

TRADIȚIE ȘI MODERNITATE ÎN OPERA LUI FREDERIC STORCK

CRISTINA PANAITI

Hermeneutica operei urmărește în genere descifrarea impulsurilor creatoare urmând firul "Weltanschauung"-ului, al legăturilor mediumnice cu realitatea. Forând profunzimea și substanța operei, demersul axiologic poate echivala de multe ori cu un joc al analogiilor și contrariilor între două mari repere - tradiția și modernitatea. Dincolo însă de erijarea conceptelor de "clasic" și "modern" (constante definitorii ale conștiinței estetice europene) în "topos"-uri antinomice din perspectiva celebrei "Querelle des anciens et des modernes" a secolului al XVII-lea, se impune asimilarea lor pe linia unei sincronii integratoare și ambivalente.

Recursul la tradiție îngemănând căutările modernității își regăsește bogate consonanțe în aria de specificitate a plasticii lui Frederic Storck. Fericita loc consonanță dezvăluie posibile căi de valorizare și de înțelegere ale operei pe fundalul mai larg al epocii de la cumpăna secolului, traversată de "isme" modernității, dar și de acuitatea recuperării tradiției și a problematicii naționale.

Redevabilă unei funcționări atracții spre rigoare, echilibru și justa măsură, viziunea artistică a lui Fritz Storck avea să se instaleze ab initio în trama unei sculpturalități clasice de esență neo-

renascentistă, filiație mediată în bună parte de o formație școlastică desăvârșită în Münchenul sfârșitului de secol XIX. Interioritatea marcată de pasiunea pentru opera lui Hildebrand și idealul anistoric al artei sale consonează reflexele unui stil permissiv atât sugestiei decorative de tip "Secession" sau celei venite din zona impresionismului rodinian, dar și unui anume primitivism sui-generis, prelucrat din perspectiva neo-bizantinismului.

Format în spiritul realismului academic al școlii bucureștene unde îl are profesor pe Ion Georgescu, Storck își continuă instrucția în mediul cosmopolit al capitalei bavareze. Fără îndoială că anii petrecuți (1893-1899) aici reflectă datele unei etape esențiale în creația sa, adevărată plăcă turnantă a devenirii artistice. Contractul cu marea tradiție, dar și spiritul epocii, acel "Zeitgeist" specific, dar și ambianța lin-de-si-ele a orașului, marcat de un puternic "revival" antichizant, îi modelează sensibilitatea sub aceleași auspicii clasicizante.

Gustul pentru antic răzbate la fiecare pas în Münchenul acelor ani, în stilul neo-renașterii germane ce acomodează citatul elin din arhitecturile unui Klenze, Shinkel sau Wagner cu cel inspirat de Florența "Cinquecento"-ului în



Foto 1: F.Störck, "Aruncătorul cu piatra", bronz, 1896.

operele unui Gartner sau Bürklein, întregind fizionomia de Walhalla artistică acreditată orașului, dar și de "milieu" prielnic evocării tradiției și prelungirii ei până în contemporaneitate prin intermediul prestigioasei instituții a Academiei.

Contactul cu un asemenea mediu și ascendentul unor spirite, precum Rühmann, Lenbach sau Franz von Stuck, vor îndrepta decisiv opțiunea tânărului artist într-un sens pozitiv zonei sale de așteptare. Căci Störck a fost nu doar artistic dar și psihologic vorbind în spirit clasic, din perspectiva pe care latinitatea, apoi Renașterea au conferit-o termenului, "nostalgia" Greciei vârstei de aur regăsindu-se de altfel pe palierele întregii sale creații, de la timpuriul "Aruncător de piatră" până la "mădonele" deceniului al treilea.

Münchenul este în același timp și un fertil teren de manifestare al noii sensibilități și al estetismului fin-de-siècle, prelucrând elementele Jugenstilului în plină afirmare, mai ales după 1892, anul de întemeiere al Secesiunii.

Marile expoziții de la Glaspalast sau Kunstverein polarizează interesul în jurul numelor momentului: alături de un Lenbach sau Uhde, expun Stuck, Strahtman, Habermann, Trübner sau Böcklin. Preferații lui Störck sunt fără îndoială Lenbach, portretistul la modă, marele pontif al academismului istoric, și Stuck, profesorul venerat de la Kunstakademie.

Ecouri ale ambianței Secession își regăsesc inflexiuni stilistice în plastica tânărului artist, demersul său acomodând funciara clasicitate la urgențele artistice ale epocii și la căutările adiacente ei. Cu toate acestea, Störck nu împărtășește spiritul originar, profund contestatar ce caracterizează mișcările secesioniste ale sfârșitului de secol. Impactul cu noua stilistică nu se produce în termenii unei rupturi cu trecutul, ci în sensul unei adaptări frecvențiale la norma propriei interiorități. Störck este încă de acum artistul ce îngemănează pasiunea pentru "marele stil antic", cu preocupările unui adevărat spirit modern, anticipând într-un fel aprecierile lui Bogdan Pitești, care nota în 1909: *"...Conștiința profundă a desenului, a tehnicii și a meșteșugului, aerul de seninătate, de liniște și de noblețe care planează asupra operei sale, marele stil pe care-l păstrează în tot ceea ce face, fac din el un clasic, cu tot modernismul cu care este pecetluit sufletul și gândul lui"*. Eleganța ritmului linear și a morfologiilor din "Clovnul", "Tentația" sau "Inocența", sinuozitatea mișcării și a drapajului învolutat al "Aurorii" consonează un spirit apropiat unui Louis Lardalle sau Klinger. Uneori transpunerea în concretețea materialului, adăugând bronzului prețiozitatea patinei de aur sau argint împrumutată la Störck, inflexiuni de "Gesamtkunstwerk", atât de dragi Secession-ului. Totuși ideea cromatismului în plastică nu împacă idealul sobrietății clasice. Într-o scrisoare din

1897, adresată fratelui său Carol, tânărul Storck remarcă á propos de expoziția de la Glaspalast: *"Anul acesta domină sobrietatea de colorit și pentru că Lenbach combate această tendință și are dreptate. El vrea să ferească plastica de asemănarea cu ponopticum. Forma să rămână dominantă și să nu fie redusă prin efecte de culoare."*² Lenbach, avea de altfel să-i consolideze pasiunea pentru integralitatea formei plastice, prin exemplul personal al unei arte verist-naturaliste, clădită pe viziunea cvasi-ingrescă asupra rolului liniei și desenului. Însă primele lucrări importante ale perioadei müncheneze stau sub semnul artei lui Franz von Stuck, membru fondator al Seccesiunii, spirit neoclasic ce împrumută o notă aparte Jugendstil-ului. Apreciatul "Aruncător cu piatra" datând din 1896. (foto 1) pentru care va primi medalia de argint la Expoziția Universală de la Paris din anul 1900, este de fapt o interpretare la dimensiuni mari a statuetei "Atletul" bronz realizat de Stuck în 1892, lucrare pe care tânărul artist român o admirase desigur chiar în casa maestrului, în acel celebru atelier vizitat cu venerație de studenții Academiei, unde, alături de operele pictate, magistrul își etala cu mândrie statuetele și reliefurile "à l'antique".

Ecourile ambianței Secession vor regăsi de altfel o anume cadență până târziu în opera sa: ar fi de ajuns să ne gândim la seria "Salomeii", cu ramificații tipologice până în deceniul al treilea. Apetitul pentru sculptura mică, manifestă în viziunea apropiată de cea meticolos artizanală din seria statuetele portbijuterii sau a recipientelor de bronz cu motivul menadei, sunt integrabile aceluiași palier stilistic și cultului adiacent pentru obiect. Interesul acordat valențelor ornamentale ale liniei se exercită cu eleganță în ritmurile serpentine și în profilurile reliefului ("Portret de fetiță - Friedl Gotsche" din 1908), în lignatura angulos-geometrică a drapajelor evangheliștilor mausoleului Gheoghielî - 1902-1907 sau a mèplat-urilor monumentului funerar al familiei Alexandrescu de la Craiova debutând din 1906-1907, semnalând intrarea în aria căutărilor neo-

bizantine prin racordarea viziunii decorative cu ecouri ale iconografiei artei medievale românești.

Receptivitatea artistului pentru mici inovații în aria stilului este dublată, însă, de atașamentul constant la norma clasicității. Acest adevărat "pattern" formativ explică printre altele și pasiunea pentru Hildebrand, a cărui influență este puternică și constantă. *"Cred că toată viața am rămas urmărit de forța sculpturii lui Hildebrand"*³, mărturisea Storck. Idealul său plastic se apropie de cel hildebrandian - unul de esență elină, postulând eudemonia formelor, calmul proporțiilor și monumentalitatea. Interesul acordat nudului devine și la Storck semnul de recunoaștere al "forme deplin expresiv" cum o numea Hildebrand, iar avatarurile naturalismului cunosc și la el o treptată cipurare în sens "spiritualist", o anume hieratizare a morfologiilor paralelă încercării de a concilia "utilul și idealul". Tehnica hildebrandiană axată pe "viziunea în relief" și reconsiderarea tradiționalei "taille directe" cu rădăcini în metoda renescentist-artizanală, și a tehnicii michelangioloști "a forza di levare" își găsește ecouri și la Storck. Pasionat, la rândul său, de contactul direct cu materialul, el își va ciopli singur operele având credința că *"sufletul pe care artistul sculptor îl însuflă materialului nu poate fi înțeles de lucrător"*⁴, singură doar mâna artistului putând să însuflețească piatra. Storck a lucrat relativ mult în marmură. Stau mărturie ampla serie de monumente funerare sau de for public uzând în genere de un convenționalism pliat cerințelor comanditarului, alegoriile destinate decorului arhitectonic, și alte numeroase statuete sau portrete.

Parte dintre lucrările ultimei categorii cunosc și variante turnate în bronz. Așa sunt "capetele de țigănci" (foto 3) mărturisind o sensibilă tălmăcire a trăirilor prelucrate pe linia tradițională a capetelor de expresie și a ceea ce chiar el numea "simțul psihologic al formelor", calitate pe care artistul o aprecia atât de mult în plastica lui Donatello.⁵

Alte lucrări precum portretele: Ceciliei

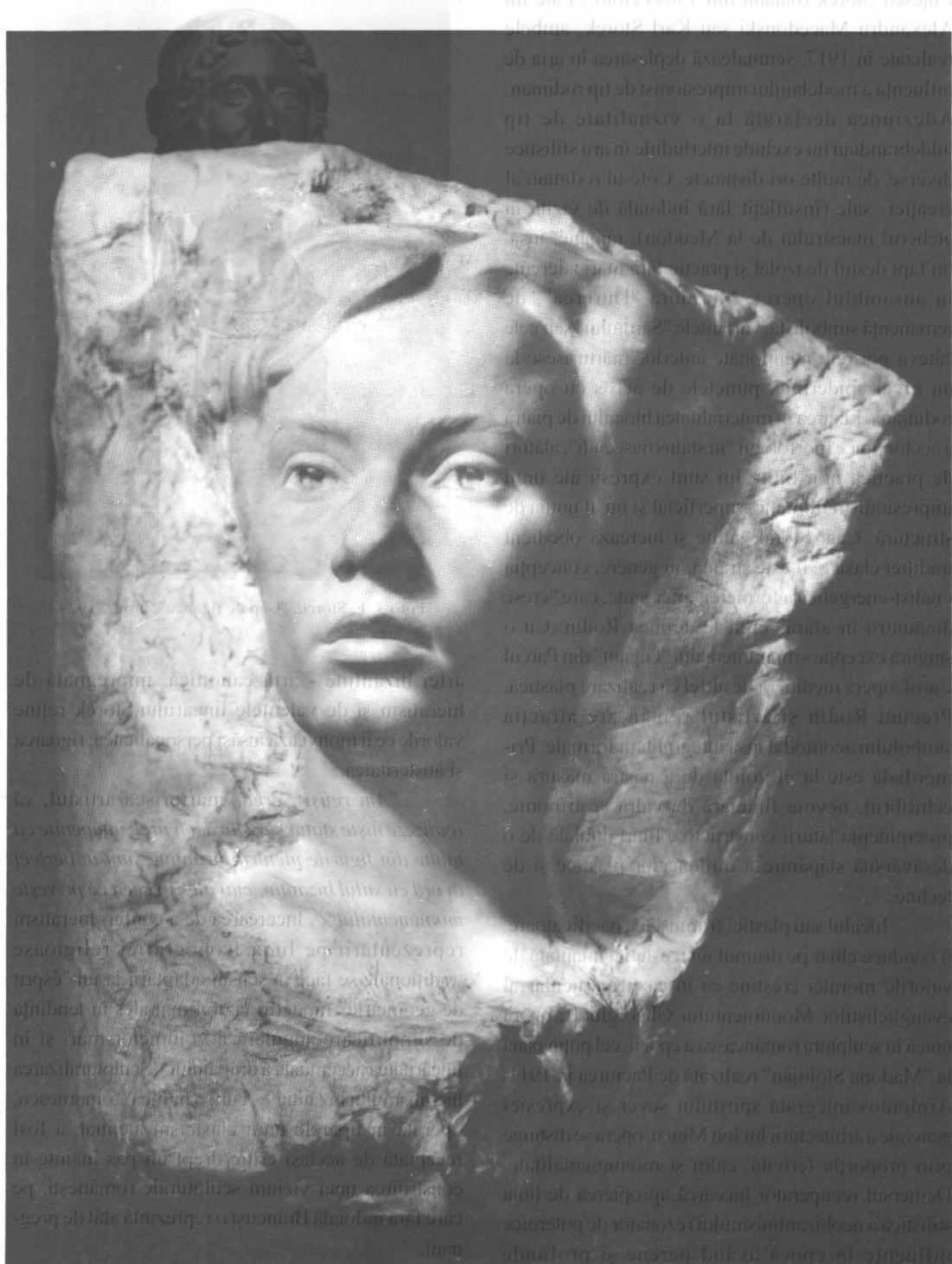


Foto 2 : F. Ștorck, "Portretul Cecilei Țușescu Ștorck", marmură, 1909.

Cuțescu Storek (datând din 1909) (foto 2) ale lui Alexandru Macedonski sau Karl Storek, ambele realizate în 1917, semnaleză deplasarea în aria de influență a modelajului impresionist de tip rodinian. Adeziunea declarată la o vizualitate de tip hildebrandian nu exclude interludiile în arii stilistice diverse, de multe ori disjuncte. Côté-ul rodinian al creației sale (însuflețit fără îndoială de vizita în atelierul maestrului de la Meudon), rămâne, însă, un fapt destul de izolat și practic fără mari aderențe în ansamblul operei. Marmura "Durerea", de remanență simbolistă, variantele "Sărutului" sau cele câteva portrete menționate anterior mărturisesc la un nivel epidermic, punctele de acroș cu opera rodiniană. Fixarea în materialitatea blocului de piatră a acelor tipice morfologii "in status nascendi", alături de practica non-finit-ului sunt expresii ale unui impresionism mimetic, superficial și nu al unui de structură. Căci Storek simte și lucrează obedient tradiției clasice. Îi este străină, în genere, concepția vitalist-energetică a formelor emergente, care "cresce dinăuntru în afară" cum le definea Rodin. Cu o singură excepție - monumentalul "Gigant" din Parcul Carol, operă mediocră de altfel ca realizare plastică. Precum Rodin și artistul român are atracția simbolului acomodată însă integralității formale. Primordială este la el voința de a păstra măsura și echilibrul, nevoia funciară de calm și armonie, proeminența laturii constructive fiind dublată de o desăvârșită stăpânire a mijloacelor plastice și de tehnă.

Idealul său plastic, frumusețea pacificatoare, îl conduce chiar pe drumul unei estetici nuanțată de valorile moralei creștine ca în cazul particular al evangheliștilor Monumentului Gheorghieff, operă unică în sculptura românească a epocii, cel puțin până la "Madona Stolojan" realizată de Paciurea în 1911. Armonios integrată spiritului sever și expresiei generale a arhitecturii lui Ion Mincu, opera se distinge prin proporția fericită, calm și monumentalitate. Demersul recuperator încearcă apropierea de linia stilistică a neobizantinismului rezonator de puternice influențe în epocă având perene și profunde implicații în spațiul românesc tradițional. Din spiritul



Foto 3: F. Storek, "Cap de țiganeă", bronz, 1924.

artei bizantine - artă canonică, impregnată de hieratism și de valențele linearului, Storek reține valorile ce îi motivează însăși personalitatea; rigoarea și austeritatea.

*"Am reușit, cred, mărturisirea artistului, să realizeze niște statui care fără a fi prea înțepenite ca multe din figurile picturii bizantine sunt în perfect acord cu stilul bizantin, mai ales în ceea ce privește monumentalul"*⁶. Încercarea de a conferi hieratism reprezentării pe linia iconografiei religioase tradiționale se face în sensul adaptării la un "eșprit de geometrie" modern, vizibil mai ales în tendința de simplificare angulară a volumelor mari și în linearitatea accentuată a drapajului. "Sculpturalizarea hieratismului bizantin"⁷, cum o numea Comarnescu, operată în tiparele unui clasicism atenuat, a fost receptată de același critic drept un pas înainte în construirea unei viziuni sculpturale românești, pe care fără îndoială Brâncuși o reprezintă atât de pregnant.

Medievalismul ca motiv de inspirație în

Foto 2: F. Storek, "Portretul Ceciliei Cuțescu Storek", marmură, 1909

plastica artistului, între anii 1904-1910 mai ales, apare ca simptomatice pentru tendințele manifestate în epocă vizând instituirea unei noi mentalități cu privire la conținutul și rosturile artei, prin transgresarea sferei de conotații pe care gestul artistic îl acreditează conceptelor de "tradiționalism" și "modernitate". Deși bizantinismul adoptat de Storek devoalează uneori mai vechi inflexiuni Seceession, preeminența motivului îl situează în zona de avangardă a preocupărilor artistice contemporane, alăturându-se căutărilor de la aceeași epocă ale unui Brâncuși. Ressu, Șirato sau Apcar Ballazar în direcția recuperării filonului folcloric, al primitivismului sau artei medievale.

Că Stork se dovedește receptiv la noile tendințe și la problematica momentului o dovedește și poziția pe care o adoptă în controversele iscate la începutul secolului în jurul artei primitive. Astfel, într-un articol din 1908 în care pledează pentru arta lui Luchian⁸, Stork aduce în discuția două elemente mult apreciate de modernitate, implicit subsumate primitivismului și anume geniului limbajului și expresia simplificată.

"... În arta primitivă, remarcă el, sentimentul e cel care impresionează și se trec cu vederea naivitățile de desen și compoziție care aproape caracterizează picturile aceluia timp..." Continuă apoi cu exemplul artei cezanniene pe care o receptează ca fiind profund originală: "... La Paris se aduc omagii lui Cezanne care neglijează în operele lui cele mai elementare cerințe ale unui desen corect... remarcându-i în schimb felul... cu totul personal de a vedea natura și profunditatea impresiunii realizate pe pânză... ce dau acel ceva, deosebit, interesant ce caracterizează operele de artă..." , conchide el. Stork își va mărturisi apetența pentru primitivism și mai târziu, în deceniul al treilea. Astfel, într-un interviu din 1927⁹, își consacră două dintre recentele producții, bronzurile "Salomeea" și "Adolescentă" sub o zodie înrudită de influență - sculptura egipteană, ca reflex al aceluiași filon de inspirație plastică.

Fără îndoială, recursul la o atare proble-

matică induce profilul artei sale sub specia unei extreme modernități în contextul artei românești a momentului. Este de remarcă, însă, că plastica sa nu acuză întotdeauna aceea implicare de profunzime reclamată de artist și nici nu cunoaște revolta gestului esențial, extrem novator al lui Brâncuși de pildă. Căci Storek nu a fost pionier al noului și nici nu a avut o vocație de inovator. Mai degrabă, el înțelege să acorde modernitate la strunele unui clasicism consubstanțial, vizualizând noul în primul rând prin efecte de stilizare și simplificare a maselor mari. În multe dintre lucrările realizate după 1920 recunoaștem, de pildă, amprenta unei esențializări formale ce amintește epidemic demersul brâncușian, păstrând, însă, trama figurativului stricto sensu. Recunoaștem și aici semnele unei maniere moderne, dublată ca întotdeauna de imaginea "eidos"-ului clasic. Căci, paradoxal, sentimentul modernității este trăit și înțeles de artist tot în sens clasicizant.

Acordarea tradiției la urgențele estetice ale momentului se face fără rupturi în cazul său, urmând traiectele aceluia spirit apolinic ce i-a guvernat întreaga operă, o operă care, dincolo de avangardele și ismele vremurilor moderne, se împărtașește de la filonul autentic al marii tradiții, întregind în chip fericit profilul artei românești ale acestui secol.

NOTE

1. A. Bogdan Pitești, *Note de artă*, în "Anuarul Presei Române și al Lucei Politice", 1909, an III, p. 305.
2. B.A.R., Fond Manuserise, Arhiva Frederic Storek, VI, varia I.
3. apud. Günter Ott, *Sculptorii din familia Storek*, Imprimeriile Statului, București, 1940, p. 22.
4. Ibidem, p. 23.
5. B.A.R., Fond Manuserise, Arhiva Cecilia Cuțescu Storek, I, ms. 17.
6. B.A.R., Arhiva Cecilia Cuțescu Storek, Viața și opera lui Fritz Storek, III, Varia 8
7. Petru Comarnescu, *Cronica plastică, Sculptorul Fritz Storek. Cu prilejul sculpturilor expuse la Tinerimeas Artistica*, în "Viața", 9 aprilie 1943, p.2
8. St. Stereseu (Fritz Storek), *Cronica artistică, Ateneul Român. Expozițiunea Luchian*, în Noua Revistă Română, 19 noiembrie 1908, p.104-105.
9. Petru Comarnescu, *Insufletire în piatră și bronz. De vorbă cu dl.Fr.Storek*, în "Rampa", 17 ianuarie 1927.