

ALEGORIE ȘI SIMBOL ÎN LUCRAREA "PETRECERE" DE PETER VEREDAEL

AGATA CHIFOR

Temă prin excelență naturalistă, scena de gen a cunoscut o înflorire particulară în societatea burgheză protestantă a Țărilor de Jos din secolul al XVII-lea. Devenită un prilej pentru observarea imparțială și extrem de minuțioasă a diferitelor categorii sociale, de la înalta burghezie la oameni de condiție inferioară ai tavernelor, scena de gen flamando-olandeză a fost considerată o culme a naturalismului baroc.

În domeniul vast al scenei de gen, o tipologie aparte, avându-i ca precursori iluștri pe Hieronymus Bosch și Jan Bruegel cel Bătrân, o constituie tabloul de moravuri. În această categorie se integrează și Petrecerea semnată de pictorul olandez Peter Veredael, aflată în colecția Muzeului Țării Crișurilor¹ (Fig.nr.1). În acest caz sub pretextul unei alegorii a celor cinci simțuri, temă frecventă în pictura din Țările de Jos, sunt puse în lumină diferite vicii atribuite categoriilor mijlocii în afirmare. Departe de a oferi reprezentări gratuite, genul respectiv este direct legat de ascendența Reformei, conținând numeroase aluzii moralizatoare care slujesc indirect ideologiei protestante. Dacă în ceea ce privește reprezentarea înaltei societăți primează scenele cu caracter galant, reflectând o valorizare pozitivă a vieții burgheze, în schimb lucrările reprezentând categoriile sociale inferioare (muzicanți, jucători de cărți, negustori, țărani, cheflii) se pretează pentru portretizarea viciilor atribuite în mentalul colectiv societății burgheze.

Tabloul ne introduce în atmosfera unui han de epocă, aducând în prim-plan niște comeseni de condiție dubioasă, bețivi și jucători de cărți. Bazat pe o armonie coloristică de brunuri, verde și roșu, tabloul se definește printr-o folosire moderată a efectelor luministice, îndeosebi prin albul strălucitor al veșmintelor și al feței de masă. Lucrarea este remarcabilă atât prin minuțiozitatea tipic nordică în ceea ce privește descrierea obiectelor de interior, cât și prin abilitatea redării perspectivei cu ajutorul dalajului geometrizat al gresiei, respectiv prin micșorarea personajelor².

¹ Peter Veredael, *Petrecere*, ulei/lemn, 700x1000mm, semnat stânga jos cu brun PETER VEREDAEL F(facit), nedatat, Colecția Muzeului Țării Crișurilor, inv. 700

² M. Zintz, *Colecția de pictură universală a Secției de Artă a Muzeului Țării Crișurilor*, în Biharea, XVIII, 1991.p. 185

Reprezentate în starea de euforie proprie ospățului la care participă, personajele au veșminte, gesturi și fizionomii reale, autentice, dezvăluind un fin simț al observației. Vestimentația personajelor evidențiază diferite tipologii sociale. Astfel, costumul mușchetarului din prim-plan reflectă dorința de eleganță și împodobire ostentativă specifică militarilor din gărzile orășenești, fiind alcătuită din cămașă și vestă croită pe corp, pantaloni bufanți din catifea până la glezne legați sub genunchi cu bentițe și rozete, ciorapi roșii, pantofi ascuțiți cu rozete, pălăria cu pene precum și pelerina ținută în mână de personaj. Costumul este completat cu sabia atârnată în spate de cingătoare.

Atât personajele cât și obiectele sunt simbolice, reunind motive ce apar frecvent în scenele de gen ce ilustrează tema "Cele cinci simțuri". Astfel, atât alimentele desfășurate pe masă, cât și înfățișarea personajelor, îndeosebi a bărbatului amețit de băutură, reprezentat pe punctul de a cădea de pe scaun, sunt aluzii la simțul gustului. Simțul auzului e simbolizat prin sunetul scos de vioara cu arcușul stricat ținută în mână de unul dintre comeseni, dar și prin personajele reprezentate vorbind. Simțul olfactiv e sugerat prin intermediul animalelor: câinele ce stă lângă jupâneasa hanului, respectiv pisica ce adulmecă un pește prăjit. Scena de amor din dreapta tabloului, monezile și cărțile de joc trimit la simțul tactil. Personajele care privesc în afara tabloului, spre noi, simbolizează simțul văzului.

Dincolo de o simplă alegorie a simțurilor, lucrarea este o condamnare implicită a păcatelor ce pot rezulta din satisfacerea excesivă a acestora. Păcatul este definit atât ca lăcomie a trupului (lăcomia la mâncare și băutură, desfrâul), cât și ca păcat al minții care speculează cum să înșele aproapele.

Un domeniu distinct în cadrul scenei de gen baroce îl constituie masa încărcată de alimente, ea devenind un "catalizator compozițional și social", un pretext pentru redarea diferitelor tipuri umane. În contextul laicizării picturii olandeze din secolul al XVII-lea apar frecvent teme ce ilustrează satisfacerea simțurilor, redade sub pretextul mesei încărcate³. Tablourile, cu tematică profană, introduc un nou gen de trompe l'oeil: prin conținut și maniera de redare, lucrarea se adresează simțurilor terestre ale privitorului, inducându-i senzații tactile, vizuale, olfactive, auditive sau gustative. Astfel, păcatul lăcomiei – "Aula" apare și în acest caz ca dorință obsesivă și excesivă de a mânca, ce întrece nevoia de hrană a omului (Fig.nr.2). Tot aici, Părinții Bisericii includeau și dorința de a mânca constant numai delicatese și alimente costisitoare.

³ Albert E. Elsen. *Temele artei. O introducere în istoria și aprecierea artei*. vol.I, Edit. Meridiane, 1983, p. 291

În accepția teologică medievală, "Avaritia" era un termen generic pentru a descrie o mulțime de comportamente vicioase ce includeau toate formele de înșelăciune de ordin material, în interes personal (jocurile de noroc, mita, zgârcenia, egoismul, manipularea și trădarea rezultate din iubirea banilor). Păcatul iubirii de argint – "Avaritia" (Fig.nr.3) este sugerat în tablou prin cărțile de joc risipite pe jos, monezile aurii arătate de tânărul mușchetar gazdelor hanului, aluzie la banul câștigat necinstit, instrument al diavolului. Tânărul e reprezentat într-o discuție aprinsă cu proprietara hanului, căreia încearcă să-i justifice banii câștigați necinstit. Chipul său trădează minciuna, el fiind privit cu suspiciune de cele două femei cu care vorbește. În persoana lui sunt reunite deopotrivă patima jocului de cărți, a banilor, minciuna, trufia și înșelăciunea. O aluzie în acest sens sunt cărțile de joc risipite pe jos și intenția personajului de a pleca cu banii (Fig.nr.4).

Cele trei personaje din planul al doilea antrenate într-un dialog incitant, simbolizează greșelile săvârșite prin cuvânt, bârfa și calomnierea gratuită a aproapelui rezultate din păcatul "Invidiei", definită de Toma d' Aquino ca "tristețe pentru binele altuia" (Fig.nr.5). Fizinomiile lor exprimă patima verbiajului, exagerarea și falsitatea cuvintelor folosite.

În colțul drept al lucrării, în planul al doilea e reprezentată o scenă intimă în interiorul unui cort. Plasat în spatele bucătăriei, cortul introduce în tablou o nouă secvență de gen, sugerând promiscuitatea specifică hanurilor. Maniera de reprezentare este o aluzie la păcatul desfrâului - "Luxuria" (Fig.nr.6). Teologii medievali includeau aici și gândurile sau dorințele sexuale excesive, respectiv sexualitatea rezultată din "iubirea prea mare a altora", în măsură să treacă pe plan secundar pe aceea datorată lui Dumnezeu. În tablou se remarcă și prezența unor alimente considerate afrodisiace ca rodia, caviarul, stridiile și măslinile. O aluzie explicită la depravarea sexuală specifică hanurilor sunt morcovul și cochiliile de scoică de pe podeaua încăperii.

Mânia -"Ira" este reprezentată în fundalul tabloului sub forma unei bătăi, care poate degenera în păcatul omuciderii (Fig.nr.7). Prin mânie erau definite sentimentele necontrolate și excesive de ură și răzbunare îndreptate împotriva aproapelui, trăiri a căror formă extremă o constituie crima. În lucrarea lui Veredael scena se petrece în afara hanului, introducând astfel motivul tabloului în tablou. În ușa unei case e redat stăpînul care asistă impasibil la scenă. Doi oameni sunt reprezentați pe punctul de a lovi un țăran desculț care încearcă să scape. Un alt om de condiție modestă, seminud este reprezentat puțin mai departe cu picioarele prinse în butuci. Elementul inedit îl constituie faptul că lângă el stă Iisus îngenuchiat.

Reprezentat cu spatele spre privitor, înveșmântat cu o bucată de pânză prinsă de umărul stâng, el ridică mâna dreaptă cerând îndurare pentru cei oprimați. Intervenția sa miraculoasă este vizibilă pentru agresori care-l privesc încrămeniți de uimire, cu mâinile suspendate în aer, înainte de a lovi. Redată prin deschiderea practică în fundalul tabloului, scena simbolizează prezența lui Iisus alături de omul aflat în suferință, în conformitate cu preceptul evanghelic al îndurării divine pentru cei prigonți și nedreptățiți. Mântuitorul intervine pentru a proteja dreptul divin al vieții, sancționând în același timp gravitatea torturii și omuciderii în ierarhia păcatelor.

Bărbatul adormit, amețit de băutura, redat în prim-plan cu o cană de bere în mână, întruchipează viciul beției. Starea de somn este atât în textul biblic, cât și în iconografia artistică un indiciu ce ilustrează orbirea omului în raport cu revelațiile divine. În pictura flamando-olandeză ea apare ca atribut consacrat pentru lene-*“Accidia”*, viciu ce împiedică omul ignorant să se trezească pentru a merge la biserică (Hieronymus Bosch), iar în cazul lucrării de față însoțește viciul beției. (Fig.nr.8). O aluzie explicită la acesta este și cana de bere ridicată de personajul din spatele său, respectiv obrajii înroșiți ai comesenilor. Dacă la început lenea era un păcat atribuit călugărilor, în calitatea de obstacol în aspirația acestora spre perfecțiunea spirituală, începând din secolul al XIII-lea accepția termenului se laicizează, *“Accidia”* înglobând toate păcatele ce puteau induce o stare de inactivitate⁴. Ea este condamnată mai intens de societățile care încep să aprecieze valoarea muncii și a vieții active.

Un alt simbol consacrat al viciului este zgomotul, asociat vioarei cu arcușul rupt ținută în mână de unul dintre bărbați. Reprezentat fără un ochi, acesta este prototipul piratului, al jefuitorului. Personaj familiar porturilor olandeze, el simbolizează o categorie socială inferioară ce înflorește în Olanda secolului al XVII-lea, în directă legătură cu activitatea comercială maritimă.

Concepția spațială a lucrării oferă o schemă iluzionistă barocă, în sensul că se bazează pe *“dislocări, intrânduri, depărtări, apropieri”*⁵. Cel mai bine marcat este primul plan, care captează în primul rând, dimensional, interesul privitorului, făcându-l să perceapă atmosfera specifică hanului și petrecerii. În planul al doilea, cu personaje micșorate, sunt perceptibile alte două scene de gen, printr-un joc de intrânduri și sugestii spațiale. Se remarcă abilitatea sugestiei perspectivei, în cazul interiorului de bucătărie, prin liniile carelajului pardoselii. O altă deschidere, practică în dreapta lucrării, e sugerată prin intermediul cortului delimitat spațial

⁴ J. Le Goff, J. C. Schmitt, *Dicționar al Evului Mediu Occidental*, Polirom, 2000, p. 592

⁵ Apud Victor Ieronim Stoichiță, *Instaurarea tabloului*, Edit. Meridiane, București, 1999, p. 18

de un mic paravan care face tranziția între planurile lucrării. Ultima sugestie spațială apare în colțul stâng al tabloului prin fațada unei case redată oblic, respectiv prin micșorarea și mai accentuată a personajelor. Continuitatea dintre această secvență și primul-plan se realizează prin grupul personajelor care bârfesc.

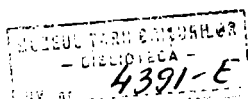
Lucrarea contrapune realismul intens al personajelor și al interiorului, ființei spiritualizate a lui Iisus, redată în fundal într-o lumină difuză, sugerând astfel antiteza dintre realitățile terestre, aflate la îndemâna oricui și cele spirituale, mai greu accesibile. Dacă prim-planul, perceput ca prelungire a spațiului de expunere, călăuzește privirea spre spațiul real, ultimul plan atrage atenția asupra existenței și chiar a intervenției sacralului în profan. La fel ca picturile lui Aertsen și Velasquez cu tema "Iisus în casa Mariei și a Martei", tabloul lui Peter Veredael exprimă o opoziție accentuată între realismul extrem cu care sunt redată personajele, respectiv dimensiunile vieții materiale din prim-plan (hrana, banii, hanul, bucătăria) și apariția diafanizată a lui Iisus în fundalul tabloului.

Maniera de sugestie a diferitelor păcate prezintă analogii cu celebra lucrare a lui Bosch "Cele șapte păcate". Astfel, în ambele lucrări lăcomia este redată sub forma abuzului alimentar, mânia -sub forma unei bății, avariția sub forma unei dispute și desfrâul ca o scenă intimă într-un cort.

La fel ca în lucrarea lui Bosch, în compoziția lui Peter Veredael se remarcă prezența misterioasă a elementului divin prin intermediul figurii lui Iisus. Intervenția divină în viața omului este sugerată prin sprijinul acordat de Iisus omului aflat în suferință sau pericol. La fel ca și în cazul lui Bosch, prezența elementului divin conferă atemporalitate subiectului, sugerând continuitatea în plan temporal a slăbiciunilor umane și a păcatelor, dar și actualitatea mesajului evanghelic.

Singurele personaje neimplicate în acțiune sunt două femei, una îmbrăcată mai elegant, în rochie de catifea cu guler din dantelă fină, plisată, iar cealaltă - o femeie în veșminte de bucătăreasă reprezentată gătind în fața unui ceaun mare. Ambele femei au chipul îndreptat spre privitor cu o expresie meditativă sau interogativă, sugerând faptul că subiectul lucrării se adresează omului din toate timpurile. Ele simbolizează condiția omului inocent aflat deasupra frământărilor existențiale ale păcătosului, pe care le poate privi cu compasiune sau detașare emoțională.

În același timp, proprietara hanului, cel mai vizibil personaj feminin din compoziție, ilustrează tipul femeii gospodine întâlnit frecvent în pictura olandeză, având ca accesorii specifice șorțul ce indică activitățile casnice, rochia cu guler alb plisat, părul prins cu o boneta albă, lăsând fruntea descoperită⁶. Alături de femeia



reprezentată pregătind mâncarea, ea simbolizează idealul vieții active, al muncii oneste, încurajat de morala protestantă (Fig. nr.9). Un simbol pozitiv este și câinele, expresie a inocenței și simbol al fidelității în iconografia creștină (Fig.nr.10).

În concluzie, sub aparența unei petreceri, Peter Veredael a realizat o lucrare complexă, aluzivă, pretext pentru portretizarea unor păcate considerate capitale ca iubirea de argint, lăcomia, mânia, desfrâul, invidia. Ele sunt împletite cu aluzii verbale, auditive, olfactive și vizuale pentru a exprima o relație între simțuri și diferite păcate. Din punct de vedere iconografic păcatul este definit printr-un atașament excesiv, având ca obiect mâncarea, banii, sexualitatea, respectiv aplecarea constantă spre cuvinte, gânduri sau sentimente negative, orientate spre distrugerea aproapelui.

Definitivată în scrierile teologice ale evului mediu și readaptată de Papa Grigore cel Mare, schema păcatelor capitale a fost cel mai răspândit instrument de clasificare a păcatelor, exercitându-și influența și asupra creației literare și artistice⁷. În accepția teologilor, păcatul este lucrul care-l îndepărtează pe om de atașamentul primordial datorat Creatorului.

Morala protestantă a preluat schema medievală a păcatelor, temă ce revine cu o insistență obsesivă la sfârșitul evului mediu în tratate, predici și catehisme. O mare parte a picturilor din școala olandeză și flamandă nu pot fi disociate de locul central pe care motivul păcatului îl dobândește în doctrina protestantă. Defectele curente ale societății burgheze erau reprezentate fie izolat, fie sub pretextul unor lucrări ce ilustrează tema celor șapte păcate (Bosch, Bruegel), respectiv a celor cinci simțuri. Tabloul lui Veredael se integrează în același context, prezentând o scenă de viață cotidiană bogată în detalii de moravuri. Ineditul lucrării rezultă din faptul că autorul a îmbinat tema celor cinci simțuri cu schema celor șapte păcate, sugerând astfel conexiunea dintre ele. În același timp, lucrarea ilustrează felul în care schema medievală a păcatelor capitale a fost adaptată la noile realități sociale apărute în societatea olandeză în secolul al XVII-lea. Astfel, implicarea Olandei în activitatea comercială maritimă a dus la apariția unor mijloace noi de parvenire care nu excludeau fraudă, jaful, înșelăciunea. Împotriva acestora, Biserica a luat atitudine accentuând valoarea morală a muncii oneste. Mesajul ei a pătruns și în pictura de gen, așa cum se vede și în lucrarea analizată, care ilustrează opoziția dintre munca cinstită și mijloacele de îmbogățire condamnate de Biserică.

⁶ A. Nanu, *Artă. Stil. Costum*, Edit. Meridiane, București, 1976, p. 116

⁷ J. Le Goff, J. C. Schmitt, *op.cit.*, p. 589

La fel ca Jan Steen în lucrările sale- "Petrecere", "Societate veselă", "Trișorii", "Necumpătarea", Peter Veredael a transformat pretextul " petrecerii " într-o verosimilă scenă de moravuri. Lucrarea este remarcabilă prin realismul secvenței surprinse la care contribuie puternica impresie de autenticitate a interiorului, dar și a personajelor, ale căror gesturi, fizionomii și veșminte sunt tipice categoriilor sociale reprezentate. Narativismul scenei, opozițiile și întrepătrunderile de planuri, interesul pentru detalii, verismul personajelor confirmă deplina autonomie la care a ajuns scena de gen în cadrul picturii din Țările de Jos.

BIBLIOGRAFIE

- Robert Genaille, *Enciclopedia picturii flamande și olandeze*, Edit. Meridiane, București, 1975
- Eduard Plietzsch, *Pictori olandezi și flamanzi din secolul al XVII-lea*, vol.I-II, Edit. Meridiane, București, 1978
- Wilhelm von Bode, *Maeștrii picturii olandeze și flamande*, vol.I-II, Edit. Meridiane, București, 1974
- Carel van Mander, *Cartea pictorilor*, pref. de Viorica Guy Marica, Edit. Meridiane, București, 1977
- C.J.Kelk. *Jan Steen*, Edit. Meridiane, București, 1978
- Victor Ieronim Stoichiță, *Instaurarea tabloului*, Edit. Meridiane, București, 1999
- M. Zintz. *Colecția de pictură universală a Secției de Artă a Muzeului Țării Crișurilor*, în Biharea, XVIII, 1991, p. 185
- x x x *Pictura barocă. Două secole de minunății în pragul picturii moderne*, Edit. Fundației Culturale Române, București, 1999
- x x x *Painting of the baroque*, Taschen, 1997

ALLÉGORIE ET SYMBOLE DANS LE TABLEAU "PARTIE DE PLAISIR" PAR PETER VEREDAEL RÉSUMÉ

L' étude met en évidence le langage symbolique dans l'oeuvre "Partie de plaisir" de Peter Veredael, artiste représentatif pour la peinture de genre hollandaise. L' auteur prouve que les personnages, les animaux et les aliments sont symboliques. Ainsi, ils reflectent des allégories de cinq sens (*Le gout, L'ouïe, Le toucher, L'odorat,*

La vue) et de sept vices (*Aula, Avaritia, Accidia, Ira, Luxuria, Invidia, Superbia*). Les images, impressionnantes par leur réalisme montrent aussi les implications de la morale protestante dans la vie de la société hollandaise.



Fig.Nr.1. Peter Veredaël, "Petrecere", ulei/lemn, 700x1000mm, semnat stânga jos cu brun
PETER VEREDAEL F(facit), nedatat, Colecția Muzeului Țării Crișurilor, inv. 700



Fig. Nr. 2. Lăcomia (*Aula*), detaliu



Fig. Nr. 3. Avariția, detaliu



Fig. Nr. 4. Înșelăciunea, detaliu



Fig. Nr.5. Invidia , detaliu

Fig. Nr. 6. Desfrăul (*Luxuria*), detaliuFig. Nr. 7. Mânia (*Ira*), detaliu



Fig. Nr. 8. Lenea (*Accidia*), detaliu



Fig. Nr. 9. Viața activă, detaliu

Fig.Nr.10. Viața activă; fidelitatea (câinele), detaliu