

PORTRETISTICA PICTORULUI LUDOVIC STAWSKI (1807-1896)

Sorin IFTIMI

Ludovic Stawski este unul dintre pictorii a căror activitate a fost strâns legată de orașul Iași. Deși a avut o carieră îndelungată în capitala Moldovei, comparabilă cu cea a lui Niccolo Livaditi, puține dintre picturile sale au supraviețuit până astăzi. Majoritatea lucrărilor semnate sau atribuite lui Stawski au fost adunate, de-a lungul vremii, în colecțiile Muzeului de Artă din Iași. Numărul redus al acestora ar putea explica, în parte, de ce opera pictorului nu a beneficiat, până în prezent, de nici un studiu special, ci doar de referințe în studii mai generale. Aducerea la lumină și valorificarea operei acestui interesant artist plastic este, în primul rând, o datorie a cercetătorilor ieșeni¹.

Repere biografice privitoare la Ludovic Stawski

Plecând de la nume, Stawski, artistul este considerat ca fiind un pictor polonez, venit chiar din Polonia. Totuși, acum câteva decenii s-a arătat că el s-ar fi născut, în anul 1807, la Solonta². Probabil că este vorba despre localitatea omonimă aflată astăzi în județul Bihor, dar care aparținea, la acea epocă, Imperiului Habsburgic. Nici chestiunea prenumelui nu este prea limpede și necesită clarificări. Cu diverse ocazii, pictorul se iscălește „Ludovic“, „Louis” sau „Ioan”.

Nu știm cu siguranță dacă artistul a ajuns la Iași la invitația lui Gheorghe Asachi, organizatorul învățământului artistic din Moldova, așa cum se consideră de obicei³. Stawski a venit în orașul de pe malul Bahluiului în timpul administrației rusești (1828-1834), care aducea la Iași artiști de tot felul, legați de prezența ofițerimii cosmopolite, de utilizarea limbii franceze pentru comunicare, de o elită boemă și cheltuitoare, de atmosfera occidentalizantă ce se instaura pentru câțiva ani în asemenea ocazii⁴.

¹ George Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, București, Editura Meridiane, 1984, p. 59-61. Adrian Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică oficială din România în secolul al XIX-lea*, Editura Noi Media Print, București, p. 53-54. În prezent, Muzeul de Artă din Iași manifestă un interes deosebit față de activitatea acestui artist, având în pregătire, pentru anul 2014, o expoziție și chiar o lucrare dedicată lui Ludovic Stawski. Studiul de față vine în întâmpinarea acestei inițiative.

² Maria Hatmanu, *Autoportretul în pictura românească*, Iași, 1976, p. 30, nr. 4 .

³ George Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, București, Editura Meridiane, 1984, p. 59-61.

⁴ Vezi Sorin Iftimi, *Pictorii străini din prima jumătate a secolului al XIX-lea și influența lor asupra artelor plastice din Moldova*, în Sorin Iftimi, Corina Cimpoșu, Marcelina-Brândușa Munteanu, *Nicolo Livaditi și epoca sa (1832-1858)*, Editura Palatul Culturii, Iași, 2012, p. 15-16.

Aproape tot ce se cunoaște despre acest pictor se bazează pe trei anunțuri apărute în gazeta ieșeană „Albina Românească”. Iată textul publicat la 22 mai 1830: „*Înștiințare. Gios iscălitul are cinste a înștiința pe iubitorii măestriei de zugrăvie că cu zăbava sa în această capitală dorește a-și întrebuința măestria sa ce este cunoscută în mai multe capitalii ale Austriei pentru zugrăviri de portreturi. Cea mai dreaptă sămăluire a trăsăturilor și potrivire a văpselilor va mulțami pe fieștecare drept cunoscătoriu. Cu lăcuința se află lângă biserica Sf. Ioan Botezătoriu. Stavski zugraf de portreturi*”⁵. Este vorba despre strada denumită mai târziu „Gh. Mârzescu”, care ieșea în Ulița Goliei (str. Cuza Vodă) în ceea ce a fost o vreme Piața Primăriei, din care nu a mai rămas astăzi decât frumoasa statuie a cronicarului Miron Costin (1888) de lângă Teatrul Național.

O analiză a acestui scurt anunț permite formularea câtorva observații. Artistul, proaspăt sosit în capitala Moldovei, ar putea fi încadrat în categoria acelor „pictori peregrini” sau itineranți, care se deplasau în căutare de comenzi și de notorietate; pictorul vorbește despre „zăbava sa în această capitală”, ceea ce arată intenția unui popas și nu aceea de a se stabili la Iași. El se recomandă ca un artist cunoscut în mai multe mari orașe din Imperiul Habsburgic, probabil Viena și Pesta. Aceasta nu exclude originea sa poloneză: potrivit celei de-a treia împărțiri a Poloniei între Austria, Prusia și Rusia (1795), o parte a acestui stat, cu vechea capitală, Cracovia, a fost inclusă în Imperiul Habsburgic. Pictorul nu spune nimic despre studiile sale artistice. Casa în care își fixase locuința și atelierul, desigur cu chirie, era situată lângă cea a marelui vistiernic Alecu Balș, în salonul căreia avea să concerteze Franz Liszt, la 1847⁶. Nu se știe câtă vreme a locuit Stawski la această adresă; credem că cel mult până la căsătoria sa, din 1835.

Pictorul polonez a venit în Iași la o vârstă tânără, de 24 de ani. În mod surprinzător, el a primit o comandă importantă, care l-a făcut să creadă în viitorul pe care i-l putea oferi capitala Moldovei. Este vorba despre lucrarea solicitată de unul dintre cei mai importanți și bogați dregători, vistiernicul Iordache Rosetti-Roznovanu. În 1830, acesta își reconstruia palatul de pe Ulița Mare, din fața Mitropoliei, cu ajutorul arhitectului vienez Gustav Fraywald, stabilit la Iași⁷. Clădirea avea să fie considerată, în deceniile următoare, drept cea mai frumoasă din vechea capitală a Moldovei. Tânărului pictor i s-a cerut să decoreze tavanele din încăperile palatului, cu scene mitologice, în stilul neoclasic al clădirii. Lucrările erau gata în aprilie 1832, astfel încât palatul a putut fi inaugurat de Sf. Gheorghe, ziua onomastică a proprietarului⁸. Tânărul pictor, necunoscut în Moldova, trebuie să se fi bucurat de o mare apreciere și încredere din partea vistiernicului Rosetti-Roznovanu. Acesta ar fi putut juca chiar rolul de protector al artistului, în primii ani de ședere la Iași.

Șansa de a avea chiar la începutul carierei o comandă atât de însemnată ar fi trebuit să fie o mare reclamă pentru Ludovic Stawski, care putea să obțină și alte lucrări de același gen, mai ales că în deceniul respectiv capitala Moldovei trăia o efervescentă a construcțiilor de

⁵ „Albina Românească”, II, nr. 38, 22 mai 1830, p. 162.

⁶ Ca o coincidență, în apropiere, în spatele Filarmonicii, funcționează astăzi Liceul de Artă „Octav Băncilă”.

⁷ Vezi Viorica Malacopol, *Date în legătură cu activitatea arhitecților Freywald*, în SCIA, Artă plastică, 1964, nr. 2, p. 331.

⁸ „Albina Românească” nr. 33, din 28 aprilie 1832, p. 132.

reședințe după gustul occidental⁹. În aceeași perioadă, 1831-1832, Niccolo Livaditi decora, cu o pictură asemănătoare, clădirea *Teatrului de varietăți* a fraților Foreaux, din casele Costachi-Talpan.

În anii următori, Stawski a prins rădăcini la Iași, căsătorindu-se cu o localnică. În 1839, Ioan Stawski se prezenta în presă ca „zugrav distins, căsătorit și statornicit aici”¹⁰, ca o garanție a seriozității artistului. Identitatea soției pictorului Stawski a rămas necunoscută până acum.

În registrele arhivei Stării Civile din Iași se păstrează o însemnare, în limba germană, potrivit căreia „Ludvig Stavschi“ s-a căsătorit, la 28 aprilie 1835, cu *Aneta Vollceski*, la Biserica Protestantă din Iași¹¹. Biserica Evanghelică (Reformată) la care a avut loc ceremonia, a fost construită, în 1812, de către generalul maior de gardă superioară din armata rusă Johann Georg von Staedler¹². Lăcașul este actuala biserică ortodoxă Sf. Mina din Păcurari (str. Petru Poni), situată pe atunci în zona coloniei germane a orașului.

Să fi aparținut această *Aneta Vollceski* familiei boierești Volcinschi? Paharnicul Costandin Sion scria despre Volcinschi că ar fi un „moldovan de la ținutul Cernăuțului; după luarea Bucovinei de nemți, au rămas din neamul acesta în Moldova, la Herța, mazili vechi; dar rădicat la boierie piste 100 ani”¹³. Deși această familie a făcut obiectul unor investigații genealogice, textele publicate până acum nu găsesc un loc pentru pictorul Stawski în arborele neamului Volcinschi¹⁴.

Nu există informații privitoare la adresa din Iași la care a locuit pictorul Stawschi după căsătorie. Într-o listă a caselor de pe principalele străzi din Iași, de la 1853¹⁵, pictorul nu apare ca proprietar de imobile, după cum nu este menționat nici confratele său, Niccolo Livaditi.

⁹ Mihail Sturdza, pe când era mare vistiernic, a încredințat pictarea Palatului Belvedere de la Socola, de lângă Iași, pictorului grec Theodor Chirangheleu (1755-1847), vezi Remus Niculescu, *Contribuții la istoria începuturilor picturii românești*, în SCIA, I, 1954, 1-2, p. 87-88. Ceva mai târziu și alți pictori sosiți în capitala Moldovei își ofereau serviciile ca pictori-decoratori de case precum: Septimio Hanni („Albina Românească”, XI, nr. 24, 24 mart. 1840, p. 96); italianul Zoboli („Albina Românească”, XVIII, nr. 82, 17 oct. 1846; nr. 83, din 20 oct. 1846). Nu știm însă dacă aceștia au și obținut asemenea comenzi.

¹⁰ „Albina Românească” din 2 februarie 1839, p. 37.

¹¹ Arhivele Naționale Iași (ANI), Colecția Stare Civilă Oraș Iași, Biserica Protestantă, Mitrici, Dos. I, 1809-1865, f. 17 r, nr. 126, la 28.04.1835.

¹² Beate Welter, *Comunitatea protestantă din Iași (secolele XVIII-XIX)*, în vol. *Istoria ca o lectură a Lumii*, Biblioteca Fundației Academice „A. D. Xenopol”, Iași, I, 1994, p. 397-410; o variantă prescurtată în *ArhGen*, p. 123-128.

¹³ Paharnicul Costandin Sion, *Arhondologia Moldovei. Amintiri și note contemporane. Boierii moldoveni*, text ales și stabilit, glosar și indice de Rodica Rotaru, prefața de Mircea Angelescu, postfața, note și comentarii de Ștefan S. Gorovei, Editura Minerva, București, 1973, p. 46-47. Vezi și comentariile lui Ștefan S. Gorovei: Ilie ot Volcineț, din 1617, este strămoșul acestei familii; din această familie s-a ridicat vestitul serdar Vasile Bainschi (Vaslie Volcinschi din Baeniți), rudă după prima soție cu Cantemireștii. Răzeșită, familia Volcinschi a rămas, după 1775, în Bucovina austriacă). Sever Zotta a scris despre serdarul Vasile Bainschi, „nepotul” lui Ștefan vodă Petriceico, în *ArhGen*, II (1913), p. 84-93 și 110-122.

¹⁴ Sergiu Groholski-Miclescu, *Genealogia familiei Volcinschi*, în *ArhGen*, nr. VI-XI, 1999, p. 59-71. Pentru familia Volcinschi (Wolczynski) vezi și <http://ro.wikipedia.org/wiki/Volcinschi>

¹⁵ *Lista caselor și dughenelor Capitalei supuse la vremelnica dare a somelor pentru îmbunătățirea ulițelor capitalei, legiuite de Divanul obștesc încuviințate de Prea În. Domn*, Iași, Institutul Albinei 1853, ediție îngrijită de Georgeta Crăciun și Adrian Pricop, Editura Nöel, Iași, 2000.

Dacă în cazul bisericilor ortodoxe putem ști că o persoană locuia pe teritoriul parohiei în care își oficiază căsătoria, în cazul bisericii protestante nu putem presupune că persoana în cauză locuia în apropierea respectivului lăcaș. Domiciliul putea fi în orice zonă a orașului.

O monografie recentă arată că, la 1835, moșia Pogonești de pe Prut (com. Stăniilești, jud. Vaslui), aparținea familiei Stavschi¹⁶. Nu se știe cu siguranță dacă era vorba chiar de pictorul Stawski, deși acest nume era unul rar. Anterior, proprietara moșiei era o fiică a lui Alecu Balș, rămasă văduvă. Moșia avea să fie vândută, la 1845, generalului Andrei Pizani.

Căsătoria pictorului cu Aneta a durat mult, însă nu până la târșitul vieții. O însemnare suplimentară adăugată pe fila aceluiași registru al Biserica Protestante consemnează faptul că, la 1888, după trei decenii de conviețuire, Ludwig Stavschi a divorțat de Aneta Vollceski¹⁷. Pictorul avea deja vârsta de 80 de ani...

Nu se cunoaște, deocamdată, ca pictorul să fi avut urmași. Semnalăm doar faptul că o familiei cu numele de Stavschi a existat în Basarabia¹⁸, la Bălți, cu descendenți până astăzi. Din rândurile acesteia s-a distins poeta Irina Stavschi (fiica unuia Teodor Stavschi, agricultor) prietena din tinerețe a marelui lingvist Eugen Coșeriu, care rezida la Tübingen¹⁹. Este greu de spus dacă aceasta era o descendentă a pictorului Stawski sau avem de a face doar cu o coincidență onomastică.

*

În februarie 1839 se anunța în publicația tipărită de Gheorghe Asachi faptul că „Stavski, pictor istoric, va preda, *gratis*, desenul la școala fetelor”. Iată anunțul apărut în „Albina Românească”: „Eșii. D. Stavski, zugrav d'istorie, căsătorit și statornicit aice, s-au hărăzit de la sine a paradosi *gratis* desenul la Școala Fetelor. Acest ram hotărât fiind și prin Regulamentul Școlilor, Epitropia Învățăturilor Publice, prin a ei rezoluție din 15 ghenarie, au primit această propunere cinstitoare pentru D. Stavski și folositoare pentru tinerele fete ale acestui Institut, carele învață acolo broderia și tapiseria cea fină. Învățătura desenului va urma de trei ori pe săptămână; marți, gioi și sâmbătă, de la 1 ½ până la 12 ceas”²⁰.

Reține atenția formula din varianta franceză a textului: „*peintre d'histoire*”, care sugerează că Stawski obișnuia să picteze mai mult decât portrete: scene istorice, compoziții mai ample. Din păcate, nu s-a păstrat nici o lucrare de acest gen, cu excepția cunoscutei *Panorame a Iașilor din 1842*, care nu este prea relevantă, sub acest aspect.

Pictorul își va continua activitatea de profesor la aceeași școală și peste două decenii. La Arhivele Naționale Iași se păstrează o cerere din 1860 a lui Ioan Stavschi, profesor de desen la Școala Centrală de Fete, către Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice,

¹⁶ Ștefan Plugaru, *Privire în oglindă: Pogăneștii din dreapta și din stânga râului Prut – file de istorie*, lucrare apărută sub egida Asociației Culturale „Pro Basarabia și Bucovina”, Filiala „Mihail Kogălniceanu” Huși, 2007, p. 64. După Nicolae Stoicescu, la 1825, satul aparținea lui Al. Balș (*Repertoriul localităților și monumentelor medievale din Moldova*, București, 1974, p. 654).

¹⁷ ANI, Colecția Stare Civilă Oraș Iași, Biserica Protestantă, Mitrici, Dos. I, 1809-1865, f. 17 r, nr. 127 (nr. 95/1888).

¹⁸ În Republica Moldova sunt semnalate, în prezent, opt familii cu numele de Stavschi, care locuiesc în șase localități, printre care Chișinău și Bălți.

¹⁹ Claudia Craiu, *O dragoste care a trebuit să aștepte 63 de ani*, în „Ziarul de Iași”, 7 august 206.

²⁰ „Albina Românească”, an X, nr. 10, din 2 februarie 1839, p. 37 (text bilingv, în română și franceză).

Secțiunea Școalelor, prin care se roagă să-i mărească numărul de ore spre a putea controla lucrările elevelor, în număr de 80²¹. Este posibil ca o cercetare sistematică efectuată în acest fond arhivistic să scoată la iveală și alte informații privitoare la activitatea desfășurată de Stawski la Școala Publică de Fete.

Dar unde funcționa instituția la care își ținea orele de desen Ludovic Stawski? Școala de Fete a fost înființată, după prevederile *Regulamentului Organic* (1831), într-o clădire din incinta bisericii Sf. Ilie²², care a existat pe str. Vasile Alecsandri de astăzi, lângă casa părintească a „Bardului din Mircești” (clădire care a adăpostit, până de curând, Muzeul Teatrului) (Fig. 1). Biserica se afla peste drum de casele Cantacuzino-Paşcanu, care aveau să găzduiască, multă vreme, Primăria orașului. Instituția de învățământ se afla sub patronajul doamnei Smaranda Vogoride, soția domnitorului Mihail Sturdza.

În 1850 *Institutul de Fete*, care pregătea învățătoare, s-a mutat în casa părintească a lui Anastasie Panu de pe strada Sf. Vineri²³ (astăzi Bd. Anastasie Panu) (Fig. 2). S-a păstrat o descriere a acesteia, din 1861: era o clădire de cărămidă, cu etaj, dar acoperită cu șindrilă de lemn; avea șase odăi la parter, iar la etaj cinci odăi și un salon; casa avea o grădiniță de pomi roditori și era împrejmuită cu zăplaz de scânduri. Următoarea locație a Școlii de fete a fost în casele Ghika-Brigadir din str. Muzelor, cumpărate de stat pentru acest scop, unde a rămas până în anul 1890. Acestea au fost sediile Școlii Normale de Fete din timpul vieții pictorului Ludovic Stawski.

S-a susținut că, în 1839, Stawski a fost chemat să ocupe la Academie postul de profesor de „zugrăvie”, atunci când Eforia Școalelor s-a decis să renunțe la serviciile pictorului Mauriciu Löffler²⁴. Stawski ar fi revenit la Școala de fete în 1841, după reîncadrarea lui Giovanni Schiavoni la Academie. De fapt, Stawski nu a fost profesor la Academie. Vechea aserțiune pleacă de la o eroare de transcriere strecurată într-o scriere a lui de V. A. Urechia, la 1897. Informația greșită a fost preluată apoi de George Oprescu, după cum a demonstrat Henri Blazian, încă din 1939²⁵. Totuși, Stawski a avut recomandarea Epitropiei Școalelor și chiar promisiunea domnitorului Mihail Sturdza pentru ocuparea acestui post, potrivit informațiilor păstrate în arhiva Ministerul Instrucțiunii Publice.

În mai 1839, aflând că Epitropia intenționa să elibereze postul de profesor de pictură de la Academie, Ludovic Stawski face următoarea petiție către Domnitor:

„Prea Înălțate Doamne,

Este o îndelungată vreme de când mă aflu în pământul acesta îndeletnicindu-mă cu meșteșugul zugrăviei, străduindu-mă a mă aduce la o plăcută cunoștință a publicului, simțirea mea a primit o plăcută învoioșare de pământean, primind decretul Epitropiei Școalelor de învățatură publică, care mă recomandă. Rezemat mai mult de strălucita

²¹ ANI, Fond Universitatea, 1860 octombrie 28, Rectorat, dosar 1/1860, f. 101 (copie).

²² N. A. Bogdan, Orașul Iași. Monografie istorică și socială ilustrată, Iași, 1913, p. 259.

²³ Cf. Rodica-Eugenia Anghel, *Casa Anastasie Panu*, în *IN*, I, 1995, p. 91-95.

²⁴ George Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, București, Editura Meridiane, 1984, p. 60.

²⁵ Henri Blazian, *Giovanni Schiavoni*, București, 1939, p. 19, nota 1. Autorul arăta că George Oprescu și ucenicii săi (Teodora Voinescu, E. Zara) au preluat de la V. A. Urechia (1897) o greșeală de transcriere din scrierea chirilică în cea latină a documentului din 29 septembrie 1841, prin care era numit un nou profesor la Academie: s-a transcris „Stawski” în loc de „Schiavoni”. „De aici urmează o serie de alte confuzii, care denaturează adevărul istoric”.

făgăduitoare rostire a însăși persoanei Înălțimii Voastre apoi acum în privilegiul științei ce am luat că la Academie are să se deschidă vacanța profesorului de zugrăvie, cu adâncă supunere pui mica îndrăzneală a aduce la știința Înălțimii Voastre dorința ce am a mă îndeletnici cu slujba aceasta, rugându-mă ca la deschiderea unei așa vacanțe să fiu sorocit a păși către meritul postului acestuia, precum în aceasta am și avut milostivirea Înălțatei făgăduințe. Al Înălțimii Voastre întru tot credincios supus, Louis Stawski, professor”²⁶.

Pe postul de la Academie a revenit în 1839, Giovanni Schiavoni, titularul acestei catedre, întors de la Odessa. Era un pictor, într-adevăr, mai dotat decât Stawski, care și-a pus amprenta, în următorii 3-4 ani pe destinul tuturor studenților Academiei de Artă care reprezentau speranțele unei Școli Naționale (precum Gh. Năstăseanu și Gh. Panaiteanu-Bardasare ș.a.).

Astfel, Stawski a rămas, mai departe, profesor la Școala de Fete. Știm aceasta dintr-o altă solicitare a pictorului către Direcția Învățăturilor Publice, din 22 martie 1840. În cerere se arată că de 15 luni pictorul a cheltuit câte un galben pe lună pentru materialele necesare exercitării serviciului său de profesor onorific la Școala de fete și solicita decontarea sumei de 15 galbeni²⁷. De la 17 aprilie 1840, Stawski începe să fie plătit pentru activitatea sa de „professeur de dessin”, primind o leafă 1800 lei pe an²⁸.

Potrivit puținelor informații cunoscute până acum, am putea crede că Stawski s-a împăcat cu situația dobândită la Iași, prin căsătorie și prin statutul de profesor de desen, eventual aspirant la catedra de la Academie (post care s-a și desființat, în 1843). El părea să fi devenit un artist blazat, lipsit de mari ambiții. Cu toate acestea spiritul său de aventură, de „pictor pelerin”, avea să manifeste o ultimă zvâcnire în 1845²⁹. Informația surprinzătoare vine dintr-o gazetă bucureșteană care publica, în acel an, un anunț din care aflăm că J. C. Stawski „pictor istoric și de portrete” aflat în drum spre Orient, anunță că va lucra *câteva săptămâni* în București³⁰. Nu știm dacă Stawski a mai ajuns „în Orient”, la Constantinopol sau mai departe, dar anunțul deschide posibilitatea identificării unor portrete muntenești realizate de acest pictor, al cărui orizont de activitate nu s-a limitat, după cum se vede, doar la Moldova. Din aventura „Orientală” nu s-a păstrat nici o pictură și nici măcar un caiet de schițe, pentru a ne putea face o idee.

O altă necunoscută este ultima parte a vieții și carierei lui Ludovic Stawski. S-a scris că artistul a trăit până în 1887, dar după 1860 nu mai avem nici repere biografice, nici producții artistice, sau acestea au rămas neștiute până în prezent. Practic, perioada activă a artistului, așa cum poate fi delimitată aceasta în prezent, se situează între anii 1830 și 1860, ceea ce corespunde cu activitatea ieșeană a lui Niccolo Livaditi (1830-1858); comparațiile dintre cei doi artiști, justificate, se impun și din acest punct de vedere. Ultimele trei decenii de viață ale lui Ludovic Stawski rămân un mister, care poate că va fi dezlegat într-o bună zi.

²⁶ Henri Blazian, Contribuții la istoria picturii române în secolul al XIX-lea. Începutul picturii moderne în Moldova, în „Viața Românească”, XXX, septembrie, 1838, p. 52.

²⁷ Henri Blazian, *op. cit.*, p. 54.

²⁸ *Ibidem*, p. 54, nota 24.

²⁹ Anul coincide cu momentul vânzării moșiei Pogonești de la Vaslui. Probabil că banii conveniți pentru lucrare aveau să finanțeze această proiectată călătorie a pictorului.

³⁰ Anunț publicat în „Bukarester Deutsche Zeitung”, I, 1845, p. 232; apud *Bibliografia analitică a periodicelor românești*, vol. I, 1790-1850, partea II, Editura Academiei, București, 1967, p. 924.

Anul morții lui Ludovic Stawski este dat, în diverse scrieri, cu un semn de îndoială (1887?). Nu știm pe ce bază documentară a fost stabilit acest an. Registrele de stare civilă păstrate la Arhivele Naționale Iași consemnează decesul lui „Lón Stavschi, în vârstă de 90 ani, fără profesie“. Acesta a încetat din viață la 15 octombrie 1896³¹. Scurta însemnare conține ultima adresă a lui Stawski, care domiciliase în str. Eternitate nr. 42 (desp. IV); tot acolo este amintită și soția sa, o anume Iulia. Datele biografice se potrivesc cu ale pictorului, dar această însemnare îi mai conferă un deceniu de viață, peste ceea ce se știa. Faptul este neobișnuit pentru un mediu în care mai mulți pictor cunoscuți au decedat în jurul vârstei de 40 de ani. Din păcate, această longevitate biologică nu a fost dublată și de una artistică.

Punând informațiile într-o anumită ordine, reiese că Stawski, după divorțul din 1888, și-a găsit o altă parteneră de viață, pe nume Iulia, și a locuit în cartierul Tătărași, foarte aproape de cimitirul care îi va asigura odihna de veci. Este greu de spus dacă Stawski, după vârsta de 80 de ani, a încheiat o a doua căsătorie, sau a fost un simplu concubinaj. El nu mai picta de multă vreme, probabil de două-trei decenii, de vreme ce nu mai era cunoscut ca atare, fiind trecut în registru ca fără profesie. Artistul pare să fi sfârșit lent, într-un trist anonim... Registrul Cimitirului „Eternitatea” consemnează faptul că un „Ion Stavchi“ a decedat în octombrie 1896. Acesta a fost înmormântat în zona săracilor, într-un mormânt de clasa a III-a, ceea ce, potrivit precizării Administrației, însemna loc în folosință pentru șapte ani, deci nu loc de veci. De aceea nici nu se păstrează vreo piatră de mormânt cu inscripție, iar locul înhumării nu mai poate fi identificat astăzi.

Repere artistice în pictura lui Ludovic Stawski

Picturile mitologice „în stil Renaissance” de pe tavanele Palatului Rosetti-Roznovanu, actuala reședință a Primăriei Iași, au dispărut pe la 1890 – odată cu reamenajarea clădirii de către arhitectul Paul Gottereau – și nu ne putem face o părere asupra valorii lor artistice³². Acestea ar fi oferit o idee asupra capacității pictorului Stawski de a realiza compoziții pe suprafețe mari și pentru a lucra și în altă tehnică decât ulei pe pânză.

În istoria artei plastice românești Stawski se identifică printr-o pictură de mari dimensiuni *Panorama orașului Iași la 1842*, aflată în colecția Muzeului de Artă din Iași³³ (Fig. 3). Această lucrare de factură specială este un foarte bun document vizual și merită o abordare separată, având alți parametri decât portretistica lui Stawski. De aceea nu vom insista aici asupra ei.

Deși a avut o carieră îndelungată în capitala Moldovei, de peste trei decenii, puține dintre lucrările lui Ludovic Stawski au supraviețuit până astăzi; sunt cunoscute doar șase, față de cele circa 60 de picturi ale contemporanului său Niccolo Livaditi, activ la Iași în

³¹ ANI, Colecția Stare Civilă Oraș Iași, Decese, Registru/Dosar 7/1896M, Act. nr. 1145/15.X.1896.

³² S-a păstrat, totuși, o descriere detaliată a acestor picturi, cameră cu cameră. Vezi Dumitru C. Moruzi, *Pribegi în țara răpită*, partea I, Iași, Institutul de Arte Grafice N. V. Ștefănoiu, 1912, p. 250. Ion Mitican, *Romantica poveste a Palatului Roznovanu*, Iași, Editura Tehnopress, 2002, p. 52.

³³ Georgeta Podoleanu, *Iașii în arta plastică. Catalog*, Iași, 1974, p. 23, repr. 71; Adrian Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică oficială*, p. 54.

aceeași perioadă de timp (1830-1860)³⁴. Această mare diferență cantitativă nu este, desigur, întâmplătoare, ci reflectă și o diferență semnificativă de comenzi.

Ludovic Stawski, spre deosebire de alți pictori stabiliți la Iași în epoca modernă, precum Niccolo Livaditi, Giovanni Schiavoni, sau chiar Mauriciu Loeffler și Ioan Balomir, nu este prezent în colecția Muzeului Național de Artă al României, cel puțin nu în Secția de pictură românească³⁵. Toate pânzele sale în ulei, cunoscute până acum, se află în colecția Muzeului de Artă din Iași; portretele sale au fost reproduse într-un recent catalog³⁶. Acestea au intrat în colecția Pinacotecii ieșene în mai multe etape, contribuind treptat la conturarea personalității artistice a lui Stawski. Ordinea în care au ajuns acestea în colecțiile publice reflectă și modul în care a fost receptat Stawski ca artist, înregistrându-se chiar, un anumit decalaj în acest sens. Verdictul dat de George Oprescu este menținut și astăzi. Istoricul de artă afirma că Ludovic Stawski „face figură palidă față de Schiavoni”³⁷; Livaditi era considerat și el un pictor mai înzestrat decât Stawski.

Donația Iancu Codrescu

Primele portrete atribuite lui Stawski care au ajuns în colecția Muzeului de Artă din Iași au făcut parte dintr-o donație ce cuprindea 18 tablouri, făcută de Iancu Codrescu din Piatra Neamț, în aprilie 1880. Din această donație făceau parte lucrările: *Panorama orașului Iași la 1842*, *Postelniceasa Safta Cantacuzino* și *Portret de bătrână*. Toate aceste trei tablouri erau ne semnate și nedatate. Dacă *veduta* Iașilor a fost cunoscută de timpuriu ca aparținând lui Ludovic Stawski, celelalte două portrete au fost atribuite acestui pictor în urma unei analize stilistice efectuate în 1979 de către istoricul de artă Virginia Vasilovici, muzeograf la Muzeul de Artă din Iași. Informația a rămas multă vreme în fișele instituției, ajungând mai târziu în lucrări publicate.

Postelniceasa Safta Cantacuzino este o frumoasă lucrare ce a făcut parte din veche expoziție permanentă a Muzeului de Artă din Iași³⁸. Această operă a fost atribuită lui Stawski de Virginia Vasilovici, după cum am arătat, în urma unei analize stilistice, prin comparație cu două lucrări semnate de acest pictor: portretul domnitorului Antioh Cantemir și portretul prințului Alexandru Ipsilanti³⁹. Fiind un portret reușit, al unei „*grande dame*” din protipendada moldovenească, este greu de înțeles de ce artistul nu și-a semnat opera. Deși portretul nu este datat, detaliile vestimentare și coafura doamnei indică perioada 1830-1835, deci, primul deceniu de activitate a pictorului la Iași, fiind considerată, astfel printre cele mai

³⁴ Sorin Ifțimi, Corina Cimpoeșu, Marcelina-Brândușa Munteanu, *Niccolo Livaditi și epoca sa (1832-1858)*, Editura Palatul Culturii, Iași, 2012.

³⁵ *Catalogul Galeriei Naționale. Pictura. Secolul XIX*, coord. Georgeta Pieleanu, autori Paula Constantinescu, Ștefan Dițescu, Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, București, 1975.

³⁶ Minola Iuțiș, *Portretul de șevalet în pictura românească din prima jumătate a secolului al XIX-lea în patrimoniul Muzeului de Artă Iași. Catalog de colecție*, Editura Palatul Culturii, Iași, 2010, text p. 190-195, nr. cat. 56-61.

³⁷ George Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, p. 59-61.

³⁸ *Postelniceasa Safta Cantacuzino*, ulei/pânză, 69x55 cm, Muzeul de Artă Iași, nr. inv. 113.

³⁹ Acest portret-efigie era atribuit lui Stawski și de Emilia Armenau, într-o notă de curs ANI, Fond personal „Emilia Armeanu”, Mss. 10, f. 6.

vechi lucrări executate de Stawski în capitala Moldovei⁴⁰. Pentru datarea lucrării de față, cea mai bună analogie este cu o cunoscută lucrare a lui Josef August Schoefft, *Portret de bunică cu nepoțica*, expus la Muzeul Național de Artă a României și datat în 1836⁴¹.

Aflată la vârsta maturității, doamna impune prin trăsăturile chipului ei, bine definite, care degajă siguranță de sine și distincție. Chipul mediteranean, cu ten ușor măsliniu, este bine încadrat de bucele cilindrice, făcute cu drotul⁴². Nasul drept aflat în prelungirea frunții pare să fie vestitul „nas grecesc”, demn de o Cantacuzină. O privire din semi-profil l-ar fi putut pune mai bine în evidență. Bustul personajului este bine situat în cadru, iar cromatica sobră conferă un rafinament aparte lucrării. Artistul a evitat să picteze mâniile personajului, preferând să nu se complice cu asemenea detalii, uneori dificil de realizat (Fig. 4).

Doamna poartă pe cap un așa numit „turban” din muselină albă (*gris-perl*), foarte savant împletit și decorat cu flori naturale de iasomie⁴³. Acesta este prins la spate cu două panglici ale căror capete coboară elegant pe umerii doamnei. Gulerul de muselină plisată are aspectul celui „spaniol”, lansat în moda europeană prin secolul al XVI-lea. Aceste accesorii de culoare deschisă luminează și pun în valoare chipul modelului. Dincolo de modă, gulerul amplu avea, poate, și rolul de a corecta un gât considerat puțin prea lung. Umerii sunt acoperiți, se pare, nu de o cămașă, ci de o eșarfă de mătase albă, ale cărei părți sunt trecute una peste alta.

Rochia elegantă, de culoare albastru-cobalt, cu decolteu amplu („*en bateau*”) și cu umeri amplii (mâneci „*en gigot*”), este de model occidental. Aceasta este strânsă la mijloc cu un cordon lat, de culoare neagră, încheiat în față cu o cataramă, ce pune în evidență talia subțire. Pe brațe, doamna poartă un prețios șal indian, alb, cu capetele înflorate, potrivit gustului epocii.

Vestimentația doamnei pare, la prima vedere, o combinație de elemente occidentale și orientale, așa cum se putea întâlni în acest mediu provincial de la Porțile Orientului. În realitate, doamna este „la zi” cu moda din marile capitale apusene, în care Orientul era bine receptat, iar genul acesta de „turbane” și de șaluri de cașmir făceau modă, fiind asortate exact la același tip de rochii.

Safta Cantacuzino păstrează misterul asupra identității sale. Se pare că ea a fost soția marelui vistiernic Ilie Canta. Un portret de tinerețe al lui Iliaș Canta se păstrează în colecțiile Pinacotecii ieșene, făcând parte din aceeași donație a lui Iancu Codrescu⁴⁴. Acest Ilie Canta era fiul logofătului Ioan Canta (cronicarul), făcând parte dintr-o ramură

⁴⁰ Datarea portretului după vestimentație nu este suficientă pentru a fi relevantă. Lucrarea nefiind semnată, ar putea fi și o copie executată de Stawski, prin anii 1840-1850, după un portret mai vechi, realizat de el, sau de alt artist.

⁴¹ Cf. Adrian Silvan-Ionescu, *Stiluri în podoaba capilară din România modernă (1790-1920)*, în „Muzeul Național”, XVIII, 2006, p. 48 și fig. 8.

⁴² „Între anii 1825-1835, părul era împărțit la mijloc de o cărare și era frizat în cărlionți cilindrici, ca niște sărmăluțe, plasați orizontal sau oblic de o parte și de alta a creștetului, lăsând ceafa goală, restul părului era adunat de la spate într-o mare buclă ridicată, țanțoș, și depășind circumferința capului, pentru a evidenția florile naturale sau false, ce erau înfipite în ea. Adesea era un turban lejer legat în jurul creștetului (Adrian Silvan-Ionescu, *Modă și societate urbană*, București, Editura Paideea, 2006, p. 405).

⁴³ Vezi și Adrian Silvan-Ionescu, *Stiluri în podoaba capilară*, p. 48 și fig. 5.

⁴⁴ *Portretul lui Iliuță Canta*, ulei/pânză, 65x53,5 cm, Muzeul de Artă Iași, inv. 177; vezi Minola Iuțș, *op. cit.*, p. 36, planșa nr. 15 și p. 155.

secundară a familiei, Canta-Șerbești (jud. Neamț), fondată de bunicul său, Tudor Canta mare stolnic⁴⁵. Aceasta era o subramură a Cantacuzinilor de la Deleni-Hârlău (jud. Iași). Nu se știe însă din ce familie provenea Safta. Pe de altă parte, dacă este numită „postelniceasă”, ar fi trebuit să fie soția marelui postelnic Ioniță, fratele lui Iliș; acestuia i se cunosc însă alte două soții: Ecaterina Paladi și Anița Hurmuzachi. Dacă între frații Ioniță și Iliș Canta nu era o diferență mare de ani, această Safta Cantacuzino se poate să fi fost prea în vârstă, pe la 1835, pentru a fi doamna din portretul lui Stawski.

Personajul din tablou ar putea să corespundă cu cineva din generația următoare a aceleiași ramuri Canta-Șerbești (Deleanu). Este vorba despre *Elisabeta* (Elisafta/Safta?) fiica mai mare a lui Ioniță Canta și a celei de-a doua soții, Anița Hurmuzachi. Aceasta Cantacuzină s-a măritat cu un alt Cantacuzin, din cealaltă ramură a familiei: Alexandru Cantacuzino-Pășcanu (1786-1832). Cei doi s-au căsătorit prin 1810, căci prin 1812 li s-a născut deja primul copil. După patru fete, a apărut și un fiu, născut în 1829: Ioan „Zizin”, cel care a devenit director general al Teatrelor, cunoscut din anturajul doamnei Elena Cuza. Această „Elisafta” era născută înainte de 1790⁴⁶ și ar avut 45-50 de ani în momentul în care Stawski a pictat tabloul. Nu se știe însă dacă soțul ei a avut și rangul de postelnic, pentru a îndeplini toate criteriile personajului căutat. Probabil că nu ar trebui să ne împiedicăm prea mult de rangul de „postelniceasă” căutând un soț care să fi exercitat dregătoria de postelnic. Acesta era și un titlu onorific pentru boierii din marile familii care nu au ajuns să dețină funcții publice⁴⁷.

Presa vremii a păstrat o știre care ar putea implica personajul de față: gazeta „Albina Românească” făcea cunoscut că, la 18 septembrie 1838, a avut loc „concert în casa vornicesei Safta Cantacuzino, dat în 18 septembrie de Roger, violonist al Operei comice din Paris⁴⁸. Safta era soția marelui vistiernic Ilie Canta, fiul cronicarului Ioniță Canta. Nu știm însă dacă vorniceasa și postelniceasa purtătoare ale acestui prenume erau una și aceeași persoană.

Un alt portret feminin, denumit generic *O cucoană bătrână*, făcea parte din aceeași donație a lui Iancu Codrescu⁴⁹. Lucrarea nu este semnată, nici datată de autor. A fost atribuit lui Stawski, în 1978, tot de către doamna Virginia Vasilovici. În vechiul inventar al Pinacotecii, publicat de Octav Minar, lucrarea figurează ca: Anonim, *O femeie bogată cu tulpan negru pe cap*⁵⁰. Lucrat fin, în tehnică lisă, portretul este prezentat cu o lumina din față, sensibil dozată.

De această dată, subiectul este o femeie în vârstă, cu fața palidă și obraji trași, dar cu ochi mari, încă vioi. Probabil că avem în față o văduvă, dacă nu cumva preferința pentru tonurile închise se datorează vârstei mai înaintate⁵¹. În orice caz, veșmintele par a fi cele de folosință zilnică și nu eleganta ținută de ocazie. Tabloul este dominat de tonurile închise,

⁴⁵ Vezi Ion Mihai Cantacuzino, *O mie de ani în Balcani. O cronică a Cantacuzinilor în vâltoarea secolelor*, București, Editura Albatros, 1996, Planșa VII (Moldova).

⁴⁶ Mama sa, Anița Hurmuzachi, a murit în 1792, după ce a mai născut doi copii.

⁴⁷ De exemplu *postelnicul* Ioan Cuza, tatăl Domnitorului Unirii, care nu a deținut dregătoria publică.

⁴⁸ „Albina Românească”, IX, nr. 73, din 15 septembrie 1838, p. 308.

⁴⁹ *O cucoană bătrână*, ulei/pânză, 55x 47 cm, Muzeul de Artă Iași, inv. 176.

⁵⁰ Octav Minar, *Pinacoteca Națională din Iași*, Ministerul Cultelor și Artelor, București, 1926, p. 42.

⁵¹ Un portret de văduvă, care reprezintă o bună analogie pentru luctarea lui Stawski, a fost reprodus pe coperta cărții lui Dan Horia Mazilu, *Văduvele sau despre istorie la feminin*, Editura Polirom, Iași, 2008.

dar pictorul se folosește de același efect al gulerului alb, pentru a dirija atenția privitorului pe fața personajului. Gulerul alb, dublu, este lucrat cu mare delicatețe; umbrele fine ale onduleurilor dau naturalețe acestei piese vestimentare, iar marginile ajurate au fost pictate cu deosebită acribie (Fig. 5).

Doamna poartă pe cap o bonetă din muselină neagră, fiind legată pe sub bărbie cu o eșarfă de aceeași culoare, astfel încât nu i se vede deloc părul, semn de decență la femeile în vârstă. Acest mod de „îmbrobodire” pune în evidență ovalul feței. Rochia este de culoare albastru-cobalt, foarte închisă. De altfel, este remarcabilă arta cu care pictorul reușește să dea relief și să facă vizibile faldurile hainelor negre, o adevărată încercare pentru orice artist. Pe umeri, bătrâna poartă un șal negru, ce are spre capete mici buchețele de flori roșii cu frunzulițe verzi. Ca un specific al pictorului, și de această dată el evită să picteze mâinile personajului; faptul ar putea fi explicat și prin aceea că, la vârsta respectivă, mâinile, oricât de expresive, nu ar fi avantajat modelul; probabil că acestea ar fi apărut înmănușate.

Portretele provenite de la Epitropia Sf. Spiridon

Aceste două portrete au intrat în colecția Muzeului de Artă din Iași în anul 1948, fiind aduse de la Epitropia Sf. Spiridon din Iași. Ambele sunt semnate de pictor și sunt primele lucrări sigure ale lui Stawski intrate în colecțiile publice. Amândouă sunt iscălite în aceeași manieră, cu litere capitale: „STAWSKI”. De aceea ele au folosite ca etalon pentru definirea stilului specific al pictorului, în vederea stabilirii paternității celor două portrete feminine analizate mai sus.

Cele două efigii masculine făceau parte dintr-o amplă colecție de portrete de voievozi moldoveni ce se păstra, înainte de război, la sediul Epitropiei Sf. Spiridon din Iași. Se știe că această colecție a fost donată Spiridoniei, la 1855, de vornicul Iordachi Beldiman.

Din păcate, cele două portrete nu sunt lucrări contemporane, pictate după modele vii, ci reconstituiri istorice după opere mai vechi, adaptate însă la tehnica picturii de șevalet. Ele exemplifică un alt capitol din opera lui Stawski, și anume „pictura istorică”. Domeniul se anunța cam arid, portretele-efigie de domnitori fiind un gen ce nu lasă prea mult loc expresivității și creativității, dar pictorul a găsit aici o anumită libertate de exprimare și de manifestare a stilului propriu, dincolo de gusturile îndoielnice ale vreunei comanditare, care să îi impună reveniri și rectificări străine spiritului acestui artist. În plus, aceste portrete mai prezintă avantajul de a data din perioada de maturitate artistică a lui Stawski.

Cele două portrete au avut un destin diferit: în vreme ce chipul lui Antioh Cantemir a intrat în circuitul public încă din epoca expunerii sale la Spiridonie, portretul prințului Ipsilanti a rămas o imagine necunoscută, proaspătă chiar și în ziua de astăzi.

Antioh Cantemir, fratele principelui-cărturar Dimitrie Cantemir, a domnit de mai multe ori în Moldova, între anii 1695-1707⁵². Portretul acesta a fost reprodus (alb-negru) de

⁵² Portretul domnitorului *Antioh Cantemir*, ulei/pânză, 59,5x46 cm, Muzeul de Artă Iași, inv. 115. Autograful și data sunt mai greu lizibile. Anul citit anterior pe acest portret este 1852.

N. Iorga în albumul *Domni români după portrete contemporane*⁵³. Față de chipul zugrăvit la Mănăstirea Mera (jud. Vrancea), necropola Cantemireștilor, în stilul destul de rudimentar al epocii, portretul realizat de Stawski prezintă numeroase calități artistice.

În vreme ce bustul personajului este reprezentat din față, chipul domnitorului este surprins privind spre umărul său drept. Bretonul foarte scurt, ca și bărbuță, par a fi de inspirație romană, antică, dar mustața lungă și subțire urmează, se pare, modelul „scitic”, care a făcut modă în rândurile nobilimii leșești din veacul al XVII-lea. Tenul foarte fin, trandafiriu, amintește, de asemenea, de un specific fizionomic polonez. Foarte interesant este modul în care pictorul aplică luminile pe chipul voievodului, conferindu-le un interesant efect de sidef. Aceste caracteristici au fost considerate ca fiind caracteristice stilului lui Ludovic Stawski (Fig. 6).

Vestimentația domnitorului, frumos realizată, este pur fantezistă și deci lipsită de valoare documentară. Antioh vodă poartă o haină albă cu găitane din galon auriu, decorate cu ciucuri spre exterior; aceasta pare a fi de inspirație poloneză sau ungurească, fără mare legătură cu veșmintele tradiționale ale domnitorilor moldoveni. Albul a devenit culoare domnească mai târziu, pe la sfârșitul veacului al XVIII-lea și mai ales în cel următor. Alături, peste umărul drept, o cușmă de blană cu fundul de postav alb, împodobită cu un frumos panaș de egretă, completează uniforma domnitorului. Mantia domnească, în loc să fie roșie, este aici de culoare albastru-închis (cobalt), nuanța preferată a lui Stawski. Domnitorul are la gât un mic guler blană de culoare închisă (samur?), delicat ca realizare tehnică. Mantia este închisă cu o broșă de aur în care este montat un diamant de dimensiuni apreciabile. Modul în care este redată această bijuterie, prin punere în evidență a strălucirii aurului și a străveziului diamantului, este de asemenea remarcabil.

Publicând acest portret, N. Iorga arăta că „la Muzeul Sf. Spiridon din Iași, Antioh apare însă altfel, destul de asemenea cu portretul de bătrânețe al fratelui său Dimitrie. Pare autentic”. Iorga arată că portretul din albumul său a fost preluat „după o pânză modernă din Muzeul Sf. Spiridon, realizată probabil după o frescă”(!)⁵⁴. Modelul acestui portret este, aproape sigur, o gravură de A. Osipov intitulată *Cneazul Dimitrii Constantinovici Kantemir*⁵⁵ (Fig. 7). Datorită neasemănării cu celelalte portrete ale lui Dimitrie Cantemir, Iorga înclină să creadă că portretul îl reprezintă, de fapt, pe fratele mai mare al acestuia, Antioh vodă Cantemir, chiar dacă în imaginea gravată personajul are pe piept un medalion oval cu chipul țarului Petru I, la curtea căruia a fost refugiat Dimitrie și nu Antioh. Acest medalion nu a mai fost reproduș în portretul pictat.

Galeria portretelor de voievozi de la Epitropia Sf. Spiridon a reprezentat un amplu proiect patriotic, înfăptuit într-o epocă de făurire a spiritului național, rămas aproape necunoscut astăzi. Acesta va fi subiectul unei cercetări viitoare. Nu cunoaștem gradul de implicare a lui Ludovic Stawski în proiectul de recuperare a chipurilor voievozilor din *Panteonul* național, întrucât majoritatea portretelor din seria amintită nu sunt semnate. Doar o analiză stilistică detaliată va putea aduce noi contribuții pe această line. Sunt însă

⁵³ N. Iorga, *Domni români după portrete și fresce contemporane*, Comisiunea Monumentelor Istorice, Sibiu, Editura și tiparul Krafft & Drotleff S.A., 1930, planșa 141 (reprodus, alb-negru, portretul din Muzeul Sf. Spiridon).

⁵⁴ *Ibidem*, p. XIII.

⁵⁵ *Ibidem*, planșa 152.

indicii că, în acei ani, Stawski a primit și alte comenzi, el angajându-se să picteze unele portrete de voievozi din amintita serie. Urme ale acestei activități s-au păstrat în colecțiile Academiei Române, sub forma de schițe și lucrări de grafică. Meritul de a fi identificat și semnalat două desene din această categorie îi revine lui George Oprescu, în lucrarea sa despre grafica românească, publicată în 1942.

George Oprescu arăta că la Academia Română se păstrează două desene de Stawski, datate 1853. „Unul este un portret al lui *Alexandru Constantin Moruzi voievod*, în creion și tuș, de formatul unei miniaturi. Cealaltă, tot un portret, reprezintă pe *Ioan Sandu Sturza*, în creion, cu oarecare accente de guașe (barbă, pe față și pe veșmânt). Și unul și altul poartă frumosul costum boieresc de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor, adică giubea, căptușită cu blană și caucul, tot de blană, cu fundul alb. Cum însă este vorba de personajii ce nu mai erau în viață la 1853, miniaturile au trebuit să fie copiate după portretele mai vechi, ceea ce explică nesiguranța desenului și neîndemânarea artistului”⁵⁶. Cel puțin acesta din urmă ar putea să fie o schiță pentru unul dintre portretele de la Spiridonie.

Într-o lucrare recentă, Adrian-Silvan Ionescu scria despre Stawski că „a onorat și cererile de portrete, uneori fără a avea în față modelul, așa cum a fost situația cu acela, postum, al mitropolitului Veniamin Costache, sau cele ale domnitorilor Antioh Cantemir, Alexandru Ipsilante sau Constantin Racoviță”⁵⁷. Un frumos portret al mitropolitului Veniamin Costache, de dimensiuni mari, lucrare nesemnată, se află în depozitul de patrimoniu al Mitropoliei Moldovei, de la Mănăstirea Golia din Iași. Despre un portret al domnitorului Constantin Racoviță semnat de Stawski, nu avem cunoștință. Ar putea fi portretul din seria de la Spiridonie, existent și astăzi, dar nesemnat de autor.

Deși nu este un portret de voievod, la fel de interesantă este și figura prințului *Alexandru Ipsilanti*, lucrare rămasă necunoscută istoricilor⁵⁸. În mod practic, portretul nu putea să facă parte din galeria domnitorilor Moldovei. Cu toate acestea, el a fost realizat și inclus în galeria de la Epitropia Sf. Spiridon. Faptul că lucrarea are aceleași dimensiuni și este realizată în același stil arată că ea a fost comandată de la început pentru a face parte din această serie și nu a ajuns întâmplător aici. Acesta nu este un portret contemporan, „după natură”, căci Stawski a venit în capitala Moldovei la un deceniu după acțiunea lui Ipsilanti. Pictorul trebuie să fi avut însă ca model un portret contemporan personajului, ceea ce conferă o valoare documentară acestei opere.

Portretul este semnat și datat: „Stawski (1)858”⁵⁹, în stânga personajului, sub gulerul mantiei. Tabloul reprezintă un portet-efigie, de factură academistă, al prințului Alexandru Ipsilanti, conducător al *Eteriei grecești*, fost general în armata rusă și aghiotant al țarului. El era fiul lui Constantin vodă Ipsilanti și nepotul lui Alexandru Vodă Ipsilanti.

Ipsilanti este înfățișat din trei-sferturi, bustul fiind amplasat pe un fond gri-verzui. Chipul personajului are trăsături de o finețe deosebită, lăsând impresia că modelul de care s-a servit pictorul a fost o miniatură pe fildeș. Efectul de sidef al luminilor ce îi conturează

⁵⁶ G. Oprescu, *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, vol. I, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1942, p. 61-62.

⁵⁷ Adrian Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea*, p. 54.

⁵⁸ *Alexandru Ipsilanti eteristul*, ulei pe pânză, 59,5x46,5 cm, Muzeul de Artă Iași, inv. 116.

⁵⁹ V. Vasilovici, *Valori de artă românească. Catalog (Achiziții din ultimele două decenii, 1951-1970)*, Muzeul de artă din Iași, 1971, p. 35.

trăsăturile feței este mai estompat decât în portretul anterior. Fruntea înaltă, afectată de calviție, este încadrată de șuvițe de păr. Pentru un grec, surprinde faptul că prințul Ipsilanti are ochii albaștri; aceasta ar putea fi o moștenire de familie, deoarece bunicului său omonim, Alexandru Ipsilanti, domn al Moldovei, în portretul aflat în colecția aceluiași Muzeu, are de asemenea ochi albaștri.

Prințul poartă o tunică neagră, închisă la gât, decorată cu brandenburguri argintii. De sub gulerul tunicii se ridică spre obraji colțurile înalte și tari ale cămășii albe, susținute în această poziție și de o legătură de mătase neagră, petrecută de mai multe ori în jurul gâtului, după moda epocii. De pe umărul stâng coboară pe piept o bandulieră neagră, pe care este amplasat însemnul *cap de mort* (nu știm dacă acesta era locul uzual de afișarea simbolului amintit). Pe celălalt umăr se sprijină o pelerină albă, amintind de toga antică, atât prin falduri cât și prin faptul că aceasta înfășura cu totul mijlocul personajului⁶⁰ (Fig. 8, 9). Fireturile albe, brodate pe uniformă, identifică calitatea sa de comandant suprem al Eteriei (uniformele obișnuite aveau fireturi negre). Mantia albă, purtată pe umăr, este un însemn princiar. Culoarea albă devenise un apanaj al Domniei în epoca fanariotă; doar beizadelele aveau privilegiul de a purta veșminte de culoare albă, căci aceasta era rezervată familiei domnitore⁶¹.

Uniforma lui Alexandru Ipsilanti a fost lucrată la Iași, deoarece el a venit de peste Prut și a intrat în capitala Moldovei îmbrăcat în uniforma de general al armatei ruse⁶² și nu de *mavrofor*, cum îl arată o cunoscută ilustrată policromă de propagandă filo-elenă.

Nucleul armatei eteriste, „Batalion Sacru”, era alcătuit din așa numiții „mavrofori” (purători de haine negre)⁶³. În februarie 1821, în tabăra eteriștilor de lângă mănăstirea Galata, au apărut pentru prima oară caftanele scurte, negre și căciulile la fel, cu cap de mort brodat în fir de argint⁶⁴. Potrivit vornicului Alecu Beldiman, cei dintâi eteriști sosiți de la Odessa, aveau o uniformă proprie („*Oameni vrednici și de cinste, toți într-un fel îmbrăcați/ce mai mulți erau pedestri și unii neînarmați*”). După acest model s-au confecționat la Iași haine ostășești, din postavurile oferite de negustorii greci simpatizanți ai mișcării. Postavurile folosite erau de bună calitate, aduse de la Lipsca (Leipzig) („*Lipscanii neguțătorii, cei ce erau eteriști/ Postavul de prin dughene îl trimeteau nesiliți/ Cămara orânduiește toți ovreii croitori/A straielor Eteriei ei să fie lucrători/ Silă le fac foarte mare zi și noapte a lucra/ Câte se găteau din straie, îndată le îmbrăca*”).

⁶⁰ *Scurtă istorie a artelor plastice în RSR*, II, sec XIX, 1958, p. 45; Virginia Vasilovici, *op. cit.*, p. 35, Adrian Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică oficială din România în secolul XIX*, p. 52-53.

⁶¹ Adrian-Silvan Ionescu, *Politică și modă la cumpăna secolelor XVIII-XIX*, în *AIIAI*, XXXIII, 1996, p. 63. O poruncă a fost dată în acest sens la 1817, în Muntenia, de către Gheorghe Caragea Vodă: „atlasul cel alb și fețele albe de giubele, binișuri și de alte haine ce se îmblănesc (fie măcar de orice materie), este o față dată spre purtare numai obrazelor cărăra le vor fi încredințate domnii și oblăduiri de noroade..., iată dar și domnia mea le poprim cu totul de a nu le purta nimeni altul atlasurile albe, însă nici într-un fel de haină...” (Al. Alexianu, *Mode și veșminte din trecut*, II, București, Editura Meridiane, 1987, p. 267).

⁶² *DIR. Răscoala din 1821*, vol. V, I. P. Liprandi, *Note*, p. 482. vol. I, p. 205 (mărturia generalului Ivan Inzov); vol. V, p. 282 (Liprandi).

⁶³ Al. Alexianu, *Mode și veșminte din trecut*, vol. II, București, Editura Meridiane, 1987, p. 190-193.

⁶⁴ *DIR. Răscoala din 1821*, vol. V, p. 284.

După o altă mărturie din epocă, uniforma lui Ipsilanti și a întregii sale suite se compunea: „dintr-o *venghercă* de postav negru cu găitane de șnur negru, pantaloni negri (de călărie) și centură neagră de arnăut, cu cocardă tricoloră, eșarfă de mătase roșie și la brâu două pistoale. Pe cap purtau chivere cu fund răsfrânt în jos ca și pe mâneca ilicelor brodate cu fir, „cap de mort”, semnificând hotărârea lor de a-și asuma sacrificiul suprem pentru patrie”.

Potrivit relatării lui Liprandi, șef al serviciilor secrete rusești, prințul Alexandru Ipsilanti a ajuns în Focșani la 6 martie 1821, unde a poposit șase zile „în nehotărâre”, așteptând să i se alăture și alți voluntari greci din Moldova. „Aici a pus el bazele pentru formarea *Batalionului Sacru*, în care intrau doar tineri de neam pur grecesc, venind din diferite universități și alte școli. Comandantul acestui batalion trebuia să fie însuși prințul dar, din motive necunoscute, el a amânat mereu să ia comanda acestui batalion⁶⁵”.

Înfățișarea lui Ipsilanti în această uniformă avea o încărcătură simbolică pentru nostalgia Eteriei din deceniile următoare. Prințul Ipsilanti a evitat mereu să se pună în fruntea mavroforilor; este posibil ca, în realitate, el să nu fi îmbrăcat această uniformă.

Ultimele achiziții la Muzeul de Artă

În deceniile care au urmat, la Muzeul de Artă din Iași au fost achiziționate noi portrete realizate de Stawski: două lucrări, ambele semnate și datate. Este vorba despre o miniatură și un portret de grup, de mari dimensiuni. Pe lângă certitudinea paternității, ele aduc o nouă optică și adaugă noi dimensiuni operei artistice a lui Ludovic Stawski. Acestea au ajuns la cunoștința publicului printr-un *Catalog* publicat de Virginia Vasilovici⁶⁶. În privința semnăturilor, partea interesantă este aceea că ele sunt foarte diferite de cele aflate până atunci în patrimoniul muzeului, dar asupra acestui aspect vom mai reveni.

Autoportretul ocupă un loc special în opera pictorilor din toate timpurile. Acest gen de lucrări propagă imaginea artistului despre sine și concentrează, de obicei, trăsăturile de stil cele mai caracteristice, asumate în mod expres de fiecare creator în parte. *Autoportretul* lui Ludovic Stawski (1842) este o lucrare de foarte mici dimensiuni (10,4 x 9 cm), în care pictorul se înfățișează pe el însuși la vârsta de 35 de ani, pe un fond de peisaj romantic (Fig. 10). Lucrarea pune în evidență delicatețea și calitățile de miniaturist ale pictorului⁶⁷. Este un portret făcut pentru a fi oferit sau chiar purtat de cineva drag, chiar dacă pe verso nu poartă o dedicație, ci e semnată și datată, în creion: „*L. Stawski, par soi-même. 1842. Iassy*” („*de el însuși*”) (Fig. 11). Această scurtă însemnare ne arată un Stawski nu doar vorbitor de franceză, ci obișnuit să gândească în această limbă, chiar în intimitate.

Nu ne este cunoscută acea persoană specială căreia pictorul i-a oferit acest portret și nici traseul urmat mai târziu de mica lucrare. Se știe doar că micul portret provine de la

⁶⁵ *Ibidem*, p. 287.

⁶⁶ V. Vasilovici, *Valori de artă românească*, p. 35.

⁶⁷ Ludovic Stawski, *Autoportret*, tempera/carton, 10,4x9 cm, Muzeul de Artă Iași, inv. 921. Vezi și Virginia Vasilovici, *Valori de artă românească. Catalog (Achiziții din ultimile două decenii, 1951-1970)*, Muzeul de artă din Iași, 1971, nr. cat. 12, p. 35 (reproducere la p. 103); Maria Hatmanu, *Autoportretul în pictura românească*, Iași, 1976, nr. cat. 4, p. 30.

doamna Aurora Costăchescu din Iași. Este vorba despre Aurora-Margareta Dumitrescu, măritată cu profesorul Mihai Costăchescu, cunoscutul editor de documente medievale, care a lăsat familiei și un valoros tezaur de acte vechi⁶⁸. Deci, autoportretul provine, de fapt, din colecția Costăchescu.

Adrian-Silvan Ionescu arăta că pictorii peregrini de la noi, între care și L. Stawski, erau factori ai occidentalizării și ai modelării noilor criterii estetice; „erau toți oameni eleganți, stilați, de lume, companii agreabile și căutate de societatea înaltă a capitalelor noastre”. „erau arbitri ai modei, ale căror păreri și indicații erau urmate cu sfințenie, iar noile veșminte în care apăreau țineau locul jurnalului de modă ce încă nu apăruse aici”⁶⁹. Stawski era și un poliglot, după cum am văzut; în afară de franceză ședea în granițele Imperiului Habsburgic trebuie să îl fi făcut și vorbitor de germană. Probabil că era vorbitor de limbă poloneză și în mod sigur de limbă română. Aceste abilități îl făceau pe pictor să se miște cu dezinvoltură în lumea saloanelor aristocratice din vechea capitală a Moldovei.

În acest *autoportret* Stawski se reprezintă pe sine într-o atitudine căutată, zugrăvinduse până în talie, întors trei-sferturi spre dreapta și având capul orientat spre stânga. Are pieptul scos ușor în față, capul drept și umerii în poziția „corectă”. Imaginea ne dezvăluie o persoană gracilă, de o finețe și o sensibilitate aparte. „Poza” adoptată pentru acest portret este oarecum rigidă, specifică acestei perioade de început a artei portretului din Țările Române.

Bărbatul pare mai tânăr decât vârsta sa reală (35 de ani); are ochii de un albastru spre gri și părul brunet, ondulat și destul de rebel, pe care se străduiește să îl disciplineze într-o pieptănătură reținută. Mustăcioara răsucită și „musca” ce ține loc de barbișon îi conferă un aer tineresc. Pictorul poartă o redingotă neagră, cu revere de catifea, având mânecile înguste, potrivit modei epocii. Sub redingotă, Stawski îmbracă obișnuita vestă cu revere întoarse, aici de culoare maro (vișinie?), înviorată de picățele roșii și albastre. De aceeași culoare este și legătura petrecută de mai multe ori în jurul gâtului, după moda epocii. Se observă lanțul decorativ al ceasului de buzunar, accesoriu care completa ținuta obligatorie a unui om de lume. Stawski se înfățișează șezând, cu caietul de schițe pe genunchi și cu penelul în mână, instrumentul ocupației sale, zugrăvind practic un statut social, o profesie, mai mult decât o persoană. Merită atenție instrumentul de desenat, care nu pare a fi o pensulă, ci mai curând o tijă în care se poate fixa vârful de grafit pentru desen. Un caiet de schițe, precum cel din imagine, trebuie să fi existat și în realitate, precum în cazurile cunoscute ale lui Giovanni Schiavoni și Mauriciu Loeffler. Dar un asemenea prețios document nu a ieșit la iveală până acum.

Noutatea este dată de decorul natural din fundal, ce surprinde un peisaj specific împrejurimii Iașilor. Este singura lucrare a lui Stawski, cunoscută până acum, care apelează la o asemenea soluție artistică. Putem remarca faptul că decorul natural nu este deloc unul formal, ci chiar avem un mini-peisaj care dezvăluie o altă latură neexplorată a artistului, aceea de peisagist. Segmentul de natură este bine decupat, iar perspectiva este realizată atât prin succesiunea de planuri, cât și prin estomparea culorilor sau virarea spre albastru a

⁶⁸ Mihai Costăchescu. *Corespondență*, volum editat de Dumitru Ivănescu, Virginia Isac și Sorin D. Ivănescu, Academia Română, Institutul de Istorie „A. D. Xenopol”, Editura Junimea, Iași, 2003, p. 18.

⁶⁹ Adrian-Silvan Ionescu, *Politică și modă la cumpăna secolelor XVIII-XIX*, p. 70.

tonurilor. Avem în față un artist care pare să mai fi încercat asemenea experiențe. Opțiunea pentru decorul natural este tipică pictorilor romantici, care experimentează acum pictura în aer liber („*plein air*”) practică mai târziu de impresionisti. În prim-plan se disting două trunchiuri de mesteacăn, cu scoarța albă și frunze mărunte, arbore specific peisajului nordic, rusec. Mestecenii nu făceau parte din peisajul natural al Iașilor, fiind întâlniți doar în diverse grădini boierești, unde erau cultivați special, ca arbori decorativi. Nu este exclus să existe aici și o nostalgie a Poloniei natale, unde mesteceni ca aceștia erau la ei acasă.

În această etapă a carierei sale, artistul chiar cultiva un interes special pentru pictatul în aer liber: tot în 1842 el a realizat cunoscuta *Panoramă a Iașilor*, lucrare prin care se identifică, de obicei, în peisajul artistic al epocii. *Veduta* nu are același aer romantic, ci mai curând un caracter narativ, cu interes pentru pitoresc și chiar accente de umor. Nu este exclus ca, în cursul hoinărelilor de pe dealurile Iașilor, să fi reîncolțit în mintea pictorului gândul de pribegie: planul călătoriei spre Orient pe care o va încerca în 1845.

Un loc aparte în creația lui Ludovic Stawski îl deține **Portretul Familiei Bucur** (1848), pictură de dimensiuni mari. Această lucrare a devenit cunoscută deoarece făcea parte din expoziția permanentă a Muzeului de Artă din Iași⁷⁰. Tabloul a fost achiziționat în 1956 de la doamna Elvira Botez din București, fiind, probabil, o moștenire de familie⁷¹. Această operă a fost inclusă în categoria Tezaur, prin ordinul de clasare 2114, din 29 martie 2010, la poziția 17.

Inițiatorul portretului de grup în pictura moldovenească este considerat Niccolo Livaditi. Pe lângă lucrările cunoscute, recent au fost semnalate și alte opere de acest gen, datorate pictorului italian⁷². Livaditi apare și ca singurul practicant al acestui gen de compoziții în peisajul artelor plastice din Moldova. De aceea portretul *Familiei Bucur* realizat de Stawski, după o formulă compozițională proprie, originală, este demnă de interes (Fig. 12).

Istoricul de artă Andrei Cornea a găsit în acest portret un exemplul perfect pentru a-și argumenta teoriile privitoare la pictorii „primitivi” de la jumătatea secolului al XIX-lea; de aceea el acordă acestei o atenție specială. Autorul remarca faptul că, „Spre deosebire de portretele individuale,... în portretele colective au întâietate trăsăturile *pseudo-primitive*: isocefalie, predominanța linearului asupra clarobscurului, etc.”⁷³. Un fenomen asemănător întâlnim și la polonezul Ludovic Stawski, mult mai arhaic prin aceleași aspecte, în portretul său colectiv *Familia Bucur*, decât în unele dintre portretele sale individuale⁷⁴. În general se poate afirma că în toate portretele de grup trăsăturile „pseudo-primitive” apar mai manifest, în timp ce prezența lor în restul lucrărilor poate admite, câteodată, eclipse, nu fundamentale, dar oricum de luat în considerație”.

⁷⁰ *Familia Bucur*, ulei/pânză, 1120 × 960 cm, Muzeul de Artă Iași, inv. 673. Semnat și datat dreapta mijloc cu alb: *Lc Stawski 848*. Vezi și Virginia Vasilovici, *Valori de artă românească*, p. 35, nr. 13.

⁷¹ Elvira Botez, din București, fusese soție de colonel, iar din căsătorie nu au rezultat copii. Doamna a fost, se pare, președinta Societății pentru Protecția Copilului. Presa bucureșteană din anii '70 a marcat momentul în care longeviva doamnă a împlinit vârsta de 100 de ani. Aceste indicii ne-au fost oferite de o persoană omonimă, Prof. Dr. Elvira Botez de la Academia Română – Filiala Cluj Napoca.

⁷² Sorin Iftimi, Corina Cimpoeșu, Marcelina-Brândușa Munteanu, *op. cit.*

⁷³ Andrei Cornea, „*Primitivii*” *picturii românești moderne*, București, Editura Meridiane, 1980, p. 55.

⁷⁴ *Ibidem*. Portretul este reprodus în volum, fig. 11.

Membrii familiei sunt zugrăviți pe un fundal care nu este cel neutru, cu care ne-a obișnuit Stawski, ci preia un element din vechile portrete „de aparat”: draperia amplă, cu falduri și șnururi cu canafi decorativi, care nu este însoțită, însă, și de obișnuita coloană clasică. Culoarea roșie a draperiei abia se distinge în atmosfera întunecată a tabloului, fără a face concurență cromaticii persoanelor din prim-plan.

Personajele sunt surprinse în atitudini oarecum rigide, specifice picturii din epocă. Expresiile fețelor sunt convenționale, fără psihologie, caracteristice acestei perioade a începuturilor. În această lucrare este evidentă preocuparea pentru compoziție: fețele celor patru personaje sunt dispuse echilibrat, într-un romb simetric. Izomorfismul fețelor, jocul asemănărilor fizice, lipsa umbrelor, fețele prea albe, sunt semne ale „primitivismului” artistic modern.

Personajul masculin, capul familiei, aflat în stânga imaginii, este reprezentat așezat. Obrazul bărbatului este ras, păstrând doar o mustață, precum boierii de rangul II sau III. Pe cap acesta are un fes oriental de culoare roșie, cu fundul negru. Este un fes boieresc și nu o tichie de negustor balcanic, cum s-ar putea crede⁷⁵. Bărbatul păstrează vestimentația orientală care vorbește despre poziția sa socială: anteriorul în dungi verticale (dominantă fiind culoarea roșie), obișnuitul taclit din șal prețios de cașmir indian, cu decorațiuni florale fine, iar deasupra giubeaua de postav verde cu un guler lat, dintr-o blană neagră (vulpe neagră?), foarte scumpă. Lipsa bărbii și culoarea verde a giubelei ar indica un boier de rangul al doilea. Doar legătura albă de la gât, rulată de mai multe ori în jurul grumazului și înnodată în față, este un însemn vestimentar occidental, ce ține de noua modă⁷⁶. Bărbatul poartă pe unul din degete doar un inel cu o piatră neagră, care avea, probabil, și rolul de sigiliu personal.

Fața doamnei Bucur nu are machiaj evident, dar nici umbre. Culoarea foarte albă a chipului considerată un semn de frumusețe, amintește de obiceiul damelor de a se pudra excesiv atunci când pozau pentru un portret (sau de a folosi chiar praf de cretă) pentru a scăpa de umbra supărătoare ce le acoperea gâtul delicat⁷⁷. Pictorul a intervenit apoi pentru a înviora pomeții doamnei cu o tentă de trandafiriu. Albirea feței și estomparea sprâncenelor negre, modificarea formei nasului și finalizarea bărbiei, încadrarea chipului într-un oval aproape perfect, pare să fie rezultatul gusturilor și insistențelor doamnei; credem că modificările au dus la scăderea calității artistice inițiale a portretului feminin. Nu este exclus ca, sub actualul strat de culoare, să se păstreze încă un alt chip al doamnei, așa cum a fost zugrăvit inițial de pictor.

Coafura doamnei, având cărare la mijloc și zulufi verticali (*anglaise*) ce acoperă urechile, este cea numită *à la Sevigné*, la modă în deceniul 1835-1845, anii de tinerețe ai

⁷⁵ Acest tip de fes este purtat de mai toți marii boieri din timpul lui Mihail Sturdza, în ampla pictură realizată de Giovanni Schiavoni la 1837. Cf. Gheorghe Macarie, *Giovanni Schiavoni – un pictor italian la Academia Mihăleană din Iași*, în „Cercetări istorice”, XXVII-XXIX, 2008-2010, Iași, 2011, p. 269-292; Sorin Iftimi, *Portretul principelui sârb Miloš Obrenović de Josef August Schoefft (1835)*, în „Cercetări istorice”, XXX-XXXI, 2011-2012, Iași, 2012, p. 127-153.

⁷⁶ Cf. Adrian Silvan Ionescu, *Modă și societate urbană*, p. 84 (fiu de boier, 1830), 142 (portretul lui Barbu Solacolu din 1832, aflat la Muzeul Național de Artă).

⁷⁷ Adrian-Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică oficială*, p. 266-267, Anexa I.

doamnei portretizate⁷⁸. Buclele „englezești” sunt cam rigide, ceea ce nu avantajează modelul.

Rochia de bal, din catifea albastru-închis (*cobalt*), are un decolteu amplu, cu margini răsfrânte. Umerii nu sunt expuși vederii, fiind ascunși sub țesătura fină, semitransparentă, a unei bluze albe, cu guler răsfrânt, purtate pe dedesubt. Micul decolteu rămas, în formă de „V”, este decorat cu o cruce masivă, cu diamante, având brațele lățite și dublu butonate; aceasta este prinsă la gât cu un foarte fin lănțisor de aur.

Sub decolteu, în partea stângă, o trusă de bal (un *necéssaire* din aur) subliniază destinația acestei rochii, pentru ocazii deosebite. Trusa cuprinde probabil un sigiliu personal, un mic ceas, o cheiță (poate de la o casetă de bijuterii sau corespondență). Capacul ceasului de aur este decorat în email, nu cu *putti*, ci cu doi copii mici, un băiat și o fetiță (identificați prin hăinuțele de culoare roz și albastru); acesta trebuie să fie, desigur, un dar din partea soțului, cu referire specială la cei doi copii ai familiei, portretizați în tabloul mare. Lucirile metalului nobil, nuanțele diferite ale aurului – roșcat sau verzui – sunt detalii prin care se manifestă priceperea deosebită a pictorului în redarea bijuteriilor, calitate mult apreciată în epocă (Fig. 13).

Mâna stângă a doamnei, împodobită cu mai multe inele, ține o batistă dintr-o țesătură albă fină. Pe degetul arătător doamna poartă un inel masiv de aur, cu talonul oval; probabil că este vorba despre un inel sigilar, dar pe talonul său nu se poate distinge o stemă sau vreo monogramă. Pe degetul inelar se pot distinge trei piese diferite, de forma simplă a unei verighete. Cea din mijloc are o inscripție pe smalțul albastru, din care se pot citi doar literele „...ANDEM...” (ultimele două fiind incerte). Descifrarea inscripției de pe inelul albastru ar putea risipi un mic mister. Deosebit de interesantă este brățara de aur, cu forme baroc, împodobită cu pietre prețioase azurii și albe (probabil safire și briliante), ceea ce indică o valoare deosebit de mare a bijuteriilor de acest fel. Pictorul a redat atât de detaliat bijuteriile, încât tabloul poate fi folosit ca sursă pentru studierea podoabelor de preț din epocă.

Spre deosebire de tată, fiul, aflat în pragul adolescenței, adoptă o vestimentație occidentală. Redingota neagră lasă să se vadă vesta caroiată, în culorile maron și albastru deschis. Gulerul înalt al cămășii albe este prins cu o legătură de mătase albastru închis, precum rochia mamei. Expresia „tâmpă” de pe chipul acestei progeneruri – catalogată astfel de Emilia Armeanu – provine de la zâmbetul artificial, care nu se încadrează suficient de bine cu expresia restului feței. Probabil că și acest zâmbet este rezultatul unei modificări solicitate în mod expres de comanditari. Dacă ar fi să găsim o referință culturală, acest zâmbet nefiresc al copiilor familiei Bucur amintește de așa numitul „surâs arhaic” al personajelor (*kouroi* și *korai*) din sculptura greacă antică (sec. VI a. Chr.), expresia altui „primitivism” artistic.

O prezență interesantă este fiica familiei care, în ciuda vârstei fragede, nu este zugrăvită ca o fetiță, cu inocența specifică, ci ca o „mică femeie”. Chipul fetei a suferit mai puține reveniri și modificări decât cel al doamnei și de aceea este mai bine realizat. Au fost estompate și aici sprâncenele, iar gura a căpătat un zâmbet artificial, se pare tot în urma unei corecții. Bluza cu volănașe este excesiv de transparentă și de decoltată. Această vestimentație pune în evidență bijuteriile abundente, lucrate în același stil: cercei, colier,

⁷⁸ Cf. Adrian Silvan Ionescu, *Modă și societate urbană*, p. 404-405.

broșă și brățară. Bijuteriile, cu totul nepotrivite pentru vârsta fetei, provin, probabil, din caseta de podoabe a mamei. Colierul de la gât și brățara de pe mâna fetei sunt lucrate în aceeași manieră ca și brățara mamei. În același stil este și broșa de aur aflată la decolteul fetei, în care este montată o camee antică, de culoare grenă; scena reprezentată pe aceasta pare a fi compusă din două personaje: o femeie, șezând și un copil, probabil un Cupidon încercându-și arcul.

În privința personajelor feminine mai ales, Emilia Armeanu evidențiază „culoarea pielii e redată în nuanțe sedefii, cu unele calități de transparență ce-i sunt caracteristice. De asemenea, în veșminte nu lipsește albastrul închis, cobalt, ca o preferință a autorului”⁷⁹.

În lipsa unei investigații genealogice, plecând de la donatorul portretului, este dificilă identificarea familiei portretizate. Ar putea fi vorba de Nicolae Bucur, amintit în epocă cu rangul de paharnic (1835), cel care a fost făcut spătar, prin decretul domnesc nr. 3168 din 23 decembrie 1847⁸⁰. La 1831, paharnicul Nicolae Bucur era arendașul moșiei Costuleni, de pe Prut, lângă Braniștea domnească⁸¹. În 1832 paharnicul Nicolae Bucur a fost numit în comisia de verificare a întocmirii *Catagrafiei locuitorilor din ținutul Iași*⁸². La 1833, apare o neînțelegere între paharnicul Neculai Bucur și fratele său Iordache Bucur, determinată de posesia moșiei Costuleni, ținutul Iași, proprietatea Mitropoliei⁸³. Faptul că personajul avea o anumită anvergură este sugerat și de faptul că, la 1841, paharnicul Neculai Bucur a cumpărat moșiile din Moldova și Basarabia vândute de domnitorul Țării Românești, Alexandru Dimitrie Ghika⁸⁴.

Un Iordache Bucur apare, la 1857, printre boierii cu rang de spătar⁸⁵. Stolnicul Iordache Bucur era, prin anii 1836-1840, arendaș la Comarna de Jos, tot în fosta Braniște⁸⁶. La 1841, el refuza să cedeze casa, livezile și via de la Comarna, deși exista o decizie a Isprăvniceii în acest sens⁸⁷. În anii 1858-1870 spătarul Iordache Bucur, arendașul moșiilor Chiperești și Țopul, se judeca cu Epitropia Sf. Spiridon, pentru „pagube în posesie”⁸⁸. Este posibil ca acești membri ai familiei Bucur să fie descendenți ai vornicului de poartă Vasile Bucur, cel care a desenat multe planuri de moșii în Iași și împrejurimi, la începutul secolului al XIX-lea.

⁷⁹ ANI, Fond Personal Emilia Armeanu, Mss. 10, f. 6.

⁸⁰ *Marea Arhondologie a boierilor Moldovei (1835-1856)*, întocmită de Mihai Răzvan Ungureanu, Iași, Editura Universității „Alexandru I. Cuza, 1997, p. 42; ANI, Secretariatul de Stat, n.a., 345, f. 129.

⁸¹ *Isprăvnicia ținutului Iași (1828-1860). Inventar arhivistic*, întocmit de Virgil Apostolescu și Ema Apostolescu București, 1984, p. 69, nr. 289. Vezi și Constantin I. Bobulescu, *Satul și biserica din Costuleni din județul Iași*, în *RI*, II, 1916, p. 8-17.

⁸² *Isprăvnicia ținutului Iași*, p. 87, nr. 415. Paharnicul Nicolae Bucur este amintit la Costuleni-Rotari și la 1837, în conflict cu locuitorii de aici (*Ibidem*, p. 415, nr. 2634).

⁸³ *Secretariatul de Stat al Moldovei (1832-1862). Inventar arhivistic*, coord. Gh. Ungureanu, București, 1966, p. 44, nr. 194.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 178-179, nr. 1024.

⁸⁵ Rodica Iftimi, Sorin Iftimi, *Alegătorii Divanului Ad-hoc din Moldova (1857). Un manuscris necunoscut*, în *IN*, nr. X-XII, 2004-2006, 86 p.

⁸⁶ *Isprăvnicia ținutului Iași*, p. 402, nr. 2548.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 562, nr. 3588; vezi și *Secretariatul de Stat al Moldovei (1832-1862). Inventar arhivistic*, p. 178, nr. 1019.

⁸⁸ *Epitropia Generală a Casei Spitalelor Sfântul Spiridon Iași (1824-1948). Inventar arhivistic*, București, 1871, p.89, nr. 376.

Portrete identificate recent

Pe lângă lucrările aflate în colecția Muzeului de Artă din Iași, am avut prilejul de a identifica și alte lucrări de Ludovic Stawski aflate în diverse colecții ieșene. Este vorba despre portretele logofătului Alecu Ghika și ale cărturarului Gheorghe Săulescu, păstrate în original sau în diverse copii, dar care contribuie la o mai bună cunoaștere a operei pictorului polonez.

Portretul logofătului Alecu Ghika, realizat de Stawski, se află la Muzeul de Științe Naturale, cea mai veche instituție de profil din Iași⁸⁹. Faptul că lucrarea a fost păstrată în această colecție se explică prin aceea că logofătul Alecu Ghika a fost membru fondator al Societății de Medici și Naturaliști (1830) și președinte al Societății, între anii 1844-1852⁹⁰. Personajul, de mare notorietate în epocă, este reprezentat în numeroase portrete aflate în colecții publice și particulare, pe care am avut ocazia de a le analiza într-un studiu special⁹¹. Toate portretele din seria amintită erau replici după un model datorat pictorului Josef August Schoefft (1836). Ca simplă observație, notăm că logofătul Alecu Ghika nu i-a făcut lui Livaditi oferta de a-i face un portret; acesta a avut doar ocazia de a executa o copie după portretul zugrăvit de Schoefft, în 1836.

Deși reprezintă același personaj, pe marele logofăt Alecu Ghika, portretul pictat de Stawski nu mai urmează modelul cunoscut. Este un portret după natură, realizat în timpul vieții logofătului, la un deceniu după modelul anterior (Fig. 15). Acesta este conceput, parcă, „în oglindă” față de exemplarele anterioare, marele boier fiind orientat spre stânga; draperia verde și coloana de marmură, atribute ale portretului „de aparat”, sunt și ele transferate pe cealaltă latură a tabloului. Chipul personajului este mai puțin expresiv, părul mai albit, iar barba retezată drept la bază, după un alt model. Asemănarea chipului cu cele din portretul de la 1836 nu este una evidentă. Decorațiile purtate pe piept fiind aceleași, amplasate aproape identic, ne încredințăm că este vorba, fără dubiu, despre logofătul Alexandru Ghika. *Nishan İftihar*-ul nu mai este prins pe fermenele ci dedesubt, la pieptul anteriorului.

Logofătul Ghika poartă un anterior în nuanțe de ocru, pe care decorațiile se disting mai greu. Mâna dreaptă este adusă în dreptul brâului de cașmir indian, sprijinindu-se pe acesta. Este o mână „bărbătească”, pictată fără prea mult rafinament. Haina purtată pe deasupra este de culoare mai întunecată, probabil neagră, căptușită cu atlas alb, după cum se poate vedea la gulerul stâng. Fermeneaua, aflată sub ea, paspoalată cu fir auriu, are aceeași culoare închisă, încât prezența sa este greu de remarcat. Folosirea culorii negre este neobișnuită pentru cromatică orientală, fanariotă. Deși croiala veșmintelor exterioare este orientală, culoarea sobră pare a fi o concesie făcută modei occidentale, tot mai răspândită în capitala Moldovei.

Ca tehnică, acest portret este mai puțin rafinat decât cele realizate de Schoefft sau Livaditi, însă are calitatea de a fi o operă originală, realizată după natură, și nu o copie

⁸⁹ *Portretul logofătului Alexandru Ghika*, ulei/pânză, 95x70 cm, Muzeul de Istorie Naturală Iași.

⁹⁰ *Societatea Medico-Naturistă și Muzeul Istorico-Natural din Iași*. Documente, scripte și amintiri, culese și comentate de N.A. Bogdan, (ed. II, f.a.), Iași, Editura Tehnopress, (ed. I, 1919).

⁹¹ Sorin Iftimi, *Portretele logofătului Alexandru Ghika aflate în colecții din București și Iași*. Schoefft, Livaditi, Stawski, în *IN*, XIII-XV, 2007-2009, p. 203-216.

oarecare. În partea dreaptă jos, pe baza coloanei de marmură, se află iscălitura pictorului: „I. Stawski, [1]845” (Fig. 16).

Portretul poate fi datat, mai exact, în prima parte a anului 1845, deoarece după aceea Stawski se afla la București, după cum am văzut. Bani câștigați pe acest portret au intrat, probabil, în suma necesară pregătirii călătoriei lui Stawski spre Orient.

Portretele lui Gh. Săulescu. Un alt portret a cărui „genealogie” poate fi limpezită este cel al lui Gheorghe Săulescu (1799-1875), filolog și arheolog, fost profesor la Academia Mihăileană. Chipul lui Săulescu, așa cum a rămas el în conștiința publică, se datorează portretului realizat, în epocă, de Ludovic Stawski. Nu s-a păstrat originalul acestei lucrări, sau nu a fost descoperit încă. În colecția Muzeului Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași se află, însă, o foarte bună replică a acestuia⁹². După cum arată chiar însemnarea făcută de pictor pe tablou, acesta este copia unei lucrări mai vechi: „După Stawschi. Copie de C. D. Stahi, Iași, 1888” (Fig. 18). Fiind format la Academia din München, Stahi este recunoscut pentru fidelitatea copiilor pe care le realiza, manifestând o mare scrupulozitate în reproducerea exactă a oricărui detaliu.

Un portret al lui Gheorghe Săulescu, foarte asemănător cu cel din colecția Muzeului Universității, a fost publicat de N. A. Bogdan în monografia orașului Iași⁹³ (Fig. 17). Deasupra umărului drept al personajului portretizat, se află un ornament baroc ce indică faptul că lucrarea înfățișată nu este cea de la Muzeul Universității; credem că reproducerea alb-negru este chiar lucrarea realizată de Ludovic Stawski, astăzi dispărută. În această imagine, Gheorghe Săulescu apare ca un bărbat de 40 de ani, ceea ce înseamnă că Stawski a realizat portretul pe la 1840.

Am mai întâlnit o veche copie a aceluiași portret, aflată astăzi în colecțiile Academiei Române – Filiala Iași⁹⁴. Lucrarea este semnată de pictorul Gheorghe Panaiteanu-Bardasare (1816-1900), primul director al Academiei de Arte Frumoase din Iași (Fig. 19). Chipul este reprodus cu fidelitate, însă corpul, umerii, sunt disproporționat de mari, pentru a-i conferi o anumită monumentalitate. Lucrarea este încadrată în rama veche, originală, care este ea însăși o piesă remarcabilă. Este probabil ca și această lucrare să păstreze precizarea că este o copie după Stawski (în stânga jos, cu roșu), care va putea fi mai vizibilă după scoaterea ramei.

Concluzii.

Cronologie. În studiul de față am preferat să prezentăm lucrările lui Stawski în ordinea în care au fost receptate de istoricii de artă, pas cu pas, pe măsură ce acestea intrau în colecțiile publice. Astfel putem înțelege de ce George Oprescu a putut face referire doar la anumite lucrări, cunoscute și identificate în vremea lui; de ce Andrei Cornea a insistat

⁹² Cf. Sorin Iftimi, *Considerații privitoare la galeria de portrete a Muzeului Universității din Iași*, în „Historia Universitatis Iassensis”, revista Muzeului Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iași, I, 2012, p. 210-211, și fig. 3, 30, 31.

⁹³ N. A. Bogdan, *Orașul Iași*, p. 475, fig. 506.

⁹⁴ Portretul se află la sediul Centrului de Istorie și Civilizație Europeană din Iași, în biroul istoricului Gheorghe Buzatu și al doamnei arheolog Stela Cheptea.

asupra portretului de grup al familiei Bucur și de ce Adrian-Silvan Ionescu a semnalat și a comentat mai multe asemenea lucrări decât antecesorii săi.

Pentru o altă optică asupra creației lui Stawski este absolut necesară o reazăzare cronologică a acesteia, în ordinea în care pânzele au fost create. Vom avea următoarea înșiruire: *Postelniceasa Safta Cantacuzino* (c. 1835?); *Portret de bătrână* (c. 1835?); *Panorama orașului Iași* (1842); *Autoportret* (1842); *Portretul lui Gheorghe Săulescu* (c.1840); *Portretul logofătului Alecu Ghika* (1845); *Portretul familiei Bucur* (1848); *Portretul lui Antioh Cantemir* (1852); *Alexandru Moruzi*, desen (1853); *Ioan Sandu Sturdza*, desen (1853); *Portretul prințului Alexandru Ipsilanti* (1858). O asemenea trecere prin opera unui pictor poate pune în evidență evoluția stilistică a pictorului, etapele creației, poate sublinia perioada de maturitate și de maximă creativitate. Din păcate, în cazul lui Ludovic Stawski, lucrările cunoscute sunt prea puține pentru o asemenea analiză detaliată.

Ordonarea cronologică pune în evidență și golurile din creația unui pictor, ridicând numeroase semne de întrebare. Astfel, constatăm că dacă Ludovic Stawski ar fi stat la Iași doar un deceniu (1830-1840) nu am fi cunoscut nici una dintre picturile sale; chiar cele două portrete feminine despre care s-a spus că au fost lucrate de el în această perioadă, ar fi rămas opere cu „autor anonim”; Stawski ar fi fost doar un nume menționat în „Albina Românească”, ca atâtea altele... Se poate remarca, de asemenea, că nu a fost identificată nici o lucrare a lui Stawski din ultimele două-trei decenii de viață, de după anul 1858. Acest fapt reprezintă un alt mister al biografiei sale.

Autografele lui Stawski. Felul în care lucrările lui Stawski sunt autentificate prin semnătură necesită o discuție specială. Cele mai vechi lucrări din seria discutată, databile prin analiza vestimentației feminine, par a fi portretul *Saftei Cantacuzino* și *Portret de bătrână*. Acestea nu sunt însă semnate de Stawski, ci atribuite ulterior acestuia de către specialiști.

O serie de autografe comparabile între ele este oferită de lucrările din anii 1842, 1845 și 1848. Trebuie luat în considerare, în primul rând, autograful în creion de pe spatele autoportretului pictorului (astăzi greu accesibil): „*L. Stawski, par soi-même. 1842, Iassy*” („*L. Stawski, de el însuși*”). În adresele sale către Ministerul Instrucțiunii Publice din Moldova, pictorul semnează franțuzește, *Louis Stawski, professeur de dessin*, chiar dacă cererea era redactată în limba română⁹⁵ (*Louis* este echivalentul francez pentru *Ludovic*).

Un autograf asemănător este cel de pe portretul marelui logofăt Alecu Ghika: „*L. Stawski, [1]845*”. (Fig. 16) Aici pictorul a preferat să semneze cu o inițială diferită și cu numele de Ioan Stawski. O sumară analiză grafologică duce la concluzia că este vorba despre același pictor, numele Stawski fiind caligrafiat aproape identic. În 1967, E. Pohonțiu semnală că „prenumele lui este transcris când G. Stawski, când Ion. De fapt, este vorba despre aceeași persoană: Ludovic Stawski (...)”⁹⁶. În realitate, inițiala „G” nu a fost folosită de Stawski; este adevărat că inițiala „I” de mână din iscălitura pictorului poate fi citită și ca un „G”, pentru cei care nu sunt obișnuiți cu grafia sa. Astfel este caligrafiată inițiala „I” din

⁹⁵ Henri Blazian, *Contribuții la istoria picturii române în secolul al XIX-lea. Începutul picturii moderne în Moldova*, în „Viața Românească”, XXX, septembrie, 1938, p. 52, 54.

⁹⁶ Eugen Pohonțiu, *Începuturile vieții artistice moderne în Moldova. Gh. Asachi și Gh. Panaiteanu*, Editura Meridiane, București, 1967, p. 34.

autograful aflat pe portretul logofătului Alecu Ghika, aceasta putând fi luată cu ușurință drept un „G” de mână.

În aceeași serie se situează și semnătura de pe *Portretul familiei Bucur*: „L.c Stawski [1]848”. (Fig. 14) Este singurul caz cunoscut în care pictorul folosește două litere pentru prenume, care nu pot fi citite decât „Ludovic”. Pe de altă parte, putem observa că în anunțul apărut în amintita gazetă bucureșteană, la 1845, pictorul semnează *J. C. Stawski*, de unde se vede că acel mic „c” care urmează inițiala prenumelui, ar putea face referire la numele tatălui artistului și să nu provină de la „Ludovic”.

Din deceniul următor se cunosc două lucrări semnate de acest pictor: *Portretul domnitorului Antioh Cantemir* (1852) și *Portretul prințului Alexandru Ipsilanti* (1858). Ceea ce surprinde este autograful foarte diferit al pictorului, care semnează acum cu litere majuscule, îngroșate: „STAWSKI 858” (Fig. 9). Diversele prenume folosite și cele două tipuri de semnături, foarte diferite între ele, au făcut necesară verificarea ipotezei de lucru potrivit căreia ar fi putut exista doi pictori cu numele de Stawski. În momentul de față, în ciuda variațiilor arătate, considerăm că este vorba despre un singur artist: Ludovic C. Stawski.

Observații stilistice. Am remarcat deja numărul foarte redus de lucrări realizate de Stawski păstrate după câteva decenii de activitate în vechea capitală a Moldovei. Acestea sunt doar câteva crâmpoșe ale activității sale artistice, după care nu este deloc simplu să i se schițeze un profil de artist. Pe de altă parte, Stawski a primit câteva comenzi de la familiile cele mai importante – Rosetti-Roznovanu, Cantacuzino, Ghika ș.a. – arta sa fiind apreciată, în epocă, de mai mulți reprezentanți ai înaltei aristocrații din Moldova.

Pe lângă portretele simple, remarcabil este portretul de grup al familiei Bucur, lucrare care demonstrează capacitatea lui Stawski de a realiza asemenea lucrări de compoziție, mai complexe, după o formulă originală. În această direcție, el nu este doar un imitator al lui Niccolo Livaditi creditat ca inițiatorul portretului de grup în Moldova acelor vremuri, ci își impune amprenta sa personală.

Autoportretul său, aproape necunoscut, îi dezvăluie calitățile de miniaturist și nu este exclus ca pictorul să mai fi realizat asemenea mici portrete, încă neidentificate. Cadrul natural din fundal ne dezvăluie realele sale calități de peisagist, neapreciate însă de clientela epocii, interesată mai ales de un singur gen artistic: portretul. Această mică lucrare, realizată în tempera pe carton, dezvăluie priceperea pictorului și în această nouă tehnică.

Din lucrările păstrate, putem observa că persoanele portretizate de Ludovic Stawski prezintă o rigiditate a ținutei: pieptul puțin împins în față, umerii retrași, în poziția „corectă”, capul drept. Această „poză” este impusă personajelor de manierele epocii, de hainele strâmte sau de legătura specifică de la gât, care conferea o anumită rigiditate mai ales personajelor masculine. Dincolo de aceste realități, care doar nuanțează concluzia, ținuta puțin forțată a personajelor ține și de o anumită inabilitate, de un anumit manierism al pictorului. Atunci când sunt portretizate singure, mai toate personajele privesc spre dreapta, excepție făcând autoportretul pictorului, în care subiectul și-a întors privirea în partea opusă. Toate chipurile sunt reprezentate din trei-sferturi, evitându-se înfățișarea frontală, mai dificil de realizat.

Pictorul evită reprezentarea mâinilor modelelor; aceasta era și o chestiune care se reflecta în costul final al lucrării, dar și o opțiune a pictorului, care se simte mai puțin stăpân

pe sine la acest capitol. În portretul de grup al familiei Bucur artistul reușește performanța ca la patru personaje să picteze doar două mâini!

Faptul este oarecum surprinzător, deoarece Stawski se evidențiază ca un maestru al detaliilor, trăsătură specifică „primitivilor” moderni și atât de apreciată de comanditarii din epocă. Am putut vedea priceperea sa specială în redarea materialității specifice ale unor țesături sau blănuri, dar mai ales în pictarea bijuteriilor: a aurului vechi sau nou, a pietrelor prețioase și cameelor sau a micilor reprezentări pe email. Această caracteristică face din portretele lui Stawski o sursă vizuală deosebit de prețioasă pentru cercetătorii interesați de studierea modei, vestimentației, vieții cotidiene de la jumătatea veacului al XIX-lea.

Stawski se remarcă, în mai toate lucrările, ca un priceput colorist, în mod paradoxal, prin economie de culoare. Picturile sale se caracterizează prin rafinament cromatic, rezultat din folosirea tonurilor fine, lipsite de stridențe. Lumina este folosită cu delicatețe pentru a pune în valoare personajele portretizate. S-a observat o preferință a pictorului pentru albastru-cobalt, folosit mai ales în vestimentația personajelor. O altă caracteristică ar fi tonurile sidefate ale luminii, aplicate pe fața modelelor, remarcate mai ales la portretele lui Antioh Cantemir și Alexandru Ipsilanti. Stawski se descurcă bine și cu pictarea hainelor negre sau de culoare închisă – o încercare dificilă pentru mulți artiști plastici din epocă – găsind soluții elegante pentru redarea volumelor, a faldurilor și a pliurilor.

După acest periplu în lumea imaginilor zugrăvite de Ludovic Stawski, putem spune că pictorul are un loc bine definit în peisajul artistic moldovenesc de la jumătatea secolului al XIX-lea. Dincolo de limitele amintite, el aduce o notă originală în domeniul portretisticii, ca forme plastice și formule compoziționale. Pictorul se remarcă mai ales ca un rafinat colorist, realizând portrete remarcabile cu o cromatică reținută, dar cu o diversitate de tonuri. Regretăm doar că nu s-a păstrat un număr mai mare portrete realizate de pictorul polonez, lucrări ce i-ar fi conturat mai bine stilul, cariera și personalitatea artistică.

The portraits of painter Ludovic Stawski (1807-1896)

Abstract

Ludovic Stawski, an artist of polish origin, is one of the painters whose activity os closely linked to the town of Iași. Although his career here was a long one, few of his paintings survived to the present. Most of the works signed by or attributed to Stawski were gathered in the collection of the Iași Art Museum. The painter's work did not benefited of a dedicated study, only of short references in general art history works. Stawski taught drawing at the Girls' School in Iași, at least between 1839 and 1860. Although he made several portraits, he is known for the painted ceilings of Iordache Rosetti-Roznovanu's mansion (no longer extant) and for *Panorama of the city of Iasi in 1842*.

The portrait of Bucur family made by Stawski (1848) includes him in the category of group-portrait painters, together with Livaditti. We identified several previously unknown portraits, which are now completing the work of Ludovic Stawski: *The Logofăt Alecu Ghica* (1845), original, and Gheorghe Săulescu (c. 1840), preserved only as copies, made by Gh. Panaiteanu-Bardasare and C.D. Stahi.

The civil records give evidence for the fact the painter lived another decade beyond of what was previously known (1887/1896); unfortunately this last decade is lacking any known artistic activity. A special discussion is carried out about the signatures present on Ludovic/Ioan Stawski' s paintings, as these are of different shape. Finally, we attempted to outline some stylistic features, which would define the artistic profile of , Ludovic Stawski.

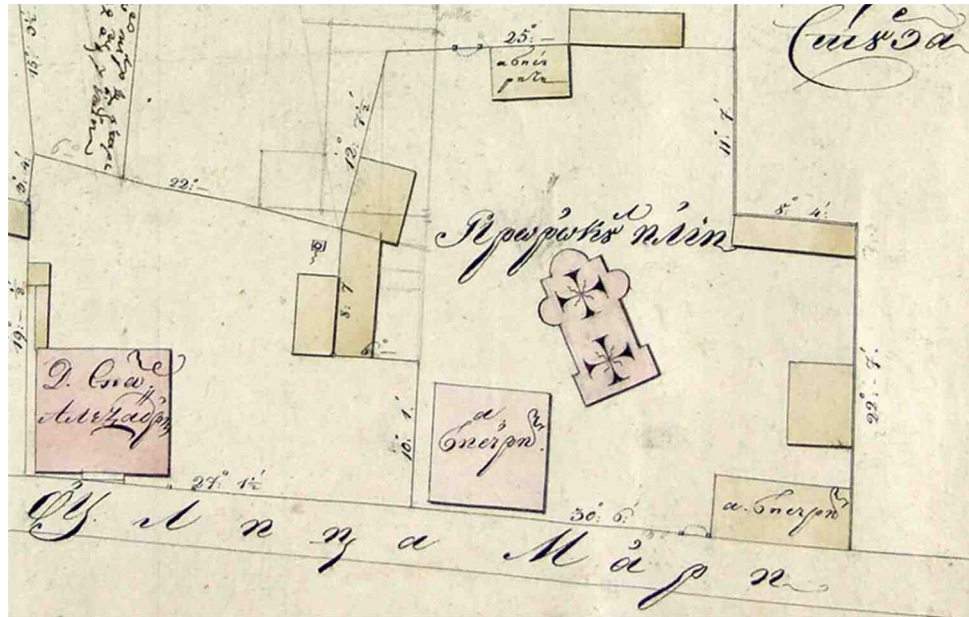


Fig. 1. Locația Bisericii Sf. Ilie (1832). Într-o clădire din incintă a fost înființată Școala de Fete, unde a funcționat ca profesor de desen Ludovic Stawski, din anul 1839

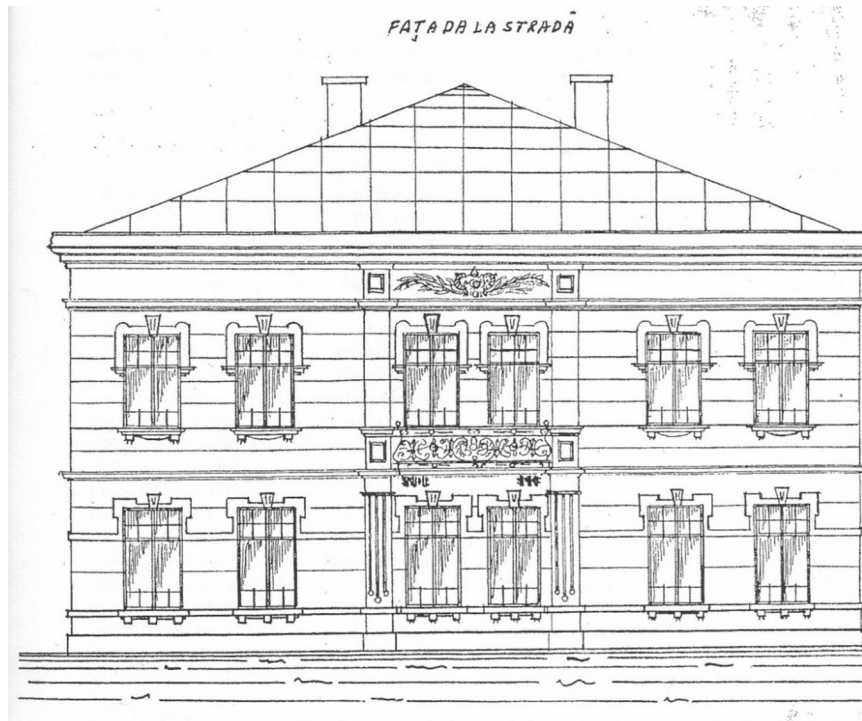


Fig. 2. Fațada Casei Anastasie Panu (str. Sf. Vineri) unde a funcționat Școala de Fete din 1850



Fig. 3. Panorama orașului Iași la 1842



Fig. 4. Postelniceasa Safta Cantacuzino



Fig. 5. Portret de Bătrână



Fig. 6. Portretul lui Antioh Cantemir (1852)



Fig. 7. Dimitrie Cantemir de A. Osipov



Fig. 8. Prințul Alexandru Ipsilanti (1858)



Fig. 9. Autograf Stawski 1858



Fig. 10. Ludovic Stawski, Autoportret (1842)

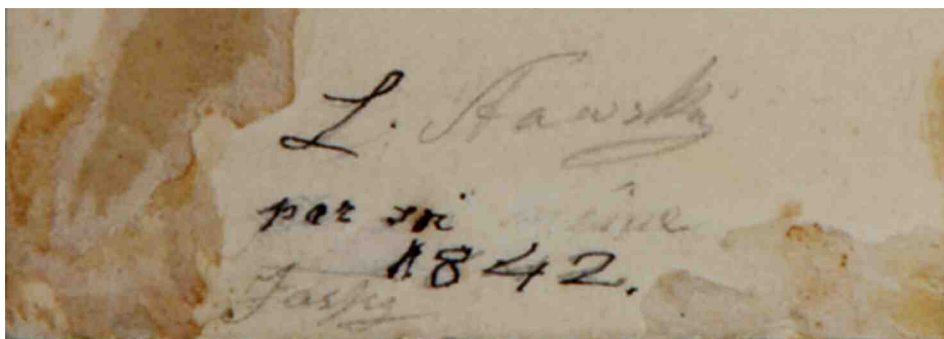


Fig. 11. Ludovic Stawski, Autograf (1842)



Fig. 12. Portretul familiei Bucur (1848)



Fig. 13. Portretul familiei Bucur (detaliu)

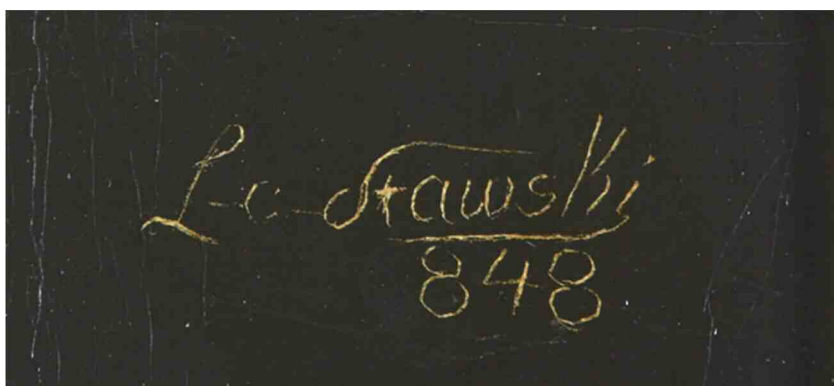


Fig. 14. Ludovic Stawski, autograf 1848



Fig. 15. Logofătul Alecu Ghika (1845)



Fig. 16. Ludovic Stawski, autograf 1845

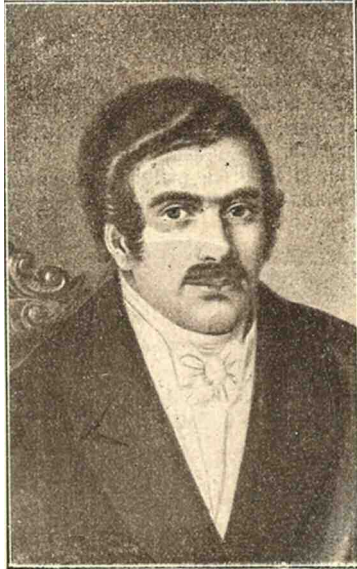


Fig. 17 .Gh. Săulescu (după N. A. Bogdan)



Fig. 18. Gh. Săulescu de C. D. Stahi, după Stawski (1888)

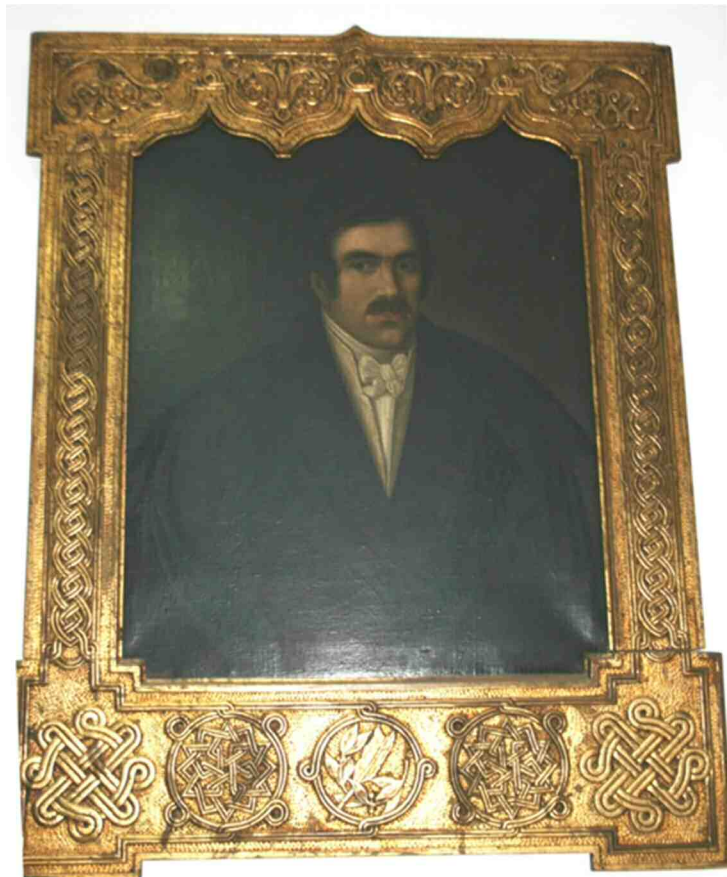


Fig. 19. Gh. Săulescu de Gh. Panaiteanu-Bardasare,
după Ludovic Stawski