar fi fost supus, după cite știm, unor nedorite tergiversări editoriale.

Situînd începuturile picturii pe sticlă în Transilvania în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, autorii se bazează pe existența unor icoane pe sticlă din acea perioadă, cum ar fi icoana zugravului Ioniță ot Brașov din 1780 (nici aceasta nu este reproducă în album, deși ar fi fost absolut necesar), o alta din Lancrăm, datată 1787 etc. Desigur acestea sînt exemplare existente din acea epocă, păstrate și ajunse pînă la noi, dar calitatea lor, execuția fină, nu cu tipar, ci liberă, după model, dimensiunile mari, siguranța desenului și coloritului presupun cunoștințe temeinice în acest gen de pictură din partea meșterului, încît putem crede și admite că acestea nu au fost singurele exemplare pictate de ei. Or, un asemenea nivel de execuție presupune un bun exercițiu, o școală riguroasă, prețuirea icoanelor de către țărani și admiterea lor în biserici, unde de altfel s-au păstrat și cele mai vechi exemplare, datate și de mari dimensiuni. Toate acestea, coroborate cu alte date, ne fac să admitem că începuturile picturii pe sticlă în Transilvania datează din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, înainte de 1750.

În privința împrejurărilor în care unii meșteri zugravi de biserici sau de icoane pe lemn, sau chiar țărani simpli, au deprins meșteșugul pe sticlă, autorii afirmă că: « Este posibil ca românii să fi învățat această tehnică în centrele din Boemia, Moravia, Slovacia etc. unde se vor fi dus să lucreze » (p. 5), preluînd în acest fel, fără obiecții, ipoteza formulată identic în 1942 de I.C. Ioanidu și G.G. Rădulescu (în *Icoane pe sticlă*, în *B.C.M.I.*, anul XXXV, fasc. 113—114, 1942, p. 151—166). Teza este nu numai discutabilă, dar și contrazisă de unele fapte istorice. Țăranii români nu au mers în număr mare ci, cu totul incidental să lucreze în regiunile amintite, iar în cazul în care lucrau în manufacturi și ateliere de sticlărie nu puteau deprinde meșteșugul zugrăvitului pe icoane, întrucît în mai nici o regiune centrele de pictură nu s-au identificat cu cele de fabricare a sticlei sau măcar au fost situate în imediata lor apropiere. Nu mai puțin nefondată e ipoteza că unii călugări ar fi adus acest meșteșug, cînd știut este că biserica a condamnat, la noi și în alte părți ale Europei (Boemia, Silezia, Austria, Polonia etc.) pictarea unor asemenea icoane, iar în mănăstiri, unii călugări isteți încep să picteze (de fapt copii fidele, reci și fără har) icoane pe sticlă, învățînd de la țărani și destul de tîrziu,

cînd zugrăvirea lor încetează de a mai fi o artă țărănească vie, autentică. Autorii studiului, ca și alții care s-au ocupat de această problemă, neglijează, sau nu cunosc bine, masivul export de icoane pe sticlă, de o altă factură se înțelege, din regiunile și țările Europei centrale în Transilvania. Aici ele au fost cumpărate la început de către sași și unguri, dar și de români, și, din Maramureș pînă în Hunedoara și Brașov, ele au fost păstrate în casele țăranilor noștri alături de cele românești, starea lor probînd vechimea, și chiar la Muzeul satului, în cîteva case care provin din Maramureș există asemenea icoane și printre ele și din cele executate în tehnica aplicării oglinzii. Aduse de meșteri care le picatu sau de colportori specializați, aceste icoane au trezit gustul și dorința unor localnici de a picta și ei lucruri aidoma. Această infiltrare de icoane străine a fost îndelungată și continuă și meșteri străini sînt semnați prin documente în timpuri mai noi în Transilvania și chiar în Țara Românească. Astfel, cercetînd producția și exportul atelierului de icoane a meșterului Vinzenz Köck din orașul Sandl din Austria între anii 1852—1864, *Österreichischer Volkskundeatlas* (Linz a.d. Donau, 1959) arată că, în afară de Elveția, Tirol, Italia și Iugoslavia, icoane provenind din acest atelier ajung în Transilvania pe piețele orașelor Sighetul Marmației, Timișoara, Baia Mare, Arad, Oradea Mare, Severin. O neașteptată confirmare a circulației acestor negustori austrieci de icoane o constituie o însemnare dintr-o condică de oaspeți a mănăstirii Cornet—Vilcea, din 1860: « Martin Iosif cu șase tovarăși iconari vine din Austria și merge în țară cu icoane de vînzare » (I.M. Neda—Condica de vizitatori a schitului Cornet (Vilcea), în « Naționalul Vilcii », X, 1937, nr. 109—110). Așadar, cauzele și începuturile picturii pe sticlă ne apar mai complexe, deși nu încă destul de clare, cel puțin pînă acum, dar în nici un caz ele nu se datoresc plecării la lucru a unor români în alte regiuni ale fostului imperiu habsburgic, mai ales dacă ținem seama că nu cunoscători ai zugrăvitului se duceau acolo, iar cei care totuși o făceau se specializau în fabricarea sticlei.

Și alte afirmații și teze ale autorilor stau încă sub semnul întrebării și necesită unele corectări, dar ne vom mărgini a selecta numai cîteva din ele, altele, de amănunt sau de interpretare a creației cutărui sau cutărui meșter, avîndu-și locul în altă parte decît aici. Autorii afirmă că apare « în urma cererii tot mai mari producția în serie, confecționarea pieselor făcîndu-se pe faze, în cadrul unui proces de diviziune socială a muncii în familii sau ateliere ». Or, știut este că acest fapt nu este propriu tuturor centrelor, în unele el nefiînd de loc practicat, ci numai în acele, Nicula este cel mai elocvent exemplu, unde se foloseau pentru compoziții tipare, decorul era inexistent sau redus la mari suprafețe de culoare, icoanele de mici dimensiuni și cu puține personaje. În restul centrelor, deosebirile vizibile, în părțile esențiale ca și în decor și elemente ornamentale, pledează pentru desenul liber, chiar dacă după același model, evidențiînd, ca și în producția de ceramică, ciopliture în lemn

sau țesături, pasiunea meșterului român pentru unicat și evitarea producției amorf de serie. Mulți au presupus Nicula drept cel mai vechi centru și autorii adoptă același punct de vedere. În ceea ce ne privește credem că începuturile au fost făcute simultan în mai multe centre din Ardeal, în Mara-mureș zugrăvinduse icoane cam în același timp și de o factură asemănătoare celor de la Nicula, după cum la Laz și Brașov în mod cert, chiar dacă numai de către puțini, unul-doi meșteri, s-au pictat icoane pe sticlă superioare ca execuție celor niculene. Nicula într-adevăr poate fi cel mai vechi centru de icoane de producție de serie și, în felul său, a rămas chiar unicul. Savu Moga nu vine de la Nicula la Arpașul de Sus, el fiind originar din Giurteleuc Hododului, unde se născuse în 1816, așa cum el însuși însemnase pe o icoană și probabil că aici vine prin 1842, deoarece în 1843 îl vedem căsătorit. În ceea ce privește afirmația că el ar fi învățat meșteșugul la Nicula, nu există nici un fel de date sigure și argumente convingătoare. Un cercetător mai nou al lui Savu Moga afirmă în această privință: «Despre perioada sa de formație nu se știe nimic» (Vasile Drăguț, *Un mare meșter iconar — Savu Moga*, în *Arta plastică*, nr. 8/1967). Prin întregul său stil, prin maniera de a picta și factura icoanelor, credem că el a desprins meșteșugul de la vreun meșter de icoane pe lemn și nu la Nicula, unde în acest timp se făceau icoane de serie, mici, cu folosirea intensă a tiparului, după cum e posibil ca el să fi cunoscut mai multe centre și maniera de a picta a mai multor meșteri pricepuți și cunoscuți. În evoluția picturii sale distingem clar unele influențe, din care cea a meșterilor din Laz și în special a lui Simion Zugravul (1802—1872) este mai vizibilă și de mai lungă durată.

În ceea ce-l privește pe celălalt mare iconar al Țării Oltului, Matei Purcariu zis, Țimforea (nu că a fost fiu al Zamfirei, cum eronat și pripit s-a afirmat pînă acum și reluat mereu, ci din alte motive pe care le vom arăta pe larg și pe bază de documente într-un studiu mai mare asupra acestui neîntrecut iconar), afirmația că el a fost «elev al lui Moga el se dezvoltă pe un drum propriu», e o simplă supoziție bazată pe faptul că Arpașul de Sus se află la numai 3 km distanță de Cîrțișoara și că Matei Purcariu era cu 20 de ani mai tânăr ca Savu Moga. Prin întreaga sa manieră de a picta, prin factura icoanelor și pasiunea pentru teme cu multe personaje, în special pentru acea «Judecată de apoi» despre care Blaga afirma că «a incitat cel mai mult fantezia țaranului român», el se apropie de maniera de pictură a zugravilor din familia Grecu, originari din Săsăuș și care au zugrăvit multe biserici din Țara Oltului. Biserica din

Oprea-Cîrțișoara este construită în 1806 și pictată în același an de un Nicolae Grecu, cea din Streja-Cîrțișoara în 1818—1821 și zugrăvită tot de zugravi din familia Nicolae Grecu, cea din Arpașul de Sus zugrăvită de către același Nicolae în 1815. Tot Vasile Drăguț, care a cercetat îndelung bisericile pictate de către zugravii din familia Grecu, afirmă despre maniera de a picta a acestora că «... s-a remarcat printr-o vervă neobișnuită, printr-o plăcere comună în a tălmăci imaginile bisericesti în spiritul epocii trăite, cu necazurile și apăsările ei», trăsături întru totul și puternic vizibile și în icoanele lui Matei Țimforea. Prima icoană pictată de Matei Țimforea este datată 1859, după însemnarea Lenei Constanțe, în colecția preotului Liviu Scorobăț din Cîrțișoara există o icoană datată 1855 (un Sf. Gheorghe) aflată însă sub influența încă puternică a lui Savu Moga, dar pe care o putem atribui lui Matei Țimforea (acest lucru îl face și Iuliana și Dimitrie Dancu în *Doi mari pictori din țara Oltului*, în *Steaua*, nr. 4/1967, p. 101—108, studiu însă plin de informații și afirmații eronate privind viața și persoana lui Matei Țimforea). Despre Țimforea se mai spune: «El își compune scenele cu fantezie, folosind personaje numeroase, îngeri, animale fabuloase» și «numai cei mai înzestrați dintre zugravi au creat icoane din imaginația lor (Savu Moga, Matei Țimforea, Ilie Costea etc.)». De fapt situația este alta. Acești meșteri iscusiți nu creau nimic fără a se inspira dintr-un model sau altul, numai că sursa lor era extrem de diversă și bogată, de la miniaturile manuscriselor, la calendare și icoane pe lemn, fresce, xilogravurile cărților de cult și xilogravuri volante românești, rusești, poloneze sau grecești (acestea din urmă cu extrem de multe personaje și construcții, una din ele existind în casa preotului Liviu Scorobăț din Cîrțișoara și alături de ea icoana pe care a pictat-o Matei Țimforea, datată 1885 și care constituie un elocvent model al felului în care prelucra acesta, potrivit concepțiilor sale, diferitele surse), pe care le copiau și interpretau în funcție de diferiți factori: dimensiunea icoanei, tema tratată, destinația ei, gustul celui care o comanda etc.

Ne oprim aici cu observațiile noastre. Așa cum am afirmat la început, studiul celor doi autori nu este decît o introducere în problemele încă atît de neclare ale icoanelor pe sticlă. Observațiile noastre nu încearcă să scadă cu nimic meritele autorilor, ci să fie niște modeste contribuții, pe baza unor îndelungate cercetări personale la sursele directe, la elucidarea problemelor neclare și sperăm că ele vor fi înțelese și primite ca atare.

ION TĂTARU

Expoziția de grafică  
**FACKNER-KREMPER HILDEGARD**  
*ianuarie-februarie 1968*  
 Sala Galeriilor de artă, Bd. Republicii nr. 5, Timișoara

Expoziția de tapiserie, acuarelă și artă decorativă  
**ERZSÉBET BÓDIS**  
*4—25 februarie 1968*  
 Parterul Palatului culturii, Tg.-Mureș

Expoziția de pictură și grafică  
**LAZAR MARIA**  
*februarie 1968*  
 Casa orășenească de cultură, Suceava

Expoziția de pictură  
**MATYUS NICOLAE**  
*februarie 1968*  
 Sălile Hanului Domnesc, Suceava

**EXPOZIȚIA DE ARTĂ PLASTICĂ**  
*februarie-martie 1968*  
 Sala Victoria, Piața Unirii, Iași

Expoziția de pictură și grafică  
**FLONDOR-STRĂINU CONSTANTIN**  
*februarie-martie 1968*  
 Sala Galeriilor de artă, Bd. Republicii nr. 5, Timișoara

Expoziția retrospectivă  
**PORSCHÉ SILVIA**  
*martie 1968*  
 Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Sibiu

Expoziția de pictură și grafică  
**ALEXANDRU ION, PASCU GHEORGHE**  
*martie-aprilie 1968*  
 Sala Galeriilor de artă, Bd. 23 August nr. 9, Craiova

Expoziția retrospectivă  
**BÂNCILĂ OCTAV**  
*martie-aprilie 1968*  
 Muzeul de artă, Palatul culturii, Iași

Expoziția de artă plastică  
**CĂTANĂ GHEORGHE**  
*30 martie—12 aprilie 1968*  
 Sala Galeriilor Fondului Plastic, str. Gh. Coșbuc nr. 14, Baia-Mare

Expoziția de pictură  
**MARCU VERA**  
*aprilie 1968*  
 Muzeul Brukenthal, Sibiu

Expoziția de pictură  
**LUNGU GRIGORE**  
*mai 1968*  
 Sala Galeriilor de artă, Bd. 23 August nr. 9, Craiova

Expoziția de pictură  
**CODIȚĂ PAVEL**  
*21 mai—13 iunie 1968*  
 Sala Galeriilor de artă, Bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de pictură  
**DUMITRAȘCU EUGENIA**  
*mai—iunie 1968*  
 Sala Galeriilor de artă, Bd. 30 Decembrie nr. 6, Timișoara

Expoziția de pictură  
**HADIAC ANA**  
*mai—iunie 1968*  
 Sala Arta, Piața 23 August nr. 10, Brașov

Expoziția de grafică  
**HIRTH TOMA**  
*mai—iunie 1968*  
 Sala Galeriilor de artă, Bd. 23 August nr. 9, Craiova

Expoziția de pictură  
**IONESCU MIRCEA**  
*mai—iunie 1968*  
 Sala Galeriilor de artă, Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură  
**NEDEL AUREL**  
*mai—iunie 1968*  
 Sala Galeriilor de artă, str. Mihai Vodă nr. 2, București

\* Întocmit de Gheorghe Cosma.



Expoziția de pictură  
**PANDELE BORINĂ**  
*mai—iunie 1968*  
Sala Academiei R.S. România, str. A.I. Cuza nr. 7,  
Craiova

Expoziția de pictură  
**ȘTEFĂNESCU GEORGE**  
*mai—iunie 1968*  
Muzeul Gheorghe Tattarescu, str. Domnița Anastasia nr. 7,  
București

Expoziția de grafică  
**ȘTEFĂNESCU VIOREL-FEBUS**  
*mai—iunie 1968*  
Școala populară de artă, Sibiu

Expoziția de pictură  
**COSTINESCU RADU**  
*iunie 1968*  
Sala Galeriilor de artă, Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de grafică  
**CSUTAK LEVENTE**  
*iunie 1968*  
Muzeul Brukenthal, Sibiu

Expoziția de sculptură  
**IOSIF CONSTANTIN**  
*iunie 1968*  
Sala Galeriilor de artă, Bd. Magheru nr. 20, București

EXPOZIȚIA «REVOLUȚIA DE LA 1848» OGLINDITĂ  
ÎN ARTA PLASTICĂ  
*iunie—iulie 1968*  
Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, București

Expoziția de pictură  
**FLORESCU GABRIELA**  
*iunie—iulie 1968*  
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Deva

Expoziția de pictură  
**IONESCU GHEORGHE**  
*iunie—iulie 1968*  
Sala Arta, Piața 23 August nr. 10, Brașov

Expoziția de grafică  
**MĂDESCU MIHAI**  
*iunie—iulie 1968*  
Sala bloc turn, str. Bicăzului nr. 7, Piatra-Neamț

Expoziția de pictură  
**MODÎLCĂ EFTIMIE**  
*iunie—iulie 1968*  
Sala Arta, Piața 23 August nr. 10, Brașov

Expoziția de gravură  
**CIOBANU RUSU-VICTOR**  
*19 iunie—9 iulie 1968*  
Sala Galeriilor de artă, Bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de gravură și desen  
**WACHTEL CLARETTE**  
*iunie—iulie 1968*  
Sala Galeriilor de artă, Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de grafică  
**BOBOIA EMILIA**  
*iulie 1968*  
Sala Galeriilor de artă, Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură și grafică  
**CALOENESCU ADINA**  
*iulie 1968*  
Sala Ateneului Tineretului, Alea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de tapiserie și imprimeuri  
**COMȘA TITINA**  
*iulie 1968*  
Muzeul județean, Succava

Expoziția de grafică  
**PERUSSI ANTON**  
*iulie 1968*  
Sala Galeriilor de artă, Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură  
**ȘTIUBEI DIMITRIE**  
*iulie 1968*  
Sala Dalles, Bd. N. Bălcescu nr. 18, București

Expoziția de ceramică și tapiserie  
**ȚĂRUȘ-TUDORACHE LILIANA**  
*iulie 1968*  
Sala Ateneului Tineretului, Alea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de pictură  
**BĂNICĂ MARIA**  
*iulie—august 1968*  
Sala Galeriilor de artă, Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură  
**GHIĂȚĂ-COLIBAȘI DIMITRIE**  
*iulie—august 1968*  
Holul hotelului «Perla» Mamaia

Expoziția retrospectivă de pictură și grafică  
**HÜBNER KARL**  
*30 iulie—14 august 1968*  
Sala Arta, Piața 23 August nr. 10, Brașov

Expoziția de pictură  
**KOSZTÁNDI EUGEN**  
*iulie—august 1968*  
Muzeul de artă, Brașov

Expoziția de pictură și gravură  
**LEBACI MIHAI**  
*iulie—august 1968*  
Sala Kalinderu, str. dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de pictură și acuarelă  
**LEITER ARTUR**  
*iulie—august 1968*  
Muzeul județean, Brașov

Expoziția de pictură  
**ALBANI CONSTANTIN, CRISTIAN DAN, GRIGORE ION, VIȘAN OCTAVIAN**  
*iulie—august 1968*  
Sala Galeriilor de artă, str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de pictură  
GROZA NICOLAE și BOBORELU VALERIU  
iulie—august 1968  
Sala Galeriilor de artă, Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de pictură  
BENONE ȘUVĂILĂ  
august 1968  
Sala Galeriilor de artă, str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de ceramică și textile  
DINESCU IULIA, NECULA ADRIAN, RĂDULESCU  
DUMITRU  
august 1968  
Sala Galeriilor de artă, Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de pictură  
GRIGORE VASILE  
august 1968  
Sala Dalles, Bd. N. Bălcescu nr. 18, București

Expoziția de pictură și grafică  
GRIGORAȘ DIMITRIE  
Sala Galeriilor de artă, Bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de sculptură și ceramică  
GRIGORESCU-VASILOVICI MARIA  
august 1968  
Pavilionul C, Parcul Herăstrău, București

Expoziția de sculptură  
IORDACHE CONSTANTIN  
august 1968  
Muzeul de artă, Brăila

Expoziția de desen  
TRUICĂ ION  
august 1968  
Sala Galeriilor de artă, str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de pictură  
BRĂTULESCU VASILE, COJAN AUREL, GHEORGHIU  
ION, PILIUȚĂ CONSTANTIN  
17 august—8 septembrie 1968  
Galeria de artă, Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de grafică și pictură  
MAKAROVITSCH ALEXANDRU  
august—septembrie 1968  
Pavilionul B, Parcul Herăstrău, București

Expoziția de pictură, acuarelă și desen  
MAYOL RICHARD  
10 august—15 septembrie 1968  
Pavilionul C, Parcul Herăstrău, București

EXPOZIȚIA DE GRAFICĂ PUBLICITARĂ  
septembrie 1968  
Sala Dalles, Bd. N. Bălcescu nr. 18, București

EXPOZIȚIA DE ARTĂ DECORATIVĂ  
septembrie 1968  
Sala de expoziții a Muzeului Oradea, str. Teatrului nr. 1

Expoziția de sculptură  
AFTENIE RADU, CĂLINESCU-ARGHIRA ALEXAN-  
DRU, MINEA GRIGORE  
septembrie 1968  
Sala Galeriilor de artă, Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de sculptură  
BALOGH PETER  
Țesături de rafie  
BALOGH ANGELA  
septembrie 1968  
Sala Galeriilor de artă, Bd. N. Bălcescu, București

Expoziția de pictură  
POPOVICI NADIA  
septembrie 1968  
Sala Galeriilor de artă, Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de pictură  
DUNCAN RENATA  
septembrie—octombrie 1968  
Sala Galeriilor de artă, str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de pictură  
MEȚIANU COCA  
Septembrie—octombrie 1968  
Pavilionul C, Parcul Herăstrău, București

Expoziția de pictură și grafică  
MIHALCEA CONSTANTIN  
septembrie—octombrie 1968  
Galeria de artă a Muzeului județean, str. Mărășești nr. 12,  
Bacău

Expoziția de sculptură  
SZAKÁTS BÉLA  
septembrie—octombrie 1968  
Sala Galeriilor de artă, Bd. 30 Decembrie nr. 6, Timișoara

EXPOZIȚIA JUDEȚEANĂ DE ARTE PLASTICE  
septembrie—octombrie 1968  
Muzeul județean, Arad

EXPOZIȚIA JUDEȚEANĂ DE ARTE PLASTICE  
septembrie—octombrie 1968  
Sala Arta, Piața 23 August nr. 10, Brașov

EXPOZIȚIA JUDEȚEANĂ DE ARTE PLASTICE  
septembrie—octombrie 1968  
Muzeul de artă, Constanța

EXPOZIȚIA JUDEȚEANĂ DE ARTE PLASTICE  
septembrie—octombrie 1968  
Muzeul de artă, Craiova

EXPOZIȚIA JUDEȚEANĂ DE ARTE PLASTICE  
septembrie—octombrie 1968  
Sala Victoria, Piața Unirii, Iași.

EXPOZIȚIA JUDEȚEANĂ DE ARTE PLASTICE  
septembrie—octombrie 1968  
Muzeul județean, Ploiești

EXPOZIȚIA JUDEȚEANĂ DE ARTE PLASTICE  
septembrie—octombrie 1968  
Muzeul Brukenthal, Sibiu

## EXPOZIȚIA JUDEȚEANĂ DE ARTE PLASTICE

octombrie 1968

Palatul culturii, Baia-Mare

## EXPOZIȚIA JUDEȚEANĂ DE ARTE PLASTICE

octombrie 1968

Muzeul de artă, Galați

## EXPOZIȚIA JUDEȚEANĂ DE ARTE PLASTICE

octombrie 1968

Muzeul județean, Oradea

## EXPOZIȚIA JUDEȚEANĂ DE ARTE PLASTICE

octombrie 1968

Muzeul județean, Timișoara

Expoziția de pictură

BĂJENARU DAN

octombrie 1968

Sala Galeriilor de artă, str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de grafică

DAMADIAN CIK

octombrie 1968

Sala Teatrului de comedie, București

Expoziția de grafică

DANEȚ CORNELIA

octombrie 1968

Sala Galeriilor de artă, Bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de scenografie și desen

NEMȚEANU DAN

octombrie 1968

Sala Galeriilor de artă, Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția în cadrul ciclului « Plastică și poezie »

TALAZ G.

octombrie 1968

Casa scriitorilor « M. Sadoveanu », Calea Victoriei nr. 115,  
București

Expoziția de pictură

TRIFU ALEXANDRU

octombrie 1968

Sala Kalinderu, str. dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de pictură

ARH. ZAMFIROPOL ALEXANDRU

octombrie 1968

Casa Arhitectului, str. Episcopiei nr. 9, București

Expoziția de pictură

ZEMLICKA VICTOR

octombrie 1968

Sala Galeriilor de artă, Calea Victoriei, nr. 132, București

Expoziția de pictură

PETREA SANDU, POPA JEAN TUDOR, PANDELE  
BORINĂ

octombrie 1968

Școala generală nr. 28, Alea Circului, București

## EXPOZIȚIA JUDEȚEANĂ DE ARTE PLASTICE

octombrie—noiembrie 1968

Palatul culturii, Piatra-Neamț

## EXPOZIȚIA JUDEȚEANĂ DE ARTE PLASTICE

octombrie—noiembrie 1968

Muzeul de artă, Tg.-Mureș

Expoziția de pictură și grafică

BARCAN GABRIELA, URSU ELISABETA, GHEORGHE  
MIHAI

octombrie—noiembrie 1968

Sala Ateneului Tineretului, Alea Alexandru nr. 38,  
București

Expoziția de gravură, pictură și măști

BOROVSKI IRINA

octombrie—noiembrie 1968

Sala Galeriilor de artă, Calea Victoriei, nr. 132, București

Expoziția de grafică

TEODORU HORIA

28 octombrie—12 noiembrie 1968

Sala Dalles, Bd. N. Bălcescu nr. 20, București

## EXPOZIȚIA COLECȚIEI

Dr. A.I. SILIGEANU (Luchian, Pallady, Tonitza, Petrașcu,  
Daumier, Matisse, Vlaminck, Duffy, Utrillo, Lhote)

octombrie—noiembrie 1968

Muzeul Simu — București în arta plastică,  
str. Biserica Amzei nr. 9, București

Expoziția de pictură, grafică și ceramică

FREȚIU LUCIA, CHIS VALERIA, STĂTESCU ELENA,  
GHEORGHE ALEXANDRA

noiembrie 1968

Sala Kalinderu, str. dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de pictură și grafică

B'ARG (Ion Bărbulescu)

noiembrie 1968

Sala Muzeului de istorie a Partidului Comunist Român,  
București

Expoziția de pictură — grafică

CICIOS COSTAS

1—30 noiembrie 1968

Sala de expoziții a Filialei U.A.P., Craiova

Expoziția de tapiserie

IACOB VIORICA

noiembrie 1968

Sala Galeriilor de artă, Bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de pictură

SZASZ DORIAN

noiembrie 1968

Sala Galeriilor de artă, Bd. Magheru nr. 20, București

**LUCRĂRI APĂRUTE  
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA**

- N. DUNĂRE și colab., *Arta populară din Valea Jiului — regiunea Hunedoara*, 1963, 561 p. + 17 pl., 68 lei.
- GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, vol. I, *De la orînduirea comunei primitive pînă la sfîrșitul veacului al XVI-lea*, 1963, 541 p. + 8 pl., 57 lei; vol. II, *De la sfîrșitul veacului al XVI-lea pînă la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea*, 1965, 543 p., 9 pl., 51 lei.
- FLOREA BOBU FLORESCU, *Das Siegesdenkmal von Adamklissi. Tropaeum Traiani*, 1965, 737 p., 5 pl., 75 lei. Coeditare cu Rudolf Habelt-Verlag, Bonn.
- G. SEBESTYÉN și V. SEBESTYÉN, *Arhitectura Renașterii în Transilvania*, 1963, 252 p., 31,70 lei.
- \* \* Ștefan Popescu — desenator. Album întocmit de acad. G. Oprescu și Mircea Popescu. Prefață de acad. prof. G. Oprescu, 1962, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.
- \* \* Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani, 1961, 610 p. + 8 pl., 93, 50 lei.
- \* \* Jean Alexandru Steriadi — desenator. Album întocmit și cu o prefață de acad. prof. G. Oprescu, 1961, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.
- N. STOICESCU, *Repertoriul biografic al monumentelor feudale din București*, 1961, 364 p., 35, 60 lei.
- VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Arhitectura și sculptura romanică în Panonia medievală*, 1966, 150 p., 28 lei.
- \* \* Istoria teatrului în România, vol. I, *De la începuturi pînă la 1848*, 1965, 380 p. + 3 pl., 48 lei.
- FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, *Arta populară din zonele Argeș și Muscel*, 1967, 278 p. + 5 pl., 40 lei.
- BARBU BREZIANU, *Tonitza*, 1967, 218 p., 32 lei.

**REVISTE PUBLICATE  
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA**

STUDII — REVISTĂ DE ISTORIE  
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE  
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE  
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE  
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES  
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ  
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ȘI ARHEOLOGIE — IAȘI  
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI  
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ  
— SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE  
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART  
STUDII CLASICE







