

Interesul față de obiectele și monumentele de artă românești, primate ca valori istorice de preț ale trecutului, menite să stimuleze conștiința de neam și calitățile de creatori de artă ale românilor, a fost sporadic manifestat, începând din veacul al XVII-lea, de cronicarii moldoveni și munteni; de un Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce sau Constantin Cantacuzino Stolnicul, ca să nu amintesc decât pe cei mai prestigioși.

Privită, în anii dinții ai veacului al XIX-lea, cu și mai mult interes, dar cercetată în limite restrinse și de pe poziții diferite, fie de unii simpli amatori sau colecționari de obiecte de artă, fie scriitori și poeți romantici – călători care s-au oprit cu emoție în fața monumentelor vechi, în special în fața celor aflate în ruină – arta românească medievală nu s-a bucurat de o cercetare sistematică și de o protecție în ce privește păstrarea și conservarea formelor multiple în care s-a manifestat decât începând din a doua jumătate a veacului al XIX-lea. Cercetărilor și publicațiilor laudabile ale episcopului Melhisedec Ștefănescu i-au urmat în această vreme, întreprinse într-un mod cu mult mai sistematic, acelea ale lui Alexandru Odobescu, primul care, în condițiile acelei vremi, s-a aplecat cu interesul și competența omului de știință asupra domeniului artei și arheologiei. Studiind și publicând scrieri asupra onora din monumentele noastre vechi, el a urmărit o oarecare cronologie și a împletit în descrierea lor, făcută cu măiestrie, calitățile artistice cu datele și cunoștințele istorice. A subliniat caracterul autohton al artei românești – în special al arhitecturii dezvoltată pe baze tradiționale – și a ridicat cel dintâi problema specificului național pentru realizarea cărui, în spiritul epocii, au luptat și au creat arhitectură către sfârșitul veacului al XIX-lea și începutul celui următor, Ion Mincu și Petre Antonescu.

După Odobescu, care a abordat încă nediferențiat problemele privind monumentele arheologice și pe cele de artă, cel care avea să deschidă o eră nouă – aceea a unei priviri largi, în cadrul unor epoci istorice întinse – asupra evoluției artelor pe teritoriul României a fost Nicolae Iorga.

În cadrul numeroaselor discipline de caracter istoric, pe care, cu înțelepciunea și nemărginita sa putere de muncă le-a îmbrățișat, le-a stăpinit și le-a îmbogățit titanul culturii românești care a fost Nicolae Iorga, istoria artei și în special istoria artei românești ocupă un loc de frunte.

Fecund, ca în toate domeniile pe care le-a abordat, Nicolae Iorga a fost un istoric de artă sensibil deosebit de majoritatea celor ce s-au manifestat cu precădere ca specialiști în acest domeniu. Privind arta prin prisma funcției ei sociale, el a fost, așa cum ni-l arată de altfel întreaga și impresionant de vastă sa operă, un istoric de idei. În numeroasele sale studii și lucrări dedicate istoriei artei nu vom găsi descrieri literare ale operelor artistice – „care nu fac, cum spunea el, decât să furnizeze pretexte de dizertații artistice sau de explicații poetice”¹, nici biografii ale unor mari artiști – „care au interes numai în sine”². Silința lui, încununată peste tot de succes, a fost aceea de a da – așa cum o spune singur în scurta prefață la *Istoria artei medievale și moderne* (textul unui curs ținut la Universitatea din București, îndată după primul război mondial) – o sinteză a dezvoltării artistice... „în legătură cu viața generală a societății”. Căci, așa cum precizează tot acolo, părerea lui era bazată pe ideea că arta trebuie explicată numai prin societatea în timpul căreia și pentru care a fost creată, „dacă nu vrea să fie o simplă jucărie individuală, un simplu exercițiu de tehnică, o simplă dibuire de drumuri care nu duc nicăieri”³.

„Istoria artei”, spunea el în altă parte, e altceva decât dezvoltarea tehnice. Cei mai mulți nu înțeleg aceasta și atunci, în loc să avem o viață cuprinsă în cadrul ei firesc și înaintind organic, ni se dă explicația progreselor meșteșugului în deosebitele lui compartimente. Un asemenea studiu poate servi istoricului, dar ocel care-l face să nu-și închipuie nici că a înlocuit prin aceasta pe istoric, nici că în acest domeniu istoric nu e de nevoie”⁴.

În altă ordine de idei, înțelegând rostul istoricului în cercetarea de pe poziții științifice a trecutului românesc în toate compartimentele lui, Iorga observa că lucrul cel mai pozitiv pe care l-a realizat generația cu puțin dinaintea lui, ca și cea căreia îi aparținea – printre care se numărau Kogălniceanu, Melhisedec, Odobescu – era acela că a început prin a combate tendințele romantice, pe care a izbutit să le înlăture, punând în loc bazele unei istorii noi sprijinită pe documente⁵. Această metodă de cercetare pe care el o deprinsese pe băncile Școlii de Înalte Studii de la Paris – și pe care a prețuit-o într-atât încât timp de aproape 20 de ani a strâns și publicat atâtea documente încât unii și-au îngăduit să creadă că nu va putea face

altceva decât să le editeze⁶ a constituit pentru Nicolae Iorga temeiul de nezdruccinat al cercetărilor sale. Mai mult decât evenimentele naturale obișnuite, care nu dispar fără a lăsa și unele urme al căror efect se simte în viața ulterioară a lumii, faptele istorice lasă urme care pot fi observate direct.

„Omenirea care a trăit, spune Iorga, a lăsat monumente de tot felul: clădiri, statui, tablouri, monede, vase, ustensile, morminte, în sfârșit, urme scrise. Pentru a ne apropia deci de cunoașterea unui eveniment istoric trebuie să stăpânim tot complexul de urme pe care l-a lăsat acel eveniment”⁷.

Înțelegând că stăpînirea acestui complex de urme, menit să lămurască atât problemele istorice propriu-zise cât și pe acelea ale istoriei artei, și socotind pe de altă parte ca un filosof din antichitate că „ochii sînt martori mai fideli decît urechile”, Nicolae Iorga și-a început activitatea de cercetător al artei populare și medievale românești prin călătorii întinse și laborioase în toate regiunile țării. Peste tot, luînd legătura necesară cu realitățile omenești în propriul lor mediu, s-a oprit cu interes nu numai asupra tuturor monumentelor de arhitectură și a obiectelor de artă legate de acestea, mari sau mici – fiindcă pentru el nu au existat monumente sau opere de artă mai importante și mai puțin importante – ci și asupra oamenilor și locurilor, împletind investigația științifică cu povestirea faptelor istorice semnificative, cu alte cuvinte, care sînt în parte ale lui, cuprinzînd cu privire întregul câmp de cercetare, legînd între ele lucrările de artă păstrate și orînduindu-le într-o singură dezvoltare lămurită prin adăugirea și alcătuirea cadrului general de cultură⁸.

Din truda acestor întinse și îndelungate călătorii, întreprinse în anii de studiu ai tinereții, Nicolae Iorga a strîns, atât pentru istoria socială cât și pentru aceea a artelor o informație neînchipuit de vastă și de variată. Materialul acesta, de care nici unul din specialiștii zilelor noastre nu se poate lipsi, îl găsim redat nu numai în paginile ce se citează și azi cu același interes și cu plăcere ale unor cărți cum sînt: *Sate și preoți din Ardeal* (1902), *Drumuri și orașe din România* (1904), *Istoria românilor în chipuri și icoane* (3 volume, publicate între 1904 și 1906), *Neamul românesc în Ardeal și Țara Ungurească* (1906), *Românismul în trecutul Bucovinei* (colecție de articole tipărite în „Bulletin de l'Institut pour l'étude de l'Europe sud-orientale”, între anii 1915–1916, în limba franceză, strînse apoi și publicate într-un singur volum în traducerea românească a Liliane Iorga-Pippidi, în 1938), dar și într-o lucrare de o deosebită valoare documentară: *Inscripții din bisericile României* (tipărită în două volume între 1905 și 1908), precum și în sutele de studii, note și însemnări care nu lipsesc din nici una din fasciculele trimestriale ale „Buletinului Comisiunii Monumentelor Istorice”, dintre anii 1908 și 1940.

Simțim în toate aceste scrieri, fie ele de călătorie sau de strictă specialitate, trecerea treptată de la o descriere legată de înfățișarea și de valoarea documentară, istorică și artistică pe care o reprezintă monumentele cercetate, la o integrare a lor în complexul culturii privită ca rod al dezvoltării societății.

Spirit iscoditor, cu o intuiție de o rapiditate rar întâlnită, a subliniat cu pregnanță în studiile sale nu numai valoarea dar și însemnătatea evoluției artei românești, precizîndu-i, cum nimeni n-o făcuse înaintea lui, pe de o parte continuitatea, pe de altă parte unitatea sesizabilă pe tot întinsul teritoriului țării, caracter specific pe care îl leagă de istoria însăși a poporului român.

„Arta generală românească – spune el – este o artă de unire. Noi am făcut Unirea în 1859, dar unirea artistică și literară o făcuserăm încă din secolul al XVI-lea și de aceea Unirea de mai târziu a fost așa de solidă, după cum Unirea cu Ardealul sub forma culturală și artistică era făcută de pe vremea lui Brincoveanu”⁹.

Socotind că arta este „a doua creare a materiei de către om”¹⁰ și că ea este de mare folosință societății, a extins studiul artei pe un plan universal și teoretic totodată, dezvoltînd cu vigoare caracterul social al artei. „Orice operă de artă se face în orice moment – spune el –, este un produs social, pleacă de sub influența societății și merge către societate, iar societatea are dreptul s-o judece, s-o aprobe, sau are dreptul s-o și respingă”¹¹. Pe de altă parte, vizînd modul cum ar trebui să se dezvolte în continuare creația artistică, stabilește raportul dintre tradiție – pe care o socotea a fi un complex de elemente luate din viață și verificate prin viață – și inovație, precizînd în mod dialectic că „tradiție și inovație nu sînt două lucruri deosebite, ci același lucru în momente deosebite dar în condiții care nu se aseamănă”¹².

⁶ *Ibidem*, p. 185.

⁷ *Ibidem*, p. 177.

⁸ Cf. *Negoțul și meșteșugurile în trecutul românesc*, vol. III din *Istoria Românilor în chipuri și icoane*, București, 1906, p. 4.

⁹ Ce este vechea noastră artă, în „BCMI”, iulie-octombrie 1942, p. 139.

¹⁰ *Sur l'essence de la littérature et de l'art*, în „Arhivele Olteniei”, no. 53, ian-febr. 1931.

¹¹ *Tradiție și inovație în artă*, Valenii de Munte, 1937, p. 5.

¹² *Ibidem*, p. 11.

¹ *Istoria artei medievale și moderne în legătură cu dezvoltarea societății*, București, 1923, p. 3.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Prefață la *Istoria arhitecturii românești* de Grigore Ionescu, București, 1937.

⁵ Cf. *Generalități cu privire la studiile istorice*, ed. III, București, 1944, p. 177.

Atît în articolele de mică întindere — cum sînt multe din cele deja amintite, mai bine de 200 publicate în „B.C.M.I.” — cit și în lucrările de mare întindere, viziunea sa largă de istoric al culturii l-a condus la ideea și necesitatea aproape la tot locul scoasă în evidență a împletirii problemelor specifice istoriei artei cu datele istoriei sociale, literare și politice. În lumina acestor preocupări, a fost întocmită și cea dintîi operă mare de sinteză asupra artei românești vechi — *Histoire de l'art roumain ancien*, publicată în 1922.

Expunerea începe cu momentul constituirii statului feudal și este întocmită cu o lărgime de orizont care întrece cu mult pe aceea adoptată de Vasile Părvan în tratarea artei primitive. Materialul documentar și problemele esențiale ale evoluției artei vechi sînt prezentate în cadrul unei judicioase periodizări legată de evoluția societății — periodizare nu mult diferită de aceea la care pe baza informației strînsă ulterior s-a ajuns azi. În lucrarea care, trebuie s-o spunem, nu e ușor accesibilă unui nespecialist, sînt subliniate: în primul rînd interdependența dintre arta populară și cea cultă, realizată pentru uzul clasei dominante, dar nu fără a preciza limitele acestei interdependențe; nu neglijează importanța împrumuturilor și a experienței luate din arta țărilor vecine, dar subliniază valoarea deosebită a sintezelor artei românești și specificul acestora; tratează cu înțelegere problema unei unități de stil caracteristic întregului teritoriu al celor trei provincii istorice românești; în sfîrșit, prin analizele și puterea intuițiilor sale, stabilește raportul dintre monumentele de artă și istoria societății care le-a creat, precum și pe acela dintre artele plastice în general și literatură. În felul acesta, prezentînd dezvoltarea artei românești medievale în însuși cadrul istoric care îi explică nașterea, îi schițează cu destulă pregnanță și acele trăsături particulare care ne îngăduie s-o încadrăm în ansamblul fenomenului artistic, în primul rînd sud-est european și în al doilea rînd universal.

Meritul său în tratarea artei feudale românești de pe poziții atît de înaintate e cu atît mai mare cu cît la acea dată studiile speciale monografice și analitice, în afara celor realizate de el însuși, erau foarte rare.

Sub acest raport, atît *l'Histoire de l'art roumain ancien* cit și *Les arts mineurs en Roumanie* (lucrare publicată în două volume în 1934 și 1936) pot apărea la prima vedere, temerare. Unii cercetători au afirmat chiar că apariția lor a fost din multe puncte de vedere prematură. Dar, oricît de mult a fost îmbogățită informația de specialitate de atunci pînă în zilele noastre și oricît de multe publicații de lămurire a acestei informații s-au editat în ultimii 25 de ani — deși numărul lor nu e chiar atît de mare — cum am putea califica drept premature aceste lucrări care, în afară de valoarea lor incontestabilă — de n-ar fi decît ca puncte de reper în istoriografia artei vechi românești — sînt atît de bogate în ipoteze ulterior dovedite sau în sugestii capabile să asigure multor cercetători subiecte interesante de dizertații?

Și apoi, cine altul în afară de el, prin aceste lucrări, a încercat și a izbutit atît de bine să facă cunoscută peste hotarele țării arta românească, dînd posibilitate pe de o parte istoricilor străini ai artei să adauge un capitol substanțial la istoria artei creștine din Orient și, pe de altă parte, să întărească încrederea contemporanilor în capacitatea creatoare a poporului român a cărei civilizație n-a început — așa cum credeau mulți atunci — în veacul al XIX-lea, cînd a fost legat contactul cu cultura occidentală.

Și încă ceva. Cîtă atenție delicată îi trebuie cuiva „spre a atinge măcar aproximația mulțumitoare pentru o conștiință pe care o muncă de precizie o face tot mai scrupuloasă”? „Cea mai bună, mai muncită carte, afară de publicațiile de izvoare — spune Iorga însuși — e veche după cîteva decenii; o nouă ediție e o scriere nouă”¹³. E deci datoria urmașilor nu atît să critice cît să scrie o nouă istorie a artei românești, mai bună, dacă pot.

* * *

Trecînd acum la un alt gen de preocupări legat de același domeniu, trebuie să adăugăm că interesul deosebit pe care Nicolae Iorga l-a acordat studiului artei românești nu s-a limitat numai la arta feudală, istorică. El a acordat același interes și atenție și studiului artei populare. Cunoașterea adevărată a istoriei artei feudale românești nu se poate face de altfel independent de cunoașterea artei populare, cu atît mai mult cu cît însăși creația de artă realizată pentru uzul reprezentanților de frunte ai feudalității nu se datorează decît în mod cu totul întîmplător unor elite ale acestor reprezentanți. Mulțimile sînt de fapt acelea care cu viața culturală și acțiunea lor umilă, necontenită și obscură „nu numai că țin pe umerii lor — așa cum spune Nicolae Iorga — palate și temple, cu toate podoabele și puterile lor, dar condiționează, fără știrea artiștilor celor mai personali, și cea mai înaltă artă”¹⁴.

În creațiile meșterilor populari din mediul rural, Nicolae Iorga distinge două categorii de artă. Una, bogată în elemente de împrumut din arta cultă feudală (prezentă în costume, podoabe femeiești de corp și de cap, ornamente de stuc pe pereții unor case, capitele imitînd pe acelea ale unor coloane de biserici sau palate), cuprinde operele denumite de el artă popularizată, artă de împrumut „redusă la proporțiile pe care puteau să i le dea masele rurale, realizîndu-le cu mijloacele simple pe care acestea le aveau la dispoziție”¹⁵ — artă pe care, departe de a o disprețui, o recomandă ca foarte interesantă și demnă de a fi studiată. O a doua categorie este aceea a artei populare propriu-zise, plină de manifestări proprii sufletului popular, manifestări primitive, originale, neinfluențate, care au rezistat veacuri

de-a rîndul în fața concurenței produselor unei tehnici superioare. Acestui al doilea gen de artă populară i-a acordat el o atenție deosebită, analizînd-o în toate domeniile ei, de la port și casă, edificii comemorative sau de cult, pînă la cele mai mărunte obiecte casnice — scaune, vase, linguri, furci de tors, țesături, ceramică etc.

Studiînd-o în toate amănuntele ei și subliniindu-i originalitatea, varietatea în detalii regionale și unitatea în ansamblu, el nu se sfiește totuși, — datorită similitudinii frapante, în special a ornamenticii artei populare românești cu arta de aceeași esență a popoarelor vecine, în special balcanice, — să o situeze în cadrul unei creații milenare ce și-a datorat originile unui grup de populații făcînd parte din familia traco-ilirilor — și în special din a tracilor, mai numeroși — care au stăpînit, cu mult înaintea colonizării și dominației romane, pămînturi întinse „din fundul Carpaților pînă în văile Anatoliei și marginile Caucazului”¹⁶. Că această artă, pe care secolele n-au reușit să o schimbe în esența ei și nici frontierele să o diferențieze în mod esențial, a absorbit, ca și arta feudală, dar în măsură mult mai mică decît aceasta, unele influențe străine — slave, și, ulterior, pentru Transilvania, maghiare și săsești — aceasta se datorește unui fenomen natural, ce nu poate fi înlăturat nicăieri și nicicînd. Acest fenomen are o frapantă similitudine cu procesul de dezvoltare a popoarelor, pe care tot marele nostru istoric îl descrie cum nu se poate mai sugestiv.

„Popor — spune el — are astăzi cu totul alt înțeles decît odinioară. El nu e curat, unitar, liniștit, sigur ca o stîncă de marmoră albă în care nu pot pătrunde rădăcini și de pe care nici un vînt nu poate culege praful călător spre alte locuri, ci poporul, unitate firească, are viața lui organică, asemenea cu viața individualităților ce trăiește prin ce lasă din viața sa într-o anume vreme, el moare și învie, îmbătrînește și se face iarăși tînăr în fiecare clipă. Dar ceea ce-i hotărăște puterea și valoarea în lume e acea energie proprie, elementară, care determină pînă la a asimila, de a radia, și importanța în care părăsește elementele sale uzate”¹⁷.

* * *

Dacă, prin scrierile sale de istorie a artei, ca de altfel și prin cele de istorie socială și literară, Nicolae Iorga s-a străduit să deștepte în conștiința contemporanilor și a urmașilor sentimentul valorilor românești și necesitatea istorică de a-i lega de tradițiile sănătoase ale țării, el n-a socotit aceste acțiuni ale sale ca îndestulătoare față de datoria unui mare om de cultură, cum a fost. Depășînd pragul descifrării și al cercetării sistematice și științifice a valorilor noastre culturale, pe care ni le-a înfățișat în cărți și articole, el s-a preocupat în egală măsură și de protecția, de păstrarea și de salvarea bunurilor culturale și artistice de orice fel. A activat în această direcție, în primul rînd ca propagandist și îndrumător, fie de la catedra universitară pentru studenți sau pentru auditorii setoși de cultură de la Universitatea sa populară de la Vălenii de Munte, fie de la pupitrul atîtor conferințe publice, multe din ele ținute de acolo de unde, pe atunci, putea fi doar auzit dînd „sfaturi pe întuneric”, cum le-a numit sugestiv, cînd adunîndu-le într-un volum, le-a publicat în 1936. Aportul său cel mai valoros și cu urmări pozitive concrete în această direcție l-a adus însă, la început ca membru, iar din 1923 și pînă-n pragul dramaticului său sfîrșit în calitate de președinte al Comisiunii Monumentelor Istorice, contribuînd, pe de o parte — alături de colaboratorii săi direcți în acest domeniu: Gheorghe Balș și N. Ghica-Budești — la așezarea pe baze științifice a activității de restaurare a monumentelor noastre vechi, păstrate — cum avea să spuie el într-una din conferințele ținute la cursurile de la Vălenii — „împotriva rătăcii vremurilor și a lipsei de înțelegere a oamenilor”; pe de altă parte, prin marea număr de studii și articole publicate în „Buletinul” aceleiași Comisiuni, adăugînd un spor substanțial la studiile istorice și artistice menite să rămiie pentru viitorime — cum ni se spune în prefața la primul număr al acestei prețioase publicații, apărut în martie 1908 — „o arhivă de icoane... sub toate raporturile”, a stării în care se găseau atunci monumentele noastre vechi.

Am ține să precizăm, ca încheiere la această scurtă prezentare, că ceea ce rămîne ca o permanentă și respiră la tot pasul în întreaga operă a marelui nostru om de cultură este, în primul rînd, iubirea de țară și popor, simțămîntul care, în tot ce ne-a lăsat scris, este însoțit de o subtilă poezie a gîndirii și a stilului.

Rezultatele cercetărilor sale sînt rediate într-o limbă ale cărei taine le cunoștea adînc și alături de care a știut să puie — cum el însuși cerea celor ce se încumetau să vorbească despre oamenii și lucrurile trecutului — „tot ce fantasia creatoare de definiții a putut găsi mai fin și mai delicat”¹⁸.

Parafrazîndu-l pe el — care, vorbind, se gindea la altcineva¹⁹, dar spunea lucruri care atît de mult se potrivesc cu faptele lui și cu ceea ce gîndim noi azi, cînd, măcar din cînd în cînd ne amintim de dînsul — putem afirma că ne simțim asigurați și încurajați prin aceea că umbra marilor lui pași se proiectează lîngă aceea a silințelor noastre, că prin îndemnul ce pornește din scrierile sale — a căror tinerete, făcută din încredere și generozitate, se menține intactă — și că, în sfîrșit, prin mustrea ce se desface din exemplul pe pe care ni l-a lăsat, el continuă încă să fie o forță a vremii de azi.

¹⁶ Cf. *L'art populaire en Roumanie*, p. XII.

¹⁷ *Generalități*, p. 89.

¹⁸ *Ibidem*, p. 348.

¹⁹ Cf. *Sfaturi pe întuneric*, București, 1936, p. 199.

¹³ *Generalități*, p. 36-37.

¹⁴ *Generalități*, p. 83.

¹⁵ *L'art populaire en Roumanie*, Paris, 1923, p. VIII.